

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.985>

<https://orcid.org/0009-0007-5966-4898>

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVOS ISTORIJOS INSTITUTAS

Lina Mumgaudytė

Moterų atėjimas į vyrų profesinės veiklos sferas. Tarpukario Lietuvos dailininkių siekis įsitvirtinti dailės lauke

DAKTARO DISERTACIJA

Humanitariniai mokslai,
Istorija ir archeologija (H 005)

VILNIUS 2026

Disertacija rengta 2020–2025 metais Vilniaus universiteto Istorijos fakultete.

Mokslinės vadovės:

prof. dr. Jurgita Verbickienė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005) 2020.10.01-2024.10.29.

doc. dr. Dalia Bukelevičiūtė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005) 2024.10-30–2025.10.01.

Gynimo taryba:

Pirmininkas – prof. dr. Arūnas Streikus (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005).

Nariai:

dr. Algė Andriulytė (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003),

dr. Norbertas Černiauskas (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005),

dr. Andrea Griffante (Lietuvos istorijos institutas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005),

prof. dr. Nerijus Šepetys (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, istorija ir archeologija – H 005).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2026 m. spalio 6 d. 15 val., Vilniaus universiteto Istorijos fakultete 211 auditorijoje.

Adresas: Universiteto g. 7, LT-01131, Vilnius, Lietuva. Tel.: +370 52687280.

El. paštas: if@if.vu.lt

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.985>

<https://orcid.org/0009-0007-5966-4898>

VILNIUS UNIVERSITY
LITHUANIAN INSTITUTE OF HISTORY

Lina Mumgaudytė

Women's Entry into Male-Dominated Professional Spheres: Interwar Lithuanian Women Artists' Efforts to Establish Themselves in the Art Field

DOCTORAL DISERTATION

Humanities,
History and archeology (H 005)

VILNIUS 2026

Dissertation was prepared at the Faculty of History, Vilnius University, in 2020–2025.

Academic Supervisors:

Prof. Dr. Jurgita Verbickienė (Vilnius University, Humanities, History and Archaeology – 005) 2020.10.01–2024.10.29.

Assoc. Prof. Dr. Dalia Bukelevičiūtė (Vilnius University, Humanities, History and Archaeology – 005) 2024.10.30–2025.10.01.

Dissertation defense board:

Chairman – Prof. Dr. Arūnas Streikus (Vilnius University, Humanities, History and Archaeology – 005).

Members:

Dr. Algė Andriulytė (Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History – H003),
Dr. Norbertas Černiauskas (Vilnius University, Humanities, History and Archaeology – 005),

Dr. Andrea Griffante (Lithuanian Institute of History, Humanities, History and Archaeology – 005),

Prof. Dr. Nerijus Šepetys (Vilnius University, Humanities, History and Archaeology – 005).

The dissertation will be defended at the public meeting of the dissertation defence board on the 6th of October, 2026, at 3 PM in the room 211 of the Faculty of History, Vilnius University.

Address: Universiteto str. 7, LT-01131 Vilnius, Lithuania. Tel.: +370 5 268 7280.

E-mail: if@f.vu.lt

TURINYS

ĮVADAS	7
1. MOTERŲ EMANCIPACIJA XIX–XX A. PIRMOJE PUSĖJE: IDEOLOGINĖS SROVĖS, SOCIALINĖ RAIDA IR KATALIKIŠKOJO BEI LIBERALIOJO FEMINIZMO VAIDMUO TARPUKARIO LIETUVOJE.....	35
1.1. Moterų dalyvavimas dailės gyvenime XIX a. pab.–XX a. pr.....	46
2. NUO PAREIGOS PRIE PROFESIJOS: MOTERS TAPATYBĖS TRANSFORMACIJA MODERNĖJANČIOJE LIETUVOJE (XIX A. PAB.– XX A. VID.)	56
2.1. Moterų įsitraukimas į profesines sritis: prestižas, galios struktūros ir lyčių vaidmenys	63
2.2. Moterų įsitraukimas į kultūrinio-profesinio pobūdžio sritis: lyčių reprezentacija literatūroje, teatre ir amatuose	66
3. XIX A. PAB.–XX A. VID. MOTERŲ MENINIO IŠSILAVINIMO, LAVINIMO RIBOJIMŲ IR ALTERNATYVŲ ANALIZĖ.....	73
3.1. Tarpukario moterų dailės išsilavinimo, lavinimosi ribojimai ir alternatyvos Lietuvoje.....	82
3.2. Pozuotojų svarba sisteminiame dailės ugdymo procese	91
4. SKIRTINGŲ SOCIALINIŲ SLUOKSNIŲ MOTERŲ ĮSITRAUKIMAS Į TARPUKARIO DAILĖS LAUKĄ: MOTYVAI, APLINKYBĖS IR PRIEŽASTYS	103
5. MOTERŲ DALYVAVIMO FORMOS DAILĖS ŠVIETIMO INSTITUCIJOSE TARPUKARIO LIETUVOJE.....	111
5.1. Kauno meno mokyklos mokinė	111
5.2. Mokytoja, mokyklų vadovė	118
5.3. Stipendininkė	125
6. TARPUKARIO LIETUVOS DAILININKIŲ (NE)ĮSITVIRTINIMAS: STRATEGIJOS, KLIŪTYS IR PASIEKIMAI.....	134
6.1. Žymiausi moterų dailininkų pavyzdžiai. Santuokos (ne)svarba ir kūrybinės kryptys.....	135
6.2. Institucinė galia: valstybės vaidmuo dailininkės karjere	144
6.3. Parodų reikšmė dailininkės karjere	149
6.3.1. Personalinės dailininkų parodos Lietuvoje – individualios reprezentacijos forma	151

6.3.2. Grupinės dailininkų parodos Lietuvoje – bendradarbiavimo reikšmė kūryboje	154
6.3.3. Dailininkų matomumas ir reprezentacija regioniniame kontekste	160
6.3.4. Lietuvos dailininkų reprezentacija ir dalyvavimas tarptautinėje dailės erdvėje	162
6.3.5. Užsienio dailininkų parodos tarpukario Lietuvoje: dailininkų reprezentacijos stoka.....	169
6.4. Draugijų, sąjungų reikšmė dailininkų karjere	174
7. DAILĖS SRIČIŲ, ŠAKŲ IR KRYPČIŲ RAIŠKA LIETUVOS DAILININKŲ KŪRYBOJE	186
7.1. Dailės žanrai dailininkų kūryboje: kas vaizduojama?.....	186
7.2. Dailės šakos dailininkų kūryboje: kokios technikos dominavo? ...	197
7.2.1. Vaizduojamoji dailė – tapyba ir jos kryptys.....	197
7.2.2. Vaizduojamoji dailė – grafika	201
7.2.3. Vaizduojamoji dailė – skulptūra	205
7.2.4. Taikomoji-dekoratyvinė dailė – keramika, tekstilė.....	207
7.2.5. Monumentalioji dailė – sieninė tapyba, freska, vitražas.....	209
7.2.6. Teatro dailės šaka – scenografija	211
7.2.7. Vaizduojamoji dailė – fotografija	214
IŠVADOS	218
ŠALTINIAI	225
LITERATŪRA	242
PRIEDŲ SĄRAŠAS	258
PRIEDAI	259
SUMMARY	279
CURRICULUM VITAE.....	299
PADĖKA	301
PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS	302

IVADAS

XIX a. antrojoje pusėje Europos visuomenėje ryškėję modernizacijos procesai keitė nusistovėjusias socialines ir profesines veiklos ribas. Industrializacija, urbanizacija, emancipacija plėtė viešojo gyvenimo dalyvių skaičių. Stiprėjo feminizmo apraiškos, kurios kvestionavo tradicinius lyčių vaidmenis tiek privačioje, tiek viešojoje erdvėje. Moterų atėjimas į profesines sritis, kur iki tol dominavo vyrai, reiškė ne tik atliepimą besiplečiančiai darbo rinkai, bet, daugeliu atvejų, nusistovėjusių socialinių, politinių, ekonominių ir kultūrinių kanonų performavimą. Moterys siekė ne tik formalios prieigos prie išsilavinimo ar darbo, bet ir teisės būti pripažintomis, savarankiškomis profesinės srities atstovėmis.

Ši įtampa ypač išryškėjo kultūros srityje. Kūrybinė veikla buvo svarbi išsilavinusioms moterims, tačiau profesionaliosios kūrėjos statusas reiškė kur kas daugiau: sistemingą mokymąsi, autorystę, dalyvavimą viešajame gyvenime, teisę į profesinį vertinimą ir ekonominį atlygį. Moterų įsitraukimas į kultūros sritį nėra vien individualaus talento realizacija. Nuo to priklausė, ar moterys galėjo siekti mokslų įvairiose švietimo įstaigose, dalyvauti profesinėse draugijose, leidiniuose, parodose ar gauti užsakymų. Būtent dėl šių galimybių ir apribojimų moterų profesinę emancipaciją galima vertinti kaip kompleksiską ir istoriškai įtakotą procesą.

Lietuvoje XIX a. pab. moterų įsitraukimas į viešąjį gyvenimą buvo glaudžiais susijęs su tautinio sąjūdžio, lietuviškos spaudos bei švietimo uždaviniais. Carinės imperijoje sudėtyje buvusioje Lietuvoje tautinės kultūros veikla buvo ribota, todėl literatūra, periodinė spauda, neformalus švietimas ar draugijų veikla buvo svarbios lietuviškumo puoselėjimo formos. Tokioje terpėje pradėjo reikštis visuomenininkės, rašytojos. Savo aktyvumu pasižymėjo rašytojos: Žemaitė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Šatrijos Ragana, Lazdynų Pelėda bei Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė. Tekstuose jos vis dažniau gvildeno moterų padėties visuomenėje, darbo sąlygų, motinytės, socialinės nelygybės ir tapatybės temas. Rašymas tapo ne tik estetinės išraiškos erdve, bet ir savivokos priemone, leidusia permąstyti ir siekti pokyčių. Ši raiškos forma ypač prisidėjo prie feministinių idėjų sklaidos, kadangi leido skelbti moterų poziciją viešojoje erdvėje. Pokyčių siekusios moterys intelektualės jungėsi į įvairias draugijas, kartu su vyrais kėlė to meto visuomenei aktualias problemas ir kartu ieškojo sprendimų. Kultūrinis suaktyvėjimas palietė ne tik rašytojas, bet ir kitas kultūros veikėjas, tad savo nišos ieškojo ir moterys, kurios domėjosi daile ir siekė aktyviai įsitraukti į dailės populiarinimą ir pristatymą visuomenei.

Vis dėlto ankstyvuju kultūrinio aktyvumo etapu literatūra buvo palankesnė kultūrinės raiškos forma nei dailė, kadangi tekstas galėjo pasiekti skaitytojus per spaudą, knygas. Tam nereikėjo specialios infrastruktūros, priešingai nei profesionaliai dailei, kuriai buvo būtinas nuoseklus meninis pasirengimas, dirbtuvė, studija, kūrybos priemonės, galimybė studijuoti žmogaus anatomiją, dalyvauti parodose bei būti matomiems kritikų bei užsakovų. Taigi, moterų atėjimas į dailės sritį priklausė ne tik nuo jų pačių kūrybinių siekių, tačiau daugeliu atvejų nuo profesionaliosios dailės gyvenimo struktūrizavimo procesų.

Vis dėlto, kol neegzistavo tvari dailės švietimo, parodų ir profesinio pažinimo sistema, dailininko profesija negalėjo būti plačiau prieinama profesinė galimybė. Tokios sistemos prielaidos Lietuvoje pradėjo formuotis dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą. 1907 m. pradėtos organizuoti pirmosios lietuvių parodos, įsteigta Lietuvių dailės draugija, kuri subūrė skirtinguose Europos miestuose studijavusius bei kūrusius lietuvių kilmės dailininkus, sudarė sąlygas eksponuoti jų darbus bei kelti nacionalinės dailės sampratos klausimus. 1907–1914 m. Lietuvių dailės draugija surengė aštuonias parodas. Šios iniciatyvos padėjo pamatus profesionaliojo dailės lauko formavimui: parodų organizavimui, kūrinių atrankai, viešai autorystei, kritiniam vertinimui bei dailininkų bendruomenės reprezentavimui.

Pirmasis pasaulinis karas sutrikdė kultūrinio lauko raidą, tačiau, kita vertus, įtakoją bei pakeitė moterų socialinio veikimo mastą. Vyrų mobilizacija, gyventojų migracija, ekonominis nesaugumas išplėtė moterų atliekamų darbų spektrą. Emancipacijos idėjos bei karo patirtis parodė, jog ankstesnė lyčių vaidmenų sistema turėjo keistis. Moterų kompetencija bei veikimo laukas nebegalėjo apsiriboti vien tik privačia namų erdve.

1918 m. atkūrus Lietuvos valstybę, moterų profesinių galimybių klausimas tapo platesnio visuomenės ir valstybės modernizavimo dalimi. Tarpukario Lietuva, lyginant su daugeliu to meto Vakarų valstybių, išsiskyrė gan sparčiu moterų įtraukimu į demokratinius valstybės kūrimo ir politinio gyvenimo procesus. Vienas svarbiausių šios pažangos ženklų buvo balso teisė moterims, kuri suteikta 1918 m. lapkričio 2 d. Lietuvos Valstybės Tarybai priėmus Lietuvos valstybės Laikinosios Konstitucijos pamatinius dėsnius. 1920 m. gegužės 15 d. pirmajam sušauktam Steigiamojo Seimo posėdžiui pirmininkavo Gabrielė Petkevičaitė-Bitė. 1926 m., pirmą kartą Lietuvoje ir Europos moterų judėjimo istorijoje, moterys buvo pasiūlytos kandidatėmis į valstybės prezidento postą. Greta Antano Smetonos ir Kazio Griniaus kandidatūrų buvo svarstomos ir Felicijos Bortkevičienės bei Gabrielės

Petkevičaitės-Bitės kandidatūros¹. Šis faktas liudija apie ne tik augantį moterų politinį aktyvumą, bet ir laisvą jų pripažinimą. Tuo tarpu Prancūzija suteikė moterims balsavimo teisę tik 1944 m., Italija – 1945 m. Teiginį, jog lietuvių moterų padėtis buvo geresnė lyginant su tam tikromis Europos šalimis pagrindžia ir to meto rašytoja Petronėlė Orintaitė, kuri, lankydamosi Paryžiuje 1937 m., nusistebėjo: „Prancūzijos moterys neturi pilietinių teisių, todėl tebelieka „silpnoji lytis.“² Moterų politinių teisių įteisinimas buvo ne tik simbolinis demokratinės valstybės žingsnis, tačiau tai sudarė prielaidas jų aktyvesniam dalyvavimui politiniame ir kultūriniame gyvenime.

Vis dėlto, pasak sociologo Vytauto Kavolio, tarpukario laikotarpis Lietuvos moterims atnešė „neužbaigtą išsilaisvinimą“, kuomet pirmasis nepriklausomybės dešimtmetis pasižymėjo drąsiomis idėjomis, modernizacija, o vėliau jį pakeitė antrasis dešimtmetis, kuriam buvo būdinga konservatyvesnė tradicijų išsaugojimo laikysena³. Valstybėje ir visuomenėje vykę pokyčiai veikė ir meninės raidos sritis bei moterų savirealizacijos galimybes. Pasak literatūrologės Viktorijos Daujotytės, XIX a. pab.–XX a. pr. aktyviai besireiškusios literatės tarpukario laikotarpiu tarsi *pritrilo*. Literatūrologė šį reiškinį aiškina sumažėjusiu įsipareigojimu nacionalinės kultūros kūrimo projektui bei išsiplėtusiomis meninės raidos galimybėmis ir formomis. Šį rašytojų *pritrilimą* yra pastebėję ir to meto amžininkai. Tam turėjo įtakos ir auganti konkurencija kultūros lauke. Literatūros lauke iškilo naujų kūrėjų, kurios įnešė ženklų indėlį ne tik į literatūros, bet ir į kultūros plėtrą, tai Salomėja Nėris, Petronėlė Orintaitė, Bronė Buivydaitė ar kontraversiškoji Liūnė Janušytė.

Nepriklausomos Lietuvos laikotarpiu kultūros sritis buvo labai svarbi valstybingumo kūrimo ir stiprinimo procese, viena iš jo įtvirtinimo priemonių. Valstybei reikėjo ne tik administracinių struktūrų, bet ir simbolinės sistemos, kuri pagrįstų valstybės istoriją, ugdytų piliečių tapatybę, reprezentuotų Lietuvą užsienyje. Todėl plėtoti muziejai, teatrai, bibliotekos, periodika, paminklosauga, dailės švietimas, veikė valstybinės kultūros srities institucijos, draugijos, sąjungos bei pavieniai kūrėjai. Jų interesai ne visada sutapo. Kultūrą siekta panaudoti visuomenės ugdymui bei tautinei reprezentacijai. Istoriko Dangiro Mačiulio tyrimai rodo, jog XX a. 3 deš. kultūros politika buvo vis labiau siejama su valstybės ideologiniais ir

¹ „Rinkimų teisė moterims ir moterys 1920–1940 m. Lietuvos Respublikos Seime“, parengė Vilma Akmenytė-Ruzgienė, in: https://www.lrs.lt/sip/portal.show?p_r=38142&p_k=1&p_a=1745&p_kade_id=10 [2026-07-08]

² Orintaitė Petronėlė, *Kviečiai ir raugės: moterų kultūros problemos*, Kaunas, 1938, p. 92.

³ Kavolis Vytautas, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius, 1992, p. 91-92.

reprezentaciniais tikslais. Valstybės parama kultūrai buvo nevienoda ir fragmentiška priklausomai nuo politinių prioritetų⁴. Dėl to, formavosi atskiros profesinės kultūros sritys: literatūra, teatras, muzika, šokis ir dailė, turėjusios savitas institucijas, autoritetus, vertinimo kriterijus ir profesinio pripažinimo mechanizmus.

Profesionalus Lietuvos dailės laukas kūrėsi dėka dailės švietimo, parodinės veiklos, kūrėjų sąjungų ir draugijų, meno kritikų, valstybinių ir privačių užsakymų. Iki karo žinomi lietuvių dailininkai Antanas Žmuidzinavičius, Petras Kalpokas, Adomas Varnas, Justinas Vienožinskis, Juozas Zikaras, nuo 1918 m. kuriantis nepriklausomai valstybei, aktyviai įsitraukė į pedagoginę, organizacinę ir institucinę veiklą, kuri turėjo padėti rengti profesionalius dailininkus ir dailininkes.

Struktūrizuota dailės švietimo sistema atvėrė moterims naujų galimybių siekti įsitvirtinimo dailės lauke. Tačiau moterys atėjo į dailės lauką ne kaip į neutralią erdvę – jame dominuojantį vaidmenį jau vaidino vyrai dailininkai. Todėl galimybė studijuoti ar dalyvauti parodose nereiškę lygiavėrio statuso. Dailininkė turėjo būti pripažinta kaip kūrėja. Jos kūryba turėjo būti vertinama pagal profesinius, o ne su lytimi siejamus kriterijus.

Moterų profesinės galimybės buvo glaudžiai susijusios su nepriklausomoje tarpukario Lietuvoje kuriama nacionaline švietimo sistema. Švietimas buvo suvokiamas kaip visuomenės modernizavimo, profesinių kompetencijų ugdymo priemonė. Šioje sistemoje dailės mokymas įgijo ne tik estetinę, bet ir institucinę reikšmę. Svarbiausia šios dailės ugdymo sistemos institucija tapo 1922 m. įsteigta Kauno meno mokykla (toliau KMM), priėmusi mokyti ir vaikus, ir merginas. Mokykla rengė ne tik dailininkus, piešimo mokytojus, bet ir asmenybes, kurios vėliau įsitraukė parodų, spaudos, muziejų, teatrų veiklas. Greta KMM veikusios privačios dailininkų studijos papildė dailės švietimo sistemą, tačiau KMM išliko pagrindine ir nuosekliausia dailės švietimo įstaiga, kuri teikė sistemingą išsilavinimą link profesionalaus dailininko (-ės) profesijos.

KMM tapo reikšminga įstaiga moterų tarpe. Vis dėlto institucinis moterų priėmimas į dailės švietimo sistemą neišsprendė profesinės lygybės klausimo. Moterų padėtį veikė šeimos lūkesčiai, ribotas ekonominis savarankiškumas, meno rinkos siaurumas, kūrybos skirstymas pagal lytį ar dailės lauko specifika. Lyginant su literatūra, kur tekstą buvo galima platinti spaudoje, ar su scenos menais, kurie rėmėsi kolektyvine teatro ar koncertinės institucijos veikla, dailės kūrinys dažniausiai buvo vienetinis materialus

⁴ Mačiulis Dangiras, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius, 2005, p. 56-57, 61.

objektas. Kūrinio viešumas priklausė nuo parodų, recenzijų, privačių, valstybinių užsakymų, pirkimų. Todėl dailininkės matomumas, pripažinimas buvo neatsiejamas nuo dalyvavimo parodose. Gebėjimas kurti turėjo būti papildomas galimybe eksponuoti, palaikyti profesinius ryšius ir sulaukti recenzijų.

Tarpukario Lietuvos dailininkių siekis įsitvirtinti dailės lauke nagrinėjamas dviejų modernizacijos procesų sankirtoje. Viena vertus, valstybė kūrė kultūros ir švietimo institucijas, kurios atvėrė iki tol ribotas profesinio pasirengimo ir kūrybinės veiklos galimybes. Kita vertus, šiose institucijose išliko socialinės hierarchijos ir lyties pagrindu suformuoti profesiniai lūkesčiai. Todėl moterų įsitraukimas į dailės lauką buvo kompleksiškas procesas, kuriame reikšmingus vaidmenis atliko išsilavinimas, profesinis, šeimos statusas ar materialinės sąlygos.

Šiame darbe tarpukario Lietuvos dailininkių veikla analizuojama ne kaip atskirų biografijų samplaika, bet kaip sisteminis profesinio įsitvirtinimo reiškinys. Tyrimo centre atsiduria moterų santykis su švietimo institucijomis, parodų sistema, dailininkų organizacijomis, dailės kritika, užsakymo rinka ir profesiniais tinklais. Tokia prieiga leidžia nagrinėti, kokią reikšmę dailėje turėjo lytis, kokiais būdais moterys (ne)prisitaikė prie sistemos, ją peržengė ar siekė keisti.

Tarpukario Lietuvos dailininkių istorija yra reikšminga ne vien kaip nepakankamai pažintos menininkių grupės sugražinimas į Lietuvos dailės istoriją. Ji leidžia kritiškai pažvelgti į profesionaliosios dailės lauko susiformavimą, modernumą ir jame išlikusias socialines ribas. Moterų profesinių strategijų analizė atskleidžia, kiek valstybės sukurta kultūros sistema buvo atvira naujiems dalyviams ir kokiais būdais modernizacija galėjo vykti kartu su tradicinių galios santykių schema. Šiuo požiūriu tarpukario Lietuvos dailininkių siekis įsitvirtinti dailės lauke yra ne tik dailės istorija, bet moterų profesinės emancipacijos ir moderniosios Lietuvos visuomenės formavimosi klausimas.

Problema. Tarpukario Lietuvos dailininkių (ne)įsitvirtinimo problema iki šiol lieka menkai tyrinėta dailėtyros lauke. Istoriografijoje moterys dažnai pristatomos kaip savaiminė kultūrinio gyvenimo dalis, tačiau stokojama kritinės analizės, atskleidžiančios jų profesinio įsitvirtinimo specifiką vyrų dominuojamoje dailės sistemoje.

Šiuolaikiniai tyrimai dažniausiai apsiriboja pavienių dailininkių biografijomis ar dalyvavimu parodose, bet ignoruoja visuminį procesą, kuriame moterys iš pasyvių stebėtojų (ar pozuotojų) tapo aktyviomis meno lauko dalyvėmis: studentėmis, stipendininkėmis, kūrėjomis, mokytojomis. Lyginant su kitomis sritimis, į kurias XX a. pr. atėjo moterys, pavyzdžiui

medicina, teisė, švietimas, pastebima dailininkės profesijos siekimo ir įgijimo specifika. Ji dažnai apima tris dailės ugdymo tipus. Pirmasis – tai lavinimasis: kultūrinis išprusimas, domėjimasis daile, praktikos ir net studijos, kurios nebūtinai užbaigiamos įgyjant diplomą. Antrasis tipas – formalusis išsilavinimas, siekiant kryptingos profesionalios dailininkės karjeros bei diplomo įgijimo. Galiausiai, trečiasis tipas – savamokslė dailininkė, ilgą laiką buvusi vienintelė galimybė moterims siekti meninės saviraiškos. Visa tai kelia klausimą apie dailininkės profesijos, kaip nišinės sferos profesinį lauką, kuriame galima veikti ir neįgijus oficialaus išsilavinimo. Be to, menkai tyrinėta dailininkių atėjimo į dailės sritį dinamika platesniame, tiek socialiniame, tiek lyčių sąveikos kontekste. Tyrimu siekiama ne tik rekonstruoti moterų patirtis, bet ir atskleisti jų galimybes įsitvirtinti vyrų dominuojamoje dailės profesinėje bendruomenėje.

2013 m. dailėtyrininkė Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė sudarytame Lietuvos dailininkų žodyne identifikavo 204 dailininkus – 159 vyrus ir 43⁵ moteris, – kūrusius bei įsitvirtinusius Lietuvos Respublikoje nuo 1918 m. iki 1939 m.⁶ Tuo tarpu dailėtyrininkė Dalia Ramonienė sudarė Kauno meno mokyklos sąvadą, kuriame identifikavo 212 mokinių merginų⁷, siekusių dailės išsilavinimo. Disertacijos autorei, nuodugnai tyrusiai moterų dalyvavimą to meto kūrybiniame dailės lauke, dėka dailėtyrininkių bei asmeninio indėlio pavyko bendrai nustatyti 253 dailininkes. Sisteminga archyvinių ir publikuotų šaltinių analizė disertacijos autorei leido rekonstruoti platesnį moterų dalyvavimo dailės lauke vaizdą, apimančią tiek istoriografijoje nagrinėtas, tiek iki šiol menkai žinomas dailininkes. Pastarosios identifikuotos parodų kataloguose, periodinėje spaudoje ar kituose dokumentuose. Be to, tyrimas papildė dailės išsilavinimo siekusių moterų sąrašą 13 naujų pavardžių, kurios pretendavo studijuoti KMM, tačiau nebuvo priimtos.

Tai atskleidžia moterų įsitraukimą į dailės lauką, tačiau kartu kelia klausimų dėl tų moterų, kurios siekė, bet nesugebėjo įsitvirtinti dailės aplinkoje. Ši disproporcija ne tik atskleidžia lyčių nelygybės aspektus dailės lauke, bet ir formuoja pagrindą šiam tyrimui, kuriuo siekiama rekonstruoti išsamesnį moterų (ne)įsitvirtinimo dailės lauke vaizdą.

⁵ *Lietuvos dailininkų žodynas. T.3: 1918–1944*, sud. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, Vilnius, 2013. Skaičiaus imtyje, neskaičiuojama į žodyną įtraukta tautodailininkė, tekstilininkė Morta Augusta Raišukytė bei skulptorė Antoinetta Raphael. Iš viso: 45-2=43.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* 29 KMM mokinės iš 212 besimokiusių KMM įtrauktos į *Lietuvos dailininkų žodyną (Lietuvos dailininkų žodynas. T.3: 1918–1944*, sud. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, Vilnius, 2013).

Keliami šie probleminiai klausimai: kaip XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės moterų emancipacijos procesai ir feministinės idėjos veikė moterų įsitraukimą į Lietuvos dailės lauką bei jų profesinės tapatybės formavimąsi? Kokie socialiniai, instituciniai ir kultūriniai veiksniai lėmė moterų galimybes įgyti dailės išsilavinimą ir dalyvauti tarpukario Lietuvos meno gyvenime? Su kokiais ribojimais ir galios struktūromis susidūrė tarpukario Lietuvos dailininkės, siekdamos profesinio pripažinimo, ir kokias įsitvirtinimo strategijas jos taikė? Kaip Lietuvos dailininkių profesinė veikla atspindėjo kintantį visuomenės požiūrį į moters vaidmenį ir emancipaciją?

Tyrimo objektas. Tarpukario Lietuvos dailininkių veiklos bei jų atėjimo ir (ne)įsitvirtinimo vyrų dominuojančioje dailės sferoje proceso analizė.

Tyrimo aktualumas. Lyčių disproporcija meno institucijose ir moterų (ne)reprezentacija išlieka viena aktualiausių temų šiuolaikiniame dailėtyros ir kultūros tyrimų lauke. Tarptautiniu mastu ši problema nuolat įvardijama per kiekybinius tyrimus, atskleidžiančius, jog moterų kūryba vis dar sudaro mažesnę dalį muziejų kolekcijose, parodų programose ir meno rinkos pardavimuose. Nepaisant augančio dėmesio lyčių balansui, išlieka sisteminis atotrūkis tarp menininkių skaičiaus meno lauke ir jų realios reprezentacijos institucinėse struktūrose. Dar 1971 m. meno istorikė Linda Nochlin kėlė klausimą „Kodėl nebuvo didžiųjų moterų menininkių?“⁸. Iki šiol šis klausimas vis dar nepraranda svarbos, kuomet ieškoma atsakymų į klausimus apie įvairiose epochose susiklosčiusį moterų prieinamumą prie meninio išsilavinimo, to ribojimų ar alternatyvų.

Reikšminga aktualumo dimensija – globaliu mastu veikiantys menininkių archyvai ir atminties iniciatyvos, kurios, nepaisant siekio išplėsti moterų kūrybos matomumą, išlaiko selektyvumą, atspindintį geopolitines galios struktūras. Pavyzdžiui, Paryžiuje įsikūręs dailininkių archyvas ir tyrimų centras AWARE (angl. *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*) tapo vienu pagrindinių tarptautinių šaltinių apie XIX–XXI a. menininkių kūrybą. Šis centras aktyviai kaupia, sistemina ir viešina informaciją apie moteris kūrėjas, organizuoja simpoziumus ir formuoja atminties politiką, orientuotą į menininkių matomumo stiprinimą. Vis dėlto Baltijos regiono atstovavimas šioje platformoje išlieka fragmentiškas – tiek statistinių disproporcijų, tiek konkrečių kūrėjų įtraukimo į tarptautinius naratyvus požiūriu.

⁸ Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews* 69, 1971, no. 9, p. 48-53.

Tokiame kontekste šis tyrimas įgyja aktualumą tiek lokaliu, tiek tarptautiniu lygmeniu, nes atliepia poreikį analizuoti moterų meninės veiklos istorinius bei institucinės (ne)reprezentacijos modelius⁹. Tai reiškia ne tik faktinio buvimo dailės lauke nustatymą, bet ir gilesnių priežasčių paiešką, nulėmusių moterų kūrybos menką matomumą meno istorijos kanone.

Aktualumas sustiprėja ir šiandienos kultūriniame gyvenime. Pastarąjį dešimtmetį Lietuvoje suaktyvėjo dėmesys menininkių kūrybai ir jų asmenybėms: Nacionalinėje dailės galerijoje 2017 m. surengta paroda „Asmeniška. Lietuvos moterų dailė 1918–1940 m.“, 2025 m. ten pat įvyko paroda „Sidabro merginos. Retušuota Baltijos šalių fotografijos istorija“, o Vytauto Kasiulio dailės muziejuje 2021 m. pristatyta ekspozicija „Moterys menininkės tarpukario Vilniuje: tarp lūkesčių ir galimybių“. Šios parodos liudija palaipsnį menininkių įtraukimą į parodinius naratyvus, tačiau daugiausia dėmesio sulaukia tik žinomiausios dailininkės.

Leidybos lauke taip pat atsispindi šis tematinis suaktyvėjimas: 2022 m. išleista kolektyvinė monografija „Lietuvos menininkės“, pristatanti 59 vizualiųjų menų kūrėjas nuo XX a. pradžios iki šių dienų. Šis leidinys patvirtina dailininkių temos aktualumą, tačiau kartu išryškina ir vyraujančią žinomumo kriterijų – didžiausias dėmesys skirtas įsitvirtinusioms ir žinomoms menininkėms.

Tokia selektyvi reprezentacija rodo, kad dailininkių istorijos vis dar yra fragmentiškai integruojamos į istoriografiją, o mažiau žinomos, neįsitvirtinusios lieka užribyje. Tuo tarpu moterys, kurios savo dailės gebėjimus realizavo amatuose, nepatenka į mokslininkų, parodų rengėjų akiratį, ši dailės savirealizacijos sritis iki šiol glūdi tarsi užmarštyje.

Šiandieninį moterų kūrybos matomumo stiprėjimą iliustruoja ir vienas reikšmingiausių meno renginių Baltijos šalyse – „Jaunojo tapytojo prizas“, vykstantis nuo 2009 m. Šis projektas skirtas pristatyti

⁹ Hassel Kate, „Museums without men: my project to end their shocking gender imbalance“, in: *the Guardian*, 2024, [interaktyvus], in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/mar/01/museums-without-men-gender-imbalance-tate-met> [2025-03-09]; Musawwir S. Jennifer, „Guerrilla girls - the feminist conscience of the art world“, in: *Daily Art Magazine*, 2025-01-20, [interaktyvus], in: <https://www.dailyartmagazine.com/guerrilla-girls> [2025-01-25]; Weber Ashour Katrina, „Guerrilla Girls: making trouble at the National Museum of Women in the Arts“, National Museum of Women in the Arts, 2025-02-21, [interaktyvus], in: <https://nmwa.org/press/guerrilla-girls-making-trouble-at-the-national-museum-of-women-in-the-arts/> [2025-07-25]; Guerrilla Girls 1985, in: *Whitney Museum of American Art*, [interaktyvus], in: <https://whitney.org/artists/5461> [2025-07-25].

perspektyviausius jaunosios kartos tapytojus bei sudaryti galimybę visuomenei susipažinti su jų kūryba, atrasti naujus talentus. Pastaraisiais metais šiame konkurse vis aktyviau dalyvauja tapytojos iš Baltijos šalių. Nuo 2009 m. iki 2025 m. konkursą laimėjo 8-ios moterys ir 9-i vaikinai. Tai rodo palaipsnį lyčių balanso stiprėjimą šiuolaikinėje regiono dailės scenoje.

Ši disertacija aktuali tuo, kad ne tik papildo Lietuvos dailės istoriją moterų kūrėjų pavardėmis, bet ir nuosekliai nagrinėja, kaip tarpukariu formavosi jų matomumas, įsitvirtinimas ir reprezentacija. Tai ypač aktualu šiandien, kuomet dailės lauke vis dažniau keliama klausimai apie lyčių lygybę, meno istorijos perrašymą ir atminties politiką. Tokiu būdu tyrimas tampa dalimi platesnės akademinės ir kultūrinės diskusijos apie tai, kaip šiuolaikinė visuomenė kuria lyčių reprezentacijos balansą dailėje ir kaip praeities atmintis veikia dabarties institucinę kultūrą.

Tyrimo naujumas grindžiamas keliomis kryptimis. Pirmiausia, disertacija siekia rekonstruoti platesnį institucinį ir istorinį moterų įsitvirtinimo procesą Lietuvos dailės lauke. Šis procesas analizuojamas atsižvelgiant į kultūrinius lūžius, socialines normas ir profesines ribas, kurias moterys turėjo peržengti siekdamos pripažinimo. Tokia prieiga leidžia formuoti platesnį, lyčių studijomis grįstą požiūrį į dailės istorijos raidą, papildantį tradicinius dailėtyros tyrimus.

Tyrimas konceptualiai susiejamas su tarptautiniais šaltiniais, tokiais kaip Paryžiuje veikiantis AWARE centras, tačiau kritiškai reflektuoja jų ribas: ypač ryškus nepakankamas mažesnių regionų, įskaitant Baltijos šalis, atstovavimas. Iš visų Baltijos šalių AWARE duomenų bazėje ryškiau reprezentuojamos Estijos menininkės, tuo tarpu Lietuva ir Latvija išlieka beveik nematomos. Pavyzdžiui, tarp tarpukario Lietuvos kūrėjų minima tik viena dailininkė ir fotografė – Veronika Šleivytė. Šis disproporcingas geografinis matomumas rodo ne tik tarptautinio diskurso spragas, bet ir būtinybę plėtoti akademinis tyrimus, kurie papildytų esamas duomenų bazines, skatintų regioninį matomumą ir kurtų tvarias sklaidos platformas.

Tyrimas taip pat atskleidžia, kaip Vakarų dailės tendencijos ir feministinės idėjos buvo perimamos bei transformuojamos Lietuvoje. Tyrimas iškelia emigracijos, ypač į JAV, reikšmę, išryškindamas, kaip išvykusios dailininkės formavo ryšius su Lietuvos kultūriniu lauku, įnešė naujų idėjų, bei plėtė dailininkų matomumą tarptautiniame kontekste.

Galiausiai, tyrimo naujumas atsiskleidžiamas ir santykyje su esamais dailėtyros darbais. Lietuvos istoriografijoje dailininkų tema dažniausiai nagrinėta pavienių biografijų, žymesnių asmenybių (pvz., Veronikos Šleivytės, Marcės Katiliūtės, Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės, Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės) ar draugijų kontekste. Tuo tarpu mažiau

žinomų, periferijoje likusių kūrėjų istorijos lieka neatskleistos. Ši disertacija naujumu išsiskiria tuo, kad nagrinėja platesnį moterų (ne)įsitvirtinimo procesą dailės lauke, integruodama tiek žymesnių, tiek užribyje likusių dailininkų patirtis į bendrą naratyvą, o ne atskiras asmenybes ir jų kūrybos kelią.

Pagrindiniai tyrimo klausimai. Šio tyrimo metu bus siekiama atskleisti, ar tarpukario Lietuvoje susiformavo kritinė dailininkų masė ir kaip vyko jų (ne) įsitvirtinimo procesas?

1. Pasitelkus istorinius, ekonominius, socialinius ir kultūrinius aspektus bus bandoma išsiaiškinti, kaip keitėsi dailininkų padėtis dailės lauke lyginant laikotarpį iki Pirmojo Pasaulinio karo ir tarpukarį, ir kaip moterų emancipacija įtakoją moters tapatybės transformaciją prisidedant prie dailininkų įsitvirtinimo profesiniame lauke?
2. Kaip tarpukario Lietuvoje transformavosi moterų galimybės studijuoti dailę ir kokius naujus vaidmenis jos atliko dailės švietimo sistemoje?
3. Kokios buvo galimybės moterims realizuoti savo kūrybinį dailės potencialą, kokios socialinės kilmės moterys siekė įsitvirtinimo tarpukario Lietuvos dailės lauke, kokias strategijas jos taikė, su kokiomis kliūtimis jos susidūrė ir kokiose dailės srityse reiškėsi?

Chronologija. Tyrime analizuojamas tarpukario periodas (1918–1939 m.), kuris pradeda naują moterų emancipacijos bei meninio švietimo etapą Europoje ir Lietuvoje. Nuo 1918 m. Lietuvos valstybės atkūrimo pradėjo ryškėti esminiai pokyčiai kultūros politikos formavime ir dailės sferos transformacijoje. Šiuo laikotarpiu buvo įtvirtinti demokratiniai principai ir pradėti formuoti nauji meno švietimo pagrindai, kurie sudarė sąlygas moterų įsitraukimui į profesionalųjį dailės ugdymą. Įsteigus Aukštuosius piešimo kursus Kaune (1920 m.), vėliau reorganizuotus į KMM (1922 m.), atsirado alternatyva tradicinėms Europos dailės akademijoms ir susikūrė galimybė siekti dailės išsilavinimo savo šalyje. Galutinė tyrimo chronologinė riba yra 1939 m., t. y. paskutiniai nepriklausomos Lietuvos gyvavimo metai, kurie iš esmės pakeičia visų Lietuvos gyventojų, o kartu ir dailininkų mobilumo galimybes bei visos kūrybinės veiklos aplinkybes.

Atliekant tyrimą bus nukrypstama ir į XIX a. antrąją pusę – XX a. pirmąjį dešimtmetį, kuomet Europoje prasidėjo moterų socialiniai bei kultūriniai judėjimai, turėję įtakos moterų profesinio lauko plėtimuisi bei dailės mokyklų sprendimams atverti duris moterims.

Tyrimo geografinė. Esminė geografinė ašis sutelkta į tarpukario Lietuvą (be Vilniaus krašto nuo 1920 m., tačiau su Klaipėdos kraštu nuo 1923 m.) ir joje dailės išsilavinimo, profesinio įsitvirtinimo siekusias dailininkes. Analizė apima ir tas dailininkes, kurios amžių sandūroje įgijo dailės

išsilavinimą užsienyje (Rusijoje, Latvijoje, Lenkijoje, Vokietijoje, Čekoslovakijoje, Prancūzijoje, Belgijoje, Austrijoje, JAV) bei savo kūrybinę veiklą plėtojo Lietuvos teritorijoje iki 1939 m.

Tikslas: Tarpukario Lietuvos dailininkų profesinio (ne)įsitvirtinimo strategijų, kliūčių, ir rezultatų proceso analizė.

Uždaviniai:

1. Išanalizuoti XIX a. pab.–XX a. pirmosios pusės moterų emancipacijos ideologinių srovių ir socialinės raidos tendencijų poveikį moters tapatybės kaitai Lietuvoje, ypatingą dėmesį skiriant katalikiškojo ir liberaliojo feminizmo vaidmeniui formuojant moters perėjimą nuo tradicinės pareigos sampratos prie profesinės savivokos.
2. Ištirti XIX a. pab.–XX a. pr. moterų dailės lavinimosi galimybes, institucinius ir socialinius ribojimus bei siūlomas alternatyvas, kartu analizuojant skirtingų socialinių sluoksnių moterų įsitraukimą į tarpukario Lietuvos dailės lauką, jų motyvus, veiklos aplinkybes ir priežastis.
3. Įvertinti tarpukario Lietuvos moterų vaidmenį dailės švietimo institucijose, pabrėžiant jų dalyvavimo formas ir reikšmes.
4. Atskleisti, kokie profesinio įsitvirtinimo būdai, socialiniai tinklai ir institucinių struktūrų mechanizmai lėmė tarpukario Lietuvos dailininkų (ne)įsitvirtinimą.
5. Analizuoti dailininkų (ne)įsitvirtinimo profesionaliojoje dailės sferoje sąlygas ir pasekmes jų kūrybai ir profesinei karjerai, rezultatus.

Tyrimo prieiga. Tyrimo prieiga grindžiama šiuolaikinėmis moterų istorijos studijų teorinėmis įžvalgomis, pabrėžiančiomis būtinybę peržengti tradicinių biografinių naratyvų ribas ir analizuoti moterų patirtis platesniame socialiniame, kultūriniame bei ideologiniame kontekste. Feministinė teorija, analizuojanti lyčių santykius bei nelygybės formas visuomenėje, atkreipė dėmesį į tai, jog lyčių problematika ilgą laiką buvo marginalizuojama, nutylima ar laikoma nereikšminga. Ši teorija suteikė galimybę identifikuoti tas istorinio pasakojimo sritis, kurios liko neanalizuotos. Literatūrologė Elaine Showalter šį reiškinį apibūdino kaip „moteriškąjį nepasakymą“ (ang. *feminine not said*), nusakantį moterų patirčių, veiklos nebuvimą dominuojančiuose pasakojimuose¹⁰.

¹⁰ Showalter Elaine, „Toward a Feminist Poetics“, in: *the New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, 1985, 4-tas leidimas, 1993, p. 141.

Ankstyvojo feminizmo pastangos sugrąžinti į istoriją pamirštus moterų vardus ilgainiui išaugo į platesnę problematiką. Mokslininkai teigė, jog nepakanka vien identifikuoti moterų indėlį. Būtina conceptualizuoti ir vertinti jų veiklą, įsitraukimo procesą bei kūrybą iš moterų patirties perspektyvos. Todėl imta kvestionuoti, ar moterų istorija gali būti interpretuojama remiantis tradiciniais vyriškosios istorijos modeliais¹¹. Šių teorijų kontekste susiformavo kultūrologinis feminizmas, atkreipęs dėmesį į moterų kūrybą, kaip į svarbią kultūros dalį, bei sukūrė teorinį ir metodologinį pagrindą jos tyrinėjimams¹². To pavyzdys yra *écriture feminine* (liet. moterų rašymas)¹³ koncepcija, pabrėžusi moterų patirties, įsitraukimo, įsitvirtinimo bei savitos raiškos svarbą kuriant alternatyvius kultūros ir istorijos pasakojimus. Šio tyrimo kontekste minėtos teorinės nuostatos yra svarbios, nes leidžia iš dalies pagrįsti pasirinktą tyrimo perspektyvą. Tyrimu nesiekama rekonstruoti žinomų dailininkių biografijų, tačiau siekiama analizuoti moterų (ne) įsitvirtinimą profesionaliajame dailės lauke. Minėtos teorinės nuostatos tapo pagrindu platesnėms metodologinėms permainoms moterų istorijos tyrimuose, siekiant peržengti tradicinių istorinių naratyvų ribas.

Tarp tokių transformacijų išskirtinai svarbios yra G. Holloway ir J. Scott mintys – pirmoji pabrėžė moterų biografijų reikšmę ankstyvuosiuose tyrimuose, antroji – būtinybę plėsti šaltinių bazę, keisti tyrimų klausimus ir atsigręžti į tai, kas svarbu pačioms moterims: jų aplinką, pasaulėžiūros formavimąsi ir veiklos sferas. Šiame kontekste įsitvirtino moterų istorija, siekianti atskleisti ne tik moterų įnašą, bet ir socialines bei profesines patirtis. Tyrime sąmoningai vengiama vien tik biografinių modelių, orientuojantis į platesnių socialinių ir kultūrinių procesų analizę. Itin svarbų vaidmenį šioje analizėje atlieka mikroistorinis požiūris, egodokumentai (autobiografijos, korespondencija), taip pat statistiniai duomenys, kurie leidžia išvelgti struktūrines spragas, nematomumą bei lyčių disproporcijas istoriniuose pasakojimuose¹⁴. Prancūzijos istorikės Rachel G. Fuchs ir Victoria E.

¹¹ Daugirdaitė Solveiga, „Feminizmas kaip moteriškųjų reikšmių struktūrinimo būdas“, in: *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius, 2000, p. 32.

¹² Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų*, Vilnius, 2001, p. 17.

¹³ Tai feministinė literatūros teorija, skatinanti moteris per rašymą išreikšti savo unikalią kūniškąją ir emocinę patirtį. Šią sąvoką 1975 m. esė „Medūzos juokas“ (pranc. *Le Rire de la Méduse*) įvedė prancūzų teoretikė Hélène Cixous. Teorija teigia, kad tradicinė, vyrų dominuojama kalba slopina moters balsą, todėl moterys turi sugrąžinti kalbą ir kurti savitus raiškos būdus, siekdamos išsilaisvinimo bei saviraiškos.

¹⁴ Čepaitienė Rasa, „Moterų istorijos transformacijos – praeities patirtis, ateities perspektyvos“, in: *Feminizmas, visuomenė ir kultūra*, 2001, p. 7-20; Ževžikova

Thompson pažymi, jog XIX a. pab.–XX a. pirmą pusę yra labai palanki tirti moterų istoriją, kadangi būtent tuo laikotarpiu visose Europos šalyse moterys patyrė reikšmingus pokyčius socialinėje, politinėje ir kultūrinėje erdvėje¹⁵.

Reaguodamos į moterų istorijos studijoms kylantį marginalizacijos pavojų, amerikiečių istorikės Gerda Lerner, Joan Kelly ir Natalie Zemon Davis siūlė plėsti tyrimų lauką transformuojant moterų studijas į lyčių studijas (angl. *gender studies*). Tokia prieiga reikšminga ir šiuolaikiniuose tyrimuose: lyčių statistinių duomenų analizė leidžia atskleisti institucines spragas bei formuoti išsamų abiejų lyčių dailės lauko veikėjų vaizdinį bei dinamiką.

Tuo tarpu lietuvių istorikės Rasos Čepaitienės straipsnyje aptariamas moterų bei lyčių studijų skirtumas. Moterų studijos akcentavo lyčių skirtumus, o sociokultūrinė lyčių analizė – jų kultūriškai konstruojamas reikšmes¹⁶. Jos teigimu, lyčių studijose dažniausiai nagrinėjami siužetai yra: šeima, santuoka, darbo rinka, politika, religija, švietimas bei kultūra¹⁷. Daugeliu atveju lyčių studijos susijusios su socialine istorija, kurios ašis – modernizacijos istorija. Paradoksalu, tačiau ši istorijos šaka palieka nuošalyje pažangos padarinius skirtingoms lytims, dėl to „moterų istorija niekam nepalanki. Ji gadina sklandžios progreso raidos viziją“¹⁸.

Annales mokykla dar XX a. pr. pradėjo formuoti srovę, įvardijamą kaip „atsitraukimą nuo didžiųjų naratyvų“, kuomet istorikų žvilgsnis nukreipiamas nuo įsitvirtinusių pagrindinių, „svarbių“ istoriografinių dėmenų, tokių, kaip politika, karas ar ekonomika, ir atsigręžiama į kasdienybę, *mikro* istoriją. Kita vertus, *mikro* istorijos analizės pagrįstumui būtinas didžiojo naratyvo pažinimas, nes tik jo kontekste įmanoma integruoti naujus pasakojimus ir atskleisti tai, kas liko nutylėta ar išstumta iš dominuojančios istorijos versijų. Tokia prieiga suteikia galimybę rekonstruoti marginalizuotas dailininkių bei dailės lauke veikusių moterų biografijas, analizuoti įsitvirtinimo mechanizmus. Kita vertus, *mikro* istorijos analizė įgyja prasmę tik sąveikaudama su didžiuoju naratyvu – būtent platesnis istoriografinis kontekstas leidžia įvertinti, kaip individualios istorijos papildo, koreguoja ar kelia klausimus vyraujančioje dailės istorijoje.

Metodai. Šis tyrimas remiasi istoriniu tyrimo metodu. Juo siekiama atskleisti tarpukario Lietuvos dailininkių atėjimo ir (ne)įsitvirtinimo vyrų

Elena, „Emancipuota Klėja, arba moteris šiuolaikinio istorijos mokslo požiūriu“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 1999, p. 41.

¹⁵ Fuchs Rachel G., Thompson Victoria E., *Women in Nineteen Century Europe*, New York, 2005, p. 1.

¹⁶ Čepaitienė Rasa, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ževžikova Elena, *op.cit.*, p. 42.

dominuojančioje dailės aplinkoje procesą, vykstantį *mikro* (pora, šeima, kolegos, dėstytojas – studentė) ir *makro* (bendruomenė, visuomenė, valstybė) lygmenyje. Tyrime naudojamas mikroistorijos¹⁹ metodas, kuris leidžia autentiškai atskleisti skirtingų žmonių grupių, šiuo atveju nagrinėjamų tarpukario Lietuvos dailininkų, papildant jį vyriškuoju diskursu, gyvenimo, išsilavinimo bei (ne)įsitvirtinimo meno aplinkoje asmeninę perspektyvą. Šis metodas taikomas menininkų ego dokumentų analizei. Meno aplinkos suvokimo prieigos taikomos nagrinėjant skirtingus socialinės elgsenos modelius: egalitarinį ir patriarchalinį. Taip pat taikomas kiekybinis metodas, leidžiantis statistškai nustatyti lyčių dinamikos pokyčius nagrinėjamu laikotarpiu. Analizuojant dailininkų žodynus, mokinių, dėstytojų ir pozuotojų sąrašus, šis metodas padeda identifikuoti institucinį ir ne tik lyčių pasiskirstymą bei nustatyti kiekybinį moterų ir vyrų santykį meno lauke.

Pastaraisiais metais tarptautinėje meno istorijos ir kultūros studijų erdvėje vis aktyviau ieškoma alternatyvių metodologinių prieigų, leidžiančių kritiškai peržvelgti nusistovėjusius interpretacinius kanonus. Vakarų Europos mokslininkės Catherine Dossin bei Béatrice Joyeux-Prunel atkreipia dėmesį į tarptautinę menininkų, meno kūrinių ir estetikos cirkuliaciją per „pietų–šiaurės–pietų“ trikampio modelį, siekiant peržengti tradicinį dvejetainį (centras–periferija) pasaulio meno apytakos suvokimą. Autorės siūlo alternatyvų požiūrį į kultūrinius mainus, kuriame dėmesys telkiamas ne tik į hegemoninius centrus (pvz., Paryžių)²⁰, bet ir į daugiapolę meninę geografiją, kurioje svarbūs ir periferiniai miestai bei regionai. Tokia kryptinė analizė atskleidžia, kad menininkų judėjimas, kultūriniai ryšiai bei parodinė veikla formuojasi pagal individualius, socialinius bei kultūrinius veiksnius, o ne vien pagal ekonominę ar simbolinę galios ašį tarp vadinamųjų Šiaurės ir Pietų²¹. Šio tyrimo kontekste siūloma analizuoti centro ir periferijos dinamiką, atsižvelgiant į jos istorinį bei kultūrinį kintamumą. Tarpukario Lietuva šiame modelyje užima daugiaprasmišką poziciją: viena vertus, ji laikytina periferija, palyginti su pagrindiniais Europos meno centrais (Paryžiumi, Berlynu, Viena), kita vertus – pati tampa reikšmingu regioniniu kultūros centru, formuojančiu savitus meninius procesus.

¹⁹ Magnússon S. G., Szijártó I. M., *What is Microhistory?: Theory and Practice*, Oxfordshire, 2013.

²⁰ Joyeux-Prunel Béatrice, „Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches“, in: *Artl@s Bulletin*, 2015, no. 4 (1), p. 40-64.

²¹ Joyeux-Prunel Béatrice, Dossin Catherine, „The Transatlantic Triangle of Artistic Circulation“, in: *Artl@s Bulletin* 5, 2016, no. 1, p. 4-6.

Siekiant nustatyti dailininkų (ne)įsitvirtinimą dailės sferoje, svarbi prancūzų sociologo Pierre Bourdieu *meno lauko* teorija, kurioje veikia ir varžosi meno lauko veikėjai: dailininkai, kritikai, institucijos, kolekcininkai bei siekia įgyti kultūrinį (išsilavinimą, kompetencijas), ekonominį (pinigus), socialinį (kontaktus, ryšius) kapitalą. Priklausomai nuo dominuojančio kapitalo susiformuoja simbolinis kapitalas (apdovanojimai, kritikų dėmesys, statusas)²², kuris yra siekiamiausias meno lauke ir reiškia pripažinimą. Simbolinio kapitalo reikšmė atskleidžia, kad meno laukas nėra autonomiška erdvė, tačiau glaudžiai susijęs su visuomenėje veikiančiomis socialinėmis struktūromis. Sociologų požiūriu, menas yra glaudžiai susijęs su visuomene, todėl jo negalima nagrinėti atskirai nuo socialinės aplinkos²³.

Istoriografija. Vienas žymiausių XX a. lietuvių sociologų Vytautas Kavolis reikšmingai prisidėjo prie moterų temos atsiradimo istoriografijos lauke. Savo darbe „Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje“²⁴ autorius pastebi moterų nedalyvavimą svarbiuose įvykiuose²⁵. Visa tai parodė lietuvių istoriografijos spragą, kurioje trūksta moteriško naratyvo. Mokslininko tyrimai perkėlė dėmesį nuo „didžiojo naratyvo“ prie moteriškų sferų (namų, šeimos), įrodydamas, jog moterų naratyvas geba ir gali funkcionuoti kaip atskiras naratyvas²⁶. Svarbų indėlį į moterų istorijos naratyvą įnešė ir literatūrologė Viktorija Daujotytė²⁷. Mokslininkė teigė, jog tradicinė mokslo paradigma ilgą laiką buvo grindžiama daugiausia vyrų patirtimi ir jų suformuota istorine perspektyva²⁸. Šis teiginys svarbus, siekiant įprasminti šio tyrimo tematiką.

Reikšmingą indėlį į moterų klausimo akademinį nagrinėjimą Lietuvoje įnešė Vilniaus universiteto Lyčių studijų centras, įkurtas 1992 metais. Ypač svarbios yra šio centro inicijuotos straipsnių rinktinės *Feminizmas, visuomenė ir kultūra*, kurios buvo publikuotos 1999–2002 m.,

²² van Maanen Hans, „Pierre Bourdieu’s Grand Theory of the Artistic Field“, in: *How to Study Art Worlds*, 2009, p. 53-81, [interaktyvus], in: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt46n0p3.6.pdf?refreqid=excelsior%3Ac300e20eba38fa3e851> [2025-06-01].

²³ Pivoriūtė Milda, „Sociologinė Lietuvos dailės lauko rekonstrukcija“, in: *Bernardinai*, 2013-10-17, [interaktyvus], in: <https://www.bernardinai.lt/2013-10-17-teodora-kuklyte-sociologine-lietuvas-dailės-lauko-rekonstrukcija/> [2026-05-30].

²⁴ Kavolis Vytautas, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius, 1992.

²⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁶ Račiūnaitė-Paužuolienė Rasa, „Lyties tyrinėjimai lietuvių etninėje kultūroje“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, t. 5, p. 129.

²⁷ Daujotytė Viktorija, *Moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius, 1991; Daujotytė Viktorija, *Moters dalis ir dalia: moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius, 1992; Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų...*

²⁸ Viktorija Daujotytė, *Moters dalis ir...*, p. 13.

kuriose nuosekliai analizuojamos moterų kūrybos studijos, emancipacijos ir švietimo klausimai bei lyčių vaidmenų teorijos²⁹. Šie darbai sudaro konceptualų pagrindą³⁰ dailininkių veiklos tyrimams, leidžiant ją vertinti ne kaip atskirą ar marginalų reiškinį, bet kaip integralią platesnių socialinių ir kultūrinių transformacijų sudedamąją dalį.

Tyrimui svarbūs ir darbai, kuriuose aptariami moterų emancipacijos, religijos, švietimo klausimai, kurie dažnu atveju lemdavo dailininkių įsitvirtinimą profesionaliajame dailės lauke. Moters emancipacijos diskurso tyrimuose reikšmingiausiu aspektu tampa istorikės Virginijos Jurėnienės³¹ darbai, nuosekliai rekonstruojantys Lietuvos moterų judėjimų už teises raidą, jų dalyves bei veiklos formas. Šie tyrimai leidžia suprasti, kaip kolektyviniai moterų siekiai ir socialiniai pokyčiai galėjo paveikti dailės lauko formavimąsi bei moterų dalyvavimo jame galimybes. Papildomą vertę šiam kontekstui suteikia Jurgos Miknytės³² darbai, nagrinėjantys moters socialinio vaidmens konstravimą XIX a. pabaigos – XX a. pradžioje viešajame diskurse. Mokslininkės ideologija artima liberaliajai V. Kavolio laikysenai³³. J. Miknytės įžvalgos padeda geriau suprasti, kokio tipo moterys galėjo veikti to meto kultūrinėje terpėje ir kokie lūkesčiai joms buvo keliami. Tuo tarpu mokslininkės Dalios Marcikevičienės tyrimas skirtas santuokai, pabrėžia vieno svarbiausių to meto moterų situaciją visuomenėje lėmusių institucijų raidą³⁴. Ši institucija neaplenkė ir dailininkių bei ženkliai prisidėjo prie jų (ne) įsitvirtinimo ir karjeros.

²⁹ Vilniaus universitetas, Lyčių studijų centras, [interaktyvus], in:

<https://www.lsc.vu.lt/mokslas/zurnalas-feminizmas-visuomene-ir-kultura> [2025-03-14].

³⁰ Pavyzdžiui: Čepaitienė Rasa, *op. cit.*, p.7-20; Ževžikova Elena, *op. cit.*, 40-45.

³¹ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmoje pusėje*, Vilnius 2006; Jurėnienė Virginija, „Darbo rinka ir moterys tarpukario Lietuvoje“, in: *Lyčių studijos ir tyrimai*, 2006, nr. 2, p. 32.

³² Miknytė Jurga, *Moters socialinio vaidmens konstravimas viešajame diskurse XIX a. vidurio – XX a. pradžios Lietuvoje*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, 2009; Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens konstravimas XIX – XX a. sandūros Lietuvos viešajame diskurse – ideologijų sklaidos ir kovos arena“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sud. Bleizgienė Ramunė, Vilnius, 2013, p. 114-115.

³³ „Įvadas. XIX a. – XX a. pirmos pusės moterys lietuviškoje istoriografijoje. Moterų istorija kaip nacionalinės idealogijos kritika“, in: *Moterų istorijos eskizai...*, p. 14-15.

³⁴ Marcinkevičienė Dalia, *Vedusiųjų visuomenė: Santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje – XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 1999.

Religinio konteksto svarbą atskleidžia Indrės Karčiauskaitės³⁵ tyrimai, analizuojantys katalikiškosios ideologijos poveikį moterų gyvenimo struktūrai ir galimų veikimo laukų ribas. Nors dailininkių klausimas jos darbuose nėra tiesiogiai nagrinėjamas, ši analizė leidžia kelti esminius klausimus apie katalikybės bei religinių moterų bendruomenių vaidmenį dailės srityje, taip atveriant naujas tyrimų kryptis ir galimybes.

Švietimo tematikos kontekste ypač reikšmingi yra istorikės Olgos Mastianicos³⁶ tyrimai, nagrinėjantys moterų švietimą Lietuvoje XVIII a. pabaigoje – XX a. pradžioje. Dailės mokymo galimybės juose aptariami fragmentiškai, tačiau minimi dailės pamokų atvejai leidžia daryti prielaidą apie dailės, kaip integralaus švietimo sistemos elemento, reikšmę formuojant moterų kūrybinius gebėjimus bei kultūrinę savivoką. Taip pat verta paminėti Nidos Gaidauskienės³⁷ tyrimą, analizuojantį merginų lavinimosi galimybes XX a. pr. Krokuvoje, apimančių ir to meto dailės lavinimosi alternatyvas regione.

Švietimo tyrimai sudaro svarbią prielaidą pereiti prie platesnės dailininkių temos lietuviškoje istoriografijoje, kuriai nemažai dėmesio skiria istorikės Ieva Burbaitė, Laima Laučkaitė, Jolanta Širkaitė ir Ramutė Rachlevičiūtė, daugiausia nagrinėjančios dailininkes per matomumo ir žinomumo prizmę. Toks požiūris atsispindi ir monografijose, skirtose atskiroms dailininkėms, visų pirma kaip asmenybėms, ir jų kūrybai bei darbams: Domicelai Tarabildaitei-Tarabildienei³⁸, Sofijai Romerienei³⁹, Marianai Veriovkinai⁴⁰, Barborai Didžiokienei⁴¹, Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei⁴² ir kitoms dailininkėms. Menotyrininkės Ievos Burbaitės teigimu, pastaraisiais metais ryškėja tendencija į akademinį diskursą įtraukti ir anksčiau

³⁵ Karčiauskaitė Indrė, *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė Lietuvoje (1907–1940)*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, 2010; Karčiauskaitė Indrė, „Prie katalikiškojo feminizmo ištakų Lietuvoje“, in: *Darbai ir dienos*, 2007, nr. 47, p. 45–59.

³⁶ Mastianica Olga, *Pravėrus namų duris: moterų švietimas Lietuvoje XVIII a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius, 2012.

³⁷ Gaidauskienė Nida, „Merginų lavinimosi galimybės XX a. pr. Krokuvoje, Sofijos Kymantaitės modernumo pamokos“, in: *Bitės laikas: privatus...*, p. 119–154.

³⁸ Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius, 1973.

³⁹ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė (Zofia Romer, 1885–1972)*, Vilnius, 2005.

⁴⁰ Laučkaitė Laima, *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina*, Vilnius, 2007.

⁴¹ Barбора Didžiokienė. *Mažosios dailininkės prisiminimai*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2011; Barбора Didžiokienė. *Mažosios dailininkės prisiminimai. II dalis*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2015.

⁴² OLGA. Schwede. Švedė. Ra. Deo. Dubeneckienė. Kalpokienė, sud. Jasiūnienė Jurgita, Pupalaigytė Regina, Statkevičiūtė Rūta, Valiuvienė Teresė, Vilnius, 2022.

marginalizuotas dailės lauko dalyvės. Pastebimas dėmesys tokioms dailininkėms, kaip Olga Dubeneckienė-Kalpokienė ar Veronika Šleivytė.

Dailės lauko nagrinėjimui svarbios monografijos skirtos ir vyrams, ir moterims dailininkėms, taip pat jų autobiografijos ar biografijos. Reikšmingą indėlį, siekiant suprasti dailininkų įsitvirtinimo procesą tarpukariu, suteikė dailininkų kūrybinės biografijos žanras, kuris tapo populiarus dar XX a. 6-ojo deš. pabaigoje⁴³. Autorių Jono Umbraso bei Eglės Kunčiuvienės veikalas „Lietuvių dailininkų organizacijos, 1900–1940“⁴⁴ pateikė dailės raidos procesą nuo tradicinių iki modernistinių pažiūrų.

Lietuvos mokslininkai parengė keletą reikšmingų disertacijų, skirtų išskilioms dailininkų asmenybėms, tokioms kaip Justinas Vienožinskis⁴⁵, Ferdynandas Ruščicas⁴⁶ ar Matas Menčinskas⁴⁷. Šiose disertacijose moterys dažniausiai minimos kaip dailininkų aplinkos dalyvės, mokinės ar šeimos narės, tačiau jų kūrybinis indėlis sistemingai neanalizuojamas, o meninė veikla dažnai paliekama paraštėse. Disertacijose, skirtose XX a. Lietuvos modernizmo procesams,⁴⁸ moterų vaidmuo nėra išryškinamas.

Greta šių temų plėtojamos ir temos, susijusios su dailės lauko dalyvių tarpusavio santykiais⁴⁹, socialinėmis bei teritorinėmis problemomis⁵⁰, žydų

⁴³ Žmuidzinavičius Antanas, *Paletė ir gyvenimas*, Vilnius, 1961; Budrys Stasys, *Juozas Zikaras*, Vilnius, 1960; Jaskūnaitė Ona, *Petras Rimša*, Vilnius, 1966.

⁴⁴ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos, 1900–1940*, Vilnius, 1980.

⁴⁵ Ramonienė Dalia, *Dailininko Justino Vienožinskio pedagoginė veikla 1920–1940 metais*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 1999.

⁴⁶ Andriulytė Algė, *Ferdinando Ruščico meninė veikla Vilniuje: modernumo ir tradicijos dialogas*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2006.

⁴⁷ Petrauskaitė Laura, *Matas Menčinskas ir jo amžininkai: menininkų migracijos reikšmė 20 a. pirmos pusės Lietuvos dailės modernizacijai*, daktaro disertacija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius, 2019.

⁴⁸ Petrusevičiūtė Laima, *XX amžiaus Lietuvos tapyba ir modernizmas*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 1994; Janulevičiūtė Rasa, *Lietuvių dailininko knyga: tradicijos ir modernumo aspektai*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.

⁴⁹ Balaišytė Lina, *Dailininkas ir dailės užsakovas XVII a. II pusė – XVIII a., Vilniuje*, daktaro disertacija, Kultūros filosofijos ir meno institutas, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.

⁵⁰ Ščiiglienė Vaida, *Bajorų kilmės Žemaitijos dailininkai XIX a. pabaigoje – XX a. pirmojoje pusėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.

dailininkų indėliu⁵¹, pavienių miestų vaidmeniu dailės raidoje⁵² bei konkrečių dailės šakų analize⁵³. Šioje teminėje įvairovėje išsiskiria tik vienas darbas, skirtas moterims dailininkėms, tai Ievos Burbaitės disertacija, nagrinėjanti moterų draugijos veiklą⁵⁴. Galima teigti, jog tai vienintelis išsamus mokslinis tyrimas dailininkų veiklai atskleisti. Tai rodo, jog moterų menininkų tyrimai vis dar užima marginalią vietą disertacinių studijų lauke, tačiau kartu pabrėžia I. Burbaitės darbo išskirtinę reikšmę, atveriančią galimybes platesniam moterų dailininkų tyrimų laukui.

Svarbu atkreipti dėmesį į tyrėjų pastangas pristatyti bendrą menininkų situaciją XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. Viena labiausiai ištirtų menininkų grupė yra literatės. Prie to reikšmingai prisidėjo literatūrologė S. Daugirdaitė, kurios knyga „Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai“ buvo pirmoji nepriklausomos Lietuvos literatūrologinė monografija, atvirai deklaravusi feministinę metodologinę ir teorinę prieigą⁵⁵. Autorė atskiruose straipsniuose taip pat pristatė moterų atėjimą į literatūros lauką⁵⁶, o Ramunė Bleizgienė analizuoja rašytojas, kaip atskirą visuomenės grupę⁵⁷. 2025 m. pasirodė mokslinių straipsnių rinkinys „Moterų istorijos eskizai. XIX a. antra pusė – XX a. pirma pusė“, kuriame savo įžvalgas pateikia šios autorės: Dalia Leinartė, Olga Mastianica, Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Nida Gaidauskienė, Birutė Avižinienė ir kitos. Tai dar kartą pabrėžia, bei papildo faktą, jog literatūroje veikusių moterų naratyvas istoriografijoje yra plačiai nagrinėjamas, papildomas ir nuosekliai analizuojamas⁵⁸. Tai sudaro prielaidas dailininkų lauko sistemingsiems tyrimams.

⁵¹ Gradinskaitė Vilma, *Litos žydų savimonės aspektai diasporos dailėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2005; Bukauskaitė Evelina, *Žydų meninis gyvenimas Lietuvoje 1919–1940 m.: tarp autonomijos ir integralumo*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2021.

⁵² Martinovich Victor, *Vitebsko avangardas (1918–1922): socialinis ir kultūrinis kontekstas ir meno kritika*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2008.

⁵³ Rachlevičiūtė Ramutė, *Siurrealismus XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2012.

⁵⁴ Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2016.

⁵⁵ Daugirdaitė Solveiga, *Rūpesčių moterys, moterų...*

⁵⁶ Daugirdaitė Solveiga, „Moterų aukos prasmė XIX–XX a. sąvartoje“, in: *Raidžių draudimo metai*, sud. Staliūnas Darius, Vilnius, p. 223–234; „Išmokti galvoti – XIX amžiaus rašytojos“, in: *Žodžio laisvė: lietuviškos spaudos atgavimo šimtmečiui paminėti*, sud. Skeivys Rimantas, Vilnius, 2004, p. 150–161, 375.

⁵⁷ Bleizgienė Ramunė, *Privati tyla, vieši balsai: moterų tapatybės kaita XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius, 2012.

⁵⁸ *Moterų istorijos eskizai...*

Pastebimos ir pavienės iniciatyvos atkreipti dėmesį į moteriškąją patirtį tarpukario Kauno teatre. Tam daug dėmesio skiria Viktorija Bruneizerytė-Gaidamavičienė, kalbanti apie aktorių įvaizdį scenoje ir ekrane⁵⁹, fotografijose⁶⁰. Moterų aktorių patirčių spektrą papildo ir keli žymesnių tarpukario aktorių Unės Babickaitės⁶¹, Onos Rymaitės⁶² atsiminimai.

Svarbu paminėti, jog tarpukario žydų teatro tematika buvo gana populiari mokslininkų-teatrologių tarpe. Šia tema rašė Ina Pukelytė⁶³ ir Rasa Vasinauskaitė⁶⁴. Jos pabrėžė šios etninės grupės indelį į tarpukario meno lauką. Vis dėlto moterų diskursas jų tyrimuose nėra pagrindinė ašis. Tai leidžia daryti prielaidą, jog skirtingos meno šakos – teatras, muzika, opera – vis dar stokoja sistemingų išskirtinai moterų patirtims skirtų tyrimų.

Dailės sferoje viena pirmųjų dailininkių klausimu reikšmingų iniciatyvų priklauso dailėtyrininkei Jolantai Širkaitėi⁶⁵, kurios darbus vėliau pratęsė Laima Laučkaitė⁶⁶.

Pažymėtina, kad kaimyninėje Latvijos istoriografijoje išsiskiria dailėtyrininkės Baibos Vanagos studijos, skirtos laikotarpiui iki 1915 m. Autorė daugiausia akcentuoja vokiečių kilmės latvių dailininkes, modernizmo idėjų plitimą, merginų lavinimosi galimybes bei kolonijų vaidmenį, tačiau tyrimai labiau susiję su germaniškąja Latvijos istorijos perspektyva⁶⁷. Tai

⁵⁹ Bruneizerytė-Gaidamavičienė Viktorija, „Tarpukario aktorė: įvaizdžio reprezentacija tarp scenos ir ekrano“, in: *Menotyra*, 2023, t. 30, nr. 3 p. 186-201.

⁶⁰ Bruneizerytė-Gaidamavičienė Viktorija, „Moteris teatre: teatro fotografija tarpukario Kaune“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 85: *Moteriškumo reprezentacijos ir dailė*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2017, p. 99-113.

⁶¹ *Atsiminimai. Dienoraštis. Laiškai. Unė Babickaitė-Graičiūnienė*, sud. Broga Linas, Vilnius, 2001.

