

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS

IEVA BURBAITĖ

**LIETUVOS MOTERŲ DAILININKIŲ DRAUGIJOS (1938–1940) VEIKLA IR JOS
KONTEKSTAI**

**ACTIVITIES AND CONTEXTS OF LITHUANIAN WOMEN ARTISTS' SOCIETY
(1938–1940)**

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (03H)

Meno istorija (H310)

Humanities, Art Criticism (03H)

Art History (H310)

Vilnius, 2016

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2011–2016 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijoje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

Dr. (hp) Laima Laučkaitė-Surgailienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

NARIAI

Dr. Kristiāna Ābele

Latvijos dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Dr. Solveiga Daugirdaitė

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija, 04H

Doc. dr. Linara Dovydaitytė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Doc. dr. Helmutas Šabasevičius

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Disertacija ginama viešame Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2016 m. balandžio 22 d. 14 val. Dizaino inovacijų centre, 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius).

Disertacija ir jos santrauka išsiųsta 2016 m. kovo 22 d. Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.

ISBN 978-609-447-202-2

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2011–2016

DOCTORAL SUPERVISOR

Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The dissertation will be defended in front of the Academic Board of Art Criticism at Vilnius Academy of Arts:

CHAIR

Dr. (hp) Laima Laučkaitė-Surgailienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

MEMBERS

Dr. Kristiāna Ābele

Latvian Academy of Art, Humanities, Art Criticism, 03H

Dr. Solveiga Daugirdaitė

Institute of the Lithuanian Literature and Folklore, Humanities, Philology, 04H

Assoc. Prof. Dr. Linara Dovydaitytė

Vytautas Magnus University, Humanities, Art Criticism, 03H

Assoc. Prof. Dr. Helmutas Šabasevičius

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The public defence of the dissertation will be held in front of the Academic Board of Art Criticism on April 22, 2016, 2 p.m., at Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Room 112 (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

The dissertation and its summary were sent out on March 22, 2016. The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute.

TURINYS

ĮVADAS	9
I. KODĖL LIETUVOS DAILININKĖS NUTARĖ SUSIVIENYTI?.....	27
1.1. Moterų emancipacijos judėjimas ir jo atgarsiai Lietuvoje	27
1.1.1. Moterų emancipacijos judėjimas ir jo siekiai	27
1.1.2. Moterų emancipacijos judėjimas Rusijos imperijoje, Lenkijoje ir Lietuvoje	29
1.1.3. Lietuvos Respublikos (1918–1940) kultūrinis gyvenimas ir moterų veikla.....	38
1.2. Lietuvos moterų dailininkų draugijos įkūrimo prielaidos.....	44
1.2.1. Dailės gyvenimo organizavimo ypatumai	44
1.2.2. Moterys tarpukario Lietuvos dailės gyvenime	46
1.2.3. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): prielaidos	55
1.2.4. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): organizatorės ir publika.....	59
1.2.5. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): dalyvės, eksponatai ir jų vertinimas .	63
1.2.6. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): pamokos visuomenei	73
II. LIETUVOS MOTERŲ DAILININKIŲ DRAUGIJA (1938–1940) IR JOS VEIKLA	80
2.1. Įkūrimas ir planai	80
2.1.1. Veiklos formos	81
2.2. Veiklos reikšmė.....	99
III. LIETUVOS MOTERYS DAILININKĖS: DU ATVEJAI.....	105
3.1. Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokiene (1891–1967).....	107
3.1.1. (Auto)portretai	118
3.1.2. Nuogo kūno atvaizdai	123
3.2. Domicelė Tarabildienė (1912–1985)	134
3.2.1. Biografijos ir kūrybos apžvalga.....	140
3.2.2. Eksperimentai XX a. 3–4 dešimtmečio fotografijoje	148
IŠVADOS	166
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI.....	171
SANTRUMPOS.....	195

ILIUSTRACIJOS.....	196
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS.....	219
SUMMARY	224
ON THE AUTHOR	247
SANTRAUKA.....	249
APIE AUTOREŲ	269

PADĖKA

Mano ypatinga padėka skiriama disertacijos vadovei – profesorei Giedrei Jankevičiūtei – už patarimus, patikslinimus, padrąsinimus ir paramą imantis naujų temų bei neišbandytos veiklos. Ačiū Giedrei už nenuilstantį vadovavimą šiam moksliniam darbui ir už išaugusias mano profesines ambicijas.

Už supratimą ir palaikymą esu dėkinga savo šeimai. Už pagalbą ir paramą ne tik pakilimų, bet ir nuopolių metu, ačiū sakau artimiausiems draugams – Evelinai, Justei, Ignui. Esu jums skolinga ilgas bendravimo valandas, kurias atėmė rašymo maratonas.

Tariu padėkos žodį Vilniaus dailės akademijos Dailės istorijos ir teorijos katedros kolektyvui taip pat Doktorantūros skyriui. Ačiū visiems, kurie rašant disertaciją mane palaikė, taip pat tiems, kas dalinosi informacija ir vaizdine medžiaga, arba palengvino jos gavimą.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to give my special thanks to my Doctoral Supervisor Professor Giedrė Jankevičiūtė for advice, guidance, encouragement and support in researching new topics and undertaking untried activities. I am exceptionally grateful for Giedrė's tireless supervision of this scientific paper and for the resulting increase in my professional ambitions.

I also owe a huge thank-you to my family for being very supportive and understanding. I want to say thank you to my closest friends – Evelina, Justė and Ignas – for their help during my ups and downs. I owe everyone long hours of missed communication, which I had dedicated to my paper.

I am grateful to the staff of the Art History and Theory Department, as well as the Department of Doctoral Studies, of Vilnius Academy of Arts. I want to say thanks to everyone who supported me while writing my dissertation, as well as to those who shared information and visual material or facilitated the access to it.

ĮVADAS

Nuo XIX a. antrosios pusės Europos šalyse kūrėsi dailininkų organizacijos, kurios bendravo su kitomis moterų organizacijomis, siekdamos pagerinti moterų kūrybinės veiklos sąlygas, o svarbiausia – viešinti šios veiklos rezultatus. Konsolidavusios savo veiklą dailininkės stengėsi užsitikrinti vienodas su vyrais galimybes siekti dailės švietimo ir dalyvauti dailės gyvenime.

1938 m. įkurta Lietuvos moterų dailininkų draugija (toliau – LMDD) ir pirmosios grupinės moterų dailės parodos Kaune (1937, 1940 m.) buvo gana vėlyvi reiškiniai. Kyla klausimai, kodėl moterims prireikė kurti atskirą organizaciją, juk nuo 1935 m. sėkmingai veikė Lietuvos dailininkų sąjunga, kurioje dalyvavo ir vyrai, ir moterys. Kokios aplinkybės paskatino Lietuvos dailininkes organizuotis? Kokie dailės organizacijų modeliai dominavo tarpukario Lietuvoje ir kuo moterų draugija išsiskyrė? Kokias kūrybines perspektyvas dailininkų organizacija suteikė moterims, ir ar priklausymas draugijai sąlygojo dailininkų profesinės savivokos raidą? Kokie buvo Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos rezultatai? Kaip dailininkų draugiją vertino amžininkai, kokios buvo vėlesnių tyrėjų išvados ir kokios aplinkybės paskatino dar kartą sugrįžti prie vienintelės tarpukariu veikusios moterų meninės draugijos istorijos? Disertacijoje ieškoma atsakymų remiantis tarptautiniu moterų judėjimo kontekstu bei gilinantį į vietinio dailės gyvenimo ir moterų judėjimo būklę, išryškinant aktyviausių narių asmeninį indėlį į Lietuvos moterų dailininkų draugijos funkcionavimą.

Tyrimo objektas

Disertacijos tyrimo objektas – Lietuvos moterų dailininkų draugija (1938–1940), jos veikla, kuri aprėpia draugijos programą, jos įgyvendinimą grupinės veiklos formomis ir individualia draugijos narių kūryba, ir tos veiklos rezultatai. Taip pat Lietuvos moterų dailininkų draugijos poveikis narių kūrybai ir tos kūrybos viešam įteisinimui.

Istoriografija

Lietuvos moterų dailininkų draugija į istoriografinį diskursą įtraukta XX a. devintajame dešimtmetyje pasirodžiusiose 1900–1940 m. Lietuvos dailės raidos ypatumų tyrimams skirtose monografijose. LMDD istoriografijoje vertinta kaip marginalinis reiškinys, jos vaidmens giliau neanalizuojant. Iš naujo įvertinti šios dailininkų organizacijos veiklą paskatino nepriklausomybės laikais kilęs susidomėjimas tarpukario kultūros istorija, taip pat lyčių studijos ir socialinė dailėtyra.

Pirmąjį kartą LMDD veiklos reikšmę XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailininkų organizacijų ir dailės gyvenimo kontekste ėmėsi įvertinti Eglė Kunčiuvienė, 1980 m. kartu su Jonu Umbrasu parengtoje monografijoje *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*¹. Remdamasi archyviniais draugijos dokumentais ir tarpukario spaudos publikacijomis Kunčiuvienė aptarė organizacijos susikūrimo aplinkybes, deklaruotus tikslus, glaustai pristatė paskutiniaisiais gyvavimo metais surengtą draugijos narių parodą ir Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo ekspoziciją (abi 1940-aisiais)². Publikacijoje autorė išryškino vieną iš reikšmingų moterų emancipacijos judėjimo ir dailininkų draugijos sąlyčio taškų – tai tikslas „paspirtinti pirmuosius dailininkų žingsnius“. Buvo atkreiptas dėmesys ir į draugijos vykdytą kultūrinę-šviečiamąją funkciją³, bet šie ypatumai plačiau nenagrinėti. Kunčiuvienė teigė, kad du metus gyvavusi dailininkų draugija buvo „mažai pastebima“⁴. Tiesa, pastarasis teiginys – diskutuotinas. Atsžvelgiant į 1938–1940 m. spaudos publikacijas, šioje disertacijoje aptariami prieštaringi požiūriai į organizuotą dailininkų veiklą. Tokia polemika rodo, kad Lietuvos moterų dailininkų draugijos veikla vis dėlto domino amžininkus ir kėlė diskusijas.

1983 m. išleistame *XX a. Lietuvių dailės istorijos* antrajame tome Ingrida Korsakaitė taip pat minėjo Lietuvos moterų dailininkų draugiją⁵, jos reziumė skambėjo taip: „dailininkės būrėsi daugiausiai norėdamos įrodyti savo emancipaciją ir kūrybinį savarankiškumą, paremti bei paskatinti pradedančiąsias“⁶. Taigi svarbi dar viena įžvalga – dailininkų siekis įtvirtinti kūrybinį

¹ Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*, Vilnius: Vaga, 1980, p. 146–150.

² *Ibid.*, p. 146–150.

³ *Ibid.*, p. 147, 150.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ Ingrida Korsakaitė, „Dailininkų grupuotės bei organizacijos ir surengtos parodos“, in: *XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, T. 2, atsakomoji redaktorė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Vaga, 1983, p. 23–25.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

savarankiškumą – ir šis procesas neatsiejamas nuo siekio konsoliduoti dailininko statusą tiek per profesines, tiek ir per kūrybines organizacijas.

Impulsą naujam požiūriui į moterų kūrybą suteikė feminizmo prieigos taikymas, paskatinęs atsirasti vadinamąsias moterų (vėliau lyčių arba *gender*⁷) studijas. Moterų studijų pasiūlyti tyrimo metodai įvairių humanitarinių mokslų disciplinose Lietuvoje pradėti taikyti atkūrus nepriklausomybę, pirmiausiai – literatūroje. 1991 m. išleista Viktorijos Daujotytės *Moteriškoji literatūros epistema. Spekurso paskaitos*, 1992 m. *Moters dalis ir dalia*, vėliau kitos jos knygos⁸. Siekiai įvesti lyčių studijas į akademinį diskursą sietini ir su išėivijos lietuvių veikla XX a. dešimto dešimtmečio pradžioje. Kanados lietuvė Karla Gruodis skaitė moterų studijų – moters koncepcijos istorijos Vakarų kultūroje kursą Vilniaus bei Pedagoginiame (dabar Lietuvos edukologijos) universitetuose⁹. Minėtinas ir didelio interesantų dėmesio sulaukęs sociologo Vytauto Kavolio paskaitų ciklas „Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje“, 1992-aisiais skaitytas Vilniaus universitete (tais pačias metais publikuota ir knyga¹⁰).

Susidomėjimas feminizmu paskatino 1992 m. įkurti pirmąjį Rytų Baltijos kraštuose Moterų studijų centrą Vilniaus universitete (nuo 2002 m. – Vilniaus universiteto Lyčių studijų centras), kurio organizuojami feministinio pobūdžio kursai ir seminarai ilgainiui išaugo į tęstines studijų programas. Viena iš Moterų studijų centro steigėjų Karla Gruodis parengė pirmąją feministinių tekstų rinktinę Rytų ir Vidurio Europoje – antologiją *Feminizmo ekskursai* (1995)¹¹. Joje buvo publikuoti didžiausią įtaką feminizmo minties raidai padarę tekstai. Minėtos antologijos leidybą rėmė Atviros Lietuvos fondo programa *Atviros Lietuvos knyga*, kuri paskatino išversti ir chrestomatinius feminizmo veikalus: Simone de Beauvoir *Antroji lytis* (1996)¹², Virginijos Woolf *Savas kambarys* (1998)¹³, Toril Moi *Lyties / teksto politika* (2001)¹⁴,

⁷ Alina Žvinklienė rekomenduoja akademinuose tekstuose naudoti ne moterų, o *gender* studijų sąvoką, ji nurodo ir pagrindinius jų skirtumus. Šioje disertacijoje naudojama lyčių studijų sąvoka tapati *gender* studijoms. Alina Žvinklienė, „Gender mainstreaming ar lyčių dėmens integravimo strategija?“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2004, Nr. 2, p. 120–128.

⁸ Viktorija Daujotytė, *Moteriškoji literatūros epistema. Spekurso paskaitos*, Vilnius: VU, 1991; Idem, *Moters dalis ir dalia: Moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius: Vaga, 1992; Idem, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001.

⁹ [Solveigos Daugirdaitės interviu su Karla Gruodis], „Be tradicinių kaukių“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993-06-18, p. 3.

¹⁰ Vytautas Kavolis, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.

¹¹ *Feminizmo ekskursai: Moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*: Antologija, sudarytoja Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995.

¹² Simone de Beauvoir, *Antroji lytis*, iš prancūzų kalbos vertė Violeta Tauragienė, Diana Bučiūtė, Vilnius: Pradai, 1996, [pakartotinis leidimas: Simone De Beauvoir, *Antroji lytis*, Vilnius: Margi raštai, 2010].

¹³ Virginia Woolf, *Savas kambarys*, iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė, Vilnius: Charibdė, 1998.

¹⁴ Toril Moi, *Lyties / teksto politika*, iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė, Viljama Sudikienė, Vilnius: Charibdė, 2001.

Jean Bethke Elshtain *Vyro viešumas, moters privatumas* (2002)¹⁵, Kazimierzo Ślęczkos *Feminizmas* (2005)¹⁶.

Nuo 1993 m. Moterų studijų centras organizavo konferencijas (dalis jų – tarptautinės), jose skaitytų pranešimų pagrindu 1996 m. pasirodė straipsnių rinkinys *Feminizmas ir literatūra*¹⁷ (sudarytoja – Marija Aušrinė Pavilionienė), o 1999–2002 m. buvo leidžiamas tęstinis tarpdisciplininis leidinys *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, kuriame skelbtos lietuvių ir užsienio mokslininkų publikacijos, skirtos lyčių problematikos tyrimams įvairiose mokslo disciplinose. 2000 m. feministinės literatūros kritikos studijas papildė Solveigos Daugirdaitės monografija *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*¹⁸. Daujotytės ir Daugirdaitės¹⁹ tekstais rėmėsi ir tebesiremia ne tik literatūros, bet ir dailės tyrėjai, o tiksliau dauguma atveju – tyrėjos, taikančios feministinės teorijos prieigą savo tyrimuose bei kritikoje. Feministinė literatūrologija, pasak Pavilionienės, „susitelkia ties moters patirtimi, moterišku rašymu, moteriškąją tradicija literatūroje“. [...] Jos naujai pažvelgia ir į literatūros mokslo studijas, kritiškai paklaudamos, kokią ideologiją atskleidžia rašoma ir dėstoma literatūra, kieno istoriją, kieno tiesą, kieno tradicijas ji pabrėžia, kokios lyties individas kuria ir dėsto literatūrą ir kokia jo ar jos pasaulėžiūra; kokiai rasei ir klasei atstovauja tyrinėtojai, kokio jie amžiaus, ką jie įžvelgia meniniame tekste ir kaip jį vertina“²⁰.

Dailininkų kūryba ir veikla, moterų dailės švietimo aspektai, dailininkų socialinio statuso ir tapatybės pasireiškimo klausimai artimai susiję su feministinės dailėtyros gvildenama problematika. „Dailininkas“ negali būti aiškinamas kaip universali sąvoka. Kūrybos rezultatus lemia daugybė vidinių ir išorinių asmenybę formuojančių veiksnių, kur lytinei tapatybei tenka ypač reikšmingas vaidmuo“²¹. Reikia paminėti, kad pirmieji feministinės dailėtyros metodų pagrindimai ir mėginimai interpretuoti XX a. Lietuvos dailę per lyčių studijų prizmę pasirodė

¹⁵ Jean Bethke Elshtain, *Vyro viešumas, moters privatumas: Moterys socialinėse ir politinėse teorijose*, iš anglų kalbos vertė Ramutė Rybelienė, Vilnius: Pradai, 2002.

¹⁶ Kazimierz Ślęczka, *Feminizmas: šiuolaikinio feminizmo visuomeninės ideologijos ir koncepcijos*, iš lenkų kalbos vertė Irena Aleksaitė ir Leonija Malakauskienė, Vilnius: Mintis, 2005.

¹⁷ *Feminizmas ir literatūra*, sudarytoja Marija Aušrinė Pavilionienė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1996.

¹⁸ Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000.

¹⁹ Solveiga Daugirdaitė, „Moterų literatūra ir požiūris į ją Lietuvoje po 1990 m.“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2002, Nr. 4, p. 106–115; Idem, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Vadovėlis aukštųjų mokyklų filologijos specialybės studentams*, sudarytoja Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 160–183; Idem, „Ko moteris nori?“ – spėlionės po dvidešimties metų“, in: *Colloquia*, 2010, Nr. 25, p. 17–28.

²⁰ Marija Aušrinė Pavilionienė, „Feminizmas ir literatūra“, in: *Feminizmas ir literatūra*, p. 9.

²¹ Margarita Jankauskaitė, „Moterų kūryba: raiškos strategijos ir aiškinimai“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2001, Nr. 3, p. 21.

praeito amžiaus dešimto dešimtmečio pabaigoje ir nepraranda aktualumo iki šių dienų. Išskirčiau konferencijų medžiagą, publikuotą *Acta Academiae Artium Vilnensis* straipsnių rinkiniuose *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* (1999)²² ir *Lytys, medijos, masinė kultūra* (2005)²³, bei Margaritos Jankauskaitės disertaciją *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje* (2002), taip pat kitus šios autorės tyrimus²⁴. Tiesa, pastarųjų mokslinių tekstų autorių studijų objektai – kūniškumo problemos, lyčių galios santykiai, dailininkų tapatybės tyrimai ir jų kūrybos analizė apmąstyta šiuolaikinio meno kontekste. XXI amžiuje galėjome stebėti naujus dailėtyrininkų ir parodų kuratorių (daugiausiai moterų) bandymus istorinį dailės paveldą pristatyti pasitelkiant lyčių studijų metodologinius principus. Tokiais konceptualiais sprendimais pasižymėjo 2002 m. surengta fotografijų ekspozicija „Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė“ (kuratoriai Giedrė Jankevičiūtė ir Rimtas Tarabilda). Parodos kataloge dailininkės tarpukario fotografijas ekspozicijos kuratorė pristatė modernizmo diskurse, o Laima Kreivytė analizavo jas aptardama feminizmui svarbius moters įvaizdžio ir kūrėjos savireprezentacijos klausimus²⁵.

Lyčių studijų prieigą XX a. pirmosios pusės moterų kūrybai pasirinko dailininkės ir fotografės Veronikos Šleivytės fotoarchyvą tyrinėjusi Agnė Narušytė, kuri paviešino menininkės homoseksualumo temą²⁶, neturinčią analogų XX a. 4–6 dešimtmečių Lietuvos fotografijos istorijoje. Narušytė taip pat analizavo Šleivytės ir šiuolaikinės fotografės Violetos Bubelytės autoatvaizdus, interpretuodama jų kūrybą kaip *écriture feminine* (prancūzių feminisčių „moteriško rašymo“ samprata) išraišką. Atsisakiusi priimti fotografijoje dominuojantį pasyvio moters kaip gamtos, kaip vaizdo, kaip materijos įvaizdį, menotyrininkė pateikė metatekstą apie rašančias moteris²⁷.

²² *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: 1999, T. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė.

²³ *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2005, T. 36: *Lytys, medijos, masinė kultūra*, sudarytojos Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksėjūnaitė.

²⁴ Margarita Jankauskaitė, *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje*, Daktaro disertacija, Humanitariniai mokslai, Menotyra, Vilniaus dailės akademija, 2002; Idem, „Moteriškumo erdvės dimensijos“, in: *Moterys: tapatumo paieškos*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, Moterų informacijos centras, 1999; p. 9–23; Idem, „Feministinio dailės tyrimo prielaidos“, in: *Dailės ir architektūros tyrimų metodologinės problemos*, redaktorė Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 69–72, Idem, „Moteriškoji erdvė šiuolaikinės dailės tyrinėjimuose“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2002, Nr. 4, p. 89–105.

²⁵ *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika: Parodos katalogas*, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjunga, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2002.

²⁶ Agnė Narušytė, „Veronikos Šleivytės fotografijos bruožai“, in: *Iš Panevėžio praeities: fotografijos kontekstas ir paveldas*, sudarytoja Zita Pikelytė, Panevėžys: Panevėžio kraštotyros muziejus, 2006, p. 160–162.

²⁷ Agnė Narušytė, „*Écriture feminine* fotografijoje: Veronika Šleivytė ir Violeta Bubelytė“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 81–103.

Vakarų dailėtyroje lyčių studijos domina tyrėjus beveik penkis dešimtmečius. Į historiografinį diskursą patenka nuo XX a. 8 dešimtmečio pasirodžiusios studijos ir publikacijos, kuriose peržiūrimos moterų dailininkų biografijos, naujai įvertinama jų kūryba, su(si)gražinamos dailininkų istorijos, vardai, kūriniai. 1971 m. amerikiečių dailėtyrininkė Linda Nochlin probleminėje esė „Kodėl nėra žymių dailininkų?“ svarstė, kodėl meno istorikai taip mažai kalba apie kuriančias moteris²⁸. Atsakydama į pačios užduotą klausimą Nochlin teigė, jog žymių dailininkų nebuvo dėl to, kad moterims tiesiog nebuvo palankių visuomeninių ir institucinių sąlygų tokiomis tapti: iki XVIII a. antrosios pusės joms buvo neprieinamas aukštasis mokslas, o atsiradus galimybei studijuoti meno akademijose drausta piešti nuogą modelį, tai prilygo kelio į profesinį dailininkų meistriškumą užkirtimui. Iš esmės Nochlin tekstas kvestionavo pačią dailės istoriją kaip studijų discipliną, kurioje kanoniškai vyrai buvo suvokiami kaip lyderiai, ir visa dailės istorija buvo vyrų dailės istorija. Nochlin tyrimai ir veikla paskatino jos pasekėjas permąstyti profesinio kanono konstravimo dėmenis, į tyrimų lauką įtraukti ir ne dailės sritis (amatus, dailininkų tekstus ir kt.), buvo atkreiptas dėmesys į galios santykių, reprezentacijos dalykus, peržiūrėta „aukštojo meno“ sąvoka²⁹.

Įdomu pastebėti, kad dar 1974 metais savaitraštyje *Literatūra ir menas* buvo publikuotas minėto Nochlin straipsnio vertimas³⁰. Tačiau kompiliuotame tekste neliko vieno iš esminių – moterų išsilavinimo (institucinių) problemų aptarimo, nuogos figūros modelio studijavimo draudimo apmąstymo. Pabrėžtas tik dailininko vyro genijaus mitas, jam priešpriešinant „negenialią“ dailininkę moterį. Taip pat atkreiptas dėmesys į faktą, jog bene visos žymesnės XIX–XX a. dailininkės giminiavosi arba artimai bičiuliavosi su įtakingais meno vyrais. Publikacijoje nebuvo pristatyta pati Nochlin, jos kaip menotyrininkės interesų laukas, taip pat neužsiminta apie išspausdinto teksto svarbą feministinės dailės istorijos ir kritikos diskurse.

Kaip ir feministės literatūrologės, taip ir dailės istorikės, tyrimuose taikančios feministinę prieigą, laikosi nuostatos, kad meninė kūryba turi lytinį pobūdį. Suabejojus moteriškųjų kūrybos ypatumų aiškinimu prigimtinėmis (biologinėmis) priežastimis, antroje septintojo dešimtmečio pusėje pradėta analizuoti socialines tų ypatumų prielaidas. „Atsisakius nuostatos, jog raiškos

²⁸ Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews*, 1971, T. 69, No. 9, p. 67–71; Idem, „Kodėl nėra didžiųjų dailininkų?“, in: *Kultūros barai*, 2000, Nr. 4, p. 49–53, iš anglų kalbos vertė Vytautas Kinčinėaitis.

²⁹ Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, London: Pandora Press, 1981; Griselda Pollock, *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London, New York, 1988; Nanette Salomon, „The Art Historical Canon: Sins of Omission“, in: *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe*, ed. by Joan E. Hartmann and Ellen Messer-Davidow, Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.

³⁰ Linda No[h]lin, „Ar yra moterų – žymių dailininkų?“, in: *Literatūra ir menas*, 1974, Nr. 10 (1432).

ypatumus lemia prigimtis, moteriškos ir vyriškos raiškos bruožų pradėta ieškoti patirties skirtumuose, kurie skatina naudoti konkrečius įvaizdžius³¹. Taigi feministinės dailėtyros metodai atvėrė moterų kūrybiškumo, jų dailės klausimą debatams bei naujiems apmąstymams. Svarbus ne tik pamirštų moterų – rašytojų, dailininkų, akademikių vardų ir darbų susigrąžinimas, bet ir jų kūrybos bei veiklos vietos įvertinimas bendrame sociokultūriniame kontekste. Aktualumo nepraranda ir lytiškumo reprezentacijos moterų kūryboje tyrimai.

Naują požiūrį, kuris paskatino institucijų ir organizacijų istoriją rašyti kitaip (ne tik rekonstruoti veiklos istoriją, bet ir ją kontekstualizuoti, atsižvelgiant į sociopolitines reiškinių susikūrimo ir funkcionavimo sąlygas) nulėmė kultūros tyrinėjimų metodologijos atnaujinimas, tiksliau – socialinės dailės istorijos metodų įsitvirtinimas, taikymas ir pagrindimas. Šiuolaikinėje Lietuvos dailėtyroje socialinės dailės istorijos prieiga pradėta taikyti XX a. dešimtajame dešimtmetyje. Minėtini Giedrės Jankevičiūtės tyrimai, skirti *art deco* krypties apraiškoms tarpukario Lietuvos dailininkų kūryboje³², taip pat Jankevičiūtės ir Osvaldo Daugelio kuruota paroda „*Art deco* Lietuvoje“ (1998 m. spalio 22 d. – 1999 m. gegužės 2 d. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas)³³, kuri padėjo aktualizuoti marginalizuotų Lietuvos dailininkų kūrybą. Tarpukario dailės tyrimuose socialinės dailės istorijos prieigą sėkmingai pagrindė ir išplėtojo Jolita Mulevičiūtė monografijoje *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* (2001)³⁴ ir Giedrė Jankevičiūtė, knygoje *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* (2003)³⁵. Mulevičiūtės studija skirta tarpukario Lietuvos dailės gyvenimo modernėjimo tyrimui – proceso prielaidų, eigos, ryšių su kitais meno reiškiniais ir Europiniu kontekstu, vietinių ypatumų analizei, dailės kūrimo ir funkcionavimo procesų nustatymui. Jankevičiūtės monografijoje nagrinėjami dailės ir valstybės santykiai: kultūros politikos ir jos įtakos dailei, dailės funkcionavimo, institucijų ir meno organizacijų kūrimosi ir veiklos klausimai, mecenatų ir dailės ryšiai. Autorės atidumas instituciniams aspektams – muziejų, dailės švietimo įstaigų, dailės gyvenimą reguliuojančių

³¹ Margarita Jankauskaitė, „Moterų kūryba: raiškos strategijos ir aiškinimai“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2001, Nr. 3, p. 23.

³² Giedrė Jankevičiūtė, „*Art Deco* ir jo apraiškos XX a. trečiojo ir ketvirtojo dešimtmėčio Lietuvos dailėje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 63–101.

³³ *Art deco Lietuvoje*: Parodos katalogas, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1998.

³⁴ Jolita Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kultūros ir meno institutas, Kaunas, 2001.

³⁵ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kultūros ir meno institutas, Kaunas, 2003.

institucijų bei organizacijų raidai – padėjo atskleisti tarpukario Lietuvos oficialaus, viešojo gyvenimo panoramą.

Sociologizuotas požiūris į studijų objektą būdingas ir Laimos Laučkaitės³⁶ bei Jolantos Širkaitės tyrimams³⁷, skirtiems XIX a. ir XX a. pradžios Lietuvos dailei ir kultūriniam gyvenimui. Atskirai reikėtų paminėti 1999 m. pasirodžiusią Jolantos Širkaitės publikaciją „XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“³⁸, tai apskritai pirmoji tokia kompleksinė Lietuvos dailininkių veiklos bei meninės kūrybos studija. Straipsnyje autorė ne tik pristatė pasirinktų dailininkių (kūrybos) biografijas, bet ir įvardino jų išsilavinimo galimybes Lietuvos ir Lenkijos teritorijoje, išryškino ir kitą dailės švietimo raidai esminį aspektą – nuogo modelio studijų draudimo klausimą kone iki XIX a. pabaigos³⁹. 2005 m. moterų menininkių veiklos tyrimus papildė Laučkaitės straipsnis „Dailės moterys XX amžiaus pradžios Vilniuje“⁴⁰, kuriame autorė pateikė su Vilniumi susijusių XX a. pradžios dailininkių, meno ugdytojų, dailės pedagogių ir kritikų išsilavinimo ir biografijų detales. Daugiau tokių „mažų monografijų“, skirtų XIX a. – XX a. pirmosios pusės dailininkams, galima rasti Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslininkų parengtame *Lietuvos dailininkų žodyno* antrame bei trečiame tomuose (2012, 2013)⁴¹. Dailininkų žodyne ne tik patikslinti žinomų kūrėjų biografijos faktai, bet ir pateiktos marginalizuotų dailininkų biogramos su anksčiau neskelbtais duomenimis, bibliografijos sąrašai palengvina tolimesnes paieškas. Papildomos faktografinės informacijos suteikia ir Dalios Ramonienės sudarytas *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas* (2006)⁴².

Moterų dailininkių studijas kokybiškai papildo nuo 2010 m. rudens Ramutės Rachlevičiūtės organizuojama moterų kūrybai skirta konferencija „Mano teritorijos“, jau tapusi tęstiniu renginiu. Konferencijos medžiaga skelbiama VDA darbų teminiuose tomuose – iki šiol tomai nr. 62 ir 68⁴³. Tai menininkių kūrybinėms biografijoms, visuomenininkių kultūrinio

³⁶ Laima Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius: Baltos lankos, 2002; Idem, *Ekspressionizmo raitelė Mariana Veriovkina*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.

³⁷ Jolanta Širkaitė, *Dailininkė Sofija Romerienė (Zofia Romer, 1885–1972)*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.

³⁸ Jolanta Širkaitė, „XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, in: *Menotyra*, 1999, Nr. 4, p. 38–43.

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ Laima Laučkaitė, „Dailės moterys XX amžiaus pradžios Vilniuje“, in: *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: Moterų indėlis 1900–1945*, Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 64–70.

⁴¹ *Lietuvos dailininkų žodynas: 1795–1918*, T. 2, sudarytoja Jolanta Širkaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012; *Lietuvos dailininkų žodynas: 1918–1944*, T. 3, sudarytoja Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013.

⁴² Dalia Ramonienė, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.

⁴³ *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*; *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2013, T. 68: *Moteriškoji tapatybė ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė.

indėlio apžvalgai, feministinio parodų kuravimo ir kritikos strategijoms skirtos publikacijos, apimančios laikotarpį nuo XIX amžiaus iki šių dienų.

Nuo XXI a. pradžios baltąsias Lietuvos dailės istorijos dėmes pildo dailininkų egošaltinių studijomis paremti tyrimai. Minėtinos dailininkų Sofijos Romerienės⁴⁴, Marianos Veriovkinos⁴⁵, Barboros Didžiokienės⁴⁶ monografijos, kurios praplėtė ir papildė ne tik žinias apie šias menininkes ir jų aplinką, bet pakeitė bendro XX a. pirmos pusės Lietuvos kultūrinio peizažo vaizdą. Pastaraisiais metais ryškėja tendencija susieti su dailės gyvenimu anksčiau marginalizuotas visuomenės veikėjų figūras, pavyzdžiui, Valerijos Čiurlionytės-Karužienės⁴⁷, Julijos Jablonskytės-Petkevičienės⁴⁸. Dalios Ramonienės išsakyta mintis, kad negausus Petkevičienės „kūrybos palikimas į bendrą XX a. nacionalinės dailės kontekstą įsirašo kaip tam tikras meniniame gyvenime ne itin aktyviai dalyvavusių moterų dailininkų kūrybos modelis“,⁴⁹ – aktuali šiandieninės dailėtyros kontekste. Meniniu požiūriu kukli, dažniausiai realistinė tokių dailininkų kūryba vis dėlto yra neatsiejama „didžiosios“ Lietuvos dailės istorijos dalis, atspindėjusi savo laiką ir dariusi poveikį amžininkams. Tų primirštų ar pamirštų dailininkų kūrybos tyrinėjimai padeda rekonstruoti bendrą tarpukario meninio gyvenimo vaizdą.

Nepriklausomybės laikais kilęs susidomėjimas tarpukario Lietuvos menine kultūra ir jos reiškiniais suteikė impulsų dar kartą permąstyti ir organizuotą dailininkų veiklą. 1999 m. Lietuvos dailės muziejaus metraščio 3 tome išspausdintoje Onos Mažeikienės publikacijoje „Iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos...“ buvo vėl peržiūrėta 1938–1940 m. veikusios dailininkų organizacijos istorija⁵⁰. Mažeikienė detaliau negu ankstesni tyrėjai išanalizavo dailininkų draugijos veikimą, remdamasi organizacijos dokumentais. Visuomenės požiūris į dailininkų kolektyvinę veiklą, jų kūrybos bei surengtų dailės parodų kritika ir vertinimo įvairovė

⁴⁴ Jolanta Širkaitė, *Dailininkė Sofija Romerienė: (Zofia Romer, 1885–1972)*.

⁴⁵ Laima Laučkaitė, *Ekspressionizmo raitelė Mariana Veriovkina*.

⁴⁶ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, iš rusų kalbos vertė Irena Miškinienė, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lyčių studijų centras, 2011; Idem., *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, iš rusų kalbos vertė Ona Mickevičiūtė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015.

⁴⁷ *Sesers rūpestis. Valerijos Čiurlionytės-Karužienės gyvenimo ir darbų eskizai*, sudarytoja Milda Mildažytė-Kulikauskienė, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2012.

⁴⁸ *Gyvenimo juostos: Julija Jablonskytė-Petkevičienė*, sudarytoja Eglė Lukėnaitė-Griciuvienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2013.

⁴⁹ Dalia Ramonienė, „Dailės studijos ir tapybos apžvalga“, in: *Gyvenimo juostos: Julija Jablonskytė-Petkevičienė*, p. 116.

⁵⁰ Ona Mažeikienė, „Iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos...“, in: *Lietuvos dailės muziejus: Metraštis*, Nr. 3, Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 63–75.

buvo analizuota ir šios disertacijos autorės publikacijoje VDA darbuose (2011)⁵¹. Viena vertus, historiografijoje išsamiai išnagrinėta faktinė LMDD susikūrimo ir veiklos medžiaga, bendrais bruožais aptartas organizuotas moterų įsijungimas į parodinį tarpukario dailės gyvenimą, domėtasi visuomenės požiūriu į dailininkų veiklą. Antra vertus, taip ir liko neanalizuoti kiti svarbūs procesai, lėmę meninės moterų organizacijos įsteigimą, kuri veikė ne tik kaip grynai profesinis susivienijimas, bet turėjo ir specifinių savybių, būdingų kūrybiniams sambūriams. Neaptarti Lietuvos moterų emancipacijos judėjimo procesų ir dailininkų organizavimosi sąlyčio taškai bei ypatumai. Taigi amžininkų paliudijimai ir vėlesnių tyrėjų įžvalgos leidžia permąstyti Lietuvos moterų dailininkų draugijos kaip fenomeno suvokimo raidą ir atsakyti į klausimus, kaip keitėsi, įvairėjo visuomenės nuostatos vertinant dailininkų veiklą, kokius tikslus sau kėlė susibūrusios kūrėjos ir kokie buvo visuomenės lūkesčiai.

Disertacijoje remiamasi Lietuvos moterų judėjimui skirtais darbais – Virginijos Jurėnienės monografija⁵², kurioje autorė nagrinėjo XIX a. pabaigos–XX a. pirmos pusės moterų judėjimo procesus, ir katalikiškąją judėjimo srovę tyrinėjusios Indrės Karčiauskaitės disertacija bei straipsniu⁵³. Nors minėtų autorių tyrimuose nebuvo išryškintos moterų judėjimo sąsajos su tarpukario dailės gyvenimo reiškiniiais, svarbi bendra šalies moterų judėjimo faktografija. Darbe taip pat naudotasi Europos moterų emancipacijos judėjimo tyrimams, jo periodizacijai ir būdingų bruožų analizei skirtomis studijomis⁵⁴, kurios aktualios siekiant atskleisti ir įvertinti Lietuvos moterų emancipacijos judėjimo sąsajas su bendraeuropiniu kontekstu.

Lietuvos Respublikos meninį gyvenimą reguliavusių institucijų suformuotų prioritetų, jų kultūros finansavimo politikos niansus geriau suprasti padėjo istoriko Dangiro Mačiulio

⁵¹ Ieva Burbaitė, „Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, p. 39–52.

⁵² Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*: Monografija, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006.

⁵³ Indrė Karčiauskaitė, in: *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)*, Daktaro disertacija, Humanitariniai mokslai, istorija, Kaunas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2007; Idem, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, in: *Kauno istorijos metraštis*, T. 6, Kaunas: VDU leidykla, 2005, p. 137–148.

⁵⁴ Millicent Fawcett, *Women's Suffrage: Short History of a Great Movement*, London: T. C. & E. C. Jack, [1912]; *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, ed. by Sylvia Paletschek, Bianka Pietrow-Ennker, Stanford University Press, 2004; *Women's Movements: Networks and Debates in post-communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, ed. by Edith Saurer, Margareth Lanzinger, Elisabeth Frysak, Köln: Böhlau, 2006; Barbara Alpern Engel, *Women in Russia 1700–2000*, Cambridge University Press, 2004; *The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens*, ed. by Blanca Rodríguez-Ruiz, Ruth Rubio-Marín, Leiden, Boston: Brill, 2012; William L. O'Neill, *The Woman Movement: Feminism in the United States and England*, Routledge, 2013.

monografijoje *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais* pateikta informacija⁵⁵. Kadangi trečioje disertacijos dalyje daug dėmesio skiriama XX a. pirmosios pusės Lietuvos fotografijos istorijos reiškiniams, konteksto atskleidimui taikoma naujausia tarpukario fotografijos tyrinėjimams skirta medžiaga: Zitos Pikelytės disertacija *Lietuvos provincijos fotografija 1918–1940 metais*⁵⁶, kiti Lietuvos menotyrininkų ir fotografijos istorikų tekstai⁵⁷.

Moterų dailės tyrimai plėtojami ir kaimyninėse Baltijos šalyse. Tarp naujausių kaimyninių šalių mokslinių tyrimų minėtinas Estijos dailės muziejaus publikuotas straipsnių rinkinys *Moteris dailininkė ir jos laikas* (2014)⁵⁸, kurio dauguma straipsnių skirti dailininkų indėlio į XIX–XX a. pirmos pusės Estijos dailės gyvenimą apžvalgai. 2015 m. pabaigoje latvių menotyrininkė Baiba Vanaga apgynė disertaciją apie XIX a. vidurio – XX a. pradžios Latvijos dailininkų veiklą ir kūrybą⁵⁹.

Vienas iš šiai disertacijai svarbių darbų – tai feministinės dailės teorijos kūrėjos – Griseldos Pollock doktorantės, estų menotyrininkės Katrin Kivimaa monografija *Nacionaliniai ir modernūs moteriškumai Estijos dailėje 1850–2000* (2009)⁶⁰. Kivimaa tyrimai pasitelkiami pirmųjų Lietuvos moterų dailės parodų turinio vertinimo ir kritikos palyginimui.

Siekiant įvertinti Lietuvos moterų dailės švietimo situaciją, dailininkų kūrybos ir jos sklaidos galimybes bei menininkų organizuotos veiklos rezultatus kaimyninių šalių kontekste, remiamasi Lenkijos dailininkų veiklos istorijai skirta literatūra. Šiai disertacijai svarbus 1991 m. Varšuvos nacionaliniame muziejuje surengtą parodą „Lenkų dailininkės“ lydėjęs katalogas

⁵⁵ Dangiras Mačiulis, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.

⁵⁶ Zita Pikelytė, *Lietuvos provincijos fotografija 1918–1940 metais*, Daktaro disertacija, Menotyra, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2012.

⁵⁷ *Lietuvos fotografija iki XXI a.*, sudarytojas Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002; Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, *Fotografijos slėpiniai II*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006; *XX a. Lietuvos fotografijos antologija*, T. 3, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2013; *Lietuvos fotografija '13: vakar ir šiandien*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2013 ir kt.

⁵⁸ *Eesti Kunstmuuseumi toimetised*, 4 [9]: *Naiskonstnik ja tema aeg / Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 4 [9]: *A Woman Artist and Her Time*, toimetāja / ed. by Kersti Koll, Merike Kurisoo, Tallinn: Eesti Kunstmuuseum, Adamson-Ericu muuseum, 2014.

⁵⁹ Baiba Vanaga, *Sievietes mākslinieces Latvijā laikā no 19. gadsimta vidus līdz 1915. gadam*, promocijas darba kopsavilkums [daktaro disertācijas santrauka], Rīga, Kunstkademie: Rīga Latvijas Mākslas Akadēmija 2015, [interaktyvus]: http://www.lma.lv/downloads/Vanaga_Sievietes%20mākslinieces_2015_Kopsavilkums_web.pdf, [žr. 2016-02-01]. Taip pat žiūrėti: Baiba Vanaga, “The first Latvian female painters in the early 20th century”, in: *Eesti Kunstmuuseumi toimetised*, 4 [9]: *Naiskonstnik ja tema aeg / Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 4 [9]: *A Woman Artist and Her Time*, p. 101–117.

⁶⁰ Katrin Kivimaa, *Rahvuslik ja modernne naisekuju eesti kunstis 1850–2000*, Tartu, Tallinn: Tartu University Press, 2009.

(1991)⁶¹. Jame galima rasti ne tik dailininkų kūrybines biografijas, bet ir informaciją apie Lenkijoje veikusias dailininkų organizacijas, moterų dailės švietimo institucijas. Tyrimui taip pat aktuali Joannos Sosnowskos feministinė Lenkijos moterų dailės istorijos studija *Be kanono: Lenkijos moterų dailė* (2003)⁶². Sosnowskos tyrimai taikomi konstruojant Lenkijos moterų dailininkų veiklos kontekstą.

Taigi aptartieji tyrimai disertacijos autorei padėjo pasirinkti teorines prieigas, suteikė duomenų disertacijoje nagrinėjamų temų ir problematikos kontekstualizavimui. Vis dėlto pagrindinė šio mokslinio darbo tyrinėjimų medžiaga yra šaltiniai – archyvuose, muziejuose, privačiuose rinkiniuose saugomi dailininkų veiklą liudijantys tekstiniai ir vaizdiniai dokumentai bei publikacijos tarpukario spaudoje.

Tyrimo šaltiniai

Socialinė prieiga paveikė ir šiuolaikinę parodų kuravimo praktiką – eksponatų interpretavimui pasitelkiama gausi vaizdinė, tekstinė, kartais ir audiovizualinė medžiaga, praplečianti objekto suvokimo, interpretavimo gaires. Tokių parodų rezultatas – naujų šaltinių paviešinimas, kurie ne tik skatina visuomenės susidomėjimą, bet ir suteikia medžiagos dailės tyrėjams. Į dailėtyros diskursą įtraukiami neskelbti vaizdiniai ir tekstiniai dokumentai, kurie teikia impulsų permąstyti nacionaliniam dailės paveldui ar autoriaus kūrybos „aukso fondui“ jau priskirtų darbų sukūrimo, funkcionavimo ypatumus. Prie reikšmingiausių tarpukario Lietuvos dailininkų kūrybos ekspozicijų priskirčiau 1996 m. Kauno paveikslų galerijoje surengtą Barbaros Didžiokienės darbų retrospektyvą (kuratorės Daiva Citvarienė ir Kristina Martinkevičienė) ir šia proga Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus bendradarbio Lino Citvaro sukurtą biografinį filmą „Mažosios dailininkės prisiminimai“ (1997), kuriame skambėjo citatos iš neskelbtų Didžiokienės dienoraščių (kelios ištraukos buvo publikuotos ir parodos kataloge)⁶³. Ekspozicijos turiniu išsiskyrė ir 2011 m. spalio – 2012 m. kovo mėnesiais Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus organizuota paroda „Spalvos ir šokio paviliota“, minint dailininkės, pirmosios Lietuvos baletmeisterės ir baletų pedagogės Olgos Dubeneckienės-

⁶¹ *Artystki polskie*: Katalog wystawy, [redakcja naukowa katalogu Agnieszka Morawińska], Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.

⁶² Joanna Sosnowska, *Poza kanonem: Sztuka polskich artystek 1890–1939*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003.

⁶³ *Barbora Didžiokienė (1896–1976)*: Parodos katalogas, teksto autorė ir sudarytoja Kristina Martinkevičienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1996.

Kalpokienės 120-ąsias gimimo metines (kuratorės Aušra Endriukaitienė ir Živilė Ambrasaitė)⁶⁴. Neapsiribojant Dubeneckienės-Kalpokienės kūriniais (piešiniais, scenografijos ir kostiumų eskizais, pagal jos eskizus sukurtais kostiumais, net scenovaizdžių fragmentais), parodų salėse rodyti kitų dailininkų sukurti šios iškilios asmenybės portretai, daugiabriaunę jos kūrybinę ir visuomeninę veiklą iliustravo gausi fotografinė medžiaga, renginių afišos. Pirmą kartą paviešintos ne tik privačios jos šeimos narių fotografijos, bet ir intymūs dailininkės fotoaktai, paskatinę menotyrininkus, tarp jų ir šios disertacijos autorę, atkreipti dėmesį į mažai tyrinėtą Dubeneckienės-Kalpokienės nuotraukų archyvą. 2012 m. kovo mėnesį Vilniaus grafikos meno centro galerijoje veikusioje dailininkės 100-mečiui skirtoje parodoje „Marcė Katiliūtė (1912–1937): „svajojau meninę svajonę““ greta tapybos darbų, lino raižinių ir taikomosios grafikos pavyzdžių taip pat buvo rodyti kūrėjos dienoraščių fragmentai, padėję žiūrovams geriau pažinti dailininkės asmenybę, suvokti jos menines nuostatas⁶⁵ (kuratorės Jurga Minčinauskienė ir Kristina Kleponytė-Šemeškienė).

Rengiant disertaciją išanalizuota Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos dokumentacija bei organizacijos korespondencija. Šie pirminiai šaltiniai saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve (toliau – LLMA) esančiame Jungtiniame Lietuvos dailininkų organizacijų fonde (f. 33). Dailininkių biografijų detalės tikslintos peržiūrint Lietuvos centriniame valstybės archyve (toliau – LCVA), Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje (toliau – LTMKM) ir LLMA saugomą medžiagą. Disertacijoje naudotasi informacija, aptikta Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje (toliau – LMAVB RS) saugomuose Onos Brazauskaitės-Mašiotienės (f. 181) ir Vinco Uždavinio (f. 183) fonduose. Tiesiogiai su nagrinėjamu objektu ir laikotarpiu susiję pirmųjų moterų dailės ekspozicijų (1937 m. ir 1940 m.) katalogai⁶⁶, taip pat kitas tarpukaryje surengtas parodas lydėję leidiniai.

⁶⁴ Giedrė Jankevičiūtė, „Verta legendos: Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokiene“, in: *7 meno dienos*, 2012-07-13, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-07-13/daile_2/verta_legendos_olga_svede_dubeneckiene_kalpokiene.html, [žr. 2015-08-29].

⁶⁵ Giedrė Jankevičiūtė, „Jaunoji nacionalinės dailės klasikė: Marcei Katiliūtei – 100“, in: *7 meno dienos*, 2012-07-27, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-03-30/daile_2/jaunoji_nacionalines_dailes_klasike.html, [žr. 2015-08-29].

⁶⁶ K. O. S. *Moterų Talkos kumiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiamos Pirmosios Lietuvos moterų dailininkių meno parodos katalogas*, Kaunas, 1937; *Pirmosios Lietuvos moterų dailininkių draugijos dailės parodos katalogas*, Kaunas, Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, 1940, įvadinis straipsnis M. Žilinskienės; *Marcė Katiliūtė, 1912–1937* [parodos katalogas], Kaunas, 1940.

Analizuojant Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos vertinimus viešajame diskurse, disertacijoje gausiai remiamasi periodine spauda: tarpukariu surengtų personalinių ir grupinių dailės parodų bei bendrų moterų dailininkų suorganizuotų meno ekspozicijų recenzijomis, amžininkų pasisakymais moterų dailės klausimais. XX a. 4 dešimtmečio antroje pusėje pasirodė pirmieji straipsniai, kuriuose bandyta apibendrinti ir įvertinti lietuvių moterų pasiekimus dailėje⁶⁷, apžvalgininkai pagaliau atkreipė dėmesį į socialinę moters dailininkės padėtį ir reziūmavo, kad šeimos priedermės bei nepalankus visuomenės požiūris ribojo jų galimybes pasireikšti profesinėje srityje. Šia tema aktyviai diskutuota 1937–1940 metais po dailininkės Marcės Katiliūtės savižudybės taip pat minint pirmąsias kolektyvines Lietuvos dailininkų parodas bei aptariant Lietuvos moterų dailininkų draugijos įsteigimą. Dailininkų kūrybos vertinimas, moteriškumo reprezentacijos buvo diskutuotos ir reflektuotos to laikmečio spaudoje, taigi disertacijoje nevengiama cituoti neakademiniams šaltiniams priskiriamą periodiką, liudijančią šių klausimų aktualumą.

Disertacijoje panaudotos pirmųjų moterų kūrybos parodų fotografijos saugomos šių institucijų fonduose: Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus (toliau – ČDM), Kupiškio etnografijos muziejaus (toliau – KEM), Maironio lietuvių literatūros muziejaus (toliau – MLLM). Taip pat panaudotos Tarabildų šeimos archyve esančios Domicelės Tarabildienės fotografijos ir Veronikos Šleivytytės giminaičiams priklausiusios nuotraukos iš disertacijos autorės archyvo. Fotografų ir dailininkų darbų reprodukcijos – iš Lietuvos dailės muziejaus (toliau – LDM), Juozo Tumo-Vaižganto memorialinio buto-muziejaus, Biržų „Sėlos“ muziejaus, Vytauto Didžiojo karo muziejaus (toliau – VDKM), LTMKM, LLMA, Šiaulių „Aušros“ muziejaus (toliau – ŠAM) rinkinių, parodų katalogų, dailės literatūros, išteklių internete. Dalis vaizdinės disertacijos medžiagos rasta tarpukario spaudoje.

⁶⁷ Petras Tarabilda, „Lietuvos moterų dailė“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 746–747; Idem, „Lietuvos tapytojos“, in: *Židinys*, 1937, Nr. 10, p. 330–331; D. T. [Domicelė Tarabildienė (?)], „Moteris ir kūryba“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 10, p. 495–496.

Tyrimo tikslas ir uždaviniai

Tyrimo tikslas – visapusiškai išanalizuoti Lietuvos moterų dailininkių draugijos atsiradimo prielaidas, veiklą ir jos vietinį bei tarptautinį kontekstą.

Tikslas padiktavo šiuos uždavinius:

1) ieškoti LMDD įkūrimo sąsajų su tarptautiniu ir Lietuvos moterų emancipacijos judėjimu;

2) analizuojant LMDD atvejį Lietuvos ir tarptautiniame kontekste nustatyti, iš kur kilo poreikis dailininkėms organizuotis;

3) aptarti LMDD veiklos programą, uždavinius ir jų įgyvendinimo formas;

4) nustatyti LMDD vietą ir reikšmę XX a. ketvirtąjo dešimtmečio Lietuvos dailės gyvenime;

5) atskleisti LMDD narystės poveikį atskirų jos narių kūrybinei veiklai ir profesinei karjerai, lyginant meniniu požiūriu ryškiausių (pasirinkti Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės atvejai) ir marginalinių LMDD narių indėlį;

6) ieškoti sąsajų tarp LMDD ir Lietuvos visuomenės modernėjimo procesų.

Teorinės prieigos ir metodologija

Ši disertacija iš dalies pratęsia ir papildo XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailininkių organizacinės ir kūrybinės veiklos tyrimus. Tiksliau – ši studija yra apie tai, kodėl XX a. 4 dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje kūrėsi dailininkės nutarė susivienyti ir kaip Lietuvos moterų dailininkių draugija (1938–1940) tapo moterų kūrybos sklaidos ir profesinio statuso sutvirtinimo instrumentu. Taigi pagrindiniai akcentai – menininkių tapatybės paieškos ir pastangos ją išreikšti, moterų visuomeninės padėties pagerinimo ir atitinkamai jų kūrybos sąlygų palengvinimo klausimai. Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos pristatymas pasitelkiant surinktą literatūrą ir šaltinius suponuoja istoriografinio tyrimo metodo taikymą, palankų siekiant rekonstruoti buvusios organizacijos veiklą. Kadangi iki šiol LMDD veikla tirta vienpusiškai (tik tarpukario Lietuvos meninių ar idėjinių organizacijų kontekste), disertacijai svarbūs faktografiniai tyrimai ir lyginamoji analizė su kitomis šalimis. Istorinis požiūris formuojamas ieškant dailės gyvenimo sąsajų su meniniais ir sociokultūriniais procesais, pasitelkiant socialinės dailės istorijos metodologiją. Šiame moksliniame darbe siekta analitinės prieigos prie pasirinkto

objekto, taigi atsisakyta nuoseklaus feministinės dailėtyros metodologijos taikymo. Feministinė prieiga pasitelkiama tik specifiniais atvejais – pavyzdžiui – moterų tapatybės, socialinių normų įtvirtinimo (arba paneigimo), socialinių vaidmenų autorefleksijos jų kūryboje tyrime. Paskutinėje disertacijos dalyje Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos specifikai atskleisti pasirinktas Naujojoje dailės istorijoje (*New Art History*) išpopuliarėjęs atvejo tyrimo (*case study*) metodas. Metodinė nuostata analizuoti konkrečius pavyzdžius, pasitelkiant vaizdinius ir tekstinius archyvinis duomenis taip pat amžininkų atsiminimus, leido atskleisti pasirinktų autorių kūrybos ypatumus. Neapsiribojant tradicinėmis išraiškos priemonėmis, tyrime aprėpiami įvairūs pasirinktų dailininkų meninės veiklos laukai. Be faktografinės analizės, tyrimo eigoje kilo problemų dėl kai kurių kūrinių atribucijos bei datavimo, disertacijoje patikslinami ankstesnių tyrėjų įtvirtinti faktai. Tokius patikslinimus leido padaryti kryptingos archyvinių šaltinių studijos ir tokiu būdu aptikti faktiniai įrodymai, gauti rezultatai pagrindžia šio mokslinio darbo naujumą ir svarbą. Disertacijoje meninės kokybės klausimas formuluojamas ne dominuojančių tendencijų ir jų atitikimo tradicinio dailės istorijos diskurso atžvilgiu, bet siekiant atskleisti įsitvirtinusio požiūrio neatitikusių meninių manifestacijų vertę, kuri liudija tarpukario meninės kultūros įvairovę, užsimezgasias, bet neišsiskleidusias jos ypatybes.

Ginamieji disertacijos teiginiai

- XX a. 4 dešimtmetyje išryškėjusios Lietuvos moterų dailininkų pastangos konsoliduoti savo veiklą sutampa su Lietuvos Respublikos menininkų profesinės savimonės plėtote, menininko vietos visuomenėje paieškomis ir poreikiu tą vietą ginti per organizaciją, atsižvelgiama ir į tai, kad profesinių organizacijų steigimas buvo parankus autoritarinės valstybės tikslams ir santykiui su visuomene.
- LMDD atsiradimas ir veikla padėjo atkreipti visuomenės dėmesį į moterų kūrybos vertę, paskatino talentingųjų pripažinimą (pavyzdžiui, padėjo paversti Marcės Katiliūtės kūrybą nacionalinio kultūros paveldo dalimi, išryškino Domicelės Tarabildienės, Konstancijos-Petrikaitės Tulienės kūrinių vertę ir reikšmę, paskatino užsakovus atkreipti į jas dėmesį).
- XX a. pirmosios pusės Lietuvos nacionalinis dailės diskursas nėra monolitiškas. Dailininkų susiskaidymas į idėjines stovyklas reprezentuoja skirtingų visuomenės grupių interesų kryptis. Lietuvos dailininkai veikė meninės pasaulėžiūros, profesiniu, tautiniu, o taip pat ir lyties pagrindu.

- Visuomenės fragmentacija, atskirų socialinių grupių ir individų emancipacija yra modernizacijos proceso dalis. LMDD atsiradimas gali būti nagrinėjamas kaip viena iš jo formų, liudijančių visuomenės ir kultūros demokratėjimą.

- Tarpukario Lietuvos dailininkės daug dėmesio skyrė taikomajai dailei ir dailiesiems amatams, taip laužydamos akademistinę dailės rūšių ir žanrų hierarchiją. Parodose nesidrovėta rodyti „mažiesiems menams“ priskiriamų darbų. Nebijota žavėtis nei Konstancijos Petrikaitės-Tulienės kalstiniais ar lėlėmis, nei *art deco* stiliaus paveiksliukais, reprodukuotais žurnaluose. Tokia praktika diegė naujus dailės suvokimo ir vertinimo kriterijus.

Darbo naujumas

Socialinės dailėtyros metodų taikymas, dailės faktus interpretuojant visuomenės gyvenimo kontekste, paskatino disertacijos autorę nauju rakursu pažvelgti į Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklą ir organizacijos veiklą analizuoti nesiribojant jos menine kryptimi, bet siejant su bendraisiais visuomenės gyvenimo pokyčiais. Disertacijoje Lietuvos moterų dailininkų veikla lyginama su kitų šalių dailininkų judėjimu, o LMDD susikūrimo istorija ir organizacijos narių veikla nagrinėjama kaip Lietuvos dailės ir visuomenės kaitos (modernėjimo) indikatorius. Atvejo prieiga leido atskleisti iki šiol visai netyrinėtus, arba tik fragmentiškai tirtus dailininkų Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos faktus ir ypatumus. Tyrimo metu pavyko aptikti neskelbtos informacijos apie dailininkę Ireną Jackevičaitę-Petraitienę, papildytos žinios apie dailininkę Haliną Naruševičiūtę-Žmuidzinienę.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados ir priedai: bibliografijos sąrašas, iliustracijos, iliustracijų sąrašas.

Pirmosios disertacijos dalies tyrimas orientuotas į priežastinių ryšių, paskatintųjų Lietuvos moterų dailininkų susitelkimą bendrai veiklai, išryškinimą ir įvardinimą. Šią dalį sudaro du skyriai, kurių kiekvienas skirstomas į kelis poskyrius, siekiant nuosekliai išdėstyti argumentaciją. Pirmojo skyriaus trijuose poskyriuose aptariamas moterų emancipacijos judėjimas ir jo atgarsiai Lietuvoje, moterų emancipacijos judėjimo kilmė ir turinys, tikslai ir

organizavimosi būdai bei formos, moterų judėjimo atėjimas į Rusijos imperiją, Lenkiją ir Lietuvą, moterų veikla tarpukario Lietuvos kultūriniame gyvenime. Antrajame pirmos disertacijos dalies skyriuje pristatomos pagrindinės institucinės ir sociokultūrinės Lietuvos moterų dailininkų draugijos susikūrimo prielaidos.

Antroji disertacijos dalis skirta Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklai ir jos kontekstų įvertinimui. Pirmame skyriuje susitelkiama į organizacijos veiklos formų aptarimą, antrajame – vertinami LMDD veiklos rezultatai ir jų reikšmė. Lietuvos moterų dailininkų draugijos ypatumai nagrinėjami kaimyninių šalių pirmųjų dailininkes subūrusių organizacijų kontekste.

Trečiąją disertacijos dalį sudaro dviejų LMDD narių – Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokenės (1891–1967) ir Domicelės Tarabildienės (1912–1985) kūrybos atvejų tyrimai, pirmiausiai aptariant pasirinktų autorių santykį su vienintele moteriška kūrėjų organizacija tarpukariu. Dviejuose skyriuose su poskyriais pristatomi jų biografijos faktai, kūrybos kryptys ir specifika. Domimasi ne tik abiejų kūrėjų meniniu talentu, bet ir pastangomis kurti charakteringą asmeninį įvaizdį. (Auto)portretinių atvaizdų analizė šiam tyrimui pasirinkta kaip priemonė, leidžianti įvertinti moterų savistabos ir savęs pozicionavimo aspektus. Šioje mokslinio darbo dalyje dėmesys sutelktas į moters kūrėjos tapatybės problematiką, kaip vienas iš tyrimo pjūvių pasirinktas nuogo kūno vaizdavimo ir jo aktualizavimo visuomenėje klausimas. Atvejų studijos pasirinktos siekiant atskleisti šių menininkų kūrybos diapazono plotį ir įvertinti jų įvaizdžio specifiką priklausant LMDD.

Tyrimo rezultatai apibendrinami išvadose. Prieduose patiekama vaizdinė medžiaga, iliustruojanti pristatomus įvykius ir aptariamų dailininkų kūrybą. Tarp jų – pirmųjų dailininkų parodų fotografijos, atskirų eksponatų reprodukcijos, Olgos Dubeneckienės-Kalpokenės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos pavyzdžiai, jų kūrybos kontekstualizavimui pasirinktos kitų autorių darbų reprodukcijos. Kadangi paskutinėje disertacijos dalyje nagrinėjamas Dubeneckienės-Kalpokenės atvaizdų prasminis turinys, analizuojami jų sukūrimo motyvai bei principai, vaizdinę medžiagą papildoma fotografuoti Dubeneckienės-Kalpokenės portretai, taip pat kitų dailininkų kūrinių reprodukcijos (Vladimiro Dubeneckio, Petro Kalpoko, Barboros Didžiokienės, Vlodo Didžioko, Telesforo Kulakausko, nenustatyto skulptoriaus).

I. KODĖL LIETUVOS DAILININKĖS NUTARĖ SUSIVIENYTI?

1.1. Moterų emancipacijos judėjimas ir jo atgarsiai Lietuvoje

Istoriškai emancipacija suvokiama kaip procesas, kuriam būdingas individų ar grupių išsilaisvinimas iš represyvių struktūrų. Moterų emancipacijos sąvoka imta naudoti dar XIX a. pradžioje. Moterų emancipacija aiškinama kaip moterų kova už apsisprendimo teisę, už jų teisinę, socialinę, kultūrinę ir politinę padėties pagerinimą. XX a. 7 dešimtmetyje tyrėjai moterų emancipacijos (ir feministinį) judėjimą apibrėžė kaip organizuotas moterų pastangas siekiant teisinę ir politinę lygybę su vyrais. XX a. 8 dešimtmetyje jau nusistovėjo termino „moterų emancipacijos judėjimas“ (dažnai sinonimiškai naudojamas ir „moterų judėjimas“) turinys, kuris apima įvairius istorinius ir šiuolaikinius moterų veiklos pasireiškimus, socialinius poreikius ir feministines aspiracijas bei veikimo strategijas, susijusias su moterimis⁶⁸. Sąvoka talpina platų moterų organizavimosi formų spektrą, nepaisant jų veikimo tikslų. Į apibrėžties rėmus patenka, pavyzdžiui, į labdaringų draugijų veiklą įsitraukusios moterys, net antifeministiniai moterų sambūriai⁶⁹. Taigi LMDD fenomenas taip pat gali būti vertinamas kaip moterų emancipacijos judėjimo rezultatas. Kadangi lietuviškoje moterų emancipacijos judėjimo istoriografijoje skirta nepakankamai dėmesio moterų judėjimo priešistorės aptarimui, disertacijos autorė siekia išsiaiškinti kuo rėmėsi, į ką orientavosi ir pagal kokį modelį veikė Lietuvos moterys.

1.1.1. Moterų emancipacijos judėjimas ir jo siekiai

Moterų emancipacijos judėjimo etapų periodizacija ir jiems būdingų bruožų rinkinys istoriografijoje nėra vienareikšmiškai apibrėžti. Disertacijoje remiamasi Sylvios Paletschek ir Biankos Pietrow-Ennker sudarytoje straipsnių rinktinėje *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective* (2004)⁷⁰ pasiūlytu Europos moterų emancipacijos judėjimo periodizacijos modeliu ir būdingų bruožų charakteristika. Tokia moterų judėjimo etapų apžvalga šiam tyrimui reikalinga kaip kontekstas, siekiant išsiaiškinti moterų

⁶⁸ Sylvia Paletschek, Bianca Pietrow-Ennker, ed., *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, Stanford University Press, 2004, p. 5–6.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰ Straipsnių rinktinė sudaryta pranešimų, skaitytų Štutgarte vykusioje konferencijoje pagrindu. Leidinyje publikuoti tyrimai apima Jungtinės Karalystės, Nyderlandų, Prancūzijos, Vokietijos, Norvegijos, Švedijos, Čekijos, Vengrijos, Lenkijos, Rusijos imperijos, Ispanijos bei Graikijos moterų emancipacijos judėjimo istoriją.

emancipacijos judėjimo ištakas, siekius ir raidą bei atsakyti į klausimą, kada ir iš kur šios idėjos galėjo pasiekti Lietuvą ir kokiomis formomis čia plito.

Nors įprasta moterų emancipacijos judėjimą sieti su XIX a. visuomenės modernizacijos procesais, moterų politinių teisių klausimas Europoje imtas kelti kur kas anksčiau, dar Prancūzijos Didžiosios revoliucijos metais, kai 1789 m. priimtoje „Žmogaus ir piliečio teisių deklaracijoje“ buvo suformuluota prigimtinė žmonių lygybės idėja. Prancūzų rašytoja Olympe de Gouges (1748–1793) 1791 m. parengė „Moters ir pilietės teisių deklaraciją“ (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*), kurios pagrindą sudarė 1789 m. „Žmogaus ir piliečio teisių deklaracijos“ teksto formuluotės, siekiant jas pritaikyti ir moterims, taip pašiepiant lyčių lygybę deklaravusio dokumento neveiksmingumą. Bet nei de Gouges pastangos atkreipti dėmesį į moterų situaciją, nei Revoliucijos metais įsikūrusių pirmųjų moterų politinių klubų (greit uždrausti) veikla neiškovojo balsavimo teisės Prancūzijos pilietėms iki pat 1944-ųjų⁷¹. Vis dėlto demokratijos lopšiu vadinamoje valstybėje vykę procesai ir moterų deklaracijos davė impulsų kitų Europos valstybių moterų judėjimo ideologėms.

Pavyzdžiui, 1792 m. pasirodęs Didžiosios Prancūzijos revoliucijos lygybės idėjų įkvėptas britų rašytojos ir filosofės Mary Wollstonecraft traktatas *Moterų teisių apgynimas* (*A Vindication of the Rights of Women*) dažnai vadinamas pirmuoju feminizmo manifestu⁷². Wollstonecraft reikalavo moterims lygių teisių su vyrais įrodinėdama, kad mažesni moterų laimėjimai tėra menkesnio jų išsilavinimo rezultatas, o ne prigimtinė duotybė ir, kad moterys nėra žemesnė už vyrus visuomenės dalis⁷³. Pirmieji balsai, reikalaujantys suteikti ir moterims balsavimo teisę, pasigirdo XIX a. viduryje, tačiau organizuotas moterų veikimas prasidėjo nuo sufražisčių – kovotojų už balsavimo teisę moterims – organizacijų steigimo ir jų veiklos XIX a. pabaigoje daugumoje Europos šalių. Tarptautiniam moterų emancipacijos judėjimui didelę įtaką turėjo JAV moterų judėjimas⁷⁴, kurio sklaida nulėmė sufražizmo idėjų plėtotę Jungtinėje Karalystėje.

Anglijoje nuo XIX a. 6 dešimtmečio steigėsi pirmosios moterų organizacijos, kovojusios už moterų teisinės padėties gerinimą ir darbo vietų moterims steigimą, aktualintas ir moterų

⁷¹ Sylvia Paletschek, Bianca Pietrow-Ennker, p. 309.

⁷² Kazimierz Ślęczka, *op. cit.*, p. 55.

⁷³ Janet K. Boles, Diane Long Hoeveler, *Historical Dictionary of Feminism*, Second Edition, Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004, p. 2–3.

⁷⁴ Jungtinės Karalystės moterų judėjimo ištakos siejamos su XIX a. I pusėje JAV kilusiu moterų teisių sulyginimo su vyrų teisėmis, judėjimu. Į kovą dėl vergovės panaikinimo ir prekybos vergais įsijungusios amerikietės susirūpino ir savo lygių teisių su vyrais gynimu ir šiam tikslui pritaikė abolicionistų judėjimo idėjinį modelį. William L. O'Neill, *The Woman Movement: Feminism in the United States and England*, Routledge, 2013, p. 31; Kazimierz Ślęczka, *op. cit.*, p. 57–58.

dalyvavimo rinkimuose klausimas⁷⁵. Nuo maždaug 1890 m. iki I pasaulinio karo visose Europos valstybėse veikė skirtingo išsivystymo lygio moterų organizacijos, kurių narės kėlė savo, kaip lygiavertės visuomenės dalies, teisių klausimą. Amžių sandūroje Europos moterų judėjimas buvo pirmiausiai orientuotas į kovą už moterų balsavimo teisę, kuri daugelyje šalių moterims suteikta per du pirmuosius XX a. dešimtmečius⁷⁶.

Apibendrinant Europos moterų emancipacijos judėjimo intencijas ir veiklą tyrėjai išskiria pagrindinius orientyrus: diskusijos dėl moterų teisių ir pareigų bei lyčių santykių; moterų švietimo, išsilavinimo gerinimas; moterų įsidarbinimo sąlygų gerinimas ir jų ekonominės nepriklausomybės siekimas; moterų pilietinių ir politinių teisių reikalavimas; socialinio skaidrumo judėjimas (kova prieš dvigubus seksualinės etikos standartus ir prostitucijos reglamentavimas); socialinė ir labdaringa veikla⁷⁷. Ankstyvasis moterų emancipacijos judėjimas siejamas su diskusijomis apie nelygiavertę moterų padėtį, kurių ištakos siekia Apšvietos epochą, bet būtent moterų įsitraukimas į socialinę ir labdaringą veiklą, silpnesniųjų gynimas ir šalpa dažniausiai buvo lemiamu veiksnium, padėjusiu moterims įgyti ir politinę kompetenciją⁷⁸. Šis bruožas būdingas ir Lietuvos moterų judėjimui, kada XX a. pradžioje greta socialinės veiklos suaktyvėjo ir moterų įsitraukimas į politinį bei kultūrinį gyvenimą.

1.1.2. Moterų emancipacijos judėjimas Rusijos imperijoje, Lenkijoje ir Lietuvoje

XIX a. antroje pusėje kilęs Lietuvos moterų judėjimas vyko kaip Rusijos ir Lenkijos moterų emancipacijos judėjimo dalis. Nors Lietuvos moterų judėjimas buvo veikiamas Vakarų idėjų, jį labiau sąlygojo artimesnės realijos. Kaip ir daugumoje Vidurio bei Rytų Europos šalių XIX a. antroje pusėje Lietuvos moterų veikla buvo iš dalies veikiamas ir tautinio judėjimo, o balsavimo teisė neaktualinta iki XIX a. dešimto dešimtmečio. Moterų emancipacijos judėjimo ištakos Rusijoje⁷⁹ bei Rusijos imperijai priklausiusiose Lenkijos ir Lietuvos žemėse siejamos pirmiausiai su moterų įsitraukimu į globėjišką ir labdaringą veiklą, palaipsniui peraugusia į švietėjišką, edukacinę fazę, ilgainiui moterims skatintos įgyti amatą ar profesiją, kad galėtų pačios užsidirbti, taptų (bent iš dalies) savarankiškos.

⁷⁵ Millicent Fawcett, *Women's Suffrage: Short History of a Great Movement*, London: T. C. & E. C. Jack, [1912], p. 85–87.

⁷⁶ Sylvia Paletschek, Bianka Pietrow-Ennker, *op. cit.*, 2004, p. 3–4.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 318–324.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁷⁹ Natalia Pushkareva, “Feminism in Russia: Two Centuries of History”, in: *Women's Movements: Networks and Debates in post-communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, p. 366; Barbara Alpern Engel, *Women in Russia 1700–2000*, p. 41–42.

Pavyzdžiui, rusės savo pilietinę pareigą įtvirtino 1812 m. įsteigusios vieną pirmųjų visuomeninę organizaciją – Moterų patriotinę draugiją Sankt Peterburge. „Moterys taip pat labai nori būti naudingos visuomenei“, rašė atsišaukime draugijos iniciatorės⁸⁰. Aristokračių iniciatyva įsteigta labdaringa organizacija pirmiausiai buvo skirta teikti pagalbą nukentėjusiems kare prieš Napoleono armiją⁸¹. Socialinę ir švietėjišką veiklą Sibire pratęsė dekabristų žmonos ir seserys⁸². Krymo karo (1853–1856) akivaizdoje Rusijos imperijos moterys aktyviai darbavosi teikdamos medicininę pagalbą nukentėjusiems⁸³.

Lenkijos moterų emancipacijos judėjimo tyrimams skirti tekstai dažnai pradedami XIX a. 5 dešimtmetyje susibūrusio ir vėliau „Entuziastėmis“ (*Entuzjastki*) pavadinto Varšuvos intelektualių ratelio veiklos apžvalga. Aplink jauną literatę Narcyzą Żmichowską (1819–1876) susitelkusias moteris vienijo Lenkijos atsiskyrimo nuo Rusijos idėjos bei sukilėlių globa, 5–6 dešimtmečiais grupės narės viešai ir spaudoje ėmė kelti moterų emancipacijos klausimus, pasisakė už moterų visuomeninio aktyvumo skatinimą, jų švietimo sąlygų gerinimą ir kovą dėl moterų ekonominės nepriklausomybės⁸⁴. Prūsijos sudėtyje buvusioje Didžiosios Lenkijos moterų organizacijos nuo XIX a. vidurio užsiėmė labdaringa, filantropine veikla ir ilgai nekėlė politinių tikslų. Čia pirmosios labdaringos draugijos steigėsi ir veikė globojamos Bažnyčios⁸⁵. Kaip pavyzdį galima paminėti labdarės Gryzeldos Celestynos Działyńskos (1804–1883) 1846 m. Poznanėje suburtą Lenkijos ponių labdarybės draugiją (*Towarzystwo dobroczynności dam polskich*), 1853 m. perorganizuotą į Šv. Vincento Pauliečio draugiją. 1871 m. Poznanės inteligentės įsteigė Mokslinės paramos merginoms draugiją (*Towarzystwo Pomocy Naukowej dla Dziewcząt*), kuri rūpinosi, kad lenkaitės gautų pagrindinius profesinius įgūdžius, reikalingus

⁸⁰ Organizacija veikė iki 1917 m. Barbara Alpern Engel, *Women in Russia 1700–2000*, p. 43.

⁸¹ Natalia Pushkareva, *op. cit.*, p. 366.

⁸² Po 1825 m. antiviryriausybinių sukilimų nužudytų ar ištremtų į Sibirą kilmingosios Rusijos bajorijos opozicijos judėjimo lyderių giminaitės tremtyje kovojo už įkalinimo įstaigų sąlygų gerinimą, bet to Sibire jos įkūrė pirmąsias ligonines, vaikų globos namus, pradžines mokyklas, kultūros įstaigas (bibliotekas, teatrus, koncertų ir kino sales) naujakuriams bei vietiniams Sibiro gyventojams. XIX a. 4–6 dešimtmečiais jos tapo pagrindinėmis Sibiro regionų socialinio gyvenimo iniciatorėmis. Eva-Maria Stolberg, “Decabrist Women in Siberia in the 1830s–1850s”, in: *Encyclopedia of Russian Women's Movements*, ed. by Norma Corigliano Noonan, Carol Nechemias, Westport: Greenwood Press, 2001, p. 18–19.

⁸³ Natalia Pushkareva, *op. cit.*, p. 367.

⁸⁴ Katarzyna Sierakowska, “From Partitions to an Independent State: The Feminist Movement in Poland in the First Half of the 20th Century”, in: *Women's Movements: Networks and Debates in post-communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, p. 478; Małgorzata Fuszara, “Women's Movements in Poland”, in: *Transitions, Environments, Translations: Feminisms in International Politics*, ed. by Joan W. Scott, Cora Kaplan, Debra Keates, Routledge, 1997, p. 130.

⁸⁵ Katarzyna Sierakowska, *op. cit.*, p. 477.

apmokamam darbui įgyti⁸⁶. Valdžios vykdyta germanizacijos politika telkė moteris stiprinti ir ginti lenkiškas papročių ir kultūros tradicijas. Šiuo tikslu 1894 m. Poznanėje buvo įkurta didžiausia moterų draugija „Warta“ (*Towarzystwo Przyjaciół Wzajemnego Pouczania się i Opieki nad Dziećmi Warta*), kurios narės privačiai, vėliau ir slaptai, mokė vaikus lenkų kalbos ir istorijos⁸⁷. Austrijos sudėtyje buvusioje Lenkijos dalyje moterų judėjimo pradžia susiklostė panašiomis aplinkybėmis, nuo XIX a. antros pusės čia buvo populiarios filantropinės ir karitatyvinės moterų organizacijos, kurių narės globojo vaikus ir darbo mieste ieškančias merginas, vienišas motinas, našles⁸⁸.

Bajorijos moteriškojo segmento poveikis kultūrai neatsiejamas nuo išsilavinusių dvarininkijos moterų, kurios turėjo galimybę verstis laisvosiomis profesijomis, veiklos. Lenkų literatūroje tarp ryškių pavyzdžių minėtina dvarininkų ir 1863–1864 m. sukilimo rėmėjų šeimoje gimusi lenkų rašytoja Maria Rodziewiczówna (1864–1944). Ji po tėvo mirties paveldėjo praskolintą Hrušovo dvarą Pinsko gubernijoje, kurį 1887–1939 m. ne tik formaliai valdė, bet ir sėkmingai jame ūkininkavo daugiau nei penkis dešimtmečius⁸⁹. XIX a. 9 dešimtmečio antroje pusėje Rodziewiczówna debiutavo kaip rašytoja⁹⁰, netrukus ėmėsi švietėjiškų ir visuomeninių iniciatyvų: įkūrė ūkininkų draugiją, redagavo šios organizacijos leidžiamą spaudą, dvaro apylinkėse įsteigė medicinos punktą, mokyklą, I pasaulinio karo metais aktyviai užsiėmė labdaringa veikla⁹¹. Pasak Daujotytės, Rodziewiczówna buvo viena skaitomiausių autorių XX a. pradžios Lietuvoje⁹², 1890–1901 m. į lietuvių kalbą išverstose jos knygos *Dievaitis*, *Pilkosios dulkės* ir *Anima Vilis* veiksmai vyksta istorinėje Lietuvoje⁹³, be to rašytoja „padėjo lietuvių moterų prozoje įtvirtinti savarankiškos ar savarankiškumo siekiančios moters gyvenimo vaizdavimą, įteisinti emocinį santykį su pasauliu“⁹⁴.

⁸⁶ Katarzyna Szafer, „Makro- i mikrostrukturalne uwarunkowania sytuacji ziemiaństwa wielkopolskiego na przełomie XIX i XX wieku”, in: *Roczniki Socjologii Rodziny*, tom XII, 2000, s. 197.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 198.

⁸⁸ Virginija Jurėnienė, „Moterų judėjimas Šiaurės Vakarų krašte: lietuvių ir lenkių veikla bei siekiai“, in: *Acta Historica Universitatis Klaipedensis*, 2008, T. 16, p. 115.

⁸⁹ Maria Rodziewiczówna dvarą ėmė valdyti būdama vos 23-jų metų. Negana to, kad ėmėsi visuomenės normoms prieštaraujančio „nemoteriško“ darbo, ji nusikirpo trumpai plaukus ir dėvėjo vyrišką kostiumą.

⁹⁰ 1887 m. išleista apysaka *Baisusis senelis* (*Straszny dziadunio*), 1889 m. romanai *Dievaitis* (*Dewaitis*), kuris po metų išspausdintas lietuvių kalba, *Pilkosios dulkės* (*Szary proch*) – 1892–1893 m. dalimis publikuotas laikraštyje *Varpas*, 1902 m. romanas išleistas lietuviškai.

⁹¹ Anelė Butkuvienė, *Garsios Lietuvos moterys, XIV–XX a. pirmoji pusė*, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 227–234.

⁹² Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, p. 47.

⁹³ Dalia Pauliukevičiūtė, „Belaukiant tęsinio: serijiniai romanai ir pirmieji lietuviškos spaudos skaitytojai“, in: *Colloquia*, Nr. 33, 2015, p. 50–72.

⁹⁴ Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, p. 49.

XIX a. pabaigos Lenkijos situaciją taikliai nusako Małgorzatos Fuszaros mintis, kad suvereniteto trūkumas Lenkijos moteris pirmiausiai sutelkė nacionalinių tradicijų puoselėjimui: tuo metu kai lenkų kalba ir istorija buvo draudžiama (ypač Prūsijos dalyje), jos rengė nelegalias pamokas savo namuose, tačiau iki pat XIX a. pabaigos nekėlė lygių teisių klausimo, nes tai prieštaravo tradiciniam vyro ir moters socialinės padėties suvokimui⁹⁵. Padėtis ėmė keistis tuomet, kai Lenkijos moterims tapo lengviau pasiekiamas universitetinis išsilavinimas, politinės moterų lygybės klausimas taip pat siejamas su socialistinių judėjimų paplitimu⁹⁶.

XIX a. pirmoje pusėje į labdaringą veiklą įsijungė ir Rusijos imperijos sudėtyje gyvenusios Lietuvos krašto moterys. 1807 m. Vilniuje įkūrus pirmąją pasaulietinę Vilniaus labdarybės draugiją kartu su dvasininkais, intelektualais ir miestiečiais čia darbavosi aristokratės bei viduriniojo sluoksnio moterys⁹⁷. 1860–1863 m. Vilniuje taip pat veikė konfesinė Šv. Vincento Pauliečio labdaringų ponių brolija, vienijusi elitiniams XIX a. visuomenės sluoksniams priklausiusias moteris, kurios teikė pagalbą skurstantiems ir nelaimėliams⁹⁸.

1863–1864 m. sukilimo fone iškyla kilmingų moterų sukilėlių ir sukilimo rėmėjų pavardės. Tai sukilėlių žmonos, seserys ir jų pagalbininkės, patriotės: Felicija Kosakauskaitė-Siesickienė, Izabelė Bukauskienė ir keturios jos dukterys, Henrieta Liutkevičienė, Klementina Medekšienė, Teresė Dimšienė, Stefanija Lipman, Ksaverija Svetopolk-Mirskytė-Pliaterienė, Marija Dambrauskaitė-Miliauskienė, Michalina Čapska⁹⁹, vilniečių Jamontų šeimos moterys. Jos buvo sukilėlių ryšininkės, slėpė ir slaugė sužeistuosius, globojo suimtuosius¹⁰⁰, tiekė jiems maistą, drabužius.

Po sukilimo numalšinimo Lietuvoje vykdyta Rusijos imperijos integracinė politika ir priverstinė krašto rusifikacija kurstė krašto šviesuomenės tautinę savimonę. Pirmaisiais dešimtmečiais po sukilimo slaptas daraktorines mokyklas inicijuodavo ir globodavo kunigai, o

⁹⁵ Małgorzata Fuszara, „Polish Women's Fight for Suffrage”, in: *The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens*, ed. by Blanca Rodríguez-Ruiz, Ruth Rubio-Marín, Leiden, Boston: Brill, 2012, p. 144.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁷ Maria Korybut-Marciniak, *Vilniaus labdarybės draugija XIX a. pirmojoje pusėje* (iš lenkų kalbos vertė Tamara Bairašauskaitė), Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej, 2011.

⁹⁸ Aldona Prašmantaitė, „Vilniaus Šv. Vincento Pauliečio brolija (1860–1863): tarp filantropijos ir politikos“, in: *Lituanistica*, 2005, T. 62, Nr. 2, p. 20–32.

⁹⁹ *1863 metų sukilimas: veidai, vardai, istorijos*: Katalogas, redakcinė kolegija: Raimundas Balza [et al.], sudarytojai Raimundas Balza, Virginija Šiukščienė, redaktorė Lina Kazlauskaitė, vertėja į anglų kalbą Solveiga Sušinskienė, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2013, p. 121, 151, 154, 156–157, 159, 177, 185.

¹⁰⁰ Neringa Češkevičiūtė, „Jamontų šeima“, in: *1863–1864 metai Lietuvoje: straipsniai ir dokumentai*; sudarytoja Vida Girininkienė, Kaunas: Šviesa, 1991, p. 120.

XIX a. pabaigoje į edukacinį darbą pogrindyje įsitraukė ir naujai išaugusi lietuvių inteligentijos karta: Povilas Višinskis (1875–1906), Jonas Biliūnas (1879–1907), Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861–1943)¹⁰¹. Be vienos iš ankstyviausiai į visuomeninę veiklą įsitraukusios bajoraitės Petkevičaitės-Bitės, ir daugiau moterų didžiuosiuose miestuose bei kaimuose platino draudžiamą lietuvišką spaudą, veikė labdaringose organizacijose, vadovavo vadinamosioms „motinos mokykloms“ ir slaptoms mokymo įstaigoms, globojo pažangius moksleivius. Tarp šių šviesuolių pirmiausiai minėtinos iš bajorų luomo kilusios Teresė Goesytė (1853–1911), Liudvika Didžiulienė-Žmona (1856–1925), grafiėnė Sofija Bilevičiūtė-Zubovienė (1860–1932)¹⁰². Prie jaunuomenės švietimo organizacijų priskirtina 1893/4 m. Petkevičaitės-Bitės kartu su Jadvyga Juškyte (1869–1948) įkurta „Žiburėlio“ draugija, kuri šelpė neturtingus mokslo siekiančius jaunuolius¹⁰³ iki pat 1940-ųjų.

Kaip Lenkijos literatūroje Rodziewiczówna, taip ir pirmosios XIX a. Lietuvos rašytojos buvo bajoraitės: Žemaitė (Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė), Lazdynų Pelėda (seserys Ivanauskaitės – Sofija Pšibiliauskienė ir Marija Lastauskienė), Šatrijos Ragana (Marija Pečkauskaitė), Petkevičaitė-Bitė, tiesa, ne visos jų gyveno turtingai (pavyzdžiui, Žemaitė, Lazdynų Pelėda). Jos pasirodė itin sudėtingu – lietuviškos spaudos draudimo laikotarpiu, bendradarbiaudamos nelegalioje spaudoje ir ją platindamos jos dirbo rizikingą darbą¹⁰⁴ Kaip pastebėjo Solveiga Daugirdaitė, rašyti joms reiškė „padėti tėvynei, duoną pelnantis ne rašto darbais – ūkininkaujant, mokytojaujant, siuvinėjant“¹⁰⁵.

Moterų socialinę padėtį lėmė turtas, išsilavinimas, profesija ir galimybė ją praktikuoti gaunant pajamas. XIX a. antroje pusėje kilmingos moterys, turėjusios ambicijų siekti aukštojo išsilavinimo, vyko studijuoti į Rusiją, Lenkiją, vėliau ir Šveicariją, kadangi 1832 m. caro Nikolajaus I dekretu uždarius Vilniaus universitetą, aukštasis mokslas buvo pasiekiamas tik už Lietuvos teritorijos ribų. Lietuvės dažniausiai rinkosi Europoje tarp moterų populiariausias mokytojos bei gydytojos specialybes, po karo studijų spektras išsiplėtė. Matysime, kad žinios apie kitų šalių moterų judėjimus Lietuvos teritoriją pasiekė visų pirma per aukštojo mokslo

¹⁰¹ Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje: XIX amžiaus Lietuva*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 278–279.

¹⁰² Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 33–39.

¹⁰³ A. Smetona, „Trumpa Žiburėlio istorija“, in: *Vilniaus žinios*, 1907-02-13, p. 1–2.

¹⁰⁴ Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, p. 54–55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

siekusias inteligentes, kurios paskutiniaisiais XIX a. metais bei XX a. pradžioje ėmė organizuoti lietuves.

Sisteminio moterų švietimo pamatai Rusijos imperijoje buvo padėti caro Aleksandro II valdymo metais (1855–1881), XIX a. 7 dešimtmečio pradžioje moterims trumpai leista lankyti paskaitas universitetuose laisvųjų klausytojų teisėmis (leidimas panaikintas 1862–1863 m.)¹⁰⁶. Vis dėlto 1867 m. daugiau nei šimto aukštuomenės moterų pasirašyta peticija dėl galimybės lankyti paskaitas Sankt Peterburgo universitete, kaip ir Pirmajame Rusijos mokslininkų kongrese nagrinėtas aristokratių prašymas įsteigti aukštuosius kursus moterims su universitetų lygio mokymo programomis – buvo atmesti.

Aukštųjų kursų moterims idėja didžiuosiuose Rusijos imperijos miestuose realizuota 1869–1878 m. laikotarpiu¹⁰⁷. Moterų lavinimosi galimybes Rusijos imperijoje pristabdė caro Aleksandro III (valdė 1881–1894) atėjimas į valdžią ir jo inicijuotas universitetų autonomijos apribojimas. 1882 m. caro įsakymu sustabdytas naujų studentų priėmimas į medicinos kursus moterims, nuo 1886 m. šis potvarkis įsigaliojo visiems aukštiesiems moterų kursams, veiklos nenutraukė tik Bestuževo¹⁰⁸ kursai (veikė nuo 1878 m.) Sankt Peterburge¹⁰⁹. Iki Pirmojo pasaulinio šiuos kursus lankė ir lietuvės, tarp jų minėtoji lietuviškų mokyklų steigėja Bilevičiūtė-Zubovienė, pediatrijos Lietuvoje pradininkė Vanda Mingailaitė-Tumėnienė (1880–1976), dailininko Justino Vienožinskio sesuo, pirmoji Lietuvos advokatė Liuda Vienožinskaitė-Purėnienė (1884–1972), pirmoji Lietuvos teisėja Elena Jackevičaitė (1895–?), visuomenininkė Jadvyga Chodakauskaitė-Tūbelienė (1891–1988)¹¹⁰. Šios Bestuževo kursų absolventės tarpukariu dalyvavo Lietuvos moterų judėjime. Po 1905 m. revoliucijos visoje Rusijos imperijoje steigėsi nauji aukštieji moterų kursai, o 1911 m. moterys išsikovojo teisę siekti universitetinio

¹⁰⁶ Tamara Bairašauskaitė, „Valdžios: pasaulietinė ir dvasinė“, in: *Lietuvos istorija: Devynioliktas amžius: visuomenė ir valdžia*, T. 8, d. 1, sudarytojai: Tamara Bairašauskaitė, Zita Medišauskienė, Rimantas Miknys, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 193.

¹⁰⁷ 1869 m. įsteigti mokytojų rengimo kursai Maskvoje (vadinamieji Lubiankos kursai), 1870 m. Vladimiro kursai Sankt Peterburge, 1872 m. čia įsteigti gydytojų ir akušerių rengimo kursai prie Karo medicinos akademijos, 1872 m. Maskvoje įsteigti Vladimiro Gerje Aukštieji moterų kursai, 1878 m. pradėjo veikti Bestuževo kursai Sankt Peterburge.

¹⁰⁸ Bestuževo kursai – pirmoji ir didžiausia moterų aukštojo švietimo įstaiga Rusijos imperijoje. Aukštieji moterų kursai Sankt Peterburge buvo pavadinti pirmojo jų vadovo, istoriko Konstantino Bestuževo Riumino (1829–1897) vardu.

¹⁰⁹ Barbara Alpern Engel, “Women, the family and public life”, in: *The Cambridge History of Russia: Volume II, Imperial Russia, 1689-1917*, ed. by Dominic Lieven, Cambridge University Press, 2006, p. 318.

¹¹⁰ Ingrida Jakubavičienė, *Seserys Sofija Smetonienė (1884–1968) ir Jadvyga Tūbelienė (1891–1988)*, Vilnius: Versus aureus, 2014, p. 48–49.

išsilavinimo¹¹¹. 1912–1915 m. Aukštuosius pedagoginius kursus Sankt Peterburge lankė būsimoji katalikiškojo moterų judėjimo Lietuvoje lyderė Magdalena Draugelytė-Galdikienė (1891–1979). Aukštuosiuose moterų kursuose Maskvoje veikusiame Fizikos-matematikos fakulteto Gamtos mokslų skyriuje studijavo Ona Brazauskaitė-Mašiotienė (1883–1949). Čia Mašiotienė susidomėjo Vakarų Europos moterų judėjimo idėjomis, kurias praktiškai realizavo grįžusi į Lietuvą¹¹². 1905-aisiais ji tapo viena iš pirmosios pasaulietinės moterų organizacijos Lietuvoje – Lietuvos moterų susivienijimo – steigėjų ir keletą metų buvo liberaliosios Lietuvos moterų judėjimo srovės lyderė.

XIX a. pabaigoje lietuvės rinkosi ir Lenkijos aukštojo mokslo įstaigas. Ankstyviausia jų – 1868 m. gydytojo Adriano Baranieckio (1828–1891) įsteigti Aukštieji moterų kursai Krokuvoje¹¹³, kurie nors ir ne kartą reformuoti, veikė iki pat 1923 m. „Viena iš pagrindinių įkūrėjo intencijų buvo suteikti gerą, artimą akademiniam išsilavinimą merginoms iš Rusijos imperijos, kur mokyklos su lenkų dėstomąja kalba ir šios tautinės grupės pedagoginiu personalu buvo uždraustos“¹¹⁴. Šią progresyvią ir lenkų moterų emancipacijos istorijoje reikšmingą¹¹⁵ mokymo įstaigą 1904–1907 m. literatūros ir meno istorijos studijoms pasirinko Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė (1886–1958), tuo pat metu lankydamą paskaitas Jogailaičių universiteto Filosofijos fakultete. Po studijų sugrįžusi į Lietuvą Kymantaitė (nuo 1909 m. – Čiurlionienė) 1907 m. dalyvavo Kaune surengtame Pirmajame Lietuvos moterų suvažiavime, būdama vos dvidešimt trijų metų ji įsitraukė į Lietuvos moterų judėjimą¹¹⁶.

Krokvos (Jogailaičių) universitetas vienas pirmųjų Vidurio ir Vakarų Europoje atvėrė duris moterims – nuo 1894 m. čia galėjo studijuoti ir stojančiųjų reikalavimus atitinkančios merginos¹¹⁷. Minėtini ir nuo 1885 m. Varšuvoje veikę slaptieji kursai, kurie po metų perorganizuoti į slaptą mokslų instituciją, vadintą Skrajojančiu universitetu (*Uniwersytet*

¹¹¹ Barbara Alpern Engel, *Women in Russia 1700–2000*, p. XVIII.

¹¹² Indrė Karčiauskaitė, „Mašiotienė, Ona (1883–1949)“, in: *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*, ed. by Francisca de Haan, Krassimira Daskalova, Anna Loutfi, Central European University Press, 2006, p. 311–314.

¹¹³ Nida Gaidauskienė, „Sofijos Kymantaitės sąlytis su simbolizmo ir kitų naujų meno krypčių estetika Krokuvoje“, in: *Sovijus*, 2013, Nr. 1, p. 229.

¹¹⁴ Nida Gaidauskienė, „Merginų lavinimosi galimybės XX a. pradžios Krokuvoje: Sofijos Kymantaitės modernumo pamokos“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sudarytoja Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 125.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁶ [Ona Pleirytė-Puidienė], „Pirmojo Lietuvos moterų suvažiavimo 1907 mt. Kaune prisiminimai: Iš a. a. O. Pleirytės-Puidienės dienoraščio“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-12-11, p. 6.

¹¹⁷ Nida Gaidauskienė, „Merginų lavinimosi galimybės XX a. pradžios Krokuvoje: Sofijos Kymantaitės modernumo pamokos“, p. 138.

Latający)¹¹⁸. Šią nuolat savo veikimo vietą keičiančią neformalią instituciją lankė Felicija Povickaitė-Bortkevičienė (1873–1945), kuri nuo 1890-ųjų mokėsi istorijos ir prancūzų kalbos¹¹⁹. Studijų metu Bortkevičienė susipažino su Lenkijos moterų judėjimu¹²⁰, grįžusi į Lietuvą ji tapo 1905 m. įkurto nelegaliai veikusio Lietuvos moterų susivienijimo, o nuo 1908 m. ir įteisintos Lietuvos moterų sąjungos valdybos nare.

Taigi XIX a. pabaigoje išaugusi galimybė moterims įgyti aukštąjį išsilavinimą stipriai veikė moterų judėjimą. Išsilavinusios moterys, kurios suvokė savo politinę ir profesinę atskirtį viešajame gyvenime, steigė pirmąsias organizacijas kovai už moterų teisių sulyginimą, įskaitant ir balsavimo galimybę Rusijos imperijoje¹²¹ ir padalintose Lenkijos bei Lietuvos žemėse.

Moterų politinių teisių įtvirtinimo idėją palaikė 1896 m. susikūrusi Lietuvos socialdemokratų partija (LSDP)¹²², 1902 m. varpininkų įsteigta Lietuvos demokratų partija (LDP)¹²³ bei 1905 m. Lietuvos krikščionių susivienijimas¹²⁴. Pirmuoju tikru moterų sufražizmo organu galime laikyti 1905 m. rudenį Vilniuje įkurtą Lietuvos moterų susivienijimą¹²⁵, kurio valdyboje darbavosi Ona Pleirytė-Puidienė (1882–1936), Felicija Bortkevičienė, Stanislava Landsbergaitė (1883–1937) ir Gabrielė Petkevičaitė-Bitė. Nelegaliai veikusio pasauliečių patriočių būrelio programoje buvo įrašytas moterų politinių teisių sulyginimo tikslas: „iškovoti lygias moterų ir vyrų tiesas per autonomiją etnografiškos Lietuvos su seimu Vilniuje, išrinktu visuotinu, lygiu, slaptu betarpišku balsavimu“¹²⁶.

Moterų lygiateisiškumo įtvirtinimui svarbūs 1905 m. gruodžio 4–5 dienomis Lietuvių suvažiavimo Vilniuje metu posėdžiavusio Didžiojo Seimo dokumentai¹²⁷. Suvažiavimo metu susikūrusios Lietuvos valstiečių sąjungos (toliau – LVS) siūlymu tarp nutarimų dėl Lietuvos

¹¹⁸ Dominika Skrzypek, “The Flying University”, in: *The Baltic Sea Region: Cultures, Politics, Societies*, ed. by Witold Maciejewski, Uppsala: Baltic University Press, 2002, p. 533.