⁶² Vengris Antanas, *Nemuno mergaitė: artistės Onos Rymaitės gyvenimas ir kūryba*, Vilnius, 1990.

⁶³ Pukelytė Ina, *Žydų teatras tarpukario Lietuvoje*, Kaunas, 2017.

⁶⁴ Vasinauskaitė Rasa, „Apie tarpukario Lietuvos žydų teatrą“, in: *Naujasis Židinys - Aidai*, 2018, nr. 3, 75-77.

⁶⁵ Širkaitė Jolanta, „XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, in: *Menotyra*, 1999, nr. 4, p. 38-45.

⁶⁶ Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX a. pradžios Vilniuje“, in: *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: moterų indėlis 1900–1945*, Vilnius, 2005, p. 64-70.

⁶⁷ Vanaga Baiba, „The Exhibition of Former Students of the Elise von Jung-Stilling Drawing School in Riga in 1904“, in: *Artl@s Bulletin*, Issue 1 Women Artists Shows Salons Societies (1870s-1970s), 2019, Article 6, Spring, p. 93-107; Baiba Vanaga, „German Women Active in the Study and Promotion of Art History in Latvia from the 1880s until 1915“, in: *Letonica*, 2023, no. 49, p. 114-135; Baiba Vanaga, „Baltic Women Artists in German Artists' Colonies in the Late 19th and Early 20th Centuries“, in: *FNG research*, 2024, no. 3, p. 1-11; Baiba Vanaga, „Women Artists and their Work as a Subject of Exhibition Reviews in Latvia: The 1840s–1915“, in: *Eesti Kunstiteadlaste Ühing*, 2018, no. 27, p. 76-106.

liudija, jog dailininkų naratyvas veikia Baltijos regione, tačiau skiriasi prieigos prie šios temos.

Reikšmingas indėlis į dailininkų temą buvo ir 2022 m. menotyrininkės Algės Andriulytės bei muziejininkės Ilonos Mažeikienės iniciatyva surengta paroda ir išleistas leidinys „Moterys menininkės tarpukario Vilniuje: tarp lūkesčių ir galimybių“⁶⁸. Vis dėlto daugiausia dėmesio šiuose tyrimuose skiriama tarpukario Vilniaus dailininkų lauko apžvalgai, o tai atskleidžia dar egzistuojančias spragas platesniame moterų kūrėjų kontekste. Šiam darbui svarbūs Meghan Brandow-Faller tyrimai, sutelkti į 1900–1930 metų Vieną, nagrinėjantys moterų pasirodymą dailės švietimo sistemoje, jų ryšį su moterų judėjimais, valstybės politika bei reikšmingų asmenybių įtaka⁶⁹. Autorės disertacija tapo vienu iš pagrindinių atspirties taškų, siekiant suprasti, kaip nagrinėti meno institucijas, kokiais pjūviais atrasti moterų vaidmenis dailės švietimo lauke.

Tarpukario Kauno dailininkų patirtys dažniausiai atsiskleidžia fragmentiškai, dažniausiai per KMM veiklos prizmę. Viena žymiausių šios institucijos tyrėjų – dailės istorikė Apolonija Valiuškevičiūtė, kuri reikšmingai prisidėjo prie KMM istorijos populiarinimo⁷⁰, tačiau moterų kūrėjų indėliui savo tyrimuose neskyrė išskirtinio dėmesio. Panaši tendencija pastebima ir dailėtyrininkės Dalios Ramonienės darbuose apie KMM steigėją Justiną Vienožinskį⁷¹ – moterų vaidmuo bei jų pozicija instituciniame ir kūrybiniame kontekste lieka tik marginaliai aptartos. KMM reikšmingą dėmesį skiria mokslinis žurnalas „Acta Academiae Artium Vilnensis“, kuris yra publikavęs kelis teminius numerius⁷², analizuojančius šios institucijos vaidmenį kaip vieno iš modernėjimo veiksmų Lietuvos dailės ir kultūros istorijoje. Minint KMM 100-ąsias įkūrimo metines, 2022 m. organizuota tarptautinė mokslinė

⁶⁸ *Moterys menininkės tarpukario Vilniuje: tarp lūkesčių ir galimybių*, sud. Andriulytė Algė, Mažeikienė Ilona, Vilnius, 2022.

⁶⁹ Brandow-Faller Megan, *An art of their own: Reinventing "Frauen Kunst" in the female academies and artist leagues of late – Imperial and First Republic Austria, 1900–1930*, daktaro disertacija, Georgetown University, Washington D.C., USA, 2010.

⁷⁰ Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla*, Vilnius, 1971.

⁷¹ Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis*, Vilnius, 2004.

⁷² Knygos: *Moderniosios Lietuvos dailės ištakos: Kauno meno mokykla*, sud. Kogelytė-Simanaitienė Raimonda, *Acta Academiae Artium Vilnensis* serija, Vilnius, 2008, nr. 49; *Menas moderniai šaliai moderniame mieste: Kauno meno mokyklai 100*, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Andriulytė Algė, Jakaitė Karolina, Simanaitienė Raimonda, Vilnius, 2024, nr. 112.

konferencija „Menas moderniai šaliai moderniam mieste“⁷³, taip pat atidaryta paroda „Prieš ... ir po 100 metų“⁷⁴, pagrindinį dėmesį skiriant KMM. Todėl 2022 m. istoriografiją papildė knyga „Piešiamo Pelėdų kalne“⁷⁵, kurioje buvo apžvelgta KMM istorija nuo 1922 m. iki 2022 m., pagrindinį dėmesį skiriant piešimo disciplinai. Šią knygą papildė 2024 m. pasirodžiusi monografija „Piešimas ir piešėjai Kauno meno mokyklos tradicijoje“⁷⁶. Vis dėlto, nepaisant šių pastarųjų tyrimų, tarptautinėje istoriografijoje, ypač amerikietės istorikės Susan Waller⁷⁷ ir britų istorikės Frances Borzello⁷⁸ darbuose, išryškėja gyvo modelio meno mokyklose naratyvas. Šis aspektas išlieka fragmentiškai reflektuojamas lietuviškoje dailėtyroje, kur jį paliečia tik pavieniai I. Burbaitės⁷⁹ ir J. Mulevičiūtės⁸⁰ tyrimai. Tai leidžia įžvelgti potencialią istoriografinę tyrimų kryptį.

Norint geriau suprasti, kaip vystėsi dailės mokymas ir kaip jis veikė dailininkų padėtį, svarbu atsižvelgti ir į valstybės modernėjimo procesus, kurie vis dažniau sulaukia tyrėjų dėmesio. Dailėtyrininkės J. Mulevičiūtės tyrimai⁸¹ reikšmingai prisidėjo prie valstybės modernėjimo trajektorijos dailėje identifikavimo, įsivertinant tarptautinį ir vietinį kontekstus, tačiau jos darbuose stokojama gilesnės moterų menininkų vaidmens analizės.

Tuo tarpu dailėtyrininkės Giedrės Jankevičiūtės darbai⁸², orientuoti į tarpukario Kauno dailės lauką, neišvengiamai apima ir KMM analizę. Šie tyrimai ypač vertingi siekiant įkontekstinti dailės raidą įvairiais – socialiniais,

⁷³ Organizatoriai: Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultetas ir Dailėtyros institutas,

Kauno kolegijos Menų akademija ir Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus. Tarptautinė mokslinė konferencija surengta 2022-09-15/16.

⁷⁴ Paroda vyko Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, 2022.

⁷⁵ *Piešiamo Pelėdų kalne*, sud. Simanaitienė Raimonda, Valentinienė Inga, Bronickienė Sigutė, Šležienė Birutė, Kaunas, 2022.

⁷⁶ *Piešimas ir piešėjai Kauno meno mokyklos tradicijoje*, sud. Mostauskis Stanislovas, Vilnius, 2024.

⁷⁷ Waller Susan, *Invention of the model. Artists and Models in Paris, 1830–1870*, London, 2006.

⁷⁸ Borzello Frances, *The Artist's Model*, London, 2010.

⁷⁹ Burbaitė Ieva, „Nuogo kūno problema XX a. 3-4 dešimtmečių Lietuvos dailėje ir visuomenėje: Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės (1891–1967) atvaizdų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis, t. 80/81, Kūnas: ne laiku ir be vietos*, 2016, p. 145-158.

⁸⁰ Mulevičiūtė Jolita, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius, 2012.

⁸¹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001.

⁸² Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2003.

politiniais ir instituciniais – lygmenimis, išskirtinai pabrėžiant valstybinės kultūros politikos įtaką meno lauko struktūrai.

Taip pat svarbiu darbu tampa istoriko Dangiro Mačiulio monografija „Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais“⁸³, atskleidžianti kultūros politikos procesus ir jų poveikį menininkų pozicijoms. Monografija atskleidžia valstybės politikos sprendimų įtaką kultūriniam laukui ir jo veikėjams.

Tyrimo šaltiniai skirstomi į kelias grupes pagal jų pobūdį. Nepublikuoti šaltiniai: dailės aplinkos šaltiniai (švietimo institucijos, meno mokyklos, studijos), dailės aplinkos dalyvių šaltiniai (mokinių, dailininkų, pedagogų, meno kritikų), vizualūs dailės aplinkos šaltiniai. Publikuoti šaltiniai: periodika, žodynai, sąvadaai.

Tyrimui atlikti pasitelkti šie Lietuvos archyvai: Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA), Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA), Lietuvos nacionalinis dailės muziejus (LNDM), Lietuvos Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos (LNMMB), Retų knygų ir rankraščių skyrius, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius (LMA RS), Kauno regioninis valstybės archyvas (KRVA), Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (ČDM), Vilniaus universiteto rankraščių skyrius (VUB RS), Latvijos archyvas: Latvijos valstybinis archyvas (lv. Latvijas Valsts arhīvs (LVA)), Prancūzijos archyvas: Nacionalinių archyvų istorinis centras (pranc. Centre Historique des Archives Nationales (CHAN)), Jungtinių Amerikos valstijų archyvai: Lituanistikos tyrimo ir studijų centras (LTSC), Pensilvanijos dailės akademija (ang. The Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA)), Barnes fondo archyvas bei virtualūs archyvai: Lietuvos muziejų kolekcijos „Limis“, Lietuvos skaitmeninto kultūros paveldo portalas „E-paveldas“, bei prancūzų AWARE Moterų menininkų archyvas, tyrimai ir parodos.

Dailės aplinkos šaltinių grupė. Lietuvos valstybės ir kultūros, o kartu ir dailės tarpusavio sankirtas atskleidžiantys dokumentai daugiausia yra saugomi LCVA. Valstybinių institucijų dokumentai (f. 391 – Švietimo ministerija, f. 383 – Užsienio reikalų ministerija, f. 390 – Valstybės kontrolė) atskleidžia Lietuvos valstybės požiūrį į meno kultūros politiką, parodų rengimą, dalyvavimą, tarpvalstybinius santykius meno klausimais, stipendininkų padėtį. Ypač naudingas Švietimo ministerijos f. 391, ap. 5, kuriame saugomi dokumentai, aptariantys meno įstaigas bei padedantys atskleisti informaciją apie to meto dailės institucijų lauką: dailės mokyklas, privačias dailininkų studijas, kursus. Šie dokumentai leidžia atsakyti į klausimą, koks buvo dailininkų (ne)įsitvirtinimas, galimybės valstybinio

⁸³ Mačiulis Dangiras, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius, 2005.

atžvilgiu. Naujos informacijos pateikia – f. 380 (Vidaus reikalų ministerijos) ir f. 391 (Švietimo ministerijos) saugomi dokumentai apie KMM gyvo modelio pamokų dalyvius, pedagogus, jų sąsajas su medicina. Tai liudija apie tarptautinę praktiką ir glaudžius dailės ir medicinos sričių santykius anatomijos – gyvo modelio srityje.

Tyrimo metu daug dėmesio skirta meno mokykloms, kurios formavo profesionaliosios meno aplinkos dalyvius. Vienu iš esminių tyrimo atskaitos taškų tapo kiekybinė analizė, atskleidžianti lyčių proporcijas tarp vaikinių ir merginų dailės mokyklose. Ši analizė sudarė pagrindą tolesnei tyrimo kryptčiai bei pagrindinių klausimų plėtojimui. Tyrimui pasitelkti tarpukario laikotarpio KMM (LLMA, f. 61, 33, 397), Latvijos dailės akademijos (LVA, f. 485, ap. US1), Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto Vilniuje (LCVA, f. 175, ap. 9 (XIB)) ir Pensilvanijos dailės akademijos (ang. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, PAFA) archyviniai šaltiniai. Pastarieji archyvai suteikė reikšmingos informacijos apie lietuvių studentų studijas arba jų nebuvimą šiose institucijose. Remiantis kiekybine lyčių proporcijų analize dailės mokyklose bei archyvinių duomenų analize, galima daryti prielaidą, jog šie duomenys ne tik atskleidžia vyrų ir moterų dalyvavimo meno ugdyje skirtumus, bet taip pat leidžia kelti klausimus apie lyčių prieigą prie dailės studijų, akademinio mobilumo trajektorijas, kultūrinius ir institucinės aplinkos skirtumus bei dailininkų matomumą dailės istorijoje.

Šiuos dokumentus papildė LLMA išskirtinai meno organizacijų šaltiniai (f. 33), kuriuose randama informacija apie dailininkų sąjungų, draugijų narius, parodas, kūrinių pardavimą, susirinkimus. Dažnu atveju dailininkų organizacijos yra tarsi jungiamoji grandis tarp valstybinių institucijų ir dailininkų. Tai svarbu siekiant rekonstruoti dailininko ir valstybės santykį. To meto Kauno ir regiono dailės draugijų veiklas, iniciatyvas atskleidžia LCVA Vidaus reikalų ministerijos Policijos departamento dokumentai (f. 394).

Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos fonde (MMNB F-159-11) saugomi dokumentai leido nustatyti Lietuvos moterų Tarybos korespondenciją dailės klausimais, o tai svarbu siekiant atskleisti institucijų vaidmenį dailės sferoje.

Dailės aplinkos dalyvių šaltinių grupė apima skirtingų lyčių meno aplinkos vaidmenų sąveiką (vyras ir žmona; tėvas ir dukra; dėstytojas ir studentė ir kt.), gretutinių veikėjų (meno kolekcininkų, pirkėjų, žiūrovų, kritikų, apžvalgininkų, parodų organizatorių) įtaką dailininko karjerai. Ši šaltinių grupė pristato dailininkų asmens fondus, kuriuos sudaro laiškai, dienoraščių fragmentai, straipsniai, įžvalgos, meno kūrinių eskizai, svarbūs siekiant rekonstruoti meninės aplinkos dalyvių tarpusavio santykį, vaidmens

kaitą bei gretutinių veikėjų įtaką dailininko karjerai. Papildoma informacija taip pat randama meno mokyklų studentų ir dėstytojų, meno organizacijų narių asmens bylose LLMA (f.61, ap.1-5, f. 397), kurios atskleidžia meno švietimo sistemos dalyvių *portretą* bei švietimo pobūdžio pasirinkimą: lavinimąsi arba išsilavinimą. KRVA (f. 66) archyve saugomi dailininkų užsienio ir vidaus pasai, padėję nustatyti jų judėjimo kryptis, KMM pozuotojų kilmę. Vertingos informacijos apie dailininkus, jų susirašinėjimą, kūrinius, nuotraukas, bei rinktą spaudos medžiagą randama ČDM archyve bei LNDM archyvas (f. B-3, B-5), kuriame saugomos XIX a. pab. ir tarpukario dailininkų autobiografijos, asmens užrašai.

Siekiant praplėsti ir papildyti tarpukario dailininkų sąrašą, buvo pasinaudota JAV lietuvių išeivijos archyvais: Pensilvanijos istorikų sąjungos archyvu (ang. Historical Society of Pennsylvania), Barnes fondo archyvu Philadelfijoje (ang. Banes Foundation Archive), Lituaništos tyrimo ir studijų centro archyvu Čikagoje, JAV. Taip pat pastarajame saugoma buvusių KMM absolvenčių, pokariu emigravusių į JAV, korespondencija, prisiminimai (f. J. Dobkevičiūtės-Paukštienės, E. Lukšaitės-Marčiulionienės, M. Šileikio), kurie padėjo nustatyti tarpusavio ryšius, identifikuoti patirtis KMM, studijų metu Paryžiuje bei galiausiai nustatyti jų tolimesnį likimą pokariu, atskleidžiant pilną dailininkės karjeros kelią. Galiausiai įk kontekstinti turimą informaciją ir ją palyginti tarptautiniame kontekste padėjo AWARE virtualus moterų menininkų archyvas, pristatantis dailininkų biografijas.

Vizuali dailės aplinkos šaltinių grupė. Siekiant praplėsti tyrimo apimtį ir kontekstualizuoti nagrinėjamą temą, buvo pasitelkta vizualinė medžiaga: KMM fotografijos, tarpukario laikotarpio dailininkų kūriniai (piešiniai, eskizai, paveikslai, skulptūros, grafikos darbai, karikatūros, šaržai) bei to laikotarpio parodų katalogai. Analizei itin pasitarnavo elektroninė prieiga prie „Limis“ duomenų bazės bei šių muziejų, fondų, centrų dailės kolekcijos: A. Baranausko ir A. Vienuolio-Žukausko memorialinis muziejus (VŽM), Biržų krašto muziejus „Sėja“ (toliau BKM), Galaunių muziejus-namai, Kauno IX fronto muziejus (KDFM), Lietuvos nacionalinis muziejus (toliau LNM), Maironio lietuvių literatūros muziejai (toliau MLLM), Mažosios Lietuvos istorijos muziejus (toliau MLIM), Neringos muziejai (toliau NIM), Vytauto Didžiojo karo muziejus (toliau VDKM), „Tartle“ Lietuvos meno pažinimo centras, VŠĮ Dr. Jauniaus Gumbio Lietuvos meno fondas, Rokiškio krašto muziejus (toliau RKM) ir Žemaičių „Alkos“ muziejus (toliau ŽAM). Remiantis šiais šaltiniais buvo identifikuoti reikšmingi dailininkų tarpusavio ryšiai, dominuojančios piešimo temos, technikos, stiliai, gyvo modelio pamokų dalyviai bei jų kaita.

Publikuoti šaltiniai: žodynai, sąvadaai. Siekiant kiekybiškai įvertinti tarpukario laikotarpiu kūrusių moterų dailininkių skaičių, jų profesinės raidos dinamiką, išsilavinimą bei karjeros pasiekimus, vieni svarbiausių šaltinių yra „Lietuvos dailininkių žodynas“⁸⁴ ir „Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas“⁸⁵. Šiuose leidiniuose pateikiami glausti biografiniai duomenys leidžia identifikuoti ne tik gerai žinomas menininkes, bet ir tas kūrėjas, kurios, nors ir siekė dailės išsilavinimo bei profesinės veiklos, įvairių socialinių, kultūrinių ar struktūrinių veiksnių nulemtais atvejais liko menkai žinomos ar neįsitvirtino oficialiajame dailės lauke.

Periodika. Tarpukario Lietuvos spauda tampa reikšmingu šaltiniu analizuojant to meto moterų socialinį vaidmenį, ideologinius konstruktus bei modernizacijos iššūkius. Šie leidiniai nagrinėti elektroninėje sistemoje „E-paveldas“. Tokie periodiniai leidiniai, kaip „Naujoji Vaidilutė“, „Lietuvaitė“, „Moteris“, „Moteris ir pasaulis“, atskleidžia ne tik moters kasdienybės aktualijas, bet ir formuojamą nuomonę bei vertybines nuostatas, susijusias su moters tapatybe modernėjančioje visuomenėje. Tuo tarpu kultūrinė spauda, ypač „Naujoji Romuva“, „7 meno dienos“, publikuodama meno kritiką, parodų, teatro apžvalgas, dailininkų pasisakymus ir kūrinių reprodukcijas, leidžia rekonstruoti to meto menines tendencijas ir vertinimo kriterijus, taip pat analizuoti dailininkų (-ių) matomumą viešajame lauke. Kiti bendro pobūdžio leidiniai, kaip „Lietuvos aidas“, „Rytas“, „Vyriausybės žinios“, „Šviesos keliai“, „Amatininkas“, „XX amžius“, „Tautos mokykla“, „Verslas“, „Lietuvos mokykla“, „Kultūra“, „Akademikas“, „Tautos ūkis“, „Draugija“, „Gairės“, „Vairas“, „Darbininkas“, „Diena“, „Šluota“, „Židinys“ fragmentiškai atspindi kultūrinį kontekstą, teikia pavienes nuorodas į parodas ar dailės gyvenimo aktualijas bei parodo visuomenės reakciją į meninius įvykius. Svarbų vaidmenį atlieka ir JAV lietuvių išeivijos periodika („Amerikos lietuvis“, „Laisvė“, „Vienybė“, „Vienybė lietuvininkų“, „Naujienos“, „Dirva“, „Moteris“, „Tėviškės žiburiai“, „Darbininkas“, „Nepriklausoma Lietuva“, „Balsas“, „Mūsų Lietuva“, „Tėvynė“, „Draugas“), randama suskaitmenintoje lietuvių diasporos laikraščių platformoje „Spauda“, kuri suteikia galimybę identifikuoti lietuvių kilmės dailininkių kūrybinę veiklą, jų biografinius duomenis, socialinius tinklus bei kultūrinės įsitraukties mastą išeivijos bendruomenėje.

⁸⁴ *Lietuvos dailininkų žodynas T.1. XVI–XVIII a.*, sud. Palušytė Aistė, Vilnius, 2005; *Lietuvos dailininkų žodynas T.2. 1795–1918*, sud. Širkaitė Jolanta, Vilnius, 2012; *Lietuvos dailininkų žodynas T.3. 1918–1944*, sud. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, Vilnius, 2013; *Lietuvos dailininkų žodynas T.4. 1945–1990*, sud. Žvirblytė Milda, Vilnius, 2016.

⁸⁵ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilnius, 2006.

Sąvokos:

Profesinis laukas – tai apibrėžtos srities socialinė ir institucinė veikla, kurioje taikomi profesinės kompetencijos, kvalifikacijos, narystės ar karjeros kriterijai.

Dailės laukas – šiame tyrime suprantamas kaip dinamiška socialinė ir kultūrinė erdvė, kurioje, remiantis Pierre'o Bourdieu meno lauko teorija, sąveikauja menininkai, kritikai, draugijos, institucijos, leidiniai, auditorija bei švietimo įstaigos, veikiant įvairių kapitalų (kultūrinio, socialinio ir simbolinio) pusiausvyros principams. Tarpukario Lietuvoje šis laukas apima ne tik kūrybinę veiklą ir menininkų santykį su institucijomis bei kritika, bet ir atspindi platesnius modernizacijos procesus bei lyčių nulemtus (ne)įsitraukimo ribojimus ar galimybes.

Dailė – plastinio meno šaka, apimanti vaizduojamąją, taikomąją dekoratyvinę ir monumentaliąją dailę. Šiame tyrime dailės apibrėžtis apima KMM dėstyto dailės šakas: vaizduojamąją dailę (tapybą, grafiką, skulptūrą), taikomąją dekoratyvinę dailę (keramiką, vitražą).

Dailininkė – šio tyrimo rėmuose asmenybė, savo kūrybą vystanti tapyboje, grafikoje, skulptūroje, keramikoje, vitraže. Pasitelkdama savo kūrybinį talentą ir kompetencijas, ji taip pat reiškiasi ir kitose dailės srityse: fotografijoje, scenografijoje, tekstilėje ar amatuose, įprasmindama tarpdiscipliniškumą kūryboje, tačiau šios sritys nėra pagrindinis jos profesinės veiklos laukas. Jos santykį su dailė patvirtina formalus arba neformalus dailės pasirengimas, išlikę kūriniai ar dalyvavimas parodose.

Profesionali dailininkė – moteris, kurios veikla peržengė asmeninio lavinimosi ar mėgėjiškos kūrybos ribas ir įgijo viešą, tęstiną, profesiskai atpažįstamą pripažinimą.

Mėgėja dailininkė – moteris, kuri užsiima dailė be aiškaus siekio įgyti profesinį statusą.

Savamokslė – moteris, kurios dailės kompetencijos susiformavo be sistemingų studijų formalioje dailės mokymo institucijoje ir be ilgalaikio lavinimosi dailės srityje.

Dailės lauko dalyvė – moteris, kuri atliko vieną ar kelias funkcijas, būtinas dailės lauko veikimui, tačiau nebūtinai yra profesionali dailininkė. Pavyzdžiui: pozuotoja, dailės mokytoja, meno kritikė ir kt.

Menininkė – bendrinė sąvoka, įvardijanti profesionaliai veikiančią moterį meno srityje (pvz.: šokis, muzika, teatras, dailė, literatūra). Tyrimo metu nenagrinėjamos kitos meno šakos, kaip šokis, muzika, teatras ar literatūra, tačiau jos fragmentiškai pasitelkiamos, siekiant atskleisti dailės lauko savitumą.

Išsilavinimas – sistemingas mokymasis oficialioje dailės institucijoje su po mokslų gaunamu dailininkės profesiją patvirtinančiu diplomu.

Lavinimasis – žinios, įgyjamos neoficialiose dailės ugdymo erdvėse (pvz. dailininkų studijose, kursuose), kuriuose negaunamas oficialus baigimo diplomas.

Įsitraukimas į dailės lauką – reiškia pradinį ir nebūtinai tęstinį kontaktą su profesionaliomis dailės institucijomis ar praktikomis. Tai gali būti stojimas į dailės mokyklą, studijų pradžia, kursų lankymas, pavienis dalyvavimas dailės parodose.

Veikimas dailės lauke – reiškia dokumentuotą dalyvavimą dailės mokymo, organizavimo, vertinimo praktikoje, susijusioje su profesiniu dailės rengimu, kūryba, kūrinių sklaida, dailės mokymu.

Profesinis įsitvirtinimas dailės lauke – reiškia tęstinę ir viešai pripažįstamą profesinę poziciją, grįstą išsilavinimu, kūryba ar parodine veikla.

Neįsitvirtinimas dailės lauke – situacija, kuomet, nepaisant pradėto dailės išsilavinimo, lavinimosi ar epizodiško dalyvavimo dailės veikloje, asmeniui nepavyksta sukurti tęstinės profesinės karjeros bei įgyti viešo pripažinimo. Tai galėjo įtakoti: santuoka, finansai, geografinė padėtis, lyties stereotipai, siaura meno rinka ir kt.

Darbo struktūra. Disertaciją sudaro įvadas, 7-ios dalys, išvados, šaltinių ir literatūros sąrašas, priedai. Įvade pristatoma tyrimo problema, objektas, temos aktualumas, pagrindiniai tyrimo klausimai, chronologija, geografinė apimtis, tyrimo tikslai bei uždaviniai, tyrimo prieiga ir metodai bei galiausiai istoriografija ir šaltiniai, terminai ir darbo struktūra.

Pirmame skyriuje aptariamas moterų emancipacijos klausimas, kuris įtakojo pokyčius moterų profesiniame gyvenime ir reiškėsi per katalikiškojo ir liberaliojo feminizmo sroves tarpukario Lietuvoje, taip pat aptariamas moterų dalyvavimas dailės lauke amžių sandūroje (XIX a. pab.–XX a. pr.). Antrame skyriuje koncentruojamasi į moters tapatybės transformaciją – modernizaciją, kuomet moteris išeina iš mikro (namų erdvės) į *makro* (visuomenę) profesines erdves. Trečiame skyriuje atskleidžiami moterų lavinimo/išsilavinimo ribojimai, taip pat galimybės, alternatyvos, nulemtos to meto modernėjimo. Ketvirtame skyriuje apžvelgiamos priežastys, nulėmusios skirtingų socialinių sluoksnių moterų įsitraukimą į dailės sferą. Penktas skyrius aptaria moterų vaidmenų įvairovę meno švietimo įstaigose: mokinė, stipendininkė, pozuotoja, mokytoja, mokyklos vadovė. Šeštame skyriuje tiriamos moterų (ne) įsitvirtinimo priežastys, kliūtys bei pasiekti rezultatai. Ir galiausiai septintame skyriuje apibendrinamos dailininkų kūrybos kryptys. Tyrimo rezultatai pateikiami išvadose. Disertacijos pabaigoje pateikiami priedai, kurie papildo atskirų skyrių informaciją.

1. MOTERŲ EMANCIPACIJA XIX–XX A. PIRMOJE PUSĖJE: IDEOLOGINĖS SROVĖS, SOCIALINĖ RAIDA IR KATALIKIŠKOJO BEI LIBERALIOJO FEMINIZMO VAIDMUO TARPUKARIO LIETUVOJE

Moterų emancipacija – tai vienas reikšmingiausių XIX a. procesų, įgalinęs moterį politiniame, socialiniame, profesiniame bei kultūriniame lauke. Pirmosios moterų judėjimo bangos (XIX–XX a. pirma pusė) tikslas buvo moterų padėties gerinimas ekonominėje, socialinėje, politinėje ir kultūrinėje srityse. Šis procesas buvo orientuotas ne į tradicinių lyčių vaidmenų panaikinimą ar pasikeitimą, tačiau į moterų emancipaciją ir jų išlaisvinimą nuo pavaldumo⁸⁶. XIX a. moters vaidmens transformaciją visuomenėje lėmė ne tik feministinės idėjos, bet ir reikšmingi ekonominiai bei socialiniai pokyčiai⁸⁷. Europos šalyse emancipacijos procesai vyko skirtingai ir turėjo skirtingas socialines pasekmes.⁸⁸ Su šia mintimi sutinka ir Lietuvos istorikė Virginija Jurėnienė, kuri išskiria tris Europos valstybėse vykusio moterų judėjimo periodus. „Ankstyvasis“ periodas apima Anglijoje vykusį agresyvumu pasižymėjusį sufražistinį moterų judėjimą. Vėliau sekė „vidurinis“, kuris skilo į 3 regionus: Vidurio Europos (Vokietijos), Rytų Europos (Rusijos) ir tautų, įėjusių į Austrijos-Vengrijos, Prūsijos ir Rusijos imperijas, regioną. Į šį moterų judėjimo etapą pateko ir Lietuva. Istorikė pažymi, jog Vidurio ir Rytų Europos moterų judėjimai: „[...] pasižymėję ramumu ir aktyvia visuomenine veikla, dirbant kartu su vyrais, įeinant į profesines sąjungas bei partijas. Pavergtų tautų (lietuvių, latvių, lenkų, baltarusių ir kt.) moterų judėjimai susipynė su tautiniais judėjimais.“⁸⁹ XIX a. antrojoje pusėje prasidėjęs latvių moterų judėjimas, veikiantis labdaros principais, buvo stipriausias Baltijos tautų kontekste⁹⁰. Estų moterų judėjimai suaktyvėjo po 1905 m., susikūrus moterų organizacijoms⁹¹. Moterų judėjimuose svarbią vietą užėmė aukštesniojo sluoksnio atstovės – bajoraitės. Sociologas V. Kavolis teigia, kad vienas didžiausių tautinio judėjimo

⁸⁶ Bock Gisela, *Women in European History*, Oxford, 2002, p. 112.

⁸⁷ Bogucka Maria, „At the dawn of Emancipation“, in: *Acta Polonia Historica*, 2005, no. 92, p. 53-77, [interaktyvus], in: https://rcin.org.pl/ihpan/Content/14683/PDF/WA303_27525_2005-92_APH-03_o.pdf [2025-02-25].

⁸⁸ *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, sud. Paeltschek Sylvia, Pietrow-Ennker Bianka, Stanford, 2004, p. 89.

⁸⁹ Jurėnienė Virginija, „Lietuvos moterų judėjimo etapai ir bruožai“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, nr. 5, p. 53.

⁹⁰ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 27.

⁹¹ *Ibid.*

laimėjimų buvo bajoraičių išitraukimas į jį, nes jos galėjo sujungti dvi kultūras ir taip kelti moterų ir tautos sąmoningumą⁹². Šis pavyzdys atskleidžia, jog moterų emancipacijos procesai buvo glaudžiai susiję su konkrečiu istoriniu ir geografiniu kontekstu.

Europos moterų judėjimo raida baigiasi „vėlyvuoju“ etapu, vykusiu Prancūzijoje, Ispanijoje ir Šveicarijoje⁹³. Šie skirtingi Europos regionų emancipacijos etapai bei bruožai rodo, jog emancipacija nebuvo universali, ji turėjo regioninį pobūdį, įtakotą politinio režimo, istorinio konteksto ar kultūros.

Pastebima, jog skirtingi emancipacijos etapai ir regioniniai ypatumai lėmė nevienodas moters savirealizacijos sampratas. XIX–XX a. sandūroje Vakarų ideologai pasisakė už moters visapusišką realizaciją: intelektualumo, profesijos ir ekonominio savarankiškumo siekį, derinant su tautinių, kultūrinių vertybių sklaida privačiame ir viešajame lauke⁹⁴. Tuo tarpu Vidurio ir Rytų Europos ideologai moterims priskyrė siauresnę veikimo sferą. Ypač buvo sureikšminamas moters, kaip tautinių vertybių saugotojos šeimoje, vaidmuo ir su įtarumu žiūrėta į moters savirealizacijos siekius bei išėjimą į viešąją erdvę⁹⁵. Šią mintį plėtojo istorikė Olga Mastianica, pabrėždama, jog tam įtakos turėjo pavergtų tautų patirtis, kuomet šeima (privati erdvė) tapo jų tautinio sąmoningumo židiniu, o mergaičių švietimas tapo „kovos lauku“, kuriame carinė valdžia stengėsi įtakoti šeimos rate puoselėjamas vertybes. Tautinių judėjimų ideologai, susidūrė su dilema, kaip suderinti sureikšmintą moters auklėjamąją funkciją privačioje erdvėje su vykstančiais emancipacijos procesais, atvėrusiais moterims savirealizacijos galimybes viešojoje erdvėje⁹⁶. Amžių sandūroje Europoje, JAV, Naujojoje Zelandijoje, Australijoje bei Kanadoje vyravo diskursas apie „motiniškos įtakos“ įtraukimą į politiką arba moterų kaip „tautos šeiminingųjų“ vaidmenį.⁹⁷ Tokie svarstymai rodo, jog moterų emancipacija įgijo daugiasluoksnį pobūdį ir ėmėsi spręsti ne tik lyčių klausimą, tačiau ir tautinio identiteto bei kultūros išsaugojimo klausimus.

XIX a. pab.–XX a. pr. lietuvių inteligentija skirtingai interpretavo moters vaidmenį tautos kūrimo procese. Išsiskiria net Lietuvos istorikų, šio

⁹² Kavolis Vytautas, *op. cit.*, p.32.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Mastianica Olga, „Lietuvių inteligentijos požiūris į moterų išsilavinimą XIX–XX a. sandūroje“, in: *Lyčių studijos ir tyrimai*, 2007, nr. 7, p. 102; Tacke Andreas, „C. Geschlecht und Nation“, in: *Geschlecht und Nationalismus in Mittel – und Osteuropa 1848–1918*, Osnabrück, 2000, p. 19.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ Mastianica Olga, „Lietuvių inteligentijos požiūris...“, p. 102.

⁹⁷ Bock Gisela, *op. cit.*, p.14.

laikmečio specialistų nuomonės ir įžvalgos. Pasak Nerijaus Udrėno ir Tomo Balkelio, šiuo laikotarpiu vyravo siekis „sulietuvinti“ moteris ir paversti jas tautiškai susipratusių asmenybėmis⁹⁸. Tyrinėtojai pabrėžia, kad nacionalinės savimonės formavimo procese moterims buvo numatyta svarbi, tačiau ribota savirealizacijos erdvė – šeima. Vis dėlto istorikė Jurga Miknytė kvestionavo šią išvadą, teigdama, jog XIX–XX a. sandūroje ideologiškai diferencijuota inteligentija moters socialinį vaidmenį interpretavo nevienareikšmiai. Po Pirmojo pasaulinio karo rašytoja, visuomenės veikėja Gabrielė Petkevičaitė-Bitė aktyvią moterų nacionalinę veiklą interpretavo kaip pirminį feminizmo etapą Lietuvoje, pabrėždama, jog XIX a. pab.–XX a. pr. moters reikšmingumas buvo siejamas su jos emancipacijos ir tautos laisvės siekio sutapatiniu⁹⁹. Pirmosios feminizmo ideologės, paklojusios pamatą moterų klausimui viešojoje erdvėje, buvo rašytojos ir visuomenės veikėjos: Žemaitė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Ona Plerytė-Pruidienė, Marija Pečkauskaitė – Šatrijos Ragana, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, Sofija Pšibiliauskienė – Lazdynų Pelėda, Felicija Bortkevičienė.¹⁰⁰ Tolesnėje raidoje šios idėjos diferencijavosi skirtingose ideologiniuose diskursuose.

Katalikiško diskurso šalininkai pabrėžė visuomeniškai aktyvios moters svarbą tautiniam atgimimui, siekdami praplėsti jos dalyvavimo ribas švietimo ir spaudos srityse. Liberaliosios inteligentijos atstovai siekė konstruoti moters įvaizdį kaip pilietiskai veikiančio visuomenės nario, akcentuodami jos savarankiškumą už šeimos ribų¹⁰¹, remdamiesi Vakarų liberaliojo feminizmo principu: „Individo galimybių naudojimas naudingas visuomenei“¹⁰². Tuo tarpu socialistinio diskurso atstovai gynė darbininkų interesus¹⁰³, keldami socialinės lygybės, darbo sąlygų gerinimo ir ekonominio

⁹⁸ Mastianica Olga, „Lietuvių inteligentijos požiūris...“, p. 103; Udrėnas Nerijus, *Book, Bread, Cross, and Whip: The Construction of Lithuanian Identity in Imperial Russia*, daktaro disertacija, Brandeis University, Waltham, 2000, p. 449; Balkelis Tomas, „The Lithuanian National Intelligentsia and the Women's Issue, 1883–1914“, in: *Canadian Slavonic Papers*, 2004, vol. 46, no. 3-4, p. 267; Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens...“, p. 37.

⁹⁹ Marcinkevičienė Dalia, *Įžymios Lietuvos moterys, XIX a. antroji pusė – XX a. pirmoji pusė*, Vilnius, 1997, p. 15.

¹⁰⁰ Marčišauskytė-Jurašienė Jolanta, „Įžymi, bet nepažinta istorikė Halina Kairiūkstyte-Jacinienė“, in: *Moters savastis dailėje, Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 73-74.

¹⁰¹ Mastianica Olga, „Lietuvių inteligentijos požiūris...“, p. 103; Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens...“, p. 36-37.

¹⁰² Bethake Elshtain Jean, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius, 2002, p. 259.

¹⁰³ Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens konstravimas XIX – XX a. sandūros Lietuvos viešajame diskurse – ideologijų sklaidos ir kovos arena“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sud. Bleizgienė Ramunė, Vilnius, 2013, p. 114-115.

savarankiškumo klausimus bei moterų emancipaciją siedami su platesne klasinės kovos ir socialinio teisingumo programa. Tačiau istorikė V. Jurėnienė atkreipia dėmesį, jog, „Liberaliosios ir socialdemokratinės moterų judėjimų srovių atstovės dirbo labdaros ir kultūros srityse, nes joms politiniai klausimai buvo antraeiliai“¹⁰⁴. Skirtingi moterų vaidmens visuomenėje interpretaciniai diskursai išryškėjo ir susikirto tarpukario laikotarpiu, kai išryškėjo kontrastingi požiūriai į asmens socialinę tapatybę ir visuomenės vertybinių orientacijų lauką.

Šiame kontekste tarpukario Lietuvos moterų siekis įsitvirtinti profesionaliosios dailės srityje tapo neatsiejama moterų emancipacijos dalimi. Dailė tapo viena iš „matomiausių“ emancipacijos formų, kurioje moterys išreiškė savo tapatybę ir laisvės siekį, jungdamos šį poreikį su platesnėmis socialinėmis ir kultūrinėmis kovomis. Dailininkių pastangos įžengti į kūrybinį lauką, kuriame iki tol dominavo vyrai, atspindėjo platesnį moterų judėjimo siekį – įgyti ne tik politinių ar socialinių teisių, tačiau ir profesinį pripažinimą, t. y. prieigą prie dailės mokyklų, akademijų, pamokų su gyvu modeliu bei parodų¹⁰⁵. Todėl tarpukario Lietuvos dailininkių veikla tampa reikšmingu pavyzdžiu, parodančiu, kaip emancipacijos idėjos transformavosi į realų moterų dalyvavimą viešajame ir kūrybiniame gyvenime. Šio tyrimo rezultatai patvirtina lyčių studijų prieigos reikšmę Lietuvos dailės istorijos tyrimuose. Tai leidžia identifikuoti ne tik lyčių disproporcijas, bet ir atskleisti institucinius, socialinius ir kultūrinius aspektus, lėmusius skirtingas moterų ir vyrų galimybes įsitvirtinti meno lauke. Toks požiūris skatina atsitraukti nuo „didžiojo naratyvo“ ir sutelkti dėmesį į mikroistorijas, kurios ne tik papildo, bet ir kvestionuoja nusistovėjusius istorinius pasakojimus.

Tarpukario laikotarpiu svarbus vaidmuo teko katalikiškajai srovei, besivadovaujančiai katalikiškojo feminizmo gairėmis, kurios tikslas buvo pritaikyti bei suderinti feminizmą su katalikybės principais ir vertybėmis¹⁰⁶. *Katalikiškojo feminizmo* kryptis išaukštino moters vaidmenį¹⁰⁷ bei atspindėjo sudėtingą religijos ir lyčių lygybės santykį, kuriame derėjo tiek apribojimai, tiek moterų aktyvumo skatinimas. Sąvoka *katalikiškas feminizmas* yra gana kontraversiška. Katalikų teologė Tina Beattie mini, jog „katalikiškas

¹⁰⁴ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, Vilnius, 2006, p. 84.

¹⁰⁵ *Women's Emancipation Movements...*, p. 221.

¹⁰⁶ Katalikiškojo feminizmo pradžia laikoma 1896 m. prancūzės Marie Margaret iniciatyva pradėtas leisti laikraštis „Le Feminisme Chretien“. Karčiauskaitė Indrė, „Prie katalikiškojo feminizmo...“, p. 51; Sarti Odile, *The Ligue patriotique des Françaises, 1902–1933: a feminine response to the secularization of French society*, New York, London, 1992, p. 33–34.

¹⁰⁷ Ladygienė Stefaniija, „Katalikiškas veiksmas ir moterys“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1930, nr. 1–2, p. 20.

feminizmas susiduria su paradoksu – jis turi išlaikyti ištikimybę Bažnyčiai, tuo pačiu metu kritikuodamas jos patriarchalinę struktūrą.¹⁰⁸ Panašios nuomonės interpretacijos vyrauja ir lietuvių mokslininkų tarpe. I. Karčiauskaitė atkreipė dėmesį, kad *katalikiškas feminizmas*¹⁰⁹ savyje talpina tradicinį šeimos modelį su aiškia hierarchija, o iš kitos pusės – išsilaisvinimą, vyro ir moters lygybę¹¹⁰. Vis tik pagrindiniu moters uždaviniu, kuris papildomas moters gerovės kėlimu, buvo motinystė.¹¹¹ Katalikės feministės veikė labdaros, švietimo ir socialinės rūpybos srityse, tačiau joms buvo sunkiau siekti platesnių pokyčių moterų teisių srityje¹¹². Tam priešinosi tiek bažnytinė hierarchija, tiek visuomenė, kadangi tokie tikslai prieštaravo tuometinėms tradicinėms katalikiškoms nuostatoms apie lytį ir šeimos vaidmenį. Apie moterį kaip „socialinę būtybę“ ir jos „santykiavimo su visuomene aspektus“ 1937 m. yra rašiusi dr. Ona Narušytė¹¹³. Ypač straipsnyje akcentuojama senatorės p. Baers mintis, jog remiantis krikščioniška koncepcija, moters vaidmuo ir pareigos pasidalina tarp šeimos, civilinės visuomenės, laisvosios visuomenės, profesijos bei bažnyčios. Pabrėžiama, jog „[...] reikalingas rimtas bendras parengimas, orientuotas į mūsų artimą, šeimos, visuomenės gerovę – aiškus žvilgsnis į moters socialinę rolę – reikalingas platus nusimanymas apie visus visuomenės reikalus visoms moterims, nepaisant nei specialybės, nei gyvenimo sąlygų.“¹¹⁴ Šios mintys svarbios tuo, kad „neuždaro“ moters tik privačiame gyvenime, bet kviečia ją tapti aktyvia piliete, permąstant jos veikimo lauką. Pabrėžiama būtinybė suvokti moters socialinį vaidmenį plačiame kontekste – nepriklausomai nuo profesijos ar gyvenimo sąlygų.

Vis dėl to toks moterų istorijos supratimas iš dalies tyrime riboja dailės lauko veikėjų – dailininkų, padėties analizę. Dailės laukas veikė pagal savitą logiką ir dažnai tapdavo erdve, kurioje buvo kvestionuojamos bei peržengiamos nusistovėjusios socialinės normos. Jame dalyvavusios moterys dažnai netilpdavo į to meto visuomenėje vyraujančias moteriškumo ir socialinio elgesio kanonus. Dėl šios priežasties įsitvirtinimas visuomenėje

¹⁰⁸ Beattie Tina, *The New catholic Feminism, Theology, Gender Theory and Dialogue*, London, 2004, p. 97.

¹⁰⁹ Vakarų Europoje paplitęs „krikščioniško feminizmo“ terminas. Karčiauskaitė Indrė, „Prie katalikiškojo feminizmo...“, p. 46.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹¹² Moloney Deidre M., „Divisions of Labor: The Roles of American Catholic Lay Women, Lay Men, and Women Religious in Charity Provision“, in: *Journal of Women's History*, 2002, vol. 15, no. 3, p. 41-55.

¹¹³ Dr. Narušytė Ona, „Katalikiškas feminizmas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 5, p. 268-272.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 269.

nėra tas pat, kas įsitvirtinimas dailės lauke. Tai buvo du skirtingi laukai, veikę pagal skirtingas taisykles ir kėlę skirtingus reikalavimus juose dalyvaujančioms moterims.

Pagrindine katalikiškojo feminizmo ideologijos atstove ir formuotoja tarpukario Lietuvoje laikytina Lietuvių katalikių moterų draugija (toliau LKMD)¹¹⁵, kuri buvo įkurta dar 1908 m. Organizacija siekė burti moteris, stiprinti jų tautinę ir religinę savimonę bei puoselėti tradicines katalikiškasias vertybes¹¹⁶. Kartu skatino aktyvesnį moterų įsitraukimą į socialinį, politinį ir kultūrinį gyvenimą, taip sudarydama prielaidas jų visuomeninio vaidmens plėtrai. 1928 m. katalikų mėnesiniame žurnale „Naujoji Vaidilutė“ buvo pabrėžiama, jog katalikių moterų organizacijos turėtų būti „vada“ savo seserims¹¹⁷. Kvietimas sulaukė plataus Lietuvos moterų atgarsio, liudijančio augantį jų visuomeninį sąmoningumą ir siekį dalyvauti viešajame gyvenime. 1933 m. draugija skaičiavo apie 30 000 narių, kurios buvo išsiskirsčiusios po 271 skyrių, kurie veikė penkiuose regionuose, dvidešimt dviejuose rajonuose¹¹⁸. LKMD tikslams pasiekti buvo šaukiamos miestietės, kaimietės, inteligentės, darbininkės. Tai, jog kaimo moterys norėjo įsitraukti į LKMD veiklas bei gauti jų leidžiamus leidinius, rodo 1921 m. Žemosios Panemunės moterų prašymai, jog „Moters“ žurnalas būtų suprantamesnis kaimietėms, daugiau būtų informacijos apie kulinariją. Po kelių metų Dusetų moterys, išreiškė panašius prašymus: „[...] vertėtų nesuprantamus žodžius skliausteliuose paaiškinti“. Joms labiausiai norėjosi literatūros apie namų ruošą, savęs lavinimą ir vaikų auklėjimą¹¹⁹.

Pasak istorikės Indrės Karčiauskaitės, draugijoje buvo jaučiamas vadovaujančių asmenybių trūkumas, žinių stygius apie kitas draugijas¹²⁰. Tai patvirtina ir istorikė V. Jurėnienė, pabrėždama, jog lyderių trūkumas ypač jautėsi regione¹²¹. Tačiau draugijos veikla ir idėjos sklido ne tik Lietuvos

¹¹⁵ Įkurta 1908 m., 1912 m. caro valdžia uždarė. 1917 m. atgaivinta Kaune. 1919 m. įregistruoti nauji įstatai. Veikė iki 1940 m., in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-katalikiu-moteru-draugija/> [2025-03-05].

¹¹⁶ Krolytė-Sužiedėlienė A., „Lietuvos moteris pirmajame nepriklausomybės dešimtmetyje“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1930, nr. 7-9, p. 163.

¹¹⁷ Apžvalga, „Dabartiniai katalikių moterų uždaviniai“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1928, nr. 5-4, p. 172.

¹¹⁸ Beleckienė-Geigalaitė O., „Lietuvos Katalikių moterų draugija“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1933, nr. 7, p. 291-293.

¹¹⁹ Drungaitė Jadvyga, „Kelios mintys dėl katalikių moterų judėjimo“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1931, nr. 8-9, p. 337.

¹²⁰ Karčiauskaitė Indrė, *Katalikiškoji moterų judėjimo...*, p.10.

¹²¹ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 87.

teritorijoje, bet turėjo filialų ir Amerikoje, Škotijoje bei Londone.¹²² Remiantis istorikės Mary J. Herold tyrimais apie religinių moterų judėjimų veikimo principus, matome, kad tarptautiniame katalikiškojo feminizmo kontekste katalikių moterų organizacijos ne siekė tiesiogiai konkuruoti su sekuliariomis feministinėmis idėjomis, bet bandė pritaikyti moterų aktyvizmą prie katalikiškų vertybių¹²³. Lietuviškame kontekste, vyko panašūs procesai. V. Jurėnienės teigimu, LKMD susiformavo kaip atsakas į sekuliarėjančių moterų organizacijų veiklą ir plėtojo katalikiškojo feminizmo sampratą, siekdama suderinti moterų emancipacijos procesus su tradicinėmis katalikiškomis vertybėmis¹²⁴.

Katalikiškosios srovės idėjos buvo skleidžiamos per spaudą, taip tikintis pasiekti platesnę auditoriją ir įvairių sluoksnių moteris. LKMD leido žurnalus „Lietuvaitė“, „Moterų balsas“, „Moteris“, „Naujoji Vaidilutė“, „Liepsnos“, „Moteris ir pasaulis“ bei „Motina ir vaikas“. Žurnalų straipsnių autorės buvo ne tik LKMD narės, visuomenės veikėjos, redaktorės (M. Galdikienė, S. Ladygienė, O. Beleckienė-Gaigalaitė, agronomė R. Petrušauskienė), bet ir vienuolės (O. Galdikaitė, A. Sereikytė), rašytojos (Šatrijos Ragana, P. Orintaitė, J. Drungaitė), pedagogės (Adelė Dirsytė), mokslininkės (dr. M. Ruginienė, dr. O. Narušytė), bet ir vyrai kunigai (A. Grauslys, J. Stankevičius, F. Kapočius, M. Krupavičius, J. Prunskis, A. Jakštas)¹²⁵. Šie leidiniai tapo svarbia Lietuvos moterų emancipacijos dalimi, kurie reflektavo moterų bendradarbiavimo siekius¹²⁶, nagrinėjo įvairių feminizmo teorijų keliamus iššūkius, katalikybės vaidmenį emancipuojant

¹²² J. Dr., „Pirmoji ir didžiausia moterų organizacija, ir jos santykiai su užsienio lietuvėmis“, in: *Naujoji Vaidilutė* 1936, nr. 4, p. 188.

¹²³ Henold Mary J., *Catholic and Feminist. The surprising History of the American Catholic Feminist Movement*, Chapel Hill, 2012, p.76.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Straipsnių pagrindinis dėmuo – moteris ir religija: kun. Grauslys A., „Moteris ir religija“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 1, p. 21-27; kun. Stankevičius J., „Marijos kultas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 5-6, p. 263-264; kun. Kapočius F., „Religinis moterų atgimimas“, in: *Moteris*, 1932, nr. 6, p. 81-83; kun. Jakštas Adomas, „Svarbiausios moterų pareigos“, in: *Moteris*, 1933, nr. 2, p. 20-21; kun. Krupavičius M., „Moterys ir Katalikų Akcija“, in: *Moteris*, 1933, nr. 8, p. 113-115; kun. St. T., „Moterys ir bolševizmas“, in: *Moteris*, 1933, nr. 2, p. 22-24; kun. Prunskis J., „Ką krikščionybė yra davusi moteriai“, in: *Moteris*, 1933, nr. 11, p. 161-163.

¹²⁶ Matulevičiūtė Iz., „Pabaltės moterų bendradarbiavimo galimumai“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1936, nr. 8-9, p. 305-308.

moteris¹²⁷ bei suaktualino lyties¹²⁸ ir švietimo klausimus¹²⁹. Svarbu paminėti, jog šiuose leidiniuose dėmesys buvo skiriamas ir Lietuvos dailei bei dailininkėms. Katalikiški LKMD leidiniai, ypač „Naujoji Vaidilutė“, analizavo klausimus, susijusius su moterų kūryba ir menine saviraiška. Pasirodė straipsniai: „Lietuvos moteris ir menas“, „Moteris ir menas“, „Lietuvos moters kūrybos kelias“, „Mūsų moterų kūrybos galia“, „Menas – moters dvasios pajėgumo šaltinis“, „Kūryba, jausmas ir moteris“, „Moterų kultūrinis gyvenimas“.¹³⁰ Katalikiški leidiniai taip pat kėlė moterims aktualius klausimus: „Kur mūsų moterų menas?“ „Mūsų moterų kūrybinė galia“¹³¹. Tai rodo, jog net ir tradicinėje, religinių vertybių veikiamoje aplinkoje vyko moterų kūrybiškumo ir kultūrinės savivertės refleksija. Katalikiškoji moterų spauda, skatindama diskusijas apie moterų meninį potencialą ir jų teisę kurti, sudarė prielaidas platesniam moterų pripažinimui kultūros lauke. Buvo formuojamas moters-kūrėjos įvaizdis, skatinamas moterų dalyvavimas dailės procesuose.

Šias pastangas dar labiau išryškino 1928 m. birželio 29-30 d. LKMD organizuotas kongresas, kuriame į kultūrinę programą aktyviai įsitraukė moteris intelektualės ir dailės žinovės. Parodų sekcijai vadovavo dr. A. Ragaišienė, dr. H. Kairiūkštytė-Jacinienė, A. Dumbrienė, S. Ladygienė, G.

¹²⁷ Pvz.: „Dabartiniai katalikių moterų uždaviniai“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1928, nr. 5-6, p. 172; „Katalikiškas veikimas ir moteris“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1930, nr. 3, p. 49-55; Drungaitė Jadvyga, „Kelios mintys dėl katalikių moterų judėjimo“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1931, nr. 8-9, p. 332-40; Geigalaitė-Beleckienė O., „Lietuvių Katalikių moterų draugija“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1933, nr. 7, p. 291-303; „Marijos kultas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 5-6, p. 263-264.

¹²⁸ Pvz.: Studentė Galdikaitė O., „Moteris bendrame su vyrais darbe“, in: *Moteris*, 1921, nr. 8, p. 4-5; V. A., „Apie moteriškumą ir vyriškumą“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1926, nr. 3, p. 126-131; N., „Lytis ir asmenybė“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1928, nr. 7-9, p. 206-208; Jakštas Adomas, „Svarbiausios moterų pareigos“, in: *Moteris*, 1933, nr. 2, p. 20-21.

¹²⁹ Pvz.: „Kelios mintys apie moksleivės idealą atvaizduoti“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1928, nr. 2, p. 54-57; Žilevičaitė I., „Dėl kun. paskaitos apie moteris užsienyje ir Lietuvoje“, in: *Moteris*, 1922, nr. 1, p. 14.

¹³⁰ Girienė B., „Lietuvos moteris ir menas“, in: *Moteris*, 1921, nr. 10, p. 2-3; Dulkelė – lenkiško teksto vertimas, „Moteris ir menas (tapyba)“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1927, nr. 6, p. 131-134; Tverskaitė J., „Lietuvos moters kūrybos kelias“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1931, nr. 8-9, p. 320-321; Orintaitė P., „Mūsų moterų kūrybos galia“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1932, nr. 2, p. 66-78; „Menas - moters dvasios pajėgumo šaltinis“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1932, nr. 3 p. 140-141; Orintaitė P., „Kūryba, jausmas ir moteris“, *Naujoji Vaidilutė*, in: 1934, nr. 10, p. 365-367; „Moterų kultūrinis gyvenimas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1936, nr. 2, p. 91.

¹³¹ „Kur mūsų moterų menas?“, in: *Moteris*, 1927, nr. 4, p. 50-52; Orintaitė P., „Mūsų moterų kūrybos galia“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1932, nr. 2, p. 66-78.

Rimkaitė ir A. Tamošaitis¹³². Tarp šių asmenybių išsiskyrė dr. H. Kairiūkštytė-Jacinienė, kuri vienu metu aktyviai reiškėsi LKMD veikloje.¹³³ Dr. H. Kairiūkštytė-Jacinienė buvo dailės kritikė, dailininkė, etnografė, KMM dėstytoja, ir jos veikla bei pažiūros atspindėjo vakarietiško idėjų įtaką Lietuvos kultūriniame gyvenime. Menininkės gausiai dalyvavo kongreso parodoje „Moterys mene“, ir išstatė savo kūrinius: paveikslus, skulptūras. Siekiant paskatinti moteris ir toliau kurti, buvo išdalinti devyniasdešimt du I ir II laipsnio pagyrimo diplomai, daugiausia atitekę provincijoje kuriančioms moterims¹³⁴. Tai rodo moterų kūrybinį potencialą buvus Lietuvos regione, siekį skatinti kūrybinį aktyvumą regionuose ir mažinti centro bei periferijos atotrūkį kultūros srityje.

Pažymėtina, kad LKMD išskirtinį dėmesį skyrė ir amatams (siuvimui, mezgimui, audimui), kurie tradiciškai buvo siejami su moterų veikla. LKMD steigė bei išlaikė mergaičių amatų ir namų ruošos mokyklas Kaune, Karmėlavoje, Rietave, Balbieriškyje bei Vabalninke¹³⁵. LKMD veikla regionuose atskleidė kryptingas pastangas skatinti moterų švietimą ir profesinį savarankiškumą per kūrybinę veiklą. Tokios nuostatos nebuvo išskirtinai Lietuvos reiškinys, bet atsispindėjo ir platesniame Europos katalikiškame diskurse. Panašios nuostatos buvo ryškios ir Prancūzijoje, kur taip pat susipynė katalikybė, profesinis savarankiškumas, dailė ir motinystė. 1934 m. prancūzų katalikė Marie-Anne Camax-Zoegger aktyviai įsitraukė į viešas diskusijas apie motinystę ir moters kūrybos santykį, reaguodama į ministro pareiškimą, jog moters svarbiausia rolė – žmona ir motina. Ji laikėsi nuostatos, kad tarp motinystės ir kūrybos egzistuoja abipusis ryšys: motinystė įkvepia kūrybai, o kūryba praturtina motinystės patirtį. Motinystė nesumažina moters kūrybinio pajėgumo, o menas nenukenčia nuo motinystės patirties. Tokiu būdu ji siekė suderinti tradicines moralines vertybes su moterų profesinės saviraiškos siekais.¹³⁶ Šie pavyzdžiai rodo, jog tiek Lietuvos, tiek Vakarų Europos, Prancūzijos dailininkių ir katalikių organizacijų veikloje ryškėjo

¹³² *Tiesos ir meilės tarnyboje*, sud. Beleckienė-Gaigalaitė Ona, 1933, Kaunas, p. 48-49.

¹³³ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 23.

¹³⁴ *Tiesos ir meilės tarnyboje...*, p. 50-51.

¹³⁵ Geigalaitė-Beleckienė O., „Lietuvių katalikių draugija“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1933, nr. 7, p. 302.

¹³⁶ Ji įsteigė Modernių moterų dailininkių sąjungą (pranc. Société des Femmes Artists modernes). Tais pačiais metais M. A. Camax-Zoegger, atsakydama į tai, teigė, kad motinystė ir menas yra dvi skirtingos, tačiau viena kitai netrukdančios sritys. Motinystė nesumažina moters kūrybinio pajėgumo, o menas nenukenčia nuo motinystės patirties. Tokiu būdu ji siekė suderinti tradicines moralines vertybes su moterų profesinės saviraiškos siekais. Birnbaum Paula J., *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, London, 2011, p. 1.

pastangos suderinti tradicinės motinystės vertybes su siekiu pripažinti moterį kaip kūrėją. Vis dėl to, lyginant to meto moterų lietuvių ir prancūzių padėtį, tam tikrais aspektais Lietuva demonstravo pažangesnius moterų teisių sprendimus. Rinkimų teisė moterims Lietuvoje buvo suteikta 1918 m., tuo tarpu Prancūzijoje tik 1945 m. Taip pat, 1926 m. Lietuvoje pirmą kartą šalies ir Europos moterų judėjimo istorijoje, moterys buvo iškeltos kandidatėmis į valstybės prezidento postą. Šie faktai leidžia daryti išvadą, jog *makro* lygmenyje tarpukario Lietuvos moterų padėtis buvo reikšmingai pažengusi. Šie pavyzdžiai patvirtina tyrime taikomos centro-periferijos požiūrio aktualumą. Europos periferijai priskiriamoje Lietuvoje tam tikri moterų emancipacijos procesai vyko sparčiau, nei vienoje Europos centrinių valstybių – Prancūzijoje. Tai kvestionuoja prielaidą, jog socialinės modernizacijos procesai visuomet pirmiausia vyksta politiniuose ir kultūriniuose centruose. Šios tendencijos turėjo reikšmingą poveikį ne tik bendrai Lietuvos moterų padėčiai visuomenėje, bet ir jų galimybėms veikti atskirose srityse, pvz. dailėje. Tačiau moters, kaip kūrėjos pripažinimas nebuvo vienalytis procesas – jį formavo skirtingos ideologinės pozicijos, skirtingai interpretavusios moterų emancipacijos tikslus ir ribas. Katalikiškoji srovė Lietuvoje turėjo konkuruoti su liberaliaja srove, kuri taip pat įžvelgė moters kūrėjos potencialą emancipacijos procese.

1928 m. įkurta liberaliosios srovės Lietuvos moterų taryba (toliau LMT), siekusi vienyti moterų organizacijas ir vykdyti veiklų koordinavimą¹³⁷. Šios tarybos įkūrėja buvo Ona Mašiotienė, kuri Vakarų feminisčių idėjomis persiėmė studijų laikais Maskvoje, ir tęsė šias idėjas Lietuvoje. Liberaliąją srovę taip pat atstovavo F. Bortkevičienė, G. Petkevičaitė-Bitė, O. Pleirytė-Puidienė bei S. Kymantaitė-Čiurlionienė¹³⁸. LMT rūpinosi moterų teisėmis pilietybės, darbo ir turto srityse, o taip pat daug dėmesio skyrė švietimo sričiai, tiek pastangoms į švietimo sritį pritraukti kuo daugiau vadovaujančių moterų. Dailės laukas veikė kaip reikšminga terpė idėjų raiškai ir socialinių vaidmenų formavimuisi. Nemažai dėmesio buvo skiriama ir švietimui apie meną, bei mene dalyvaujančioms moterims. Šios srities populiarizavimas buvo vykdomas ne tik nacionaliniu, bet ir tarptautiniu lygmeniu. Tai išryškėja Lietuvos moterų tarybos¹³⁹, priklausiusios Tarptautinei moterų tarybai

¹³⁷ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 198.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁹ Lietuvos moterų visuomeninė organizacija, vienijusi ir atstovavusi 17 smulkesnių draugijų. Veikė 1928–1940 m. Kaune. Lietuvos moterų taryba siekė visas moterų organizacijas suvienyti sėkmingam kultūros darbui ir palaikyti ryšius su Tarptautine moterų taryba (tarptautinis bendradarbiavimas su užsienio moterų organizacijomis buvo vienas tarybos prioritetų). 1929 m. Lietuvos moterų taryba įstojo į Tarptautinę moterų tarybą. Lietuvos moterų taryba, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-moteru-taryba/> [2025-02-21].

(International Council of Women), įkurtai 1888 m.,¹⁴⁰ susirašinėjime. To meto Lietuvos moterų tarybos pirmininkė V. Matulaitytė-Lozoraitienė 1935 m. gavo oficialų laišką iš Tarptautinės moterų tarybos meno komiteto pirmininkės Mary E. Dignam¹⁴¹. Laiške atkreipiamas dėmesys į meno komiteto viceprezidentės princesės Cantacuzène pasiūlymą skatinti jaunimo domėjimąsi menu, organizuojant kasmetinius meno konkursus, kaip būdą ugdyti meninę savimonę¹⁴². Buvo siekiama stiprinti moterų menininkių ir organizacijų bendradarbiavimą¹⁴³. Šie klausimai buvo nuodugniai aptarti 1936 m. Belgrade vykusiame susirinkime, kurio viena svarbiausių temų buvo „Moterų statusas mene, jų pasiekimai ir progresas“. Šio renginio tikslas – skatinti tiek nacionalinį, tiek tarptautinį menininkių bendradarbiavimą, siekiant stiprinti moterų vaidmenį meno srityje ir užtikrinti jų veiklos pripažinimą. Laiško pabaigoje taip pat keliamas klausimas: „Ar Jūsų šalyje pastebimi meniniai judėjimai ar amatai, kuriuos reikėtų išsaugoti, inicijuoti ar atgaivinti?“¹⁴⁴. Ši korespondencija atskleidžia to laikotarpio moterų meninio švietimo, pasiekimų ir tarpusavio bendradarbiavimo klausimų svarbą ne tik nacionaliniu, bet ir tarptautiniu mastu. Tai liudija, jog tarpukario Lietuva dalyvavo Europos ir pasaulio meninio ugdymo bei moterų menininkių statuso svarstymo procesuose, prisidėdama prie šios srities progresyvių pokyčių bei įsitvirtinimo siekių. Tam įtakos turėjo ir Vakaruose išsilavinimą įgijusios Lietuvos moterys. Tikėtina, jog jos buvo įtakotos tuo metu vyraujančių liberaliojo feminizmo idėjų, todėl, suprasdamos kultūros daromą įtaką valstybės formavime, jos savo veikla prisidėjo apie dailės lauko formavimo.

Katalikiškas feminizmas tarpukariu padėjo pagrindus moterų švietimui, kūrybiškumui ir viešajam dalyvavimui, skatindamas jų įsitraukimą į dailės sferą. Tuo tarpu liberalioji srovė išplėtė šias idėjas tarptautiniu mastu ir pabrėžė individualią moters kūrybinę laisvę bei profesinį lygiavertiškumą. Istorikė D. Leinartė pastebi, jog nors tautinio atgimimo metu pradėjo skleistis

¹⁴⁰ International council of women Arts Committee, Lietuvos moterų taryba sausis, 1935 m., in: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (toliau MMNB) f-159-11, l.14-15.

¹⁴¹ Mary Ella Dignam (1857–1938) kanadiečių tapytoja, mokytoja, „Kanados moterų meno asociacijos“ įkūrėja ir pirmoji prezidentė.

¹⁴² Siūloma organizuoti kelių amžių kategorijų: 7-14 metų ir 14-20 metų, merginų ir vaikinų piešinių, skulptūrų konkursus. Taip pat esė konkursus 14-20 m. jaunuoliams, tema – istorija bei meno ugdymas jų šalyse, in: MMNB f-159-11, l.14-15.

¹⁴³ 1936 m. Belgrade Tarptautinės moterų tarybos susirinkimo metu organizuota 8-ųjų moterų paroda kartu su „Tarptautine moterų tapytojų ir skulptorių sąjunga“. Minima 1934 m. Paryžiaus parodos sėkmė, in: MMNB f-159-11, l.15.

¹⁴⁴ *Ibid.*

liberalusis feminizmas, tačiau vėliau nepriklausomoje Lietuvoje ši srovė nebuvo ryški ir pasireiškė tik dalies tarnautojų ir inteligentijos grupėse, ypač kūrybinės inteligentijos rate¹⁴⁵. Tai svarbus faktas, kurį turime turėti omenyje, toliau nagrinėjant kultūros lauko veikėjus. Abu judėjimai – tiek katalikiškasis, tiek liberalusis, nors ir skirtingomis prielaidomis, formavo vientisą moterų emancipacijos procesą, leidusį Lietuvos dailininkėms pradėti įsivertinti dailės lauke. Tuo tarpu socialinis diskursas, taip pat egzistavęs tarpukario Lietuvoje, akcentavo darbininkų interesus bei socialinę lygybę. Dėl to šios idėjos turėjo mažesnę tiesioginę įtaką dailės laukui lyginant su katalikišku ar liberaliuoju diskursu, kurie aktyviau formavo kultūrinę moters, kaip kūrybos reprezentaciją. Socialdemokratinis judėjimas labiau orientavosi į socialinius-ekonominius klausimus, todėl jo poveikis moterų kūrybai ir meninei raiškai buvo netiesioginis. Tarpukario Lietuvoje moterų padėtis, palyginus su to meto europiniu kontekstu, buvo gana pažengusi, ir tai leido permąstyti moters vaidmenį visuomenėje.

1.1. Moterų dalyvavimas dailės gyvenime XIX a. pab.–XX a. pr.

XIX a. pab.–XX a. pr. moterų siekis dalyvauti dailėje buvo neatsiejamas nuo platesnių emancipacijos procesų. Šiuo laikotarpiu pradėjo formotis pirmieji moterų savarankiško dalyvavimo dailės gyvenime požymiai, pasireiškę per kūrybines iniciatyvas ir (ne)formalius veiklos tinklus.

XIX bei XX amžių sandūroje moterys siekė įsitraukti į visuomeninę, pilietinę veiklą bei prisidėti prie tautinių, kultūrinių ir socialinių raidos procesų. 1906 m. kovo 4 d. įsigaliojo nauja draugijų steigimo tvarka, tačiau sprendimai dažnai priklausė nuo vietinių gubernatorių noro stabdyti ar uždaryti organizacijas. Religinėms bendruomenėms, tautinėms mažumoms, o kartu ir moterims susidarė palankesnės sąlygos kurti draugijas, tačiau jų steigimą ribojó carinės valdžios baimė dėl augančių tautinio bei emancipacijos judėjimų, kurie buvo traktuojami kaip potenciali grėsmė valdžiai.¹⁴⁶ Šiame kontekste aktualu kelti klausimą, koku mastu moterys galėjo dalyvauti draugijų veikloje ir kaip jos reiškėsi dailės lauke, įvertinant jų ribotą prieigą prie formalaus dailės švietimo bei numanomą dailės draugijų uždaramą moterų atžvilgiu.

¹⁴⁵ Leinartė Dalia, „Lietuviškojo feminizmo transformacijos Rytų ir Vidurio Europos kontekste“, in: *Moterų istorijos eskizai...*, p. 50.

¹⁴⁶ Butkus Martynas, *Savarankiškos asociacijos Lietuvoje 1905–1940 metais: teisinis reguliavimas ir socialinio kapitalo augimas*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo Universitetas, Klaipėdos universitetas, Kaunas, 2025, p. 37.

Šie procesai vyko tautiniu požiūriu įvairialypėje Vilniaus bendruomenėje, kurioje veikė lietuviškas, lenkiškas¹⁴⁷, rusiškas¹⁴⁸ ir žydiškas¹⁴⁹ segmentai. Tai rodo dailės lauko kompleksiskumą ir savitumą. Dailėtyrininkės L. Laučkaitės teigimu, lyginant su kitomis kultūros sritimis – literatūra, švietimu, spauda, – lietuvių dailės atgimimas vėlavo. Tyrėja pastebi dailės gyvenimo „susidvejimą“, pasireiškusį lietuvių ir lenkų kultūrų bei senosios ir naujosios dailininkų kartų sąveika. Šioje aplinkoje veikė tokie dailininkai kaip V. Slendzinskis, B. Ruseckas, S. Filibertas Fleury, H. Romer, J. Balzukevičius, B. Balzukevičius, F. Ruščicas, kurių daugelis laikė save Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės palikuonimis¹⁵⁰. To meto dailininkė Eugenia Sienkiewicz-Przyalgowska teigė: „Tuo metu visi mes laikėme save lietuviais, nors nekalbėjome lietuviškai“¹⁵¹. L. Laučkaitė pažymėjo, jog: „Pagal XIX a. pabaigoje suformuluotą lietuvių tautinio atgimimo nuostatą lietuviu buvo laikomas tas, kuris gimęs etninės Lietuvos teritorijoje, kalba lietuviškai ir savo kilme susijęs su valstiečių luomu“¹⁵². Tačiau ne visi dailininkai save laikę lietuviais atitiko šią nuostatą. Daugelis jų mokėsi ir gyveno ne Lietuvoje¹⁵³, tačiau svarbi buvo ne jų gyvenamoji vieta, bet jų tautinis apsisprendimas. Tai iš dalies kėlė įtampas, tačiau kartu tapo ir akstinu kurti savitą Vilniaus dailę¹⁵⁴. Šį procesą paskatino 1907 m. suorganizuota pirmoji lietuvių dailės paroda¹⁵⁵ bei tais pačiais metais įsteigta Lietuvių dailės draugija. Tai buvo labai svarbus lūžis lietuvių dailės plėtotei¹⁵⁶. Besiformuojančias draugijas stipriai įtakojo ir jų steigėjai, kurie dalyvavo ir europinėse draugijose. Jų sukauptos žinios ir praktiniai įgūdžiai prisidėjo prie organizacinės kultūros kėlimo ir idėjinių modelių perkėlimo į vietinį kontekstą¹⁵⁷. Pavyzdžiui, Petras Rimša buvo vienas iš Lietuvių dailės draugijos iniciatorių, kuris išsilavinimo ir kūrybinės patirties siekė Krokuvoje, o savo sukaupią patirtį ir žinias pritaikė Lietuvoje. Studijuodamas Krokuvoje

¹⁴⁷ Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 56.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵¹ Dailininkės E. Sienkiewicz-Przyalgowska atsiminimai 1951 m., Vilnius, in: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus (toliau LNDM) f. B5, b. 27, l.5.

¹⁵² Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 56.

¹⁵³ *Ibid.* Pavyzdžiui: M. K. Čiurlionis – Varšuva, P. Rimša – Krokuva, A. Žmuidzinavičius – Paryžius, K. Strabauskas – Varšuva, P. Kalpokas – Miunchenas ir kt.

¹⁵⁴ Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 178.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁶ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 11-12.

¹⁵⁷ Butkus Martynas, *op. cit.*, p. 56.

jis turėjo spręsti finansinius, parodų organizavimo ir dalyvavimo jose iššūkius, buvo susidūręs su dailės kūrinių saugojimo problematika. Kartu jis buvo aktyviai įsitraukęs į Krokuvos lietuvių draugijos „Rūta“¹⁵⁸ veiklą, kuri rūpinosi lietuvių kalbos išlaikymu ir kultūrine veikla, prisidėjo prie idėjos steigti Lietuvių dailės draugiją. Lietuvių dailės draugija rėmėsi „Rūtos“ draugijos organizaciniu modeliu ir veiklos principais ir siekė juos pritaikyti Lietuvos kultūriniam kontekste. Šią iniciatyvą palaikė to meto dailininkai-intelektualai Adomas Varnas, Ignas Šlapelis ir Juozapas Albinas Herbačiauskas¹⁵⁹.

Carinės Rusijos okupuotame krašte Lietuvių dailės draugijos steigimas buvo nulemtas poreikio telkti tautinę savimonę, sukurti struktūras, kurios galėtų atliepti dailininkų poreikius bei remti jų kūrybą ar studijas¹⁶⁰. To meto lietuvių dailininkai (M. K. Čiurlionis, P. Rimša, A. Žmuidzinavičius, A. Varnas, P. Kalpokas, J. Zikaras, J. Šileika, K. Sklėrius), siekdami profesionalaus dailės išsilavinimo, studijavo Peterburge, Krokuvoje, Miunchene. Nepaisant įgytos kvalifikacijos, jie susidūrė su ribotomis galimybėmis eksponuoti savo kūrybą Lietuvoje bei užmegzti glaudesnius ryšius su platesne Lietuvos auditorija.¹⁶¹ Todėl draugija tapo reikšmingu kultūriniu centru, skatinusių lietuvių dailės raidą ir jos integraciją į tautinio atgimimo judėjimą, kuriame dalyvavo tiek vyrai, tiek ir moterys. Istorikas Martynas Butkus pastebi, jog draugijų nariai retai kada buvo skirstomi pagal lytį, išskyrus Šv. Zitos tarnaičių ir Lietuvių katalikų moterų draugijas. Draugijos nariai buvo skirstomi į tikruosius ar garbės narius, priklausomai, kiek asmuo buvo nusipelnęs ar paaukojęs draugijai¹⁶², mat finansinis užtikrinimas buvo svarbi sąlyga draugijai gyvuoti. Lietuvių dailės draugijai buvo svarbu turėti ir patalpas, kuriose būtų galima rengti parodas¹⁶³. Lietuvių dailės draugija buvo įsteigta ne kaip išskirtinai dailininkų sąjunga, tačiau kaip visuomeninė organizacija, kuriai galėjo priklausyti beveik kiekvienas

¹⁵⁸ Lietuvių kultūros ir šalpos draugija, veikusi 1904–1914 m. Krokuvoje. Įsteigta J. A. Herbačiausko ir A. Varno iniciatyva. Draugija rūpinosi lietuvių kalbos išlaikymu, kultūrine veikla. Veikloje dalyvavo: P. Rimša, A. Staneika, A. Varnas, J. Vienožinskis, S. Kymantaitė-Čiurlionienė, J. Angrabaitis, P. Mažylis. „Rūta“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/ruta-7/> [2025-10-10].

¹⁵⁹ Rimantas Juozas, *Petras Rimša pasakoja*, Vilnius, 1964, p. 92.

¹⁶⁰ Lietuvių dailės draugijos įstatai, 1907, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=LIBIS000000692023> [2025-12-09].

¹⁶¹ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 7.

¹⁶² Butkus Martynas, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶³ Lietuvių dailės draugijos valdyba, „Lietuvių Dailės Draugijos Valdybos apyskaita už 1910 metus“, in: *Viltis*, 1911-02-23, p. 1-2.

mokantis nario mokestį¹⁶⁴. Tai sudarė galimybę moterims įsitraukti į Lietuvių dailės draugijos veiklą, net nebūnant dailininkėmis.

Disertacijos autorei pagal archyvinius šaltinius pavyko nustatyti, kad šiai draugijai nuo 1907 m. iki 1914 m. priklausė 201 narys, iš jų 165 vyrai ir 36 moterys¹⁶⁵. Pasak A. Žmuidzinavičiaus, draugijos gretas pildė ne tik dailininkai. Jos nariai buvo ir rašytojai bei kultūros srityje aktyviai besireiškę asmenys, kaip Žemaitė, G. Petkevičaitė, J. Tumas-Vaižgantas, K. Jasiukaitis, O. Pleirytė-Puidienė, S. Kymantaitė-Čiurlionienė, M. Romeris, Z. Zemaitis, D. Bukantas, S. Matulaitis, A. Domaševičius, taip pat būrys valstiečių, kurie vėliau reikšmingai prisidėjo prie meno kūrinų siuntimo į parodas¹⁶⁶. Martynas Butkus savo atliktame tyrime, remdamasis lietuviškoje spaudoje pateiktomis draugijų veiklų ataskaitomis ir draugijų istorinėmis apžvalgomis, pateikė kiek didesnius draugijos narių skaičius, teigdamas, kad Lietuvių dailės draugijos narių skaičius nuo 1907 m. buvusių 15 narių drastiškai išaugo iki 342 narių 1914 m.¹⁶⁷ Tokį neatitikimą būtų galima paaiškinti tuo, jog M. Butkus remiasi spaudos duomenimis, kurie galėjo būti pateikti didesni, siekiant pabrėžti draugijos sėkmę ir populiarumą. Kitą vertus, spaudoje pateikti duomenys galėjo įtraukti ir palaikančius narius, epizodiškai dalyvavusius draugijos veikloje asmenis ar išstojusius narius.

M. Butkaus teigimu, moterys ir vyrai proporcingiausiai dalyvavo blaivybės ir religinėse draugijose. Tai galimai įtakoją katalikiška draugijų pakraipa ir kunigų indėlis¹⁶⁸. Moterys nebuvo abejingos ir menui bei kultūrai. Įdomu tai, kad į Lietuvių dailės draugijos veiklą įsitraukė nemažai gydytojų – tiek moterų, tiek vyrų. Tai: Zofija Gimbutaitė, Marė Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė, Halina Pavlanskytė, Bronislava Gedminaitė-Strauskienė, Veronika Alseikienė, Julija Damijonaitienė, Barbora Burba, Andrius

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁵ Lietuvių dailės draugija (1907–1914 m.), narių sąrašas, in: LLMA f. 33, ap.1, b. 8. Liudvika Jastrzemskaite, Sofija Gimbutaitė, Marija Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė, Ona Viliešienė, Emilija Putvinskienė, Celina Hryniewiczienė, Barbora Burba, Halina Pavlanskytė, Genovefa Sapkauskaitė, Vanda Gudavičienė-Chrzastovskaitė, M. Geršinskienė, Katarina Kaugiseriutė, Marė Damijonaitienė, Marė Šeškienė, Malvina Horodeckaitė, Bronislava Gedminaitė-Strauskienė, Teresa Goes, Katarina Kalkevičienė, Justyna Poškevičienė, Kazimiera Brazdziuvienė, Sofija Smetonienė, Felicija Pietraškevičienė, Ona Mašiotienė, Ona Skorulskienė, Viktorija Graurogienė, Sofija Čiurlionienė, Kazimiera Gustaitytė, Jadvyga Širutavičienė, Marija Komarienė, Marija Buttowl-Andrzejkowicz, Veronika Alseikienė, Julija Damijonaitienė, Morta Emilija (Z)Launytė, Domicelė Palavičienė, Julija Biliūnienė, Emilija Šilingienė.

¹⁶⁶ Rimantas Juozas, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁷ Butkus Martynas, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

Domaševičius, Juozas Bagdonavičius, Antanas Vileišis, Dominikas Bukantas, Vladislovas Mongirdas, Jonas Stonkus ir kiti¹⁶⁹, kurie nebuvo dailininkai, tačiau domėjosi dailė. Jų aktyvumą galima paaiškinti tuo, kad aukštąjį medicinos išsilavinimą jie įgijo Rusijos imperijos ar Vakarų universitetuose, kur buvo skatinamas platesnis kultūrinis supratimas, progresyvios idėjos, bei motyvacija įsitraukti į tautinius judėjimus. A. Žmuidzinavičiaus prisiminimuose rašoma, jog miestų inteligentija, tame tarpe ir gydytojai, daug prisidėjo prie pirmosios lietuvių dailės parodos organizavimo ir sklaidos. Jie aiškino parodos svarbą ir reikšmę, rinko liaudies kūrybos pavyzdžius. Kai kurie gydytojai parodoms siūsdavo gausius liaudies tekstilės rinkinius – audinius, taip pat ir įvairius meno dirbinius. Prisimenama, jog kartais už medicinos paslaugas buvo atsiskaitoma ne pinigais, o namų darbo tekstile: prijuostėmis, juostomis, rankšluosčiais, kurie vėliau patekdavo į parodų ekspozicijas¹⁷⁰. Šis pavyzdys leidžia pagrįsti meno lauko teoriją, kur svarbų vaidmenį atlieka ne tik kūrėjai, tačiau ir kitų sričių asmenys. Šiuo konkrečiu atveju – medikai.

Aktyviausios Lietuvių dailės draugijos narės buvo: draugijos valdybos narė, išdininkė ir sekretorė Sofija Gimbutaitė ir Marija Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė, dailininko Antano Žmuidzinavičiaus žmona¹⁷¹. 1906 m. abi moterys grįžo į Vilnių po medicinos studijų Paryžiuje. Jos tapo neatsiejamomis draugijos narėmis: ragindavo užsienyje gyvenančius lietuvius dailininkus dalyvauti parodose, rūpindavosi jų darbų siuntimu, rėminimu, dailininkų apgyvendinimu, ruošdavo parodų katalogus, ieškodavo dailės entuziastų, kurie pirktų dailės kūrinius bei prisijungtų prie dailės draugijos. Pasak A. Žmuidzinavičiaus, draugijos sėkmės priežastis didele dalimi buvo jo žmonos M. Putvinskaitės-Žmuidzinavičienės nuopelnas¹⁷².

Pagrindinis dailininko A. Žmuidzinavičiaus kelionės į JAV 1908 m. tikslas buvo pranešti žinią, jog lietuvių dailė atgyja – organizuojamos parodos, kuriama dailės draugija, kartu kviečiant JAV gyvenančius lietuvius įsitraukti į šiuos kultūrinius procesus¹⁷³. Po šios kelionės¹⁷⁴, draugijos narių ratą papildė 4-ios lietuvių/lenkų kilmės narės iš Čikagos: Marė Damijonaitienė, Marė Šeškienė, Malvina Horodeckaitė, Katarina Kalkevičienė bei viena iš Niujorko – Katarina Kaugiseriūtė¹⁷⁵. Naujų narių prisidėjimas prie draugijos veiklos

¹⁶⁹ Lietuvių dailės draugija (1907–1914 m.) narių sąrašas, in: LLMA f. 33, ap.1, b. 8.

¹⁷⁰ Žmuidzinavičius Antanas, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷¹ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 17.

¹⁷² Žmuidzinavičius Antanas, *op. cit.*, p. 140-141.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁷⁵ Lietuvių dailės draugija (1907–1914 m.) narių sąrašas, in: LLMA f. 33, ap.1, b. 8.

rodo ne tik draugijos siekį įtraukti ir diasporos atstovus, bet ir leidžia kalbėti apie moterų vaidmens plėtimąsi transnacionaliniu lygmeniu. Į draugijos veiklą įsitraukusios išeivijos moterys tapo svarbiu kultūriniu tiltu tarp Lietuvos ir Amerikos lietuvių bendruomenių, taip prisidėdamos prie tarptautinio kontaktų tinklo kūrimo.

Lietuvių dailės draugijos veikla siejosi ne tik su išeivija, bet ir su liberalia lietuvių inteligentija. Į tai dėmesį yra atkreipę dailėtyrininkai Jonas Umbrasas ir Eglė Kunčiuvienė.¹⁷⁶ Aukštesniojo sluoksnio moterys dvarininkės, dalyvavusios draugijos veikloje, buvo Vanda Gudavičienė-Chrzastovskaitė, Kazimiera Gustaitytė, Marija Komarienė¹⁷⁷. Dažnu atveju jų dalyvavimas dailės lauke siejamas su diletantizmu, dailės sferos kaip hobio supratimu ar kultūrinio kapitalo kėlimu. Tačiau šiuo konkrečiu atveju moterys tapo dailės srities ir dailininkų mecenatėmis. Atsižvelgiant į tai, jog moterys Lietuvių dailės draugijoje veikė kaip mecenatės, sekretorės, parodų organizatorės, kyla klausimas, ar jų dalyvavimas dailės lauke apsiribojo tik pagalbinėmis, administracinėmis funkcijomis? Pavyko nustatyti, kad iš 201 Lietuvių dailės draugijos nario dailininkė, o kartu ir draugijos nare buvo tik Liudvika Jastrzemskaite¹⁷⁸. Tai liudija apie patriarchalinės dailės sferos modelį, kuriame moterų dailininkų įsitvirtinimas dar nepastebimas.

Vertingos informacijos apie XIX a. pabaigos–XX a. pradžios moterų dalyvavimą dailės lauke atskleidžia Lietuvių dailės draugijos organizuotos parodos. Nuo 1907 m. iki 1914 m. buvo surengtos 8-ios parodos (žr. priedą nr. 2). Šiame tyrime svarbų vaidmenį atlieka kiekybinis tyrimo metodas, kuris leidžia nustatyti abiejų lyčių (dis)proporciją nagrinėjamose parodose. Pirmoji lietuvių dailės paroda 1907 m. sulaukė beveik apylygio vyrų ir moterų dalyvavimo. Iš 55-ių dalyvių buvo 26 vyrai ir 29 moterys. Svarbu paminėti, jog moterys eksponavo amatų srities kūrinius: staltieses, juostas, rankšluostėlius¹⁷⁹, tačiau profesionaliojoje dailės sekcijoje nesireiškė. Iš visų 8-ių Lietuvos dailės draugijos organizuotų parodų tik antrojoje lietuvių dailės parodoje, vykusioje 1908 m., savo darbus profesionaliosios dailės skyriuje pristatė Kaune gimusi skulptorė Julija Stabrauskienė (merg. pavardė Janiszweska).¹⁸⁰ Manytina, jog įtakos jos dalyvavimui galėjo turėti jos vyras

¹⁷⁶ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 12.

¹⁷⁷ Lietuvių dailės draugija (1907–1914 m.) narių sąrašas, in: LLMA f. 33, ap.1, b. 8, l. 20, 45, 65.

¹⁷⁸ *Ibid.*, l. 1.

¹⁷⁹ Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje, *parodos katalogas*, Vilnius, 1906, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047956> [2025-10-23].

¹⁸⁰ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 212.

Kazimieras Stabrauskis (lenk. Stabrowski), kurio pastangomis 1904 m. Varšuvoje buvo įkurta dailės mokykla. Joje mokėsi ir M. K. Čiurlionis¹⁸¹. Šis pavyzdys rodo socialinių tinklų svarbą dailininkų įsitvirtinimo procese bei prabrėžia santuokos statuto reikšmę moters dailininkės profesinei legitimacijai XIX a. pab. – XX a. pr.

1909 m. buvo surengta trečioji lietuvių dailės paroda, o 1914 m. – aštuntoji. Šiose parodose moterys sudarė daugiau nei 70 procentų visų dalyvių skaičiaus (žr. priedą nr. 2), tačiau jos turėjo apsiriboti liaudies skyriumi, kuriame eksponavo savo kūrybą. Parodų kataloguose prie profesionaliosios dailės atstovų darbų nuotraukų rašoma ir autoriaus pavardė. Tuo tarpu kataloge, kuriame pristatomi liaudies skyriaus moterų darbai, prie nuotraukų pavardės nerašomos, tik bendriniu žodžiu įvardijamas kūrinys: juosta, kaspinas¹⁸², audimo raštai, pirštinė¹⁸³. Tai liudija apie aiškią hierarchiją tarp profesionaliosios ir liaudies dailės, kurioje moterų kūryba buvo nuasmeninama.

Kita vertus, to meto Vilniuje kūrė tokios dailininkės kaip S. Romerienė, Maria Broel-Plater, Lucja Balzukiewiczowna, Bronisława Lukaszewiczowna, Eleonora Onichimowska, Maria Herbutt-Hejbowicz, Eugenia Sienkiewicz-Przyalgowska. Jų veikla liudija apie moterų dalyvavimą besiformuojančiame Vilniau dailės lauke, nors jų matomumas ir žinomumas išliko nevienodas. Tačiau būta ir išskirtinių atvejų, ženklinskių modernesnių meno tendencijų sklaidą Vilniuje. 1914–1915 m. Vilniuje savo darbus, sukurtus ekspresionistine tempera, eksponavo rusų kilmės dailininkė Mariana Veriovkina. Ji buvo viena pirmųjų moterų ekspresionisčių Europoje bei pirmoji dailininkė, pristatanti klasikinio modernizmo dailę Vilniuje¹⁸⁴. Pasak dailėtyrininkės L. Laučkaitės, to meto Vilniaus meninis gyvenimas nebuvo smarkiai atsilikęs nuo Europos naujosios dailės tendencijų. M. Veriovkinos kūrybą ji vertina kaip tiltą tarp Lietuvos ir Vakarų Europos¹⁸⁵. Tai rodo, jog Vilnių vis dėl to pasiekdavo moderni dailininkų kūryba ir plėtė visuomenės požiūrį į moterį dailininkę.

¹⁸¹ Kilinskienė Vilma, „Kazimieras Stabrauskas – M. K. Čiurlionio mokytojas“, Čiurlionis, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.eu/content/kazimieras-stabrauskas-m-k-ciurlionio-mokytojas> [2025-10-09].

¹⁸² V lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, Vilnius, 1911, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047978> [2025-11-22].

¹⁸³ VI lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, Vilnius, 1912, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000983> [2025-11-22].

¹⁸⁴ Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX...“, p. 68-69.

¹⁸⁵ Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 165.

XIX a. pab.–XX a. pr. moterų vaidmenis dailės lauke nusako M. K. Čiurlionio aplinkos moterų vaidmenys: mecenatė, mūza, darbų saugotoja. Nuo 1904 m. iki 1907 m. M. K. Čiurlionį finansiškai rėmė bei jį kurti skatino mecenatė Bronisława Wolman¹⁸⁶. 1907 m. B. Wolman, apsilankiusi Vilniuje vykusioje Pirmojoje lietuvių dailės parodoje, tapo pirmąją M. K. Čiurlionio kūrinių kolekcininke, rūpinosi jo intelektualine veikla, suteikė galimybę skaityti naujausią literatūrą, fotografuoti bei keliauti¹⁸⁷. Po M. K. Čiurlionio mirties 1911 m., jo sesuo Valerija Čiurlionytė ėmėsi aktyviai rūpintis dailininko kūrybinio palikimo išsaugojimu. Nors ir nebuvo oficiali Lietuvių dailės draugijos narė, ji dalyvaudavo draugijos susirinkimuose ir siekė užtikrinti brolio kūrybos išsaugojimą¹⁸⁸. Jos dalyvavimas atskleidžia, jog Lietuvių dailės draugija turėjo ir neoficialių narių. V. Čiurlionytės amžininkai liudijo sesers rūpestį išsaugoti M. K. Čiurlionio kūrybą. Kita jo sesuo – Jadvyga Čiurlionytė teigė: „[...] užsispyrė, nepaliko Čiurlionio paveikslų. Mačiau kaip ji savomis rankomis nešiojo paveikslus, klįjavo juos, pakavo, [...]“. Muziejininkas Paulius Galaunė rašė: „Per karo įvykių sukeltą suirutę Čiurlionio kūriniai kurį laiką buvo pamiršti. Juos gelbėti ėmėsi jaunutė Čiurlionio sesuo – Valerija Čiurlionytė. Padedama inžinieriaus Stepono Kairio ir kelių kitų inteligentų, ji paruošė paveikslus evakavimui į Maskvą. St. Kairio pastangomis kūriniams buvo gautas atskiras vagonas“¹⁸⁹.

Reikšmingą vaidmenį atliko ir M. K. Čiurlionio žmona Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, ne tik kaip menininko mūza, visuomenininkė, literatūros kritikė, Lietuvių dailės draugijos narė, bet ir kaip aktyvi V. Čiurlionytės, kaip dailininkės, tapatybės formavimąsi skatinusi figūra, rėmusi kūrybinę raišką ir meninio išsilavinimo siekį. S. Kymantaitės-Čiurlionienės socialinių ryšių dėka 1911 m. V. Čiurlionytė turėjo galimybę mokytis piešimo pas S. Kymantaitės-Čiurlionienės Krokuvos laikų bičiulį ir dailininką, meno istoriką Igną Šlapelį¹⁹⁰. Tuo tarpu Pirmojo Pasaulinio karo metu 1916 m. S. Kymantaitė-Čiurlionienė laiške iš Voronežo į Maskvą V. Čiurlionytei, susirūpinusi rašė: „Kas su tavo paišymu? Man visai rankos nusileidžia, kaip pagalvoju, kad dėl tų bjaurių aplinkybių Tu gal ir nedarysi to, kas reikia“.¹⁹¹

¹⁸⁶ Gaidauskienė Nida, „Paskutinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos mecenatė: nauji potėpiai Bronisławos Wolman portretui“, in: *Colloquia*, 2025, nr. 55, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 64, 67.

¹⁸⁸ Mildažytė-Kulikauskienė Milda, *Sesers rūpestis. Valerijos Čiurlionytės-Karužienės gyvenimo ir darbų eskizai*, Vilnius, 2012, p. 26.

¹⁸⁹ Mildažytė-Kulikauskienė Milda, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 40.

Tai liudija apie neformalų moterų savitarpio paramos tinklą, ypač svarbų, kuomet institucinis palaikymas moterų dailės veiklai buvo ribotas. Dėl šios priežasties iki Pirmojo Pasaulinio karo privačios dailininkų studijos, asmeninės pažintys, giminystės ryšiai tapo atspirties tašku moterims, siekusioms meninio lavinimosi.

Pažymėtina, kad iki Pirmojo Pasaulinio karo moterys siekė meninio išsilavinimo privačiose dailininkų studijose, tačiau lavinimosi kryptys varijavo priklausomai nuo finansinių galimybių, pažinčių ar gyvenimo etapų. Šioje disertacijoje iš 253-ių aptariamų moterų dailininkių išsilavinimą iki Pirmojo pasaulinio karo buvo įgijusios 11 moterų (žr. priedą nr. 1): Olga Dubeneckienė-Kalpokienė dailės išsilavinimą įgijo privačiose D. Kavkazskio, M. Bersteino ir B. Anisfeldo studijose, vėliau tobulinosi Peterburgo dailės akademijoje pas profesorių F. Roubaudą¹⁹²; Nina Gronskienė skulptūros žinias gilino taip pat Peterburge, kur mokėsi pas L. Servudą ir R. Bachą, o vėliau tęsė studijas Miunchene pas H. Schegerlę¹⁹³; Helene Holzman 1909–1911 m. studijavo Vroclavo dailės akademijoje, 1913 m. Berlyne ir Hemsdorfe pas M. Beckmanną, o vėliau profesinį kelią tęsė Paryžiuje¹⁹⁴; S. Romerienė pradėjo dailės studijas pas Eleną Romerytę, Vilniaus piešimo mokykloje (ten pat mokėsi ir H. Kairiūkšytė-Jacinienė), 1900 m. tęsė mokslus Krokuvoje ir tais pačiais metais Miunchene, kur mokėsi pas S. Hollosy ir K. Rothą. 1904–1905 m. studijavo Paryžiuje pas J. Emile Blaché ir I. O. Mersoną, o 1890 m. lankė J. Siedleckio kursus Baranieckio muziejuje Krokuvoje¹⁹⁵; Julija Jablonskytė-Petkevičienė 1916 m. įstojo į Stroganovo techninio piešimo mokyklą Maskvoje¹⁹⁶; B. Didžiokienė, iki Pirmojo pasaulinio karo lankė Štiglico techninio piešimo mokyklą Peterburge bei privačias dailės mokyklas ir studijas¹⁹⁷; Rusijoje dailės mokėsi ir Elena Gailevičaitė bei Irena Jackevičaitė-Petrailienė¹⁹⁸; Baronienė Benita Beraitė-Grothusienė prieš Pirmąjį pasaulinį karą mokėsi Peterburgo dailės akademijai pavaldžioje Rygos dailės mokykloje¹⁹⁹; Elena Janulaitienė žinias įgijo prieškario Vilniuje 1902 m., kur

¹⁹² Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, in: *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 116.

¹⁹³ Gronskienė Nina. *Ibid.*, p. 141.

¹⁹⁴ Holzman Helene. *Ibid.*, p. 150-151.

¹⁹⁵ Romerienė Sofija. *Ibid.*, p. 331-334.

¹⁹⁶ Jablonskytė-Petkevičienė Julija. *Ibid.*, p. 161. Plačiau: Lukėnaitė-Griciuvienė Eglė, *Gyvenimo juostos: Julija Jablonskytė-Petkevičienė*, Vilnius, 2013.

¹⁹⁷ Didžiokienė Barbora, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/barbora-didziokiene/> [2025-04-17].

¹⁹⁸ Jackevičaitė-Petrailienė Irena, in: *Limis*, [interaktyvus], in:

<https://www.limis.lt/personalities/668406746> [2025-04-17].

¹⁹⁹ Beraitė-Grothusienė Benita, in: *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 68.

lankė Ivano Rybakovo ir Adomo Varno dailės studijas²⁰⁰. Visos minėtos dailininkės tarpukario laikotarpiu turėjo glaudžių sąsajų su Lietuvos daile: vienos tęsė studijas KMM, kitos įsitvirtino profesionalioje dailės scenoje ar tiesiog, gyvendamos Lietuvoje, dalyvavo šalies kultūriniame gyvenime.

²⁰⁰ Janulaitienė Elena, *Ibid.*, p. 165-166.

2. NUO PAREIGOS PRIE PROFESIJOS: MOTERS TAPATYBĖS TRANSFORMACIJA MODERNĖJANČIOJE LIETUVOJE (XIX A. PAB.–XX A. VID.)

Tarpukario laikotarpis pasižymėjo besikeičiančiu moters vaidmeniu visuomenėje bei besiplečiančia moters veiklos sfera. Lietuvos valstybė, pasitelkdama katalikišką feminizmą, kuris pritraukė didžiausią moterų skaičių, siekė reguliuoti moters veiklos lauką, pabrėždama jos vaidmenį šeimoje ir tautos auklėjime. Tai ypač vaizdžiai atsispindėjo tarpukario žurnalo „Moteris“ viršeliuose (1923–1926 m.) (žr. priedą nr. 3), kuriame pavaizduota Petro Rimšos skulptūra „Lietuviška mokykla“, sukurta XX a. pr. Šis atvaizdas reprezentavo tradicinės patriarchalinės visuomenės moters idealą – „tautos motiną“, kurios pagrindinis vaidmuo – tautinės kultūros ir šeimos vertybių puoselėjimas. Šiuo idealu sekė ir aukščiausioji šalies valdžia. 1937 m. valstybės prezidentas A. Smetona motinos dienos proga pabrėžė: „Motina – šeimos židinio saugotoja, prakilniausia vaikų auklėtoja, tikriausia jų mokytoja. [...] Motina šeimai, o šeima yra tautai ir valstybei pagrindas. Taigi motinai dera didžiausia pagarba ne tik šeimoje, bet ir visuomenėje.“²⁰¹ Taigi moters profesinis aktyvumas buvo pateisinimas tik tada, kai tarnavo tautinėms ir šeimos vertybėms.

Tarpukario Lietuvos kontekste katalikiškas feminizmas skleidė motinystės svarbos idėją²⁰², suprantamą kaip aukščiausiąją misiją. Spaudoje ši tema buvo sutinkama skirtingai. Viena vertus, pastebima bendra visuomenėje plintanti tendencija – nykstanti šeimos kultūra: dingstantis motinystės jausmas, pašlijusi dora, papročių nesilaikymas, etiketo nebuvimas, vaikymasis modernumo, kuris veda į nuopuolį. Nuogąstauta, kad tai gali turėti įtakos ir tautos išlikimui, kadangi mažėjo gyventojų skaičius, tautos jėga ir atsparumas²⁰³. Kita vertus, nevengta ir viešų diskusijų spaudoje, pateikiant skirtingas nuomones motinystės tema. 1926 m. „Naujojoje Vaidilutėje“ susikirto konservatyviosios ir liberaliosios nuomonių atstovės: konservatyvaus požiūrio propaguotoja teigė, jog moteris reikia grąžinti į šeimą, o kita pusė laikėsi liberalesnės nuomonės tvirtindama, jog: „Dar neteko

²⁰¹ Respublikos prezidento kalba pasakyta per radiją Motinos dieną. „Mūsų motinos butis yra mūsų tautos ateitis“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 3, p. 1, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1C1B0000502712-1937-Nr.3>, [2025-04-09].

²⁰² Drungaitė Jadvyga, „Kelios mintys dėl katalikių moterų judėjimo“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1931, nr. 8-9, p. 335; „Motinystė – moters pašaukimas“, in: *Moteris*, 1924, nr. 10-11, p. 131-132.

²⁰³ *Ibid.*

girdėti, kad dėl moters visuomeninių darbų ar profesijų būtų apleista šeima.“²⁰⁴ Straipsnis atspindi ne vientisą ir ne nuoseklų moters *amplua* formavimą.

V. Račiūnaitė pastebi, jog „moters figūra tampa atskaitos tašku, kuriuo [...] matuojamas visuomenės idėjinis ir moralinis lygis“.²⁰⁵ Šios transformacijos aiškiai atsispindėjo ir literatūroje, pavyzdžiui, angažuotos feministės, rašytojos P. Orintaitės kūryboje²⁰⁶. Literatės prozoje tarpukario moterų likimai atskleidžiami kaip glaudžiai priklausomi nuo visuomenės struktūros, kuriose išryškėjo kova tarp tradicinių vertybių – krikščioniškumo ir autentiško žmogiškumo. Šios autorės kūryba, kurioja moters patirtys interpretuojamos kaip sudėtingas vidinių ir socialinių kovų laukas, įtvirtina feministinę perspektyvą lietuvių literatūroje.²⁰⁷ Tai svarbu siekiant suprasti to meto moters vaidmens kismą, kuris įtakojo ir moters pareigas.

1933 m. išleistame straipsnyje „Svarbiausios moterų pareigos“ įvardijamos moterų priedermės, kurios puikiai atspindi katalikiškojo feminizmo propagavimą: meilės žadintoja, papročių šventintoja, džiaugsmo gamintoja, gerumo pavyzdys. Nors katalikiškojo feminizmo ideologai palankiai vertino visuomeninę veiklą, bet į moterų profesinį darbą žvelgė įtariai²⁰⁸. Moterų darbuose, t. y. profesinėje veikloje, buvo iškeliamas pavojus namų sričiai, teigiama, jog: „Paėmus darbą filosofine prasme, jokios problemos nekyla, nes visiems reikia dirbti, kadangi tokia yra Dievo norėta tvarka.“²⁰⁹ Problema glūdėjo darbo formose, sąlygose bei suvokime, jog dirbanti moteris taip pat yra motina bei žmona. Pavyzdžiui, 1936 m. „Naujojoje Vaidilutėje“ išspausdintame straipsnyje rašoma: „Pramonė norėdama sumažinti savo gamybos išlaidas, angažavo moteris tokiems darbams, kurie pradžioj dėl savo sunkumo, nešvarumo ar pavojingumo buvo pavedami tik vyrams, ir tuo būdu pagimdė visai nereikalingą konkurenciją, kuri atnešė daug žalos darbininko šeimai – milijonų darbininkų šeimų normalus šeimyninis gyvenimas pasidarė nebegalimas.“, ir dar: „Moterys buvo, ar dar yra, priverstos dirbti tokiose antihigieniškose sąlygose, kurių jų ir būsimųjų kartų sveikata yra išstatyta dideliu pavojui.“²¹⁰ Ši publikacija

²⁰⁴ V-a, „Apie moteriškumą ir vyriškumą“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1926, nr. 3, p. 128.

²⁰⁵ Račiūnaitė Vaiva, „Individas tarpukario mieste: depersonalizacija ir individualumo perspektyvos“, in: *Literatūra. Nepriklausomybės metų (1918–1940) literatūros studijos*, 1999, nr. 37(1), p. 86-101.

²⁰⁶ Mekšraitytė Kristina, „Moters akiratyje – moterys: Petronėlės Orintaitės feminizmas“, in: *Darbai ir dienos*, 2003, t. 36, p. 151-170.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁰⁸ Jakštas Adomas, „Svarbiausios moterų pareigos“, in: *Moteris*, 1933, nr. 2, p. 20-21.

²⁰⁹ Dr. Lazdonė, „Moteris ir darbas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1936, nr. 4, p. 158.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

atskleidžia tarpukario Lietuvoje vyravusį konservatyvų katalikišką požiūrį į moters socialinį vaidmenį, kuriame moterų įsitraukimas į darbą pramonėje ar kur kitur buvo vertinamas kaip grėsmė tradicinei šeimos struktūrai, vyrų ekonominei padėčiai, visuomenės moralei ir fizinei moters gerovei.

Vykstant industrializacijos procesui įvyko svarbi transformacija. Įprasta darbo vieta – netoli namų esantys laukai, persikėlė į dirbtuves, fabrikus, biurus mieste. Tai atitolino moterį nuo namų bei suvaržė ją darbo valandomis. Tai buvo nepalanku geram ir tvarkingam šeimos gyvenimui.²¹¹ 1934 m. A. Skrupskelienė savo straipsnyje siūlė galimą šios situacijos sprendimą: norint gerinti darbo sąlygas, būtina burtis į profesinius vienetus – kooperatyvus. Tačiau pastebimas iškilių, autoritetingų moterų, galinčių vesti tokią veiklą, trūkumas²¹². Moteris buvo skatinama būti pažangia, tačiau ši sąvoka buvo suvokiama katalikiško feminizmo rėmuose, t. y. pažangumas namų erdvės ir viešojo intereso tenkinimo srityse – dalyvavimas draugijose, organizacijose. Pabrėžiama: „Moteris, kuri nepasitenkina vien tuo, ką iš savo močiutės paveldėjo, bet dairosi į gyvenimą, stebi kaip kiti gyvena, mokosi iš tėvų ir iš savo gyvenimo patyrimo, bei knygų, laikraščių bei draugijų, – vadinama pažangi, susipratusi moteris. [...]. Pažangi moteris stengiasi priklausyti kokiai nors moterų draugijai bei organizacijai“.²¹³ Taigi, to meto moteriai buvo priskiriamas aktyvios ir išsilavinusios visuomenės veikėjos vaidmuo, tačiau su tam tikromis išlygomis. Jos veikla ir saviraiška turėjo apsiriboti šeimos, tautos ir tradicinių socialinių vertybių puoselėjimo sritimis, tačiau vengiant politinių ambicijų.

Moters pagrindinė pareiga tradiciškai buvo siejama su šeima, tačiau lietuvių katalikų diskurse kaip būtina modernios epochos sąlyga buvo įvardijamas ir ekonominis moters savarankiškumas. Argumentuojant profesinių galimybių svarbą moterims, buvo akcentuojamos to meto ekonominės ir socialinės aplinkybės, įskaitant moterų demografinę persvarą, kuri sąlygojo situaciją, kuomet daliai moterų nebuvo galimybės ištekti, todėl jos privalėjo savarankiškai užsitikrinti pragyvenimo šaltinį²¹⁴. Istorikė I. Karčiauskaitė pastebi, jog „pačios moterys nežinojo, kaip reaguoti į išpopuliarėjusį moterų darbą už šeimos ribų.“²¹⁵ Nors tradiciniame katalikiškame diskurse moters vaidmuo pirmiausia buvo siejamas su šeima,

²¹¹ *Ibid.*, p. 158-159.

²¹² Skrupskelienė A., „Moters organizavimas ir veikimas ateity“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1934, nr. 12, p. 458.

²¹³ Petrauskaitė Emilija, „Pažangi moteris“, in: *Moteris*, 1939, nr. 19, p. 258.

²¹⁴ Karčiauskaitė Indrė, *Katalikiškoji moterų judėjimo...*, p. 146.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

modernėjančios visuomenės ekonominės ir socialinės aplinkybės paskatino pripažinti moterų profesinio ir ekonominio savarankiškumo būtinybę.

Šio proceso eigoje išryškėjo naujas moters vaidmuo visuomenėje, kuomet moteris pradėta suvokti kaip savarankiška ekonominė visuomenės dalis, kurios veikimo laukas nebeapsiribojo vien šeimos *mikro institucija*, tačiau aprėpė platesnį socioekonominį spektrą. Tiesa, reikėtų atkreipti dėmesį, kad šis ekonominis modernizacijos modelis žydų bendruomenės moterims nebuvo toks aktualus, kadangi, pasak amerikiečių istoriko Gleno Dynnerio, žydų šeimose moters ir vyro sąjunga taip pat buvo tarsi ekonominė bendrystė. Žydės pilnavertiškai dalyvavo šeimos versle, dažnu atveju būdamos pagrindiniu *varomuoju varikliu*, kuomet vyrai atsidėdavo Toros studijoms.²¹⁶ Tačiau kiti žydų istorikai, kaip Elis Lederhendleris, siūlo nepainioti šeimos maitintojos ir ekonomiškai nepriklausomos žydės moters *amplua*.²¹⁷

Skirtingai nei žydų bendruomenėje, kurioje moterų aktyvumas dažnu atveju buvo suprantamas kaip praktinė šeimos ūkio dalis, katalikiškoje lietuvių bendruomenėje moters profesinė veikla buvo pateisinama tik derinant ją su tradiciniu motinystės ir šeimos vaidmeniu. 1927 m. „Moters“ žurnale pasirodžiusiame straipsnyje „Moteris ir tarnyba“ aptariamas moterų dvasinis ir ekonominis veikimo laukas. Kalbama apie moters produktyvų darbą, tačiau kartu vis primenamas pirminis pašaukimas – motinystė²¹⁸. Vokiečio akademiko, edukatoriaus Friedricho Vilejamo Foerterio nuomone, moterų galimybė dirbti ir užsidirbti išbalansuoja šeimos modelį. Dirbančioms moterims tampa vis sunkiau derinti profesinę veiklą su tradiciškai joms priskiriamomis pareigomis šeimoje, t.y. vaikų auklėjimu ir namų ūkio priežiūra. Situaciją dar labiau komplikavo tai, jog jaunos moterys vis rečiau rinkosi auklių ar tarnaičių darbą, pirmenybę teikdamos geriau apmokamam darbui fabrikuose. Dėl to dirbančioms motinoms vis dažniau tekdavo vienoms prisiimti tiek profesines, tiek buitines ir vaikų priežiūros pareigas.²¹⁹

Kita vertus, nepaisant pastangų keisti tradicinę moters rolę, siekiant praplėsti jos veikimo lauką nuo privataus iki viešojo, buvo susidurta ir su opia moterų nedarbo problema. Istorikė V. Jurėnienė, remdamasi to meto šaltiniais, teigė, jog 1933 m. moterų nedarbas išaugo. Tai iš dalies įtakojo Ministrų

²¹⁶ Dynner Glen, „Those who stayed: Women and Jewish traditionalism in East central Europe“, in: *New directions in the history of the Jews in Poland lands*, sud. Żbikowski Andrzej, Polonsky Antony, Węgrzynek Hanna, Brooklyn, 2018, p. 307.

²¹⁷ Lederhendler E., *Jewish Immigrants and American Capitalism, 1880–1920: From Caste to Class*, Cambridge, 2009, p. 146.

²¹⁸ „Motinystė ar tarnyba“, in: *Moteris*, 1927, nr. 11, p. 146.

²¹⁹ Forsteris Fr. W., „Moteriško charakterio tikslas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1924, nr. 3, p. 97-102.

kabineto priimtas nutarimas, kuris, siekiant valstybės biudžeto subalansavimo ir galimo ekonominio nuosmukio suvaldymo, neigiamai atsiliepė moterų padėčiai darbe²²⁰. Nutarime teigiama, jog iš valstybės tarnybos reikėtų atleisti darbuotojus: 1) kurių vyrai ar žmonos iš valstybės ar privačių įstaigų gauna didesnius nei vyriausybės nurodyta atlyginimus, 2) jeigu jų einamos pareigos neatitinka turimos kvalifikacijos. Tai sukėlė moterų nepasitenkinimą, nes to meto tarpukario Lietuvos visuomenės struktūroje jų galimybės išlaikyti ekonominį savarankiškumą buvo ribotos, o pasitraukimas iš darbo rinkos daugeliui reiškė priklausomybę nuo šeimos ar sutuoktinio. To meto amžininkė P. Orintaitė pastebi, jog moterys buvo išstumiamos iš darbų, motyvuojant ekonomikos krize²²¹. Situacija pradėjo keistis 4-to dešimtmečio pabaigoje. V. Jurėnienė pastebi, jog 1937 m. statistika rodo padidėjusį stojančiųjų į universitetus moterų skaičių. Interpretuojama, jog vyrai turėjo didesnes galimybes darbo rinkoje, todėl rinkosi dirbti, o moterys, susidūrusios su nedarbo problema, rinkosi mokytis²²². Galima sutikti su šiuo teigimu, nes dažnu atveju būtent studijos tapdavo kertiniu veiksniu, formavusiu liberalesnę ir modernesnę moterų pasaulėžiūrą, kuri skatino naują jų vaidmenį visuomenėje.

Kaip atsakas į moters socialinius, kultūrinius, ekonominius pokyčius, XIX a. pab.–XX a. pr. pradėjo formuotis *Naujosios moters* amplua. Terminas nusako progresyvią, išsilavinusią bei nepriklausomą moterį, metančią iššūkį tradiciniams lyčių vaidmenims ir visuomenės lūkesčiams. Šią sąvoką 1894 m. pirmą kartą pavartojo britų feministė, rašytoja Sarah Grand, pabrėždama moterų siekį įgyti asmeninę ir profesinę autonomiją, teisę į išsilavinimą, teises ir aktyvų dalyvavimą viešajame gyvenime. *Naujoji moteris* dažnai atmesdavo tradicinius namų šeimininkės vaidmenis, siekė aukštojo išsilavinimo, dirbo už atlygį ir aktyviai kovojo už moterų rinkimų teisę bei socialines reformas. Tokia moteris vaizduojama kaip fiziškai aktyvi (pvz. važinėjanti dviračiu, automobiliu), išsilavinusi (baigusi mokslus), dėvinti patogius drabužius²²³ (žr. priedą nr. 3(2)). Ši vaizdinį puikiai iliustruoja dailės kritikės, pedagogės, etnografės dr. Halinos Kairiukštytės-Jacinienės pavyzdys. Savo

²²⁰ Vyriausybės nutarimas, 1933-05-02, in: LMA RS, f. 181, b. 15, l. 4; Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 170-171.

²²¹ Orintaitė Petronėlė, *Kviečiai ir raugės...*, p. 73.

²²² Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 172.

²²³ Rabinovitch-Fox Einav, „New Women in Early 20th-Century America“, in: *Oxford Research Encyclopedia of American History*, Oxford, 2017, [interaktyvus], in: <https://oxfordre.com/americanhhistory/display/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-427> [2025-06-01].

prisiminimuose iš studijų Vokietijoje²²⁴ ji rašė: „Miunsteryje, šitoje gana provincialioje ir konservatyvioje, gana tylioje Vestfalijos sostinėje, aš buvau tarsi feministė, moteris – savarankiškesnio ir pažangesnio gyvenimo pionierė. Šiltesniu oru visada po miestą vaikščiojau vyriškai ryžtingu žingsniu, vienplaukė ir trumpai apsikirpusi, nešina po pažastim didoku vyrišku portfeliu. Anais laikais tai buvo naujovė, manau, užkrečianti ir kitas jaunas moteris, ypač merginas. Tad nieko nuostabaus, kad vieną gražią pavasario dieną, gatvėje pralenkusi vyresniojo amžiaus moterį, išgirdau paskui save jos pasipiktinimo pilnus žodžius: „Tai yra dvidešimto amžiaus moteris!“ (vok. Das ist die Frau des zwanzigsten Jahrhunderts!)“²²⁵.

Tarpukario Lietuvoje šis lūžis pastebimas KMM aplinkoje, kuomet naujai įsikūrusi meno institucija tapo moterų laisvėjimo terpe. Pirmiausia ikonografiniuose šaltiniuose pastebima, jog KMM aplinkos moterys turėjo trumpus plaukus²²⁶, kai kurios net persirengdavo vyriškai. Dėvėjo kaklaraištį, švarką²²⁷. Moterų dalyvavimas gyvo modelio pamokose taip pat rodo kertinį lūžio momentą moterų emancipacijoje bei dailės švietimo sistemoje, įvertinant tai, jog anksčiau moterys nebuvo arba ribotai buvo priimanamos į dailės akademijas tikrosiomis klausytojomis bei neįleidžiamos į gyvo modelio pamokas. KMM nuotraukos leidžia patvirtinti faktą, jog mokinės dalyvavo gyvo modelio pamokose²²⁸. Taigi, jau vien dailininkės amplua liudija apie besikeičiančios, modernėjančios visuomenės etapą. Ikonografinis to pavyzdys būtų 1928 m. dailininkės Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės nuotrauka, daryta piešimo studijoje. Trumpai apsikirpusi moteris laiko teptuką, paletę,

²²⁴ „Miunsterio universiteto studentai švenčia Lietuvos Nepriklausomybės sukaktį“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš. in: MLIM IR 2190.

²²⁵ Kairiūkščių šeimos fondas. Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės kūrybos ir veiklos apyrašas, in: LLMA f. 397, ap.1, b. 759, l. 219 a/273.

²²⁶ Nuotraukoje trumpais plaukais M. Katiliūtė, (?) Jurgelionytė, R. Matuzonytė-Ingelevičienė. „Jaunieji dailininkai prie Kauno meno mokyklos vartų“, *nuotrauka*, XX a. I p., in: ČDM M 1-9-6/84; „Kauno meno mokyklos auklėtiniai“, *nuotrauka*, 1928, in: KDFM, F-1863; „Kauno meno mokyklos piešimo dėstytojas, tapybos studijos vadovas Adomas Varnas su aukštojo skyriaus mokiniais“, *nuotrauka*, 1928, LNDM Fi 1557.

²²⁷ „Dailininkas A. Žmuidzinavičius su Kauno meno mokyklos I kurso studentais“, *nuotrauka*, 1932, in: ČDM ŽFp 1601; Šleivyte Veronika, „Grupė žmonių Kauno meno mokykloje(?)“, *nuotrauka*, 1932, in: ČDM Ta 13926; Nežinoma dailininkė, „Jaunųjų menininkų grupinė fotografija“, *nuotrauka*, XX a. I p., in: ČDM M 1-9-6/88.

²²⁸ „Fotografija. Kauno meno mokyklos studentai“, *nuotrauka*, 1933, in: KDFM, PF 3395-7; „Kauno meno mokyklos mokiniai piešimo studijoje“, *nuotrauka*, 1932, ČDM M 1-9-6/16.

pozuoja šalia savo tapybos darbų, kuriuose vaizduojamas gyvas modelis (žr. priedą nr. 9 (2))²²⁹.

Šiems vizualiniams pokyčiams nepritarė ir net oponavo katalikiško feminizmo šalininkų spauda, kurioje pabrėžta, jog moteriška pažanga negali pasireikšti per suvyriškėjusias moteris, kurios bando *vilkėti kitą kailį*²³⁰. Moters vaidmens sampratos kaitai šalies gyvenime turėjo įtakos ir politiniai pokyčiai. Iki 1926 m. perversmo laikotarpio, kuomet buvo siekiama gražinti moterį į šeimą, lietuviškoje spaudoje karts nuo karto pasirodydavo *Naująją moterį* ir jos išsilaisvinimo siekį propaguojančių straipsnių, teigiant, jog „[...] šeimoje ir socialiniame gyvenime ji atsistojo greta vyro, kaip lygi jam veikėja“²³¹. Taip pat to meto amžininkė rašytoja Liūnė Janušytė, svarstydama apie tų laikų emancipuotą moterį, teigė: „gera turėti jaukų butuką ir šeimyną“, kad „gal ir man ją įsteigti?“. Bet laisvų menininkų gyvenimas atrodo tiek patrauklus, kad šie klausimai atidedami²³². Tai rodo, jog net ir emancipuotos moters atveju šeimos kūrimas bei profesinės saviraiškos siekis dažnai buvo suvokiami kaip tarpusavyje konkuruojantys gyvenimo pasirinkimai, reikalaujantys apsispręsti tarp tradicinio moters vaidmens bei kūrybinės autonomijos. Ši įtampa tarp šeimos ir profesinės saviraiškos buvo glaudžiai susijusi su kintančiu požiūriu į moters vietą visuomenėje.

Dominuojantis katalikiškas naratyvas, vyravęs iki XX a. 3-ojo dešimtmečio pabaigos, vėliau pakeičiamas liberaliąja srove, kuri daugiausia reiškėsi tarptautinėje erdvėje, tuo tarpu katalikiška srovė aktyviausiai veikė kultūros srityje.²³³ Įvertinus 3-iojo dešimtmečio spaudoje publikuotus straipsnius ir žinutes, pastebima, jog visuomenės diskusijose egzistavo abu šie naratyvai: tiek moters asmeninė erdvė – šeima, tiek viešoji erdvė – profesija. 4-ojo dešimtmečio liberalioji srovė bei tarptautiškumas sutelkė daugiau dėmesio į *Naująją moterį*, ir šio judėjimo rezultatas buvo didėjantis išsilavinusių moterų skaičius bei aktyvesnė jų veikla dailės srityje. Paradoksalu, tačiau katalikų organizacijos, nors ir laikėsi konservatyvesnės ideologijos moters realizacijos atžvilgiu, žymiai prisidėjo prie dailininkų matomumo visuomenėje, kuomet Katalikų organizacijos sąjungos Moterų talkos komitetas 1937 m. surengė pirmąją Lietuvos moterų dailininkų parodą

²²⁹ Nežinomas fotografas, „Dailininkė Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė piešimo studijoje, 1928 m.“, *nuotrauka*, 1928, in: ČDM M 1-9-6/45.

²³⁰ Turima omenyje vyro pareigas.

²³¹ Tylenis A., „Amerikos moterys“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1926, nr. 2, p. 80.

²³² Dajotytė Viktorija, *Parašyta moterų...*, p. 283.

²³³ Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas...*, p. 198.

Kaune²³⁴. Šis įvykis ženkliai prisidėjo prie dailininkų matomumo ir siekio įsitvirtinti dailės sferoje.

Galima teigti, jog dailės laukui buvo svarbios abi srovės – tiek katalikiška, kuri suteikė dailininkams matomumą visuomenėje, tiek liberalioji, kuri įgalino *Naujosios moters* amplua. Būtent tokia mišri ideologinė terpė formavo tarpukario Lietuvos dailininkų ratą bei lėmė jų meninės raiškos įvairovę – nuo tradicijos iki modernumo, nuo religinių simbolių iki emancipacinių idėjų. Tokia aplinka skatino dailininkes ne tik aktyviai dalyvauti kultūriniame gyvenime, bet ir ieškoti savito balso dailėje, derinant tautinę tapatybę su modernios moters savivoka, socialine kritika ar dvasine refleksija.

2.1. Moterų įsitraukimas į profesines sritis: prestižas, galios struktūros ir lyčių vaidmenys

Tarpukario Lietuvoje moterų padėtis keitėsi dėl socialinių, ekonominių ir demografinių veiksnių. Vyrų skaičiaus mažėjimas, emigracija ir karai skatino moteris siekti ekonominio savarankiškumo. Šios aplinkybės lėmė moterų aktyvesnį įsitraukimą į švietimą ir darbo rinką, nors jų galimybes ribojo tradiciniai lyčių vaidmenys ir silpnai išvystyta šalies pramonė. Vis dėl to ekonominiai sunkumai ir ribotos profesinės galimybės palietė ne tik moteris, bet ir vyrus. Lietuva išliko agrarinis kraštas, kuriame dominavo žemės ūkis. Situaciją dar labiau apsunkino 1930 m. pasaulinė ekonominė krizė bei konservatyvios socialinės nuostatos, formavusios tradicinius profesinius vaidmenis²³⁵. Taip pat reikšmingą poveikį visuomenės raidai turėjo ir demografiniai veiksniai. Remiantis 1923 m. gyventojų surašymo duomenimis, Lietuvoje²³⁶ gyveno 2 028 971 asmenys²³⁷, iš jų 47,7 proc. vyrų ir 52,3 proc. moterų. Vyrų skaičiaus mažėjimas buvo pastebimas nuo 1897 m. To priežastys: vyrų emigracija bei karas. 1923 m. miestuose 1000 vyrų tekdavo 1030 moterų, o kaime²³⁸ proporcingai išraiška buvo dar didesnė: 1000 vyrų

²³⁴ Vailokaitienė Aleksandra, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/aleksandra-vailokaitiene/> [2025-03-04].

²³⁵ Jurėnienė Virginija, „Darbo rinka...“, p. 28.

²³⁶ Neįtraukiant Klaipėdos krašto.

²³⁷ Daugiau vyrų, dėl kariuomenės ir pramonės, gyveno Kaune, Šiauliuose, Tauragėje, Kalvarijoje, Vilkmėgėje. „Lietuvos gyventojai: pirmojo 1923 m. rugsėjo 17 d. visuotinio gyventojų surašymo duomenys.“, Kaunas, Lietuvos Respublikos Centrinis Statistikos Biuras, 1923, in: LCVA, f. 69, ap. 311, l. 380.

²³⁸ 1923 m. kaimuose gyveno 82,3 proc. visų gyventojų.

tekdamo 1109 moterų²³⁹. Tai lėmė, kad ne visos moterų turėjo galimybę ištekti, todėl joms reikėjo užsitikrinti ekonominį savarankiškumą, kitaip tariant, įgyti išsilavinimą, profesiją bei susirasti darbą²⁴⁰. Tai riboję lygiavertį moterų dalyvavimą darbo rinkoje. Visą nepriklausomybės laikotarpį moterų veiklos ir darbo už namų durų klausimas buvo kontraversiškas ir kėlė visuomenines diskusijas. Tam įtakos turėjo emancipacijos procesai. 1930 m. „Moters“ žurnale pasirodė straipsnis „Vedusios moters darbai“, kuriame autorė V. Karvelienė dėsto aktualias to meto idėjas: „Moters profesiją šalia namų pašaukė gyvenimas šios priežastys: blogas materialinis padėjimas, moters siekiai tapti ekonominiai nepriklausoma ir galop gabių moterų pajėgos, pasireiškiančios viešajame gyvenime.“²⁴¹ Citata atskleidžia besikeičiantį požiūrį į moterų kompetencijas ir jų potencialą dalyvauti viešajame gyvenime. Vis dėl to reali situacija nebuvo homogeniška. Šiuolaikinės moterų istorijos studijų teorinės prieigos padeda atskleisti moterų įnašą bei patirtis šiame profesiniame (ne)įsitvirtinime.

1925 m. aktyvi visuomenės veikėja Magdalena Galdikienė pasidalino įžvalgomis apie moterų profesinę veiklą. Visų pirma ji atkreipė dėmesį į tai, kad valstybės tarnyboje mokytojos profesija buvo populiareesnė moterų tarpe – jų skaičius gerokai prašoko vyrų. Vien liaudies mokytojų-moterų priskaičiuojama 1480. M. Galdikienė pasidžiaugė, kad „Lietuvoj moterims nėra užkirstas kelias užimti aukštesnes vietas“. Moterims atsiveria kelias į advokatūrą, pirmąją teisėja dirbo Elena Jackevičaitė, susisiekimo ministerijoje darbavosi inžinierė Liepienė, o ELTA direktore dirbo M. Avietėnaitė.²⁴² M. Galdikienės duomenimis Lietuvoje valdininkų tarpe kas trečia buvo moteris.

Nepaisant moterų įsitvirtinimo aukštos kvalifikacijos profesijose, jų pasisakymai atskleidė, jog profesinis kelias, dažnai buvo lydimas įvairių iššūkių. 1932 m. teisėja E. Jackevičaitė²⁴³ teigė, kad teisėjos kelią pasirinko atsitiktinai, susiklosčius tam palankioms aplinkybėms. Nors ji vengė atsakyti, ar patyrė sunkumų dėl lyties, tačiau pabrėžė, kad moterims ši profesija visiškai

²³⁹ „Lietuvos gyventojai: pirmojo 1923 m. rugsėjo 17 d. visuotinio gyventojų surašymo duomenys.“, Kaunas, Lietuvos Respublikos Centrinis Statistikos Biuras, 1923, in: LCVA, f. 69, ap. 311, l. 380.

²⁴⁰ Karčiauskaitė Indrė, *Katalikiškoji moterų judėjimo...*, p. 146.

²⁴¹ Karvelienė V., „Moterų teisės“, in: *Moteris*, 1933, nr. 2, p. 17-18.

²⁴² Galdikienė Magdalena, „Moterų veikimas Nepriklausomoje Lietuvoj“, in: *Moteris*, 1925, nr. 8, p. 103.

²⁴³ Teisės mokslus baigė tuometiniame Petrapilyje, Rusijoje. 1930 m. pradžioje buvo paskirta Marijampolės Apygardos teismo nare, o nuo 1933 m. iki 1938 m. tame pačiame teisme dirbo Civilinio skyriaus teisėja. 1941–1944 m. Kauno apygardos teisme ėjo Civilinio skyriaus teisėjos pareigas. Skruzdė, „Pasikalbėjimas su teisėja Elena Jackevičaite“, in: *Moteris*, 1932, nr. 6, p. 88-89.

tinkama, nes moterys dirba rūpestingai ir siekia teisingumo. Šeimos ir darbo suderinimą ji įvardijo kaip sudėtingą klausimą, tačiau akcentavo, jog nėra jokio pagrindo riboti moters pasirinkimą profesinėje srityje²⁴⁴. Stipriai hierarchizuota buvo ir Lietuvos diplomatinė tarnyba, o moterims patekti į aukščiausius postus buvo beveik neįmanoma²⁴⁵. Nepaisant M. Avietėnaitės aukštos kvalifikacijos ir įtakos, ji niekada nebuvo oficialiai paskirta diplomate, kadangi šiame sektoriuje dominavo vyrai.

Moterys medicinoje daugiausia save realizavo slaugos srityje, ypač kaimo vietovėse, kur buvo pastebimas ryškus medikų trūkumas²⁴⁶. Regionuose taip pat buvo jaučiamas akušerių trūkumas, kadangi dauguma šios profesijos atstovių priklausė nekrikščionių bendruomenėms. Siekiant skatinti lietuves pasirinkti akušerės profesiją bei stiprinti katalikiškos pasaulėžiūros įtaką sveikatos sistemoje, katalikiškoje spaudoje buvo aktyviai propaguojama akušerės profesija kaip tinkama ir reikšminga moterų veiklos sritis. Nepaisant to meto ribojimų, tarpukario Lietuvoje moterys aktyviai įsitraukė į vaikų globos, psichiatrijos ir visuomenės sveikatos sritis. Šios sritys buvo laikomos „priimtiniomis“ moterims dėl jų siejimo su rūpinimusi, globa ir šeima – tradiciškai moteriškais vaidmenimis. Vis tik 1925 m. M. Galdikienė pasidžiaugė, kad „sveikatos srity moterys Lietuvoj užima gan žymią vietą“, paminėdama ligoninių skyrių vedėjas dr. Kalvaitytę, dr. Šliūpaitę ir dr. Tumėnienę. Taip pat verta paminėti nusipelnusias medicinos specialistes, dirbusias akušerijos ir ginekologijos srityje: Emiliją Bliudžiūtę²⁴⁷, Aldoną Šliūpaitę-Jankausienę²⁴⁸.

Visa eilė profesijų Lietuvos moterims buvo neprieinamos. Pavyzdžiui, niekuomet moteris nebuvo paskirta į mokesčių inspektorės

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ „Light through glass ceiling: Magdalena Avietėnaitė – creator of the country's image“, *paroda*, 2023, in: ČDM, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.lt/activity/exhibitions/sviesa-pro-stiklo-lubas-magdalena-avietenaitė-1892-1984-tarpukario-valstybes-ivaizdzio-kureja-en/> [2025-06-09].

²⁴⁶ Karosas Laima Maria, *The interrupted development of Lithuanian nursing*, daktaro disertacija, University of Connecticut, 2003, p. 10, [interaktyvus], in: <https://www.proquest.com/docview/305343657?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20The ses> [2025-04-06].

²⁴⁷ Bliudžiūtė Emilija, in: *Limis*, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/personalities/549798119> [2025-04-06].

²⁴⁸ „Lietuviai gydytojai Amerikoje XX šimtmetyje 1900–1912“, in: *Aidai*, [interaktyvus], in: https://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=8094:is&catid=449:1-nr&Itemid=512 [2025-04-08].

pareigas, nes, esą, „neturi klientų pasitikėjimo“²⁴⁹ ir pan. Apie galimas moterų profesines veiklas buvo užsimenama spaudoje pristatant užsienio šalių aktualijas, pavyzdžiui: moterys – policijos valdininkės²⁵⁰, moterys inžinieriai²⁵¹ ar Turkijos mokytojos²⁵². Tai rodo, jog to meto moterys buvo informuojamos apie kitų valstybių moterų profesinę padėtį, pasirinkimus bei galimybes.

Taip pat Lietuvoje buvo labai ribotas moterų indėlis į architektūrą. Šioje techninėje srityje dominavo vyrai. Pasak prof. Marijos Drėmaitės, iš 190 statybos inžinerijos absolventų Lietuvos (vėliau Vytauto Didžiojo) universitete buvo tik viena moteris – Sara Mitkovskytė. Išskirtiniu atveju laikytina ir Beilė Šeinzonaitė, Kaune dirbusi technike po studijų Paryžiuje²⁵³. Pastebima, kad tarp pirmųjų architektų dažniausiai buvo minimos žydų kilmės moterys. Tai rodo ir etninės kilmės reikšmę siekiant išsilavinimo bei profesinės saviraiškos.

Lietuvos moterų dalyvavimą tradiciškai vyriškomis laikytose profesinėse srityse riboja patriarchalinė visuomenės struktūra, ekonominiai sunkumai bei pasikeitusi socialinė santvarka, kuri, dėka emancipacijos procesų, atvėrė galimybes moterims integruotis į darbo rinką, tačiau vis dar laikėsi lyčių vaidmenų hierarchijos, ir tai neleido moterims pilnavertiškai įsitvirtinti. Tokia situacija kontrastavo su pažangiais Lietuvos moterų politinių teisių pasiekimais: teise balsuoti, kandidatuoti į prezidento postą, nors tuo tarpu jų profesinės galimybės tebebuvo ribojamos tradicinių lyčių normų ir socialinių lūkesčių.

2.2. Moterų įsitraukimas į kultūrinio-profesinio pobūdžio sritis: lyčių reprezentacija literatūroje, teatre ir amatuose

Moterų įsitraukimas į kultūrinio – profesinio pobūdžio sritis laikyta svarbia visuomenės modernėjimo ir lyčių vaidmenų kaitos raiška. Literatūros, teatro ir amatų srityse atsiskleidė ne tik moterų dalyvavimo galimybės, bet ir jų reprezentacinės formos, atspindinčios socialines ir kultūrinės nuostatas.

Pirmosios kūrėjos-literatės buvo vienuolės. Plečiantis krikščionybei, greta bažnyčių pradėjo formuotis pamaldžių moterų bendruomenės. Daugumą

²⁴⁹ Bukelevičiūtė Dalia, *Mokesčių administravimo istorija*, Vilnius, 2020, p. 38

²⁵⁰ „Svetur. Moteris – policijos valdininkas“, in: *Moteris*, 1933, nr. 7, p. 112.

²⁵¹ „Svetur. Moterys inžinieriai“, in: *Moteris*, 1933, nr. 9, p. 145.

²⁵² „Svetur. Turkijos mokytojos“, in: *Moteris*, 1933, nr. 9, p. 145.

²⁵³ Drėmaitė Marija, „Moterys XX a. architektūroje“, in: *Naujasis Židinys*, 2022, nr. 6, p. 46; Kančienė Jolita, „Žydų indėlis į Kauno tarpukario architektūrą“, in: *Žydų kultūros paveldas Lietuvoje*, sud. Jomantas Alfredas, Vilnius, 2005, p. 92.

jų sudarė kunigų aplinkos vienišos, netekėjusios moterys: seserys, giminaitės. Jos, dėka bendravimo su kunigais, pramokdavo rašyti, skaityti²⁵⁴. XIX a. pab.–XX a. pr. literatūros lauke dalyvavusios ištekėjusios moterys buvo vyrų remiamos. Tai liudija K. Praniauskaitės, U. Tamošiūnaitės, Žemaitės, S. Kymantaitės-Čiurlionienės bei Julijos Biliūnienės pavyzdžiai²⁵⁵. Vis dėl to, moterų kūrybinė veikla priklausė ne tik nuo jų gebėjimų ar palaikymo, tačiau ir socialinių ir kultūrinių galimybių. Moterys buvo sukaupusios reikšmingą socialinę ir kultūrinę patirtį, tačiau norint ją transformuoti į kūrybinę veiklą reikėjo tam tikrų sąlygų. Tokios sąlygos pirmiausia buvo prieinamos aukštesniojo sluoksnio moterims. Tuo tarpu Lietuvoje kultūrinį ir tautinį sąmoningumą puoselėjančios moterys dažnu atveju buvo kilusios iš valstiečių aplinkos. Todėl joms teko įveikti ne tik lyčių, bet ir socialinės kilmės nulemtus barjerus.²⁵⁶

XIX a. pab.–XX a. pr. aktyviai veikė pirmosios bangos literatės: Šatrijos Ragana (Marija Pečkauskaitė), Žemaitė (Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė), Lazdynų Pelėda (seserys Sofija Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė ir Marija Ivanauskaitė-Lastauskienė), Ieva Simonaitytė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė bei Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė²⁵⁷. Literatūrologės Violetos Kelertienės teigimu, lietuvių rašytojos, lyginat su prancūzėmis ar anglėmis, neslėpė savo lyties po pseudonimais²⁵⁸. Toks atviras savo tapatybės deklaravimas atsispindėjo ir jų kūrybos temose. Jos atliepė to meto aktualias temas, glaudžiai susijusias su moterų emancipacija, moterų tapatybės klausimu, moterų teisėmis, švietimo svarba, tautine savimone literatūroje, poezijoje bei publikuojamuose straipsniuose²⁵⁹. Moterų rašymo pradžia sutampa su lietuvių grožinės prozos atsiradimu²⁶⁰. Tarpukario laikotarpiu moterų-rašytojų aktyvumas tarsi aprimsta. Šį reiškinį V. Daujotytė aiškina taip, jog: „ramesnis gyvenimas visada labiau uždaro moterį namuose, šeimoje.“²⁶¹ Kita vertus, tarpukario moterų literatūros laukas nebuvo statiškas.

²⁵⁴ Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų...*, p. 30.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 401.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁵⁸ Kelertienė Violeta, *Kita vertus*, Vilnius, 2006, p. 69.

²⁵⁹ Subačius Giedrius, *Lietuvių literatūros istorija*, Vilnius, 2015, p. 214; Bertašiūtė Rasa, „Gabrielė Petkevičaitė-Bitė: literatūra ir visuomeninis gyvenimas“, in: *Metai*, 2002, nr. 4, p. 20; Martišiūtė-Linartienė Aušra, *Šatrijos Raganos prozos motyvai*, Vilnius, 2012, p. 89; Daujotytė Viktorija, *Ieva Simonaitytė ir istorijos paralelės*, Klaipėda, 2008, p. 67.

²⁶⁰ Albertas Zalatorius, „Moteris moterų prozoje“, in: *Prozos gyvybė ir negalia*, Vilnius, 1988, p. 66.

²⁶¹ Daujotytė Viktorija, *Moters dalis...*, p. 184.

Jį nuolat papildė naujos rašytojos, pasižymėjusios aktyvia kūrybine veikla. To meto amžininkas Vaižgantas teigė, jog tarpukariu: „[...] jų bus ant 300, jei ne iki 500“²⁶². Tačiau tik nedidelei daliai pavyko įsitvirtinti. Tarp jų išsiskyrė Salomėja Nėris, Petronėlė Orintaitė, Antanina Gustaitytė-Šalčiuvienė, Liūnė Janušytė. 1930–1938 m. – svarbus laikotarpis, žymėjęs reikšmingų moterų literatūros leidinių ir feministinių romanų pasirodymą: 1930 m. pasirodo moterų kūrybos almanachas „Aukštyn“ (red. B. Buivydaitė), 1932 m. išleidžiama A. Gustaitytės-Šalčiuvienės knyga „Vingiai“, 1938 m. P. Orintaitės knyga „Kviečiai ir raugės“, L. Janušytės knyga „Korektūros klaida“²⁶³. Greta grožinės literatūros kūrimo, svarbia moterų saviraiškos erdve tapo periodinė spauda. Tarpukario spauda, ypač leidiniai „Naujoji Vaidilutė“, „Moteris“, „Moters pasaulis“, atliko svarbų vaidmenį, suteikdama „eterį“ moterų balsui. Įvairių sričių specialistės galėjo reikšti savo nuomonę bei pasaulėžiūrą. Dailėtyrininkė, etnografė ir dailininkė dr. H. Kairiūkštytė-Jacinienė spaudoje reiškėsi kaip meno kritikė²⁶⁴, vienuolė Apolonija Sereikytė ir pirmoji istorijos mokslų daktarė Dr. Marija Ruginienė aktyviai rašė moteriškuose žurnaluose moterų emancipacijos klausimais²⁶⁵. To meto literatūra ir spauda tapo svarbia moterų sąmoningumo priemone bei socialinio pokyčio varikliu, formuodama įvairiapusį moterų žvilgsnį į pasaulį. Ši intelektualinė ir kultūrinė veikla turėjo tąsą ir scenos menuose.

Tarpukario Lietuvoje teatro srityje moterų įsitvirtinimą reikšmingai lėmė tiek privačios, tiek valstybinės iniciatyvos. Ankstyvuojant laikotarpiu svarbų vaidmenį atliko privačios iniciatyvos: Antano Sutkaus vaidybos mokykla (1919–1924), Jono Vaičkaus „Skrajojančio teatro“ trupė (nuo 1918 m.), Konstantino Glinskio teatro studijos Jurbarko ir Kaune (1920–1931), taip pat privatus lietuvių teatras „Vilkolakis“ (1919–1925). Šios iniciatyvos sudarė sąlygas moterims vaidinti ir siekti aktorės karjeros. Vėliau šias galimybes išplėtė valstybinės institucijos: Valstybės teatro mokykla (1924–1933), Valstybės teatras Kaune (1922–1940), Valstybinis Šiaulių dramos teatras (1931–1935) ir Klaipėdos valstybinis teatras (1935–1939). Moterys šiame lauke veikė ne tik kaip aktorės. Stanislava Jakševičiūtė-Venclauskienė, Teofilija Dragūnaitė-Vaičiūnienė, Ona Rymaitė ir Unė Babickaitė-Griaučiūnienė veikė kaip iniciatorės, kurios kūrė alternatyvias teatro formas.