¹¹⁹ Virginija Jurėnienė, “Bortkevičienė, Felicija (1873–1945)”, in: *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*, p. 70–75.

¹²⁰ Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 33.

¹²¹ Małgorzata Fuszara, “Polish Women's Fight for Suffrage”, p. 145; Natalia Pushkareva, *op. cit.*, p. 367.

¹²² LSDP narėmis buvo narėmis buvo Vanda Didžiulytė-Albrechtienė, Bronislava Biržiškienė, Filomena Grincevičiūtė, nuo 1905 m. Morta Zauniūtė ir Joana Griniuvienė.

¹²³ 1902–1915 m. tarp 65 LDP narių buvo 6 moterys, tarp jų: Felicija Bortkevičienė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Teresė Goesytė ir kt.

¹²⁴ Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 40–42.

¹²⁵ Sofija Čiurlianienė (Kymantaitė), *Lietuvoje (Kritikos žvilgsnis į inteligentiją)*, Juozapo Zavadztkio spaustuvės išleidimas, Vilnius, 1910, p. 25.

¹²⁶ „Lietuvos moterų susivienijimas“, in: *Varpas*, 1905, Nr. 9–10, p. 95.

¹²⁷ Istoriografijoje nėra vieningos nuomonės dėl Didžiajame Vilniaus Seime dalyvavusių moterų skaičius, žinoma, kad tarp atstovių buvo Bortkevičienė, Mašiotienė, Petkevičaitė-Bitė, Vienožinskaitė-Purėnienė, Pleirytė-Puidienė ir kt. Egidijus Motieka, *Lietuvių Atgimimo istorijos studijos: Didysis Vilniaus Seimas*, T. 11, Vilnius: Vilspa, 1996, p. 120; Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 51.

autonomijos įtrauktas ir abiejų lyčių politinės lygybės punktas¹²⁸. Nors Seime nebuvo moterų partijos, prie atstovavimo jų teisėms prisidėjo Bortkevičienė, kuri ir buvo viena iš LVS iniciatorių. Tiesa, Didžiojo Vilniaus Seimo dokumentuose deklaruotų lygių moterų ir vyrų politinių teisių įtvirtinimas užtruko ilgiau nei dešimtmetį ir tapo įmanomas tik paskelbus šalies nepriklausomybę. Net ir 1907 m. rugsėjį Kaune vykusiame I moterų suvažiavime, kuriame svarstyti moterų organizacijų, švietimo, auklėjimo ir kiti socialiniai klausimai, nebuvo aktualinama politinio moterų įteisinimo problema¹²⁹. 1908 m. kovą Kaune įkurta Lietuvių katalikių moterų draugija žymi Lietuvos moterų judėjimo skilimą į katalikiškąją srovę ir liberaliąją-socialdemokratinę, kuriai atstovavo vilniečių Lietuvos moterų susivienijimo narės, tais metais pasivadinusios Lietuvių moterų sąjungą.

1908–1914 m. katalikiškosios ir liberaliosios bei socialdemokratinės Lietuvos moterų judėjimo srovių veikla buvo aktyviausia. Didesnį organizavimosi mastą pavyko pasiekti kunigų ir Lietuvos krikščionių demokratų partijos remiamai Lietuvių katalikių moterų draugijai (toliau – LKMD), kuri rūpinosi kaimo moterų buitinės kultūros kėlimu, siekė pagerinti moterų išsilavinimo lygį, propagavo ūkininkavimo žinias (steigė namų ruošos bei žemės ūkio kursus bei mokyklas mergaitėms), užsiėmė labdaringa veikla¹³⁰. Katalikės nuo 1910 m. leido laikraštį moterims *Lietuvaitė*, kuriame puoselėjo moterų doros, religinio švietimo ir auklėjimo, kultūrinio bei ekonominio prusinimo idėjas.

Liberaliojo Lietuvos moterų susivienijimo veikla buvo orientuota į jaunuomenės bei moterų švietimą, moterų judėjimo idėjų sklaidą, moterų teisių gynimą, moralinių ir kultūrinių vertybių puoselėjimą. 1911–1913 m. ėjusiame laikraščio *Lietuvos Ūkininkas* priede *Žibutė* daugiausiai rašė Petkevičaitė-Bitė, kuri kėlė moterų politinių ir pilietinių teisių klausimus, supažindino lietuves su Europos šalių ir Amerikos moterų judėjimo istorija bei tikslais. Moterų klausimo aktualinimas bei lietuvių sąmoningumo žadinimas *Žibutėje* neabejotinai turėjo didesnės įtakos Lietuvos moterų judėjimui, nei religinių doktrinų sukaustyta ir į buitines problemas nutolusi katalikiškoji *Lietuvaitė*.

¹²⁸ Pavyzdžiui, Toma Birmontienė, atsižvelgdama į Didžiojo Vilniaus Seimo nutarimų datą, kelia prielaidą, jog rinkimų teisė moterims Lietuvoje pripažinta gerokai anksčiau negu daugelyje Europos valstybių, net pirmiau negu Suomijoje, kur moterų rinkimų teisė deklaruota 1906 m.. Toma Birmontienė, „Moterų teisių raida Lietuvoje: konstitucinis pripažinimas, politinio lygiateisiškumo siekis“, in: *Jurisprudencija*, 2006, Nr. 12 (90), p. 34–41.

¹²⁹ Vienu svarbiausiu laikytas suvažiavimo nutarimas – įkurti sąjungą moterų pilietinėms bei politinėms teisėms iškovoti – taip pat liko neįgyvendintas: per pusmetį taip ir nesusitarta dėl būsimos organizacijos centro ir veiklos prioritetų. Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 58–66.

¹³⁰ Indrė Karčiauskaitė, in: *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)*, p. 192–250.

Karo akivaizdoje Lietuvos moterų politinių teisių klausimas imtas aktualinti Rusijoje, į kurią pasitraukė dalis moterų judėjimo aktyvistų. 1917 m. Maskvoje Onos Mašiotienės pastangomis įkurtos Lietuvių moterų laisvės sąjungos kelti tikslai buvo artimi Vakarų Europos sufražisčių idėjoms. Kartu su Voroneže veikusia Lietuvių moterų kuopa, kuriai vadovavo Kymantaitė-Čiurlionienė, Lietuvių moterų laisvės sąjunga siekė lygių moterų ir vyrų balsavimo teisių pripažinimo būsimajame Seime¹³¹. Petrapilio Seime priimta rezoliucija įteisino šį sufražistinį lietuvių moterų reikalavimą. Vis dėlto tik atkūrus šalies valstybingumą moterims suteikta rinkimų teisė, kuri patvirtinta jau pirmoje 1918 m. Laikinojoje konstitucijoje.

1.1.3. Lietuvos Respublikos (1918–1940) kultūrinis gyvenimas ir moterų veikla

Pirmose XX amžiaus pradžios lietuvių dailės parodose profesionalios dailininkės nedalyvavo, buvo eksponuojami tik moterų sukurti namų pramonės dirbiniai¹³². Rankdarbių populiarinimo ir dailių amatų propagandos idėjas palaikė ir plėtojo moterų draugijos. Vis dėlto kelios išsilavinusios moterys – jaunos gydytojos Sofija Gimbutaitė (1869–1911), Marija Putvinskaitė-Žmuidzinaičienė (1877–1959) ir literatė Ona Pleirytė-Puidienė aktyviai prisidėjo prie Lietuvių dailės draugijos (įkurta 1907 m.) parodų rengimo. Jos dalyvavo organizacinėje veikloje, rūpinosi leidybiniais draugijos reikalais¹³³. Lietuvių rašytojos – Žemaitė (1845–1921), Šatrijos Ragana (1877–1930), Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, seserys Sofija Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė (1867–1926) ir Marija Ivanauskaitė-Lastauskienė (1872–1957), Ona Pleirytė-Puidienė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė spausdino lietuvių parodų recenzijas, rašė dailės populiarinimo tekstus spaudai¹³⁴. Taigi inteligentės mąstė apie nacionalinę kultūrinę veiklą ir moterų vaidmenį joje. Tai buvo žingsnis emancipuotos moterų kultūrinės veiklos link, siekiant savų specifinių tikslų.

Pirmasis Pasaulinis karas iš Lietuvos moterų pareikalavo šelpimo ir pagalbos įgūdžių, karo metai išryškino moterų veiklos svarbą. Pavieniui ir organizuotai jos „maitino belaisvius, organizavo sužeistų karių slaugymą, drabužių siuvimą bei aukų nukentėjusiems nuo karo, luošiesiems, sužeistiesiems, likusiems be namų rinkimą visame krašte“¹³⁵. Moterų menininkių reikalai valstybės gyvenimo pradžioje nueina į antrą planą, jos įsitraukia į bendrą tautos kultūros

¹³¹ Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 75–80.

¹³² Išimtimi galime laikyti 1908 m. II-joje lietuvių dailės parodoje rodytą Julijos Stabrauskienės skulptūrinį portretą, atsiųstą iš Varšuvos. Laima Laučkaitė, „Dailės moterys XX amžiaus pradžios Vilniuje“, p. 65.

¹³³ Laima Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, p. 62–71.

¹³⁴ Laima Laučkaitė, „Heroldas, išėjęs švintant ant kalnelio“, in: *Dailė*, 2007, Nr. 1, p. 104–107.

¹³⁵ Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, p. 74.

organizavimo darbą. Tuo metu moterų draugijinė veikla plėtėsi ir įvairėjo, prasidėjo aiškesnė moterų organizacijų diferenciacija. Be socialinės veiklos išaugo dėmesys ir meninei moterų veiklai. Amatus skatinusioms moterų organizacijoms kilo poreikis suteikti liaudiško stiliaus bruožų jų reikmėms naudojamiems interjerams, tautiniu stiliumi apipavidalinti visuomeninius renginius. XX a. 4 dešimtmetyje išryškėjo moterų organizacijų užmojai įsijungti ir į šalies dailės gyvenimą.

Dailės rėmimo ir sklaidos darbe aktyviau pasireiškė liberalių ir socialdemokratiškos pažiūrų organizacijos – Lietuvos moterų tarybos (toliau – LMT) narės ir ilgametė Tarybos ideologė Ona Mašiotienė. LMT buvo įkurta 1929 m. Kaune, tai buvo daugiausiai (apie 20)¹³⁶ moterų organizacijų vienijusi sąjunga, atstovavusi valstybei tarptautinėse moterų organizacijose¹³⁷. Svarbiausi LMT veiklos orientyrai buvo šie: moterų nedarbas, socialinės problemos, tokios kaip alkoholizmas, prostitucija, nusikalstamumas, sveikata ir higiena, tautiškumo ir pilietiškumo ugdymas, moters teisių plėtimas¹³⁸. Pabrėždama moterų švietimo, ekonominės padėties gerinimo, išlikimo darbo rinkoje bei kitas aktualias problemas LMT valdyba skyrė dėmesio ir meno edukacijos bei kūrybos, ypač amatų skatinimo praktikai, atitikusiai išsikelto tautiškumo ir pilietiškumo ugdymo tikslą¹³⁹. Pavyzdžiui, 1934 m. Tarptautinės moterų tarybos kongreso metu Paryžiuje lietuvės suruošė moterų liaudies dirbinių parodą¹⁴⁰.

Tarybos valdyba nuo 1933 m. turėjo savo patalpas, siekdamas didinti moterų susitelkimą ir suaktyvinti veiklą 1933 m. jos įsteigė klubą Moterų seklyčia (Kęstučio g. 34)¹⁴¹, kur vykdavo susirinkimai. Čia po dienos darbų susirinkusios moterys galėjo skaityti spaudą, groti pianinu,

¹³⁶ Steigiant LMT į jos sudėtį įėjo 17 organizacijų, per veiklos metus buvo priimtos dar kelios. *Lietuvos moterų taryba: neperiodinis biuletėnis*, Kaunas, 1930; „Iš Moterų tarybos veiklos“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 4, p. 17.

¹³⁷ LMT buvo demokratiškos ir socialdemokratiškos pažiūrų moterų organizacijų koordinavimo organas, kurio veikla buvo orientuota į silpnėsių rėmimą ir globą, kone pusė Tarybai priklausiusių smulkesnių organizacijų darbų sudarydavo aukų rinkimas įvairiausiems labdariniams tikslams, loterijų, pobūvių, aukų rinkliavų Kauno gatvėse organizavimas. Ona Mašiotienė, „Lietuvos moterų taryba – jos reikšmė ir uždaviniai“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 1, p. 4; Indrė Karčiauskaitė, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, p. 144–145.

¹³⁸ Ona Mašiotienė, „Lietuvos moterų taryba – jos reikšmė ir uždaviniai“, p. 4; Idem, „Moterų politinis ir valstybiniai-tautiškas darbas 1907–1937 m.“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 1–2, p. 33–34; Vincenta Lozoraitienė, „Lietuvos moterų tarybos veikla 1934–1938“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 11, p. 1–2.

¹³⁹ Pirmoji draugijos pirmininkė Mašiotienė buvo pagarsėjusi lietuviškų amatų rėmėja ir skatintoja. 1934 m. jos pastangomis buvo suorganizuoti audėjų kursai moterims, kurie neilgai tetrukę dėl finansinių priežasčių ir lankytojų stygiaus buvo uždaryti.

¹⁴⁰ Pranciška Pikčilingienė, „Dešimtmečio vaga“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 2, p. 2.

¹⁴¹ LMA RS. f. 181, b. 15, l. 14.

užsiimti rankdarbiais ar tiesiog bendrauti¹⁴². 1937 m. populiarumo nesulaukusi Moterų seklyčia, kuri, pasak Vincentos Lozoraitienės, „nebuvo labai jauki, vis girdėdavom nusiskundimų, kad nesirenka ponios, nes nejauku, šalta ir negražu“¹⁴³, perorganizuota į Moterų klubą. Mickevičiaus gatvėje įsikūrusio klubo interjeru rūpinosi dailininkas Rimtas Kalpokas, pagrindinėje salėje sukūręs pano „Kaimo idilė“ ir suprojektavęs baldus „lietuviškame stiliuje“¹⁴⁴.

LMT patalpose dažnai rengtos tautodailės ir rankdarbių ekspozicijos, čia taip pat vykdavo valdybos ir organizacijai priklausiusių draugijų visuotiniai susirinkimai, reguliariai skaitytos paskaitos¹⁴⁵. Klube organizuoti literatūros vakarai, muzikinės popietės, arbatėlės, madų apžvalgos, šokių pamokymai¹⁴⁶. 4 dešimtmečio pabaigoje klubo patalpose įsteigta Liaudies meno ir pritaikomojo meno propagandos sekcija¹⁴⁷. Buvo kaupiama biblioteka, čia glaudėsi ir žurnalo *Moteris ir pasaulis* redakcija.

Nuo 1937 m. LMT leido mėnesinį žurnalą *Moteris ir pasaulis*, kurį redagavo Pranciška Pikčilingienė. Apžvelgus šio periodinio leidinio turinį matyti, kad be moterų organizacijų veiklos pristatymo, socialinių problemų nagrinėjimo, šeimos institucijai ir sveikatai skirtų straipsnių, žurnale svarbią vietą užėmė kultūros reikalai, netrūko dėmesio dailės gyvenimui. Leidinyje buvo pristatomos Kaune vykstančios parodos, publikuojamos jose rodytų kūrinių reprodukcijos. Žurnale spausdinti ir moterų dailininkų tekstai (pavyzdžiui, Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės¹⁴⁸, Julijos Petkevičienės¹⁴⁹), suregistruoti faktai apie Lietuvos dailininkų vizitus ar studijas užsienyje, kūrybos įvertinimus premijomis, pasirodydavo žinučių iš užsienio spaudos, kurioje minimos Lietuvos dailininkės¹⁵⁰.

1928–1935 metais Mašiotienė kartu su kraštotyrininke ir etnografe Marijona Čilvinaite (1900–1995) Kauno radiofone vedė laidą „Namai ir moteris“. Eteryje vedėjos diskutavo Lietuvos moterims aktualiomis buitėmis, ūkiu, socialinėmis temomis, skyrė laiko ir kultūros aktualijoms, kartkartėmis – dailės klausimams. Viename iš radijo laidos konspektų pavyko aptikti užrašytą

¹⁴² A. Braziulis, „Moterų seklyčia“, in: *Naujas žodis*, 1933, Nr. 8, p. 2–3.

¹⁴³ Vincenta Lozoraitienė, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁴ „Moterų klubo pašventinimas“, in: *Moteris ir pasaulis*. 1937, Nr. 1, p. 19.

¹⁴⁵ Informacija parengta pagal Moterų klubo veiklos ataskaitas žurnale *Moteris ir pasaulis* 1937–1940 m., taip pat žiūrėti: Lijana Šatavičiūtė, „Tautinio stiliaus stereotipai tarpukario Lietuvos interjeruose“, in: *Menotyra*, 2002, Nr. 3, p. 52.

¹⁴⁶ „Lietuvos moterų organizacijų veikla“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 3, p. 15.

¹⁴⁷ L. Kalveckienė, „Lietuvių Moterų Klubas“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 2, p. 21.

¹⁴⁸ Halina Jonė Žmuidzinienė, „Meno parodų apžvalga“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 3, p. 14.

¹⁴⁹ Julija Petkevičienė, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų meno paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 8, p. 4.

¹⁵⁰ „Lietuva svetur“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 5, p. 22–23.

vaizdingą Mašiotienės pasakojimą apie 1930 m. Vienoje aplankytą Austrijoje¹⁵¹ kūrusių skirtingų tautybių ir kartų dailininkų parodą (*Zwei Jahrhunderte der Kunst der Frau in Österreich*)¹⁵², kuri veikė Tarptautinės moterų tarybos aštuntojo kongreso metu¹⁵³. Mašiotienė minėjo visą būrį parodoje matytų įvairių laikmečių autorių, tarp jų Barbarą Krafft (1764–1825), Rosalbą Carriera (1675–1757), Marie Vigée-Lebrun (1755–1842) Angeliką Kaufman (1741–1807), Tiną Blau (1845–1916), Mariettę Lydis (1887–1970), Sophie Noske (1884–1958) ir kitas. Parodoje buvo pristatytos 226 kūrėjos, eksponuoti 277 jų paveikslai ir, pasak Mašiotienės, „labai mažai keramikos ir išsiuvinėjimo“. Ekspozicijoje matytus tapybos darbus Mašiotienė įvardino kaip „aukštą meną“, kuris hierarchiškai lenkia vien manualinių įgūdžių reikalaujančius dirbinius.

Apmąstydamą parodoje matytų dailininkų kūrybą Mašiotienė reziūmavo, kad lietuvių pasiekimai dar itin kuklūs. „Kada palygini Austrijos moterų genialių tapytojų skaičių su mūsų Lietuvos vos pradedančiomis rodytis tapytojomis (p. Janulaitienė¹⁵⁴, rodos, čia didžiausia jėga!) tai matai, koks ilgas kelias į Lietuvos moters kūrybinės galės viešą pasireiškimą! Ir matai, kaip mažai turime tų vardų moterų praeity ir dabarty, kuriais galėtumėm pasirodyti pasaulyje“¹⁵⁵. Radijo laidų redaktorė palankiai atsiliepė apie veiklos 20-metį mininčią Austrijos moterų dailininkų draugiją¹⁵⁶, kuri ir organizavo parodą.

Kaip ir LMT, taip ir katalikiškajai moterų judėjimo srovei priklausiusios moterys daug dėmesio skyrė dailiųjų amatų populiarinimui. Didžioji dalis LKMD narių buvo sodžiaus

¹⁵¹ Tiksliau Austrijos (1804–1867), Austrijos-Vengrijos (1867–1918) imperijoje ir po I pasaulinio karo Austrijos Respublikoje gyvenusių ir čia viešėjusių įvairių tautybių dailininkų.

¹⁵² LMA RS f. 181, b. 84, l. 311–314. Plačiau apie minėtą parodą: Megan Marie Brandow-Faller, „An Art Of Their Own: Reinventing Frauenkunst In The Female Academies And Artist Leagues Of Late-Imperial And First Republic Austria, 1900–1930, Daktaro disertacija, Washington D.C: Georgetown University, 2010, p. 368–371 [interaktyvus]: <http://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553120/brandowMegan.pdf?sequence=1>, [žr. 2015-08-29].

¹⁵³ LMA RS f. 181, b. 84, l. 311–314.

¹⁵⁴ Tapytoja realistė Elena Janulaitienė (1893–1982) buvo žinoma portretistė, pastele sukūrusi Vinco Krėvės, Konstantino Glinskio, Juozapo Albino Herbačiausko (visi 1926 m.), Jono Jablonskio, Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės (abu 1927 m.) portretus. Dailininkės pieštais vaikų atvaizdais buvo iliustruoti devyni 1930 m. žurnalo *Motina ir vaikas* (1929–1940) viršeliai. Janulaitienės iškėlimas Mašiotienės tekste, viena vertus, galėtų reikšti, kad teksto autorė menkai domėjosi Lietuvos dailininkų, ypač jaunųjų, kūryba. Kauniečių pamėgtos užsakomųjų portretų autorės darbus Mašiotienė, be abejonės, žinojo. Kita vertus, realistiškas tapyba buvo priimtinesnė ir plačiau visuomenei.

¹⁵⁵ LMA RS f. 181, b. 84, l. 313–314.

¹⁵⁶ Rankraštyje Mašiotienė organizaciją įvardino kaip „meno mokytojų susivienijimą“, tačiau aptariamą parodą organizavo ir savo veiklos 20-metį 1930 metais minėjo Austrijos moterų dailininkų draugija (*Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*).

gyventojos arba paprastos miestietės¹⁵⁷. Šią moterų judėjimo srovę nuo pat draugijos įteisinimo rėmė kunigai, „ir tai buvo jų stiprybė, tačiau tarp jų buvo daug mažai išsilavinusių moterų“¹⁵⁸. 1908 m. susibūrusių LKMD pagrindiniai tikslai – organizuota kova už moterų politines teises bei būtinybė šviesti moteris – išliko prioritetiniai ir atkūrus šalies valstybingumą. Moterų religinės bei tautinės savimonės stiprinimas taip pat buvo vienas iš LKMD veiklos orientyrų¹⁵⁹. Katalikių dėmesys dailiesiems amatams išryškėjo dar XX a. pradžioje, katalikiškoje spaudoje teigiant profesijos, kitaip tariant – amato svarbą moterų gyvenime. Lietuvės ragintos turėti ir gerai išmanyti profesiją, kad galėtų iš jos užsidirbti¹⁶⁰. 1908 m. Kaune LKMD atidarė Mergaičių amatų ir naminio ūkio vedimo mokyklą, kur be bendrojo lavinimo dalykų daug dėmesio buvo skiriama namų ruošos, daržininkystės ir gėlininkystės, rankdarbių ir siuvimo mokymams (mokykla veikė iki 1914 m.)¹⁶¹. Nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikotarpiu LKMD narių susidomėjimas moterų amatais dar stipriau pasireiškė katalikių vadovaujamos žemės ūkio mokyklose, kur be šeimininkavimo ir ūkio ruošos dalykų buvo vykdomi ir rankdarbių užsiėmimai¹⁶². LKMD atstovės pačios organizavo moterų rankdarbių parodėles, kvietėsi pranešėjus, tarp jų – Vytautą Bičiūną, Magdalena Avietėnaitę, Haliną Kairiūkštytę-Jaciniene, skaityti referatus tautodailės, amatų, tautinio kostiumo bei interjerų puošybos temomis, metinių suvažiavimų bei kongresų metu. Taip LKMD narės prisidėjo prie amatų propagandos¹⁶³.

Apskritai, moterims skirta katalikiškos pakraipos spauda gausi publikacijų, raginančių tęsti tautinio meno tradicijas – austi juostas, kilimėlius, staltieses, užsiimti kitais rankdarbiais, vyravo retorika, kad moteris gyvenime – „namų tvarkytoja ir iš čia jai plačiausia dirva menui popul[ia]rinti“¹⁶⁴. Žvelgiant į LKMD mėnesinio žurnalo *Moteris* (1921–1940) turinį matyti, kad iki pat 4 dešimtmečio pabaigos straipsniuose apie Lietuvos meną, daugiausiai buvo diskutuojama apie liaudies dirbinių ir dailiųjų amatų kūrybą bei jos svarbą. Žurnalo puslapiuose žavėtasi rankdarbių parodomis¹⁶⁵ ir tautinio stiliaus dvasioje įrengtais gyvenamaisiais interjerais¹⁶⁶. O

¹⁵⁷ Indrė Karčiauskaitė, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, p. 144–145.

¹⁵⁸ Virginija Jurėnienė, „Lietuvos moterų judėjimo etapai ir bruožai“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, Nr. 5, p. 61.

¹⁵⁹ Indrė Karčiauskaitė, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, p. 257.

¹⁶⁰ Indrė Karčiauskaitė, *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)*, p. 146.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 146–154, 222–224.

¹⁶² *Ibid.*, p. 222–229.

¹⁶³ L. K. Moterų Draugijos metinis suvažiavimas Kaune, in: *Moteris*, 1922, Nr. 9–10, p. 8; Magdalena Avietėnaitė, „Moteris mene“, in: *Moteris*, 1924, Nr. 2, p. 20–24; J. M., „Katalikių moterų kongresas“, in: *Moteris*, 1928, Nr. 7–8, p. 101.

¹⁶⁴ Bronė Girienė, „Lietuvos moterys ir menas“, in: *Moteris*, 1921, Nr. 10, p. 2–3. Kiti panašaus turinio straipsniai: Vytis, „Lietuvė moteris mene“, in: *Moteris*, 1922, Nr. 2–3, p. 2–3, Nr. 5, p. 6–7.

¹⁶⁵ Jonutė, „Nepaprasta rankų darbo paroda“, in: *Moteris*, 1932, Nr. 4, p. 54.

¹⁶⁶ Magdalena Galdikienė, „Meniškas buto įrengimas“, in: *Moteris*, 1932, Nr. 5, p. 76.

geriausiu nacionalinės dailės kūrybos pavyzdžiu laikyta Petro Rimšos kompozicija „Lietuvos mokykla“, kurios stilizuotas piešinys puošė 1923–1925 metų žurnalo *Moteris* viršelius. Šis vaizdinys ne kartą minėtas kaip alegorinė lietuvės moters darbo figūra, be to 1922 m. LKMD nutarė šiuo atvaizdu papuošti ir savo vėliavą, kurios kitoje pusėje buvo Švč. Mergelės Marijos paveikslas¹⁶⁷.

Iš visų kūrybos sričių katalikių spaudoje atidumo nestokojo tik moterų literatūriniai pasiekimai, palankiai vertintas jų darbas prozos ir poezijos baruose¹⁶⁸. Profesionaliosios dailės reiškiniai mažai tedomino katalikes, minėtina 1925 m. Magdalenos Galdikienės publikacija, kurioje žurnalo redaktorė apžvelgė moterų pasireiškimus nepriklausomoje Lietuvos Respublikoje¹⁶⁹. Šis straipsnis buvo parengtas pagal Galdikienės pranešimą, skaitytą Kaune vykusiame antrajame Lietuvių-latvių vienybės draugijos kongrese. Pranešėja pasidžiaugė, jog dailės srityje lietuvės „pradedą įgyti vardą“, paminėdama užsienio didmiesčiuose meninį išsilavinimą įgijusias vyresnės kartos dailininkes: Ireną Jackevičaitę-Petraitiene, Sofiją Romerienę ir Olgą Dubeneckienę. Katalikių spaudoje minėtas ir 1930 m. Kaune suorganizuotoje Jaunųjų dailininkų parodoje dalyvavusių Onos Draugelytės ir Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės debiutas¹⁷⁰. Šios Meno mokyklos auklėtinės priklausė naujai dailininkų kartai, kuri tikėjo, kad ir Lietuva gali būti atspirties tašku į tarptautinę karjerą, atitinkamai ir moterys čia matė platesnes veiklos perspektyvas.

Vis dėlto apžvelgus pagrindinio katalikių moterų informacinio organo – žurnalo *Moteris* numerius tenka pripažinti, kad LKMD narės, leidinio redaktorės ir bendradarbiai nebuvo aktyvūs dailės vyksmo stebėtojai, o tautodailės ir rankdarbių skatinimo bei sklaidos pavyzdžių gausa liudija apie pagrindinius katalikių moterų orientyrus – liaudies meną ir dailiuosius amatus. Tik paskutiniaisiais 4 dešimtmečio metais pasirodė kelios moterų parodų recenzijos. Reikėtų dar paminėti ir Lietuvių ateitininkų sąjungos moterims skirtą žurnalą *Naujoji Vaidilutė* (1921–1940). Kone dešimtmetį leistas moksleivėms skirtas laikraštis¹⁷¹, nuo 1930 m. tapo moterų intelligenčių leidiniu, kuriame dėmesys dailei ir moterims dailininkėms atitinkamai augo nuo 4 dešimtmečio.

¹⁶⁷ „L.K. Moterų Draugijos metinis suvažiavimas Kaune“, p. 8.

¹⁶⁸ Vytis, „Lietuvė moteris mene“, in: *Moteris*, 1922, Nr. 5, p. 6–7.

¹⁶⁹ Magdalena Galdikienė, „Moterų veikimas Neprikl. Lietuvoj“, in: *Moteris*, 1925, Nr. 8, p. 101–103.

¹⁷⁰ „Mūsų jaunos menininkės“, in: *Moteris*, 1930, Nr. 4, p. 60.

¹⁷¹ 1922–1923 m. *Naujosios Vaidilutės* viršeliai buvo sukurti dailininkės Irenos Jackevičaitės-Petraitiienės.

1.2. Lietuvos moterų dailininkų draugijos įkūrimo prielaidos

Šiame skyriuje bus pristatyta Lietuvos kultūrinių organizacijų specifika ir pakomentuota jų veikla, nulėmusi tarpukario dailės plėtotę ir dailės gyvenimo suklestėjimo kone iki visaverčio ketvirto dešimtmečio antroje pusėje, kada išaugo Kauno meno mokykla, netrūko dailės pedagogų, veikė Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, reguliariai rengtos parodos, oficialioji šalies dailė rodyta tarptautinėse parodose, sustiprėjo socialinis dailininko statusas. Taip pat bus domimasi dailininkų visuomenine padėtimi, atsižvelgiant į profesinio pasirengimo, meninio aktyvumo, jų kūrybos vertinimo aspektus. Šis kontekstas būtinas, siekiant nustatyti, kiek pagrįsta disertacijoje keliamą prielaidą, kad Lietuvos moterų dailininkų pastangos konsoliduoti savo veiklą sutapo su Lietuvos Respublikos menininkų profesinės savimonės plėtote. 1937 m. suruošta pirmoji kolektyvinė Lietuvos dailininkų paroda – moterų dailininkų emancipacijos manifestacija, kurios rezultatai paskatino dailininkes instituciškai įteisinti organizuotą jų veiklą.

1.2.1. Dailės gyvenimo organizavimo ypatumai

Pirmoji nacionalinė dailės rėmimo organizacija – Lietuvių dailės draugija 1907–1914 m. veikė Vilniuje, 1926–1928 m. – Kaune. Tai buvo visuomeninė organizacija, kurioje daugumą sudarė meno mylėtojai ir rėmėjai¹⁷². Kaunui tapus laikinąja Lietuvos Respublikos sostine čia reikėjo sukurti sąlygas dailės gyvenimui, ir to ėmėsi 1920 metų sausio 29 dieną įkurtos Lietuvių meno kūrėjų draugijos¹⁷³ (toliau – LMKD) Plastikos sekcijoje susibūrę dailininkai¹⁷⁴. Jų pastangomis Kaune pradėjo veikti Piešimo kursai, kurių pagrindu 1922 m. įsteigta Kauno meno mokykla, buvo suformuotas Čiurlionio galerijos branduolys, suprojektuoti būsimos galerijos rūmai¹⁷⁵, išibėgėjo parodinis gyvenimas. Kitos reikšmingesnės grupinės ir individualios parodos buvo surengtos 1926 m. atgaivintos Lietuvių dailės draugijos pastangomis¹⁷⁶.

XX a. trečiojo dešimtmečio pabaigoje į tarpukario dailės gyvenimą įsijungė jaunoji plastinio meno kūrėjų karta. Tai Kauno meno mokyklos auklėtiniai, kurie konfrontavo su vyresnės kartos dailininkų pažiūromis, siekė dailės gyvenimo at(si)naujinimo ir modernizacijos.

¹⁷² Laima Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, p. 62–71.

¹⁷³ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 18.

¹⁷⁴ LMKD atitinkamai buvo suskirstyta į sekcijas: Muzikų, Literatų, Dramos ir Plastikos.

¹⁷⁵ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 18.

¹⁷⁶ Per trejetą Lietuvių dailės draugijos veiklos metų organizacijos nariai pasirūpino Rygos „Baltars“ manufaktūros porceliano kūrinių (1926) ir Latvijos Nepriklausomųjų dailininkų draugijos paveikslų parodų (1927) suorganizavimu Kaune ir Lietuvos dailininkų kūrybos pristatymu Rygoje (1928). Reikšmingas ir 1926 m. Pavasario parodos perkėlimas į Šiaulius, tapęs stimulu ir vėlesnėms dailės apžvalgoms provincijoje.

Išaugus dailininkų pajėgoms susiklostė ir sąlygos skaidytis į aiškesnes idėjines stovyklas. Jaunieji plastikai įkūrė Nepriklausomųjų dailininkų draugiją (1930–1933)¹⁷⁷, 1932 m. rugsėjį žydų kilmės dailininkas Neemija Arbitblatas Kaune atidarė pirmąją privačią dailės galeriją, kuri veikė daugiausiai tautiniu pagrindu¹⁷⁸. Netrukus M. K. Čiurlionio dailės galerijoje buvo suorganizuota pirmoji dailininkų grupės „Ars“ paroda, kurioje dominavo Paryžiaus stipendininkų darbai¹⁷⁹. 1932-ųjų vasarą į Lietuvos dailininkų draugiją susibūrę vyresnės kartos menininkai tik fragmentiškai šmėstelėjo jaunųjų kūrėjų rankose sutelktame Kauno dailės gyvenime¹⁸⁰. Susidūrus skirtingų kartų dailininkų interesams konkuruojant dėl užsakymų, dėl ekspozicijų erdvės, dėl visuomenės dėmesio ir pripažinimo, stiprėjo poreikis reprezentuoti ir ginti profesinių jų interesus. Lietuvos dailininkai viešai ėmė svarstyti autorių teisių klausimus tikėdami, kad dailės gyvenimą reguliuojanti institucija būtų pajėgi sutvirtinti jų socialinį statusą, užtikrinti finansinę paramą, kompensuoti dėmesio stoką. Vienas pirmųjų susidūręs su autorių teisių nepaisymu prabilo skulptorius Petras Rimša, kai be jo žinios iš netinkamos medžiagos buvo tiražtuotas Lietuvos bažnytinės provincijos įkūrimui skirtas medalis (1927)¹⁸¹. Su Italijos dailininkų profsajungomis susipažinęs Rimtas Kalpokas ragino ir Lietuvoje kurti kažką panašaus¹⁸².

Kaip rodo Giedrės Jankevičiūtės tyrimai, skirti tarpukario Lietuvos dailės ir valstybės santykiams, „[v]alstybės užsakymų teikimo bei konkursų tvarka, autorinės teisės, dailininko socialinis statusas – visos šios opios problemos galėjo būti sprendžiamos tik vieningomis visos dailės kūrėjų bendruomenės pastangomis ir pajėgomis“¹⁸³. Po 1935 m. rudenį surengtos Lietuvių meno apžvalginės parodos, kuri subūrė skirtingų kartų ir ideologijų dailininkus, apsispręsta kurti visus šalies dailininkus jungiančią organizaciją – Lietuvos dailininkų sąjungą (toliau – LDS).

¹⁷⁷ Plačiau apie Nepriklausomųjų dailininkų draugijos veikimą žiūrėti: Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *op. cit.*, p. 97–111.

¹⁷⁸ Pasak spaudos pranešimų, be Arbitblato tarp galerijos sumanytojų buvo Adomas Galdikas, Antanas Gudaitis, Viktoras Vizgirda ir kt. Organizuojant pirmąją ekspoziciją dalis dailininkų atsisakė joje rodyti savo darbus (tarp jų Galdikas, Mstislavas Dobužinskis) ir netrukus surengė pirmąją „Ars“ parodą. Arbitblato modernaus meno galerija veikė nuo 1932 rugsėjo 4 d. iki 1933 m. liepos mėn., joje eksponuoti žydų kilmės dailininkų darbai, taip pat Lietuvos ir užsienio dailininkų kūryba. „Moderniška meno galerija“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-25, p. 3; „Dailininkas Arbitblatas steigia privačią galeriją“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-10, p. 1; V.B. [Vytautas Bičiūnas], „Rudens sezono parodos“, in: *Židinys*, 1932, T. 16, Nr. 8–9, p. 168–169.

¹⁷⁹ Plačiau apie „Ars“ kolektyvą ir 1932–1934 m. veiklą žiūrėti: Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *op. cit.*, p. 112–130.

¹⁸⁰ 1933 m. balandį Lietuvos dailininkų draugiją suorganizavo vyresnės kartos menininkų kūrybos parodą.

¹⁸¹ Jolita Mulevičiūtė, „Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“, p. 69–70; Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 32.

¹⁸² Rimtas Kalpokas, „Skatinanti atmosfera meniniam veikimui pagyvinti“, in: *Lietuvos aidas*, 1935-07-01, p. 6.

¹⁸³ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 32

Tai buvo profesinė sąjunga – visai naujo tipo organizacija, kurią, skirtingai nei laikinus susivienijimus, finansiškai rėmė valstybė. Kultūros gyvenimą valdančiai įstaigai – Kultūros reikalų departamentui buvo paranku reguliuoti oficialiosios dailės procesus, kada visi dailininkai susitelkė draugėn¹⁸⁴. LDS sugebėjo reguliariai rengti apžvalgines Vasaros ir Rudens ekspozicijas, suorganizavo ir nemažai individualių parodų Kaune bei provincijos miestuose, Lietuvos dailę pristatyta Rygoje ir Taline, pradėta leisti dailės literatūrą. LDS stengėsi pagerinti narių materialinę padėtį, buvo įsteigusi dailininkų šalpos fondą, nemažai dėmesio skyrė ir pačios organizacijos propagandai, prisidėjo prie dailininko socialinio statuso sutvirtinimo ir išaugusių galimybių plėtoti individualų stilių kūryboje¹⁸⁵. Nepaisant minėtų teigiamų poslinkių, ilgainiui kilo dailininkų nepasitenkinimas dėl LDS veiklos krypties. „Stiprėjo balsai, vertinantys organizaciją ne tik kaip profesinę sąjungą, bet ir kaip meno kūrėjų susivienijimą, turintį atspindėti ir narių pažiūras, ir kūrybos tikslus“¹⁸⁶. 1939 m. įvyko esminis organizacijos skilimas meninių pažiūrų pagrindu į „realistų“ ir „individualistų“ sekcijas, pastarojoje susitelkė radikaliau nusiteikę kūrėjai, o realistų gretose – daugiausiai vyresnės kartos dailininkai. 1940 m. iš LDS išstojo būrys dailininkų, keliolika iš jų susibūrė į „Daira“ (Dailininkų realistų-aktyvistų) kolektyvą¹⁸⁷.

Faktas, kad 1938 m. vasario 28 dieną įvyko Lietuvos moterų dailininkų draugijos Steigiamasis susirinkimas taip pat patvirtino, kad LDS nebepateisino visų dailės kūrėjų interesų. XX a. ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje įkurta Lietuvos moterų dailininkų draugija išsiskyrė tuo, kad tai buvo profsąjunga, turinti ir kūrybinėms organizacijoms ir moterų emancipacijos judėjimui artimų ypatumų. Per organizuotą kolektyvinę veiklą dailininkės siekė paskatinti ir įrodyti savo kūrybinį savarankiškumą.

1.2.2. Moterų tarpukario Lietuvos dailės gyvenime

Šio poskyrio tikslas – kiekybinio ir kokybinio moterų dalyvavimo tarpukario dailės gyvenime įvertinimas, siekiant nustatyti jų galimybes susiburti į savarankišką organizaciją ir produktyviai veikti. Apžvalga neapsiriboja dailininkų veiklos pristatymu, domimasi ir dailės kritikių, kitų su dailės gyvenimo organizavimu ir dailės sklaida susijusių moterų aktyvumu, taip

¹⁸⁴ Plačiau apie Kultūros reikalų departamento veiklą žiūrėti: Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 33–41.

¹⁸⁵ Giedrė Jankevičiūtė, „Kaip suskaičiuoti istoriją: Lietuvos dailininkų sąjungos pirmasis dešimtmetis“, in: *Dailė*, 2005, Nr. 2 (46), p. 7–9.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁷ Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *op. cit.*, p. 178–180.

pat grupinėmis iniciatyvomis. Tyrimui pasitelkiami ir amžininkų, reflektavusių tarpukario dailininkų indėlį į to meto kultūrą, tekstai.

XX a. trečiajame dešimtmetyje dailininkų moterų pajėgos buvo itin kuklios. Šalies dailės gyvenime aktyviau reiškęsi tik kelios moterys. Tai vyresnės kartos tapytoja realistė Elena Janulaitienė, nuo 1923 m. į Kauno parodinį gyvenimą įsijungusios rusų kilmės kūrėjos Barbora Didžiokienė ir Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, dar po poros metų – lenkų kilmės dailininkė Sofija Romerienė. Epizodiškai rodyti Julijos Jablonskytės-Petkevičienės, Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės, Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės, Mortos Titelbachtės, tapytojos ir audėjos Onos Bagnickaitės darbai. Ketvirtajame dešimtmetyje parodose ima dalyvauti jaunoji dailininkų karta – Kauno meno mokyklos auklėtinės. Nuo pat pradžių Meno mokyklos įstatuose buvo numatyta, kad į šią dailės švietimo instituciją tikraisiais klausytojais priimami ir vyrai, ir moterys¹⁸⁸. Pasak *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadą* sudariusios Dalia Ramonienės, per aštuoniolika veiklos metų, merginų ir moterų skaičius tarp mokinių sudarė maždaug 29%¹⁸⁹.

Tai, kad Kauno meno mokykla buvo jauna dailės švietimo įstaiga, reikėtų laikyti šios mokyklos privalumu, nes tuo metu dar ne visose Europos dailės akademijos moterys galėjo laisvai studijuoti kartu su vyrais. Šiuo atžvilgiu kauniškė dailininkų kalvė priskirta prie progresyvių dailės švietimo institucijų. Tas pats pasakytina ir apie galimybę abiejų lyčių studentams vaizduoti nuogą modelį iš natūros¹⁹⁰. Pavyzdžiui, Krokuvos dailės akademija (atidaryta 1818 m.) iki pat 1920-ųjų moteris priėmė tik laisvųjų klausytojų teisėmis (be galimybės piešti nuogą modelį)¹⁹¹, Austrijos dailės akademija (įkurta 1692 m., atkurta 1725 m.) moterims atvėrė duris 1920–1921 metų žiemą¹⁹².

Kauno meno mokyklos pedagogų kolektyve darbavosi kelios moterys. 1927–1929 m. Skulptūros studijos instruktore dirbo menotyrininkė Halina Kairiūkštytė-Jacinienė (1896–1984), iki 1933 m. ji vadovavo ir Meno mokyklos bibliotekai¹⁹³. Trys moterys dėstė bendruosius

¹⁸⁸ „Meno mokyklos įstatai“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922, Nr. 97, p. 3.

¹⁸⁹ Dalia Ramonienė, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, p. 8.

¹⁹⁰ XIX a. antroje pusėje Lietuvoje veikusioje vienintelėje dailės švietimo įstaigoje – Vilniaus piešimo mokykloje (1866–1915) taip pat nebuvo apribojimų moterims: 12 m. sulaukę abiejų lyčių jaunuoliai buvo priimami lygiomis teisėmis. Tačiau užsiėmimai vykdavo atskirai, merginos mokėsi porinėmis dienomis, neporinėmis – vyrai. 1893 m. net trečdalis mokyklos auklėtinių sudarė merginos ir moterys. Jolanta Širkaitė, „Vilniaus piešimo mokykla ir jos mokiniai“, in: *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, T. 3, Vilnius: TIKR. ūkinė b-ja „ŽuMa“, 1997, p. 166–229; Idem, „XIX a.-XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, p. 42.

¹⁹¹ Jolanta Širkaitė, „XIX a.-XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, p. 42.

¹⁹² Megan Marie Brandow-Faller, *op. cit.*, 187.

¹⁹³ LLMA, f. 61, ap. 5, b. 19, l. 1, 5, 19–20.

dalykus: istoriją, psichologiją, pedagogiką, kalbas. Tai Fribūro universiteto diplomantė, istorikė Ona Petrauskaitė-Kriščiūnienė¹⁹⁴, filosofijos daktarės Marija Žilinskiene¹⁹⁵ ir jos dvynė sesuo Vitalija Radzevičiūtė¹⁹⁶.

Po įstaigos reorganizacijos 1929 m. *Diena* rašė: „Kalbama, kad į mokyklos pedagogus esanti pakviesta dailininkė p-lė Jackevičaitė“¹⁹⁷. Tapytoja realistė Irena Jackevičaitė-Petraitienė (1898–?) lankė Imperatoriškosios dailės skatinimo draugijos mokyklą Sankt Peterburge (iki 1917)¹⁹⁸, mokytojavo čia veikusioje lietuvių gimnazijoje¹⁹⁹, nuo 1920 m. remiama Švietimo ministerijos bei Kaune veikusios draugijos „Motinė“²⁰⁰ dailės mokėsi Romoje ir 1926 m. vasarą po tapybos studijų Karališkojoje dailės akademijoje grįžo į Kauną²⁰¹. Žinoma, kvietimas dėstyti Meno mokykloje rodytų kolegų lūkesčius, kad į kolektyvą įsijungs užsienyje studijas baigusi jauna specialistė (tuo metu kaip tik ir ieškota pajėgų tarp užsienyje gyvenusių lietuvių dailininkų). Vis dėlto vienintelės sąsajos, kurias pavyko aptikti, ieškant ryšių tarp Jackevičaitės-Petraitienės ir šios dailės švietimo įstaigos, yra lakoniška žinutė, kad tapytoja buvo paskirta į komisiją, kuri turėjo paruošti ir prižiūrėti Meno mokyklos projekto pateikimą²⁰². Jackevičaitės-Petraitienės pavardės Kauno meno mokyklos pedagogų sąrašuose nėra. Nuo 1926 m. tapytoja dirbo pedagoginį darbą Kaune bei provincijoje, ji minima tarp Lietuvos dailininkų draugijos steigėjų²⁰³, vėliau ji įsitraukė į Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklą. Nuo 1933 m. Jackevičaitė-Petraitienė epizodiškai dalyvavo dailės parodose Kaune, kur eksponavo tapybos darbus (portretus ir peizažus).

Jackevičaitė-Petraitienė buvo tarp pirmųjų Lietuvos dailininkų Švietimo ministerijos stipendininkų, pasinaudojusi 1919 m. priimtomis Aukštojo mokslo stipendijų taisyklėmis²⁰⁴,

¹⁹⁴ LLMA, f. 61, ap. 5, b. 34; f. 61, ap. 1, b. 108, l. 58.

¹⁹⁵ LLMA, f. 61, ap. 5, b. 61.

¹⁹⁶ LLMA, f. 61, ap. 5, b. 39.

¹⁹⁷ „Meno mokykla pradės darbą...“, in: *Diena*, 1929-04-26, p. 6.

¹⁹⁸ Informacija gauta iš Jonišio gimnazijos, 2014-04-22.

¹⁹⁹ LCVA, f. 391, ap. 10, b. 11427, l. 1–3.

²⁰⁰ Algimantas Katilius, „Kauniečių „Motinė“ draugija“, in: *Kauno istorijos metraštinis*, 2006, T. 7, Kaunas: VDU leidykla, p. 98.

²⁰¹ Jackevičaitė-Petraitienė Romoje baigė tapybos studijas ir tapybos kurinių restauracijos kursą. Ne vėliau kaip 1924 m. Vytauto Didžiojo Karo muziejus įsigijo Jackevičaitės-Petraitienės tapybos darbą „Pavergtoji Vilnija“, ši alegorinė kompoziciją vaizduoja moterį, iki krūtinės nuplėštu drabužiu, už nugaros surištomis rankomis. Už figūros galvos matome grėsmingą baltą erelį, o prie kojų – skydą su Vilniaus miesto herbu. Dažnai tarpukario Kauno ir Vilniaus spaudoje reprodukuotas paveikslas, simbolizavęs lenkų užimtą Vilnių, veikiausiai kurstė ne vieno piliečio patriotinius jausmus. „Baigė dailės mokslus Romoj“, in: *Lietuvos žinios*, 1926-07-28, p. 3.

²⁰² Veikiausiai minimas vienas iš Meno mokyklos reorganizacijos projektų, LCVA, f. 391, ap. 10, b. 11427, l. 1–3.

²⁰³ LCVA, f. 402, ap. 5, b. 167, l. 2.

²⁰⁴ „Taisyklės skirti stipendijoms aukštąjį mokslą einantiems“, in: *Vyriausybės žinios*, 1919, Nr. 11, p. 8; „Taisyklių skirti stipendijoms aukštąjį mokslą einantiems pakeitimas“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922, Nr. 112, p. 2.

kuriose buvo numatyta, kad abiejų lyčių aukštesnįjį ar aukštąjį mokslą baigę piliečiai, pristatę atitinkamus dokumentus ir atitinkantys nustatytus kriterijus, gali tikėtis paramos studijoms. 1925 m. ji taip pat gavo stipendiją iš kreditų, skirtų asmenims, kurie specializavosi meno ir muzikos srityje²⁰⁵. Valstybės stipendijos dailės studijoms buvo teikiamos orientuojantis į tarpukariu vienintelės specialios dailės įstaigos – Kauno meno mokyklos, kuriai reikėjo dėstytojų ir kvalifikuotų specialistų, plėtrą. Taip pat į amatų mokyklų bei pradinio dailės rengimo vystymą. Pasak Giedrės Jankevičiūtės, studijų finansavimas buvo „viena valstybės dailės mecenato formų, ir atitinkamos institucijos reguliavo šių studijų kryptis bei pobūdį, priderindamos valstybės reikmėms“²⁰⁶, aukštojo mokslo diplomas ir praktiškai pritaikoma specializacija užtikrino dailininkams platesnes perspektyvas tiek ir kūrybiniam, tiek ir pedagoginiam darbui Lietuvoje. Nors studijų ir stipendijų reikalais rūpinosi Švietimo ministerija, lėšas specialistų tobulinimuisi galėjo skirti ir kitos suinteresuotos ministerijos, įstaigos ar draugijos (pavyzdžiui, Susisiekimo, Krašto apsaugos ir kt. ministerijos, Žemės ūkio rūmai, „Marginių“ bendrovė, draugija „Motinė“). Pasitaikydavo atvejų, kada dailininkų studijas rėmė privatūs asmenys. Yra žinoma, kad skulptoriaus Apolinaro Šimkūno (1894–1935) mokslus Juliano akademijoje Paryžiuje finansavo Felicija Bortkevičienė²⁰⁷. Nedidelė dalis Meno mokyklos absolventų studijavo užsienyje savo lėšomis ar remiami giminaičių.

Nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikotarpiu užsienyje studijavo ar specializavosi šios Kauno meno mokyklos mokinės ir absolventės: Domicelė Tarabildienė, Ona Draugelytė-Kučinskienė, Jadvyga Dobkevičiūtė-Paukštienė, Vlada Stančikaitė-Abraitienė, Liuda Vaineikytė (Paryžiuje), Emilija Grajauskaitė-Pazukienė, Ada Peldavičiūtė-Montvydienė (Florencijoje), Eleonora Lukštaitė-Marčiulionienė (Bechynė, Čekija), Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė (Londone). Dauguma jų po studijų įsitraukė į parodinių Kauno gyvenimą. Užsienyje tobulinosi ir kelios vyresnės kartos dailininkės, tai skulptorė Elena Každailevičiūtė (Paryžiuje), tapytoja Sofija Liseckaitė-Plechavičienė (Vienoje ir Briuselyje).

Moterų emancipacijos procesai nulėmė moterų įsijungimą į šalies kultūrinį darbą dar XX a. pradžioje. Ankstesniame disertacijos poskyryje buvo aptartas inteligenčių dalyvavimas rengiant pirmąsias lietuvių dailės parodas ir rašytojų, tarp jų Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės, Onos Pleirytės-Puidienės, Gabrielės Petkevičaitės-Bitės bei kitų pastangos aktualinti lietuvių

²⁰⁵ LCVA, f. 391, ap. 10, b. 11427, l. 1.

²⁰⁶ Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, in: *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, T. 2, 1996, p. 284–285.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 288, 292, 296.

dailės procesus periodinėje spaudoje²⁰⁸. Po Pirmojo pasaulinio karo dailės sklaidos ir viešinimo baruose taip pat reiškėsi būrelis moterų. Dailės ir architektūros kritikos bei parodų apžvalgas spaudoje rašė pirmoji meno istorijos daktarė Lietuvoje – Halina Kairiūkštytė-Jaciniene²⁰⁹, kuri, vadovaujant formaliosios analizės šalininkui Heinrichui Wölfflinui, Ciūricho universitete apgynė disertaciją, skirtą žymiam baroko kultūros paminklui – Pažaislio architektūriniam ansamblui. Ji taip pat buvo įsijungusi į diskusijas dėl Kauno Prisikėlimo bažnyčios projekto svarstymo, rašė liaudies meno ir tautodailės temomis²¹⁰. Tautinių audinių ir drabužių žinovė Anastazija Tamošaitienė (1910–1991) paskelbė kelias dešimtis straipsnių tautinio kostiumo, rankdarbių, interjerų puošybos temomis, išleido rankdarbiams skirtų knygelių. Kaip moterų dailės ideologė, nors ir neproduktyvią savo tekstais, derėtų išskirti filosofijos mokslų daktarę Mariją Žilinskiene, kuri 1937 m. II Lietuvos moterų suvažiavime skaitė paskaitą „Moteris vaizdiniame mene“²¹¹, vėliau ta pačia tema kalbėjo Kauno meno mokyklos salėje, jos pranešimas nuskambėjo ir per radiją²¹². Straipsnių dailės klausimais yra paskelbusi menotyryninkė Julija Maceinienė, minėtini ir pavieniai dailininkų pasireiškimai recenzuojant 4 dešimtmečio parodas, tarp jų – Veronika Šleivyte, Julija Petkevičienė, Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, nuo 1917 m. Helsinkyje gyvenusi lietuvė Marija Minginaitė moterų spaudoje yra paskelbusi publikaciją apie Suomijos dailininkes²¹³. Nors pastarosios spaudoje reiškėsi fragmentiškai, bet netgi nedidelės žinutės laikraštyje, ypač moterims skirtoje periodikoje, nelikdavo nepastebėtos.

XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailės istorijai svarbi ir Užsienio reikalų ministerijos Spaudos biuro viršininkės Magdalenos Avietėnaitės (1892–1984), kuri koordinavo svarbiausius Lietuvos pristatymus tarptautinėje scenoje, veikla. Lietuvių emigrantų dukra (nuo 1899 m. ji su šeima gyveno JAV), Ženevos universiteto absolventė, Vusteryje leisto savaitraščio *Amerikos lietuvis* redaktorė Avietėnaitė į Lietuvą sugrįžo 1920 m., kur dirbdama Užsienio reikalų ministerijoje ir vadovaudama Lietuvos telegramų agentūrai (ELTA) bei Spaudos ir informacijos departamentui buvo viena iš asmenų, atsakingų už Lietuvos parodų užsienyje rengimą, taip pat už kitų šalių dailės pristatymų Lietuvoje organizavimą²¹⁴. Šiuos darbus palengvino kalbų

²⁰⁸ Laima Laučkaitė, „Heroldas, išėjęs švintant ant kalnelio“, p. 104–107.

²⁰⁹ Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, „Įžymi, bet nepažinta meno istorikė Halina Kairiūkštytė-Jaciniene“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, p. 65–79.

²¹⁰ Nijolė Lukšionytė, Aušrinė Slavinskienė, „Menotyros publikacijos tarpukario Vilniuje ir Kaune“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2011, Nr. 7, p. 218–232.

²¹¹ Marija Žilinskiene, „Moteris vaizdiniame mene“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 1-2, p. 56–59.

²¹² „Lietuvos radijas“, in: *Darbininkas*, 1940-01-18, Ne. 3., p. 10.

²¹³ M. V. Mingin, „Suomijos menininkės“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 7–8, p. 336–338.

²¹⁴ Anelė Butkuvienė, *op. cit.*, p. 310–318.

mokėjimas (anglų, vokiečių, prancūzų) ir gebėjimas laisvai bendrauti su užsieniečiais. Avietėnaitė buvo įsitikinusi, kad tarptautinėse parodose didžiausio susidomėjimo sulaukia „tik tai, kas kiekvienam parodoje dalyvaujančiam kraštui charakteringa“²¹⁵, nors tas objektas būtų ir kuklus. Taigi ne dailės parodose siūlė pristatyti savo kraštą liaudies menu ir dainomis. Pavyzdžiui, 1930 m. Drezdene vykusioje tarptautinėje higienos parodoje Lietuvos skyrius, prie kurio įrengimo „žymiai prisidėjo“ Avietėnaitė atrodė taip: pagal Galaunės eskizus kambario lubos buvo dekoruotos tautinių prijuosčių motyvais, kartu eksponuoti tautiniai kostiumai, prijuostės, rankšluosčiai, staltiesės, apklotai ir liaudies meno dirbiniai²¹⁶. Meniškąją dalį papildė Dubeneckienės-Kalpokienės tapytas Adelės Galaunienės, dėvinčios tautinius drabužius portretas, bei XVIII a. pradžios gobelenas su Vyčio ženklu²¹⁷. 1931 m. organizuodama Lietuvių liaudies meno parodą Stokholme Avietėnaitė pasirūpino, kad čia įvyktų liaudies dainų bei tautinės muzikos koncertas, kurį surengė atlikėjai iš Lietuvos²¹⁸. Avietėnaitė buvo 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos lietuvių paviljono rengimo komiteto pirmininkė taip pat generalinė komisarė 1939 m. Niujorko pasaulinėje parodoje. Ji atliko didžiulį organizacinį darbą, padedama Galaunės ir kitų. Avietėnaitėi vadovaujant kurtos šalies pristatymo koncepcijos, ieškota menininkų, organizuoti dailės kūrinių konkursai, ji rašė parodas lydinčius tekstus.

Į tarpukario dailės gyvenimo organizavimo procesus įsijungė ir Lietuvos moterų taryba, 1932-ųjų kovą surengusi skulptorės Elenos Každalevičiūtės (1899–?) ir tapytojos Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės (1909–1989) kūrinių parodą Lietuvių-prancūzų draugijos salėje²¹⁹. Tai buvo viena pirmųjų tik moterų kūrybos ekspozicijų, suorganizuota praėjus 12 metų nuo nepriklausomos Lietuvos Respublikos parodinio gyvenimo pradžios. Ankstyvesnė buvo tik 1928 m. Lietuvių dailės draugijos inicijuota Sofijos Romerienės kūrybos apžvalga, rodyta draugijos salone²²⁰ ir 1931 m. vokiečių dailininkės Doris Lautenschlager kūrybos ekspozicija, veikusi vokiečių gimnazijos rūmuose²²¹.

²¹⁵ LCVA, f. 383, ap. 10, b. 267, l. 20–23.

²¹⁶ „Lietuvos skyrius Drezdenu parodoj“, in: *Lietuvos aidas*, 1930-06-24, p. 4.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ „Lietuvių liaudies paroda Stokholme“, in: *Lietuvos žinios*, 1931-01-09, p. 2; „Mūsų liaudies menas užsieniui“, in: *Diena*, 1931-02-01, p. 1.

²¹⁹ LMA RS f. 181, b. 89, l. 67.

²²⁰ *Sofijos Römerienės kūrinių paroda* : kovos d[ė]l Vilniaus aštuntaisiais – 1928 metais, Kaunas: [Lietuvių dailės draugija], 1928.

²²¹ Jauna vokiečių dailininkė Doris Lautenschlager dirbo piešimo mokytoja vokiečių gimnazijoje (Vytauto pr. 24) Kaune. Plačiau: Dr. H. Kairiūkštytė–Jac[i]nienė, „D. Lautenschlager meno parodoj“, in: *Lietuvos aidas*, 1931-04-02, p. 5.

Kovo 12 dieną 13 valandą „gyvomis šaltų spalvų gėlėmis papuoštoje“²²² Lietuvių-prancūzų draugijos salėje (Donelaičio g. 24) kauniečiai rinkosi į parodos atidarymą. Ekspонатų skaičiumi parodos būta kuklios – rodytos devynios Každailevičiūtės skulptūros ir dvidešimt Naruševičiūtės-Žmuidzinienės akvarelių²²³. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė parodos apžvalgininkams įsiminė kaip savitumo kūryboje dar neatradusi dailininkė. Kaip „meniškai tobulus, stilingai išlaikytus ir daugiausiai dekoratyvius“ darbus Justinas Vienožinskis išskyrė akvareles „Kompozicija“²²⁴, „Motina“, iliustracijas „Neverk mergele“ ir „Žalčių karalienė“²²⁵. Dalis eksponuotų Naruševičiūtės-Žmuidzinienės akvarelių dabar žinomos tik iš tarpukario spaudos reprodukcijų. Tiesa, Vienožinskio palankiai įvertintą dekoratyvią kompoziciją „Madona su kūdikiu“ įsigijo kunigas Juozas Tumas-Vaižgantas, dabar ji saugoma Juozo Tumo-Vaižganto memorialiniame bute-muziejuje Kaune. Šią *art deco* kompoziciją Vytautas Bičiūnas įvardino kaip „malonų mėginimą“. Apie dailininkės kūrybą Bičiūnas atsiliepė taip: „[s]unku tuo tarpu spėti, kurlink ateity pakryps dailininkė. Gal būt, atsisakiusi žaidimo su daile, griebsis rimtos kūrybos, o gal – piešdama paveikslus à la „Karmen“, pasidarys buduarinė menininkė, maloni pasižiūrėti, bet be gilesnio jausmo ir turinio“²²⁶.

Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės 3–4 dešimtmečių kūrybą galima apibūdinti kaip modernėjančios visuomenės ženklų ir įvairių stilistinių įtakų derinį, apimančią liaudies meno parafrazių ir tautinių charakterių imitacijas bei *art deco* raiškai būdingus stilizacijos pavyzdžius. 1924–1929 m. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė lankė Kauno meno mokyklą (mokėsi Adomo Varno tapybos ir Adomo Galdiko grafikos studijose), iš kurios buvo pašalinta po mokinių streiko. Laikinosios sostinės parodiniame gyvenime ji debiutavo 1930 m., devynių Meno mokyklos auklėtinių parodoje, kur eksponavo 59 darbus (beveik vien akvareles)²²⁷. Kartu su kitais jaunaisiais dailininkais Naruševičiūtė-Žmuidzinienė buvo įsitraukusi į Nepriklausomųjų draugijos veiklą, tačiau organizacijos inicijuotose 1930 ir 1932 m. parodose ji nedalyvavo. 1932–1937 m. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė gyveno Londone, kur, pasak kai kurių šaltinių, mokėsi tekstilės ir mados dalykų²²⁸. Konkrečiai įvardinti jos studijų vietą ir pakraipą trūksta tikslesnės

²²² Justinas Vienožinskis, „Dviejų meno paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-11, p. 4.

²²³ *Katalogas*, [E. Každailevičiūtės, H. Naruševičiūtės-Žmuidzinienės kūrinių sąrašas], Kaunas, 1932.

²²⁴ Dabar šis darbas geriau žinomas pavadinimu „Madona su kūdikiu“.

²²⁵ Justinas Vienožinskis, „Dviejų meno paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-11, p. 5.

²²⁶ Vytautas Bičiūnas, „Dviejų moterų paroda“, in: *Židinys*, 1932, T. 15, Nr. 3, p. 270.

²²⁷ „Jaunųjų menininkų kūrybos paroda“, in: *7 meno dienos*, 1930, Nr. 54, p. 11–12.

²²⁸ Nora Kulpavičienė, „Dailininkę Haliną Naruševičiūtę-Žmuidzinienę prisimenant“, in: *Santara*, 1996, Nr. 26, p. 94.

informacijos. Ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje grįžusi į Kauną ji dalyvavo LDS ir bendrose dailės parodose, 1944 m. pasitraukė į Vakarų, 1989 m. mirė Toronte.

Nuo trečiojo dešimtmečio pabaigos Naruševičiūtė-Žmuidzinienė kaip iliustruotoja bendradarbiavo su šiais periodiniais leidiniais: *Diena*, *Jaunųjų pasaulis*, *Jaunimas*, *Fiziškas auklėjimas*, *Naujas žodis*, *Trimitas*, *Vapsva*, *Žiburėlis* ir kt. Moterų atvaizdai jos iliustracijose užėmė išskirtinę vietą, beje, jie dominavo ir 1932 m. parodoje. Dailininkė vaizdavo ir geltonkases lietuvaites, ir svajonių gražuoles, ir moteris-vampus. Jos iliustracijose dažnai kartojasi miestietiško gyvenimo atgarsiai, pavyzdžiui, karnavalo motyvai ar poilsiaujančių kurortų lankytojų scenos, dailininkė yra akvarele nuliejusi Liūnės Janušytės, Juozo Tysliavos, Jono Prapuolenio, Antano Venclovos portretus. Bronio Railos teigimu, „[I]literatų, ir laikraštinių kompaniją tada ji mėgdavo galbūt labiau negu dailininkų, škieudavo ne vieno mūsų portretus“, o ištekėjusi už rašytojo Jono Žmuidzino buvo visiems laikams „išrauta“ iš Kauno bohemos²²⁹. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė išsiskyrė ekstravagantiška išvaizda. Raila ją, tuomet dar Kauno meno mokyklos mokinę, įsiminė kaip „skirtingos išvaizdos“ ir labai „nelietuvišką“, draugų būryje ji vadinta „geiša“²³⁰.

Apie dvarininkų kilmės skulptorę Eleną Každalevičiūtę išliko dar mažiau informacijos. 1926–1932 m. ji studijavo Paryžiuje, kur patyrė stiprią savo mokytojo Viatcheslavo Garinė (1891–1957) įtaką. Pasak oficiozo *Lietuvos aidas*, Každalevičiūtės darbai 1928–1930 m. buvo eksponuoti Paryžiaus parodose ir palankiai įvertinti prancūzų spaudoje²³¹. Skulptorė nebuvo aktyvi Kauno meninio gyvenimo dalyvė, grįžusi į Lietuvą apsigyveno Adolfinavos dvare (Raseinių r.), o po II pasaulinio karo išvyko gyventi į Lenkijai atitekusį Vroclavą²³². Figūrines kompozicijas ji kūrė iš medžio, rečiau iš gipso. 1932 m. parodoje eksponavo beveik vien medžio skulptūras, kurių pagrindinis motyvas buvo moteris: „Atbudimas“, „Motinystė“, „Malda“, „Merga su veršiu“, „Nimfa“ ir kt. Apskritai, Každalevičiūtės kūryboje dominavo moters tema. Spauda negailėjo gerų žodžių parodos eksponatams. Vienožinskis, apibendrinamas savo įspūdžius rašė: „Aukščiausia rafinacija, meniškas aristokratizmas ir skoningas kuklumas – štai

²²⁹ Bronys Raila, *Paguoda*, London: Nida, D. 1, 1974, p. 421.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ „Kultūros ir tapybos paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-05, p. 8

²³² Irena Kostkevičiūtė, „Kiti ketvirtojo dešimtmečio skulptoriai“, in: *XX a. lietuvių dailės istorija 1900–1940*, T. 2, p. 213–215.

kokia E. Každalevičiūtės juodojo medžio imitacijos skulptūra²³³, o Vytautas Bičiūnas pripažino, kad „su E. Každalevičiūte Lietuvos menas įgyja stambiai ir brangintiną pajėgą“²³⁴.

Parodos atidaryme tarp dailės mėgėjų ir moterų organizacijų atstovių buvo galima pamatyti pirmąją šalies poniją Sofiją Smetonienę, jos seserį ir LMT valdybos narę, moterų dailės rėmėją Jadvygą Chodakauskaitę-Tūbelienę, tuometinį žemės ūkio ministrą Joną Praną Aleksą, Sovietų Sąjungos pasiuntinį Lietuvoje Michailą Karskį²³⁵. Ekspozicija tetruko vos savaitę, o lankytojų srautai suaktyvėjo tik paskutinėmis dienomis²³⁶. Nepaisant to, parodos turinys ir Lietuvos moterų tarybos iniciatyva palankiai įvertinta spaudoje, *Naujosios Romuvos* 12 numerio viršelyje reprodukuota Každalevičiūtės kompozicija „Malda“, *Lietuvos aidas* skelbė, kad per pirmas tris dienas buvo nupirkti 4 Naruševičiūtės-Žmuidzinienės paveikslai²³⁷. Po savaitės paroda buvo uždaryta, ta proga Lietuvos moterų tarybos pirmininkė Ona Mašiotienė surengė arbatėlę, į kurią pakvietė parodos dalyves taip pat kitus kultūrininkus²³⁸. Lietuvos moterų tarybos susirinkime valdybos narės dalyvėms priminė, kad moterų darbo ir kūrybos rėmimas yra vienas iš organizacijos tikslų, taigi gautą kuklią 140 litų sumą už parduotus darbus paskyrė dailininkėms²³⁹.

Skirtingose dailės šakose dirbančių kūrėjų parodą suorganizavusios LMT atstovės taip prisidėjo prie XX a. ketvirtajame dešimtmetyje pagreitį įgavusio Lietuvos dailės gyvenimo. Dailininkių Janulaitienės, Didžiokienės, Tarabildienės, Dubeneckienė-Kalpokienės, Šleivytės, Didžiulytės-Kazanavičienės ir kitų darbai buvo eksponuoti 1937 m. Lietuvių moterų jubiliejinio suvažiavimo proga suorganizuotoje Lietuvos moterų spaudos ir literatūros parodoje, kuri vyko Moterų klube²⁴⁰. 1939 m. LMT klubo patalpose buvo atidaryta Dideliškyje (Rokiškio raj.) gyvenusių dailininkų Antano Kazanavičiaus ir Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės tapybos darbų ekspozicija. Parodoje eksponuota apie 80 darbų, iš kurių 24 aliejumi tapyti Didžiulytės-

²³³ Justinas Vienožinskis, „Dviejų meno paroda“, in: *Naujoji Romuva*, Nr. 12, 1932, p. 280.

²³⁴ Vytautas Bičiūnas, „Dviejų moterų paroda“, p. 270.

²³⁵ „Naruševičiūtės-Žmuidzinienės ir skulptorės Každalevičiūtės kūrinių paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-08, p. 6.

²³⁶ „Uždaroma paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-12, p. 8.

²³⁷ „Naruševičiūtės-Žmuidzinienės ir skulptorės Každalevičiūtės kūrinių paroda“, p. 6.

²³⁸ „Menininkų arbatėlė“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-12, p. 8.

²³⁹ LMAVB RS f. 181, b. 89, l. 67.

²⁴⁰ B. Tursienė, „Lietuvos moterų spaudos ir literatūros paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, Nr. 10, p. 8.

Kazanavičienės paveikslai, daugiausiai peizažai²⁴¹. Šią parodą apžiūrėjo maždaug tūkstantis lankytojų²⁴², kurie, pasak spaudos pranešimų, nupirko kone trečdalį eksponatų²⁴³.

Profesionalius dailininkus LMT valdyba kviesdavosi ir kasmetinių ištaigingų labdaros balių, kuriuos rengdavo Karininkų ramovėje arba Moterų klube, paviljonų apipavidalinimui²⁴⁴. Taigi Lietuvos moterų tarybos narės, ypač steigėja ir pirmoji pirmininkė (iki 1934 m.) Ona Mašiotienė, daug dėmesio skyrusios tautinės kultūros propagavimui, bendradarbiavo ir su Lietuvos dailininkais, ketvirtajame dešimtmetyje LMT prisijungė prie parodinio šalies gyvenimo organizacinių darbų.

1.2.3. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): prielaidos

XX a. 4 dešimtmetyje vis dažniau grupinėse ir apžvalginėse parodose reprezentuota moterų dailė sulaukė kritikų dėmesio. 1936 m. rugsėjį pasirodė žurnalo *Naujoji Romuva* 39-asis numeris, skirtas Lietuvos moterų visuomeninės ir kultūrinės veiklos apžvalgai. Jame buvo apibendrinti moterų pasiekimai literatūros²⁴⁵, teatro²⁴⁶, muzikos²⁴⁷ srityse. Dailei skirtame Petro Tarabildos straipsnyje bene pirmą kartą išsamiau aptarta ir vyresnės kartos dailininkių, ir jaunųjų kūrybos charakteristika²⁴⁸. Tekste Tarabilda įvertino šešių audėjų, devynių dailininkių ir meno istorikės Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės nuopelnus Lietuvos kultūrai. Dailininkių kūrybos aptarimą pradėjo nuo ryškiausių – Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės, kuri pristatyta kaip talentinga dekoratorė ir tapytoja, pirmoji moteris, sėkmingiau už vyrus pasireiškusi Valstybės teatro dekoracijų ir kostiumų kūrėja. Barborą Didžiokiene minėjo kaip kuklią, bet originalią dailininkę, gabią lėlių kompozicijų, kurių turėjo įsigijusi ir Čiurlionio galerija, piešėją. Šios menininkės nuo pat debiuto 1923-ųjų LMKD meno parodoje sulaukdavo kritikų dėmesio, tiesa, pačios manė, kad gyvena vyrų šešėlyje ir yra vertos daugiau. Straipsnyje Tarabilda minėjo tapytoją Ireną Jackevičaitę-Petraitienę, kurios patriotinė kompozicija „Lietuva“ (labiau paplitęs pavadinimas – „Pavergtoji Vilnija“), pasak jo, sukėlė sensaciją. Palankiai įvertintos jaunosios kartos dailininkės Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, Marcė Katiliūtė, Domicelė Tarabildienė.

²⁴¹ D. N., „Dailininkės Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės paveikslų paroda lietuvių moterų klube“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 3, p. 17.

²⁴² „Dailininkų Kazanavičių tapybos darbų paroda“, in: *XX amžius*, 1939-02-15, p. 12.

²⁴³ O. N., „Dailininkų A. ir A. Kazanavičių tapybos darbų paroda“, in: *XX amžius*, 1939-02-18, p. 4.

²⁴⁴ „L. Moterų Tarybos balius“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 1, p. 19.

²⁴⁵ Gražina Tulauskaitė, „Lietuvių moterų literatūra“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 724–730.

²⁴⁶ S. Aukštaitis, „Moteris lietuvių dramos teatre“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 739–742.

²⁴⁷ Izabelė Blauzdžiūnaitė, „Mūsų dainininkės“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 731–739.

²⁴⁸ Petras Tarabilda, „Lietuvos moterų dailė“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 746–747.

Kaip kūryboje stiprias „bendraideologes“ Tarabilda išskyrė Mariją Račkauskaitę-Cvirkienę, Ireną Trečiokaitę ir Liudą Vaineikytę²⁴⁹. Pastarosioms dailininkas ko gero simpatizavo ne tiek dėl jų kūrybinių pasireiškimų, kurie 4 dešimtmečio viduryje neišsiskyrė iš bendro jaunų Meno mokyklos absolventų tarpo, kiek dėl jų kairuoliškos veikos ir ideologinių temų trijulės kūryboje, kurios buvo artimos ir pačiam teksto autoriui.

„Daug moteris davė dailei, daug dar pažadėjo. Bet ar pažadėta moteriai kultūrinė ir soc[ia]linė lygybė? Juk tik tada moteris suspindės pilnu kūrybos spinduliu“, – taip savo apžvalgą užbaigė Tarabilda²⁵⁰. Šios eilutės leidžia susieti Tarabildos straipsnį su Pirmosios moterų dailininkų parodos priešistore. Viena vertus, Domicelė Tarabildienė veikiausiai jau buvo ne kartą sakiusi savo vyrui, kad dailininkės buriasi, nes jau atėjo laikas tai daryti ir parodyti, ką jos galinčios. Kita vertus, 1937 m. spalį *Naujojoje Vaidilutėje* pasirodęs straipsnis „Moteris ir kūryba“ užbaigtas beveik analogišku sakiniu²⁵¹, ir šį tekstą galima vadinti Lietuvos dailininkų manifestacija, nes kaip tik tą mėnesį Kaune buvo surengta Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda. Tikėtina, kad minėtą straipsnį parašė Tarabildienė, pasirašiusi D.T. inicialais, ji savo pasisakymais ir veikla jau nuo studijų metų demonstravo lygių su vyrais socialinių ir kūrybinių teisių siekį.

Vis dėlto 1937-uosius galima būtų pagrįstai įvardinti lūžio metais, kada, kaip niekad anksčiau, viešumoje imtas aktualinti moters dailininkės, kaip pilnateisės kūrėjos klausimas. Tokį suvokimo posūkį ypač paskatino du reikšmingi ir tik iš pirmo žvilgsnio nesusiję įvykiai – tai jaunos ir perspektyvios dailininkės Marcės Katiliūtės mirtis ir Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų kūrybos parodos, suorganizuotos spalio mėnesį, rezultatai. Tiesa, 1937 m. buvo ir daugiau dailininkų profesinę meistrystę patvirtinančių įvykių, kurių koncentruota apžvalga padėtų bent iš dalies suprasti kokioje sociokultūrinėje aplinkoje klostėsi kolektyvinės dailininkų veiklos užuomazgos.

Įsibėgėję 1937-ieji Lietuvos dailininkėms buvo pastebimai sėkmingi. Šie metai nužymėti svarbiais įvykiais, susijusiais su dailininkų profesinio statuso sutvirtėjimu ir moterų meninio talento įvertinimu Lietuvoje ir svetur. Tais metais Meno mokyklą baigė 16 absolventų, pusė iš jų – moterys²⁵². Domicelė Tarabildienė, gavusi Švietimo ministerijos stipendiją, studijoms pasirinko Paryžių, kur gilino skulptūros žinias Aukštojoje nacionalinėje dekoratyvinės dailės

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 747.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ D. T. [Domicelė Tarabildienė?], *op. cit.*, p. 495–496.

²⁵² „Šiomet baigė meno mokyklą“, in: *XX amžius*, 1937-06-17, p. 8.

mokykloje pas profesorių Paulį Niclaussę. Eleonorai Lukštaitei-Lukoševičiūtei taip pat paskirta stipendija tobulintis Bechinės keramikos mokykloje Čekoslovakijoje. Grafikos studiją baigusi Veronika Tarvydaitė išvyko trims mėnesiams į dailininkų Meka laikytą Italiją, pažinti šios šalies architektūros ir meno paminklų²⁵³.

Lietuvių dailės parodoje, 1937-ųjų kovo pabaigoje atidarytoje Rygoje ir kiek vėliau – Taline, tarp penkiasdešimt penkių dalyvių buvo eksponuoti 7 dailininkų darbai²⁵⁴. Tai buvo didžiausias moterų skaičius bendroje parodoje per visą nepriklausomos Lietuvos Respublikos parodinės veiklos istoriją. Tarp kitų kūrinių Estijos dailės muziejus įsigijo Marcės Katiliūtės grafikos darbą „Galvutė“²⁵⁵. Lietuvos dailininkės sėkmingai pasirodė 1937 m. gegužės 25 – lapkričio 25 d. vykusioje tarptautinėje Paryžiaus parodoje „Menas ir technika šiuolaikiniame gyvenime“. Jau pasibaigus parodai Lietuvą pasiekė žinia, kad tautiečiams paskirti 58 apdovanojimai (iš viso dalyvavo 44 Lietuvos dailininkai ir amatininkai), tarp įvairiose kategorijose apdovanotųjų buvo ir būrelis dailininkų. Už Lietuvos paviljone eksponuotas knygų iliustracijas Kazio Binkio knygelei *Jonas pas čigonus* Tarabildienė pelnė Aukso medalį. Jos kartu su vyru sukurta etnografinė lėlių kompozicija „Vestuvės“ įvertinta Garbės diplomu. Garbės diplomais bei bronzos medaliais bendradarbio kategorijoje apdovanotos ir lėles kurti padėjusios Eugenija Macytė-Mikšienė bei O. Kairiūkštienė. Konstancijos Petrikaitės-Tulienės medinis reljefinis pano „Lietuva“ apdovanotas Didžiuoju prizu. Keramikei Eleonorai Lukoševičiūtei-Lukštaitei paskirtas Garbės diplomai. Ši pasaulinė paroda buvo sėkminga Meno mokyklos mokinėi Jadvygai Dobkevičiūtei, kurios kilimo projektas įvertintas Aukso medaliu pagalbininko kategorijoje²⁵⁶. Katiliūtės linoraižiniai Ievos Simonaitytės romanui *Aukštųjų Šimonių likimas* apdovanoti Aukso medaliu, deja, jau po dailininkės mirties.

Taigi tarp ryškesnių 1937 m. datų įsiterpia ir dailininkės Katiliūtės mirties diena – balandžio 5-oji. Savu noru iš gyvenimo pasitraukusios 25-rių metų kūrėjos tragedija sukrėtė menininkus, kartu šis poelgis įtvirtino Katiliūtę kaip simbolinę – neįvertinto talento figūrą. Po šios netekties dailininkės ėmė svarstyti velionės kūrybinio palikimo išsaugojimo ir jos atminimo

²⁵³ „Dail. V. Tarvydaitė išvyko Italijon“, in: *XX amžius*, 1937-06-19, p. 12.

²⁵⁴ Barboros Didžiokienės, Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene, Marcės Katiliūtės, Černės Percikovičiūtės, Konstancijos Petrikaitės-Tulienės, Domicelės Tarabildienės ir Helsinkyje gyvenusios lietuvių kilmės dailininkės Marijos Minginaitės.

²⁵⁵ Lietuvos dailininkų sąjunga, *Užsienių spaudos atsiliepimai apie lietuvių dailės parodą Rygoje ir Taline*, 1937, Kaunas.

²⁵⁶ M., „1937 m. Paryžiaus parodoje už meno ir amatų eksponatus Lietuva Laimėjo 58 premijas“, in: *Amatininkas*, 1938, Nr. 12, p. 176.

jamžinimo perspektyvas. Taip šalia individualių kūrybinių aspiracijų ėmė ryškėti kolektyvinės Lietuvos dailininkų veiklos užuomazgos.

Marcė Katiliūtė gimė 1912 m. balandžio 24 d. Ivoškių kaime, netoli Joniškio. 1929 m. įstojo į Kauno meno mokyklą 1935 m. birželį ji baigė Specialiojo skyriaus Grafikos studiją. Meno mokyklos pedagogų tarybos buvo rekomenduota Švietimo ministerijai gauti stipendiją studijoms užsienyje. Bet tuosyk neišvažiavo, nors ir labai norėjo. 1936 m. rudenį gavo piešimo mokytojos darbą Palangoje, kur greitai ją ėmė slėgti miestelio provincialumas, kultūrinių įvykių stoka, nyki buitis. Savu noru palikusi tarnybą dailininkė grįžo į Kauną ir nuo 1937 m. sausio vidurio dirbo konservatore Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje. Bet ir vėl neilgam. Balandžio pirmąją dieną darė darbą, o balandžio 5 d. nusižudė²⁵⁷.

Kaip pastebėjo Daujotytė, vos 25-rių savo noru iš gyvenimo pasitraukusi Marcė Katiliūtė savo dramatiška pasaulėjauta veikė to laiko menininkų mąstymą²⁵⁸. Desperatiškas dailininkės poelgis, jos gyvenimo ir kūrybos analizė autotekstuose ir amžininkų komentaruose liudija apie neįvertinto talento likimą-legendą. Dienoraščio puslapiuose Katiliūtė apgailestavo, kad valstybė ir visuomenė neremia menininkų bei jų kūrybos. „Ne veltui mūsų vyriausybė išsireiškia, kad pirma reikia pavalgyti, o paskui tik pasigrožėti. Man ypatingai [...] skaudu girdėti, kad mes nereikalingi gyvenimui [...], menininkai neremiami, net jų parodų publika nelanko ir daugumas jų duoda nuostolius“, – rašė velionė²⁵⁹. Iš gyvenimo pasitraukus jaunai dailininkei jos savižudybės faktas eskaluotas priekaištaujant valstybei, kad šioji turėdama talentingų kūrėjų jų negloboja. Visuomenei bandyta įteigti, kad pajėgius menininkus privalu remti, kitaip jų kūryba nepasireikš pilnu pajėgumu. Katiliūtės kraštiečių ir draugė Veronika Šleivyte nekrologe rašė, kad tokios kūrėjų tragedijos atskleidžia laikmečio realybę: „Lietuvos menininkas ne visada būna visuomenės supastas ir atjaustas, [...] jo kūrybos sąlygos ir net pragyvenimas dažnai labai skurdūs“²⁶⁰.

Kitas aspektas yra tas, kad Katiliūtės pavyzdys tapo moterų kūrybos menkinimo simboline figūra. Amžininkai pabrėžtinai kartojo, kad jaunos grafikės ir tapytojos svajonė išvykti studijuoti dailės į užsienį neišsipildė, todėl – kad ji moteris. Velionės dienoraščio eilutė – „kad moteris galėtų būti įvertinama, kaip vyras, ji turi daug daugiau už jį dirbti ir padaryti“, cituota

²⁵⁷ Juozas Brazauskas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Kaunas: „Žiemgalos“ leidykla, 2006.

²⁵⁸ Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, p. 251.

²⁵⁹ Veronika Šleivyte, „Tragiškas dailininkės gyvenimas (Pomirtinės M. Katiliūtės meno parodos proga)“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-04, p. 9.

²⁶⁰ Veronika Šleivyte, „Skandūs faktai menininkų šeimose“, in: *XX amžius*, 1937-04-17, p. 5.

menininkų bendruomenės narių tekstuose, apmąstant moterų kūrybos vertinimo klausimus. Velionės asmenybė, jos likimas ir kūryba domino ir kitų sričių menininkus. Poetė Salomėja Nėris 1937-aisiais sukūrė eilėraščių ciklą, skirtą Katiliūtės atminimui²⁶¹, dailininkei eiles dedikavo ir Alė Sidabraitė²⁶². Eilėraštyje „Kūrybos kūdikis“²⁶³ Nėris rašė apie širdies vaikelį – meną, lygindama jį su pavainikiu²⁶⁴, kuris daro kūrėjo gyvenimą tragišku, nes niekam nėra reikalingas. Neatsitiktinai Katiliūtės meninį palikimą ėmėsi globoti Lietuvos dailininkės, kurios, viena vertus, neabejojo jos kūrybos talentu. Kita vertus, suvokė, kad Katiliūtės legenda puikiai veikė kaip ideologinis simbolis, kuriuo dailininkės iš dalies ir pasinaudojo, siekdamos atkreipti visuomenės dėmesį į jų kūrybą. Pagerbiant Katiliūtės atminimą, 1937 m. spalį Kaune suorganizuotos pirmosios grupinės Lietuvos dailininkių kūrybos parodos viršelį papuošė jos sukurtas linoraižinys „Motina“ [il. 1]. Keturias dešimtis profesionalių ir mėgėjų subūrusioje parodoje eksponuoti ir du Katiliūtės darbai, o kataloge įrašyta pastaba, jog greitai laiku ketinama surengti velionės kūrybinio palikimo ekspoziciją.

1.2.4. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): organizatorės ir publika

1937 m. pavasarį Lietuvos dailininkės gavo kvietimus dalyvauti rudenį vyksiančioje moterų kūrybos parodoje. Daugelis jų palankiai priėmė šią žinią ir raštu pranešė apie sutikimą dalyvauti²⁶⁵. Entuziazmo nestigo, juolab, kad didžiajai daliai moterų tai buvo pirmoji galimybė parodyti savo darbus platesnei visuomenei. Žurnale *Moteris* organizatorės džiaugėsi, kad „šitokia paveikslų, stovylių ir kitokių dailės darbų paroda“ – pirmoji, ir vylėsi, kad šioji ekspozicija „duos progos visuomenei pamatyti ir įvertinti lietuvių moterų meną ir suteiks galimybės visoms [...] menininkėms užsirekomenduoti savo darbais“²⁶⁶. Skelbta, kad parodoje dalyvaus 35 dailininkės, kurių eksponatų skaičius sieks beveik 300²⁶⁷. Pirmąją Lietuvos moterų dailininkių kūrybos parodą organizavęs Moterų talkos komitetas²⁶⁸ buvo 1922 m. įkurto Lietuvių katalikių moterų vyriausiojo sekretoriato (nuo 1935 m. pervadintas Katalikių organizacijų sąjunga) inteligenčių

²⁶¹ Pirmą kartą šie eilėraščiai išspausdinti pavadinimu „Iš poemos *Dailininkės tragedija*“, in: *Kultūra*, 1938, Nr. 1, p. 34.

²⁶² Alė Sidabraitė, „A. a. Marceli Katiliūtei“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 8, p. 8.

²⁶³ S. Nėries kūrybos rinktinėje *Diemedžiu žydėsiu* (1938), šis eilėraštis vadinasi „Naktį nykią“.

²⁶⁴ Salomėja Nėris, *Raštai*, T. 1, 1984, p. 453.

²⁶⁵ „Didžiulė visų menininkių darbų paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 9, p. 404.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ „Pirmoji Lietuvos moterų dailės darbų paroda“, in: *Moteris*, 1937, Nr. 19, p. 290.

²⁶⁸ Moterų talkos komiteto pirmininkė – Aleksandra Vailokaitienė, kitos valdybos narės: vicepirmininkės – Adelė Galaunienė ir P. Raulinaitienė, išdininkė – Ona Pakštienė, sekretorė Elena Starkienė, komiteto reikalų vedėja - Ona Vaitonytė.

sekcija, įsteigta 1934 m. Moterų talka turėjo vienyti lietuves katalikes inteligentes „religinio, dorovinio, tautinio ir kultūrinio susipratimo visuomenėje kėlimui“²⁶⁹. Vienas iš komiteto veikimo tikslų buvo „padėti moterų organizacijoms darbu ir pinigais“, jo pirmininkė buvo aktyvi visuomenininkė, finansininko ir turtuolio žmona Aleksandra Vailokaitienė (1895–1957)²⁷⁰. Vis dėlto šios inteligenčių sekcijos nuveiktų darbų sąrašas gana trumpas, apsiribota vadinamų „akademijų“ – paskaitų moterims rūpinimais teisių, religijos, auklėjimo ir kt. klausimais rengimu, o svarbiausiu įvykių laikytas moterų kūrybos parodos suorganizavimas 1937-aisiais²⁷¹.

Šios parodos rengimu rūpinosi ir kelios dailininkės, tarp jų Sofija Romerienė, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, Julija Petkevičienė, Veronika Šleivytė, Domicelė Tarabildienė. Būsimo renginio idėją įvaizdino jaunosios kartos dailininkė Konstancija Petrikaitė-Tulienė, sukūrusi moterų parodos afišą [il. 2].

Sulaukusios iš dailininkų žadėtų eksponatų organizatorės subūrė parodos žiuri. Kūrinių atranką vykdė autoritetingos vyresnės kartos dailininkės Sofija Romerienė ir Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, taip pat mažiau parodiniame gyvenime pasireiškusi visuomenininkė, Jono Jablonskio duktė Julija Petkevičienė ir dailininko Kajetono Sklėriaus našlė Elena Sklėrienė²⁷². Joms talkino jaunos dailininkės aktyvistės – Domicelė Tarabildienė ir Veronika Šleivytė. Atrinkti darbus ekspozicijai padėjo ir Moterų talkos komiteto valdybos narės – Lietuvių-prancūzų draugijos veikloje dalyvavusi operos solistė, menotyrininko Pauliaus Galaunės žmona Adelė Galaunienė bei Kauno universiteto anglų kalbos dėstytoja Ona Pakštienė²⁷³.

1937 m. spalio 10 dieną, sekmadienį, 13 val. Lietuvių-prancūzų draugijos būstinėje (Donelaičio g. 24) duris atvėrė Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų kūrybos ekspozicija. „Tai netikėta kauniečiams šių metų rudens meno srities staigmena“, – rašė parodoje apsilankęs *Lietuvos aido* apžvalgininkas²⁷⁴. Atidarymo dieną Lietuvių-prancūzų draugijos salėse būriavosi elegantiškai pasipuošusios parodos organizatorės bei dalyvės, netrūko žymių kultūros veikėjų ir valdžios atstovų. Iškilmingą atidarymo kalbą pasakė Moterų talkos komiteto vicepirmininkė

²⁶⁹ Indrė Karčiauskaitė, „Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)“, p. 103.

²⁷⁰ J. D., „Kas toji Moterų Talka?“, in: *Moteris*, 1936, Nr. 12, p. 193.

²⁷¹ „L.K. Moterų Dr-jos pir-kės M. Galdikienės kalba, pasakyta atidarant KOS suvažiavimą“, in: *Moteris*, 1939, Nr. 11, p. 164.

²⁷² Helene (Elena) Freybusch buvo kilusi iš pasiturinčių vokiečių kilmės inžinieriaus šeimos, kadaise dvejus metus studijavo Rygos dailės mokykloje. 1910 m. Sklėrius vedė išsilavinusią ir daile besidominčią Freybusch, kuri talkino jam kūryboje ir buvo portretų modelis.

²⁷³ El. Norvilienė, „Parodos organizavimas ir pasisekimas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 542.

²⁷⁴ „Moterų dailininkų kūrinių pirmoji paroda atidaryta“, in: *Lietuvos aidas*. 1937-10-12, p. 2.

operos primadona, Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus direktoriaus žmona Adelė Galaunienė²⁷⁵. Susirinkusiuosius sveikino Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento direktorius Vytautas Soblys, kalbėjo Lietuvos moterų tarybos žurnalo *Moteris ir pasaulis* redaktorė Pranciška Pikčilingienė, Lietuvos dailininkų sąjungos pirmininkas Viktoras Vizgirda. Dailininkė Veronika Šleivyte parodos dalyvių vardu dėkojo organizatorėms²⁷⁶ [il. 3]. Atidarymo metu buvo perskaityti Moterų tarybos komiteto pirmininkės Aleksandros Vailokaitienės ir Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus direktoriaus Pauliaus Galaunės sveikinimai. Vailokaitienė linkėjo, jog ši paroda „įsąmonintų visuomenę, kad Lietuvos moterys sugeba gražiai ir savaimingai pasireikšti“²⁷⁷. Čiurlionio galerijos komisijos, formavusios naujausios dailės rinkinį, pirmininkas teigė nelaikąs šios parodos lietuviškos dailės egzaminu, kurį, pasak muziejininko, ji jau seniai išlaikė. Galaunė minėjo, kad į Čiurlionio galerijos rinkinį jau yra patekę Didžiokienės, Katiliūtės, Romerienės ir Tarabildienės darbai²⁷⁸. „Mūsų kukliame meno gyvenime, tai esąs aukščiausias menininko pripažinimas“, – rašyta sveikinime²⁷⁹. Pasibaigus iškilmingoms kalboms svečiai pakviesti apžiūrėti parodą.

Iki šių dienų išlikusios dailininkų ekspozicijos nuotraukos, darytos Šleivyte ir Karlo Baulo, leidžia iš dalies atkurti bendrą parodos vaizdą: ankštose Lietuvių-prancūzų draugijos salėse ant sienų mirgėjo keliomis eilėmis iškabinti moterų tapyti peizažai, portretai, natūrmortai, įvairiomis technikomis sukurti grafikos lakštai²⁸⁰. Šalia bolavo gipsinės skulptūros, metalo plastikos darbai, nemažai smulkiosios keramikos dirbinių [il. 4–5]. Parodoje rodyti 296 keturiasdešimties autorių kūriniai²⁸¹.

²⁷⁵ A. Galaunienės atidarymo kalba publikuota *Naujosios Vaidilutės* puslapiuose: „A. Galaunienės moterų meno parodos atidarymo žodis“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 540–542.

²⁷⁶ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Iki 1937-ųjų Čiurlionio galerijos rinkinyje jau buvo šių jaunųjų grafikių darbų: Salomėjos Karnauskaitės, Eufrozinos Steponaitytės, Irenos Trečiokaitės, Liudos Vaineikytės, Konstancijos Petrikaitės-Tulienės. Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje*, p. 111–116.

²⁷⁹ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543.

²⁸⁰ Fotografijos saugomos ČDM, KEM, MLLM ir šio teksto autorės asmeniname archyve.

²⁸¹ Parodoje dalyvavo: Bronislava Bakutyte, Leokadija Belvertaitė, Barbora Didžiokienė, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, Ona Draugelytė-Kučinskienė, Olga Dubeneckienė-Kalpokiene, Marija Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė, Emilija Idzelevičiūtė, Irena Jackevičiūtė-Petrailienė, Elena Janulaitienė, Marija Jurgelevičiūtė-Preisienė, Salomėja Karnauskaitė, Liuba Kenskytė-Šaltuperienė, Genovaitė Kindurytė-Belžakienė, Agota Kizevičiūtė, Teodora Kriaučiūnaitė, Monika Lapinskaitė, Regina Lechavičiūtė, Eleonora Lukškaitė-Lukoševičiūtė, Gitel Lurjytė, Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), Eugenija Macytė-Mikšienė, Regina Matuzonytė-Ingelevičienė, Rožė Murauskienė, Adolfina Novickaitė-Gaučienė, Sofija Pacevičienė, Černė Percikovičiūtė, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Sofija Romerienė, Julija Savzdravaitė-Štelbienė, Anelija Sirutyte, Eufrozina Steponaitytė, Veronika Šleivyte, Domicelė Tarabildienė, Veronika Tarvydaitė, Irena Trečiokaitė, Liuda Vaineikytė, Emilija Vaškevičiūtė, Marija Žilevičaitė. Rodyti ir a.a. Marcės Katiliūtės darbai. *Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų meno parodos katalogas*, *op. cit.*

Nuo pat atidarymo dienos Lietuvių-prancūzų draugijos salėse lankytojų netrūko. Kitą dieną po ekspozicijos atidarymo ją apžiūrėjo maždaug 400 smalsuolių²⁸², trečią dieną lankytojų statistika šoktelėjo iki 700²⁸³. Moterų talkos komiteto narės pasirūpino, kad dailininkų kūrinius pamatytų ir kuo daugiau provincijos gyventojų. Asmenys, vykstantys į Kauną traukiniais ir į savo maršrutą įtraukę apsilankymą moterų kūrybos parodoje, galėjo tikėtis lengvatų bilietams, kurios buvo taikomos turistinėms kelionėms. 10-ies asmenų grupei galėjo tikėtis 33% nuolaidos, o 25 ir daugiau asmenų į laikinąją sostinę galėjo vykti už pusę kainos. Tereikėjo iš anksto suderinti kelionę su vietinės geležinkelio stoties viršininku²⁸⁴.

Tą pačią 1937 m. spalio 10-ąją Lietuvos dailininkų sąjungos būstinėje (Maironio g. 20) buvo atidaryta Rimto Kalpoko (1908–1980) ir Leonardo Kazoko (1905–1981) tapybos darbų ekspozicija²⁸⁵. Per 2 savaites ši paroda sulaukė maždaug 1000 lankytojų²⁸⁶. Per tą patį laikotarpį moterų dailės ekspoziciją aplankė daugiau nei 3500 pavienių žiūrovų ir 52 ekskursijos²⁸⁷. Bendra parodų lankymo statistika tarpukariu, pasak Jolitos Mulevičiūtės, atrodė maždaug taip: „nepopuliarumu pirmavo personalinės dailininkų ekspozicijos [...]. Gerai, jeigu Kaune per mėnesį jas aplankydavo 1000 su viršum asmenų. Grupinės parodos sutraukdavo dvigubai ar net trigubai daugiau kauniečių“²⁸⁸. Taigi dailininkų parodoje susidomėjusių lankytojų tikrai netrūko.

Per dvi savaites Lietuvos dailininkų parodą apžiūrėjo ir į lankytojų knygą pasirašė svarbiausi valdžios ir diplomatijos veikėjai, kuriems parodų lankymas buvo kone privalomoji jų darbotvarkės dalis. Tarp jų Švietimo ministras Juozas Tonkūnas su žmona, Prancūzijos, Estijos, Anglijos diplomatai. Moterų kūrybos apžvalgą apžiūrėjo bažnyčios atstovai: Povilas Dogelis, Pranciškus Bučys, Mečislovas Reinys, universiteto profesorius Mykolas Romeris, Meno mokyklos direktorius Ignas Šlapelis, teisininkas Antanas Endziulaitis, profesorius Kazimieras Pakštas, žymi moterų veiklos organizatorė Vincenta Matulaitytė-Lozoraitienė ir būrys kitų šviesuolių – laikraštinių, menininkų, kultūrininkų²⁸⁹. Respublikos prezidentas Antanas Smetona su parodą globojusia Sofija Smetoniene apsilankė ekspozicijos uždarymo dieną [il. 6].

²⁸² „Moterų dailininkų kūrinių pirmoji paroda atidaryta“, *op. cit.*

²⁸³ „Gausiai lankoma paroda“, in: *XX amžius*, 1937-10-13, p. 8.

²⁸⁴ „Vykstantiems traukiniu į pirmąją Lietuvos moterų dailininkų meno parodą“, in: *Lietuvos aidas*. 1937-10-13, p. 8.

²⁸⁵ A. Braziulis, „Dvi meno parodos“, in: *Trimitas*, 1937-10-14, Nr. 41, p. 978.

²⁸⁶ „Dail. Kalpoko ir Kazoko parodą aplankė apie 1000 žmonių“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-25, p. 8.

²⁸⁷ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543.

²⁸⁸ Jolita Mulevičiūtė, „Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“, p. 30.

²⁸⁹ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543.

Spalio 25-ąją pačios dailininkės turėjo progos pakomentuoti savo darbus pirmiesiems šalies asmenims²⁹⁰. Tą dieną tarp parodos lankytojų buvo galima pamatyti ir filosofą Vydūną, kuris teigė, būtent dėl šio įvykio atvykęs iš Tilžės į Kauną. Jis noriai pozavo dailininkių būryje, neabejotina, kad ir dailininkėms buvo svarbus toks entuziastingas jų kūrybos palaikymas [il. 7–9]. Savo ruožtu dalyvės Vydūną apdovanojo kūriniais, tarp jų: Natalijos Luščinaitės-Krinickienės (Žiurenkovienės) skulptūra „Mergaitė prie kryžiaus“, Monikos Lapinskaitės paveikslas „Anykščių piliakalnis“, Konstancijos Petrikaitės-Tulienės metalo figūrėlė „Mergaitė su vėju“ ir Bronės Bakutytės keramikos vaza²⁹¹.

Viena vertus, Pirmąją moterų dailės parodą reikėtų vertinti kaip oficialią renginį, sutraukusį valstybės meninio bei politinio elito atstovus ir diplomatinį korpusą. Stambiausi šalies dienraščiai iš anksto informavo apie ekspozicijos atidarymą, o vėliau citavo iškilmingas atidarymo kalbas, pasakojo apie valstybės vadovo ir svarbių asmenų vizitus, kruopščiai skaičiavo parduotus kūrinius, fiksavo parodos lankomumo statistiką. Kultūrinėje periodikoje ir laikraščiuose pasipylė dailininkių parodos recenzijos, iliustruotos kūrinių reprodukcijomis ir svarbesnių akimirų fotografijomis. Kita vertus, pirmas viešas kolektyvinis dailininkių pasirodymas sulaukė ir aštrių kritikos pastabų dėl ekspozicijos nesaikingumo bei mėgėjiškų darbų gausos. Reikia pridurti, kad neigiamos recenzijos lankytojų neatbaidė, daugumai jų parodos visuomeninė reikšmė ir į žiniasklaidą persikėlusios diskusijos buvo kur kas įdomesnės už meninius dalykus. Norint suprasti kritikų nepasitenkinimą parodos turiniu, derėtų įdėmiau pažvelgti į ekspozicijoje išstatytus darbus.

1.2.5. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): dalyvės, eksponatai ir jų vertinimas

Į Moterų talkos komiteto kvietimą dalyvauti parodoje atsiliepė 39 profesionalios dailininkės ir mėgėjos. Tarp eksponenčių buvo Kauno dailės panoramoje jau žinomos vyresnės kartos dailininkės – Elena Janulaitienė, Barbora Didžiokienė, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, Sofija Romerienė, Irena Jackevičaitė-Petrailienė. Dalyvavo ir XX a. 4 dešimtmečio parodiniame gyvenime debiutavusios jaunosios kūrėjos – Černė Percikovičiūtė, Domicelė Tarabildienė, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Irena Trečiokaitė, Ona Draugelytė-Kučinskienė. Ekspozicijoje rodyti du 1937-ųjų balandį iš gyvenimo pasitraukusios Marcės Katiliūtės darbai. Kaip jau buvo užsiminta, po Katiliūtės mirties dailininkės susirūpino velionės kūrybos sklaida ir atminimo

²⁹⁰ „Valstybės prezidentas aplankė moterų dailininkių parodą“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-26, p. 8.

²⁹¹ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543.

jamžinimu. Pirmoji moterų paroda suteikė palankias aplinkybes parodyti vienus iš žymiausių Katiliūtės darbus – „Autoportretą“ ir linoraižinį „Urtė“²⁹², bei pranešti visuomenei apie dailininkų planus surengti velionės kūrybos parodą (žinutė parodos kataloge).

Dauguma parodos dalyvių buvo debiutantės, savo darbus rodė sostinės bei provincijos dailės mokytojos, tarp jų: Liuba Kenskytė-Šaltuperienė, Anelija Sirutytė, Marija Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė, Marija Jurgelevičiūtė-Preisienė, Genovaitė Kindurytė-Belžakienė, Julija Savzdravaitė-Štelbienė. Kelios eksponentės 1937 m. baigė meno mokyklą ir buvo vos pradedančios žengti savarankiškos kūrybos keliu. Tai skulptorė Leokadija Belvertaitė, grafikės Agota Kizevičiūtė, Regina Lechavičiūtė (būsima Kuprevičienė), Veronika Tarvydaitė, tapytojos Emilija Idzelevičiūtė, Eugenija Macytė-Mikšienė (būsima Jurkūnienė), keramikės Eleonora Lukštaitė-Lukoševičiūtė ir Bronislava Bakutyte²⁹³. Kaunietės sudarė parodos dalyvių daugumą, iš kitų Lietuvos vietovių darbus pristatė 7 moterys, 5 akvareles parodai atsiuntė Argentinoje gyvenusi Draugelytė-Kučinskienė. Tiesa, pirmoje Lietuvos dailininkų parodoje nebuvo akylesniam laikinosios sostinės parodų lankytojui jau pažįstamų Marijos Račkauskaitės-Cvirkienės, Julijos Petkevičienės, Vilniaus dailininkės Bronislavos Lukaševičiūtės darbų. Nedalyvavo ir 1932 m. bendra kūrybos paroda prisistačiusios Elena Každalevičiūtė bei Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė. Spaudoje svarstyta, kodėl moterų parodoje nematyti kai kurių žinomų dailininkų darbų²⁹⁴. Galbūt dalis jų nepritarė parodos idėjai, kuomet rengėjoms buvo svarbesnis dalyvių ir eksponatų kiekybės kriterijus, nustelbęs meninės kokybės aspiracijas. „Bet buvo ir tokių, kurios su dideliu abejojimu pasiliko iš šalies stebėti, kas iš to išeis ir ar mūsų menininkės turės kuo pasirodyti...“ – rašyta spaudoje²⁹⁵.

Molbertinės tapybos darbai, atlikti aliejumi, tempera, pastele, dominavo visoje ekspozicijoje. Kiek mažiau išstatyta grafikos kūrinių: linoraižinių, medžio raižinių, ofortų, litografijų. Taip pat rodytos įvairaus dydžio gipso skulptūros ir jų grupės, metalo darbai, pora mozaikų. Sudėtinga rekonstruoti pilną ekspozicijos vaizdą, tačiau iš katalogo matyti, jog parodoje buvo daug taikomosios dailės ir saloninio meno pavyzdžių. Gausa išsiskyrė keramikos dirbiniai – daugiau nei 60 vienetų, sukurtų Bronislavos Bakutytės, Eleonoros Lukškaitės-Lukoševičiūtė, Emilijos Vaškevičiūtės ir Rožės Murauskienės. 6 keramikos darbus eksponavo ir

²⁹² „Urtė“ – iliustracija Ievos Simonaitytės romanui *Aukštųjų Šimonių likimas*, 1936, linoraižinys. Parodos kataloge ir to meto periodikoje ši iliustracija vadinama „Nusivylusi Urtė“.

²⁹³ „Šiomet baigė meno mokyklą“, *op. cit.*

²⁹⁴ „Pirmoji mūsų moterų meno paroda“, in: *Šeimininkė*, 1937-10-14, Nr. 20, p. 145.

²⁹⁵ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 542.

Petrikaitė-Tulienė. Keramika sudarė bene penktadalį visų parodos eksponatų. Čia žiūrovai galėjo rasti skirtingo technologinio ir meninio lygio darbų, nuo sudėtingo Lukškaitės-Lukoševičiūtės majolikinio pano iki figūrėlių, peleninių, pudrinių ir švilpukų. Taikomosios dailės eksponatams priskirtini ir Natalijos Luščinaitės-Krinickienės (Žiurenkoviienės) modeliai medžio darbams, vadinamų Lietuvos žmonių tipų serija („Verpėja“, „Piemuo“, „Maldininkė“, „Pjovėjas“, „Grėbėja“ ir kt.). Lietuvių-prancūzų draugijos būstinėje buvo galima susipažinti ir su Lietuvos dailininkų iliustruotais literatūros veikalais²⁹⁶.

Pirmojoje Lietuvos dailininkų kūrybos ekspozicijoje vyravo nedidelio formato, realistiškai perteikti Lietuvos gamtos vaizdai. Romantizuotus miestų ir miestelių fragmentus, gimtojo kaimo gubas, bakūžes, pajūrio peizažus, rudenis ir pavasarius buvo galima išvysti Lurjytės, Gaidukevičiūtės-Pikšilingienės, Jackevičaitės-Petrailienės, Jurgelevičiūtės-Preisienės, Kenskytės-Šaltuperienės, Kriaučiūnaitės, Lapinskaitės, Matuzonytės-Ingelevičienės, Novickaitės-Gaučienės, Sirutytės ir kitų darbuose.

Nemažai buvo ir portretų. Čia pasižymėjo šio žanro puoselėtoja Janulaitienė. Eksponuoti jos 6 pastele, anglimi ir pieštuku atlikti žymių visuomenės veikėjų atvaizdai, du baletų šokėjų portretus rodė Dubeneckienė-Kalpokienė, tapybine raiška ir dramatiškumu išsiskyrė Percikovičiūtės „Draugė Judita“, kurios veide, Jokūbo Skliutausko žodžiais – „spėjame pasaulinį liūdesį“²⁹⁷. Portretus eksponavo ir kitos dailininkės – Idzelevičiūtė, Matuzonytė-Ingelevičienė, Jackevičaitė-Petrailienė, Jurgelevičiūtė-Preisienė, Didžiokienė, Romerienė, Lapinskaitė, Savzdravaitė-Štelbienė, Žilevičaitė. Vien tik naturmortais savo kūrybą pristatė Kindurytė-Belžakienė ir Macytė-Mikšienė, gėlių kompozicijas rodė Didžiulytė-Kazanavičienė, Idzelevičiūtė, Kriaučiūnaitė, Lurjytė ir Sirutytė. Galaunės pastebėjimu, „gėlių buketai šioj parodoj turėjo privilegijuotą vietą“²⁹⁸.

Grafikės ir skulptorės vaizdavo Lietuvos žmonių tipus, darbo scenas²⁹⁹. Buvo keletas darbų religine tema – Belvertaitės skulptūra „Švč. Jėzaus Širdis“, Vaineikytės mozaika „Madonna“ ir linoraižinys „Šv. Jurgis“³⁰⁰, Kriaučiūnaitės „Marija“, Lechavičiūtės „Šventoji šeima“, Pacevičienės ir Steponaitytės sukurtos bibliinių scenų iliustracijos. Motinystės, vaikų ir

²⁹⁶ „Pirmoji mūsų moterų meno paroda“, *op. cit.*, p. 145.

²⁹⁷ Jokūbas Skliutauskas, „Ką moterys svajoja: Moterų darbo parodos įspūdžiai“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-10-21, p. 8.

²⁹⁸ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11, p. 660.

²⁹⁹ Minėtinės: Kizevičiūtė, Efrozina Steponaitytė, Šleivyte, Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkoviienė), Petrikaitė-Tulienė, Salomėja Karnauskaitė.

³⁰⁰ Šiuo Vaineikytės linoraižiniu moterų dailės ekspozicija papildyta jau po atidarymo (parodos kataloge jo nėra). „Moterų paroda aplankė per 2000 žmonių“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-20, p. 3.

kūdikystės temos dominavo Tarabildienė skulptūroje („Motinos džiaugsmas“, „Pirmieji žingsniai“ „Motina su vaiku“ ir kt.) ir grafikos darbuose. Šiai tematikai taip pat galima priskirti Belvertaitės skulptūrą „Pirmieji žingsniai“, Tarvydaitės medžio raižinį „Motina“. Legendų, pasakų temos plėtotos Lechavičiūtės, Luščinaitės-Krinickienės (Žiurenkovienės), Petrikaitės-Tulienės, Tarabildienės kūrinuose. Gausiai parodoje reprezentuota Tarabildienės ir Petrikaitės-Tulienės kūryba. Tarabildienė pateikė 8 grafikos iliustracijas, 10 skulptūros objektų (statulų, biustą ir medalį). Tarp Petrikaitės-Tulienės kūrinių buvo taikomosios grafikos darbų (ilustracijos, ekslibrisai, plakatai), metalo ir keramikos dirbinių, iš viso – 25 eksponatai. Rodyti darbai atspindėjo įvairiapusių šių jaunų dailininkų kūrybinius ieškojimus.

Kadangi dailininkų parodoje vyravo realistiški, daugiau ar mažiau idealizuoti Lietuvos gamtos vaizdai ir portretai gana egzotiškai turėjo atrodyti buvusios Adomo Galdiko mokinės Onos Draugelytės-Kučinskienės akvarelės, kurias Bičiūnas vadino „margokomis“³⁰¹, o Galaunė pabrėžė vaizdo gyvumą ir judrumą³⁰². Argentinos apylinkių vaizdas „Nahuel Huapi“, čiabuvių „kaubojų“ gaučių šėlionės („Gaučių šokis“) ir kitos dailininkės kompozicijos bendrai ekspozicijai turėjo suteikti gaivališką prieskonį. Kiek netikėtas buvo ir Jackevičaitės-Petraitienės paveikslas „Italiukas su papirosu“, lyg dailininkės gyvenimo Romoje reminiscencija.

Atsivertus parodos katalogą ir jos recenzijų tekstus matyti ryški disproporcija tarp dailininkų profesinio lygio ir į parodą patekusių jų kūrinių skaičiaus. Dalį parodinės patirties turinčių vyresniųjų reprezentavo vos keli darbai. Pavyzdžiui, rodyti tik 2 Didžiokienės paveikslai³⁰³. Dubeneckienės-Kalpokienės kūrybą reprezentavo 3 eksponatai (2 portretai ir peizažas)³⁰⁴, panašiai nutiko ir su Romeriene, rodyti 3 skirtingomis technikomis atlikti darbai³⁰⁵. Iš jaunesniųjų – du Percikovičiūtės paveikslai³⁰⁶, du velionės Katiliūtės darbai. Ir štai šalia net 7 Sofijos Pacevičienės eksponatai – bibliinių scenų iliustracijos, interjerų, kostiumų bei kilimo projektas, dauguma jų sukurti dar studijų Meno mokykloje metu. Panašių netolygumų būta ir daugiau, bet labiausiai kritikai akcentavo profesionalumo stoką ekspozicijos organizavimo darbe ir kūrinių atlikime bei kūrybos temų ribotumą. Apžiūrėjęs moterų kūrybos ekspoziciją Petras Tarabilda konstatavo, kad „[s]tatiškas natiumortas arba peizaželis pasyvios gamtos kopijavimo

³⁰¹ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, in: *Akademikas*, 1937, Nr. 17–18, p. 398.

³⁰² Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 661.

³⁰³ Tapytas E. Vaitkevičiaus portretas ir akvarelė „Lėlė“.

³⁰⁴ Leokadijos Mačiūnienės portretas, baletų artistės Zinaidos Smolskaitės-Orentienės portretas ir Nidos vaizdas.

³⁰⁵ Akvarelė „Rudbekija“, pastele atliktas ponios Oželienės portretas ir grafikos darbas „Atvykimas“.

³⁰⁶ „Draugė Judita“ ir „Pavasario paslaptys“.

formos šioj parodoj užima žymią vietą ir todėl charakterizuoja dailininkės veidą³⁰⁷. Mėgėjiškų, saloninio tipo kūrinių masėje ištirpo profesionalūs darbai, dabar laikomi neatsiejama nacionalinės XX a. pirmosios pusės dailės paveldo dalimi. Tiesa, amžininkai pastebėjo ir įvertino kai kuriuos darbus ir jų autorių kūrybą.

Iš parodoje eksponuotų darbų reikėtų išskirti Vienožinskio mokinės Černės Percikovičiūtės sukurta kontrastingo kolorito portretą „Draugė Judita“ [il. 10]. Ekspresionizmo principus tapyboje plėtojusi Percikovičiūtė pavaizdavo juoda suknele vilkinčią semitiškų bruožų merginą. Santūri Juditos veido išraiška paveiksle kontrastuoja su šmėklišku šešėliu portretuojamajai iš kairės. „Veidas, kuris ten matyt su prie jo prisisiurbiančia demoniška šmėkla, lyg neapsakomą lemties kenksmumą reiškia“, – taip Percikovičiūtės drobę interpretavo Vydūnas³⁰⁸. Šis paveikslas buvo plačiai komentuotas parodos recenzijose. Galaunė rašė, kad tapytoja vaizduoja Juditą, „išplėštą iš širdies, be pagražinimo, ieškodama spalvų iki kraštutinumo. Ji įveda griežtą cinoberinį oranžą greta balto“, – rašė menotyrininkas ir reziumavo, kad, „[š]is paveikslas ne greit užmirštamas [...] nepasaldintas ir daugeliui žiūrovų užtat nesukelia pasigardžiavimo“³⁰⁹. Amžininkai sunkiai rinko žodžius bandydami apibūdinti Percikovičiūtės tapybą. Julija Petkevičienė dailininkės braižą priskyrė ekspresionizmui³¹⁰, Bičiūnas jos tapybą vadino „ultramodernistine, beveik be jokio piešinio“³¹¹. Pasak Giedrės Jankevičiūtės, Percikovičiūtės kaip ir kitų žydų kilmės dailininkų (Neemijos Arbitblato, Makso Bando, Zalės Bekerio, Chaimo Mejerio Fainšteino, Jokūbo Mesenbliumo) vardai buvo įrašyti į modernios Lietuvos meninės kultūros istoriją jų profesinės karjeros pradžioje, o XX a. 7–9 dešimtmetyje jos kūryba buvo priskirta Lietuvos tapybos aukso fondui³¹².

Iš skulptūros eksponatų minėtini Tarabildienės darbai. Jos apibendrintų formų gipso kompozicija „Motinos džiaugsmas“ (1935 m. diplominis darbas) išsiskyrė ekspresyvumu. Vėlesniuose autorės darbuose dominavo kitokie plastiniai sprendimai. Išryškėjo polinkis į dekoratyvumą, vidinio susikaupimo išreiškimą, ypač juntamą skulptūroje „Kūrybos madona“ (1937). Tai išilginto silueto figūra, suskaidyta ritmingomis apdaro vertikalėmis, laikanti Rericho

³⁰⁷ Petras Tarabilda, „Lietuvos tapytojos“, in: *Židinys*, 1937, Nr. 10, p. 331.

³⁰⁸ Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 538.

³⁰⁹ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 660.

³¹⁰ Julija Petkevičienė, „Pirmoji Lietuvos dailininkų meno paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 8, p. 4.

³¹¹ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, p. 398.

³¹² Giedrė Jankevičiūtė, „Žydų dailininkai tarpukario Lietuvos meninėje kultūroje“, in: *Abipusis pažinimas: Lietuvių ir žydų kultūriniai saitai*, sudarytoja Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 70–71.

draugijos ženklą. Ši metro aukščio skulptūra liudija apie menininkės susidomėjimą Rytų filosofija, kai kartu su vyru Petru Tarabilda aktyviai dalyvavo Nikolajaus Rericho draugijos veikloje³¹³. „Motinos džiaugsmas“ ir „Kūrybos madona“ Lietuvos dailės istorijoje minimi kaip embleminiai Tarabildienės skulptūros pavyzdžiai³¹⁴. Kritikai išskyrė ir kitas skulptorės kompozicijas: „Pirmieji žingsniai“ (1932), „Eglė žalčių karalienė“ (1934), „Motina ir vaikas“ (1935) be kurių, pasak Jono Griniaus, „moterų paroda daug nustotų“³¹⁵.

Lankytojų ir kritikų simpatijų sulaukė ir Natalijos Luščinaitės-Krinickienės (Žiurenkovienės) skulptūrinė kompozicija „Nemuno ir Neries santaka“, kuri, anot *Lietuvos žinių* apžvalgininko, „vaizdavimo stiprumu, temperamentu, kompozicijos originalumu ir grožio didumu bei erotinio momento taurumu pakyla ligi kūrybos viršūnių ir sudaro neišdildomą įspūdį“³¹⁶. Galaunė ir Vydūnas šioje alegorinėje kompozicijoje išvelgė Auguste'o Rodino kūrybos inspiracijas³¹⁷. „Nemuno ir Neries santaka“ plastine raiška rodė neabejotiną skulptorės talentą, išsiskyrė dailininkų parodos kontekste ekspresija ir erotiškumu, figūrų anatomiškumu [il. 11]. Minėta kompozicija kartu su panašios stilstikos darbu „Jūratė ir Kastytis“ XX a. *Lietuvos dailės istorijos* antrame tome įvardinami kaip rimčiausi darbai, reprezentuojantys ankstyvojo laikotarpio autorės kūrybą³¹⁸. Kritikai išskyrė ir Leokadijos Belvertaitės skulptūrą „Švč. Jėzaus Širdis“, dabar saugomą Utenos Kristaus Žengimo į dangų bažnyčioje (po studijų, pokario metais autorė kūrė Lietuvos bažnyčioms). Teigiamai vertinti Konstancijos Petrikaitės-Tulienės taikomosios grafikos darbai, liaudies meno dvasioje stilizuoti Sofijos Pacevičienės projektai.

Neatsiejama tarpukario dailės paveldo aukso fondo dalimi yra vangogiška maniera nutapytas Katiliūtės „Autoportretas“³¹⁹ ir linoraižinys „Urtė“. Šie velionės darbai neabejotinai sustiprino dailininkų parodos turinio vertę. Ievos Simonaitytės romanui *Aukštųjų Šimonių likimas* sukurto estampo „Urtė“ veikėja – liūdesio ir vidinės dramos persmelkta jauna moteris, tarsi pačios autorės jausenos atspindys, žinant jos tragišką likimą. Tvirta, įgudusia piešėjos ranka

³¹³ Pasak Rimto Tarabildos, skulptūra „Kūrybos madona“ buvo skirta 1937 m. Rygoje vykusiam Estijos, Latvijos bei Lietuvos reričių kongresui paminėti. Rimtas Tarabilda, „Didžioji „Ma“, in: *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, Katalogas, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 18). Dailininkų parodoje taip pat eksponuotas Rericho biustas ir proginis medalis.

³¹⁴ Irena Kostkevičiūtė, *XX a. Lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, T. 2, p. 222–225.

³¹⁵ Jonas Grinius, „Moterų dailės paroda aplankius“, in: *XX amžius*, 1937-10-16, p. 5.

³¹⁶ Jokūbas Skliutauskas, „Ką moterys svajoja: Moterų darbo parodos įspūdžiai“.

³¹⁷ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 661; Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, p. 537.

³¹⁸ Irena Kostkevičiūtė, *XX a. Lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, T. 2, p. 217.

³¹⁹ Šis 1935 m. sukurtas paveikslas nuo 1958 m. saugomas ŠAM.

dailininkė vaizdavo mirties link žengiančią nėsčią merginą. Ši estampų serija buvo įvertinta amžininkų, „Urtė“ dėl sąsajų su dailininkės desperatišku poelgiu dar iki pirmosios moterų dailės parodos tapo ikoniniu Katiliūtės kūrybos pavyzdžiu. Irena Trečiokaitė rašė: „Katiliūtė su tuo darbu pasidarė istorinis mums asmuo, bet tai nepadėjo jai savo pačios nusivylimo įveikti“³²⁰. Ši linograviūra, kaip ir kiti Katiliūtės ekspresionistinės stilistikos estampai, priklauso besiformuojančios Lietuvos grafikos mokyklos klasikai, o iš kitų savo kartos grafikų dailininkės kūryba išsiskyrė vidiniu tragizmu, rimtimi, gyliu. Neabejotinai, prie ryškiausių parodos eksponatų galima priskirti ir Katiliūtės autoportretą [il. 12]. Lankytojus jis stebino netikėtais ryškių spalvų deriniais, o autorės žvilgsnis glumino tiesmukumu. Galaunei dingojosi, kad „paveiklo spalva rėkdama veja žiūrovą įsikniaubti kur toliau į kertę“³²¹. Giedrės Jankevičiūtės teigimu, šį paveikslą „galima laikyti originaliu savito meninio talento apsiareiškimu, spalviniu intensyvumu, neturinčiu analogų XX a. pirmosios pusės Lietuvos tapyboje. Išskirtinai stipria psichologine įtaiga, perteikiančia intensyvų vidinį gyvenimą, Katiliūtės autoportretas yra vienas iš įspūdingiausių tarpukario tapybos kūrinių, vertas įrašyti į „didįjį nacionalinės dailės diskursą“³²².

Jau amžininkų buvo pastebėta, kad savo metu pripažinimo sulaukusios dailininkės Dubeneckienė-Kalpokienė, Didžiokienė ir Romerienė šioje parodoje eksponavo vos 2–3 darbus, kurių dabartinė buvimo vieta nėra žinoma (išskyrus privačioje Pauliaus Steponavičiaus kolekcijoje saugomą Dubeneckienės-Kalpokienės „Nida“, dabar geriau žinomą pavadinimu „Mėnuliui tekant“). Taigi apie šių dailininkų kūrinius galima spręsti tik iš nuotrupų parodos recenzijose ir ekspozicijos nuotraukų. Prie pastarųjų dar galima būtų prirašyti Janulaitienės bei Jackevičaitės-Petraitenės pavardes, kurios minėtos bene visose recenzijose, kaip autoritetingos kūrėjos realistės.

Neįmanoma pilnai rekonstruoti viso pirmosios dailininkų darbų parodos vaizdo. Iki šių dienų gerai žinomi Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus (dabar Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus) įsigyti darbai. Dalis parodos eksponatų į Lietuvos muziejus pateko sovietmečiu. Apie kitus galima susidaryti tik apytikslę nuomonę iš tarpukario spaudos reprodukcijų ar iliustracijų vėlesnių parodų kataloguose, nespaltotų archyvinių nuotraukų, saugomų muziejuose bei privačiuose rinkiniuose. Vis dėlto išlikę pavyzdžiai leidžia kalbėti apie aukštos meninės

³²⁰ Irena Trečiokaitė, „Marcė Katiliūtė“, in: *Dienovidis*, 1940, Nr. 4, p. 305.

³²¹ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 659.

³²² Giedrė Jankevičiūtė, „Jaunoji nacionalinės dailės klasikė: Marcei Katiliūtei – 100“.

kokybės darbus, kurių vieta dailės istorijoje jau nustatyta. Tie, nors ir kiekybiškai negausūs, darbai leidžia kvalifikuoti parodą ir jos dalyvių kūrybą.

Kad parodoje buvo meniškai vertingų darbų liudija faktas, jog iš ekspozicijos Vytauto Didžiojo kultūros muziejus įsigijo 4 kūrinius: Agotos Kizevičiūtės grafikos darbą „Žvejai“, Černės Percikovičiūtės portretą „Draugė Judita“, Veronikos Tarvydaitės medžio raižinį „Motina“ bei Domicelės Tarabildienės skulptūrą „Kūrybos madona“. Visi šie darbai sulaukė pagyrų ir iš parodos recenzentų. Dailininko darbo patekimas į muziejaus kolekciją tuo metu buvo laikomas bene aukščiausiu jo meninės kūrybos įvertinimu. Nors finansiškai tai ne visada atspindėdavo, kūrėjo prestižui tai buvo neabejotinas laimėjimas. Susidomėjimą dailininkų darbais parodė ir Telšių „Alkos“ muziejus. Lietuvos dailininkų sąjungą pasiekė raštas, skirtas dailininkų parodos rengimo komiteto narėms³²³. „Alkos“ valdyba prašė muziejui padovanoti dailininkų darbų³²⁴. Tiesa, neaišku, ar šis prašymas buvo perduotas dailininkų parodos organizatorėms ir dalyvėms, ir ar buvo svarstytas toks klausimas.

Pasak spaudos pranešimų, privatūs asmenys iš ekspozicijos įsigijo daugiau nei 50 darbų. Pirmavo tapyba, nupirkta 19 paveikslų, 16 keramikos darbų, 8 skulptūros, 6 grafikos ir 3 metalo plastikos kūriniai³²⁵. Buvo nupirkti šie dailininkų darbai: Luščinaitės-Krinickienės (Žiurenkovienės) skulptūros „Suktinis“, „Verpėja“, „Nemuno ir Neries santaka“, Šleivyčių grafikos lakštai „Bulves skutant“, „Senovės malūnas“, „Šventadienį namie pasilikus“, Lechavičiūtės linoraižinys „Eglė žalčių karalienė“, Tarabildienės „Knygai iliustracija“, Jurgelevičiūtės-Preisienės tapybos darbas „Žvejų laivai“, Novickaitės-Gaučienės paveikslas „Ruduo“, Romerienės grafikos darbas „Atvykimas“, Dubeneckienės-Kalpokienės paveikslas „Nida“. Tarp kitų pirkinį būta bent 13 Murauskienės keramikos darbų, 3 Petrikaitės-Tulienės kūriniai, po 2 Kriauciūnaitės ir Vaškevičiūtės eksponatus, 1 Lurjytės paveikslas³²⁶. Parodos globėja Smetonienė įsigijo du dailininkų kūrinius – spaudoje išgirtą Janulaitienės pastele atliktą Danutės Railienės portretą ir ukmergiškės Jurgelevičiūtės-Preisienės paveikslą „Vasaros

³²³ Šį raštą prašyta įteikti pirmosios Lietuvos dailininkų parodos organizatorėms.

³²⁴ LLMA, f. 33, ap. 2, b. 34, l. 76.

³²⁵ Izabelė Blauzdžiūnaitė, „Mūsų dailininkės (Moterų dailininkų parodai pasibaigus)“, in: *Ateitis*, 1937, Nr. 12, p. 443; El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 543; „Moterų pasireiškimai“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 12, p. 630.

³²⁶ Duomenys apie nupirktus parodos eksponatus parengti pagal spaudos pranešimus: „Moterų meno parodą aplankę per 2000 žmonių“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-20, p. 3; „Lietuvos dailininkų meno paroda uždaroma pirmadienį“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-24, p. 5; „Pirmąją Lietuvos moterų dailininkų meno parodą...“, in: *XX amžius*, 1937-10-25, p. 12.

pabaiga³²⁷. Iš viso už parduotus dailininkų darbus Moterų talkos komitetas gavo 3319 litų ir 60 centų.

„Kauno meno sezonas prasidėjo šiais metais nepaprastu įvykiu, galima sakyti, sensacija“, – po pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos atidarymo rašė Halina Kairiūkštytė-Jacinienė³²⁸, lyg įspėdama, kad sensacijos dažnai turi pagrįstą ryšį su vertinimo kraštutinumais. O taip ir buvo. Dailininkų kolektyvinis pasirodymas išties sutraukė didelį lankytojų būrį, dėmesio pačiai parodai netrūko ir spaudoje. Dienraščiuose, kultūros periodikoje, moterims bei jaunimui skirtos spaudos puslapiuose pasipylė parodos recenzijos. Tiesa, organizuotas menininkų pasirodymas vertintas nevienareikšmiškai. Viena vertus, Moterų talkos komiteto iniciatyvoms entuziastingai pritarta. „Šį puikų sumanymą galima tikrai sveikinti“, – rašė Kairiūkštytė-Jacinienė, jai antrino Tarabilda: „Gerai, kad Moterų Talka organizavo šią parodą, [...] ji atskleidė ir parodė tikrą mūsų dailininkės veidą“³²⁹. Bene visi apžvalgininkai teigiamai vertino Moterų talkos komiteto užmojus surengti Lietuvos dailininkų kūrybos parodą, leidusią visuomenei pažinti ir įvertinti dažnai didžiųjų dailės įvykių užkulisiuose likdavusią moterų kūrybą. Tik Gražvydu pasivadinęs *Vairo* apžvalgininkas liko nepatenkintas moterų sprendimu atskira paroda pristatyti savo kūrybą. „Kuriems galams čia tas separatizmas? Juk paprastai, kai ruošiamos bendros parodos, be lyčių skirtumo priimami darbai tiek vyrų, tiek moterų; vadovaujamosi tik meno kriterijumi, o ne autoriaus priklausymu vyrų ar moterų giminei [...] atrodo, kad šią parodą organizuojant daugiau svėrė feministiniai, o ne meniniai tikslai“³³⁰.

Kita vertus, ankštos ekspozicijos patalpos ir silpna kūrinų atranka buvo tie parodos minusai, kurie nepraslydo pro budrių kritikų akis. Bičiūnas, pasidžiaugęs moterų kūrybos ekspozicijos populiarumu, nusprendė nenutylėti ir didžiausių jos trūkumų³³¹. „Tiek jau jie [kūriniai – *I.B.*] buvo sukimšti ir išmėtyti po įvairius kampus!“, – stebėjosi apžvalgininkas³³². „Išmėtymas atskirų parodos dalyvių pateiktų darbų, gal būt, buvo atliktas paisant simetrijos, kabinant ant sienų paveikslus, bet visai pamiršus, kad meno paroda ne svečių kambarys, kurį reikia vien dekoruoti“, – rašyta žurnale *Akademikas*³³³. Muziejnininkas Paulius Galaunė pabrėžė

³²⁷ „Valstybės prezidentas aplankė moterų dailininkų parodą“, *op. cit.*, p. 8; „Pirmąją moterų dailininkų parodą aplankė 3500 žmonių“, in: *Vakarai*, 1937-10-30, Nr. 252, p. 6.

³²⁸ Dr. H. Eliass–Kairiūkštytė, „Pirmoji Lietuvos dailininkų darbų paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-14, p. 8.

³²⁹ Petras Tarabilda, „Lietuvos tapytojos“, in: *Židinys*, 1937, Nr. 10, p. 331.

³³⁰ Gražvydas, „Dvi dailės parodos“, in: *Vairas*, 1937, Nr. 11, p. 308.

³³¹ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, p. 397.

³³² L. STR. [Vytautas Bičiūnas], „Meno parodos ir sukaktuvės“, in: *Mūsų menas*, 1937, Nr. 1, p. 11.

³³³ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, p. 397.

ekspozicijos margumą „ne tik publikos gausios, bet ir darbų“³³⁴. Tarabilda rašė, kad „per tirštas, sugrūstas sugrupavimas vargina žiūrovą, daro krautuvės įspūdį“³³⁵. Menotyrininkė Julija Maceinienė atsargiai patarė moterims ateityje vaizduojamosios dailės kūrinius rodyti atskirai nuo saloninio tipo darbų ir taikomojo meno objektų³³⁶. Parodos turinį vertinę kritikai atkreipė dėmesį ne tik į kūrinių temas bei plastinius sprendimus, bet ir į ekspozicijos sutvarkymą. Recenzentai siūlė neignoruoti ekspozicijų rengimo estetiškos kokybės kriterijaus, kuris šiuo atveju labiausiai nukentėjo dėl eksponatų pertekliaus. Tarabilda atkreipė dėmesį, kad dailininkės kūrybos visumą sudaro ne tik jos kūriniai ir jų išdėstymas parodoje, bet ir spaudos informacija, moterų rašytos recenzijos, visa tai parodo dailininkės „visapusiškumą ir kultūrą“³³⁷.

Kiti parodos trūkumai buvo pastebimi tik profesionalams, gal dar vienam kitam nuolatiniam Kauno parodų lankytojui, susirūpinusiam Lietuvos plastinio meno reikalais. Bičiūnas rašė, kad ekspozicijoje gausu dar Meno mokykloje sukurtų darbų, kurie ne visais atvejais buvo atlikti savarankiškai. Prie mokyklinių kūrinių jis priskyrė didelę dalį keramikos ir nemažai grafikos darbų³³⁸. Bičiūnui pritarė ir Tarabilda. Recenzentai vylėsi, kad parodos organizatorės ir dalyvės išgirs ir įvertins jų kritiką, ir ateityje bus išvengta panašių ekspozicijos sutvarkymo klaidų.

Moterų kūrybos vertinimai spaudoje pasidalino į dvi dalis. Vieni apžvalgininkai bandė taikyti bendruosius kriterijus ir negailėjo aštresnių pastabų ekspozicijos sutvarkymo klaidoms, pabrėždami dalyvių profesinio pasirengimo stoką ir mėgėjiškų darbų gausą. Buvo pastebėti ir įvardinti nevykę, diletantiški meniniai bandymai. Kiti gi dailininkių kūryboje ieškojo „amžinojo moteriškumo“ ir „moteriškos dvasios“ pasireiškimų, o juos aptikę su pasigėrėjimu apie tai pasakojo, užmerkdamis akis prieš menines nesėkmes ir parodos organizavimo trūkumus.

Dalis rašiusiujų netaikė bendrųjų kriterijų vertindami dailininkių darbus, o ieškojo juose specifinių, neva tik moterims būdingų dvasios ar širdies apraiškų: technikos, kolorito, siužetų, temų pasirinkime. Pirmiausiai minėtinas Vydūno straipsnis „Lietuviškos žmonos

³³⁴ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkių paroda“, p. 659–661.

³³⁵ Petras Tarabilda, „Lietuvos tapytojos“, p. 331.

³³⁶ Julija Maceinienė, „Namai, kūdikis ir pasaulis (pastabos dėl Liet. moterų dailininkių meno parodos)“, in: *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 44, p. 807.

³³⁷ Petras Tarabilda, „Lietuvos tapytojos“, p. 331.

³³⁸ Pasak Bičiūno, Meno mokykloje buvo sukurti Kizevičiūtės, Lechavičiūtės, Šleivytytės, Tarvydaitės, Vaškevičiūtės, Trečiokaitės ir Vaineikytės darbai. Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, p. 398.

pasireiškimas³³⁹, kurio retorika skambėjo maždaug taip: „Iš moterų kūrinų šviečia kitas atspalvis, kuris visai kitaip veikia žiūrovą, kuris jį lyg sveikintų šviesesnės dienos aušra [...] visko ten buvo, kas aiškiai skelbėsi dygęs iš moteriškųjų širdies ir rankos“³⁴⁰. Panašiai skambėjo ir literatės Izabelės Blauzdžiūnaitės apžvalgos įžanga. Ji rašė, kad Lietuvos dailininkė „parodė save grynai moteriškę: tiek siužetų parinkimu, tiek subtiliu, švelniu jų išreiškimu bei spalvų derinimu“³⁴¹. Parodą aplankęs menotyrininkas Juozas Grinius konstatavo, kad „dailininkės nesivaiko meno naujovių, bet piešia, lipdo ir drožia taip, kaip diktuoja jų jautri moteriška prigimtis, lietuviškos kūrėjos širdis“³⁴².

Užbėgdama kritikai už akių, dailininkės teisingai menotyrininkė Kairiūkštytė-Jacinienė, primindama, kad beveik visos jaunos dalyvės nematė platesnio pasaulio ir didesnių Vakarų Europos meno centrų, neturėjo galimybės aplankyti jų muziejų. „Jos tik ką pradėjo žengti sunkųjį menininko kelią; daugumas gyvena visai nepalankiose kūrybiniam gyvenimui sąlygose [...] negalima statyti per didelių reikalavimų, matuoti per dideliu mastu jų sukurtų darbų“³⁴³. Gerai žinodama moters kūrėjos socialinę padėtį, dailininkė ir literatė Blauzdžiūnaitė parodos apžvalgoje tai pat priminė, kad dailininkės „bemaž visos [...] neglostomos gyvenimo už talentus [...], jų daugumas tebekuria atliekamam laikui nuo tarnybos dėl duonos kąsnio“³⁴⁴. Dėl šių priežasčių, anot autorės, iš jų kūrybos nereikėtų tikėtis „tikrai vertų, didelių, visai originalių ir geniališkų darbų“³⁴⁵.

1.2.6. Pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda (1937): pamokos visuomenei

Apmąstant moterų kūrybos kriterijų klausimą pravartu būtų prisiminti 1939 m. spalį Talino parodų rūmuose (Kunstihoone) suorganizuotą pirmąją Estijos moterų dailininkių kūrybos ekspoziciją ir jos vertinimus. Šią parodą surengė Talino moterų klubas, kuriam priklausė Estijos moterų organizacijų elitas. Parodoje dalyvavo 43 dailininkės, kurios eksponavo apie 230 darbų. Pasak Talino moterų klubo įkūrėjos ir vadovės, Estijos premjero žmonos Lindos Eenpalu (1890–

³³⁹ Reikia akcentuoti, kad Vydūnas sąvoką „žmona“ straipsnyje naudoja be nuorodos į jos šeimyninį statusą, filosofas rašė: „Mes Prūsijoje vartojame žodį žmona tokia – pat au[k]šta prasme, kaip žodį žmogus. Kai žmonių vyriškasis yra žmogus, tada moteriškoji yra žmona, vistiek ar ji ištekėjusi ar ne“. Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, p. 533–539; Idem, „Keli žodžiai dėl moters žmoniškumo“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 9, p. 3.

³⁴⁰ Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, p. 534.

³⁴¹ Izabelė Blauzdžiūnaitė, „Mūsų dailininkės (Moterų dailininkių parodai pasibaigus)“, p. 440.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Dr. H. Eliass–Kairiūkštytė, *op. cit.*

³⁴⁴ Izabelė Blauzdžiūnaitė, „Mūsų dailininkės (Moterų dailininkių parodai pasibaigus)“, p. 440.

³⁴⁵ *Ibid.*

1967), šia paroda organizatorės siekė atkreipti dėmesį į Estijos dailininkų kūrybos svarbą³⁴⁶. Pirmoji Estijos moterų dailės paroda taip pat sukėlė didžiulį visuomenės ir kritikų susidomėjimą, ekspozicijos recenzijos pasirodė pagrindiniuose šalies laikraščiuose, įskaitant spaudą rusų ir vokiečių kalbomis. Katrin Kivimaa analizuoja, kaip paplitusi nuomonė apie „moterišką“ meną, kuri atspindėjo lyčių hierarchiją visuomenės ir dailės gyvenime, veikė kritikų požiūrį tiek į pačią parodą, tiek ir į atskirų dailininkų darbus³⁴⁷. Tyrimas parodė, kad dauguma apžvalgininkų vadovavosi stereotipiniu požiūriu į moterų kūrybą ir dailininkų saviidentifikaciją siejo su moteriškumui priskiriamomis vertėmis, tokiomis kaip namai, šeima ir vaikai. Kaip pastebi Kivimaa, tokia Estijos visuomenės pozicija buvo tipiška II pasaulinio karo išvakarėse³⁴⁸. Tik keletas profesionalių kritikų bandė paneigti populiarius prietarus apie moterų kūrybą ir tekstuose vengė paralelių tarp moterų dailės ir moteriškų rankdarbių. Tarp jų minėtinas Hanno Kompus, vienas iš įtakingiausių to meto latvių meno kritikų, kuris analizuodamas ir vertindamas dailininkų parodos turinį pabrėžė meno kokybės, o ne autoriaus lyties svarbą³⁴⁹.

1937 m. Lietuvos dailininkų kūrybos vertinimo klausimas svarstytas ir prieš ekspozicijos uždarymą surengtoje arbatėlėje. Spalio 24 dieną Lietuvių-prancūzų draugijoje susirinkusios parodos organizatorės ir dalyvės, kartu su Meno mokyklos direktoriumi Ignu Šlapeliu, Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus vadovu Pauliumi Galaune, Lietuvos dailininkų sąjungos pirmininku Viktoru Vizgirda, dailininku Antanu Žmuidzinaičiumi, filosofu Vydūnu ir LMT atstove Pranciška Pikčilingiene diskutavo apie dailininkų veiklą³⁵⁰. Iš Galaunės straipsnio sužinome, kad šios arbatėlės metu tarp Vydūno ir Vienožinskio kilo diskusija. Filosofas teigė, kad ši paroda buvo „skirtingiausia, kad joje pasireiškusi moters siela, ypatinga, švelni“³⁵¹. Jam oponavęs Vienožinskis tvirtino, kad „abiejų lyčių menininkams turint vienodus uždavinius, tenka jų kūrybai lygiai tokius pat reikalavimus statyti ir tokiais pat kriterijais vertinti“³⁵².

Atsižvelgiant į XX a. ketvirto dešimtmečio pabaigos parodų rengimo kriterijus tenka konstatuoti, kad šioji išsiskyrė nesaikingumu tiek eksponatų kiekiu, tiek kūrinų išdėstymo atžvilgiu. Dėl techninės meistrytės stygiaus ar mėgėjiškos raiškos neišvengta ekspozicijos margumo, kuris organizatorių teisintas parodos tikslu – „duoti galimybės pasireikšti kiekvienai

³⁴⁶ Katrin Kivimaa, *op. cit.*, p. 96–97, 185.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 97–106, 184–186.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 185.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁵⁰ „Moterų menininkų pobūvis“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-27, p. 3.

³⁵¹ Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 661–662.

³⁵² *Ibid.*, p. 662.

Lietuvos menininkei, kuri pradėjo savarankiškai dirbti meno srityje, tokiai, kokia ji yra³⁵³. Profesionalumo stygius ir spontaniškumas organizuojant parodą: silpna eksponatų atranka, perkrautos, ištiesai paveikslais nukabinėtos sienos, chaotiškai išdėstyti darbai komplikavo galimybę pažinti ir įvertinti Lietuvos dailininkų kūrybą. *XX amžiaus* apžvalgininkas apgailestavo, kad dėl to „ne iš karto galima pastebėti net svaresnių paveikslų reikšmingumas“³⁵⁴. Margoje moterų kūrybos ekspozicijoje išnyko netgi meniškai vertingi darbai. Reikėtų prisiminti, kad Lietuvių-prancūzų draugijos būstinėje anksčiau buvo surengta sėkmingų ir kur kas saikingesnių parodų, pavyzdžiui, Mstislavo Dobužinskio (1931 ir 1934 m.), Elenos Každailevičiūtės ir Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės, bendra Sofijos Romerienės ir Juzefo Perkovskio (abi 1932 m.) arba personalinė Romerienės paroda (1936 m.). O čia – keturiasdešimt skirtingo profesinio pasirengimo dailininkų ir beveik 300 vaizduojamosios ir taikomosios dailės eksponatų, kurių nevienijo nei meninės kryptys, nei idėjinė koncepcija.

Pagrindinis moterų parodos tikslas, kaip teigė rengėjos, buvo sukviesti kuo daugiau dailės srityje besidarbuojančių moterų ir suorganizuoti viešą renginį – jų kūrybos pristatymą. Nors paroda neturėjo išankstinės vieningos programos, moterims buvo svarbus išėjimo į viešumą ir jų savarankiškos kūrybos parodymo faktas, paskatintas moterų emancipacijos idėjų sklaidos, tuo pačiu liudijantis apie visuomenės modernėjimo procesus. Kaip teigė parodoje apsilankiusi Kairiūkštytė-Jacinienė: „[m]oderni, intensyvaus gyvenimo tempo epocha verste verčia ir moterį išeiti į platesnę areną ir drauge su vyru kurti naujas gyvenimo vertybes“³⁵⁵. Dar daugiau, filosofas Vydūnas spaudoje išryškino sąsajas tarp 1937 m. spalį Kaune vykusios moterų kūrybos ekspozicijos ir Pirmosios Lietuvių dailės parodos, kuri stiprėjant nacionaliniam judėjimui buvo surengta 1907 m. sausio 9 dieną Vilniuje, Petro Vileišio rūmuose. Vydūnas teigė, kad praėjus trisdešimčiai metų „moterys lietuvės atsistojo šalia vyrų“³⁵⁶, ir šį įvykį laikė svarbiu lietuvių tautos atsigavimo ženklu³⁵⁷. Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, galim išskirti dvi aiškias paraleles tarp 1907 ir 1937 m. parodų.

Viena vertus, chaotiškas pirmosios Lietuvos dailininkų kūrybos parodos ekspozicijos organizavimas turėjo idėjinį panašumą su prieš tris dešimtmečius Vilniuje vykusia Pirmąja Lietuvių dailės paroda, kurioje 68 liaudies amatininkų kūrybą sudarė foną 23 profesionalių

³⁵³ El. Norvilienė, *op. cit.*, p. 542.

³⁵⁴ „Moterų dailininkų meno paroda“, in: *XX amžius*, 1937-10-11, p. 8.

³⁵⁵ Dr. H. Eliass-Kairiūkštytė, *op. cit.*

³⁵⁶ Simas Miglinas, „Dr. Vydūnas Kaune: Jo pareiškimai apie moterų parodą ir apie savo darbus“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-22, p. 8.

³⁵⁷ Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, p. 533.

dailininkų darbams. Pasak Laimos Laučkaitės, 1907 m. parodoje buvo rodyti „visų į kvietimą dalyvauti atsiliepusių dailininkų ir jiems prijaučiančių pasiūlyti kūriniai, net jau mirusio tapytojo Jono Zenkevičiaus (1825–1888) paveikslai, – neatsižvelgiant į jų meninę kokybę ar kryptį“³⁵⁸. Nepaisant to, iki vasario 15-osios veikusi paroda³⁵⁹ sulaukė aktyvaus lankytojų susidomėjimo, nemažai eksponatų buvo parduota. Abiejų minėtų parodų plakatuose buvo pavaizduotos tautinį kostiumą dėvinčios lietuvaitės. Tiesa, Žmuidzinavičius nupiešė moterį-šauklę su tradiciniais dailininko atributais – palete ir teptukais rankoje. Moterų parodos plakate Petrikaitė-Tulienė pavaizdavo tautiniu kostiumu vilkinčią raudonskruostę lietuvaitę, už kurios matyti pasviręs masyvus, liaudiškais ornamentais puoštas stogastulpis.

Kita vertus, Pirmoji lietuvių dailės paroda³⁶⁰ davė pradžią nacionalinės dailės plėtotei ir tapo stimulu naujos visuomeninės organizacijos – Lietuvių dailės draugijos įsteigimui 1907 m. rudenį (su pertraukomis organizacija veikė iki 1928 m.). Draugija vienijo nacionalinę dailę ugdyti siekiančius dailininkus ir rėmėjus. Tautinio atgimimo šalininkai su dailininkais Petru Rimša, Antanu Žmuidzinavičiumi ir Mikalojumi Konstantinu Čiurlioniu priešakyje bei jiems aktyviai talkinusiomis inteligentėmis Sofija Gimbutaite, Marija Putvinskaite ir Ona Pleiryte-Puidiene iki Pirmojo pasaulinio karo rengė kasmetines parodas, meno kūrybinių konkursus, užsiėmė leidyba bei straipsnių publikavimu, finansiškai rėmė dailininkus. Kolektyvinis moterų debiutas 1937 m. Kaune taip pat tapo impulsu tolimesnei organizuotai dailininkų veiklai.

Lietuvos moterų dailininkų parodą lydėjęs didelis visuomenės susidomėjimas ir spaudos dėmesys (parodos recenzijas spausdino pagrindiniai šalies dienraščiai, moterims skirta spauda ir kultūrinė periodika: *Naujoji Romuva*, *Akademikas*, *Kultūra*, *Mūsų menas*, *Židinys*, *Trimitas*) bei kūrybinių pardavimai taip pat liudijo apie naujas perspektyvas debiutuojančioms dailininkėms įsitraukti į Kauno meninį gyvenimą. Būtina atkreipti dėmesį į faktą, kad dailininkės rėmė įtakingos visuomenės veikėjos, o ypač politikų žmonos (parodą globojo Sofija Smetonienė). Parodinis aktyvumas suteikė vilčių užsidirbti iš savo kūrybos, vis dėlto profesinio statuso užtikrinimui individualių iniciatyvų neužteko. Juk ir 1937 m. paroda buvo surengta Katalikių organizacijų sąjungai priklausančios inteligenčių sekcijos – Moterų talkos komiteto valdybos ir kelių aktyvių dailininkų [il. 13–14]. Be to, tuo metu dar sėkmingai veikusios Lietuvos dailininkų

³⁵⁸ Laima Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, p. 72.

³⁵⁹ *Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje*, Vilnius: A. Sirkino spaustuvė, 1906.

³⁶⁰ Į kvietimą dalyvauti parodoje atsiliepė 23 profesionalūs dailininkų ir architektai, kartu jie ekspozicijai pateikė 242 darbus: aliejinę tapybą ir akvarelės, piešinius, architektūros projektus ir skulptūras. Tautodailės skyrių sudarė 206 dirbiniai (audiniai, drožiniai ir kt.), sukurti 68 liaudies meistrų.

sąjungos pavyzdys rodė, kad organizacijos nariai turi didesnes privilegijas nei pavieniai dailininkai. Moterų parodos dalyvės galėjo įsitikinti, kad organizuota veikla ir viešieji ryšiai teikė kur kas daugiau galimybių sutvirtinti savo kaip kūrėjų pozicijas.

Taigi pasibaigus pirmajai Lietuvos moterų dailės parodai, 1937 m. lapkričio 8 d., jos organizatorės – Moterų talkos komiteto valdyba sukvietė dailininkes „dėl tolimesnės ateities pasitarti“³⁶¹. Susirinkimo metu paaiškėjo, kad vykstant ekspozicijai kilo nesutarimų tarp Moterų talkos komiteto atstovės Onos Vaitonytės ir parodos dalyvių. Pasak dailininkių, parodos kasoje dirbusi Vaitonytė ekspozicijos lankytojus vertė pirkti katalogus, netvarkingai leido ekskursijas, užgauliojo jų vadovus, neatsižvelgė į dailininkių prašymus ir apskritai nemandagiai elgėsi su publika. Be to dailininkėms iškilo sunkumų atsiimant savo darbus parodai pasibaigus³⁶². Dėl šių smulkių, bet nemalonių įvykių dailininkės raštiškai kreipėsi į Moterų talkos komiteto pirmininkę ir prašė, kad būtų žiniasklaidoje atsiprašyta parodos lankytojų. Nepaisant minėtų nesutarimų, Moterų talkos komiteto pirmininkė Aleksandra Vailokaitienė pasiūlė dailininkėms prisijungti prie jų organizacijos. Tačiau moterų požiūriai išsiskyrė vos tik pradėjus kalbėti apie parodos pelną.

Dailininkėms pasiteiravus, kokia suma buvo gauta už parduotus jų kūrinius, Vailokaitienė ironizavo, kad „Holivude vaidindama Greta Garb[o] nežino kiek šioji firma uždirba [...], kad dailininkės buvo sukviestos parodon biznio tikslais, o ne idėjos ir sakė, kad ieškos kito biznio“³⁶³. Dailininkės dar bandė derėtis, kad gautos lėšos būtų skirtos Katiliūtės paminklo pastatymo arba jos monografijos rengimo darbams, bet Moterų talkos komiteto valdyba ignoravo tokį prašymą ir gautą pelną pasiliko sau, kaip atlygį už parodos organizavimą.

Susipratusios, kad lieka ne tik tuščiomis kišenėmis, bet ir užgautomis ambicijomis, dailininkės suskubo atsiriboti nuo Moterų talkos. Įvertinusios kolektyvinės veiklos pranašumus, menininkės išsirinko laikinąjį komitetą, kuris turėjo rūpintis tolimesniais jų reikalais. Į komitetą buvo išrinkta aktyviai pirmosios moterų kūrybos parodos organizavime dalyvavusi grafikė Veronika Šleivyte, vyresnės kartos autoritetingos tapytojos Irena Jackevičaitė-Petraitiene ir Olga

³⁶¹ Lietuvos moterų dailininkių susirinkimo, sušaukto Moterų talkos komiteto valdybos 1937-11-08 protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 1.

³⁶² 1937-11-06 Pareiškimas Aleksandrai Vailokaitienei. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 4, l. 1.

³⁶³ Lietuvos moterų dailininkių susirinkimo, sušaukto Moterų talkos komiteto valdybos 1937-11-08 protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 1 a.p.

Dubeneckienė-Kalpokiene³⁶⁴. Nutarusios po savaitės vėl susitikti tąkart „dailininkės išsiskirstė blogoj nuotaikoj“.

Lapkričio 15 dieną Jackevičaitės-Petrailienės namuose (Laisvės al. 1b.) susirinko 20 dailininkių, suinteresuotų tolimesne bendra veikla³⁶⁵. Pirmininkaujant buto šeimininkei jos svarstė galimybę organizuoti atskirą draugiją, arba sudaryti Moterų sekciją prie Lietuvos dailininkų sąjungos. Menininkės dairėsi stiprios partnerystės, o po nesėkmingai pasibaigusio bendradarbiavimo su Moterų talkos komitetu, prie moterų organizacijų jungtis nebenorėjo. Susirinkime pasigirdo siūlymų steigti atskirą dailininkių draugiją, motyvuojant tuo, kad moterys „savo parodoj pasirodė labai skirtingos nuo vyrų moderninėj krypty dirbančių ir todėl reikia skyrium veikti (klasikinėj krypty)“. Tiesa, toks požiūris sukritikuotas, teigta, kad svarbiau ne kryptis, o darbai. Susirinkimo metu nuspręsta, kad dailininkėms reikia organizuotis, „po vieną sunku veikti [...] nes visur daromos kliūtys“, – rašyta protokole³⁶⁶. Tądien dailininkės sprendė ar steigti atskirą draugiją, ar bandyti jungtis prie Lietuvos dailininkų sąjungos. 20-ies susirinkimo dalyvių balsavimo rezultatai pasiskirstė taip: 13 moterų pritarė pasiūlymui jungtis prie LDS, 6 balsai buvo atiduoti už atskiros moterų organizacijos steigimą, viena dailininkė susilaikė. Galutinis nutarimas skambėjo taip: „reikia sudaryti atskirą „Moterų sekciją“ prie Lietuvos dailininkų sąjungos. Dailininkės nusprendė rašyti kolektyvinį prašymą LDS.

Numatydamos, kad dailininkų sąjunga gali ir nepatenkinti visų moterų prašymų, atskiros organizacijos steigimo klausimą jos pasiliko kaip atsarginį variantą: „jei kurios nepriimtų, tada visos atsisako (nes tuo norima išlaikyti draugiškumas ir vienybė)“, – tokiais žodžiais buvo išreikštas dailininkių tarpusavio solidarumas. Tolimesniems įvykiams koordinuoti buvo išrinkta komisija: Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, Veronika Šleivyte ir Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė³⁶⁷. Lapkričio 23 dieną LDS pasiekė laikinosios dailininkių komisijos pasirašytas raštas:

Pakviestos „Moterų Talkos Komiteto“ dalyvauti jų surengtoje Lietuvos moterų dailininkių meno parodoje ir tuo pačiu susibūrusios į vieną grupę aptarimui kai kurių klausimų, mes radome reikalingu nebesiskirstyti pavieniui, bet įeiti į bendrą organizaciją. Dauguma balsų

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ 1937-11-15 Lietuvos moterų dailininkių susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 2.

³⁶⁶ *Ibid.*, l. 2 a.p.

³⁶⁷ *Ibid.*

atmetusios „Moteryų Talkos Komiteto“ pasiūlymą susiburti ir veikti kontakte su jomis, kadangi mūsų interesai skirtingi, nutarėm įstoti į „Lietuvos Dailininkų Sąjungą“³⁶⁸.

Praėjus daugiau nei trimis mėnesiams po pastarojo dailininkų susirinkimo, paskutinę 1938-ųjų vasario dieną moterys susitiko Reginos Matuzonytės-Ingelevičienės namuose (Donelaičio g. 37-7). Paaiškėjo, kad iš daugiau nei dvidešimties prašymų priimti į LDS teigiamai atsakyta vos dviem dailininkėms³⁶⁹ – Percikovičiūtėi ir Romerienei³⁷⁰. Tiesa, anksčiau į LDS jau buvo įstojusi Didžiokienė, Dubeneckienė-Kalpokienė, Petrikaitė-Tulienė, Šleivyte, Trečiokaitė ir Tarabildienė³⁷¹.

Taigi reikia pripažinti, kad pirmosios Lietuvos dailininkų parodos rezultatai neatvėrė visoms jos dalyvėms kelio į Lietuvos dailininkų sąjungą. Kodėl? Išvada tokia, kad, nepaisant parodinio debiuto, daugeliui dailininkų dar trūko profesinio pasirengimo ir patirties, o jų kūrybai stigo profesionalumo³⁷². Kita vertus, skirtingų meninių pažiūrų dailininkus suvienijusios LDS veikla tuo metu jau nesugebėjo atstovauti visų savo narių pažiūroms ir kūrybos tikslams³⁷³. Neįvykus jungtuvėms su LDS dailininkės grįžo prie „atsarginio varianto“, ir šį kartą Šleivyte siūlymui formuoti savarankišką Lietuvos moterų dailininkų draugiją buvo vienbalsiai pritarta. 1938 m. vasario 28 dieną vykusiame Steigiamajame Lietuvos moterų dailininkų draugijos susirinkime 20 dailininkų išsirinko naujos organizacijos valdybą: Šleivyte (pirmininkė), Laura Šlapelienė (vicepirmininkė), išdininkė – Barbora Didžiokienė, turto globėja – Matuzonytė-Ingelevičienė, sekretorė – Elena Janulaitienė, kandidatės – Petkevičienė ir Petrikaitė-Tulienė. Janulaitienė ir Trečiokaitė turėjo paruošti draugijos įstatus³⁷⁴.

³⁶⁸ 1937-11-22 Pranešimas LDS valdybai, LLMA, f. 33, ap. 2, b. 34, l. 101.

³⁶⁹ 1938-02-28 LMDD Steigiamojo susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 4.

³⁷⁰ Pagal LDS narių knygos informaciją. LLMA, f. 33, ap. 1, b. 7.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Prašymai priimti į LDS turėjo būti motyvuojami profesiniais pasiekimais (parodos, žymūs darbai, kiti meniniai įvertinimai).

³⁷³ Giedrė Jankevičiūtė, „Kaip suskaičiuoti istoriją: Lietuvos dailininkų sąjungos pirmasis dešimtmetis“, p. 8.

³⁷⁴ Steigiamos draugijos įstatus pasirašė 14 dailininkų, juos patvirtino Kauno notaras Aleksandras Žilinskas. 1938 m. balandžio 2 d. nauja organizacija buvo įtraukta į Vidaus reikalų ministerijos draugijų registrą (nr. 8413). Naujai įsteigtos draugijos valdybos sudėtis: pirmininkė – Šleivyte, vicepirmininkė – Janulaitienė, išdininkė – Didžiokienė, turto globėja – Birutė Gudaitienė, sekretorė – Petkevičienė. 1938-12-17 d. raštas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 3, l. 11.

II. LIETUVOS MOTERŲ DAILININKIŲ DRAUGIJA (1938–1940) IR JOS VEIKLA

Pirmosios Lietuvos Respublikos laikotarpiu lietuvės, įsisažmoninusios organizuoto jų veikimo svarbą, skatino tautietes burtis į draugijas³⁷⁵. Moterys ėmė aktyviau reikštis profesinėje srityje, tapo matomesnės kultūros ir meno erdvėje. XX a. 4 dešimtmečio viduryje Alina Skrupskelienė teigė, kad moterų pasirodymas viešajame gyvenime neatsiejamas nuo organizuotos veiklos. „Jos pasisavina tas pačias viešojo gyvenimo formas [kaip ir vyrai – *I.B.*] – organizuojasi į tam tikras sąjungas ir, kaip tam tikri kolektyvai, siekia savo tikslų³⁷⁶“. Taigi ankstesniame disertacijos skyriuje aptartos Pirmosios Lietuvos dailininkų kūrybos parodos rezultatai paskatino ir dailininkes aktyviau įsijungti į viešą kultūrinį šalies gyvenimą. Parodos dalyvės atvirai ėmė kelti moterų teisės kurti klausimus ir puoselėjo savo kūrybos sklaidos perspektyvas. Šis įvykis tapo tolimesnio organizuoto dailininkų veikimo atspirties tašku. Pirmosios dailininkų parodos rezonansas – Lietuvos moterų dailininkų draugijos įsteigimas 1938-aisiais.

2.1. Įkūrimas ir planai

1938 m. balandžio 12 dieną į Moterų klubo patalpas susirinkusioms dailininkėms buvo pranešta, kad LMDD veikla jau oficialiai įteisinta. 17 dalyvių patvirtino naują draugijos valdybą: pirmininkė – Šleivyte (ji draugijai vadovavo visą veiklos laikotarpį), vicepirmininkė – Janulaitienė, išdininkė – Petkevičienė, turto globėja – Birutė Gudaitienė, sekretorė – Salomėja Karnauskaitė. Išrinktos Revizijos komisijos ir Garbės teismo narės. Į naujai įteisintos draugijos sudėtį priimtos šios dailininkės: Sofija Romerienė, Veronika Tarvydaitė ir Marija Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė³⁷⁷. Į garbės nares nutarta kviesti Eleną Sklėrienę. Tą dieną nustatytas 10 litų metinis narystės mokestis, valdyba nusprendė įsigyti antspaudą, visos draugijos narės ragintos teikti jo projektus³⁷⁸.

Pagrindinis LMDD tikslas įstatuose skambėjo taip: „suburti moteris dailininkes gryojo ir pritaikomojo meno reikalams“³⁷⁹, organizacija siekė skatinti ir viešinti tiek profesionalių, tiek mėgėjų kūrybą. Planuota rengti paskaitas ir viešus pranešimus meno klausimais, organizuoti

³⁷⁵ Dilgė, „Spieskimės į draugijas“, in: *Moterys*, 1921, Nr. 10, p. 3–4.

³⁷⁶ Alina Skrupskelienė, „Moters organizavimasis ir veikimas ateity“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1934, Nr. 12, p. 458.

³⁷⁷ 1938-04-12 LMDD Visuotinio narių susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 6.

³⁷⁸ 1939 m. pradžioje draugija jau turėjo antspaudą, pagamintą pagal Konstancijos Petrikaitės-Tulienės projektą (klišę padarė Adolfina Novickaitė-Gaučienė). LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 14.

³⁷⁹ LMDD įstatatai, LLMA, f. 33, ap. 3, b. 3, l. 1.

dailininkų kūrybos parodas, leisti dailės literatūrą. Buvo numatyta rūpintis profesiniais dailininkų reikalais, pavyzdžiui, jau pirmame susirinkime iškelta piešimo kursų moterims, kur jos galėtų lavinti savo įgūdžius, organizavimo idėja³⁸⁰. Veiklos planuose buvo numatyta palaikyti ryšius su kitomis meno ir kultūros organizacijomis Lietuvoje ir užsienyje, vienas iš uždavinių buvo ir materialinis narių bei pradedančių dailininkų rėmimas. Įstojimo į organizaciją sąlygos nebuvo griežtos, narėmis galėjo tapti „kiekviena Lietuvos pilietė dirbanti mene, arba tyrinėjanti meną ir atitinkanti Draugijų Įstatymo reikalavimus“.

Lietuvos moterų dailininkų draugijos narių kūrybos parodos reikalai pirmą kartą minėti dar Steigiamajame susirinkime, Černės Percikovičiūtės siūlymu³⁸¹. Kaip matysime, šios ekspozicijos organizavimo planai figūravo kone kiekviename susirinkime, dėl vienu ar kitu priežasčių vis į ateitį nukeliant parodos atidarymo datą. Jau 1938 m. gegužę valdybos narės ėmė siuntinėti dailininkėms užklausimus dėl dalyvavimo bendroje parodoje, prašė informuoti, kiek ir kokius darbus moterys galėtų pristatyti ekspozicijai. Balandžio 12-osios susirinkime pranešta apie Lietuvių moterų klubo valdybos kvietimą greitu metu surengti dailininkų kūrybos parodą, tačiau jauna organizacija nutarė iki rudens parodose nedalyvauti. Susirinkimo pabaigoje pirmininkė žadėjo sutvarkyti naujai įsteigtos draugijos reiklus, išrūpinti nuolaidas keliauti traukiniais bei autobusais, lengvatas teatro ir kino lankymui³⁸².

2.1.1. Veiklos formos

Rudenį susibūrusios dailininkės bendros parodos rengimą vėl atidėjo. Šį kartą iki 1939-ųjų pavasario, kada bus sulaukta žadėtos finansinės paramos iš Kultūros reikalų departamento ir Taupomųjų kasų Valdytojo. Draugijos narės buvo supažindintos su pirmųjų valstybinių apdovanojimų – Taupomųjų kasų premijų, už reikšmingiausias dailės kūrinius, skyrimo tvarka. Spalio 4 d. susirinkime taip pat pranešta, kad 1939 m. Niujorke vyksiančios tarptautinės parodos komisarė Magdalena Avietėnaitė pasiūlė dailininkų draugijos narėms dekoruoti vitriną „Tautiškos vestuvės“³⁸³. Dar 1938 m. pavasarį draugijos valdyba kreipėsi į Avietėnaitę, pranešdama, kad draugijos narės yra pasiruošusios prisidėti prie šalies „meno reikalų“³⁸⁴. Taigi tai buvo pirmas stambus užsakymas naujai organizacijai, „[t]ą darbą susirinkimas pavedė dail.

³⁸⁰ 1938-04-12 LMDD Visuotinio narių susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 6.

³⁸¹ 1938-02-28 Lietuvos moterų dailininkų draugijos Steigiamojo susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 4 a.p.

³⁸² 1938-04-12 LMDD Visuotinio narių susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 6a.

³⁸³ Spaudoje šis kūrinys dar vadintas „Lietuviškomis / Kupiškėnų / Kaimo vestuvėmis“.

³⁸⁴ 1938-04-08 Prašymas URM Spaudos skyriaus direktorei. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 4, l. 3.

Tulienei“, – rašyta protokole³⁸⁵. Kartu dailininkės aptarė menines vitrinos apipavidalinimo galimybes. Piešimo studijos organizavimo klausimą LMDD narės siejo su Kauno meno mokyklos arba LDS patalpomis. Siekdamos viešumo ir visuomenės dėmesio dailininkės planavo kiek galima plačiau skleisti žinias apie organizacijos veiklą ir narių kūrybą spaudoje. Dailininkės ragintos aktyviai dalyvauti organizuojamose bendrose parodose³⁸⁶. Susirinkime, kuriame dalyvavo 19 dailininkių, patvirtintos šios naujos narės: Emilija Grajauskaitė-Pazukienė, Julija Savzdravaitė-Štelbienė, Genovaitė Kindurytė-Belžakienė, Elena Každailevičiūtė, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, Elena Šimonelienė, Teodora Kriaučiūnaitė, Domicelė Tarabildienė³⁸⁷.

Gruodžio 18-ąją dailininkės rinkosi Meno mokyklos salėje, kur draugijos valdybos pakviesta pedagogė Marija Žilinskienė skaitė pranešimą „Moteris mene. Menininkių biografijos ir jų kūryba“³⁸⁸. Paskaitoje galėjo dalyvauti visi norintys³⁸⁹. Išklausiusios Žilinskienės pranešimą 11 dailininkių susitelkė ties draugijos reikalais. Susirinkime nutarta pavasarį surengti Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo parodą (velionės tėvo prašymu). Bendrą LMDD narių ekspoziciją planuota organizuoti rudenį. Nuspręsta dailininkėms išduoti narystės liudijimus ir parengti draugijos narių albumą su autorių nuotraukomis bei jų darbų reprodukcijomis³⁹⁰. Tiesa, minėtos vaizdinės medžiagos aptikti nepavyko, išlikę tik 55 dailininkių prašymai įtraukti jas į narių knygą. Gruodžio 18-osios susirinkime į organizaciją priimtos šios dailininkės: Agota Kizevičiūtė-Rimienė, Anelija Sirutytė ir Cilė Epšteinaitė.

Susirinkimu Meno mokyklos salėje užsibaigė pirmieji Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos metai. Šiek tiek statistikos: 1939 sausio 1 d. duomenimis, Lietuvos moterų dailininkių draugijoje buvo įregistruotos 38 narės ir 2 kandidatės. 33 dailininkės buvo 31–45 metų amžiaus, ir 7 moterys priklausė 25–30 metų amžiaus grupei. Pagal tautybę – 3 lenkės, 3 rusės, 4 žydų kilmės ir 30 lietuvių. Per 1938 m. sukauptos draugijos pajamos buvo kuklios – vos 215 litų, veikiausiai surinkti vien iš narystės mokesčio. Pirmuosius gyvavimo metus draugijos veikimas neapsiribojo uždalais susirinkimais. Savišvietos ir visuomenės meninio ugdymo tikslu valdyba suorganizavo viešą paskaitą apie dailininkių kūrybą. Rudenį buvo gautas stambus valstybės finansuojamas užsakymas sukurti etnografinių lėlių kompoziciją tarptautinei parodai

³⁸⁵ 1938-10-04 LMDD visuotinis susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 8 a.p.

³⁸⁶ 1938-10-04 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 8.

³⁸⁷ *Ibid.*, l. 9.

³⁸⁸ Panašaus turinio referatą „Moteris vaizdiniame mene“ prelegentė buvo paruošusi II-jam Lietuvos moterų suvažiavimui, kuris vyko 1937 m. gruodį. Marija Žilinskienė, „Moteris vaizdiniame mene“, p. 56–59.

³⁸⁹ „Moterų dailininkių visuotinis susirinkimas“, in: *XX amžius*, 1938-12-10, p. 4.

³⁹⁰ 1938-12-18 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 10.

Niuorke. Pradėtos finansavimo paieškos būsimai parodai ir lengvatų prašymai teikė perspektyvų kitiems metams.

1938 m. rudenį Justinas Vienožinskis *Lietuvos žinių* apžvalgininko paklaustas, kaip vertina organizuotą dailininkų veikimą, buvo kategoriškas. „Mūsų dailininkės yra Dailininkų sąjungos nariai. Jos gali steigti savo sekciją, gali nekludomai rengti savo parodas ir kitokiu būdu pasireikšti. Bėda tame, kad tarp save vadinančių dailininkėmis yra ir tokių, kurioms tas vardas netinka – jų darbeliai tiek silpni, kad negali pakliūti į viešas dailininkų parodas. Taigi čia ir bus priežastis naujos draugijos susikūrimo – noras savo darbus išstatyti, na ir parduoti. Poniutės tai moka, bet toks reiškinys neprisidės prie mūsų meno kultūros ugdymo. Dabar, kai jau visi Lietuvos dailininkai susijungė vienoje organizacijoje, moterų separacija neturi pateisinimo“³⁹¹. Vienožinskis kalbėjo apie 1938 m. birželį patvirtintą LDS sekcijų steigimo ir tvarkymo instrukciją, pagal kurią ne mažiau kaip 10 (nuo 1939 m. – 20) sąjungos narių galėjo sudaryti sritinę (atskirų dailės šakų) arba srovinę (vieningos meninės ideologijos) sekciją³⁹². Yra pagrindo teigti, kad dailininkės, jau susibūrusios į savarankišką draugiją, dar turėjo planų prisijungti prie LDS. 1938 m. gruodžio 13-osios valdybos narių susirinkimo protokole išliko toks įrašas: „Dėl susijungimo su sąjunga [...] kalbėti su Švietimo Ministru“³⁹³. Tokių pasvarstymų buvo ir kitais draugijos gyvavimo metais, bet ir vėl nutarta nesijungti. Dailininkės tarpusavyje veikė solidariai, organizacijos reikalus tvarkė ir veikloje dalyvavo ir pripažintos kūrėjos, ir dailės mėgėjos. 1938 m. į LDS priimtos tapytojos Monika Lapinskaitė, Marija Račkauskaitė-Cvirkienė, Regina Matuzonytė-Ingelevičienė, Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, skulptorė Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), tuo pačiu dalis jų aktyviai dalyvavo ir LMDD veikloje. Iki 1939 m. sausio tarp 99 LDS narių buvo 12 moterų³⁹⁴.

1939 m. vasario viduryje dailininkų draugijos pirmininkė Veronika Šleivyte išvyko į Italiją. Tarp LMDD veiklos dokumentacijos saugomi 1939 m. prašymai vizai, užsienio pasui ir kelionės išlaidoms, skirtoms Šleivyte kelionei į Italiją, kur ją siuntė draugija su tikslu: „užmegzti glaudesnius santykius su užsienio dailininkėmis, apžiūrėti muziejus ir kitais meno reikalais“³⁹⁵. Kartu su Amerikos lietuvėmis, pranciškonėmis vienuolėmis Felicija ir Virginija, dailininkė lankėsi Lenkijoje, Šveicarijoje, Vokietijoje, tuometinėje Čekoslovakijoje ir Italijoje.

³⁹¹ „Lietuvos menui reikalingas renesansas – sako dailininkas J. Vienožinskis“, in: *Lietuvos žinios*, 1938-10-22, p. 5.

³⁹² Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *op. cit.*, p. 173.

³⁹³ 1938-12-13 LMDD valdybos posėdžio protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 19.

³⁹⁴ LLMA, f. 33, ap. 2, b. 52 l. 14–15.

³⁹⁵ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 4, l. 21.

Šleivyтės kelionė truko apie mėnesį³⁹⁶. Iki vasaros buvo rengiami tik LMDD valdybos narių posėdžiai. Siuntinėti prašymai į atitinkamas institucijas, pageidaujant, kad dailininkės kvieštų į meno reikalų bei žiuri komisijas, kurių nariai dalyvaudavo eksponatų atrankoje Lietuvos bei užsienio parodoms. Taip pat kreiptasi į Taupomųjų valstybės kasų Valdytoją dėl finansinės paramos³⁹⁷.

Po ilgo laiko, birželio 13 dieną, dailininkės ir kiti svečiai buvo sukviesti į Kauno meno mokyklos salę, kur LMDD pirmininkė skaitė paskaitą „Meno šventovėse Lenkijoje, Italijoje, Šveicarijoje ir Vokietijoje“³⁹⁸. Pasakodama kelionės įspūdžius Šleivyтė minėjo užmegztus ryšius su užsienio menininkėmis, vylėsi, kad ateityje jie „galės pasitarnauti tolimesniam bendradarbiavimui“³⁹⁹. Po paskaitos vyko visuotinis narių susirinkimas. Dailininkės pasidžiaugė, kad Geležinkelių valdyba joms suteikė 50% nuolaidą kelionėms traukiniais, taip pat buvo pranešta, kad LDS prašo atsiųsti po 2–3 kiekvienos draugijos narės kūrinų nuotraukas ir trumpas biografines žinias jų rengiamai Lietuvos dailės istorijai⁴⁰⁰. Susirinkime dalyvavo 15 dailininkių, į draugijos gretas priimta Marija Jurgelevičiūtė-Preisienė ir Liuda Vaineikytė, kandidatė palikta Olga Devenytė⁴⁰¹. Susirinkimo pabaigoje draugijos pirmininkė prašė dailininkių „paruošti darbų“ bendrai moterų kūrybos parodai. Susitarta, kad dailininkės praneš apie dalyvavimą ir planuojamus rodyti kūriniai, kad valdyba galėtų numatyti ekspozicijų salę. Palinkėjusios sėkmingų vasaros darbų, dailininkės vėl išsiskirstė ilgesniam laikui. Kitas visuotinis narių susirinkimas vyko tik po pusmečio. Iki gruodžio vidurio rengti tik LMDD valdybos posėdžiai, kuriuose figūravo būsimos parodos organizavimo darbų aptarimas. Valdyba taip pat paviešino Vilniaus dailininkės Sofijos Urbonavičiūtės (1915–1980) prašymą, padėti jai susirasti

³⁹⁶ „Liet. mot. dailininkių dr-jos pirmininkė...“, in: *XX amžius*, 1939-02-15, p. 12.

³⁹⁷ 1939-04-08 LMDD valdybos posėdžio protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 14; „Liet. mot. dailininkių dr-jos pirmininkė...“, in: *XX amžius*, 1939-02-15, p. 12.

³⁹⁸ „Lietuvos moterų dailininkių draugijos susirinkimas“, in: *XX amžius*, 1939-06-12, p. 2.

³⁹⁹ 1939-06-13 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 17.

⁴⁰⁰ Ši monografija nebuvo išleista, dailininkių autobiografijos ir kūrinų nuotraukos saugomos LDM esančiame Justino Vienožinskio fonde (f. B-3).

⁴⁰¹ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 17.

gyvenamąją vietą bei suteikti finansinę paramą⁴⁰². Įsidarbinusi dailininke Valstybės teatre, Urbonavičiūtė pranešė draugijai, kad finansinė parama jai nebereikalinga⁴⁰³.

Gruodžio 13-ąją dailininkės pagaliau susitiko Elenos Janulaitienės bute. Šį kartą susirinkimo darbotvarkė buvo išties intensyvi. Beveik du metus planuota LMDD narių paroda duris turėjo atverti sausio pradžioje. Valdybos narėms pavyko susitarti dėl ekspozicijos salių Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje. Parodoje ketino dalyvauti 30 dailininkių⁴⁰⁴, paskutinėmis dienomis eksponenčių skaičius ūgtelėjo iki 38. Susirinkimo metu tvarkyti organizaciniai reikalai: plakatų užsakymas, pakvietimai mecenatams, katalogo rengimas. Tikintis aktyvesnio visuomenės dėmesio nutarta būsimą įvykį reklamuoti per radiją ir spaudoje. Dalyvauti parodoje šį kartą kviestos ir Vilniaus dailininkės⁴⁰⁵, bet dėl laiko stokos jos nespėjo pristatyti darbų. Į parodos žiuri pakviesta draugijos garbės narė Elena Sklėrienė ir muziejininkė, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio sesuo ir jo kūrybos globėja Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Darbų atrankoje dalyvavo ir dailininkės: Dubeneckienė-Kalpokienė, Trečiokaitė, Tarabildienė, Novickaitė-Gaučienė, Ada Peldavičiūtė. Parodos dalyvių prašyta peržiūrai pristatyti tvarkingus, sunumeruotus darbus, kad būtų matyti, kaip pati autorė vertina savo kūrybą. Parodą atidaryti patikėta literatei ir meno kritikei, Čiurlionio našlei Sofijai Čiurlionienei. Svečių priėmimu turėjo pasirūpinti draugijos pirmininkė. Susirinkime dalyvavo 18 dailininkių. Į draugiją priimtos šios dailininkės: Sofija Urbonavičiūtė, Irena Ralkevičiūtė ir Mina Karnienė. Tarp kitų draugijos reikalų apsvarstytas Birštono kurorto direktoriaus Balio Matulionio (1895–1974) kvietimas eksponuoti dailininkių darbus Birštono kurhauze. Dar gruodžio 11-osios valdybos susirinkime buvo minėta, kad moterų kūriniai būtų skirti „papošimui ir pardavimui“⁴⁰⁶. Tikėtina, kad Šleivyтės asmeniniai ryšiai su Matulioniu, kuriuos liudija KEM ir disertacijos autorės archyve saugomos fotografijos⁴⁰⁷, paskatino tokią perspektyvą. Tiesa, nepavyko nustatyti, ar minėtas pasiūlymas buvo realizuotas.

⁴⁰² Sofija Urbonavičiūtė 1938–1939 m. kaip Vilniaus lietuvių Šv. Kazimiero draugijos stipendininkė studijavo sienų tapybą ir vitražą Paryžiuje, Nacionalinėje meno ir amatų konservatorijoje, lankė plakato ir animacinių filmų piešimo pamokas Privačioje Paulio Colino studijoje ir tapybos užsiėmimus Krokuvos Dailės akademijos Paryžiaus filiale. Prasidėjus karui, 1939 m. rudenį Urbonavičiūtė sugrįžo į Lietuvą, trumpam apsistojo Kaune. Žiemą Urbonavičiūtė išvyko į Vilnių, kur dėstė dailės dalykus gimnazijose, nėra žinių, kad ji toliau būtų palaikiusi ryšius su LMDD narėmis.

⁴⁰³ 1939-11-09 LMDD valdybos posėdžio protokolas, LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 27.

⁴⁰⁴ 1939-11-25 Pareiškimas Vytauto Didžiojo Kultūros muziejaus direktoriui, LLMA, f. 33, ap. 3, b. 4, l. 37.

⁴⁰⁵ 1939-12-13 LMDD visuotinio narių susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 19. Vilnietės pranešė per vėlai gavusios kvietimą ir nespėjusios parodai pasiruošti. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 3, l. 36.

⁴⁰⁶ 1939-12-11 LMDD valdybos posėdžio protokolas, LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1.

⁴⁰⁷ Šleivyтės nuotraukose užfiksuotos nuotraukų autorės, kartu su rašytoja Ieva Simonaityte ir Lietuvos operos soliste Aleksandra Staškevičiūte, apsilankymo Birštone akimirkos. Fotografijoms pozavo ir Matulionis.

Taigi dailininkės pasiskirstė parodos organizavimo darbus, o visuomenei beliko laukti, ką gi šį kartą pamatys bendroje moterų kūrybos parodoje. Ar ekspozicijos sutvarkymas ir parodos turinys skirsis nuo debiutinio dailininkų pasirodymo 1937-aisiais? Atrodo, kad dalyvės įvertino pirmosios parodos klaidas, bent jau Marija Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė atsiliepdama į LMDD valdybos kvietimą rašė, kad parodai sutinka duoti 4–5 darbus, su sąlyga, kad šie būtų eksponuojami kartu (vienoje vietoje). „Nes pačiai valdybai gerai suprantama, kad žiūrovui sunku ir beveik neįmanoma susidaryti tinkamą nuomonę apie autorių, kurio darbai išsklaidyti keliose vietose“, – dėstyta laiške⁴⁰⁸. Lietuvos moterų dailininkų draugijos paroda buvo atidaryta 1940 m. sausio 6 dieną Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus salėse, ekspozicija veikė iki vasario 4-osios.

Pasibaigus parodai vasario viduryje LMDD narės susitiko Elenos Janulaitienės bute. Visuotinio susirinkimo metu buvo aptariami pirmosios draugijos narių kūrybos parodos rezultatai ir jau imta planuoti Katiliūtės kūrybos apžvalgą. Narėms pritarus, Tarabildienei numatyta skirti 100 litų premiją už darbštumą ir gausų kūrybos pristatymą moterų parodoje⁴⁰⁹. Dailininkėms pranešta, kad už 1939 metų darbus draugija gavo finansinę paramą iš Taupomųjų Valstybės kasų. Planuota draugijos narių kelionė į Vilnių, siekiant užmegzti glaudesnius ryšius su Vilniaus dailininkėmis, kalbėta ir apie išvyką į užsienį. Taip pat nutarta, kad draugijos susirinkimai, kurie iki tol vykdavo chaotiškai ir nereguliariai, bus organizuojami kas mėnesį. Dailininkės susitarė į būsimus susitikimus atsinešti meno žurnalų, su kuriais galėtų susipažinti narės, neišgalinčios jų įsigyti⁴¹⁰. Tądien į organizacijos narių gretas priimtos Ona Draugelytė-Kučinskienė ir Michalina Kuzmickaitė⁴¹¹.

Dar nespėjus apmokėti sąskaitų Vytauto Didžiojo kultūros muziejui už sausio 6–vasario 4 dienomis vykusią parodą, dailininkės ėmė intensyviai ruošti Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo ekspozicijai. Minint 3 metų Katiliūtės mirties sukaktį kūrybos apžvalgą planuota atidaryti 1940 m. balandį⁴¹². Ekspozicijos ir katalogo rengimo darbais rūpinosi draugijos valdybos narės: Šleivyte, Janulaitienė, Petkevičienė, Gudaitienė ir Didžiokienė. Šleivyte susirašinėjo su velionės artimaisiais, prašė į Kauną atsiųsti Katiliūtės darbus⁴¹³. Kūrinius taip pat skolino įvairios įstaigos ir privatūs asmenys. Su LDS valdyba buvo suderinti būsimos

⁴⁰⁸ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 3 l. 3.

⁴⁰⁹ 1940-02-16 LMDD visuotinio susirinkimo protokolai. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 21.

⁴¹⁰ „Iš moterų dailininkų susirinkimo“, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹¹ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 21.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ 1940-03-28, laiško Katiliui nuorašas, LLMA, f. 33, ap. 3, b.4. l. 53.

ekspozicijos patalpų reikalai. Sutarus, kad dailininkų draugija už savo lėšas parengs Katiliūtės darbų katalogą, parodą nuspręsta eksponuoti Lietuvos dailininkų sąjungos būstinėje 1940 m. balandžio 28 – gegužės 18 dienomis⁴¹⁴.

Jau po minėtos parodos, 1940 m. birželio 8 d. Meno mokyklos salėje susirinkusios LMDD narės pasiskirstė Katiliūtės kapo tvarkymo ir jos monografijos rengimo darbus. „Monografiją numatoma išleisti prieš kitų metų [LMDD narių kūrybos – *I.B.*] parodą“⁴¹⁵ – rašyta visuotinio susirinkimo protokole. Viltasi, kad monografijos leidybą parems „Spaudos fondas“. Deja, Katiliūtės meninio palikimo paroda neatnešė finansinės sėkmės dailininkų draugijai. Pinigų trūko net organizacinėms išlaidoms padengti.

Nepaisant finansinių nepriteklių, dailininkės nutarė savo lėšomis išleisti Katiliūtės monografiją, ši užduotis patikėta draugijos pirmininkei, Irena Trečiokaitė pakviesta prisidėti prie leidybos darbų. Antkapio sutvarkymo ir leidinio rengimo darbams Šleivytei buvo skirta 1000 litų⁴¹⁶. Birželio 8-ąją į LMDD gretas buvo priimtos dar dvi dailininkės – Leokadija Belvertaitė ir Genovaitė Janulytė. Susirinkime pažymėta, kad iš viso organizacijai priklauso 48 narės. Sudėtinga dabar tiksliai nustatyti draugijai priklausiusių narių skaičių. Dar 1938 m. gruodį buvo nuspręsta sudaryti draugijos narių sąrašą, tačiau tarp LMDD veiklos dokumentų yra išlikęs tik bendras Lietuvos dailininkų sąrašas, kuriame, atmetus pasikartojimus, yra 72 moterų pavardės⁴¹⁷. Tačiau dalis jų niekada nedalyvavo LMDD veikloje ir nepriklausė šiai organizacijai. O draugijos susirinkimų dokumentacijoje figūruoja daugiau dailininkų pavardžių, negu minima susirinkimų protokoluose.

Vis dėlto birželio 8-osios LMDD narių posėdis buvo paskutinis. Jame dailininkės tarėsi vėl susitikti 1940-ųjų rudenį ir po vasaros darbuotis toliau, tačiau lygiai po savaitės sovietų kariniai daliniai kirto Lietuvos sieną, prasidėjo penkis dešimtmečius trukusi okupacija. Liepos 1-ąją buvo paleistas Lietuvos Respublikos Seimas, uždraustos visuomeninės, politinės, kultūrinės ir religinės draugijos bei organizacijos (išskyrus komunistų partiją ir komjaunimą). Kaip ir visos tuo metu veikusios meninės organizacijos, LMDD buvo likviduota. Moterys dar mėgino prisijungti prie naujai suformuotos dailininkų organizacijos – Lietuvos dailininkų profesinės sąjungos, kuri įsteigta uždarius Lietuvos dailininkų sąjungą. Dailininkų veiklos dokumentacijoje išlikęs 1940 m. rugpjūčio 22 d. datuotas pranešimas, kuriame rašyta, kad tuometinis Vidaus

⁴¹⁴ 1940-04-27 LDS visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 2, b. 2, l. 197.

⁴¹⁵ 1940-06-08 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 22.

⁴¹⁶ 1940-06-08 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 30.

⁴¹⁷ Dailininkų sąrašas LLMA, f. 33, ap. 3, b. 2, l. 1–2.

reikalų ministras Mečislovas Gedvilas nesutinka visų buvusių LMDD narių priimti į dailininkų profesinę sąjungą. Taigi LMDD egzistavimas, o kartu ir organizuotas dailininkų darbas nutrūko. Draugijos turtas turėjo atitekti minėtai naujai profesinei dailininkų organizacijai⁴¹⁸.

1940 m. vasarį parengta LMDD pajamų ir išlaidų sąmatą liudija, kad per 1939 metus iš Kultūros reikalų departamento gautos lėšos ir surinkti narystės mokesčiai buvo panaudoti draugijos veiklai ir kanceliarinėms išlaidoms padengti. Matyti, kad pagrindinis dailininkų finansinis šaltinis buvo Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento dotacijos. Per metus iš minėtos įstaigos gauta 5590 litų, narystės įnašai tesudarė 450 litų. Galima prisiminti, kad Lietuvos dailininkų sąjungos reikmėms 1939 m. Kultūros reikalų departamentas paskyrė 5730 litų⁴¹⁹. Palyginus su kitoms meno sritims, ypač teatrui skiriama valstybės parama⁴²⁰, LDS ir LMDD paskirtos finansinės dotacijos buvo kuklios, vis dėlto galima teigti, kad dailininkams pavyko įrodyti jų veiklos reikšmingumą, ką patvirtintų jų reikmėms paskirta beveik vienoda su LDS pinigų suma iš Kultūros reikalų departamento išdo. Pagal finansinės ataskaitos duomenis, pirmajai LMDD narių kūrybos parodai buvo išleista 1700 litų, Katiliūtės kūrybos pristatymui – 800 litų. Neturtingų dailininkų šelpimui paskirta 1000 litų, tarp kitų išlaidų minimas ir modelių studijai samdymas (300 Lt), tiesa, nepakanka duomenų teigti, kad dailininkės kartu būtų tobulinusios savo profesinius įgūdžius.

Organizacijos įstatuose buvo numatyta gana plati veikla. Jos planuose buvo paskaitos ir pranešimai dailės temomis, parodų organizavimas, leidyba, rūpestis profesiniais dailininkų reikalais ir pradedančių kūrėjų materialinis rėmimas, bendravimas su kitomis meninėmis organizacijomis. Iš LMDD veiklos dokumentacijos ir to meto spaudos pranešimų matyti, kad planuota įvairių formų draugijos veikla koncentravosi moterų kūrybos viešinimo baruose. Žinoma, kad draugijos valdyba organizavo bent dvi viešas paskaitas visuotinių susirinkimų metu. Rezonanso spaudoje šie įvykiai nesulaukė, bet abu renginiai subūrė būrį klausytojų.

Savo reikšmingumą draugijos valdyba siekė įtvirtinti pageidaudama dalyvauti dailės reikalus sprendžiančiose žiuri ir komisijose, šalies bei tarptautiniu mastu. Dailininkės stengėsi gauti analogišką vienintelio patikimo rėmėjo – valstybės paramą ir kitas meninėms draugijoms priklausiusias lengvatas bei privilegijas. Valdybos narės siuntinėjo raštus į atitinkamas

⁴¹⁸ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 4, l. 4.

⁴¹⁹ 3730 litų buvo skirta administracinėms draugijos išlaidoms padengti, 2000 litų – meno parodų provincijoje organizavimui. Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 60.

⁴²⁰ Dangiro Mačiulio tyrimai parodo, kaip progresyviai nuo XX a. 3 dešimtmečio antrosios pusės augo Švietimo ministerijos subsidijos Valstybės teatrui, kurio išlaidų sąmata nuo 824 000 Lt 1926-aisiais išaugo iki 2 309 244 Lt 1939 metais, o teatro artistai tapo gerai apmokamais valstybės tarnautojais. Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 56–57.

institucijas prašydamos, kad LMDD narėms būtų skiriami kūrybiniai užsakymai. Didžiausias pasiekimas šioje srityje buvo lėlių kompozicijos „Lietuviškos vestuvės“ užsakymas 1939 m. Niujorko tarptautinei parodai. Valstybės užsakytas kūrinys buvo patikėtas dailininkei Konstancijai Petrikaitei-Tulienei, už jį sumokėta 2500 litų⁴²¹. Tiesa, tas faktas, kad pasiūlymas buvo teiktas draugijai, o ne išsyk pačiai dailininkei, spaudoje neregūravo.

1939 m. gegužės–spalio mėnesiais Niujorke veikusiame Lietuvos paviljone kartu su kitų dailininkų darbais buvo pristatyta ir Petrikaitės-Tulienės 22 lėlių kompozicija⁴²², vaizduojanti nuotakos sutikimo su gausia svita sceną⁴²³. Atsiliepimai spaudoje apie šią lėlių kompoziciją ir periodikoje publikuotos lėlių fotografijos prisidėjo prie dailininkės vardo garsinimo⁴²⁴. Nors Petrikaitės-Tulienės kūrinys vertintas kaip individualus dailininkės profesinės meistrystės įrodymas, LMDD kaip organizacijai tai buvo irgi svarbus pasiekimas.

Viena vertus, poreikį organizuoti dailininkės motyvavo argumentu, jog kolektyviai veikiant bus lengviau užsitikrint jų kūrybos sklaidos perspektyvas. Antra vertus, tarpukariu susiklosčiusių valstybės kultūros finansavimo tradicijų analizė leidžia teigti, kad Lietuvos dailininkės susivienyti į organizaciją iš dalies galėjo pastūmėti ir pragmatiški motyvai – materialinės paramos siekis. Kadangi tarpukario Lietuvoje iš visų sričių menininkų materialine prasme sunkiausia buvo dailininkų padėtis, finansiniai nepritekliai skatino juos organizuotai spręsti savo bėdas, buriantis į profesines draugijas ir sąjungas⁴²⁵. Šiam teiginiui iliustruoti tiktų 1935 m. pabaigoje įsteigtos Lietuvos dailininkų sąjungos veiklos pavyzdys. Organizacijos nariams antroje 4 dešimtmečio pusėje pavyko sutvirtinti dailininko profesinio statuso pozicijas⁴²⁶. Neatsitiktinai po 1937 m. suorganizuotos Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų kūrybos parodos, jos dalyvės nutarė prisijungti prie LDS ir joje sudaryti atskirą Moterų sekciją⁴²⁷. 1930 m. valstybės biudžete atsirado dvi naujos išlaidų eilutės „kultūros organizacijoms remti“ ir „meno organizacijoms remti“⁴²⁸, kūrybinių organizacijų rėmimui

⁴²¹Sąskaita LCVA, f. 383, ap.10, b. 409, l. 64.

⁴²² Pati dailininkė minėjo eksponavusi 30-ies lėlių ekspoziciją, spaudos atsiliepimuose teigta, kad vitrinoje – 20 arba 22 figūrėlės, LMDD dokumentuose taip pat rašyta, kad buvo sukurtos 22 lėlės. Atkūrus šalies valstybingumą į Lietuvos muziejus sugrąžinta 21 figūrėlė.

⁴²³ S. M., „Lietuva New Yorko parodoje“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-03-10, p. 2.

⁴²⁴ „Lietuvos paviljono lankytojų pastabos“, in: *Vienybė*, 1939-06-14, p. 2; P. Až-as, Lietuvos paviljonas pasaulinėje parodoje – ramybė, grožis ir originalumas“, in: *XX amžius*, 1939-07-13, p. 7; Stp., „Nepaprastas lietuviškų lėlių pasisekimas“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-09-30, p. 5.

⁴²⁵ Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 61.

⁴²⁶ Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *op. cit.*, p. 151–182.

⁴²⁷ LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 2.

⁴²⁸ Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 60.

valstybės skirtos sumos pradžioje buvo gana kuklios – 1930 m. tesiekė 5500 Lt, 1935-aisiais jos išaugo iki 36 tūkstančių litų, tiesa, meno organizacijų (tarp jų ir Lietuvos dailininkų sąjungos) gaunama parama buvo nedidelė, dažnai apsiribodavo ūkio reikmių ar administracinių išlaidų padengimu ir pašalpomis, pavyzdžiui, parodų rengimui. Tai sudarė kelis tūkstančius litų per metus vienai organizacijai⁴²⁹. Literatų pozicijas sutvirtino 1935 m. įsteigta kasmetinė literatūros premija⁴³⁰, tuo pat metu prie literatūros ugdymo prisidėjo „Sakalo“ ir „Spaudos“ leidyklos bei „Spindulio“ spaustuvė, teikusios autoriams piniginius apdovanojimus⁴³¹.