²⁶² J. Tumas-Vaižgantas, „Lietuvių moterų literatūra“, in: VUB RS, F1-F470, l.15.

²⁶³ Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų...*, p. 19.

²⁶⁴ „Naujoji Romuva“, „Bangos“, „Naujas žodis“.

²⁶⁵ Pavyzdžiui: Sereikytė A., „Apžvalga. Išvidinis moters išsivadavimas kaip tikros jos emancipacijos pradžia“, in: *Naujoji Vaidilutė* 1927, nr. 8, p. 202-205; Ruginienė M., „Šis tas iš moterų judėjimo istorijos“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1931, nr. 4, p. 159-163.

Pavyzdžiui, O. Rymaitė įkūrė gastrolių trupę „Mūsų teatras“ (1926–1929)²⁶⁶. Vis dėl to, jų profesinis kelias kėlė įtampų. Aktorės U. Babickaitės-Griaučiūnienės bandymai užimti režisieriaus poziciją sulaukė aštrios vyriškosios teatro bendruomenės kritikos. 1918 m. aktorė grįžo į Lietuvą ir buvo pakviesta vadovauti „Dainos ir scenos draugijos“ vaidybos grupei. Tačiau susilaukė dramos profesionalų-vyrų A. Sutkaus, J. Vaičkaus, K. Glinskio puldinėjimų: „Kur tai girdėta!!! Režisieriai visuose pasaulio kraštuose yra vyrai!“ K. Glinskis teigė: „Aš visur režisavau. Be manęs neapsėjo nė viens spektaklis. Babickaitė tegu išteka ar šiaip gimdo vaikus. Tokia moters paskirtis. Draugija išloš, pakviesdama mus, vyrus jai vadovauti“. U. Babickaitės-Griaučiūnienės atsakymas konstatavo jos stiprią poziciją: „Ponai Sutkai, Vaičkai, Glinskiai ir kiti, norintieji mano vietos, prašom. Malonėkite ją užimti. Aš Jums savo noru užleidžiu, nes man Kaunas nėra visas pasaulis. Aš susirasiu kitur vietą parodyti savo sugebėjimams“²⁶⁷. Vėliau, tęsusi karjerą Vašingtono ir Niujorko teatruose, galiausiai ji vėl grįžo į Lietuvą. Ši situacija rodo, jog moterų pasirodymas vyrų dominuojančioje srityje kėlė stiprų pasipriešinimą ir buvo vertinamas per lyčių stereotipų prizmę, tačiau kartu liudijo moterų ryžtą siekti profesinės lygybės ir įtvirtinti savo vietą kultūriniame gyvenime.

Dar viena sritis, traukusi moteris, buvo baleto menas. Kadangi Lietuva neturėjo profesionalios baleto mokyklos iki pat 1945 m., talentingos balerinos dažniausiai mokėsi užsienyje arba privačiose studijose. 1921 m. Kaune buvo įsteigta pirmoji Lietuvoje privati profesionaliojo baleto studija, vadovaujama Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės, išugdžiusi balerinas Jadvygą Jovaišaitę, L. Gailevičaitę, N. Rivkaitę, Eugeniją Žalinkevičaitę ir Olgą Malėjinaitę. Įsitvirtinimas baleto scenoje buvo tiesiogiai susijęs su galimybe patekti į Kauno Valstybės teatrą – pagrindinę tuo metu profesionalaus baleto sceną Lietuvoje.

Lietuvos choreografijai įtakos turėjo Danutė Marija Nasvytytė. Choreografė, 1939 m. baigusi Juttos Klamt šokio mokyklą Berlyne, tais pačiais metais grįžo į Kauną, surengė pasirodymą Valstybės teatre Kaune, įkūrė ritmikos ir gimnastikos išraiškos šokio studiją. Ji laikoma viena iš moderniojo šokio pradininkių Lietuvoje²⁶⁸. Vis dėl to individualūs pasiekimai negarantavo tvirtų pozicijų šokio srityje, kadangi profesinę karjerą formavo platesnės konkurencijos ir institucinės aplinkybės. Konkurencija buvo didelė,

²⁶⁶ Plačiau: Gaudrimas Juozas, *Lietuvių teatras 1918–1929 m.*, Vilnius, 1981.

²⁶⁷ *Atsiminimai, dienoraštis, laiškai...*, p. 51.

²⁶⁸ Plačiau: Tumė Emilija, *Nomadės šokis: išraiškos šokio pradininkės Danutės Nasvytytės kūrybinė biografija*, Vilnius, 2026.

nes į trupę kviesdavo ir užsienio šokėjus. Įsitvirtinimui įtakos turėjo ryšiai su užsienio baleto ir šokio mokyklomis ir trupėmis²⁶⁹, publikos ir kritikų pripažinimas, valstybės ir kultūros institucijų palaikymas bei statomi spektakliai, kuriuose reikėjo moteriškų vaidmenų.

Operos srityje taip pat galiojo panašūs dėsniai. Operos solisčių tarpe išgarsėjo Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, tarpukariu studijavusi operinį dainavimą Berlyne, Romoje, Milane, vėliau 1925–1944 m. buvusi viena ryškiausių Valstybės teatro solisčių, sukūrusi net 47 vaidmenis²⁷⁰. Dar viena tarpukario teatro pasaulio žvaigždė – Marijona Rakauskaitė, operos solistė, gimusi Čikagoje, dailininko, scenografo Liudo Truikio žmona, pasižymėjo tarpukario Lietuvos scenoje kaip moteris, laužiusi nusistovėjusias taisykles. Pavyzdžiui, 1924 m. operos „Karmen“ premjeroje ji pasirodė basa, su lakuotais raudonais kojų nagais. Tai, pasak muziejininkės R. Ruibienės, tuo metu prilygo pornografijai²⁷¹. Na o Onos Zabielaitytės-Karvelienės talentas Kaune nebuvo pripažintas. 1934 m. ji nebuvo priimta į Kauno Valstybės teatrą, tačiau kaip operos solistė įsitvirtino kitose Europos teatruose Italijoje ir Graikijoje²⁷². Ši patirtis rodo, jog vietinis pripažinimas ne visada sutapo su tarptautiniu. Tai atskleidžia institucinių sprendimų subjektyvumą ir neretai ribotas moterų įsitvirtinimo galimybes nacionaliniame kontekste. Tokios aplinkybės dalį moterų skatino rinktis alternatyvias, lengviau prieinamas profesines veiklos sritis, tarp jų – amatus.

Prieš Pirmąjį pasaulinį karą, o taip pat ketvirtajame dešimtmetyje moterys buvo skatinamos užsiimti amatais: siuvimu, mezgimu, audimu ar knygų įrišimu. Lyginant su medicina ir teise, amatai išsiskyrė tuo, jog jais galėjo užsiimti ir savamokslės, ar kursus baigusios merginos. Valstybiniu lygmeniu bei individualia iniciatyva buvo steigiamos amatų mokyklos, kuriose tikslingai buvo mokoma amatų technikų. Tarpukario laikotarpiu buvo

²⁶⁹ Pavyzdžiui, Sonia Gaskel, kilusi iš Vilkaviškio, išgarsėjo kaip choreografė Nyderlanduose, nes jos tarptautiniai ryšiai padėjo įsitvirtinti baleto pasaulyje. Gaskell Sonia, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/sonia-gaskell/> [2025-04-28].

²⁷⁰ Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/vince-jonuskaite/> [2025-03-18].

²⁷¹ Aleknavičė Karolina, „Virš karčios sovietinės realybės pakilusi mistiška Rakauskaitės ir Truikio meilė“, in: LRT, 2024-02-14, [interaktyvus], in: <https://www.lrt.lt/naujienos/lietuvoje/2/2194763/virs-karcios-sovietines-realybes-pakilusi-mistiska-rakauskaites-ir-truikio-meile?srsId=AfmBOorNQ2BBWxv4104siE3gfHYZhWqULsCn5LXxRFLkG7CMD4ZNWSy> [2025-05-12].

²⁷² Zabielaitytė-Karvelienė Ona, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/ona-zabielaite-karveliene/> [2026-03-21].

siekama keisti visuomenės požiūrį, jog amatininkas yra žemesnio lygio kūrėjas²⁷³. Amatų srities „priskyrimas“ moterims turėjo išspręsti keletą problemų. Pirmiausia, „atimti“ iš svetimtaučių užvaldytas amatų sritis. Spauldoje buvo klausiama: „Kodėl gi pas mus – Lietuvoje – beveik visi amatai svetimtaučių rankose? Nejaugi mums dievas būtų pagailėjęs gabumo?“²⁷⁴. Turima omenyje žydų tauta ir jos atstovų pasiekimai amatų srityje. Antra, įgalinti moterį tapti ekonomiškai nepriklausoma, tačiau nenutolstant nuo namų. Tai buvo svarbu siekiant išlaikyti moterį šeimoje. Amatų sfera suteikė galimybę moterims derinti komercinę veiklą su kūryba. Moterų tarpe siuvimas buvo ypač populiari veikla. Vien Kaune tarpukario periodu veikė apie 800 siuvyklų.²⁷⁵ Siuvykloms reikėjo kvalifikuotų siuvėjų, joms ruošti buvo steigiami siuvimo ir kirpimo kursai²⁷⁶ sostinėje²⁷⁷ ir regionuose²⁷⁸. Moterų įsitraukimas į profesinę veiklą sudarė prielaidas platesniam jų dalyvavimui viešajame gyvenime, kuris ryškiai skleidėsi meno srityse. Aptartos sritys ir konkretūs pavyzdžiai, remiantis mikroistoriniu metodu, leidžia atskleisti to meto moterų profesinio (ne)įsitvirtinimo spragas, vyrų požiūrį į moteris bei moterų poelgius, siekiant įsitvirtinti konkrečioje kultūros srityje.

Taigi, viską apžvelgus galima daryti išvadą, jog literatės lauzė patriarchalinio diskurso ribas, aktyviai reikšdamos mintis spauldoje ir literatūroje, kur formavo naujas moters tapatybės sampratas. Scenos menuose moterys turėjo ne tik kovoti dėl vaidmenų ar profesinių pozicijų, bet ir atitikti

²⁷³ Dominavo disproporcija. Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės švietimas ir amatų ugdymo sąjūdis Lietuvos Respublikoje (1918–1940)“, in: *Kultūrologija, Lietuvos menas permainų laikais*, 2002, nr. 9, p. 262, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2002~1475081994349/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [2025-04-02].

²⁷⁴ Jastrumskaitė Zosė, „Mokinkimės amatų“, in: *Lietuvaitė*, 1910, nr. 9, p. 123.

²⁷⁵ Disertacijos autorės prosenelė Marcelė Miškinienė, tarpukario Kaune, savo namuose Aukštaičių gatvė 12, turėjo įsteigusi siuvyklą, kurioje dirbo ir keletas pagalbinių siuvėjų. Tai pagrindžia faktą, jog moteris neišeidama iš namų sferos, galėjo užsiimti amatu.

²⁷⁶ Privačių amatų, muzikos, šokių kursų ir mokyklų statutai, mokymo programos, pedagogų tarybos protokolų nuorašai, mokinių sąrašai. Piliečių prašymai steigti kursus, atleisti nuo kursų patalpų nuomos mokesčių, skirti pašalpas. V. Eidukevičiaus prašymas leisti steigti Palangoje tapybos kursus, kursų statuto projektai. J. Vienožinskio raštai apie jo tapybos studiją. J. Vaičkaus, kino teatrų kursų vedėjo, prašymai skirti pašalpą kursams, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 340.

²⁷⁷ *Ibid.*, Pvz. Teofilės Vitkauskienės moteriškų drabužių kirpimas ir siuvimas, A. Gorelčenkaitės moteriškų drabužių Kirpimas, G. Mejeravičienės moteriškų drabužių siuvimo ir kirpimo kursai.

²⁷⁸ Lukšiai (Šakių raj.) M. Sutkaitytės drabužių siuvimo ir kirpimo kursai, Šeduva M. Bukauskaitės moteriškų drabužių kirpimo ir siuvimo kursai.

valstybės ideologinius reikalavimus. Amatai tapo sritimis, kuriose moterys galėjo derinti kūrybinę raišką su ekonominiu savarankiškumu. Taigi, moterų dalyvavimas kultūrinėje-profesinėje veikloje reišksis ne tik kaip individualios saviraiškos forma, bet ir kaip kolektyvinė pastanga kurti moters vietą viešojoje erdvėje.

3. XIX A. PAB.–XX A. VID. MOTERŲ MENINIO IŠSILAVINIMO, LAVINIMO RIBOJIMŲ IR ALTERNATYVŲ ANALIZĖ

„To pakanka, kad sukelti įniršio ašaras... Kodėl aš negaliu ten vykti ir studijuoti?“²⁷⁹

Marie Bashkirtseff

Tarpukariu moterų emancipacija pasiekė ir dailės sritį. Čia moterys, siekusios profesinio pripažinimo, susidūrė su kultūrinėmis, religinėmis ir patriarchalinėmis kliūtimis. Skirtinga įvairių šalių politika, priimant moteris į dailės akademijas, bylojo apie nevienodas moterų galimybes profesionaliam meniniam išsilavinimui gauti ir skirtingą moterų statuso dailės pasaulyje formavimąsi. Oficialus moterų „atsiradimas“ dailės lauke dažnu atveju sietinas su jų priėmimu į dailės akademijas tikrosiomis klausytojomis bei galimybe dalyvauti gyvo modelio pamokose. Vis dėlto moterų priėmimas į oficialias dailės institucijas dar nereiškė įsitvirtinimo, tačiau tai buvo viena iš meno lauko teorijos sąlygų, siekiant įsitvirtinimo dailės lauke.

Dailės institucijų požiūrio kaita moterų atžvilgiu priklausė tiek nuo geografinio konteksto, tiek nuo laikotarpio. XIX a. JAV moterims buvo suteikiama daugiau pilietinių laisvių, lyginant su konservatyvesne Europa. JAV tapo vedliu moterų meniniame švietime ir skatino moteris įsitraukti į ugdymo sistemą. Reikšmingas posūkis įvyko 1844 m., kuomet Pensilvanijos Dailės akademija (ang. Pennsylvania Academy of the Arts) pirmoji oficialiai atvėrė duris moterims. Šį sprendimą lėmė augantis lyčių lygybės siekis bei palaipsniui reformuojama mokymo programa²⁸⁰. Ši iniciatyva turėjo įtakos ir Europai: 1860 m. moteris pradėjo priimti ir Karališkoji dailės Akademija Didžiojoje Britanijoje (ang. Royal Academy of Arts). XIX a. pab.–XX a. pr. įvykę emancipacijos, modernizacijos bei urbanizacijos procesai paskatino tolimesnius pokyčius Europoje. Peterburgo karališkoji dailės akademija

²⁷⁹ Bashkirtseff Marie, *Journal of a Young Artist 1860–1884*, New York, 1889, p. 47, [interaktyvus], in: https://dn790006.ca.archive.org/0/items/mariebashkirtseff00bashiala/mariebashkirtseff00bashiala_bw.pdf [2025-03-22].

²⁸⁰ Havemann Anna, „Expanded Horizon: Female Artists at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts during the Course of the Nineteenth Century“, in: *The female gaze: women artists making their world, Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Philadelphia, 2012, [interaktyvus], in: https://www.pafa.org/sites/default/files/media-assets/TheFemaleGaze_0.pdf?utm_source=chatgpt.com [2025-04-16].

pradėjo priimti moteris 1871 m.²⁸¹ Vienas pagrindinių to meto meno centrų buvo Paryžius. Nuo 1896 m. leista moterims studijuoti Paryžiaus dailės akademijoje (pranc. École des Beaux – Arts à Paris). Panašūs pokyčiai vyko ir Belgijoje. Nuo 1889 m. moterys buvo priimamos į Briuselio Karališkąją dailės akademiją (oland. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel.). Kita vertus, būtina pabrėžti, jog vien tik formali galimybė moterims studijuoti dailę, dar nereiškė jų visiško pripažinimo ar lygiavertio dalyvavimo dailės lauke. Moterys ir toliau susidūrė su esminiais struktūriniais apribojimais: joms dažnai nebuvo skiriamos stipendijos, taip pat jos buvo eliminuojamos iš tam tikrų konkursų, kurie buvo prieinami vyrams²⁸². Atsvara šiems ribojimams dalinai tapo meninio ugdymo skirtingų tipų galimybės: išsilavinimas²⁸³, lavinimasis²⁸⁴ bei savamokslis²⁸⁵ ugdymo formatas. Tai kėlė klausimą apie dailininkės profesijos kaip nišinės sferos profesinį lauką, kuriame profesinis įsitvirtinimas galimas pasirenkant bet kurį iš trijų ugdymo būdų.

Istoriografijoje retai aptinkamos alternatyvos bei galimybės, kuriomis to meto moterys galėjo pasinaudoti, siekiant įsitvirtinti patriarchalinėje meno aplinkoje. Pastebima, jog veikla kaip dailės lavinimasis, neįgyjant diplomo, tyrėjų neretai vertinamas tarsi „laukimo stotelė“, kuomet moterys galės pilnavertiškai studijuoti bei konkuruoti su vyrais. Toks požiūris yra klaidingas, kadangi jis siaurina moterų pastangų įsitvirtinti dailės lauke supratimą ir ne visada atsižvelgia į jų gebėjimą ieškoti alternatyvių kelių profesiniam tikslui pasiekti. Tokia situacija kelia klausimą: kaip ribotas moterų priėmimas į oficialias dailės akademijas įvairiose šalyse skatino alternatyvių kelių kūrimąsi, ir kokiais būdais pačios moterys formavo savo profesinį kelią dailės lauke, nepaisant sisteminių apribojimų?

²⁸¹ Blakesley Rosalind P. „Women and the Visual Arts“, in: *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and culture*, sud. Rosslyn Wendy, Tosi Alessandra, Cambridge, 2012, p. 91-191.

²⁸² *Ibid.*, p. 91.

²⁸³ Pilnateisės, tikrosios klausytojos statusas. Dailės mokslų baigimas įgyjant diplomą.

²⁸⁴ Referuojama į laisvosios klausytojos statusą dailės akademijose, mokyklose, privačiose studijose. Pvz.: Kauno meno mokykla siūlė laisvosios ir tikrosios klausytojos statusą.

²⁸⁵ Dar kitaip vadinamas „Outsider art“ reiškia dailę, kurią kūrė formaliojo meno išsilavinimo neturintys asmenys, dažnai savamoksliai menininkai, veikiantys už akademinio ir tradicinio meno pasaulio ribų. Šis terminas apima ir vadinamąjį „brutalųjį meną“ (ang. *Art Brut*) (prancūzų menininko Jean Dubuffe sugalvotas apibūdinimas).

Vienas iš svarbių alternatyvių sprendimų moterų dailės lavinimuisi XIX a. pab.–XX a. pr. buvo damų akademijos, kurios veikė Vidurio Europos miestuose, tokiose kultūros sostinėse kaip Miunchenas (nuo 1884 m.) ir Viena (1897 m.)²⁸⁶. Šių miestų pasirinkimas nebuvo atsitiktinis. Tiek Viena, tiek Miunchenas, tuo metu buvo reikšmingi dailės ir kultūros centrai, plėtoję aktyvų meninį gyvenimą bei meno rinką. Svarbu tai, jog šiuose miestuose buvo pakankama urbanistinė ir ekonominė infrastruktūra, leidusi plėtoti privačias, nepriklausomas nuo valstybės edukacines iniciatyvas. Klestinti bei pasiturinti vidurinioji klasė, ypač žydų kilmės miestiečiai, įtakoti žydų apšvietos idėjų, ieškojo, kaip moterims tradicinėse akademijose praplėsti vis dar apribotas kultūrinio ir profesinio tobulėjimo galimybes. Galiausiai, tiek Vienoje, tiek Miunchene veikė pažangios intelektualinės ir meninės srovės (pvz. secesijos judėjimas), kuris skatino atvirumą naujoms idėjoms. Kita vertus socialinė ir kultūrinė aplinka leido atsirasti alternatyvioms švietimo struktūroms, be to aktyvumą rodė ir pačios moterys²⁸⁷.

Damų akademijos buvo privačios įstaigos. Tai leido išlaikyti įstaigos autonomiją nuo valstybės²⁸⁸. Kadangi dėstytojus samdydavo ne valstybė, o privačios iniciatyvos, šiose institucijose atsirado daugiau erdvės modernioms pedagoginėms praktikoms. Tokia struktūra ne tik sudarė galimybes moterims mokytis, bet ir atvėrė duris joms pačioms įsitraukti į dėstymą. Pavyzdžiui Tina Blau, žydų kilmės dailininkė, dėstė Vienos Damų akademijoje nuo 1897 m. iki 1915 m.²⁸⁹.

Institucinė autonomija nuo valstybės reiškė ne tik didesnę laisvę formuoti mokymo turinį, bet ir aukštesnes studijų kainas. Dėl šios priežasties Damų akademijos buvo populiarios tarp aukštesnių socialinių sluoksnių damų²⁹⁰. Pasak to meto sėkmingos dailininkės Doros Hitz: „[...] jaunos merginos ir moterys, kurios šiandien ketina atsiduoti menui, tai turėtų daryti tik tuo atveju, jei yra apsaugotos nuo ekonominių rūpesčių. Daugelis didelio

²⁸⁶ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p. 110; Deseyve Yvette, *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. München*, 2005, p. 67.

²⁸⁷ Mayer Christine, „Exhibiting the Past: Women in Art and Design in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries“, in: *Exhibiting the Past. Public histories of Education*, 2022, vol.1, p. 243-245, [interaktyvus]: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/61091/9783110719871.pdf?sequence=1#page=252> [2025-11-25].

²⁸⁸ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p. 189.

²⁸⁹ Johnson M. Julie, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette, 2012, p. 63.

²⁹⁰ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p. 112.

talento dailininkų buvo sunaikintos kūrybiškai, nes buvo priverstos tapyti tam, kad užsitikrintų pragyvenimą, ir dėl to turėjo paklusti viešajam skoniui“²⁹¹. Šis teiginys atskleidžia esminę įtampą tarp dailininkų pašaukimo ir ekonominių realijų, glaudžiai susijusių su Damų akademijų fenomenu. Tačiau šis mokymo įstaigos tipas išsprendė dailės prieinamumo klausimą ne visoms moterims, o tik išskirtinai aukštesnės klasės moterų grupei.

XIX a. vid. Europos miestuose vykstant spartiems modernizacijos, industrializacijos ir urbanizacijos procesams, šie pokyčiai ne tik skatino naujų alternatyvų meniniam ugdymui atsiradimą, bet ir ragino menininkus trauktis iš urbanistinės aplinkos. Perpildyti miestai, sterili akademinio meno institucijų aplinka skatino kūrėjus ieškoti autentiško, žmogaus rankos dar nepaliesto gamtos kraštovaizdžio. Prie dailininkų mobilumo reikšmingai prisidėjo ir dažų tūbelės išradimas, leidęs laisvai keisti kūrybos vietą²⁹².

Šių procesų rezultatas – dailininkų kolonijų formavimasis užmiestyje. Viena pirmųjų ir reikšmingiausių kolonijų įsikūrė 1830 m. Barbizone (Prancūzijoje). Ji tapo pavyzdžiu kitoms dailės kolonijoms Europoje. Dailės kolonijų lokacijas dažnai lėmė vietinė infrastruktūra – susisiekimas su greta esančiu didesniu miestu, apgyvendinimo sąlygos, kurios turėjo būti pritaikytos sezoniniam ir ilgalaikiam dailininkų apsistojimui bei pirmapradės gamtos grožis²⁹³. Tarp žymiausių kolonijų galima išskirti: Hidensė, Vorpsvėdė ir Dachau (Vokietija), Skagen (Danija), Nida ir kt. Sembos pajūrio bei Kuršių nerijos miesteliai (dab. Lietuva), Kazimiežas Dolny (Lenkija)²⁹⁴. Tokie užmiesčio kūrybos centrai tapo reikšminga alternatyva dailės lavinimui ir ilgainiui suformavo savitą kultūrinį ir estetinį regionų identitetą.

Ši dailės meninio lavinimosi alternatyva patraukė ir moterų susidomėjimą. Kadangi užsiėmimai vykdavo po atviru dangumi (pranc. *en plein air*), ši moterų veikla susilaukdavo tiesioginių visuomenės komentarų. Būtent tokioje aplinkoje, žvejų gyvenvietėje Arenshope (Vokietijoje) aplinkinių akivaizdoje moterims išeinant tapyti su molbertais, dažais ir teptukais, susiformavo konotacija „bobos tapytojos“ (vok. *Malweiber*), atspindinti tuo metu vyravusius lyčių vaidmenų stereotipus ir meninės veiklos vertinimo normas. Šią reikšmę pirma į lietuvių kalbą išvertė dailėtyrininkė

²⁹¹ Ichenhaeuser Eliza, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbssuchende Frauen*, Berlin, 1898, p. 108.

²⁹² Risch Benno W. K., „EuroArt“ ir jos užduotis“, in: *Menininkų kūrybos centrai ir jų bendruomenės Vidurio ir Rytų Europoje = Künstlergemeinschaften und ihre ländlichen Schaffenszentren in Mittel- und Osteuropa*, sud. Motuzienė Lina, Etevičiūtė Živilė, Klaipėda, 2011, p. 13.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

Kristina Jokubavičienė²⁹⁵. Minėtas žodžių junginys buvo skirtas sumenkinti moterų, norėjusių užsiimti dailę, statusą. Tai iliustruoja ir 1901 m. publikuota architekto Bruno Paulo piešta karikatūra su priedu: „Matote, panele, yra dvi moterų tapytojų rūšys – vienos norėtų ištekėti, kitos neturi talento“²⁹⁶. Ši karikatūra liudija apie to meto visuomenėje vyraujančius lyties stereotipus, kurie kvestionavo moterų kūrybinės raiškos teisėtumą ir profesionalumą. Tokia visuomenės nuostata skatino moteris ieškoti erdvių, kuriose jos galėtų laisvai kurti, nesusidurdamos su kasdiene diskriminacija. Tokia alternatyvia erdve tapo dailininkų kolonijos, nutolusios nuo akademinų institucijų ir miesto aplinkos, kur moterys galėjo praktikuoti dailę, nutolti nuo visuomenės spaudimo bei prisidėti prie meninių diskursų kaip lygiateisės dalyvės²⁹⁷. Tyrimai rodo, jog dailininkės, tokios kaip Gabriele Münter ar Emily Carr, aktyviai dalyvavo transnacionaliniuose tinkluose, kurie jungė Vokietijos, Skandinavijos ir net Kanados dailininkų kolonijas. Atlikti tyrimai atskleidė, jog dailininkų kolonijos taip pat buvo vietos, kur moterys eksperimentavo su alternatyviais naratyvais ir modernistinėmis formomis, kurios buvo ignoruojamos ar atmetamos oficialiose meno institucijose²⁹⁸. Tai atliko svarbų vaidmenį dailininkų profesinės tapatybės stiprinime.

Dar viena XIX a. vid.–XX a. pr. moterų lavinimosi alternatyva – privačios studijos. Šiaurės Vakarų krašto specifika, kuomet regione nebuvo nė vienos oficialios dailės akademijos, skatino individualias iniciatyvas. Šiame procese reikėsi ir moterys. Iki Pirmojo pasaulinio karo Vilniuje dailės gyvenimą palaikė Romerių, Ruseckų ir Slendzinskių dailininkų šeimos²⁹⁹. Išskirtinai moterų meniniu švietimu rūpinosi iš dvarininkų sluoksnio kilusios moterys: Marija Herbut- Hejbovičiūtė (lenk. Maria Herbutt-Hejbowicz) –

²⁹⁵ „Vok. *malweiber*. Straipsnio autorė, neradusi lietuvių dailėtyros literatūroje pravarės vartojimo ir vertimo atvejų, pasirinko variantą, kuris žymiai tiksliau, nei pažodinis, bet neutralus „moterys tapytojos“, nusako to meto visuomenės neigiamą požiūrį į moterų siekius tapti dailininkėmis“. Jokubavičienė Kristina, „Anna ir Margarethe Sonnhuber -,Bobos tapytojos“?“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2017, nr. 85, p. 15-16, [interaktyvus], in: https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_85/01_K_Jakubaviciene_15_28p_Acta_8.pdf [2025-03-07].

²⁹⁶ Jokubavičienė Kristina, „Anna ir Margarethe Sonnhuber...“, p. 16.

²⁹⁷ Efland Arthur D., *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York, 1990, p. 75.

²⁹⁸ Otto Elisabeth, *The concept of unlearning in art histories and women's art praxes: the case studies of Emily Carr (1871–1945) and Gabriele Münter (1877–1962)*, daktaro disertacija, Université de Montréal, 2021, [interaktyvus]: <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/dd285722-b157-4c3d-9245-8d3eed23fac3/content> [2025-03-05].

²⁹⁹ Širkaitė Jolanta, *Vilniaus piešimo mokykla 1866–1915*, Vilnius, 2018, p. 25.

dekoratyvinės dailės specialistė vedė privačias pamokas merginoms, Elena Romerytė (vok. Helena Romer) kartu su Eleonora Spleszynska-Onichimowska 1905 m. atidarė privačias piešimo, tapybos, taikomosios dekoratyvinės dailės klases moterims³⁰⁰, vėliau, manoma 1907 m., išaugusią į E. Romerytės tapybos mokyklą³⁰¹.

Kitose Rusijos gubernijose, taip pat veikė dailininkų įkurtos privačios studijos, kurios sudarė svarbią alternatyvą oficialiam dailės lavinimuisi. Pavyzdžiui, Minske veikė Yakovo Krugerio studija, Vitebske – Yehudos Pen. Neformalaus meno ugdymo iniciatyvos plito ir aplinkiniuose regionuose: Doring, Walters, Purvits studijos veikė dabartinėje Latvijos teritorijoje, Ants Laikmaa – dabartinėje Estijos teritorijoje, Aleksandros Ekster – Kijeve.

Pastebima ir privačių studijų mokinių iniciatyva burtis ir mokytis kartu. Dailininko A. Žmuidzinavičiaus prisiminimuose rašoma, jog jis kartu su kitais penkiais mokiniais 1899 m. Varšuvoje mokėsi V. Gersono privačioje studijoje. Po V. Gersono mirties visi šeši mokiniai tęsė studijas patys, t. y. nuomavosi patalpas, samdė pozuotojus ir patys kritikuodavo vieni kitų darbus³⁰². Tai rodo, jog egzistavo neformalios dailės ugdymo formos, jauni dailininkai patys kūrė profesinio augimo galimybes.

Amžių sandūroje steigėsi ir piešimo, dailės mokyklos, kurios atliko reikšmingą vaidmenį formuojant vietos dailės aplinką bei prisidėjo prie jaunimo meninio ugdymo aplinkiniuose regionuose. To meto carinės Rusijos imperijos teritorijoje buvusiame Vilniuje, siekiant krašto rusifikacijos, 1866 m. buvo įsteigta Vilniaus piešimo mokykla (toliau VPM), kurios pirminis idėjinis tikslas buvo ruošti ikonų piešėjus, reikalingus stačiatikių bažnyčių puošybai, siekiant patenkinti didėjančią šios srities specialistų poreikį, vėliau peraugusį į būsimų dailininkų ruošimo kalvę.

Nuo 1866 m. iki 1915 m. VPM mokėsi apie 1500 mokinių, iš kurių bent pusė šimto įstojo į Peterburgo dailės akademiją, kiti pasuko pedagoginiu keliu ar liko ikonografijos, litografijos, skulptūros ar fotografijos srityse³⁰³. Svarbu paminėti, jog mokykla buvo populiari tarp diduomenės sluoksnio, nes joje mokėsi tokie mokiniai kaip Kraševskis, Fleury, Tiškevičiūtė, Romerytė, Oginskytė, Lopacinskis ir kt. Tai, pasak dailėtyrininkės Jolantos Širkaitės, „[...] įrodo, kad priešingai, nei anksčiau buvo manyta, vietinė diduomenė „iš aukščiau nuleistos“ mokyklos, kaip vienos iš kultūros rusinimo politikos

³⁰⁰ Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX...“, p. 64-70.

³⁰¹ Širkaitė Jolanta, *Sofija Romerienė...*, p. 33.

³⁰² Žmuidzinavičius Antanas, *op. cit.*, p. 90-91.

³⁰³ Širkaitė Jolanta, *Vilniaus piešimo mokykla...*, p. 25-53.

priemonių neignoravo.³⁰⁴ Mokyklos veiklos pradžioje kilmingos merginos dažniausiai nesiekė profesionalios dailininkės karjeros, tačiau amžių sandūroje pastebimas lūžis, kuomet ši tendencija pradėjo kisti. Tai galimai įtakoję modernizacija, moters vaidmens visuomenėje kaita. Paminėtinos tapytojos: S. Romerienė, Liucija Balzukevičiūtė (lenk. Łucja Bałzukiewicz) bei Eugenija Sinkevičiūtė (lenk. Eugenia Sienkiewicz-Przyałgowska)³⁰⁵. S. Romerienės prisiminimuose apie VPM teigiama: „Prisimenu, kaip mamytė nuvedė mane į tuos piešimo kursus, kurie vyko vienoje antrosios gimnazijos salių buvusio universiteto pastate. Juose mokėsi vienos merginos – aš buvau pati jauniausia. Daugiausia rusės ir žydės“.³⁰⁶ Tai rodo, jog mokykloje mokėsi skirtingų etninių grupių merginos. Toks vaizdas, jog mokėsi vien merginos, galėjo susidaryti todėl, kad vaikinai ir merginos mokėsi atskirai. Vaikinai mokėsi pirmadieniais, trečiadieniais ir penktadieniais, merginos – antradieniais ir ketvirtadieniais³⁰⁷. Lietuviškų gubernijų merginų stojimas į šias mokyklas dar nenagrinėta tema. Žinoma, jog keletas VPM mokinių vėliau veikė tarpukario Lietuvoje. Tarp jų S. Romerienė ir H. Kairiūkštytė-Jacinienė. Pastaroji VPM mokėsi 1911–1912 m. ir norėjo tapti dailininke, tačiau vėliau pasirinko kitokią prieigą apie dailės – meno kritikės rolę³⁰⁸.

Lyginant su Vilniumi, to meto Krokuva išsiskyrė kaip reikšmingas moterų dailės lavinimosi centras. 1868 m. įkurti Adriano Baranieckio aukštieji kursai, kuriuose buvo mokoma piešimo, buvo populiarūs tarp Galicijos, Rusijos ir Prūsijos merginų³⁰⁹. Ši įstaiga tapo svarbiu simboliu Lenkijos moterų emancipacijos kelyje, kadangi po 1894 m. baigusiujų atestatas leido studijuoti universitetuose³¹⁰. Šiuose kursuose 1904–1905 m. literatūros mokėsi Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė. Pasak Nidos Gaidauskienės, čia mokėsi ir dar kelios merginos iš etninės Lietuvos: Janina Stefanija Daubaraitė, atvykusi iš Kauno gubernijos, Helena ir Zofia Girdwoyn iš Mažųjų Trakų bei Marija Zahorska iš Vilniaus. Jas domino gamtos ir literatūros mokslai³¹¹. Piešimas nebuvo toks populiarus tarp etninės Lietuvos merginų. Žinoma tik viena mergina, kuri mokėsi piešimo – tai Mykolo Romerio sesuo Elvyra³¹².

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 118-119.

³⁰⁵ *Ibid.*, priedas nr. 3 Vilniaus Piešimo mokyklos mokinių sąrašas p. 251-273.

³⁰⁶ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 22.

³⁰⁷ Širkaitė Jolanta, *Vilniaus piešimo mokykla...*, p. 40.

³⁰⁸ Marčišauskytė-Jurašienė Jolanta, „Ižymi, bet nepažinta...“, p. 70.

³⁰⁹ Perkowska Urszula, Studentki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1894–1939, in: *Kraków Wydawnictwo I drukarnia "Secesja"*, Krakow, 1994, p. 24-25.

³¹⁰ Gaidauskienė Nida, „Merginų lavinimosi galimybės XX a. pr. Krokuvoje, Sofijos Kymantaitės modernumo pamokos“, in: *Bitės laikas: privataus...*, p. 126.

³¹¹ *Ibid.*, p. 130.

³¹² *Ibid.*, p. 128.

XIX–XX a. sandūroje Krokuva taip pat pasižymėjo privačių dailės studijų, privačių dailės mokyklų moterims gausa. 1895 m. Lucyna Kotarbinska įsteigė tapybos studiją, 1897 m. skulptorė Teofilė Czertowicz atidarė moterų dailės mokyklą, 1908 m. Marija Niedzelska įkūrė privačią moterų dailės mokyklą³¹³. Siekiant nustatyti lietuvių dalyvavimą šiose privačiose studijose bei mokyklose, reikalingas platesnis tyrimas. Tai leidžia pagrįstai teigti, jog Krokuva atliko svarbų vaidmenį moterų emancipacijos procese regione, kurio poveikis pasiekė ir etninę Lietuvą.

Kertinis lūžio taškas moterų dailės švietime įvyko po Pirmojo pasaulinio karo. Demografiniai pokyčiai, kuomet kare žuvo daug vyrų, kurie anksčiau sudarė didžiąją stojančiųjų dalį, vertė pergaltoti požiūrį į moterų dalyvavimą dailės švietime pilnateisėmis dalyvėmis, siekiant užpildyti vyriškosios lyties mokinių trūkumą. Meninę aplinką taip pat veikė visuomenėje vykstantys procesai: moterų judėjimai Europoje, *Naujosios moters* amplua, laisvėjančios meno formos atsisakant griežtų akademinių standartų. Nuo 1920 m. moteris pradeda priimti Vienos (vok. Akademie der bildenden Künste Wien), Krokuvos dailės akademijos (lenk. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) bei Miuncheno dailės akademija (vok. Akademie der Bildenden Künste München). Nors tarpukario metu instituciniai, t. y. formalūs barjerai, tokie kaip moterų priėmimas į pagrindines dailės akademijas, buvo peržengti, tačiau neformalūs barjerai, tokie kaip išankstiniai nusistatymai, pripažinimo stoka ar politinių nuostatų svarba, vis dėlto egzistavo. Atskirų moterų draugijų, sąjungų kūrimasis, reiškė ne tik moterų norą burtis, kurti ryšių tinklą, tačiau indikavo ir tai, jog moterys nebuvo lygios su vyrais.

Pažymėtina, kad ne visos moterys galėjo siekti dailės lavinimosi bei išsilavinimo, nes buvo labai svarbi ir finansinis klausimas. Dėl šios priežasties, atsirado dar viena grupė savamokslės, dar kitaip vadinamos nepritapėlėmis (ang. outsider)³¹⁴. Psichologiniai veiksniai, ypač psichikos sveikatos sutrikimai, taip pat atliko reikšmingą vaidmenį kai kurių moterų meninėje kūryboje tarpukariu. Ne viena tarpukario laikotarpio menininkė autsailerė patyrė psichinę ligą arba gilų psichologinį sukrėtimą, o menas joms

³¹³ *Ibid.*, p.126.

³¹⁴ Seraphine Louis, dite de Senlis, in: *Archives of Women Artists Research & Exhibitions*, [interaktyvus], in: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/seraphine-louis-dite-de-senlis/#:~:text=S%C3%A9raphine%20de%20Senlis%E2%80%99s%20life%20is%20a%20base%2C%20making> [2025-06-29].

tapo terapine arba obsesine saviraiškos forma³¹⁵. Daugelis šių moterų į meną žiūrėjo ne kaip į karjerą, bet kaip į vidinį pašaukimą ar nenumaldomą poreikį, kurį skatino vidiniai balsai, vizijos ar religinis atsidavimas. Tarpukario politinės ir intelektualinės srovės taip pat sudarė sąlygas tokių menininkių atsiradimui. Po Pirmojo pasaulinio karo Europa išgyveno socialinius sukrėtimus – daugelis moterų tapo našlėmis arba atsidūrė visuomenės paribuose, o tai kai kurioms suteikė naują autonomiją (arba priešingai – izoliaciją), leidusią atsigręžti į meną. Karo sukelta psichologinė trauma sustiprino susidomėjimą netradicinėmis raiškos formomis, pavyzdžiui, XX a. 3-iajame dešimtmetyje siurrealistai ir dadaistai šlovino bepročių meną bei „primityvų“ meną kaip gryniausią kūrybos išraišką. Tokia avangardinė neakademinio meno legitimacija atvėrė intelektualines duris savamoksliams kūrėjams³¹⁶. Tarpukario Lietuvoje savamokslių dailininkių identifikavimas ir kūryba dar laukia istorikų dėmesio. Nors egzistavo potenciali savamokslių dailininkių kategorija, tarpukario Lietuvos profesionaliosios dailės struktūrose jie neįgijo matomumo ar reikšmingesnio statuso.

XIX a. pab.–XX a. pr. sandūroje skirtingos dailės išsilavinimo, lavinimosi ir saviugdos alternatyvos tapo reikšmingomis platformomis moterims iš skirtingų socialinių ir etninių sluoksnių, kurios siekė realizuoti savo kūrybinį potencialą. Oficialių akademijų, privačių studijų, damų akademijų, dailės kolonijų formos sudarė sąlygas moterims, dažnai marginalizuotoms arba apribotoms lyties, klasės ar tautybės, jungtis į dinamiškas bendraminčių bendruomenes. Šios erdvės ne tik leido joms įgyti profesinių įgūdžių, bet ir stiprino tarpusavio solidarumą, kultūrinį savarankiškumą, prisidėjusį prie lūžio tradicinėse dailės struktūrose.

³¹⁵ Ryškus tokios meninės raiškos pavyzdys yra šveicarų menininkė Aloise Corbaz: nuo 1918 m. ji visą likusį gyvenimą praleido psichiatrinėje ligoninėje, sirgdama šizofrenija, kur ir pradėjo intensyvią meninę veiklą. Aloise Corbaz, in: *Archives of Women Artists Research & Exhibitions*, [interaktyvus], in: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aloise-aloise-corbaz-dite/#:~:text=Theatre%2C%20opera%2C%20and%20amorous%20couples,death%2C%20the%20artist%20%20visited%20the> [2025-05-12]; Bukartaitė Agnė, *Žemaičių dailės muziejuje – Lietuvoje menkai tyrinėta autsaiderių menininkų kūryba*, 2025, in: LRT, [interaktyvus], in: <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2487457/zemaičiu-dailės-muziejuje-lietuvoje-menkai-tyrineta-autsaiderių-menininkų-kūryba> [2025-03-28].

³¹⁶ Vokietijoje psichiatras Hans'as Prinzhorn'as savo 1922 m. knygoje apie psichikos ligonių meną sukėlė didelį atgarsį tarp menininkų, o 4-ajame dešimtmetyje prancūzų menininkas Jeanas Dubuffet pradėjo rinkti tai, ką vėliau pavadino *art brut* („brutalusis menas“).

3.1. Tarpukario moterų dailės išsilavinimo, lavinimosi ribojimai ir alternatyvos Lietuvoje

Tarpukario Lietuvoje Kaunas tapo kultūros židiniu, kuriame pradėjo kurtis dailės išsilavinimo ir lavinimosi tinklas, įtakojęs ir likusios Lietuvos meninio ugdymo kontekstą, kuriame dėka emancipacijos idėjų bei švietimo reformų moterys, iš pasyvios stebėtojos tapusios aktyviomis meninio ugdymo lauko dalyvėmis, atrado naujus vaidmenis. Tam įtakos turėjo tarptautiniame ir valstybiniame lygmenyje vykę pokyčiai.

To meto Vidurio Europoje pagrindine švietimo reformų meka tapo Austrija, kurioje iškeliamas individo kūrybiškumo svarba, visapusiškos harmoningos, kūrybiškos asmenybės ugdymas. Kartu su kūrybiškumo svarba meno ugdymo aplinkoje pradeda plisti amerikietiškas koedukacinis švietimo modelis³¹⁷. Ši mokymo sistema palietė ir meninio švietimo sferą, kuri daugelį metų buvo prieinama išskirtinai vyrams. Rytų Europos regionas, įtakotas perbraižytų sienų, valstybingumo paieškų, emancipacijos idėjų, taip pat nemažą dėmesį skyrė meniniam ugdymui vystyti. Kūrėsi ar atsikūrė naujos meno ugdymo įstaigos: 1919 m. Stepono Batoro universiteto (SBU) Dailės fakultetas Vilniuje, Rygos dailės akademija (lv. *Latvijas Mākslas akadēmija*). Šios abi įstaigos nuo pat įkūrimo pradžios priėmė abiejų lyčių asmenis. Esminiai pokyčiai įvyksta ir Lietuvos švietimo sistemoje: 1922 m. įkuriamas Lietuvos universitetas ir KMM. Svarbu paminėti, jog tarpukario Lietuvoje nors ir dominavo centro-periferijos veikimo principas, kurio meninio ugdymo centras buvo sostinė – Kaunas, tačiau dailės mokymosi galimybės kūrėsi ir regionuose (periferijoje) sudarydamos sąlygas alternatyviam dailės švietimo tinklui.

KMM įkūrimo laikotarpis, anot dailėtyrininkės Dalios Ramonienės, buvo itin palankus, kadangi valstybės ideologija akcentavo švietimo, mokslo ir meno svarbą kaip esminę priemonę tautos dvasios žadinimui. Meno mokykla taip pat atliepė tuo metu tarptautinėje arenoje populiarėjančią tendenciją – moterų priėmimą į meninio ugdymo institucijas. Tačiau koedukacinis klausimas vis dėlto kėlė aršias diskusijas to meto Lietuvoje, kurioje buvo siekiama skatinti valstybingumą bei plėsti vidurinio ir aukštojo mokslo prieinamumą. Pasak Prano Dovydaičio, koedukacija – tai „moderniosios moterų emancipacijos vaisius, jos *protėgė*“³¹⁸. Lietuvos visuomenė buvo pasidalijusi į skirtingas stovyklas. Kairieji ideologinio

³¹⁷ Stonkuvienė Irena, „Koedukacijos problema vidurinėse ir aukštesniosiose XX a. pradžios Lietuvos mokyklose“, in: *Logos* 50, sausis-kovas, nr. 176, 2007, p. 177.

³¹⁸ Dovydaitis Pranas, Koedukacija aukštesniosiose mokyklose, in: *Lietuvos mokykla*, 1919–1920, nr. 2, p. 237.

spektro atstovai palaikė bendrą mergaičių ir berniukų mokymą, vertindami jį kaip socialinės lygybės ir pažangos švietimo sistemoje priemonę. Jų požiūriu toks švietimo būdas skatino abipusį supratimą, naikino hierarchizuotas lyčių roles. Tuo tarpu katalikiškos krypties švietimo šalininkai laikėsi priešingos pozicijos. Jie akcentavo lyčių skirtumus psichologiniu, moraliniu bei biologiniu požiūriu, todėl propagavo atskiras mergaičių ir berniukų mokyklas. Tokia sistema, pasak jų, geriau atitiko krikščioniškąją ideologiją, kurioje lyčiai buvo priskiriamos socialinės ir šeimyninės funkcijos.

Pagrindinės priežastys, lėmusios koedukacinio švietimo įsitvirtinimą, buvo mokytojų trūkumas, patalpų ir lėšų mokykloms klausimas. Pagerėjus valstybės ekonominei situacijai, buvo tikimasi grįžti į nusistovėjusį atskirą mergaičių ir berniukų mokymą. Tokio pat požiūrio laikėsi ir Stasys Šalkauskis 1926 m. išleistame straipsnyje „Lyčių skirtumai ir ugdymo individualizacija“ teigęs, jog: „moterims kaip ir vyrams reikalingas geras išsilavinimas, [...] kad „vienodai geras“ anaip tol nereiškia, kad abiems lytims visai tolygus“.³¹⁹

Lyčių nelygybės klausimas dailės sferoje taip pat buvo labai svarbus. Spaudoje viešai pasirodydavo publikacijų, kurios prieštaravo viena kitai dėl moters dalyvavimo meno, kultūros sferoje. 1930 m. lietuviškoje spaudoje buvo nuogaustaujama, kad: „moterys turbūt mažiau tinka kūrybos darbui, negu vyrai“ ir pabrėžiama, kad norima įrodyti, jog „moteris kūrėja yra retenybė (beveik nenormalumas), kad kūryba moteriai yra tolimesnė, kad jos kūrybiniai sugebėjimai yra tik vyriškumo įtakoje, kad ji lieka daugumoje tik kūrybos akstinu, o pati, kaip moteris, kurti nesugeba“³²⁰. Tiesa, būta ir visiškai priešingų nuomonių, teigiančių, jog: „Moters meno pamėgimas išsina iš jos prigimties, jis yra suaugęs su jos psichika. Vyrai yra labiau realūs, didelių užmojų, moterys – smulkmeniškos, jautrios, su gilia fantazija. [...] Patį primityviausią meno pasireiškimą moteris išbandė ant savęs ir savo namų

³¹⁹ 8 deš. moterų meninio švietimo sistemos kūrimo ypač reikšmingą indėlį įnešė feministė ir menininkė Judy Chicago, inicijavusi pirmąją feministinio meno programą Kalifornijos Valstijos universitete (tuometiniame Fresno Valstijos Koledže). Ši programa tapo pamatiniu feministinio meno ir meno edukacijos raidos tašku, atveriančiu naujas galimybes moterų meninei saviraiškai bei jų kūrybinės autonomijos įtvirtinimui meno srityje. Programos inovatyvumas slypėjo jos dėmesyje ne tik moterų kūrybai, bet ir feministinėms vertybėms, tokiu būdu įtvirtinant moterų dalyvavimą ir lygybės principus akademiniame bei meniniame erdvėje. Chicago Judy, Meyer Laura, „Judy Chicago, Feminist Artist and Educator“, in: *Women & Therapy*, 1995, vol. 17, issue 1-2, p. 125-140.

³²⁰ Plačiau Bičiūnas Vytautas, „Kaunas, 1030–1930“, in: *Židinys*, 1930, nr. 8-9, p.119-129.

aplinkoje“.³²¹ Šios frazės liudija kultūriškai suformuotą, ne objektyviai pagrįstą požiūrį, kad vyrų ir moterų santykis su menu yra iš esmės skirtingas. Tai atspindi istorinę lyties diskriminaciją mene, kur moterys buvo dažniau vertinamos kaip *meno objektai*, o ne *kūrėjos*, ir jų indėlis buvo visuomenės nuvertinamas.

Skambiuose tarpukario Lietuvos spaudoje publikuotuose straipsniuose „Lietuvos moterys mene“³²², „Lietuvos moterys ir menas“³²³, „Kur mūsų moterų menas?“³²⁴ nors ir gretinama moteris ir menas, tačiau vis dėl tų tekstų autoriai referuoja į moteris, amatus bei namų erdvę. „Moterys užvis gal daugiausia galėtų pasidaruoti tam, kad tauta, visuomenė gyvai pajustų meno reikalingumą, kad jį pamėgtų ir, jį keldama taip pat drauge kultų. Praktikos gyvenime juk moteris – namų tvarkytoja ir čia jai plačiausia dirva menui populiarinti“ – buvo rašoma 1921 m. „Moteryje“³²⁵.

Kita vertus, modernėjančioje visuomenėje, kurioje moters emancipacija užėmė svarbią vietą, spaudoje aptinkamos viltingos žinutės, jog moterys turėtų aktyviau pasirodyti vaizduojamųjų menų sferoje: „Tapyboje ir muzikos kompozicijoje moteris dar vis nedaug pasireiškia. Šio meno sritys laukia dar savo žymių atstovių.“³²⁶, pasigesta moterų indėlio plastikos mene: „Jos pačios, kaip kūrėjai, į plastinį meną kol kas nieko neįnešė, o dėl ko taip yra – nežinia. Gal jų teisių nelygumas buvo priežastimi, o gal ir kas kita. Bet reikia tikėtis, kad laikui bėgant moterys stos greta vyrų ir plastikos mene. Tikėkimės ir laukim.“³²⁷ Visa tai liudija, jog moterų vaidmuo dailės srityje buvo aktyvus visuomeninio diskurso objektas, sudaręs prielaidą jų įsitvirtinimui šiame lauke.

Pirmosios kai kurių dailininkių pažintys su daile, žinių lavinimas prasidėdavo dar jų namuose, kur piešimo pamokos vykdavo joms pažįstamoje aplinkoje. To pavyzdys galėtų būti Aleksandros Kašubos prisiminimai apie mamos vedamas piešimo pamokas: „Paauglystėje ji mokėsi privačiai. [...] Mūsų pamokos vyko šeštadienio popietėmis, svetainėje. [...] Mama parodė, kaip laikyti anglį, kaip ant popieriaus išdėstoma daiktų grupė, paskui mokė nupiešti daiktų kontūrus ir apibrėžti šešėlius.“³²⁸ Tai rodo šeimos kultūrinio

³²¹ Matulaitienė V. (iš H. Hilderbrandt), „Kūrybinis gyvenimas. Moteris ir menas“, in: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 43, p. 799.

³²² Vytis, „Lietuvos moterys mene“, in: *Moteris*, 1922, nr. 2-3, p. 2-3.

³²³ Girienė B., „Lietuvos moterys ir menas“, in: *Moteris*, 1921, nr. 10, p. 2-3.

³²⁴ Šlapelienė Laura, „Kur mūsų moterų menas?“, in: *Moteris*, 1927, nr. 4, p. 50-52.

³²⁵ Girienė B., „Lietuvos moterys ir menas“, in: *Moteris*, 1921, nr. 10, p. 2-3.

³²⁶ Šalčiuvienė-Gustaitytė A., „Moters vaidmuo meno raidoje“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 5 p. 1-2.

³²⁷ Š., „Plastinis menas ir moteris“, in: *Moteris*, 1925, nr. 1, p. 2-4.

³²⁸ Kašuba Aleksandra, *Tikintis vaikas. Atsiminimai*, Vilnius, 2024, p. 98-99.

kapitalo svarbą, kuris buvo perduodamas iš kartos į kartą – šiuo atveju per piešimo įgūdžius, nulėmusius net pasirinkimą eiti profesionaliosios dailės keliu bei tęsti dailės studijas.

1920 m. Kaune įkurti Aukštieji piešimo kursai, kurie 1922 m. išsivystė į KMM. Mokyklos statute įvardijama, jog į mokslus yra priimami abiejų lyčių asmenys³²⁹. KMM tikslas buvo ugdyti jaunąją dailininkų kartą, jų individualų braižą, ruošti piešimo mokytojus, kurių labai stigo tuo laiku³³⁰. Meno mokykla tarp kitų to meto aukštųjų mokyklų, tokių kaip Žemės ūkio akademija (įsteigta 1924 m.), Konservatorija (įsteigta 1933 m.), Klaipėdos prekybos institutu ir Aukštaisiais kūno kultūros kursais (įsteigtais 1934 m.), Klaipėdos pedagoginiu institutu (įsteigtu 1935 m.), Veterinarijos akademija (įsteigta 1936 m.), užėmė tarsi liminalią erdvę tarp aukštųjų ir specialiųjų vidurinių mokyklų, ir tokia situacija galiojo iki 1939 m.³³¹

Meno mokykla priimdavo asmenis, baigusius vos 4-ias klases³³², todėl didžiosios dalies mokinių bendrasis išsilavinimas buvo ribotas³³³. Kita vertus, ir 1933 m. įkurtoje konservatorijoje studijavo studentai, kurie, direktoriaus Juozo Gruodžio nuomone, neturėję bendrinio išsilavinimo tapdavo garsiais muzikais³³⁴. Ši tendencija galimai buvo būdinga ir dailininkų rengimui, kuomet įgimtas meninis talentas buvo vertinamas kaip svarbesnis kriterijus nei bendrasis išsilavinimas. KMM daugiausia dėmesio skyrė profesiniam, t. y. meniniam ir techniniam pasirengimui, o bendrieji dalykai liko antrame plane. Nors KMM suteikdavo piešimo mokytojo kvalifikaciją, tačiau absolventams trūko pedagoginių ir bendrų kompetencijų³³⁵. Tai rodo, jog meninio ugdymo įstaigose pedagoginis pasirengimas nebuvo laikomas prioritetu, todėl iškilo problema, jog absolventų kompetencijos dažnai neatitiko švietimo sistemos poreikių.

³²⁹ Nuo pat Kauno meno mokyklos įkūrimo (1922 m.), mokyklos statute nurodoma, jog į meno ugdymo įstaigą priimami abiejų lyčių atstovai. Kauno meno mokyklos statutas, in: LLMA f. 61, ap. 1, b. 8, l. 14.

³³⁰ Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, 2004.

³³¹ Mančinskas Česlovas, *Aukštasis mokslas Lietuvoje 1918–1940 metais*, Vilnius, 1996, p. 139.

³³² Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 169.

³³³ Motuzas Remigijus, *Lietuvos vidurinės mokyklos raidos 1918–1940 metais pedagoginės kryptys*, daktaro disertacija, Vilniaus universitetas, Vilnius, 1994, p. 160-161; Juška A., „Aukštesniosios mokyklos darbo reformos klausimu“, in: *Židinys*, 1934, nr. 12, p. 533.

³³⁴ Mančinskas Česlovas, *op. cit.*, p. 118; Konservatorijos pedagogų tarybos posėdžių protokolas, 1933, in: LCVA f. 391, ap. 4, b.1080, l. 289-290.

³³⁵ Motuzas Remigijus, *Lietuvos vidurinės mokyklos...*, p. 160-161; Juška A., „Aukštesniosios mokyklos darbo...“, p. 533.

KMM šiuo priėmimo į mokyklą kriterijumi – kai užteko vos 4-ių klasių išsilavinimo, išsiskyrė iš viso Europinio konteksto. Pagrindinių to meto dailės švietimo įstaigų (Paryžiaus École des Beaux-Arts, Berlyno ir Vienos dailės akademijos) stojančiųjų lygis buvo daug aukštesnis. Tai galima interpretuoti, kaip naujai įsikūrusios meno mokyklos strateginį siekį pritraukti didesnę mokinių skaičių ir užtikrinti įstaigos veiklos tęstinumą bei meninio ugdymo plėtrą valstybėje.

Kita vertus, pedagoginių kompetencijų trūkumas dailės srityje buvo visuotinai pastebimas to meto reiškinyse, t. y. svarbiausia buvo meniniai bei techniniai įgūdžiai, o pedagoginiai dalykai buvo antraeiliai³³⁶. Švietimo istorijos profesorius Arthur D. Efland pažymi, jog tarpukario laikotarpiu klestėjo *dailininko, kaip mokytojo*, tačiau ne *dailės pedagogo* sąvokos³³⁷. Tarpukario Europos meno mokyklos, įskaitant KMM, buvo daugiausia orientuotos į kūrybinio individualumo paieškas, o pedagoginis parengimas liko periferiniu ugdymo sistemos aspektu³³⁸.

Tam tikra alternatyva KMM tapo įvairios privačios dailės studijos, kurias lankė tiek dėl įvairių priežasčių į KMM neįstoję asmenys, tiek ir siekusieji praplėsti bei pagilinti savo meninius įgūdžius. To meto Europoje buvo paplitusi praktika šalia akademijų steigti privačias studijas, kurias mokiniai galėdavo rinktis pagal jiems priimtina pasaulėžiūrą bei braižą³³⁹. Tai patvirtina Justino Vienožinskio privačios tapybos studijos įstatai, kartu su prašymu 1929 m. išsiųsti švietimo ministrui K. Šakeniui: „Šių laikų pažiūros į meną yra labai skirtingos, todėl visose Europos meno akademijose paprastai įsteigiamos įvairių meno krypčių lygiagretės studijos, kad jaunieji tapytojai galėtų studijuoti pas tą patį menininką, kurio pasaulėžiūra atitinka mokinio pasaulėžiūrą.“³⁴⁰

³³⁶ Curk Marija, „Echoes of Modernity: Art Tendencies during Interwar period and their influence on pedagogical approaches in Art Schools“, in: *Teme – Časopis za Društvene Nauke*, 2024, nr. 3, p. 611-616.

³³⁷ Efland D. Arthur, *A History of Art...*, p. 145-148.

³³⁸ Karpati Andrea, „Art Education in Central and Eastern Europe“, in: *The International Encyclopedia of Art and Design Education*, sud. Hickman Richard, New York, 2019, p.13-14.

³³⁹ Prancūzijoje buvo paplitęs meistrų „atelier“ modelis (pranc. Academie Julian, Academie Colarossi, Fernand Leger, Andre Lhote atelier). Dailininkų studijos kurdavosi šalia akademijų, priimdavo tiek moteris, tiek užsieniečius. Vėliau įsigalint modernistų erai, meistrų studijos prarado populiarumą, kadangi buvo siekiama individualumo.

³⁴⁰ Justino Vienožinskio laiškas švietimo ministrui, 1929, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1097, l. 6; Ramonienė Dalia, „Privati Justino Vienožinskio tapybos studija“, in: *XIX-XX a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas*, sud. Jankauskas V., *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2000, p.118.

Tačiau valstybiniu lygmeniu Lietuvoje ši iniciatyva nebuvo plėtojama³⁴¹. Pasak dailėtyrininkės Dalios Ramonienės: „[...] skirtingai nuo Vakarų Europos patirties, remiantis dabar vyraujančia nuomone, privačios vaizduojamosios ar taikomosios dailės studijos veikdavo trumpai ir epizodiškai³⁴²“. Tarpukario Kaune veikė Adamo Varno, Juozo Zikaro, Justino Vienožinskio (1929–1932 m.)³⁴³ ir Mstislavo Dobužinskio (1930–1933 m.)³⁴⁴ privačios studijos. Apie privačių studijų veiklą buvo rašoma ir to meto spaudoje. Daugiausia dėmesio susilaukė J. Vienožinskio ir M. Dobužinskio privačios studijos. Publikacijose dažniausiai būdavo trumpai pristatoma studijų programa, dėstytojas ir studijos įsikūrimo vieta³⁴⁵. Šių ir kitų studijų atsiradimas siejamas su siekiu formuoti alternatyvų meninio ugdymo modelį, bei ugdyti jaunąją dailininkų kartą savais metodais. Privačios studijos neretai buvo įvardijamos kaip *laboratorijos*, kuriose mokiniai gali nevaržomai ieškoti savo braižo, individualumo bei meninės filosofijos³⁴⁶. Vakarų Europoje tokios studijos buvo populiarios moterų tarpe³⁴⁷. Privačios studijos Kaune taip pat susilaukė merginų dėmesio. Pavyzdžiui, 1930 m. J. Vienožinskio tapybos studijoje iš 28 mokinių 5-ios buvo merginos³⁴⁸. 1932 m. įstojo dar dvi³⁴⁹. Stojamųjų egzaminų nebuvo. Reikėdavo pateikti prašymą, gyvenimo aprašymą bei pristatyti piešimo ir tapybos darbus³⁵⁰. Kaune privačiose dailininkų studijose merginos dalyvaudavo mokinės arba pozuotojos statusu.

³⁴¹ Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės mokymas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2000, nr. 17, p. 128, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2000~1367162382306/J.04~2000~1367162382306.pdf> [2025-04-23].

³⁴² Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, p. 124.

³⁴³ Ibid., Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės mokymas Lietuvos...“, p. 127–128.

³⁴⁴ Dobužinskis Mstislavas, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/mstislavas-dobuzinskis/>; <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2000~1367162382306/J.04~2000~1367162382306.pdf> [2024-11-03].

³⁴⁵ Vienožinskis Justinas, „Tapybos studija 1930 metais“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 7, p. 176; „Prof. M. Dobužinskio studija“, in: *7 meno dienos*, 1930, nr. 61, p. 20; „M. Dobužinskio meno studija“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 81, p. 20; „Iš dailės srities“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 1, p. 29.

³⁴⁶ Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, p. 143–144.

³⁴⁷ Newall Michael, *Philosophy of art school*, London, 2021.

³⁴⁸ E. Grybauskienė, G. Grigaravičiūtė, A. Paulauskaitė, Č. Percikovičiūtė, V. Narušienė. Nėra išlikę mokinių sąrašų, tik statistiniai duomenys. Besimokiusių pavardės galima rasti autobiografijose, atsiminimuose ar parodų recenzijose. Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, p. 120.

³⁴⁹ Ibid., V. Kulbytė, E. Šmigelskaitė.

³⁵⁰ Vienožinskio tapybos studijos statusas. Justino Vienožinskio laiškas švietimo ministrui ir studijos įstatai, 1929, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1097, l. 6

Kita vertus į dailę linkusios moterys, kurios neturėjo galimybės ar nenorėjo mokytis KMM ar privačiuose dailės kursuose, ieškojo alternatyvų, kaip galėtų realizuoti savo gabumus. Valstybėje pradėjo ryškėti dailės ir amatų poreikis. Pasak dailėtyrininkės L. Šatavičiūtės-Natalevičienės, amatų plėtra buvo siejama su ekonominiais poreikiais.³⁵¹ Taip pat pastebimas siekis keisti visuomenės požiūrį, jog amatininkas yra žemesnio lygio kūrėjas.³⁵² Nuo 1926 m. pradėtas planingas amatų mokyklų plėtojimas, atskirai merginoms ir vaikinams³⁵³. Valstybinės amatų mokyklos, į kurias buvo priimami berniukai, siūlė vyriškas profesijas (stalių, baldžių, šaltkalvių)³⁵⁴, o merginos privačiose arba visuomeninių organizacijų amatų mokyklose galėjo rinktis namų ruošos, siuvimo, audimo, mezgimo kursus³⁵⁵. Amatų mokyklų problema buvo sprendžiama valstybiniu lygmeniu – XX a. 4-ajame deš. kilo dailių amatų sąjūdis, buvo steigiami vis daugiau įvairių mokyklų, remiantis užsienio šalių pavyzdžiais. L. Šatavičiūtė-Natalevičienė atkreipė dėmesį, kad „dailės mokymo sistemoje egzistavo disproporcija tarp vaizduojamosios ir taikomosios dailės sričių, dariusi įtaką ir amatų raidai“.³⁵⁶ Siekiant populiarinti amatus bei amatininkų specialybę, dailininkams buvo skirtas svarbus vaidmuo suteikti meninę kryptį amatų meistrų kūriniais.³⁵⁷

³⁵¹ Šatavičiūtė Lijana, „Dailininkas ar amatininkas? Menininkai ir dailių amatų sąjūdis Lietuvoje“, in: *Kultūrologija*, 2007, t. 15, p. 247, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2007~1367160320688/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [2025-02-24].

³⁵² Dominavo disproporcija. Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės švietimas ir...“, p. 262.

³⁵³ KMM keramikos studijos atsiranda tik nuo 1931 m. Šatavičiūtė Lijana, „Dailininkas ar amatininkas?...“, p. 247.

³⁵⁴ „1926–1931 m. Lietuvoje atidarytos septynios valdžios amatų mokyklos (Marijampolėje, Seirijuose, Kaišiadoryse, Šiauliuose, Ukmergėje, Panevėžyje, Telšiuose), orientuotos į ūkio sritis, kuriose įprastai darbavosi vyrai – baldų gamybą, statybą, metalo apdirbimą. Jose vyravo stalių specialybė. Tik 4 deš. pabaigoje Šiaulių ir Telšių valdžios amatų mokyklose organizuoti drabužių siuvimo skyriai.“, in: Telšių amatų mokyklos sekimo byla, 1931–1940, in: LCVA, f. 391, ap. 5, b. 786, l. 104–106.

³⁵⁵ Švietimo ministro įsakymo Nr. 40 nuorašas, 1939-08-08, in: LCVA, f. 391, ap. 5, b. 583, l. 262-263. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Mažosios istorijos: dar kartą apie taikomosios dailės ugdymą tarpukario Lietuvoje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Menas moderniai šaliai modernia mieste: Kauno meno mokyklai 100), 2024, t. 112, p. 184, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2024~1721300776179/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [2025-03-24].

³⁵⁶ Šatavičiūtė Lijana, „Dailininkas ar amatininkas?...“, p. 247.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 244.

Kitos alternatyvos moterims buvo susijusios su siuvimo, rankdarbių ar audimo kursais³⁵⁸. Siekiant populiarinti meną ir pramonę, 1933 m. Lietuvos moterų taryba įkūrė Lietuviško pritaikomojo audimo ir rankų darbų meno kursus³⁵⁹, kurie veikė Moterų seklyčioje.

Ne tik Kaune, bet ir kituose Lietuvos miestuose bei regionuose buvo sudarytos galimybės įgyti rankdarbių ir praktinių amatų įgūdžių, tačiau meniniam išsilavinimui reikalingos akademinės žinios dažniausiai liko neprieinamos. Regionuose amatų mokyklos aktyviau kūrėsi tik 4-ajam dešimtmety, pavyzdžiui, 1934 m. įsteigta Klaipėdos valstybinė amatų mokykla³⁶⁰, 1937 m. atidaryta Rokiškio žemesnioji audimo amato mokykla³⁶¹. To meto spauda taip pat informuodavo apie naujas amatų mokyklas merginoms, tokias, kaip 1937 m. įkurtą Vabalninke³⁶² ar 1938 m. Marijampolėje³⁶³. Regionuose amato pagrindų buvo galima įgyti ir įvairiuose kursuose: Šiauliuose veikė Marijonos Dantienės audimo, mezgimo ir kilimų rišimo kursai³⁶⁴; 1936 m. Ukmergėje atsidarė Marijos Alseikienės dvejų metų drabužių siuvimo ir dailės darbų kursai³⁶⁵; 1935 m. Ažuolų Būdoje (Marijampolės aps.) kilimų audimo kursai (vedėja Juzefa Mažeikaitė)³⁶⁶; Mažeikiuose 4-ojo deš. viduryje įkurtos Ramanauskaitės audimo dirbtuvės³⁶⁷. Dar viena galimybė merginoms mokytis amatų regione buvo kilnojamieji kursai, kurie buvo laikyti pigiausia amatininkų rengimo forma³⁶⁸.

³⁵⁸ Kauno m. A. Tamošaitienės audimo kursų sekimo byla, 1936-11-20/1937-09-17, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 681, l. 5.

³⁵⁹ Švietimo ministro įsakymai vidurinių amatų mokyklų ir kursų kadrų klausimais, in: LCVA f. 391, ap. 8, b. 188, l. 127.

³⁶⁰ Klaipėdos valstybinė amatų mokykla, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 583, l. 262-263.

³⁶¹ „Atidaroma audimo amato mokykla“, in: *Amatininkas*, 1937, nr. 18, p. 256. Straipsnyje rašoma, kad į pirmą skyrių buvo priimta 15 mergaičių grupė, kurios pagal programą turėjo 24 savaitines bendrojo lavinimo ir teorinių dalykų valandas ir tiek pat valandų praktinio audimo.

³⁶² „Vabalninkuose atsidaro nauja mergaičių amatų mokykla“, in: *Moteris ir pasaulis*. 1937, nr. 6, p. 15.

³⁶³ *Ibid.*; „Naujoji merg. Amatų mokykla“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1938, nr. 9, p. 23.

³⁶⁴ Dantienė Marijona, „Amatas, kuriuo reikia susidomėti. Sąlygos palankios ir darbo yra“, in: *Amatininkas*, 1935, nr. 2, p. 3.

³⁶⁵ Švietimo ministro įsakymai, nr. 38, 1936-10-02, in: LCVA f. 391, ap. 8, b. 188, l. 118.

³⁶⁶ Švietimo ministro įsakymas nr. 50, 1934-12-29, in: LCVA f. 391, ap. 8, b. 188, l. 234.

³⁶⁷ Mž. Kor., „Plečiasi lietuvių pramonė“, in: *Verslas*, 1935, nr. 47, p. 8.

³⁶⁸ Augustauskas Vytautas, „Profesinis mokslas Lietuvoje“, in: *Tautos mokykla*, 1933, nr. 12, p. 220; Žinios iš Lietuvos, „Rokišky veikia namų ruošos kursai“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 6, p. 17; „3 mėn. kursai. Žinios iš Lietuvos“, in: *Moteris ir pasaulis* 1938, nr. 10, p. 15.

Visa tai liudija apie regionų potencialą prisidėti prie bendro valstybės kultūros kėlimo, įgalinant moteris, pasitelkus savo talentą amatams, veikti už namų erdvės.

Regionuose ne tik dirbo dailės mokytojai, vyko dailės pamokos, bet ir būta pavienių bandymų kurti dailės studijas mokiniams. Pavyzdžiui, Marijampolės realinėje gimnazijoje pradėjęs dirbti skulptorius Apolinaras Šimkūnas 1924 m. įkūrė dailės studiją.³⁶⁹ Neminima, kad tarp užsirašiusių į kursus būtų merginų, tačiau tokių kursų kūrimas rodo, kad ir regionuose formavosi pasiūla, galimybės realizuoti savo įgūdžius ir talentą.³⁷⁰ Pastebima, jog vis dėlto vizualiuosiuose menuose daugiau noro bei galimybių reikštis turėjo berniukai, tuo tarpu merginos labiau orientavosi į amatų mokyklų veiklą.