Finansiškai skatinti pavienius dailininkus valstybiniu mastu imta tik 1938 m., kada Taupomosios valstybės kasos įsteigė 10 tūkstančių litų premiją už geriausius dailės kūrinius. Taupomųjų kasų valdytojas nutarimą remti dailininkus komentavo taip: „[i]š visų meno šakų dailės (plastinio meno) meno būklė pas mus yra bene pati sunkiausia. Pavyzdžiui, kiekvienas rimtesnis rašytojas jau gali savo veikalą išleisti [...]. Muzikos, vokalinės ir instrumentinės, menininkai gali plačiau panaudoti savo kūrybines jėgas teatre, radiofone, koncertuose ir kitose vietose“⁴³². Tačiau dailininkės turėjo įvertinti savo kaip moterų, ir kaip atitinkamos profesijos atstovių situaciją, ir įsisąmoninti, kad jų socialinės padėties gerinimas (autorių teisių gynimo klausimai, materialinė parama, lengvatos) bei kiti jos rūpimi klausimai gali būti sprendžiami tik bendromis jėgomis, ką liudija ir LMDD planai bei pradėtos derybos su atitinkamomis institucijomis.

Išanalizavus Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklą matyti, kad svarbiausi realizuoti dailininkų sumanymai buvo draugijos narių dailės paroda Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje ir Katiliūtės kūrybinio palikimo apžvalga LDS būstinėje (abi 1940 m.). Šių parodų apžvalga padėtų tiksliau nustatyti ir pakomentuoti LMDD veiklos rezultatus.

LMDD narių kūrybos paroda (1940)

1940 m. sausio 6 dienos vidudienį Kauno Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus salėse rinkosi kviestinai svečiai ir entuziastingi parodų lankytojai. Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų draugijos narių kūrybos paroda pasidėjo šventišku atidarymu. Elenos Janulaitienės paveikslų

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Giedrius Viliūnas, *Literatūrinis gyvenimas nepriklausomoje Lietuvoje*, Vilnius: Alma littera, 1998, p. 74.

⁴³¹ Dangiras Mačiulis, *op. cit.*, p. 65.

⁴³² „Taupomosios Valstybės Kasos skiria 10.000 litų dailės kūriniams premijuoti“, in: *Lietuvos aidas*, 1938-06-04, p. 5.

fone rašytoja Sofija Čiurlionienė pasakė įžanginę kalbą apie moterų kūrybą ir oficialų atidarymą perleido Švietimo ministerijos Kultūros departamento direktoriui [il. 15]. Sveikindamas susirinkusius Vytautas Soblys tvirtino, kad atidaromoje ekspozicijoje galima pajusti „tikrai jaukų ir malonų šypsnį, taip švelniai įstrigusį neramioj šių dienų tarptautinėj karo ir kitokių sumišimų išgašdintoj atmosferoj“⁴³³. Galiausiai Lietuvos moterų dailininkių draugijos pirmininkė Veronika Šleivytė pasisakė *pro domo sua*, pristačiusi pagrindines priežastis, nulėmusias atskiros dailininkių organizacijos steigimą, ji padėkojo susirinkusiems už didelį susidomėjimą ir pakvietė apžiūrėti moterų kūrybos parodą⁴³⁴.

Prisiminus pirmąjį bendrą dailininkių pasirodymą 1937-aisiais, ekspozicijos sutvarkymo atžvilgiu šioji, regis, buvo kur kas geriau pasisekusi. Tai liudija išlikusios parodos atidarymo fotografijos. LMDD valdybai pavyko susitarti dėl salių nuomos Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje. Tuo metu Kaune apie geresnę ekspoziciją erdvę nebuvo nė ko svajoti. Muziejaus salėse dailininkės galėjo erdviai išeksponuoti savo darbus, nebereikėjo paveikslų kabinti keliomis eilėmis, o skulptūrų statyti ant tam nepritaikytų stalų. Duris atvėrusi ekspozicija teikė galimybę pamatyti trisdešimt aštuonių dailininkių darbus, žiūrovų vertinimui išstatyti 292 kūriniai⁴³⁵.

Parodoje rodyti gerai Kauno parodų lankytojams pažįstamų vyresnės kartos dailininkių Barboros Didžiokienės, Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės, Irenos Jackevičaitės-Petraitenės, Elenos Janulaitienės, Sofijos Romerienės darbai. Iš palankiai vertintų jaunųjų – Domicelės Tarabildienės, Konstancijos Petrikaitė-Tulienės, Černės Percikovičiūtės kūriniai. Dalis eksponenčių debiutavo 1937-ųjų parodoje, bet būta ir naujų pavardžių, tarp jų – tapytojos Cilė Epšteinaitė, Genovaitė Janulynienė, Michalina Kuzmickaitė, O. Levanauskaitė, keramikė Mina Karnienė (bene visos dailės pedagogės), muziejininkė Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Į dailininkių kvietimą atsiliepė Florencijoje meno studijas baigusi tapytoja portretistė Ada Peldavičiūtė, dalyvavo Julija Petkevičienė, Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė ir Lietuvoje viešėjusi latvių kilmės dailininkė Esther Lurie, jau nebe naujokės parodiniame Kauno gyvenime. Tarp dalyvių – daugiausiai kaunietės, dešimties autorių darbai atkeliavo iš provincijos.

Moterų parodoje gausiausiai būta molbertinės tapybos, tradiciškai dominavo peizažai. „Dauguma menininkių klaidžioja po gamtą, po žydinčias pievas ir šlamančius beržynus“, – rašė

⁴³³ Stasys Būdavas, „Lietuvos moterų dailininkių paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 1, p. 10.

⁴³⁴ „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkių paroda“, in: *XX amžius*, 1940-01-09, p. 12.

⁴³⁵ *Pirmosios Lietuvos moterų dailininkių draugijos dailės parodos katalogas, op. cit.*

Kardo apžvalgininkas⁴³⁶. Portretus rodė Janulaitienė, Petkevičienė, Romerienė, Žilevičiūtė, Peldavičiūtė, Jackevičaitės-Petraitenė, Lurie ir dar viena kita. Natiurmortai, ypač gėlių kompozicijos, taip pat nestokojo populiarumo, vien tik šio žanro darbus eksponavo Idzelevičiūtė ir Kuzmickaitė. Dailininkų kurta skirtingomis grafikos technikomis, grafikos darbus eksponavo Tarabildienė ir Petrikaitė-Tulienė (daugiausiai iliustracijos), Lechavičiūtė-Kuprevičienė, Šleivytė, Romerienė. Parodoje lankytojai galėjo pamatyti Každailevičiūtės medžio skulptūras, Petrikaitės-Tulienės metalo figūrėlės, Tarabildienės bareljefus ir Lušcinaitės-Krinickienės (Žiurenkovienės) sukurtą gipsinį biustą. Šį kartą rodyti tik vienos keramikės – Rožės Murauskienės darbai.

Produktyvumu nenurungiamą buvo Tarabildienė. Ekspozicijai ji pateikė beveik devynias dešimtis darbų, tarp jų 2 bareljefus („Pax Baltica“ ir „Kristus“) bei gausų pluoštą gratažo, akvarelės ir kitomis technikomis atliktų knygų ir žurnalų iliustracijų. Iš katalogo matyti, kad dailininkė parodai pristatė paskutiniaisiais metais apipavidalintų leidinių – Stepo Zobarsko knygos *Pabėgėlis* (1939), Danutės Čiurlionytės *Kalėdų senelių šalis* (1939), vaikų žurnalo *Vyturys* iliustracijas. Kone trečdalį parodos turinio pademonstravusi Tarabildienė sulaukė pačių geriausių atsiliepimų. Bičiūnas dalį gratažo technika sukurtų jos iliustracijų lygino su „tikrais meno šedevrais“⁴³⁷. O *Lietuvos aid* apžvalgininkas Tarabildienės pasirodymą parodoje vadino Lietuvos moterų dailininkų draugijos narės benefisu, nors pati organizacija dar buvo debutantė⁴³⁸. Šios dailininkės iliustracijos dabar laikomos neatsiejama XX a. 4 dešimtmečio lietuvių nacionalinės knygų grafikos mokyklos dalimi.

Antrojoje parodoje kiek ryškiau buvo matoma skirtis tarp vyresniosios kartos ir jaunųjų dailininkų kūrybos. Recenzuodamas parodą Petras Tarabilda apibūdino moterų kūrybą, grupuodamas pagal joje dominuojančius akademistinius (daugiausiai vyresnė karta) ir modernistinius principus⁴³⁹. Panašiai elgėsi ir P. Žiugžda, skirstydamas dailininkes į dvi grupes: pirmosios jų „nesivaiko nei formos gudrybių, nei priemonių naujybių“, antrosios įvardytos kaip „ieškotojos“⁴⁴⁰. Drašiomis modernistėmis Tarabilda vadino Trečiokaitę ir Percikovičiūtę,

⁴³⁶ B. Ramūnas, „Moteriškas menas“, in: *Kardas*, 1940, Nr. 4, p. 99.

⁴³⁷ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Židinys*, 1940, Nr. 1, p. 98.

⁴³⁸ P. Šiugžda, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-26, p. 5.

⁴³⁹ Petras Tarabilda, „Moterų dailės paroda“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-01-20, p. 7.

⁴⁴⁰ P. Šiugžda, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, *op. cit.*, 1940-01-26, p. 5.

Novickaitei-Gaučienei pranašavo nuosaikios modernistės ateitį, pasidžiaugė Lechavičiūtės grafikoje ryškėjančiu efektingumu, modernumu⁴⁴¹.

Kritikų ir parodos apžvalgininkų favoritėmis galima būtų vadinti Tarabildienę ir Peldavičiūtę, ypač palankiai vertintas pastarosios monumentaliomis formomis ir racionalia kompozicija išsiskiriantis paveikslas „Mergaitė su obuoliais“⁴⁴². Negailėta pagyrų ir Petrikaitės-Tulienės iliustracijoms, skirtoms Stepo Zobarsko pasakai *Brolių ieškotoja*⁴⁴³. 1938 m. „Sakalo“ leidyklos išleista pirmoji dailininkės iliustruota knyga išsyk buvo įvardinta kaip „vienas iš puošniausių leidinių vaikams“⁴⁴⁴, apžvalgininkų vertinta ne tik kaip literatūrinis, bet ir vertingas meninis kūrinys⁴⁴⁵. Palankiai atsiliepta apie Dubeneckienės-Kalpokienės „tobulai ir drąsiai išbaigtos operos“ „Marta“ dekoracijų ir kostiumų piešinius⁴⁴⁶, Kriaučiūnaitės akvareles⁴⁴⁷, Trečiokaitės ir Percikovičiūtės tapybą. Každailevičiūtės skulptūros minėtos kaip pasižyminčios medžio apdirbimo meistryste ir savitu stiliumi.

Vis dėlto dailininkėms nepavyko išvengti kai kurių 1937-ųjų metų parodos klaidų. Pasikartoję ta pat istorija dėl eksponatų atrankos aplaidumo. Tiesa, moterys jau parodos katalogo įžangoje pabrėžė, kad ruošiant ekspoziciją buvo „svarbu suburti gausesnį dalyvių skaičių, todėl ir nebuvo daroma per daug griežtos atrankos“⁴⁴⁸. Toks paaiškinimas kritikų neįtikino, Bičiūno žodžiais tariant, eksponuoti tokie darbai, „kurių nebuvimas parodoje jai tikrai nepakenktų“⁴⁴⁹. Kitoje recenzijoje Bičiūnas dar griežčiau vertino dailininkų pasirodymą: „savo meniniais ypatumais ši paroda ne tik *neviršija*, bet net *neprilygsta* ankstyvesnioms mūsų dailininkų parodoms“⁴⁵⁰. Marija Žilinskienė rašė, kad daugelyje moterų paveikslų juntamas „skubotumas, paviršutiniškumas, stoka rimtesnių studijų ir įsigilinimo“⁴⁵¹. Bendrą ekspozicijos įspūdį, pasak amžininkų, slopino mėgėjiškos raiškos, saloninio tipo paveikslai. Prie pastarųjų derėtų priskirti Petkevičienės ir Janulaitienės portretus bei Kriaučiūnaitės natūrmortus⁴⁵², nors, tiesą sakant, jie turėjo pasisekimą tarp parodų lankytojų ir pirkėjų. *Lietuvos aido* korespondentas piktinosi ir

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Paveikslas dabar žinomas tik iš reprodukcijų, pavyzdžiui, žurnalo *Liepsnos* viršelis, 1940, Nr. 4

⁴⁴³ Marija Žilinskienė, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1940, Nr. 1, p. 26.

⁴⁴⁴ Vilutis, „Spaudos apžvalga“, in: *Kardas*, 1939, Nr. 3, p. 89.

⁴⁴⁵ „Gražiausia jaunimo knyga“, in: *XX amžius*, 1938-12-30, p. 2.

⁴⁴⁶ Stasys Būdavas, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴⁷ Vytautas Bičiūnas, „Lietuvos meno parodos“, in: *Pasaulio lietuvis*, 1940, Nr. 1, p. 51.

⁴⁴⁸ *Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų draugijos dailės parodos katalogas*, Kaunas, Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, 1940.

⁴⁴⁹ Vytautas Bičiūnas, „Lietuvos meno parodos“, p. 50.

⁴⁵⁰ Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji Moterų Dailininkų Dr-jos dailės paroda“, p. 97.

⁴⁵¹ Marija Žilinskienė, „Moterų dailininkų paroda“, p. 27.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 25.

dailininkų, ir jų kūrybos rėmėjų estetinėmis pažiūromis. Pasak jo, vidurinėsios kartos Kauno inteligentijos skonis „provinciališkai dvokiąs pseudo grožiu, pigiu sąmoju ir šleikščiu pikantizmu“⁴⁵³. Kandi recenzija pasirodė ir žurnale *Vairas*. Tiesa, čia pagrindinė kritika buvo skirta ne parodos turiniui, o Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos pobūdžiui. „O pigaus meno esame priversti žiūrėti todėl, kad Moterų Dailininkų Draugija globoja visokiausias mėgėjas ir dailininkes iš prievartos. Mes neneigiame iš esmės tokios draugijos egzistencijos, bet ji turėtų būti tikrai pajėgių, kūrybiškų asmenybių vienetas, o ne analfabetų ar savamoksių protektoratas“, – kritiškai LMDD tikslą – globoti pradedančiąsias – vertino apžvalgininkas⁴⁵⁴.

Kiti kritikai orientavosi į parodos ir jos kūrinių aptarimą, o LMDD ideologijos ir veikimo principų svarstyti nesiėmė. Išsamią moterų parodos recenziją parašęs *Lietuvos aido* apžvalgininkas konstatavo, kad parodoje „atmetus mėgėjiškas tepliones, vis dėlto lieka dar daug eksponatų, kurių lygis yra pakankamai aukštas ir vertas rimtesnio dėmesio“, pripažindamas, kad ekspozicijoje „yra pakankamas kiekis meno rimtam parodos įvertinimui“⁴⁵⁵.

Vėl buvo tokių apžvalgininkų, kurie mažai dėmesio skyrė dailininkų meniniams sprendimams, pavyzdžiui, Jokūbas Skliutauskas, kuris parodoje „ieškojo moters“, bet ne „teptuko jėgos ar kokybės, ne perspektyvos ar kompozicijos sėkmingumo, ne priklausymo vienai ar kitai meno kryptčiai“⁴⁵⁶. Dailininkų parodoje autorius dairėsi moterų šypsenos, ašarų, meilės, „jos motiniškų rūpesčių, motiniško sielvarto, jos paguodos“ ir teigė, kad visuomenė iš moterų kūrybos irgi šito laukia⁴⁵⁷. O valstybės oficiozo apžvalgininkas, aplankęs dailininkų ekspoziciją, džiūgavo, kad tai buvo „dora paroda“, kurioje beveik nėra nuogybių⁴⁵⁸.

Reikia pasakyti, kad visuomenė nebuvo abejinga, ekspozicija lankyta ištis gausiai. Sausio 6 – vasario 4 dienomis vykusią LMDD narių parodą apžiūrėjo daugiau nei 3000 pavienių žmonių ir 47 ekskursijos⁴⁵⁹. Tai, kad pirmosios Lietuvos dailininkų kūrybos parodos lankomumo statistikos šioji nepasiekė (1937 m. spalį dvi savaites trukusią parodą tuokart aplankė daugiau nei 3500 pavienių žiūrovų ir 52 ekskursijos) galėjo nulėmti ir sausio pradžioje įsivyravę rekordiniai šalčiai. Iš spaudos žinoma, kad termometro stulpeliui nukritus žemiau 30

⁴⁵³ P. Šiugžda, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-27, p. 5.

⁴⁵⁴ Milda, „Moterų dailės paroda“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 2, p. 148.

⁴⁵⁵ P. Šiugžda, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-26, p. 4, 1940-01-27, p. 5.

⁴⁵⁶ Jokūbas Skliutauskas, „Ieškau moters“, in: *Kultūra*, 1940, Nr. 1, p. 80–83.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 80, 83.

⁴⁵⁸ Tiesa, kritikui užkliuvo vienas moters pusaktis, kurį jis rekomendavo nukabinti nuo sienos. „Dora paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-13, p. 5.

⁴⁵⁹ „Lietuvos moterų dailininkų...“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-02-02, p. 4.

laipsnių šalčio moksleiviams nevyko pamokos, nustojo veikti Aleksoto keltuvas, miestiečių sandėliuose stigo malkų ir sparčiai daugėjo gaisrų⁴⁶⁰. *Lietuvos aide* rašyta, kad nepaisant šalčių, Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje vykusį dailininkų paroda turėjo „didelį pasisekimą“⁴⁶¹. Tai patvirtintų ir faktas, kad pagrindiniuose šalies dienraščiuose, savaitraščiuose ir kultūrinėje periodikoje visuomenė informuota apie parodos įvykius, išsamios parodos recenzijos pasirodė *Lietuvos aide*, *Lietuvos žiniose*, žurnaluose *Kultūra*, *Židinys*, *Vairas*, *Moteris ir pasaulis*, *Naujoji Vaidilutė*.

Be to, į Čiurlionio galerijos rinkinį buvo nupirkta Michalinos Kuzmickaitės natūrmortas, Irenos Trečiokaitės peizažas ir trys Tarabildienės iliustracijos. Keramikės Rožės Murauskienės „pigios kaina, skoningos meniškai vazos, vazelės tuoj buvo išpirktos smalsių parodos lankytojų“⁴⁶². Meno mylėtojai įsigijo šių dailininkų darbus: Šleivytės, Jurgelevičiūtės-Preisienės, Janulytienės, Novickaitės-Gaučienės, Peldavičiūtės, Draugelytės-Kučinskienės, Pikšilingienės, Didžiulytės-Kazanavičienės, Kriauciūnaitės⁴⁶³. Iki parodos uždarymo likus 10-čiai dienų *Lietuvos aidas* informavo, kad nupirkta daugiau nei 40 darbų. Tarp pirkėjų minėta Čiurlionio galerija, didesnės įstaigos, pavieniai asmenys⁴⁶⁴. Taigi susumavus visas aplinkybes galima teigti, kad Pirmosios LMDD parodos rezultatai tikrai geri.

Spaudoje rašyta, kad ir pačios dailininkės „džiaugėsi tokiais gerais parodos rezultatais“ ir teigė, kad didelis publikos susidomėjimas skatina jas daugiau dirbti ir dažniau ruošti parodas⁴⁶⁵. Pasibaigus ekspozicijai sušaukta narių susirinkime moterys nutarė „surinkti ir sutvarkyti“ Lietuvos moterų draugijos narių kūrybos parodos recenzijas⁴⁶⁶. Ši žinutė galėtų patvirtinti prielaidą, kad dailininkėms iš tiesų buvo svarbūs atsiliepimai apie jų veiklą ir kūrybą. Kritiškos pastabos, be abejonės, galėjo padėti išvengti ekspozicijos organizavimo klaidų ateityje, ypač žinant, kad po pastarosios parodos dailininkės suskubo ruošti Marcės Katiliūtės kūrybos retrospektyvai.

⁴⁶⁰ „Vakarinės naujienos“, in: *Vakarinės naujienos*, 1940-01-09, p. 4; „Šiandien visose mokyklose mokslas eina normaliai“, in: *Vakarinės naujienos*, 1940-01-12, p. 4.

⁴⁶¹ „Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-20, p. 14

⁴⁶² Petras Tarabilda, „Moterų dailės paroda“.

⁴⁶³ „Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės parodoje“, in: *XX amžius*, 1940-01-27, p. 2; „Lietuvos moterų dailininkų dr-jos dailės paroda gausiai lankoma“, in: *XX amžius*, 1940-01-20, p. 3.

⁴⁶⁴ „Lietuvos moterų dailininkų d-jos pirmąją dailės parodą...“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-25, p. 10.

⁴⁶⁵ „Iš moterų dailininkų susirinkimo“, in: *XX amžius*, 1940-02-17, p. 13.

⁴⁶⁶ 1940-02-16 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 21.

Dar 1937 m. Marcei Katiliūtei pasitraukus iš gyvenimo, jos kolega grafikas Jonas Kuzminskis spaudoje išsakė mintį, kad reikėtų surengti dailininkės kūrybos apžvalgą. „Ir vieno tik norisi, kad visa tai nežūtų. Ar nevertėtų surinkus visus velionės raižinius ir eskizus krūvon (kas yra lengva padaryti) parodyti visuomenei visą jos palikimą, kuris gyvybe užmokėtas? Gal čia tektų Liet[uvos] dailininkų s[ąjūn]gai pareikšti iniciatyvą, kurios nar[e] ji buvo?“ – rašė Kuzminskis⁴⁶⁷. Vis dėlto šią užduotį prisiėmė 1938 m. susibūrusios LMDD narės, dar pirmosios moterų parodos kontekste išsikėlusios Katiliūtės kūrybos sklaidos ir jos atminimo įamžinimo idėją. Pirmoji žinia apie planuojamą dailininkės darbų ekspoziciją pasirodė 1937 m. rugsėjo mėnesio žurnale *Naujoji Vaidilutė*⁴⁶⁸.

Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo ekspozicija (1940)

1940-ųjų balandžio 28 dieną LDS patalpose (Maironio g. 20) buvo atidaryta apžvalginė Marcės Katiliūtės kūrybos paroda. Ji dedikuota trečiosioms talentingos menininkės tragiškos mirties metinėms [il. 16]. LMDD valdybos narių pastangomis visuomenei buvo pristatytas įvairus velionės kūrybinis palikimas. Bendras eksponatų skaičius atrodė įspūdingai – 446 kūriniai, tiesa, dominavo studentiški darbai ir darbinė medžiaga. Parodoje rodyti įvairiomis technikomis atlikti grafikos darbai (linograviūros, litografijos, gratažai), tempera, akvarele, anglimi sukurtos kompozicijos, 29 paveikslai, taip pat piešiniai bei eskizai, pastarieji dominavo, eksponuoti net 354 vienetai. Tai buvo pirmasis Katiliūtės kūrybos palikimo paviešinimas, o siekiant parodyti netekties mastą, rodyta beveik viskas, ką organizatorėms pavyko gauti, atmesti tik „keli nevertingi darbeliai“⁴⁶⁹. Eksponatus parodai skolino velionės artimieji, studijų laikų darbus – Meno mokykla, kitus – Šiaulių „Aušros“ muziejus, „Spaudos fondas“ ir privatus asmenys.

Šitokiam darbų kiekiui deramai išeksponuoti nepakako erdvės, o griežtos atrankos vėlgi nebuvo daryta. Šleivytė parodos katalogo įžangoje apgailestavo, kad ir taip ne visi darbai tilpę, norėta jų parodyti dar daugiau⁴⁷⁰. Ekspozicijos apžvalgininkai nepiktai pabrėžė šį trūkumą. „Patalpa nedidukė, dėl to visos sienos paveikslais nukabinėtos. O jei būtų buvusi padaryta atranka, įspūdis būtų buvęs daug gražesnis. [...] Bet turint galvoje tai, kad norėta parodyti visas

⁴⁶⁷ Jonas Kuzminskis, „Dail. Marcė Katiliūtė (1912–1937), in: *Lietuvos žinios*, 1937-04-10, p. 5.

⁴⁶⁸ „M. Katiliūtės kūrybinių paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 9, p. 440.

⁴⁶⁹ 1940-04-10 LMDD valdybos posėdžio protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, p. 28.

⁴⁷⁰ *Marcė Katiliūtė, 1912–1937* [parodos katalogas], 1940, Kaunas.

dailininkės palikimas, ši menkutė pastaba sušvelnėja“, – rašė Kuzminskis⁴⁷¹. Recenzentai prisiminė, kad Katiliūtė kritiškai vertino savo darbus ir abejojo, ar ji pati būtų sutikusi viešai rodyti parengiamuosius eskizus, studentiškus darbus ir ne visada sėkmingus kūrybinius ieškojimus⁴⁷². Šleivyte užsiminė, kad velionė naikino savo darbus ir didžioji jų dalis išliko tik Katiliūtės sesers Stasės rūpesčiu⁴⁷³.

Parodoje šalia 1936–1937 m. sukurtų ir savu laiku pripažintų linoraižinių bei tapytų portretų buvo eksponuojami studijų metais kurti taikomosios grafikos ir tapybos darbai, piešiniai ir eskizai. Dalis pastarųjų buvo sudėti į aplankus. „Parodos rengėjos padėjo ant stalo kelis šimtus tokių piešinėlių, kad lankytojai, nesitenkindami įprastu slinkinėjimu išilgai sienos ir ant jos iškabintų „kultūros laimėjimų“ vertinimu, pamėgintų įsigilinti į pačią kūrybinio darbo laboratoriją“⁴⁷⁴, – rašyta *Lietuvos aide*. Šiuose škiecuose Katiliūtė peštuku ar tušu fiksavo daugiausiai „paprastus liaudies žmones – dirbančius, valgančius, miegančius; šunis ir kates, žaidžiančius su vaikais; pačius vaikus“⁴⁷⁵.

Būrys dailininkų suskubo rašyti parodos recenzijas ir dalintis prisiminimais apie Katiliūtę dienraščiuose ir kultūrinėje periodikoje, tai grafikai: Paulius Augius-Augustinavičius, Mečislovas Bulaka, Jonas Kuzminskis, Telesforas Valius, Irena Trečiokaitė, Veronika Šleivyte. Pastaroji pristatė velionės kūrybą ir radijo laidoje⁴⁷⁶. *Lietuvos žiniose* ir žurnale *Moteris ir pasaulis* Šleivyte dalinosi atsiminimais apie savo kraštietę ir draugę, citavo Katiliūtės dienoraštį, pasirinkdama moterų emancipacijos lozungams prilygstančias eilutes: „jauna būdama patyriau didelę panieką, reiškiamą iš vyrų pusės moterims, kad jos nieko negali sukurti, sutvertos tik flirtui. [...] Noriu, kad Lietuvos moteris galėtų jaustis garbės verta. [...] Aš noriu dirbti ne kelių moterų, bet dvasiniam visos lietuvių tautos labui“⁴⁷⁷. Dienoraščio citatomis priekaištauta valstybei dėl sudėtingos dailininkų materialinės padėties ir dėmesio stokos jų kūrybai. Šleivyte pristatė ir LMDD nuopelnus paviešinant Katiliūtės kūrybinį palikimą, informavo apie planuojamą monografijos leidybą⁴⁷⁸.

LMDD narė Irena Trečiokaitė *Dienovidyje* priminusi pagrindinius Katiliūtės biografijos ir kūrybos faktus apibūdino ir sau ypač reiklios menininkės psichologinę charakteristiką: griežtą

⁴⁷¹ Jonas Kuzminskis, „M. Katiliūtės paroda“, in: *Kultūra*, 1940, Nr. 5, p. 362.

⁴⁷² *Ibid.*; P. Š., „Marcės Katiliūtės pomirtinė paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-05-08, p. 5.

⁴⁷³ Veronika Šleivyte, „Marcės Katiliūtės gyvenimas ir kūryba“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 6, p. 2.

⁴⁷⁴ P. Š. *op. cit.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ „Lietuvos radijas“, in: *Darbininkas*, 1940-05-19, p. 9.

⁴⁷⁷ Veronika Šleivyte, „Tragiškas dailininkės gyvenimas (Pomirtinės M. Katiliūtės meno parodos proga)“.

⁴⁷⁸ *Ibid.*; Veronika Šleivyte, „Marcės Katiliūtės gyvenimas ir kūryba“, p. 3.

dienotvarkę (14 valandų dirbti, 7 miegoti, tris valgyti ir kt.), uždara būdą ir liguistą atsiribojimą nuo aplinkinių: „ji išmoko visa savy paslėpti. Pamažu jai nustoja egzistuoti bet kokie draugai. [...] pasidaro su niekuo nepasitarianti, nusivil[ian]ti žmonėmis menininkė“⁴⁷⁹. Apmaštydamas Katiliūtės tragediją Mečislovas Bulaka viešai kritikavo valstybę už tai, kad ši per mažai remia menininkus: „dailininkas mažame mūsų krašte iš savo kūrybos išgyventi negali. [...]. Visi jie turi dirbti ne tą darbą, apie kurį svajojo“⁴⁸⁰.

Palankaus kritikų dėmesio sulaukė parodoje eksponuoti linoraižiniai, tokie kaip „Urtė“, „Motina“, „Madona“, sesers portretai. Kuzminskis neslėpė susižavėjimo linograviūromis, tvirtindamas, jog jeigu be jų dailininkė daugiau nieko nebūtų sukūrusi – „vis vien ji būtų daug palikusi. Šiais raižiniais ji užsirekomendavo kaip grafikė par excellence“⁴⁸¹. Tai patvirtintų ir faktas, kad Vytauto Didžiojo kultūros muziejus iš ekspozicijos įsigijo 11 kūrinių, tarp kurių daugiausiai būta grafikos darbų. Pasak Giedrės Jankevičiūtės, „[t]aip Katiliūtės linoraižiniai „Motina“, „Žadina“, „Bulves lupa“, „Autoportretas“, mylimos sesers Stasės atvaizdai ir kt. darbai buvo priskirti nacionalinės dailės klasikai. Jos savastimi lieka iki šiol“⁴⁸². Amžininkų simpatijų sulaukė ir Katiliūtės tapybos darbai, Augius-Augustinavičius išskyrė dailininkės autoportretus. „Koloritas stiprus ir savitas, leido išgauti visai naują spalvinį efektą“⁴⁸³ – taikliai pastebėjo grafikas. Tarabilda pripažino, kad Katiliūtės kūrybinis palikimas „yra labai retas ir brangus dailės turtas“⁴⁸⁴. Nors spaudoje apgailestauta, kad ekspozicija nesulaukė pakankamo visuomenės dėmesio, vis dėlto LMDD iniciatyvos surengti pirmąją Katiliūtės kūrybos parodą įvertintos kuo palankiausiai, kaip ir ketinimai parengti monografiją⁴⁸⁵.

⁴⁷⁹ Irena Trečiokaitė, *op. cit.*, p. 300–307.

⁴⁸⁰ Mečislovas Bulaka, „Dail. M. Katiliūtės tragedija ir mūsų meno perspektyvos“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-25, p. 6.

⁴⁸¹ Jonas Kuzminskis, „M. Katiliūtės paroda“, p. 362.

⁴⁸² Giedrė Jankevičiūtė, „Jaunoji nacionalinės dailės klasikė: Marcei Katiliūtei – 100“.

⁴⁸³ Paulius Augius-Augustinavičius, „Marcės Katiliūtės apžvalginė meno paroda“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 5, p. 383.

⁴⁸⁴ Petras Tarabilda, „Dailininkė Marcė Katiliūtė“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-04, p. 4.

⁴⁸⁵ Telesforas Valius, „Marcės Katiliūtės dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1940, Nr. 20–21, p. 20; „Dal. Marcės Katiliūtės darbų paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-05-06, p. 8; „Draugija žada netrukus išleisti mirusios [M. Katiliūtės] monografiją, kurioje plačiai apibūdins jos kūrybą.“ „Lietuvos Moterų Dailininkių Draugija...“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 5, p. 12.

2.2. Veiklos reikšmė

Jau steigiant LMDD buvo numatyta išleisti Marcės Katiliūtės kūrybos apžvalgą, šios monografijos rengimas buvo vienas iš svarbiausių valdybos priimtų uždavinių. Vis dėlto monografijos leidyba ir antkapinio paminklo pastatymas taip ir liko nerealizuoti⁴⁸⁶. Iš Katiliūtės kūrybos įamžinimo idėjų įgyvendinta tik viena – jos meninio palikimo parodos surengimas. Šis įvykis tapo lemiamu veiksniu, padėjusiu Katiliūtės kūrybai tapti neatsiejama XX a. pirmosios pusės nacionalinės dailės paveldo dalimi. Palankūs parodos įvertinimai prisidėjo prie LMDD įtvirtinimo ir šios organizacijos taip siekto moterų kūrybos vertės įteisinimo. Jeigu ne okupacijos ir II pasaulinis karas, neabejotinai LMDD ir toliau sėkmingai būtų vykdžiusi veiklą.

Bendrame visuomenės organizavimosi profesiniu, kultūriniu ir pomėgių pagrindu procese dailininkų draugijos struktūra ir tikslai nebuvo išskirtini. Specifiška tai, kad organizacijos veikla įgijo ir profsajungoms, ir kūrybinėms organizacijoms artimų bruožų, ir tai, kad draugija buvo atvira tik moterims. Vien moteris vienijančios draugijos buvo populiarios socialiniais, globos bei labdaros klausimais besirūpinančių visuomeninių organizacijų tarpe. LMDD susibūrė ir funkcionavo ne vien tik kaip grynai profesinė sąjunga, kuriai rūpėjo narių socialinio statuso gerinimo klausimai ir materialinė gerovė. Lietuvos moterų dailininkų veiklos analizė leidžia teigti, kad nepamiršdamos profesinių poreikių patenkinimo, draugijos narės siekė emancipacijos, matomumo ir įsitvirtinimo visuomenėje per savo kūrybą ir organizacinę veiklą.

Reikėtų pastebėti, kad XX a. 4 dešimtmetyje išryškėjo ir Lietuvos rašytojų pastangos konsoliduoti pajėgas: 1930 m., Vytauto Didžiojo metų proga, išleistas moterų kūrybos almanachas *Aukštyn* (redaktorė Bronė Buivydaitė)⁴⁸⁷, 1930, 1935 ir 1938 metų gruodį studentės ateitininkės, o 2 paskutiniuosius – žurnalo *Naujoji Vaidilutė* redakcija, surengė Moterų

⁴⁸⁶ Pirmąjį Katiliūtės reprodukcijų rinkinį su trumpa biografija ir kūrybos apžvalgą 1957 m. parengė Valerija Čiurlionytė-Karužienė. 1963 m. buvo išleista dailės istorikės Akvilės Mikėnaitės biografinė apybraiža, skirta Marcei Katiliūtei. 2006 m. pasirodė istoriko Juozo Brazausko parengta monografija, kurioje publikuota dalis Katiliūtės egotekstų. Antkapinio paminklo pastatymo darbai taip pat užsitęsė. Katiliūtės palaikai iš senųjų Kauno kapinių šalia Vytauto prospekto perkelti į Petrašiūnų kapines 1958 m. 1972-aisiais, minint dailininkės 60-sias metines, Petrašiūnų kapinių panteone pastatytas skulptoriaus Juozo Kėdainio sukurtas antkapinis paminklas „Atsisveikinimas“. Valerija Karužienė, *M. Katiliūtė (1912–1937)*, Kaunas, 1957; Akvilė Mikėnaitė, *M. Katiliūtė*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963; Juozas Brazauskas, *op. cit.*

⁴⁸⁷ Pasak Solveigos Daugirdaitės, „[n]ors subūręs autorės pagal lytį, almanachas šiandien minėtinas kaip literatūros istorijos faktas, veikiausiai neturėjęs didesnės reikšmės nei konkrečių rašytojų įsitvirtinimui literatūroje, nei moterų kūrybos statuso pokyčiams“. Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, p. 58.

literatūros vakarus⁴⁸⁸. Didelio publikos ir žiniasklaidos susidomėjimo sulaukusiuose skaitymo vakaruose naujausius savo kūrinius publikai pristatė tiek ir tuo metu jau žinomos kūrėjos, pavyzdžiui, Salomėja Nėris, Bronė Buivydaitė, Gražina Tulauskaitė, Juzė Liuda Augustaitytė-Vaičiūnienė, tiek ir kūrybinį kelią pradedančios autorės, tarp jų Petronėlė Orintaitė, Nelė Malazaitė, tiek ir debiutantės. Jaunųjų prozininkų bei poečių globa ir jų kūrybos sklaidos skatinimo siekiai buvo tapatūs dailininkų intencijoms, sudaryti sąlygas debiutantėms paviešinti savo kūrybą kolektyvinėse moterų dailės parodose. Literatūros vakaruose dalyvavo net tik poetės ir prozininkės, bet ir dainininkės, muzikės, kompozitorės. Visuose trijuose renginiuose, pasak spaudos, tarp publikos buvo nemažai literatų vyrų ir kitų šalies šviesuolių. Vis dėlto moterų literatūros vakarų tradicija neperaugo į organizuotą, kolektyvinę literačių veiklą. Tiesa, nors prieš II pasaulinį karą Lietuvos rašytojų sąjungoje tebuvo 16 moterų⁴⁸⁹ iš maždaug šimto narių, Ievos Simonaitytės ir Salomėjos Nėries kūrybos aukščiausi įvertinimai – apdovanojimai Valstybės premijomis (atitinkamai 1935 ir 1938 m.) – liudijo, kad literatės pajėgė konkuruoti su kolegomis vyrais. Be to moterims skirta spauda (*Naujoji Vaidilutė, Moteris ir pasaulis*, iš dalies ir žurnalas *Moteris*) ženkliai prisidėjo prie literačių ir prozininkų kūrybos viešinimo.

Panašiai, kaip ir pirmosios grupinės dailininkų parodos, vieši literačių skaitymai paskatino pačių dalyvių ir laikraštinių diskusijas, apie moterų kūrybos vertinimo kriterijus. Pirmąjį moterų literatūros vakarą recenzavęs Petras Karuža konstatavo, kad moterų literatūra nuo vyriškosios skiriasi švelnesne psichologija ir konservatyvumu (išskyrus modernistinius atspindžius Nėries ir Tulauskaitės tekstuose)⁴⁹⁰. 1935-ųjų renginio atidarymo metu Lozoraitienė savo kalboje akcentavo, kad „kaip moters būdo psichologija, būdo pasireiškimai yra skirtingi nuo vyro būdo bruožų, taip ir jų kūryba yra skirtinga savo nuotaika, savo idėja, kompozicija. Tad ir kūrybos vertinimo kriterijai turi būti kiti: netinka moterų kūrybai vyrų kūrybos mastas“⁴⁹¹. Teigta, kad moterų kūryba „daug jausmingesnė, svetimas jai drastiškumas ir ypač vulgarumas. Ji perdėm švelni“⁴⁹². Tiesa, Antrąjį moterų literatūros ir muzikos vakarą aplankiusiam *Naujosios Romuvos* apžvalgininkui teko apgailestauti, kad renginio metu moterų kūrybos specifika taip ir

⁴⁸⁸ „Moterų literatūros vakaras“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1930, Nr. 12, p. 343–344; „Menas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1935, Nr. 12, p. 506–508; O. Sk., „III lietuvių moterų literatūros vakaras“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1939, Nr. 1, p. 48–50.

⁴⁸⁹ „Liet. rašytojų draugijoje“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 4, p. 19.

⁴⁹⁰ Petras Karuža, „Moterų literatūros pasiklausius“, in: *Rytas*, 1930-12-10, p. 4.

⁴⁹¹ „Lietuvių moterų literatūros – muzikos vakaras įvyko š. m. gruodžio 8 d.“, in: *Naujoji Romuva*, 1935, Nr. 50, p. 934.

⁴⁹² „Menas“, *op. cit.*, p. 507.

neišryškėjo, o dalyvės nepademonstravo „to ypatingo skirtingumo tarp moterų ir vyrų“⁴⁹³. Moters pasaulėžiūros skirtumų nepavyko išvelgti ir *Ryto* žurnalistui⁴⁹⁴. Galiausiai, Trečiajame moterų literatūros vakare (1938) Čiurlionienės perskaitytame moterų rašytojų *credo* nuskambėjo mintis, esą „visi tvirtinimai, kad esanti ar galinti būti kažkokia specifinė moterų literatūra, yra tik prietaras“⁴⁹⁵. Čia derėtų prisiminti anksčiau disertacijoje minėtą Vydūno ir Vienožinskio diskusiją apie tai, ar moterų kūryba yra specifinė, ar tiesiog yra geras ir blogas menas, nepaisant jo autoriaus lyties. Tenka pripažinti, kad ši tema aktuali ir neišgvildenta ir šiandien, feministinė kritika skatina tyrėjus vis sugrįžti prie šio klausimo, o psichoanalizė bei smegenų struktūros ir funkcijos tyrimai patvirtina, kad žmogaus lytiškumas turi lemiamos reikšmės ir kūrybiniam procesams⁴⁹⁶.

Reziumuojant norėtusi pabrėžti, kad Lietuvos moterų dailininkių draugijos veikla neišsisėmė ir idėjiškai neišsiskaidė, kaip nemaža dalis tarpukariu veikusių menininkų sambūrių. Organizuotą dailininkių veiklą nutraukė politinės pervartos. XX a. 4 dešimtmečio pabaigoje jau išaugusi ir sustiprėjusi LMDD atitiko kitų šalių dailininkių organizacijų modelius. Skirtumas tik tas, kad kaip ir kitos tarpukario Lietuvoje veikusios menininkų organizacijos, dailininkės pirmiausia siekė valstybės subsidijų ir finansinės paramos, o nuo XIX a. pabaigos pradėjusios organizuotis kitų Europos šalių dailininkių draugijų narės įstengė užsitikrinti materialinį stabilumą rinkdamos aukas ir užsidirbdamos iš savo kūrybos. Kaip ankstyvuosius kaimyninių šalių pavyzdžius galima prisiminti Sankt Peterburge veikusią dailininkių aristokračių ir meno mėgėjų įsteigtą Pirmąją damų dailės būrelį (1882–1917) ir Moterų dailės ir amatų skatinimo draugiją (1892–1914). Abi organizacijos rėmė menininkus rengdamos praktinius užsiėmimus, parodas, pardavimus ir visuomenei atvirus susibūrimus, kurių metu vykdavo paskaitos, buvo rodomi *tableaux vivants* (gyvieji paveikslai), muzikiniai ir teatro pasirodymai⁴⁹⁷. Šios iniciatyvos turėjo filantropinį tikslą – surinkti lėšų vargstantiems menininkams ir jų šeimoms remti⁴⁹⁸. Abu Sankt Peterburge veikę dailininkių susibūrimai šiandieniniu požiūriu nebuvo profesinės

⁴⁹³ „Lietuvių moterų literatūros – muzikos vakaras įvyko š. m. gruodžio 8 d.“, *op. cit.*, p. 934.

⁴⁹⁴ B. Skl., „Didelis moterų kūrėjų pasirodymas“, in: *Rytas*, 1935-12-09, p. 2.

⁴⁹⁵ „Moterų literatūros ir dainos vakaras“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 50, p. 971.

⁴⁹⁶ Psichologės, psichoterapeutės Remos Židonienės pranešimas *Moteris ir kūrybiškumas*, konferencijoje „Mano teritorijos: moteriškoji kūrybos erdvė (V)“, 2014-11-07.

⁴⁹⁷ Rosalind P. Blakesley, „Women and the visual Arts“, in: *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, ed. by Wendy Rosslyn, Alessandra Tosi, Open Book Publishers, Cambridge, United Kingdom, 2012, p. 108.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

organizacijos, greičiau jau XIX a. Vakarų pasaulyje išpopuliarėjusių meno mylėtojų draugijų analogai, kurių sudėtyje profesionalios dailininkės nebūtinai sudarė daugumą.

Pirmoji Lenkijos moterų dailininkių organizacija buvo įsteigta Krokuvoje. Čia 1899 m. tapytojų Józefos Geppert ir Olgos Boznańskos⁴⁹⁹ iniciatyva susibūrė Lenkijos dailininkių būrelis (*Koło Artystek Polskich*)⁵⁰⁰. Šio susivienijimo aktyvistės siekė užtikrinti palankesnes sąlygas moterų kūrybinei veiklai, idėjų kaitai ir meninės kultūros sklaidai⁵⁰¹. Lenkijai atkūrus suverenitetą organizacijos įstatai buvo papildyti: narėmis galėjo tapti skulptorės, architektės, meno istorikės, literatės ir muzikės, pasikeitė ir pavadinimas. Organizacija pasivadino Lenkijos dailininkių ir literačių būreliu (*Koło Artystek i Literatek Polskich*)⁵⁰², vėlyvučiu laikotarpiu organizacijos svarba sumenko, didžioji dalis jos narių įsijungė į Lenkijos dailininkių sąjungą (*Związek Artystek Polskich*), įkurtą 1917 m. Lvove⁵⁰³.

Nuo XX a. pradžios Lenkijoje vis dažniau rengtos vien moterų kūrybos parodos, kurių organizavimas buvo neatsiejama dailininkių draugijų, pirmiausiai Lenkijos dailininkių būrelio veiklos dalimi. Moterų parodų rengimu taip pat rūpinosi Krokuvos dailės bičiulių draugija (*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, įkurta 1854), nuo 1917 m. Lvove veikusi Lenkijos dailininkių sąjunga⁵⁰⁴. 1899-aisiais Krokuvos rotušėje vyko Pirmoji Lenkijos dailininkių būrelio suorganizuota paroda, kurioje dalyvavo 33 dailininkės. Jų kūryba tais pačiais metais buvo parodyta ir Varšuvoje⁵⁰⁵. Nuo ankstesniųjų moterų kūrybos pristatymų šios ekspozicijos išsiskyrė aukštu meniniu lygiu⁵⁰⁶. Kita reikšminga moterų tapybos paroda vyko 1907 m., Varšuvos Dailės skatinimo draugijos („Zachęta“) patalpose. Čia rodyti ir jau mirusių žymių Lenkijos dailininkių darbai. Pagrindinė parodos iniciatorė buvo dailininkė Zofia Stankiewiczówna (1862–1955). Pasak Sosnowskos, ši paroda sulaukė palankių kritikų įvertinimų

⁴⁹⁹ Olga Boznańska (1865–1940) buvo pirmąja draugijos pirmininke, patvirtinus organizacijos įstatus 1900 m. Joanna Sosnowska, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁰⁰ Istoriografijoje ši organizacija taip pat vadinama *Stowarzyszenie Koło Artystów Polskich*. Joanna Sosnowska, *op. cit.*, p. 194, 218 (54 išnaša).

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 194

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Lvove veikusios Lenkijos dailininkių sąjungos pagrindinės iniciatorės, tapytojos: Gabriela Zaleska, Maria Dulębianka, Anna Harland-Zajączkowska.

⁵⁰⁴ Tiesa, kolektyvinių moterų kūrybos ekspozicijų būta ir anksčiau, 1877 ir 1889 m. Varšuvos pramonės ir žemės ūkio muziejuje vyko Moterų darbų parodos, kuriose tarp įvairių dirbinių buvo rodomi ir paveikslai. 1980 m. Krokuvos dailės bičiulių draugija suorganizavo Adriano Baranieckio auklėtinių kūrybos ekspoziciją, tais pačiais metais Varšuvoje veikė Liudwikos Wiesiołowskos tapybos mokyklos moterims lankytojų paroda. 1897 m. Varšuvoje buvo surengta trečioji Moterų darbų paroda, savo charakteristika nesiskyrus nuo ankstesniųjų, kurių ekspozicijose būta daugiau taikomojo meno, nei grynosios dailės pavyzdžių. Plačiau: *Artystki polskie, op. cit.*, p. 375; Joanna Sosnowska, *op. cit.*, 221.

⁵⁰⁵ *Artystki polskie, op. cit.*, p. 375.

⁵⁰⁶ Joanna Sosnowska, *op. cit.*, 221–222.

ir išskirtinio spaudos dėmesio⁵⁰⁷. 1909 m. Lenkijos dailininkų būrelis kartu su Dailės bičiulių draugija Krokovoje buvo surengta dar viena moterų kūrybos ekspozicija. Nuo 1917 m. Lenkijos dailininkų sąjunga kone kasmet (dažnai kartu su Dailės bičiulių draugija) rengė grupines moterų meno parodas Lvove (1917, 1919–1922, 1924–1925, 1927, 1929–1931), Varšuvoje (1923), Bydgoščiujė (1930). Sąjungos pastangomis dailininkų kūryba buvo pristatyta ir tarptautinėse ekspozicijose. Pavyzdžiui, 1937 m. Paryžiuje vykusioje Europos dailininkų parodoje „Jeu de Paume“ muziejuje⁵⁰⁸. Lenkijos dailėtyroje šios kūrėjų sąjungos veikla vertinama kaip dailės pasaulio naujovė, suteikusi galimybę moterims aktyviai įsitraukti į šalies meninį gyvenimą.

XX a. 4 dešimtmetyje Lenkijos dailininkų kūryba eksponuota ir kitose užsienio šalyse, Amsterdame (1933), Florencijoje (1934, 1935), Budapešte (1936)⁵⁰⁹. 1933 m. Varšuvoje susibūrusių tapytojų grupės „Ars Feminae“ (veikė iki 1939 m.) darbai rodyti Varšuvoje (1933) ir Poznanėje (1934)⁵¹⁰. Pirmąją jų parodą padėjo suorganizuoti Varšuvos Dailės draugija „Zachęta“, antrąją – Dailės bičiulių draugija. Taigi Lenkijos dailininkų organizacijų pavyzdžiai rodo, kad kolektyvinės moterų pastangos populiarinti jų kūrybą buvo išties vaisingos, be to, nemažą dalį parodų suorganizuoti padėjo ir kiti meniniai sambūriai – Krokuvos dailės bičiulių draugija ir varšuviečių „Zachęta“, nors tarp pastarosios narių dailininkės moterys nebuvo pageidaujamos⁵¹¹.

Lietuvos moterų dailininkų draugijos įstatuose buvo įrašytas siekis palaikyti „ryšius su kitomis meno ir kultūros organizacijomis Lietuvoje ir užsieniuose“, tačiau veiklos analizė parodė, kad aktyvesnis bendradarbiavimas su kitais menininkų susivienijimais nevyko. Tikėtina, kad valdybos raginimai kuo aktyviau dalyvauti bendrose parodose buvo paveikūs, 1938–1940 m. LMDD narių kūriniai eksponuoti LDS rengtose apžvalginėse parodose ir Taupomųjų valstybės kasų premijoms nominuotų darbų konkurse-parodoje. Kiek ilgiau nei du metus egzistavusios draugijos veiklos apžvalga leidžia ne tik suabejoti, bet ir paneigti autoritetingo dailininko ir teoretiko, buvusio Lietuvos dailininkų sąjungos pirmininko (1935–1936) Justino Vienožinskio

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁰⁹ *Artystki polskie, op. cit.* 377.

⁵¹⁰ Joanna Sosnowska, *op. cit.*, p. 231

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 193, 195.

viešai išsakytą teiginį, kad LMDD narės, kurias jis vadino „poniutėmis“, siekė tik „išstatyti ir parduoti“ savo silpnus darbelius, o moterų kūrėjų organizacijos steigimas buvo netikslingas⁵¹².

Norėčiau pridurti, kad kai kurioms LMDD narėms organizacijos globa nebuvo reikalinga, jos savarankiškai dalyvavo 4 dešimtmečio parodose, buvo ir tokių, kurios įstengė pragyventi iš savo kūrybos. Įdomus ir kitas aspektas, ar vis dėlto išgarsėjusios dailininkės tapatinosi su LMDD veikla, ir kokia galėjo būti jų priklausymo draugijai reikšmė? Išsiaiškinti ir šį atsakymą pakomentuoti padėtų ryškiausių LMDD narių veiklos ir kūrybos analizė.

⁵¹² „Lietuvos menui reikalingas renesansas – sako dailininkas J. Vienožinskis“, *op. cit.*

III. LIETUVOS MOTERYS DAILININKĖS: DU ATVEJAI

Trečioje disertacijos dalyje pateikiamos dviejų LMDD narių Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės (1891–1967) ir Domicelės Tarabildienės (1912–1985) kūrybos atvejų studijos. Šios dailininkės pasirinktos kaip reprezentacinės minėtos organizacijos atstovės. Iki LMDD įsteigimo abi kūrėjos jau dalyvavo parodiniame Kauno gyvenime ir kitų meninių susivienijimų veikloje. Dubeneckienė-Kalpokiienė nuo 1921 m. buvo Lietuvių meno kūrėjų draugijos narė, 1923 m. ji buvo vienintelė moteris, priklausiusi Čiurlionio paveikslų galerijos reikalams tvarkyti įkurtam komitetui⁵¹³, 1926–1928 m. įsitraukė į atkurtos Lietuvių dailės draugijos veiklą, 1936 m. įstojo į Lietuvos dailininkų sąjungą. Iki II pasaulinio karo Dubeneckienės-Kalpokiienės darbai eksponuoti Vilniuje, Rygoje, Taline, Drezdene. Tarabildienė parodose dalyvavo nuo 1935-ųjų, tais pačiais metais įstojo į LDS, dar būdama Meno mokyklos mokinė. Jos pavardė dažnai mirgėjo spaudoje, o ketvirto dešimtmečio pabaigoje dailininkė sulaukė oficialių pripažinimo ženklų, iš kurių svarbiausias – Valstybės taupomųjų kasų premija.

Lietuvos moterų draugijos susibūrė ir funkcionavo ne vien tik kaip meninė organizacija, ji siekė moterų emancipacijos, matomumo ir įsitvirtinimo visuomenėje. Taigi dabar siekiama nustatyti, kiek narystė LMDD paveikė pasirinktų dailininkių kūrybą bei visuomeninį statusą. Ar dalyvavimas draugijos veikloje ką nors keitė dviejų talentingų menininkių socialiniame būvyje? Atvejų tyrimai leidžia atskleisti šių menininkių kūrybos diapazono plotį, parodyti ar (ir jeigu taip, tai kaip) kito jų viešasis įvaizdis LMDD kontekste.

Olga Dubeneckienė-Kalpokiienė ir Domicelė Tarabildienė – dvi dailininkės, kurios reprezentuoja ne tik dvi skirtingas kartas, bet tiesiog dvi kultūrinės epochas. Tai iš XIX a. pab. Rusijos ir Vokietijos kultūrų tradicijos ateinanti meno avangardo estetikos įtaka Dubeneckienės-Kalpokiienės atveju. Ir XX a. 3–4 dešimtmečių neotradicionalistinė, modernios tarpukario Lietuvos kultūra, kurios atstovai į meną žvelgė gana utilitariai ir ugdė tas utilitarines reikmes galinčią patenkinti jaunąją dailininkų kartą.

Olga Dubeneckienė-Kalpokiienė ir Domicelė Tarabildienė iš kitų tarpukario dailininkių išsiskiria savo atvaizdų fotografijose ir dailės kūriniuose gausa. Dubeneckienės-Kalpokiienės portretus kūrė jos kolegos dailininkai, bet tiek ir pieštuose bei tapytuose jos atvaizduose, tiek ir

⁵¹³ Kiti komiteto nariai: kompozitorius Stasys Šimkus, teisininkas ir kultūros istorikas Vaclovas Biržiška, dailininkas Petras Kalpokas, architektas Vladimiras Dubeneckis ir rašytojas Faustas Kirša. „Čiurlionies paveikslų galerija“, in: *Trimitas*, 1923, Nr. 167, p. 5.

portretinėse fotografijose dažnai justai pačios režisūra⁵¹⁴. Tuo tarpu Tarabildienė fotografavosi pati. Pozuodamos prieš fotokameros objektyvą abi dailininkės rinkosi įmantrias pozas ar charakteringus atributus, išryškinančius sąsajas su teatro personažų, nebyliojo kino, Holivudo aktorių įvaizdžiais.

(Auto)portretų analizė šiam tyrimui pasirinkta kaip priemonė, leidžianti įvertinti moterų savistabos ir savęs pozicionavimo aspektus. Tyrimo eigoje domėtasi ar/kaip jų atvaizduose reprezentuota kintanti moters visuomeninė padėtis. Kokius moters vaidmenis jos renkasi savo kūryboje (galbūt iš dalies ir buityje ar viešumoje), ir koks ryšys tarp jų savirepresentacijos ir visuomenės nuostatų arba kitų žvilgsnio į jas.

Svarbus ne tik abiejų kūrėjų meninis talentas, bet ir jų pastangos kurti charakteringą asmeninį įvaizdį. Pavyzdžiui, peržiūrint 1937 m. surengtos Pirmosios Lietuvos moterų dailės parodos nuotraukas, į akis krenta imponantiška Dubeneckienės-Kalpokiene laikysena ir išvaizda, ji noriai pozuoja pasidabinusi stilinga juoda skrybėlaite ir per petį persimetusi lapės kailį. Priešingai nei „importinį“ įvaizdį demonstravusi Dubeneckienė-Kalpokiene, Tarabildienė tuokart pasipuošė tautiniu kostiumu, kurio dėvėjimas valstybinių ir religinių švenčių metu paplito prieš Pirmąjį pasaulinį karą, o tarpukariu dar labiau išpopuliarėjo. Tautinės aprangos pasirinkimas puikiai atliepė spaudoje populiarintą idėją – dėvėti liaudies drabužius ir įvairių susibūrimų bei švenčių metu⁵¹⁵, taip pat tai buvo būdas pabrėžti savo nacionalinį tapatumą, kuris, kaip matysime, atsispindėjo ir Tarabildienės kūrybos stilistikoje.

Taigi pirmiausiai bus siekiama iki šiol išsamiau nenagrinėtu aspektu pažvelgti į peterburgietės Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokiene kūrybos ir asmenybės įvaizdžio momentus. Bus pristatomi pagrindiniai baleto šokėjos ir dailininkės bei jos dviejų vyrų – architekto Vladimiro Dubeneckio (1888–1932) ir tapytojo Petro Kalpoko (1880–1945) gyvenimo ir kūrybos bruožai. Disertacijoje siekiama patikslinti kai kurių Kalpoko sukurtų Dubeneckienės atvaizdų datavimą, tokį koregavimą suponavo mažai žinomos vaizdinės medžiagos tyrimai, suteikiantys naujų faktų visų trijų dailininkų biografijoms.

⁵¹⁴ Viktorija Bruneizerytė savo bakalauriniame darbe atkreipė dėmesį, kad yra bent du Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene fotografuoti autoportretai. Žiūrėti: Viktorija Bruneizerytė, *Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokiene fotopalikimas: Moters savastis kultūriniame kontekste*, baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti, VDA, Vilnius, 2014, p. 11–12.

⁵¹⁵ Lijana Šatavičiūtė, „Tautinio stiliaus stereotipai tarpukario Lietuvos interjeruose“, p. 56.

3.1. Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967)

Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės atvejis pasirinktas dėl kelių priežasčių. Pirmiausiai, aptarus pirmųjų moterų individualių ir grupinių parodų turinį bei Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos rezultatus, bendrame tarpukario meniniame kontekste Dubeneckienės-Kalpokienės kūrybinė veikla ir jos asmenybės bruožai nebuvo išsamiau pristatyti. Minėta, kad ji, kaip autoritetinga vyresnės kartos kūrėja, dalyvavo Pirmosios moterų dailininkių parodos (1937) bei pirmosios LMDD darbų ekspozicijos (1940) atrankos žiuri. Po 1937 m. kolektyvinės dailininkių parodos ji buvo išrinkta į komitetą, kurio narės ieškojo kelių bendram veikimui. Dubeneckienė-Kalpokienė palaikė dailininkių apsisprendimą kurti savarankišką draugiją, nors jai pačiai LMDD globos nereikėjo, organizacijos veikimo laikotarpiu ji užėmė tvirtas pozicijas kaip teatro dailininkė, jos kūryba buvo žinoma nepriklausomos Lietuvos Respublikos parodų lankytojams ir palankiai vertinta dailės kritikų bei apžvalgininkų. Gilinantis į moterų ir apskritai dailininkų kūrybą tarpukariu, nelietuvių menininkų bendruomenės atstovių, susijusių su Rusijos ir Vokietijos didmiesčių aplinka ar dvarininkų luomu – Dubeneckienės-Kalpokienės, kaip ir Barbaros Didžiokienės ar Sofijos Romerienės kūrybos ir biografijos detales, atsiveria galimybė išryškinti vyresnės kartos dailininkių pastangas emancipuotis, kurias gana sėkmingai tęsė ir su išlygomis įgyvendino jaunosios kartos kūrėjos: Domicelė Tarabildienė, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Ada Peldavičiūtė, iš dalies Černė Percikovičiūtė ir kt.

Lietuvos baleto pradininkės, baleto pedagogės ir dailininkės Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės asmenybė ir kūryba traukia savo išskirtinumu ir sėkme, kokios, mano įsitikinimu, nepavyko pasiekti kitoms talentingoms, bet kur kas menčiau pasireiškusiomis tarpukario menininkėms. Daugiaplanis kūrėjos talentas nulėmė jos priklausymą skirtingiems meniniams ratams ir profesinėms grupėms. Dėl kokių nuopelnų ar poelgių mes vertiname šią talentingą, bohemišką gyvenimo būdą pamėgusią asmenybę? Pirmiausiai, ji yra lietuviškojo baleto pradininkė. Vokiško kraujo (jos tėvas Johannas Švede (Schwede) buvo vokietis) turinti peterburgietė klojo pamatus lietuviškojo baleto atsiradimui. Dubeneckienės-Kalpokienės karjera scenografijos srityje taip pat siejama su Lietuvos profesionalaus teatro ištakomis ir jo modernizavimo pradžia (scenografija ir kostiumai Boriso Dauguviečio statytam Molière'o spektakliui „Tariamasis ligonis“). 1919 m. kartu su vyru, lietuvių kilmės Sankt Peterburgo dailės akademijos pedagogu, architektu Vladimiru Dubeneckiu, atvykusi į Lietuvą ji greitai tapo

neatsiejama įvairių tarpukario Kauno meninių reiškinių ir bohemiškų pasilinksminimų dalyvė. Improvizuoti menininkų pasirodymai, solo atliekami šokiai, baletų pedagogės ir baletmeisterės veikla, operos ir teatro dailininkės karjera, priklausymas meninėms draugijoms ir dalyvavimas parodose, tai pagrindinės, bet ne vienintelės šiai kūrybingai asmenybei priskiriamos sferos. Dar vienas įdomus aspektas – Olgos Dubeneckienės kaip fotografijų ir dailės kūrinių modelio laikysena. Čia išsikristalizuoja nuogo kūno fiksavimo bei vaizdavimo XX a. 3–4 dešimtmetyje klausimas, skatinantis atidžiau pažvelgti į šios temos aktualizavimą tarpukario dailėje, fotografijoje, spaudoje, apskritai dailės mokymo sistemoje.

Taigi Olga Švede gimė 1891 m. gegužės 30 dieną Sankt Peterburge, augo apsupta keturių brolių ir sesers. Apie ankstyvąją peterburgiškąją Olgos Švede aplinką žinių suteikia Edmondo Kelmicko rinkinyje saugomi jos dienoraščių užrašai, iliustruoti pačios autorės ir jos jaunystės draugės (?). Sąsiuvinuose ne tik tekstai, bet ir nuotaikingi, dažnai net komiški piešinukai, kaip koks animuotas filmukas pasakoja apie merginų gyvenimą, jas supusius aplinkinius, jų pramogas ir buitį. Vis dėlto ši medžiaga dar nėra pakankamai ištyrinėta ir laukia paviešinimo. Iš LLMA saugomų Dubeneckienės-Kalpokenės atsiminimų sužinome, kad meniniai ir vaidybiniai bandymai prasidėjo dar vaikystėje, tėvų namuose rengtuose šeimyniniuose spektakliuose, kurių metu ji vaidindavo įvairius personažus⁵¹⁶. Tiesa, jaunosios artistės tėvas nepritarė tokiems sceniniams dukters polinkiams. Siekdamas ugdyti dukters dailės įgūdžius jis samdė piešimo mokytojus. Aštuntą dešimtį skaičiuojanti kūrėja pripažino, kad vėlesniais, jos kaip balerinos pasirodymais, tėvas niekada nesidomėjo⁵¹⁷.

Baigusi gimnaziją Olga Švede, kaip ir kiti vaikai, neteko finansinės tėvų paramos ir paliko namus. Nepriteklius stengdavosi sumažinti spalvindama architektūrinius planus, dekoruodama pagalvėles minkštasuoliams, pardavinėdama zoologijos muziejuje pieštus atvirukus. 1916–1919-ieji – studijų ir kūrybinio darbo metai: ji mokėsi Sankt Peterburgo dailės akademijoje, privačioje profesoriaus Levo Dmitrijevo-Kavkazkio (1849–1916) tapybos studijoje, vėliau lankė tapytojo ir teatro dekoratoriaus Boriso Anisfeldo (1878–1973), batalisto, profesoriaus Franco Rubo (1856–1928) dailės studijas ir jau darbavosi kaip scenovaizdžių

⁵¹⁶ Olgos-Švede-Dubeneckienės-Kalpokenės atsiminimus 1962 m. užrašė Marijona Čilvainaitė, *Dailininkės Olgos Švede, Jono, - Dubeneckienės-Kalpokenės gyvenimo ir kūrybos apžvalga (pagal jos atsiminimus)*, LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 45–71.

⁵¹⁷ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 52–53.

dailininkė⁵¹⁸. Pradžioje piešė dekoracijas pagal „Meno pasaulio“⁵¹⁹ grupuotės nario Ivano Bilibino (1876–1942) ir kitų dailininkų eskizus, vėliau jau savarankiškai. Biografijoje minima, kad pagal Bilibino eskizus ji kūrė dekoracijas Michailo Glinkos operai „Ruslanas ir Liudmila“.

Jaunystėje menininkė išbandė platų spektrą taikomosios dailės sričių: ji piešė kostiumų, dekoracijų eskizus mėgėjų teatrui ir pantomimai, nutapė kelis dekoratyvinius pano su Sankt Peterburgo vaizdais Rusijos taikomosios dailės parodai, prisidėjo prie interjerų, gatvių ir aikščių dekoravimo darbų parodų bei jubiliejų proga, sukūrė plakatų, karikatūrų, eskizų indams⁵²⁰. Olga Švede neapsiribojo veikla dailės baruose, neliko pamiršta aistra šokiui ir improvizacijai. Sankt Peterburge ji baigė garsios rusų primabalerinos Olgos Preobraženskajos (1871–1962), šokėjų Aleksandro ir Ivano Čekryginų studijas, taip pat mokėsi pas baleriną Eleną Smirnovą (1888–1934), choreografo Boriso Romanovo sutuoktinę. Pirmojo pasaulinio karo metais ruošė repertuarus pagal garsių baletmeisterių Romanovo, Michailo Fokino, Alfredo Bekefi, Nikolajaus Legato, Elenos Poliakovos pastatymus, studijavo pantomimą rusų teatro režisūros reformatoriaus Vsevolodo Mejerholdo (1874–1940) vaidybos studijoje, rengė pantomimos pasirodymus. Revoliucijos metais kaip solistė atliko savo mokytojų statytus šokius, tarp jų Romanovo „Karo šokį“⁵²¹, „Amazonės“, Bekefi „Jūrininkų šokį“. Kūrė dekoracijas profesionalų ir mėgėjų teatralų pasirodymams⁵²².

Kada tiksliai ir kokiomis aplinkybėmis menininkė susipažino su būsimu vyru Vladimiru Dubeneckiu – nežinia⁵²³. Biografijoje rašoma, kad už jauno Sankt Peterburgo dailės akademijos dėstytojo ji ištekėjo „be jokių vestuvinių iškilmių“⁵²⁴, veikiausiai 1914 m.⁵²⁵. Pagal rusų kilmės

⁵¹⁸ Olgos Dubeneckienės-Kalpokiėnės biografijos ir kūrybos apžvalgą žiūrėti, Ugnė Gudelytė, „Pirmieji baletu žingsniai: Apie choreografę ir pedagogę Olgą Dubeneckienę-Kalpokiėnę (1891–1967)“, in: *Krantai*, 2010, Nr. 4, p. 4–9.

⁵¹⁹ Su Sankt Peterburgo simbolistų grupės „Meno pasaulis“ narių pasaulėžiūra ir kūryba bei Sergejaus Diagiljavo „Rusų sezonais“ dailininkę ir šokėją siejo ne tik Bilibino darbai, bet ir kiti jos mokytojai. Pirmiausia – Anisfeldas, 1911 m. sukūręs scenografiją Nikolajaus Rimskio-Korsakovo operai-baletui „Sadko“ ir tais pačiais metais prisidėjęs prie scenos apipavidalinimo darbų pagal Igorio Stravinskio muziką pastatyti burlėskai „Petruška“. Su Diagiljavo baletu trupe gastroliavo ir Smirnova. *A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, ed. by John E. Bowl, Zelfira Tregulova, Nathalie Rosticher Giordano, Skira, 2009, p. 162–168.

⁵²⁰ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 60–63.

⁵²¹ Literatūroje vadinamas „Karinguoju šokiu“, „Šokiu su durklais“ arba „Šokiu su kardais“.

⁵²² LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 60–61.

⁵²³ Donaldas Strikulis teigia, kad Olga Švede su Vladimiru Dubeneckiu susipažino po koncerto Sankt Peterburgo dailės akademijoje. Užsimezgas pažinčiai, pasak Strikulio, Švede kurį laiką lankė užsiėmimus pas Dubeneckį ir 1918 m. pabaigoje jiedu sukūrė šeimą. Tačiau faktinių žinių stygius verčia abejoti minėta sutuoktuvų data. Donaldas Strikulis, „Olga Dubeneckienė-Kalpokiėnė. Kaunietiškoji bohema“, in: *Literatūra ir menas*, 2012-06-01, [interaktyvus]: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120615101315/http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=19817, [žr. 2015-08-29].

⁵²⁴ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 63.

⁵²⁵ Jolita Mulevičiūtė, „Dubeneckienė-Kalpokiėnė Olga“, in: *Lietuvos dailininkų žodynas: 1918–1944*, T. 3, p. 116.

lietuvių dailininkės Barboros Didžiokienės atsiminimus, 1917 m. pabaigoje, Olga jau buvo Dubneckaja, kai Didžiokienė pirmą kartą matė jos atliekamą pantomimą Sankt Peterburgo dailės akademijos naujametiniame vakare⁵²⁶. Apžvelgus pagrindinius Olgos Švede studijų, užsiėmimų ir kūrybinio darbo orientyrus nekyla abejonių dėl jos meninio talento universalumo. Tokia štai didmiesčio meninės kultūros aplinkoje užaugusi ir jau įgijusi patirties kaip dailininkė bei šokėja, ji – kartu su vyru – 1919 m. atvyko į karo nualintą, ką tik nepriklausomybę atkūrusią Lietuvą.

1919 m. pradžioje kūrėjai apsistojo Vilniuje, kur gyveno Dubneckio motina su patėviu. Architektas įsidarbino Meno kolegijoje. Bet po kelių mėnesių teko palikti šį miestą. Lenkams aneksavus Lietuvos sostinę, kartu su daugeliu kultūros elito atstovų, jauna šeima pasitraukė į Kauną. Rusų tautybės kūrėjai priėmė lietuvišką pavardžių transkripciją ir Olga Dubneckaja tapo Dubneckiene. Greitai ji pramoko ir lietuvių kalbos, tiesa, Dubneckis iki pat mirties (1932) su žmona ir aplinkiniais daugiausiai bendravo rusiškai⁵²⁷. Dubneckiai buvo ryškūs modernėjančios rusų kultūros atstovai, modernizacijos idėjos buvo juntamos jų aplinkoje ir paveikė kūrybos stiliškumą, jos atsispindėjo ir laisvalaikio formose. Abu sutuoktiniai entuziastingai įsijungė į kultūros kuriamąjį darbą: prisidėjo prie klubo „Vilkolakis“ (įkurtas 1919 m., veikė iki 1925-ųjų), Dramos mokyklos (atidaryta 1919 m.) bei Lietuvių meno kūrėjų draugijos steigimo ir veiklos (1920–1929).

1919 m. liepos 18 d. Kauno visuomenę nustebino peterburgietės šokėjos pasirodymas Tautos teatre vykusiame „Dainos ir baleto vakare“, kartu su dainininke Adele Nezabitauskaite-Galauniene⁵²⁸. Dubneckienė spaudoje buvo pristatyta kaip Petrapilio baleto artistė, ne klasikinės krypties baleto šokėja. Pirmajam pasirodymui pasirinkusi temperamentingus vaidmenis ji atliko Romanovo „Šokį su kardais“ ir „Dianos-Medėjos šokį“. Pripažindamas, kad apskritai tikras baletas jaunoje Lietuvos scenoje buvo naujiena, dienraščio *Lietuva* apžvalgininkas palankiai įvertino Dubneckienės debiutą Kaune⁵²⁹. Pasak Vytauto Bičiūno, atlikėja šoko „lengvai, artistingai, suderindama ūpą ir žygį; kiekvienas judesys reiškė muzikos mintį“⁵³⁰. Tų pačių metų rudenį artistė surengė dar kelis pasirodymus, taip pat vaidino su literatais, teatralais ir klubo „Vilkolakis“ nariais. Rugsėjo 4 d., kartu su aktore ir režisiere Une Babickaite (1897–1961),

⁵²⁶ Po kelerių metų apsigyvenusios Kaune Didžiokienė ir Dubneckienė tapo artimomis draugėmis. Apie pantomimos pasirodymą žiūrėti: Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai*, p. 395.

⁵²⁷ Donaldas Strikulis, *op. cit.*

⁵²⁸ „Dainos baleto vakaras“, in: *Lietuva*, 1919-07-16, p. 5.

⁵²⁹ Mormorando „Dainos ir baleto vakaras Kaune“, in: *Lietuva*, 1919-07-21, p. 3.

⁵³⁰ V. B. [Vytautas Bičiūnas], „Dainos ir baleto vakaras“, in: *Laisvė*, 1919-07-24, p. 3.

kompozitoriumi Juozu Tallat-Kelpša (1889–1949), dramaturgu Baliu Sruoga (1896–1947), stygininkais – M. Leškevičiumi bei S. Frumkinu, ji dalyvavo Miesto teatre suorganizuotame baletu, poezijos ir muzikos vakare⁵³¹. Tąkart kauniečiai galėjo pamatyti pantomimą „Kolombinos skraistė“, kur Dubeneckienė atliko Arlekino vaidmenį. Rugsėjo 18 d. Miesto teatre trupės „Raggudu band“⁵³² spektaklyje „Black and White“ ji suvaidino Molli, ir šoko „Anglų jūrininkų šoki“ (choreografas Romanovas), kartojo ankstesnius numerius⁵³³. Taigi atvykėlė greitai tapo žinoma ir atpažįstama teatrališkus ir pramoginius vakarėlius pamėgusiai Kauno bohemai. Neapsiribojusi šokėjos pasirodymais, Dubeneckienė ėmėsi pedagoginės veiklos. Kartu su Galauniene įsteigė Plastikos ir estetikos šokių kursus Vytauto parko Vasaros teatre⁵³⁴, ėmė dėstyti teatro dailės pagrindus Dramos mokykloje. Ši šakota veikla tetruko kelis mėnesius, 1920 m. pradžioje sutuoktiniai išvyko į Berlyną.

Dubeneckiai atsinešė į Kauną peterburgišką bohemos dvasią, kartu su kitais menininkais mėgo lankytis Kauno kavinėse⁵³⁵ ir kultūrininkų susibūrimuose, organizavo ir atliko improvizuotus pasirodymus. „Vilkolakio“ režisieriaus Antano Sutkaus teigimu, sutuoktiniai priklausė kultūros žmonių rateliui, kurie domėjosi improvizacijomis ir „buvo pripratę prie anų laikų Rusijos didmiesčio menininkų išdaigų, sugebėjo jomis pajvairinti savo laisvalaikius ir poilsį“⁵³⁶. Kaune Dubeneckis dirbo Prekybos ir pramonės ministerijos tarnautoju⁵³⁷, negaudamas architekto darbo 1920 m. su žmona jis išvyko į vieną tuometinių rusų emigracijos centrų – Berlyną. Po metų pertraukos į Lietuvą grįžę kūrėjai tęsė pradėtus darbus ir sumanymus. Dubeneckis prisidėjo prie žmonos veiklos teatre, įsitraukė į Kauno literatų avangardistinius eksperimentus, nors jis visą laiką pagrindine savo veiklos sritimi laikė architektūrą.

1888 m. rugsėjo 6 dieną (pagal senąjį kalendorių rugpjūčio 25 d.) medikų šeimoje Zmejinogorske (Altajaus kraštas, Rusija) gimęs Vladimiras Dubeneckis kaip ir Olga Švede jau vaikystėje mėgėjiškai susidūrė su teatro pasauliu, dalyvaudavo namuose rengtų spektaklių

⁵³¹ Baletu, poezijos, muzikos vakaro programa, 1919 m. rugsėjo 4 d. LTMKM, 3817/4

⁵³² Trupę sudarė Dubeneckis, Dubeneckienė, Josifas Levinsonas-Benari ir S. Lydinas. Be minėtos „Black and White“, trupė „Vilkolakyje“ dar buvo paruošusi panašaus pobūdžio pasirodymą „Navachuna“ (atlikta 1919 spalio 14 d.) ir „Mezopotamijos kinematografa“ (atliktas 1919 lapkričio 20 d.). Antanas Sutkus, *Vilkolakio teatras*, Vilnius: Vaga, 1969, p. 47.

⁵³³ Plačiau apie pasirodymus žiūrėti: Ugnė Gudelytė, *op. cit.*, p. 6–7.

⁵³⁴ L. Sporto Sąjunga, „Šokių kursai“, in: *Lietuva*, 1919-07-16, p. 5.

⁵³⁵ Zita Žemaitytė, *Paulius Galaunė: Monografija*, Vilnius, 1988, p.

⁵³⁶ Antanas Sutkus, *op. cit.*, 1969, p. 46–47.

⁵³⁷ Plačiau žiūrėti: Jolita Kančienė, „Gyvenimas ir kūryba“, in: *Vladimiras Dubeneckis, 1888.IX.6–1932.VIII.10. Jubiliejinė kūrybos paroda, skirta 100-osioms gimimo metinėms: Katalogas*, Vilnius: Lietuvos TSR istorijos ir etnografijos muziejus, 1988, be paginacijos.

pastatymuose kaip dekoratorius, grimootojas ir butaforas⁵³⁸. 1906–1914 m. jis studijavo Sankt Peterburgo dailės akademijos architektūros skyriuje pas Leontijų Benua (Léon Benois, 1856–1928) ir neturėdamas nei 30-ties, 1917 m. tapo savo *alma mater* dėstytoju. Apie Dubeneckio būdą ir charakterio savybes daugiau žinių mus pasiekia iš nepriklausomos Lietuvos Respublikos metų. Paulius Galaunė prisiminė: „[i]š kur atėjo, niekas neklausė. Kiekvienas, susidūręs su juo, džiaugėsi, kad jis mūsų tarpe“⁵³⁹. Iš pradžių tik rusiškai kalbėjusį Vladimirą artimieji vadino „Dubu“, draugai – Vladu, nes „kažkaip saviškiau šis vardas skambėjo“. Amžininkai Dubeneckį mini kaip didžiulę toleranciją ir supratimu apdovanotą žmogų, bet tuo pat metu vienišą ir atsiskyrusį. Artimas Dubeneckio bičiulis Borisas Dauguvietis prisiminė: „[t]ai buvo menininkas iš Dievo malonės, [...] meniškos kultūros ir kilniausio skonio adeptas ir atstovas, žavaus intelekto, aukščiausios kultūros ir šviesaus, kūdikiško švarumo proto“⁵⁴⁰. Dailininkas Rimtas Kalpokas Dubeneckį minėjo kaip aukšto intelekto, mandagų ir dosnų žmogų, kuris ne kartą finansiškai parėmė jauną Kauno meno mokyklos studentą⁵⁴¹.

1920–1921 m. Dubeneckių gyvenimas klostėsi tarp Kauno ir Berlyno. Vladimiras įsidarbino baldų projektavimo srityje, jo sutuoktinė tobulino šokio techniką Eugenijos Eduardovos (1882–1960) ir Olgos Nikolajevos studijose⁵⁴², pati dalyvavo pasirodymuose atlikdama „Čigonės šokį“⁵⁴³, „Persų Šokį“, „Šopeno valsą“, „Senovišką polką“ ir kitus⁵⁴⁴. Laikinosios sostinės spauda skelbė, kad Berlyne ji debiutavo „Des Westens“ („Vakarų“) teatre⁵⁴⁵. Nekyla abejonių, kad Vokietijoje artistė neapsiribojo rusų baletmeisterių programomis, čia ji turėjo galimybių susipažinti su ekspresionistinio šokio ir modernaus baletu naujovėmis, tik kol kas stinga žinių, bandant nužymėti ryškesnius šio sąlyčio taškus. Po metų grįžę į Lietuvą Dubeneckiai vėl pateko į pagrindinių kultūros įvykių epicentrą.

Dubeneckis įsidarbino Amerikos lietuvių (Amlito) akcinės bendrovės Statybos skyriuje, su architektų komanda ėmėsi pastatų projektavimo ir rekonstrukcijos darbų⁵⁴⁶. Kovą sugrįžusi jo žmona suskubo visuomenei pristatyti berlynietiškų baletu naujovių. Gegužės 12 dieną, kartu su

⁵³⁸ Paulius Galaunė, „Dailininkas architektas Vladimiras Dubeneckis“, in: *Dailės ir kultūros baruose*: Straipsnių rinkinys, Vilnius: Vaga, 1970, p. 221.

⁵³⁹ *Ibid.* p. 220.

⁵⁴⁰ Borisas Dauguvietis, „Don-Kichotas“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-06-08, p. 9.

⁵⁴¹ Rimtas Kalpokas, „Gyvenimo puslapiai: Iš atsiminimų apie tėvą, dail. P. Kalpoką“, in: *Nemunas*, 1969, Nr. 4, p. 50.

⁵⁴² LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 63.

⁵⁴³ 1920 gruodžio 12 d., E. Eduardovos baletu vakaro programa, LTMKM, Ad-1095/3817-7.

⁵⁴⁴ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 63.

⁵⁴⁵ „Baletu ir Dainos vakaras“, in: *Lietuva*, 1921-05-13, p. 3.

⁵⁴⁶ Jolita Kančienė, *op. cit.*

dainininkais Nezabitauskaite-Galauniene bei Petru Oleka, surengė dainos ir baleto vakarą Miesto teatre⁵⁴⁷. Pasirodymo metu Dubeneckienė-Kalpokiene atliko Nikolajeivos sukomponuotus klasikinės manieros „Šopeno valsą“ ir „Senų laikų polką“, jau anksčiau paruoštą „Medėjos šokį“ ir modernistine raiška išsiskyrusį Eduardovos „Persų šokį“. Savaitraščio *Sekmoji diena* apžvalgininkas sunkiai rinko žodžius, bandydamas nupasakoti neįprastą reginį: „[r]ytų plastika, bareljefinis pozų ryškumas, savotiškas rankų ir kūno linijavimos, efiriniai lengvi šalvirai bei sunkios žemčiūgų kekės sudarė šokio efektingą pagrindą. Tai laisvai smurtus, tai sukauptu aistros potencijolu berimstas pozos, reiškiančioj kartais daugiau negu judėsiu – šokis mus panėrė valandikei Rytų gilmenosna. Vyksta g[h]aremo mergaitės slėpiningi pergyvenimai, kurie šokio galia pakriksta beprotingu svaiguliu“⁵⁴⁸. Iš šių kelių eilučių matyti, kad Berlyne išmoktas egzotiškas persės šokis laikinosios sostinės publikai atrodė labai novatoriškas, juk vos prieš porą metų Dubeneckienė-Kalpokiene Kauno visuomenę pirmą sykį po Pirmojo pasaulinio karo suvedė su klasikiniu baleto menu, o dabar – demonstravo modernų šokį, kurio vizualinį efektą dar labiau sustiprino pagal jos eskizus Berlyne sukurti kostiumai. Publika itin entuziastingai sutiko šį pasirodymą ir po kiekvieno numerio audringai bisavo⁵⁴⁹.

Netrukus Dubeneckienė-Kalpokiene ėmėsi pedagoginės veiklos, 1921 m. rugsėjį įsteigė pirmąją privačią baleto studiją Lietuvoje⁵⁵⁰. Pamokose baletmeisterė rėmėsi rusų klasikinio baleto metodika, kartu taikydama ir modernaus šokio praktikas (pagal Fokino, Romanovo ir Isadoros Duncan sistemą)⁵⁵¹. Nepaisant materialinių nepriteklių ir patalpų repeticijoms stygiaus, pirmųjų mokslo metų rezultatai įvertinti kuo palankiausiai⁵⁵². 1922 m. birželį 2 d. Miesto teatre surengtas baleto mokyklos auklėtinių viešas egzaminas entuziastingai sutiktas visuomenės ir išgirtas spaudoje⁵⁵³, vis daugiau jaunimo norėjo lankyti šią studiją⁵⁵⁴. Baleto studija veikė 1921–1926 m. Jos auklėtiniai vėliau tapo pirmaisiais baleto profesionalais, įsijungusiais į Valstybės teatro atlikėjų būrį, tarp jų Bronius Kelbauskas, iš Sankt Peterburgo į Lietuvą grįžusi Olga

⁵⁴⁷ „Dainos ir baleto vakaras“, in: *Lietuva*, 1921-04-30, p. 2.

⁵⁴⁸ C-o, „Baletas (Dėl Dubeneckienės baleto vakaro)“, in: *Sekmoji diena*, 1921-05-22, p. 6.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ 1921-09-15, Švietimo ministerijos leidimas įsteigti Kaune privačią baleto mokyklą, LLMA, f. 154, ap. 1, b. 65.

⁵⁵¹ 1921, O. Dubeneckienės baleto mokyklos programa ir taisyklės, LTMKM, Ad-1095/3818-140. Plačiau apie baleto studijos veiklą žiūrėti: Ugnė Gudelytė, *op. cit.*, p. 7, LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 64–67.

⁵⁵² J. P-s. „Mūsų baleto istorija“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-03-01, p. 4.

⁵⁵³ Bylėkas, „Lietuvių baleto vakaras“, in: *Lietuvos žinios*, 1922-06-09, p. 3, LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 65–66.

Mokinių pasirodymo programą žiūrėti: „Šiandien, penktadienį birželio 2 d...“ in: *Lietuvos žinios*, 1922-06-02, p. 3.

⁵⁵⁴ Pirmaisiais metais baleto studiją lankė apie 20 mokinių, 1925m. jų skaičius šoktelėjo iki 60-ties. Vilma Eigirdienė, „Pirmieji lietuvių baleto žingsniai: O. Dubeneckienės baleto studija“, in: *Vakarinės naujienos*, 1995-06-15, p. 13.

Malėjinaitė, Marija Juozapaitė-Kelbauskienė, Eugenija Žalinkevičaitė-Kačinskienė (Jonušienė), Jadvyga Jovaišaitė-Olekienė, Potencija Pinkauskaitė ir kt. 1921 m. Olga Dubeneckienė-Kalpokienė buvo pakviesta dirbti baletmeistere Valstybės teatre (čia dirbo iki 1925 m.). Nuo 1923 m. dėstė judesio plastiką Žydų vaidybos mokykloje (įkurta 1922 m.), tuo pat metu vedė sportinius užsiėmimus moterims Lietuvos fizinio lavinimo sąjungos buveinėje Vytauto kalne⁵⁵⁵, kartkartėmis atlikdavo ir solo šokių programas⁵⁵⁶, 1930–1932 m. dirbo baletmeistere Vaikų teatro draugijoje.

Į Kauną sugrįžusiam Dubeneckiui taip pat vėrėsi platesnės darbo perspektyvos. XX a. 3 dešimtmečio pradžioje architektūra reabilituojama kaip meno šaka, kuriai keliami ne tik utilitariniai, bet ir meniškumo reikalavimai, aktualizuojami nacionalinio stiliaus kūrimo uždaviniai⁵⁵⁷. Taigi 1922 m. prasideda intensyvus Dubeneckio kūrybinio darbo etapas⁵⁵⁸. Populiarių ir proginių tekstų autoriai skelbia, kad Dubeneckiui priskiriama apie 500 statybos projektų Lietuvoje, iš kurių kone penktadalį įvykdė pats⁵⁵⁹. Be to jis buvo vienas iš Valstybės archeologijos komisijos ir Lietuvos inžinierių draugijos steigėjų. 1924 m. Dauguviečio kvietimu architektas debiutavo kaip Valstybės teatro dailininkas, sukūręs kostiumus Vinco Krėvės dramai „Skirgaila“. Po metų jis jau darbavosi kurdamas scenovaizdžius teatro operoms: Charleso Gounod „Romeo ir Džiuljeta“, Jacqueso Offenbacho „Hoffmanno pasakos“ (Dubeneckienės-Kalpokienės kostiumai), iki 1930 m. Dubeneckis kasmet apipavidalindavo po du naujus pastatymus Valstybės teatre⁵⁶⁰. 1927–1932 m. dėstė Kauno meno mokykloje, 1930–1931 m. Vytauto Didžiojo universitete. Tiesa, kartu su bohemiška dvasia iš Sankt Peterburgo architektą lydėjo ir potraukis svaigiesiems gėrimams. „Dubeneckis prieš vedybas pasakė, kad išgeria, maniau pasitaisys. Deja, juo toliau, juo labiau gėrė, ypač grįžęs į Lietuvą, pradžioje gėrė po dvi savaites, dvi negėrė, paskiau gėrė kasdien ištiesai“⁵⁶¹. Šios eilutės Dubeneckienės-Kalpokienės prašymu nepateko į jos biografijos švarraštį. Žalingas įprotis nualino kūrėjo organizmą,

⁵⁵⁵ „Sportinė plastika“, in: *Lietuvos žinios*, 1923-03-23, p. 3.

⁵⁵⁶ „Meno žinios“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-11-07, p. 4.

⁵⁵⁷ Jolita Kančienė, *op. cit.*

⁵⁵⁸ 1921 m. įgyvendintas Karmėlavos bažnyčios projektas, 1922 m. Kauno meno mokyklos projektas, 1923 m. Valstybės teatro rekonstrukcija (kartu su architektu Mykolu Songaila), 1925 m. M. K. Čiurlionio dailės galerijos laikinieji rūmai, gyvenamojo namo „Ragutis“ fasadų dekoras, viešbučio „Lietuva“ interjeras. 1928–1929 m. Kino teatras „Metropolitan“. Vėlesni projektai: 1931–1933 m. VDU Medicinos fakulteto rūmai, 1931–1936 m. Vytauto Didžiojo karo muziejaus rūmai (kartu su Karoliu Reisonu ir K. Krikščiukaičiu).

⁵⁵⁹ Laura Poželaitė, „Žmogus, kuris padarė 500 statybos projektų“, in: *Bangos*, 1932, Nr. 31, p. 803.

⁵⁶⁰ Tikslų Dubeneckio apipavidalintų operų ir dramų sąrašą žiūrėti: „Dubeneckis Vladimiras“, in: *Ten, kur viskas daug labiau: Lietuvos teatro dailės žodynas*, sudarytoja Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, 2013, p. 133–134.

⁵⁶¹ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28, l. 5.k

nesulaukęs 44-ojo gimtadienio jis mirė 1932 m. rugpjūčio 10 dieną, vienoje iš Karaliaučiaus ligoninių. Architekto mirties priežastis neviešinta, pasak amžininkų, tai galėjo būti kepenų cirozė, kitais duomenimis – širdies smūgis, ar nežinoma paveldėta liga. Antrojo dailininkės vyro Petro Kalpoko sūnus Rimtas vėliau svarstė, kad Dubeneckis „ėmė besaikiai gerti“ veikiausiai dėl žmonos praradimo⁵⁶². Maždaug 5 metus iki mirties Dubeneckis jau nebegyveno su žmona ir maždaug 10 metų Olga buvo dailininko Petro Kalpoko mylimoji⁵⁶³. Mažai dabar kam žinoma, kad Dubeneckis globojo Brazilijoje mirusios sesers sūnų Voldemarą Kelbergą⁵⁶⁴, kuris spaudoje vadintas architekto sūnumi⁵⁶⁵. Pasak žiniasklaidos pranešimų, po Dubeneckio mirties rūpintasi, kad berniukas iki pilnametystės gautų valstybės pensiją⁵⁶⁶. Iš Margaritos Dvarionaitės perpasakotų Galaunės atsiminimų sužinome, kad į Kauną per Lietuvos Raudonąjį Kryžių atvykęs ispanakalbis Kelbergas mokykloje greit išmoko lietuviškai. Po Dubeneckio mirties jo globa rūpinosi architektas Mykolas Songaila. Nieko stebėtino, kad baigęs gimnaziją jaunuolis pasirinko architektūros studijas Vytauto Didžiojo universitete. Pasak Galaunės, II pasaulinio karo metais Voldemaras Kelbergas buvo nušautas⁵⁶⁷. Deja, iki šiol neturime monografijos, kurioje būtų išsamiai pristatyta architekto ir teatro dailininko Vladimiro Dubeneckio kūryba ir gyvenimas, kaip nėra ir pilno jo kūrybinio palikimo katalogo⁵⁶⁸, plačiau išnagrinėta tik jo kaip architekto veikla.

Statydama šokius Valstybės teatro operoms Dubeneckienė-Kalpokiene ėmė artimai bendrauti su teatralais, plėtėsi pažinčių ratas ir meniniai interesai. Nuo 1923 m. Olga aktyviai dalyvavo Lietuvių meno kūrėjų draugijos veikloje ir parodose, 1925 m. sukūrė pirmuosius kostiumų eskizus Offenbacho operai „Hoffmanno pasakos“. Nacionalinės dailės oficialiojo stiliaus plėtotei galima priskirti 3 ar 4 dešimtmetyje jos sukurtą lošimo kortų projektą. Kortas puošia grėbėjos ir audėjos figūros, imaginaciniai kunigaikščių bei tautos šauklių portretai⁵⁶⁹. 1923-ųjų gegužės mėnesį ji kaip tapytoja debiutavo Lietuvių meno kūrėjų draugijos plastikos

⁵⁶² Rimtas Kalpokas, „Gyvenimo puslapiai: Iš atsiminimų apie tėvą, dail. P. Kalpoką“, p. 50.

⁵⁶³ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 182.

⁵⁶⁴ Globėjo laiškas Širvintų klebonui, 1931-07-15, Kaunas. Kauno apskrities archyvas, f. 156, ap. 1, b. 38, l. 8.

⁵⁶⁵ Don Lotario [Juozas Levinsonas Benari (?)], „A.A. architektorius prof. Vladas Dubeneckis“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-12, p. 2.

⁵⁶⁶ „Prof. Dubeneckio sūnui pensija“, in: *Dienos naujienos*, 1932-11-17, p. 3.

⁵⁶⁷ Margarita Dvarionaitė, „Mylėjęs Lietuvą. Lietuvių architekto Vladimiro Dubeneckio gimimo 110 – mečiui“, in: *Šeimininkė*, 1998-10-07, p. 8.

⁵⁶⁸ Naujausio Dubeneckio kūrybai skirto leidinio kataloge minimi tik Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje saugomi architekto darbai. Žiūrėti: *Architektas gyvenimo ir kūrybos teatre: Vladimiras Dubeneckis (1888–1932)* [parodos katalogas], sudarytojos Violeta Krištopaitytė ir Vaida Sirvydaitė-Rakutienė, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas, 2013, p. 29–30.

⁵⁶⁹ Minimas projektas lietuviškoms kortoms saugomas Lietuvos nacionaliniame muziejuje.

sekcijos parodoje, kur eksponavo operos dainininko Kipro Petrausko ir tapytojo, pirmųjų lietuvių dailės parodų dalyvio Petro Kalpoko portretus⁵⁷⁰. Neatsitiktinai paminėjau įamžintų asmenų pavardes, abu jie buvo iš teatro sferos, kurioje baletmeisterė tuomet įgyvendino savo profesines ambicijas. Užsimezgusi abipusė simpatija tarp Dubeneckienės ir Kalpoko teikė ne tik impulsų abiejų dailininkų kūrybai, bet ir peno aplinkinių šnekoms.

Prieš įsikurdamas Kaune Petras Kalpokas buvo apkeliaęs nemažai Europos šalių, jo jaunystę Laima Laučkaitė taikliai pavadino „tikra vagabundo odiseja“⁵⁷¹. XIX a. pabaigoje gyvendamas Mintaujoje jis mokėsi pas tapytojus Vilhelmą Purvītį (1872–1945) ir Jānį Valterį (Johanną Walterį–Kurau, 1869–1932), Rygoje lankė Venjamino Blūmo dailės mokyklą, piešimo mokėsi ir Odesoje, pabuvojo Sankt Peterburge, Maskvoje, Paryžiuje, Romoje, Florencijoje. 1904–1909 studijavo Miunchene Antono Ažbe's (1862–1905) mokykloje, Wilhelmo von Debschitzo ir Heinemanno studijose. XX a. antrajame dešimtmetyje gyveno Šveicarijoje, Italijoje, Vengrijoje, šiuo laikotarpiu išgarsėjęs dailininkas amžininkų prisiminimuose buvo įvardijamas kaip „nepaprastai inteligentiškas, mokantis net šešias kalbas, labai jautrus žmogus“, pasak Marijos Mašiotaitės-Urbšienės, jis „atrodė plačios širdies, linksmo ir nerūpestingo būdo humoristas, linkęs pašiepti puikybę, pasipūtimą, įvairias turčių ydas“⁵⁷². Štai toks Petras Kalpokas 1920 m. grįžo į Lietuvą kartu su dvylikamečiu sūnumi, kurio susilaukė su vengrų kilmės poete Elisabetha Schwarz.

Apsistojęs Kaune dailininkas daug laiko praleisdavo Valstybės teatro bufete, kur dirbo jo sesuo. Čia jis susibičiuliavo su kitais menininkais, tarp jų – dailininkai Dubeneckiai, Kajetonas Sklėrius, Vladas Didžiokas, teatralai – Juozas Tallat-Kelpša, dramaturgas Petras Vaičiūnas⁵⁷³. Nuo 1921 m. Kalpokas dėstė Piešimo kursuose ir po metų įkurtoje Kauno meno mokykloje. Savo išdaigomis ir pokštais linksmindavęs Kauno bohemos žiedą, Nijolės Tumėnienės teigimu, Kalpokas su Dubeneckio žmona artimiau susipažino apie 1923 m.⁵⁷⁴, ši data minėta ir vėlesnių tyrėjų. Vis dėlto iš paskelbtų Barboros Didžiokienės prisiminimų sužinome, kad 1921 m. Kalpokas jau leisdavo laiką Dubeneckių kompanijoje⁵⁷⁵.

⁵⁷⁰ L.M.K.D. *Plastikos sekcijos rengiama meno paroda* [katalogas], Kaunas, 1923.

⁵⁷¹ Laima Laučkaitė, „Mariana Veriovkina ir Petras Kalpokas: prasilenkimo vietos“, in: *Kultūros savitumas ir universalumas*, Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 237.

⁵⁷² Marija Mašiotaitė-Urbšienė, *Prie žibalinės lempos: atsiminimai*, Kaunas: Spindulys, 1996, p. 134.

⁵⁷³ Nijolė Tumėnienė, *Petras Kalpokas*, Vilnius: Vaga, 1983, p. 10–11.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 11

⁵⁷⁵ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 73.

Jeigu anksčiau Kalpokas buvo visiškai abstinentas ir propagavo vegetarišką gyvenimo būdą⁵⁷⁶, grįžęs į Kauną jis nevengė stiklelio ir pasilinksminimų bohemiškoje aplinkoje⁵⁷⁷. Dėl neaukšto ūgio, ūsų ir, žinoma, linksmo charakterio, aplinkiniai jį vadindavo lietuviškuoju Charlie Chaplinu⁵⁷⁸. Pulgio Andriušio atmintyje Kalpokas įsiminė kaip „lyriškesnio stiliaus boheminkas, ne cinikas“, nieko neužgaudavęs, mėgęs grožinę literatūrą, cituodavęs Dantę ir dainuodavęs itališkas daineles⁵⁷⁹. Didžiokienės teigimu, „Kalpokas buvo ypatingas žmogus [...]. Džentelmenas tikrąja žodžio prasme, labai inteligentiškas ir talentingas“⁵⁸⁰. Pasak Tumėnienės, susipažinęs su Dubeneckiene Kalpokas išgyveno kūrybinį pakilimą, XX a. 3 dešimtmetis buvo kūrybingiausias jo gyvenimo periodas⁵⁸¹. Reikia pridurti, kad naujoji jo simpatija keletą metų buvo ne tik pasilinksminimų ir kelionių palydovė, bet ir pagrindinis modelis bei įkvėpėja. 1922 ar 1923 m. Kalpokas sukūrė vieną įstabiausių Dubeneckienės-Kalpokiene portretų, tuo metu ir dailininkė ėmė daugiau laiko skirti molbertinei tapybai. Pasak Kalpoko sūnaus, jau 1923 m. vasarą Kalpokas kartu su Dubeneckio žmona išvyko atostogauti į Italiją, kur susipažino su aistringiu Lietuvos mylėtoju, italų žvalgybos darbuotoju Giuseppe Salvatori⁵⁸². Pažinties datą patvirtina ir Dubeneckienei-Kalpokienei dedikuotas 1923 m. sukurtas italo eilėraštis „Poetas ligonis“ („Il poeta malato“), saugomas Kalpokų šeimos archyve⁵⁸³. Taigi reikėtų papildyti Tumėnienės pastebėjimus ir vėlesnių tyrėjų teiginius, kad Kalpokas su Dubeneckiene Italijoje lankėsi 1925 m. (kartu keliavo ir Kalpoko sūnus) bei 1927 m.⁵⁸⁴, įtraukiant ir 1923-ųjų kelionę, kurios metu užsimezgusi šilta draugystė su Salvatori paskatino italą aplankyti Lietuvą (1923, 1928 ir 1931 metais). Kad 1923 m. Kalpoką su Dubeneckio žmona jau siejo romantiški ryšiai patvirtina ir Didžiokienės, pas kurią pora dažnai lankydavosi, atsiminimai⁵⁸⁵. 1921 m. su sutuoktiniu dailininku Vladu Didžioku iš Rusijos į Lietuvą atvykusi Didžiokienė, kaip ir Dubeneckienė-Kalpokiene buvo „meilės emigrantė“ ir viena iš nedaugelio dailininkų moterų

⁵⁷⁶ Plačiau apie Kalpoko gyvenimą Miunchene ir Šveicarijoje: Laima Laučkaitė, „*Mariana Veriovkina ir Petras Kalpokas: prasilenkimo vietos*“, p. 237–240.

⁵⁷⁷ Petro Kalpoko susidūrimus su policijos pareigūnais dėl viešosios tvarkos pažeidimų vaizdingai aprašė Ignas Šlapelis: Ignas Šlapelis, „Dailininkas Petras Kalpokas“, in: *Aidai*, 1956, Nr. 9, 396–402.

⁵⁷⁸ V-s., „Palanga užia verda“, in: *Sekmadienis*, 1933-08-06, p. 3.

⁵⁷⁹ Pulgis Andriušis, *Septinton įleidus: Anoj pusėj ežero*, So. Boston (Mass.): Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1968, p. 104.

⁵⁸⁰ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 74.

⁵⁸¹ Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸² Rimas Kalpokas, „Italų literatas ir Lietuva“, in: *Nemunas*, 1987, Nr. 2, p. 58–59.

⁵⁸³ Silvija Vėlavičienė, *Draustosios spaudos pėdsakais*, Vilnius: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2011, p. 288.

⁵⁸⁴ Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁵ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 163.

XX a. 3 dešimtmečio Kaune. Apie šių moterų draugystę liudija ne tik išlikę egotekstai ir fotografijos, bet ir Didžiokienės meninis palikimas – 1922 m. ji nutapė keletą Dubeneckienės-Kalpokienės portretų, kuriuos eksponavo 1923 m. LMKD parodoje.

3.1.1. (Auto)portretai

Dubeneckienės-Kalpokienės asmenybės pažinimui svarbūs 1962-aisiais užrašyti jos atsiminimai. Vis dėlto, pasak Dubeneckienę-Kalpokieneį kalbinusios ir pagrindinius jos kūrybinės biografijos faktus užrašiusios Marijonos Čilvinaitės, apie praeitį ir kūrybą dailininkė kalbėjo dalykiškai, enciklopediškai, nesileisdama į asmenines gyvenimo detales⁵⁸⁶, kurios dabar galėtų suteikti kur kas išsamesnį vaizdą apie kūrėjos būdą, asmenybės bruožus, kūrybos aukso amžių, sudėtingus likimo vingius prasidėjus II pasauliniam karui ir ją apėmusią apatiją 1945 m. palaidojus antrąjį sutuoktinį. Dubeneckienės-Kalpokienės autoportretai ir portretai įdomūs kaip šaltiniai, reprezentuojantys šios ryškios moters saviraiškos ir matomumo poreikį. Ši vaizdinė medžiaga leidžia geriau pažinti jos kaip moters kūrėjos laikyseną, suformuotą Sankt Peterburgo ir Vokietijos modernios kultūros ir šokio tradicijos.

Daugelyje Dubeneckienės-Kalpokienės sukurtų šokėjų atvaizdų galima atpažinti pačią baleriną, dažnai juosta perrišta galva, trumpais plono audinio drabužiais, sustingusią išraiškingose šokio pozose. Dailininkės nuotraukų archyve yra studijinėje aplinkoje užfiksuotų jos sceninių personažų atvaizdų: šokėja su durklais („Karingasis“ arba „Medėjos“ šokis), persų šokėja („Šechrezada“), čigonė, vyrišku jūrininko kostiumu vilkinti improvizatorė („Jūrininkų šokis“), juodaplaukė su turbanu iš Antono Rubinšteino operos „Demonas“. Visose nuotraukose modelis kuria moters-vampo įvaizdį⁵⁸⁷, gundančios, grėsmingos ir kartu rafinuotos vilioklės, kurios prototipas atkeliavo iš *fin de siecle* kultūros, muzikinių šou, teatro ir begarsio kino. Net Chopino valso ar liaudiškos polkos atlikėja su krinoliniais nesiekia atrodyti kaip „svajonių mergaitė“ ar trapi porcelianinė lėlė. Išraiškingomis pozomis ir gestais modelio kūnas kalba apie modernią ir fatališką moterį, pasitikinčią savimi ir trykstančią aistra šokiui. Tokia paslaptinga ir provokuojanti Olga Dubeneckienė-Kalpokieneį žvelgia iš pačios surežisuotų kostiuminių fotografijų.

⁵⁸⁶ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28., l. 17–18.

⁵⁸⁷ Apie moteris-vampus tarpukario spaudoje: Dėdė, „Vampai – vyrų vaizduotės padarinys“, in: *Dienos naujienos*, 1933-03-08, p. 2.

Autoportretais galima vadinti ir XX a. 3 dešimtmetyje sukurtus eskizus autoafišoms⁵⁸⁸, kur dailininkė save vaizduoja karingos medžiotojos Dianos ir amazonės kostiumais, su joms būdingais atributais. Abiejuose piešiniuose yra įrašai „Olga Schwede“, taigi prielaida, kad tai nauja šokio raiška Lietuvos publiką nustebinusių Dubeneckienės pasirodymų, autoafišos⁵⁸⁹ skamba visai įtikinamai [il. 17]. Ramutė Rachlevičiūtė Dubeneckienės apsisprendimą būti ponja ir artiste vadina drąsiu poelgiu, kadangi tarpukario visuomenė į artistes žiūrėjo gana įtariai. „Kviestiniuose vakarėliuose, kur visi būdavo apsirengę, Olga, pati būdama ponja, šokdavo su graikiška tunika, basomis. Galime sakyti, kad Olga Dubeneckienė-Kalpokiene atliko edukacinį darbą, rodydama, jog meno žmonės yra ne kažin kokio blogio pažymėti, o įdomūs, išsilavinę, laisvi“⁵⁹⁰.

Lietuvos dailės muziejuje saugomas Dubeneckiui priskiriamas Olgos Švede pasirodymo afišos eskizas⁵⁹¹. *Art deco* maniera sukurtas piešinys įamžino šokėją pačios taip pamėgtame amazonės vaidmenyje, vilkinčią antikinį kostiumą, su stilingu šalmu ir ginkluote [il. 18]. Stebėtinai panašumas su dailininkės nupieštais eskizais autoafišoms intuityviai skatina kelti klausimą apie situotinių įtakas vienas kito kūrybai, tiek įvaizdžių ir motyvų kartojimo, tiek ir piešinio plastinio sprendimo aspektu. LTMKM archyve esantis kitas Dubeneckio pieštas žmonos pasirodymų afišos eskizas sukurtas pagal minėtą kostiuminę fotografiją „Karingasis šokis“ [il. 19–20].

Kiti du Dubeneckienės-Kalpokiene atvaizdai iš LTMKM, labai tikėtina, taip pat piešti jos pirmojo vyro. Kompozicijoje „Moteris prieš veidrodį“⁵⁹² matome ilgus plaukus stambiomis šukomis besišukuojančią Dubeneckienę-Kalpokiene, kurios vizualinį panašumą dailininkas meistriškai sukūrė vos keliais štrichais: plaukų sklaidymas, charakteringa tiesi nosis, sportiško kūno linijos daro piešinio modelį atpažįstamą. [il. 21]. Kitas futuristinio stiliaus piešinys vaizduoja portretuojamąją iki pusės, trimis ketvirčiais pasisukusią, žvilgsnį nukreipusią į žiūrovą⁵⁹³. Reikia atkreipti dėmesį, kad tarp ankstyvųjų Dubeneckienės-Kalpokiene piešinių ir 4 dešimtmečio eskizų teatro kostiumams, taip pat yra nemažai Rusijos ir Vokietijos avangardo

⁵⁸⁸ LTMKM, Ad-4108 ir Ad-4114.

⁵⁸⁹ Plačiau apie pasirodymus: Mormorando, „Dainos ir baletas vakaras Kaune“, in: *Lietuva*, 1919-07-21, p. 3; C-o., „Baletas (Dėl Dubeneckienės baletos vakaro)“, in: *Sekmoji diena*, 1921-05-22, p. 6.

⁵⁹⁰ Virginija Majorovienė, „Baletas amazonė“, in: *Moteris*, 2012, Nr. 5, p. 181.

⁵⁹¹ Šis darbas eksponuotas 1998-10-22 – 1999-05-02 Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje veikusioje parodoje „Art deco Lietuvoje“ ir reprodukuotas parodos kataloge. Žiūrėti: *Art deco Lietuvoje: Parodos katalogas*, p. 80.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 169. Parodos kataloge šis piešinys priskiriamas Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei.

⁵⁹³ Vladimiras Dubeneckis, „Moters portretas (Olga Dubeneckienė-Kalpokiene)“, XX a. 3 dešimt., pop., piešt., LTMKM.

idėjas tęsiančių futuristinių kompozicijų. Dar vieną žmonos portretą Dubeneckis galėjo sukurti XX a. 3 dešimtmečio pabaigoje, cheminiu pieštuku piešta gulinti Dubeneckienė-Kalpokiene, pasak Rimto Kalpoko, „atrodo po baliaus ar spektaklio pavargusi“⁵⁹⁴. Beje, pati dailininkė yra nupiešusi abiejų savo vyrų portretus jiems miegant⁵⁹⁵. Tarp LTMKM saugomų scenografijos ir kostiumų eskizų bei piešinių yra nemažai portretinių balerinos atvaizdų, bet nežinia kurio dailininko rankai juos priskirti. Pavyzdžiui, Dubeneckienės autošaržu įvardinamas piešinys labiau artimas Dubeneckio braižui [il. 22].

Balerinos ir dailininkės atvaizdus įamžino ir kiti jos kolegos. Portretuojamosios bičiulė Barbora Didžiokienė 1922 m. pavaizdavo savo draugę, kaip *commedia dell'arte* personažus Arlekiną bei Pjero, nutapė Olgos bruožų turinčią lėlę juodais drabužiais [il. 23–25]. 1932 m. Didžiokienės sukurtoje aplikacijoje matome Dubeneckienę-Kalpokiene laistančią sodo gėlynus ir už pavadžio laikančią judviejų su Kalpoku šunytį, kuris pakėlęs koją virš gėlių klombos atlieka gamtinius reikalus⁵⁹⁶. Grafikas Telesforas Kulakauskas *Aitvare* šaržavo Dubeneckienės Karmen personažą (pagal Kalpoko portretą „Ispanė“, 1925 m.). Kulakauskas pavaizdavo artistę su skulptūrине, laurų vainiku papuošta Kalpoko galva rankose, kurią Karmen mėgina užkelti ant pjedestalo [il. 26].

1924 m. Vlodo Didžioko piešinyje įamžinta Dubeneckienė-Kalpokiene pavaizduota ne kaip gundytoja ar fatališka gražuolė, ne pasilinksminimų išvarginta vakarėlių deivė, bet įstabiai rami, susimąščiusi moteris [il. 27]. Be makiažo, įmantrių kostiumų, nieko nevaidinanti. Tai bene vienintelis žinomas toks stiprus psichologinis Dubeneckienės-Kalpokiene atvaizdas, turintis analogijų su liūdna Marcės Katiliūtės autoportretų savistaba. Šis LTMKM saugomas Dubeneckienės-Kalpokiene portretas istoriografijoje buvo priskirtas Dubeneckiiui⁵⁹⁷. Vis dėlto iš kitų 3 dešimtmetyje Dubeneckio pieštų portretų minėtas darbas išsiskiria tiksliai piešiniu, realistine traktuote, portretuojamosios individualybės perteikimu. Šie bruožai būdingi tiek ir tapytiems, tiek ir grafikos technikomis sukurtiems bei pieštiems Didžioko portretams. Be to, apatiniame kairiajame piešinio kampe esantys inicialai *VD* ir šių raidžių komponavimo maniera yra analogiška dailininko Vlodo Didžioko signatūrai, naudotai 1922–1924 m. XX a. 3

⁵⁹⁴ Komentaras iš Rimto Kalpoko aprašymo, LDM, Dubeneckijų grafikos fondas.

⁵⁹⁵ Abu piešiniai saugomi LDM.

⁵⁹⁶ Barbora Didžiokienė, „Ponia su šuneliu. Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene šaržas peizažo fone“, 1932, LTMKM, Ad: 3067.

⁵⁹⁷ Šis Dubeneckienės portretas reprodukuotas ir Dubeneckio gimimo 100-mečiui skirtos parodos kataloge: *Vladimiras Dubeneckis, 1888.IX.6–1932.VIII.10. Jubiliejinė kūrybos paroda, skirta 100-osioms gimimo metinėms, op. cit.*, kat. 50 (I).

dešimtmečio pirmoje pusėje Didžioko sukurtų grafinių portretų analizė bei Dubeneckienės atvaizdo palyginimas su jo litografuotu „Barboros Didžiokienės portretu“ (1923–1924, LDM) leidžia šį portretą atributuoti kaip Didžioko darbą. Tokia galimybė visai tikėtina, žinant, jog tuo metu Didžiokų šeima artimai bendravo su Dubeneckiene-Kalpokiene (1922 m. spalį Olga su Petru Kalpoku tapo Didžiokų sūnaus Jurgio krikštatėviais⁵⁹⁸).

Tvirtas ir sportiškas Dubeneckienės-Kalpokiienės kūnas buvo įamžintas ir skulptūroje. LTMKM esančiame jos archyve saugoma kamerinės skulptūros, sukurtos nenustatyto autoriaus, fotografija⁵⁹⁹. Skulptorius pavaizdavo baleriną karingos amazonės amplua, su trumpuote toga ir raiščiu ant galvos, dešine ranka užsimojusią ietimi, kairiąja besidengianti krūtinę [il. 28]. Motyvas pamėgtas ir pačios herojės, ir Dubeneckio, kurį vėliau išplėtojo antrasis dailininkės sutuoktinis. Kompozicija puikiai perteikia 3 dešimtmečio viduryje paplitusias sveiko, sportiško kūno idėjas, kurios buvo dažnos *art deco* stilstikos kūrinuose. Iki šiol nei vieno tyrėjo nesudomino minėta fotografija, papildanti Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės atvaizdų kolekciją.

Artistės portretų grupei priklauso ir XX a. 3–4 dešimtmetyje darytos aktų nuotraukos, saugomos Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje bei Lietuvos literatūros ir meno archyve. Baltijos pajūrio kopose įamžintos Dubeneckienės-Kalpokiienės *nu* fotografijos, tikėtina, užfiksuotos Petro Kalpoko. Tokią prielaidą patvirtintų dailininko rankai priskirtini kone identiški modelio studijų eskizai bei pagal juos nutapyti paveikslai.

1926 m. atostogų Lietuvos pajūryje metu Kalpokas aktyviai fiksavo žvejų gyvenimo vaizdus ir portretus, sukūrė Baltijos peizažų, jos pakrantėse stovinčių laivų etiudų. Tuo metu Dubeneckienė-Kalpokiienė įamžino unikalaus Kuršių nerijos ir Klaipėdos miesto paveldo objektus: vietinius statinius ir jų puošybos detales, senuosius žvejybos laivus kurėnus, jų vėtrunges, antkapinius paminklus – krikštus. Autorės pastangomis šį 29 akvarelių ir piešinių rinkinį tų metų pabaigoje įsigijo Čiurlionio galerija, kaip vertingą nykstančio Klaipėdos krašto tautodailės kolekciją⁶⁰⁰. Reikia pridurti, kad 1923 m., kai Kuršių nerija tapo autonomine Lietuvos Respublikos dalimi, valdžia susirūpino Mažosios Lietuvos paveldo objektų fiksavimo ir jų integravimo į bendrą Didžiosios Lietuvos kultūros paveldą. Dailininkai buvo siunčiami

⁵⁹⁸ Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 156–157.

⁵⁹⁹ Fotografija įvardinta kaip O. Dubeneckienės-Kalpokiienės skulptūra. Priešas: Skulpt. Fredman (LTMKM, Ad: 1095, Inv. Nr. 465). Tikriausiai „Fredman“ – nuoroda į fotografo pavardę. Tarpukariu Kaune fotografavo Isakas Fridmanas, Judelis Fridmanas, L. Fridmanas.

⁶⁰⁰ Šis piešinių reprodukcijų rinkinys išleistas 2012 m.: Olga Dubeneckienė, *Klaipėdos krašto kaimų: Nidos (Hakeno, Skruzdynės ir Purvynės), Preilos ir Klaipėdos miesto tautodailės rinkinys, 1926*, sudarytoja Irmantė Šarakauskienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2012.

„įpaveldinti“ su vokiškąja kultūra susijusio krašto paminklų. Tokia iš dalies politinė misija teko ir Dubeneckienei-Kalpokienei su Kalpoku. Klaipėdos ir kitų Baltijos miestelių bei pajūrio peizažai, žvejų gyvenimo scenos dar labiau išpopuliarėjo 4 dešimtmečio Lietuvos dailininkų kūryboje, tokie vaizdai, pasak Jankevičiūtės, „turėjo įtvirtinti piliečių sąmonėje Klaipėdos, lietuviško pajūrio reikšmę šalies gyvenime“⁶⁰¹.

Tačiau be oficialių Lietuvos pajūrio vaizdų, abiejų dailininkų archyvine palikime galime atrasti ir labai privačių fotografijų bei Kalpoko rankai priskirtinų Dubeneckienės aktų eskizų, sukurtų XX a. 3 dešimtmetyje. Šios nepakankamai tyrinėtos⁶⁰² vizualinės medžiagos analizė leido pakoreguoti kai kurias Lietuvos dailės istorijoje įsitvirtinusias klaidingas datas bei faktus. Taip pat suteikė naują kryptį siužetinei linijai Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės ir Petro Kalpoko gyvenimo ir kūrybos biografijose.

Iš Tarpukario Lietuvoje fotografavusių dailininkų geriau žinomi ir aprašyti Domicelės Tarabildienės⁶⁰³ ir Veronikos Šleivyčės⁶⁰⁴ atvejai, kurios beje, išdrįso apsinuoginti prieš savo fotokameras. Tačiau tos nuotraukos nebuvo skirtos viešam naudojimui, dailėtyrininkai jas atrado tik peržengus XXI amžiaus slenkstį. Apie Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės aktus 2002 m. yra užsiminusi menotyrininkė Giedrė Jankevičiūtė, Domicelės Tarabildienės fotografijos parodą pristatančiame kataloge⁶⁰⁵. 2012-aisiais, minint Dubeneckienės-Kalpokiienės 120-ųjų metų sukaktį, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus salėse surengtoje parodoje „Spalvos ir šokio paviliota“ buvo eksponuoti keli kadrai iš Lietuvos pajūryje sukurto baletmeisterės aktų ciklo. Į šias fotografijas 2014 m. dėmesį atkreipė ir Viktorija Bruneizerytė⁶⁰⁶, išplėtojusi komentarus apie artistės fotoaktų atsiradimo sąsajas su sveikos gyvensenos ir modernaus šokio idėjomis,

⁶⁰¹ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 77.

⁶⁰² Viktorija Bruneizerytė bakalauriniame darbe dėmesį atkreipė tik į Dubeneckienės aktų fotografijas, akcentuodama jų atsiradimo sąsajas ir atvaizdų paraleles su vokiečių nudizmo kultūra bei ritmikos šokių kompozicijomis. Viktorija Bruneizerytė, *Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokiienės fotopalikimas: Moters savastis kultūriniame kontekste*, p. 13–20.

⁶⁰³ *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika*; Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Naujai atrasta Domicelė Tarabildienė“, p. 119–121; *Domicelė Tarabildienė: „Nosis“ laikui*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2012, p. 5; Agnė Narušytė, „Nosis“ laikui. Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografikos paroda LDS parodų salėje“, in: *7 meno dienos*, 2002-11-01, [interaktyvus]: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307042749/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=541&kas=straipsnis&st_id=517, [žr. 2015-08-29].

⁶⁰⁴ Agnė Narušytė, „Veronikos Šleivyčės fotografijos bruožai“; Idem, „Veronikos Šleivyčės gyvenimas fotografijoje“, in: *Veronikos Šleivyčės gyvenimo bruožai*, sudarytoja ir redaktorė Aušra Jonušytė, Kupiškis: Kupiškio etnografijos muziejus, 2007, p. 9–16; Idem, „Écriture féminine fotografijoje: Veronika Šleivyčė ir Violeta Bubelytė“, p. 81–102.

⁶⁰⁵ Giedrė Jankevičiūtė, „Domicelės Tarabildienės fotografijos ir fotografika“, p. 16.

⁶⁰⁶ Viktorija Bruneizerytė, *Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokiienės fotopalikimas: Moters savastis kultūriniame kontekste*, p. 11–18. Taip pat žiūrėti: Idem, „Šokio portretai“, in: *Krantai*, 2015, Nr. 4, p. 4–7.

atkeliavusiomis iš vokiškosios kultūros⁶⁰⁷. Šie aktai leidžia kalbėti apie modelio drąsą, ekscentriškumą ir modernios moters savivokos atvejį. Kokie dar motyvai galėjo paskatinti dailininkę apsinuoginti prieš fotoobjektyvą? Kaip į nuogą kūną reagavo 3–4 dešimtmečių Lietuvos visuomenė? Kodėl aktus kūrę profesionalūs tarpukario Lietuvos fotografai ir mėgėjai neskubėjo jų viešinti parodose, nepublikavo ir spaudoje? Tik peržengus XXI a. slenkstį dailininkių ir keliautojų fotoarchyvuose atrastos *nu* nuotraukos ėmė pildyti naują puslapį, skirtą akto fotografijos istorijai tarpukario Lietuvoje.

3.1.2. Nuogo kūno atvaizdai

Remiantis išlikusiomis fotografijomis bei dailės kūrinių, amžininkų atsiminimais, kita literatūra ir periodika šiame disertacijos poskyryje analizuojamas nuogo modelio klausimas XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos dailėje ir visuomenėje. Pasitelkiant fotografuotų aktų, kuriems pozavo Olga Dubeneckienė-Kalpokiene pavyzdžius, stengiamasi išsiaiškinti, ką liudijo moters apsinuoginimas prieš objektyvą ir kokie galėjo būti tokio poelgio motyvai. Pristatomas visuomenės požiūris į nuogą kūną viešajame diskurse, minimos nuogo kūno estetikos ir nudizmo judėjimo ištakos, šių idėjų sklaidos momentai tarpukario Lietuvoje.

Kokios priežastys galėjo paskatinti tokio nuotraukų ciklo atsiradimą? Viena vertus, noras įsiamžinti nuogai galėjo būti labai pragmatiškas – atminčiai liksiantys jauno, sportiško kūno vaizdai. Lietuvos fotografijos istorijoje užfiksuota, kad balerinos ir kabareto šokėjos buvo vienos pirmųjų modelių XX a. pradžios Vilniaus fotografų erotinėms fotosesijoms⁶⁰⁸. Antra vertus, šios nuotraukos galėtų būti susidomėjimo nudizmo judėjimo praktikomis tiesioginis įrodymas. Neatmestinas faktas, kad pajūrio kopose baleriną galėjo fotografuoti šiltų jausmų modeliui neslėpęs tapytojas Kalpokas. Jis iki pažinties su Dubeneckiene propagavo atsiskyrėlišką gyvenimo būdą, vegetarizmą ir nudizmą, kurio principus perėmė gyvendamas Vokietijoje ir Šveicarijoje. 1908 m. dailininkas Antanas Žmuidzinavičius Miunchene aplankęs Kalpoką namiškiams rašė, kad šis prieš porą metų „[m]etė visai gėręs ir rūkęs, išsižadėjo visų savo draugų, nustojo valgęs mėsą“, su Elisabetha Schwarz turėjo mažą dirbtuvėlę bei kambarėlį „ir abudu nuogi – kad Dievuliau sergėk! Užtat iš miltų, salotų, radzinkų, obuolių, svogūnų, bulbų, duonos ir kitų gerų dalykų išmoko jie virti tokius valgius, kad suvalgęs biskį – ilgai visai valgyti

⁶⁰⁷ Giedrė Jankevičiūtė, „Verta legendos: Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokiene“.

⁶⁰⁸ Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Geismai ir grožis Lietuvos fotografijoje“, p. 93.

nenori!“ Žmuidzinavičius vaizdingai nupasakojo ir tuometinę Kalpoko išvaizdą: „turbūt niekada nesikirpęs ir nesiskutęs, išrodo biskį kaip mūsų pratėvis jaunas būdamas giriose“⁶⁰⁹.

Kalpokas 1909 m. paliko Miuncheną ir nusipirkęs žemės sklypą Šveicarijos Solduno kaime ten savo rankomis pasistatė namelį, dirbo žemę, toliau propagavo alternatyvų gyvenimo būdą ir vegetarizmą (ten gyveno iki 1910-ųjų, po vėlesnių klajonių, prasidėjus I pasauliniam karui grįžo ir išgyveno iki 1915 m.)⁶¹⁰. Vos už pusantro kilometro nuo Solduno yra Askona, kur garsiosios *Monte Verità* (Tiesos kalno) pašlaitėje buvo įsikūrusi grįžimą į gamtą, dvasios ir kūno vienybę, vegetarizmą bei nudizmą propagavusių žmonių kolonija⁶¹¹. Čia savo karjerą pradėjo ir įkvėpimo ieškojo judesio ir ekspresionistinio šokio pirmeiviai: vengrų kilmės šokėjas Rudolfas Labanas⁶¹², vokietės Mary Wigman, Gertrud Leistikow ir kiti, praktikavę nuogo kūno šokius ir pratybas gamtoje. Kalpokas, be abejo, žinojo apie tenykščių žmonių gyvenimo būdą, nieko stebėtino, jeigu laisvo kūno idėjomis ir praktikomis jis dalinosi su savo simpatija. O gal ir pats įkalbėjo baleriną pozuoti *nu* fotografijų ciklui.

Dubeneckienė-Kalpokiene taip pat turėjo progų susidurti su nudistų praktikomis 1920–1921 m. gyvendama ir keliaudama Vokietijoje, ji galėjo matyti moderniojo šokio pradininkų britės Olgos Desmond ar modernaus baleto žvaigždės Mary Wigman pasirodymus, garsėjusius natūralių judesių praktikavimu ir nuogo kūno demonstravimu pasirodymų metu⁶¹³. Dubeneckienė neabejotinai žinojo apie Labano moderniojo šokio mokyklą ir jos principus⁶¹⁴.

Nudzimas kaip kultūrinis ir politinis judėjimas ginant teisę už nuogumą tiek privačioje, tiek viešojoje erdvėje susiformavo XIX a. pab.–XX a. pradžioje ir reiškėsi sveikos gyvensenos, higienos, sporto propagavimu. Judėjimo pasekėjai palaikė grįžimo į gamtą ir žmonių lygybės idėjas⁶¹⁵. Į tarpukario Lietuvą susidomėjimo nuogu kūnu banga plūstelėjo iš Vokietijos, kartu su leidiniais, populiariais nudizmo praktikas ir natūralų gyvenimo būdą. Vienos pagrindinių

⁶⁰⁹ Vytautas Landsbergis, „Nuotrūpa dailininko portreto restauratoriams“, in: *Kultūros barai*, 1987, Nr. 3, p. 62.

⁶¹⁰ Plačiau žiūrėti: Laima Laučkaitė, „Mariana Veriovkina ir Petras Kalpokas: prasilenkimo vietos“, p. 239.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 239–240.

⁶¹² Karl Toepfer, „Mary Wigman and Erns Ludwig Kirchner“, „Rudolf Laban“, „Gertrud Leistikow“ in: *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley: University of California Press, 1997, p. 60–73, 194–199.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 27–28.

⁶¹⁴ 1926 m. rudenį *Lietuvos žiniose* pasivadėjusi Deo slapyvardžiu Dubeneckienė-Kalpokiene pristatė plastinio baleto atlikėjos Annos Kerė ir jos ansamblio pasirodymą Valstybės teatre, išryškindama sąsajas su vokiškąja Labano mokykla. Straipsnyje pasidžiaugta, kad pagaliau Valstybės teatro direkcija po savo stogu priėmė užsienio baleto artistus ir Kauno visuomenė turėjo galimybę susipažinti su kitos (ne klasikinio) baleto mokyklos šokių atlikimu. Deo, „Plastinio baleto vakaras“, in: *Lietuvos žinios*, 1926-11-20, p. 4.

⁶¹⁵ „Nudzimas“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, T. XVI, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2009, p. 579–580.

nudistų veiklos ir pramogos buvo saulės vonios, maudynės, iškylos, gimnastika ir kitos sporto rūšys gamtoje.

Nudizmo idėjos ir veikimas Vokietijoje, Austrijoje, Prancūzijoje bei Amerikoje aptarinėti lietuviškos spaudos puslapiuose⁶¹⁶. Lietuvos gyventojai informuoti, kad ir kaimyninėje Latvijoje 4 dešimtmečio pradžioje jau buvo susiorganizavusi nuogalių bendrija, Baltijos pajūry „nuogi vyrai ir moterys kartu žaidžia, gimnastikuoja, maudosi, kaitinasi saulėj“, – rašyta *Dienoje*⁶¹⁷. „[P]as mus jokios organizacijos nėra ir jokių teorijų nuogumo kultui pagrįsti nėra, o praktikoje nuogišų labai daug“, – 1932-aisiais rašė *Dienos naujienų* apžvalgininkas⁶¹⁸. Vis dėlto straipsnyje minima žurnalų, ypač iš Vokietijos atkeliaujančių nudistų leidinių cirkuliacija, ir Lietuvos pliažuose surašyti protokolai dėl nuogalių maudynių byloja apie šio judėjimo madą, apie kurią viešojoje erdvėje buvo kalbama pusę lūpų. *Dienos* korespondentas replikavo, kad „Lietuvoj, kur kiek daugiau iškirptas maudymosi kostiumas sukelia pasipiktinimą, [...] nuogumas sukeltų visą praeiksmų perkūniją“⁶¹⁹. Yra žinoma, kad Lietuvoje dar XVIII a. pradžioje veikė pirmasis nudistų pliažas Palangoje, vėliau Lampėdžiuose. O 1918–1939 m. didžiuosiuose šalies miestuose, Palangoje ir Šventojoje veikė nudistų bendrijos⁶²⁰. Prisimindamas tarpukario Kauną italas Salvatori stebėjosi, kad vasarą mieste nusidriekusio Nemuno paplūdimio dalis būdavo paskiriama „moterims be maudymosi kostiumo“⁶²¹. Apnuoginto kūno kulto madą liudijo ir bulvarinėje tarpukario spaudoje publikuotos nuogalių fotografijos, piešiniai bei karikatūros.

Nudizmo praktikos buvo įtraukę ir nemažai žymių visuomenės veikėjų, tarp jų filosofas ir literatas Vydūnas, vienas dailės klasikų – Petras Rimša, kuris, galimai Vydūno paskatintas gilinosi į vokiečių kultūrą, 3 dešimtmetyje lankydamasis Berlyne ne tik apžiūrėjo tenykštes meno galerijas ir muziejus, bet ir įsigijo nemažai vokiškos literatūros⁶²². Rimšos bibliotekoje būta ir nudizmo bei sveikos gyvensenos praktikas populiarinančių vokiškų leidinių⁶²³. Dailininkas griežtai pasisakė prieš tabako bei alkoholio vartojimą, tiesa, pats pripažino, kad nors ir nebuvo linkęs „didžiai garbinti mėsą“, visgi jos nevengė⁶²⁴. Maždaug 3 dešimtmečio viduryje šalies

⁶¹⁶ J. Kintibutas, „Nuogybių kultas“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, Nr. 29, p. 681.

⁶¹⁷ „Nudistų medžioklė Amerikoje“, in: *Diena*, 1932-07-03, p. 6.

⁶¹⁸ „Nuogųjų kultas“, in: *Diena*, 1932-07-24, p. 7.

⁶¹⁹ J., „Nuogų žmonių šalis“, in: *Diena*, 1929-08-29, p. 7.

⁶²⁰ „Nudizmas“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, T. XVI, p. 580.

⁶²¹ Džuzepė Salvatoris *Lietuva vakar ir šiandien*, iš italų kalbos vertė Rimantas Morkvėnas, Vilnius: Mintis, 1992, p. 114.

⁶²² Giedrė Jankevičiūtė, „Kaip šiandien būtų galima rašyti apie Petrą Rimšą“, in: *Lietuvos dailės muziejus: Metraštis*, T. 7, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2005, p. 235.

⁶²³ Giedrė Jankevičiūtė, „Domicelės Tarabildienės fotografijos ir fotografika“, p. 16.

⁶²⁴ Juozas Rimantas, *Petras Rimša pasakoja*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1964, p. 228.

periodikoje išpopuliarėjo žaliavalgystei skirti straipsniai ir diskusijos, 1924 m. sausį Kaune buvo įkurta Lietuvos vegetarų draugija⁶²⁵, Laisvės alėjoje veikė bent dvi vegetariškos valgyklos, sveikos mitybos šalininkai organizavosi ir kituose Lietuvos miestuose. Tarp žymiųjų „vegetarionų“ minėtinas švietėjas ir spaudos darbuotojas Kazimieras Ralys, Lietuvos vegetarų draugijos valdybos narys ir vienas iš steigėjų gydytojas Vladas Ingelevičius. Iš Vokiškų kraštų atkeliavusią sveiko gyvenimo būdo idėjas Lietuvoje diegė esperantininkas, keliautojas ir žurnalistas Antanas Poška taip pat Žemės ūkio akademijos dėstytojas, dirvožemininkas profesorius Viktoras Ruokis. Pastarasis buvo pagarsėjęs kurioziškais nutikimais, kai studijų Odesoje metais žiemą vaikščiojo be palto ir pirštinių, ir visų nuostabai tapo absoliučiu vegetaru. Sveikos gyvensenos praktikas Ruokis tęsė ir 1919 m. apsigyvenęs Kaune⁶²⁶. Vegetarė buvo ir dailininkė Domicelė Tarabildienė, kuri štai kaip įsiminė pirmąjį susitikimą su Vydūnu: „[s]u Vydūnu susipažinau dailės parodoj. Susidūrėm tarpduryje. „Vegetarė?“ – paklausė. – „Taip“. – „Gerai, būk toliau“. Vydūnas sakydavo: „Aš lavonų nevalgau“⁶²⁷. Vydūno paskatinta vegetare tapo ir dailininkė Monika Lapinskaitė-Bitlieriuvienė⁶²⁸.

Trečioji prielaida dėl Dubeneckienės motyvų apsinuoginti prieš fotokamerą, mano įsitikinimu, susijusi su profesiniais nuogo modelio studijų dalykais. Galbūt aktų pajūryje fotografijos buvo paruošiamoji medžiaga paveikslams? LDM ir LTMKM saugomų Kalpoko eskizų ir piešinių archyvo analizė patvirtino šį teiginį. Nemaža dalis moterų aktų eskizų, kurie atrodytų užfiksuoti spontaniškai ir iš natūros, turi lengvai nustatomus pirmavaizdžius. Tai Dubeneckienės aktų nuotraukos, saugomos LTMKM ir LLMA. Taigi artistės atvaizdų, įamžintų Kalpoko piešiniuose ir paveiksluose, analizė padiktavo dar vieną probleminį šio lietuvių dailės klasiko kūrybinio palikimo skerspjūvį, susijusį su fotografijos, kaip mechaninės vaizdinių duomenų laikmenos panaudojimo, ir tų atvaizdų pakartojimo momentais skirtinguose dailės darbuose.

Giedrė Jankevičiūtė 2012 m. visuomenei pristatydama parodą „Spalvos ir šokio paviliota“, pirmoji atkreipė dėmesį, kad veikiausiai Petro Kalpoko fotoaparatu⁶²⁹ daryta akto

⁶²⁵ „Lietuvos vegetarų draugija“, in: *Lietuvos žinios*, 1924-01-26, p. 3.

⁶²⁶ Plačiau apie Ruokio sveikos gyvensenos praktikas žiūrėti: Viktoras Danilevičius, *Profesorius Viktoras Ruokis*, Vilnius: Mokslas: 1982.

⁶²⁷ Vladas Žukas, Susitikimai su dailininke Domicelė Tarabildiene, in: *Tarp knygy*, 2009, Nr. 4, p. 23.

⁶²⁸ Nijolė Raižytė, „Vydūnas ir jo gyvenimo moterys“, in: *Literatūra ir menas*, 1998-03-28, p. 16.

⁶²⁹ Kad Petras Kalpokas fotografavo ir jo nuotraukos buvo spausdinamos žurnale *Naujoji Romuva* yra užsiminę fotografijos istorikai, tačiau teksto autorei nepavyko aptikti minėtų nuotraukų. Pagal: Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Naujai atrasta Domicelė Tarabildienė“, p. 121.

nuotrauka galėjo tapti parengiamąja medžiaga jo nutapytam paveikslui „O.D. portretas“⁶³⁰. Sugretinusi Dubeneckienės *nu* fotografiją, užfiksavusią ją išraiškingai priklaupusią kopose, ir M. K. Čiurlionio dailės muziejuje saugomą Kalpoko drobę „O. D. portretas“ (apie 1923). Jankevičiūtė rašo: „[s]unku patikėti, kad tarp Olgos fotografijų esanti nuotrauka, įamžinusi ją nuoga sustingusią prieš objektyvą tarp pajūrio kopų tokia pat poza, kaip tapytame portrete, būtų buvusi daryta vėliau, jau po to, kai Kalpokas sukūrė minėtąjį paveikslą, ypač kad tapytame atvaizde perteiktas ne tik judesys, bet ir tokie greitai besikeičiantys, laikui prabėgus sunkiai pagaunami bei atkartojami bruožai kaip veido išraiška ir šukuosena“⁶³¹. Iš tiesų, tas pats nugaros linkis, rankų padėtis, šukuosena ir paslaptingas žvilgsnis darosi dar akivaizdesni lyginant veidrodinį minėtos fotografijos vaizdą ir paveikslą. Portretuojamosios kūną pridengęs plono audinio apdaru ir ištapęs foną secesionų pamėgtais povo plunksnų motyvais, Kalpokas sukūrė aistra ir vitališkumu trykštantį savo mūzos atvaizdą [il. 29–30].

„O. D. portretas“ ir kitas Dubeneckienės atvaizdas „Bakchantė“⁶³² buvo eksponuoti 1923 m. vasarį atidarytoje keturių dailininkų – Kalpoko, Kajetono Skleriaus, Juozo Zikaro ir Petro Rimšos kūrinių parodoje⁶³³. Ir ką gi tai reiškia? Jeigu vasario mėnesį pagal nuotrauką tapytas „O.D. portretas“ jau kabojo parodinėje erdvėje, vadinasi minėta fotografija buvo daryta bent jau 1922-ųjų vasarą. Net jeigu ir ne pats dailininkas žvelgė per fotoaparato objektyvą, faktas, kad Dubeneckienės portretą jis sukūrė pagal akto fotografiją liudija, kad iki 1923-ųjų jie jau buvo labai artimi. Vargu, ar 1923 m. dailininkas būtų išdrįšęs parodoje eksponuoti atvirą, tuomet dar architekto Dubeneckio žmonos, aktą. Po nutapytu lengvo drabužio ir draperijos klostėmis paslėpęs balerinos nuogumą, Kalpokas Kauno publikai pademonstravo iš vienos pusės – labai intymų, kitu atžvilgiu – ekspresyvų ir paslaptinę visuomenei gerai pažįstamos šokėjos portretą.

Aplankęs keturių dailininkų parodą bene pirmasis Kalpoko mecenatas lietuviškoje aplinkoje – kunigas Juozas Tumas-Vaižgantas *Krašto balse* ir *Skaitymuose* neslėpė susižavėjimo pusnuogės artistės atvaizdais. „Kalpokas davė ir ką nauja. Ir ta naujiena – tikroji parodos atrakcija. Tai du neva portrietai balerinos Dubeneckienės, ištikrųjų gi pašėlusios fantazijos

⁶³⁰ Giedrė Jankevičiūtė, „Verta legendos: Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokenė“.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² Ankstesnis paveikslo pavadinimas – „Apsvaigimas“. Savo stilistika ir atlikimu „O. D. Portretui“ artimas „Bakchantės“ atvaizdas taip pat galėjo būti tapytas pagal fotografiją. Tokią prielaidą leidžia daryti šio paveikslo veidrodinio vaizdo eskizas, saugomas LTMKM fonduose.

⁶³³ K. Skleriaus-Šklerio, J. Zikaro, P. Rimšos ir P. Kalpoko kūrinių paroda, 1923 vas. 14 – kovo 10 d. Kaune, [parodos katalogas], L.M.K.D. Plastikos sekcija, Kaunas: „Varpo“ b-vės sp., 1923.

kompozicijos dvasios – undinės ir girtos medeinės ar bakchantės, liejančios nebebaigtą gerti uzboną. Pažįstant gyvą modelį, sunku atspėti, jog jis savyje turi tiek artizmo. Tapytojas pagavo. Bet ir taip papozuoti reikėjo rinktinės menininkės. Tuodu Kalpoko kūrinium, sakyčiau, sudaro mūsų dailėje epo[ch]ą. Jie lyg slenkstis į naują žanrą, kuris pats savaime puola tau, kad sektumei⁶³⁴. Kalpoko nutapytoji bakchantė savo apdaru (lengvo audinio chitonu per vieną petį) ir rankos judesiu primena antikinę sužeistą amazonę. Dailininkas Dubeneckienės-Kalpokieneš šokių įkvėptame personaže supina jėgų netekusios amazonės ir žmogaus kūno aistras pažadinančios lėbaujančio Dioniso palydovės – bakchantės įvaizdžius. Apie „O. D. portretą“ Vaižgantas rašė: „[v]eide daug demoniško. Kokia siela žiūri tomis didžiulėmis akimis, tuo veidu stambiais klasikiniiais bruožais. Nuožmybė sau ar kitiems? Nepatenkintas ūpas? Troškimai labai daug ko? Įdomus tipas, įdomus ir jo traktavimas“⁶³⁵. Apsvaigusios bakchantės atvaizdą kunigas siūlė vertinti nesiejant jo su pozuotojos asmenybe, tuomet „atkris visi nesmagumai, sujungti su pažįstamu asmeniu, ir gausime aukštos vertės dailininko kūrybą“⁶³⁶.

Minėtą portretuojamosios fotografuotą pirmavaizdį Kalpokas dar sykį perkėlė į 1926 m. sukurtą drobę „Undinė“. Pavyko aptikti ir šio paveikslo eskizą, kuris iki šiol buvo priskiriamas Dubeneckienės-Kalpokieneš rankai⁶³⁷ [il. 31]. Perkeldamas Dubeneckienės atvaizdą iš fotografijos į eskizą ir vėliau į drobę, dailininkas visiškai pakeitė kraštovaizdį: saulėto pajūrio kopos paveiksle pakeistos mėnesienos apšviestu upės vingiu ir miškingais toliais. Dar kūrybinio kelio pradžioje pamėgęs upelio motyvą, impresionistine maniera nutapytame jo krante dailininkas įkurdino savo mūžą. Vaizduojamoji figūra preciziškai tiksliai (sekant fotografiją) nutapyta dešiniajame paveikslo kampe, tiesa, ir čia matome pakeistą vieną esminį portretuojamosios bruožą – šukuoseną [il. 32]. XX a. 3 dešimtmetyje, kartu su *garçonne* stiliumi madoje išpopuliarėjusį trumpų plaukų kirpimą, vadinamąjį „bubikopfą“, buvo pamėgusi ir Dubeneckienė-Kalpokieneš. Trumpi, banguoti plaukai, kaip ir rankoje smilkstanti cigaretė, išskyrė ją iš minios, darė atpažįstamą. Tokios charakteringos detalės pakeitimas ilgomis geltonų plaukų sruogomis garantavo portretuojamosios anonimiškumą. O paveikslo pavadinimas

⁶³⁴ Vaižgantas, „Lietuvos meno Kūrėjų Draugijos Plastikos Sekcijos Meno Paroda“, in: *Krašto balsas*, 1923-02-18, p. 3.

⁶³⁵ Vaižgantas, „L.M.K.Dr. Plastikos Sekcijos Meno Paroda“, in: *Skaitymai*, 1923, Kn. 22, p. 133.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁶³⁷ Eskizų bloknatas įvardintas kaip „Albumas su piešiniais“ ir priskirtas Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei. Vis dėlto scenografijų eskizų ir piešinių analizė, bei palyginimas su jo tapytais paveikslais, leidžia atributuoti jį kaip Petro Kalpoko eskizų albumą. LTMKM Ad: 13.115.

aplinkiniams sufleravo paprastą sprendimą – pavaizduotąją vertinti tiesiog kaip mitologinį personažą. Vargu, ar kas nors šiame paveiksle būtų atpažinęs Sankt Peterburgo artistę.

Prasminiu požiūriu priešingi anoniminei „Undinei“ yra 1926–1933 m. (?) tapyti amazonių atvaizdai, sukurti Kalpokui žvilgčiojant į Baltijos kopose pozavusios Dubeneckienės-Kalpokienės akto nuotrauką(-as) [il. 33–34]. Aliejiniiais dažais ant drobės tapyta „Amazonė“, įprastai dailėtyriniuose tekstuose datuojama 1933-aisiais⁶³⁸, vis dėlto išlikusi Kalpoko studijos nuotrauka liudija, kad šis paveikslas 1927 m. jau buvo nutapytas⁶³⁹ [il. 35]. Ar sutapimas, kad tik po Vladimiro Dubeneckio mirties (1932) paveikslas „Amazonė“ buvo viešai parodytas 1933 m. surengtoje jubiliejinėje Lietuvos dailininkų draugijos parodoje⁶⁴⁰? Tąkart Kalpokas eksponavo ir kitus Dubeneckienės-Kalpokienės atvaizdus, minėtą „Undinę“ ir drobę „Sviedinys“, dabar geriau žinomą pavadinimu „Moteris su kamuoliu“. Galima spėti, jog vengdamas nepalankios visuomenės reakcijos dėl to, kad nutapė provokatyvų ir lengvai atpažįstamą Dubeneckio žmonos aktą „Amazonė“, Kalpokas keletą metų laikė šią drobę savo studijoje⁶⁴¹.

Lietuvos dailininkų draugijos parodą apžiūrėjęs *Dienos naujienų* apžvalgininkas užfiksavo ekspozicijos lankytojų reakcijas ir susidomėjimą: „[p]asirodo, kad pas mus neblogą pasisekimą turi ir „nudistinio“ žanro kūriniai. Didžiojo salėj kabo didelio formato [...] Petro Kalpoko darbo paveikslas „Amazonė“. Tame kūrinyje dailininkas vaizduoja sėdinčią su kardu rankoje ir saulėje įdegusią kaip Palangos „kumpelninkę“ sveiką ir stiprią amazonę. Ties ja stabtelėja daugiausiai žiūrovų“⁶⁴². Vytautas Bičiūnas recenzuodamas parodą „Amazonė“ vadino „tapybiškai ryškia ir efektinga“⁶⁴³. Tiesa, būta ir atviro pasipiktinimo šiuo darbu, *Lietuvos mokyklos* apžvalgininkas rašė, kad Kalpoko „Amazonė“ – „ne kažin koki[a] ekspresyvi karžygė, bet gana šlykšti, nuoga moteris, sėdinti plaže ir nupiešta ruda spalva“⁶⁴⁴.

Tą pačią moters figūrą dailininkas pakartojo dar bent du kartus. Lietuvos dailės muziejuje saugoma 1926 m. tapyta akvarelė „Amazonė“ yra dar vieno Dubeneckienės-Kalpokienės akto fragmentas [il. 36]. Kaip atrodė visas piešinys, galima pamatyti 1929 m. fotografuotoje Kalpoko studijos nuotraukoje [il. 37–38]. Tikėtina, kad ši akvarelė buvo tapyta kaip paruošiamoji

⁶³⁸ Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 32, 136, *XX a. lietuvių dailės istorija*, T. 1, p. 147.

⁶³⁹ Fotografija su prierašu „P. Kalpokas pozuoja sūnui R. Kalpokui, 1927“ publikuota: Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 26, ta pati nuotrauka buvo spausdinta 1927 m. Kazio Binkio redaguotame žurnale *Mūsų dienos*, 1927, Nr. 1, p. 9.

⁶⁴⁰ *Lietuvos dailininkų draugijos dailės parodos katalogas*, Kaunas, 1933.

⁶⁴¹ Tiesa, artimi poros bičiuliai žinojo apie romantiškus jų santykius. Pavyzdžiui, 1928 m. Borisas Dauguvietis taip užbaigė Dubeneckienei į Palangą siųstą laišką: „[p]agarba ir pabučiavimas Kalpokui“. Gražina Aleksienė, „Spalvinga asmenybė“, in: *Kultūros barai*, 1971 Nr. 6, p. 61.

⁶⁴² A. Braziulis, „Aplink jubiliejinę meno parodą“, in: *Dienos naujienos*, 1933-04-21, p. 2.

⁶⁴³ V.B. [Vytautas Bičiūnas], „I. Lietuvos dailininkų dr-jos paroda“, in: *Židinys*, 1933, T. 17, Nr. 4, p. 383–384.

⁶⁴⁴ J. Ž-kaš, „Dailės Dr-jos Jubiliejinė paroda“, in: *Lietuvos mokykla*, 1933, Nr. 7, p. 190.

medžiaga minėtai drobėi „Amazonė“. Sugretinus atvaizdus matyti, kad buvo pakoreguotas karės atributų išdėstymas ir antras planas: drobėje pavaizduotos raitos amazonės gentainės, išstapytas uolėtas krantas. Kone identiška Dubeneckienės-Kalpokienės figūros replika 1928 ar 1933 m. jamžinta ir kitoje Kalpoko drobėje. Paveiksle „Eskizas. Moters aktas“ nebeliko karės atributų ir naratyvių antraplanių detalių. Blyškiame, pastelinių spalvų fone realistiškai nutapytame balerinos akte Kalpokui pavyko perteikti jo mūzos asmenybės brandą ir vidinę jėgą [il. 39]. Realistišką tapybos manierą veikiausiai nulėmė paveikslo pirmavaizdis – 3 dešimtmetyje daryta modelio nuotrauka. Tyrinėjant LDM ir LTMKM saugomus Kalpoko piešinius ir eskizus bei Dubeneckienės-Kalpokienės portretų nuotraukas pavyko aptikti ir daugiau pavyzdžių, patvirtinančių tapytojo praktiką piešti žiūrint į fotografijas⁶⁴⁵.

Nuotraukose užfiksuoti Dubeneckienės-Kalpokienės atvaizdai buvo perkelti ir į drobę „Moters su šuniuku portretas“ (apie 1930), ir į paveikslą „Moteris su kamuoliu“ (apie 1933 m.). Dailininkas neapsiribojo paviršutinišku fotografinio vaizdo atkartojimu, jis improvizavo pritaikydamas skirtingus fonus ar portretuojamosios atributus. Taip drobėje „Moters su šuniuku portretas“ šalia modelio atsirado jų su Kalpoku šunelis [il. 40–41], o paveiksle „Moteris su kamuoliu“ – ryškiaspalvis paplūdimio sviedinys Dubeneckienės-Kalpokienės rankose [il. 42–43]. Galima spėti, kad modelis iš tiesų galėjo pozuoti Kalpokui, tačiau, išlikusios vaizdinės medžiagos tyrimai, eskizų, piešinių ir paveikslų sugretinimai su pagrindinio modelio atvaizdų nuotraukomis, leidžia pagrįstai teigti, kad Kalpokas dažnai naudojo fotografijas, kaip Dubeneckienės-Kalpokienės portretų pirmavaizdžius.

Apie tai, kad dar 1904 m. Kalpokas sutiko pagal fotografiją nutapyti Marijos Mašiotaitės-Urbšienės motinos gimtinę, memuaruose užsiminė pati istorikė⁶⁴⁶. Dailininko sūnus Rimtas rašė, kad Pirmojo pasaulinio karo metais jiems gyvenant Sestri Levantės miestelyje Italijoje, tėvas retušuodavo negatyvus fotografui Boraziniui, vėliau darbavosi pas fotografą Romoje⁶⁴⁷. Neatmestina, kad XX a. 3–4 dešimtmetyje pats Kalpokas, kaip ir daugelis jo amžininkų, turėjo fotoaparatai ir pats fotografavo. Kadangi technologiniai dalykai Kalpokui nebuvo naujiena, tikėtina, kad jis pats galėjo retušuoti negatyvus ir ryškinti nuotraukas.

⁶⁴⁵ Kad Petras Kalpokas buvo pamėgęs fotografijas, kaip pagalbinės priemonės tapyboje, taikymą, liudija ir ne vėliau kaip 1926 m. sukurtas, dabar tik iš nespaltotos reprodukcijos žinomas Dubeneckienės-Kalpokienės portretas su puošnia suknele. Šio paveikslo prototipo nuotraukos saugomos LLMA ir LTKMM (LLMA, f. 154, ap. 1, b. 66; LTKMM, A: 1095/124). Prie pastarojo dar reikėtų pridėti balerinos atvaizdą, nulietą akvarele pagal vieną iš artistės vaidmenų fotografijų (akvarelė žinoma tik iš fotografijų ir reprodukcijų).

⁶⁴⁶ Marija Mašiotaitė-Urbšienė, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴⁷ Rimtas Kalpokas, „Naujai apie Petrą Kalpoką“, in: *Kultūros barai*, 1976, Nr. 8, p. 64.

Viena vertus, fotografijų, kuriose užfiksuotos trumpalaikės, charakteringas modelio pozos, veido išraiškos ir nuotaikos, panaudojimas varijuojant įamžintus motyvus drobėse nebuvo sensacingas Kalpoko kūrybos metodas. Tokią paveikslų kūrybos praktiką nuo XIX a. antrosios pusės taikė Vilniaus dailininkai Vincentas Leopoldas Slendzinskis, Edvardas Matas Römeris, menkesnio profesinio lygio produkciją teikę įvairių dirbtuvių meistrai bei pavieniai kūrėjai⁶⁴⁸. Pasak Jolitos Mulevičiūtės, tyrinėjusios XIX a. Vilniaus dailininkų portretinės kūrybos sąsajas su nuotraukomis, apskritai fotografija, „galutinai įsitvirtino kaip parankinė dailininko portretisto priemonė po to, kai 1854 metais prancūzas Disedėri užpatentavo ir daugiaobjektyviu aparatu pradėjo fotografuoti *carte de visite* formato portretus“⁶⁴⁹. Mulevičiūtė pagrindė ir išplėtojo dailėtyrininkės Zitos Žemaitytės spėjimus⁶⁵⁰ apie kito lietuvių dailės klasiko – Adomo Varno ir jo gyvenimo draugės, olandų kilmės prancūzės Margaritos Rikkers portretą „Bangosė“ (pirminis pavadinimas – „Autoriaus žmonos ir jo paties portretas“), kuri Varnas nutapė 1912 m. pagal surežisuotą fotografiją⁶⁵¹.

Antra vertus, faktas, kad Kalpokas dažnai tapė ne iš natūros, o pagal nuotraukas, iki šiol nebuvo užfiksuotas dailininko biografijoje⁶⁵². Nesitenkindamas paviršutinišku nuotraukose įamžintų vaizdų atkartojimu, paveiksluose jis savo mūzai suteikė įvairiausius pavidalus: svajingos undinės, karingos amazonės, apsvaigusios bakchantės, nuolankios moters su šuniuku, modernios – su kamuoliu. Platus spektras charakteristikų – nuo šokėjos suvaidintų personažų, iki intymių, psichologinių žmonos portretų. Ir visi šie įvaizdžiai suteikia žinių apie ekscentrišką ir spalvingą Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės asmenybę. Vargu, ar tarpukario Kaune buvo kita tokia ryški ir įsimintina – savo kūryba, darbu, gyvenimo būdu – moteris. Prie modernios moters laikysenos pavyzdžių galime priskirti ir viešą romantiškų santykių demonstravimą su naujuoju partneriu, tebebūnant Dubeneckio žmona. Kalpokas su Dubeneckiene susituokė tik 1935 m. liepos 15 dieną, o ne 1932-aisiais, kaip nurodo Tumėnienė⁶⁵³, šią datą kartuoja ir vėlesni tyrėjai

⁶⁴⁸ Jolita Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, p. 60–62.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 62–63.

⁶⁵⁰ Zita Žemaitytė, *Adomas Varnas. Gyvenimas ir kūryba*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 67

⁶⁵¹ Jolita Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, p. 178–180.

⁶⁵² Pats tapytojas rašė, kad portretai „yra dokumentai, kurie atvaizduoja tos epochos žmones. Labai yra sunkus uždavinys nutapyti gerą portretą, ir retas iš dailininkų gali pasiekti tą aukštą tikslą. [...] Rimtą portretą sukurti yra tas pats, kaip parašyti apie tą žmogų rimtą, išsamią monografiją. Rimtas portretas reikalauja iš dailininko ne fotografijos arba kopijos iš natūros, bet subjektyvios, gilios studijos, kuri perduotų ne kokiam nors pripuolamos išraiškos momente, bet duotų sintezę viso žmogaus, kaip jį mato dailininkas, ginkluotas visu savo mokėjimu ir mokslu bei meile savo menui.“ Petras Kalpokas, „Keli žodžiai apie meną“, LLMA, f. 404, ap. 1, b. 65, l. 2–4.

⁶⁵³ Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 13.

bei apžvalgininkai⁶⁵⁴. Taigi reikėtų pakoreguoti dar vieną faktą, svarbų abiejų dailininkų biografijoms, kuri patvirtina Kalpoko ir Dubeneckienės-Kalpokienės santuokos liudijimo nuorašas⁶⁵⁵.

Fotografijų ir pagal jas sukurtų Dubeneckienės portretų analizė leido išryškinti ir dar vieną aspektą – moters-mūzos, vyro įkvėpėjos fenomeną, anksčiau taip smarkiai neartikuluotą tarpukario Kauno dailininkų kūryboje. Yra žinoma maždaug dvi dešimtys Petro Kalpoko sukurtų mylimosios atvaizdų, įskaitant ir tuos atvejus, kada dailininkas sukurtiems personažams suteikė savo mūzos bruožų, pavyzdžiui – „Jūrų mergaitė“, (apie 1926), kunigaikštienė „Birutė“ (apie 1930), „Marytė Melnikaitė“, (1945). Kalpoko piešinių ir eskizų analizė leidžia teigti, kad iš pirmo žvilgsnio spontaniškos, iš natūros pieštos nuogos moters figūros studijos bei škiecai daugeliu atveju buvo atlikti pagal Dubeneckienės aktų fotografijas.

Viena aišku, Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės *nu* fotografijos nebuvo skirtos viešumai. Kalpokas, paveiksluose suteikęs vaizduojamajai įvairių personažų bruožų bei atributų, išvengė tiesmuko moters akto atvaizdavimo, veikiausiai taip buvo daroma apgalvotai, nes XX a. 3–4 dešimtmetyje netgi akademiniais tikslais sukurtų nuogo kūno vaizdų viešas rodymas sukeldavo prieštaringas tarpukario Kauno visuomenės reakcijas. Pavyzdžių toli ieškoti nereikia, užtenka prisiminti vadinamąjį „nuogybių skandalą“, kilusį 1925 m., dėl Kauno meno mokyklos auklėtinių parodoje eksponuotų studijinių aktų.

Tuomet viešą polemiką įžiebė prelato Adomo Dambrausko-Jakšto (1860–1938) tęstinis straipsnis „Meno ir pornografijos mokykla“ dienraštyje *Rytas*⁶⁵⁶. Aplankęs Meno mokyklos auklėtinių parodą Jakštas piktinosi, kad minėtoje įstaigoje mokoma ne tik meno kūrybos, bet ir yra „diegiama atvira pornografija ir varomas dorų moterų ir pačių mokinių tvirkinimas“. Prelatas žėrė kritiką tiek ir pozavusiems modeliams, tiek ir juos piešusiems dailininkams: „[t]ai yra morališkas moters išžagininimas, jos vertybės paminimas po kojų ir drauge pačių vyrų, jos nuogumą bepiešančių tvirkinimas. [...] nuogybės užmuša dailininką, nes jos yra dailės sifilis“. Meno mokyklos direktoriui Justinui Vienožinskiui teko įrodinėti, kad ruošiant profesionalius dailininkus „nuogo kūno studija įvairiose pozose ir judesy yra neišvengiama“ ir, kad ne kiekvienas nuogo kūno atvaizdas yra pornografija, tai priklauso ir nuo jį kuriančio asmens, ir nuo

⁶⁵⁴ Jolita Mulevičiūtė, „Dubeneckienė-Kalpokienė Olga“, p. 16.

⁶⁵⁵ Petro Kalpoko ir Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės santuokos liudijimo nuorašas, LLMA, f. 404, ap. 1, b. 79, l. 10.

⁶⁵⁶ Adomas Jakštas, „Meno ir pornografijos mokykla“, in: *Rytas*, 1925-06-13, p. 3, 1925-06-14, p. 2–3, 1925-06-16, p. 2.

žiūrovo užmojų⁶⁵⁷. Dėstytojų bei auklėtinių garbę suskubo ginti ir skulptorius Petras Rimša⁶⁵⁸. „Aušros“ gimnazijos direktoriui Mykolui Biržiškai prirėkė atviru laišku spaudoje paneigti Jakšto įtarimus dėl gimnazisčių pozavimo aktams⁶⁵⁹. Viešai išplieskęs ginčas dėl nuogybių Meno mokykloje po truputį tilo, tiesa, kaskart parodų salėje pamatęs apnuogintų kūnų vaizdus Jakštas vėl griebdavosi plunksnos⁶⁶⁰.

Reziumuojant šiame disertacijos poskiryje išdėstytas mintis, norėčiau priminti, kad buvo įvardintos 3 priežastys, kodėl, mano manymu, galėjo atsirasti Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės aktų ciklas, fotografuotas Lietuvos pajūryje. Pirmą – atminčiai liksiantys sportiško nuogo kūno vaizdai. Antra – tai galėjo būti tiesioginė susidomėjimo nudizmo praktikomis dokumentacija. Trečia – aktų fotografijos buvo kuriamos kaip paruošiamoji medžiaga dailės kūriniam. Žinoma, galima ir šių trijų veiksmų sintezė ar kiti neaparti motyvai. Dailininkės ir šokėjos aktų bei apnuogintų portretų sukūrimo analizė leido išryškinti anksčiau Lietuvos dailėtyroje neakcentuotą faktą apie fotografijos, kaip pagalbinės priemonės, Petro Kalpoko kūryboje taikymą. Pagal aktų nuotraukas nutapytas modelis drobėje buvo „aprengiamas“, kitu atveju, pakeitus charakteringas išvaizdos detales portretuojamoji tapdavo nebeatpažįstama. Tokiu būdu išvengta nepalankios parodų lankytojų reakcijos. Veikiausiai dėl tos pačios priežasties maždaug 6 metus viešai neeksponuotas Dubeneckienės bruožų turintis aktas „Amazonė“, kurio sukūrimo data buvo patikslinta tekste. Taip pat pirmame disertacijos III dalies poskyryje patikslintos Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės ir Petro Kalpoko pažinties ir sutuoktinių datos. Naujai atributuoti ir kitiems dailininkams, nei tradicinėje dailės istorijoje, priskirti darbai.

Spalvinga šokėjos, baletmeisterės ir dailininkės Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės asmenybė ir gyvenimo būdas stipriai veikė jos amžininkų kūrybą. XX a. 3–4 dešimtmetyje ji buvo populiariausias modelis, kurios atvaizdus savo darbuose įamžino ne tik jos sutuoktiniai – architektas Vladimiras Dubeneckis ir tapytojas Petras Kalpokas – bet ir kiti tarpukario kūrėjai: Vladas Didžiokas, Barbora Didžiokienė, Telesforas Kulakauskas, nenustatytas skulptorius. Jos šokėjos ir improvizatorės karjera lėmė ir portretų prasminį turinį. Tiek pati balerina, tiek ją vaizdavę dailininkai buvo linkę piešti ir tapyti Dubeneckienės vaidintus personažus: amazonę,

⁶⁵⁷ Justinas Vienožinskis, „Ko nori p. Jakštas?“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-06-25, p. 5, 1925-05-28, p. 6.

⁶⁵⁸ Petras Rimša, „Lipk lauk iš svetimo vežimo“, in: *Lietuva*, 1925-07-27, p. 2–3.

⁶⁵⁹ Mykolas Biržiška, „Atviras laiškas A. Jakštui“, in: *Rytas*, 1925-06-18, p. 3.

⁶⁶⁰ Adomas Jakštas, „Latvijos nepriklausomųjų dailininkų Paveikslų paroda“, in: *Lietuvis*, 1927-02-14, p. 2, Idem, „Dėl nudengto kūno dailėje“, in: *Lietuvis*, 1927-03-21, p. 4.

čigonę, arlekiną ir kt. Reikšmingas buvo ne tik meninis kūrėjos talentas, bet ir asmeninio įvaizdžio žavesys, suformuotas Rusijos ir Vokietijos didmiesčių kultūros įtakų. Fatališkai ir ekscentriškai, bohemišką gyvenimo būdą propagavusios Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės laikysenai priešinga, bet ne mažiau kūryboje sėkminga buvo Domicelės Tarabildienės asmenybė.

3.2. Domicelė Tarabildienė (1912–1985)

XX a. 4 dešimtmečio Lietuvos dailės gyvenime Tarabildienė išsiskyrė kaip talentinga, savireprezentatyvi, anksti pripažinta ir labai produktyvi dailininkė, išmėginusi jėgas ne vienoje dailės srityje. Šalia kūrybos ji gebėjo derinti savo, kaip daugiavaikės motinos buitį, kūrybinius užsakymus bei šeimyninius rūpesčius pasidalindama su sutuoktiniu, dailininku Petru Tarabilda. Ir šis kuriančios motinos tipas sėkmingai eskaluotas spaudos puslapiuose, tam pasitelktos ir fotografijos, kuriose įamžinta Tarabildienė su vaikais prie ankstyvųjų savo darbų ar skulptūros modelių⁶⁶¹. Į Lietuvos moterų dailininkų draugiją Tarabildienė įstojo jau priklausydama LDS, pelnusi ne vieną konkursinį apdovanojimą ir turėdama parodinės patirties.

Tarabildienės priklausymas draugijai akivaizdžių rezultatų davė 1940 m., kada organizacijos surengtoje narių parodoje ši dailininkė ekspozicijai pateikė beveik 9 dešimtis darbų, tarp jų 2 bareljefai bei gausus pluoštas gratažo, akvarelės ir kitomis technikomis atliktų knygų ir žurnalų iliustracijų, teminių kompozicijų. Kone trečdalį Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje surengtos parodos turinio sudariusiai Tarabildienės kūrybai išeksponuoti prirėkė net atskiros salės (iš viso rodyti 292 trisdešimt aštuonių dailininkų darbai). Be to, dabar Tarabildienės kūrybos aukso fondui priskiriama knygų grafika ir kiti jos eksponatai sulaukė pačių geriausių įvertinimų spaudoje. Vytautas Bičiūnas dalį gratažo technika sukurtų jos iliustracijų vadino „tikrais meno šedevrais“⁶⁶². Tuo tarpu, *Lietuvos aidas* apžvalgininkas Tarabildienės pasirodymą parodoje įvardino kaip LMDD narės benefisą⁶⁶³. Pasibaigus parodai LMDD valdyba nusprendė net skirti piniginę 100 litų premiją Tarabildienei, taip atsidėkodama už dėmesio ir pagyrų nestokojusią, kone personalinę jos darbų ekspoziciją grupinėje parodoje⁶⁶⁴. Taigi šis pavyzdys liudija, kad dailininkų draugija jautėsi dėkinga, net skolinga Tarabildienei už tai, kad jos darbai gerokai pakėlė bendrą parodos turinio kokybės lygį.

⁶⁶¹ *Motina ir vaikas*, 1937, Nr. 4, p. 29, 35; *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 12, p. 603; *Žiburėlis*, 1944, Nr.3–4, p. 42.

⁶⁶² Vytautas Bičiūnas, „Pirmoji moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Židinys*, 1940, Nr. 1, p. 98.

⁶⁶³ P. Šiugžda, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-26, p. 5.

⁶⁶⁴ 1940-02-16 LMDD visuotinio susirinkimo protokolas. LLMA, f. 33, ap. 3, b. 1, l. 21.

Tarabildienės deklaruota pozicija kuriančių moterų klausimu taip pat buvo palanki LMDD puoselėtoms idėjoms. 1937 m. balandį, mirus studijų draugei Marcei Katiliūtei, jos nekrologe Tarabildienė svarstė kūrybinio darbo ir buities suderinimo dilemą, su kuria velionei susidoroti nepavyko⁶⁶⁵. Tiesa, pačiai teksto autorei XX a. 4 dešimtmetyje puikiai sekėsi derinti profesinius ir šeimyninius įsipareigojimus. Teiginį, kad Tarabildienė buvo neabejinga kuriančių moterų socialinei padėčiai galėtų paliudyti 1937 m. spalio mėnesio žurnale *Naujoji Vaidilutė* išspausdintas straipsnis, pasirašytas D.T. inicialais. Lietuvos moterų kūrybinių pasireiškimų apžvalgoje rašyta: „[k]ai bus visiškai nuvalytos tamsių laikų dulkės nuo Lietuvos moters veido, kai išnyks antimoteriška atmosfera, Lietuvoje visur rasime moterį kūrėją, moterį menininkę, kūrybiškai ištvermingą, herojišką. Moteris menininkė dažnai tampa vyrams nekenčiamu konkurentu. O kaip skaudžiai talentingos moterys išgyvena tylas tragedijas, kada turi apsispręsti: menas ar šeima?“⁶⁶⁶.

Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos galima teigti, kad Tarabildienė praaugo daugumos savo amžininkų kūrybą Vakarų modernizmo idėjų įsisavinimo prasme. Vis dėlto modernistinių sprendimų greitai teko atsisakyti, nes tarpukario Lietuvoje nebuvo palankių sąlygų menininkų eksperimentams ir individualiai raiškai. Domicelė Tarabildienė ir šiandien žinoma kaip lietuviškos vaikų knygų iliustracijos klasikė, ir šis įvaizdžio kanonas buvo suformuotas dar pačioje jos savarankiškos meninės kūrybos pradžioje. Formalistine grafikos darbų analize grįsti vėlesnių tyrėjų tekstai tik dar labiau išpopuliarino šią Tarabildienės meninio palikimo dalį.

Šiame disertacijos poskyryje pasirinktas netradicinis pjūvis, pasitelkus periferinės ir nepakankamai tyrinėtos Tarabildienės meninės veiklos – autoportretinės fotografijos analizę, siekiama su(si)kurti naują naratyvą ir pristatyti ją kaip emancipuotą XX a. pirmosios pusės kūrėją moterį, susidomėjusią savo kūnu ir įvaizdžio kūrimo galimybėmis, suinteresuotą savo socialinio statuso bei profesinės karjeros įtvirtinimu. Išbandžiusi save skulptūros, grafikos, tapybos, taikomosios dailės bei fotografijos sferose, Domicelė Tarabildienė atsiskleidžia kaip labai eklektiškų pažiūrų asmenybė tiek asmeniniame gyvenime, tiek ir kūryboje. Greitai pasiduodanti autoritetų poveikiui, imli įvairioms meninėms įtakoms ir kartu puiki savo įvaizdžio bei kūrybos vadybininkė. Kaip matyti iš pateikto pavyzdžio apie Tarabildienės benefisą 1940 m. LMDD narių parodoje, šis dailininkės bruožas buvo palankiai vertintas ir skatintas. Naujas žvilgsnis į Domicelės Tarabildienės asmenybę, jos meninius ieškojimus ir poelgius suteikia

⁶⁶⁵ Domicelė Tarabildaitė, „A.a. Marcelė Katiliūtė“, in: *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 16, p. 355.

⁶⁶⁶ D. T. [Domicelė Tarabildienė (?)], *op. cit.*, p. 495–496.

argumentų permąstyti nepriklausomybės metų dailininkų kartai taikytų kūrybos kriterijų, jų mentaliteto kaitos, emancipacijos, ir šalies modernėjimo klausimus.

Viena iš Lietuvos moderniosios dailės klasikų Domicelė Tarabildienė reiškėsi skirtingose dailės srityse, pirmiausiai ją žinome kaip grafikę bei vaikų knygų iliustruotoją. Tačiau pagal išsilavinimą ji buvo skulptorė, taip pat yra sukūrusi tapybos darbų. Pirmieji bandymai pažinti skulptūros paslaptis buvo sėkmingi. 1932 m. jos mokykliniai darbai sulaukė visuomenės susidomėjimo, o kamerinė skulptūrinė kompozicija „Pirmieji žingsniai“, pasak to meto spaudos, sukėlė kone sensaciją ir buvo nupirka tuometinio premjero sutuoktinės Jadvygos Chodakauskaitės-Tūbelienės⁶⁶⁷. Tarabildienė yra sukūrusi skulptūrinių portretų ir kompozicijų, medalių, reljefų. Santuoka apvainikuota draugystė su Petru Tarabilda suartino dailininkę su trečiafrontininkais ir nelegalios Lietuvos komunistų partijos pogrindininkais. 1931–1934 m. jie aktyviai įsitraukė į kairuoliško darbininkų klubo „Viltis“ veiklą: piešė jiems dekoracijas, spausdino plakatus⁶⁶⁸, darbininkų švenčių atsišaukimus⁶⁶⁹, slėpė komunistus pogrindininkus. Prie simpatijų kairiesiems ir Rusijai minėtinas Tarabildų susižavėjimas Nikolajaus Rericho asmenybe ir veikla⁶⁷⁰. Petras Tarabilda buvo vienas iš Nikolajaus Rericho draugijos Lietuvoje įkūrėjų 1935 m., jos valdybos narys, žurnalo *Naujoji sąmonė* iniciatorius bei meninis redaktorius (leistas 1936 m. Kaune). 1937 m. jis parengė *Rericho pakto* vertimą su komentarais⁶⁷¹. Tarabilda sukūrė draugijos emblemą bei plakatą, o Tarabildienė – Rericho biustą (1936), jubiliejinį medalį bei skulptūrinę kompoziciją „Kūrybos madona“ (abu – 1937 m.), pastaroji išilginto silueto moters figūra, suskaidyta ritmingomis apdaro vertikalėmis, rankose laikanti Rericho draugijos ženklą⁶⁷².

1935 m. Tarabildienė įstojo į Lietuvos dailininkų sąjungą, ėmė dalyvauti parodose su grafikos, skulptūros vėliau ir tapybos darbais. 1938–1940 m. priklausė Lietuvos moterų dailininkų draugijai. Ji buvo viena pirmųjų Lietuvos dailininkų moterų valstybės stipendininkų Paryžiuje, kur gavusi Švietimo ministerijos paramą 1937–1939 m. tobulinosi Aukštosios nacionalinės dekoratyvinės dailės mokyklos (*École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*) Skulptūros studijoje.

⁶⁶⁷ „Meno mokyklos mokinių darbai“, in: *Bangos*, 1932, Nr. 36, p. 905.

⁶⁶⁸ [*Domicelės Tarabildienės*] *Autobiografija*, LLMA, f. 334, ap. 1, b. 136, l. 1.

⁶⁶⁹ LLMA, f. 334, ap. 1, b. 30, l. 4.

⁶⁷⁰ Nikolajus Rerichas (1874–1947) – vokiečių kilmės rusų dailininkas, filosofas, mistikas, archeologas, visuomenės veikėjas, dirbęs Tarybų Rusijai ir ją rėmęs.

⁶⁷¹ Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, „Tarabilda Petras“, in: *Lietuvos dailininkų žodynas, 1918–1944*, T. 3, p. 394.

⁶⁷² Skulptūra žinoma ir pavadinimu „Kūrybos globėja“.

Įvertinimai tarptautinėse parodose – 1937 m. Paryžiuje už iliustracijas Kazio Binkio knygelei *Jonas pas čigonus* ir etnografinių lėlių kompoziciją „Vestuvės“ (pastaroji apdovanota ir 1938 m. Berlyne vykusioje tarptautinėje amatų parodoje) garantavo ir palankų visuomenės požiūrį. Džiūgauta, kad daugiavaikė motina (tuo metu turėjo tris vaikus) kuria liaudžiai suprantamą ir patinkantį meną. 1940 m. Tarabildienės sukurti gratažai Jono Balio sudarytam tautosakos rinkiniui *Šimtas liaudies baladžių* pripažinti nacionaline vertybe – apdovanoti Valstybės taupomųjų kasų premija. Įvertinimas patvirtino bendrą tarpukario dailininkams taikytą sąlygą, kad „siekiant valstybės globos reikia kurti meną, konsoliduojantį visuomenę, įkvepiančią piliečiams meilę savo šaliai ir pasitikėjimą jos tvarka“⁶⁷³.

Kairiųjų pažiūrų neslėpusiai dailininkei pirmieji sovietų okupacijos metai taip pat buvo darbingi: ji kūrė iliustracijas politinės satyros žurnalui *Šluota* ir vaikų žurnalams *Genys*, *Žiburėlis*, apipavidalino sovietinei ideologijai palankių autorių leidinius. Vokiečių okupacijos metais, siekdami būti toliau nuo asmenų, žinojusių apie jų kolaboravimą su okupacine sovietų valdžia, Tarabildos pasitraukė į provinciją. Gyvenant Ukmergėje dėl politinės situacijos ir buitinių rūpesčių (ji dirbo valytoja Pagelažių durpyne, šeimoje augo 4 vaikai) įvyko atotrūkis nuo intensyvios kūrybos. Tiesa, 1942 m. Tarabildienė sukūrė vieną iš ankstyvųjų lakštinės grafikos darbų – linoraižinį „Laukų madona“, kuriame pavaizdavo tautiniu kostiumu vilkinčią jauną moterį su kūdikiu, sėdinčią ant javų pėdo. Estampe matome ir daugiau liaudies meno elementų: dekoruotas molinis ąsotis prie moters kojų, medžio drožiniais puoštas kryžius ir pirkia antrame plane. Iki 1945 m. Tarabildienė iliustravo vos porą knygų. Leidyklų užsakymai knygų (daugiausiai skirtų vaikams) iliustracijoms sovietmečiu buvo pagrindinis Tarabildienės ir jos gausios šeimos pragyvenimo šaltinis. Priklausomybės metų dailininkės kūryba, daugiausiai knygų grafika vaikų literatūrai ir vadovėliams bei vėlyvieji piešinių ciklai, sulaukė išties nemažai žurnalistų ir dailės kritikų dėmesio, 1972 m. Tarabildienė apdovanota LSSR valstybine premija. Tačiau sovietinis laikotarpis pranoksta šios disertacijos tyrimo chronologines ribas, tad šiuo atveju bus analizuojamas tik ikikarinis Domicelės Tarabildienės veiklos periodas.

Disertacijos problematikai ypač aktuali jaunos dailininkės modernistinės nuostatos ir savireprezentacijos poreikį išreiškusi fotografija ir fotografika – anksti išmėginta, tačiau vėliausiai iš visų jos kūrybos sričių tyrinėtojų įvertinta meninio palikimo dalis. Apie 1930-uosius bendramokslio Vaclovo Kosciuškos (1911–1984) paskatinta Tarabildienė pradėjo fotografuoti. Šeimos išsaugotose nuotraukose ir negatyvuose matome užfiksuotas Kauno meno mokyklos

⁶⁷³ Giedrė Jankevičiūtė, „Vis dar nepažinta Domicelė Tarabildienė“, in: *Dailė*, 2012, Nr. 2, p. 126.

mokinių gyvenimo akimirkas, laikinosios sostinės ir jos priemiesčių gyventojų kasdienybę, šeimos narių portretus Jočiūnų kaime, studijų ir kelionių 4 dešimtmečio pabaigoje Paryžiuje bei Italijoje momentus. Vis dėlto labiausiai disertacijos autorę sudomino 1930–1932 m. sukurti Tarabildienės autoportretai, ypač tarpukario Lietuvos fotografijos istorijoje mažai analogų turintys fotomontažo panaudojimo elementai, leidę jų kūrėjai ir pagrindiniam modeliui iš provincialios kaimo kasdienybės persikelti į pačios sukurtą fantazijų pasaulį.

Apie jaunystės pomėgį fotografuoti pati dailininkė neužsiminė autobiografijoje, šio fakto neakcentavo ir ankstesni tyrėjai. Domicelės Tarabildienės darytos nuotraukos ir fotomontažai visuomenei pirmą kartą pristatyti 2002-aisiais, kai minint dailininkės 90-metį Lietuvos dailininkų sąjungos patalpose buvo atidaryta paroda „Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė“⁶⁷⁴ (kuratoriai Giedrė Jankevičiūtė ir Rimtas Tarabilda). Ilgai šeimos saugoti negatyvai buvo ištraukti į dienos šviesą. Eksponuotos fotografijų reprodukcijos ir originalūs nuotraukų atspaudai sulaukė didelio visuomenės ir tyrėjų susidomėjimo. Tarabildienės fotomontažus galėjo pamatyti ir kitų Lietuvos miestų (Kauno, Panevėžio) gyventojai, vėliau jie rodyti Lenkijoje – Poznanėje, Norvegijos mieste Bergene, Glazgo mieste Škotijoje. Dalis fotomontažų publikuoti Lietuvos fotografijos istorijai skirtuose leidiniuose⁶⁷⁵. Kūrėjos gimimo 100-mečio jubiliejinėse parodose, jų kataloguose, Tarabildienės kūrybai skirtuose tekstuose jau nebeaplenkiamas ir fotografinis jos palikimas⁶⁷⁶.

Kas skatina vis sugrįžti prie Tarabildienės autoportretų, apie kuriuos, regis, jau rašyta pakankamai? Juk Tarabildienės pavardė buvo įterpta į XX a. pirmosios pusės Lietuvos fotografijos istoriją, kurioje modernistiniai ieškojimai kuriant fotomontažus, drąsūs eksperimentai savo kūnu ir meistriški socialiniai persikūnijimai, apskritai, atrodo, neturi analogų. 2002 m. Agnė Narušytė rašė, kad „[m]odernizmo – pašėlusios, atitrūkusios nuo žemės traukos, ironiškos, eksperimentuojančios, žaidžiančios miesto simboliais – fotografijos Lietuvoje tuo metu lyg ir nebuvo“⁶⁷⁷. Bet praėjus 12 metų po Tarabildienės fotografinio palikimo paviešinimo

⁶⁷⁴ *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika.*

⁶⁷⁵ Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Naujai atrasta Domicelė Tarabildienė“, p. 116–121; *Lietuvos fotografija iki XXI a.*, p. 111; Agnė Narušytė, „Domicelė Tarabildienė“, in: *XX a. Lietuvos fotografijos antologija*, T. 3, p. 100.

⁶⁷⁶ *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės: op. cit.; Domicelė Tarabildienė „Nosis“ laikui, op. cit.; Ieškoti moters. Parodos, skirtos dailininkų Marcės Katiliūtės, Černės Percikovičiūtės, Marijos Račkauskaitės-Cvirkienės, Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės 100-ųjų gimimo metinių jubiliejui paminėti, katalogas*, sudarytojos Violeta Krištopaitytė, Aušra Vasiliauskienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlonio dailės muziejus, 2013.

⁶⁷⁷ Agnė Narušytė, „Nosis laikui. Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografikos paroda LDS parodų salėje“.

jau galima kalbėti ir apie modernistines aspiracijas kitų kūrėjų (auto)portretinėje fotografijoje. XX a. pirmosios pusės Lietuvos (auto)akto fotografijos istorijoje Tarabildienės pavardė taip pat nebeatrodo tokia vieniša.

Užtenka prisiminti ankstesniame skyriuje aptartas Olgos Dubeneckienės surežisuotų portretų nuotraukas, kur matėme dailininkę ir baleriną fatališkos scenos dievaitės, moters-vampo amplua. O kur dar aktai Baltijos pajūrio kopose, pagal kuriuos Petras Kalpokas tapė ekscentriškus, ne visada iškart atpažįstamos mūzos portretus. Dar galima pridėti Veronikos Šleivytytės fotografinį palikimą, kuris išsamiai aptartas Agnės Narušytės⁶⁷⁸ ir kitų tyrinėtojų tekstuose. Tarpukario fotografijos kontekstą autoreprezentacijos atvejų požiūriu papildė Zitės Pikelytės tyrimai, skirti Lietuvos provincijos fotografijai⁶⁷⁹. Į dienos šviesą ištraukti Balio Buračo (auto)aktai, paviešint Vaclovo Kosciuškos ir jo mokytojo Vytauto Kairiūkščio fotoarchyvai⁶⁸⁰.

Kai 2012 m. minint Tarabildienės 100-metį Fotomenininkų sąjungos galerijoje Gedimino prospekte buvo surengta ekspozicija „*Nosis laikui*“, inicijuota dailininkės sūnaus Rimto Tarabildos, jau buvo pastebėta, kad rengėjai nepakankamai atsižvelgė į per 10 metų (būtent tiek laiko buvo praėję nuo Tarabildienės fotoarchyvo paviešinimo) pasistūmėjusius šalies fotografijos istorijos tyrimus ir nepasitelkė konteksto, kuris būtų leidęs pamatyti dailininkės fotografijas amžininkų palikimo fone⁶⁸¹. Taigi naujos medžiagos tyrimai skatina dar kartą atkreipti dėmesį į meninio pobūdžio Tarabildienės fotografijas, ypač – autoportretus.

Domicelės Tarabildienės atvejis šiam tyrimui pasirinktas ir dėl kitų priežasčių. Pirmiausia kūrybinės biografijos apžvalga padeda geriau įvertinti jos, kaip nepriklausomos Lietuvos Respublikos jaunosios kartos dailininkų atstovės kūrybos krypčių pasirinkimą ir išryškinti to pasirinkimo santykį su valstybės lūkesčiais. Gyvenimo aplinkybės padėtų išryškinti, kaip šeimyninė situacija koregavo Tarabildienės kūrybos krypčių pasirinkimą ir, galbūt, atsakyti į

⁶⁷⁸ Agnė Narušytė, „Veronikos Šleivytytės fotografijos bruožai“, p. 148–162; Idem, „Veronikos Šleivytytės gyvenimas fotografijose“, p. 9–16; Idem, „*Écriture féminine* fotografijoje: Veronika Šleivytytė ir Violeta Bubelytė“, p. 81–102.

⁶⁷⁹ Zita Pikelytė, *op. cit.*

⁶⁸⁰ Vidmantas Kiaušas, „Pažįstamas ir neatrastas Balys Buračas“, in: *Nemunas*, 2004, Nr. 27 (468), p. 13; *Tarpukario veidai: Balys Buračas. Portretai*, Kaunas: Šviesa, 2006, p. 9; *XX a. romantikas Vaclovas Kosciuška (1911–1984)*: Parodos katalogas, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Lietuvos dailės muziejus, Vilniečių ainių klubas, 2011; Viktoras Liutkus, „Vytauto Kairiūkščio (1890–1961) suprematistinė kūryba ir fotomontažai“, in: *Menotyra*, 2008, T. 15, Nr. 2, p. 2–12; *Vytautas Kairiūkštis ir jo aplinka*: Katalogas, parodos rengėjai: Viktoras Liutkus, Austėja Čepauskaitė, Lolita Jablonskienė, Ieva Mazūraitė-Novickienė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.

⁶⁸¹ Laima Kreivytytė, „Dar nepakankamai pažįstama“ (Apie Domicelės Tarabildienės fotografijų parodą „Prospektas“ galerijoje Giedrę Jankevičiūtę kalbina Laima Kreivytytė), in: *7 meno dienos*, 2012-05-11, Nr. 987, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-05-11/fotografija/dar_nepakankamai_pazistama.html, [žr. 2015-08-29]; Giedrė Jankevičiūtė, „Vis dar nepažinta Domicelė Tarabildienė“, p. 124–127.

klausimą, kodėl visada pabrėždavusi savo svajonę tapti skulptore ji dabar geriausiai žinoma kaip knygų grafikos klasikė. Tarabildienės autoportretinės fotografijos tyrimas atveria galimybę įvertinti jos savistabos momentus ir pastangas kurti skirtingus viešuosius įvaizdžius, tam tikrais atvejais leidžia nustatyti, kokie vizualiniai šaltiniai darė įtaką jos kūrybiniams eksperimentams. Kontekstualizavus Tarabildienės fotografinį palikimą galima ieškoti analogijų ir savitumų tarp amžininkų kūrybos.

3.2.1. Biografijos ir kūrybos apžvalga

Domicelė Tarabildaitė gimė 1912 m. balandžio 26 dieną Anykščių rajono Andrioniškio miestelyje. Mergaitė buvo jauniausias, devintas vaikas šeimoje, iš kurių 5 mirė dar vaikystėje. Pirmojo pasaulinio karo metais Tarabildų šeima išsikėlė į tėvo gimtinę – Jočiūnų kaimą Panevėžio rajone. Jočiūnuose prabėgo Tarabildaitės vaikystė. Tėvas Kazimieras Tarabilda vertėsi amatais: kalvio, staliaus, siuvėjo⁶⁸², su amatininkiška veikla buvo susiję ir pirmieji Domicelės ieškojimai, iš valstietiškos aplinkos kilusią mergaitę sudominę meno pasauliu. Ir Tarabildienės monografijos autorė Zita Žemaitytė, ir kiti, rašiusieji apie anksti pasireiškusį jos talentą dailei, mini iš medžio drožinėtas ir lipdytas molio figūrėles, anglimi išmargintą trobą⁶⁸³. Tekstų autoriai vaizdingai nupasakoja pirmąjį mergaitės apdovanojimą už piešinius ir drožinius 1924 m. Panevėžyje surengtoje miesto ir apskrities pradinių mokyklų moksleivių darbelių parodoje. Pati dailininkė taip pat noriai dalinosi vaikystės dienų prisiminimais, apmąstydamą jaunas dienas svarstė, kad rimtesnė pažintis su daile galėjo prasidėti už dešimties kilometrų nuo Jočiūnų esančiame Raguvos miestelyje, kur ji lankė progimnaziją⁶⁸⁴.

Jolitos Mulevičiūtės pastaba, kad tarp 4 dešimtmetyje konservatyviausios iš dailės šakų – skulptūros studijas Kauno meno mokykloje pasirinkusių jaunuolių ryški „valstietiškojo elemento“ persvara, iš dalies aktuali ir Tarabildienės atveju⁶⁸⁵. Vis dėlto didesnę įtaką jos apsisprendimui darė autoritetai. Dar 1924 m. minėtoje mokyklinių darbelių parodoje Panevėžyje ji susitiko su skulptoriumi Juozu Zikaru (1881–1944), o 1929-ųjų rudenį Zikaro užtariama įstojo į Panevėžio mergaičių gimnaziją, kur mokinę nuolat globojo jos geradaris⁶⁸⁶.

⁶⁸² [Domicelės Tarabildienės] *Autobiografija*, LLMA, f. 334, ap. 1, b. 136, l. 1.

⁶⁸³ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius: Vaga, 1973, p. 5, 7.

⁶⁸⁴ Domicelė Tarabildienė, „Kodėl man sekėsi“, in: *Vyturys*, 1939, Nr. 18, p. 270–273; Bronius Jauniškis, „Jaunųjų pasaulio vaizduotoja Danutė Tarabildienė“, in: *Žiburėlis*, 1944, Nr. 3–4, p. 42–44; Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸⁵ Jolita Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 15.

⁶⁸⁶ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, p. 7.

1929-ųjų sausio pabaigoje Tarabildienė (dar tada Tarabildaitė) išlaikė stojamuosius egzaminus į Kauno meno mokyklą, bet studijos dar neprasidėjo, ją paliko kandidate. Vėliau dailininkė prisimins, kad Kajetonui Sklėriui kartą išrėžė: „[a]rba menininkė išvažiuosiu iš Kauno, arba mano lavoną nuvešite į tėviškę“⁶⁸⁷. 1929 m. sausio 25 d. ji priimama į Rengiamąjį skyrių, o gegužės 7 dieną perkelta į Bendrojo lavinimo skyriaus pirmą kursą⁶⁸⁸. Studijų pradžioje Meno mokyklos mokinė gauna pirmąjį 20 litų honorarą už L. Vitkausko eilėraščio „Vyras“ iliustracijas vaikams skirtame žurnale *Saulutė*⁶⁸⁹. Tiesa, tada pati save tikino, kad „[s]kulptūra – svajonė, grafika – dėl duonos“⁶⁹⁰. 1929 m. liepos mėnesio žurnale *Jaunimas* išspausdinamas pirmasis Tarabildienės kurtas viršelis, spalvotas linoraižinys „Grėbėjėlė“, spalio numerio viršelyje – „Skaitanti mergaitė“⁶⁹¹. Taigi kol Meno mokyklos mokinė svajojo apie skulptūros studijas, dailininkės karjerą pradėjo kaip vaikų žurnalų iliustruotoja. Vėliau prisiminė, kad gavusi pirmąjį 20 litų honorarą už piešinius *Saulutėje* nustebo, „[a]nuo metu tai buvo didžiausias mano turtas“⁶⁹². Žinant, kad Meno mokyklos stipendija siekė 50 litų⁶⁹³, nestebina dažno studento kūrybinis posūkis į taikomąją grafiką, kur nuo 3 dešimtmečio pabaigos ėmė reikštis Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, Petras Kiaulėnas, Jonas Kuzminskis, Vytautas Kazimieras Jonynas, Telesforas Kulakauskas, Stepas Žukas ir kiti. Valstybės diegtą utilitaristinės dailės sampratą priėmę 4 dešimtmečio Meno mokyklos auklėtiniai, siekdami prie stipendijos ar pagrindinio atlyginimo prisidurti papildomų pajamų, noriai projektavo plakatus, reklamas ar pašto ženklus. Leidėjų mokami honorarai buvo daugelio jaunųjų dailininkų, ypač grafikų, stabilus pajamų šaltinis⁶⁹⁴. Pavyzdžiui, 1934 m. gautos pajamos už pirmosios Tarabildienės iliustruotos knygelės *Pasaka apie pelėdą* (autorė – Danutė Čiurlionytė) apipavidalinimą siekė 300 litų⁶⁹⁵.

Viena vertus, dar studijų metais Tarabildienei teko išbandyti jėgas kitose dailės srityse. Būdama vos 18-os ji susidomėjo fotografija ir 1930–1932 m. sukūrė autoportretų seriją, net ir šių dienų tyrėjus stebinančią savo artistišku, drąsa ir technologiniais eksperimentais. Neprasidėjus skulptūros mokslams ji turėjo galimybę prisidėti prie monumentaliosios tapybos darbų. 1932 m. vasarą Tarabildienė kartu su kurso draugais Vytautu Palaima ir Adolfina

⁶⁸⁷ Bronius Jauniškis, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁸⁸ Dalia Ramonienė, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, p. 192.

⁶⁸⁹ *Saulutė*, 1929, Nr. 10, p. 80–81.

⁶⁹⁰ Zita Žemaitytė, „Dar pats dienovidis“, in: *Kultūros barai*, 1972, Nr. 4, p. 42.

⁶⁹¹ Zita Žemaitytė klaidingai nurodo šią iliustraciją kaip pirmąjį Tarabildaitės sukurtą viršelį. Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, p. 10.

⁶⁹² Bronius Jauniškis, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹³ Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁴ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 27–28.

⁶⁹⁵ Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 19.

Navickaite padėjo dailininkui Jonui Mackevičiui (1872–1954) tapyti monumentalią sienų tapybos kompoziciją „Šv. Kazimiero pasirodymas Lietuvių kariuomenei“ Panevėžio Kristaus Karaliaus katedros apsidėje (22 x 14 m, tempera ant sauso tinko)⁶⁹⁶. Vėliau ji įgijo ir tekstilininkės praktikos, projektuodama kilimą šios šventovės presbiterijai⁶⁹⁷. 1936 m. turėjo progą pasireikšti kaip teatro dailininkė, sukūrusi kostiumų projektus ir scenografiją Valstybės teatro dramos spektakliui – Alės Sidabraitės (tikr. Elena Žalinkevičaitė) ir Kazimieros Kymantaitės keturių veiksmų pasakai „Aliutės sapnas“. Šie bandymai galėtų liudyti apie susižavėjimą Bauhauzo mokyklos teatro dailininko Oskaro Schlemerio (1888–1943) mechaninio teatro „Triadinis baletas“ (1922) kostiumais, pavyzdžiui, kostiumo eskizas „Lėkštė“. Arba Kurto Schmidto (1891–1945) kostiumų piešinius spektakliui „Žmogus prie valdymo skydo“ (*Der Mann am Schaltbrett*, 1924 m.) labai primenantis Tarabildienės „Šv. Jono vabaliukas“⁶⁹⁸. Kita vertus, utilitaristinis požiūris į dailę išliko būdingas Tarabildienei – ji nuolat ieškojo taikomosios grafikos užsakymų ir šioje srityje dirbo itin produktyviai. 1939 m. bandydama suskaičiuoti sukurtas iliustracijas ir skulptūras, dailininkė jų priskaičiavo apie keturis tūkstančius!⁶⁹⁹

1933 m. birželį Tarabildienė perkeliama į pasirinktą Skulptūros studiją mokytis pas Zikarą. Tais pačiais metais ji ištekėjo už bendrapavardžio Meno mokyklos auklėtinio Petro Tarabildos (1905–1977). Tarabilda buvo gimęs Jočiūnų kaime, vaikystėje su tėvais gyveno Rygoje, I pasaulinio karo metais Tverės gubernijoje. Grįžęs į Lietuvą jis mokėsi Troškūnų mokykloje, 1924 m. baigė Raguvos gimnaziją. Jiedu greičiausiai susipažino Tarabildai jau studijuojant Kauno meno mokykloje, į kurią jis įstojo 1924 m.⁷⁰⁰. Situoktiniai tapo kūrybiniais partneriais, abudu dalyvavo konkursuose, apipavidalino knygas. 1932 m. Tarabildos dalyvavo Lietuvos aviaklubo paskelbtame plakato konkurse, 1933 m. – pašto ženkleto konkurse Dariaus ir Girėno skrydžiui pažymėti⁷⁰¹, (abiejuose pelnė pirmąsias vietas). Be to, Tarabildienė buvo Lietuvos aviaklubo narė ir, pasak kauniečio muziejininko Jono Čepo, „nors ir netapo lakūnė, tačiau skraidė kitų pilotuojamais lėktuvais“⁷⁰². Lakūnų Stepono Dariaus ir Stasio Girėno skrydžio per Atlantą ir aviakatastros motyvai ne kartą įamžinti Tarabildų šeimos kūryboje,

⁶⁹⁶ Gytis, „Gražina katedra“, in: *Lietuvos žinios*, 1932-07-06, p. 4.