Paminėtina ir tendencija kurti dailės studijas pajūryje. Privačių studijų kūrimasis rodo besiformuojančią sezoninės migracijos kryptį iš miesto į kaimą. Ši tradicija buvo gana populiari pasiturinčių vokiečių kilmės moterų tarpe, kuomet prasidėjus vasaros sezonui buvo keliamasi iš miesto į regioną. Taigi, užimti pasiturinčias ponias galėjo dailininkų studijos³⁷¹. 1933 m. įkurti Vlodo Eidukevičiaus vasaros tapybos kursai Palangoje, kuriuose dailininkas dėstė tapybą, tapybos techniką, perspektyvos teoriją³⁷². Klaipėdoje taip pat veikė privati buvusios KMM absolventės Emilijos Grajauskaitės-Pazukienės tapybos studija (ji buvo baigusi ne tik KMM, bet ir Florencijos karališkąją akademiją, mokytojavo Palangoje)³⁷³. 1923 m. prijungus Klaipėdos kraštą prie Lietuvos, Nidos dailininkų kolonija taip pat tapo alternatyva meniniam lavinimuisi. Tačiau čia daugiausia kūrė dailininkai, kilę iš Rytprūsių³⁷⁴ ir išlaikę vokišką kultūrinį kontekstą. Vis dėlto pastebimas ir tarpukario Lietuvos dailininkų susidomėjimas Nidos peizažu. Kuršių Nerijos gamtos vaizdus tapė O. Dubeneckienė-Kalpokienė, A. Navickaitė-Gaučienė, P. Kalpokas, A.

³⁶⁹ Jankauskas Vidmantas, *Aš pats sau neįdomus. Pokalbiai su prof. Petru Aleksandravičiumi*, Vilnius, 1996, p. 21.

³⁷⁰ *Ibid.*, užsirašė 3 vaikinai.

³⁷¹ Latvijos istoriografija: *Art History of Latvia: Period of Neo – Romanticist Modernism, 1890–1915*, sud. Kļaviņš Eduards, 2014, vol. 4; Vanaga Baiba, „The Exhibition of...“, p. 93-107; Estų istoriografija: Pushaw B. C., „Innovation and indifference: women artists in fin de siècle Estonia, A Woman Artist and Her Time“, in: *Eesti Kunstimuuseumi toimetised proceedings of the art museum of Estoni*, 2014, nr. 4(9), p. 103-119.

³⁷² Vlodo Eidukevičiaus vasaros tapybos kursai, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 340, l. 32.

³⁷³ Emilija Grajauskaitė-Pazukienė autobiografija, 1939, in: LNDM f. 3, ap.1, b. 17, l. 1.

³⁷⁴ Barford John, „Nidos dailininkų kolonijos istorija“, in: *Nidos dailininkų kolonija – vietos dvasios atspindys*, sud. Motuzienė Lina, Nida, 2021, p.11.

Galdikas, A. Žmuidzinavičius bei N. Arbit Blatas³⁷⁵. Tokios neinstitucinės kūrybos erdvės kaip Nida rodo, jog dailininkų lavinimasis tarpukariu vyko ne tik formaliose mokyklose, bet ir per dalyvaujant lauko praktikoje.

XIX a. vid.–XX a. pr., esant ribotoms moterų galimybėms siekti oficialaus meninio išsilavinimo valstybinėse institucijose, moterys ėmėsi iniciatyvos kurti alternatyvias dailės lavinimo formas: privačias studijas, kursus, mokyklas ar Damų akademijas, kurios tapo atsaku į patriarchalinę dailės struktūrą. Vis dėlto tarpukariu ši tendencija ėmė keistis. Valstybinėse meno institucijose palaipsniui įsitvirtinant moterims, jų pačių edukacinės iniciatyvos ėmė blėsti. Aukštuomenės moterys vis dažniau pasitraukdavo iš aktyvaus organizacinio lauko, tapdamos veikiau dailės švietimo proceso dalyvėmis, nei iniciatorėmis. Šį pokytį galimai lėmė formalus moterų atsiradimas dailės institucijose, industrializacijos dėka iškilęs vidurinis sluoksnis bei tuo pat metu aukštuomenės socialinis nuosmukis.

3.2. Pozuotojų svarba sisteminiame dailės ugdymo procese

Tarpukariu plėtojantis meninio švietimo sistemai Lietuvoje bei įsteigus KMM, išryškėjo pozuotojų poreikis bei jų nuoseklaus įtraukimo į ugdymo procesą būtinybė. Iki tol dailininkams pozavę artimos aplinkos žmonės – šeimos nariai, draugai, kaimynai ar kita aplinkos dalis – kurtizanės, prostitutės nebeatitiko sistemingų mokymų reikalavimų. Todėl kilo poreikis užtikrinti nuolat dirbančių pozuotojų dalyvavimą meno studijų procese. Šiuos pasikeitimus įtakojo ir tarptautinėje erdvėje vykstantys pokyčiai. Sociologo P. Bourdieu požiūriu meno laukas apima ne tik meno kūrėjus, tačiau ir įvairius veikėjus, kurie dalyvauja kultūrinės vertės kūrimo procese. Remiantis šiuo aspektu pozuotojai gali būti traktuojami kaip meno lauko dalyviai, nes jų socialinės pozicijos, sukaupiti kapitalai – kultūrinis (pozavimo patirtis) ir socialinis (ryšys su dailininkais, dailės institucijomis) prisidėjo prie meno kūrinių simbolinės vertės kūrimo.

XIX a. pab.–XX a. pr. pozuotojo profesiniame lauke įvyko esminis lūžis, žymintis reikšmingą lyties vaidmenų pokytį. Iki XIX a. pab. pozuotojų

³⁷⁵ Dubeneckienė-Kalpokienė O., „Žvejo valtis“, *piešinys*, 1926, in: ČDM Lta 1614; Dubeneckienė-Kalpokienė O., „Klaipėdos krašto kaimų: Nida (Haken, Skrusdin ir Purvin), Preila ir Klaipėdos miesto Tautodailės rinkinys“, *katalogo viršelis*, 1926, in: ČDM Lta 1588/1; Nežinomas autorius, „Dailininkė Adolfiną Navickaitė-Gaučienė Nidoje“, *nuotrauka*, 1930–1940, in: ČDM M 1-9-6/57; Kalpokas Petras, „Nida naktį“, *piešinys*, 1937, in: LNDM T 2937; Galdikas A., „Nida“, *piešinys*, XX a. I p., in: LNDM T 621; Žmuidzinavičius A., „Nidos peizažas“, *paveikslas*, 1926, in: ŠAM D–T 245; Arbit Blatas Neemija, „Nida“, *paveikslas*, XX a. I p., in: LNDM T 14533.

tarpe dominavo vyrai³⁷⁶. Tokia situacija iš dalies buvo nulemta ir socialinių veiksnių – jauni emigravę vyrai, ieškodami darbo neretai atsidurdavo pozuotojų tarpe³⁷⁷. Vis dėlto, toks atsitiktinis ir dažnai neprofesionalus vyrų kaip pozuotojų įtraukimas į dailės lauką kai kuriais atvejais kėlė įtampą akademinės dailės kanonams ir atitolindavo vaizduojamąjį meną nuo akademinų dailės kanonų ir „beaux ideal“³⁷⁸.

Iki 1863 m. moterims buvo draudžiama pozuoti oficialiose dailės akademijose. Jų dalyvavimas buvo apribotas privačių dailininkų ateljė erdve³⁷⁹. Tokia praktika atspindėjo to meto socialines ir moralines normas, ribojusias moterų vaidmenį akademinėje meno terpėje. Kita vertus, XX a. pr. pozuotojų profesiniame lauke pradeda ryškėti pokyčiai: vyrų pozuotojų pozicijas palaipsniui perima moterys³⁸⁰. Tam iš dalies įtakos turėjo emancipacija, urbanizacija, tačiau ir bohemos atsiradimas, kuris suteikė moterims aktyvesnį vaidmenį pozuotojos rolėje ne tik dailininkų studijose, bet ir oficialiose dailės mokyklose³⁸¹. Tokiu būdu į pozuotojų darbą įsitraukė įvairių socialinių sluoksnių moterys³⁸².

Pozuotojų profesijos aukso amžiumi laikomas laikotarpis 1870–1914 m., t. y. nuo tada, kai Paryžiaus École des Beaux-Arts įvyko esminės reformos iki Pirmojo pasaulinio karo pradžios. Vėliau sekęs periodas nuo 1914 m. iki 1940 m., įtakotas modernėjančių dailės srovių, kai tikslus žmogaus kūno atvaizdavimas tapo nebesvarbus, po truputį menkino pozuotojų rolę dailėje³⁸³. Nors tarpukario laikotarpis patenka į pozuotojų *post* aukso amžių, tačiau išlieka reikšmingas tarpukario Lietuvos kontekste pirmiausia dėl 1922 m. pirmosios dailės mokyklos įkūrimo – KMM, augančio dailininkų skaičiaus ir pozuotojų paklausos. Įsivertinant faktą, jog modernios idėjos vėlavo pasiekti periferijoje likusią Lietuvą, galima teigti, kad tarpukario laikotarpis Lietuvoje tapo vienu iš kertinių tarpsnių formuojantis pozuotojo profesijai ir jos statusui dailės praktikoje.

KMM dėsčiusių pedagogų darbo su pozuotojais patirtys taip pat atskleidžia pozuotojų svarbą ir indėlį siekiant dailininko statuso. 1916 m. spalio 28 d. J. Zikaro laiške pozuotojai rašoma: „Miela Anelytė! Siunčiu Tau linksmą naujieną: Akademija man davė dailininko vardą. Taigi, mano brangi

³⁷⁶ Waller Susan, *Invention of the...*, p. 1.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 1.

³⁸¹ Borzello Frances, *The Artist's Model*, London, 2011, p. 86

³⁸² *Ibid.*, p. 95.

³⁸³ *Ibid.*, p. 33-35.

„naturščica“ (modelis St. B.), mūsų darbas nenuėjo niekais. Dabar aš esu dailininkas. Gaila, kad aš negaliu Tavęs priglausti prie širdies ir padėkavoti už pozavimą ir atsiprašyti už mano nervinimąsi ir kankinimą Tavęs...“.³⁸⁴ Šis pavyzdys rodo pozuotojo svarbą dailininko simbolinio kapitalo – pripažinimo statuso siekime. Tuo tarpu A. Žmuidzinavičiaus pavyzdys išryškina problemą siekiant surasti pozuotojus. Po profesoriaus V. Gersono mirties Varšuvoje, jis kartu su kitais penkiais dailininkais nuomavosi patalpas bei patys mokėsi piešimo ir tapybos: „Su modeliais turėdavom daug vargo. Jais rūpinomės kiekvienas po savaitę iš eilės. Tekdavo jų ieškoti tiesiog gatvėse, bet aktui pozuoti nelabai kas norėjo. Atsitikdavo kuriozų. [...] Kartą vienas kolegų, nesuradęs modelio tą dieną, piktokas lipo į mūsų dirbtuvę. Vadinas, šiandien jam reikės pozuoti pačiam. Tokia buvo tvarka. Nesuradai modelio – pozuoji pats“³⁸⁵. Tai rodo, jog socialinių ryšių (ne)buvimas su pozuotojais turėjo įtakos dailininkų darbui. Tokios situacijos nebuvo atsitiktinės. Jos atspindėjo platesnę pozuotojų trūkumo problemą, su kuria susidūrė ne tik pavieniai dailininkai, bet ir institucijos.

KMM susidūrė su iššūkiais ne tik surinkti kompetentingų pedagogų ratą, bet ir užtikrinti, kad būtų pozuotojų gyvo modelio pamokose. Manoma, jog tokį reiškinį apsunkino to meto katalikiškos visuomenės pažiūros, kurios prisidėjo prie šios dailės ugdymo praktikos stigmatizavimo. Iki profesionalių pozuotojų atsiradimo dailininkų studijose dažniausiai pozuodavo jų artimiausios aplinkos asmenys: šeimos nariai, žmonos, meilužės, prostitutės ar socialiai pažeidžiami asmenys, kurių dauguma liko anonimiški ir neįrašyti į dailės istoriją.

Pirmaisiais KMM gyvavimo metais visoje Lietuvoje nebuvo įmanoma rasti akto pozuotojų³⁸⁶. Tokia pat situacija pastebima ir Dublino Metropoliteno dailės mokykloje (ang. Dublin Metropolitan School of Art), kuomet visoje Airijoje nebuvo galima rasti nė vienos moters, kuri norėtų pozuoti aktams. Todėl buvo kviečiamos pozuotojos iš Londono³⁸⁷. Tokie pavyzdžiai leidžia teigti, jog to meto nuo pagrindinių meno centrų nutolusios mokymo įstaigos susidūrė su panašiais sunkumais, atskleidžiančiais bendras XX a. pirmosios pusės pozuotojų trūkumo problemas.

Tuometinio KMM direktoriaus nuomone, Lietuva dar nebuvo subrendusi tokio pobūdžio darbo pasiūlymui. Šią problemą teko spręsti,

³⁸⁴ Priedai. Budrys Stasys, *op. cit.*, p. 71.

³⁸⁵ Žmuidzinavičius Antanas, *op. cit.*, p. 91.

³⁸⁶ Valiuskevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla...*, p. 36.

³⁸⁷ Hammerschlag Keren Rosa, „William Orpen: Teaching the Body“, in: *The British Art Journal*, 2016, vol. 17, no. 1 (Spring 2016), p. 82-83.

pasikviečiant akto pozuotojus iš Vokietijos. Nagrinėtuose 1922 m. KMM algalapiuose pozuotojai nebuvo įvardijami vardais. Šaltiniuose fiksuota tik, jog trims modeliams išmokėta po 150 litų. Tikėtina, kad tai buvo J. Vienožinskio iš Vokietijos pakviesti pozuotojai³⁸⁸. Tikslī data, nuo kada KMM pradėjo pozuoti lietuvių tautybės asmenys, istoriografijoje nėra nustatyta³⁸⁹. Spėjama, jog tai galėjo būti Bronė Krutulytė, kuri identifikuota 1924 m. lapkričio 29 d. Švietimo ministerijos gautame nusiskundime, kuriame ji prašė sumokėti 353,93 Lt sumą. Nesutarimai kilo dėl KMM atsisakymo pasirašyti sutartį su B. Krutulyte bei mokėti jai tik už atliktą pozuotojos darbą. J. Vienožinskis rašė: „dėl kūno negražios sudėties nuolatine modelka netinka, leidžiu jai, kuomet bus reikalas, pozuoti, mokant jai nuo skaičiaus pozuotų valandų“³⁹⁰. Ši praktika, kai pozuotojui buvo mokamas valandinis atlyginimas (pranc. *modele occasional*), paplito XIX a. vid., mat tuo metu į Paryžių emigravo daug jaunų vyrų, kurie ieškojo atsistatymo darbo. Pastebima, jog ši tendencija buvo populiori ir tarpukario laikotarpiu. Pareiškime B. Krutulytė save įvardija kaip beraštę, už kurią pasirašo kitas neidentifikuotas asmuo. Todėl tikėtina, kad KMM pozuotoja priklausė žemesniesiems visuomenės sluoksniams³⁹¹.

Iš turimų ikonografinių šaltinių identifikuotas dar vienas pozuotojas – KMM mokinys Vladas Vizgirda³⁹². Praktika, kai studentai pozuodavo vieni kitiems, buvo paplitusi daugelyje meno mokyklų ir akademijų, dažnai sąlygota profesionalių pozuotojų trūkumo bei pačių mokinių siekio papildomai užsidirbti ar prisidėti prie studijų finansavimo. Šį faktą pagrindžia 1938–1939 m. KMM algalapių dokumentuose pradedami fiksuoti konkretūs pozuotojų vardai ir pavardės (žr. priedą nr. 4). 1938 m. pastebima KMM mokinio Juozo Černiausko pavardė, 1939 m. pozuotojų sąrašė aptinkamos ir dar dvi KMM mokinių pavardės: Kostas Jezerskas ir Juozas Geičas. Tačiau

³⁸⁸ KMM darbuotojų algalapių sąrašas, 1922, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1088, l. 103.

³⁸⁹ *Ibid.*, l. 120. 1924 m. gruodžio 15 d. KMM pateiktoje ataskaitoje Švietimo ministerijai vėl minimi 3 modeliai, kurių mėnesinis atlyginimas padidėjo iki 250 litų, KMM susirašinėjimas dėl atlyginimų išmokėjimo, 1924, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1089, l. 25.

³⁹⁰ KMM susirašinėjimas dėl atlyginimų išmokėjimo mokytojams, 1924, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1089, l. 50–51.

³⁹¹ Waller Sussan, „Professional Poseurs: The Male Model in the Ecole des Beaux-Arts and the Popular Imagination“, in: *Oxford Art Journal*, 2002, vol. 25, nr. 2, p. 60–61; KMM susirašinėjimas dėl atlyginimų išmokėjimo, 1924, in: LCVA, f. 391, ap. 4, b. 1089, l. 51.

³⁹² Nežinomas autorius, „Grupė Kauno meno mokyklos mokinių piešimo pamokoje, centre pozuoja moksleivis V. Vizgirda“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LNDM Fi 1586.

nebuvo identifikuota nė vienos KMM mokinės-pozuotojos pavardė. Galimai dėl neigiamo pozuotojos įvaizdžio, gyvo modelio pamokų stigmatizavimo visuomenėje, KMM mokinės vengdavo pozuoti savo meno mokykloje. Kita vertus, pozuotojų sąrašai leidžia daryti prielaidą, jog pozuotojų darbą atlikdavo ir artimi šeimos nariai. Pavyzdžiui, 1938 m. ir 1939 m. KMM pozavo pasiuntinio³⁹³ Antano Gylio duktė Angelė Gylytė, 1940 m. Anelė Kepežienė ir jos dukra Birutė Kepežėnaitė, KMM prižiūrėtojo Jono Kepežėno šeimos narės³⁹⁴.

Pasitelkiant kiekybinį tyrimo metodą galima teigti, kad 1938–1939 m. pozuotojų sąrašai sudaro statistiškai pakankamą pagrindą analizuoti lyties pasiskirstymą tarp KMM pozuotojų, kurių iš viso identifikuota 81 (žr. priedą nr. 4). 1938 m. iš 26-ių pozuotojų buvo 12 moterų ir 14 vyrų. 1939 m. iš 55-ių pozuotojų: 29 moterys ir 26 vyrai. Šie duomenys rodo gana tolygų lyčių pasiskirstymą, leidžiantį daryti prielaidą, kad tiek moterys, tiek vyrai aktyviai dalyvavo gyvo modelio praktikoje, o lytis nebuvo esminis ribojantis veiksnys šioje meninio ugdymo srityje. Situacija keičiasi 1940 m. statistikoje: iš 43 pozuotojų 28 buvo moterys ir 15 vyrų, kuomet, galimai dėl prasidėjusio karo, moterų pozuotojų skaičius buvo ženkliai didesnis už vyrų.

Pozuotojų socialinio statuso portreto rekonstrukcijai pasitelkti vidaus pasai, kuriuose užfiksuota informacija apie asmenų gimimo datą ir vietą, profesiją, išvaizdos ypatumus, religiją ir šeiminingą padėtį. Iš 81 pozuotojų pavyko identifikuoti 29-is asmenų vidaus pasus: 16 moterų ir 13 vyrų, pozavusių KMM nuo 1938 m. iki 1939 m.³⁹⁵

Remiantis gimimo datomis nustatyta, jog vyriausia pozuotoja buvo 86-ųjų metų amžiaus beraštė našlė Paulina Valterytė-Dapkevičienė³⁹⁶, o jauniausia – 16-kos metų tarnaitė Bronė Giedrikaitė, gimusi 1923 m. Kaune³⁹⁷. Šie duomenys leidžia teigti, kad KMM pozuotojų amžiaus spektras buvo

³⁹³ Žemesnio rango ūkio ar administracinis darbuotojas, einantis įvairias pagalbines pareigas.

³⁹⁴ Prižiūrėtojas. Algalapiai, 1940-1941, in: LLMA f. 61, ap. 3, b. 15, l. 51.

³⁹⁵ Dapkevičienė Valterytė Paulina, Daniūnaitė Stefanija, Daniūnaitė Zofija, Karalevičienė Antanina, Keturakis Antanas, Klibavičius Kazys, Lapinskienė Kotryna, Petkevičius Ipolitas, Skorobogatovienė Marija, Snarkis Henrikas, Ambraziejūtė Ona, Černiauskas Juozas, Azguridis Aleksandras, Balsys Antanas, Daniūnaitė Genė, Felčaitė Vanda, Giedrikaitė Bronė, Giedrikienė (Mardosaitė) Ona, Godas Anupras, Goželskaitė Paulina, Jagminiatė Elena, Juodytė Ona, Klibavičius Kazys, Kondratas Petras, Petkevičius Steponas, Rimkevičienė Veronika, Skorobogatovienė Grimytė Marija, Boleslovas Savickas, Šimkevičius Julijonas.

³⁹⁶ Valterytė-Dapkevičienė Paulina, vidaus pasas, 1920, in: KRVA f. 66, ap. 5, b. 607, l. 1.

³⁹⁷ Giedrikaitė Bronė, vidaus pasas, 1940, in: KRVA f. 66, ap. 8, b. 2319, l. 1.

platus, apimantis skirtingas gyvenimo tarpsnių grupes. Tai sudarė sąlygas mokiniams lavinti gebėjimus vaizduoti įvairaus amžiaus žmones.

Dauguma pozuotojų buvo gimę Lietuvoje, tačiau būta ir išimčių: pozavo ir kilę iš Liepojos³⁹⁸ ar Charkovo³⁹⁹. Tai rodo tam tikrą socialinę ir geografinę įvairovę nagrinėjamoje imtyje.

Moterų pozuotojų tarpe dominavo šeiminkės, darbininkės ir siuvėjos, taip pat identifiкуotos gimnazijų mokinės. Vyrų pozuotojų tarpe daugumą sudarė darbininkai: 7-i iš 13-kos. Likusieji buvo kitų pavienių profesijų atstovai: mechanikas, batsiuvys, ūkininkas ir muzikantas. Galima teigti, kad KMM atliepė bendrą tendenciją – meno mokyklose pozuotojais dažniausiai tapdavo žemesniųjų socialinių sluoksnių atstovai. Taip pat nustatyta ir keletas aukštesniojo sluoksnio atstovų, tarp jų: garlaivio kapitonas, provizorius bei valdininkė. Tai rodo, jog nors tarp pozuotojų ir dominavo žemesniojo sluoksnio atstovai, tačiau KMM pozuotojų sudėtis nebuvo homogeniška (tą įrodo ir įrašai pasuose apie raštingumo lygį, tarp pozuotojų būta ir beraščių⁴⁰⁰).

Tikėtina, jog skirtingų socialinių grupių atstovams pozuotojo darbą lėmė nevienodi motyvai. Žemesniųjų socialinių sluoksnių pozuotojams tai galėjo būti svarbus papildomų pajamų šaltinis. Tuo tarpu aukštesniojo sluoksnio atstovai galėjo būti pasirenkami dėl specifinių išvaizdos ypatybių: pavyzdžiui ūsų⁴⁰¹, gymio⁴⁰² ar amžiaus⁴⁰³ arba patys įsitraukti dėl asmeninių interesų, socialinių ryšių ar domėjimusi daile.

Religinės priklausomybės požiūriu dominavo katalikai. Stačiatikiai sudarė tik nedidelę dalį pozuotojų. Analizuojant šeiminę padėtį nustatyta, jog apie pusę pozuotojų save įvardijo kaip nevedusius ar neištekėjusias, taip pat identifiкуoti keletas našlių. Šie duomenys papildė pozuotojų socialinio portreto rekonstrukciją ir leidžia geriau suprasti demografinę struktūrą.

Vertingos informacijos pateikia ir ikonografiniai šaltiniai. Iš 22 KMM gyvo modelio pamokų nuotraukų 6-iose užfiksuotos pozuojančios moterys ir 16 vyrų⁴⁰⁴. Atsižvelgiant į XX a. pirmoje pusėje Vakarų Europos meno institucijose paplitusią tendenciją, kuomet didžioji dauguma pozuotojų buvo

³⁹⁸ Daniūnaitė Stefanija, vidaus pasas, 1936, in: KRVA f. 66, ap. 5, b. 598, l. 1; Daniūnaitė Genė, vidaus pasas, 1934, in: KRVA f. 66, ap. 5, b. 597, l. 1.

³⁹⁹ Goželskaitė Paulina, vidaus pasas, 1934, in: KRVA f. 66, ap. 8, b. 4587, l. 1.

⁴⁰⁰ Paulina Valterytė-Apkevičienė ir Antanas Keturakis.

⁴⁰¹ Petkevičius Ipolitas.

⁴⁰² Graikų kilmės garlaivio kapitonas – Azguridis Aleksandras.

⁴⁰³ 61-į metų Petkevičius Ipolitas.

⁴⁰⁴ Mumgaudytė Lina, „Kauno meno mokyklos gyvo modelio pamokų fotografijos 1922–1939 m.“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2024, t. 112, Menas moderniai šaliai moderniam mieste: Kauno meno mokyklai 100, p. 111-136.

moterys⁴⁰⁵, KMM vizualinė medžiaga ir 1938–1939 m. pozuotojų sąrašai, kuriuose fiksuotas beveik tolygus vyrų ir moterų skaičius⁴⁰⁶, leidžia kelti klausimą dėl šios tendencijos universalumo. Platesnis tyrimas, KMM mokinių sukurtų dailės kūrinių, eskizų analizė, populiarių siužetų identifikavimas padėtų išivertinti moterų pozuotojų reprezentacijos pobūdį, dažnį bei jų socialinį ir kultūrinį vaidmenį instituciniame meno ugdymo kontekste. Tai, kad nuotraukose užfiksuota daugiau vyrų nei moterų pozuotojų galima daryti prielaidą, jog moterų pozuotojų vizualinis dokumentavimas galėjo būti sąmoningai ribojamas. Praktikos neatskleisti pozuojančių merginų identiteto siekia dar XIX a. pab., kuomet Vaizduojamųjų menų mokykla (pranc. Ecole des Beaux-Arts) algalapiuose pozuotojus vyrus įvardydavo vardais ir pavardėmis, o merginas tik vardais⁴⁰⁷. Visa tai liudija, jog moterų padėtis dailės institucijose buvo kitokia nei vyrų – jų profesinis statusas ir viešas pripažinimas buvo ribotesnis. Kita vertus, jų tapatybę galėjo būti sąmoningai slepiama dėl to meto moralinių normų.

Dar viena Vakaruose, ypač Prancūzijoje ir Didžiojoje Britanijoje, paplitusi meninio ugdymo praktika buvo etninės pozuotojo tapatybės išryškinimas⁴⁰⁸. XIX a. pab.–XX a. pr. Vakarų Europos meno centruose, tokiuose kaip Paryžius ir Londonas, juodaodžiams pozuotojams buvo priskiriami kitoniškumo, egzotiškumo, netgi demonizacijos ir gyvuliškumo bruožai⁴⁰⁹. Tuo tarpu italų kilmės modeliai reprezentavo akademiniuose kontekstuose dominuojančią grožio normą⁴¹⁰, o žydų kilmės moterys reprezentavo „belle juive“ grožio idealo sampratą⁴¹¹. 1938–1939 m. KMM algalapiuose tarp 81 pavardės, minima tik viena žydų kilmės pozuotoja Yda

⁴⁰⁵ Kaip atskaitos tašką laikant Paryžių. Waller Sussan, „Professional Poseurs...“, p. 44.

⁴⁰⁶ Pozuotojų algalapiai, 1938–1939, in: LLMA f. 61, ap. 1, b. 206. Pvz.: 1939 m. vasario mėn. 7 moterys, 6 vyrai (l. 4); 1939 m. balandžio mėn. 7 moterys ir 7 vyrai (l. 8); 1939 m. lapkričio mėn. 9 moterys ir 8 vyrai (l. 16). Waller Sussan, „Professional Poseurs...“, p. 55.

⁴⁰⁷ Ecole des Beaux Arts, Depenses 1863–1875, in: CHAN F/21/632-64; Waller Susan, *Invention of the Model...*, p. 62.

⁴⁰⁸ Darcy Grimaldo Gribby, „Still Thinking about Olympia's Maid“, in: *The Art Bulletin*, 2015, vol. 97, no. 4, p. 432.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Italų modelių dominavimą lėmė Italijoje susiformavusios ilgametės pozavimo tradicijos. Vis dėlto XX a. pirmoje pusėje Prancūzijoje išgalėjus nacionalizmui, italų modelius pakeitė prancūzai. Felter-Kerley Lela, „The Art of Posing Nude: Models, Moralists, and the 1893 Sal des Quatre-Arts“, in: *French Historical Studies*, Winter 2010, vol. 33, no. 1, p. 69-97.

⁴¹¹ Waller Susan, *Invention of the Model...*, p. 26.

Lipšicienė⁴¹². Deja, jos atvaizdas nebuvo rastas, todėl negalima pasakyti, ar ji atitiko to meto *belle juive* grožio sampratą. Pasak KMM auklėtinio Antano Gudaičio, žydų pozuotojai (vyrai) buvo populiariūs dėl savo kitoniškumo⁴¹³, referuojant į jų barzdas bei peisus.

Kitas reikšmingas veiksnys – pozuotojų nuogumas, kuris dažnai sulaukdavo kritikos iš katalikiškosios visuomenės ir tapdavo jos moralinės kontrolės objektu. Tai ypač atsispindėjo patriarchališkos katalikiškosios pusės pasisakymuose KMM atžvilgiu. 1925 m. laikraštyje „Rytas“ išspausdintas A. Jakšto straipsnis „Meno ir pornografijos mokykla“, kuriame KMM buvo kaltinama pornografijos propagavimu gyvo modelio piešimo pamokose: „Bet ne vien moteriškai šlykštu figūruoti nuogai; šlykštu ir doram vaikinui ji piešti. Būdamas doras jis turi instinktyvų moters gerbimą. Tuo tarpu ko gi jį mokina M. Mokykla? Gi atviriausio moters negerbimo“.⁴¹⁴ Tai ypač neigiamai atsiliepė bendram moterų įvaizdžiui⁴¹⁵. A. Jakštas bando atsakyti į klausimą, kodėl moterys sutinka pozuoti: „Kas jas verčia daryti tam įgimtam moters gėdingumui taip priešingą darbą?“. Ir pateikia atsakymą, jog jas verčia vargas ir neturtas, nes „mokykla nebloggeriai moka už šį patarnavimą“ – nuo 200 iki 300 litų mėnesiui.⁴¹⁶ Remiantis šaltiniais ir kitų šalių praktikomis, iš tiesų galima manyti, jog KMM pozuotojai (-jos) dažniausiai priklausė socialiai pažeidžiamoms, ekonomiškai sunkiai besiverčiančioms visuomenės grupėms⁴¹⁷. Tiesa, A. Jakštas savo straipsnyje potencialiomis pozuotojomis įvardino Kauno miesto Aušros gimnazijos mokines⁴¹⁸ ir valdininkų žmonas.⁴¹⁹ Tokiu jo teiginiu labai pasipiktino visuomenės veikėjas, literatūros istorikas, publicistas Mykolas Biržiška, kuris spaudoje atsakydamas teigė, jog nežinąs nei vieno tikro fakto, kad pozuotoja dirbtų jo gimnazijos mokinė, tačiau A. Jakštas laikėsi savo pozicijos – esą iš patikimų šaltinių jis žino, kad

⁴¹² Pozuotojų algalapiai, 1938-1939, in: LLMA f. 61, ap. 1, b. 206, l. 2.

⁴¹³ Tomas Sakalauskas, *Antanas Gudaitis: septyni vakarai su dailininku*, Vilnius, 1989, p. 33.

⁴¹⁴ Adomas Jakštas, „Meno ir pornografijos mokykla“, in: *Rytas*, 1925, nr. 129(434)), p. 3.

⁴¹⁵ A. Valiuškevičiūtės užrašyti J. Mikėno 1960 m. sausio 14 d. ir V. Čiurlionytės-Karužienės 1968 m. birželio 17 d. prisiminimai. Plačiau: Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla...*, p. 52.

⁴¹⁶ Adomas Jakštas, „Meno ir pornografijos mokykla“, in: *Rytas*, 1925, nr. 129(434)), p. 3.

⁴¹⁷ Remiamasi pozuotojos beraštės KMM pozuotojos Bronės Krutulytės atveju, kuri KMM dirbo nuo 1924 m. kovo 24 d. iki birželio 15 d. bei nuo rugsėjo 9 d. iki lapkričio 15 d. Justino Vienožinskio susirašinėjimas dėl atlyginimų išmokėjimų, 1924, in: LCVA f. 391, ap. 4, b. 1089, l. 51.

⁴¹⁸ Biržiška Mykolas, „Atviras laiškas Adomui Jakštui“, in: *Rytas*, 1925, nr. 129, p. 3.

⁴¹⁹ Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla...*, p. 51-52.

pozuotojomis dirba 5–6 šios gimnazijos mokinės. Šis atvejis rodo, kad gyvo modelio piešimo praktika KMM tapo ne tik dailės pedagogikos dalimi, bet ir viešųjų diskusijų objektu, formavusiu moterų įvaizdžio interpretacijas tarpukario visuomenėje. A. Jakšto spaudoje išsakytos nuomonės, grindžiamos ekonominiais paaiškinimais, atspindi plačiau paplitusią tendenciją pozuotojas (dažniausiai moteris) priskirti socialiai pažeidžiamoms grupėms. Tokie pasisakymai atskleidžia lyčių stereotipus bei moralines normas, kurias gynė dalis visuomenės. Konfliktas tarp šių dviejų pozicijų iliustruoja, kaip dailės švietimo praktikos persidengdavo su visuomeninėmis moralės diskusijomis, darant įtaką moterų profesiniam ir socialiniam įvaizdžiui.

XX a. pr. Lietuvoje pozavimu užsiimdavo kelios visuomenės grupės. Pirmiausia, be abejo, tai buvo artimiausia dailininkų aplinka, dailininkų žmonos. Pavyzdžiui, KMM įkūrėjo, tapytojo Justino Vienožinskio žmona – Sofija Vienožinskienė⁴²⁰, Adomo Varno žmona – Marija Varnienė⁴²¹, skulptoriaus Juozo Zikaro žmona – Anelė Tūbelytė-Zikarienė. Pastaroji pozavo ne vien dėl finansinių sumetimų, bet ir siekdama apsaugoti vyrą nuo kitų moterų įtakos, leisdama suprasti, jog jos figūra tinkamiausia meninei raiškai, o kitoms moterims leisdama pozuoti tik galvos studijoms. Garsiajai „Laisvės“ statulai, Kaune atidengtai 1928 m. gegužės 15-ąją, kūnui pozavo J. Zikaro žmona, veidui 17-metė Panevėžio gimnazistė Marija Ramanauskaitė⁴²². J. Zikaro darbui „Sielvartas“ taip pat pozavo ir jo mokinė D. Tarabildaitė-Tarabildienė. Tokia pati tendencija, jog dailininkui pozuoja jos mokinės identifikuojama ir Petro Rimšos kūryboje, kuomet jam pozavo M. Katiliūtė, o Juozui Mikėnui pozavo Č. Percikovičiūtė⁴²³.

Tarpukario Lietuvos dailės lauke fiksuojamas ir abipusio pozavimo reiškinys tarp sutuoktinių dailininkų, kuomet dailininkai vienas kitam tapdavo

⁴²⁰ Vienožinskis Justinas, „Žmonos portretas“, *paveikslas*, 1914, in: ČDM Gng 1479, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/valuables/e/805209/876751923?searchId=89858781> [2025-03-24].

⁴²¹ Varnas Adomas, „Bangosė (autorius ir jo žmonos portretas)“, *paveikslas*, 1912, in: ČDM Mt 1088, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/valuables/e/805209/1152468?searchId=84948152> [2025-03-24].

⁴²² Javaitytė Skirmantė, „Garsiajai J. Zikaro „Laisvei“ pozavo žmona ir moksleivė, o „Knygnešio“ prototipu tapo legendinis knygnešių karalius“, in: *Kas vyksta Kaune*, 2021, [interaktyvus], in: <https://kaunas.kasvyksta.lt/2021/03/13/kultura/garsiajai-j-zikaro-laisvei-pozavo-zmona-ir-moksleive-o-knygnesio-prototipu-tapo-legendinis-knygnesiu-karalius-foto/2/> [2025-03-24].

⁴²³ „Įkvepėjomis“, in: *Ieškoti moters*, katalogo sud. Krištopaitytė Violeta, Vasiliauskienė Aušra, Kaunas, 2012, p. 19.

modeliais. Pavyzdžiui: V. Didžioko⁴²⁴ ir B. Didžiokienės, O. Dubeneckienės-Kalpokienės ir P. Kalpoko poros⁴²⁵. Vis dažniau pastebima, jog pačios dailininkės pradėjo tapyti save, siekdamos išreikšti asmeninę tapatybę, savivoką bei įtvirtinti moters, kaip kūrėjos, vaidmenį meno pasaulyje⁴²⁶. Šie atvejai rodo, kad pozavimas Lietuvoje buvo ne tik techninis meninės praktikos aspektas, bet ir kompleksiškas socialinis reiškiny, atspindintis lyties vaidmenis, galios santykius, šeimos dinamiką bei kūrybos intymumą.

Vis dėl to žmogaus anatomijos pažinimas tarpukario dailės ugdymo kontekste neapsiribojo vien gyvo modelio pamokomis ar pozuotojų darbu. Prie žmogaus kūno pažinimo reikšmingai prisidėjo bendradarbiavimas su medicinos sritimi, ypač anatomijos disciplina. Pastebima tendencija kviesti medikus į dailės mokyklas dėstyti anatomijos⁴²⁷. Spaudoje KMM anatomijos dėstytoju minimas prof. Žilinskas⁴²⁸ – žymus Lietuvos gydytojas, anomas Jurgis Žilinskas, Kauno Vytauto Didžiojo universitete įkūręs Anatomijos katedrą, muziejų⁴²⁹. KMM anatomijos dėstytojų sąrašė minimas ir gydytojas Simas Virkutis⁴³⁰. Dailės ir medicinos sąsajas patvirtina KMM mokinės Jadvygos Paukštienės korespondencijoje randami duomenys apie meno mokyklos mokinių vizitus į medicinos studijas bei skrodimo praktikas, siekiant gilinti anatomijos žinias⁴³¹. Dar vienas pavyzdys, pagrindžiantis dailės ir medicinos glaudų ryšį, KMM mokinės Marcės Katiliūtės 1930–1931

⁴²⁴ Didžiokas Vladas, „Barboros Didžiokienės portretas“, *paveikslas*, 1920–1930, in: ČDM Mt 3134; Didžiokas Vladas, „Barboros Didžiokienės portretas“, *paveikslas*, 1928, in: LNDM T 3023.

⁴²⁵ Didžiokienė Barbora, „Vladas Didžiokas Palangoje“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 3021.

⁴²⁶ Didžiokienė Barbora, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: LNDM T 3104; Romerienė Sofija, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: VŠĮ Dr Jauniaus Gumbio Lietuvos meno fondas.

⁴²⁷ Šia praktika užsiėmė ir SBU Dailės fakultetas. Anatomijos mokė prof. Ježis Aleksandrovičius, dr. Zigmundas Jakubovskis, ir prof. Mykolas Reicheris iš Medicinos fakulteto. Poklewski Jozef, „Menininkų rengimas dailės fakultete tarpukariu“, in: *XIX–XX a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas, Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2000, nr. 17, p. 112.

⁴²⁸ „Meno mokyklos auklėtinių paroda“, in: *Naujas žodis*, 1928, nr. 10–11, p. 8.

⁴²⁹ Jurgis Žilinskas, in: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/jurgis-zilinskas/> [2025-04-11].

⁴³⁰ Simas Virkutis. KMM pamokų paskirstymas mokytojams, 1934–1938, in: LLMA f.61, ap.1, b.142, l.19–20. Baigė Lietuvos universitetą. Laisvai samdomas. Dėstė plastinę anatomiją. Dirbo Kauno apskrities gydytoju.

⁴³¹ Jadvyga Paukštienė rašo Algimantei apie KMM, vizitavimą pas medikus katedroje, 1993 m. spalio Oak Lawn. Jadvygos Paukštienės korespondencija, 1993, in: Lituanistikos tyrimo studijų centras (toliau LTSC), Jadvygos Paukštienės fondas, dėžė nr. 2, b. 18, p. 6.

m. praktikos anatomijos užrašai. Juose dailininkė piešė žmogaus kūno anatomiją, aprašinėjo kūno dalis bei jų funkcijas. Aprašymai dažnu atveju priminė medicinos studentų užrašus: „Viršutinis žandikaulis vad. osmasillaris yra porinis kaulas susideda iš 3 ataugų: viršutinio žandikaulio atauga jungias iš viršaus su nosies kaulu iš vidaus su ašarų kaulu – os lacrimale, verkiant iš akių ašaros subėga į nosį pro skylutę. Tam tikroj duobutėj randas akies liauka.“⁴³² Tai, jog užrašai daryti dailininkės, išduoda keletas užrašuose randamų frazių: „Galva. [...] Mes privalome kaip dailininkai kreipti daugiau dėmesio į paviršių, jame nėra stačių linijų, kampų, visur užsibaigia apskritimais“⁴³³. Užrašai rodo, jog dailininkė ne tik perėmė medicinos žinias, bet ir jas pritaikė dailininko matymui. Tai taip pat liudija, jog žmogaus kūno anatomijos pažinimas dailės mokyme, nors ir buvo realizuojamas per vaizdinę praktiką, dažnu atveju rėmėsi ir medicinos mokslo žiniomis.

Šiame kontekste iškalingai skamba A. Jakšto pasisakymai spaudoje, kuriuose jis, kritikuodamas moterų pozavimą, siūlė alternatyvą – moterų ir mergaičių lavonų piešimą, sakydamas: „Jei dailininkams, nuogybių šalininkams terūpėtų vien teoriškas moters kūno pažinimas, tai jie galėtų nuogybių modeliais imtis mirusių moterų ir mergaičių lavonus. Lavone juk per kelias dienas nuo mirties visos gyvojo kūno formos lieka nepakitusios. Tų moteriškų lavonų pigiai būtų galima gauti Kauno ligoninėse. Lavonai tuo ir geri, kad jie nereikalingi poilsio; juos gali piešti ištisą dieną ir naktį [...]“⁴³⁴. Šis fragmentas liudija apie radikalų A. Jakšto požiūrį į gyvo modelio pamokas. Siūlydamas lavonų piešimą kaip alternatyvą moterų pozavimui, jis ne tik išreiškė nepasitikėjimą moterų dalyvavimu dailės švietimo procese, bet ir atskleidė visuomenėje gajų požiūrį, kuris moters kūną traktavo kaip moralinę problemą, o ne kaip profesinės dailės studijų objektą.

Dar viena alternatyva, siekiant mokytis piešti ir tyrinėti žmogaus anatomiją, judesį, neturint, nenaudojant gyvų modelių, buvo lėlių naudojimas. Šį metodą taikė KMM dėstytojas Stasys Ušinskas, savo sukurtas lėles pasitelkdamas kaip mokomuosius modelius. Jos sudarė galimybę mokiniams praktiškai studijuoti žmogaus kūno formas ir judesių dinamiką⁴³⁵. Tai rodo, jog gyvų modelių problema egzistavo, tačiau buvo ieškoma ir to sprendimo būdų.

⁴³² Marcė Katiliūtės plastinės anatomijos užrašai. II kursas, 1930–1931 mokslo metai, in: NMMB F. 122-6, l. 8.

⁴³³ *Ibid.*, l. 7.

⁴³⁴ Jakštas Adomas, „Meno ir pornografijos mokykla. Nuogybės“, in: *Rytas*, 1925, 129(434)), p. 3.

⁴³⁵ Tumenienė Nijolė, *Stasys Ušinskas*, Vilnius, 1978, p. 40.

XIX a. pab.–XX a. pr. pozuotojų demografija keitėsi: nuo dominavusių vyrų iki moterų, kurių įsitraukimą skatino urbanizacija, emancipacija ir bohemos kultūra, nors Lietuvoje šis perėjimas beveik nepastebėtas. Tarpukariu KMM pozuotojų profesija formavosi kompleksiskai, tačiau suprantant, jog tai viena iš būtinų sąlygų sisteminiame dailės švietime. Susidurta su iššūkiais dėl visuomenės požiūrio, socialinės stigmatizacijos ir pozuotojų stokos, kuri spręsta kviečiant modelius iš užsienio. Nors lyčių pasiskirstymas pozuotojų tarpe išliko gana tolygus, vizualinis ir istoriografinis moterų atvaizdavimas dažnai buvo ribotas, o žmogaus anatomijos studijoms didelės reikšmės turėjo ne tik gyvi modeliai, bet ir glaudus ryšys su medicinos disciplina.

4. SKIRTINGŲ SOCIALINIŲ SLUOKSNIŲ MOTERŲ ĮSITRAUKIMAS Į TARPUKARIO DAILĖS LAUKĄ: MOTYVAI, APLINKYBĖS IR PRIEŽASTYS

„Mokiausi piešti – jaučiausi inteligentė.“

Barbora Didžiokienė⁴³⁶

Meno erdvė traukė bei suteikė galimybę skirtingų socialinių sluoksnių moterims atrasti savo pašaukimą. Vis dėlto motyvai ir priežastys, kodėl moterys įsitraukdavo į dailės lauką, skyrėsi, priklausomai nuo socialinės moterų padėties, kultūrinio kapitalo bei individualios patirties. Tarpukario laikotarpis tampa lūžio momentu, kuomet dailėje pradeda dominuoti viduriniojo ir žemesniojo sluoksnio moterys, paneigdamos ankščiau nusistovėjusią tvarką, kai meno srityse vyravo aukštuomenės sluoksniui priklausančios moterys.

XIX a. pab.–XX a. pr. aukštesniųjų socialinių sluoksnių moterų, bajoraičių pasirodymas dailės erdvėje dažnu atveju asocijavosi su prestižo kėlimu, kitaip tariant siekimu įgyti įgūdžius piešti, tapyti akvarele, siuvinėti, indikavo aukštą socialinę klasę, kėlė merginos vertę, tinkamumą santuokai⁴³⁷. Aukštuomenės moterys šių įgūdžių siekdavo mokydamosi privačiai pas žymius dailininkus, keliaudamos⁴³⁸ ar lankydamos Damų akademijas (vok. Damenacademie) Vienoje ir Miunchene. Daugelio lengvabūdiškas požiūris į dailę liudijo aristokratinį diletantizmą⁴³⁹. Prie to prisidėjo ir tai, jog aukštesniuosiuose sluoksniuose pagrindinis tikslas buvo santuoka ir šeima, meninės aspiracijos turėjo likti tik hobiu⁴⁴⁰ arba kaip pridėtinė vertė, kelianti kultūrinį šeimos kapitalą, kuris tam tikrais atvejais galėjo tapti katalizatoriumi

⁴³⁶ Barbora Didžiokienė. *Mažosios...I tomas*, p. 331.

⁴³⁷ Fraser Zinsser Caroline, „Exhibition Notes: Needlework and the Education of Girls“, in: *Flo Gris Museum*, [interaktyvus], in: <https://florencegriswoldmuseum.org/exhibition-notes-needlework-and-the-education-of-girls/#:~:text=After%20elementary%20schooling%2C%20where%20they,rendered%20in%20needlework%2C%20indicated%20the> [2025-05-02].

⁴³⁸ Lampela Laura, „Women's Art Education Institutions in 19th Century England“, in: *Art Education*, 1993, t. 46, no. 1, p. 64-67, [interaktyvus], in: <https://www.jstor.org/stable/3193419#:~:text=jstor%20www,Renaissance%20will%20preface%20the> [2025-03-19].

⁴³⁹ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p. 354.

⁴⁴⁰ Meyers Nicole, „Women Artists in Nineteenth-Century France“, in: *The MET*, 2008, [interaktyvus], in: <https://www.metmuseum.org/essays/women-artists-in-nineteenth-century-france> [2025-03-28].

ištekant už aukštesniųjų klasių atstovų⁴⁴¹. Dailės žinios bei gebėjimas jas panaudoti praversdavo privačiose erdvėse – namuose, rengiant vakarienes, priėmimus, diskutuojant dailės tema⁴⁴² bei viešose erdvėse, kaip antai organizuojant parodas, dalyvaujant labdaros aukcionuose⁴⁴³. Taip pat verta paminėti filantropinį aukštuomenės moterų iniciatyvų indėlį, siekiant išsaugoti, plėtoti kitų moterų kuriamą meną, kultūrinį paveldą. To pavyzdys – 1872 m. Britanijos Karališkoji siuvinėjimo mokykla (Royal School of Needlework), įsteigta bajorės Viktorijos Velbi (Lady Victoria Welby) ir princesės Helenos (Karalienės Viktorijos dukros). Mokyklos tikslas buvo išsaugoti siuvinėjimo rankomis meną, kuris susidūrė su industrializacijos grėsme, norėta suteikti galimybę moterims įgyti profesiją bei užsidirbti⁴⁴⁴. Verta paminėti, jog karjeros aspiracijos nebuvo svetimos ir aukštuomenės damoms. Pavyzdžiui, prancūzų kilmės aukštuomenės seserų Edmos ir Berthos Morisol dailės mokytojas Guichardas 1925 m. perspėjo jų motiną: „Su tokiu talentu, kaip jūsų dukrų, mano mokymas nesuteiks vien tik menko „dailaus išsilavinimo“ – jos taps dailininkėmis. Ar suprantate, ką tai reiškia? Jūsų didžiosios buržuazijos aplinkoje tai būtų revoliucija, sakyčiau netgi katastrofa. Ar tikrai esate tikra, kad niekada neprakeiksite meno, kuris, kai tik pateks į šiuos taip pagarbiai ramius namus, taps vieninteliu jūsų dviejų vaikų likimo šeimnininku?“⁴⁴⁵. Šis pavyzdys liudija, jog kol aukštuomenės moterims dailė buvo hobis, kultūrinis kapitalas, tai nekėlė problemų visuomenėje, tačiau tapimas dailininke buvo suprantamas kaip pavojus.

Tarpukario Lietuvoje iš 253-ių dailės lauke priskaičiuojamų moterų dalyvių (žr. priedą nr. 1), identifikuotos 10 aukštuomenės sluoksniu atstovių⁴⁴⁶. KMM mokėsi šios bajoraičių kilmės mokinės: Benita Beraite-Grothusienė, Irena Butkevičiūtė, Vanda Heliodora Grigaliūnienė-Glovackienė, Ona Mašiotaitė-Jakutienė, Julija Štelbienė, Tatjana

⁴⁴¹ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p.127.

⁴⁴² Fraser Zinsser Caroline, „Exhibition Notes: Needlework...“, p. 1.

⁴⁴³ Lampela Laura, „Women's Art Education...“, p. 64-67.

⁴⁴⁴ „Our History. A journey of excellence in hand embroidery“, in: *Royal School of Needlework*, [interaktyvus], in: <https://royal-needlework.org.uk/our-history/> [2025-03-11].

⁴⁴⁵ Ponia Morisol pareiškia, jog esanti pasiruošusi susidurti su menamais pavojais. Fourreau Armand, *Morisot Berthe. Maîtres de l'art modern*, Paris, 1925, p. 11-12, [interaktyvus], in: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6572534g/page/n23/mode/2up> [2025-04-15].

⁴⁴⁶ Baronienė Benita Beraite-Grothusienė, bajoraitė Irena Butkevičiūtė, Heliodora Vanda, Heliodora Vanda Grigaliūnienė-Glovackienė, Sofija Liseckaitė-Plechavičienė, Ona Mašiotaitė-Jakutienė, Sofija Pacevičienė, Irena Pacevičiūtė, Julija Štelbienė, Sofija Romerienė, Tatjana Vasilkovičaitė.

Vasilkovičaitė, kurių epizodiškas pasirodymas dailės lauke, dažniausiai laisvosios klausytojos statusu, liudijo kultūrinio kapitalo kūrimą, pomėgį, tačiau ne profesionalios dailininkės profesijos siekį.

Lietuvoje prie aristokratių-dailininkių *revoliucijos* reikšmingai prisidėjo S. Romerienė, mėginusi derinti tradicinius aukštuomenės damos vaidmenis su asmeninėmis dailininkės aspiracijomis. Ji kryptingai lavino savo dailės įgūdžius: privačiai mokėsi Vilniuje pas Eleną Romerytę, vėliau gilino žinias keliaudama po Europą – lankė dailės studijas Miunchene ir Paryžiuje, taip pat dalyvavo moterims skirtuose specializuotuose Baraneckio kursuose Krokuvoje.

Jos meninio išsilavinimo lygį puikiai iliustruoja ir prisiminimai apie skulptorių Boleslovą Balzukevičių, kuris buvo įsimylėjęs S. Romerienę ir nesėkmingai jai piršosi: „Bet tuomet [...] mano pasaulis taip labai skyrėsi nuo jo pasaulio, kad iš tiesų buvome vienas kitam visiškai svetimi kultūros, išsilavinimo, išsiauklėjimo požiūriu. Iš tiesų neturėjome apie ką vienas su kitu kalbėtis, išskyrus Meną, ir tai tik labai aptakiai, nes ir šioje srityje nebuvo labai išprusęs“⁴⁴⁷. Šis liudijimas leidžia teigti, jog aukštesnių socialinių sluoksnių moterys neretai pasižymėjo aukštu kultūriniu ir meniniu išsilavinimu, kuris kai kuriais atvejais galėjo pranokti net to meto profesionalių dailininkų kompetencijas.

1919 m. Tytuvėnų dvare S. Romerienė įkūrė audimo dirbtuves ir audimo mokyklą, suprantamą kaip filantropinę veiklą, atliepiančią tiek socialinės atsakomybės, tiek kultūrinio paveldo puoselėjimo tikslus. Ši iniciatyva, kaip ir Karališkoji siuvinėjimo mokykla Didžiojoje Britanijoje, siekė išsaugoti tradicinius amatus, suburti moteris ir suteikti joms praktinių įgūdžių. Nepaisant visuomeninių ir šeiminių įsipareigojimų, S. Romerienė rado laiko kūrybai – tapybai ir piešimui, ir tęsė dailininkės karjerą tradicinio moters vaidmens rėmuose⁴⁴⁸.

Taip pat verta paminėti bajorų kilmės Sofiją Pacevičienę ir Ireną Pacevičiūtę, kurių pavardės buvo minimos ne tik tarp KMM mokinių⁴⁴⁹, tačiau ir parodų salėse. Jos paneigė nusistatymą, jog aukštuomenės damos dailės lauke veikė tik kaip diletantės. Dar vienas pavyzdys – Sofija Liseckaitė-Plechavičienė – KMM mokinė bei profesionali dailininkė. Pasak menotyrininkės Vaidos Ščiglienės, S. Liseckaitės-Plechavičienės atvejis liudija bajorijos integraciją į besiformuojančią tarpukario Lietuvos socialinę struktūrą. Tai įtakoją visuomenės demokratėjimas, ekonominis dvarų

⁴⁴⁷ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 46.

⁴⁴⁸ Plačiau: *ibid.*

⁴⁴⁹ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, 2006, p. 138.

nuosmukis, prasta materialinė padėtis, urbanizacijos procesai, miesto reikšmė. Visa tai stūmė dvarus į paribį bei performavo bajorijos veikimo lauką⁴⁵⁰. Kita vertus, išlikusi inteligentijos kultūra, įpročiai, išsilavinimas ženkliai prisidėjo prie dailės sferos plėtros. S. Liseckaitė-Plechavičienė kartu su vyru gydytoju Leonardu Plechavičiumi, 4-ajame deš. apsigyvenę Telšiuose, tapo integralia tuometinės provincijos miesto kultūrinio gyvenimo dalimi⁴⁵¹. Ji pristatė net 17 dailės kūrinių 1940 m. Alkos muziejaus surengtoje „Žemaičių dailės parodoje“, kurioje taip pat dalyvavo dar du dvarininkai: J. Perkovskis ir L. Andrijauskas⁴⁵².

Pastebima, jog tarpukario Lietuvoje bajoraičių tarpe dailė vis dar buvo kaip dominuojantis kultūrinio kapitalo, pomėgio diskursas, su keliomis išimtimis, kuomet įgytas dailės išsilavinimas, besikeičianti visuomenės santvarka įgalino kai kurias bajoraites aktyviai reikštis dailės srityje, tampant profesionaliomis dailininkėmis bei prisidedant prie Lietuvos kultūros gyvenimo puoselėjimo.

XIX a. pab.–XX a. pr. dailės lauke aktyviau pradeda reikštis miestiečių sluoksnio merginos, kurių siekis įsitvirtinti dailės sferoje, skirtingai nei aukštuomenės damų, sietinas su noru tapti išsilavinusia inteligente (vok. *Bildungsbürgertum*)⁴⁵³. Dailės sfera iš dalies suteikė miestiečių luomo moterims galimybę lygiuotis į aukštesnius sluoksnius, kitaip tariant, pakilti sociokultūriniame lygmenyje, nors miestiečių moterų siekius lavintis dailės srityje ribojo struktūrinės kliūtys, pavyzdžiui: moterų nepriėmimas į oficialias dailės akademijas ar itin aukštos Damų akademijų studijų kainos⁴⁵⁴. Daugelis moterų dailės žinių siekė privačiose dailininkų studijose ar specializuotose mokyklose, kurios sudarė alternatyvią prieigą prie dailės edukacijos.

⁴⁵⁰ Ščiglienė Vaida, „Dvarų kultūros tyrinėjimų problematika XX a. pirmojoje pusėje. Apybraiža apie dailininkę Sofiją Liseckaitę-Plechavičienę“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2003, nr. 30, p. 106, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2003~1367161928234/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [2025-04-23].

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵² 1940 metų meno paroda, parodos katalogas, Telšiai, 1940, in: Žemaičių muziejus „Alka“, JM 1. 84. 29 198.

⁴⁵³ vok. *Bildung* – vokiečių saviugdos tradicija, kuomet švietimas ir filosofija yra susieti asmeniniam ir kultūriniam brendimo procesui. Freidenreich Pass H., „Emancipation through Higher Education“, in: *Female, Jewish, and Educated*, *The Lives of Central European University Women*, Indiana, 2002, p. 17.

⁴⁵⁴ Brandow-Faller Megan, *op. cit.*, p. 199.

Daug miestiečių luomui priklausiusių moterų taip pat suvokė dailės sferos teikiamą ekonominį potencialą. Kadangi ne visos moterys turėjo galimybę sukurti šeimą, todėl ekonominio stabilumo jos siekė savarankiškai. To pavyzdys galėtų būti miestiečių luomo atstovės netekėjusios seserys Ana ir Margareta Sinnhuber (vok. Anna, Margarethe Sinnhuber), gimusios XIX a. pab. Klaipėdoje. Jos vertėsi kūryba: turėjo mokinių, užsiėmė paveikslų reprodukcija, dalyvavo parodose Karaliaučiuje ir Berlyne⁴⁵⁵. Anna savo gyvenimo aprašyme teigė: „Klaipėdoje ir Karaliaučiuje aš turėjau tiek daug piešimo ir tapybos pamokų, kad net sušlubavo sveikata. [...] Meno leidyklos yra nupirkusios daugelį mano paveikslų reprodukavimui. Reprodukcijos turėdavo tokį pasisekimą, kad vos spėdavau atlikti visus užsakymus“⁴⁵⁶. Šis pavyzdys yra daugiau išimtis, nei taisyklė. Miestiečių luomo moterų įsitvirtinimą dailės sfere pirmiausia lėmė išsilavinimo galimybės bei ekonominės paskatos.

Miestietėms moterims studijuoti dailę reikšmingai išsiplėtė galimybės Kaune įsteigus KMM. Atlikus KMM mokinių analizę, galima teigti, kad nemaža jų dalis buvo miestietės, daugiausia kilusios iš Kauno. Taigi, laikinosios sostinės būsimų dailininkių sluoksnį formavo vietinės merginos. KMM besimokiusios merginos buvo kilusios iš įvairiausių Lietuvos, Latvijos ir Rusijos miestų, kurios kartu su kaunietėmis sudarė nemažą miestiečių sluoksnį. Tarp kilmės vietų nurodomas Vilnius, Kėdainiai, Panevėžys, Ukmergė, Palanga, Radviliškis, Biržai, Peterburgas, Maskva, Novgorodas, Kijevas, Odesa, Vitebskas, Ryga, Liepoja, Karaliaučius, Hartfordas (JAV)⁴⁵⁷.

Dailės laukas, nors ir išliko kupinas iššūkių dėl vyraujančių visuomenės nuostatų, jog moterys per daug emocionalios didžiajam menui⁴⁵⁸ bei institucinės nelygybės, tam tikrais aspektais ši sfera buvo palankesnė nei alternatyvūs darbo rinkos sektoriai. Visų pirma, jis siūlė dailės pedagogikos galimybes, kurios tuo metu atrodė žymiai patrauklesnės nei darbas pramonėje, pavyzdžiui, fabrikuose⁴⁵⁹. Kita vertus, kai kurios miestiečių luomo moterys sąmoningai rinkosi nepriklausomą kūrėjos kelią. Jas motyvavo ne vien siekis

⁴⁵⁵ Jokubavičienė Kristina, „Anna ir Margarethe...“, p. 18-19.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, 2006.

⁴⁵⁸ Bluett Amy, „Victorian women and the fight for arts training“, in: *Royal Academy*, 2021, [interaktyvus], in: <https://www.royalacademy.org.uk/article/striving-after-excellence-victorian>, [2025-03-16].

⁴⁵⁹ Tolles Thayer, Sullivan Abigail, „Women in studio“, in: *The MET*, 2023, [interaktyvus], in: <https://www.metmuseum.org/perspectives/louis-lang-art-students#:~:text=By%20the%20late%201860s%2C%20educational,wood%20en-graving%20to%20china%20painting> [2025-03-24].

kilti visuomenės hierarchijoje ar įgyti ekonominį savarankiškumą, bet ir savirealizacijos galimybė bei kūrybinė aistra⁴⁶⁰.

Dailės sritis buvo ypač patraukli žydų jaunuomenei. Žydų Apšvietos laikotarpis⁴⁶¹ pakeitė ir žydų bendruomenės požiūrį į meną bei šios profesijos atstovus.⁴⁶² Iki tol žydai laikėsi Antrojo Dievo įsakymo, kuris draudė vaizdavimą. Iki žydų Apšvietos periodo žydų menas apsiribojo tik religine forma: puošybos elementais sinagogose ar kitais liturginiais objektais⁴⁶³. Tačiau naujų pasaulietinių idėjų vedini žydai pradėjo kitaip interpretuoti Antrąjį Dievo įsakymą: „[...] švelnino [...] Antrojo Dievo įsakymo interpretaciją, teigdami, kad jis draudžia ne įsivaizdavimą ir vaizduojamąjį meną, o stambeldystę – žmogaus sukurtų meno objektų pavertimą kulto dalimi, jų garbinimą.“⁴⁶⁴ Tai atvėrė platų galimybių lauką žydų meno perspektyvai, kuriai buvo suteikta laisvė ne tik dvasiškai, bet ir visuomeniškai ugdyti tautos santykį su vidiniu ir išoriniu pasauliu.⁴⁶⁵ Ši profesija tapo ypač patraukli tarp nepasiturinčių bei vidurinio sluoksnio žydų – miestiečių, siekusių asimiliacijos su vietine aplinka bei sekusių pasaulietišku idėjų tendencija.⁴⁶⁶ To meto tapytojo bei skulptoriaus Lasaro Segallo⁴⁶⁷ nuomone, menininko kelio pasirinkimas buvo tolygus tapimui *europiečiu* asimiliacijos bei pasaulėžiūros požiūriu.⁴⁶⁸

Valstiečių luomo moterų kūrybiškumo raida dažnai buvo tampriai susijusi su jų bendruomenės papročiais. Tokie amatai, kaip siuvimas, audimas, keramika, siuvinėjimas, baldų puošyba paprastai buvo perteikiami neformaliai – mokantis iš motinų ar vyresnių moterų, ir perduodami iš kartos į kartą kaip kolektyvinės žinios. Rūpestingai sukurtas dirbiny–kūrinys atspindėjo ne tik meistrystę, bet ir tapatybės pojūtį. Tokie rankų darbo kūriniai, kaip siuvinėtas

⁴⁶⁰ Cecilia Beaux (1855–1942 m.) Amerikos menininkė ir pirmoji moteris, dėsčiusi dailę Pensilvanijos dailės akademijoje. Dailės lauke siekė „įrodyti moters galimybes“. Nicole, „Women Artists in Nineteenth Century France“, in: *The MET*, 2008, [interaktyvus], in: <https://www.metmuseum.org/essays/women-artists-in-nineteenth-century-france> [2025-03-28].

⁴⁶¹ Žukauskienė Odeta, „Lietuvių ir litvakų kultūriniai sąlyčiai modernėjančiame pasaulyje“, in: *Lietuvos žydų kultūros paveldas: kasdienybės pasaulis*, Vilnius, 2013, p. 90.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶³ Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 84.

⁴⁶⁴ Žukauskienė Odeta., *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, autorė remiasi D'Alessandro S., *Lasar Segall. Nouveaux monde's*, Paris, 2000, p. 30.

⁴⁶⁶ Žukauskienė Odeta., *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴⁶⁸ D'Alessandro S., *op. cit.*, p. 30.

tautinis kostiumas ar kruopščiai pagamintas nėrinys, galėjo reikšti moters simbolinį ir praktinį indėlį į šeimos šventes ar bendruomeninius mainus⁴⁶⁹. Amatai taip pat buvo valstiečių moterų ekonominis šaltinis, kuris leido užsidirbti⁴⁷⁰. Aukštuomenės moterys, suprasdamos amatų svarbą moters finansinės nepriklausomybės kelyje, steigė, rėmė amatų mokyklas. Ši iniciatyva turėjo keletą priežasčių, pirmiausia socialinę misiją – pagerinti moterų gyvenimą, suteikiant galimybę užsidirbti, o antra – išsaugoti tautos kultūrinį paveldą, kuriam kėlė grėsmę industrializacija.

Amatai buvo glaudžiai susiję su namų erdve, todėl atskirtis tarp amatų ir meno buvo neaiški. Elito tarpe šios veiklos nebuvo suprantamos kaip menas⁴⁷¹. XIX a. pab.–XX a. pr., dėka moterų emancipacijos, industrializacijos, urbanizacijos, daugelis valstiečių moterų kėlėsi iš kaimo į miestą, todėl atsirado poreikis kurti amatų mokyklas miestuose. Tuo pat metu kūrybinis moterų impulsas atvedė jas į dailės mokyklas bei privačias dailininkų studijas.

Dokumentuose pateikta informacija apie KMM mokinių kilmės vietas liudija, jog iš 212 KMM besimokančių merginų tik 11 proc. sudarė gimusių kaimo vietovėse⁴⁷². Tačiau šie procentai galimai kistų, jeigu būtų identifikuotos nežinomos mokinių kilmės vietos. 1928 m. spaudoje minima, jog mokykloje mokosi 142 mokiniai ir dauguma iš jų buvo kilę iš provincijos⁴⁷³. Panašią hipotezę kelia ir dailėtyrininkė Dalia Ramonienė⁴⁷⁴, pabrėždama, jog dominavo jaunimas iš provincijos. Panašu, kad žodis „provincija“ buvo suprantamas plačiai, t. y. „kilę ne iš Kauno“, todėl negalima būtų teigti, kad kilusios iš provincijos mokinės buvo kilusios būtent iš kaimo, priemiesčių ir pan. Neginčijamas faktas, jog žemesnio sluoksnio mokinės pasirodė dailės švietimo institucijose kaip pilnateisės mokinės. KMM įkūrėjo Justino Vienožinskio žodžiais, reikia telkti pajėgas, jog kaime užaugusi jaunuomenė taptų dvasiškai pajėgesne, lyginant su ankstesniąja karta, bei

⁴⁶⁹ Natale Maria Terese, „Women and crafts“, in: *Europeana*, [interaktyvus], in: <https://www.europeana.eu/en/stories/women-and-crafts> [2025-02-19].

⁴⁷⁰ „Embroidered samplers and women’s education in 19th century America“, in: *The Porter-Phelps-Huntington House museum*, [interaktyvus], in: <https://www.pphmuseum.org/blogging-through-the-museum/2019/8/6/embroidered-samplers-and-womens-education-in-19th-century-america#:~:text=Embroidered%20Samplers%20and%20Women%27s%20Education,sometimes%20a%20biblical%20verse> [2025-05-02].

⁴⁷¹ Natale Maria Terese, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷² Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p. 8.

⁴⁷³ „Meno mokyklos auklėtinių paroda“, in: *Naujas žodis*, 1928, nr. 10-11, p. 9.

⁴⁷⁴ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p. 8.

suteikti jiems galimybę ugdytis bei pažinti vaizduojamąjį meną, kurio provincijoje nebuvo⁴⁷⁵.

Žemesniųjų sluoksnių atstovės ne tik siekė meninio išsilavinimo, bet ir tapo pozuotojomis. Tai galima interpretuoti kaip reikšmingą socialinį ir kultūrinį reiškinį, atspindintį tiek meninės reprezentacijos dinamiką, tiek platesnius visuomeninius santykius tarp skirtingų socialinių sluoksnių. Dažnu atveju pozavimas turėjo ekonominį aspektą, ypač nepasiturinčiųjų tarpe, kita vertus tai buvo galimybė įsitraukti į to meto bohemą, būti tarp dailininkų, pačioms įsitvirtinti kaip dailininkėms ar tapti mūzomis.

Dailės akademijos, mokyklos, privačios studijos, damų akademijos ir menų kolonijos pritraukė skirtingų socialinių sluoksnių moteris: bajoraites, pasiturinčias damas, miestietes bei valstietes, kurios siekė lavinimosi bei išsilavinimo tiek vedamos luomui būdingų motyvacijų, tiek siekdamos ištrūkti iš esamos socialinės padėties, pasitelkdamos dailės išsilavinimą kaip socialinio mobilumo priemonę.

⁴⁷⁵ Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, p. 109.

5. MOTERŲ DALYVAVIMO FORMOS DAILĖS ŠVIETIMO INSTITUCIJOSE TARPUKARIO LIETUVOJE

Tyrimo rėmuose buvo siekiama išsiaiškinti, kokias galimybes išsilavinimas teikė moterims, ir identifikuoti tarpukario Lietuvos moterų galimus vaidmenis. Tai leido atskleisti kultūrinio lauko teikiamas galimybes ne tik išsilavinimo, tačiau ir profesinės veiklos aspekto. Kiekybinio tyrimo metodo taikymas leido nustatyti moterų dalyvavimo švietimo sistemoje proporcijas. Tam tikrais atvejais šie duomenys sudarė galimybę atlikti lyginamąją analizę ir palyginti tarpukario Lietuvos situaciją su kitų valstybių praktika.

5.1. Kauno meno mokyklos mokinė

Atlikus dokumentų analizę (žr. priedą nr. 7), galima teigti, kad 1920–1939 m.⁴⁷⁶ KMM mokėsi 712 mokiniai: 212 moterų ir 500 vyrų. Taigi moterys sudarė 30 %, o vyrai 70 %. Panaši proporcinė statistika vyravo ir Rygos dailės akademijoje (1921–1939 m.), kur iš 864 mokinių 69 % buvo vaikinai ir 31 % merginų. Tuo tarpu 1919 m. Vilniuje atsikūręs Stepono Batoro universiteto Dailės fakultetas (1919–1939 m.) turėjo beveik apylygi abiejų lyčių mokinių skaičių: iš 874 mokinių merginos sudarė 46 %, o vaikinai 54 %. Tai rodo nemažą merginų susidomėjimą meniniu išsilavinimu, lavinimusi, ypatingai turint mintyje, kad iki tarpukario pradžios šiame regione nebuvo profesionaliosios dailės švietimo įstaigos. Lyginant su pirmąją pasaulyje Pensilvanijos dailės akademija (angl. Pennsylvania Academy of the Fine Arts), kurioje tarpukario laikotarpiu iš 2219 mokinių, net 63 % buvo merginos ir tik 37 % vaikinių, statistika mums suponuoja, jog liberalaus pasaulio moterų pasirinkimas kitoje Atlanto pusėje siekti dailės išsilavinimo buvo daug aktyvesnis⁴⁷⁷.

Kiekvienais metais į KMM buvo priimama po 5–13 merginų ir 20–34 vaikinių (žr. priedą nr. 8). Pirmaisiais oficialiais KMM gyvavimo metais priimta 15 merginų ir 43 vaikinai. Išsiskiria 1925 m., kai buvo priimta net 22 merginos, 1929 m. 16 merginų, 1932 ir 1939 m. po 18 merginų. Vaikinių, kurių bendras įstojuusių skaičius siekė 501, pasiskirstymas pagal metus rodo kiek kitokią tendenciją nei merginų: 1922–1929 m. pastebimas gana tolygus įstojuusių vaikinių skaičius, vidurkis būtų 32. Vaikinių skaičius aukštumas

⁴⁷⁶ Chronologinės ribos žymi Aukštuosius piešimo kursus, kurie įkurti 1920 m., o 1922 m. perorganizuoti į KMM. Remiantis: Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*; KMM mokinių asmens bylų apyrašas, in: LLMA, f. 61, ap. 4.