⁶⁹⁷ Giedrė Jankevičiūtė, „Domicelės Tarabildienės fotografijos ir fotografika“, p. 9.

⁶⁹⁸ Kostiumų eskizai saugomi ČDM.

⁶⁹⁹ Tikėtina, kad siekdama padaryti įspūdį skaitytojams, Tarabildienė darbų skaičių padidino. Domicelė Tarabildienė, „Kodėl man sekėsi“, p. 273.

⁷⁰⁰ Rimas Tarabilda, „Didžioji „Ma“, in: *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, p. 18.

⁷⁰¹ 1934 Paštų, telegrafo ir telefono valdybos paskelbtame pašto ženkleto konkurse Tarabildienė laimėjo vieną iš 2 pirmųjų vietų (gavo 500 litų). „Doriaus – Girėno pašto ženklai“, in: *ABC*, 1933-10-22, p. 4.

⁷⁰² Virginija Skučaitė, „Sparnuoti lietuviai pašto ženkluose“, in: *Kauno diena*, 2005-07-16, [interaktyvus]: http://kauno.diena.lt/dienrastis/kita/sparnuoti-lietuviai-pasto-zenkluose-29829#.U0wOe_1_uLw, [žr. 2015-08-29].

pavyzdžiui, Domicelės sukurtuose medaliuose (1933)⁷⁰³, Stepono Zobarsko knygos *Mano tėviškėj* iliustracijose (1934)⁷⁰⁴. Tarabildos kartu iliustravo Lazdynų Pelėdos (Marijos Lastauskienės) apsakymus jaunimui *Gyvenimo perlai* (1934), Jurgio Ambraškos ir Stepono Zobarsko vadovėlių *Aušrelė* (1936). Tarabilda padėjo žmonai sukurti etnografinę lėlių kompoziciją „Vestuvės“, eksponuotą 1937 m. Paryžiaus tarptautinėje parodoje „Menas ir technika šiuolaikiniame gyvenime (Magdalenos Avietėnaitės užsakymas). Paryžiuje ši lėlių kompozicija įvertintą garbės diplomu, po metų Tarabildienė apdovanota medaliu už tas pačias lėles, rodytas dailių amatų parodoje Berlyne⁷⁰⁵.

1934 m. Tarabildoms gimsta sūnus Arūnas, po metų dukra Giedrė, 1936-aisiais sūnus Ramonas. Atrodo, šeimyniniai vargai turėjo atitolinti Tarabildienę nuo profesinės veiklos, bet žvelgiant į dailininkės kūrybos biografiją ryškiau juntamas atsitraukimas nuo modernistinių ieškojimų ir kryptinga orientacija į taikomosios grafikos sritį, kuri priešingai nei fotografija ar skulptūra galėjo jei ne garantuoti, tai bent palaikyti minimalius šeimos materialinius poreikius. Taip pat matyti, kad šiuo periodu dalį projektų Tarabildienei padėjo įgyvendinti jos vyras. Pasak dailininkės, sukūrus šeimą pažįstami ją laikė „žuvusia kūrybai“, tačiau pati tikino, kad tuomet įgavo noro ir jėgų kurti dvigubai daugiau⁷⁰⁶. 1932 m. sukūrusi vienas pirmųjų skulptūrinių kompozicijų „Pirmieji žingsniai“, „Mergaitė klumpėse“, „Bobutė ir vaikaitis“ dailininkė ir toliau plėtojo vaikų ir motinystės temą skulptūroje (1935–1937) ir iliustracinėje grafikoje. Net ir pirmosios į parodų sales patekusios skulptūros „Motinos džiaugsmas“ (baigiamasis darbas Meno mokykloje, 1935 m.) motyvas, pasak dailininkės, yra labai autoportretiškas ir inspiruotas asmeninės patirties: „[P]amenu, iki Meno mokyklos užbaigimo buvo likusios vos dvi savaitės, o diplominis dar nepradėtas. Čia Arūnas, vyriausias, pusantrų metų, Giedrė tik trijų mėnesių – ir kurk, kad gudrus. Atsivežu, būdavo juos į mokyklą, pasistatau po studijos langais ir dirbu. Syki einu koridorium ir sutinku J. Zikarą. Jis ir klausia, kur diplominis. „Baigiu“ – atsakiau, o širdyje neramu, – dar ir idėjos neturiu. Pareinu namo į mažytį kambarėlį paniurus, o čia vaikas nerimauja. Užkėliu jį ant peties ir vaikštau po kambarį. Pagaliau pritrūkau kantrybės ir sakau vyrui: „Duok temą!“, Eik į kampa, ten tavo tema“. Iš pradžių galvojau, kad jis juokauja, bet Petras vėl pakartojo frazę. Atsisuku – kampe buvo veidrodis – ir dingtelėjo mintis: „Motinos

⁷⁰³ „Paminklai Dariui ir Girėnui“, in: *Šaltinis*, 1933, Nr. 48, p. 714.

⁷⁰⁴ 1938 m. išvykęs į Paryžių Petras Tarabilda ėmėsi kurti grafikos darbų ciklą „Lituanica vicat Atlanticum“, skirtą transatlantiniams Lietuvos didvyriams, kurį užbaigė 1972 m..

⁷⁰⁵ Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, „Tarabildienė Domicelė“ in: *Lietuvos dailininkų žodynas: 1918–1944*, T. 3, p. 397.

⁷⁰⁶ Daumantas Čibas, „Mūsų dailininkė“, in: *Motina ir vaikas*, 1937, Nr. 4, p. 35.

džiaugsmas“. Čiupau plastiliną, nulipdžiau etiudą. Paskui išsiviriau dar plastilino ir pradėjau diplominį.“⁷⁰⁷

Minėtoji kompozicija buvo įvertinta aukščiausia kategorija ir pedagogų taryba rekomendavo absolventę Švietimo ministerijos stipendijai studijoms užsienyje. Puikius diplominių darbų įvertinimus bei rekomendacijas studijoms už Lietuvos ribų gavo ir Tarabildienės bendramokslės bei artimos bičiulės – grafikė Marcė Katiliūtė ir tapytoja Marija Račkauskaitė-Cvirkienė⁷⁰⁸. Katiliūtė su Tarabildiene tąkart nuskubėjusios į Švietimo ministeriją sužinojo, kad teks palaukti, tų metų stipendijos jau buvo išdalintos⁷⁰⁹.

Pasak Tarabildienės, kol mažieji miegodavo, ji keldavosi 5–6 valandą ryto kurti iliustracijų žurnalams ir knygoms⁷¹⁰. Šis motyvas įsiminė grafiko Jono Kuzminskio atmintyje. Tarabildienė jam primindavo Rimšos skulptūrą „Vargo mokykla“, tik moteris ne prie verpimo ratelio, o viena ranka supanti lopšį, kita – piešianti iliustracijas⁷¹¹. Viena vertus, taikomosios grafikos užsakymai atitiko Tarabildienės kūrybos stilių: ji dirbo greitai ir produktyviai, pagal poreikį galėjo prisitaikyti prie pageidaujamos stilstikos, radikaliai keisti vaizdavimo manierą, tiesa, dėl to kartais nukentėdavo iliustracijų meninė kokybė. Antra vertus, be padėjėjos auginant 3 vaikus tai buvo bene vienintelis kelias užsidirbti.

1937 m. Tarabildienė sulaukė žinios iš Švietimo ministerijos, kad jai paskirta stipendija studijoms užsienyje. Kadangi valstybės stipendijos dailininkų tobulinimuisi užsienyje „buvo numatytos ir teikiamos siekiant parengti taikomosios dailės ar vadinamųjų dailių amatų dėstytojus kartu ir dailininkus dekoratorius bei taikomosios dailės specialistus“⁷¹², Meno mokyklos absolventė pasirinko Taikomosios dailės specialisto aukštojo mokslo diplomą galinčią suteikti Aukštąją nacionalinę dekoratyvinės dailės mokyklą. Ministerijoje išgirdusi komentarą kad „Paryžiuje ir vyrai galvas pameta, o jūs – mama, suardysit šeimą“, – nusijuokė ir atsakė: „Leiskit mane kaip tą bandomą kiškelį. Yra Paryžiuje Lietuvos atstovybė, tegul susisieks su

⁷⁰⁷ Marija Macijauskienė, „Keliai keleliai, kokie sunkūs jūs“, in: *Po aukštus kalnus vaikščiojau*, Jonava, 2002, p. 46–47.

⁷⁰⁸ Dalia Ramonienė, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, p. 88, 154.

⁷⁰⁹ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, p. 12.

⁷¹⁰ Dalia Montvilienė, „Buvau optimistė ir būsiu... Domicelės Tarabildienės netekus“, in: *Pergalė*, 1985, Nr. 11, 161–162.

⁷¹¹ Jonas Kuzminskis, „Tarp aktyviųjų“, in: *Pergalė*, 1973, Nr. 1, p. 11.

⁷¹² Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, p. 287.

mokykla, pasiteiraus...“⁷¹³. Taigi 1937 m. trijų vaikų mama išvyksta į Paryžių, gilinti skulptūros žinių Aukštojoje nacionalinėje dekoratyvinės dailės mokykloje pas profesorių Paulį Niclausse’ą.

Paryžiuje tuo metu studijavo dailininkai Paulius Augius-Augustinavičius, Zenonas Kolba, Vytautas Petravičius, Vaclovas Kosciuška. Aukštojoje nacionalinėje dekoratyvinės dailės mokykloje Tarabildienė susitiko su skulptorium Bronium Pundzium. Gavęs valstybės paskolą studijoms įkandin žmonos į Paryžių atvyko ir Petras Tarabilda. Čia jis lankė dekoratyvinės tapybos ir grafikos užsiėmimus toje pačioje Dekoratyvinės dailės mokykloje, privačioje Paulio Colino mokykloje studijavo plakata. Dailėtyrininkų ir apžvalgininkų tekstuose dažnai aplenkiamas faktas, kad Tarabilda, padavęs kelis pakartotinius prašymus Švietimo ministerijai, taip pat gavo finansinę paramą studijoms⁷¹⁴. Tiesa, prieš tai jam teko parašyti „Gyvenimo aprašymą“, kuriame teigė atsižadantis kairuoliškų pažiūrų: „1933 m. sąmoningai atsisakiau marksistinio liūno ir nutraukęs visus ryšius, šiandien galiu atvirai formuluoti savo pasaulėžvalgą taip: esu giliai tikintis krikščionis ir lietuvis patriotas, pasiryžęs dirbti mylimos Tėvynės naudai meno kultūros srityje“⁷¹⁵, – rašė Tarabilda.

Nuo 1938 m. (?) kartu su Tarabildomis Paryžiuje gyveno ir jų pirmagimis Arūnas, jaunesnieji vaikai, prižiūrimi Tarabildienės tėvų ir seserų, augo Lietuvoje. Nuo studijų laisvu metu stipendininkė ne tik lankė muziejus ir parodas, bet ir kūrė viršelius Lietuvoje leidžiamiems žurnalams *Motina ir vaikas*, *Žiburėlis*, *Vyturys*, taip uždirbdama papildomų pajamų prie mėnesinės 325 litų stipendijos⁷¹⁶. Pati dailininkė ne kartą akcentavo, kad Paryžiuje šeima turėjo pragyventi iš jos vienos stipendijos ir Lietuvos leidėjų mokamų honorarų⁷¹⁷. Tuo tarpu 1938 m. Kaune išleistas politinės satyros žurnalas *Kuntapliava* buvo iliustruotas ir kairuoliškų pažiūrų „atsižadėjusio“ Tarabildos.

Atrodo, aukštojoje mokykloje jaunoji skulptorė greit pasijuto išskirtinė: „kai pastatydavo naują modelį [...] niekas nepradėdavo, kol aš neateinu, kol neišsirenku vietos“, – prisiminė Tarabildienė⁷¹⁸. Būdama imli įvairioms įtakoms ji greitai įsisavino mokyklos diegiamus principus. Kasmetiniam mokyklos konkursui, kurio tema tąkart buvo „Senojo tilto skulptūra“ ji sukūrė neoklasicistinių formų horeljefinę kompoziciją „Žvejė“, kuri buvo įvertinta pirmąja

⁷¹³ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, p. 15.

⁷¹⁴ Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, p. 292–293.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 293, 315 (43 išnaša).

⁷¹⁶ Už *Vyturio* viršelį redakcija mokėdavo po 25 litus. Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 22.

⁷¹⁷ [*Domicelės Tarabildienės*] *Autobiografija*, LLMA, f. 334, ap. 1, b. 136, l. 2; Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 19.

⁷¹⁸ Tomas Sakalauskas, *Šventės mansardose: Esė apie dailę ir dailininkus*, Vilnius: Vyturys, 1992, p. 109.

premija. 1939 m. rugsėjį prasidėjus II pasauliniam karui Tarabildoms teko palikti Paryžių ir grįžti į Lietuvą. Detalesni pasakojimai apie dailininkės studijas Prancūzijos sostinėje užrašyti Vlado Žuko ir Tomo Sakalausko tekstuose⁷¹⁹.

Iš Paryžiaus parsivežtų idėjų skulptūroje Tarabildienė negalėjo pritaikyti, nes Lietuvoje neturėjo dirbtuvių, bet svarbiausiai – nebuvo užsakovų ir pirkėjų bei susiklosčiusios visuomeninių erdvių formavimo tradicijos. Ir čia jau buvo visuotinė jaunos valstybės problema. Išmokę dailę priimti ir kurti kaip aplinkos formavimo priemonę jaunieji stipendininkai, tokie kaip Juozas Mikėnas, Stasys Ušinskas, Bernardas Bučas, Antanas Gudaitis ir Tarabildienė, sugrįžę į Lietuvą ne visada galėjo realizuoti savo sumanymus, „nes gimtojoje šalyje trūko gilesnių meninės kultūros tradicijų, nebuvo vakarietiškos dailės įvairovės, vienodai skatinusios ir „tyrąją“ kūrybą, ir veiklą tų, kurie degė troškimu pakeisti žmogaus aplinką, formuoti visuomenines erdves“⁷²⁰.

Tarabildienė nusprendė pasukti keliu, kurį rinkosi nemažas būrys jos kolegų dailininkų. 1939 m. ji kreipėsi į Švietimo ministeriją, prašydama darbo mokykloje. Bet, pasak Tarabildienės, departamento direktorius suabejojo tokiu jos pasirinkimu: „jeigu tarnyba ir vaikai – tai žūsitate kaip dailininkė. Tokių laimėjimų pasiekėte Paryžiuje! Norime, kad ir toliau dirbtumėte. Mokykla neišugdė nei vieno dailininko“⁷²¹. Tuokart ji gavo užsakymą sukurti iliustracijas Jono Balio sudarytam tautosakos rinkiniui *Šimtas liaudies baladžių*⁷²². 1939–1940 m. Tarabildienė sukūrė du nedidelio formato horeljefus („Pax Baltica“ ir „Žvejyba“), kuriuos ji pristatė Valstybės taupomųjų kasų premijai skirtam konkursui, bet komisija palankiau įvertino gratažo technika atliktas liaudiško stiliaus iliustracijas Jono Balio tautosakos rinktinei⁷²³. Už jas Tarabildienei paskirta Valstybės taupomųjų kasų premija⁷²⁴. Nacionalinis apdovanojimas buvo reikšmingas tiek moraline, tiek materialine išraiška (1000 litų) ir liudijo oficialaus nepriklausomos Lietuvos Respublikos proteguoto stiliaus prioritetus. Tai reiškė, kad siekiant valstybės palankumo reikia kurti nacionalinę šalies tapatybę atspindintį meną ir tam puikiai tiko saikinga folkloro stilizacija. Tiesa, aptardamas premijuotų autorių kūrinius *Vairo* apžvalgininkas suabejojo Tarabildienės pasirinkimu gratažuose pamėgdžioti bei sekti lietuvių liaudies raižinių technika: „[k]yla klausimas, ar šitokios technikos vartojimas, visiškai jos nepakeičiant, yra rimtas, kad ir liaudies

⁷¹⁹ Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 18–24; Tomas Sakalauskas, *op. cit.*

⁷²⁰ Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, p. 196–197.

⁷²¹ Vladas Žukas, *op. cit.*, p. 21.

⁷²² Knyga išleista tik 1941 m.

⁷²³ *1939 m. Taupomųjų valstybės kasų premijuotų ir premijavimui pristatytų dailės kūrinių katalogas*, Kaunas.

⁷²⁴ „Valstybės taupomosios kasos paskyrė dailininkams premijas“, in: *Trimitas*, 1940-05-17 (Nr. 20), p. 493.

baladžių iliustravimo klausimu⁷²⁵. Prisiminęs anksčiau sukurtas Tarabildienės iliustracijas straipsnio autorius buvo gana kategoriškas. „Toks blaškymasis tikram dailininkui yra visai svetimas palinkimas, nes kiekvieno menininko brangiausias bruožas yra jo savitumas“⁷²⁶. Reikia pastebėti, kad vientisu ir autentišku stiliumi nepasižymėjo ir vėlesnė Tarabildienės kūryba. Pataikavimas užsakovams, vėliau ir ideologiniams reikalavimams, paveikė ir plastinę jos kūrybos raišką.

Prasidėjusi sovietų okupacija pakoregavo daugelio dailininkų veiklos barus. Po 1940 m. liepos, kai buvo uždaryti kone visi nepriklausomos Lietuvos periodiniai leidiniai, niekada neslėpę savo kairiųjų pažiūrų Tarabildos, kaip ir idėjiniai bendraminčiai Zalė Bekeris, Telesforas Kulakauskas, Irena Trečiokaitė, piešė karikatūras politinės satyros žurnalui *Šluota*. Antrajam žurnalo numeriui Tarabildienė nupiešė gana autoportretišką iliustraciją, vaizduojančią kooperacinę bendrovę „Linas“, kuriai nuo 1939 m. buvo pavestos linų supirkimo, perdirbimo ir eksporto funkcijos visos šalies mastu. Bendrovę „Linas“ Tarabildienė pavaizdavo kaip tautiniais drabužiais vilkinčią jauną moterį su linų pluoštu rankose. Personifikuota figūra nupiešta su Tarabildienei būdinga šukuosena – supinta kasa apjuosta galva [il. 44]. Taip pat sušukuotą ir dailininkės bruožų turinčią moterį autorė vaizdavo ir prieš karą Lietuvių katalikių moterų draugijos išleistoje Onos Norušytės knygoje *Motinos mokykloje* (1940) [il. 45]. Pastarasis leidinys sovietų režimo buvo uždraustas dėl katalikiško jo turinio⁷²⁷. Šis pavyzdys liudija, kad Tarabildienė meistriškai variavo personažų charakteristikomis, pritaikydama anksčiau sukurtus įvaizdžius skirtingų ideologijų leidiniams.

Sovietų režimo sąlygomis suklestėjusio, anksčiau tik pogrindyje egzistavusio žurnalo *Šluota* mokami honorarai, tikėtina, daugeliui dailininkų buvo vienintelis pajamų šaltinis politinės suirutės metu⁷²⁸. Taigi nieko stebėtino, kad nepriklausomos valdžios niekada nekritikavę ir jos užsakymus vykdę jaunieji kūrėjai, tokie kaip Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Jonas Juozas Burba, Leonardas Kazokas ar Aleksandras Šepetys, taip pat ėmėsi iliustruoti šį žurnalą⁷²⁹. Panašiai nutiko ir su vaikų žurnalų *Žiburėlis*⁷³⁰ bei *Genys* iliustruotojais. Tarabildos bendradarbiavo ir

⁷²⁵ V. A., „Dailės paroda premijoms skirti“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 6, p. 476.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ Aldona Kačerauskienė, „Mokiusi ne tik vokiečių kalbos“, in: *Sidabrinė gija*, 2006 m., Nr. 2 (17), [interaktyvus]: <http://www.xxiamzius.lt/archyvas/priedai/sidgija/20060505/2-1.html>, [žr. 2015-12-31].

⁷²⁸ *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m. Parodos knyga*, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius, 2011, p. 111.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Žurnalas ėjo 1920–1944 m. Iki 1941 m. jį leido Lietuvos Raudonasis Kryžius, vėliau – Savitarpinės pagalbos vyr. komitetas.

laikraštyje *Tarybų Lietuva* (1940). Sovietų okupacijos metais Tarabildienei netrūko veiklos apipavidalinant ideologijai palankius leidinius: 1940 m. kartu su Tarabilda iliustravo Michailo Zoščenkos sovietinės propagandos rinkinį *Pasakojimai apie Leniną, Nėries Poema apie Staliną*, Tarabildienė sukūrė viršelius Maksimo Gorkio romanui *Motina* ir 1941 m. kalendoriui, su Stalino portretu raudonos vėliavos fone. Pasak pačios dailininkės, okupacinės valdžios (Liaudies seimo) užsakymu ji sukūrė pirmąjį Tarybų Lietuvoje skulptūrinį Josifo Stalino bareljefą, kuris „puošė Liaudies Seimo nutarimų diplomatines notas“⁷³¹. Tarabildienės pasakojimas apie Lenino portreto kūrimą išlikę dienraštyje *Kauno tiesa* (1963 m. balandžio 21 d.)⁷³².

1941 m. išleidžiamas Jono Balio sudarytas tautosakos rinkinys *Šimtas liaudies baladžių* su dar nepriklausomoje Lietuvoje nacionaline vertybe pripažintomis Tarabildienės iliustracijomis. Neatitoldama nuo folkloro dailės pavyzdžių ir saikingų jų parafrazių tokių knygų apipavidalinimo stilistikos modelį grafikė taikė iki 7 dešimtmečio, su išimtimis, kada buvo nukrypta iki sovietinio oficiozo stiliaus aspiracijų⁷³³. Dalis sovietmečiu Tarabildienės sukurtų iliustracijų patvirtina B. Krasausko išsakytą pastabą, kad dalyvaudama Maskvos parodose dailininkė mokėsi socialistinio realizmo iš geriausiųjų rusų tarybinio meno meistrų⁷³⁴.

3.2.2. Eksperimentai XX a. 3–4 dešimtmečio fotografijoje

Prisiminus bohemišką XX a. 3 dešimtmečio gyvenimą, kurio sūkuriuose improvizavo ir linksminosi iš Sankt Peterburgo atvykę Vladimiras ir Olga Dubeneckiai, Tarabildienės laisvalaikis, regis, buvo visai kitoks. Iš valstiečių šeimos kilusios dailininkės artimiausi bičiuliai buvo Meno mokyklos bendraamžiai: grafikai Vytautas Jurkūnas, Marcė Katiliūtė, Antanas Kučas, tapytojai Marija Račkauskaitė-Cvirkienė, Vytautas Mackevičius ir Vaclovas Kosciuška⁷³⁵. Kitaip nei Dubeneckienei-Kalpokienei, bohemiško teatralų, šokėjų ar operos artistų gyvenimo iš arčiau jai neteko pažinti. Tačiau 1930–1932 metais Tarabildienės fotografuoti autoportretai leidžia kalbėti apie modernistines aspiracijas jos kūryboje, apie

⁷³¹ [Domicelės Tarabildienės] *Autobiografija*, LLMA, f. 334, ap. 1, b. 136, l. 2.

⁷³² Domicelė Tarabildienė, „Kaip aš kūrė didžiojo vado portretą“, in: *Kauno tiesa*, 1963-04-21, p.

⁷³³ Pavyzdžiui, iliustracijos Petro Cvirkos *Nemuno šalies pasakos*, 1947 m. lietuvių, 1952 m. – rusų kalbomis, 1948 m. Žemaitės *Sučiuptas velnias* rusų kalba ir knygos vertimas į lietuvių kalbą 1950 m.). Prie ideologiškai angažuotų iliustracijų pavyzdžių priskirtini ir 1950 m. angliniu pieštuku atlikti piešiniai *Rinktinei vaikams* (1951), iš dalies Žemaitės apsakymų *Mano pasakėlė* (1950 ir 1952 m. rusų kalba) iliustracijos.

⁷³⁴ B. Krasauskas, „Kandidatė, kurianti darbo liaudžiai“, in: *Kauno tiesa*, 1950-12-10, p. 2.

⁷³⁵ Rimtas Tarabilda, „Didžioji „Ma“, in: *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, p. 18.

žaidimą populiariosios kultūros įvaizdžiais ir atributais, atkeliavusiais iš scenos žvaigždžių gyvenimo.

Kas paskatino jauną Meno mokyklos studentę susidomėti fotografija? Prie bendro pobūdžio įtakų, be abejonės, pirmiausiai minėtina XX a. 4 dešimtmečio kultūrinė terpė. Šis laikotarpis Lietuvos fotografijos tyrinėtojų vadinamas mėgėjiškos fotografijos aukso amžiumi. Tuo metu Kaune pradėti organizuoti fotokonkursai⁷³⁶, surengtos pirmosios personalinės fotografijos parodos⁷³⁷, laikinojoje sostinėje susikūrė didžiausią įtaką šalies fotografijos raidai turėjusios organizacijos – 1933 m. Lietuvos fotomėgėjų sąjunga⁷³⁸ ir 1935 m. pabaigoje įsteigta Lietuvos matininkų ir kultūrininkų fotosekcija. 4 dešimtmetyje rengtos fotomėgėjų parodos, imta leisti fotografijai skirtą specializuotą literatūrą⁷³⁹. Tuo metu atpigo ir fototechnika, atsirado nebrangių, nesudėtingų fotoaparatus modelių, kuriuos nesunkiai galėjo įsigyti fotografijos mėgėjai, patarimai pradedantiems fotografams dalinti spaudoje⁷⁴⁰. Fotografijos kaip amato sampratą pamažu keitė fotografijos kaip laisvalaikio praleidimo formos ar kūrybos išraiškos idėja⁷⁴¹. Mėgėjiška fotografija tapo dažno studento susidomėjimo objektu, spaudoje dominavo fotomėgėjų darbai⁷⁴². Apskirtai, mūsų dienas pasiekę tarpukario albumai pilni mėgėjiškų nuotraukų. 4 dešimtmečio leidinių puslapiuose galime rasti žinomų firmų fotoaparatus ar jų prekiaujančių įstaigų reklamų, kuriose pavaizduotos fotografuojančios moterys. Taigi akivaizdu, kad fototechnikos gamintojai bei prekiautojai orientavosi ir į moteriškąją auditoriją.

Kad fotografija buvo ne tik vyrų pamėgtas veiklos baras, patvirtina Kaune savo fotoateljė turėjusių Zinaidos Bliumentalienės, Janinos Tallat-Kelpšienės, Paulinos Brėdikytės, Ch. Vinokurienės, Idos Kaplanienės veiklos pavyzdžiai⁷⁴³. Moterų buvo ir tarp provincijoje fotografijos verslą plėtojusių fotografų. Pikelytė savo disertacijoje mini Biržų fotografes Jadvygą

⁷³⁶ „N. Ž.“ Redakcija, „Pirmas Lietuvoje Foto Konkursas“, in: *Naujas žodis*, 1928, Nr. 9, p. 11.

⁷³⁷ Petro Babicko paroda Nepriklausomųjų dailininkų draugijos klube (1932), Zinaidos Bliumentalienės ateljė „Zinaida“ portretų ekspozicija Meno galerijoje Gedimino gatvėje nr. 36 (1933). Pasidairius po dvi parodas: Plastikos ir fotografijos“, in: *Dienos naujienos*, 1932-12-19, p. 1; „Uždaroma fotografijų paroda“, in: *Dienos naujienos*, 1932-12-31, p. 2; Pr., „Petro Babicko fotografijų paroda“, in: *Lietuvos žinios*, 1932-12-20, p. 5.

⁷³⁸ Išsamią publikaciją apie Lietuvos fotomėgėjų sąjungos veiklą yra parengęs S. Žvirgždas: Stanislovas Žvirgždas „Lietuvos fotomėgėjų sąjunga 1933–1940“, in: *Lietuvos fotografija '13: vakar ir šiandien, op. cit.*, p. 173–186.

⁷³⁹ 1933 m. Kazys Laucius išleido pirmąjį profesionalų fotografijos vadovėlį, tais pačiais metais pasirodė ir pirmasis specializuoto žurnalo *Fotomėgėjas* numeris, redaguojamas Petro Babicko, 1937 m. imtas leisti tarptautinio fotožurnalo *Galerija* lietuviškasis variantas. Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, *Lietuvos fotografija iki XXI a.*, p. 11.

⁷⁴⁰ Minėtini žurnalai: *Naujas žodis*, *Skautų aidas*, *Bangos*, *Žemėtvarka ir melioracija*.

⁷⁴¹ Zita Pikelytė, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁴² *Ibid.* p. 40.

⁷⁴³ „Žymios Kauno foto ateljė...“, in: *Naujas žodis*, 1929, Nr. 18, p. 18; Skelbimas: „P. Brėdikytės foto...“, in: *7 meno dienos*, 1930, Nr. 58, p. 16.

Markevičiūtę-Vaitaitienę ir Viktoriją Bortkevičiūtę-Brėdikienę, Skapiškyje dirbusią Oną Balytę, apie metus Šiauliuose veikusios ateljė savininkė Šošana Zaksaitė buvo vienintelė moteris fotografė Šiauliuose. Šio amato buvo išmokusi ir fotografo Chaimo Kaplanskio dukra Feitska Kaplanska (Kaplanskaitė-Taicienė), kartu su vyru perėmusi verslą iš tėvų, iki 1941 m. jiedu dirbo fotosalone Telšiuose⁷⁴⁴. Tarp mažai žinomų provincijos fotografijų minimos: E. Konienė, seserys L. ir Ch. Barkanaitės iš Gargždų, F. Giršaitė iš Vieکشnių, H. Ibiaskienė iš Tytuvėnų, L. Kaganienė iš Anykščių, Marija Katinaitė iš Utenos, L. Milchaitė iš Linkuvos, A. Rudašienė iš Vaškų⁷⁴⁵.

Ketvirtajame dešimtmetyje rengtose fotomėgėjų parodose dalyvavo Antanina Lauciuvienė (Laucienė), dažnai fotografavusi kartu su vyru Kaziu Lauciumi, taip pat grafikė Veronika Šleivytė, kurios reportažines ir etnografines nuotraukas spausdino *Žiburėlis*, *Dienos naujienos*, *Trimitas*, *Naujas žodis*, *Naujoji Romuva* ir kt. Kauno meno mokyklos auklėtiniai ir kiti dailininkai dažnai žvelgdavo pro fotoaparato objektyvą. Grafikai Jonas Juozas Burba, Paulius Augius Augustinavičius, Rimtas Kalpokas, Gerardas Bagdonavičius taip pat dailininkai Adolfas Valeška, Kazys Varnelis daugiausiai dokumentinio pobūdžio nuotraukas publikavo žurnale *Naujoji Romuva* ir kitoje 4 dešimtmečio periodikoje. Taigi XX a. 4 dešimtmetyje moteris su fotokamera nebuvo retenybė, ypač fotografuojanti dailininkė.

Kas konkrečiai paskatino Tarabildienę ne tik paimti į rankas fotoaparata, bet ir eksperimentuoti kuriant fotomontažus jau atsakyta – tai bendramokslis, lietuvių kilmės vilnietis dailininkas Vaclovas Kosciuška, 1929–1935 m. studijavęs Kauno meno mokykloje⁷⁴⁶. Kosciuška įsigijo fotoaparata ir pradėjo fotografuoti dar besimokydamas Vilniaus lietuvių Vytauto Didžiojo gimnazijoje, kur lankė Vytauto Kairiūkščio dailės studija⁷⁴⁷. Iš savo mokytojo Kosciuška ne tik išmoko *art deco* pamokas bet ir užsikrėtė aistra fotografuoti. 2011 m. Vilniaus paveikslų galerijoje surengtoje parodoje „XX a. romantikas Vaclovas Kosciuška (1911–1984)“ tarp kitų universalaus dailininko kūrybos darbų buvo galima pamatyti ir iki tol mažai kam žinomas nuotraukas bei montažus⁷⁴⁸, kurie leidžia Kosciuškos pavardę susieti su Lietuvos moderniosios fotografijos istorija (parodos kuratorės Giedrė Jankevičiūtė ir Rima Rutkauskienė).

⁷⁴⁴ Zita Pikelytė, *op. cit.*, p. 47–48, 55, 74, 88.

⁷⁴⁵ *Ibid.* p. 44–45.

⁷⁴⁶ Giedrė Jankevičiūtė, „Vis dar nepažinta Domicelė Tarabildienė“, p. 124.

⁷⁴⁷ Žymus Lietuvos dailės avangardo atstovas Vytautas Kairiūkštis (1890–1961) rašė kritikos straipsnius apie fotografiją ir domėjosi fotomontų kūrimo specifika. 3 dešimtmečio antroje pusėje fotomontažo technika sukūrė portretų ir autportretų, įkvėptų konstruktyvizmo meninių ieškojimų. Viktoras Liutkus, *op. cit.*, p. 8–12.

⁷⁴⁸ Dalis fotografijų publikuotos parodos kataloge *XX a. romantikas Vaclovas Kosciuška (1911–1984)*.

Tarabildienė su Kosciūška ne tik fotografavosi su savo pomėgi liudijančiais atributais (2002 m. kataloge yra jų nuotrauka su fotoaparatu), veikiausiai jis ir supažindino bendramokslę su vilniškio savo mokytojo aplinkos meninėmis idėjomis⁷⁴⁹. Be to, Tarabildienė dar 1928 m. galėjo matyti ir efektingą fotomontažo technika atliktą Kairiūkščio autoportretą, publikuotą Juozo Tysliavos redaguojamo žurnalo *MUBA* pirmajame numeryje. Kauno meno mokyklos studentė žymiuosius savo autoportretus, kuriuos pati vadino „studijomis“, įamžino plokšteliniu automatinio fotoaparatu „Voigtländer“, didesnė jų dalis fotografuoti Jočiūnų kaime, kur gyveno dailininkės tėvai.

Pirmavaizdžiai ir improvizacijos Domicelės Tarabildienės fotografijose

Apžvelgus numanomas ir realias vietinio konteksto įtakas kyla klausimas, ar galima kalbėti apie užsienio šalių poveikį Tarabildienės fotomontažams? Vienai iš įtakos grupių galėčiau priskirti kino filmuose (kino teatrus išgalėjo lankyti net ir menkliau pasiturintys kauniečiai) ir vietinėje žiniasklaidoje cirkuliuavę herojų atvaizdai, kuriuos Tarabildienė tikrai matė ir bandė atkurti savo improvizuotoje studijoje Jočiūnuose. Pavyzdžiui, autoportretų ciklas „Vakarinė suknelė“ (1930?) neabejotinai sugestijuotas tarpukario spaudoje publikuotų Holivudo aktorių nuotraukų. Besifotografuodama su stilinga ilga suknele Tarabildienė pasirinko tipinę artistų pozavimo manierą, o prie jos vakarinio drabužio nesiderinantį foną fotomontažo priemonėmis paslėpė už trūkinėjančių ar banguojančių vertikalių.

Apskritai teatrai, filmai ir šlageriai tarpukariu buvo pavertę įvaizdžių laikotarpiu ir Lietuva europiniame kontekste neatsiliko⁷⁵⁰. Įvaizdžio kultas, kaip masinės kultūros atributas, buvo formuojamas vietinės periodikos puslapiuose. Laisvamaniškos, modernios, gundančios, vakarietiškus standartus atitinkančios moters tipas puoselėtas spaudos leidinių *Aš ir Jūs*, *Lapas*, *Sekmadienis*, *Diena*, *Naujas žodis*, *Jaunųjų pasaulis*, *Bangos*, *Mūsų dienos* ir kitų straipsniuose, ypač iliustracijose bei reklamoje. Ne vienas tarpukario Lietuvos dailininkas ir fotografas sėmėsi kūrybinių idėjų žvelgdamas į profesionaliai retušuotus kino aktorių, šokėjų, teatro ar operos artistų portretus, reprodukuotus populiariojoje spaudoje. Tarabildienę viliojo galimybė prisiliesti prie spindinčio didžiųjų scenos ir ekrano žvaigždžių gyvenimo, pavyzdžiui, pasimatuoti matytą aktorės kostiumo detalę ar kitą atributą.

⁷⁴⁹ Laima Kreivyte, „Dar nepakankamai pažįstama“.

⁷⁵⁰ Giedrė Jankevičiūtė, „Art deco Lietuvoje“, in: *Art deco Lietuvoje*, p. 16.

Kad tokios fotografijos lėmė ir su scenos menais tiesioginio sąlyčio neturinčių asmenybių autoreprezentaciją, patvirtina feljetonistės Liūnės Janušytės (1909–1965) fotoportretai, daryti 3 dešimtmečio pabaigoje ir 4-jame dešimtmetyje. Maironio lietuvių literatūros, Panevėžio kraštotyros ir Kretingos muziejų archyvuose saugomose satyrikės nuotraukose matome modelį žaismingai pozuojančią Palangos plažėje ar gimtojoje Kretingoje, koketiškai įsitačiusią ant kanapos ar holivudiška poza sustingusią vienoje iš Kauno fotoateljė. Pasak Pikelytės, „[f]otografijose ji visuomet stengėsi atrodyti žavinga, vylingai besišypsanti vilioklė, savimi pasitikinti koketė, į gyvenimo avantiūras linkusi bohemos atstovė. Prieš fotokamerą jausdavosi laisvai, žvilgsniu drąsiai kontaktuodavo (ir koketuodavo) su objektyvu-fotografu-žiūrovu“⁷⁵¹.

Tarabildienės pasirinktos pozos ir atributai surežisuotose autofotografijose ne visada buvo spontaniški. Serijoje nuotraukų galima atpažinti improvizacijas pagal konkrečių scenos herojų fotografijas. Jos „Fotomontažo su Lilian Roth sijonu“ (1932) pirmavaizdį įvardino Giedrė Jankevičiūtė pirmosios Tarabildienės fotografijų parodos kataloge⁷⁵². Tai amerikiečių aktorės ir dainininkės Lillianos Roth nuotrauka, daryta Holivudo žvaigždžių fotografo Eugene Robert Richee (1896–1972). Šią fotografiją 1932 m. publikavo populiarus žurnalas *Naujas žodis*, kuriame be kultūrinės ir pažintinės informacijos daug dėmesio buvo skiriama artistų bei kitų įžymybių gyvenimo ir veiklos aprašymams, iliustruotiems kokybiškomis nuotraukomis. Minėtame fotomontaže Tarabildienė pasiskolino ir sau pritaikė devintame žurnalo numeryje matytos artistės Lillianos Roth šachmatiniu motyvu išmargintą sijoną [il. 46–47]. Lina Žigelytė atkreipė dėmesį, kad Roth „sijonas yra ir pačios menininkės matuojamas ant savęs modernybės simbolis – galbūt ne visai tinkantis, tačiau demonstruojantis geismą tapti šios modernybės dalimi nesibaiminant galimų nepatogumų“⁷⁵³. Toks Tarabildienės „skolinys“ paskatino atkreipti dėmesį į masinės kultūros poveikio ženklus jos autoportretuose, kaip į vieną iš sparčiai modernėjančio lietuviško tarpukario gyvenimo elementų. Paaiškėjo, kad modelis ne kartą fotografavosi su matytų herojų kostiumais ar atributais, bandė atkartoti pasirinktų personažų pozas. Tarabildienės dėmesį patraukdavo ir matyti fonai. Pavyzdžiui, fotomontažo „Vakarinė suknelė I“ fonas yra identiškas 1931 m. žurnale *Jaunųjų pasaulis* publikuotai fotografijai [il. 48–49]. Šį kartą

⁷⁵¹ Zita Pikelytė, *op. cit.*, p. 8

⁷⁵² Tarabildienės fotografijų pavadinimus sugalvojo pirmosios parodos kuratoriai (Giedrė Jankevičiūtė ir Rimtas Tarabilda). Tarabildienė pati buvo atspausdinus tik nedidelę dalį negatyvų ir tik apie dešimt atspaudų išliko. Visa kita padaryta rengiantis parodai (2002).

⁷⁵³ Lina Žigelytė, „Subversijos iš periferijos“, in: *Domicelė Tarabildienė: „Nosis“ laikui*, 2012, p. 5.

Tarabildienės figūra atsidūrė spaudoje matytos aktorės ar šokėjos vietoje. Nors judesys bei kostiumas neprimena minėto vaizdo, pastanga įsiamžinti herojės amplua – akivaizdi.

1932 m. sukurtų autoportretų „Sėdinti su gėlėmis I“ ir „Sėdinti su gėlėmis II“ pirmavaizdis – Fritzo Lango nebyliojo filmo „Metropolis“ žvaigždės, aktorės Brigitte's Helm fotografija, spausdinta tų pačių metų žurnalo *Naujas žodis* trečiame numeryje [il. 50–51]. Publikos numylėtinė nuotraukai pozavo profiliu, prabangios stručio plunksnų vėduoklės fone, o Tarabildienė savąją vėduoklę tiesiog iškirpo iš balto popieriaus ir gniauždama ją delne sustingo prieš fotokamerą. Kitų detalių, tokių kaip prabangūs papuošalai ir blizganti vakarinė suknelė, pozuotoja nė nebandė imituoti. Aklai nesekdama matyto vaizdo, ji į laisvą ranką dar pasiėmė puokštę gėlių (žiedynai, panašu, taip pat išlankstyti iš balto popieriaus). Tie popieriniai atributai, balti paprasti modelio apatiniai ir grubios faktūros audinio fonas, beje, matomas daugelyje Jočiūnuose darytų autoportretų, gali pasirodyti kaip po vidurnakčio pirminį pavidalą atgavęs Pelenės anturažas. Pati pozuotojos laikysena neatitinka rafinuotos ir gundančios kino herojės išraiškos, Tarabildienė atrodo įsitempusi, susikausčiusi lyg nepatogiai besijaučianti naujajame vaidmenyje. Antra vertus, vargu ar fotografei rūpėjo detaliai atkartoti matytą vaizdą, greičiau tai tik improvizacija, žaidimas su Brigitte's Helm vėduokle ir tapatybe, neslepiant (net ir technologinėmis priemonėmis) minėtų neatitikimų.

Kitokią nuotaiką dailininkei pavyko sukurti kadre „*Nosis mėnuliui*“. Šį kartą fotografijai buvo pasirinktas nebyliojo kino bei pantomimos personažo Pjero partnerės Pjeretės, grakščiai ant kopėtelių prisėdusios ir rodančios „nosi“ siauram mėnulio delčios režiu, vaidmuo. Tokį paveikslėlį modelis, neabejotina, matė sklaidydama žurnalo *Jaunųjų pasaulis* puslapius. 1931 m. minėto leidinio pirmajame numeryje reprodukuotos iliustracijos vaizdinys buvo atkartotas ir nufotografuotas, o trūkstamas detales Tarabildienė pavaizdavo techniškai apdirbdama nuotraukas [il. 52–54]. Režisuodama pastatymą kadrai „*Nosis mėnuliui*“ ji susimeistravo iliustracijoje matomą *commedia dell'arte* personažo atributą – styginį instrumentą, kurį pozuotojai atstojo siauro skersinio horizontalė ir nuo jos nutįšęs baltas kaspinas. Pirmuoju atveju, ant stiklinio nuotraukos negatyvo tušu ar juoda tempera autorė grafiškai nupiešė delčią ir žvaigždes. O fotomontaže „*Nosis mėnuliui II*“ dangaus kūnas buvo atspaustas panaudojant „kaukę“, fonas padengtas juoda spalva, taip paslepiant studijinį audinį ir antraeiles detales bei išryškinant pagrindinę sceną. Tiesa, kaip ir nuotraukos su Helm vėduokle atveju, kadruose „*Nosis mėnuliui*“ matome ir naujų objektų, tai butelis ir stiklinė dešiniajame kadro kampe, veikiausiai čia atsidūrę dėl kompozicinių sumetimų. Atrodo, kad nuotraukos modeliui nesukėlė nepatogumų tai, kad

lengvo audinio Pjeretės kostiumas Jočiūnų realybėje tebuvo balti mergaitiški apatiniai ir apsmukusios kojinės. Tarabildienė atrodo nuoširdžiai įsijautusi į naująjį vaidmenį. Nors iš kaimiškos buities atkeliavusios detalės – butelis ir stiklinė kontrastuoja su pirmavaizdžio meniniu išpildymu.

Teminiu atžvilgiu panašus ir 1932 m. montažas „Sėdinti ant mėnulio“, kur panaudodama pamėgtą „kaukės“ triuką, dailininkė sukūrė fantastinę kompoziciją – žvaigždyno fone ant mėnulio įsitaisiusi paauglė žvelgia į apačioje banguojančią horizontalę (gal jūrą?). Fotomontažo personažė trumpam tampa savo susikurtos visatos valdove. Pati nuotraukos idėja greičiausiai taip pat pasiskolinta iš XX a. pradžioje Europoje išpopuliarėjusių fotografijų ir atvirukų su butaforiniais dangaus kūnais. Kartoninis mėnulis buvo populiarus Europos miestų fotoateljė dekoracija, XX a. pirmoje pusėje miestiečiai mėgo pozuoti nuotraukoms susėdę ant butaforinio pusbūnelio. Ar būta tokių fotoateljė dekoracijų tarpukario Lietuvoje – sunku pasakyti, tiesa, butaforinių valčių ir automobilių tikrai pasitaikydavo.

Tarabildienės fotomontažą „La garçonne“ (1931) galime pavadinti duokle vaikėžiško įvaizdžio kultui. Nuotraukai jos autorė pozavo apsirengusi vyriško stiliaus drabužiais, pasirišusi languotą kaklaskarę ir užsimaukšlinusi kepe, į šoną nusuktu snapeliu [il. 55]. XX a. 3 dešimtmetyje išpopuliarėjęs vadinamasis *garçonne* arba *vyriškasis* stilius – trumpi plaukai, vyriško kirpimo drabužiai ir aksesuarai, kartais dar smilkstanti cigaretė ar lazdelė rankoje – tokios įvaizdžių parafrazės aptinkamos ne tik vietinėje spaudoje, Kauno fotoateljė darytose nuotraukose, bet ir dvarų aplinkoje, šalies provincijoje. Pavyzdžiui, 4 dešimtmetyje sukurtame autoportrete Veronika Šleivyte pozavo dėvėdama vyriško tipo kostiumą, pasirėmusi lazdele [il. 56]. Pikelytė mini netipinį provincijos fotoateljė kadra, užfiksuotą Biržuose dirbusios Jadvygos Vaitaitienės-Markevičiūtės. Nuotraukoje pozuoja dvi vyriškus kostiumus dėvinčios moterys (mokytoja Sofija Lapėnaitė-Ledvigienė su drauge), pasirišusios kaklaraiščius, viena iš jų su kepe, kita su skrybėle ant galvos ir gitara rankose [il. 57]⁷⁵⁴.

Tarabildienės autoportretų pristatymą bei analizę norėčiau pratęsti aptardama kai kuriuos visuomenės normų nepaisymo atvejus fotoportretuose. Pirmiausia minėtinos dvi Madonos parafrazės. Šios fotografijos bus analizuojamos pasitelkus vietinį tarpukario Lietuvos dailės kontekstą ir konkrečių dailininkų darbus, kuriems būdingas nuo tradicijos ir kanonų nutolęs modernus Dievo Motinos atvaizdų išpildymas.

⁷⁵⁴ Zita Pikelytė, *op. cit.*, p. 88.

Fotografijoje „Žvaigždžių aureolė“ (1932 m., Kaunas) Tarabildienė pozavo apsisiautusi baltu audiniu ir taip bandydama imituoti tradicinį Mergelės Marijos apdarą. Apdirbdama negatyvą, aplink madonos galvą ji pripiešė ar išraižė žvaigždžių nimbą. Kitas Dievo motinos variantas – „Madona“ (1931) – net ir šių dienų žiūrovą stebina išpildymo drąsa taip pat išsiskiria dinamiškumu bei dekoratyvumu. 1931 m. jaunoji menininkė sukūrė fotokompoziciją, kurioje matome drąsiai į objektyvą žvelgiančią ir plačiai besišypsančią pačią nuotraukos režisierę su maža mergaite (sic!) ant rankų. Montuodama nuotrauką Tarabildienė sukūrė ritmingą vertikalių spindulių juostomis suskaidytą foną, o kompozicijos centre įkomponavo modelių figūras [il. 58]. Šį kartą dailininkė atsisakė deklaratyvaus aprangos imitavimo, abi pozuotojos vilki paprastais kaimietiškais drabužiais, o vaizduojamą siužetą nurodo esminė ikonografinė detalė – spindinčios aureolės, vainikuojančios ir Tarabildienės, ir ant rankų laikomos mergaitės galvas.

XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos dailėje stilizuotų madonos interpretacijų būta ir daugiau. Pavyzdžiui, 1928 m. Tarabildienės globėjas ir mokytojas, gana konservatyvių pažiūrų skulptorius Juozas Zikaras, sukūrė reljefą „Moderniška madona“, kuriame Kristaus motiną pavaizdavo trumpai kirptais plaukais su vos kelius dengiančia lengvo audinio suknele, avinčią smailianosiais bateliais ir pasipuošusią ilgu vėrinium, kuriuo žaidžia ant jos kelių gulintis kūdikis⁷⁵⁵ [il. 59]. Dėl berniokiškos Dievo motinos šukuosenos amžininkai šį Zikaro darbą vadino „Madona su bubikopfu“, o skulptoriui ne kartą teko aiškintis dėl „šventenybės profanacija“ ir „erezija“ apkaltinto siužeto meninio sprendimo⁷⁵⁶. Galima prisiminti ir dekoratyvią Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės akvarelę „Madoną su kūdikiu“ (1930), kurią buvo įsigijęs žymus tarpukario visuomenės veikėjas, kunigas Juozas Tumas Vaižgantas [il. 60]. 1931 metais laiške diplomatui Petriui Klimui jis rašė: „Pirkau Naruševičiūtės „Madoną“. Ji reprodukuota „Naujosios Romuvos“ 12 numeryje: kompozicija iš bizantikos ir modernizmo“⁷⁵⁷, – gyrėsi aistringas meno kolekcininkas, palankiai vertinęs modernistines religinių temų interpretacijas dailės kūriniuose. Liaudies meno parafrazių madą dailėje puikiai iliustruoja Sofijos Pacevičienės Marija, vilkinti stilizuotu tradiciniu lietuvišku tautiniu kostiumu, tempera atliktoje kompozicijoje „Kristaus gimimas“ (1937) [il. 61].

⁷⁵⁵ Giedrė Jankevičiūtė, „Art deco Lietuvoje“, in: *Art deco Lietuvoje*, p. 31.

⁷⁵⁶ „Mūsų dienų moters-motinos apoteozė (J. Zikaras apie savo „Modernišką madoną“)“, in: *Naujas žodis*, 1928, Nr. 14, p. 4–5.

⁷⁵⁷ Informacija iš LIMIS duomenų bazės, [interaktyvus]: http://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/13000000875785?s_id=s4IIOd5HyhmlirWS&s_ind=1&valuable_type=EKSPONATAS, [žr. 2015-08-29].

Vis dėlto Zikaro išsakyta nuomonė, kad „[k]iekvienas laikotarpis turi savo Madoną. Jei ta idėja bus tikrai suprasta, tai negalės kilti jokių kalbų ir pasipiktinimų“⁷⁵⁸, pačiam autoriui nepadėjo išvengti kandžių replikų dėl *art deco* dvasia sukurto reljefo⁷⁵⁹. Tenka pripažinti, kad Tarabildienės „Madona“ taip pat galėjo būti palaikyta šventvagyste. Juk pasiryžimas pačiai tiesiogiai pasimatuoti Dievo motinos įvaizdį, pripažinkime, netikėtas ir kone beprecedentis tarpukario Lietuvos vaizdinėje kultūroje. Tokiu meniniu autoportreto sprendimu Tarabildienė pralenkė ne tik gyvenamą aplinką, bet ir laikmetį. Bet sensacijos išvengta, jos fotografiniai ieškojimai ilgai saugoti šeimos rate. Amžininkams liko nežinoma, kad Meno mokyklos auklėtinė savo fotomontažuose matavosi Lillianos Roth sijoną, Brigitte's Helm vėduoklę ar Dievo motinos aureolę. 2002 m. paviešinus Tarabildienės fotopalikimą išaiškėjo, kad XX a. 4 dešimtmečio pradžioje ji sukūrė ir kelis *nu* žanro autoportretus.

Yra žinomi du Tarabildienės autoaktai bei 1931 m. užfiksuota kompozicija „Apmąstymai apie niu žanrą“, kuriai modelis pozavo prigludusi profiliu pasuktą veidą prie nuogos moters nuotraukos. Nors dauguma Tarabildienės autoportretų sukurti jos tėvų namuose – Jočiūnų kaime, autoaktai fotografuoti Kaune. Bent jau vienas iš jų darytas Meno mokykloje. Fotografijoje „Niu su gipso modeliu“ (1931) Tarabildienė įsiamžino nuoga stovinti už gipsinės *écorché* skulptūros. Šiai nuotraukai dailininkė pozavo nutaisiusi nebyliojo kino personažams būdingą mimiką: išryškintos akys iš padilbų žvelgia tiesiai į objektyvą, nuo dirbtinio apšvietimo veidas atrodo dar labiau išblyškęs. Ir pirmame plane esantis gipso modelis, ir Tarabildienės figūra ne fokuse, matomi išplaukę siluetai, o jų nuogumas aiškiai nežiūrimas. Belieka tik spėlioti, ar fokusas nesustyguotas tyčia, siekiant fotografijai suteikti paslapties ir dramtizmo. Verta atkreipti dėmesį ir į aplinkos pasirinkimą – Tarabildienė fotografavosi nuoga vienoje iš Kauno meno mokyklos klasių. Nuogi modeliai ir kūno studijos Meno mokykloje buvo įprastas reiškinys ir svarbi mokymo programos dalis. Ką galėjo reikšti pozavimas autoaktui Meno mokykloje? Ar tai Tarabildienės kaip kūrėjos manifestacija ir bandymas „įforminti“ savo kūną kaip studijų objektą, ką liudytų pirmame nuotraukos plane matoma tobulų proporcijų gipsinė figūra? Kitas Tarabildienės aktas – fotomontažas „Niu“ (1931), kuriame iš nuotraukos iškirptą savo atvaizdą autorė įkomponavo banguojančios vertikalės fone. Šią kompoziciją Laima Kreivytė taikliai apibūdino, kaip „ekspresyviai atskleidžia[nčią] kūno, erdvės, figūros ir grafinės linijos santykių

⁷⁵⁸ „Mūsų dienų moters-motinos apoteozė (J. Zikaras apie savo „Modernišką madoną“)“, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁵⁹ „Apžvalga“, in: *Židinys*, 1928, T. 8, Nr. 10, 252.

paieškas⁷⁶⁰. Vis dėlto įminti šios fotografijos sukūrimo mįslę padėjo Tarabildienės sūnaus Rimto Tarabildos komentaras 2012 m. parodos „*Nosis laikui*“ kataloge. Tarabilda užsiminė, kad motinos fotomontažus jis linkęs gretinti su čekų *art deco* fotografo Františeko Drtikolo (František Drtikol, 1833–1961) kūryba⁷⁶¹. Šių autorių fotokūrybos panašumus kiek anksčiau yra pastebėjęs ir Mindaugas Kavaliauskas, kūno fotografijos istorijos apžvalgoje⁷⁶². Tačiau teksto autorius šios minties neišplėtojo, taigi iki šiol neturime išsamesnio Drtikolo ir Tarabildienės kūrybos palyginimo ar bandymo įvardyti jų fotografijų vizualinio atlikimo analogijas. Belieka reziumuoti, jog Tarabildienė neabejotinai buvo susipažinusi su Drtikolo darbais, nes minėtasis lietuvaitės „Niu“ kone tiksliai atkartoja 1926-aisiais čeko sukurtą kompoziciją „Melancholija“, iš fotografijų rinkinio *Portfolio* (apie 1929 m.). [il. 62–63]. Skirtumas tas, kad Tarabildienė matytą vaizdą sukūrė pasinaudodama fotomontažo teikiamomis galimybėmis, o garsusis moterų aktų fotografas ir dailininkas fotosesijoms naudodavo tikras dekoracijas ir meistriškai žaidė šešėliais, įamžindamas *art deco*, kubizmo, futurizmo bruožų turinčias kompozicijas⁷⁶³.

Taigi Tarabildienės fotomontažas „Niu“ gali būti interpretuojamas ne tik kaip dailininkės eksperimentavimas ar žaidimas savo atvaizdu ir linijomis erdvėje, bet ir tiesiog kaip vykęs Františeko Drtikolo nuotraukos „Melancholija“ (1926) perdirbinys. Meniniu atžvilgiu lietuvaitės fotomontažas atrodo žaismingesnis ir labiau mistifikuotas, tokį efektą sukuria švelni, minkšta šviesa, išgauta atspaudžiant iškirptus ir permontuotus negatyvus. Be to akivaizdu, jog banguojančių vertikalių ar horizontalių fonai, geometrinių formų ir kūno derinimo idėjos, kurias Tarabildienė pritaikė kituose savo fotomontažuose, taip pat pasiskolintos iš Drtikolo nuotraukų. Anksčiau minėtą montažą „Sėdinti ant mėnulio“ taip pat galima priskirti prie čekų menininko kūrybos įtakos pavyzdžių. Nepaisant akivaizdaus Františeko Drtikolo kūrybos poveikio, vienas iš įsimintiniausių Domicelės Tarabildienės „Niu“ XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos akto fotografijos kontekste išsiskiria modernistine traktuote. Kadangi Tarabildienė buvo įvaldžiusi fototechniką, ir artistiško, kaip pastebėjome, jai taip pat netrūko – matyta iliustracija greitai galėjo pavirsti dar viena autoatvaizdo „studija“. Apie sąlytį su populiariosios kultūros įvaizdžiais bei jų poveikį meniniams eksperimentams ir liudija XX a. 4 dešimtmečio pradžioje kurtos

⁷⁶⁰ Laima Kreivytė, „Modernios moters laikysena“, in: *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika*, p. 31.

⁷⁶¹ Rimtas Tarabilda, „*Studijomis vadinti fotografiniai ieškojimai*“, *Domicelė Tarabildienė „Nosis“ laikui*, p. 8.

⁷⁶² Mindaugas Kavaliauskas, „Kūno fotografija: ar karalius vis dar nuogas?“, in: *FOTO: Žurnalas entuziastams*, 2009, Nr. 2 (12), p. 87.

⁷⁶³ Kateřina Klaricová, *František Drtikol: výběr fotografií z celoživotního*, Praha: Panorama, 1989.

Tarabildienės autoportretinės nuotraukos. Tikėtina, kad savo „studijų“ pati fotografė nelaikė tokiu rimtu užsiėmimu kaip skulptūra ar grafika⁷⁶⁴. Tai patvirtintų faktas, kad savo nuotraukų bei fotografinių eksperimentų Tarabildienė nepublikavo tarpukario spaudoje, neeksponavo ir XX a. 4 dešimtmetyje Kaune rengtose fotografijų parodose. Belieka pridurti, kad aktus kūrę profesionalūs tarpukario Lietuvos fotografai ir mėgėjai neskubėjo jų viešinti ir tik peržengus XXI a. slenkstį dailininkų ir keliautojų fotoarchyvuose atrastos *nu* nuotraukos ėmė pildyti naują puslapį, skirtą akto fotografijos istorijai tarpukario Lietuvoje.

Aktas XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos fotografijoje

Kodėl tarpukaryje sukurti Lietuvos fotografų profesionalų ir mėgėjų aktai vis dėlto liko gulėti jų stalčiuose? Viena iš priežasčių galėtų būti baimė sulaukti kritikos. Atsakymo tiesai iš dalies liudytų 1938 m. Kaune surengtos Tarptautinės fotomėgėjų parodos pavyzdys, kurioje pirmą kartą rodyti užsienio fotografų sukurti moterų aktai. Lietuvos fotomėgėjų draugijos inicijuotoje parodoje, veikusioje Kauno Karininkų ramovėje, tarp 219 parodai atrinktų nuotraukų pateko 3 *nu* žanro fotografijos: dvi amerikiečio Formano Hanna (1882–1950) nuotraukos „Kanjonas“ ir čeko Aloiso Zycha (1874–1943) „Aktas“⁷⁶⁵. Pasak fotografijos istorikų, tąkart „reikalauta net uždaryti parodą ir uždrausti platinti katalogą“, kuriame buvo reprodukuota Formano Hanna nuotrauka⁷⁶⁶. Darbų atrankos ir premijavimo komisijoje dalyvavęs Antanas Giedraitis *XX amžiuje* buvo kategoriškas: „akį rėžia nuogų moterų atvaizdai [...], būtų geistina, kad mūsų foto mėgėjai neužsikrėstų šita tema“⁷⁶⁷. Priešingai pastarajam pasisakė *Naujosios Romuvos* apžvalgininkas, susižavėjęs Hanna fotografijose užfiksuotu „meniškai švelniu moters kūno lieknumu“. Šio autoriaus nuotraukas vadino atradimu žiūrovams, nepratusiems paveikslė ieškoti minties, o Zycha fotografijas – labai geromis ir vertomis ypatingo dėmesio⁷⁶⁸. Ekspoziciją apžiūrėjęs Fotomėgėjų draugijos pirmininkas Steponas Kolupaila taip pat nebuvo kritiškas: „viena buvo šioje parodoje „naujiena“ – nuogybės nuotraukos. Mūsų mėgėjai ligi šiam laikui nesirodė su tos rūšies menu, kuris kartais patinka, kartais virsta šlykščia pornografija.

⁷⁶⁴ Domicelės Tarabildienės palikuonys taip pat turi poziciją šiuo klausimu. Jų manymu, tuomet dar dvidešimties neturinti jaunuolė neviešino savo autoatvaizdų, „nes gerbė tuos, kurių kompozicijomis [...] improvizavo“. (Iš pokalbio su Rimtu Tarabilda, užrašyto autorės, 2015-01-15).

⁷⁶⁵ *Sukaktuvinė ir tarptautinė foto mėgėjų paroda*, parodos katalogas, Kaunas, 1938.

⁷⁶⁶ Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Geismai ir grožis Lietuvos fotografijoje“, p. 94.

⁷⁶⁷ Antanas Giedraitis, „Tarptautinė foto paroda“, in: *XX amžius*, 1938-05-07, p. 5.

⁷⁶⁸ J. V-ka, „Tarptautinė foto paroda Kaune“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 19, p. 451–452.

Kelios (užsieniečių) nuotraukos su nuogos moteriškės figūra neišėjo iš padorumo ribų, bet meniškumu pasižymėjo tik amerikiečio [...] du „kanjonai“⁷⁶⁹.

Kitas gi dalykas, be tarpukaryje rengtų fotografijos parodų, fotoaktų kūrėjai praktiškai neturėjo galimybės viešinti (net jeigu būtų norėję) šio žanro nuotraukų. Bulvarinėje ir kurortų mėgėjams skirtoje spaudoje, pavyzdžiui, žurnaluose *Aistros* ir *Palangos pliažas* publikuoti užsienio fotografų sukurti aktai, o rimtesnės periodikos leidėjai vengė nuogybių nuotraukų. Išimtimi galime laikyti keliautojo ir fotografijos mėgėjo Vinco Uždavinio (1902–1983) vyro akto nuotrauką, kuri 1930-aisiais buvo išspausdinta paties Uždavinio redaguojamo leidinio *Mūsų Vilnius* 23-jame numeryje. 1933 m. tas pats vaizdas publikuotas ir pirmajame specializuotame fotografijai skirtame žurnale *Foto mėgėjas* [il. 64]. Neabejotina, žurnalo redaktoriaus Petro Babicko pasirinkimas spausdinti *nu* žanro nuotrauka premjeriniame numeryje liudija apie susidomėjimą menine akto fotografija. Įdomu, kad abiem atvejais nuotraukos pavadinime nebuvo jokių nuorodų į nuogą kūną, minėtas tik didžiulis Dzūkijos riedulys, ant kurio pozavo veidą ranka prisidengęs nuogalius. Uždavinys pradėjo fotografuoti apie 1929-uosius⁷⁷⁰ ir jau pirmaisiais metais sukūrė keletą vyrų aktų pajūrio kopose, šios nuotraukos saugomos Šiaulių „Aušros“ muziejaus rinkiniuose.

Tarpukario Lietuvoje vieni pirmųjų meninės vertės turinčių aktų kūrėjai buvo arba dailininkai, arba etnografai ir keliautojai kaip ir Uždavinys. Prie pastarųjų derėtų priskirti ir etnografą bei spaudos bendradarbį Balį Buračą (1897–1972), kuris 1931–1932 m. buitiniuose interjeruose ir gamtoje fotografavo moterų aktus [il. 65], yra sukūręs ir autoaktų. Apie šias nuotraukas sužinota tik XXI amžiaus pradžioje, peržiūrint Vytauto Didžiojo karo muziejuje saugomus jo negatyvus. Į 2004 m. Vidmanto Kiaušo iškeltą gana retorinį klausimą, „[a]rgi tos tautiškai apkūnios, veik šventeiviškai nusiteikusios merginos nevertos įžengti į Lietuvos fotografijos akto istoriją?“⁷⁷¹ – jau atsakyta teigiamai. Šios nuotraukos, kurias Valiulis pavadino „kaimietiškais aktais“ bei vėlesni fotografo autoaktai jau įrašyti į šalies fotografijos istorijai skirtų leidinių puslapius⁷⁷². Buračas aktų fotografijoms dažnai rinkosi vandeningas Lietuvos vietas, paežeres ar paupius, taigi net užfiksuotose *nu* kompozicijose juntamas etnografo žvilgsnis. Sunku nepastebėti Lietuvos paežerėse ir paupiuose įamžintų moterų aktų panašumo su

⁷⁶⁹ Steponas Kolupaila, „Pirmoji tarptautinė foto paroda Lietuvoje“, in: *Židinys*, 1938, Nr. 5–6, p. 753.

⁷⁷⁰ LMAVB RS, f. 183–19, l. 99.

⁷⁷¹ Vidmantas Kiaušas, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷² Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Geismai ir grožis Lietuvos fotografijoje“, in: *Lietuvos fotografija '05: vakar ir šiandien*; Skirmantas Valiulis, „Gyvenimas, ne mažiau įdomus negu mūsų“, in: *Tarpukario veidai: Balys Buračas. Portretai*, p. 9.

prancūzų fotografo Georges-Louis Arlaud (1869–1944) *nu* kompozicijomis iš 1920 m. Paryžiuje išleisto aplanko *Vingt Études de Nu en Plein Air*⁷⁷³. 4 dešimtmečio pabaigoje moterų aktus fotografavo ir keliautojas Antanas Poška. Šios nuotraukos pavišintos tik 2003-aisiais, Nacionalinėje M. Mažvydo bibliotekoje suruoštoje ekspozicijoje „Iš Antano Poškos fotoalbumų“⁷⁷⁴.

Nu žanro nuotraukų galima atrasti ir kitų Lietuvos dailininkų fotoarchyvuose, vis dėlto modernistinėmis inspiracijomis interpretuojant ir komponuojant savo atvaizdą jie neprilygsta Tarabildienės eksperimentams. Kauno meno mokyklos gyvenimo dokumentatorė, grafikė Veronika Šleivyte 4 dešimtmetyje fotografavo apsinuoginusias pozuotojas, apsuptas dailės studentų, taip pat nuogus kaimo vaikus šalia vandens telkinių, yra sukūrusi ir autoaktų. Kupiškio etnografijos muziejuje saugomi bent du pačios fotografės aktai ir *nu* kompozicija gamtoje, kur ji pozuoja kartu su paaugle dukterėčia [il. 66]. Pasak fotosesijos dalyvės, tąkart buvo padaryta apie dvidešimt tokių kadru⁷⁷⁵, kurie veikiausiai neišliko iki šių dienų. 4 dešimtmečio antroje pusėje gamtoje fotografuoto akto su dukterėčia pirmame plane matome gulinčią jauną nuogą merginą, ji pasukusi galvą į žiūrovą, delnu prisidengusi kaktą ir užsimerkusi. Ar akys užmerktos dėl kaitrios saulės, ar dėl to nejaukumo, kuris ištinka pamačius į save atgręžtą fotoobjektyvą? Ir jeigu dar esi be drabužių? Veikiausiai dėl abiejų priežasčių, nes tuo metu fotografės dukterėčiai tebuvo 12–14 metų. O ką kadre veikia šios nuotraukos inscenizatorė? Ji sėdi pasisukusi šonu į objektyvą ir skaito laikraštį. Atrodo, rami ir natūrali scena – tiesiog mėgavimasis saulės spinduliais atostogų metu. Bet, žinant Šleivyte pomėgį kurti kone gyvuosius paveikslus savo nuotraukose⁷⁷⁶, pirminis įspūdis suklaidina. Scena iš anksto apgalvota ir surežisuota. Veronika Šleivyte XX a. pirmos pusės Lietuvos fotografijos istorijoje išsiskiria, kaip kūrėja rašiusi apie save ir savo aplinką per fotografijas. Agnė Narušytė šį fenomeną tyrinėjo remdamasi prancūzių feminisčių *écriture féminine* („moteriško rašymo“) samprata⁷⁷⁷. Palikusi gausų pluoštą autoportretų Šleivyte ne tik vaizdais, bet ir įrašais kitoje fotografijų pusėje pasakojo savo būsenas, kartais paradoksaliai paneigdamai tai, ką kalba užfiksuotas vaizdas. Šleivyte reportažinių ir etnografinio pobūdžio nuotraukų galima atrasti ir tarpukario spaudoje, bet jos užfiksuotos akto fotografijos, kaip įprasta, nebuvo žinomos viešumoje.

⁷⁷³ G. L. Arlaud, *Vingt Études de Nu en Plein Air*, Editions Horos, Paris, 1920.

⁷⁷⁴ *Iš Antano Poškos fotoalbumų: Fotografijų paroda: Katalogas*, Vilnius, 2003.

⁷⁷⁵ Iš pokalbio su Veronikos Šleivyte dukterėčia Liuda Burbienė, įrašyto 2008-01-25 [autorės asmeninis archyvas].

⁷⁷⁶ Agnė Narušytė, „Veronikos Šleivyte gyvenimas fotografijoje“, p. 11–12.

⁷⁷⁷ Agnė Narušytė, „*Écriture féminine* fotografijoje: Veronika Šleivyte ir Violeta Bubelyte“, p. 81–102.

Nuoga kūną tyrinėjo ir fiksavo ne tik tuometinėje sostinėje gyvenę dailininkai, štai grafikas, dailės pedagogas ir kraštotyrininkas Gerardas Bagdonavičius (1901–1986) buvo vienas pirmųjų šiauliečių menininkų, fotografavusių aktus⁷⁷⁸. Šiaulių „Aušros“ muziejuje saugomas ir dailininko autoaktas, sukurtas 3 ar 4 dešimtmetyje [il. 67]. Bagdonavičius fotografavo save prieš veidrodį, modernistų taip pamėgtą atributą. Jis žaidė atvaizdo pakartojimo galimybe veidrodžio atspindyje ir dailininko žvilgsniu komponavo savo atvaizdus kadre. Nuotraukoje nematyti Bagdonavičiaus veido, jis galvą trims ketvirčiais nusukęs nuo objektyvo, o veidrodyje atspindintis autoriaus atvaizdas neryškus, dėl galbūt tyčia nesustyguoto fokuso. Apie tai, kad Šiauliuose gyvenęs dailininkas fotografavo aktus, yra užsiminęs ne vienas jo kūrybiniu palikimu susidomėjęs apžvalgininkas, tačiau konkretūs pavyzdžiai išsamiau netyrinėti. Galbūt gilesnės Bagdonavičiaus, Uždavinio⁷⁷⁹, Buračo ar kitų neaptartų autorių fotopalikimo studijos ateityje dar papildys žinias ne tik apie akto fotografiją tarpukario Lietuvoje, bet ir sulauksime pagrįstų įžvalgų ir palyginimų Europos akto fotografijos kontekste.

Tarp Vilniaus dailininko Vytauto Kairiūkščio autoportretų taip pat galime atrasti montažinį autoriaus atvaizdą, kuriame ryškiau matomas kiek besišypsantis autoriaus portretas ir blankesnis apnuoginto moters silueto vaizdas, veikiausiai fotografuotas paties dailininko. Pasak Kairiūkščio meninį paveldą tyrinėjusio Viktoro Liutkaus, dailininkas kurdavo tokias kompozicijas naudodamas taip vadinamą „negatyvų suderinimo“ techniką⁷⁸⁰.

Vis dėlto, nepaisant akivaizdžios fotografo Františko Drtikolo kūrybos įtakos, vienas iš įsimintiniausių Domicelės Tarabildienės „Niu“ bei „Niu su gipso modeliu“ XX a. 3–4 dešimtmetyje Lietuvos akto fotografijos kontekste išsiskiria modernistine traktuote ir sąsajomis su begarsio kinematografo personažų įvaizdžiais. Privatūs Dubeneckienės-Kalpokienės aktai neabejotinai liudija apie ryšius su vokiškąja nudizmo kultūra ir jos praktikomis. Pasitelkus dar ir Veronikos Šleivytės pavyzdį galima teigti, kad pastangos įamžinti savo nuoga kūną, Tarabildienės atveju dar ir eksperimentuoti naudojant savo atvaizdą, atskleidžia šias tris kūrėjas kaip gana emancipuotas moteris, peržengusias kai kurias visuomenės normas ir nepaisiusias kuklios ir nuolankios moters stereotipui priskiriamų vertybių. Jaunosios kartos dailininkų autoaktai paviešinti tik XXI amžiuje, o XX a. 4 dešimtmetyje Petro Kalpoko nutapytos nuogalės buvo eksponuojamos ir reprodukuojamos tarpukariu. Dubeneckienė-Kalpokienė veikiausiai net

⁷⁷⁸ Jonas Nekrašius, „Gerardas Bagdonavičius ir fotografija“, in: *Šiaulių kraštas*, 2006-01-31, p. 7.

⁷⁷⁹ Vinco Uždavinio dienoraščiai, užrašai, epistolinis palikimas bei fotoarchyvas saugomi LMAVB RS (f. 183).

⁷⁸⁰ Viktoras Liutkus, *op. cit.*, p. 10.

nebijojo, kad bus atpažinta Kalpoko tapybos kūrinuose ir bus įvertinta kaip mūza bei įkvėpėja, kurios drąsa ir grožis paskatino dailininką imtis akto tapybos. 4-tą dešimtį peržengusi Dubeneckienė-Kalpokienė ir vos 19-os ar 20-ies Tarabildienė ir meninėje kūryboje mėgino stoti šalia vyrų dailininkų. Tarabildienės pasirinktos skulptūros studijos iš dalies taip pat patvirtina tokį savęs pozicionavimą. Šias tris dailininkes galima įvardinti ir kaip reprezentacinius Lietuvos moterų dailininkų draugijos veidus, kurios nešė ir palaikė organizacijos prestižą – Šleivytė, kaip aktyvi moterų kūrybos rėmėja, kuri net ir būdama mažiau talentinga dailininkė, iškilo kaip moterų dailės sklaidos šalininkė ir puiki viešųjų ryšių specialistė⁷⁸¹, Dubeneckienė-Kalpokienė ir Tarabildienė – kaip ryškūs skirtingų kartų ir meninių įtakų dailės autoritetai.

Tačiau jaunatviški Tarabildienės eksperimentai persirenginėjant ir pozuojant prieš savo fotokameros objektyvą, o paskui karpymas atvaizdų ir naujos realybės kūrimas fotomontažuose tetruko porą vasarų, 1930–1932 m. ji taip pat fotografavo Jočiūnų bei Kauno Vilijampolės žmones ir vaizdus. Bet šiuo atveju juntamas daugiau reportažinis, kraštotyrisis fotografės žvilgsnis. Pastarosios įdomios ir šiam tyrimui vertingos tik tuo atveju, jeigu nuotraukose įamžinti kadrai vėliau buvo panaudoti kaip žaliava kuriant fotomontažus. Autorės pasirinkimas neviešinti savo fotografinių ieškojimų ir improvizacijų, kurios įdomios ir temų, ir techninės meistrystės atžvilgiu, veikiausiai tik sustiprina teiginį, apie nepalankią laikmečio situaciją meniniams jaunųjų kūrėjų eksperimentams.

Paryžiaus periodu Tarabildienė vėl į rankas pasiėmė fotokamerą, 4 dešimtmečio pabaigoje jos dėmesį dažnai atkreipdavo didžiulės reklamos, kaip modernaus miesto kultūros žymės, skulptūros ar reljefai, bet tik kaip apgalvotas fonas, nes dėmesio centre visada išliko žmonės. Remiantis Tarabildienės sūnaus Rimto pasakojimu, 1940 m., jau grįžusi į Lietuvą dailininkė vėl prisilietė prie laiko ir drėgmės apgadintų 4 dešimtmečio pradžios vaizdus įamžinusiu negatyvų: perbraižė naujus kadro kontūrus jeigu negatyvo pakraščiai susiraukšlėjo („Naikinančio laiko fotografika“, „Šypsena“ ir kt.), mažu teptuku baksnodama negatyvą tušu išmargino 4 dešimtmečio pradžioje įamžintų kadro foną („Naikinančio laiko fotografika II“, „Gėlėta suknelė“)⁷⁸². Bet laiko fotografijai ir didesniems eksperimentams nebeliko, reikėjo

⁷⁸¹ Veronikos Šleivytės išskirtinis aktyvumas sovietmečiu organizuojant individualias parodas pavertė ją viena spalvingiausių ir prieštaringiausių Kauno meninių asmenybių. Kaune ir kituose Lietuvos miestuose ji surengė per 100 parodų (ne tik muziejų ar galerijų erdvėse, bet ir mokyklose, ligoninėse, bibliotekose ir kt.). Šleivytės ypatingą organizacinį talentą įrodo 1985 metais Viktoriškiuose (Kupiškio r.) atidaryta jos vardo paveikslų galerija, kuriai dailininkė padovanojo per 250 savo darbų. *Veronikos Šleivytės gyvenimo bruožai, op. cit.*, p. 5–24.

⁷⁸² Rimtas Tarabilda, „*Studijomis vadinti fotografiniai ieškojimai*“, p. 8.

intensyviai dirbti, kad išlaikyti daugiavaikę šeimą (1943 m. Tarabildoms gimė ketvirtas vaikas – sūnus Rimtas).

Per kūrybinį laikotarpį Tarabildienė iliustravo kone 200 knygų, daugiausiai vaikams. Apie jos produktyvumą ir spartų kūrybos tempą sklandė legendos, dailininkė monumentalistė Valerija Zalensienės stebėjosi: „[Ž]iūrėkit, atsivežam iš kūrybinės komandiruotės 20–30 etiudų, o Tarabildienė 70–80“⁷⁸³. Apžvelgus Tarabildienės knygų grafiką galima teigti, kad jaunatviškas susižavėjimas *art deco* stilistika tebuvo trumpalaikis, nenuosaikus, vaizduojami motyvai ar tam tikra stilizacija pasireiškė daugiau kaip vaizdo plastinio apipavidalinimo būdas, bet ne programiškai pasirinkta maniera. Paryžiuje išmoktas neotradicionalizmo pamokas ji perkėlė į taikomąsias grafikos sritis, taip, neatitoldama nuo nacionalinės dailės pavyzdžių ir liaudies meistrų kūrybos variacijų, kūrė iki pat 7 dešimtmečio. Tiesa, būta išimčių, kai dailininkė priartėjo prie socrealizmo stilistikos normų, ypač iliustruodama sovietinei ideologijai palankių lietuvių autorių kūrybos vertimus į rusų kalbą. 6 dešimtmečio pabaigoje dailininkė pradėjo bendradarbiauti su sūnumi Arūnu, pirmasis bendros veiklos rezultatas – Maironio baladės *Jūratė ir Kastytis* (1957) apipavidalinimas. Gratažo technika atliktas iliustracijas Tarabildienė derino su gotiškuosius rašmenis imituojančiu Arūno Tarabildos kurtu šriftu. Paaugliams skirtos knygos iliustracijos stebina atviru erotiškumu⁷⁸⁴, leidinys išsiskiria stilistiniu išbaigtumu, iliustracijų ir šrifto derme. 1963 m. sūnus Arūnas sukūrė medžio raižinius pagal Tarabildienės piešinius Kazio Binkio eilėraščių rinktinei *Poezija*, „įpūsdamas jiems jėgos ir energijos“⁷⁸⁵. Gal ir keturvėjininko Binkio eilutės mintimis gražino dailininkę į jaunas dienas, viename iš raižinių matome merginą pamynusią mėnulio delčią (ar stovinčią ant jos), kitoje – atgijo nevaržomo skrydžio motyvas, pamėgtas ankstyvojoje kūryboje. Taigi 7 dešimtmetyje Tarabildienė grįžo prie modernistinių bandymų, viena pirmųjų Lietuvoje pritaikiusi aplikacijos techniką pademonstravo vaizdo kūrimo eksperimentų⁷⁸⁶. Išlikę pavyzdžiai leidžia kalbėti apie XX a. 4 dešimtmečio pradžios modernistinių inspiracijų atgaivinimą ir tąšą. Kad Domicelės Tarabildienės knygų iliustracijos

⁷⁸³ Marija Macijauskienė, „Portretai ir jų autoriai“, in: *Kauno tiesa*, 1963-07-22.

⁷⁸⁴ Giedrė Jankevičiūtė, „Vis dar nepažinta Domicelė Tarabildienė“, p. 126.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ XX a. 7 dešimtmetyje iliustruodama knygas Tarabildienė klįjavo spalvoto ar pačios ranka išmarginto popieriaus skiautes ir fotografijų iškarpas, spalvino ir piešė stilizuotas detales. Šios iliustracijos žymi naują etapą dailininkės kūryboje – grįžimą prie modernizmo idėjų, 4 dešimtmečio pradžios eksperimentų ir paieškų tąšą. Minėtinos vaikams skirtos knygos: Kosto Kubilinsko *Draugystės eglutė* (1965), Ievos Simonaitytės *Meilutis ir Gužiukas* (1967), Anzelmo Matučio *Miško cirkas* (1969).

paliko ryškų pėdsaką lietuviškų knygų grafikos istorijoje liudija faktas, kad nuo 2013 metų skiriama jos vardo premija už gražiausiai iliustruotą vaikišką knygą.

Apibendrinant dviejų dailininkų atvejo studijose pateiktą informaciją reikia akcentuoti, kad turėdama kelias profesijas Olga Dubeneckienė-Kalpokienė buvo nepriklausoma nuo valstybės ar individualių užsakovų, ji galėjo finansiškai save išlaikyti, be to, buvo bevaikė. Jos kūrybos stilių formavo sąlyčiai su rusiškojo „Meno pasaulio“ idėjomis ir rusiškojo bei vokiško avangardo tradicija (ką liudytų futuristinio stiliaus piešiniai). Tarabildienės kūryba (neįskaitant fotografijos) buvo orientuota į pritaikomumą, taigi dažniausiai priklausoma nuo užsakovų, kurių mokami honorarai (ar premijos) palaikė dailininkės daugiavaikės šeimos materialinę gerovę. Tiesa, tas motinos įvaizdis ir pamėgta motinystės tematika kūryboje palankiai veikė aplinkinių požiūrį. Amžininkų atmintyje ji išliko kaip itin produktyviai taikomosios grafikos srityje dirbusi dailininkė, o menine jos darbų kokybe beveik nesidomėta. Tarabildienės ankstyvojoje grafikoje fragmentiškai ataidi *art deco* stilistikos įkvėpti motyvai ar plastiniai sprendimai, teatro kostiumų eskizuose galime išvelgti susižavėjimo Bauhauzo dailininkų kūryba atspindžius. Paryžietiškos neoklasicizmo pamokos grįžus į Lietuvą įgavo neotradicionalizmo bruožų, kurie leido parafrazuoti nacionalinį šalies paveldą ir tuo būdu patenkinti valstybės lūkesčius.

Ir Olga Dubeneckienė-Kalpokienė ir Domicelė Tarabildienė buvo modeliai savo pačių režisuotoms fotografijoms, tik Dubeneckienė-Kalpokienė nuotraukose kūrė moters-vampo, fatališkos vilioklės, gundančios, bet laisvos asmenybės, karingos amazonės įvaizdį, Tarabildienė – svajingos ir valiūkiškos paauglės: ant mėnulio sėdinčios visatos valdovės, pantomimos personažo, pašaipūniškai rodančio „nosį“ mėnuliui, gražuolės aktorės ar plačiai besišypsančios madonos. Tarabildienės autoportretų analizė patvirtino, kad daugiausiai impulsų savirepresentacijos formoms kūrėja sėmėsi iš vietinėje žiniasklaidoje cirkuliuojančių užsienio scenos atlikėjų atvaizdų. Pozuodama autoaktui ji pasitelkė nebyliojo kino aktorių išraišką, kitu atveju – neatsispyrė pakartoti Drtikolo nuotraukoje matytos pozos. Netgi labai tiesiogiai atkartotos pozos, kostiumai, fonai leidžia kalbėti apie žaidimą iš spaudos bei kino atkeliavusiais įvaizdžiais ir šis momentas išskiria jos nuotraukas tarpukario Lietuvos fotografijos kontekste. Vos porą metų trukusio Tarabildienės užsiėmimo rezultatų tyrimai dar vis teikia autorės modernistinio požiūrio į savo kūną bei asmenybės reprezentavimą įrodymų.

Abi kūrėjos buvo žymių dailininkų žmonos ir sutuoktinių kūrybos partnerės, tiesa, Tarabildienė jau 4 dešimtmečio pabaigoje tapo žinomesnė už Petrą Tarabildą. Olgos

Dubeneckienės-Kalpokiienės asmenybėje derėjo baletų šokėjos ir pedagogės karjera, scenografės bei kostiumų dailininkės talentas. Nors jos kūryba savo laiku ir buvo žinoma visuomenėje, ji visada išliko abiejų savo sutuoktinių profesinių pasiekimų šešėlyje. Prie Dubeneckienės-Kalpokiienės asmenybės nuvertinimo, manau, galėjo prisidėti neigiamas Kalpoko sūnaus Rimto požiūris. Pavyzdžiui, praėjus penkeriems metams po tėvo mirties Rimas Kalpokas straipsnyje rašė, kad tėvas mirė vienišas ir visų apleistas, „mirė taip, kaip pageidavo, lyg jo norą kas būtų išpildęs: be ilgų kančių, be artimųjų, giminių aimanų“⁷⁸⁷. Nors kartu su Dubeneckiene-Kalpokiene jis gyveno iki pat mirties. Arba Kalpoko biografės suformuotas požiūris į Dubeneckienę-Kalpokieneį kaip į Kalpoko dvasinių kančių kaltininkę, nubraukiant teigiamus nacionalinės dailės klasiko kūrybos poslinkius po pažinties su būsima sutuoktine⁷⁸⁸. Dubeneckienė-Kalpokieneį prasiitarusi Marijonai Čivinaitei, kad „Kalpokas kasdien buvo girtas, triukšmingas, dirbti tekdavo bėgti iš namų pas pažįstamus ir kitur“⁷⁸⁹, vis dėlto paprašė išbraukti šias eilutes iš užrašytų atsiminimų. Tiesa, Kalpoko legendos tokie žodžiai nebesumenkins, nepakeis nusistovėjusio požiūrio į jo kūrybą. Taikliai pastebi Solveiga Daugirdaitė, „kartą užlipę ant pjedestalo, klasikai stovi iš inercijos, kol yra užmirštami su visa juos išpuoselėjusia epocha“⁷⁹⁰. Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, galima teigti, kad Dubeneckienės-Kalpokiienės asmenybė ir kūryba vaduojasi iš abiejų jos vyrų legendos šešėlio, ryškėja vis daugiau šios iškilios ir spalvingos menininkės biografijos detalių.

Tarpukario visuomenės požiūrio į nuogą kūną tyrimas atskleidė, kad susižavėjimo tapytais iš dalies apnuogintais Dubeneckienės atvaizdais neslėpė net kunigas Vaižgantas, parodų lankytojai susidomėję aptarinėjo tokius darbus ekspozicijų salėse, tuo tarpu, kritikai pratęsė šias diskusijas spaudoje. Tarptautinėje fotografijos parodoje (1938) Kaune rodytos užsieniečių *nu* fotografijos sulaukė kai kurių profesionalų susidomėjimo ir pagyrų spaudoje. Vis dėlto nepakanka argumentų tvirtinti, kad modernėjanti tarpukario Lietuvos visuomenė buvo pasiruošusi palankiai vertinti intymias, dažniausiai tik privačiai aplinkai skirtas aktų fotografijas, tai paliudytų faktas, kad disertacijoje minimų autorių fotoaktai paviešinti tik XXI-jame amžiuje.

⁷⁸⁷ Rimas Kalpokas, „Petro Kalpoko gyvenimas ir kūryba“, in: *Pergalė*, 1949, Nr. 2, p. 78–84.

⁷⁸⁸ Nijolė Tumėnienė, *op. cit.*, p. 13–14.

⁷⁸⁹ LLMA, f. 154, ap. 1, b. 28, l. 5.

⁷⁹⁰ Solveiga Daugirdaitė, „Barbora Didžiokienė: Autoportretas XX amžiaus peizaže“, in: Barbora Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, p. 23.

IŠVADOS

1. Lietuvos moterų emancipacijos judėjimas buvo integrali pirmosios feminizmo bangos (XIX–XX a. pradžioje) dalis. Kaip ir kaimyninių šalių moterys (nepamirštant Amerikos ir Anglijos moterų judėjimų) ankstyvajame etape lietuvės pirmiausiai įsitraukė į socialinę ir labdaringą veiklą, rūpinosi silpnesniųjų gynimu, švietimo, moterų profesinio ugdymo reikalais. Kaip ir daugumoje Vidurio bei Rytų Europos šalių XIX a. antroje pusėje Lietuvos moterų veikla buvo veikiama tautinio judėjimo, o balsavimo teisė neaktualinta iki XIX a. dešimto dešimtmečio. Žinios apie kitų šalių moterų emancipacijos judėjimus Lietuvos teritoriją pasiekė, visų pirma, per Sankt Peterburge, Maskvoje, Varšuvoje studijavusias inteligentes. XIX a. paskutiniame dešimtmetyje imti kelti moterų lygiateisiškumo klausimai, bet tik nuo 1905 m. (Vilniuje įkurto pasauliečių patriočių būrelio – Lietuvos moterų susivienijimo veikla) pastebimi organizuoti šios problemos sprendimų bandymai. XX a. pradžioje būrelis inteligenčių, tarp kurių buvo žymiausios to meto lietuvių rašytojos ir visuomenininkės, prisidėjo prie Lietuvių dailės draugijos parodų rengimo, dalyvavo organizacinėje veikloje, rūpinosi leidybiniais draugijos reikalais, rašė parodų recenzijas ir dailės populiarinimo tekstus. Po I pasaulinio karo meninė veikla, taigi ir dailė, nebebuvo aukštesniesiems sluoksniams priklausiusių moterų privilegija. Nors moterų dailininkių reikalai valstybės gyvenimo pradžioje nefigūravo, 3 dešimtmetyje jos, kad ir negausiomis pajėgomis, įsitraukė į dailės gyvenimą. Lietuvos dailininkės susibūrė išaugus pajėgoms, kurias sustiprino Kauno meno mokyklos auklėtinės, dalis jų buvo pasitobulinusios užsienio dailės švietimo įstaigose. Nutarta vienytis tada, kai meniniame gyvenime jau vyko konkurencija tarp dailininkų dėl parodinių erdvių, dėl visuomenės, kritikų, mecenatų ir užsakovų dėmesio. Be to, kad dailininkės susibūrė lyties pagrindu, jų veikloje būta ir kitų moterų emancipacijos judėjimams būdingų bruožų: nuo susirūpinimo mažiau pajėgių kūrėjų skatinimu, jų kūrybos sklaidos ir ambicijų tobulinti profesinius įgūdžius – iki siekių išsiskirti ir įrodyti savo kūrybinį savarankiškumą per organizuotą, kolektyvinę veiklą.

2. Nepakanka informacijos teigti, kad LMDD susikūrė pagal konkretų užsienio šalių moterų dailininkių organizacijos modelį. Žiniasklaidos paviešinta informacija apie konsoliduotą kitų šalių dailininkių veikimą (pvz., moterų spaudoje pasirodžiusios žinutės, Onos Mašiotienės radijo paskaita, kurioje minėta Austrijos moterų dailininkių asociacija) buvo greičiau išimtis, bet ne dėsningas. Nepavyko aptikti žinių, kad Lietuvos dailininkės, studijavusios kitų šalių dailės švietimo institucijose, viešai dalintųsi išpūdžiais apie organizuotą dailininkių veiklą. Pavyzdžiu

mūsų dailininkėms galėjo būti kitų Lietuvos moterų organizacijų, kurios prisidėjo prie Lietuvos dailininkų kūrybos propagandos, veikla. Tai dailininkų kūrybos skatinimo ir viešinimo procesus sustiprinusi Lietuvos moterų taryba (1929–1940) ir Lietuvių katalikų organizacijų sąjungos Moterų tautos komitetas.

Pirmosios moterų kūrybos parodos suteikė perspektyvų šalies dailininkėms stabiliau įsitvirtinti tarpukario meninio gyvenimo scenoje. Kolektyvinis moterų organizacijų darbo pavyzdys įrodė, kad organizuotos pastangos teikia daugiau perspektyvų užsitikrinti Lietuvos dailininkėms jų kūrybos sklaidą ir padeda lengviau įsiliesti į Lietuvos meninį gyvenimą. Kita vertus, 4 dešimtmetyje Kaune veikusių dailininkų suvienijusių organizacijų veikimo modeliai, o ypač 1935 m. įkurtos Lietuvos dailininkų sąjungos pavyzdys, galėjo būti dailininkų konsolidacijos orientyru.

Nuo 1939 m. prasidėjo vienintelės dailininkų profsąjungos narių fragmentacija, dailininkai skaidėsi meninės ideologijos, visuomeninių pažiūrų pagrindu. Meninį šalies gyvenimą koordinavusių dailės organizacijų kontekste 1938–1940 m. veikusi Lietuvos moterų dailininkų draugija išsiskiria kaip mišri organizacija, turėjusi ir meniniams susivienijimams, ir profsąjungai, ir moterų emancipacijos judėjimams būdingų tikslų ir bruožų. 1937 m. organizuotis bendrai veiklai nusprendusių dailininkų nevienijo stilistiniai, žanriniai ir kiti kūrybos, meninės pasaulėjautos bendrumai. LMDD subūrė dailininkes nepaisant amžiaus ar tautinio aspekto, veikoje dalyvavo ir LDS priklausiusios kūrėjos. Pačios dailininkės, susikūrusios platformą emancipuotam veikimui, siekė pagerinti kūrybinės veiklos sąlygas, o svarbiausia – viešinti šios veiklos rezultatus, pareikšti apie savo kūrybą visuomenei, atkreipti kritikų, užsakovų, mecenatų dėmesį. Taigi galima teigti, kad Lietuvos moterų dailininkų pastangos konsoliduoti savo veiklą sutampa su Lietuvos Respublikos menininkų profesinės savimonės plėtote, menininko vietos visuomenėje paieškomis ir poreikiu tą vietą ginti per organizaciją.

3. Be aptartų moterų organizacijų ir Lietuvos dailininkų organizacijų pavyzdžių, prie LMDD įsikūrimo prielaidų reikia priskirti ir viešas diskusijas apie moterų meninės veiklos nuvertinimą, kolegų dailininkų ir visuomenės menkinantį požiūrį į moterų kūrybą (apie tai 1936–1937 m. spaudoje rašė Petras Tarabilda, Domicelė Tarabildienė (?)). Lygiavertės su vyrais moterų kūrybos įteisinimo polemika ypač suaktyvėjo 1937 m., po jaunos ir talentingos dailininkės Marcės Katiliūtės savižudybės. Katiliūtės pavyzdys naudotas kaip ideologinis simbolis, priekaištaujant valstybei ir visuomenei dėl jų abejingumo meno kūrybos klausimams. Taigi veikiamos sentimentų, ir kartu pripažindamos Katiliūtės talentą, Lietuvos dailininkės

suskubo visuomenei pareikšti, kad imasi globoti velionės meninį palikimą ir planuoja surengti jos kūrybos apžvalgą bei pasirūpinti jos atminimo įamžinimu.

4. Vertinant 1937 m. Lietuvių katalikių organizacijų sąjungos Moterų tautos inicijuotą pirmąją kolektyvinę Lietuvos moterų dailės parodą reikia akcentuoti, kad dailininkės rėmė įtakingos visuomenės veikėjos, o ypač politikų žmonos. Moterų įtaką visuomenėje patvirtina faktas, kad dailininkų paroda pritraukė valstybės meninio bei politinio elito atstovus ir diplomatinį korpusą. Stambiausiuose šalies dienraščiuose šis įvykis atidžiai dokumentuotas: žinutės apie ekspozicijos atidarymą, iškilmingų atidarymo kalbų citatos, smulkmeniškai parduotų kūrinių ir lankomumo statistika. Kultūrinėje periodikoje publikuotos autoritetinių kritikų ir apžvalgininkų recenzijos, spausdintos rodytų kūrinių reprodukcijos ir svarbiausių šalies asmenų apsilankymą įamžinusios fotografijos. Parodos pasisekimą įrodo ir į Čiurlionio galerijos rinkinį patekę dailininkų darbai (Agotos Kizevičiūtės, Černės Percikovičiūtės, Veronikos Tarvydaitės, Domicelės Tarabildienės). Taigi moterims pavyko suorganizuoti oficialų renginį, kurio sėkmingumą iš dalies nulėmė ir dailininkų statusą sutvirtino artimi ryšiai su elitu.

Vis dėlto užgautos dailininkų ambicijos, bandant iš parodos organizatorių gauti bent dalį už parduotus eksponatus įgyto turto, paskatino kolektyviai susirūpinti autorių teisių gynimu ir jų kūrybos atstovavimu. Atsisakiusios jungtis prie Moterų tautos komiteto dailininkės kreipėsi į Lietuvos dailininkų sąjungą, kurioje planavo įkurti moterų sekciją. Viena vertus, sąjungos nepritarimas dalies prašymus pateikusių dailininkų narystei signalizavo, kad organizacija nebepateisino visų dailės kūrėjų interesų. Kita vertus, toks LDS gestas tapo dar viena iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos įkūrimo prielaidų (1938 m. vasario 28 d. vyko Steigiamasis LMDD susirinkimas).

5. Išsami LMDD veiklos analizė leidžia teigti, kad antraisiais gyvavimo metais išaugusi ir sustiprėjusi LMDD atitiko kitų šalių dailininkų organizacijų modelius. Visgi, įsitikinimas, kad valstybė turi užtikrinti jų funkcionavimą, pavyzdžiui, skirti premijas dailininkėms už metinės veiklos rezultatus, suteikti nuolaidas kelionėms, teatrų lankymams, ar padengti parodines išlaidas, slopino organizacinį dailininkų aktyvumą ir išmonę. Nesuklostė tradicija pačioms kolektyviai užsidirbti, pavyzdžiui, renkant lėšas neturtingų narių rėmimui, organizuojant viešus, meninio pobūdžio renginius, ką sėkmingai darė katalikiškajai ir pasaulietinei srovei atstovavusių moterų organizacijų lyderės. Nors rūpintis moterų dailės propaganda (viešos ir radijo paskaitos, straipsniai periodikoje, susirinkimų metu išsakyti raginimai, kuo aktyviau dalyvauti bendrose parodose ir konkursuose, kurie, panašu, dailininkėms buvo paveikūs), prie konkrečių veiksmų,

įrodančių siekius užsidirbti iš savo kūrybos, minėtina tik pirmoji LMDD narių paroda, kurios pagrindinis tikslas vis dėlto buvo moterų kūrybos viešinimas (tiesa, nežinomi paveikslų parodos-pardavimo Birštone rezultatai). LMDD administracines ir parodines išlaidas padengė Kultūros reikalų departamento ir Taupomųjų Valstybės kasų skirtomis lėšomis, tai reiškia, kad dailininkų organizacija finansiškai priklausė nuo kultūrinį šalies gyvenimą kontroliuoti siekiančios valstybės. Lietuvos moterų dailininkų draugijos veikla neišsisėmė ir idėjiškai neskiilo, kaip kad nutiko daugumai tarpukariu veiksių menininkų sambūrių. Paskutiniaisiais metais pastebimai suaktyvėjusią kolektyvinę dailininkų veiklą 1940 m. vasarą nutraukė politinės pervartos.