⁴⁷⁷ Studentų bylos (1910–1949) (angl. Student Records (circa 1910s–1949)), in: *The Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (toliau PAFA).

pasiekė 1929 m., kuomet įstojo 50 mokinių, vėliau stojančiųjų skaičius tik krito. Tuo tarpu įstojusių merginų aukščiausias taškas pasiektas 1925 m.⁴⁷⁸ Vėliau panaši tendencija vėl pasikartojo kelis kartus kas 7 metai: 1932 ir 1939 m., kuomet KMM pradėjo mokytis po 18 merginų. Nuo 1933 m. iki 1937 m. pastebimas drastiškesnis įstojusių merginų skaičiaus kritimas, kai įstojo vos po 5–7 merginas per metus. Manoma, jog tai galimai įtakoją Kauno moterų dailės darbų mokyklos⁴⁷⁹ klestėjimo laikotarpis, kuris tęsėsi nuo 1932 m. iki 1937 m.⁴⁸⁰, bei kitos alternatyvos. 1937 m. į KMM įstojo 13 merginų. Galima spėti, kad stojančiųjų susidomėjimą daile galėjo paskatinti tais pačiais metais Kaune surengta pirmoji Lietuvos moterų dailės paroda.

Stojančiųjų skaičiams galimai turėjo įtakos tokie veiksniai, kaip nenuoseklus meno finansavimas, ribotas valstybės dėmesys kultūrai, meno rinkos ir ekspertų veiklos trūkumas, taip pat įvairios nuomonės, reiškiamos spaudoje, ar net kartais KMM mokinių tapatinimas su pornografija⁴⁸¹.

Į KMM buvo stojama ne tik baigus kelias klases ar gimnaziją, bet įdomu ir tai, kad apie 4 % merginų, studijavusių šioje mokykloje, buvo atėjusios iš kitų sričių: buhalterijos, ritmikos, plastikos, teisės, archeologijos, pedagogikos, mokytojų seminarijos, vienuolynų. Jos jau buvo įgijusios specialybę ar išsilavinimą, o KMM buvo siekiama antrojo išsilavinimo. Tai galima vertinti kaip papildomą lavinimąsi, meninio supratimo ugdymą⁴⁸².

KMM studijavusiųjų duomenys byloja, kad dominavo netekėjusios merginos – 72 %, tuo tarpu vedusios sudarė 28 %. Nedidelė dalis – tik 3 % – ištekęsusių merginų buvo dailininkų žmonos, pavyzdžiui, Juzė Katiliūtė-Staniulienė buvo dailininko Gabrieliaus Staniulio žmona, Eugenija Macytė-

⁴⁷⁸ Vaitkienė Agota, „Pirmosios sociologės moters Lietuvoje paieškos metodas, jo taikymas ir galimi sociologijos pirmeivių pavyzdžiai“, in: *Filosofija. Sociologija*, 2024, t. 35, nr. 2, p. 139.

⁴⁷⁹ Šioje mokykloje merginos mokėsi siuvimo, dailės darbų, audimo, namų ruošos. Jos išeidavo šiuos kursus: pedagogikos, psichologijos, meno istorijos, liaudies meno, moters ir vaiko higienos, amatų sąsąskaitos. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Moterų dailės ugdymas pagal Stasę Gudonytę-Bizokienę: asmenybė kaip istorijų šaltinis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Kaip pasakoti apie meną? Dailės istorija, kritika, tekstai ir pasakojimai Lietuvoje), 2022, t. 107, p. 201.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁸¹ Adomas Jakštas, „Meno ir pornografijos...“, p. 3.

⁴⁸² Karolina Dabregaitė baigė buhalterijos, mašinraščio kursus, 1934 m. Panevėžio amatų-ruošos mokyklą. Petronėlė Dineikienė Savukaitytė baigė ritmiką bei plastiką. Eleonora Gečiauskaitė baigė Lietuvos universiteto Teisės fakultetą. Stasė Liudvika Marija Gibaitė bei Emilija Idzelevičiūtė buvo vienuolės, Rimutė Jablonskytė-Rimantienė buvo archeologė. Valerija Čiurlionytė-Karužienė studijavo pedagogiką. Veronika Milinskaitė 1921 m. su mama ir seserim grįžo į Lietuvą ir apsigyveno Panevėžyje, čia baigė mokytojų seminariją.

Mikšienė-Jurkūnienė – grafiko Vytauto Jurkūno žmona, Bronė Mingėlaitė-Uogintienė – tapytojo Broniaus Uoginto žmona, Domicelė Tarabildienė – dailininko Petro Tarabildos žmona, Viktorija Kumpikevičiūtė – tapytojo Rimto Kalpoko žmona, Eleonora Lukšaitė-Lukoševičiūtė Marčiulionienė – skulptoriaus Aleksandro Marčiulionio žmona, Natalija Luščinaitė-Krinickienė – scenografo, grafiko Ramazano Krinicko žmona. Tai rodo besiformuojantį naują sociokultūrinį visuomenės sluoksnį, galių išsilyginimą, kur vyras ir jo žmona siekia išsilavinimo, pripažinimo toje pačioje meno sferoje. Moteris iš pasyvios dailės sferos veikėjos tampa aktyvia. Taip pat identifikuotos kelios dailininkų seserys: Filomena Ušinskaitė⁴⁸³ – dailininko Stasio Ušinsko sesuo bei Valerija Čiurlionytė-Karužienė – Mikalojaus Konstantino Čiurlionio sesuo. Tačiau tai daugiau išimtis.

Analizuojant stojančiųjų į KMM sąrašus, išryškėja ir tautinis aspektas. Dailės mokslo siekė ne tik lietuvaitės, bet ir kitų tautų atstovės: žydės, latvės, lenkės, rusės ar JAV gimusios lietuvės. Archyviniai duomenys atskleidžia, kad KMM gyvavimo laikotarpiu žydų mokinių skaičius sudarė 59⁴⁸⁴: 19 merginų ir 40 vaikų. Tai buvo didžiausia etninė grupė po lietuvių. Ši profesija tapo ypač patraukli tarp nepasiturinčių bei vidurinio sluoksnio žydų – miestiečių, siekusių asimiliacijos su vietine aplinka bei sekusių pasaulietišku idėjų tendencija.⁴⁸⁵ Didžioji dalis, apie 50 % stojančiųjų, buvo gimę prieš Pirmąjį pasaulinį karą, aplinkinėse carinės Rusijos gubernijose.

Šio tyrimo duomenys atskleidžia mažos apimties, tačiau reikšmingą migracijos judėjimą iš Jungtinių Amerikos Valstijų į Lietuvą tarpukario laikotarpiu. Grįžimas iš emigracijos į nepriklausomą Lietuvą kai kuriems išeivių vaikams, ypač merginoms, tapo galimybe ne tik prisiliesti prie tėvų kultūrinių šaknų, bet ir, studijuojant dailę, įsitraukti į profesionalųjį meno pasaulį. Remiantis KMM mokinių sąvado analize⁴⁸⁶, nepavyko identifikuoti nė vieno mokinio – JAV gimusio lietuvių vaikinų, kuris būtų mokėsis KMM tarpukario laikotarpiu, tačiau identifikuotos trys lietuvės: Birutė Alkevičiūtė, Marija Jovarauskaitė ir Gražina Čiurlionytė⁴⁸⁷. Tikėtina, kad jų tėvai buvo tarp lietuvių, kurie XIX a. vid.–XIX a. pab. emigravo į JAV pirmosios migracijos bangos metu. Merginos į Lietuvą grįžo greičiausiai kartu su šeima.

⁴⁸³ Stasys Ušinskas – dailininkas, vitražistas, scenografas. 1925–1929 m. mokėsi tapybą KMM.

⁴⁸⁴ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p. 8.

⁴⁸⁵ Žukauskienė Odeta, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁸⁶ Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p. 16.

⁴⁸⁷ Piliečių, gavusių vidaus pasus asmens bylos. Gražina Čiurlionytė, in: KRVA f. 66, ap. 4, b. 868, l. 1-2; Birutė Alkevičiūtė, in: KRVA f. 66, ap. 1, b. 839; l. 1-2; Marija Jovarauskaitė, in: Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p. 76.

Dėl ribotų istorinių šaltinių nepavyko identifikuoti trijų minėtų merginų indėlio į Lietuvos kultūrinį gyvenimą. Jų veikla išlieka mažai dokumentuota ir reikalauja tolesnių tyrimų. Žinoma, kad Birutė Alkevičiūtė buvo gimusi 1904 m. JAV, 1921 m. grįžo į Lietuvą. Kaip pati rašė, grįžo, nes tėvai norėjo, kad ji būtų lietuvė⁴⁸⁸. 1925 m. ji įstojo į KMM, studijavo tapybą bei keramiką, vertėsi dailės pamokomis, vedė privačias pamokas trims Jurgio Žiugždos vaikams, taip užsidirbdama mokslams⁴⁸⁹. Taip pat dirbo „Marginiuose“ ir „Aldonos“ kavinėje⁴⁹⁰. Antrojo pasaulinio karo metu tęsė mokslus Taikomosios dailės mokykloje Kaune, 1942 m. įgijo pramoninės dailės specialybę bei teisę mokyti⁴⁹¹. Informacijos apie tolesnį jos likimą neaptikta.

Marija Jovarauskaitė, gimusi 1914 m. Hartforde (JAV), nuo 1937 m. iki 1939 m. mokėsi KMM⁴⁹². Archyviniai šaltiniai nurodo, kad mokinė buvo pašalinta iš mokyklos dėl nesumokėto mokesčio. Tolimesnė gyvenimo eiga nėra dokumentuota.

KMM nuo 1923 m. mokėsi ir Gražina Čiurlionytė⁴⁹³ – garsios Čiurlionių giminės atstovė. Jos tėvas Povilas Čiurlionis buvo Mikalojaus Konstantino Čiurlionio brolis. Čiurlionių šeima sugrįžo į Lietuvą iš JAV 1920 m.⁴⁹⁴ G. Čiurlionytė palaikė ryšius su M. K. Čiurlionio seserimi Valerija Čiurlionyte-Karužiene, jų ryšys greičiausiai užsimezgė dar JAV. V. Čiurlionytė-Karužienė 1919 m. ištekėjo už Amerikos lietuvių, inžinieriaus, visuomenės veikėjo, pedagogo Romano Karužos⁴⁹⁵. Po vestuvių kurį laiką apsistojo JAV, ten dėka vyro ir brolio Povilo (G. Čiurlionytės tėvo) pradėjo lankyti tapybos ir piešimo kursus⁴⁹⁶. Vėliau 3-iajame deš. V. Čiurlionytė-Karužienė išvyko į Vokietiją studijuoti dailės ir tuo pat metu prižiūrėti brolio

⁴⁸⁸ LTSR Kauno dailės mokyklos anketa, 1940, in: LLMA f. 61, ap.4, b. 5, l. 7.

⁴⁸⁹ K. Žiugždaitės patvirtinimas, 1941, in: LLMA f. 61, ap.4, b. 5, l. 3.

⁴⁹⁰ Kauno dailės mokyklos klausytojo žinių anketa, 1941, in: LLMA f. 61, ap.4, b. 5, l. 9.

⁴⁹¹ Birutės Alkevičiūtės byla, in: LLMA f. 61, ap. 4, b. 5, l. 2.

⁴⁹² Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*, p.76.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 39. Gražina Čiurlionytė, in: KRVA f. 66, ap. 1, b. 35742, l. 1-2; Gražina Čiurlionytė, in: *Geni*, [interaktyvus], in: <https://www.geni.com/people/Gra%C5%BEina-%C4%8Ciurlionyt%C4%97/6000000006077815371> [2025-03-12].

⁴⁹⁴ Čiurlionis Povilas, in: Čiurlionis, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.eu/en/content/povilas-ciurlionis> [2025-05-12].

⁴⁹⁵ Mildažytė-Kulikauskienė Milda, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 50

Povilo dukrą⁴⁹⁷. Spėjama, jog G. Čiurlionytės mokslai KMM nutrūko dėl sveikatos problemų ir ankstyvos mirties 1925 m.⁴⁹⁸

Daugumos į KMM įstojusių mokinių meno šakos pasirinkimas buvo tapyba⁴⁹⁹. Mokinės, pasirinkusios tapybą, kėlė iššūkį tuometinėms normoms, kurios dažnai atmesdavo moteris kaip rimtas kūrėjas tokiose srityse, kaip dailė ar muzika. Merginos taip pat rinkosi grafiką, dekoratyvinę tapybą, skulptūrą bei galiausiai keramiką⁵⁰⁰. Tačiau vėliau dailininkių karjera ne visada buvo susijusi su pasirinkta specialybe.

Mokslų trukmė KMM varijavo priklausomai nuo programos. Studentės galėjo rinktis laisvosios arba tikrosios mokinės statusą, baigti mokslus su arba be dailės mokytojos cenzu. KMM buvo suskirstyta į skyrius: Parengiamąjį, veikusį iki 1929 m., Bendrojo lavinimo ir Specialųjį. Bendrojo lavinimo skyriuje buvo rengiami piešimo mokytojai gimnazijoms; studijos truko ketverius metus. Specialusis skyrius rengė dailininkus dvejų metų studijų programoje. Jame dėstyta tapybos disciplina nuo 1922 m., grafikos ir skulptūros kursai nuo 1926 m., dekoratyvinė tapyba nuo 1929 m. bei dailiosios keramikos studijos nuo 1931 m.⁵⁰¹

1920–1939 m. KMM mokėsi 712 studentų, iš jų 212 moterų, sudariusių apie 30 % visų įstojusiųjų. Atliktas tyrimas atskleidžia, jog mokinės patirdavo nemažai iššūkių mokymosi metu ir sėkmingai pabaigti mokslus sekė tik penktadaliui besimokiusiųjų. Iš 1920–1939 m. 712 mokinių, mokslus baigė tik 24 % visų įstojusiųjų: 61 mergina ir 108 vaikinai. Pažymėtina, kad nors į KMM moterų įstojo mažiau nei vyrų, tačiau jos mokslus baigdavo dažniau nei vaikinai. Statistiniais duomenimis KMM mokslus baigė 61 mergina iš 212, nors jų studijų procesą veikė struktūriniai bei socialiniai barjerai, tokie kaip finansiniai apribojimai, visuomenės nuostatos ir šeimyniniai įsipareigojimai, baigusią moterų dalis buvo didesnė nei vyrų. Merginų baigimo procentas, lyginant su įstojusiais vaikinais, buvo

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.54.

⁴⁹⁸ Gražina Čiurlionytė, in: *Geni*, [interaktyvus], in: <https://www.geni.com/people/Gra%C5%BEina-%C4%8Ciurlionyt%C4%97/6000000006077815371> [2025-03-12].

⁴⁹⁹ Žr. priedą nr. 1.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ Kauno meno mokykla, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/kauno-meno-mokykla/> [2025-01-04].

didesnis 8 procentais. Informacija apie merginas ir moteris, baigusias KMM, buvo skelbiama viešai žurnale „Moteris ir pasaulis“ (1937–1939 m.).⁵⁰²

Svarbi ir dažnai neakcentuojama dalis – moterys, kurioms nepavyko įsitvirtinti dailės lauke. Visų pirma būtų galima išskirti merginas, kurios siekė būti dailininkėmis, tačiau nebuvo priimtos į KMM. 1922–1939 m. identifikuojama 13 nepriimtų merginų: Bronė Griniūnaitė, A. Gylytė, Emilija Galvonaitė, M. Kymontaitė, Ona Krikštopaitytė, Elena Kraucevičaitė, Stefanija Kniūkštaitė, Marija Krivonosovaitė, Paulina Mickevičiūtė, Elena Šimonytė, Ona Valančiauskaitė, Bronė Žilinskienė bei Regina Rodavičiūtė⁵⁰³. Remiantis archyviniais duomenimis, pagrindinės priežastys, lėmusios šių merginų nepatekimą į KMM, būtų neišlaikyti ar nelaikyti egzaminai, nesumokėtas stojimo mokestis. Kartais ir pačios merginos buvo linkusios manyti, kad stojant kliūtis gali būti amžius. Pavyzdžiui, iš Salantų kilusi S. Kniūkštaitė prašyme stoti į KMM 1933 m. įrašė: „Nors jau būtų pavėluotas amžiaus metai, bet tikra esu, kad mano kūrybiniai troškimai atneštų daug ko gero ir pasirengus, juos vystyti būdama mokine.“⁵⁰⁴ Deja, jos prašymas nebuvo priimtas.

Identifikuoti dar keli atvejai, kurie nusako tolimesnį nepriimtų mokinių likimą. Ona Valančiauskaitė, gimusi 1907 m. Ylakių valsčiuje, 1934 m. baigė Panevėžio mergaičių amatų ir ruošos mokyklą⁵⁰⁵, tais pačiais metais siekė įstoti į KMM, tačiau jos prašymas nebuvo patenkintas⁵⁰⁶. Todėl mergina grįžo atgal į Panevėžį ir nuo 1934 m. iki 1938 m. dirbo Panevėžio mergaičių amatų ir ruošos mokykloje audimo skyriuje⁵⁰⁷. Ši situacija leidžia daryti prielaidą, jog regione nebuvo galimybių tęsti dailės studijas, todėl siekis įgyti dailės išsilavinimą liko neįgyvendintas. Vis dėlto neįvykusios aspiracijos

⁵⁰² „Skulptūros skyrių: L. Belveitaitė, grafikos skyrių V. Tarvydaitė, A. Kizevičiūtė ir E. Lechavičiūtė. Keramikos skyrių: E. Lukštaitė ir B. Bakutytė. Aliejinės tapybos skyrių: E. Idzelevičiūtė. Dailininkė V. Tarvydaitė išvyko trims mėnesiams į Italiją susipažinti su italų menu, ypač grafika. Pakeliui aplankys Vokietijos, Austrijos ir Prancūzijos meno muziejus ir galerijas. Grįžusi iš užsienio, ketina suruošti savo darbų parodą“, in: „Šiomet baigė Kauno meno mokyklą“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 5, p. 16.

Žinios iš Lietuvos „Meno mokyklą baigė“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, nr. 8, p. 25. „6 moterys: I. Ralkevičiūtė – grafikė, O. Šuminaitė – skulptorė, E. Levickytė-Trileskienė – dekoratorė, B. Vilkutaitė – grafikė, V. Žukauskaitė – dekoratorė, M. Kuzmickaitė – tapytoja“.

⁵⁰³ Į KMM nepriimtų mokinių sąrašai, 1922–1939, in: LLMA f. 61, ap. 4, b. 392–412.

⁵⁰⁴ S. Kniūkštaitės prašymas priimti į KMM, 1933, in: LLMA f. 61, ap. 4, b. 404, l. 5.

⁵⁰⁵ O. Valančiauskaitės klausimynas, 1941, in: LCVA, f. 391, ap. 10, b. 16090, l. 1.

⁵⁰⁶ O. Valančiauskaitės prašymas priimti į KMM, 1934, in: LLMA f. 61, ap. 4, b. 411, l. 9.

⁵⁰⁷ O. Valančiauskaitės klausimynas, 1941, in: LCVA f. 391, ap. 10, b. 16090, l. 1.

studijuoti sostinėje nereiškė profesinės veiklos nutraukimo, tik krypties pakoregavimą. O. Valančiauskaitė, sugrįžusi į gimtąjį kraštą, tęsė darbą pagal įgytą specialybę. Tai rodo, jog regionas atliko dvejopą vaidmenį: viena vertus, negalėjo pasiūlyti profesionalaus dailės išsilavinimo, kita vertus, užtikrino profesinės veiklos perspektyvas. Šis pavyzdys liudija apie regiono edukacinės sistemos funkcionavimą. Mokslus baigusios merginos įsitraukdavo į vietinę pedagoginę veiklą, taip prisidėdamos prie vietinės amatų, dailės ugdymo tradicijos ir moterų profesinių tinklų stiprinimo. Dar vienas į KMM nepriimtos kandidatės profesinės raidos pavyzdys būtų Paulina Mickevičiūtė. 1929 m. mergina stojo į Lietuvos Vytauto Didžiojo universitetą gamtos ir matematikos fakultetą, farmacijos skyrių⁵⁰⁸. 1931 m. ji pateikė prašymą pereiti į odontologijos skyrių⁵⁰⁹, bet dėl materialinių sunkumų studijas turėjo sustabdyti. Vėliau, 1935 m. išreiškė norą grįžti į studijas⁵¹⁰. Nėra tikslių duomenų, ar P. Mickevičiūtė baigė odontologijos studijas, tačiau 1938 m. identifikuojamas jos prašymas stoti į KMM, kuris nebuvo patenkintas⁵¹¹. Tai rodo dailės ir medicinos sričių jungtis, kuomet būsimieji medicinos specialistai galėjo rinktis dailės studijas kaip alternatyvios profesinės saviraiškos galimybę.

Kadangi į KMM stojo gerokai daugiau vaikinų nei merginų, tarp nepriimtųjų jų taip pat buvo beveik keturis kartus daugiau – iš viso 54. Prašymuose nurodoma, kad dalis kandidatų nebuvo priimti dėl neišlaikytų egzaminų, tačiau kitos priežastys nėra žinomos.

Antroji neįsitvirtinusių kategorija – įstojusios, bet pašalintos iš KMM. Pagrindinė KMM mokinių, tiek merginų, tiek vaikinų, pašalinimo priežastis, sudaranti 44 % visų įstojusiųjų, buvo nesumokėtas mokestis, prastas lankomumas, nepažangumas arba 1929 m. vykęs streikas, po kurio pasikeitė mokyklos vadovybė ir pedagogai. Ekonominės krizės padariniai turėjo įtakos mažėjančiam vaikinų stojimui nuo 1930 m. (žr. priedą nr.8) ir galėjo paveikti stojančių merginų skaičių. Spėjama, jog kitos galimai neįvardijamos priežastys, kodėl merginos buvo pašalinamos ar savo noru išstodavo, galėjo būti: santuoka, motinystė ar emigracija. Reikia pažymėti, kad savo noru mokslus nutraukdavo labai mažai įstojusiųjų mokinių. Iš 712 mokinių tik 5 merginos ir 10 vaikinų.

⁵⁰⁸ P. Mickevičiūtės priėmimo į Lietuvos Vytauto Didžiojo universitetą klausimynas, 1929, in: LCVA f. 631, ap. 7, b. 9280, l.1

⁵⁰⁹ *Ibid.*, l. 3.

⁵¹⁰ *Ibid.*, l. 4.

⁵¹¹ P. Mickevičiūtės prašymas priimti į KMM, 1938, in: LLMA f. 61, ap.4, b. 407, l. 30.

Trečioji kategorija neįsivertinusiųjų tarpukario dailės lauke – merginos, kurios nespėjo baigti KMM dėl prasidėjusio Antrojo pasaulinio karo. Į šią kategoriją pateko: žydų kilmės merginos: Ana Gurvičiūtė, Maša Grimbergaitė, Eugenija Frydmanaitė, Rachilė Krukaitė, Dina Portnovaitė. Išgyvenusios Holokaustą R. Krukaitė bei D. Portnovaitė dailininkės profesiją tęsė po karo. Taip pat šioje kategorijoje atsidūrė ir kitų tautybių merginos lietuvės, lenkės, rusės, kurios dėl prasidėjusio karo turėjo nutraukti studijas.

5.2. Mokytoja, mokyklų vadovė

Tarpukario laikotarpiu dailės švietimo sistemos plėtra, įskaitant KMM bei amatų mokyklų veiklą, ir pradinių, vidurinių, gimnazijų dailės mokytojų paklausa atspindėjo augantį siekį kryptingai ugdyti jaunąją kartą meno srityje. Ši plėtra lėmė didėjantį poreikį žmogiškiesiems ištekliams, todėl dailės švietime nebeužteko vien vyrų dalyvavimo. Imta plačiau įtraukti ir moteris, siekiant užtikrinti kokybišką ugdymo proceso įgyvendinimą, tačiau jų dalyvavimas vis dėlto buvo ribojamas tam tikrose srityse.

KMM gyvavimo laikotarpiu 1922–1939 m. dailės pedagogais dirbo vyrai: Justinas Vienožinskis, Vladas Didžiokas, Petras Kalpokas, Jonas Šileika, Juozas Zikaras, Antanas Žmuidzinavičius, Ignas Šlapelis, Mstislavas Dobužinskis, Vladimiras Dubeneckis, Adomas Galdikas. Dauguma jų meninį išsilavinimą buvo įgiję dar iki Pirmojo pasaulinio karo Peterburge, Miunchene ar Krokuvoje, miestuose, kuriuose moterų dalyvavimas oficialioje dailės švietimo veikloje vis dar buvo ribojamas. Vėlesnioji dailininkų, KMM pedagogų karta Vytautas Kazimieras Jonynas, Rimtas Kalpokas, Jonas Mikėnas, Liudvikas Strolis, Kajetonas Sklėrius, Stasys Ušinskas, buvo baigę KMM, savo meninę raišką tęsė jau tarpukario modernizmo kontekste. Siekdami profesinio tobulėjimo, dauguma jų studijas gilino Paryžiuje, kuris tuomet buvo laikomas vienu svarbiausių meno centrų Europoje. Nors moterų pavardės minimos KMM pedagogų sąrašuose, tačiau jų profesinis dalyvavimas buvo apribotas – jos dažniausiai buvo paskiriamos dėstyti bendrojo lavinimo dalykus, tokius kaip visuomenės istorija, pedagogika (Ona Petrauskaitė-Krikščiūnienė) ar vokiečių kalba (Marija Žilinskienė, Vitalija Radzevičiūtė), arba dirbo administracinėse pareigose, pavyzdžiui, bibliotekininkėmis (Emilija Jucaitė ir Halina Kairiūkštytė-Jacinienė). Emilija Jucaitė taip pat užėmė ir KMM sekretorės pareigas⁵¹². Tokia padėtis atspindėjo tuometinę lyties nulemtą darbo pasidalijimo praktiką meno švietimo institucijose. Prie to galimai prisidėjo ir faktas, jog absolventai, baigę tik

⁵¹² Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 166.

KMM, negalėjo mokyti KMM. Remiantis KMM statuto 28 straipsniu, teigiama: „[...] mokiniai išėję visą mokyklos kursą ir išlaikę baigiamuosius egzaminus, gauna atestatą, kuris jiems suteikia meno dalykų mokytojo ceną ir teisę mokyti tų dalykų visose aukštesniosiose mokyklose, išskyrus meno mokyklas“⁵¹³. Norint tęsti dailės pedagogo profesiją meno mokykloje, buvo reikalaujama aukštojo dailės mokslo diplomo, suteikiančio dailininko vardą ir teises⁵¹⁴. Tuo tarpu KMM veikė pagal išskirtinį statusą tarp aukštosios ir specialiosios vidurinės mokyklos, ir nesuteikė aukštojo išsilavinimo⁵¹⁵. Lyginant su SBU Dailės fakultetu, pedagoginis personalas taip pat buvo vyriškas. SBU 1922–1923 m. Dailės fakulteto keramikos dirbtuvėse asistente dirbo skulptorė Leona Szczepanowicz⁵¹⁶. 1923–1924 m. ji užėmė instruktorės pareigas Zbigniewo Pronaszko vadovaujamoje trečiosios dekoratyvinės tapybos dirbtuvėse⁵¹⁷. Tuo metu skulptorė buvo vienintelė moteris pedagoginio personalo tarpe⁵¹⁸. Šie KMM ir SBU Dailės fakulteto pavyzdžiai rodo, ribotą moterų integraciją į pedagoginę akademinę sistemą, dažniausiai apribojusią žemesnio lygio ar pagalbinėmis pareigomis, kur buvo tik pavienės išimtys.

Nepaisant to, kad tarp KMM dirbusių dailės pedagogų moterų nebuvo, vienas esminių mokyklos tikslų buvo – rengti dailės mokytojus (nepriklausomai nuo lyties). Tai siejosi su dailės, kaip oficialios vidurinio ugdymo dalies įtvirtinimu⁵¹⁹, suvokiant šią sritį kaip integralią visapusiškai išsilavinusios asmenybės prielaidą⁵²⁰.

Nepriklausomybės pradžioje nebuvo išvengta mokomų dalykų diferencijavimo pagal jų svarbos lygį. Pirmaeiliai dalykai buvo kalbos, matematika, kuriuos būtina mokėti, antraeiliai dalykai: gamta, geografija, istorija, tikyba, kuriuos yra gerai žinoti, ir trečiaeiliai dalykai: muzika, paišyba, darbeliai⁵²¹, kurie buvo paliekami nuošalyje savaeigiai nuožiūrai.

⁵¹³ KMM statutas, 1922, in: LLMA f. 61, ap.1, b. 8, l. 8.

⁵¹⁴ Mančinskas Česlovas, *op. cit.*, p. 140.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁵¹⁶ Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto studentų sąrašai, 1919–1939, in: LCVA f. 175, ap. 9 XI.13, b. 41, l. 78.

⁵¹⁷ „Sklad Uniwersytetu w roku akademickim 1923/1924“, in: *Universitas Vilnensis Batoreana, Wilno: Jozef Zawadzki*, 1923, p. 34.

⁵¹⁸ Mažeikienė Ilona, „Keli štrichai vilnietės skulptorės portretui. Leona Szczepanowicz (1887–1939)“, in: *Moteriškoji tapatybė ir dailė, Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Rachelvičiūtė Ramutė, 2013, nr. 68, p. 58.

⁵¹⁹ Vidurinės mokyklos (progimnazijos ir gimnazijos 4 žemesniųjų klasių) normalinė mokomųjų dalykų lentelė. Motuzas Remigijus, *op. cit.*, p. 224.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁵²¹ Juška A., Aukštesniosios mokyklos darbo reformos klausimu, in: *Židinys*, 1934, nr. 12, p. 531; Motuzas Remigijus, *op. cit.*, p. 152.

Tokia švietimo politikos hierarchija meninio ugdymo sričiai nesuteikė prestižo, o situaciją dar labiau komplikavo tai, kad KMM absolventų pedagoginės kompetencijos dažnai buvo kvestionuojamos⁵²². Situacija pradėjo keistis, kuomet 4-ajame deš., siekiant patriotiškumo ir tautiškumo ugdymo, buvo atsigręžiama į muzikos ir dailės sritis. Piešimo dalykas šiuo laikotarpiu išsiplėtė turinio požiūriu, įtraukiant meno istorijos bei estetikos pagrindus, taip praturtinant savo edukacinį ir kultūrinį kontekstą⁵²³.

Nuo 1920 m. iki 1939 m. iš 212-os KMM besimokiusių merginų, 56 baigė mokslus su mokytojo teisėmis. Lyginant su vaikinų situacija, iš 500 besimokiusio 93 baigė meno mokyklą su mokytojo teisėmis. Šie duomenys leidžia daryti išvadą, jog mokytojo teisės siekimas buvo santykinai daug populiariesnis tarp merginų nei tarp vaikinų. Tai galima sieti su bendra tendencija moterims priskirti švietėjišką ir ugdomąją veiklą. Kita vertus, KMM baigimas savaime neužtikrino sėkmingos karjeros dailės lauke, todėl alternatyvios profesinės kryptys, tokios kaip mokytojo veikla, tapo patraukliu ir praktišku pasirinkimu siekiant ekonominio stabilumo bei socialinio įsitvirtinimo.

Žinoma, jog iš 56 KMM baigusiujų merginų bei įgijusių mokytojos teises, piešimo mokytojomis dirbo: Cilė Epšteinaitė (Aukštadvaris), Marcė Katiliūtė (Palanga), Genovaitė Kindurytė (Aukštaitija), Birutė Ona Villkutaitytė-Gedvilienė (Šiauliai), Anelija Sirutytė (Švėkšna), Lukoševičiūtė-Marčiulionienė Eleonora (Kaunas), Adolfina Navickaitė-Gaučienė (Kaunas), Marija Žilevičaitė (Kaunas), Monika Lapinskaitė (Kaunas). Pastebima, jog regione dailės mokytojos turėjo galimybę lygiavertiškai dirbti greta pradedančių žymesnių dailininkų – dailės mokytojų. Šiaulių berniukų gimnazijoje⁵²⁴ mokytojais dirbo žymūs meno atstovai Irinarchas Ananjevas, Teofilis Petraitis, skulptorius Petras Aleksandravičius ir buvusi KMM mokinė Birutė Ona Vilkutaitytė-Gedvilienė⁵²⁵.

Šiaulių mergaičių gimnazijoje, kaip ir berniukų gimnazijoje, dirbo žymus to meto dailininkas Gerardas Bagdonavičius. Vis dėlto piešimo mokytojų darbas ne visiems teikė malonumo. M. Katiliūtė po KMM baigimo teigė: „Kaip nyku buvo išeiti per kiemą, nežinant ir neturint kur [...]. Tą bevertį amatą išmokus, įsigijau kitą bėdą: reikia stipendiją gražinti arba mokytojauti. Net šiurpas ima – atsisakyti brangiausio: kūrybos ir lankstytis prieš

⁵²² Motuzas Remigijus, *op. cit.*, p. 161.

⁵²³ *Ibid.*, p. 185.

⁵²⁴ Nuo 1928 m. berniukų ir mergaičių gimnazijos

⁵²⁵ Birutė Ona Vilkutaitytė-Gedvilienė, in: *Limis*, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/personalities/7002512> [2025-03-02].

kiekvieną.⁵²⁶ Padirbusi tik keletą mėnesių Palangoje piešimo mokytoja ji grįžo atgal į Kauną, kadangi pedagoginė veikla mažino kai kurių dailininkų kūrybinį produktyvumą.

Kita vertus, piešimo mokytojų veikla turėjo reikšmingą poveikį regioninio meninio gyvenimo formavimuisi. Toks regioninio meninio gyvenimo židinytis formavosi Panevėžyje, kurio meninio ugdymo fenomeną daugiausia kūrė Panevėžio gimnazijoje dirbantys piešimo mokytojai Vytautas Kairiūkštis (nuo 1932 m.), Juozas Zikaras (1919–1928 m.), buvusi KMM absolventė Emilija Idzelevičiūtė. Talentingų dailininkų buvimas, dėstymas regione, skatino jaunuomenę kurti. Natūralu, kad dailininkai dirbę pedagogais pastebėdavo gabiausias mokines, teikdavo joms rekomendacijas ar net padėdavo rengtis stojimui į KMM. Ypatingai reikėtų išskirti Juozą Zikarą, kuris dėka savo išlavintos akies numatė ateities talentus. D. Tarabildaitė-Tarabildienė pirmą kartą J. Zikarą sutiko dar būdama vaikas 1924 m. Panevėžio miesto ir apskrities pradinė mokyklų mokinių darbų parodoje, kurioje ji laimėjo pirmą vietą. Šis susitikimas ilgai išliko dailininkės atmintyje: „Zikaras buvo baltu kostiumu, vaišino mane saldainiais, kalbėjo, jog būsiu dailininke“. Jų bendradarbiavimas tęsėsi J. Zikarui rekomenduojant D. Tarabildaitę-Tarabildienę stoti į Panevėžio mergaičių gimnaziją⁵²⁷. Tiek D. Tarabildaitę-Tarabildienę, tiek Teodorą Slivauskaitę-Miknevičienę jis rengė stojimui į KMM, duodamas joms sunkesnes užduotis⁵²⁸. J. Zikaras taip pat turėjo dailės būrelį „Meno kuopa“ bei rengdavo mokinių parodas⁵²⁹. Idėjiniais tikslais regione taip pat išsiskyrė ir V. Kairiūkštis, kuris 1932 m. iš Vilniaus persikėlė į Panevėžį bei čia dėstė grafiką. Pasak jo: „Manau, kad svarbiausia priežastis persikelti buvo troškimas plačiau ir giliau įsijungti į savo karšto meninį ir kultūrinį gyvenimą⁵³⁰“.

Manytina, jog buvusių KMM mokinių, vėliau tapusių dailės mokytojomis, indėlis, padedant formuoti jaunąją dailininkų kartą, išlieka taip pat reikšmingas, tačiau šio reiškinio mastas ir poveikis galėtų būti išsamiau atskleistas platesnio tyrimo metu, įsivertinant regiono specifiką ir platesnes įtakos galimybes. Tai liudija ir to meto spauda: „Sostinėj koncentruojasi viso

⁵²⁶ Adalas A. [A. Jasutis], „Dailininkę Marčę katiliūtę palaidojus“, in: *Kultūra*, 1937, nr. 4, p. 264.

⁵²⁷ Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė...*, p. 7.

⁵²⁸ „Marija Cvirkienė pasakoja“, in: *Krantai*, 1990, nr. 10, p. 30.

⁵²⁹ Budrys Stasys, *op. cit.*, p. 46.

⁵³⁰ *Vytautas Kairiūkštis...*, p. 424.

krašto gyvenimas“, o „provincijos jau kitas tempas, kitos gyvenimo sąlygos“, „čia ir mažiau moterų, galinčių dirbti, o veikimo dirva platesnė“.⁵³¹

Svarbu paminėti, jog piešimo, dailės mokytojomis identifikuojamos ne tik KMM baigusios merginos. Pavyzdžiui, Irena Jackevičaitė-Petraitienė studijavo dailę Peterburge, vėliau Karališkoje meno akademijoje Romoje, o grįžusi į Lietuvą dirbo dailininke ir piešimo mokytoja⁵³² „Aušros“ mergaičių gimnazijoje Kaune⁵³³. Vokiečių kilmės dailininkė ir pedagogė Helene Czapski-Holzman, 1923 m. apsigyvenusi Kaune, dirbo piešimo ir gimnastikos mokytoja Vokiečių gimnazijoje Kaune⁵³⁴. Tai rodo, jog moterų dalyvavimas dailės pedagogikos srityje neapsiribojo vien KMM absolventėmis. Tai buvo platesnio kultūrinio reiškinių, siejusio meninį pasirengimą su švietimo praktika dalis.

Pastebima, jog tarpukariu moterys pradeda aktyviai reikštis amatų srityje, kur joms buvo pasiūlytos platesnės savirealizacijos galimybės – mokyklų vedėjų, pedagogių ir mokinių pozicijose. Kaip vieną ryškesnių pavyzdžių reikėtų išskirti 1927 m. Stasės Gudonytės-Bizokienės įkurtą Kauno moterų dailės ir amatų mokyklą (toliau KMDAM), gyvavusią iki 1940 m.⁵³⁵. Mokinės mokėsi siuvimo, liaudies meno, rankdarbių, siuvinėjimo, dailės, piešimo, audimo bei namų ruošos⁵³⁶.

Ši įstaiga siekė rengti gimnazijoms rankdarbių ir amatų mokytojas mokykloms bei ruošti moterų dailės darbų amatininkes-specialistes⁵³⁷. Mokyklos gyvavimo eigoje stengtasi atliepti to meto ekonominę situaciją, nes „gyvenimo praktika įrodė, kad ne visos mokinės, kurios rengėsi būti mokytojomis tam darbui yra tinkamos. Be to esant ne per daugiausia minėtos specialybės mokytojų vietų, ne visos galėjo būti aprūpintos mokytojų tarnyba. [...] yra gyvas reikalas mokyklos programą perorganizuoti ta prasme, kad ją

⁵³¹ Maksimavičienė O., „Provincijos moterys inteligentės“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 32, p. 9.

⁵³² Irena Jackevičaitė-Petraitienė, in: *Limis*, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/personalities/668406746> [2025-11-14].

⁵³³ *Prisimenam Aušrą*, sud. Budrevičius K., Ciplijauskas A., Grigaliūnas S., grigaliūnienė A., Gustainis J., Rūkas A., Sakalienė S., Senkuvienė E., Skirgaila V., Skrinskas V., Stundžia B., Toronto, 1990, p. 46.

⁵³⁴ 1922 m. išteikėjo už žydų kilmės tapytojo Max'o Holzman'o, 1923 m. šeima apsigyveno Kaune, turėjo „Pribačio“ knygyną. Helena Czapski-Holzman, in: *Meno rinka*, [interaktyvus], in: <https://www.menorinka.lt/autorius/1670> [2026-05-01].

⁵³⁵ Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Moterų dailės ugdymas...“, p. 192-224.

⁵³⁶ KMDAM pamokos, 1927–1940, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 80, l. 27.

⁵³⁷ KMDAM statutas, 1927, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 80, l. 29.

baigusios mokinės, be mokytojos cenzo, galėtų gauti pagal pasirinkimą ir kokią nors specialybę.“⁵³⁸

Kita vertus, nagrinėjant mokytojų ir mokinių sąrašus, pastebėta tendencija, jog baigusios mokinės vėliau būdavo priimamos kaip mokytojos: Marija Krivonovaitė⁵³⁹, Aleksandra Steponavičiūtė⁵⁴⁰, Aleksandra Skipikaitė⁵⁴¹, Elzė Bugašauskaitė⁵⁴². Šią informaciją patvirtina ir 1937 m. spauda: „Šiomet baigė mokyklą 20 mokinių. Baigusios šią mokyklą tampa specialistės amatų mokyklų mokytojos“⁵⁴³. Taip pat šioje mokykloje mokytoja dirbo ir viena KMM absolventė Adolfina Navickaitė, dėstanti paišybą, braižybą, meno istoriją⁵⁴⁴. Vėliau, 1933 m. ji mokė Lietuvos moterų globos amatų mokykloje Kaune⁵⁴⁵. Tai rodo besiformuojantį baigusiųjų merginų-mokytojų tinklą.

Tuo tarpu KMM, kurioje vyravo patriarchalinis pedagogų ratas, moterų dėstymas vis dar buvo neįsivaizduojamas. Baigusios KMM absolventės dėstė piešimą Kauno gimnazijose ir arba kitose regiono ugdymo įstaigose. Nemažai KMM absolvenčių įsidarbino ir 1935 m. įkurtoje meninės pakraipos mokykloje „Kauno valdžios vidurinė keramikos mokykla“, kurios pedagogų tarpe buvo keramikės Emilija Vaškevičiūtė, Bronė Bakutytė Vosylienė, Eleonora Lukšaitė-Marčiulionienė bei odinininkės Adelė Eidukevičiūtė ir Marija Stukaitė. Tai liudija, kad amatų sfera buvo moterų veikimo laukas, priešingai nei konservatyvesnė vaizduojamosios dailės sritis. Pasak L. Štavičiūtės-Natalevičienės, Kauno valdžios vidurinės keramikos mokykloje „atsirado pedagogių moterų, kas buvo neįsivaizduojama Kauno meno mokykloje“.⁵⁴⁶ Amatų mokyklų kūrimas sudarė sąlygas didesniai profesiniam pasirinkimui ir išplėtė galimybes moterims ne tik mokytis, bet ir save realizuoti kaip pedagogėms, kūrėjoms, tiesiogiai įsitraukti į šių mokyklų veiklą. Tai, kad merginos noriai naudojos atsiradusiomis galimybėmis,

⁵³⁸ Kauno moterų dailės darbų mokyklos perorganizavimo projektas, 1930, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 80, l. 38

⁵³⁹ Marija Krivonovaitė, Curriculum vitae, 1933, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 78, l. 29.

⁵⁴⁰ Aleksandra Steponavičiūtė, Curriculum vitae, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 78, l. 33.

⁵⁴¹ Aleksandra Skipikaitė, Prašymas Švietimo ministerijos ponui direktoriui, 1933, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 78, l. 59.

⁵⁴² Kauno moterų dailės darbų mokyklos algų lapas, 1935, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 80, l. 30.

⁵⁴³ „Aukštesniosios dailės darbų mokyklos paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 5, p. 17.

⁵⁴⁴ Kauno moterų dailės darbų mokyklos algų lapas, 1932, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 77, l. 3.

⁵⁴⁵ Raštas Kauno moterų dailės darbų mokyklos vedėjai, 1933, in: LCVA f. 391, ap. 5, b. 78, l. 8.

⁵⁴⁶ Štavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Mažosios istorijos: dar...“, p. 186.

patvirtina ir Švietimo ministerijos surinkti duomenys, kurie nurodo, kad 1938–1939 m. amatų mokyklose merginos sudarė 31 proc. nuo visų besimokančiųjų.⁵⁴⁷

To meto spauda taip pat kartais rašydavo apie amatų mokyklų skelbiamą priėmimą⁵⁴⁸, baigusių mokinių pasiekimus⁵⁴⁹, taip pat rengiamas gimnazijų mergaičių darbų parodas⁵⁵⁰. Visa tai populiarino amatininkystę bei viešino esamų amatininkų darbus. Paradoksalu, tačiau spaudoje amatininkės dažnai buvo vadinamos dailininkėmis.

Kitos moterims prieinamos alternatyvos, siekiant ekonominio savarankiškumo dailės ir amatų srityje bei dalyvavimo švietimo sistemoje, buvo susijusios su rankdarbių, audimo kursų organizavimu. Tokios veiklos dažnu atveju buvo organizuojamos ir kuruojamos pačių moterų. Šioje srityje pasižymėjo buvusios Kauno moterų dailės ir amatų mokyklos absolventės. 1934 m. Aleksandra Skripkaitė įkūrė rankdarbių kursus, Mina Karsienė vedė 3-ų mėnesių rankdarbių kursus, Emilija Rocienė 6-ių mėnesių moteriškų drabužių kirpimo ir rankdarbių kursus, Lidija Bitautienė kirpimo, siuvimo ir rankdarbių kursus, įsteigtus 1935 m., o 1936 m. Anastazija Tamošaitienė įkūrė privačius audimo kursus.

Siekiant populiarinti meną ir pramonę, 1933 m. Lietuvos moterų taryba įkūrė Lietuviško taikomojo audimo ir rankdarbių meno kursus, kurie veikė Moterų seklyčioje. Jų vedėja tapo audėja Topilė Šiaučiulytė, KMM mokinė Marcelė Katiliūtė dėstė braižybą ir spalvų derinimą. Dėl lėšų trūkumo kursai kurį laiką buvo uždaryti, vėliau vėl atidaryti 1937 m.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, Amatų ir prekybos mokyklų mokytojų ir mokinių skaičius 1938–1939 m. mokslo metų pradžioje. Iš viso 206 auklėtiniai, iš jų 64 merginos, 1938–1939. Statistinės žinios apie Amatų ir prekybos mokyklų mokytojų ir mokinių skaičius, 1938–1939, in: LCVA, f. 391, ap. 5, b. 586, l. 2.

⁵⁴⁸ „Aukštesniosios dailės darbų mokyklos paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1937, nr. 5, p. 15.

⁵⁴⁹ „Dailininkė Koverienė-Skipkaitė grynų šilku ir auksu išsiuvinėjo kunigaikštienės Gražinos paveikslą. Paveikslą dailininkė skyrė Lietuvos Respublikos Prezidento rūmams puošti. Dailininkė daugeliui tautinių organizacijų yra padariusi puošnių vėliavų. Respublikos Prezidento rūmuose yra ir daugiau jos darbų.“, in: „Dailininkė Koverienė-Skipkaitė“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, nr. 3 p. 20; „Dailininkė Skripkaitė-Koverienė pradeda gaminti Respublikos Prezidento šeimos portretą. Portretas bus gan didelis – 2 m. aukščio. Portretas bus siuvinėtas šilku ir auksu. Jam pagaminti teksią sugaišti ištisus metus.“, in: „Dailininkė Koverienė-Skipkaitė“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, nr. 11, p. 18.

⁵⁵⁰ „Atidaryta gimnazijų darbėlių paroda“, in: *Moteris ir pasaulis*, 1939, nr. 6-7, p. 15. 1939 m. birželio 16 d. 17 val. Kauno „Aušros“ mergaičių gimnazijos patalpose atidaryta visų lietuvių gimnazijų darbėlių pirmenybių paroda, kurioje dalyvavo 30 gimnazijų atstovai, joje buvo eksponuojami siuvimo, mezgimo, siuvinėjimo darbėliai.

Ši analizė rodo, jog tarpukario Lietuvos dailės švietimo lauke moterų veikimo galimybės buvo ribojamos patriarchalinės visuomenės struktūros. Moterys dažniau save realizuodavo amatų srityje ir dažniau veiklą vykdavo regionuose, nei miestuose. Tuo tarpu sostinė ir prestižinės vaizduojamosios dailės institucijų pozicijos likdavo prieinamos vyrams. Šią situaciją galima paaiškinti sociologo Pierre Bourdieu simbolinio kapitalo samprata, kuomet dailės lauko pripažinimas, statusas, autoritetas dažniausiai buvo sutelkti vyrų rankose ir tai reikalavo pozicijos centre. Tuo tarpu moterims simbolinio kapitalo prieinamumas buvo apribotas ir tai apsunkino jų siekį įsitvirtinti dailės lauke. Simbolinis kapitalas šiuo atveju veikė kaip neregima galios forma, kuri formavo ir skirstė pripažinimą ir profesines galimybes. Todėl moterų meninė veikla švietimo srityje dažniausiai skleidėsi tose srityse ir geografinėje plotmėje, kurios buvo socialiai mažiau vertinamos ir atviresnės jų dalyvavimui.

5.3. Stipendininkė

Jaunai Lietuvos valstybei, siekusiai įveikti ūkinio, ekonominio ir kultūrinio atsilikimo iššūkius bei integruotis į Europos valstybių bendriją, itin svarbus tapo kvalifikuotų specialistų rengimas. Deja ne visos to meto aukštojo mokslo įstaigos galėjo pasiūlyti atitinkamas studijų programas ar užtikrinti kokybišką specialistų rengimą. Atsakant į šiuos iššūkius, nuo 1919 m. pradėtos teikti stipendijos, kurios padėjo skatinti ir užtikrinti specialistų rengimą įvairiose srityse⁵⁵¹. Planingas studentų siuntimas studijuoti užsienio aukštąsias mokyklas tapo integralia pirmosios Lietuvos Respublikos laikotarpio švietimo politikos dalimi⁵⁵².

Stipendijų skyrimo prioritetai buvo orientuoti į tuo laikotarpiu valstybei ypač reikšmingas sritis: mediciną, technikos mokslus, statybą, švietimą, finansus ir karybą. Pirmenybė bei parama taip pat buvo teikiama buvusiems kariams bei studentams, kurie dėl finansinių priežasčių neturėjo galimybės patys padengti studijų išlaidų⁵⁵³. Situacija pradėjo keistis 3 deš. pabaigoje, kuomet stipendijų skyrimo praktikoje imta atsižvelgti ne tik į

⁵⁵¹ Pirmais metais suteiktos 47 stipendijos. Juzefovičius Romualdas, „Lietuvos valstybės parama taikomosioms studijoms užsienyje 1919–1940 m.“, in: *Mokslo ir technikos raida*, 2009, t. 1, nr. 2, p. 221.

⁵⁵² Kupcytė Sigita, „Lietuvos valstybės stipendininkų Prancūzijoje patirtys XX a. 3–4 dešimtmečiuose“, in: *Kauno istorijos metraštis*, 2015, nr. 15, p. 187.

⁵⁵³ Juzefovičius Romualdas, *op. cit.*, p. 225.

studijų kryptį ar finansines galimybes, bet ir į studentų motyvaciją bei pagrindimą siekiant profesinio įsitvirtinimo konkrečioje srityje⁵⁵⁴.

Iš šio konteksto išsiskyrė dailės sfera, kur 3-iojo deš. pradžioje stipendijų skyrimo sistema buvo liberalesnė, lyginant su kitomis sritimis. Studentai turėjo laisvę nevaržomai rinktis mokyklą, nebuvo reikalaujama įgyti Lietuvoje pripažįstamą studijų diplomą. Ypatingos sąlygos buvo skiriamos talentingiems bei nepasiturintiems studentams, kurie be išankstinių sąlygų galėjo gauti stipendiją dviejų metų laikotarpiui⁵⁵⁵. 3-iojo deš. pabaigoje pasikeitė stipendijų skyrimo sąlygos visų sričių stipendininkams, tame tarpe ir dailės srities studentams. Stipendijos pradėtos skirti išskirtinai taikomosios ir dekoratyvinės dailės studijoms, pradėta reikalauti pagrįsti pasirinktos specialybės aktualumą Lietuvai, konkrečiai įvardinti mokyklą⁵⁵⁶.

Valstybės stipendininkų studijų kryptys buvo nulemtos pasirinktos mokslo srities ir valstybės prioritetų. Taikomojo pobūdžio specialybės, tokios kaip technika, žemės ūkis ar inžinerija, dažniausiai buvo studijuojamos Vokietijoje, Austrijoje, Danijoje, Čekoslovakijoje, Latvijoje bei Prancūzijoje, kuriose šios sritys buvo stipriai išvystytos⁵⁵⁷. Nepaisant to, kad valstybės politika buvo kontraversiška dailės atžvilgiu, stipendijos buvo skiriamos ir kūrėjų tobulinimuisi.

Pasak istoriko Romo Juzefovičiaus, 1919–1940 m. stipendijas studijoms užsienyje gavę studentai buvo vyresni, jų amžiaus vidurkis buvo 27 metai⁵⁵⁸. Tai lėmė geopolitinė situacija – Pirmasis pasaulinis karas, vėluojanti švietimo sistema: aukštųjų mokykla kūrimas, valstybės prioritetai skirstant stipendijas⁵⁵⁹. Be amžiaus vidurkio pastebima ryški lyčių disproporcija stipendininkų tarpe – dominavo vyrai. Sigitos Krupcytės skaičiavimu iš daugiau nei 100 Prancūzijoje studijavusiųjų stipendininkų, tik 14 buvo moterų⁵⁶⁰. Kalbant apie stipendijų skyrimą dailininkams bendrame kontekste, 1930 m. iš 160-ties valstybės stipendininkų dailės studentams buvo skirtos tik 4 stipendijos, o 1939 m. iš 124 stipendininkų – 7⁵⁶¹.

⁵⁵⁴ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 180.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 179; „Meno mokyklos įstatai“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922-07-21, nr. 97/791.

⁵⁵⁶ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 180.

⁵⁵⁷ Juzefovičius Romualdas, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁵⁹ Krupcytė Sigita, *op. cit.*, p. 194-195.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁶¹ Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, in: *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, t. 2, sud. Juknevičius Stasys, Vilnius, 1996, p. 289.

Moterų ryžtas siekti aukštojo mokslo užsienyje buvo realizuojamas keliais būdais: nepaisant tuo metu galiojusių apribojimų, egzistavo galimybė gauti valstybinę stipendiją, pasinaudoti Lietuvos baigusių aukštąjį mokslą moterų sąjungos (1928–1940 m.) siūlomais resursais arba finansuoti studijas asmeninėmis lėšomis.

Vaikinams situacija buvo ženkliai palankesnė. 1924–1925 m. Paryžių pasiekę pirmieji lietuvių stipendininkai dailininkai Stepas Varašius⁵⁶² ir Vincas Grybas⁵⁶³, siekę meninio lavinimosi šioje tarptautinėje meno sostinėje. Stipendininkai rinkosi studijas *Grande Chaumière akademijoje* (pranc. Académie de la Grande Chaumière), garsėjusioje individualiu dailininkų ruošimu. Ji buvo tapusi modernizmo idėjų platforma, traukusi įvairių šalių studentus. 3-iojo deš. pabaigoje, keičiantis stipendijų gavimo sąlygoms, privačios studijos bei laisvosios akademijos neteko aktualumo, todėl buvo renkamasi aukštąsias dailės mokyklas, pavyzdžiui, Bulio taikomosios dailės mokyklą (pranc. Ecole de Boule), ar Nacionalinę meno ir amatų konservatoriją (pranc. Conservatoire national des arts et métiers)⁵⁶⁴. Vis dėlto Paryžiuje vietoj modernizmo, kurio ieškojo mūsų stipendininkai, jie rado suakademiškėjusį mokyklų ir galerijų gyvenimą. Vyravo tradicionalizmas⁵⁶⁵. Nepaisant to, studijos užsienyje ir toliau buvo laikomos svarbia profesinio tobulėjimo priemone.

1935 m. svarstant valstybinių stipendijų skyrimą tik dviem KMM absolventėms buvo suteikta aukščiausia kategorija ir rekomendacijos tęsti studijas užsienyje: D. Tarabildaitei-Tarabildienei bei M. Kaitiliūtei⁵⁶⁶. Deja, tais metais nei viena iš jų negavo stipendijos mokslams užsienyje. Spėjama,

⁵⁶² *Ibid.*, p. 179.

⁵⁶³ Keramika, gipso liejimas. Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p.180. Akademija įkurta 1904 m. šveicarų tapytojos Martos Stettler (1870–1945 m.) buvo ypač populiari tarp moterų dėl savo liberalaus požiūrio į moterį dailininkę. Académie de la Grande Chaumière, [interaktyvus], in: <https://www.academiegrandechaumiere.com/celebrities> [2025-02-12].

⁵⁶⁴ Bronius Murinas studijavo medžio skulptūrą, žaislų gamybą Paryžiaus École de Boule taikomosios dailės ir dizaino mokykloje (pranc. École de Boule), Juozas Mikėnas rinkosi sienų tapybą Nacionalinėje meno ir amatų konservatorijoje (pranc. Conservatoire national des arts et métiers), ten pat studijavo Ignas Piščikas – medžio graviūrą, Liudvikas Strolis – keramiką, Antanas Gudaitis, Stasys Ušinskas – tapybą, Vytautas Kazimieras Jonynas – sienų apmušalų, kilimų audimą, medžio graviūrą, plakatų ir knygų iliustravimą, Jonas Prapuolenis – baldų projektavimą, Paulius Augius-Augustinavičius, Viktoras Petravičius – grafiką, Bernardas Bučas, Zenonas Kolba – dekoratyvinę tapybą. Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p.180-182.

⁵⁶⁵ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 123.

⁵⁶⁶ Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė...*, p. 11.

jog tai buvo viena iš priežasčių vėliau galėjusių paskatinti Marčę Katiliūtę atimti sau gyvybę. Savo laiške sesei Stasei Katiliūtei dailininkė rašė: „Stipendijos negavau, dėl to, kad beveik neturėjau rekomendacijų, tokių šių tikrųjų reikėjo. Visą laiką sunaudojau darbui, lig rodo atestatas ir mokyklos rekomendacija, o nepasirūpinau įsigyti jų. [...] žinau pavyzdžius, kurie trokšdami mokslo išvažiavo tik susiskolijo kelionės pinigus galvodami ir pasitikėdami jaunuolio pasiryžime, kad ten mes užsidirbsim pragyvenimą kaip čia ir studijuosime meną, aišku juos gyvenimas suėdė ir ar ilgai žūva [...] tuščiu pilvu.“⁵⁶⁷ Šis liudijimas atskleidžia, jog dailininkų siekis gauti stipendiją buvo glaudžiai susijęs ne tik su profesinio tobulėjimo galimybėmis, bet ir materialiniais iššūkiais, studijuojant svetur.

D. Tarabildaitė-Tarabildienė sėkmę aplankė 1937 m. Pirmiausia, Pasaulinėje meno ir technikos parodoje Paryžiuje už knygų iliustracijas ji laimėjo aukso medalį, o už etnografinės lėšos – garbės premiją. Tais pačiais metais⁵⁶⁸ Švietimo ministerija skyrė jai stipendiją skulptūros ir grafikos studijoms Dekoratyvinės dailės mokykloje (pranc. École nationale supérieure des arts décoratifs) Paryžiuje⁵⁶⁹. Šis įvykis neapsiėjo be lyčių stereotipų. Atėjusi į Švietimo ministeriją, išgirdo: „Viskas gerai, bet yra viena didžiulė kliūtis: jūs – moteris. Paryžiuje ir vyrai galvas pameta, o jūs mama, suardysit šeimą.“ Dailininkė atsakė: „Leiskit mane kaip tą bandomą kiškelį. Yra Paryžiuje Lietuvos atstovybė, tegul susisieks su mokykla, pasiteiraus...“⁵⁷⁰. Šis atvejis liudija apie tarpukario Lietuvos dailininkės kelią tarp pasipriešinimo ir pripažinimo, simbolizuodamas platesnį kultūrinį lūžį, kuriame moterys pradeda siekti kūrybos autonomijos bei profesionalų statuso, nepaisant vyraujančių stereotipų.

1938 m. į Paryžių išvyko dar viena KMM absolventė Jadvyga Dobkevičiūtė-Paukštienė, tęsusi studijas Vaizduojamojo meno mokykloje

⁵⁶⁷ Marcės Katiliūtės laiškas Stasei Katiliūtei ir namiškiams, 1926, 1935, in: LNMMB F-122 27, p. 1.

⁵⁶⁸ To meto spauda skelbė pranešimus apie meno stipendininkų studijas užsienyje, tiek gavus valstybinę stipendiją, tiek išvykus studijuoti asmenine iniciatyva. „Menui studijuoti užsieny stipendijos“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 42, p. 910; Švietimo ministerijos stipendininkai: V. K. Jonynas (grafika), B. Murinas (medžio apdirbimas, žaislų gamyba), Smetona (tapyba). „Šv. Ministerijos stipendininkai“, in: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 31-32, p. 602; „Faktai ir idėjos. Stipendininkai išvyksta studijuoti amatų ir pritaikomosios dailės“, in: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 27-28, p. 548.

⁵⁶⁹ „Skulptorė, grafikė D. Tarabildaitė-Tarabildienė“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 12, p. 603, [interaktyvus], in: https://spauda2.org/naujoji_vaidilute/archive/1937/1937-nr12-NAUJOJI-VAIDILUTE.pdf [2025-04-23].

⁵⁷⁰ Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė...*, p. 14.

(pranc. Ecole des Beaux Arts)⁵⁷¹. Ji dailės studijų siekė ne tik gavusi valstybės stipendiją, bet ir savomis lėšomis. Prisiminus studijas Paryžiuje, dailininkė pasakoja: „[...] Beaux – Arts l’ecole. Tai pasaulinė meno mokykla [...]. [...] ten persunkta Paryžiaus nuotaika menu, muziejai iš visų pusių, stiprūs talentai, profesorių padaršinimai davė savaip didelio noro paskatinimo ir drąsos kurti individualiai“.⁵⁷²

Tarpukario moterų periodinėje spaudoje, ypač katalikų mėnesiniame žurnale „Naujoji Vaidilutė“, buvo nuosekliai reflektuojamas moterų dailininkų akademinis tobulėjimas užsienyje, pabrėžiant švietimo ir profesinio augimo svarbą tarptautiniame kontekste. Publikuoti trumpi pranešimai apie tai, kurios dailininkės ketina vykti, kurios išvyko, nurodant jų pasirinktą ar paskirtą šalį ir specializacijos kryptį.

Tarpukario dailininkų studijų užsienyje kryptyje dominavo Paryžius, kaip pagrindinis meninio tobulėjimo centras. 1939 m. Paryžiuje savo lėšomis pritaikomąjį meną studijavo KMM absolventė Irena Trečiokaitė-Žebenkienė. Tuo metu Paryžiuje skulptūros srityje tobulinosi Domicelė Tarabildienė, bei Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto studentė Sofija Urbonavičiūtė⁵⁷³, kuri dėka lietuvių Šv. Kazimiero draugijos stipendijos studijavo Nacionalinėje meno ir amatų konservatorijoje (pranc. Conservatoire national des arts et métiers) sienų tapybą ir vitražą⁵⁷⁴. Greta oficialių dailės švietimo institucijų studentai aktyviai lankė ir laisvasias akademijas ar privačias studijas. Sofija Urbonavičiūtė tobulinosi Paulio Colino studijoje, kurioje gilinosi į plakato, reklamos meną, animacinių filmų piešimą⁵⁷⁵. Ta pati tendencija pastebima ir vaikinų tarpe. Lietuviai noriai tobulinosi populiariojoje Julien akademijoje⁵⁷⁶,

⁵⁷¹ Jadvyga Dobkevičiūtė-Paukštienė, in: *Meno rinka*, [interaktyvus], in: <https://www.menorinka.lt/autorius/278> [2025-05-06].

⁵⁷² Jadvyga Paukštienė apie Paryžiaus laikus, 1938, in: LTSC Jadvygos Paukštienės fondas dėžė nr. 2, b. 15.

⁵⁷³ „Grafikė – tapytoja“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1939, nr. 7, p. 390, [interaktyvus], in: https://spauda2.org/naujoji_vaidilute/archive/1939/1939-nr07-NAUJOJI-VAIDILUTE.pdf [2025-03-17]; Dailininkė tapo jungiamąja grandimi tarp Vilniaus ir Kauno. Pradėjusi studijas SBU, įgijusi žinių Prancūzijoje, 1939 m. apsigyveno Kaune ir dirbo Valstybiniame teatre. *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 405.

⁵⁷⁴ Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/sofija-urbonaviciute-subaciuviene/> [2025-04-18].

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ J. Mikėnas, V. K. Jonynas, Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 185.

Andre Lhote⁵⁷⁷, Colarrosio⁵⁷⁸ laisvosiose akademijose, taip pat moterų vadovaujamose studijose, kurių buvo ženkliai mažiau⁵⁷⁹.

Privačiose dailininkų studijose dažniausiai buvo studijuojama savo lėšomis, ši tendencija pastebima ir lietuvių dailininkų tarpe. Tai liudija apie asmeninių investicijų svarbą jų profesiniame kelyje. Pavyzdžiui, tapytoja, KMM buvusi mokinė Ona Draugelytė-Kučinskienė,⁵⁸⁰ 4-ajame deš. tobulino dailės įgūdžius Paryžiuje, skulptorė Elena Každalevičiūtė rinkosi Večiaslavo Garino studiją, vėliau studijas tęsė KMM⁵⁸¹, Šiauliuose gimusi skulptorė Adelaida Roppaitė lankė Henrio de Varoque studiją⁵⁸², o 1939 m. Palangoje gimusi skulptorė, tapytoja, KMM mokinė Liuda Vaineikytė studijavo Dekoratyvinės dailės mokykloje (pranc. École nationale supérieure des arts décoratifs)⁵⁸³ Paryžiuje. Pastebima, jog studijos Paryžiaus privačiose studijose buvo populiarios tarp skulptūros srities atstovių. Galimai dėl to, jog skulptūra ilgą laiką buvo laikoma vyriška profesija ir moterų dalyvavimas joje laikytinas neįprastu. Atsižvelgiant į Lietuvos kontekstą, kur meninio švietimo sistema dar tik formavosi, o lyčių vaidmenys kultūros lauke išliko gana konservatyvūs, studijos užsienyje, ypač Paryžiuje, tapo alternatyviu, liberalesniu keliu siekti profesinio tobulėjimo.

Kita vertus, Paryžius nebuvo vienintelė stotelė siekiant gilinti meno žinias. Konservatyvesni, labiau tradiciškai nusiteikę dailininkai rinkosi Italiją, kuri, pasak istorikės Giedrės Jankevičiūtės, stipendininkų tarpe nebuvo populiari⁵⁸⁴. 1934 m. dvi lietuvių dailininkės Emilija Grajauskaitė-Pazukienė⁵⁸⁵ ir Ada Peldavičiūtė-Montvydienė⁵⁸⁶ tęsė dailės studijas asmeninėmis lėšomis Florencijos dailės akademijoje.

Miunchenas taip pat buvo viena iš patrauklių kryptų studijuoti dailę, ypač XIX a. antroje pusėje–XX a. pradžioje. Tai lėmė strateginė karališka globa, kuomet Bavarijos karaliaus Liudviko I iniciatyva XIX a. pradžioje buvo

⁵⁷⁷ J. Mikėnas, S. Ušinskas, V. Vizgirda. *Ibid.*, p.185.

⁵⁷⁸ I. Piščikas, A. Gudaitis. *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷⁹ Aleksandro Ekster studijoje mokėsi S. Ušinskas ir A. Gudaitis. *Ibid.*, p.185.

⁵⁸⁰ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 114.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 208-209.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 336.

⁵⁸³ „Skulptorė, grafikė, D. Tarabildaitė-Tarabildienė”, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 12, p. 8, [interaktyvus], in: https://spauda2.org/naujoji_vaidilute/archive/1937/1937-nr12-NAUJOJI-VAIDILUTE.pdf [2025-04-23].

⁵⁸⁴ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 192-193.

⁵⁸⁵ Emilija Grajauskaitė-Pazukienė, in: *Meno rinka*, [interaktyvus], in: <https://www.menorinka.lt/autorius/1189> [2025-03-14].

⁵⁸⁶ Ada Peldavičiūtė-Montvydienė, in: *Limis*, [interaktyvus], in: <https://www.limis.lt/personalities/1565631> [2025-04-29].

pradėta aktyvi meno globos politika: steigti muziejai, galerijos ir akademijos⁵⁸⁷. Miesto reputaciją ypač sustiprino Miuncheno dailės akademija (vok. Akademie der Bildenden Künste München), kurią lankė daugybė studentų iš užsienio, įskaitant ir Lietuvos dailininkus⁵⁸⁸. Miunchene dailės įgūdžius dar iki Pirmojo pasaulinio karo tobulino S. Romerienė⁵⁸⁹, Tatjana Vasilčikovaitė⁵⁹⁰, o po karo jos aktyviai veikė Lietuvoje. Tarpukario laikotarpiu Vokietijos kaip meno centro prestižas menko, perduodamas svarbą Prancūzijai. Tik keletas lietuvių dailininkų rinkosi Vokietijos dailės mokyklas. Berlyne dailę studijavo M. K. Čiurlionio sesuo Valerija Čiurlionytė-Karužienė, kuri vėliau taip pat mokėsi KMM⁵⁹¹. Drezdeno miestas viliojo dailininkes, kurias domino ekspresionizmo idėjos. Skulptorė Adelaida Roppaitė 1923–1927 m. studijavo Drezdeno dailės mokykloje (vok. Hochschule für Bildende Künste Dresden)⁵⁹².

Moterys rinkosi ir mažiau populiarias kryptis, tokias kaip Austrija, kurioje 1932–1934 m. tapytoja Sofija Liseckaitė-Plechavičienė mokėsi Vienos Konsulų akademijoje bei 1937–1938 m. Richardo Harlfingerio Vienos moterų akademinėje dailės mokykloje.⁵⁹³ Tarpe tarp šių mokymo įstaigų dailininkė siekė dailės žinių Karališkojoje Briuselio dailės akademijoje (pranc. Académie Royale des beaux-arts et École des arts décoratifs). 4-ajame dešimtmetyje Briuselyje taip pat mokėsi Latvijos žydė Esther Lurje,⁵⁹⁴ lankiusi Briuselio dekoratyvinio meno mokyklą (pranc. École des Arts Décoratifs de Bruxelles), bei Antverpeno karališkąją dailės akademiją (olan. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen). Halina Jonė Naruševičiūtė-Žmuidzinienė dailę 1932–1937 m. studijavo Londone⁵⁹⁵.

⁵⁸⁷ Wadleigh Henry Rawle, *Munich, History, Monuments, and Art*, London, 1910, [interaktyvus]:

https://books.google.lt/books?hl=en&lr=&id=2MCax5qX5wYC&oi=fnd&pg=PA1&dq=when+and+why+did+munich+become+an+art+center+in+europe%3F&ots=o9vck3abjI&sig=UN1iAO_QSraZDa6Nqisegy1rtEl&redir_esc=y [2025-04-19].

⁵⁸⁸ *Akademie der Bildenden Künste München*, [interaktyvus], in: <https://www.adbk.de/en/> [2025-04-05].

⁵⁸⁹ Sofija Romerienė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/sofija-romeriene/> [2025-04-15].

⁵⁹⁰ Metternich Tatiana, *Tatiana: Five Passports in a Shifting Europe*, London, 1988.

⁵⁹¹ Valerija Čiurlionytė-Karužienė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/valerija-ciurlionyte-karuziene/> [2025-03-03].

⁵⁹² *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 336.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁹⁴ 1913 m. gimusi Liepojoje ir tarpukario metu kaip laisvoji klausytoja lankė KMM.

⁵⁹⁵ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 279.

Čekoslovakija garsėjo išvystytu amatų mokyklų tinklu, nedidelėmis pragyvenimo ir studijų kainomis, taip pat dvišaliu bendradarbiavimu. 1937 m. valstybinę Švietimo ministerijos skirtą stipendiją gavo keramikė Eleonora Lukšaitė-Marčiulionienė, kuri tobulinosi Bechanės keramikos mokykloje⁵⁹⁶. Čekoslovakijoje, Prahos dailės akademijoje (ček. Akademie výtvarných umění v Praze)⁵⁹⁷ 1930 m. dailės žinias gilino iš Biržų kilusi Gitel Lurjtė.

Kaimyninė Latvija Lietuvos dailininkų neviliojo. Nors Latvija garsėjo keramika, tačiau dailininkės daugiausia domino pagrindiniai Europos meno centrai⁵⁹⁸. Tik kelios dailininkės rinkosi Latviją dailės studijoms, galimai dėl asmeninių ryšių – šeimos ar pažįstamų, gyvenusių toje šalyje. 1923 m. tapytoja Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė lankė Michailo Alisovo tapybos studiją⁵⁹⁹, o tapytoja Gitel Lurjtė, turėjusi giminių Latvijoje, 4-ajame deš. tobulinosi profesoriaus Sergejaus Vinogradovo dailės studijoje Rygoje⁶⁰⁰.

Šie atvejai liudija apie dailininkų studijų geografijos įvairovę ir individualius pasirinkimus, priklausiusius nuo kultūrinių ryšių, asmeninių galimybių, pažįstamų ir meninių ambicijų. Tai rodo emancipacijos ir švietimo galimybių augimą tarpukariu, didėjančią studijų užsienyje populiarumą kaip prestižo ženklą bei moterų aktyvumą meno lauke. Tai leidžia teigti, jog tarpukario Lietuvoje dailininkų karjeros buvo apribotos ne jų gebėjimų stoka, bet ir sistemine aplinkybėmis – nuo selektyvios stipendijų politikos iki vyraujančių socialinių nuostatų.

Taip pat svarbu paminėti, jog visuomeninės organizacijos taip pat siekė prisidėti prie moterų stipendijų finansavimo užsienyje. Šioje srityje pasižymėjo Lietuvos baigusią aukštąjį mokslą moterų sąjunga (1928–1940 m.), būrusi išskirtinai tik aukštąjį mokslą baigusias moteris. Sąjunga be intelektualinės, kultūrinės veiklos taip pat rūpinosi moterų stažuotėmis, studijomis užsienyje⁶⁰¹. Istorškai susiklosčiusi situacija rodo, jog moterims

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 247; E. Marčiulionienės biografinės iškarpos, in: LTSC Eleonoros Marčiulionienės fondas, dėžė nr.1, b.2.

⁵⁹⁷ Gitel Lurjtė, in: *Tartle*, [interaktyvus], in: <https://www.tartle.lt/lt/autoriai.html?author=22549> [2025-06-03].

⁵⁹⁸ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 196.

⁵⁹⁹ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 203-204.

⁶⁰⁰ Lurjtė Gitel „Natiurmortas su vazomis ir gėlėmis“, *paveikslas*, in: *Tartle*, [interaktyvus], in: <https://www.tartle.lt/lt/autoriai.html?author=22549> [2025-05-04].

⁶⁰¹ Lietuvos baigusią aukštąjį mokslą moterų sąjunga (1928–1940): moterų skatinimas intelektualiniam darbui, kultūrinės-šviečiamosios veiklos organizavimas. Paškevičiūtė-Kundrotienė Eglė, „Lietuvos baigusią aukštąjį mokslą moterų sąjunga (1928–1940): moterų skatinimas intelektualiniam darbui, kultūrinės šviečiamosios veiklos organizavimas“, in: *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, 2018, t. 6, nr. 2, p. 66-67.

buvo žymiai sudėtingiau dalyvauti stažuotėse užsienyje, jų stipendijoms buvo numatytas daug mažesnis biudžetas. Siekiant spręsti šią nelygybę, buvo svarstoma įsteigti specialų fondą, skirtą paremti gabias studijuojančias moteris bei tas, kurios jau baigė studijas ir toliau siekė specializuotis tam tikroje srityje⁶⁰². Siūlomos specialybės varijavo nuo filosofijos, medicinos, žemės ūkio iki meno. Nėra konkrečių duomenų, kokios specifinės sąlygos buvo keliamos merginoms, siekiančioms stažuotės meno srityje. Kadangi aukštosios mokyklos teisės KMM buvo suteiktos tik 1939 m.,⁶⁰³ galima teigti, jog KMM mokinės nespėjo pasinaudoti šia stažuočių galimybe.

Dailininkų siekį studijuoti užsienio dailės mokyklose galima skirstyti į du etapus: iki 1937 m. dominavo individualios iniciatyvos, dažniausiai finansuojamos asmeninėmis lėšomis; nuo 1937 m. iki 1939 m. pastebimas pereinamasis laikotarpis, kuomet moterims pradėtos skirti valstybinės stipendijos. Vis dėlto šis etapas buvo trumpalaikis, stipendijomis pavyko pasinaudoti tik porai moterų, nes jį nutraukė Antrojo pasaulinio karo pradžia, apsunkinusi tolimesnes moterų galimybes įsitvirtinti tarptautiniame dailės lauke.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 73.

⁶⁰³ Ramonienė Dalia, „Dailės ugdymas: Kauno meno mokykla“, XX a. pirmosios pusės dailė ir architektūra, in: *Lietuvos dailės istorija*, sud. Andriuškevičius Alfonsas, Butrimas Adomas, Butvilaitė Rasa, Janonienė Rūta, Janonytė Rasa, Klajumienė Rasa, Ramonienė Dalia, Vitkauskienė Birutė Rūta, Vilnius, 2002, p. 265.

6. TARPUKARIO LIETUVOS DAILININKŲ (NE)ĮSITVIRTINIMAS: STRATEGIJOS, KLIŪTYS IR PASIEKIMAI

Dailininkų įsitvirtinimą profesionaliame dailės lauke dažnu atveju lemia skirtingi vertinimo kriterijai, atspindintys menininko kūrybinės veiklos pripažinimą įvairiais lygmenimis. Šie kriterijai yra: institucinis pripažinimas: narystė menininkų sąjungose, dalyvavimas prestižinėse ir ne tik parodose, kūrinių įsigijimas muziejų ar galerijų kolekcijoms; rinkos rodikliai: parduotų kūrinių skaičius ir menininko paklausa meno rinkoje; akademinė veikla: pedagoginis darbas meno institucijose, socialinis matomumas; įtaka: dalyvavimas projektuose, spaudos dėmesys, tarptautinis pripažinimas, apdovanojimai, parodos ir publikacijos užsienyje; bei kritinis vertinimas: recenzijų publikavimas, įtraukimas į monografijas bei kitus specializuotus leidinius. Pavyzdžiui, 1936 m. tapytoja M. Elizabeth Price laišku kreipėsi į žymų to meto amerikiečių meno kolekcininką ir kritiką Albertą Barnes, siekdama išsiaiškinti, kurias amerikietes dailininkes būtų galima įtraukti į rengiamą enciklopediją. Moterys nebuvo vertinamos vien dėl to, kad jų kūryba „gera kaip moters“, iš jų buvo reikalaujama tikros meninės vertės, nepriklausomai nuo žanro ar temos. Toks požiūris ribojo daugumos dailininkų matomumą kultūriniame lauke, tačiau kartu rodė pastangas atrasti tikrai reikšmingas kūrėjas, tokias kaip Violet Oakley ar Cecilia Beaux. Savo atsakyme kolekcininkas A. Barnes išreiškė skeptišką, bet tuo pačiu reiklų vertinimą – jis teigė negalintis nurodyti nė vienos moters, kuri būtų verta būti įtraukta į tokią enciklopediją⁶⁰⁴. Tai atskleidžia, kad net pažangūs dailės pasaulio autoritetai moteris kūrėjas dažnai laikė nepakankamai reikšmingomis istoriniam įprasminimui, nebent jos būtų pranokusios įprastus lūkesčius.

Visi minėti kriterijai sudaro kompleksinį dailininko profesinio statuso ir kūrybos vertinimo lauką. Simbolinio kapitalo – pripažinimo statuso siekimas – tik galutinė stotelė, kuri pasiekama tik dėka kultūrinio, socialinio ar ekonominio kapitalo sąveikos⁶⁰⁵. Tyrimo rėmuose lyčių studijų prieiga leidžia palyginti ir išryškinti moterų ir vyrų dalyvavimą bei įsitvirtinimą dailės lauke specifika.

Tarpukario laikotarpiu Lietuvos dailininkų įsitvirtinimas profesionaliame dailės lauke rėmėsi tais pačiais dėsniais. Išsilavinimas ne tik suteikė reikiamų žinių, tačiau daugeliui buvo ir pirmas žingsnis formuojant

⁶⁰⁴ M. Elizabeth Price and Albert C. Barnes susirašinėjimas, 1936, in: Barnes Foundation Collection, AR-ABC-1936-642.

⁶⁰⁵ Van Maanen Hans, „Pierre Bourdieu's Grand...“, p. 67.

socialinį ratą iš jau pripažintų pedagogų, meno kritikų ar grupės draugų. Ne mažesnę reikšmę turėjo ir tarptautinės studijos bei ryšiai – nemažai jaunų dailininkų tarpukariu gilino žinias Europos meno centruose, o grįžę į Lietuvą tapo naujų idėjų ir formų skleidėjais. Reguliarus dalyvavimas parodose bei narystė tokiose organizacijose kaip „Ars“ grupė ar LDS taip pat stiprino jų statusą profesionaliame lauke. Valstybiniai užsakymai bei mecenatų parama padėjo materialiai įtvirtinti dailininkų veiklą. Galiausiai simbolinio kapitalo kaupimas, įvairūs apdovanojimai bei straipsniai spaudoje irgi leido tarpukario dailininkams siekti įsitvirtinimo. Lietuvos moterys taip pat dalyvavo šiuose procesuose. Moterų atveju svarbų vaidmenį atliko ir santuokos statusas, daugeliu atvejų galėjęs tapti parama kūrybiniam įsitvirtinimui arba atvirkščiai – kliūtimi.

Profesinėje veikloje moterys dailininkės susidūrė su papildomais iššūkiais – jų kūryba dažnai buvo vertinama per „moteriškumo“ prizmę, o jų pozicijos meno institucijose ar oficialiuose meno užsakymuose išliko ribotos. Visgi, nepaisant šių kliūčių, nemažai moterų aktyviai įsitraukė į dailės lauką: dalyvavo parodose, kūrė portretus, peizažus ar iliustracijas. Jų kūrybinė veikla prisidėjo ne tik prie dailės lauko profesionalumo kėlimo, bet ir prie platesnių visuomenės modernėjimo procesų. Simbolinį kapitalą, pripažinimą, pasiekdavo ir moterys, nors dažnai per ilgesnį ir sudėtingesnį kelią.

6.1. Žymiausi moterų dailininkų pavyzdžiai. Santuokos (ne)svarba ir kūrybinės kryptys

Tarpukario laikotarpyje Lietuvoje įsitvirtinusias dailininkes galima skirstyti į dvi kategorijas: 1) 3-ajame dešimtmetyje buvo keletas ryškesnių dailininkių, tačiau dauguma jų buvo ne lietuvės, arba dailės žinias įgijusios svetur; 2) kita dailininkių karta, išugdyta vietinės dailės ugdymo įstaigos KMM, pasirodė 4-ajame dešimtmetyje. Keliamas klausimas, kokie buvo ryškiausi įsitvirtinimo pavyzdžiai ir kodėl būtent joms pavyko įsitvirtinti dailės lauke? Kuo skyrėsi pirmosios ir vėlesnės dailininkių kartos, kūrūsios Lietuvoje?

Pirmajai kategorijai priklauso vyresniosios kartos rusų, vokiečių, lenkų, lietuvių kilmės dailininkės: B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė bei E. Janulaitienė. Jas siejo tai, jog visos buvo gimusios ne Lietuvoje, tačiau dėl santuokos ar šeimos tarpukaryje atsidadė Lietuvoje, kurioje įsitvirtino kaip kūrėjos, dalyvavo parodose (žr. priedą nr. 1).

XIX a. pab.–XX a. pr. moterų įsitvirtinimą dailės lauke lėmė ribotos formaliojo meno ugdymo galimybės, kuomet daugelis Europos dailės akademijų išliko selektyvios ar net uždaros moterų priėmimui. Tokiame kontekste moterims liko tokios alternatyvos: privačios dailininkų studijos,

neoficialios dailės mokyklos, meno kolonijos. Esant tokioms struktūrinėms kliūtims, santuoka dažnai įgydavo papildomą reikšmę – padėdavo patekti į meninę aplinką, dalyvauti parodose ar įgyti reikalingų socialinių ryšių. Visa tai formavo socialinį kapitalą, kuris buvo svarbus aspektas siekiant įsitvirtinimo. 3-iojo deš. Lietuvoje garsiausios įsitvirtinusios dailininkės B. Didžiokienė ir O. Dubeneckienė–Kalpokienė pagrindžia šį faktą. Abi kūrėjos buvo susituokusios su dailininkais. B. Didžiokienė ištekėjo už to meto garsaus dailininko, KMM pedagogo Vlado Didžioko. Tuo tarpu O. Dubeneckienė–Kalpokienė už architekto, scenografo, KMM pedagogo Vladimiro Dubeneckio, o vėliau už tapytojo bei taip pat KMM pedagogo Petro Kalpoko. Galima teigti, jog santuoka, kol oficialus dailės ugdymas dar nebuvo pilnai atviras moterims, tapo reikšmingu impulsu dailininkių įsitvirtinimui. Šiam teiginiui pritaria ir prof. Marija Drėmaitė, pabrėžusi, jog: „[...] šeimyninis duetas buvo absoliučiai dominuojanti moterų profesinės veiklos forma ir galimybė užsiimti profesine veikla. Daugelis architektų pasirinko partnerystę su vyrais architektais (dažniausiai su savo vyrais) kaip savirealizacijos priemonę.“⁶⁰⁶ Dailininkų žmonos taip pat buvo suvokiamos ir kaip jų kūrybinės sėkmės veiksnys. Menotyrininkė Šarlotė Vilard (angl. Charlotte Willard) rašė apie dailininko Adomo Galdiko ir jo žmonos – visuomenės veikėjos, pedagogės Magdalenos Draugelytės-Galdikienės santykį: „Tai buvo tiesioginė Galdiko, kaip vyro [...] ir pagaliau kaip dailininko sėkmė. Toje sąjungoje abu sutuoktiniai sukosi kiekvienas savo orbitoje, kartu turėdami bendrą vienijantį centrą.“⁶⁰⁷ Žmona jaunystėje tapė, taip pat visą laiką domėjosi menu, gebėjo patarti vyrui dailės klausimais. Panašią rolę užėmė ir Antano Žmuidzinavičiaus žmona Marija Putvinskaitė-Žmuidzinavičienė. Skulptoriaus P. Rimšos teigimu, „Ji buvo mūsų bendražygė. Nežinau ką Žmuidzinavičius ir mes visi būtume galėję be tos, kuri mokėjo sustingusius išjudinti, paskatinti, pati daug ką už visą valdybą atlikti, tyliai visą darbą stumti priekin. Ne kartą man atrodo, ji ir Žmuidzinavičių stūmė, šiam gal net nejaučiant, kad stumiamas. O tai jau menas!“⁶⁰⁸ Šie pavyzdžiai rodo reikšmingą dailininkų žmonių įtaką jų kūrybiniame kelyje.

Palyginus anksčiau minėtas dailininkes su kitomis šios kategorijos dailininkėmis, kurių vyrai nebuvo dailės sferos atstovai: Nina Gronskienė, Julija Jablonskyte-Petkevičiene, Benita Beraite-Grothusiene, Monika

⁶⁰⁶ Drėmaitė Marija, „Moterys XX a. architektūroje“, in: *Naujasis Židinys*, 2022, nr. 6, [interkatyvus]: <https://nzidiny.lt/marija-dremaite-moterys-xx-a-architekturoje-nz-a-nr-6/> [žiūrėta 2026-05-24].

⁶⁰⁷ Willard Charlotte, *Adomas Galdikas: a color odyssey*, New York, 1973, p. 110.

⁶⁰⁸ Rimantas Juozas, *op. cit.*, p. 155.

Lapinskaite-Bitlieruviene ar Ada Peldaravičiūtė-Montvydiene, jų dalyvavimas bei matomumas dailės lauke buvo ženkliai mažesnis. Tačiau mažesnę jų matomumą dailės lauke reikėtų sieti ne tik su vyro profesine veikla, bet ir su pačių dailininkų pasirinkimais bei gyvenimo aplinkybėmis.

Vis dėlto dailininkų sąjunga su dailininku turėjo ir neigiamą pusę ir ne visada garantavo pilnavertišką įsitvirtinimą ar lygiavertį požiūrį į vienas kito menines aspiracijas. B. Didžiokienės atveju, nors tam tikrais momentais pasireiškė vyro palaikymas, tačiau daugeliu atvejų V. Didžiokas ją suvokė kaip pameistrę ir nerėmė jos meninėje veikloje – net nesuteikė tapymo priemonių bei ribojó galimybes tapyti modelius⁶⁰⁹. V. Didžioko korespondencija atskleidžia įtampą tarp sutuoktinių meninės veiklos klausimu. 1923 m., jam esant Berlyne, B. Didžiokienė informavo vyrą, jog Lietuvos meno draugijos parodoje eksponavo ne tik jo, bet ir savo kūrybą. Toks sprendimas sukėlė neigiamą V. Didžioko reakciją. Jis pareikalavo žmonos darbus nukabinti, teigdamas, jog ji sąmoningai eksponavo silpnesnius jo kūrinius, o savuosius iškelė greta⁶¹⁰. „Turbūt tavo teplionė tave labiau domina ir tau buvo svarbu būti parodoje netgi mano gėdos kaina. Jeigu apskritai netgi Tavo darbai pasiliks parodoje, tai šitą vertinsiu kaip iššūkį ir apskritai išdavikišką ir nedraugišką poelgį, [...] patikėk, kad turiu teisę niekinti Tave kaip šlykštinę. Aš nenoriu grasinti, bet mūsų santykiuose atsiras didelė praraja, kurios tu niekaip neužlopysi“⁶¹¹ – savo laiške žmonai rašė dailininkas V. Didžiokas. Vis dėlto parodos meno kritikų vertinimu, B. Didžiokienės darbai buvo palankiau įvertinti lyginant su V. Didžioko kūryba⁶¹². Dailininkės kūrybinį talentą matė bei palaikė ir jų pažįstamų dailininkų ratas, jų tarpe: Justinas Vienožinskis, Adomas Galdikas ir Petras Kalpokas⁶¹³. Ši situacija atspindi platesnę problemą, su kuria susidurdavo skirtingų laikotarpių moterys, siekusios kūrybinės profesijos. Pasak vokiečių poeto ir rašytojo Johanno Peterio Eckermanno: „[...] kad ir kitokie moterų talentai užslopsta, vos tik jos išteka. Pažinojau merginų, kurios nuostabiai piešė, bet vos tik tapo moterimis ir motinomis, viskas baigėsi: jos augindavo vaikus ir užmesdavo piešimą“⁶¹⁴. Ši problema atsiskleidžia ir dailininkų porų atveju, kuomet

⁶⁰⁹ *Barbora Didžiokienė. Mažosios...*, I tomas, p. 5.

⁶¹⁰ Andriušytė-Žukienė Rasa, „Trys Lietuvos menininkės tarp Kauno ir Paryžiaus: moters ir kūrėjos identiteto problema XX a. I pusėje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis, Moters savastis dailėje*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 57.

⁶¹¹ Vlado Didžioko laiškas Barbora Didžiokienei, Berlynas, 1923-05-13, in: ČDM, G-157161, p. 1-2.

⁶¹² Spector, „Antra meno paroda“, in: *Gairės*, 1923, nr. 3, p. 176-180.

⁶¹³ Macijauskienė Michalina, „Kelias veda į Dovainonis“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1966-12-01, p. 6.; Andriušytė-Žukienė Rasa, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹⁴ Johann Peter Eckermann, *Pokalbiai su Goethe*, Vilnius, 1999, p. 481.

moterų kūrybiniai siekiai neretai būdavo nustumiami į antrą planą dėl partnerio profesinės karjeros.

Pastebima, jog dviejų dailininkų sąjunga galėjo tapti ir priežastimi moteriai nustoti tapyti savo sprendimu. XIX a. pab. dailininkė Mariana Veriovkina, siekusi ugdyti savo gyvenimo palydovo Aleksėjaus Javlenskio talentą, bei įsitikinusi, jog moterų meniniai gebėjimai yra menkesni už vyrų, atsitraukė nuo kūrybos ir užsiėmė menininkų mecenatyste ir globa⁶¹⁵. Moters-konkurentės vaidmenį taikliai įvardijo ir to meto dailininkė D. Tarabildaitė-Tarabildienė, teigusi, jog: „Moteris menininkė dažnai tampa vyrams nekenčiamu konkurentu. O kaip skaudžiai talentingos moterys išgyvena tylias tragedijas, kada turi apsispręsti: menas ar šeima? Tačiau nežiūrint į praeitį, kuri buvo kova už visišką jos teisių lygybę, Lietuvos moteris kūrė.“⁶¹⁶ Vis dėlto jos atveju vyras dailininkas P. Tarabilda tapo jos pagrindiniu mokytoju bei palaikytoju⁶¹⁷. Kūrybinės veiklos palaikymo susilaukė ir dailininkė S. Romerienė. Vaikams užaugus ir pradėjus mokslus svetur, ji galėjo skirti laiko kūrybai. Vyro Eugenijaus palaikoma, 1923–1924 metais išvyko į Paryžių, kur didžiąją dalį šio laikotarpio gilinosi į meninę veiklą⁶¹⁸. Tapytoja A. Didžiulytė-Kazanavičienė tapybos pagrindus gavo iš savo vyro Antano Kazanavičiaus. Vėliau abu lankė Juozo Zikaro dailės studiją Panevėžyje ir galiausiai kartu pradėjo eksponuoti savo darbus parodose⁶¹⁹.

Nemažiau svarbus veiksnys, siekiant įsitvirtinimo dailės srityje, buvo socialinė kilmė. Dailininkei S. Romerienei aukštesnioji socialinės klasės kilmė suteikė prieigą prie Vilniaus piešimo mokyklos, Elenos Romerytės piešimo kursų ir tarptautinių – Krokuvos, Paryžiaus ir Miuncheno dailės išsilavinimo galimybių. Santuoka su dvarininku, ekonomistu, visuomenės veikėju Eugenijumi Romeriu formavo dailininkės socialinį ratą, įtakoją piešimo siužetus bei įsitvirtinimo dailės lauke prielaidas. Šis atvejis rodo, kad moters įsitvirtinimą dailės lauke XIX a. pab.–XX a. vid. lėmė ne tik išsilavinimas ar meniniai gebėjimai, bet ir priklausymas privilegijuotam socialiniam sluoksniui, santuoka. Visa tai formavo dailininkės socialinį kapitalą. Tai dalinai padėjo kompensuoti lyties apribojimus. Vis dėlto santuokos, šeimos kūrimas ir S. Romerienės polinkis dailei kėlė ir vidinių klausimų bei vertė ieškoti kompromisų. S. Romerienė teigė: „Dažiau langus ir tapiau lovagalius tuomet, kai tai padaryti galėjo kiti, siuvinėdavau portjeras,

⁶¹⁵ Laučkaitė Laima, *Ekspresionizmo raitelė Mariana...*, p. 62-79, 99-106.

⁶¹⁶ D.T., „Moteris ir kūryba“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 10, p. 496.

⁶¹⁷ *XX a. Lietuvių dailės istorija...*, p. 335.

⁶¹⁸ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 85.

⁶¹⁹ Avižinienė Birutė, „Aldonos Didžiulytės mokslo metai Mintaujoje“, in: *Moterų istorijos eskizai...*, p. 340.

kai galėjau nusipirkti gatavas. Bet visa tai dvasiškai artino mane prie to kaimiško gyvenimo, kuriame sukosi Eugenijus ir jo šeima ir kuriame turėjau pasidaryti sau vietos. Jei iš pat pradžių būčiau užsisklendusi savo dirbtuvėje ir būčiau gyvenusi savo išskirtinį gyvenimą, nebūtų buvę mūsų santykiuose tos nuostabios harmonijos“⁶²⁰. Aktyviausias dailininkės kūrybinis laikotarpis buvo 1924–1939 m., kuomet vieni jos vaikai jau mokėsi, o kitus prižiūrėjo auklė⁶²¹. Dailininkės S. Romerienės pavyzdys rodo, jog šeima galėjo veikti dvejopai – tiek riboti moters kūrybines galimybes, tiek, susiklosčius palankioms aplinkybėms, sudaryti sąlygas plėtoti meninę veiklą. Dailininkės kūrybinė trajektorija reprezentuoja unikalų atvejį, kuomet Vilniaus piešimo mokyklos meninės tradicijos buvo tęsiamos ir plėtojamos tarpukario Lietuvoje.

3-iojo deš. Lietuvoje įsitvirtinusių dailininkų bendras bruožas buvo kūrybos įvairiapusiškumas, kuris leido plačiau pažvelgti į savirealizacijos lauką. B. Didžiokienės kūrybai būdingas teatrališkumas, pasireiškiantis humoro elementų integracija ir įvairialypiu žanriniu diapazonu. Ji kūrė šaržus, karikatūras, plakatus, iliustracijas, taip pat lėles ir projektavo teatro dekoracijas, taip išryškindama glaudų ryšį tarp vaizduojamojo meno ir scenos menų. Ši kūrybinė raiška liudija jos gebėjimą jungti vizualinės kultūros ir teatro tradicijas, praturtinančias tarpukario Lietuvos dailės lauką. O. Dubeneckienės-Kalpokienės kūrybinis įvairiapusiškumas atsiskleidė tapybos, baleto ir scenografijos srityse, glaudžiai susijusiose su teatro aplinka. Ji dirbo Kauno Valstybės teatre baletmeisterė, kūrė scenografijos dekoracijas, taip pat reiškėsi karikatūros ir satyros žanruose. Portretinėje kūryboje ji dažnai vaizdavo teatralų ir dailininkų aplinką, atskleisdama kultūrinės bendruomenės savitumą. Jos darbuose galima įžvelgti ir *art deco* stiliistikos bruožų, atliepančių tarptautines XX a. pirmosios pusės meno tendencijas.

Tiek B. Didžiokienę, tiek O. Dubeneckienę-Kalpokiene siejo ne tik artima bičiulystė bei kūrybinė aplinka, bet ir tai, jog abi menininkės buvo gimusios XIX a. Peterburge, augo Rusijos „Sidabrinio amžiaus“ laiku⁶²² ir formavosi veikiamos šios aplinkos estetinių nuostatų. Tarpukario laikotarpiu abi aktyviai įsitraukė į teatrinę veiklą, kuri buvo paplitusi tarp dailininkų. Dailėtyrininkė Justina Augustytė pažymi, jog teatrališkumas buvo būdingas

⁶²⁰ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 58.

⁶²¹ Sofija Romerienė, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų menų kūrėjos nuo XX a. pradžios iki šių dienų*, sud. Narušytė Agnė, Vilnius, 2022, p. 44.

⁶²² 1890–1917 m./1920 m. intensyvus rusų kultūros ir literatūros pakilimo laikotarpis, pasižymėjęs modernizmo srovėmis: simbolizmo, futurizmo klestėjimu.

tarpukario kultūros bruožas. Nemaža dalis to meto dailininkų kūrė kostiumus ar dekoracijas teatrui⁶²³.

S. Romerienės kūryboje, skirtingai nei B. Didžiokienės ar O. Dubeneckienės-Kalpokienės kūryboje, teatras neužėmė dominuojančios pozicijos. Dailininkė fokusavosi į klasikinės tapybos ir grafikos sritis. Sava realizavo peizažuose, portretuose, naturmortuose, kuriuose vyravo šalti tonai ir realizmas, fiksavo savo aplinką: dvarą, Tytuvėnus, šeimą ir draugus. Tai rodo, jog nors kūrybos žanrai ir temos skyrėsi, kiekviena iš šių dailininkių formavo Lietuvos tarpukario moterų dailininkių kūrybinę sceną, remdamasi tiek individualia patirtimi, tiek skirtingomis kultūrinėmis priegomis.

Antrajai įsitvirtinusių dailininkių kategorijai priklausė dailininkės: Marcė Katiliūtė, Marija Račkauskaitė-Cvirkienė, Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė, Černė Percikovičiūtė, kurių dailės pažinimas formavosi KMM arba dailės mokyklos pedagogų privačiose studijose⁶²⁴. Tarpukario Lietuvoje dailininkės buvo išugdytos KMM pedagogų, dailininkų vyrų, pavyzdžiui: Kajetono Sklėriaus, Justino Vienožinskio ar Adomo Galdiko⁶²⁵. Jos pažino dailę per vyriškąją prizmę. Tokiu būdu formavosi ne tik dailės kanonai, bet ir estetinės vertinimo normos, atspindinčios lyčių hierarchiją. Menotyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė pastebi, jog 4-ojo deš. dalis tapytojų atitiko *kito* apibrėžimą⁶²⁶. Tai moterys, žydų tautybės asmenys, išeiviai.

Atsivėrusios dailės išsilavinimo galimybės moterims tarpukario Lietuvoje transformavo jų įsitvirtinimo scenarijus. Ankstyvuojų tarpukariu santuoka dažnai buvo svarbi atrama socialiam ir profesiniam mobilumui. Nuo 4-ojo deš. vis labiau ryškėja atvejai, kuomet į dailės lauką moterys įsilieja savarankiškai, remdamasis savo talentu, išsilavinimu, ryžtu ar socialiniais tinklais.

Tai pastebima tarp 4-ojo deš. bandžiusių įsitvirtinti dailininkių. M. Katiliūtės ir Č. Percikovičiūtės atveju, netekėjusios merginos savo talentu ir pažinčių ratu prasiskynė kelią į pripažinimą. Tuo tarpu Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė ne tik augino vaikus, bet ir tapo garsesnė net už savo vyrą tapytoją, grafiką Petrą Tarabildą⁶²⁷. Kita vertus, spaudoje santuokos ar meno

⁶²³ Skučaitė Virginija, „Apie Barborą ir jos feministišką paletę“, in: *Kauno diena*, 2012 [interaktyvus]: <https://m.kauno.diena.lt/naujienos/menas-ir-pramogos/apie-barbora-ir-jos-feministiska-palette-208232> [2026-01-19].

⁶²⁴ *Ieškoti moters*, katalogo sud. Krištopaitytė Violeta, Vasiliauskienė Aušra, Kaunas, 2012, p. 5.

⁶²⁵ „Mokytojai“, in: *Ieškoti moters...*, p. 10.

⁶²⁶ *Olga Schewde Švedė Ra Deo Dubeneckienė Kalpokienė*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2022, p. 121.

⁶²⁷ „Feministinio aspekto“, in: *Ieškoti moters...*, p. 33.

pasirinkimas vis dar kėlė aršias diskusijas. Poetė Gražina Tuliauskaitė 1936 m. „Naujojoje Romuvoje“ pabrėžė dilemą, su kuria susiduria menininkės: „Bet kas suskaitytų tas tylas tragedijas, kurias išgyvena talentingos moterys, kurios dėl meilės (vyro ar šeimos) mirtinai nuslopina žmogiškosios sielos besiveržiantį šauksmą, reikalaujantį brangiausių kūrybinių teisių. Kiekviena menininkė dar ir šiais laikais būtinai susiduria su dilema: meilė ar menas. [...] turime pripažinti, kad į rašytojas, dailininkes ir artistes žiūrime su labai šaltu atsargumu. Mandagiai jas vadiname tik keistomis moterimis“.⁶²⁸ Dailininkės M. Račkauskaitės-Cvirkienės liudijimas puikiai iliustruoja įtampą tarp kūrybos ir santuokos bei motinystės: „Taip ir išteklėjau 23 metų, nors visą laiką kartojau, kad nei tekėsiu, nei vaikų turėsiu: turiu tapyti ir nieko daugiau gyvenime neveikti! Fanatiškai buvo įsimylėjusi tapytą. Tarsi vykdžiau senelio paliepimą: „Nebūk kaip kitos: kiekviena bobelė gali pasigimdyti vaikų. O tu piešk.“⁶²⁹ Moterų dailininkių pripažinimą dailės lauke liudija ir fragmentiški dailininkų atsiliepimai apie jų talentą. Grafikas Vytautas Jurkūnas, pasak dailėtyrininko Leono Jasiulio, „Katiliūtės darbus laikė geresniais už savuosius, ir kaip pasakoja pats dailininkas stengėsi ją pasivyti.“⁶³⁰

Nepaisant visuomenės spaudimo moterims atlikti tradicinius vaidmenis šeimoje ir santuokoje, M. Katiliūtės pavyzdys, rodo, jog moters kūrybinio įsitvirtinimo kelią tarpukario Lietuvoje galėjo trikdyti ne vien tradiciniai socialiniai lūkesčiai, bet ir individualūs psichologiniai bei socialiniai veiksniai: finansinis nesaugumas, nesuteikta stipendija ar psichologinė būklė, pavyzdžiui, depresija, kurie M. Katiliūtės atveju 1937 m. atvedė ją iki savižudybės. Šis pasitraukimas iš gyvenimo sukėlė daug diskusijų dailininkių tarpe, skatino jas burtis, reflektuoti apie dailininkių padėtį. To meto dailininkė Veronika Šleivytė, atliepdama draugės nusižudymą, samprotavo: „[...] Dail. Marcės Katiliūtės mirtis padarė didelę skriaudą Liet. menininkų šeimai.“ bei kvestionavo: „Kodėl taip greit užgesai, kodėl taip anksti nustojai kurti? Ar tau negaila buvo palikti tų seserų ir brolių, kurie tebevargsta dėl šventojo meno?“⁶³¹. Tai liudija apie tarpukario dailininkės egzistenciją, kurioje susipina asmeninė kūryba ir bendruomenė. Dailininko gyvenimas neatsiejamas nuo platesnių kultūrinių ar moralinių vertybių. Šiuo konkrečiu atveju dailininkės netektis išgyvenama kaip kolektyvinė žala

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶²⁹ Marijos Cvirkienės paveikslas. Iš 1995–1998 metų pokalbių, in: *Naujoji Romuva*, 1998, nr. 2 (522), p. 18-19.

⁶³⁰ Jasiulis Leonas, *Vytautas Jurkūnas*, Vilnius, 1969, p.15.

⁶³¹ Šleivytė Vera, „Tragiškai žuvusi dail. Marcė Katiliūtė“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 4, p. 266.

bendruomenei, kurią buvo bandoma užpildyti buriantis, steigiant dailininkų draugijas, siekiant išsaugoti išėjusios dailininkės palikimą. Tai skatino platesnes diskusijas visuomenėje apie dailininkų kūrybą, socialinę ir finansinę padėtį.

Platesnės dailininkų padėties problemos ryškėja ir analizuojant kitas konkrečias dailininkų biografijas. KMM mokinė Cilė Epšteinaitė savo CV rašo, jog baigusi KMM bei gavusi piešimo mokytojos cenzą, dirbo žydų „Javnės“ gimnazijoje piešimo mokytoja. Taip pat įvardija, jog parodose iki šiol dar nedalyvavo, nors ir priklausio Lietuvos moterų dailininkų sąjungai. Tai liudija, jog dailės išsilavinimas nereiškė įsitvirtinimo dailės lauke⁶³². Sunku nustatyti priežastis, kodėl iki 1939 m. C. Epšteinaitė nedalyvavo parodose. Greičiausiai tai buvo susiję su jos darbu, kuris užimdavo didžiąją laiko dalį ir kūrybai jo galimai nebelikdavo. Tačiau žinant, jog žydų bendruomenė palaikė savo dailininkus, galima manyti, kad dailininkei pritrūko talento ar pažinčių.

Dailininkė I. Trečiokaitė-Žebenkienė savo pasirinkimą įsitvirtinti dailės lauke aiškina taip: „Mečiau universitetą“⁶³³, kad niekas nekliudytų atidžiau pažiūrėti į gyvenimą“⁶³⁴. Vis dėlto, po KMM baigimo 1935 m. prasideda sunkūs laikai, kuomet dailininkei tenka imtis papildomų darbų, siekiant pragyventi. Dailininkė įsidarbino sandėlyje prie urmo ir toje kontoroje dirbo visą dieną. Jos žodžiais, „[...] vietoj realistinio meno galvoje atsiranda patraukimas į karikatūrą“⁶³⁵. Laisvu nuo darbu metu daile užsiėmė ir dailininkė G. Lurjtė⁶³⁶. Šie pavyzdžiai rodo, jog kelias į įsitvirtinimą dailės lauke dažnai buvo neatsiejamas nuo finansinių kompromisų, derinant profesinius tikslus su ekonominėmis galimybėmis.

Dailininkų įsitvirtinimui meno lauke įtakos galėjo turėti ir geografinė padėtis. Tai iliustruoja skulptorės E. Každalevičiūtės atvejis. Nors ji sulaukė palankių meno kritikų vertinimų, jos gyvenamoji vieta Adolfo avos dvare (Raseinių rajone) buvo nutolusi nuo pagrindinio Lietuvos meno centro Kauno. Tai galėjo riboti aktyvesnį skulptorės įsitraukimą į dailės gyvenimą. Tokia periferinė padėtis, tikėtina, tapo viena iš reikšmingų kliūčių siekiant

⁶³² Cilės Epšteinaitės autobiografija, 1939, in: LNDM f. 3, ap. 1, b. 14, l. 1.

⁶³³ I. Trečiokaitė-Žebenskienė studijavo teisę Vytauto Didžiojo universitete 1928–1932 m., in: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [interkatyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/irena-treciokaite-zebenkiene/> [žiūrėta 2026-06-01].

⁶³⁴ I. Trečiokaitės-Žebenskienės autobiografija, 1936, in: LNDM f. 3, ap. 1, b. 55, l. 1.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ Gitel Lurjtės autobiografija, 1936, in: LNDM f. 3, ap. 1, b. 62, l. 1.

įsitvirtinimo profesiniame lauke⁶³⁷. Šis pavyzdys rodo, jog meno lauko teorija galimai turėtų būti išplėsta ir į geografinį kapitalą, kuris turėjo įtakos dailininkų įsitvirtinimui. Taip pat šiuo atveju pasiteisina centro-periferijos metodologinė prieiga, nes tarpukario Lietuvos regionai negalėjo lygiavertiškai konkuruoti su sostine Kaunu. Todėl kultūrinės galios ir simbolinio kapitalo centras išliko sukeltas sostinėje.

Dailininkės veržlumas ir aktyvumas dailės lauke taip pat buvo viena iš esminių sąlygų siekiant įsitvirtinimo. To pavyzdys galėtų būti Julija Jablonskytė-Petkevičienė, kuri po studijų neskubėjo reikštis dailės lauke, buvo kuklesnio charakterio, santūriai vertino savo gebėjimus ir parodoje savo kūrybą pristatė tik 1940 m. Iki to laiko nedalyvavo jokiame parodoje⁶³⁸. Kita vertus, dailininkės pasyvumą parodinėje veikloje būtų galima pagrįsti prioritetu šeimai, o ne kūrybai: „Daile užsiimdavau tik laisvalaikiu, tik prišokdama – vaikai augo“⁶³⁹. Visa tai rodo, jog dailininkų įsitvirtinimas buvo kompleksinis procesas, priklausęs nuo įvairių socialinių ir asmeninio gyvenimo veiksnių.

Dalis 4-ojo deš. dailės lauke įsitvirtinusių moterų buvo žydų kilmės. Reikėtų išskirti Černę Percikovičiūtę, kuri buvo netekėjusi, miestietiškos kilmės. 1929 m. trumpai įstojo į KMM, vėliau 1930–1932 m. dailės studijas tęsė Justino Vienožinskio studijoje. Jos įsitvirtinimui įtakos turėjo talentas, kurį pastebėjo J. Vienožinskis. Dailininkės kūryba sulaukė to meto meno kritikų Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės bei Viktoro Vizgirdos dėmesio. Meno kritikai akcentavo ne tik Č. Percikovičiūtės subtilias tapybines linijas, spalvų derinius, bet ir pabrėžė sąmoningą kūrybinės raiškos formų pasirinkimą, vengiant tuomet žydų dailininkų kūrybai stereotipiškai stilistinių manierų⁶⁴⁰.

Dailės lauke įsitvirtinti siekė ir kitos žydų kilmės dailininkės, KMM mokinės: Cilė Epšteinaitė, Liba Kenskaitė, Ida Galantaitė, Eugenija Frydmanaitė, Noemi Mišurskytė, Ester Lurje, Ana Gurvičiūtė, Dina Portnovaitė, Rachilė Krukaitė, Maša Gimbergaitė, Eva Bercikovičiatė, Sara Goršenaitė, Cilė Jurkaitė, Genia Michelaitė, Eta Milneraitė, Nechana Stražaitė, Hana Valdbergaitė. Jų siekis įsiliesti į profesionalią dailės sritį atitiko

⁶³⁷ Burbaitė Ieva, „Elena Každailevičiūtė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 59.

⁶³⁸ Ramonienė Dalia, „Kauno meno mokyklos auklėtinė tapytoja Julija Petkevičienė: gyvenimo ir kūrybos apžvalga“, in: *Moteriškoji tapatybė ir dailė*, sud. Rachelvičiūtė Ramutė, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2013, nr. 68, p. 68.

⁶³⁹ Sakalauskas Tomas, *Esu toks, koks esu: paskutiniai devyneri dailininko Vlodo Eidukevčiaus gyvenimo metai*, Vilnius, 1987, p. 122.

⁶⁴⁰ Kairiūkštytė-Jacinienė H., „Dail. J. Vienožinskio meno studijos mokinių darbų parodoj“, in: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 20, p. 5, in: ČDM, Jono Vaičiaus fondas (Ta 14653/1-194, 1.58).

kito poziciją, kurią apibrėžia R. Rachlevičiūtė, kaip marginalizuotą ar dominuojančios kultūros periferijoje veikiančių asmenų balsą. Šios dailininkės buvo ne tik moterys, bet ir žydų tautybės, todėl jų padėtis dailės lauke susidūrė su keliais komplikuotais aspektais. Joms teko įveikti tiek lyties, tiek etninius stereotipus, kad būtų pripažintos.

Šie pavyzdžiai rodo, jog kūrybinė moters tapatybė vis dar buvo derinama su visuomenės lūkesčiais, lyties normomis. Nepaisant išsilavinimo galimybių, moteris dailininkė išliko *kitokia* – matoma, bet socialiai ir kultūriškai dažnai marginalizuojama figūra.

Lyginant su pirmąja įsitvirtinusių dailininkių grupe, antroji išsiskyrė tuo, jog jų veiklos spektras daugiausia plėtojosi tapybos ir grafikos srityse, atsirado susidomėjimas knygų iliustracijos niša. Tuo tarpu pirmojoje įsitvirtinusiųjų dailininkių grupėje (B. Didžiokienė ir O. Dubeneckienė-Kalpokienė) nemažą jų veiklos spektrą užėmė teatras. Suponuojama prielaida, jog galimai dėl jų vyrų, kurie kūrė scenografijas, dekoracijas spektakliuose Kaune, jų žmonos galėjo lengviau įsitraukti į teatrinį kūrybinį lauką. Ši tendencija dalinai nebetenka aktualumo 4-ajame deš. kuomet dailininkių santuoka nebėra toks svarbus veiksnys siekiant įsitvirtinimo. Tai liudija socialinio kapitalo transformaciją, kai vis didesnę reikšmę įgyja dailininkių profesiniai pasiekimai ir veikla dailės lauke.

6.2. Institucinė galia: valstybės vaidmuo dailininkės karjere

Lietuvos nepriklausomybės atkūrimas atvėrė ne tik laisvės horizontus, bet ir įpareigojo kultūriškai konstruoti tautinį tapatumą. Buvo siekiama permąstyti ir atgaivinti nacionalines dailės tradicijas, išryškinant savitą meninę raišką, kuri leistų Lietuvai išsiskirti iš kitų tautų, kartu išlaikant ir puoselėjant tautinį identitetą. Tam reikėjo aktyvaus dailininkų įsitraukimo. Vis dėlto šis procesas valstybiniame lygmenyje nebuvo vystomas taip, kaip to tikėjosi dailininkai.

Nuo 1918 m. iki 1926 m. nebuvo institucijų, atsakingų už valstybinės kultūros politikos formavimą⁶⁴¹. 1918 m. įsteigtas Meno departamentas Švietimo ministerijoje nespėjo atlikti savo funkcijų, nes po metų buvo uždarytas⁶⁴². Tokioje situacijoje svarbų vaidmenį atliko 1920 m. įkurta Lietuvių meno kūrėjų draugija, tapusi įvairių meno sričių – dailės, literatūros, muzikos, teatro ir architektūros kūrėjų interesus atstovaujančia institucija. Dailės klausimus kuravo Plastikos sekcija, įsteigta J. Vienožinskio iniciatyva, kuri 1920 m. įkūrė Aukštuosius piešimo kursus, vėliau 1922 m. pertvarkytus į

⁶⁴¹ Mačiulis Dangiras, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 13.

KMM, rengė parodas bei rengė įstatymo projektą M. K. Čiurlionio muziejaus steigimui⁶⁴³.

1926 m. įkurta Meno taryba kėlė ambicingus tikslus: privačių ir valstybinių meno organizacijų koordinavimas, Lietuvos meno vystymas, meno srities atstovavimas užsienyje⁶⁴⁴. Deja, nespėjusi nuveikti išsikeltų tikslų, ji 1928 m. buvo uždaryta. Tuomet iki pat 1934 m. pasireiškė stagnacija dailės klausimų svarstyme valstybės mastu, nes esą buvo svarbesnių reikalų⁶⁴⁵. Šalyje įsigalint autoritariniam valdymui, menui buvo keliami vis didesni reikalavimai. Kadangi jis atliko auklėjamąją funkciją ir brangiai kainavo valstybei⁶⁴⁶, buvo tikimasi dailininkų lojalumo valstybei, kuriant patriotinę meną⁶⁴⁷. Visa tai vedė į dailininko autonomijos ribojimą. Tautininkų ideologija kreipė meną link modernizmo ir istorizmo diskurso, siekiant išaukštinti galybės laikus viduramžių periode, bei kurti jaunos, modernios šalies konceptą. Suvokta, jog kultūra ir menas geriausiai atlieka valstybės reprezentavimo funkciją⁶⁴⁸. Tai kreipė dailininkų stilių link neotradicionalizmo stiliaus⁶⁴⁹. Kita vertus, daugelis nacionalinio lygio dailės problemų buvo sprendžiamos pačių dailininkų, kultūrininkų iniciatyva. 1931 m. žurnalistas, rašytojas, visuomenės veikėjas, modernių idėjų propaguotojas Juozas Keliuotis pradėjo leisti kultūros savaitinį žurnalą „Naujoji Romuva“ (1931–1940 m.), kuris kūrė tautinės kultūros diskursą⁶⁵⁰, skatino lygiuotis į Vakarus⁶⁵¹. Jame svarbus vaidmuo teko jaunajai kartai, kuri gimusi „laisvame Lietuvos ore“, gebėtų kurti tautinę kultūrą⁶⁵². Tai buvo vienas įtakingiausių tarpukario Lietuvos kultūros žurnalų, publikavęs literatūrinius kūrinius, filosofinius tekstus, meno kritiką. Leidinys siekė apžvelgti ne tik Lietuvos, bet

⁶⁴³ Lietuvių meno kūrėjų draugija, in: *Visuotinė Lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-meno-kureju-draugija/> [2025-05-22].

⁶⁴⁴ „Meno tarybos statutas“, in: *Vyriausybės žinios*, 1926, vasario 10 d.

⁶⁴⁵ Mačiulis Dangiras, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁴⁶ „Patriotizmo auklėjimo reikalas“, in: *Lietuvos aidas*, 1929-03-11.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 52.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵⁰ Naujoji Romuva, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus]: <https://www.vle.lt/straipsnis/naujoji-romuva/> [2025-05-25].

⁶⁵¹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 111.

⁶⁵² Keliuotis Juozas, „Penkiolika laisvo gyvenimo metų“, in: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 111, p. 695. 1932 m. jaunoji dailininkų karta įkūrė „Ars“ dailininkų grupuotę, kurios tikslas kurti savitą lietuvių dailės stilių, supinant modernumą ir tautodailės tradicijas. Tuo tarpu senosios kartos dailininkai tais pačiais metais būrėsi į Lietuvos dailininkų draugiją.

ir pasaulio kultūrinius procesus⁶⁵³. Aplink žurnalą susibūręs „Naujosios Romuvos“ bičiulių klubas formavo šalies šviesuomenės pažiūras⁶⁵⁴. Klubas siekė užpildyti kultūros politikos spragas valstybės lygmenyje. Žurnalas, matydamas 1934 m. įsteigtą Kultūros reikalų departamento nekompetenciją, siekė tapti kultūros ideologu ir iš patarėjų vaidmens pereiti į lyderiaujančias pozicijas. Vis dėlto ši ambicija liko neįgyvendinta dėl Kultūros reikalų departamento nenoro atsisakyti turimų galių ir nenoro bendradarbiauti⁶⁵⁵. Vėliau valdžios institucijos ėmėsi spręsti dailininkų klausimą, siekdamas juos sutelkti, bet kartu ir kontroliuoti. 1935 m. buvo įkurta Lietuvos dailininkų sąjunga, į kurią buvo įvesta kaip į visuomeninio auklėjimo instituciją. Jai priklausančius asmenis tikėtasi lengviau kontroliuoti, be to buvo galima mažiau tikėtis „neorganizuoto“ veikimo⁶⁵⁶. Tačiau tai neišsprendė kertinių dailės lauko problemų.

Valstybės dėmesio stoka dailininkams buvo juntama viso tarpukario metu. Dailininkų nepasitenkinimą kurstė tai, kad valstybė daugiausia lėšų skyrė Valstybės teatrui⁶⁵⁷. Dailininko A. Valeškos nuomone, „plastinis menas stovi paskutinėj vietoj“⁶⁵⁸, „reikalingas žmogus ar meno taryba, kuri tiksliai normuotų lėšas, kad nenukentėtų atskiros meno šakos“⁶⁵⁹. Panašios pozicijos laikėsi ir A. Galdikas: „Vienintelis mecenatas gali būti tik valstybė“⁶⁶⁰. Visa tai liudija apie tuometinės Lietuvos kultūros politikos vienpusiškumą, kuomet valstybės finansavimas buvo koncentruojamas tik į tam tikras meno sritis, o dailininkai jautėsi palikti nuošalyje. Tokia situacija kėlė įtampą tarp skirtingų meno šakų atstovų ir skatino dailininkus reikalauti sąmoningesnės kultūros politikos bei tolygesnio lėšų paskirstymo.

Vis dėlto net ir esant valstybės paramai, pilnaverčiam dailininkų veikimui trukdė siaura meno rinka, kurios struktūrą keitė ir naujų dalyvių – moterų – pasirodymas profesionaliojoje dailės sferoje. Valstybės mecenatystės pastangos nepajėgė galutinai išspręsti dailininkų užsakymų klausimo, atskleidamos ribotos valstybės galimybes reguliuoti ir palaikyti visavertį kultūrinį gyvenimą. Pastebimi tik kuklūs bandymai palaikyti dailininkų kūrybą. Pasak dailės istorikės Giedrės Jankevičiūtės, „Čiurlionio

⁶⁵³ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 111.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁵⁵ Mačiulis Dangiras, *op.cit.*, p. 38.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵⁸ Vizgirda Viktoras, „Menas, dailininkai ir visuomenė“, in: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 149, p. 870.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 869.

galerija padėjo valstybei atlikti dailės mecenato funkcijas“. Deja, dėl riboto valstybės subsidijų finansavimo kasmet buvo įmanoma įsigyti tik po keletą meno kūrinių. Dėka tokių, nors ir minimalių pirkimų, Čiurlionio galerijos kolekciją papildė ir moterų dailininkų darbai. Muziejaus fondus papildė 217 M. K. Čiurlionio darbai bei 157 lietuvių dailininkų kūriniai, o 1928 m. buvo įsigytas S. Romerienės kompozicijos darbas „Svajonė“⁶⁶¹. Siekiant diversifikuoti kūrybos pobūdį, atsižvelgta ne tik į tapybą, skulptūrą, bet ir į grafiką. M. K. Čiurlionio galerija dėjo pastangas rinkti Lietuvos dailės augimą atspindinčius kūrinius. Tokiu būdu kolekciją praplėtė ir naujų KMM baigusių absolventų darbai. Ketvirtajame dešimtmetyje buvo įsigyta daugiau moterų dailininkų kūrinių, tarp jų: Salomėjos Karnauskaitės⁶⁶², I. Trečiokaitės-Žebenkienės, L. Vainekytės⁶⁶³, M. Katiliūtės⁶⁶⁴, Konstancijos Petrikaitės-Tulienės⁶⁶⁵ bei Michalinos Kuzmickaitės⁶⁶⁶ darbai. Šie pirkimai rodo kuklias, bet reikšmingas muziejinės politikos pastangas skatinti lyčių reprezentacijos balansą kultūros institucijose. Susidomėjimą dailininkų kūryba rodė ir to meto su kultūra nesusijusios institucijos, pvz. 1935 m. Lietuvos bankas įsigijo keletą Suomijoje kuriančios lietuvių kilmės dailininkės Marijos Minigaitės natūrmortų⁶⁶⁷. Pavieniai institucijų vykdyti meno kūrinių įsigijimai atspindėjo platesnę 4-ojo deš. kultūros rėmimo politiką.

Pagyvėjimas pastebimas 4-ajame deš., kuomet valstybė, stipriau įsitvirtinusi ekonomiškai, galėjo leisti padidinti subsidijas meno kūriniams. G. Jankevičiūtė pastebi, jog darbų įsigijimui muziejui tarpininkavo visuomeninės sąjungos ir organizacijos⁶⁶⁸. Pavyzdžiui, Katalikų organizacijų sąjungos dėka Vytauto Didžiojo Kultūros muziejus 1937 m. įsigijo Černės Percikovičiūtės tapybos kūrinių „Draugė Judita“⁶⁶⁹ bei Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės skulptūros kompoziciją „Kūrybos madona“⁶⁷⁰. Galima teigti, jog nors katalikai ir buvo gan konservatyviai nusiteikę dėl moterų dalyvavimo profesionalioje dailėje ar jų dalyvavimo gyvo modelio pamokose, tačiau šios organizacijos nemažai prisidėjo prie moterų dailininkų populiarinimo,

⁶⁶¹ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 111.

⁶⁶² Čiurlionio galerijos turto knyga, in: ČDM TK 2502-2518; 3097-3104.

⁶⁶³ Čiurlionio galerijos turto knyga, in: ČDM TK 3201-3215; 3230-4029.

⁶⁶⁴ Čiurlionio galerijos turto knyga, in: ČDM TK 3223-3229.

⁶⁶⁵ Vytauto Didžiojo Kultūros muziejaus eksponatų dienynas, in: ČDM kn.1, ED 529, 531.

⁶⁶⁶ „Lietuvos dailininkų draugijos dailės paroda“, in: *XX amžius*, 1940-01-27, p. 2.

⁶⁶⁷ „Atidengta. Lietuvos banko dailės kolekcija“, *parodos katalogas*, 2025, Vilnius, p.7.

⁶⁶⁸ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 114.

⁶⁶⁹ Percikovičiūtė Černė, „Draugė Judita“, *paveikslas*, 1936–1937, in: ČDM MT 609.

⁶⁷⁰ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 114.

kūrybos sklaidos. Tai leidžia suponuoti mintį apie katalikiškų organizacijų ambivalentišką poziciją: nors ideologiškai jos galėjo skeptiškai vertinti kai kuriuos moterų meninio ugdymo aspektus, jų praktinė veikla – dailininkų darbų mecenavimas ir įsigijimų inicijavimas – rodo reikšmingą indėlį į moterų kūrybos pripažinimą bei jos institucionalizaciją.

Ketvirtajame dešimtmetyje moterų dailininkų darbai pasiekdavo ne tik laikinosios sostinės dailės fondus, tačiau juos įsigydavo ir regionų muziejai. Šiaulių „Alkos“ muziejaus rinkinius papildė dailininkės S. Romerienės kūrybos darbai. Grafikės M. Katiliūtės meninis palikimas šio muziejaus fondus pasiekė po jos mirties⁶⁷¹.

Valstybė finansiškai galėjo prisidėti prie dailės skatinimo tiesiogiai skirdama finansinę paramą, t. y. dailininkams skirdavo premijas. Finansinė individualių dailininkų parama valstybiniu lygmeniu pradėta taikyti tik 1938 m., kuomet Taupomosios valstybės kasoje buvo įsteigtos 10 000 litų premijos, skirtos geriausių dailės kūrinių autoriams skatinti⁶⁷². 1938 m. išdalintos premijos trims dailės šakoms: tapybai, skulptūrai ir grafikai⁶⁷³. Žinoma, jog 1940 m. Taupomųjų valstybės kasų premijas už geriausius 1939 m. meno kūrinius laimėjo dailininkai: Br. Pundzius, V. Palys, P. Puzinas, V. K. Jonynas ir D. Tarabildienė⁶⁷⁴.

Asmenybių klausimas valstybės aparate taip pat buvo opus. Pats šalies prezidentas A. Smetona pripažino, kad labai trūko specialistų, kurie pajėgtų vadovauti Lietuvos kultūriniam laukui⁶⁷⁵. Prie šio reiškinio prisidėjo ir tai, kad visuomenės kultūrinės brandos lygis tuo laikotarpiu dar buvo nepakankamai išvystytas. Į tai dėmesį yra atkreipęs ir J. Vienožinskis: „[...] dabartinius jau žymius visuomenės ir valstybės vyrus, auklėjome Kupiškyje, Zarasuose, Tauragėje ir kituose provincijos miesteliuose, kur vaizduojamojo meno darbų jie ne tik nematė, bet ir apie tąjį meną ir girdėti negalėjo. [...] Tuo būdu mažai ką mačiusi, nors ir universitetą baigusi mūsų šių dienų prie vairo besiveržianti karta sielos gelmėse pasiliko tokia pat, kokia buvo tada, kada bandą ganė [...]“⁶⁷⁶. Šie teiginiai atskleidžia, kad tarpukario Lietuvos kultūrinė raida buvo stabdoma ne tik dėl objektyvių materialinių ir institucinės

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 117-118.

⁶⁷² Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų...*, p. 90.

⁶⁷³ 1938–1939 m. premijos. „Dailės kūriniams premijos“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 25-26, p. 562.

⁶⁷⁴ Apžvalga, skyrių veda V. Kazokas, „Premijos“, in: *Darbininkas*, 1940, nr. 47, p. 1, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/darbininkas/archive/1940/1940-06-21-DARBININKAS.pdf> [2025-02-13].

⁶⁷⁵ Merkelis Aleksandras, *Antanas Smetona: jo visuomeninė, kultūrinė ir politinė veikla*, Vilnius, 2017, p. 963.

⁶⁷⁶ Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis...*, p. 109.

raidos kliūčių, bet ir dėl istoriškai susiformavusio kultūrinio vakuomo visuomenėje. Toks kontekstas riboja kultūros politikos formavimą ir platesnį kultūros priėmimą kaip vertybinio visuomenės gyvenimo pagrindą. Tai taip pat apsunkino meno lauko teorijos simbolinio kapitalo – visuomenės pripažinimo, prestižo, statuso įgijimą, kuris buvo dailininkų siekiamybė norint įsitvirtinti dailės lauke.

6.3. Parodų reikšmė dailininkės karjere

Tarpukario Lietuvoje dailės parodos buvo neatsiejama vizualiosios kultūros dalis, atlikusi ne tik estetinio, bet ir ideologinio bei kultūrinio reprezentavimo funkciją. Parodos veikė kaip svarbus simbolinio kapitalo mechanizmas, leidęs dailininkėms įgyti profesinį pripažinimą bei matomumą. Taip pat sudarė sąlygas konvertuoti kultūrinį kapitalą (išsilavinimą) į simbolinį, o socialinį kapitalą (profesinius ryšius, priklausymą sąjungoms, draugijoms) paversti kūrybos reprezentacijos galimybėmis. Parodos tapo reikšmingomis meninio gyvenimo reprezentavimo formomis, kuriose ryškėjo modernėjančios visuomenės tapatybės paieškos, tautinio pasakojimo konstravimas bei socialinių idėjų raiška. Tarpukariu į šį lauką vis aktyviau įsitraukė ir moterys dailininkės. Tai reikšmingai prisidėjo prie moderniosios meno tapatybės formavimo bei skatino lyčių vaidmenų permąstymą dailėje. Vis dėlto šis procesas vyko daugiasluoksniėje ir prieštaringoje aplinkoje, kurioje išryškėjo patriarchalinės visuomenės dominavimas: moterų kūryba buvo dažnai vertinama per lyties prizmę, o viešąją nuomonę neretai formavo vyraujantys naratyvai spaudoje bei dailės kritikos diskursas.

Meno kritikos lauke reikėsi keli skirtingų sluoksnių autoriai. Pirmiausia išsiskyrė profesionalūs dailėtyrininkai, išsilavinimą įgiję užsienio institucijose, tokie kaip P. Galaunė (Luvro mokykla), H. Kairiūkštytė-Jacinienė (Miuncheno, Miunsterio, Ciuricho universitetai), M. Vorobjovas (Miuncheno universitetas), I. Šlapelis (Sorbonos universitetas). Jų tekstams būdingas analitinis pobūdis. Jie koncentravosi į atskirų dailininkų kūrybą, dailės raidos procesą. Dailės klausimais pasisakė ir patys dailininkai: P. Augius-Augustinavičius, V. Bičiūnas, M. Bulaka, M. Dobužinskis, A. Gudaitis, A. Valeška, V. Vizgirda, A. Rūkštelė, P. Tarabilda ir I. Trečiokaitė-Žebenkienė. Vis dėlto jų tekstai pasižymėjo atsargesniu vertinimu, o ne nuoseklia kritine analize⁶⁷⁷. Šioms dviem grupėms priklausė ir KMM steigėjas, dailininkas J. Vienožinskis, kuris turėjo vieną didžiausių autoritetų dailės vertinime. Dar vieną grupę sudarė apie dailę rašiusios lietuvių rašytojos

⁶⁷⁷ *XX a. Lietuvių dailės istorija...*, p. 31-33.

Žemaitė, Lazdynų Pelėda, Šatrijos Ragana ir O. Pleirytė-Puidienė. Jų publikacijos prisidėjo prie visuomenės susidomėjimo dailės skatinimo, tačiau profesionalioje dailininkų aplinkoje neretai buvo vertinamos kritiškai⁶⁷⁸. Iš visų aptariamų autorių viena nuosekliausių ir konstruktyviausių dailės kritikų buvo H. Kairiūkštytė-Jacinienė. Nors dailės kritikos diskurse moterys reiškėsi skirtingais vaidmenimis, jų realus įsitraukimas į dailės praktiką atsiskleidžia tik įvertinus kiekybinius rodiklius.

Atlikus kiekybinę parodose dalyvavusių dailininkų analizę, galima konstatuoti, jog dalyvavimas parodose išliko svarbia siekiamybe, pristatant tiek save kaip dailininką (-ę), tiek savo kūrybą. Tačiau ši galimybė nebuvo lengvai prieinama. Norint dalyvauti parodose reikėjo sukaupti reikšmingą kūrybinį įdirbį, įgyti tam tikrą žinomumą, pripažinimą ir profesinį statusą. Disertacijos autorės atlikta analizė atskleidžia, kad iš 253-ų dailės lauke veikusių moterų nuo 1920 m. iki 1939 m. savo kūrybą parodose pristatė 79-ios dailininkės (žr. priedą nr. 1). Tokia disproporcija leidžia teigti, jog parodų sistema veikė kaip tam tikra atrankos sistema, kuriame svarbų vaidmenį atliko ne tik kūrybinis potencialas, bet ir profesiniai ryšiai, pripažinimas.

Aktyviausiai nepriklausomoje Lietuvoje savo darbus parodose eksponavo vyresniosios kartos dailininkės: B. Didžiokienė ir jos bičiulė Olga Dubeneckienė-Kalpokienė. Remiantis dailės draugijų, organizacijų rengiamų parodų dalyvių sąrašais, to meto spaudoje viešinamoje informacijoje apie parodas galima teigti, kad O. Dubeneckienė-Kalpokienė 1923–1939 m. dalyvavo ne mažiau nei 14-oje parodų, B. Didžiokienė dalyvavo 11-oje parodų. Abi dailininkės buvo aktyvios grupinių parodų dalyvės ir priklausė tai dailininkų grupei, kuri turėjo galimybę surengti ir personalines parodas. Jos pasižymėjo reikšmingu matomumu to meto parodinėje veikloje.

Galima būtų išskirti ir antrąją aktyvią dailininkų grupę, tai būtų KMM mokinės: Č. Percikovičiūtė, K. Petrikaitė-Tulienė, I. Trečiokaitė-Žebenkienė, M. Katiliūtė, M. Račkauskaitė. Tai liudija apie naujosios dailininkų kartos atėjimą į profesionalų dailės lauką. Jaunosios kartos dailininkės įgijo išsilavinimą Lietuvoje ir savo darbus pradėjo eksponuoti 3-iojo deš. pab.–4-ojo deš. pr. Jų kūryboje dominavo tapyba bei grafika. Jos savo darbus eksponavo ne tik Kaune, bet ir kitose Lietuvos miestuose, tokiuose kaip Šiauliai, Panevėžys.

Iš šios kartos kūrėjų aktyviausia buvo Č. Percikovičiūtė, kuri nuo 1932 m. iki 1939 m. savo kūrybą pristatė 12-oje parodų⁶⁷⁹. Jaunoji tapytoja taip pat pasižymėjo 1932 m., dalyvaudama pirmojoje vienintelės privačios

⁶⁷⁸ Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX...“, p. 69.

⁶⁷⁹ Šie skaičiai gali skirtis priklausomai nuo laikotarpio ir geografijos.

Neemijo Arbit Blato meno galerijos parodoje, kurioje savo darbus ji eksponavo greta žymiausių žydų menininkų: Makso Bando, Zalės Bekerio, Mozės Ceslerio, Jokūbo Kazlauskio, Isajos Kulvianskio, Jokūbo Lipšico, Hiršo Markuso, Ezekielio Štreichmano bei lietuvių dailininkų: Mečislavo Bulakos, Adolfo Valeškos ir Stasio Ušinsko⁶⁸⁰. Apie Č. Percikovičiūtės eksponatus buvo rašoma: „Jaunutė tapytoja Percikovičiūtė rodo nepaprastai mistiškus aliejinius paveikslus, kurių forminės struktūros ir dūminiai spalvų tonai veikia viliojamai kiekvieną jautrią akį.“⁶⁸¹ N. Arbitblato galerijos parodinėje veikloje taip pat dalyvavo Kaune gimusi Liuba Kenskytė-Šaltuperienė.

Galima teigti, jog tarp XX a. 3-iojo ir 4-ojo deš. pastebimi reikšmingi dailės lauko pokyčiai. Kito ne tik meninės raiškos formos ir kultūrinio lauko struktūra, bet ir dailininkų veiklos bei matomumo galimybės. Šiame kontekste ypač svarbų vaidmenį atliko meno kritikai, kurie formavo viešąjį dailininkų vertinimą, prisidėjo prie jų kūrybos sklaidos ir darė reikšmingą įtaką parodinei veiklai bei jos recepcijai.

6.3.1. Personalinės dailininkų parodos Lietuvoje – individualios reprezentacijos forma

Tarpukario Lietuvos dailės lauko struktūroje personalinės dailininkų parodos išliko retu reiškiniu ir buvo veikiau išimtis nei taisyklė. Viena pirmųjų dailininkų, 1923 m. surengusi personalinę parodą Lietuvoje, buvo žydų kilmės skulptorė Sara Goršenaitė⁶⁸². Šį reikškinį dailėtyrininkė Evelina Bukauskaitė identifikuoja kaip reikšmingą lyčių studijų ir žydų istorijos kontekste⁶⁸³. Parodos organizavimu užsiėmė Žydų tautos tarybos Kultūros sekcija, kurios metu pristatytos 25-ios S. Goršenaitės sukurtos skulptūros⁶⁸⁴. Meno kritikas Vytautas Bičiūnas, pabrėžė, jog parodoje trūko vieningo stiliaus, tačiau pripažino skulptorės talentą⁶⁸⁵.

1928 m. Lietuvių dailės draugija surengė S. Romerienės individualią dailininkės darbų parodą Kaune, kuri truko nuo vasario 2 d. iki kovo 4 d. Parodą aplankė 1070 lankytojai, iš jų: 220 draugijos narių, 146 KMM moksleiviai, 85 ekskursijų mokiniai, 316 moksleivių ir 303 paprasti

⁶⁸⁰ Bukauskaitė Evelina, „Gatherings of Jewish Artists in Interwar Lithuania“, in: *Art History & Criticism*, 2021, no. 17(1):17:30, p. 25.

⁶⁸¹ Veisbartas J., „Kauno meno gyvenimas“, in: *Vairas*, 1932, nr. 11, p. 217.

⁶⁸² Spector. S. [Vytautas Bičiūnas], „Goršenaitės skulptūros paroda“, in: *Gairės*, 1923, nr. 5, p. 313–314.

⁶⁸³ Plačiau: Bukauskaitė Evelina, *Žydų meninis gyvenimas...*

⁶⁸⁴ Bukauskaitė Evelina, „Gatherings of Jewish...“, p. 19.

⁶⁸⁵ Spector, „S. Goršenaitės skulptūros paroda“, *Gairės*, no. 5 (1923), 313–314.

lankytojai⁶⁸⁶. Parodoje buvo eksponuojami pasteliniai, aliejiniai, akvarelės paveikslai bei piešiniai. Vyravo peizažų temos, gamtos motyvai bei portretai⁶⁸⁷. Meno kritikas V. Bičiūnas pabrėžė gyvą piešinį ir malonią spalvinę gamą⁶⁸⁸. Šis pavyzdys rodo, jog moterų kūryba buvo domimasi, kita vertus, tam, kad jų kūryba būtų matoma, jos turėjo priklausyti draugijai, kuri tarsi laiduotų už jų kūrybos potencialą ir profesionalumą. Žurnale „7 meno dienos“ taip pat užsimenama, jog dailininkė, gabi portretistė yra žinoma mūsų visuomenėje⁶⁸⁹. Tai dalinai liudija apie šios dailininkės įsitvirtinimą dailės sferoje. 1936 m. dailininkė atidarė dar vieną personalinę parodą Lietuvių-prancūzų draugijos salėje⁶⁹⁰. Ypatingo lietuvių kritikų dėmesio ši paroda nesulaukė, tačiau lenkų dienraštyje „Dzien Polski“ buvo teigiama⁶⁹¹, kad „paroda visais atžvilgiais nusipelno didelio susidomėjimo: tai retas, bet džiaugsmingas įvykis mūsų kultūros gyvenime, liudijantis, kad mūsų gana nederlingoje dirvoje žydi ir tikro talento gėlės, nuspalvinančios mūsų pilką gyvenimą“⁶⁹².

Fragmentiškai minima ir O. Dubeneckienės-Kalpokienės 1930 m. personalinė paroda⁶⁹³. Dar vienas dailininkės personalinės parodos pavyzdys būtų 1932 m. surengta B. Didžiokienės šaržų paroda⁶⁹⁴. Laisvės alėjoje surengta paroda simboliškai išreiškė laikinosios sostinės ironiją, galimai siekiant perteikti periferinę moters kūrėjos poziciją kultūros lauke. Nepaisant to, meno kritikai parodą sutiko palankiai⁶⁹⁵. B. Didžiokienė šaržo forma perteikė kasdienybės realijas, subtiliai ironizuodama meną, socialinį gyvenimą, meilės sampratą bei labdarystės praktiką. Parodoje taip pat buvo eksponuojamos kortų interpretacijos – Kauno kortuojančio pasaulio atspindžiai, kuriuos menininkė perteikė su švelniu humoru ir originaliomis, netikėtomis formomis. Be to, ekspozicijoje buvo pristatytos iš tapetų ir įvairių popierinių medžiagų sukurtos lėlės, kurios parodė autorės žaismingos ir

⁶⁸⁶ Sofijos Romerienės parodos apžvalga, 1928, in: LLMA f. 33, ap. 1, b. 58, l. 6.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, l. 1-2.

⁶⁸⁸ Bičiūnas Vytautas, „Sofijos Romerienės kūrinių paroda“, in: *Židinys*, 1928, nr. 2, p. 132-134.

⁶⁸⁹ S. Romerienės paroda „Chronika“, in: *7 meno dienos*, 1928, nr. 13, p. 10.

⁶⁹⁰ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...*, p. 438.

⁶⁹¹ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 117.

⁶⁹² „Wrażenia z wystawy Z. Dembowskiej-omerowej“, in: *Dzien Polski*, 1936, nr. 99, p. 3.

⁶⁹³ „Olga Dubeneckienė-Kalpokienė“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...*, p. 369.

⁶⁹⁴ „Apžvalga. Ponios Barbaros Didžiokienės Šaržų paroda“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1932, nr. 4, p. 183-184.

⁶⁹⁵ *Ibid.*; Vienožinskis Justinas, „Menininkės B. Didžiokienės šaržų paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 16, p. 370.

kritiškos vaizduotės pasaulį. J. Vienožinskio nuomone, „B. Didžiokienės lygiai originaliai komponuojami dekoratyviškos mozaikos dvasioje ir lietuviško ar moderninio pobūdžio ornamentai. Jie mūsų mokykloms galėtų būti pavyzdžiu, kaip pigiausiomis, visiems prieinamomis priemonėmis, būtų galima auklėti mažųjų estetinį pasaulėvaizdį“⁶⁹⁶. Autorės unikalumą pabrėžė tai, jog kai kurie jos šaržai buvo sukurti iš pamušalo. Vis dėlto šis sprendimas meno kritikų neįtikino, buvo teigiama, jog tai: „[...] nerimta ir nepatvaru. Juk visi apmušalų margumynai, kurie dabar veria žiūrovų akį, bematant išbluks. O jiems išblukus pranyks visas jų savaimingumas ir menas...“. Dar viena detalė, kuri neliko nepastebėta meno kritikų, tai B. Didžiokienės sūnaus Jurgio Didžioko dalyvavimas parodoje. Kritikai šį aspektą vertino kaip parodos nepakankamo profesionalumo bei nerimtumo požymį⁶⁹⁷. Nepaisant kritikos, moterų personalinės parodos išliko svarbia tarpukario Lietuvos kultūrinio gyvenimo dalimi.