6. Vienu iš ryškiausių tarpukario Lietuvos dailininkų – Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės priklausymas Lietuvos moterų dailininkų draugijai, viena vertus, neturėjo didesnės įtakos jų kūrybinei veiklai. Daugiabriaunė jų meninė kūryba buvo žinoma ir palankiai vertinta amžininkų, jų pavardės dažnai minėtos spaudoje, jų darbų buvo įsigijusi Čiurlionio galerija. Tarp oficialių profesinio pripažinimo ženklų minėtina 4 dešimtmečio pabaigoje Tarabildienei skirta Valstybės taupomųjų kasų premija. Kita vertus, net ir nesitapatindamos su Lietuvos moterų dailininkų draugija Olga Dubeneckienė-Kalpokienė ir Domicelė Tarabildienė buvo laikomos autoritetais tarp organizacijos narių. Tai patvirtintų jų dalyvavimas draugijos narių parodos darbų atrankos komisijoje (1940). Tarabildienei netgi skirta pinigine premija už dailininkų parodoje išstatytą išpūdiną kiekį eksponatų (1940).

Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos atvejo studijos ir jų biografijų apžvalga parodė, kad priklausant Lietuvos moterų dailininkų draugijai viešasis pasirinktų autorių įvaizdis buvo kitoks, supaprastintas. Jos pripažintos ir skatintos kaip tautinės kūrėjos ir valstybės vertybių įtvirtintojos. Lietuvos moterų dailininkų draugijos globa buvo kur kas svarbesnė jaunoms, debiutuojančioms kūrėjoms arba vyresnėms dailininkėms, kurių darbai dėl atitinkamų aplinkybių nepatekdavo į parodų sales, nesulaukdavo apžvalgininkų ir kritikų dėmesio. Draugijos pirmininkė Veronika Šleivyte, nors ir nebuvo talentinga dailininkė, vadovavimas organizacijai neabejotinai prisidėjo prie jos savivertės išaugimo ir aspiracijų, susijusių su ambicijomis būti reikšminga realizavimo. Viešieji ryšiai vėliau iš dalies nulėmė jos kūrybinės karjeros sėkmingumą.

7. Dailininkės ir šokėjos Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės aktų bei apnuogintų portretų sukūrimo analizė leido išryškinti anksčiau tapytojo Petro Kalpoko biografijoje neužfiksuotą fotografijos, kaip pagalbinės priemonės, panaudojimo kūryboje momentą. III disertacijos dalyje išaiškėjo nauji faktai, liudijantys apie ankstesnį nei tradicinėje Lietuvos dailėtyroje minimas

artimą Dubeneckienės-Kalpokiienės ir Kalpoko tarpusavio ryšį. Šis įrodymas svarbus ne tik minėtų dailininkų, bet ir Dubeneckio biografijai, kuris galėtų paaiškinti kai kuriuos dramatiškus žymaus architekto gyvenimo momentus. Patikslinta ir tikroji Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės ir Petro Kalpoko sutuoktinių data (1935). Naujai atributuotas Petro Kalpoko eskizų albumėlis, kuris anksčiau buvo priskirtas Dubeneckienei-Kalpokienei.

8. Analizuojant Domicelės Tarabildienės autoportretinių nuotraukų idėjinės ir stilistinės inspiracijas aptarta ir įrodyta, kokie vizualiniai šaltiniai (tarpukario spaudoje matytų kino žvaigždžių ir teatro personažų atvaizdai) maitino fotografės vaizduotę režisuojant pastatymus nuotraukoms ir vėliau apdirbant negatyvus. Analizuojant vieną iš dailininkės autoaktų („Niu“, 1931) nustatyta, kad Tarabildienės fotomontažų idėjiniams bei plastiniams sprendimams pastebimą įtaką padarė čekų fotografo Františko Drtikolo aktų nuotraukos, darytos XX a. 3–4 dešimtmetyje.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Disertacijos

- Brandow-Faller Megan Marie, „*An Art Of Their Own: Reinventing Frauenkunst In The Female Academies And Artist Leagues Of Late-Imperial And First Republic Austria, 1900–1930*“, Daktaro disertacija, Washington D.C: Georgetown University, 2010, p. 187, [interaktyvus]:
<http://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553120/brandowMegan.pdf?sequence=1>, [žr. 2015-08-29].
- Jankauskaitė Margarita, *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje*, Daktaro disertacija, Humanitariniai mokslai, Menotyra, Vilniaus dailės akademija, 2002.
- Karčiauskaitė Indrė, in: *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)*, Daktaro disertacija, Humanitariniai mokslai, istorija, Kaunas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2007.
- Pikelytė Zita, *Lietuvos provincijos fotografija 1918–1940 metais*, Daktaro disertacija, Menotyra, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2012.
- Vanaga Baiba, *Sievietės mąslnieces Latvijā laikā no 19. gadsimta vidus līdz 1915. gadam*, promocijas darba kopsavilkums [daktaro disertacijos santrauka], Rīga, Kunstakademie: Rīga Latvijas Mākslas Akadēmija 2015, [interaktyvus]:
http://www.lma.lv/downloads/Vanaga_Sievietes%20makslnieces_2015_Kopsavilkums_web.pdf, [žr. 2016-02-01].

Monografijos, straipsnių rinkiniai, mokslinė periodika

- XX a. Lietuvos fotografijos antologija*, T. 3, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2013.
- XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, T. 1, atsakomoji redaktorė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Vaga, 1982.
- XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, T. 2, atsakomoji redaktorė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Vaga, 1983.

- A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, ed. by John E. Bowlt, Zelfira Tregulova, Nathalie Rosticher Giordano, Skira, 2009.
- Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: 1999, T. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė.
- Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2005, T. 36: *Lytys, medijos, masinė kultūra*, sudarytojos Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksėjūnaitė.
- Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2013, T. 68: *Moteriškoji tapatybė ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė.
- Aleksandravičius Egidijus, Kulakauskas Antanas, *Carų valdžioje: XIX amžiaus Lietuva*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
- Alpern Engel Barbara, *Women in Russia 1700–2000*, Cambridge University Press, 2004.
- Andriušis Pulgis, *Septinton įleidus: Anoj pusėj ežero*, So. Boston (Mass.): Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1968.
- Andriušytė-Žukienė Rasa, „Trys Lietuvos menininkės tarp Kauno ir Paryžiaus: Moters ir kūrėjos identiteto problema XX a. I pusėje“: in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė p. 53–64.
- Birmontienė Toma, „Moterų teisių raida Lietuvoje: konstitucinis pripažinimas, politinio lygiateisiškumo siekis“, in: *Jurisprudencija*, 2006, Nr. 12 (90), p. 34–41.
- Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sudarytoja Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013.
- Beauvoir Simone de, *Antroji lytis*, iš prancūzų kalbos vertė Violeta Tauragienė, Diana Bučiūtė, Vilnius: Pradai, 1996, [pakartotinis leidimas: Beauvoir Simone de, *Antroji lytis*, Vilnius: Margi raštai, 2010].
- Brazauskas Juozas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Kaunas: „Žiemgalos“ leidykla, 2006.
- Bruneizerytė Viktorija, *Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės fotopalikimas: Moters savastis kultūriniam kontekste*, [baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti], VDA, Vilnius, 2014.
- Bethke Elshtain Jean, *Vyro viešumas, moters privatumas: Moterys socialinėse ir politinėse teorijose*, iš anglų kalbos vertė Ramutė Rybelienė, Vilnius: Pradai, 2002.
- Budrys Stasys, *Juozas Zikaras, 1884–1944*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.

- Burbaitė Ieva, „Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, p. 39–52.
- Butkuvienė Anelė, *Garsios Lietuvos moterys, XIV–XX a. pirmoji pusė*, Vilnius: Baltos lankos, 2007.
- Čiurlianienė (Kymantaitė) Sofija, *Lietuvoje (Kritikos žvilgsnis į inteligentiją)*, Juozapo Zavadzko spaustuvės išleidimas, Vilnius, 1910.
- Češkevičiūtė Neringa, „Jamontų šeima“, in: *1863–1864 metai Lietuvoje: straipsniai ir dokumentai*; sudarytoja Vida Girininkienė, Kaunas: Šviesa, 1991, p. 120–126.
- Danilevičius Viktoras, *Profesorius Viktoras Ruokis*, Vilnius: Mokslas: 1982.
- Daugirdaitė Solveiga, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Vadovėlis aukštųjų mokyklų filologijos specialybės studentams*, sudarytoja Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 160–183.
- Daugirdaitė Solveiga „„Ko moteris nori?“ – spėlionės po dvidešimties metų“, in: *Colloquia*, 2010, Nr. 25, p. 17–28.
- Daugirdaitė Solveiga, „Moterų literatūra ir požiūris į ją Lietuvoje po 1990 m.“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2002, Nr. 4, p. 106–115.
- Daugirdaitė Solveiga, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000.
- Daujotyte Viktorija, *Moteriškoji literatūros epistema. Speckurso paskaitos*, Vilnius: VU, 1991.
- Daujotyte Viktorija, *Moters dalis ir dalia: Moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius: Vaga, 1992.
- Daujotyte Viktorija, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001.
- Didžiokienė Barbora, *Mažosios dailininkės prisiminimai*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, iš rusų kalbos vertė Irena Miškinienė, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lyčių studijų centras, 2011.
- Didžiokienė Barbora, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, iš rusų kalbos vertė Ona Mickevičiūtė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015.
- Fawcett Millicent, *Women's Suffrage: Short History of a Great Movement*, London: T. C. & E. C. Jack, [1912].
- Feminizmo ekskursai: Moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo: Antologija*, sudarytoja Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995.

- Gaidauskienė Nida, „Merginų lavinimosi galimybės XX a. pradžios Krokuvėje: Sofijos Kymantaitės modernumo pamokos“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sudarytoja Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 119–153.
- Gaidauskienė Nida, „Sofijos Kymantaitės sąlytis su simbolizmo ir kitų naujų meno krypčių estetika Krokuvėje“, in: *Sovijus*, 2013, Nr. 1, p. 226–252.
- Galaunė Paulius, *Dailės ir kultūros baruose: Straipsnių rinkinys*, Vilnius: Vaga, 1970
- Galkus Juozas, *Senasis Lietuvos plakatas 1862–1944*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Gyvenimo juostos: Julija Jablonskytė-Petkevičienė*, sudarytoja Eglė Lukėnaitė-Griciuvienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2013.
- Gudelytė Ugnė, „Pirmieji baletų žingsniai: Apie choreografę ir pedagogę Olgą Dubeneckienę-Kalpokiene (1891–1967)“, in: *Krantai*, 2010, Nr. 4, p. 4–9.
- Jakubavičienė Ingrida, *Seserys Sofija Smetonienė (1884–1968) ir Jadvyga Tūbelienė (1891–1988)*, Vilnius: Versus aureus, 2014.
- Jankauskaitė Margarita, „Feministinio dailės tyrimo prielaidos“, in: *Dailės ir architektūros tyrimų metodologinės problemos*, redaktorė Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 69–72.
- Jankauskaitė Margarita, „Moteriškoji erdvė šiuolaikinės dailės tyrinėjimuose“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2002, Nr. 4, p. 89–105.
- Jankauskaitė Margarita, „Moteriškumo erdvės dimensijos“, in: *Moterys: tapatumo paieškos*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, Moterų informacijos centras, 1999, p. 9–23.
- Jankauskaitė Margarita, „Moterų kūryba: raiškos strategijos ir aiškinimai“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2001, Nr. 3, p. 21–29.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Art Deco ir jo apraiškos XX a. trečiojo ir ketvirtąjo dešimtmečio Lietuvos dailėje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 63–101.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kultūros ir meno institutas, Kaunas, 2003.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Kaip šiandien būtų galima rašyti apie Petrą Rimšą“, in: *Lietuvos dailės muziejus: Metraštinis*, T. 7, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2005, p. 231–239.

- Jankevičiūtė Giedrė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, in: *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, T. 2, 1996, p. 284–322.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Žydu dailininkai tarpukario Lietuvos meninėje kultūroje“, in: *Abipusis pažinimas: Lietuvių ir žydu kultūriniai saitai*, sudarytoja Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 69–102.
- Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*: Monografija, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006.
- Jurėnienė Virginija, „Lietuvos moterų judėjimo etapai ir bruožai“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, Nr. 5, 53–71.
- Jurėnienė Virginija „Moterų judėjimas Šiaurės Vakarų krašte: lietuvių ir lenkių veikla bei siekiai“, in: *Acta Historica Universitatis Klaipedensis*, 2008, T. 16, p. 113–121.
- Karčiauskaitė Indrė, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, in: *Kauno istorijos metraštis*, T. 6, Kaunas: VDU leidykla, 2005, p. 137–148.
- Karužienė Valerija, *M. Katiliūtė (1912–1937)*, Kaunas, 1957.
- Katilius Algimantas, „Kauniečių „Motinėls“ draugija“, in: *Kauno istorijos metraštis*, Kaunas VDU leidykla, 2006, T. 7, p. 85–102.
- Kavolis Vytautas, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.
- Kivimaa Katrin, *Rahvuslik ja modernne naisekuju eesti kunstis 1850–2000*, Tartu, Tallinn: Tartu University Press, 2009.
- Klaricová Kateřina, *František Drtikol: výběr fotografií z celoživotního*, Praha: Panorama, 1989.
- Korybut-Marciniak Maria, *Vilniaus labdarybės draugija XIX a. pirmojoje pusėje*, iš lenkų kalbos vertė Tamara Bairašauskaitė, Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej, 2011.
- Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX amžiaus pradžios Vilniuje“, in: *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: Moterų indėlis 1900–1945*, Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 64–70.
- Laučkaitė Laima, *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.
- Laučkaitė Laima, „Mariana Veriovkina ir Petras Kalpokas: prasilenkimo vietos“, in: *Kultūros savitumas ir universalumas*, Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 234–241.
- Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- Lietuva 1918–1938*, Kaunas, 1938.

- Lietuvos dailininkų sąjunga, *Užsienių spaudos atsiliepimai apie lietuvių dailės parodą Rygoje ir Taline*, 1937, Kaunas.
- Lietuvos fotografija iki XXI a.*, sudarytojas Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002.
- Lietuvos istorija: Devynioliktas amžius: visuomenė ir valdžia*, T. 8, d. 1, sudarytojai: Tamara Bairašauskaitė, Zita Medišauskienė, Rimantas Miknys, Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Lietuvos moterų taryba: neperiodinis biuletėnis*, Kaunas, 1930.
- Liutkus Viktoras, „Vytauto Kairiūkščio (1890–1961) suprematistinė kūryba ir fotomontažai“, in: *Menotyra*, 2008, T. 15, Nr. 2, p. 2–12.
- Lukšionytė Nijolė, Slavinskienė Aušrinė, „Menotyros publikacijos tarpukario Vilniuje ir Kaune“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2011, Nr. 7, p. 218–232.
- Macijauskienė Marija, „Keliai keleliai, kokie sunkūs jūs“, in: *Po aukštus kalnus vaikščiojau*, Jonava, 2002.
- Mačiulis Dangiras, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.
- Marcišauskytė-Jurašienė Jolanta, „Įžymi, bet nepažinta meno istorikė Halina Kairiūkštytė-Jacinienė“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, p. 65–79.
- Mašiotaitė-Urbšienė Marija, *Prie žibalinės lempos: atsiminimai*, Kaunas: Spindulys, 1996.
- Mažeikienė Ona, „Iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos...“, in: *Lietuvos dailės muziejus: Metraštinis*, Nr. 3, Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 63–75.
- Mikėnaitė Akvilė, *M. Katiliūtė*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963.
- Moi Toril, *Lyties / teksto politika*, iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė, Viljama Sudikienė, Vilnius: Charibdė, 2001.
- Motieka Egidijus, *Lietuvių Atgimimo istorijos studijos: Didysis Vilniaus Seimas*, T. 11, Vilnius: Vilsa, 1996.
- Mulevičiūtė Jolita, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.
- Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kultūros ir meno institutas, Kaunas, 2001.

- Narušytė Agnė, „*Écriture feminine* fotografijoje: Veronika Šleivyte ir Violeta Bubelyte“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, T. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 81–103.
- Narušytė Agnė, „Veronikos Šleivyte fotografijos bruožai“, in: *Iš Panevėžio praeities: fotografijos kontekstas ir paveldas*, sudarytoja Zita Pikelytė, Panevėžys: Panevėžio kraštotyros muziejus, 2006, p. 148–162.
- Norušytė Ona, *Motinos mokykloje*, Kaunas: L.K. moterų dr-jos motinos ir vaiko sekcija, 1940.
- Nėris Salomėja, *Raštai*, T. 1, 1984.
- Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews*, 1971, T. 69, No. 9, p. 67–71.
- O'Neill William L., *The Woman Movement: Feminism in the United States and England*, Routledge, 2013.
- Pauliukevičiūtė Dalia, „Belaukiant tęsinio: serijiniai romanai ir pirmieji lietuviškos spaudos skaitytojai“, in: *Colloquia*, Nr. 33, 2015, p. 50–72.
- Pavilionienė Marija Aušrinė, „Feminizmas ir literatūra“, in: *Feminizmas ir literatūra*, sudarytoja Marija Aušrinė Pavilionienė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1996, p. 9–14.
- Pirmasis nepriklausomos Lietuvos dešimtmetis, 1918–1928*, Kaunas, 1930.
- Pollock Griselda, Parker Rozsika, *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, London: Pandora Press, 1981.
- Pollock Griselda, *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London, New York, 1988.
- Prašmantaitė Aldona, „Vilniaus Šv. Vincento Pauliečio brolija (1860–1863): tarp filantropijos ir politikos“, in: *Lituanistica*, 2005, T. 62, Nr. 2, p. 20–32.
- Rakutis Dainius, „Moteriškoji dvaro kultūra lietuvių literačių akimis“, in: *Darbai ir dienos*, 2001, T. 28, p. 111–137.
- Rimantas Juozas, *Petras Rimša pasakoja*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1964.
- Sakalauskas Tomas, *Šventės mansardose: Esė apie dailę ir dailininkus*, Vilnius: Vyturys, 1992.
- Salomon Nanette, „The Art Historical Canon: Sins of Omission“, in: *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe*, ed. by Joan E. Hartmann, Ellen Messer-Davidow, Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.
- Salvatoris Džuzepė, *Lietuva vakar ir šiandien*, iš italų kalbos vertė Rimantas Morkvėnas, Vilnius: Mintis, 1992.

- Sesers rūpestis. Valerijos Čiurlionytės-Karūžienės gyvenimo ir darbų eskizai*, sudarytoja Milda Mildažytė-Kulikauskienė, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2012.
- Skrzypek Dominika, „The Flying University”, in: *The Baltic Sea Region: Cultures, Politics, Societies*, ed. by Witold Maciejewski, Uppsala: Baltic University Press, 2002, p. 533.
- Ślęzka Kazimierz, *Feminizmas: šiuolaikinio feminizmo visuomeninės ideologijos ir koncepcijos*, iš lenkų kalbos vertė Irena Aleksaitė ir Leonija Malakauskienė, Vilnius: Mintis, 2005.
- Sosnowska Joanna, *Poza kanonem: Sztuka polskich artystek 1890–1939*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003.
- Sutkus Antanas, *Vilkolakio teatras*, Vilnius: Vaga, 1969.
- Šatavičiūtė Lijana, „Tautinio stiliaus stereotipai tarpukario Lietuvos interjeruose“, in: *Menotyra*, 2002, Nr. 3, p. 51–57.
- Širkaitė Jolanta, „XIX a.-XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, in: *Menotyra*, 1999, Nr. 4, p. 38–43.
- Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė (Zofia Romer, 1885–1972)*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
- Širkaitė Jolanta, „Vilniaus piešimo mokykla ir jos mokiniai“, in: *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, T. 3, Vilnius: Tikr. ūkinė b-ja „ŽuMa“, 1997, p. 166–229.
- Tarpukario veidai: Balys Buračas. Portretai*, Kaunas: Šviesa, 2006.
- The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens*, ed. by Blanca Rodríguez-Ruiz, Ruth Rubio-Marín, Leiden, Boston: Brill, 2012.
- Toepfer Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- Transitions, Environments, Translations: Feminisms in International Politics*, ed. by Joan W. Scott, Cora Kaplan, Debra Keates, Routledge, 1997.
- Tumėnienė Nijolė, *Petras Kalpokas*, Vilnius: Vaga, 1983.
- Umbrasas Jonas, Kunčiuvienė Eglė, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*, Vilnius: Vaga, 1980.
- Valiulis Skirmantas, Žvirgždas Stanislovas, *Fotografijos slėpiniai II*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006.

- Vanaga Baiba, "The first Latvian female painters in the early 20th century", in: *Eesti Kunstimuuseumi toimetised*, 4 [9]: *Naiskunstnik ja tema aeg / Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 4 [9]: *A Woman Artist and Her Time*, toimetaja /ed. by Kersti Koll, Merike Kurisoo, Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Adamson-Ericu muuseum, 2014, p. 101–117.
- Veronikos Šleivytytės gyvenimo bruožai, sudarytoja ir redaktorė Aušra Jonušytė, Kupiškis: Kupiškio etnografijos muziejus, 2007.
- Vėlavičienė Silvija, *Draustosios spaudos pėdsakais*, Vilnius: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2011.
- Viliūnas Giedrius, *Literatūrinis gyvenimas nepriklausomoje Lietuvoje*, Vilnius: Alma littera, 1998.
- Žemaitytė Zita, *Adomas Varnas. Gyvenimas ir kūryba*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius: Vaga, 1973.
- Žemaitytė Zita, *Paulius Galaunė: Monografija*, Vilnius, 1988.
- Žvinklienė Alina, „Gender mainstreaming ar lyčių dėmens integravimo strategija?“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2004, Nr. 2, p. 120–128.
- Žvirgždas Stanislovas, „Lietuvos fotomėgėjų sąjunga 1933–1940, in: *Lietuvos fotografija '13: vakar ir šiandien*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2013, p. 173–186.
- Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, ed. by Wendy Rosslyn, Alessandra Tosi, Open Book Publishers, Cambridge, United Kingdom, 2012.
- Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, ed. by Sylvia Paletschek, Bianka Pietrow-Ennker, Stanford University Press, 2004.
- Women's Movements: Networks and Debates in post-communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, ed. by Edith Saurer, Margareth Lanzinger, Elisabeth Frysak, Köln: Böhlau, 2006.
- Woolf Virginia, *Savas kambarys*, iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė, Vilnius: Charibdė, 1998.

Periodika

- „A. Galaunienės moterų meno parodos atidarymo žodis“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 540–542.
- Aleksienė Gražina, „Spalvinga asmenybė“, in: *Kultūros barai*, 1971 Nr. 6, p. 59–61.
- „Apžvalga“, in: *Židinys*, 1928, T. 8, Nr. 10, 252.
- Augius-Augustinavičius Paulius, „Marcės Katiliūtės apžvalginė meno paroda“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 5, p. 382–383.
- Aukštaitis S., „Moteris lietuvių dramos teatre“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 739–742.
- Avietėnaitė Magdalena, „Moteris mene“, in: *Moteris*, 1924, Nr. 2, p. 20–24.
- „Baigė dailės mokslus Romoj“, in: *Lietuvos žinios*, 1926-07-28, p. 3.
- „Baletu ir Dainos vakaras“, in: *Lietuva*, 1921-05-13, p. 3.
- V.B. [Bičiūnas Vytautas], „1. Lietuvos dailininkų dr-jos paroda“, in: *Židinys*, 1933, T. 17, Nr. 4, p. 383–384.
- V. B. [Bičiūnas Vytautas], „Dainos ir baletu vakaras“, in: *Laisvė*, 1919-07-24, p. 3.
- V. B. [Bičiūnas Vytautas], „Rudens sezono parodos“, in: *Židinys*, 1932, T. 16, Nr. 8–9, p. 168–169.
- Bičiūnas Vytautas, „Dviejų moterų paroda“, in: *Židinys*, 1932, T. 15, Nr. 3, p. 270.
- Bičiūnas Vytautas, „Lietuvos meno parodos“, in: *Pasaulio lietuvis*, 1940, Nr. 1, p. 448–51.
- Bičiūnas Vytautas, „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, in: *Akademikas*, 1937, Nr. 17–18, p. 397–398.
- Bičiūnas Vytautas, „Pirmoji moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Židinys*, 1940, Nr. 1, p. 98.
- L. STR. [Bičiūnas Vytautas], „Meno parodos ir sukaktuvės“, in: *Mūsų menas*, 1937, Nr. 1, p. 11–12.
- Biržiška Mykolas, „Atviras atsakas A. Jakštui“, in: *Rytas*, 1925-06-18, p. 3.
- Bylėkas, „Lietuvių baletu vakaras“, in: *Lietuvos žinios*, 1922-06-09, p. 3.
- Blauzdžiūnaitė Izabelė, „Mūsų dailininkės (Moterų dailininkų parodai pasibaigus)“, in: *Ateitis*, 1937, Nr. 12, p. 440–444.
- Blauzdžiūnaitė Izabelė, „Mūsų dainininkės“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 731–739.
- Braziulis A., „Aplink jubiliejinę meno parodą“, in: *Dienos naujienos*, 1933-04-21, p. 2.
- Braziulis A., „Dvi meno parodos“, in: *Trimitas*, Nr. 41, p. 978.

- Braziulis A., „Marcės Katiliūtės pomirtinė paroda“, in: *Trimitas*, 1940, Nr. 23, p. 568.
- Braziulis A., „Moterų seklyčia“, in: *Naujas žodis*, 1933, Nr. 8, p. 2–3.
- Bruneizerytė Viktorija, „Šokio portretai“, in: *Krantai*, 2015, Nr. 4, p. 4–7.
- B. Skl., „Didelis moterų kūrėjų pasirodymas“, in: *Rytas*, 1935-12-09, p. 2.
- Bulaka Mečislovas, „Dail. M. Katiliūtės tragedija ir mūsų meno perspektyvos“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-25, p. 6.
- Būdavas Stasys, „Lietuvos moterų dailininkų paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 1, p. 10.
- C-o, „Baletas (Dėl Dubeneckienės baletu vakaro)“, in: *Sekmoji diena*, 1921-05-22, p. 6.
- Čibas Daumantas, „Mūsų dailininkė“, in: *Motina ir vaikas*, 1937, Nr. 4, p. 33–36.
- „Čiurlionies paveikslų galerija“, in: *Trimitas*, 1923, Nr. 167, p. 5.
- Dauguvietis Borisas, „Don-Kichotas“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-06-08, p. 9.
- „Dailininkas Arbitblatas steigia privačią galeriją“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-10, p. 1.
- „Dailininkų Kazanavičių tapybos darbų paroda“, in: *XX amžius*, 1939-02-15, p. 12.
- „Dail. Kalpoko ir Kazoko parodą aplankė apie 1000 žmonių“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-25, p. 8.
- „Dal. Marcės Katiliūtės darbų paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-05-06, p. 8.
- „Dail. V. Tarvydaitė išvyko Italijon“, in: *XX amžius*, 1937-06-19, p. 12.
- [Daugirdaitės Solveigos interviu su Karla Gruodis], „Be tradicinių kaukių“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1993-06-18, p. 3, 7.
- Deo, „Plastinio baletu vakaras“, in: *Lietuvos žinios*, 1926-11-20, p. 4.
- Dėdė, „Vampai – vyrų vaizduotės padarinys“, in: *Dienos naujienos*, 1933-03-08, p. 2.
- Dilgė, „Spieskimės į draugijas“, in: *Moteris*, 1921, Nr. 10, p. 3–4.
- „Dora paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-13, p. 5.
- „Dainos baletu vakaras“, in: *Lietuva*, 1919-07-16, p. 5.
- „Dainos ir baletu vakaras“, in: *Lietuva*, 1921-04-30, p. 2.
- „Didžiulė visų menininkų darbų paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 9, p. 404.
- D. N., „Dailininkės Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės paveikslų paroda lietuvių moterų klube“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 3, p. 17.
- Don Lotario [Benari Juozas Levinsonas (?)], „A.A. architektorius prof. Vladas Dubeneckis“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-12, p. 2.
- „Doriaus – Girėno pašto ženklai“, in: *ABC*, 1933-10-22, p. 4.

- Dvarionaitė Margarita, „Mylėjęs Lietuvą. Lietuvių architekto Vladimiro Dubeneckio gimimo 110 – mečiui“, in: *Šeimininkė*, 1998-10-07, p. 8.
- Eigirdienė Vilma, „Pirmieji lietuvių baletu žingsniai: O. Dubeneckienės baletu studija“, in: *Vakarinės naujienos*, 1995-06-15, p. 13.
- Galaunė Paulius, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11, p. 659–662.
- Galdikienė Magdalena, „Meniškas buto įrengimas“, in: *Moteris*, 1932, Nr. 5, p. 76.
- Galdikienė Magdalena, „Moterų veikimas Neprikl. Lietuvoj“, in: *Moteris*. 1925, Nr. 8, p. 101–103.
- „Gausiai lankoma paroda“, in: *XX amžius*, 1937-10-13, p. 8.
- Giedraitis Antanas, „Tarptautinė foto paroda“, in: *XX amžius*, 1938-05-07, p. 5.
- Girienė Bronė, „Lietuvos moterys ir menas“, in: *Moteris*, 1921, Nr. 10, p. 2–3.
- Gytis, „Gražina katedrą“, in: *Lietuvos žinios*, 1932-07-06, p. 4.
- „Gražiausia jaunimo knyga“, in: *XX amžius*, 1938-12-30, p. 2.
- Gražvydas, „Dvi dailės parodos“, in: *Vairas*, 1937, Nr. 11, p. 308.
- Grinius Jonas, „Moterų dailės parodą aplankius“, in: *XX amžius*, 1937-10-16, p. 5.
- „Iš moterų dailininkų susirinkimo“, in: *XX amžius*, 1940-02-17, p. 13.
- „Iš Moterų tarybos veiklos“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 4, p. 17.
- „Iš poemos *Dailininkės tragedija*“, in: *Kultūra*, 1938, Nr. 1, p. 34.
- J., „Nuogų žmonių šalis“, in: *Diena*, 1929-08-29, p. 7.
- Jakštas Adomas, „Ar absoliučios nuogybės pateisinamos?“, in: *Rytas*, 1925-07-14, 1925-07-15, p. 2.
- Jakštas Adomas, „Atviras laiškas M. Biržiškai“, in: *Rytas*, 1925-06-18, p. 3.
- Jakštas Adomas, „Dėl nudengto kūno dailėje“, in: *Lietuvis*, 1927-03-21, p. 4.
- Jakštas Adomas, „Latvijos nepriklausomųjų dailininkų Paveikslų paroda“, in: *Lietuvis*, 1927-02-14, p. 2.
- Jakštas Adomas, „Meno ir pornografijos mokykla“, in: *Rytas*, 1925-06-13, p. 3, 1925-06-14, p. 2–3, 1925-06-16, p. 2.
- Jakštas Adomas, „Naujas absoliučių nuogybių gynėjas“, in: *Lietuva*, 1925-08-17, p. 2.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Jaunoji nacionalinės dailės klasikė: Marcei Katiliūtei – 100“, in: *7 meno dienos*, 2012-07-27, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-03-30/daile_2/jaunoji_nacionalines_dailes_klasike.html, [žr. 2015-08-29].

- Jankevičiūtė Giedrė, „Kaip suskaičiuoti istoriją: Lietuvos dailininkų sąjungos pirmasis dešimtmetis“, in: *Dailė*, 2005, Nr. 2(46), p. 7–9.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Verta legendos: Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokiene“, in: *7 meno dienos*, 2012-07-13, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-07-13/daile_2/verta_legendos_olga_svede_dubeneckiene_kalpokiene.html, [žr. 2015-08-29].
- Jankevičiūtė Giedrė, „Vis dar nepažinta Domicelė Tarabildienė“, in: *Dailė*, 2012, Nr. 2, p. 124–127.
- Jauniškis Bronius, „Jaunųjų pasaulio vaizduotoja Danutė Tarabildienė“, in: *Žiburėlis*, 1944, Nr. 3–4, p. 42–44.
- „Jaunųjų menininkų kūrybos paroda“, in: *7 meno dienos*, 1930, Nr. 54, p. 11–12.
- J. D., „Kas toji Moterų Tarka?“, in: *Moteris*, 1936, Nr. 12, p. 193.
- Jonutė, „Nepaprasta rankų darbo paroda“, in: *Moteris*, 1932, Nr. 4, p. 54.
- J. P-s., „Mūsų baleto istorija“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-03-01, p. 4.
- J. M., „Katalikių moterų kongresas“, in: *Moteris*, 1928, Nr. 7–8, p. 101.
- J. Ž-kas, „Dailės Dr-jos Jubiliejinė paroda“, in: *Lietuvos mokykla*, 1933, Nr. 7, p. 190–192.
- Kačerauskienė Aldona, „Mokiusi ne tik vokiečių kalbos“, in: *Sidabrinė gija*, 2006 m., Nr. 2 (17), [interaktyvus]: <http://www.xxiamzius.lt/archyvas/priedai/sidgija/20060505/2-1.html>, [žr. 2015-12-31].
- Kairiūkštytė –Jac[i]nienė Dr. H., „D. Lautenschlager meno parodoj“, in: *Lietuvos aidas*, 1931-04-02, p. 5.
- Eliass-Kairiūkštytė Dr. H., „Pirmoji Lietuvos dailininkų darbų paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-14, p. 8.
- Kalpokas Rimtas, „Gyvenimo puslapiai: Iš atsiminimų apie tėvą, dail. P. Kalpoką“, in: *Nemunas*, 1969, Nr. 4, p. 48–50.
- Kalpokas Rimtas, „Italų literatas ir Lietuva“, in: *Nemunas*, 1987, Nr. 2, p. 58–59.
- Kalpokas Rimtas, „Naujai apie Petrą Kalpoką“, in: *Kultūros barai*, 1976, Nr. 8, p. 62–65.
- Kalpokas Rimtas, „Petro Kalpoko gyvenimas ir kūryba“, in: *Pergalė*, 1949, Nr. 2, p. 78–84.
- Kalpokas Rimtas, „Skatinanti atmosfera meniniam veikimui pagyvinti“, in: *Lietuvos aidas*, 1935-07-01, p. 6.
- Kalveckienė L., „Lietuvių Moterų Klubas“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 2, p. 21.
- Karuža Petras, „Moterų literatūros pasiklausius“, in: *Rytas*, 1930-12-10, p. 3–4.

- Karitas, „Lietuvos dailininkė pirmojoje parodoje“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-10-16, p. 5.
- Kavaliauskas Mindaugas, „Kūno fotografija: ar karalius vis dar nuogas?“, in: *FOTO: Žurnalas entuziastams*, 2009, Nr. 2 (12), p. 84–91.
- Kiaušas Vidmantas, „Pažįstamas ir neatrastas Balys Buračas“, in: *Nemunas*, 2004, Nr. 27 (468), p. 13.
- Kintibutas J., „Nuogybių kultas“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, Nr. 29, p. 681.
- Kolupaila Steponas, „Pirmoji tarptautinė foto paroda Lietuvoje“, in: *Židinys*, 1938, Nr. 5–6, p. 752–754.
- Krasauskas B., „Kandidatė, kurianti darbo liaudžiai“, in: *Kauno tiesa*, 1950-12-10, p. 2.
- Kreivytė Laima, „Dar nepakankamai pažįstama“ (Apie Domicelės Tarabildienės fotografijų parodą „Prospektas“ galerijoje Giedrę Jankevičiūtę kalbina Laima Kreivytė), in: *7 meno dienos*, 2012-05-11, Nr. 987, [interaktyvus]: http://archyvas.7md.lt/lt/2012-05-11/fotografija/dar_nepakankamai_pazistama.html, [žr. 2015-08-29].
- Kulpavičienė Nora, „Dailininkę Haliną Naruševičiūtę-Žmuidzinieneį prisimenant“, in: *Santara*, 1996, Nr. 26, p. 94.
- „Kultūros ir tapybos paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-05, p. 8
- Kuzminskis Jonas, „Dail. Marcė Katiliūtė (1912–1937)“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-04-10, p. 5.
- Kuzminskis Jonas, „M. Katiliūtės paroda“, in: *Kultūra*, 1940, Nr. 5, p. 362–363.
- Kuzminskis Jonas, „Tarp aktyviųjų“, in: *Pergalė*, 1973, Nr. 1, p. 11.
- Landsbergis Vytautas, „Nuotrupa dailininko portreto restauratoriams“, in: *Kultūros barai*, 1987, Nr. 3, p. 61–62.
- Laučkaitė Laima, „Heroldas, išėjęs švintant ant kalnelio“, in: *Dailė*, 2007, Nr. 1, p. 104–107.
- „Lietuva svetur“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 5, p. 22–23.
- „Lietuvių liaudies paroda Stokholme“, in: *Lietuvos žinios*, 1931-01-09, p. 2.
- „Lietuvių Meno Kūrėjų Draugija lietuvių visuomenei“, in: *Lietuva*, 1920-03-03, p. 1–2.
- „Liet. mot. dailininkų dr-jos pirmininkė...“, in: *XX amžius*, 1939-02-15, p. 12.
- „Liet. rašytojų draugijoje“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 4, p. 19.
- „Lietuvių moterų literatūros – muzikos vakaras įvyko š. m. gruodžio 8 d.“, in: *Naujoji Romuva*, 1935, Nr. 50, p. 934.
- „Lietuvos dailininkų meno paroda uždaroma pirmadienį“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-24, p. 5.
- „Lietuvos menui reikalingas renesansas – sako dailininkas J. Vienožinskis“, in: *Lietuvos žinios*, 1938-10-22, p. 5.

- „Lietuvos moterų dailininkų...“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-02-02, p. 4.
- „Lietuvos Moterų Dailininkų Draugija...“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, nr. 5, p. 12.
- „Lietuvos moterų dailininkų draugijos susirinkimas“, in: *XX amžius*, 1939-06-12, p. 2.
- „Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-20, p. 14.
- „Lietuvos moterų dailininkų dr-jos dailės paroda gausiai lankoma“, in: *XX amžius*, 1940-01-20, p. 3.
- „Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės parodoje“, in: *XX amžius*, 1940-01-27, p. 2.
- „Lietuvos moterų dailininkų d-jos pirmąją dailės parodą...“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-25, p. 10.
- „Lietuvos moterų organizacijų veikla“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 3, p. 15.
- „Lietuvos moterų susivienijimas“, in: *Varpas*, 1905, Nr. 9–10, p. 95.
- „Lietuvos paviljono lankytojų pastabos“, in: *Vienybė*, 1939-06-14, p. 2.
- „Lietuvos radijas“, in: *Darbininkas*, 1940-01-18, p. 10.
- „Lietuvos radijas“, in: *Darbininkas*, 1940-05-19, p. 9.
- „Lietuvos skyrius Drezdenu parodoj“, in: *Lietuvos aidas*, 1930-06-24, p. 4.
- „Lietuvos vegetarų draugija“, in: *Lietuvos žinios*, 1924-01-26, p. 3.
- „L. K. Moterų Draugijos metinis suvažiavimas Kaune“, in: *Moteris*, 1922, Nr. 9–10, p. 8.
- „L. K. Moterų Dr-jos pir-kės M. Galdikienės kalba, pasakyta atidarant KOS suvažiavimą“, in: *Moteris*, 1939, Nr. 11, p. 164.
- „L. Moterų Tarybos balius“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, Nr. 1, p. 19.
- Lozoraitienė Vincenta, „Lietuvos moterų tarybos veikla 1934–1938“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 11, p. 1–2.
- L. Sporto Sąjunga, „Šokių kursai“, in: *Lietuva*, 1919-07-16, p. 5.
- M. „1937 m. Paryžiaus parodoje už meno ir amatų eksponatus Lietuva Laimėjo 58 premijas“, in: *Amatininkas*, 1938, Nr. 12, p. 176.
- Maceinienė Julija, „Namai, kūdikis ir pasaulis (pastabos dėl Liet. moterų dailininkų meno parodos)“, in: *Naujoji Romuva*, 1937, Nr. 44, p. 806–807.
- Macijauskienė Marija, „Portretai ir jų autoriai“, in: *Kauno tiesa*, 1963-07-22.
- Majorovienė Virginija, „Baletu amazonė“, in: *Moteris*, 2012, Nr. 5, p. 176–181.
- Mašiotienė Ona, „Lietuvos moterų taryba – jos reikšmė ir uždaviniai“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 1, p. 4–5.

- Mašiotienė Ona, „Moterų politinis ir valstybiniai-tautiškas darbas 1907–1937 m.“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 1–2, p. 33–34.
- „Menas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1935, Nr. 12, p. 506–508.
- „Menininkų paroda“, in: *Moteris*, 1937, Nr. 17, p. 254.
- „Menininkų arbatėlė“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-12, p. 8.
- „Meno mokykla pradės darbą...“, in: *Diena*, 1929-04-26, p. 6.
- „Meno mokyklos įstatai“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922, Nr. 97, p. 3.
- „Meno mokyklos mokinių darbai“, in: *Bangos*, 1932, Nr. 36, p. 905.
- „Meno žinios“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-11-07, p. 4.
- Miglinas Simas, „Dr. Vydūnas Kaune: Jo pareiškimai apie moterų parodą ir apie savo darbus“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-22, p. 8.
- Milda, „Moterų dailės paroda“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 2, p. 147–148.
- Mingis M. V., „Suomijos menininkės“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 7–8, p. 336–338.
- „M. Katiliūtės kūrinių paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 9, p. 440.
- „Moderniška meno galerija“, in: *Dienos naujienos*, 1932-08-25, p. 3.
- Montvilienė Dalia, „Buvau optimistė ir būsiu... Domicelės Tarabildienės netekus“, in: *Pergalė*, 1985, Nr. 11, 161–162.
- Mormorando, „Dainos ir baleto vakaras Kaune“, in: *Lietuva*, 1919-07-21, p. 3.
- „Moterų dailininkų kūrinių pirmoji paroda atidaryta“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-12, p. 2.
- „Moterų dailininkų meno paroda“, in: *XX amžius*, 1937-10-11, p. 8.
- „Moterų dailininkų visuotinis susirinkimas“, in: *XX amžius*, 1938-12-10, p. 4.
- „Moterų klubo pašventinimas“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 1, p. 19.
- „Moterų literatūros ir dainos vakaras“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 50, p. 971.
- „Moterų literatūros vakaras“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1930, Nr. 12, p. 343–344.
- „Moterų menininkų pobūvis“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-27, p. 3.
- „Moterų meno parodą aplankę per 2000 žmonių“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-20, p. 3.
- „Moterų pasireiškimai“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 12, p. 630.
- „Mūsų dienų moters-motinos apoteozė (J. Zikaras apie savo „Modernišką madoną“)“, in: *Naujas žodis*, 1928, Nr. 14, p. 4–5.
- „Mūsų jaunos menininkės“, in: *Moteris*, 1930, Nr. 4, p. 60.
- „Mūsų liaudies menas užsieniui“, in: *Diena*, 1931-02-01, p. 1.

- „Naruševičiūtės-Žmuidzinienės ir skulptorės Každailevičiūtės kūrybinių paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-08, p. 6.
- Narušytė Agnė, „*Nosis* laikui. Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografikos paroda LDS parodų salėje“, in: *7 meno dienos*, 2002-11-01, [interaktyvus]:
http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307042749/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=541&kas=straipsnis&st_id=517, [žr. 2015-08-29].
- Nekrašius Jonas, „Gerardas Bagdonavičius ir fotografija“, in: *Šiaulių kraštas*, 2006-01-31, p. 7.
- No[h]lin Linda, „Ar yra moterų – žymių dailininkių?, in: *Literatūra ir menas*, 1974, Nr. 10 (1432).
- Nochlin Linda, „Kodėl nėra didžiųjų dailininkių?“, in: *Kultūros barai*, 2000, Nr. 4, p. 49–53, iš anglų kalbos vertė Vytautas Kinčinitis.
- Norvilienė El., „Parodos organizavimas ir pasisekimas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 542–543.
- „Nudistų medžioklė Amerikoje“, in: *Diena*, 1932-07-03, p. 6.
- „Nuogųjų kultas“, in: *Diena*, 1932-07-24, p. 7.
- „Nuogųjų kulto šventė Berlyne“, in: *Dienos naujienos*, 1931-04-07, p. 4.
- „N. Ž.“ Redakcija, „Pirmas Lietuvoje Foto Konkursas“, in: *Naujas žodis*, 1928, Nr. 9, p. 11.
- O. N., „Dailininkų A. ir A. Kazanavičių tapybos darbų paroda“, in: *XX amžius*, 1939-02-18, p. 4.
- O. Sk., „III lietuvių moterų literatūros vakaras“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1939, Nr. 1, p. 48–50.
- „Paminklai Dariui ir Girėnui“, in: *Šaltinis*, 1933, Nr. 48, p. 714.
- „Pasidairius po dvi parodas: Plastikos ir fotografijos“, in: *Dienos naujienos*, 1932-12-19, p. 1
- „P. Brėdikytės foto...“, in: *7 meno dienos*, 1930, Nr. 58, p. 16.
- Petkevičienė Julija, „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkių meno paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 8, p. 4.
- Pikčilingienė Pranciška, „Dešimtmečio vaga“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 2, p. 2.
- „Pirmąją Lietuvos moterų dailininkių meno parodą...“, in: *XX amžius*, 1937-10-25, p. 12.
- „Pirmąją moterų dailininkių parodą aplankė 3500 žmonių“, in: *Vakarai*, 1937-10-30, Nr. 252, p. 6.
- „Pirmoji Lietuvos moterų dailės darbų paroda“, in: *Moteris*, 1937, Nr. 19, p. 290.
- „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkių paroda“, in: *XX amžius*, 1940-01-09, p. 12.
- „Pirmoji mūsų moterų meno paroda“, in: *Šeiminkė*, 1937-10-14, Nr. 20, p. 145.

[Pleirytė-Puidienė Ona], „Pirmojo Lietuvos moterų suvažiavimo 1907 mt. Kaune prisiminimai: Iš a.a. O. Pleirytės-Puidienės dienoraščio“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-12-11, p. 6.

Raila Bronys, *Paguoda*, London: Nida, D. 1, 1974, p. 421.

Raižytė Nijolė, „Vydūnas ir jo gyvenimo moterys“, in: *Literatūra ir menas*, 1998-03-28, p. 2, 16.

Rimša Petras, „Lipk lauk iš svetimo vežimo“, in: *Lietuva*, 1925-07-27, p. 2–3.

P. Až-as, „Lietuvių paviljonas pasaulinėje parodoje – ramybė, grožis ir originalumas“, in: *XX amžius*, 1939-07-13, p. 7.

Požėlaitė Laura, „Žmogus, kuris padarė 500 statybos projektų“, in: *Bangos*, 1932, Nr. 31, p. 803.

Pr., „Petro Babicko fotografijų paroda“, in: *Lietuvos žinios*, 1932-12-20, p. 5.

„Prof. Dubeneckio sūnui pensija“, in: *Dienos naujienos*, 1932-11-17, p. 3.

P. Š. „Marcės Katiliūtės pomirtinė paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-05-08, p. 5–6.

Ramonas Kęstutis, „Šviesos ir tamsos sandūroje“, in: *Dailė*, Nr. 1, 2006, p. 110.

Ramūnas B., „Moteriškas menas“, in: *Kardas*, 1940, Nr. 4, p. 99–100.

„Rytoj atidaroma foto portretų paroda“, in: *Dienos naujienos*, 1933-02-25, p. 3.

Sidabraitė Alė, „A. a. Marcelei Katiliūtei“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 8, p. 8.

„Savo išdirbimo lošimo kortų...“, in: *Rygos balsas*, 1930-04-26, p. 4.

Skliutauskas Jokūbas, „Ieškau moters“, in: *Kultūra*, 1940, Nr. 1, p. 80–83.

Skliutauskas Jokūbas, „Ką moterys svajoja: Moterų darbo parodos įspūdžiai“, in: *Lietuvos žinios*, 1937-10-21, p. 8.

Skrupskelienė Alina, „Moters organizavimasis ir veikimas ateity“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1934, Nr. 12, p. 458.

Skučaitė Virginija, „Sparnuoti lietuviai pašto ženkluose“, in: *Kauno diena*, 2005-07-16, [interaktyvus]: http://kauno.diena.lt/dienrastis/kita/sparnuoti-lietuviai-pasto-zenkluose-29829#.U0wOe_1_uLw, [žr. 2015-08-29].

S. M., „Lietuva New Yorko parodoje“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-03-10, p. 2.

„Sportinė plastika“, in: *Lietuvos žinios*, 1923-03-23, p. 3.

Stp., „Nepaprastas lietuviškų lėlių pasisekimas“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-09-30, p. 5.

Strikulis Donaldas, „Olga Dubeneckienė-Kalpokienė. Kaunietiškoji bohema“, in: *Literatūra ir menas*, 2012-06-01, [interaktyvus]: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120615101315/http://www.culture.lt/lmenas/?st_id=19817, [žr. 2015-08-29].

Smetona A., „Trumpa Žiburėlio istorija“, in: *Vilniaus žinios*, 1907-02-13, p. 1–2.

Saulutė, 1929, Nr. 10, p. 80–81.

„Šiandien visose mokyklose mokslas eina normaliai“, in: *Vakarinės naujienos*, 1940-01-12, p. 4.

Šiugžda P., „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų d-jos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940-01-26, p. 5.

Šlapelis Ignas, „Dailininkas Petras Kalpokas“, in: *Aidai*, 1956, Nr. 9, 396–402.

Šleivyte Veronika, „Marcės Katiliūtės gyvenimas ir kūryba“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1940, Nr. 6, p. 2–3.

Šleivyte Veronika, „Skaudūs faktai menininkų šeimoj“, in: *XX amžius*, 1937-04-17, p. 5.

Šleivyte Veronika, „Tragiškas dailininkės gyvenimas (Pomirtinės M. Katiliūtės meno parodos proga)“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-04, p. 9.

„Šiandien, penktadienį birželio 2 d...“ in: *Lietuvos žinios*, 1922-06-02, p. 3.

„Šiandien visose mokyklose mokslas eina normaliai“, in: *Vakarinės naujienos*, 1940-01-12, p. 4.

„Šiomet baigė meno mokyklą“, in: *XX amžius*, 1937-06-17, p. 8.

„Taisyklės skirti stipendijoms aukštąjį mokslą einantiems“, in: *Vyriausybės žinios*, 1919, Nr.11, p. 8.

„Taisyklių skirti stipendijoms aukštąjį mokslą einantiems pakeitimas“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922, Nr. 112, p. 2.

Tarabilda Petras, „Dailininkė Marcė Katiliūtė“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-05-04, p. 4.

Tarabilda Petras, „Lietuvos moterų dailė“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 746–747

Tarabilda Petras, „Lietuvos tapytojos“, in: *Židinys*, 1937, Nr. 10, p. 331.

Tarabilda Petras, „Moterų dailės paroda“, in: *Lietuvos žinios*, 1940-01-20, p. 7.

Tarabildienė Domicelė, „Kaip aš kūriau didžiojo vado portretą“, in: *Kauno tiesa*, 1963-04-21.

Tarabildienė Domicelė, „Kodėl man sekėsi“, in: *Vyturys*, 1939, Nr. 18, p. 270–273.

D. T. [Tarabildienė Domicelė ?], „Moteris ir kūryba“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 10, p. 495–496.

„Taupomosios Valstybės Kasos skiria 10.000 litų dailės kūriniam premijuoti“, in: *Lietuvos aidas*, 1938-06-04, p. 5.

Trečiokaitė Irena, „Marcė Katiliūtė“, in: *Dienovidis*, 1940, Nr. 4, p. 300–307.

Tursienė B., „Lietuvos moterų spaudos ir literatūros paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, Nr. 10, p. 8.

„Uždaroma fotografijų paroda“, in: *Dienos naujienos*, 1932-12-31, p. 2

„Uždaroma paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-12, p. 8.

V. A., „Dailės paroda premijoms skirti“, in: *Vairas*, 1940, Nr. 6, p. 476.

Vaižgantas, „Lietuvos meno Kūrėjų Draugijos Plastikos Sekcijos Meno Paroda“, in: *Krašto balsas*, 1923-02-18, p. 3.

Vaižgantas, „L.M.K.Dr. Plastikos Sekcijos Meno Paroda“, in: *Skaitymai*, 1923, Kn. 22, p. 129–135.

„Vakarinės naujienos“, in: *Vakarinės naujienos*, 1940-01-09, p. 4.

„Valstybės prezidentas aplankė moterų dailininkų parodą“, in: *Lietuvos aidas*, 1937-10-26, p. 8.

„Valstybės taupomosios kasos paskyrė dailininkams premijas“, in: *Tritimas*, 1940-05-17, (Nr. 20), p. 493.

Valius Telesforas, „Marcės Katiliūtės dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1940, Nr. 20–21, p. 20.

Vienožinskis Justinas, „Dviejų meno paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-03-11, p. 4–5.

Vienožinskis Justinas, „Dviejų meno paroda“, in: *Naujoji Romuva*, Nr. 12, 1932, p. 280.

Vienožinskis Justinas, „Ko nori p. Jakštas?“, in: *Lietuvos žinios*, 1925-06-25, p. 5, 1925-05-28, p. 6.

Vilutis, „Spaudos apžvalga“, in: *Kardas*, 1939, Nr. 3, p. 89.

Vydūnas, „Keli žodžiai dėl moters žmoniškumo“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, Nr. 9, p. 3.

Vydūnas, „Lietuviškos žmonos pasireiškimas: Lietuvos moterų meno parodos reikšmė“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, Nr. 11, p. 533–539.

Vykstantiems traukiniu į pirmąją Lietuvos moterų dailininkų meno parodą“, in: *Lietuvos aidas*. 1937-10-13, p. 8.

Vytis, „Lietuvė moteris mene“, in: *Moteris*, 1922, Nr. 2–3, p. 2–3, Nr. 5, p. 6–7.

V-ka J., „Tarpautinė foto paroda Kaune“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 19, p. 451–452.

V-s., „Palanga užia verda“, in: *Sekmadienis*, 1933-08-06, p. 3.

Žemaitytė Zita, „Dar pats dienovidis“, in: *Kultūros barai*, 1972, Nr. 4, p. 42.

Žilinskienė Marija, „Moteris vaizdiniame mene“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 1-2, p. 56–59.

Žilinskienė Marija, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1940, Nr. 1, p. 23–27.

„Žymios Kauno foto ateljė...“, in: *Naujas žodis*, 1929, Nr. 18, p. 18.

Žmuidzinienė Halina Jonė, „Meno parodų apžvalga“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, Nr. 3, p. 14.

Žukas Vladas, „Susitikimai su dailininke Domicela Tarabildiene“, in: *Tarp knygų*, 2009, Nr. 4, p. 18–24.

Parodų katalogai, reprodukcijų rinkiniai

- XX a. romantikas Vaclovas Kosciuška (1911–1984)*: Parodos katalogas, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Lietuvos dailės muziejus, Vilniečių ainių klubas, 2011.
- 1863 metų sukilimas: veidai, vardai, istorijos*: Katalogas, redakcinė kolegija: Raimundas Balza [et al.], sudarytojai Raimundas Balza, Virginija Šiukščienė, redaktorė Lina Kazlauskaitė, vertėja į anglų kalbą Solveiga Sušinskienė, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2013.
- 1939 m. Taupomųjų valstybės kasų premijuotų ir premijavimui pristatytų dailės kūrinių katalogas*, Kaunas.
- Arlaud G. L. , *Vingt Études de Nu en Plein Air*, Editions Horos, Paris, 1920.
- Architektas gyvenimo ir kūrybos teatre: Vladimiras Dubeneckis (1888–1932)* [parodos katalogas], sudarytojos Violeta Krištopaitytė ir Vaida Sirvydaitė-Rakutienė, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas, 2013.
- Art deco Lietuvoje*: Parodos katalogas, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 1998.
- Artystki polskie*: Katalog wystawy, [redakcija naukowa katalogu Agnieszka Morawińska], Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.
- Barbora Didžiokienė (1896–1976)*: Parodos katalogas, teksto autorė ir sudarytoja Kristina Martinkevičienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1996.
- Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*: Katalogas, sudarytoja Regina Urbonienė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012.
- Domicelė Tarabildienė „Nosis“ laikui*, sudarytojas Rimtas Tarabilda, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2012.
- Ieškoti moters. Parodos, skirtos dailininkių Marcės Katiliūtės, Černės Percikovičiūtės, Marijos Račkauskaitės-Cvirkienės, Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės 100-ųjų gimimo metinių jubiliejui paminėti*, katalogas, sudarytojos Violeta Krištopaitytė, Aušra Vasiliauskienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2013.
- Iš Antano Poškos fotoalbumų: Fotografijų paroda*: Katalogas, Vilnius, 2003.
- Katalogas*, [E. Každalevičiūtės, H. Naruševičiūtės-Žmuidzinienės kūrinių sąrašas], Kaunas, 1932.

- K. O. S. Moterų Talkos kumiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiamos Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų meno parodos katalogas*, Kaunas, 1937.
- K. Skleriaus-Šklerio, J. Zikaro, P. Rimšos ir P. Kalpoko kūrinių paroda, 1923 vas. 14 – kovo 10 d. Kaune*, [parodos katalogas], L.M.K.D. Plastikos sekcija, Kaunas: „Varpo“ b-vės sp., 1923.
- Lietuvos dailininkų draugijos dailės parodos katalogas*, Kaunas, 1933.
- L.M.K.D. Plastikos sekcijos rengiama meno paroda*, [katalogas], Kaunas, 1923.
- Marcė Katiliūtė, 1912–1937*, [parodos katalogas], Kaunas, 1940.
- Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika: Parodos katalogas*, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjunga, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2002.
- Olga Dubeneckienė, Klaipėdos krašto kaimų: Nidos (Hakeno, Skruzdynės ir Purvynės), Preilos ir Klaipėdos miesto tautodailės rinkinys, 1926*, sudarytoja Irmantė Šarakauskienė, Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 2012.
- Pirmoji lietuvių dailos paroda Vilniuje*, Vilnius: A. Sirkino spaustuvė, 1906.
- Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų draugijos dailės parodos katalogas*, Kaunas, Vytauto Didžiojo kultūros muziejus, 1940, įvadinis straipsnis M. Žilinskienės.
- Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.: Parodos knyga*, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius, 2011.
- Sofijos Römerienės kūrinių paroda : kovos d[ė]l Vilniaus aštuntaisiais – 1928 metais*, Kaunas: [Lietuvių dailės draugija], 1928.
- Sukaktuvinė ir tarptautinė foto mėgėjų paroda*, Parodos katalogas, Kaunas, 1938,
- Vytautas Kairiūkštis ir jo aplinka: Katalogas, parodos rengėjai: Viktoras Liutkus, Austėja Čepauskaitė, Lolita Jablonskienė, Ieva Mazūraitė-Novickienė*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.
- Vladimiras Dubeneckis, 1888.IX.6–1932.VIII.10. Jubilejinė kūrybos paroda, skirta 100-osioms gimimo metinėms*: Katalogas, Vilnius: Lietuvos TSR istorijos ir etnografijos muziejus, 1988.

Žodynai, sąvadai

A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South

Eastern Europe, 19th and 20th Centuries, ed. by Francisca de Haan, Krassimira

Daskalova, Anna Loutfi, Central European University Press, 2006.

Boles Janet K., Hoeveler Diane Long, *Historical Dictionary of Feminism*, Second Edition,

Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

Encyclopedia of Russian Women's Movements, ed. by Norma Corigliano Noonan, Carol

Nechemias, Westport: Greenwood Press, 2001.

Lietuvos dailininkų žodynas: 1795–1918, T. 2, sudarytoja Jolanta Širkaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

Lietuvos dailininkų žodynas: 1918–1944, T. 3, sudarytoja Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013.

Ten, kur viskas daug labiau. Lietuvos teatro dailės žodynas, sudarytoja Raimonda Bitinaitė-

Širvinskienė, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, 2013.

Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 192.

Visuotinė lietuvių enciklopedija, T. XVI, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2009.

Archyvinių dokumentų šaltiniai, fondai

Kauno apskrities archyvas, f. 156. – Vladimiro Dubeneckio fondas

LLMA, f. 33 - Jungtinis Lietuvos dailininkų organizacijų fondas / f. 154 – Olgos Dubeneckienės (Švede)-Kalpokienės fondas / f. 334 – Zitos Žemaitytės fondas / f. 404 – Petro Kalpoko ir Rimto Kalpoko fondas

LCVA, f.383 – Lietuvos Respublikos užsienio reikalų ministerijos fondas / f. 391 – Lietuvos Respublikos švietimo ministerijos fondas / f. 402 – Kauno apskrities viršininko fondas

LMAVB RS, f. 181 – Onos Brazauskaitės-Mašiotienės fondas / f. 183 – Vinco Uždavinio fondas

LTMKM, A: 1095 – Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės archyvas

Ievos Burbaitės asmeninis archyvas: pokalbis su Veronikos Šleivyтės dukterėčia Liuda Burbiene,
įrašytas 2008-01-25

Edmondo Kelmicko rinkinys: Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės dienoraščiai

Iliustracinė medžiaga:

ČDM, tapyba, fotografijos

KEM, Veronikos Šleivyтės fotografijų archyvas

LDM, Vladimiro Dubeneckio, Olgos Dubeneckienės Kalpokienės, Petro Kalpoko grafika /
tapyba

LLMA, f. 154 – Olgos Dubeneckienės (Švede)-Kalpokienės fondas / f. 404 – Petro Kalpoko ir
Rimto Kalpoko fondas

MLLM, Pirmosios Lietuvos moterų dailės parodos fotografijos

ŠAM, Fotografijos skyrius

Ievos Burbaitės asmeninis archyvas: Veronikos Šleivyтės fotografijos

Tarabildų šeimos archyvas: Domicelės Tarabildienės fotografijos

SANTRUMPOS

ČDM – Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

KEM – Kupiškio etnografijos muziejus

LCVA – Lietuvos centrinis valstybės archyvas

LDM – Lietuvos dailės muziejus

LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas

LMAVB RS – Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius

LTMKM – Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

MLLM – Maironio lietuvių literatūros muziejus

ŠAM – Šiaulių „Aušros“ muziejus

VDKM – Vytauto Didžiojo karo muziejus

LDS – Lietuvos dailininkų sąjunga

LKMD – Lietuvių katalikų moterų draugija

LMDD – Lietuvos moterų dailininkų draugija

LMKD – Lietuvių meno kūrėjų draugija

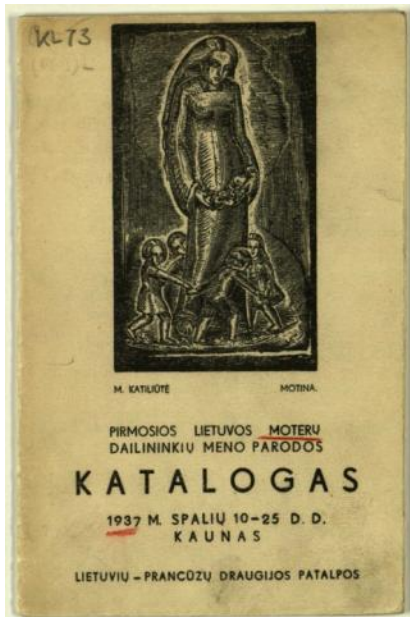
LMT – Lietuvos moterų taryba

LVS – Lietuvos valstiečių sąjunga

rep. – reprodukcija, reprodukuota

žr. – žiūrėta

ILIUSTRACIJOS



1. Pirmosios Lietuvos moterų dailės parodos katalogas, Kaunas, 1937.

2. Konstancija Petrikaitė-Tulienė, *1-oji Lietuvos moterų dailininkų paroda*, 1937.



3. Nežinomas fotografas, Adelė Galaunienė atidaro Pirmąją Lietuvos moterų dailės parodą, 1937 m. spalio 10 d., Kaunas. Iš kairės: Veronika Šleivytė, Adelė Galaunienė, Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento direktorius Vytautas Soblys, prancūzų atstovas.



4. Nežinomas fotografas, Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos atidarymo akimirka, 1937 m. spalio 10 d., Kaunas, Lietuvių-prancūzų draugijos salė.



5 a. Nežinomas fotografas, dailininkės prie keramikos eksponatų pirmojoje moterų kūrybos parodoje 1937 m. spalį. Pirmą iš kairės Bronė Bakutytė, antra – Salomėja Karnauskaitė, ketvirta – Olga Dubeneckienė-Kalpokiene, penkta – Veronika Šleivyte, septinta – Domicelė Tarabildienė.

5 b. Nežinomas fotografas, keramikė Bronė Bakutyte ir grafikė Veronika Šleivyte dailininkų parodoje, 1937.



6. Karlas Baulas, Lietuvos Respublikos prezidentas Antanas Smetona dailininkų parodoje, 1937.

7. Karlas Baulas, Vydūnas su Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos dalyvėmis, 1937 m. spalio 25 d.



8. Nežinomas fotografas, Vydūnas tarp Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos dalyvių. I eilėje iš kairės: Sofija Pacevičienė, Irena Jackevičaitė-Petrailienė, Vydūnas, Černė Percikovičiūtė; II eilėje iš kairės: Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), Bronė Bakutytė, Veronika Tarvydaitė, Veronika Šleivyte, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Domicelė Tarabildienė; III eilėje iš kairės: neatpažinta dailininkė, Elena Janulaitienė. 1937 m. spalio 25 d.



9. Karlas Baulas (?), Vydūnas su Pirmosios Lietuvos moterų dailininkių parodos dalyvėmis, 1937 m. spalio 25 d.



10. Černė Percikovičiūtė, *Draugė Judita*, 1937.

11. Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkoviėnė), *Nemuno ir Neries santaka*, 1936.

12. Marcė Katiliūtė, *Autoportretas*, 1935.



13. Karlas Baulas, Moterų talkos komiteto valdybos narės su dailininkėmis, 1937. I eilėje iš kairės: Ona Vaitonytė, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, Elena Starkienė, P. Raulinaitienė, Aleksandra Vailokaitienė, Adelė Galaunienė, Ona Pakštienė, Elena Sklėrienė, Sofija Romerienė; II eilėje iš kairės dailininkės: Regina Matuzonytė-Ingelevičienė, Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), Liuba Kenskytė-Šaltuperienė, Adolfina Novickaitė-Gaučienė, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Elena Janulaitienė, Irena Jackevičaitė-Petraitienė, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, Sofija Pacevičienė, Emilija Idzelevičiūtė, Monika Lapinskaitė; III eilėje iš kairės dailininkės: Irena Trečiokaitė, Eugenija Macytė-Mikšienė, Veronika Tarvydaitė, Bronė Bakutytė, Salomėja Karnauskaitė, Černė Percikovičiūtė, Veronika Šleivytė, Emilija Vaškevičiūtė, Gitel Lurjytė.



14. Karlas Baulas, Lietuvos dailininkės, 1937 m. spalio. I eilėje iš kairės: Liuba Kenskytė-Šaltuperienė, Emilija Vaškevičiūtė, Veronika Šleivyte, Gitel Lurjytė, Adolfina Novickaitė-Gaučienė, Irena Trečiokaitė; II eilėje sėdi: Monika Lapinskaitė, Olga Dubeneckienė-Kalpokiene, Sofija Romerienė, Irena Jackevičaitė-Petraitiene, Eugenija Macytė-Mikšienė, Veronika Tarvydaitė; III eilėje stovi: Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Sofija Pacevičienė, Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), Regina Matuzonytė-Ingelevičienė, Emilija Idzelevičiūtė, Elena Janulaitienė, Černė Percikovičiūtė; IV eilėje: Salomėja Karnauskaitė, Bronė Bakutyte, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė.



15. Karlas Baulas, Lietuvos moterų dailininkių draugijos narių kūrybos parodos atidarymas, 1940.



16. Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo parodos katalogo viršelis, Kaunas, 1940.



17 a.-b. Olga Dubeneckienė-Kalpokiene, autoafišos eskizai (I-II), XX a. 3 dešimt.

18. Vladimiras Dubneckis, *Olga Schwede* (afišos eskizas), XX a. 3 dešimt.



19. Nežinomas fotografas, *Karingasis (Medėjos) šokis*, XX a. 3 dešimt.

20. Vladimiras Dubneckis, *Olga Swede* (afišos eskizas), XX a. 3 dešimt.



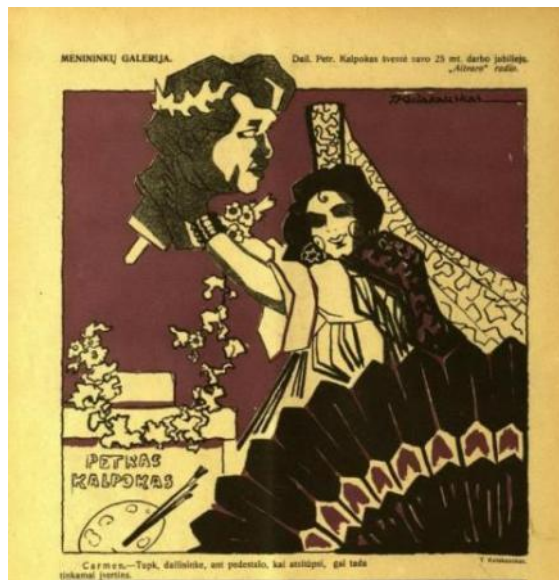
21. Vladimiras Dubeneckis (?), *Moteris prie veidrodžio (Olga Dubeneckienė-Kalpokiene)*, XX a. 3 dešimt.

22. Vladimiras Dubeneckis (?), *O. Dubeneckienės šaržas*, XX a. 3 dešimt.



23. Barbora Didžiokienė, *Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene šaržas Arlekino kostiumu*, 1922.

24. Barbora Didžiokienė, *Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene „Pjero“ šaržas*, 1922.



25. Barбора Didžiokienė, *Dama juoda suknele (O. Kalpokienės portretas)*, 1922.

26. Telesforas Kulakauskas, karikatūra skirta paminėti Petro Kalpoko kūrybinės veiklos 25-metį.



27. Vladas Didžiokas, *O. Dubeneckienės-Kalpokienės portretas*, 1924.

28. Nežinomas fotografas (Fredman ?), Dubeneckienės-Kalpokienės skulptūros fotografija, XX a. 3–4 dešimtmetis(?).



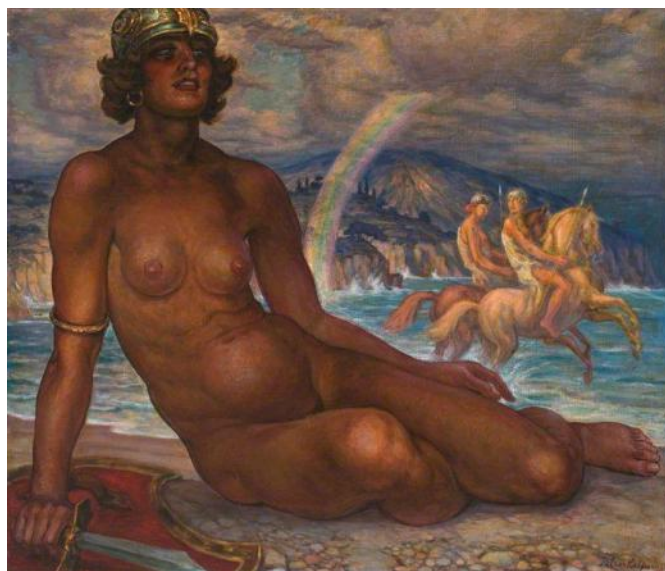
29. Petras Kalpokas (?), Dubeneckienės-Kalpokiienės aktas, iki 1923.

30. Petras Kalpokas, *O.D . portretas*, ~1923.



31. Petras Kalpokas, eskizas paveikslui *Undinė*, XX a. 3 dešimt.

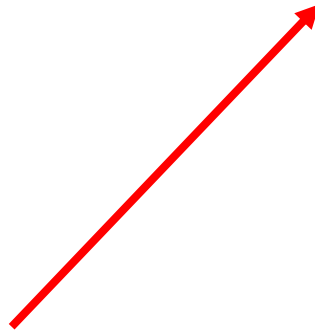
32. Petras Kalpokas, *Undinė*, ~1926.



33. Petras Kalpokas (?), Dubeneckienės-Kalpokienės aktas, XX a. 3 dešimt.

34. Petras Kalpokas, *Amazonė*, ne vėliau kaip 1927.

35. *Petras Kalpokas su sūnumi Rimtu piešia vienas kito šaržus*, reprodukcija iš žurnalo *Mūsų dienos*, 1927.



36. Petras Kalpokas, *Amazonė* (fragmentas), 1926.

37. Petras Kalpokas, akvarelės *Amazonė* nuotrauka (fragmentas).

38. Nežinomas fotografas, Petras Kalpokas savo studijoje, 1929.

39. Petras Kalpokas, *Eskizas. Moters aktas*, ~1933 (?).



40. Nežinomas fotografas, Olgos Dubeneckienės-Kalpokiienės portretas, XX a. 3 dešimt.

41. Petras Kalpokas, *Moters su šuniuku portretas*, ~1930.



42. Nežinomas fotografas, Olga Dubeneckienė-Kalpokiienė Palangoje, XX a. 3–4 dešimt.

43. Petras Kalpokas, *Moteris su kamuoliu*, ~1933.



44. Domicelė Tarabildienė, „Linų parazitai“, iliustracija politinės satyros žurnale *Šluota*, 1940.



45. Domicelė Tarabildienė, „Motina rengiasi savo pareigoms. Ji meldžiasi ten, kur jos vaikutis melsis“. Iliustracija Onos Norušytės knygai *Motinos mokykloje*, 1940.



46. Eugene Robert Richee , amerikiečių aktorė ir dainininkė Lillian Roth, *Naujas žodis*, 1932.

47. Domicelė Tarabildienė, *Fotomontažas su Lilianos Roth sijonu*, 1932.



48. Ilustracija iš žurnalo *Jaunųjų pasaulis*, 1931.

49. Domicelė Tarabildienė, *Vakarinė suknelė I*, ~1931.



50. Aktorės Brigitte's Helm nuotrauka iš žurnalo *Naujas žodis*, 1932.



51. Domicelė Tarabildienė, *Sėdinti su gėlėmis II*, 1932.



52. Nežinomas autorius, „*O še tau!*“, iliustracija iš žurnalo *Jaunųjų pasaulis*, 1931.



53. Domicelė Tarabildienė, „*Nosis*“ mėnuliui I, 1932.



54. Domicelė Tarabildienė, „*Nosis*“ mėnuliui II, 1932.



55. Domicelė Tarabildienė, fotomontažas *La garconne*, 1931.



56. Veronikos Šleivytės, autoportretas, Viktoriškiai, XX a. 4 dešimt.

57. Jadvyga Vaitaitienė – Markevičiūtė, *Dvi moterys vyriškais kostiumais*. Kairėje – mokytoja Sofija Lapėnaitė – Ledvigienė, 1940.



58. Domicelė Tarabildienė, *Madona*, 1931.



59. Juozas Zikaras, *Moderniška madona*, 1928.



60. Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, *Madona su kūdikiu*, 1930.



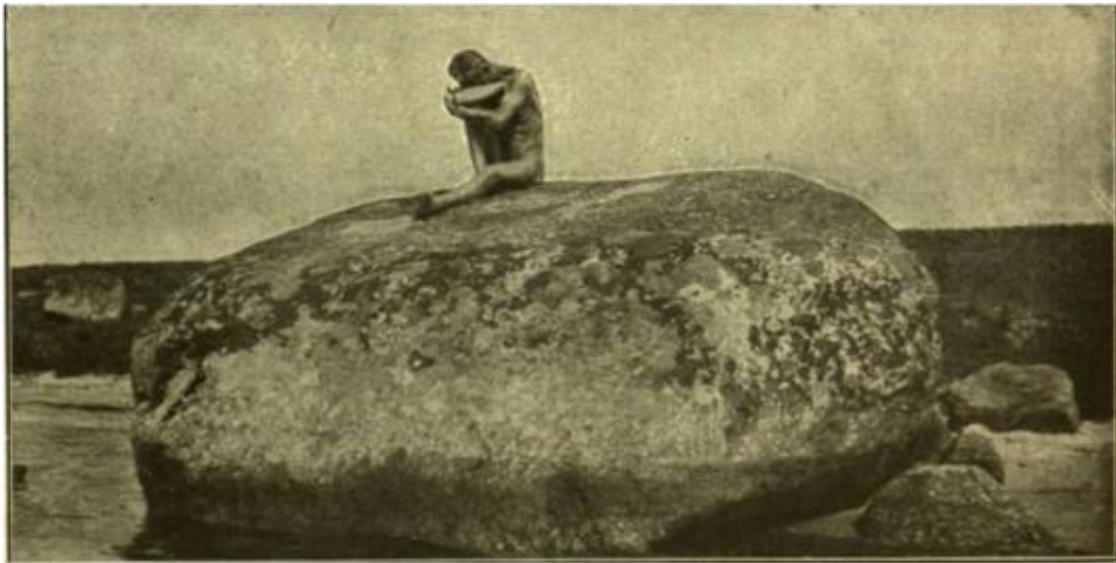
61. Sofija Pacevičienė, *Kristaus gimimas (Kalėdų naktį)*, 1937.



62. František Drtikol, *Melancholija*, 1926.



63. Domicelė Tarabildienė, *Niu*, 1931.



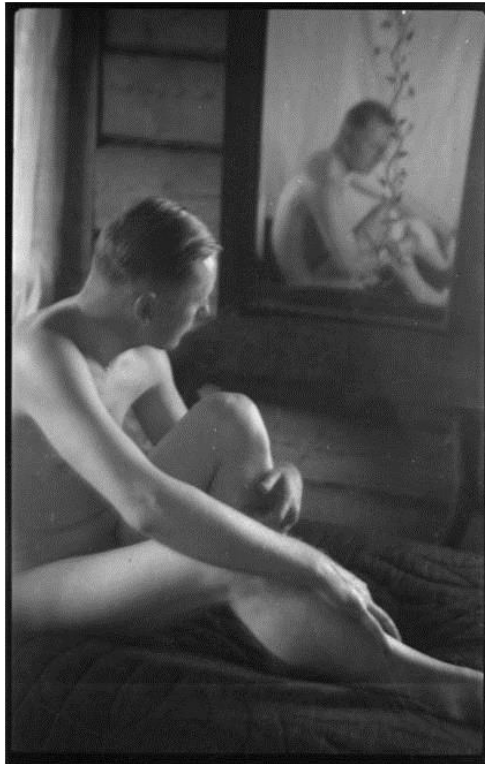
64. Vincas Uždavinsys, *Akmuo Dzūkijoje* (vyro aktas), *Foto mėgėjas*, 1933.



65. Balys Buračas, *Moters aktas*, 1931–1932.



66. Veronika Šleivyte, *nu su dukterėčia*, XX a. 4 dešimt.



67. Gerardas Bagdonavičius, *Autoaktas*, XX a. 3–4 dešimt.

ILIUSTRACIJŲ SARAŠAS

1. K.O.S. moterų talkos kumiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiamos pirmosios Lietuvos moterų dailininkų meno parodos katalogas, [Kaunas], 1937, rep. iš: Virtuali elektroninio paveldo sistema *e-paveldas* [interaktyvus]: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biRecordId=3014>, [žr. 2016-02-14].
2. Konstancija Petrikaitė-Tulienė, *1-oji Lietuvos moterų dailininkų paroda*, [parodos plakatas], 1937, popierius, guašas, rep. iš: Juozas Galkus, *Senasis Lietuvos plakatas 1862–1944*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 137.
3. Nežinomas fotografas, Adelė Galaunienė atidaro Pirmąją Lietuvos moterų dailės parodą, 1937 m. spalio 10 d., fotografija, 8,5 x 13,5 cm, ČDM, Gnf 582.
4. Nežinomas fotografas, Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos atidarymo akimirka, 1937 m. spalio 10 d., Kaunas, Lietuvių-prancūzų draugijos salė, fotografija, 8,5 x 13,5 cm, ČDM Gnf 581.
- 5 a. Nežinomas fotografas, dailininkės prie keramikos eksponatų pirmojoje moterų kūrybos parodoje 1937 m. spalį, fotografija, 6,1 x 8,5, Ievos Burbaitės asmeninis archyvas.
- 5 b. Nežinomas fotografas, keramikė Bronė Bakutytė ir grafikė Veronika Šleivyte dailininkų parodoje, 1937, fotografija, 8,1 x 6,1, Ievos Burbaitės asmeninis archyvas.
6. Karlas Baulas, Lietuvos Respublikos prezidentas Antanas Smetona dailininkų parodoje, 1937, fotografija, KEM.
7. Karlas Baulas, Vydūnas su Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos dalyvėmis, 1937 m. spalio 25 d., Kaunas, fotografija, 8,5 x 13,5 cm, MLLM, f. 3 1823.
8. Nežinomas fotografas, Vydūnas tarp Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos dalyvių, 1937 m. spalio 25 d., Kaunas, fotografija, 8,5 x 13,5 cm, MLLM, f. 3 1822.
9. Karlas Baulas (?), Vydūnas su Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų parodos dalyvėmis, 1937 m. spalio 25 d., fotografija, 8,5 x 13,5 cm, MLLM f. 3 1824.
10. Černė Percikovičiūtė, *Draugė Judita*, 1937, drobė, aliejus, 90 x 71 cm, ČDM.
11. Natalija Luščinaitė-Krinickienė (Žiurenkovienė), *Nemuno ir Neries santaka*, 1936, gipsas, h – 48, rep. iš: skulptorės Natalijos Luščinaitės–Krinickienės kūrybai skirto tinklapio [interaktyvus]: <http://nlk.lt/1930-1940-metai/>, [žr. 2016-02-14]
12. Marcė Katiliūtė, *Autoportretas*, 1935, drobė, aliejus, 58 x 46,5, ŠAM.

13. Karlas Baulas, Moterų talkos komiteto valdybos narės su dailininkėmis, 1937 m. spalio, fotografija, 16,5 x 23, 6 cm, ČDM, Gnf 576.
14. Karlas Baulas, Lietuvos dailininkės, 1937 m. spalio, fotografija, KEM.
15. Karlas Baulas, Lietuvos moterų dailininkių draugijos narių kūrybos parodos atidarymas, 1940, fotografija, KEM.
16. Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo parodos katalogo viršelis, Kaunas, 1940, rep. iš: Virtuali elektroninio paveldo sistema *e-paveldas* [interaktyvus]: <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biRecordId=59767>, [žr. 2016-02-15].
17. Olga Dubeneckienė-Kalpokiene, autoafišos eskizai, XX a. 3 dešimtme., a.) popierius, pieštukas, 19 x 19,2, LTMKM, Ad: 4108; b.) popierius, pieštukas, tempera, 18,6 x 15,6, LTMKM, Ad: 4117.
18. Vladimiras Dubeneckis, *Olga Schwede* (afišos eskizas), XX a. 3 dešimtme., popierius, pieštukas, 17,5 x 13,5, LDM, G-8890.
19. Nežinomas fotografas, *Karingasis (Medėjos) šokis*, XX a. 3 dešimtme., fotografija, LTMKM, A: 2093/53.
20. Vladimiras Dubeneckis, *Olga Schwede* (afišos eskizas), XX a. 3 dešimtme., popierius, pieštukas, akvarelė (?), LTMKM, Ad: 5760/8.
21. Vladimiras Dubeneckis (?), *Moteris prie veidrodžio (Olga Dubeneckienė-Kalpokiene)*, XX a. 3 dešimtme., popierius, pieštukas, tempera, 13,4 x 13, LTMKM, Ad: 4116.
22. Vladimiras Dubeneckis (?), *O. Dubeneckienės šaržas*, XX a. 3 dešimtme., popierius, tempera, 9 x 9,7, LTMKM, Inv. nr.: 2349.
23. Barbora Didžiokienė, *Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene šaržas Arlekino kostiumu*, 1922, popierius, gvašas, 34,2 x 27,5, LTMKM, Ad: 3068, rep. iš: Didžiokienė Barbora, *Mažosios dailininkės prisiminimai II*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015, p. 312.
24. Barbora Didžiokienė, *Olgos Dubeneckienės-Kalpokiene „Pjero“ šaržas*, 1922, popierius, gvašas, 41 x 37,7, LTMKM, Ad: 3071, rep. iš: *ibid.*, p. 315.
25. Barbora Didžiokienė, *Dama juoda suknele (O. Kalpokiene portretas)*, 1922, popierius, tempera, 30,5 x 23,5, ČDM, Mt-4084, rep. iš: *ibid.*, p. 313
26. Telesforas Kulakauskas, karikatūra skirta paminėti Petro Kalpoko kūrybinės veiklos 25-metį, *Aitvaras*, 1928, Nr. 6, p. 56.

27. Vladas Didžiokas, *O. Dubeneckienės-Kalpokiėnės portretas*, 1924, kalk. popierius, pieštukas; 40,5 x 31, LTMKM, Ad: 4893.
28. Nežinomas fotografas (Fredman ?), Dubeneckienės-Kalpokiėnės skulptūros fotografija, XX a. 3–4 dešimtm. (?), LTMKM, A:1095/465.
29. Petras Kalpokas (?), Dubeneckienės-Kalpokiėnės aktas, iki 1923, fotografija, 8,6 x 5,7, LTMKM, A:1095/140.
30. Petras Kalpokas, *O.D . portretas*, drobė, aliejus, 94 x 85, ~1923, ČDM.
31. Petras Kalpokas, eskizas paveikslui *Undinė*, XX a. 3 dešimtm., popierius, pieštukas, LTMKM, Ad: 13.115.
32. Petras Kalpokas, *Undinė*, ~1926, drobė, aliejus, LDM.
33. Petras Kalpokas (?), Dubeneckienės-Kalpokiėnės aktas, XX a. 3 dešimtm., fotografija, 8,6 x 6,1, LTMKM, A: 1095/521.
34. Petras Kalpokas, *Amazonė*, ne vėliau kaip 1927, drobelė, aliejus, 125 x 147, LDM.
35. *Petras Kalpokas su sūnumi Rimtu piešia vienas kito šaržus*, reprodukcija iš žurnalo *Mūsų dienos*, 1927 (Nr. 1).
36. Petras Kalpokas, *Amazonė* (fragmentas), 1926, popierius, akvarelė, 20 x 37, LDM.
37. Petras Kalpokas, akvarelės *Amazonė* nuotrauka (fragmentas iš Petro Kalpoko studijos fotografijos).
38. Nežinomas fotografas, Petras Kalpokas savo studijoje, 1929, fotografija, LLMA, f. 404, ap. 1, b. 86, l. 3
39. Petras Kalpokas, *Eskizas. Moters aktas*, ~ 1933 (?), drobė, aliejus, 89 x98, LDM.
40. Nežinomas fotografas, Olgos Dubeneckienės-Kalpokiėnės portretas, XX a. 3 dešimtm., fotografija, 7,6 x 6, 5, LTMKM, A: 1095/1 (didelio formato nuotrauka: LLMA, f. 154, ap. 1, b. 66).
41. Petras Kalpokas, *Moters su šuniuku portretas*, ~1930, drobė, aliejus, 93 x 78, LDM.
42. Nežinomas fotografas, Olga Dubeneckienė-Kalpokiėnė Palangoje, XX a. 3-4 dešimtm., fotografija, 17,5 x 12, LTMKM, A: 1095/81.
43. Petras Kalpokas, *Moteris su kamuoliu*, ~1933, drobė, aliejus, 66 x 72, LDM.
44. Domicelė Tarabildienė, „Linų parazitai“, iliustracija politinės satyros žurnale *Šluota*, 1940 (Nr. 2).
45. Domicelė Tarabildienė, „Motina rengiasi savo pareigoms. Ji meldžiasi ten, kur jos vaikutis melsis“. Iliustracija Onos Noruštės knygai *Motinos mokykloje*, 1940.

46. Eugene Robert Richee , amerikiečių aktorės ir dainininkės Lillian Roth nuotrauka iš žurnalo *Naujas žodis*, 1932 (Nr. 9).
47. Domicelė Tarabildienė, *Fotomontažas su Lilianos Roth sijonu*, 1932, Tarabildų šeimos archyvas.
48. Iliustracija iš žurnalo *Jaunųjų pasaulis*, 1931 (Nr. 1).
49. Domicelė Tarabildienė, *Vakarinė suknelė I*, Jočiūnai, ~1931, Tarabildų šeimos archyvas.
50. Aktorės Brigitte's Helm nuotrauka iš žurnalo *Naujas žodis*, 1932 (Nr. 3).
51. Domicelė Tarabildienė, *Sėdinti su gėlėmis II*, 1932, Tarabildų šeimos archyvas.
52. Nežinomas autorius, „*O šė tau!*“, iliustracija iš žurnalo *Jaunųjų pasaulis*, 1931 (Nr. 1).
53. Domicelė Tarabildienė, „*Nosis*“ mėnuliui I, 1932, Tarabildų šeimos archyvas.
54. Domicelė Tarabildienė, „*Nosis*“ mėnuliui II, 1932, Tarabildų šeimos archyvas.
55. Domicelė Tarabildienė, fotomontažas *La garconne*, 1931, Tarabildų šeimos archyvas.
56. Veronikos Šleivytytės autoportretas, Viktoriškaiai, XX a. 4 dešimtme., fotografija, Ievos Burbaitės asmeninis archyvas.
57. Jadvyga Vaitaitienė-Markevičiūtė, dvi moterys vyriškais kostiumais. Kairėje – mokytoja Sofija Lapėnaitė-Ledvigienė, 1940, fotografija, Biržai, Biržų „Sėlos“ muziejus, 21027/5, rep., iš Biržų „Sėlos“ muziejaus tinklapio [interaktyvus]: <http://www.birzumuziejus.lt/item.php?id=2846> [žr. 2016-01-22].
58. Domicelė Tarabildienė, *Madona*, 1931, Tarabildų šeimos archyvas.
59. Juozas Zikaras, *Moderniška madona*, 1928, bronzos, ČDM, rep. iš: Budrys Stasys, *Juozas Zikaras, 1884–1944*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.
60. Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, *Madona su kūdikiu*, 1930, popierius, akvarelė, 32 x 22, MLLM, MD 2743.
61. Sofija Pacevičienė, *Kristaus gimimas (Kalėdų naktį)*, *Židinys*, 1937 (Nr. 12).
62. František Drtikol, *Melancholija*, 1926, rep. iš aukciono [interaktyvus]: https://www.liveauctioneers.com/item/11585727_frantisek-drtikol-original-vintage-photogravure [žr. 2015-02-11].
63. Domicelė Tarabildienė, *Niu*, Kaunas, 1931, Tarabildų šeimos archyvas.
64. Vincas Uždavinyš, *Akmuo Dzūkijoje* (vyro aktas) iš žurnalo *Foto mėgėjas*, 1933 (Nr. 1).

65. Balys Buračas, *Moters aktas*, 1931–1932, fotografija, VDKM, rep. iš: *Tarpukario veidai: Balys Buračas. Portretai*, Kaunas: Šviesa, 2006.
66. Veronika Šleivyte, *nu su dukterėčia*, XX a. 4 dešimtm., fotografija, KEM.
67. Gerardas Bagdonavičius, *Autoaktas*, XX a. 3–4 dešimtm., fotografija, ŠAM, F–FN 8325.

SUMMARY

Activities and Contexts of Lithuanian Women Artists' Society (1938–1940)

In the second half of the 19th century, establishment of women artists' societies began in European countries, which, in cooperation with other women's organisations, sought to improve the creative conditions for women and, primarily – to publicize the results of such creative activities. Having consolidated their activities, women artists sought to ensure equal opportunities to obtain art education and to participate in artistic life.

Establishment of the Lithuanian Women Artists' Society (LWAS) in 1938 and the first collective exhibitions of women artists in Kaunas (1937, 1940) were fairly late phenomena. Questions arise why did women need to found a separate organisation when there was a successfully functioning Lithuanian Artists' Union (established in 1935), featuring both men and women. What circumstances stimulated the consolidation of Lithuanian women artists? What models of artistic organisation have prevailed in interwar Lithuania and how was the women artists' society different? What creative prospects were provided by the women artists' society and did membership in it affect the development of women artists' professional self-perception? What were the results of activities of the Lithuanian Women Artists' Society? How was the society perceived by its contemporaries; what were the conclusions of later researchers and what circumstances encouraged revisiting the history of the sole women's artistic society operative in interwar years? The thesis seeks to address these questions based on international context of women's movement and by examining the state of local artistic life and women's movement, as well as highlighting personal contributions of the most active members to the operation of the Lithuanian Women Artists' Society.

Subject of the thesis

The subject of the thesis is the Lithuanian Women Artists' Society (1938–1940) and its activity, which encompasses the society's programme, implementation thereof via group activities and individual works of its members, as well as the results of such activities. The thesis also investigates what influence the society exerted upon creative works of its members and upon the public legitimization thereof.

Historiography

The Lithuanian Women Artists' Society was featured in the historiographic discourse of studies published in 1980s and dedicated to research of characteristics of Lithuanian art development in 1900-1940 (Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940* [Organisations of Lithuanian Artists 1900–1940], Vilnius, 1980; *XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940* [History of Lithuanian Art of the 20th Century], vol. 2, Vilnius, 1983, ed. by Ingrida Korsakaitė). In historiography the LWAS was seen as a marginal phenomenon, without further research into its role and influence. The need to reassess the activities of the LWAS was determined by an interest in interwar culture history that increased after the restoration of Independence, as well as gender studies and social art studies. Third volume of the chronicles of the Lithuanian Art Museum (1999) contains a publication by Ona Mažeikienė “Iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos...” [From the Activities of Lithuanian Women Artists' Society], which revisited the history of women artists' organisation active in 1938–1940. Referring to the documents of the organisation, Mažeikienė analysed the activities of the Society in greater detail than the preceding researchers. Public attitude towards the collective activities of women artists, criticism and diversity of assessments of their works and exhibitions have also been investigated in an article by the thesis' author featured in the journal of the Vilnius Art Academy (vol. 62, 2011). On the one hand, historiography contains exhaustive analyses of factual materials concerned with foundation and activities of the LWAS, presenting generalised coverage of organised women's entry into the exhibition life of interwar art and addressing the public attitude towards activities of women artists. On the other hand, no research was conducted into other significant processes that have determined the establishment of women's artistic organisation, which acted not only as a merely professional association, but also possessed certain traits characteristic to creative gatherings. Points of interaction and peculiarities between the Lithuanian women's emancipation movement processes and the consolidation of women artists have not been discussed as well. Therefore, testimonies of contemporaries and later insights of researchers provide for rethinking the perception development of the LWAS as a phenomenon, and for answering the questions how has the public attitude towards women artists changed and diversified, what objectives were pursued by the organised creators and what were the expectations of the society.

An impulse for a new attitude towards creative works of women arose from the application of feminist approach, which encouraged the emergence of the so-called women studies (later – gender studies). Application of research methods proposed by women studies within diverse subjects of liberal arts in Lithuania began after the restoration of Independence, first occurring in literature (works of Karla Gruodis and Vytautas Kavolis, the Lithuanians in exile, have been instrumental in the inclusion of gender studies into the academic discourse; of significance were studies performed by Viktorija Daujotytė and later Solveiga Daugirdaitė). First instances of substantiations of feminist art studies methods and attempts to interpret the 20th century Lithuanian art from the perspective of gender studies have occurred in the last decade of the 20th century and have maintained their topicality until the present day. Worth noting are conference materials published in the collections of articles in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, namely *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* [Mutations of Art at the End of the Millennium] (1999, vol. 16, ed. by Živilė Kucharskienė) and *Lytys, medijos, masinė kultūra* [Genders, Media, Mass Culture] (2005, vol. 36 ed. by Audronė Žukauskaitė and Virginija Aleksėjūnaitė), the doctoral thesis of Margarita Jankauskaitė titled *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje* [Expressions of Feminine Identity in Contemporary Lithuanian Art] (2002), as well as other studies by the latter author. However, study subjects of said academic texts are primarily focussed on the corporeality, gender power relations, research of identities of women artists and an analysis of their works within the context of contemporary art. A conference dedicated to women art titled My Territories organised by Ramutė Rachlevičiūtė since autumn 2010 has turned into a recurrent event and its materials have been published in topical volumes of the Vilnius Art Academy (AAAV) journal – namely volumes no. 62 and 68 so far. These publications encompass the period from the 19th century until the present day and are dedicated to biographies of women artists, reviews of public cultural contributions, feminist exhibition curating and critical strategies.

In the 21st century we have observed new efforts of women art scholars and exhibition curators to present the historical art heritage using methodological principles of gender studies. Such conceptual decisions were prevalent in the photography exhibition *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė* [Unseen and Unfamiliar Domicelė Tarabildienė] held in 2002 (curated by Giedrė Jankevičiūtė and Rimtas Tarabilda). In an exhibition catalogue, the interwar photographs taken by the artist were presented by the curator in the modernist context, while Laima Kreivytė analysed them discussing the issues of woman's image and creator's self-

representation that are of significance to feminism (*Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika* [Unseen and Unfamiliar Domicelė Tarabildienė: Photographs and Photographics], exhibition catalogue, Vilnius, 2002). The gender studies approach towards works of women artists in the first half of the 20th century was also chosen by Agnė Narušytė in her research of photography archives of artist and photographer Veronika Šleivytė.

In Western art criticism, the gender studies have been of interest to the researchers for nearly five decades. The historiographic discourse includes studies and publications released since the seventies of the 20th century, which review biographies of women artists, reevaluate their works and (re)cover stories, names and works of women artists (Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker). Similar to feminist literature scholars, the art historians applying the feminist approach assume that artistic creation has a gender character. Following doubts regarding the explanations of female creative characteristics based on natural (biological) causes, in the second half of the sixties investigations of social premises of such characteristics commenced. Hence, the methods of feminist art studies have opened the issues of women's creativity and their art for discussions and new reflections.

The new approach that encouraged rewriting of institutional and organisational history (not through mere reconstructing of history of operations, but also by contextualising it, taking into account the conditions of emergence and functioning of the phenomenon) was determined by renewal of culture research methodology, or, more specifically – the establishment, application and grounding of social art history methods. Application of social art history approach in modern Lithuanian art studies began in the 1990s. Among others, one shall mention Giedrė Jankevičiūtė's research into manifestations of *art deco* style in interwar works of Lithuanian artists, as well as the exhibition *Art deco in Lithuania*, curated by Jankevičiūtė and Osvaldas Daugelis (22nd October 1998 – 2nd May 1999, at National M. K. Čiurlionis Art Museum in Kaunas), which helped to actualise the works of marginalised Lithuanian artists. In researches concerned with art in interwar period art the approach of social art history was successfully grounded and developed by Jolita Mulevičiūtė in her study *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* [Towards Modernism: Art Life in the Republic of Lithuania in 1918–1940] (Kaunas, 2001) and Giedrė Jankevičiūtė, in a book *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* [Art and the State: Art Life in the Republic of Lithuania in 1918–1940] (Kaunas, 2003).

Sociologised approach towards the study object is also characteristic to researches carried out by Laima Laučkaitė and Jolanta Širkaitė, dedicated to Lithuanian art and culture life in the 19th – early 20th century and reviews of activities of women artists. Numerous “small-scale studies” dedicated to artists of 19th – early 20th century can be found in volumes 2 and 3 of the *Lietuvos dailininkų žodynas* [Dictionary of Lithuanian Artists] (Vilnius, 2012, 2013) prepared by scholars of the Lithuanian Culture Research Institute. The Dictionary provides corrected facts about famous creators, along with biograms of marginalised artists featuring previously unpublished data and the bibliographic lists that provide references for further research.

From the beginning of the 21st century, the “gaps” of Lithuanian art history are filled in by researches based on the studies of written self-reflection materials of women artists. Notable studies include works by artists Sofija Romerienė, Mariana Veriovkina, Barbora Didžiokienė, which expanded and supplemented the knowledge about these artists and their surroundings, also changing the image of general culture landscape of Lithuania in the first half of the 20th century. In recent years a trend has emerged to associate the previously marginalised public figures with artistic life (eg. Valerija Čiurlionytė-Karužienė, Julija Jablonskytė-Petkevičienė). Although often realistic and fairly modest from artistic perspective, the works by these women artists nevertheless represent an integral part of the “great” Lithuanian art history, reflecting its time and exerting influence upon the contemporaries. Research of works by these partially or entirely forgotten artists helps to reconstruct the general image of artistic life during the period between the world wars.

A similar direction in researching women’s art is maintained in the neighbouring Baltic countries. Most recent academic studies include a collection of publications released by the Estonian Museum of Art titled *A Woman Artist and Her Time* (ed. by Kersti Koll, Merike Kurisoo, Tallinn, 2014), where most of the articles are dedicated to the review of contribution of women artists to Estonian art life of the 19th – first half of the 20th century. At the end of 2015, Latvian art scholar Baiba Vanaga has defended a thesis concerning the works and activities of Latvian women artists from mid-19th century to early 20th century (*Sievietes mākslinieces Latvijā laikā no 19. gadsimta vidus līdz 1915. gadam* [Women artists in Latvia from the middle of the 19th century until 1915], Riga, Latvian Art Academy, 2015).

Among works of significance to this thesis is a study *Rahvuslik ja modernne naisekuju eesti kunstis 1850–2000* [National and Modern Femininity in Estonian Painting 1890–2000] (Tallinn/Tartu, 2009) by Estonian art scholar Katrin Kivimaa’ who was a doctoral student of

Griselda Pollock, creator of feminist art theory. Kivimaa's research is employed for the comparison of assessment and criticism of the first painting exhibitions of Lithuanian women artists.

In order to assess the situation in the area of art education of Lithuanian women artists, the possibilities for artistic creativity and dissemination thereof, as well as the results of organised activities of women artists in the context of neighbouring countries, literature devoted to the history of Polish women artists has been used in the thesis. Significant for this thesis is a catalogue of the exhibition Polish Women Artists held in the Warsaw National Museum in 1991 (*Artystki polskie: katalog wystawy*, ed. by Agnieszka Morawińska, Warsaw: Muzeum Narodowe, 1991). The catalogue contains artistic biographies of women artists, along with information on women artists' organisations in Poland and institutions of women art education. Another resource important to the research is Joanna Sosnowska's feminist study of Polish women art history *Poza kanonem: Sztuka polskich artystek 1890–1939* [Without the canon: Art of Polish Women 1890–1939] (Warsaw, 2003). Sosnowska's research is applied when construing the context of activities of Polish women artists, which features the change of emancipation opportunities and exhibition prospects, along with the artists' efforts to consolidate.

The thesis relies on studies by Virginija Jurėnienė and Indrė Karčiauskaitė devoted to Lithuanian women's movement, as well as works dedicated to research, periodisation and analysis of common characteristics of European women's emancipation movement, which were significant for the disclosure and assessment of the correlation between the Lithuanian women's emancipation movement and the overall European context. Since the third section of the thesis places significant focus on the phenomena of Lithuanian photography history in the first half of the 20th century, the newest research into interwar photography is applied to reveal the context.

The abovementioned studies assisted in selecting the theoretical approaches and provided data for contextualisation of topics and issues examined in the thesis. However, the research of this thesis mostly relies on sources maintained in archives, museums or private collections, featuring textual and visual documents and publications of interwar press testifying the activities of women artists.

Research sources

While working on the thesis, the documentation of women artists' society and organisational correspondence were investigated. These primary sources are kept in the joint collection of Lithuanian Artists' Organisations (f. 33) at the Lithuanian Literature and Art Archive. Biographical details of women artists were verified by reviewing the materials kept at the said archive, as well as the Central Lithuanian State Archive and the Museum of Lithuanian Theatre, Music and Cinema. The thesis made use of the information discovered in collections of Ona Brazauskaitė-Mašiotienė (f. 181) and Vincas Uždavinys (f. 183) kept at the Manuscripts Section of the Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Science. Directly related to the researched subject and timeline are the catalogues of the first exhibitions of women artists (1937 and 1940), as well as publications accompanying other exhibitions held during the interwar period. Analysis of evaluations of Lithuanian women artists in the public discourse significantly relies on interwar press, along with frequent quotations from periodicals (non-academic sources), which evidence the topicality of the issues.

Photographs of the first exhibitions of women artists are kept in the collections of the following institutions: M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Kupiškis Museum of Ethnography, Maironis Lithuanian Literature Museum. I have also used photographs of Domicelė Tarabildienė from Tarabildos family archive and photographs owned by relatives of Veronika Šleivyte from the personal archive. Reproductions of photographers' and artists' works come from the collections of Lithuanian Art Museum, Juozas Tumas-Vaižgantas Memorial Flat-Museum, Biržai Sėla Museum, Vytautas the Great War Museum, Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum, Lithuanian Archives of Literature and Art, Šiauliai Aušra Museum, exhibition catalogues and art literature, internet sources. Some of the visual materials used in the thesis were discovered in interwar press.

Objective and tasks of the research

The objective of the research is to conduct a comprehensive analysis of premises for emergence of the Lithuanian Women Artists' Society, its activities and local/international context.

The said objective has stipulated the following tasks:

- 1) to seek for connections between the establishment of the LWAS and the international/Lithuanian women's emancipation movement;
- 2) to analyse the instance of the LWAS within Lithuanian and international contexts and to identify the reasons that have determined the need for women artists to unite into organisation;
- 3) to discuss the LWAS activity programme, its objectives and forms of their implementation;
- 4) to identify the position and significance of the LWAS in the art life of Lithuania in the 1930s;
- 5) to reveal the influence of membership in the LWAS upon creative activities and professional career of individual members by comparing the contributions of artistically most notable (selected instances of Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė) and marginal members of the LWAS;
- 6) to look for connections between the LWAS and the processes of modernisation of Lithuanian society.

Theoretical approaches and methodology

The present thesis partially continues and expands the research of organisational and creative activities of Lithuanian women artists in the first half of the 20th century. More specifically – this study examines why did Lithuanian women artists decide to unite in late 1930s and how did the Lithuanian Women Artists' Society (1938–1940) turned into an instrument for dissemination of women artists' creative works and enforcement of their professional status. Therefore, main emphasis is placed upon the artists' search for identity and efforts to express it, as well as issues related to improvement of women's social status, thus facilitating their creative standing. Presentation of activities of the Lithuanian Women Artists' Society using the collected literature and sources suggests application of historiographic research method, beneficial in the

attempts to reconstruct the activities of former organisation. Taking into account that until now all investigations of the LWAS were unilateral (restricted to the context of artistic or ideological organisations in interwar Lithuania), the thesis requires factual research and comparative analysis with other countries. Historical approach is organised by seeking for relations between the art life and artistic and sociocultural processes, using the methodology of social art history. The present thesis pursues analytical approach towards selected subject; therefore it dismisses consecutive application of feminist art studies' methodology. Feminist approach is employed only in special cases, for instance, when researching the establishment (or negation) of women's identities or social norms, or self-reflection of social roles in their creative works. Last section of the thesis is dedicated to disclosure of characteristics of works by Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė. For this purpose the case study method is used, which has gained popularity in the *New Art History*. Methodical approach to analyse specific instances using visual and textual archives and memories of contemporaries allowed disclosing the peculiarities of creative works by selected artists. Without being limited by traditional means of expression, the research covers diverse fields of creative activity of selected women artists. Aside from the factual analysis, the research has encountered issues related to attribution and dating of certain works; the thesis has also verified the factual data recorded by earlier researchers. Such corrections became possible as a consequence of dedicated study of archival sources and the results obtained this way substantiate the novelty and importance of this academic study. The issue of artistic quality is formulated in the thesis not from the perspective of prevalent trends and their compliance with the traditional art history discourse, but seeking to disclose the value of artistic manifestations that did not comply with established attitudes, thus evidencing the diversity of interwar artistic culture and its budding characteristics that have never come to blossom.

Defensible thesis statements

- Efforts of Lithuanian women artists to consolidate their activities in the 1930s coincide with the development of professional self-perception of Lithuanian artists, the search for artist's role in the society and the need to defend this role through organisation. It is also taken into account that the establishment of professional organisations was handy for the purposes of authoritarian state and its relationship with society.

- Emergence and activities of the LWAS helped to attract the attention of the society towards the value of works created by women artists and encouraged acknowledgement of talented artists (for example, it contributed to turning the works by Marcė Katiliūtė into part of national culture heritage, highlighted the worth and significance of works by Domicelė Tarabildienė, Konstancija-Petrikaitė Tuliienė, thus encouraging the attention of customers).

- Lithuanian national art discourse of the first half of the 20th century is not monolithic. Division of artists into ideological camps represents the varied directions of interests of diverse social groups. Lithuanian artists operated on the basis of artistic worldview, as well as professional, national and gender grounds.

- Fragmentation of society, emancipation of separate social groups and individuals is part of the modernisation process. The emergence of the LWAS might be investigated as one of the forms of this process, evidencing the democratisation of society and culture.

- Women artists of interwar Lithuania paid a great deal of attention to applied art and fine crafts, thus breaking the academic hierarchy of art types and genres. They were not embarrassed to exhibit works attributable to “minor arts”. They were not afraid to be fascinated by Konstancija Petrikaitė-Tuliienė’s decorative metal articles, dolls or *art deco* pictures reproduced in magazines. Such practices implemented new art perception and evaluation criteria.

Novelty of the thesis

Application of social art study methods interpreting the art facts within the context of social life has encouraged the thesis author to assume a new angle of view towards the Lithuanian Women Artists’ Society and to analyse the activities of this organisation not limited to its artistic direction, but through association thereof with overall changes of social life. The thesis compares the activities of Lithuanian women artists to the artistic movements of other countries, whereas the founding history of the LWAS and activities of its members are examined as an indicator of change (modernisation) of Lithuanian art and society. The case study approach

allowed disclosing the previously unresearched or only occasionally investigated facts and characteristics of creative life of Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė. The research discovered unpublished information about painter Irena Jackevičaitė-Petraitiienė; it also complemented the available data about graphic artist Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė.

Thesis structure and content review

The thesis consists of introduction, three sections, conclusions and appendices: bibliographic list, illustrations and illustration list.

I. WHY DID LITHUANIAN WOMEN ARTISTS DECIDE TO UNITE?

Research in the first section of the thesis is aimed at highlighting and identifying the causal relations that encouraged Lithuanian women artists to unite. This part consists of two chapters, further divided into sub-chapters to achieve consistent presentation of arguments. The three sub-chapters of the first chapter discuss the women's emancipation movement and echoes thereof in Lithuania, including the movement's origins and purport, its objectives, means and forms of organisation, the arrival of emancipation movement to the Russian empire, Poland and Lithuania and the activities of women in the culture life of interwar Lithuania.

1.1. Women's emancipation movement and its echoes in Lithuania

Beginning of the chapter presents the term women's emancipation movement (often synonymously referred to as "women's movement"), explaining that the activities of the Lithuanian Women Artists' Society might also be examined as part of the women's movement. The chapter presents brief overview of prehistory and forms of international women's movement – from the Enlightenment discussions regarding women's inequality to the organised women's activity in the middle of the 19th century (specifically – the suffrage movement struggle for the women's right to vote).

Second sub-chapter presents the origins of women's emancipation movement in Russia and in lands of Poland and Lithuania (as part of the Russian empire), identifying major landmarks and development of women's activity (an early stage of women's involvement into patronage and charity activities, subsequent education work, encouragement of women's professional competitiveness in order to improve their material standing). Activities of the first organisations and informal women's gatherings are mentioned: in Russia (Women's Patriotic

Society established in St. Petersburg in 1812, Siberian activities of wives and sisters of Decembrists in 1830s – 1850s), in divided lands of Poland (circle of intellectuals *Enthusiasts* active in Warsaw in 1840s – 1850s, Ladies' Charity Society active in Poznan since 1854, later reorganised to St. Vincent Paul Society, from 1871 – Academic Support Society for Girls, from 1894 – Women's Society Warta), in Lithuania (Vilnius Charity Society established in 1807; St. Vincent Paul Charitable Ladies' Fraternity active in 1860–1863, Žiburėlis Society established in 1893–1894). Since the social position of women was determined by wealth, education, profession and possibility to practice the latter receiving income, this sub-chapter also discusses the possibilities for women to obtain education in Russian and Polish universities. The thesis identifies how future leaders and activists of Lithuanian women's movement Magdalena Draugelytė-Galdikienė, Ona Brazauskaitė-Mašiotienė, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė and Felicija Povickaitė-Bortkevičienė became familiar with the women's movement. At the end of the chapter, special characteristics of major trends of Lithuanian women's movement – catholic and liberal–social democratic – are discussed.

Third sub-chapter of the first section is dedicated to discussing the involvement of educated Lithuanians in art support activities. Even though no professional women artists participated in the first Lithuanian art exhibitions in early 20th century, a gathering of women from intelligentsia circles have supported the organisation (Sofija Gimbutaitė, Marija Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė, Ona Pleirytė-Puidienė) and promotion (Žemaitė, Šatrijos Ragana, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, sisters Sofija Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė and Marija Ivanauskaitė-Lastauskienė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Ona Pleirytė-Puidienė) of Lithuanian art exhibitions. These women were concerned about the national culture activities and the role of women therein. It was also a step towards culture activities of women, not only together with men, but through emancipation and pursuit of their own specific objectives. However, World War I has adjusted the plans of women. At the beginning of an independent state, matters related to women artists were left in the background and they got involved into general art organisation activities. Further on, the sub-chapter presents a review of the activities of Lithuanian Women Council (1929–1940) and Lithuanian Catholic Women Society (1908–1940), as they demonstrated increased attention to women's creative expression, from encouragement of fine crafts to popularisation of works by foreign and promotion of Lithuanian women artists.

1.2. Premises for the establishment of the Lithuanian Women Artists' Society

Second chapter of the first section of the thesis presents key institutional and socio-cultural premises for the establishment of the Lithuanian Women Artists' Society. The first of three sub-chapters is devoted to artistic associations that organised interwar art life, presenting a review of their characteristics and activity objectives. The sub-chapter demonstrates an increasing need to represent and protect professional artists in the context of clashing interests in the competition over commissions, exhibition spaces, public attention and acknowledgement that was seen in the 1930s. The first artists' trade union – the Lithuanian Artists' Union – was established in 1935. At the beginning it answered the artists' expectations; however, in late thirties the union experienced a split due to differing artistic attitudes and social self-perception. It was revealed that the idea to establish the Lithuanian Women Artists' Society was born within a diverse panorama of artistic life, where artists consolidated on professional and later – on the worldview basis.

In order to identify the possibilities of women artists to gather into an independent organisation and operate productively, the second sub-chapter evaluates quantitative and qualitative aspects of women's participation in interwar artistic life. Sub-chapter addresses the exhibition activities of women artists, evidencing a significant increase thereof in the thirties, when the new generation of women artists educated in Kaunas School of Art has entered the art scene. Sub-chapter discusses the policies of Kaunas School of Art (1922–1940) from the perspective of women's emancipation and presents women working at the said institution. It also reviews the trends of state support allocation for art studies abroad, mentioning names of women who studied at foreign art education institutions and covers the activities of art critics and other women related to organisation of art life and art promotion. Sub-chapter presents initiatives of the Lithuanian Women Council aimed to promote the works of women artists: exhibition of works by sculptor Elena Každailevičiūtė and painter Halina Naruševičiūtės-Žmuidzinienė (1932), exhibition of press and literature of Lithuanian women displayed at the Lithuanian Women Council's club (1937), exhibition of painters Antanas Kazanavičius and Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė (1939).

The last four sub-chapters are devoted to the first art exhibition of Lithuanian women that took place in October 1937 in Kaunas, which is regarded as a manifestation of emancipation of Lithuanian women. The results of this exhibition encouraged women artists to institutionally legitimise their organised activities.

At first, the sub-chapter discusses premises for the said exhibition, identifying aspects of recognition of women artists' creative talent in Lithuania and abroad (fellowships for studies at foreign art education institutions, successful appearances and assessments of artists at the international exhibition *Art and Technology in Modern Life* held in Paris in 1937, etc.). Later the sub-chapter presents the team of initiators of the exhibition – the Women Committee of the Society of Catholic Women Organisations led by Aleksandra Vailokaitienė, as well as artists Sofija Romerienė, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, Julija Petkevičienė, Veronika Šleivyte, Domicelė Tarabildienė and others. The chapter presents preparatory works before the exhibition, discusses the public attending the exhibition opening, the rhetoric of opening speeches, attendance statistics and press coverage.

Third sub-chapter features a review of exhibition participants, the display and an assessment thereof. The thesis attempts to qualify the first exhibition of women's art of such scale based on the following circumstances: the participants attracted by the opening, the flow of visitors, coverage by country's largest dailies and culture periodicals, display arrangement and artistic value of showpieces and the summary of works acquired by the Vytautas Magnus Culture Museum and private persons. Significant emphasis is placed on the criticism of an exhibition, which, on the one hand, met the general criteria for exhibition and artist assessment and, on the other hand, featured individual reviewers who approached the exhibition as being distinctively "feminine", i.e. different and unique, pertaining only to women artists (eg. texts by Vydūnas, Izabelė Blauzdžiūnaitė, Juozas Grinius).

The last sub-chapter of the first section of the thesis returns to the criteria of exhibition assessment. Attempts are made to contextualise them based on the research conducted by Estonian art scholar Katrin Kivimaa, which was concerned with a similar subject – the assessments of the first exhibition of Estonian women artists held in Tallinn's Art House (Kunstihoone) in October 1939. The first section ends with conclusions substantiating the decision of Lithuanian women artists' to unite into an organisation.

II. SOCIETY OF LITHUANIAN WOMEN ARTISTS (1938–1940)

Second section of the thesis is dedicated to the activities of the Lithuanian Women Artists' Society and assessment of its contexts.

2.1. Establishment and plans

First chapter focuses on the discussion and assessment of organisation's forms of activity. It presents the society's organisational structure and board and examines its declared objectives and plans. The factual activities of the society are presented through an analysis of documentation of member and board meetings and reviews in the press. First positive changes are identified, evidencing the interest of the state in promotion and representation of women's art (artist Konstancija Petrikaitė-Tulienė was commissioned by the Ministry of Foreign Affairs to decorate the display *Folk Wedding* at an international exhibition in New York in 1939). Other instances of promotion of works by women artists are mentioned as well (for example, a lecture by Marija Žilinskienė *Woman in Art. Biographies and Works of the Artists*, 1938), along with statistical characteristics of the Society members. The chapter demonstrates increased organisational activity and ambitions of women artists by the end of 1939, while preparing for an exhibition of works by society members at Vytautas Magnus Culture Museum (opened on January 6th 1940 – closed on February 4th). After the closing of the exhibition, plans were held to organise a review of creative heritage of Marcė Katiliūtė; coordination of preliminary works for the study of Katiliūtė's works has commenced and plans of the second exhibition of the LWAS were discussed. Commemorating the 3rd anniversary of Katiliūtė's death, an exhibition of her works was opened on April 28th 1940 at the headquarters of the Lithuanian Artists' Union. The exhibition ran until May 18th and on June 8th the last meeting of the Society members was held, discussing the date of next meeting in autumn and continuation of other activities. A week later Soviet troops have crossed the borders of Lithuania, commencing five decades of occupation. The LWAS was liquidated just like all other artistic organisations of the time. Evaluation of LWAS's income/expense estimate reveals that the main source of funding for the organisation came in a form of subsidies from the Culture Affairs Department of the Ministry of Education, which was a strong motif encouraging women artists' to establish an organisation. This financial support allowed the society to organise two exhibitions in 1940.

Further on, a comprehensive presentation of an exhibition of the Lithuanian Women Artists' Society held in 1940 and the exposition of artistic heritage of Marcė Katiliūtė is

presented: intentions, organisation, arrangement and content of expositions, attitude of the society and organisers, criticism from contemporaries and future prospects.

2.2. Significance of activities

Second chapter assesses the results of LWAS's activity and significance thereof, speculating why a similar path was not chosen by Lithuanian women writers. Characteristics of the Lithuanian Women Artists Society are evaluated within the context of artistic organisations established in late 19th – early 20th century in Russia (First Ladies' Drawing Circle and the Society for Promotion of Women's Arts and Crafts in St. Petersburg) and Poland (Circle of Polish Women Artists in Krakow, Polish Women Artists' Union in Lvov). It is revealed that the LWAS operated in accordance with a fairly typical organisational model. The discovered differences in activities include collaboration of Polish women artists' organisations with the Krakow Society of Friends of Fine Arts and the Zachęta Society for Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, which contributed to the arrangement of exhibitions. Research of activities and analysis of results of the Lithuanian Women Artists' Society provided grounds for questioning the public remarks of some contemporaries, who claimed that establishment of such organisation was not expedient.

III. LITHUANIAN WOMEN ARTISTS: TWO CASE STUDIES

The third section of the thesis consists of two case studies, featuring research of works by two members of the LWAS: Olga Švedė-Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967) and Domicelė Tarabildienė (1912–1985). Two chapters and their sub-chapters present biographic facts of the two artists, covering directions and characteristics of their works. The thesis investigates the artistic talents of the two women, as well as their efforts to create characteristic personal images. Analysis of (self) portrait imagery was chosen for the purposes of the research as means to evaluate aspects of women's self-observation and positioning.

Analysis of images of **Olga Dubeneckienė-Kalpokienė** demonstrates how the notional content of her portraits was determined by her personality, formed under the influence of metropolitan culture of Russia and Germany, as well as her artistic activity in interwar Lithuania. Both Dubeneckienė-Kalpokienė herself and the painters who pictured her (Vladimiras Dubeneckis, Petras Kalpokas, Barbora Didžiokienė, Telesforas Kulakauskas and others) were

inclined to draw and depict the characters played by the artist: an Amazon, a gipsy, a harlequin, etc.. Analysis of creation of nude and denuded portraits of Dubeneckienė-Kalpokienė highlighted the use of photography as auxiliary means in the works by Petras Kalpokas, a fact never explicitly covered before in the Lithuanian art studies. It is shown how the same motif was repeated in other works by Kalpokas.

Domicelė Tarabildienė is presented as talented, self-representative and highly productive artist who enjoyed early critical acclaim and has tried her hand at different genres of art, simultaneously coordinating artistic activities with routine maternal responsibilities in a large family. Analysis of her self-portraits taken in 1930–1932 verified that the poses and attributes in her staged self-photographs were frequently borrowed from illustrations published in Lithuanian periodicals, featuring images of cinema actors or theatre characters (for example from magazines *Naujas žodis*, *Jaunųjų pasaulis*). It was identified that compositional ideas of Tarabildienė's photographic montages were inspired by the works of Czech photographer František Drtikol.

Case studies also investigate the attitudes of society towards naked body and its depictions in the 1920s and 1930s. Research mentions other Lithuanian authors who have produced nude photography in interwar period (Veronika Šleivytė, Balys Buračas, Gerardas Bagdonavičius, Vincas Uždavinys).

The results of the paper are summarized in the conclusions. Annexes disclose visual material illustrating the presented events and discussed works of the artists. Among them photos of the first exhibitions of the women artists, reproductions of individual exhibits, and examples of Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė's creations are included; moreover, reproductions of other artists has been selected for the contextualization of their artworks. Since the last part of the dissertation concentrates on a semantic content of the images created by Dubeneckienė-Kalpokienė, as well as on an analysis of motives and principles of their creations, a visual material is supplemented by the portraits of Dubeneckienė-Kalpokienė together with reproductions of the works by other artists (Vladimiras Dubeneckis, Petras Kalpokas, Barbora Didžiokienė, Vladas Didžiokas, Telesforas Kulakauskas, and an unidentified sculptor).

CONCLUSIONS

1. Emancipation movement of Lithuanian women was an integral part of the first wave of feminism (19th – early 20th centuries). Just like women of neighbouring countries (not excluding women's movements in America and England), at first Lithuanian women got involved in social and charitable activities, took care of the underprivileged, were concerned with matters related to education and professional development of women. Similarly to most Central and Eastern European countries, in the second half of the 19th century the activities of Lithuanian women were influenced by the national movement, while the issue of voting rights was not raised until the 1890s. Information about the emancipation movements among women of other countries has reached Lithuania primarily through women from intelligentsia circles who have studied in St. Petersburg, Moscow and Warsaw. In the last decade of the 19th century the issues of women's equality were brought to the fore, but it was not until 1905 (activities of a circle of secular patriots – the Association of Lithuanian Women) that organised attempts to solve the issue were observed. In early 20th century some intellectuals, including prominent women writers and social activists of the time, contributed to organisation of exhibitions of the Lithuanian art society, taking part in organisational activities, caring for the publishing matters, writing exhibition reviews and art promotion articles. Following World War I, artistic activities including painting were no longer a privilege of women belonging to higher social ranks. Although issues of women artists were of little significance immediately after the declaration of country's independence, a handful of them have entered in and became part of the artistic life in the twenties. Lithuanian women artists have gathered together as their ranks have been enforced by the graduates of the Kaunas Art School (some of them have studied in art education institutions abroad). Decision to unite was made at the time when there was an increased competition between artists for exhibition spaces and for the attention of the public, critics, sponsors and customers. Aside from the fact that women artists united on the gender basis, their activities demonstrated other features characteristic to other women's emancipation movements – ranging from encouragement of less capable creators, promotion of their work and ambitions to improve professional skills to aspirations to be original and prove one's creative independence through organised collective activity.

2. There is insufficient information to claim that the LWAS was established in accordance with some certain model of foreign organisation of women artists. The information published in the press about consolidated actions of women artists in other countries (messages in women's press, a radio lecture presented by Ona Mašiotienė, mentioning Austrian Association of Women Artists) was an exception rather than the rule. No data was found showing that Lithuanian women artists, who studied in art education institutions abroad, had publicly shared their impressions about organised activities of women artists. Activities of other organisations of Lithuanian women that have contributed to the promotion of works by Lithuanian women artists might have served as a good example to our women artists. Such organisations include the Lithuanian Women Council (1929–1940), which enforced the processes of stimulation and promotion of artistic creations and the Women's Committee of the Society of Organisations of Lithuanian Catholic Women.

First exhibitions of women artists provided opportunities to the country's artists to obtain a more stable position at the art scene of interwar period. Joint efforts of women's organisations demonstrated that organised activities provide wider prospects to ensure the dissemination of works by Lithuanian women artists and facilitate their entry into artistic life of Lithuania. On the other hand, the operational models of artists' organisations active in Kaunas in the thirties, and, especially the instance of the Lithuanian Artists' Union established in 1935, might have served as a landmark for the consolidation of women artists.

Starting from 1939 the sole existing artists' trade union experienced significant fragmentation, due to differing artistic ideologies and social attitudes. Within such context of art organisations that coordinated the artistic life of the country, the Lithuanian Women Artists' Society (active in 1938–1940) is distinguished as a mixed organisation, demonstrating traits and objectives characteristic to artistic associations, trade unions and women's emancipation movements. Women artists who decided to unite into an organisation in 1937 did not share stylistic, genre or other creative or worldview affinities. The LWAS united women artists regardless of their age or nationality including, among others, the artists who were also members of the Lithuanian Artists' Union. Having created a platform for emancipated action, the artists themselves sought to improve the conditions of creative activities and, above all – to publish the results of such activities making their works known to the public and attracting attention of critics, customers and patrons. Therefore, one might state that the efforts of Lithuanian women

artists to consolidate their actions coincide with the development of professional self-awareness of Lithuanian artists, the search for artist's place in society and the need to defend this place through an organisation.

3. Along the said examples of women organisations and Lithuanian artists' organisations, premises for establishment of the LWAS should also include the public discussions about the devaluation of women's artistic activities, the pejorative attitude of fellow artists and society towards women's creative work (topics discussed in the press in 1936–1937 by Petras Tarabilda and Domicelė Tarabildienė (?)). The polemics associated with legitimation of equality of women's creative work gained momentum following the suicide of young and talented artist Marcė Katiliūtė in 1937. Her case was used as an ideological symbol, reproaching the state and society for their nonchalance towards the issues of artistic creation. Affected by sentiments and recognising Katiliūtė's talent, Lithuanian women artists promptly made a public statement that they will look after the artistic legacy of the deceased and are planning to organise a review of her works and take care of her commemoration.

4. While evaluating the first collective exhibition of Lithuanian women artists organised by the Women's Committee of the Society of Organisations of Lithuanian Catholic Women, it should be emphasised that women artists were supported by influential public figures, namely – wives of politicians. The influence of women on the society is confirmed by the fact that the exhibition attracted representatives of the state artistic and political elite, as well as the diplomatic corps. Country's largest newspapers have thoroughly documented the event, writing about the opening of the exhibition, quoting the solemn opening speeches and presenting meticulous statistics of visitors and works sold. Culture periodicals published reviews of authoritative critics and reviewers, reproductions of exhibited works and photographs documenting the attendance of country's important persons. Success of the exhibition is further illustrated by the selection of works for the Čiurlionis gallery collection (including works by Agota Kizevičiūtė, Černė Percikovičiūtė, Veronika Tarvydaitė, Domicelė Tarabildienė). Therefore, women artists have managed to organise an official event, the success of which was in part determined by close relations with the country's elite, which also enforced the status of women artists.

However, the hurt ambitions of artists trying to reclaim at least some of the funds received for the sold works from the organisers, have encouraged collective concern about the protection of authors' rights and representation of their creative work. Refusing to join the Women's Committee, women artists have applied to the Lithuanian Artists' Union, where they intended to establish the women's section. On the one hand, the Unions' disapproval of some artists' membership applications signalled that the organisation no longer satisfied the interests of all art creators. On the other hand, such stance of the Artists' Union became another reason for establishment of the Lithuanian Women Artists' Society (the founding meeting of the LWAS took place on February 28th 1938).

5. Comprehensive analysis of LWAS activities provides for statement that in its second year of activity the expanded and strengthened LWAS constituted to the models of women artists' organisations in other countries. However, the conviction that the state should ensure their function, i.e. grant prizes to artists for annual work results, ensure travel or theatre-going discounts or cover the exhibition costs, has suppressed the organisational activism and inventiveness of member artists. No tradition has formed of collective earnings, for example through raising of funds to support underprivileged members or organisation of public art – oriented events, something that was successfully achieved by the leaders of organisations representing catholic or secular directions. Although the society took steps to promote works of women artists (public and radio lectures, encouragements in meetings to take active part in exhibitions and competitions, which appear to have been effective), the actual actions proving the aim to earn from creative work were, in fact, restricted to the first exhibition of LWAS, whose principal objective after all was the promotion of women artists' works (it shall be mentioned that the results of the exhibition–sale in Birštonas are unknown). The LWAS covered its administrative and exhibition costs using the funds allocated by the Culture Affairs Department and State Savings Bank, which essentially means that the organisation was financially dependent upon the state, which sought to control the culture life of the country. The LWAS did not exhaust itself or experience ideological breakdown, which was common among many artistic gatherings of the interwar period. The noticeable increase in activeness of collective undertakings of women artists was disrupted by the political events in the summer of 1940.

6. The fact that two of the most prominent interwar Lithuanian artists Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė were members of the LWAS, on the one hand, did not significantly affect their creative activities. Their multifaceted creations were known and appreciated by their contemporaries; their names were often mentioned in the press; their artworks were purchased by Čiurlionis Gallery. One of the official signs of professional recognition was the bonus dedicated to Tarabildienė in the late 1940s by the State Savings Bank. Even without identifying themselves with the Lithuanian Women Artists' Society, on the other hand, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė were considered authoritative members of the organization. This can be confirmed by their participation in the activity of the Selection Panel for an exhibition of artworks created by the LWAS members (1940). Tarabildienė was even awarded a money prize for an impressive number of exhibits presented for the first exhibition of LWAS (1940).

The study of the creations by Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Domicelė Tarabildienė, as well as the survey of their biographies, has shown that the public image of the selected artists as the members of Lithuanian Women Artists' Society was different, simplified. They were appreciated and motivated as national creators and consolidators of public values. A patronage of the Lithuanian Women Artists' Society was significantly more important to new, young creators or older artists, whose works failed to be included in exhibitions due to the lack of an attention from commentators and critics. Although chairwoman of the Society Veronika Šleivytė was an artist of a limited talent, her leadership of the Organization had undoubtedly contributed to the increase in self-esteem and the realization of the aspirations associated with her ambitions to become a significant creator. Public relations later could partially be seen as a key to the success of her creative career.

7. Analysis of the nudes and denuded portraits of painter and dancer Olga Dubeneckienė-Kalpokienė allowed emphasising the previously undocumented use of photography, as auxiliary means, in the works of painter Petras Kalpokas. Third section of the thesis discloses new facts proving that close relationship between Dubeneckienė-Kalpokienė and Kalpokas dates earlier than recorded in traditional Lithuanian art studies. Such discovery is significant not only when speaking of the said artists, but also to the biography of Dubeneckis, as it might explain some dramatic moments in the life of the famous architect. Date of marriage of Olga Dubeneckienė-Kalpokienė and Petras Kalpokas was also corrected (1935), along with the new attribution of the sketches' album to Petras Kalpokas (previous studies attributed it to Dubeneckienė-Kalpokienė).

8. Examining the ideological and stylistic inspirations of self-portraits by Domicelė Tarabildienė, the thesis has discussed and presented proof as to what visual sources (images of cinema celebrities and theatre characters seen in interwar press) have stimulated her imagination while staging the photographs and processing the negatives later. Analysis of one of the artist's nude self-portraits (*Nude*, 1931) identified that the ideological and plastic solutions were significantly influenced by the nude photographs by František Drtikol, created in the 1920s and 1930s.

ON THE AUTHOR

Ieva Burbaitė (b. 1985, Utena) is an art historian residing and working in Vilnius. In 2008, she graduated from Vilnius Academy of Arts and acquired the Bachelor's degree of History and Theory of Art; in 2010, she was granted the Master's degree of History and Theory of Art. During the period of 2011–2016 the author has concentrated on the preparation of a doctoral dissertation in Art History at Vilnius Academy of Arts. During 2008–2013 she had occupied the position of an art editor at the Science and Encyclopaedia Publishing Centre, and since 2013 she has been working as an art historian at the Public Institution Lithuanian Art Foundation.

Peer-reviewed papers on the subject of the dissertation (accredited for publication):

1. Ieva Burbaitė, “Artist Domicėlė Tarabildienė’s (1912–1985) self-portraits in 1930s photography: prototype and improvisation”, *My Territories*, V. [Compendium of the conference reports, organised by Vilnius Academy of Arts and the Lithuanian Section of the International Association of Art Critics (AICA)], in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*. Edited by Ramutė Rachlevičiūtė, [2016].

2. Ieva Burbaitė, “The Naked Body in Art and Society of the 1920–30s Lithuania: Images of Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967)“, *The Body: Out of Time and Without a Place*. [Compendium of the international conference reports, organised by The Institute of Art Research of Vilnius Academy of Arts], in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*. Edited by Gintautė Žemaitytė, Lina Michelkevičė, Aušra Trakšelytė. [2016].

Presentations on the subject of the dissertation in conferences:

1. Ieva Burbaitė, “Artist Domicėlė Tarabildienė’s (1912–1985) self-portraits in 1930s photography: prototype and improvisation”. Conference cycle *My Territories*, V (7 November 2014, Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Maironio St 3, Vilnius. Organised

by Vilnius Academy of Arts and the Lithuanian Section of the International Association of Art Critics (AICA).

2. Ieva Burbaitė, “Fashion Trends in the Art of Women Artists during the Interwar”. The conference *European Heritage Days '14: Flavor of the beginning of the XX th century*, (18 September 2014, Panevėžys Civic Art Gallery, Respublikos St 3, Panevėžys).

3. Ieva Burbaitė, “The Naked Body in Art and Society of the 1920–30s Lithuania: Images of Olga Švede-Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967)”. International conference *The Body: Out of Time and Without a Place* (21–22 May 2015, The Contemporary Art Centre, Vokiečių St 2, Vilnius. Organised by The Institute of Art Research of Vilnius Academy of Arts).

4. Ieva Burbaitė, “Between Romance and Standart: the Life and Creation of Vilnius artist Sofija Urbonavičiūtė Subačiuvienė (1915–1980) ”. Conference cycle *My Territories*, VI (November 6 2015, Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Maironio St 3, Vilnius. Organised by Vilnius Academy of Arts and the Lithuanian Section of the International Association of Art Critics (AICA).

Curated Exhibition:

“The Vilniusite. Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė (1915–1980)”. The exposition devoted to the 100th birth anniversary of Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė (1915–1980), Vilnius painter and photographer of Lithuanian origin. 11 September – 3 October 2015, Vilnius Graphic Art Centre’s Gallery “Kairė-dešinė” (Latako St. 3, Vilnius).

SANTRAUKA

Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai

Nuo XIX a. antrosios pusės Europos šalyse kūrėsi dailininkų organizacijos, kurios bendravo su kitomis moterų organizacijomis, siekdamos pagerinti moterų kūrybinės veiklos sąlygas, o svarbiausia – viešinti šios veiklos rezultatus. Konsolidavusios savo veiklą dailininkės stengėsi užsitikrinti vienodas su vyrais galimybes siekti dailės švietimo ir dalyvauti dailės gyvenime.

1938 m. įkurta Lietuvos moterų dailininkų draugija (toliau – LMDD) ir pirmosios grupinės moterų dailės parodos Kaune (1937, 1940 m.) buvo gana vėlyvi reiškiniai. Kyla klausimai, kodėl moterims prireikė kurti atskirą organizaciją, juk nuo 1935 m. sėkmingai veikė Lietuvos dailininkų sąjunga, kurioje dalyvavo ir vyrai, ir moterys. Kokios aplinkybės paskatino Lietuvos dailininkes organizuotis? Kokie dailės organizacijų modeliai dominavo tarpukario Lietuvoje ir kuo moterų draugija išsiskyrė? Kokias kūrybines perspektyvas dailininkų organizacija suteikė moterims, ir ar priklausymas draugijai sąlygojo dailininkų profesinės savivokos raidą? Kokie buvo Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos rezultatai? Kaip dailininkų draugiją vertino amžininkai, kokios buvo vėlesnių tyrėjų išvados ir kokios aplinkybės paskatino dar kartą sugrįžti prie vienintelės tarpukariu veikusios moterų meninės draugijos istorijos? Disertacijoje ieškoma atsakymų remiantis tarptautiniu moterų judėjimo kontekstu bei gilinantį į vietinio dailės gyvenimo ir moterų judėjimo būklę, išryškinant aktyviausių narių asmeninį indėlį į Lietuvos moterų dailininkų draugijos funkcionavimą.

Tyrimo objektas

Disertacijos tyrimo objektas – Lietuvos moterų dailininkų draugija (1938–1940), jos veikla, kuri aprėpia draugijos programą, jos įgyvendinimą grupinės veiklos formomis ir individualia draugijos narių kūryba, ir tos veiklos rezultatai. Taip pat Lietuvos moterų dailininkų draugijos poveikis narių kūrybai ir tos kūrybos viešam įteisinimui.

Istoriografija

Lietuvos moterų dailininkų draugija į istoriografinį diskursą įtraukta XX a. devintajame dešimtmetyje pasirodžiusiose 1900–1940 m. Lietuvos dailės raidos ypatumų tyrimams skirtose monografijose (Jonas Umbrasas, Eglė Kunčiuvienė, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*, Vilnius, 1980; *XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940*, t. 2, Vilnius, 1983, sudaryt. Ingrida Korsakaitė). LMDD istoriografijoje vertinta kaip marginalinis reiškinys, jos vaidmens giliau neanalizuojant. Iš naujo įvertinti dailininkų organizacijos veiklą paskatino nepriklausomybės laikais kilęs susidomėjimas tarpukario kultūros istorija, taip pat lyčių studijos ir socialinė dailėtyra. 1999 m. Lietuvos dailės muziejaus metraščio 3 tome išspausdintoje Onos Mažeikienės publikacijoje „Iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos...“ buvo vėl peržiūrėta 1938–1940 m. veikusios dailininkų organizacijos istorija. Mažeikienė detaliau negu ankstesni tyrėjai išanalizavo dailininkų draugijos veikimą, remdamasi organizacijos dokumentais. Visuomenės požiūris į dailininkų kolektyvinę veiklą, jų kūrybos bei surengtų dailės parodų kritika ir vertinimo įvairovė buvo analizuota ir šios disertacijos autorės publikacijoje VDA darbuose (t. 62, 2011). Viena vertus, istoriografijoje išsamiai išnagrinėta faktinė LMDD susikūrimo ir veiklos medžiaga, bendrais bruožais aptartas organizuotas moterų įsijungimas į parodinį tarpukario dailės gyvenimą, domėtasi visuomenės požiūriu į dailininkų veiklą. Antra vertus, taip ir liko neanalizuoti kiti svarbūs procesai, lėmę meninės moterų organizacijos įsteigimą, kuri veikė ne tik kaip grynai profesinis susivienijimas, bet turėjo ir specifinių savybių, būdingų kūrybiniams sambūriams. Neaptarti Lietuvos moterų emancipacijos judėjimo procesų ir dailininkų organizavimosi sąlyčio taškai bei ypatumai. Taigi amžininkų paliudijimai ir vėlesnių tyrėjų įžvalgos leidžia permąstyti Lietuvos moterų dailininkų draugijos kaip fenomeno suvokimo raidą ir atsakyti į klausimus, kaip keitėsi, įvairėjo visuomenės nuostatos vertinant dailininkų veiklą, kokius tikslus sau kėlė susibūrusios kūrėjos ir kokie buvo visuomenės lūkesčiai.

Impulsą naujam požiūriui į moterų kūrybą suteikė feminizmo prieigos taikymas, paskatinęs atsirasti vadinamąsias moterų (vėliau lyčių arba *gender*) studijas. Moterų studijų pasiūlyti tyrimo metodai įvairių humanitarinių mokslų disciplinose Lietuvoje pradėti taikyti atkūrus nepriklausomybę, pirmiausiai – literatūroje (išėivijos lietuvių – Karlos Gruodis ir Vytauto Kavolio veikla, nulėmusi lyčių studijų įtraukimą į akademinį diskursą, Viktorijos Daujotytės, vėliau Solveigos Daugirdaitės tyrimai). Pirmieji feministinės dailėtyros metodų

pagrindimai ir mėginimai interpretuoti XX a. Lietuvos dailę per lyčių studijų prizmę pasirodė praeito amžiaus dešimto dešimtmečio pabaigoje ir nepraranda aktualumo iki šių dienų. Išskirčiau konferencijų medžiagą, publikuotą *Acta Academiae Artium Vilnensis* straipsnių rinkiniuose *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos* (1999, t. 16, sudaryt. Živilė Kucharskienė) ir *Lytys, medijos, masinė kultūra* (2005, t. 36 sudaryt. Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksėjūnaitė), bei Margaritos Jankauskaitės disertaciją *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje* (2002), taip pat kitus šios autorės tyrimus. Tiesa, pastarųjų mokslinių tekstų autorių studijų objektai – kūniškumo problemos, lyčių galios santykiai, dailininkų tapatybės tyrimai ir jų kūrybos analizė apmąstyta šiuolaikinio meno kontekste. Nuo 2010 m. rudens Ramutės Rachlevičiūtės organizuojama moterų kūrybai skirta konferencija „Mano teritorijos“ tapo tęstiniu renginiu, kurio medžiaga skelbiama VDA darbų teminiuose tomuose – iki šiol tomai nr. 62 ir 68. Tai menininkų kūrybinėms biografijoms, visuomenininkų kultūrinio indėlio apžvalgai, feministinio parodų kuravimo ir kritikos strategijoms skirtos publikacijos, apimančios laikotarpį nuo XIX amžiaus iki šių dienų.

XXI amžiuje galėjome stebėti naujus dailėtyrininkų ir parodų kuratorių (daugiausiai moterų) bandymus istorinį dailės paveldą pristatyti pasitelkiant lyčių studijų metodologinius principus. Tokiais konceptualiais sprendimais pasižymėjo 2002 m. surengta fotografijų ekspozicija „Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė“ (kuratoriai Giedrė Jankevičiūtė ir Rimtas Tarabilda). Parodos kataloge dailininkės tarpukario fotografijas ekspozicijos kuratorė pristatė modernizmo diskurse, o Laima Kreivytė analizavo jas aptardama feminizmui svarbius moters įvaizdžio ir kūrėjos savireprezentacijos klausimus (*Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: Fotografijos ir fotografika*, parodos katalogas, Vilnius, 2002). Lyčių studijų prieigą XX a. pirmosios pusės moterų kūrybai pasirinko dailininkės ir fotografės Veronikos Šleivytės fotoarchyvą tyrinėjusi Agnė Narušytė.

Vakarų dailėtyroje lyčių studijos domina tyrėjus beveik penkis dešimtmečius. Į istoriografinį diskursą patenka nuo XX a. 8 dešimtmečio pasirodžiusios studijos ir publikacijos, kuriose peržiūrimos moterų dailininkų biografijos, naujai įvertinama jų kūryba, su(si)gražinamos dailininkų istorijos, vardai, kūriniai (Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker). Kaip ir feministės literatūrologės, taip ir dailės istorikės, tyrimuose taikančios feministinę prieigą, laikosi nuostatos, kad meninė kūryba turi lytinį pobūdį. Suabejojus moteriškųjų kūrybos ypatumų aiškinimu prigimtinėmis (biologinėmis) priežastimis, antroje septintojo dešimtmečio pusėje pradėta analizuoti socialines tų ypatumų prielaidas. Taigi

feministinės dailėtyros metodai atvėrė moterų kūrybiškumo, jų dailės klausimą debatams bei naujiems apmąstymams.

Naują požiūrį, kuris paskatino institucijų ir organizacijų istoriją rašyti kitaip (ne tik rekonstruoti veiklos istoriją, bet ir ją kontekstualizuoti, atsižvelgiant į sociopolitines reiškinių susikūrimo ir funkcionavimo sąlygas) nulėmė kultūros tyrinėjimų metodologijos atnaujinimas, tiksliau – socialinės dailės istorijos metodų įsitvirtinimas, taikymas ir pagrindimas. Šiuolaikinėje Lietuvos dailėtyroje socialinės dailės istorijos prieiga pradėta taikyti XX a. dešimtajame dešimtmetyje. Minėtini Giedrės Jankevičiūtės tyrimai, skirti *art deco* krypties apraiškoms tarpukario Lietuvos dailininkų kūryboje, taip pat Jankevičiūtės ir Osvaldo Daugelio kuruota paroda „*Art deco Lietuvoje*“ (1998 m. spalio 22 d. – 1999 m. gegužės 2 d. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas), kuri padėjo aktualizuoti marginalizuotą Lietuvos dailininkų kūrybą. Tarpukario dailės tyrimuose socialinės dailės istorijos prieigą sėkmingai pagrindė ir išplėtojo Jolita Mulevičiūtė monografijoje *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* (Kaunas, 2001) ir Giedrė Jankevičiūtė, knygoje *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* (Kaunas, 2003).

Sociologizuotas požiūris į studijų objektą būdingas ir Laimos Laučkaitės bei Jolantos Širkaitės tyrimams, skirtiems XIX a. ir XX a. pradžios Lietuvos dailei ir kultūriniam gyvenimui, bei dailininkų veiklos apžvalgoms. Daug „mažų monografijų“, skirtų XIX a. – XX a. pirmosios pusės dailininkams, galima rasti Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslininkų parengtame *Lietuvos dailininkų žodyno* antrame bei trečiame tomuose (Vilnius, 2012, 2013). Dailininkų žodyne ne tik patikslinti žinomų kūrėjų biografijos faktai, bet ir pateiktos marginalizuotų dailininkų biogramos su anksčiau neskelbtais duomenimis, bibliografijos sąrašai palengvina tolimesnes paieškas.

Nuo XXI a. pradžios baltąsias Lietuvos dailės istorijos dėmes pildo dailininkų egošaltinių studijomis paremti tyrimai. Minėtinose dailininkų Sofijos Romerienės, Marianos Veriovkinos, Barboros Didžiokienės monografijos, kurios praplėtė ir papildė ne tik žinias apie šias menininkes ir jų aplinką, bet pakeitė bendro XX a. pirmos pusės Lietuvos kultūrinio peizažo vaizdą. Pastaraisiais metais ryškėja tendencija susieti su dailės gyvenimu anksčiau marginalizuotas visuomenės veikėjų figūras (pvz. Valerijos Čiurlionytės-Karužienės, Julijos Jablonskytės-Petkevičienės). Meniniu požiūriu kukli, dažniausiai realistinė tokių dailininkų kūryba vis dėlto yra neatsiejama „didžiosios“ Lietuvos dailės istorijos dalis, atspindėjusi savo

laiką ir dariusi poveikį amžininkams. Tų primirštų ar pamirštų dailininkų kūrybos tyrinėjimai padeda rekonstruoti bendrą tarpukario meninio gyvenimo vaizdą.

Analogiška linkme moterų dailės tyrimai plėtojasi ir kaimyninėse Baltijos šalyse. Tarp naujausių kaimyninių šalių mokslinių tyrimų minėtinas Estijos dailės muziejaus publikuotas straipsnių rinkinys *Moteris dailininkė ir jos laikas (A Woman Artist and Her Time*, sudaryt. Kersti Koll, Merike Kurisoo, Talinas, 2014), kurio dauguma straipsnių skirti dailininkų indėliui į XIX–XX a. pirmos pusės Estijos dailės gyvenimą apžvalgai. 2015 m. pabaigoje latvių menotyrininkė Baiba Vanaga apgynė disertaciją apie XIX a. vidurio – XX a. pradžios Latvijos dailininkų veiklą ir kūrybą (*Sievietes mākslinieces Latvijā laikā no 19. gadsimta vidus līdz 1915. gadam*, Ryga, Latvijos dailės akadēmija, 2015).

Vienas iš šiai disertacijai svarbių darbų – tai feministinės dailės teorijos kūrėjos – Griseldos Pollock doktorantės, estų menotyrininkės Katrin Kivimaa monografija *Nacionaliniai ir modernūs moteriškumai Estijos dailėje 1850–2000 (Rahvuslik ja modernne naisekaju eesti kunstis 1850–2000*, Talinas/Tartu, 2009). Kivimaa tyrimai pasitelkiami pirmųjų Lietuvos moterų dailės parodų turinio vertinimo ir kritikos palyginimui.

Siekiant įvertinti Lietuvos moterų dailės švietimo situaciją, dailininkų kūrybos ir jos sklaidos galimybes bei menininkų organizuotos veiklos rezultatus kaimyninių šalių kontekste, remiamasi Lenkijos dailininkų veiklos istorijai skirta literatūra. Šiai disertacijai svarbus 1991 m. Varšuvos nacionaliniame muziejuje surengtą parodą „Lenkų dailininkės“ lydėjęs katalogas (*Artystki polskie: katalog wystawy*, sudaryt. Agnieszka Morawińska, Varšuva: Muzeum Narodowe, 1991). Jame galima rasti ne tik dailininkų kūrybines biografijas, bet ir informaciją apie Lenkijoje veikusias dailininkų organizacijas, moterų dailės švietimo institucijas. Tyrimui taip pat aktuali Joannos Sosnowskos feministinė Lenkijos moterų dailės istorijos studija *Be kanono: Lenkijos moterų dailė (Poza kanonem: Sztuka polskich artystek 1890–1939*, Varšuva, 2003). Sosnowskos tyrimai taikomi konstruojant Lenkijos moterų dailininkų veiklos kontekstą, kuris apima moterų išsilavinimo galimybių kaitą ir parodines perspektyvas, dailininkų pastangas konsoliduoti.

Disertacijoje remiamasi Lietuvos moterų judėjimui skirtomis Virginijos Jurėnienės ir Indrės Karčiauskaitės studijomis, taip pat Europos moterų emancipacijos judėjimo tyrimams, periodizacijai ir būdingų bruožų analizei skirtais darbais, kurie aktualūs siekiant atskleisti ir įvertinti Lietuvos moterų emancipacijos judėjimo sąsajas su bendraeuropiniu kontekstu. Kadangi trečiojoje mokslinio darbo dalyje daug dėmesio skiriama XX a. pirmosios pusės Lietuvos

fotografijos istorijos reiškiniams, konteksto atskleidimui taikomi naujausi tarpukario fotografijos tyrinėjimai.

Taigi aptartieji tyrimai disertacijos autorei padėjo pasirinkti teorines prieigas, suteikė duomenų disertacijoje nagrinėjamų temų ir problematikos kontekstualizavimui. Vis dėlto pagrindinė šio mokslinio darbo tyrinėjimų medžiaga yra šaltiniai – archyvuose, muziejuose, privačiuose rinkiniuose saugomi dailininkų veiklą liudijantys tekstiniai ir vaizdiniai dokumentai bei publikacijos tarpukario spaudoje.

Tyrimo šaltiniai

Rengiant disertaciją išanalizuota Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklos dokumentacija bei organizacijos korespondencija. Šie pirminiai šaltiniai saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve esančiame Jungtiniame Lietuvos dailininkų organizacijų fonde (f. 33). Dailininkų biografijų detalės tikslintos peržiūrint minėtame archyve taip pat Lietuvos centriniame valstybės archyve, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje saugomą medžiagą. Disertacijoje naudotasi informacija, aptikta Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje saugomuose Onos Brazauskaitės-Mašiotienės (f. 181) ir Vinco Uždavinio (f. 183) fonduose. Tiesiogiai su nagrinėjamu objektu ir laikotarpiu susiję pirmųjų moterų dailės ekspozicijų (1937 m. ir 1940 m.) katalogai, taip pat kitas tarpukaryje surengtas parodas lydėję leidiniai. Analizuojant Lietuvos dailininkų veiklos vertinimus viešajame diskurse, disertacijoje gausiai remiamasi tarpukario spauda, nevengiama cituoti neakademiniams šaltiniams priskiriamą periodiką, liudijančią šių klausimų aktualumą.

Disertacijoje panaudotos pirmųjų moterų kūrybos parodų fotografijos saugomos šių institucijų fonduose: Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus, Kupiškio etnografijos muziejaus, Maironio lietuvių literatūros muziejaus. Taip pat panaudotos Tarabildų šeimos archyve esančios Domicelės Tarabildienės fotografijos ir Veronikos Šleivytytės giminaičiams priklausiusios nuotraukos iš disertacijos autorės archyvo. Fotografų ir dailininkų darbų reprodukcijos – iš Lietuvos dailės muziejaus, Juozo Tumo-Vaižganto memorialinio buto-muziejaus, Biržų „Sėlos“ muziejaus, Vytauto Didžiojo karo muziejaus, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus, Lietuvos literatūros ir meno archyvo, Šiaulių „Aušros“ muziejaus rinkinių, parodų katalogų, dailės literatūros, išteklių internete. Dalis vaizdinės disertacijos medžiagos rasta tarpukario spaudoje.

Tyrimo tikslas ir uždaviniai

Tyrimo tikslas – visapusiškai išanalizuoti Lietuvos moterų dailininkių draugijos atsiradimo prielaidas, veiklą ir jos vietinį bei tarptautinį kontekstą.

Tikslas padiktavo šiuos uždavinius:

- 1) ieškoti LMDD įkūrimo sąsajų su tarptautiniu ir Lietuvos moterų emancipacijos judėjimu;
- 2) analizuojant LMDD atvejį Lietuvos ir tarptautiniame kontekste nustatyti, iš kur kilo poreikis dailininkėms organizuotis;
- 3) aptarti LMDD veiklos programą, uždavinius ir jų įgyvendinimo formas;
- 4) nustatyti LMDD vietą ir reikšmę XX a. ketvirtojo dešimtmečio Lietuvos dailės gyvenime;
- 5) atskleisti LMDD narystės poveikį atskirų jos narių kūrybinei veiklai ir profesinei karjerai, lyginant meniniu požiūriu ryškiausių (pasirinkti Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės atvejai) ir marginalinių LMDD narių indėlį;
- 6) ieškoti sąsajų tarp LMDD ir Lietuvos visuomenės modernėjimo procesų.

Teorinės priegios ir metodologija

Ši disertacija iš dalies pratęsia ir papildo XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailininkių organizacinės ir kūrybinės veiklos tyrimus. Tiksliau – ši studija yra apie tai, kodėl XX a. 4 dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje kūrūsios dailininkės nutarė susivienyti ir kaip Lietuvos moterų dailininkių draugija (1938–1940) tapo moterų kūrybos sklaidos ir profesinio statuso sutvirtinimo instrumentu. Taigi pagrindiniai akcentai – menininkių tapatybės paieškos ir pastangos ją išreikšti, moterų visuomeninės padėties pagerinimo ir atitinkamai jų kūrybos sąlygų palengvinimo klausimai. Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos pristatymas pasitelkiant surinktą literatūrą ir šaltinius suponuoja istoriografinio tyrimo metodo taikymą, palankų siekiant rekonstruoti buvusios organizacijos veiklą. Kadangi iki šiol LMDD veikla tirta vienpusiškai (tik tarpukario Lietuvos meninių ar idėjinių organizacijų kontekste), disertacijai svarbūs faktografiniai tyrimai ir lyginamoji analizė su kitomis šalimis. Istorinis požiūris formuojamas ieškant dailės gyvenimo sąsajų su meniniais ir sociokultūriniais procesais, pasitelkiant socialinės dailės istorijos metodologiją. Šiame moksliniame darbe siekta analitinės priegios prie pasirinkto objekto, taigi atsisakyta nuoseklaus feministinės dailėtyros metodologijos taikymo. Feministinė priega pasitelkiama tik specifiniais atvejais – pavyzdžiui – moterų tapatybės, socialinių normų

įtvirtinimo (arba paneigimo), socialinių vaidmenų autorefleksijos jų kūryboje tyrime. Paskutinėje disertacijos dalyje Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos specifiškai atskleisti pasirinktas Naujojoje dailės istorijoje (*New Art History*) išpopuliarėjęs atvejo tyrimo (*case study*) metodas. Metodinė nuostata analizuoti konkrečius pavyzdžius, pasitelkiant vaizdinius ir tekstinius archyvinius duomenis taip pat amžininkų atsiminimus, leido atskleisti pasirinktų autorių kūrybos ypatumus. Neapsiribojant tradicinėmis išraiškos priemonėmis, tyrime aprėpiami įvairūs pasirinktų dailininkų meninės veiklos laukai. Be faktografinės analizės, tyrimo eigoje kilo problemų dėl kai kurių kūrinių atribucijos bei datavimo, disertacijoje patikslinami ankstesnių tyrėjų įtvirtinti faktai. Tokius patikslinimus leido padaryti kryptingos archyvinių šaltinių studijos ir tokiu būdu aptikti faktiniai įrodymai, gauti rezultatai pagrindžia šio mokslinio darbo naujumą ir svarbą. Disertacijoje meninės kokybės klausimas formuluojamas ne dominuojančių tendencijų ir jų atitikimo tradicinio dailės istorijos diskurso atžvilgiu, bet siekiant atskleisti įsitvirtinusio požiūrio neatitikusių meninių manifestacijų vertę, kuri liudija tarpukario meninės kultūros įvairovę, užsimezgasias, bet neišsiskleidusias jos ypatybes.

Ginamieji disertacijos teiginiai

- XX a. 4 dešimtmetyje išryškėjusios Lietuvos moterų dailininkų pastangos konsoliduoti savo veiklą sutampa su Lietuvos Respublikos menininkų profesinės savimonės plėtote, menininko vietos visuomenėje paieškomis ir poreikiu tą vietą ginti per organizaciją, atsižvelgiama ir į tai, kad profesinių organizacijų steigimas buvo parankus autoritarinės valstybės tikslams ir santykiui su visuomene.
- LMDD atsiradimas ir veikla padėjo atkreipti visuomenės dėmesį į moterų kūrybos vertę, paskatino talentingųjų pripažinimą (pavyzdžiui, padėjo paversti Marcės Katiliūtės kūrybą nacionalinio kultūros paveldo dalimi, išryškino Domicelės Tarabildienės, Konstancijos-Petrikaitės Tulienės kūrinių vertę ir reikšmę, paskatino užsakovus atkreipti į jas dėmesį).
- XX a. pirmosios pusės Lietuvos nacionalinis dailės diskursas nėra monolitiškas. Dailininkų susiskaidymas į idėjines stovyklas reprezentuoja skirtingų visuomenės grupių interesų kryptis. Lietuvos dailininkai veikė meninės pasaulėžiūros, profesiniu, tautiniu, o taip pat ir lyties pagrindu.

- Visuomenės fragmentacija, atskirų socialinių grupių ir individų emancipacija yra modernizacijos proceso dalis. LMDD atsiradimas gali būti nagrinėjamas kaip viena iš jo formų, liudijančių visuomenės ir kultūros demokratėjimą.
- Tarpukario Lietuvos dailininkės daug dėmesio skyrė taikomajai dailei ir dailiesiems amatams, taip laužydamos akademistinę dailės rūšių ir žanrų hierarchiją. Parodose nesidrovėta rodyti „mažiesiems menams“ priskiriamų darbų. Nebijota žavėtis nei Konstancijos Petrikaitės-Tulienės kalstintais ar lėlėmis, nei *art deco* stiliaus paveikslukais, reprodukuotais žurnaluose. Tokia praktika diegė naujus dailės suvokimo ir vertinimo kriterijus.

Darbo naujumas

Socialinės dailėtyros metodų taikymas, dailės faktus interpretuojant visuomenės gyvenimo kontekste, paskatino disertacijos autorę nauju rakursu pažvelgti į Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklą ir organizacijos veiklą analizuoti nesiribojant jos menine kryptimi, bet siejant su bendraisiais visuomenės gyvenimo pokyčiais. Disertacijoje Lietuvos moterų dailininkų veikla lyginama su kitų šalių dailininkų judėjimu, o LMDD susikūrimo istorija ir organizacijos narių veikla nagrinėjama kaip Lietuvos dailės ir visuomenės kaitos (modernėjimo) indikatorius. Atvejo prieiga leido atskleisti iki šiol visai netyrinėtus, arba tik fragmentiškai tirtus dailininkų Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos faktus ir ypatumus. Tyrimo metu pavyko aptikti neskelbtos informacijos apie dailininkę Ireną Jackevičaitę-Petraitienę, papildytos žinios apie dailininkę Haliną Naruševičiūtę-Žmuidzinienę.

Disertacijos struktūra ir turinio apžvalga

Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados ir priedai: bibliografijos sąrašas, iliustracijos, iliustracijų sąrašas.

I. KODĖL LIETUVOS DAILININKĖS NUTARĖ SUSIVIENYTI?

Pirmosios disertacijos dalies tyrimas orientuotas į priežastinių ryšių, paskatintusių Lietuvos moterų dailininkų susitelkimą bendrai veiklai, išryškirimą ir įvardinimą. Šią dalį sudaro du skyriai, kurių kiekvienas skirstomas į kelis poskyrius, siekiant nuosekliai išdėstyti

argumentaciją. Pirmojo skyriaus trijuose poskyriuose aptariamas moterų emancipacijos judėjimas ir jo atgarsiai Lietuvoje, moterų emancipacijos judėjimo kilmė ir turinys, tikslai ir organizavimosi būdai bei formos, moterų judėjimo atėjimas į Rusijos imperiją, Lenkiją ir Lietuvą, moterų veikla tarpukario Lietuvos kultūriniame gyvenime.

1.1. Moterų emancipacijos judėjimas ir jo atgarsiai Lietuvoje

Skyriaus pradžioje pateikiamas moterų emancipacijos judėjimo (dažnai sinonimiškai naudojama ir „moterų judėjimo“) termino turinys, paaiškinama, kad Lietuvos moterų dailininkių draugijos veikla taip pat gali būti nagrinėjama kaip moterų judėjimo dalis. Glaustai apžvelgiama tarptautinio moterų judėjimo priešistorė ir judėjimo formos – nuo Apšvietos epochoje vykusių diskusijų dėl nelygiavertės moterų padėties – iki organizuotos moterų veiklos XIX a. viduryje – tiksliau sufražisčių, kovojusių už teisę moterims balsuoti.

Antrame poskyryje pristatomos moterų emancipacijos judėjimo ištakos Rusijoje bei Rusijos imperijai priklausiusiose Lenkijos ir Lietuvos žemėse, įvardinami pagrindiniai moterų veiklos orientyrai, raida (moterų įsitraukimas į globėjišką ir labdaringą veiklą ankstyvajame etape, tada švietėjiškas darbas, moterų profesinio konkurencingumo skatinimas, siekiant pagerinti materialinę jų padėtį). Minima pirmųjų organizacijų ir neformalių moterų sambūrių veikla: Rusijoje (1812 m. įkurta Moterų patriotinė draugija Sankt Peterburge, dekabristų žmonių ir seserų veikla Sibire XIX a. 4–6 dešimtmečiais), padalintose Lenkijos žemėse (Varšuvoje XIX a. 5–6 dešimtmečiais veikęs intelektualių ratelis „Entuziastės“. Poznanėje – nuo 1846 m. Lenkijos ponių labdarybės draugija, vėliau perorganizuota į Šv. Vincento Pauliečio draugiją, nuo 1871 m. Mokslinės paramos merginoms draugija, nuo 1894 m. moterų draugija „Warta“), Lietuvos krašte (1807 m. Vilniuje įkurta Vilniaus labdarybės draugija, 1860–1863 m. čia veikusi Šv. Vincento Pauliečio labdaringų ponių brolija, 1893–1894 m. įkurta „Žiburėlio“ draugija). Kadangi moterų socialinę padėtį lėmė turtas, išsilavinimas, profesija ir galimybė ją praktikuoti gaunant pajamas, šiame poskyryje taip pat aptariamos moterų galimybės siekti aukštojo išsilavinimo Rusijos ir Lenkijos universitetuose. Įvardinama kokiais keliais būsimosios Lietuvos moterų judėjimo lyderės ir aktyvistės Magdalena Draugelytė-Galdikienė, Ona Brazauskaitė-Mašiotienė, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė ir Felicija Povickaitė-Bortkevičienė susipažino su moterų judėjimu. Poskyrio pabaigoje aptariama pagrindinių XX a. pradžios Lietuvos moterų judėjimo srovių – katalikiškosios ir liberaliosios-socialdemokratinės – veiklos specifika.

Trečiasis pirmos disertacijos dalies poskyris skirtas aptarti išsilavinusių lietuvių įsitraukimui į dailės rėmimo veiklą. Nors pirmose XX amžiaus pradžios lietuvių dailės parodose profesionalios dailininkės nedalyvavo, inteligenčių būrelis prisidėjo organizuojant (Sofija Gimbutaitė, Marija Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė, Ona Pleirytė-Puidienė) ir viešinant (Žemaitė, Šatrijos Ragana, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, seserys Sofija Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė ir Marija Ivanauskaitė-Lastauskienė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Ona Pleirytė-Puidienė) lietuvių dailės parodas. Šios moterys mąstė apie nacionalinę kultūrinę veiklą ir moterų vaidmenį joje. Kartu tai buvo žingsnis moterų kultūrinės veiklos link, ne tik su vyrais, bet ir emancipuotai, siekiant savų specifinių tikslų. Pirmasis Pasaulinis karas pakoregavo moterų veiklos barus. Moterų menininkų reikalai valstybės gyvenimo pradžioje nueina į antrą planą, jos įsitraukia į bendrą dailės organizavimo darbą. Toliau pateikiama Lietuvos moterų tarybos (1929–1940) ir Lietuvių katalikių moterų draugijos (1908–1940) veikloje išryškėjusio dėmesio moterų meninei saviraiškai apžvalga. Nuo dailiųjų amatų skatinimo iki užsienio moterų dailininkų kūrybos populiarinimo ir Lietuvos dailininkų kūrybos viešinimo.

1.2. „Lietuvos moterų dailininkų draugijos įkūrimo prielaidos“

Antrajame pirmos disertacijos dalies skyriuje pristatomos pagrindinės institucinės ir sociokultūrinės Lietuvos moterų dailininkų draugijos susikūrimo prielaidos. Pirmas iš trijų poskyrių skirtas tarpukario dailės gyvenimą organizavusių meninių susivienijimų specifikos ir jų veiklos orientyrų apžvalgai. Parodoma, kad XX a. 4 dešimtmetyje susidūrus skirtingų kartų dailininkų interesams konkuruojant dėl užsakymų, dėl ekspozicijų erdvės, dėl visuomenės dėmesio ir pripažinimo, stiprėjo poreikis reprezentuoti ir ginti profesinius jų interesus. 1935 m. įkurta pirmoji dailininkų profsąjunga – Lietuvos dailininkų sąjunga pradžioje pateisinus dailininkų lūkesčius paskutiniaisiais 4 dešimtmečio metais pradėjo skaidytis meninių pažiūrų ir visuomeninės savivokos aspektu. Atskleista, kad Lietuvos moterų dailininkų draugijos steigimo idėja subrendo mišrioje meninio gyvenimo panoramoje, kurioje dailininkai konsolidavosi profesiniu, vėliau pasaulėžiūriniu pagrindu.

Siekiant nustatyti dailininkų galimybes susiburti į savarankišką organizaciją ir produktyviai veikti, kitame poskyryje kiekybės ir kokybės aspektu vertinamas moterų dalyvavimas tarpukario dailės gyvenime. Domimasi dailininkų parodiniu aktyvumu, kuris pastebimai išaugo ketvirtajame dešimtmetyje, kada meninėje arenoje pasirodė jaunoji dailininkų karta – Kauno meno mokyklos auklėtinės. Aptariama Kauno meno mokyklos (1922–1940)

politika moterų išsilavinimo atžvilgiu, pristatomos šioje institucijoje dirbusios moterys. Taip pat apžvelgiamos valstybės stipendijų dailės studijoms užsienyje skirstymo tendencijos, minimos užsienio dailės švietimo institucijose žinias gilinusių moterų pavardės. Domimasi dailės kritikių, kitų su dailės gyvenimo organizavimu ir dailės sklaida susijusių moterų aktyvumu. Pristatomos Lietuvos moterų tarybos iniciatyvos viešinant dailininkų kūrybą: skulptorės Elenos Každailevičiūtės ir tapytojos Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės darbų paroda (1932), Lietuvos moterų tarybos klube veikusi Lietuvos moterų spaudos ir literatūros ekspozicija (1937), dailininkų Antano Kazanavičiaus ir Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės tapybos darbų paroda (1939).

Paskutiniai keturi poskyriai skirti 1937 m. spalį Kaune įvykusiai Pirmajai Lietuvos moterų dailės parodai, kuri vertinama kaip moterų dailininkų emancipacijos manifestacija. Šios parodos rezultatai paskatino dailininkes instituciškai įteisinti organizuotą jų veiklą.

Pradžioje aptariamos parodos prielaidos, įvardinami dailininkų meninio talento įvertinimo Lietuvoje ir svetur momentai (stipendijos tobulintis užsienio dailės švietimo institucijose, sėkmingi dailininkų pasirodymai ir įvertinimai tarptautinėje 1937 m. Paryžiaus parodoje „Menas ir technika šiuolaikiniame gyvenime“ ir kt.). Toliau pristatoma parodos iniciatorių komanda – Aleksandros Vailokaitienės vadovaujamas Katalikių organizacijų sąjungos Moterų talkos komitetas bei dailininkės Sofija Romerienė, Olga Dubeneckienė-Kalpokienė, Julija Petkevičienė, Veronika Šleivyte, Domicelė Tarabildienė ir kt. Supažindinama su parodos paruošiamaisiais darbais, aptariama į parodos atidarymą susirinkusi publika, atidarymo kalbų retorika, lankomumo statistika, spaudos dėmesys.

Trečiąjį poskyrį sudaro parodos dalyvių ir ekspozicijos turinio apžvalga ir jų vertinimas. Disertacijoje bandoma kvalifikuoti pirmąją tokio masto moterų dailės parodą, atsižvelgiant į šias aplinkybes: atidarymą sutraukusią auditoriją, ekspozicijos lankytojų srautus, stambiausių šalies dienraščių ir kultūrinės periodikos dėmesį, ekspozicijos sutvarkymą ir eksponatų meninę vertę, į Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus ir privačių asmenų nupirktų kūrinių suvestinę. Daug dėmesio skiriama parodos kritikai, kuri, viena vertus, atitiko bendruosius parodų ir dailininkų kūrybos vertinimo kriterijus. Kita vertus, pavieniai apžvalgininkai ėmėsi analizuoti ekspozicijos turinį kaip specifiškai „moterišką“, t. y. – kitoki, savitą, būdingą tik moterų kūrybai (pvz., Vydūno, Izabelės Blauzdžiūnaitės, Juozo Griniaus tekstai).

Paskutiniame pirmosios disertacijos dalies poskyryje sugrįžtama prie dailininkų parodos vertinimo kriterijų. Bandoma juos kontekstualizuoti remiantis estų menotyrininkės Katrin

Kivimaa tyrimais, kurių objektas buvo analogiškas kauniškei – 1939 m. spalį Talino parodų rūmuose Kunstihoone suorganizuotos pirmosios Estijos moterų dailininkų kūrybos ekspozicijos vertinimai. Pirmoji dalis užbaigiama išvadomis, pagrindžiančiomis Lietuvos moterų dailininkų sprendimą susivienyti.

II. LIETUVOS MOTERŲ DAILININKŲ DRAUGIJA (1938–1940) IR JOS VEIKLA

Antroji disertacijos dalis skirta Lietuvos moterų dailininkų draugijos veiklai ir jos kontekstų įvertinimui.

2.1. Įkūrimas ir planai

Pirmame skyriuje susitelkiama į organizacijos veiklos formų aptarimą ir įvertinimą. Pristatoma organizacijos struktūra ir jos valdybos sudėtis, nagrinėjami Lietuvos dailininkų draugijos deklaruoti tikslai ir planai. Analizuojant narių ir valdybos susirinkimų dokumentaciją bei spaudos pranešimus pristatoma faktinė draugijos veikla. Įvardinami pirmieji teigiami poslinkiai, liudiję valstybės susidomėjimą moterų kūrybos skatinimu ir reprezentavimu (Užsienio reikalų ministerijos užsakymas dekoruoti vitriną „Tautiškos vestuvės“ 1939 m. tarptautinei parodai Niujorke, šis darbas patikėtas dailininkei Konstancijai Petrikaitei-Tulienei). Minimi kiti moterų kūrybos viešinimo momentai (pvz. Marijos Žilinskienės paskaita „Moteris mene. Menininkų biografijos ir jų kūryba“, 1938). Pristatoma statistinė draugijos narių charakteristika. Parodoma kaip 1939 m. pabaigoje suaktyvėjo organizacinė dailininkų veikla ir augo profesinės ambicijos ruošiantis draugijos narių kūrybos parodai, kuri buvo atidaryta 1940 m. sausio 6 dieną Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus salėse ir veikė iki vasario 4-osios. Parodai pasibaigus imta planuoti Marcės Katiliūtės kūrybinio palikimo apžvalgą, pradėti koordinuoti Katiliūtės monografijos paruošimo darbai, užsiminta apie antros LMDD narių parodos planus. Minint 3 metų Katiliūtės mirties sukaktį jos kūrybos paroda lankytojams duris atvėrė 1940 m. balandžio 28 dieną Lietuvos dailininkų sąjungos būstinėje. Paroda truko iki gegužės 18 d., o birželio 8-ąją įvyko paskutinis Lietuvos moterų dailininkų draugijos narių posėdis, kuriame tartasi vėl susitikti 1940-ųjų rudenį ir po vasaros dirbuotis toliau. Tačiau lygiai po savaitės sovietų kariniai daliniai kirto Lietuvos sieną, prasidėjo penkis dešimtmečius trukusi okupacija. Kaip ir visos tuo metu veikusios meninės organizacijos, LMDD buvo likviduota. Įvertinus 1940 m. vasarį parengtą LMDD pajamų ir išlaidų sąmatą matyti, kad pagrindinis dailininkų organizacijos finansinis šaltinis buvo Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento dotacijos, kurios

natūralu, kad buvo vienas iš motyvų, paskatinusių dailininkes įteisinti organizaciją. Ši finansinė parama leido dailininkių draugijai 1940 m. surengti dvi parodas.

Toliau išsamiai pristatoma 1940 m. surengta Lietuvos moterų dailininkių draugijos narių kūrybos paroda ir Marcės Katiliūtės meninio palikimo ekspozicija: intencijos, organizacija, ekspozicijų sutvarkymas ir turinys, visuomenės ir pačių organizatorių požiūris, amžininkų kritika, tolimesnės perspektyvos.

2.2. Veiklos reikšmė

Antrame skyriuje vertinami LMDD veiklos rezultatai ir jų reikšmė, svarstoma, kodėl analogišku keliu nepasuko Lietuvos literatės. Lietuvos moterų dailininkių draugijos ypatumai įvertinami XIX a. pabaigoje – XX a. pirmojoje pusėje susibūrusių Rusijos (Pirmasis damų dailės būrelis ir Moterų dailės ir amatų skatinimo draugija Sankt Peterburge) ir Lenkijos dailininkių organizacijų (Lenkijos dailininkių būrelis Krokuvoje, Lenkijos dailininkių sąjunga Lvove) veiklos kontekste. Parodoma, kad LMDD veikimo modelis buvo gana tipiškas. Prie skirtumų minimas Lenkijos moterų dailininkių organizacijų bendradarbiavimas su Krokuvos dailės bičiulių draugija ir Varšuvoje veikusi Dailės skatinimo draugija („Zachęta“), kurios prisidėjo prie dailininkių parodų rengimo. Lietuvos moterų dailininkių draugijos veiklos tyrimas ir jos rezultatų analizė leido kvestionuoti kai kurių amžininkų viešus komentarus, kad tokios organizacijos steigimas buvo netikslingas.

III. LIETUVOS MOTERYS DAILININKĖS: DU ATVEJAI

Trečiąją disertacijos dalį sudaro dviejų LMDD narių – Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės (1891–1967) ir Domicelės Tarabildienės (1912–1985) kūrybos atvejų tyrimai. Dviejuose skyriuose su poskyriais pristatomi jų biografijos faktai, kūrybos kryptys ir specifika. Domimasi ne tik abiejų kūrėjų meniniu talentu, bet ir pastangomis kurti charakteringą asmeninį įvaizdį. (Auto)portretinių atvaizdų analizė šiam tyrimui pasirinkta kaip priemonė, leidžianti įvertinti moterų savistabos ir savęs pozicionavimo aspektus.

Analizuojant **Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės** atvaizdus parodoma, kaip jos asmenybė, kuri formavosi veikiamą Rusijos ir Vokietijos didmiesčių kultūros, ir meninė veikla tarpukario Lietuvoje nulėmė jos portretų prasminį turinį. Tiek pati Dubeneckienė-Kalpokienė, tiek ją vaizdavę dailininkai (Vladimiras Dubeneckis, Petras Kalpokas, Barbora Didžiokienė, Telesforas Kulakauskas, ir kt.) buvo linkę piešti ir tapyti artistės vaidintus personažus: amazonę,

čigonę, arlekiną ir kt. Dubeneckienės-Kalpokiėnės aktų bei apnuogintų portretų sukūrimo analizė leido išryškinti anksčiau Lietuvos dailėtyroje neakcentuotą faktą apie fotografijos, kaip pagalbinės priemonės Petro Kalpoko kūryboje taikymą. Parodoma, kaip tas pats motyvas buvo kartojamas kituose Kalpoko kūrinuose.

Domicelė Tarabildienė pristatoma kaip talentinga, savireprezentatyvi, anksti pripažinta ir labai produktyvi dailininkė, išmėginusi jėgas ne vienoje dailės srityje, šalia kūrybos sugebėjusi derinti savo, kaip daugiavaikės motinos buitį. 1930–1932 m. fotografuotų Tarabildienės autoportretų analizė patvirtino, kad jos pasirinktos pozos ir atributai surežisuotose autonomotrukose daugeliu atveju buvo nusižiūrėti iš lietuviškoje periodikoje publikuotų iliustracijų su kino aktorių ar teatro personažų atvaizdais (pvz. žurnalai *Naujas žodis*, *Jaunųjų pasaulis*). Nustatyta, kad Tarabildienės fotomontažų komponavimo idėjas inspiravo čekų fotografo Františko Drtikolo kūryba.

Atvejų studijose taip pat domimasi XX a. 3–4 dešimtmečių visuomenės požiūriais į nuogą kūną ir jo atvaizdus. Minimi kiti lietuvių autoriai, tarpukariu fotografavę aktus (Veronika Šleivyte, Balys Buračas, Gerardas Bagdonavičius, Vincas Uždavinyas).

Tyrimo rezultatai apibendrinami išvadose. Prieduose patiekiami vaizdinė medžiaga, iliustruojanti pristatomus įvykius ir aptariamų dailininkų kūrybą. Tarp jų – pirmųjų dailininkų parodų fotografijos, atskirų eksponatų reprodukcijos, Olgos Dubeneckienės-Kalpokiėnės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos pavyzdžiai, jų kūrybos kontekstualizavimui pasirinktos kitų autorių darbų reprodukcijos. Kadangi paskutinėje disertacijos dalyje nagrinėjamas Dubeneckienės-Kalpokiėnės atvaizdų prasminis turinys, analizuojami jų sukūrimo motyvai bei principai, vaizdinę medžiagą papildoma fotografuoti Dubeneckienės-Kalpokiėnės portretai, taip pat kitų dailininkų kūrinių reprodukcijos (Vladimiro Dubeneckio, Petro Kalpoko, Barboros Didžiokienės, Vlodo Didžioko, Telesforo Kulakausko, nenustatyto skulptoriaus).

IŠVADOS

1. Lietuvos moterų emancipacijos judėjimas buvo integrali pirmosios feminizmo bangos (XIX–XX a. pradžioje) dalis. Kaip ir kaimyninių šalių moterys (nepamirštant Amerikos ir Anglijos moterų judėjimų) ankstyvajame etape lietuvių pirmiausiai įsitraukė į socialinę ir labdaringą veiklą, rūpinosi silpnesniųjų gynimu, švietimo, moterų profesinio ugdymo reikalais. Kaip ir daugumoje Vidurio bei Rytų Europos šalių XIX a. antroje pusėje Lietuvos moterų veikla

buvo veikiama tautinio judėjimo, o balsavimo teisė neaktualinta iki XIX a. dešimto dešimtmečio. Žinios apie kitų šalių moterų emancipacijos judėjimus Lietuvos teritoriją pasiekė, visų pirma, per Sankt Peterburge, Maskvoje, Varšuvoje studijavusias inteligentes. XIX a. paskutiniame dešimtmetyje imti kelti moterų lygiateisiškumo klausimai, bet tik nuo 1905 m. (Vilniuje įkurto pasauliečių patriočių būrelio – Lietuvos moterų susivienijimo veikla) pastebimi organizuoti šios problemos sprendimų bandymai. XX a. pradžioje būrelis inteligenčių, tarp kurių buvo žymiausios to meto lietuvių rašytojos ir visuomenininkės, prisidėjo prie Lietuvių dailės draugijos parodų rengimo, dalyvavo organizacinėje veikloje, rūpinosi leidybiniais draugijos reikalais, rašė parodų recenzijas ir dailės populiarinimo tekstus. Po I pasaulinio karo meninė veikla, taigi ir dailė, nebebuvo aukštesniesiems sluoksniams priklausiusių moterų privilegija. Nors moterų dailininkų reikalai valstybės gyvenimo pradžioje nefigūravo, 3 dešimtmetyje jos, kad ir negausiomis pajėgomis, įsitraukė į dailės gyvenimą. Lietuvos dailininkės susibūrė išaugus pajėgoms, kurias sustiprino Kauno meno mokyklos auklėtinės, dalis jų buvo pasitobulinusios užsienio dailės švietimo įstaigose. Nutarta vienytis tada, kai meniniame gyvenime jau vyko konkurencija tarp dailininkų dėl parodinių erdvių, dėl visuomenės, kritikų, mecenatų ir užsakovų dėmesio. Be to, kad dailininkės susibūrė lyties pagrindu, jų veikloje būta ir kitų moterų emancipacijos judėjimams būdingų bruožų: nuo susirūpinimo mažiau pajėgių kūrėjų skatinimu, jų kūrybos sklaidos ir ambicijų tobulinti profesinius įgūdžius – iki siekių išsiskirti ir įrodyti savo kūrybinį savarankiškumą per organizuotą, kolektyvinę veiklą.

2. Nepakanka informacijos teigti, kad LMDD susikūrė pagal konkretų užsienio šalių moterų dailininkų organizacijos modelį. Žiniasklaidos paviešinta informacija apie konsoliduotą kitų šalių dailininkų veikimą (pvz., moterų spaudoje pasirodžiusios žinutės, Onos Mašiotienės radijo paskaita, kurioje minėta Austrijos moterų dailininkų asociacija) buvo greičiau išimtis, bet ne dėsningas. Nepavyko aptikti žinių, kad Lietuvos dailininkės, studijavusios kitų šalių dailės švietimo institucijose, viešai dalintųsi išpūdžiais, apie organizuotą dailininkų veiklą. Pavyzdžiu mūsų dailininkėms galėjo būti kitų Lietuvos moterų organizacijų, kurios prisidėjo prie Lietuvos dailininkų kūrybos propagandos, veikla. Tai dailininkų kūrybos skatinimo ir viešinimo procesus sustiprinusi Lietuvos moterų taryba (1929–1940) ir Lietuvių katalikų organizacijų sąjungos Moterų tautos komitetas.

Pirmosios moterų kūrybos parodos suteikė perspektyvų šalies dailininkėms stabiliau įsitvirtinti tarpukario meninio gyvenimo scenoje. Kolektyvinis moterų organizacijų darbo pavyzdys įrodė, kad organizuotos pastangos teikia daugiau perspektyvų užsitikrinti Lietuvos

dailininkėms jų kūrybos sklaidą ir padeda lengviau įsilieti į Lietuvos meninį gyvenimą. Kita vertus, 4 dešimtmetyje Kaune veikusių dailininkų suvienijusių organizacijų veikimo modeliai, o ypač 1935 m. įkurtos Lietuvos dailininkų sąjungos pavyzdys, galėjo būti dailininkų konsolidacijos orientyru.

Nuo 1939 m. prasidėjo vienintelės dailininkų profsąjungos narių fragmentacija, dailininkai skaidėsi meninės ideologijos, visuomeninių pažiūrų pagrindu. Meninį šalies gyvenimą koordinavusių dailės organizacijų kontekste 1938–1940 m. veikusi Lietuvos moterų dailininkų draugija išsiskiria kaip mišri organizacija, turėjusi ir meniniams susivienijimams, ir profsąjungai, ir moterų emancipacijos judėjimams būdingų tikslų ir bruožų. 1937 m. organizuotis bendrai veiklai nusprendusių dailininkų nevienijo stilistiniai, žanriniai ir kiti kūrybos, meninės pasaulėjautos bendrumai. LMDD subūrė dailininkes nepaisant amžiaus ar tautinio aspekto, veikoje dalyvavo ir LDS priklausiusios kūrėjos. Pačios dailininkės, susikūrusios platformą emancipuotam veikimui, siekė pagerinti kūrybinės veiklos sąlygas, o svarbiausia – viešinti šios veiklos rezultatus, pareikšti apie savo kūrybą visuomenei, atkreipti kritikų, užsakovų, mecenatų dėmesį. Taigi galima teigti, kad Lietuvos moterų dailininkų pastangos konsoliduoti savo veiklą sutampa su Lietuvos Respublikos menininkų profesinės savimonės plėtote, menininko vietos visuomenėje paieškomis ir poreikiu tą vietą ginti per organizaciją.

3. Be aptartų moterų organizacijų ir Lietuvos dailininkų organizacijų pavyzdžių, prie LMDD įsikūrimo prielaidų reikia priskirti ir viešas diskusijas apie moterų meninės veiklos nuvertinimą, kolegų dailininkų ir visuomenės menkinantį požiūrį į moterų kūrybą (apie tai 1936–1937 m. spaudoje rašė Petras Tarabilda, Domicelė Tarabildienė (?)). Lygiavertės su vyrais moterų kūrybos įteisinimo polemika ypač suaktyvėjo 1937 m., po jaunos ir talentingos dailininkės Marcės Katiliūtės savižudybės. Katiliūtės pavyzdys naudotas kaip ideologinis simbolis, priekaištaujant valstybei ir visuomenei dėl jų abejingumo meno kūrybos klausimams. Taigi veikiamos sentimentų, ir kartu pripažindamos Katiliūtės talentą, Lietuvos dailininkės suskubo visuomenei pareikšti, kad imasi globoti velionės meninį palikimą ir planuoja surengti jos kūrybos apžvalgą bei pasirūpinti jos atminimo įamžinimu.

4. Vertinant 1937 m. Lietuvių katalikių organizacijų sąjungos Moterų talkos iniciuotą pirmąją kolektyvinę Lietuvos moterų dailės parodą reikia akcentuoti, kad dailininkės rėmė įtakingos visuomenės veikėjos, o ypač politikų žmonos. Moterų įtaką visuomenėje patvirtina faktas, kad dailininkų paroda pritraukė valstybės meninio bei politinio elito atstovus ir diplomatinį korpusą. Stambiausiuose šalies dienraščiuose šis įvykis atidžiai dokumentuotas:

žinutės apie ekspozicijos atidarymą, iškilmingų atidarymo kalbų citatos, smulkmeniška parduotų kūrinių ir lankomumo statistika. Kultūrinėje periodikoje publikuotos autoritetinių kritikų ir apžvalgininkų recenzijos, spausdintos rodytų kūrinių reprodukcijos ir svarbiausių šalies asmenų apsilankymą įamžinusios fotografijos. Parodos pasisėkimą įrodo ir į Čiurlionio galerijos rinkinį patekę dailininkų darbai (Agotos Kizevičiūtės, Černės Percikovičiūtės, Veronikos Tarvydaitės, Domicelės Tarabildienės). Taigi moterims pavyko suorganizuoti oficialią renginį, kurio sėkmingumą iš dalies nulėmė ir dailininkų statusą sutvirtino artimi ryšiai su elitu.

Vis dėlto užgautos dailininkų ambicijos, bandant iš parodos organizatorių gauti bent dalį už parduotus eksponatus įgyto turto, paskatino kolektyviai susirūpinti autorių teisių gynimu ir jų kūrybos atstovavimu. Atsisakiusios jungtis prie Moterų talkos komiteto dailininkės kreipėsi į Lietuvos dailininkų sąjungą, kurioje planavo įkurti moterų sekciją. Viena vertus, sąjungos nepritarimas dalies prašymus pateikusių dailininkų narystei signalizavo, kad organizacija nebepateisino visų dailės kūrėjų interesų. Kita vertus, toks LDS gestas tapo dar viena iš Lietuvos moterų dailininkų draugijos įkūrimo prielaidų (1938 m. vasario 28 d. vyko Steigiamasis LMDD susirinkimas).

5. Išsami LMDD veiklos analizė leidžia teigti, kad antraisiais gyvavimo metais išaugusi ir sustiprėjusi LMDD atitiko kitų šalių dailininkų organizacijų modelius. Visgi, įsitikinimas, kad valstybė turi užtikrinti jų funkcionavimą, pavyzdžiui, skirti premijas dailininkėms už metinės veiklos rezultatus, suteikti nuolaidas kelionėms, teatrų lankymams, ar padengti parodines išlaidas, slopino organizacinį dailininkų aktyvumą ir išmonę. Nesusiklostė tradicija pačioms kolektyviai užsidirbti, pavyzdžiui, renkant lėšas neturtingų narių rėmimui, organizuojant viešus, meninio pobūdžio renginius, ką sėkmingai darė katalikiškajai ir pasaulietinei srovei atstovavusių moterų organizacijų lyderės. Nors rūpintis moterų dailės propaganda (viešos ir radijo paskaitos, straipsniai periodikoje, susirinkimų metu išsakyti raginimai, kuo aktyviau dalyvauti bendrose parodose ir konkursuose, kurie, panašu, dailininkėms buvo paveikūs), prie konkrečių veiksmų, įrodančių siekius užsidirbti iš savo kūrybos, minėtina tik pirmoji LMDD narių paroda, kurios pagrindinis tikslas vis dėlto buvo moterų kūrybos viešinimas (tiesa, nežinomi paveikslų parodos-pardavimo Birštone rezultatai). LMDD administracines ir parodines išlaidas padengė Kultūros reikalų departamento ir Taupomųjų Valstybės kasų skirtomis lėšomis, tai reiškia, kad dailininkų organizacija finansiškai priklausė nuo kultūrinį šalies gyvenimą kontroliuoti siekiančios valstybės. Lietuvos moterų dailininkų draugijos veikla neišsismė ir idėjiškai nesikilo, kaip kad

nutiko daugumai tarpukariu veikusią menininkų sambūrių. Paskutiniaisiais metais pastebimai suaktyvėjusią kolektyvinę dailininkų veiklą 1940 m. vasarą nutraukė politinės pervartos.

6. Vienų iš ryškiausių tarpukario Lietuvos dailininkų – Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės priklausymas Lietuvos moterų dailininkų draugijai, viena vertus, neturėjo didesnės įtakos jų kūrybinei veiklai. Daugiabriaunė jų meninė kūryba buvo žinoma ir palankiai vertinta amžininkų, jų pavardės dažnai minėtos spaudoje, jų darbų buvo įsigijusi Čiurlionio galerija. Tarp oficialių profesinio pripažinimo ženklų minėtina 4 dešimtmečio pabaigoje Tarabildienei skirta Valstybės taupomųjų kasų premija. Kita vertus, net ir nesitapatindamos su Lietuvos moterų dailininkų draugija Olga Dubeneckienė-Kalpokienė ir Domicelė Tarabildienė buvo laikomos autoritetais tarp organizacijos narių. Tai patvirtintų jų dalyvavimas draugijos narių parodos darbų atrankos komisijoje (1940). Tarabildienei netgi skirta pinigine premija už dailininkų parodoje išstatytą įspūdiną kiekį eksponatų (1940).

Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Domicelės Tarabildienės kūrybos atvejo studijos ir jų biografijų apžvalga parodė, kad priklausant Lietuvos moterų dailininkų draugijai viešasis pasirinktų autorių įvaizdis buvo kitoks, supaprastintas. Jos pripažintos ir skatintos kaip tautinės kūrėjos ir valstybės vertybių įtvirtintojos. Lietuvos moterų dailininkų draugijos globa buvo kur kas svarbesnė jaunoms, debiutuojančioms kūrėjoms arba vyresnėms dailininkėms, kurių darbai dėl atitinkamų aplinkybių nepatekdavo į parodų sales, nesulaukdavo apžvalgininkų ir kritikų dėmesio. Draugijos pirmininkė Veronika Šleivyte, nors ir nebuvo talentinga dailininkė, vadovavimas organizacijai neabejotinai prisidėjo prie jos savivertės išaugimo ir aspiracijų, susijusių su ambicijomis būti reikšminga realizavimo. Viešieji ryšiai vėliau iš dalies nulėmė jos kūrybinės karjeros sėkmingumą.

7. Dailininkės ir šokėjos Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės aktų bei apnuogintų portretų sukūrimo analizė leido išryškinti anksčiau tapytojo Petro Kalpoko biografijoje neužfiksuotą fotografijos, kaip pagalbinės priemonės, panaudojimo kūryboje momentą. III disertacijos dalyje išaiškėjo nauji faktai, liudijantys apie ankstesnę nei tradicinėje Lietuvos dailėtyroje minimas artimą Dubeneckienės-Kalpokienės ir Kalpoko tarpusavio ryšį. Šis įrodymas svarbus ne tik minėtų dailininkų, bet ir Dubeneckio biografijai, kuris galėtų paaiškinti kai kuriuos dramatiškus žymaus architekto gyvenimo momentus. Patikslinta ir tikroji Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės ir Petro Kalpoko sutuoktuvių data (1935). Naujai atributuotas Petro Kalpoko eskizų albumėlis, kuris anksčiau buvo priskirtas Dubeneckienei-Kalpokienei.

8. Analizuojant Domicelės Tarabildienės autoportretinių nuotraukų idėjinės ir stilistinės inspiracijas aptarta ir įrodyta, kokie vizualiniai šaltiniai (tarpukario spaudoje matytų kino žvaigždžių ir teatro personažų atvaizdai) maitino fotografės vaizduotę režisuojant pastatymus nuotraukoms ir vėliau apdirbant negatyvus. Analizuojant vieną iš dailininkės autoaktų („Niu“, 1931) nustatyta, kad Tarabildienės fotomontažų idėjiniams bei plastiniams sprendimams pastebimą įtaką padarė čekų fotografo Františeko Drtikolo aktų nuotraukos, darytos XX a. 3–4 dešimtmetyje.

APIE AUTORE

Ieva Burbaitė (g. 1985, Utena) – menotyrininkė, gyvena ir dirba Vilniuje. 2008 m. baigė Dailėtyros bakalauro studijas Vilniaus dailės akademijoje, 2010 m. ten pat įgijo Menotyros magistro kvalifikacinį laipsnį. 2011–2016 m. Vilniaus dailės akademijoje rengė menotyros krypties disertaciją. 2008–2013 m. dirbo menine redaktore Mokslo ir enciklopedijų leidybos centre, nuo 2013 m. – VšĮ „Lietuvos dailės fondas“ menotyrininkė.

Publikacijos disertacijos tema mokslo leidiniuose (priimtos spaudai):

1. Ieva Burbaitė, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4 dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“, konferencija *Mano teritorijos*, V. [Straipsnių rinkinys konferencijos pagrindu, organizatoriai – Vilniaus dailės akademija ir Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija], in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, [2016].
2. Ieva Burbaitė, „Nuogo kūno problema XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos dailėje ir visuomenėje: Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės (1891–1967) atvaizdų atvejis“, tarptautinė konferencija *Kūnas: ne laiku ir be vietos*. [Straipsnių rinkinys konferencijos pagrindu, organizatorius – Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas], in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, sudarytojos Gintautė Žemaitytė, Lina Michelkevičė, Aušra Trakšelytė. [2016].

Pranešimai konferencijose disertacijos tema:

1. Ieva Burbaitė, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4 dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“, konferencija *Mano teritorijos*, V (2014 m. lapkričio 7 d., Vilniaus dailės akademijos Dizaino inovacijų centras, Maironio g. 3, Vilnius, organizatoriai – Vilniaus dailės akademija ir Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija).

2. Ieva Burbaitė, „Mados atspindžiai tarpukario Lietuvos dailininkų kūryboje“, konferencija *Europos paveldo dienos 2014: XX amžiaus pradžios skonis* (2014 m. rugsėjo 18 d., Panevėžio miesto dailės galerija, Respublikos g. 3, Panevėžys).

3. Ieva Burbaitė, „Nuogo kūno problema XX a. 3–4 dešimtmečių Lietuvos dailėje ir visuomenėje: Olgos Švede-Dubeneckienės-Kalpokienės (1891–1967) atvaizdų atvejis“, tarptautinė konferencija *Kūnas: ne laiku ir be vietos* (2015 m. gegužės 21–22 d., Šiuolaikinio meno centras, Vokiečių g. 2, Vilnius, organizatorius – Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas).

4. Ieva Burbaitė, „Tarp romantikos ir standarto: Vilniaus dailininkės Sofijos Urbonavičiūtės-Subačiuvienės (1915–1980) gyvenimas ir kūryba“, konferencija *Mano teritorijos*, VI (2015 m. lapkričio 6 d., Vilniaus dailės akademijos Dizaino inovacijų centras, Maironio g. 3, Vilnius, organizatoriai – Vilniaus dailės akademija ir Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija).

Kuruota paroda:

„Vilnietė. Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė (1915–1980)“. Lietuvių kilmės Vilniaus dailininkės ir fotografės Sofijos Urbonavičiūtės-Subačiuvienės gimimo 100-mečiui skirta paroda. 2015 m. rugsėjo 11 d. – spalio 3 d., Vilniaus grafikos meno centro galerija „Kairė-dešinė“ (Latako g. 3, Vilnius).

Ieva Burbaitė

Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai
Activities and Contexts of Lithuanian Women Artists' Society (1938–1940)

Daktaro disertacija
Doctoral Dissertation

Tiražas 50 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius
Tel. 8 5 2791015
leidykla@vda.lt
www.leidykla.vda.lt

ISBN 978-609-447-202-2