1932 m. atidaryta ir iki 1933 m. veikusi privati Neemijos Arbit Blato galerija visuomenei pristatė ir žymios to meto fotografės Zinaidos Bliumentalienės personalinę fotografijų parodą, skirtą žymių to meto visuomenės ir teatro veikėjų portretams⁶⁹⁸. Šis pavyzdys rodo asmeninių iniciatyvų reikšmę tarpukario dailės lauko formavimuisi ir moterų kūrybos sklaidai. Neemijo Arbit Blato galerija veikė kaip alternatyvi erdvė, suteikusi galimybę pristatyti įvairių tipų kūrybą, kuri ne visada patekdavo į oficialias parodines struktūras. Ir kita vertus, galėjo tapti akstinu kūrėjams eksponuoti savo darbus ir kitose erdvėse. Po metų Z. Bliumentienės kūryba taip pat buvo pristatyta personalinėje parodoje, surengtoje „Meno salone“. Parodoje buvo eksponuojami Valstybės teatro artistų portretai⁶⁹⁹.

Personalinės parodos buvo ne tik asmeninės kūrybos pristatymas, tačiau tam tikrais atvejais pristatydavo ir lūžio taškus bendrame valstybės kūrybiniame lauke.

Dailininkų pasirodymas personalinėse parodose buvo žymiai dažnesnis lyginant su dailininkėmis. Tarp jų aktyviausi buvo M. Dobužinskis, M. Bandas, K. Šimonis, A. Varnas, A. Žmuidzinavičius, P. Kalpokas, N. Arbit Blatas⁷⁰⁰. Tai galimai įtakojo priklausymas dailininkų sąjungoms, draugijoms, kurios prisidėjo prie dailininkų populiarinimo visuomenėje. Parodos buvo viena svarbiausių to išraiškų.

⁶⁹⁶ Vienožinskis Justinas, „Menininkės B. Didžiokienės...“, p. 370.

⁶⁹⁷ Dixi, „B. Didžiokienės šaržai“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 81, p. 20

⁶⁹⁸ „Kronika“, in: *7 meno dienos*, 1933, nr. 92, p. 14.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...*, p. 438–445.

Nuo 1932 m. moterys beveik neberengė personalinių parodų Lietuvoje, o jų vardai dažniausiai figūravo grupinių parodų kontekste. Tai galimai įtakojo keli veiksniai: stiprėjo dailės organizacijų iniciatyvos, nes draugijos, sąjungos organizavo bendras parodas, taip pat vyko dailininkų kartų kaita. Jaunesniosios kartos dailininkėms grupinės parodos tapo prieinamesne profesinės reprezentacijos forma, leidusia kaupti ir siekti simbolinio kapitalo.

6.3.2. Grupinės dailininkų parodos Lietuvoje – bendradarbiavimo reikšmė kūryboje

Grupinės parodos tarpukario Lietuvoje tapo svarbia erdve, leidusia skirtingų kartų dailininkėms įsitraukti į dailės gyvenimą, plėtoti kūrybinius ryšius ir kolektyviai pristatyti savo kūrybą visuomenei.

Lietuvių meno kūrėjų draugija inicijavo ir rengė įvairaus pobūdžio dailės parodas. Ji 1920 m. surengė ir pirmąją parodą nepriklausomoje Lietuvoje⁷⁰¹. Parodoje dalyvavo 83 kūrėjai – 55 vyrai ir 28 moterys. Didžioji dalis moterų atstovavo tautodailei ir tik dvi dailininkės: E. Janulaitienė ir J. Jablonskytė-Petkevičienė, atstovavo tapybą⁷⁰². Dalyvių skaičiai atskleidė ne tik lyčių disproporciją dalyvių sudėtyje, bet ir menininkėms taikytą aiškų kūrybinės raiškos ribojimą – moterys daugiausia atstovavo taikomajai dalei, o į tradiciškai aukštesniu laikomą tapybos lauką pateko tik pavienės kūrėjos, kas liudijo apie patriarchalinės visuomenės dalies įtvirtintas normas. 1921 m. Kaune vykusioje parodoje eksponuoti tik vienos dailininkės – Mortos Tittelbachytės kūriniai⁷⁰³. Po metų, 1922 m. apžvalginė paroda organizuota ir Šiauliuose⁷⁰⁴. Tai rodo regiono svarbos atsiradimą parodų kontekste bei dailininkų aktyvumą. Deja, trūksta informacijos, kad būtų galima identifikuoti dalyvavusias moteris. Tuo tarpu 1923 m. Kaune surengtoje parodoje jau dalyvavo dvi moterys dailininkės – B. Didžiokienė ir O. Dubeneckienė⁷⁰⁵. Vis dėlto Adomo Jakšto parodos vertinime šios menininkės paminimos tik kaip

⁷⁰¹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p.19.

⁷⁰² „Lietuvių meno apžvalgos paroda: Kaunas, 1920“, in: *Kauno apskrities viešojoji biblioteka*, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485500> [2025-05-05].

⁷⁰³ Lietuvių meno paroda, parodos katalogas, Kaunas, 1921, in: LNMMB, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0003847571> [2025-05-05].

⁷⁰⁴ „Lietuvos meno kūrėjų draugija“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-meno-kureju-draugija/> [2025-05-05].

⁷⁰⁵ „Amerikiečiai dailininkai parodoje“, in: *Draugas (JAV)*, 1923, nr. 149, p. 2, [interaktyvus], in: https://draugas.org/archive/1923_reg/1923-06-26-DRAUGAS-i5-8.pdf [2025-07-01].

dalyvės, o jų kūryba nėra analizuojama ar plačiau komentuojama.⁷⁰⁶ Apie vėlesnes parodas informacija yra tik fragmentinė.

1930 m. atidaryta „Jaunųjų menininkų kūrinių paroda, kurioje savo darbus eksponavo H. Naruševičiūtė, O. Draugelytė, R. Kalpokas, A. Kairys, B. Pundžius, A. Samulevičius, L. Truikys, S. Žukas. Spauldoje ši paroda buvo įvardijama kaip *mokinių* paroda. Teigiama, jog jai stigo asmeninių pažiūrų į meną, identifikuota nemažai trafaretiškumo, įprastų formų. Vis dėlto paroda atnešė ir teigiamų aspektų, parodos recenzijoje publikuoti net du dailininkės H. Naruševičiūtės darbai, kurie įvardijami kaip gracingi bei skoningi. Ateityje dailininkė matoma kaip puiki iliustratorė. Tuo tarpu O. Draugelytės darbai įvardijami kaip silpni, primenantys gimnazisčių albumą. Įdomu tai, spauldoje teigiama, jog parodoje dalyvavę dailininkai ir dailininkės ateityje turi potencialo išaugti į rimtesnius dailininkus⁷⁰⁷. Tai rodo, jog dailininkų darbai meno kritikų yra stebimi, vertinamas bei lyginamas jų kūrybinis progresas.

1932 m. organizuota dviejų jaunų dailininkų Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės ir Elenos Každalevičiūtės paroda. Meno kritikės Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės vertinimu, H. Naruševičiūtės-Žmuidzinienės akvarelinės tapybos pasirinkimas rodo švelnesnę moterišką prigimtį, o kūriniuose atsiskleidžiantis naivumo aspektas traktuojamas kaip dar nesusiformavusios dailininkės bruožas.⁷⁰⁸ Tuo tarpu skulptorės E. Každalevičiūtės kūryboje, nepaisant studijų Paryžiuje, išvelgiamas „rimtos“ dailės mokyklos pagrindo trūkumas, kuris laikytas būtinu profesiniam dailininko meistriškumui įgyti. Kritiniame diskurse taip pat akcentuojamas gyvo modelio studijų svarbumas, kaip esminė sąlyga siekiant įtaigesnės ir brandesnės meninės raiškos⁷⁰⁹.

Tais pačiais 1932 m. surengta dar viena dviejų dailininkų: S. Romerienės ir I. Perkovskio paroda. Meno kritikai pažymėjo, jog dailininkės darbai jau seniai žinomi daile besidominčiai visuomenei. Kritikų pastebėti S. Romerienės kūrybiniai pokyčiai – nuo ankstesnių darbų link ryškesnio rimtumo, „vyriškumo“ ir stiliaus įvairovės – leidžia kalbėti apie dailininkės gebėjimą atsinaujinti. XV a. italų dailės ir neorealistinių tendencijų atgarsiai S. Romerienės darbuose rodo, kad tarpukario Lietuvos dailę veikė ir Vakarų Europos įtakos, o kūrėjai kompetentingai jas reflektuotavo ir perkūrė savo

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ M.S., „Jaunųjų menininkų kūrinių paroda“, in: *7 meno dienos*, 1930, nr. 54, p. 11-12.

⁷⁰⁸ Kairiūkštytė-Jacinienė Halina, „Dviejų dailės paroda“, in: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 17, p. 18, in: ČDM, Jono Vaičiaus fondas, Ta 14653/1-194, l. 57.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

kontekste⁷¹⁰. J. Vienožinskis pastebi, jog S. Romerienės atveju dailininkė išlaiko statiškumą, bajoriškas tradicijas. Jos darbuose nebuvo ekspresionizmo ar formų deformavimo⁷¹¹. Tuo tarpu kiti kritikai teigė, jog: „Romerienė – tapytoja daug įsakmesnė negu piešėja. Ji iš karto suvokė tikros tapybos ypatumus ir parodė visai tobulą techniką, susijusią su darbu koloritu. Verti ypatingo dėmesio dailininkės sūnaus ir p. A. Gr. portretai ir „Davatka“⁷¹². Pastebima, jog dailininkė daugiausia vaizduoja dvarą ir jo aplinką⁷¹³. Dailininkės aukštesniojo sluoksnio kilmė ženkliai prisidėjo prie jos siekiamo įsitvirtinimo tarpukario Lietuvos meno lauke, suteikdama socialinį kapitalą, kuris palengvino priėmimą prie kultūrinių institucijų bei dailės elito.

Įsitvirtinimo dailės lauke procesas tarpukariu taip pat reiškėsi per bendrų dailininkų porų parodų organizavimą, kurios tapo ne tik kūrybinės partnerystės forma bet ir strateginiu socialinio matomumo didinimo būdu. Kaip pavyzdį galima būtų pateikti Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės ir Antano Kazanavičiaus tandemą. 1927 m. buvo surengta šių dailininkų bendra paroda „Žaislo“ salėje Kaune⁷¹⁴, vėliau 1932 m. sekė dar viena bendra paroda Šaulių namuose Klaipėdoje. Tai liudijo siekį pristatyti moterų kūrybą šalia vyriškosios, kartu stiprinant abiejų autorių profesinį įvaizdį viešajame dailės diskurse. „Juodu savo siela suaugę ir kūryboj vienas antrą lyg papildė“⁷¹⁵ – buvo rašoma „Naujojoje Romuvoje“. Galiausiai 1939 m. Lietuvos moterų klube dar kartą pristatyti abiejų dailininkų tapybos darbai⁷¹⁶.

1927 m. surengtoje pavasario parodoje dailininkai Petras Kalpokas su žmona O. Dubeneckiene-Kalpokiene eksponavo Nidos peizažus, kuriuos tapė vasarodami kurorte. Dailės kritikė H. Kairiūkštytė-Jacinienė gyrė P. Kalpoko kūrybą, tačiau O. Dubeneckienė-Kalpokiene susilaukė kritikos dėl pataikavimo: „Pritaikyti platesnės visuomenės skoniui, su jų teatrališkais

⁷¹⁰ Naujosios Romuvos viršelis su S. Romerienės kūriniu, Vienožinskis Justinas, „Z. Dembovskaitės-Romerienės ir I. Perkovskio meno darbų paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 19, p. 451, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0002137933-1932-Nr.19> [2025-07-23].

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² V. „Z. Romerienės ir J. Perkauskomeno paroda“, in: *Židinys*, 1932, nr. 5-6, p. 481.

⁷¹³ Spector, „Dvi parodos“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 82, p. 18

⁷¹⁴ „1900–1920 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 286.

⁷¹⁵ Navardaitis P., „Paveikslų paroda Klaipėdoj“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 37, p. 773.

⁷¹⁶ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 441.

efektais, nereikalingais, bet neišvengiamais tokios rūšies kūrinuose, priedais, mėnuliu ir mirgančiomis žvaigždėmis.“⁷¹⁷

1934 m. atidaryta tapytojos Č. Percikovičiūtės ir skulptoriaus Vlado Norkevičiaus paroda⁷¹⁸. Manoma, jog abu dailininkai susipažino privačioje J. Vienožinskio studijoje, kur abu mokėsi.

Kitas tandemas, aktyviai veikęs tarpukario Lietuvoje, buvo tekstilininkai Anastazija ir Antanas Tamošaičiai, savo kūrybą – kilimus pristatę bendrose parodose 1937 m. Žemės ūkio rūmų salėje Kaune ir 1938 m. Lietuvos dailininkų sąjungos patalpose Kaune. Tai rodo, jog tarpukario dailininkų porų kūrybinis bendradarbiavimas buvo integrali dailės lauko dalis.

Svarbu išskirti ir etninės mažumos – žydų indėlį į dailininkų kūrybos pristatymą parodose. 1929 m. Kaune buvo surengta pirmoji Lietuvos žydų dailininkų paroda, kurioje savo darbus pristatė 16 dailininkų: 4 skulptoriai ir 12 tapytojų. Tai buvo žydų kilmės KMM mokiniai (Zalė Bekeris, Max Leibas ir kt.), užsienyje besimokę dailininkai (Hiršas Markus, Jokūnas (Jankelis) Kazlauskas ir kt.) bei savamoksliai (D. Labdauskas, Vidgregavičius ir kt.)⁷¹⁹. Jų tarpe įvardijamos kelios moterų pavardės: Vokietijoje skulptūrą studijavusi S. Goršenaitė ir R. Kacienė.

Grupinių parodų organizavime aktyviai reikėsi ir pagrindinė dailės ugdymo institucija KMM, kuri kiekvienais metais⁷²⁰ organizavo mokinių kūrybos apžvalgines parodas savo patalpose, siekdama, kaip pabrėžė J. Vienožinskis, „parodyti mokyklos charakterį – kas mokoma, kaip mokoma ir kokių rezultatų siekiama.“⁷²¹

Spaudoje vertinant KMM rengtas parodas akivaizdžiai dominuoja vyrų vardai. Nors parodose taip pat dalyvaudavo ir mokinės, joms spaudoje dėmesio buvo skiriama mažai arba visai neskiriama. 1928 m. mokslo metų pabaigos parodoje išskirtinis dėmesys buvo skiriamas mokiniams A. Petruliui, S. Žukui, P. Tarabildai, A. Tamošaičiui, A. Josimui, J. Martinaičiui, I. Piščikui, J. Puišiui ir R. Antiniui, tačiau nebuvo įvardyta nė viena mergina kaip pasižymėjusi dalyvė. Tik 1931 m. KMM parodos recenzijoje trumpai paminėta M. Katiliūtė, pasižymėjusi anatominio galvos piešimo srityje – prie

⁷¹⁷ Kairiūkštytė-Jacinienė Halina, „Lietuvių dailininkų kūrinių pavasario paroda“, in: *Židinys*, 1927, nr. 5/6, p. 424-427.

⁷¹⁸ Burbaitė Ieva, „Černė Percikovičiūtė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 77.

⁷¹⁹ Pirmą Lietuvos žydų menininkų kūrinių parodą, *parodos katalogas*, 1929, Kaunas.

⁷²⁰ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 438-445.

⁷²¹ Veisbartas J., „Menininkiškas mokymas“, in: *Vairas*, 1931, nr. 7-8, in: ČDM, Jono Vaičiaus fondas, Ta 14653/1-194, l. 51.

straipsnio buvo išspausdintas jos piešinys. Vis dėlto net ir vėlesnėse recenzijose nebuvo minimos mokinės merginos bei jų darbai. Tai rodo lytinį disbalansą ir sisteminį moterų ignoravimą meno vertinimo lauke.

Pastebima, kad situacija keitėsi nuo 1937 m., kuomet buvo surengta pirmoji Lietuvos moterų dailininkių paroda⁷²², kurios tikslas: „[...] duoti galimybės pasireikšti kiekvienai Lietuvos menininkei, kuri pradėjo savarankiškai dirbti meno srityje, tokiai, koki ji yra.“⁷²³ Tai tapo reikšmingu impulsu visuomenei pristatyti dailininkių kūrybą ir jų pasiekimus. Šį procesą skatino tai, jog jau buvo susiformavusi ne viena KMM absolvenčių karta, prie kurios jungėsi ir užsienyje dailės patirtį įgijusios dailininkės.

Paroda vyko Lietuvių prancūzų draugijos patalpose, kurios buvo per ankštos lyginant su eksponatų skaičiumi⁷²⁴. Pasirinkta parodos vieta atskleidžia to meto kultūrinės, socialinės ir simbolines reikšmes, tai buvo tarsi kultūrinis, diplomatinis tiltas tarp abiejų valstybių, Prancūzijos kultūros populiarinimo įrankis Lietuvoje.⁷²⁵ Parodoje savo kūrybą eksponavo 39 atrinktos dailininkės⁷²⁶, atstovavusios skirtingiems socialiniams sluoksniams: nuo bajoraitėmis save identifikavusių kūrėjų iki miestiečių ir valstietiškos kilmės moterų. Ši socialinė įvairovė suteikė renginiui unikalumo, pavertė jį įvairialypės moterų kūrybos sankirtos vieta ir liudijo apie didėjančią moterų

⁷²² Parodą globojo S. Smetonienė. Ją surengė Katalikiškų organizacijų sąjungos – K. O. S. Moterų Talkos Komitetas. Norvilienė Elena, „Parodos organizavimas ir pasiekimas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 11, p. 542.

⁷²³ *Ibid.*, p. 542-543.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 542.

⁷²⁵ Vienožinskis Justinas, „Z. Dembovskaitės-Romerienės ir I. Perkovskio meno darbų paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 19, p. 451.

⁷²⁶ K. O. S. moterų talkos komiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiama pirmosios Lietuvos moterų dailininkių meno paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1937, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000923> [2025-04-04]. B. Bakutytė (KMM), L. Belvertaitė (KMM), B. Didžiokienė, A. Didžiulytė-Kazanavičienė, O. Draugelytė-Kučinskienė (KMM), O. Dubeneckienė-Kalpokienė, M. Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė (KMM), E. Idzelevičiūtė(KMM), I. Jackeivičiūtė-Petrailienė, E. Janulaitienė, M. Jurgelevičienė-Preisienė (KMM), Z. Karnauskaitė (KMM), M. Katiliūtė (KMM), L. Kenskaitė-Šaltuperinė (KMM), G. Kindurytė-Belžakienė (KMM), A. Kizevičiūtė (KMM) T. Kriauciūnaitė (KMM), M. Lapinskaitė (KMM), R. Lechavičiūtė (KMM), E. Lukšaitė-Marčiulionienė (KMM), G. Lurjytė, N. Luščinaitė-Žiurenkovienė (KMM), E. Macytė-Mikšienė (KMM), R. Matuzonytė-Ingelevičienė (KMM), R. Murauskienė, A. Navickaitė-Gaučienė (KMM), Z. Pacevičienė (KMM), Č. Percikovičiūtė (KMM), K. Petrikaitė-Tūlienė (KMM), S. Romerienė, J. Savzdravačaitė-Štelbienė (KMM), A. Sirutytė (KMM), V. Šleivyte (KMM), D. Tarabildaitė-Tarabildienė (KMM), I. Trečiokaitė (KMM), L. Vainekytė (KMM), E. Vaškevičiūtė (KMM), M. Žilevičaitė (KMM), E. Steponaitytė (KMM).

kultūrinės raiškos plėtrą. Paroda taip pat tapo skirtingų kartų kūrėjų susitikimo vieta. Joje dalyvavo dailininkės, kurios dailės studijas buvo pradėjusios dar iki Pirmojo pasaulinio karo (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė) bei jaunesniosios kartos atstovės, įgijusios dailės išsilavinimą, lavinimąsi KMM (B. Bakutytė, L. Belvertaitė, E. Idzelevičiūtė, A. Kizevičiūtė, A. Navickaitė-Gaučienė ir kt.). Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų paroda suteikė „sceną“ karjeros pradžioje esančioms dailininkėms, kurios pirmą kartą eksponavo savo kūrybą visuomenei: L. Bervertaitė, Z. Karnauskaitė, A. Kizevičiūtė, J. Savzdravačaitė-Štelbienė, Vaškevičiūtė, E. Steponaitytė.

Parodos branduolį sudarė 26-ios dailininkės, kurioms ši paroda nebuvo debiutinė⁷²⁷. Prie jų prisidėjo ir visuomenėje daugiau žinomi vardai: Č. Percikovičiūtė, M. Katiliūtė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė ir I. Trečiokaitė. Visos parodoje dalyvavusios dailininkės, pasak J. Vienožinskio, prisidėjo prie didesnio tikslo, tai yra siekė naikinti ribą tarp lyčių dailės sferoje: „Iš senovės yra susidaręs skirtumas tarp vyrų ir moterų šiandien vis labiau nyksta ir abiejų lyčių menininkams turint vienodus uždavinius, tenka jų kūrybai lygiai tokius pat ir reikalavimus statyti ir tokiais pat kriterijais vertinti.“⁷²⁸

Iš viso parodoje buvo eksponuoti 296 kūriniai, iš kurių parduoti kūriniai sudarė apie 20 procentų visų eksponuotų darbų: Vytauto Didžiojo kultūros muziejus nupirko 4 darbus⁷²⁹, privatūs asmenys 52. Tai buvo ryškus parodos pasisekimas ir įvertinimas. Parodą aplankė apie 3500 lankytojų, surengtos 52 ekskursijos⁷³⁰. Didžiausią lankytojų aktyvumą parodė mergaičių gimnazijų mokinės, tačiau tarp lankytojų taip pat buvo studentų, šaulių organizacijų narių, valdininkų, darbininkų bei provincijos gyventojų. Tai rodo parodos poveikį įvairioms visuomenės grupėms ir jos pasiekiamumą.

⁷²⁷ A. Didžiulytė-Kazanavičienė, O. Draugelytė-Kučinskienė, M. Gaidukevičiūtė-Pikšilingienė, E. Idzelevičiūtė, I. Jackevičiūtė-Petraitenė, E. Janulaitienė, M. Jurgelevičienė-Preidienė, L. Kenskaitė-Šaltuperinė, G. Kindurytė-Belžakienė, T. Kriaučiūnaitė, M. Lapinskaitė, R. Lechavičiūtė, E. Lukšaitė-Lukoševičiūtė, G. Lurjtė, N. Luščinaitė-Žiurenkovienė, E. Macytė-Mikšienė, R. Matuzonytė-Ingelevičienė, R. Murauskienė, A. Navickaitė-Gaučienė, Z. Pacevičienė, K. Petrikaitė-Tūlienė, A. Sirutytė, V. Šleivytė, D. Tarabildaitė-Tarabildienė, L. Vainekytė, M. Žilevičaitė.

⁷²⁸ Galaunė Paulius, Moterų dailininkių paroda, in: *Kultūra*, 1937, nr. 11, p. 662

⁷²⁹ A. Kizevičiūtės „Žvejai“ (grafika), Č. Percikovičiūtė „Draugė Judita“ (aliejus), D. Tarabildaitė-Tarabildienė „Kūrybos Madona“ (skulptūra), V. Tarvydaitės „Motina“ (medžio raižinys). Norvilienė Elena, „Parodos organizavimas ir pasiekimas“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1937, nr. 11, p. 543.

⁷³⁰ *Ibid.*

Paroda susilaukė dėmesio, atsiliepimų spaudoje. Atkreiptas dėmesys į skubotą parodos organizavimą, netvarkingą darbų išdėstymą, kai kurių moterų kūryba net buvo lyginama su mokykliniais darbais⁷³¹. P. Galaunės nuomone, parodoje vyravo taikomasis menas, dažnas „gėlių buketų“ motyvas⁷³², kuris gali suponuoti mėgėjiškumą. Ši paroda neliko nepastebėta ir lietuvių išeivijos JAV spaudoje, tačiau joje apsiribota pagrindinių faktų vardijimu.⁷³³ Taip pat susilaukta ir retorinių klausimų, ar verta atskirti moterų ir vyrų kūrybą: „Kuriems galams tas separatizmas? Juk paprastai, kai ruošiamos bendros parodos, be lyčių skirtumo priimami darbai tiek vyrų, tiek moterų: vadovaujamasi tik meno kriterijumi, o ne autoriaus priklausymu vyrų ar moterų giminei. Iš visa ko atrodo, kad šią parodą organizuojant daugiau svėrė feministiniai, o ne meniniai tikslai.“⁷³⁴ Tai rodo, jog dailininkų klausimas viešojoje erdvėje veikė bei kėlė diskusijas grįstas lyčių pagrindu.

6.3.3. Dailininkų matomumas ir reprezentacija regioniniame kontekste

Tarpukario laikotarpiu laikinosios sostinės Kauno ir regioninių miestų visuomenės įsitraukimo į parodų gyvenimą dinamika reikšmingai skyrėsi. Šiuos skirtumus aiškiai akcentuoja to meto spauda, kuri išskiria dvi esmines priežastis: mažą visuomenės susidomėjimą menu dėl galimai regionus mažiau pasiekiančių parodų bei menką pačių parodų organizavimą. Tokia situacija dažnai buvo siejama su kultūros institucijų ar meninių organizacijų pasyvumu – jų abejingumas meno sklaidos klausimais vertė remtis pavienių asmenų

⁷³¹ Bičiūnas V., „Pirmoji Lietuvos moterų meno paroda“, in: *Akademikas*, 1937, nr. 17-18, p. 397-98.

⁷³² Galaunė Paulius, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, nr. 11, p. 659-662.

⁷³³ „Lietuvių rašytojas ir filosofas Vydukas Kaune“, in: *Dirva (JAV)*, 1937, nr. 48, p. 4, [interaktyvus], in: <http://spauda.org/dirva/archive/n1937/1937-11-26-DIRVA.pdf> [2025-06-01]; „Bendra info“, in: *Vienybė (JAV)*, 1940, nr. 254, p. 1, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/vienybe/archive/1937/1937-11-15-VIENYBE.pdf> [2025-06-01]; „[vairūs Lietuvos gyvenime įvykiai, moterų dailininkų]“, in: *Tėvynė (JAV)*, 1937, nr. 47, p. 1, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/tevyne/archive/1937/1937-11-19-TEVYNE-i7-8.pdf> [2025-06-02]; „Moterų dailininkų paroda Kaune“, in: *Draugas (JAV)*, 1937, nr. 259, p. 1, [interaktyvus], in: https://draugas.org/archive/1937_reg/1937-11-03-DRAUGASw-i7-8.pdf [2025-06-02]; „Moterų dailininkų“, in: *Tėvynė (JAV)*, 1937, nr. 45, p. 1, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/tevyne/archive/1937/1937-11-05-TEVYNE-i7-8.pdf> [2025-06-03]; „Lietuvos Moterų Dailininkų Meno Paroda“, in: *Naujienos (JAV)*, 1937, nr. 37, p. 3, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/naujienos/archive/1937/1937-11-04-NAUJIENOS.pdf> [2025-06-03].

⁷³⁴ Gražvydas, „Dvi dailės parodos“, in: *Vairas*, 1937, nr. 11, p. 308.

iniciatyvomis. Tačiau net ir šios individualios pastangos kartais būdavo vertinamos kaip rizikingos, ypač tuomet, kai parodos sulaukdavo menko lankytojų skaičiaus⁷³⁵.

Nepaisant riboto kultūrinio institucinio palaikymo bei menko visuomenės įsitraukimo, kultūrinis gyvenimas Lietuvos regionuose tarpukariu vis dėlto išliko aktyvus. Nors moterų dailininkių dalyvavimas regioninėse parodose nebuvo gausus, tačiau jis yra aiškiai pastebimas ir svarbus kultūrinės reprezentacijos kontekste. Kaip vieną ankstyviausių pavyzdžių reikėtų paminėti 1926 m. „Birutės“ rūmuose Šiauliuose surengtą S. Romerienės parodą⁷³⁶. Taip pat tapytojos Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės dalyvavimą 1926 m. Panevėžio meno mėgėjų kuopelės paveikslų parodoje. Ji buvo vienintelė moteris, pristatiusi darbus šioje parodoje⁷³⁷. Tais pačiais metais Šiauliuose, Birutės rūmuose vykusioje parodoje savo darbus eksponavo S. Romerienė. Marijampolėje, Antrojoje dailės parodoje, surengtoje buvusiuose Mokytojų seminarijos rūmuose, pasirodė dvi žinomos dailininkės – B. Didžiokienė ir O. Dubeneckienė-Kalpokienė. 1938 m. Žemaičių dailininkų parodoje Telšiuose dalyvavo trys dailininkės: Bronė Bakutytė, kuri pristatė keramikos darbus, Emilija Idzelevičiūtė, eksponavusi tapybą ir Liuda Vainekytė, dalyvavusi parodoje su grafikos darbais⁷³⁸.

Dėmesys kultūros sklaidai regione buvo juntamas ir dėl Lietuvos dailės sąjungos veiklos. 1939 m. sąjunga siekė išsiaiškinti, kuriuose regionų miestuose Marijampolėje, Ukmergėje, Kėdainiuose, Panevėžyje, Telšiuose ir Šiauliuose, būtų tinkamos sąlygos rengti parodas. Įvertinus galimybes, tinkamiausiais miestais pasirodė Telšiai, Šiauliai ir Panevėžys. Tų pačių metų gruodį buvo surengta paroda Šiaulių „Aušros“ muziejuje⁷³⁹, tarp 59-ių dailininkų savo kūrybą pristatė septynios dailininkės: B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, R. Ingelevičienė, Č. Percikovičiūtė, V. Šleivytė, I. Trečiokaitė ir K. Petrikaitė-Tulienė⁷⁴⁰. 4-ojo deš. pabaigoje valstybėje ir visuomenėje prasidėjus rimtiems pokyčiams, moterys tęsė savo kūrybinę veiklą ir 1940 m. aktyviai savo darbus pristatė net dviejose parodose: Panevėžio dailės parodoje dalyvavo devynios dailininkės: D. Tarabildienė, V.

⁷³⁵ „Meno parodos ir mes“, in: *Lietuvos aidas*, 1937, nr. 47 (4447), p. 8.

⁷³⁶ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 332.

⁷³⁷ Panevėžio meno mėgėjų kuopelės paveikslų paroda, *parodos katalogas*, 1926, in: *e-paveldas*, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485554> [2026-05-01].

⁷³⁸ Žemaičių dailininkų paroda, *parodos katalogas*, Telšiai, 1938, in: *e-paveldas*, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000489062> [2026-05-01].

⁷³⁹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 79.

⁷⁴⁰ Antano Žmuidzinavičiaus dailės paroda, *parodos katalogas*, Šiauliai, 1939, in: LNMMB F205-301.

Šleivyte, R. Ingelevičienė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, Č. Percikovičiūtė, I. Pacevičiūtė, I. Trečiokaitė bei K. Petrikaitė-Tulienė, o tais pačiais metais Šiauliuose surengtoje dailės parodoje dalyvavo dvi dailininkės: S. Liseckaitė-Plechavičienė ir A. Teninsonienė.

Reikėtų pažymėti, kad moterys ketvirtajame dešimtmetyje įsitraukė ir į parodų organizavimą. Paminėtina tapytoja Sofija Liseckaitė-Plechavičienė, kuri aktyviai dalyvavo organizuojant parodas Telšių „Alkos“ muziejuje. Giedrė Jankevičiūtė yra pažymėjusi, kad Telšiai vietinių entuziastų dėka, dailininkų aktyvumu, pretendavo tapti nauju šalies parodų centru⁷⁴¹.

Šie faktai liudija apie palaipsniui stiprėjančią moterų dailininkų vaidmenį regionuose ir atskleidžia jų vaidmenį formuojant vietinį vizualinį kultūros lauką. Galima paneigti naratyvą, kad kultūra klestėjo tik sostinėje. Moterų dalyvavimas parodose įvairiuose Lietuvos miestuose parodo, jog regionai taip pat atliko svarbų vaidmenį kultūrinės tapatybės kūrimo, įsileisdami moteris dailininkes.

6.3.4. Lietuvos dailininkų reprezentacija ir dalyvavimas tarptautinėje dailės erdvėje

Svarbu atkreipti dėmesį ir į lietuvių dailininkų galimybes dalyvauti tarptautinėje meno rinkoje. Personalinės lietuvių dailininkų parodos užsienyje buvo gana retos. Reikėtų išskirti 1925 m. S. Romerienės surengtą personalinę parodą Rygos dailės muziejuje⁷⁴² bei 1932 m. personalinę jos parodą Paryžiuje Lenkijos atstovybėje⁷⁴³. Dailininkė taip pat dalyvavo parodose Krokuvoje, Varšuvoje, Lvove⁷⁴⁴. Viena pirmųjų tarptautinių parodų įvyko 1925 m., kurioje Lietuva pristatė savo liaudies meną Monzoje, Italijoje vykusioje II tarptautinėje dekoratyvinio meno parodoje. Būtent ši paroda išgarsino lietuvių liaudies meną svetur⁷⁴⁵. Parodoje buvo eksponuoti medžio drožiniai, skulptūrėlės, audiniai, koplytstulpiai, kryžių fotografijos, kryžių viršūnės.

Ketvirtajame dešimtmetyje, tarptautinėje dailės arenoje – Paryžiuje eksponuoti skulptorių N. Gronskienės⁷⁴⁶ ir Elenos Každalevičiūtės⁷⁴⁷ bei

⁷⁴¹ Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė...*, p. 121.

⁷⁴² „1900–1920 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... I tomas*, p. 288.

⁷⁴³ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 114.

⁷⁴⁴ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 332.

⁷⁴⁵ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 164.

⁷⁴⁶ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 141.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 208.

tapytojos Marijos Minginaitės⁷⁴⁸ darbai. Dailės darbų eksponavimo galimybės užsienyje neretai buvo susijusios ne tik su profesiniais pasiekimais, bet ir socialiniais ryšiais ar šeimynine padėtimi. Tai iliustruoja tapytojos Onos Draugelytės atvejis. Ketvirtajame dešimtmetyje ji susituokė su diplomatu Jonu Kučinsku ir dėl jo diplomatinės tarnybos persikėlė į Buenos Aires (Argentina), kur 1935 m. surengė parodą. Nors personalinės lietuvių dailininkų parodos ir buvo išimtis užsienio rinkoje, tačiau prasidedantis dailininkų darbų keliavimas už Lietuvos ribų rodė augantį jų matomumą ir pripažinimo siekį ne tik Lietuvos teritorijoje. Vis dėlto moterų sukauptas simbolinis kapitalas tarptautiniame dailės lauke buvo mažesnis nei vyrų, kurie dažniau eksponuodavo savo darbus užsienyje. Galima būtų paminėti A. Žmuidzinavičiaus darbų eksponavimą Čikagoje (1924 m.), M. Dobužinskio Rygoje, Taline, Tartu (1925 m.), Berlyne, Paryžiuje (1926 m.), K. Šimonio Rygoje (1926 m.), Paryžiuje (1927 m.), Briuselyje (1928 m.), P. Rimšos Baltimorėje (1938 m.), S. Ušinsko Niujorke (1938 m.), M. Bando Paryžiuje (1926 m., 1939 m.) ar N. Arbit Blato Paryžiuje (1939 m.)⁷⁴⁹.

Pastebima, jog grupines parodas užsienyje lietuvių dailininkai (moterys ir vyrai) rengdavo rečiau. 1937 m. buvo surengta R. Kalpoko ir Suomijoje gyvenusios lietuvių kilmės dailininkės M. Minginaitės bendra paroda Helsinkyje⁷⁵⁰. Vis dėlto šios tarptautinės parodos, nepaisant nevienodo dailininkų įsitraukimo, atliko svarbų vaidmenį formuojant platesnius kultūrinius ryšius, ypač tarp Lietuvos ir užsienio lietuvių bendruomenių.

Greta dalyvavimo tarptautinėse parodose, reikšmingą vaidmenį Lietuvos dailės sklaidai atliko ir bendradarbiavimas su kaimyninių valstybių dailininkais bei meno institucijomis. Tarpukariu Lietuvos dailininkai glaudžiai bendradarbiavo su Latvijos dailininkais, rengė parodas vieni pas kitus. 1928 m. surengta lietuvių dailininkų paroda Rygoje, remiantis to meto spauda, susilaukė didelio pasisekimo, paveikslus pirkė Rygos muziejus ir privatūs kolekcininkai⁷⁵¹.

Lietuvių dailininkų kūrybos pristatymas JAV organizuotose parodose tapo reikšminga transatlantinių kultūrinių ryšių tarp Lietuvos ir JAV išeivijos bendruomenių formavimo ir sklaidos priemone. Prie lietuvių dailės reprezentacijos ir sklaidos aktyviai prisidėjo dailininkė Natalija Jasiukynaitė,

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁷⁴⁹ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 438–445; „1900–1920 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... I tomas*, p. 284–291.

⁷⁵⁰ „Rimtas Kalpokas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 110.

⁷⁵¹ „Mūsų dailininkų paroda Rygoj“, in: *7 meno dienos*, 1928, nr. 18, p. 8.

1924 m. emigravusi į JAV⁷⁵². Meninį išsilavinimą ji gilino įvairiuose Europos meno centruose – Venecijoje, Florencijoje, Romoje, Vienoje, o vėliau ir JAV. Jos įgyta patirtis reikšmingai prisidėjo prie jos aktyvios kūrybinės ir kultūrinės veiklos⁷⁵³.

1933 m. N. Jasiukynaitė dalyvavo Ketvirtojoje metinėje lietuvių dailės parodoje JAV. Spaudoje išskiriama, jog parodos dalyviai buvo jaunieji dailininkai (Natalija Jasiukynaitė, Albinas Kairiūkštis, Albertas Mackevičius, A. Smailiūtė⁷⁵⁴, Jonas Subačius, E. Vasiliauskaitė, L. E. Virkietytė⁷⁵⁵, W.J. Vitkus, H.V. Viziūtė⁷⁵⁶, T.J. Mažeika), kurių dauguma buvo gimę ir augę Lietuvoje. Taip pat šia paroda buvo siekiama apeliuoti į inteligentus, kviečiama susipažinti su lietuvių tautos kultūra: „Mūsų jaunieji artistai savo paroda pasauliui sakyte sako: „Štai pasaulio galiūnai! Jei norit but tikri inteligentai, apšviesti, tai susipažinkit ir su mūsų tauta! Susipažinkit ir su mūsų tautos dailininkų kūryba! Tai padarę – pažinsit mūsų būdą ir mūsų sielą!“⁷⁵⁷.

Labai svarbus N. Jasiukynaitės indėlis ir organizuojant parodas: 1934 m. ji, bendradarbiaudama su dailininku Igneu Banevičiumi, surengė Lietuvių tapybos parodą⁷⁵⁸. Tais pačiais metais dailininkai taip pat nepraleido progos

⁷⁵² „Kultūrinėje veikloje“, in: *Mūsų Lietuva*, 1975, nr. 22, p. 7, [interaktyvus], in: https://spauda2.org/pietu_amerika/musu_lietuva/archive/1975/1975-nr22-MUSU-LIETUVA.pdf [2025-07-07]; kai kur išvykimo data minimi 1925 m. „Amerikoje“, in: *Naujoji Vaidilutė*, 1935, nr. 8, p. 357, [interaktyvus], in: https://spauda2.org/naujoji_vaidilute/archive/1935/1935-nr08-09-NAUJOJI-VAIDILUTE.pdf [2025-03-07]; N. Jasiukynaitės ryšys su Lietuva neapsiribojo vien tik veikla išeivijoje. 1938 m. dailininkė apsilankė Lietuvoje, pajūryje bei Suvalkų krašte, kur tapė peizažus. Deja, nepavyko nustatyti jos ryšių su to meto Lietuvoje veikusiais dailininkais.

⁷⁵³ „Dailininkė Natalija Jasiukynaitė“, in: *Vienybė*, 1969, nr. 19, p. 7, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/vienybe/archive/1969/1969-11-21-VIENYBE.pdf> [2025-03-16].

⁷⁵⁴ Lituanistikos tyrimo ir studijų centre (Čikaga-JAV) apie šią dailininkę informacijos nerasta. Vienintelė žinutė apie Adelės Smailiūtės dailininkės statusą minima „Draugo“ laikraštyje: „[...] A. Smailiūtė yra ne tik vien rimtai protaujančių asmenybių, bet ir menininkė ir pasižymėjus veikėja tautinėj – bažnytinėj dirvoj.“ „Serga veikėja“, in: *Draugas (JAV)*, 1938, nr. 157, p. 4, [interaktyvus], in: https://draugas.org/archive/1938_reg/1938-07-06-DRAUGASm-i7-8.pdf [2025-04-12].

⁷⁵⁵ To meto spaudoje ir Lituanistikos tyrimo ir studijų centre (Čikaga) apie šias dailininkes informacijos nerasta.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ „Ketvirtoji metinė lietuvių dailės paroda“, in: *Vienybė lietuvininkų*, 1933, nr. 19, p. 5, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/vienybe/archive/1933/1933-02-16-VIENYBE.pdf> [2025-04-19].

⁷⁵⁸ „Lietuvių tapybos paroda“, in: *Dirva*, 1934, nr. 4(7), p. 6.

surengti bendrą parodą, inicijuotą Niujorko Meno ratelio⁷⁵⁹. Dar viena bendra paroda atidaryta 1935 m. Niujorko Irvin viešbutyje kartu su B. Murino. N. Jasiukynaitės veikla Lietuvos dailės ratelyje neapsiribojo vien tik naryste, ji aktyviai veikė kaip parodų komiteto dalyvė, prisidėjo prie Lietuvių dailės ratelio būstinės Niujorke įkūrimo⁷⁶⁰, kurio tikslas buvo visuomenę supažindinti su lietuvių dailininkais bei *vice versa*⁷⁶¹. Visa tai rodo išeivijos pastangas palaikyti lietuvių dailininkų veiklą išeivijoje, buriantis į bendruomenes, organizuojant parodas, šviečiant visuomenę.

Antroji kasmetinė lietuvių dailės paroda, surengta 1937 m., atskleidžia kintančią parodos dalyvių sudėtį⁷⁶². Iš viso dalyvavo 16 menininkų: 6 buvo iš Lietuvos – Jonas Šileika, Jonas Šimonis, Adomas Varnas, Viktoras Vizgirda, Petras Rimša ir Julius Paskauskas, tačiau tarp jų nebuvo nė vienos moters. Iš 10 Jungtinėse Valstijose gyvenančių lietuvių dailininkų parodoje dalyvavo tik dvi moterys. Lyginant su pirmąja paroda 1936 m., kurioje dalyvavo 14 menininkų, iš jų 4 iš Lietuvos, 10 – iš Amerikos, 1937 m. padaugėjo dalyvių iš Lietuvos, tačiau moterys apskritai nebuvo pakviestos. JAV lietuvių tarpe moterų skaičius liko nepakitęs – dvi dalyvės. Nepaisant to, N. Jasiukynaitė, kurios vardas tuo metu dažnai figūravo išeivijos spaudoje kaip vienos žinomiausių lietuvių menininkų Amerikoje, parodoje nebuvo paminėta.

1936 m. Čikagoje surengta jungtinė „Jaunųjų lietuvių profesionalų ir mėgėjų dailininkų dailės paroda“ (angl. Art Exhibit of Young Lithuanian Professional and Amateur artists)⁷⁶³. Dailininkai buvo suskirstyti į tris sritis: aliejinė tapyba ir medžio drožiniai – dailininkai iš Lietuvos: Jonas Šileika, Kazys Šimonis, Paulius Augustinavičius, Jonas Rimša bei KMM, J. Vienožinskio dailės studijos auklėtinė Č. Percikovičiūtė; vietinių lietuvių dailininkų Amerikoje tapybos darbai: Antanas Skupas, Mikas Šileikis, Ann Radville, Vitkus, Feliksas Daukintas, Wise-Kulber; bei dailės studentų darbai: Estelle Pralle, Mosgers, Smotelis, Shermickas, Lutkiewicz, Urbaitis,

⁷⁵⁹ „Paveikslų parodos proga“, in: *Vienybė*, 1934, nr. 8, p. 6, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/vienybe/archive/1934/1934-01-26-VIENYBE.pdf> [2025-04-19].

⁷⁶⁰ Adresas: 266 Flatbush Avenue, Brooklyn, Niujorkas, JAV.

⁷⁶¹ „Lietuvių dailės meno ratelio veikimas“, in: *Vienybė*, 1934, nr. 45, p. 5, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/vienybe/archive/1934/1934-06-05-VIENYBE.pdf> [2025-04-20].

⁷⁶² „Antroji kasmetinė Lietuvių dailės paroda“, in: LTSC, Miko Šileikio fondas, dėžė nr. 5, b.8.

⁷⁶³ Gegužės 23 d. – birželio 6 d. 1936 m. Mandel Bros galerija (9-tas aukštas), State ir Madison gatvių sankirta, Čikaga, JAV, in: Lituanistikos tyrimų centras. „Art Exhibition 1936 m. of Young Lithuanian professional and Amateur Artists“, 1936, in: LTSC, Miko Šileikio fondas, dėžė nr. 5, b.8.

Narbutas, Parker, Baranauskas⁷⁶⁴. Parodoje dalyvavo 18 vaikinių ir 3 merginos. Parodoje pasirodė 6 dailininkai iš Lietuvos bei 15 išeivijos dailininkų⁷⁶⁵. Parodoje buvo išstatyti ir žymių lietuvių-žydų Kaufmano bei Arbit Blato kūriniai, tačiau jie į katalogą nebuvo įtraukti. Č. Percikovičiūtė parodai atsiuntė net 9 kūrinius. Kitos dailininkės apsiribojo keliais kūriniais. Iš viso parodoje buvo eksponuoti 234 lietuvių ir išeivijos lietuvių dailininkų kūriniai. Reikia paminėti, kad net dvi premijos iš penkių buvo skirtos jaunosioms išeivijos dailininkėms: Onai Radvilaitei (angl. Ann Radville) už tapybą ir Stasei Pralgauskaitei (angl. Estella Prale) už pastelinių kūrinių⁷⁶⁶.

Lietuvių išeivijos JAV laikraštis „Naujienos“ taip įvertino tapytoją Č. Percikovičiūtę ir jos darbus: „Ji yra „naujosios mokyklos“ menininkė, geriau pasakius, be mokyklos, be platesnio žinojimo apie moderninį meną, dirba savistoviai, laisva būdama nuo svetimų įtakos. Ji yra moderninio meno mėgėja: turi didelius rezervus gabume. Bet kartu būtų ir pavojinga be didesnio paišybos taisyklių pažinimo, imtis reprezentacijos kartu rodant savo silpnumą. Silpnumas [...] paišomoji forma. [...] autorė bręsta ir su laiku gali tapti žymia dailininke.“⁷⁶⁷ 1929 m. ji mokėsi KMM, taip pat tobulinosi J. Vienožinskio privačioje studijoje, tad galima nesutikti su recenzijos autoriumi, jog ji esą buvo „be mokyklos“. Nors autorius ir pamini dailininkės gabumus ir ateities perspektyvą, tačiau jaučiamas neigiamas to meto visuomenės požiūris į moterį dailininkę. Kita vertus, Č. Percikovičiūtės dalyvavimas Čikagoje surengtoje parodoje suteikė jai tarptautinį matomumą bei jos darbų sklaidą už Atlanto. Vėliau savo autobiografijoje dailininkė siek tiek kitaip interpretuoja meno kritiką. Ji teigia: „kritika pripažino mane gabia ir žymia menininke“⁷⁶⁸. Galimai tokia meno kritikos interpretacija dailininkės autobiografijoje liudija apie siekį sustiprinti savo profesinį autoritetą, eliminuojant kritinius vertinimo aspektus.

Tarpukario laikotarpiu, 1937 m. Lietuva pirmą kartą kaip nepriklausoma valstybė dalyvavo pasaulinėje parodoje „Menas ir technika šiuolaikiniame gyvenime“ (pranc. Arts et techniques dans la vie moderne) Paryžiuje. Laikinoji komisija, į kurią įėjo Užsienio reikalų ministerijos

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ Parodos dalyvių pavardės ir skaičiai atliepia oficialaus parodos katalogo informaciją.

⁷⁶⁶ „Lietuvių dailės paroda“, in: *Naujienos*, 1957, nr. 394, p. 9, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/naujienos/archive/1957/1957-12-14-NAUJIENOS-LITERATURA.pdf> [2025-04-04].

⁷⁶⁷ „Lietuvių dailės paroda“, in: *Naujienos*, 1936, nr. 128, p. 4, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/naujienos/archive/1936/1936-05-29-NAUJIENOS.pdf> [2025-03-18].

⁷⁶⁸ Černės Percikovičiūtės autobiografija, 1936, in: LNDM f. 3, ap.1, b. 41, l. 1.

Spaudos ir informacijos departamento direktorė M. Avietėnaitė ir M. K. Čiurlionio galerijos direktorius Paulius Galaunė, pareiškė, jog dalyvavimas tokioje parodoje yra būtinas Lietuvos valstybei, siekiant parodyti savo pasiekimus bei menininkų kūrybą, žinias pritaikyti praktikoje. Taip pat įvardytas dar vienas svarbus aspektas – pasitikrinti, įsivertinti mūsų amatų mokyklų lygį ir gebėjimus⁷⁶⁹, kadangi buvo siekiama orientuotis į liaudies meną⁷⁷⁰. Lietuvos menininkams parodoje pavyko laimėti net 58 apdovanojimus. Tarp apdovanotųjų išsiskyrė keli ryškūs Lietuvos dailės lauko atstovai: Stasys Ušinskas buvo įvertintas už baletu scenografiją ir animacinį filmą „Storulio sapnas“ (pirmasis lietuviškas garsinis marionėčių filmas)⁷⁷¹, Adomas Galdikas pelnė Grand Prix už triptiką „Lietuva“⁷⁷² bei auksinį medalį už scenografiją ir kostiumus V. Krėvės-Mickevičiaus dramos „Šarūnas“ inscenizacijai, Vytautas Kašuba gavo aukso medalį už skulptūrą „Rūpintojėlis“⁷⁷³. Kartu su garsiais Lietuvos kūrėjais vyrais buvo įvertintos ir Lietuvos dailininkės: Domicelė Tarabildienė buvo įvertinta medaliu už pasiekimus iliustracijos srityje⁷⁷⁴, aukso medaliu įvertinta Jadvyga Dobkevičiūtė-Paukštienė už kilimo projektą⁷⁷⁵ bei K. Petrikaitė-Tulienė pelnė Didįją prizą už plastikos medinį reljefinį pano „Lietuva“⁷⁷⁶. Lietuvos ekspozicijoje Paryžiuje lankytojai taip pat galėjo pamatyti dailininkės K. Petrikaitės-Tulienės Lietuvos žemės ūkio kultūrų ir teritorijų kaitos diagramų pano⁷⁷⁷ bei D. Tarabildienės ir Petro Tarabildos etnografinę lėlių kompoziciją⁷⁷⁸. Dėl lėšų ir patalpų stokos liko neįgyvendintas koplytėlės

⁷⁶⁹ Banytė Miglė, *Tautų Arenoje Paryžius 1937*, Kaunas, 2013, p. 10-11.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷¹ Ušinskas Stasys, „Storulio sapnas“, *animacinis filmas*, 1938, [interaktyvus], in: <https://www.e-kinas.lt/ekinas-movie/movie/7445>

⁷⁷² Galdikas Adomas, „Lietuva“, triptikas, 1936–1937, in: ČDM Mt 490, Mt 489, Mt 488.

⁷⁷³ Kašuba Vytautas, „Rūpintojėlis“, *skulptūros nuotrauka*, 1937, in: Galaunių muzėjus-namai, GnF 1000.

⁷⁷⁴ Banytė Miglė, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁷⁵ Jadvyga Dobkevičiūtė-Paukštienė, in: *Meno rinka*, [interaktyvus], in: <https://www.menorinka.lt/autorius/278> [2025-05-06].

⁷⁷⁶ Konstancija Petrikaitė-Tulienė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/konstancija-petrikaite-tuliene/#:~:text=Suk%C5%ABr%C4%97%20apibendrintos%20plastikos%20medin%C4%AF%20reljefin%C4%AF,vestuv%C4%97s%201939%20pasaulinei%20parodai%20Niujorke> [2025-05-05].

⁷⁷⁷ Banytė Miglė, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

projektas, už kurio altoriaus dalį konkurse 1-oji premija buvo skirta KMM mokinei A. B. Abravičiūtei⁷⁷⁹.

Svarbų vaidmenį plečiant dailininkų profesinį akiratį atliko ir LDS organizuojamos veiklos ir išvykos. Dailininkė Monika Lapinskaitė 1937 m. kartu su LDS rengta ekskursija aplankė Pasaulinę meno ir technikos parodą Paryžiuje, taip pat Berlyno ir Paryžiaus muziejus⁷⁸⁰. Tai rodo, jog LDS kūrė sąlygas vietiniams dailininkams pamatyti pasaulinio lygio parodas. Šiuo kvietimu pasinaudojo ir to meto dailininkės.

Dar viena svarbi to meto tarptautinė paroda įvyko 1939 m. Niujorke, kurioje savo darbus pristatė ne tik Lietuvoje jau įsitvirtinę dailininkai S. Ušinskas, A. Galdikas, A. Varnas, P. Kalpokas, V. Kašuba, V. K. Jonynas, bet ir kelios moterys. Skulptorė K. Petrikaitė-Tulienė pristatė lėlių kompoziciją „Lietuviškos vestuvės“⁷⁸¹, keturis metalo plastikos kūrinius bei mergelės su naščiais skulptūrėlę⁷⁸², dailininkė O. Dubeneckienė-Kalpokienė pristatė paveikslą „Nuotaka“⁷⁸³. Prie pasaulinės parodos Lietuvos paviljono ekspozicijos prisidėjo ir KMM auklėtiniai: parodoje eksponuota Eleonoros Lukšaitės keramikos darbai, o skulptūros kategorijoje pristatyti Olgos Šuminaitės kūrinys „Veršiukai“, Juozo Kėdainio „Poilsis“ bei Arono Perelio „Žuvų pardavėjas“⁷⁸⁴.

Dalyvavimas pasaulinėse parodose tapo reikšminga Lietuvos kultūrinės diplomatijos forma, leidusi pristatyti šalies meninius ir technologinius pasiekimus tarptautinėje erdvėje. 1937 m. Paryžiuje ir 1939 m. Niujorke vykusios parodos atskleidė aukštą Lietuvos menininkų lygį – daugelis jų, tarp jų ir moterys, pelnė prestižinius apdovanojimus. Šios parodos taip pat leido įsivertinti Lietuvos amatų mokyklų pasirengimą bei orientaciją į tautinio meno interpretacijas. Moterų dailininkų, tokių kaip K. Petrikaitė-Tulienė ar D. Tarabildienė, dalyvavimas liudija jų profesionalumo pripažinimą. Jaunųjų kūrėjų, ypač KMM auklėtinių, įtraukimas į parodų ekspozicijas rodo dailininkų ugdymą ir jų indėlį į nacionalinės tapatybės formavimą tarptautiniame kontekste.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁸⁰ Monikos Lapinskaitės autobiografija, 1939, in: LNDM f. 3, ap.1, b. 31, l. 1.

⁷⁸¹ Mikulčienė Irena, *Lietuva 1939 metų Niujorko pasaulinėje parodoje*, Vilnius, 2019, p. 39.

⁷⁸² Iš K. Petrikaitės-Tulienės paimtų į parodą eksponatų sąrašo, 1939, in: LCVA f. 390, ap. 1, b. 1477, l. 29.

⁷⁸³ *Ibid.*, l. 211

⁷⁸⁴ Keramikos dirbinių, paimtų iš KMM mokinių sąrašas, 1939, in: LCVA f. 383, ap. 10, b. 489, l. 13.

6.3.5. Užsienio dailininkų parodos tarpukario Lietuvoje: dailininkų reprezentacijos stoka

Tarpukario Lietuvos visuomenė turėjo galimybę susipažinti su užsienio dailininkų kūryba. Dominavo bendros tam tikros šalies užsienio dailininkų kolektyvinės parodos: Latvijos nepriklausomųjų dailininkų draugijos paveikslų paroda (1927 m.), rusų ekslibrių paroda, moderniosios vokiečių grafikos paroda (abi 1928 m.)⁷⁸⁵, prancūzų grafikos ir knygos meno paroda (1930 m.), latvių dailininkų tapybos ir skulptūros paroda (1933 m.), švedų liaudies meno paroda, švedų taikomosios dailės paroda (abi 1934 m.), belgų meno paroda (1936 m.), šveicarų knygos paroda, ukrainiečių dailininkų grafikos darbų paroda, Estijos dailės paroda, Latvijos meno paroda (1937 m.), šiuolaikinė Italijos peizažo paroda, Vengrijos dailės paroda (abi 1938 m.), prancūzų moderniosios dailės paroda, italų grafikos paroda (1939 m.)⁷⁸⁶. Dailėtyrininkė J. Mulevičiūtė šią parodą įvardija, kaip vieną reikšmingiausių užsienio dailininkų parodų Lietuvoje, kurioje buvo eksponuoti M. Chagallo, P. Picasso, H. Matisse, R. Dufy, F. Leger ir kitų darbai, neotradicionalistai A. Derainas, M. Vlaminckas, R. de La Fresnaye, A. Hotas, M. Laurecin ir jaunosios kartos dailininkai: R. Oudot, M. Brianthonas ir kt.⁷⁸⁷

Šiose užsienio dailininkų parodose fragmentiškai buvo eksponuojami ir moterų dailininkų darbai. Pavyzdžiui, belgų meno parodos metu eksponuoti grafikės Helenos Stordeur (1879-?) medžio raižinių serija. Jos darbuose „Moteris su kastuvu“, „Žmogus kasa“, „Piemuo“, „Namas kopose“ vaizduoti Belgijos Brabanto regiono valstiečiai ir jų atšiaurus gyvenimas.⁷⁸⁸ Estų dailės parodos metu Lietuvos visuomenė susipažino su tapytojos Idos Anton darbu „Interieur“, Ernos von Brikmann O. Sadek portretu, tapytojos Karin Lut „Jojikės portretas“, „Žuvys“, „Valgo vėžius“, „Koridoriuje“, „Ex-librisai“, sesių Lydijos ir Natalijos Mei akvarelėmis ir Anos Triik-Pollussar akvarelėmis „Čigonė“, „Ponios E. portretas“⁷⁸⁹. Dėka prancūzų moderniosios dailės parodos Lietuvą pasiekė Marie Laurecin tapybos darbai „Dvi draugės“ ir „Moteris su žaliu turbanu“. Dailininkė buvo svarbi to meto Paryžiaus *avant-gardo* atstovė bei žinoma kaip viena nedaugelių kubizmo moterų

⁷⁸⁵ „1900–1920 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... I tomas*, p. 289.

⁷⁸⁶ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 443-444.

⁷⁸⁷ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 123.

⁷⁸⁸ Helene Stordeur, in: *Limis*, [intraktyvus]: <https://www.limis.lt/valuables?query=%7B%22text%22:%22Helene%20Stordeur%20%22%7D> [2026-05-02].

⁷⁸⁹ Estų dailės paroda Kaune, *parodos katalogas*, 1937, in: LNMMB.

dailininkų⁷⁹⁰. Taip pat Suzanne Valadon tapyba „Nature-morte“ bei „Besiilsinti maurė“. Dailininkė buvo pirmoji tapytoja, 1894 m. priimta į Nacionalinę dailės draugiją Prancūzijoje (pranc. Société Nationale des Beaux-Arts). S. Valadon taip pat buvo pozuotoja, pozavusi to meto žymiesiems dailininkams, jų tarpe: Berthe Morisotui, Pierre-Cécile Puvis de Chavannesui, Pierre-Auguste Renoirui, Henri de Toulouse-Lautrecui ir kt.⁷⁹¹. Prancūzų parodos Kaune metu taip pat buvo pristatomi Louise Hervieu piešinys „Plunksnos ir sraigių kiautai“ bei Jane Poupelet, kuri dailės pasaulyje buvo žinoma kaip puiki aktų piešėja⁷⁹², parodoje pristatytas jos darbas „Moters aktas“⁷⁹³. Vengrų dailės paroda eksponavo penkių dailininkų kūrybą: Elzos Schwarz-Beck Budapešto peizažus, Noemi Ferenczy akvarelę, Bela Ivanyi-Grundwald peizažą, Eszther Mattioni senos moters paveikslą ir Belos Szabados mergaitės galvą.⁷⁹⁴ Tai rodo, jog tarpukario Lietuvą pasiekdavo ir užsienio dailininkų kūryba, su kuria turėjo galimybės susipažinti ir Lietuvoje kuriančios dailininkės. Kita vertus, personalinės užsienio dailininkų parodos Lietuvos beveik nepasiekdavo. Lietuvoje rengtose užsienio dailininkų personalinėse parodose dominavo vyrai dailininkai: M. Šagalas (1922 m.)⁷⁹⁵, Rygos karikatūristas S. Civinskis, latvių dailininkas J. Tidemanis (abu 1931 m.), Estijos karikatūristas E. Janimegis, Palestinos dailininkas Talas, vokiečių dailininkas J. Kulvianskis, latvių dailininkas ir režisierius M. Jo (visi 1932 m.), rusų dailininkas K. Vysotskis (1934 m.), M. Katzas (1937 m.), Lenkijos grafikas S. Zber-Zilberbergas (1938 m.)⁷⁹⁶.

Reikėtų išskirti Lietuvoje veikusią lenkų kultūros ir švietimo draugiją „Pochodnia“, kuri 1925 m. surengė parodą, skirtą lenkų kilmės dailininkams, gyvenantiems Lietuvoje. Parodoje savo darbus eksponavo: S. Romerienė, Michalina Ghedoni, Lėja Liubič-Zaleska bei Zigmas Petravičius⁷⁹⁷. Dienraštyje „Dzień Kowieński“ apžvalgininkas Česlovas Stefanovičius (slap.

⁷⁹⁰ Marie Laurencin, in: *Tate*, [interaktyvus]:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/marie-laurencin-1472> [2026-05-01].

⁷⁹¹ Suzanne Valadon, in: *National museum of women in the Arts*, [interaktyvus]: <https://nmwa.org/art/artists/suzanne-valadon/> [2026-05-01].

⁷⁹² Jane Poupelet, in: *AWARE Centre Pompidou*, [interaktyvus]: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/jane-poupelet/> [2026-05-01].

⁷⁹³ Prancūzų moderninės dailės parodos katalogas, Kaunas, 1939, in: LNMMB, RKRS, nr. 577998.

⁷⁹⁴ Vengrijos dailės paroda Kaune, *parodos katalogas*, Kaunas, 1938, in: LNMMB, f. RKRS, nr. 577937.

⁷⁹⁵ „1900–1920 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...I tomas*, p. 289.

⁷⁹⁶ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 443–444.

⁷⁹⁷ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 112.

Barron) rašė, jog didžioji dalis parodos paveikslų – S. Romerienės vaizduojami portretai ir kraštovaizdžiai. Pagyrų susilaukė jos neoklasicizmo paveikslai⁷⁹⁸. Tai rodo, jog tarpukario Lietuvoje veikė įvairių šalių dailininkai, ne tik atvažiuojantys, tačiau ir reziduojantys, kurių įsitvirtinimą rėmė jų valstybinės institucijos.

Lyginant to meto tautines mažumas, aktyviausiai veikė žydų bendruomenė. Jie rėmė vieni kitų parodas, buvo įsteigta privati dailės galerija, organizavo parodas. Tuo tarpu lenkų, vokiečių ir rusų galimybes riboja ženkliai mažesnės jų bendruomenės. Dailėtyrininkė J. Mulevičiūtė svarsto, jog tautinių mažumų meno automonijai plėsti įtakos galėjo turėti nepalanki vieša nuomonė ar politinė situacija⁷⁹⁹. Vis dėlto ši išvada netinka rusų kilmės dailininkams, tokioms kaip B. Didžiokienė ar O. Dubeneckienė-Kalpokienė, kurios buvo vienos aktyviausių kultūros lauko veikėjų, dailininkių to meto Lietuvoje. Vokiečių kilmės dailininkės, kūrusios, veikusios Kaune, pasižymėjo kuklesniu dalyvavimu dailės gyvenime, tačiau nenuginčijamas svarbus jų indėlis. Tai – Doris Lautenschlager – tapytoja, grafikė, vokiečių gimnazijos mokytoja, 1931 m. surengusi savo kūrybos parodą gimnazijoje⁸⁰⁰, Helene Holzman – tapytoja, grafikė pedagogė, taip pat dirbusi vokiečių gimnazijoje, dailininko Makso Beckmanno žmona⁸⁰¹, Helene Freybusch-Sklėrienė – menininkė, vertėja, „Pieno lašo“ labdaros draugijos valdybos narė, dailininko Kajetono Sklėriaus žmona⁸⁰². Šie pavyzdžiai rodo, jog Lietuvos dailės laukas pritraukė tautinių mažumų dailininkes dažniausiai ne dėl kūrybinių galimybių, tačiau daugeliu atvejų dėka santuokų su lietuvių kilmės vyrais. Santuokos dėka į Lietuvos dailės lauką įsitraukusios dailininkės plėtojo ir tiesioginius ryšius su užsienio dailininkais.

Lietuvoje taip pat buvo rengiamos amerikiečių dailininkų parodos, liudijančios abipusius kultūrinius mainus. 1932 m. N. Arbit Blato meno galerijoje, Kaune surengta JAV dailininkų poros B. Kopmano ir F. Bliumbergaitės⁸⁰³ piešinių ir paveikslų paroda. Po metų, 1933 m. Kaune

⁷⁹⁸ Borron, „Z polskiej wystawy obrazow w Kownie“, in: *Dzien Kowenski*, 1925, nr. 42, p. 3.

⁷⁹⁹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 24.

⁸⁰⁰ Doris Lautenschlager, in: *Lietuvių dailininkų žodynas T.3...*, p. 238.

⁸⁰¹ Helene Holzman, in: *Lietuvių dailininkų žodynas T.3...*, p. 150.

⁸⁰² Elena Sklerienė (Helene Freybusch), in: *Limis*, [interaktyvus]: <https://www.limis.lt/valuables/e/48941776/524225493?searchId=21484105> [2026-06-12].

⁸⁰³ Feiga Bliumbergaitė gimė 1894 m. Kaune. Nuo 1919 m. gyveno Berlyne ir 1925 m. persikraustė į Niujorką. Bukauskaitė Evelina, „Gatherings of Jewish...“, p. 20.

eksponuoti Sidnio Gelfondo (angl. Sidney Gelfond) tapybos darbai⁸⁰⁴. Vis dėlto tokie kultūriniai mainai sudarė tik fragmentišką dalį visų organizuojamų parodų ir dažniausiai priklausė nuo asmeninių ryšių. Identifikuotas ir žydų indėlis į jungtinių parodų organizavimą. Paminėtina 1931 m. Kaune surengta Lietuvos ir Latvijos žydų dailininkų paroda. Šioje parodoje be žymesnių Lietuvos žydų dailininkų Jokūbo (Jankelio) Kazlausko, Zalės Bekerio, Chaimo Kaco, Makso Leibos Ginsburgo ir kt., taip pat savo darbus pristatė Lėja Batvinskaitė. Tuo tarpu Latvijos žydų pusė be dailininkų Mošės Dembo, Levo Herzmarko, Davido Skolniko ir kt. pristatė Helenos Lipshits-Skolnik kūrybą⁸⁰⁵. J. Vienožinskis šią parodą lygino su lietuvių nepriklausomųjų dailininkų paroda bei išvėlgė, jog jungtinė žydų paroda yra daug modernesnė. Ši teiginį bandė pagrįsti faktu, jog žydų dailininkų kūryba tarpukario Lietuvoje buvo suvokiama kaip artimesnė vakarų Europos modernizmo tendencijoms: „Žydų daugumas auklėjasi ir tebesiauklėja Europos meno centruose, todėl ir Europos meno, ypač modernistinio ar atskirų menininkų įtaka jų darbuose daug ryškesnė.“⁸⁰⁶ Šis požiūris taip pat parodo skirtingų dailės krypčių ir kultūrinių tinklų egzistavimą tarpukario Lietuvos lauke, o tarptautinius ryšius liudija ir privačioje Neemijos Arbit Blato galerijoje grupinėse parodose eksponuoti Rusijos-Latvijos žydų kilmės dailininkės Aleksandros Belcovos tapybos darbai⁸⁰⁷. Dailininkė buvo viena pirmųjų Latvijos modernisčių tapyboje⁸⁰⁸. Savo dienoraštyje tapytoja teigė, jog latvių požiūris į jos kūrybą buvo santūrus, rusų dailės laukas taip pat jos nelaikė sava. Vis dėlto dailininkė nebuvo izoliuota, ji palaikė ryšius su įvairių tautybių draugais ir pažįstamais. Tai liudija apie jos įsitraukimą į daugiakultūrę dailės aplinką⁸⁰⁹. Šios dailininkės darbų eksponavimas Kaune žymi reikšmingą įvykį Lietuvos moterų dailininkių lauke, kadangi pristatyti modernistiniai kūriniai galimai išplėtė vietinės dailės raiškos ribas ir bent simboliškai prisidėjo prie naujų meninių tendencijų sklaidos.

⁸⁰⁴ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 443.

⁸⁰⁵ Joh. Weisbarth, „Meno parodos“, „Pirma Lietuvos žydų menininkų paroda Kaune“, in: *Vairas*, 1930, nr. 2, p. 482; Kolektyvinė žydų lietuvių ir latvių dailininkų meno paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1931, in: LNMMB.

⁸⁰⁶ Vienožinskis Justinas, „Kolektyvinė Lietuvos ir Latvijos žydų dailininkų meno paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 3, p. 67.

⁸⁰⁷ Bukauskaitė Evelina, „Gatherings of Jewish...“, p. 26.

⁸⁰⁸ Aleksandra Belcova, in: *AWARE women artists*, [interaktyvus]: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aleksandra-belcova/> [2026-04-25].

⁸⁰⁹ Muzejs Ebreji Latvija, Aleksandra Belcova, [interaktyvus]: <https://ebrejumuzejs.lv/en/exhibitions/in-the-drawings-of-the-riga-ghetto-by-aleksandra-belcova/aleksandra-belcova/> [2026-04-26].

1938 m. surengta tarptautinė foto mėgėjų paroda Kaune, kurioje dalyvavo fotografai iš JAV, Čekoslovakijos, Šveicarijos, Belgijos, Olandijos, Jugoslavijos, Vengrijos. Lietuvai iš moterų tarpo atstovavo Antanina Laučienė, eksponavusi šias fotografijas: „Maži žvejai“, „Pirmametis mokiny“ bei „Vaisių turgavietėje“⁸¹⁰. Ji buvo vienintelė moteris, dalyvausi šioje parodoje.

Šie pavyzdžiai rodo, jog moterų kūryba dažnu atveju buvo „įterpiama“, tačiau neišryškinama, nepaisant bendro kultūrinio atvirumo užsienio įtakoms. Pirmą kartą galimybė užsienio dailininkei eksponuoti savo dailės darbus Kaune sudaryta tik 1939 m. Išimtimi reikėtų laikyti 1939 m. Kaune surengtą personalinę parodą, kurioje savo tapybos darbus pristatė Ester Lurje⁸¹¹. Ji buvo žydų kilmės dailininkė, gimusi Liepojoje, meninį išsilavinimą įgijusi Dekoratyvinio meno institute Briuselyje (pranc. Institut des Arts Décoratifs – Bruxelles) bei Antverpeno karališkoje dailės akademijoje (pranc. Académie Royale des Beaux-Arts), Belgijoje.⁸¹² Tai, jog dailininkei buvo suteikta galimybė eksponuoti savo kūrybą Lietuvos dailininkų sąjungos patalpose, leidžia teigti apie jos reikšmingą pažinčių ratą ir tam tikrą pripažinimą vietiniame dailės lauke.

Apibendrinant galima teigti, jog parodos tarpukario Lietuvoje buvo viena svarbiausių dailininkų profesinio matomumo ir pripažinimo formų. Vis dėlto parodinė veikla veikė selektyviai. Iš 253 dailės lauke veikusių, bandžiusių įsitvirtinti dailininkų tik nedidelė dalis turėjo galimybę reguliariai eksponuoti savo kūrybą, o personalinės parodos išliko retu reiškiniu. Grupinės, regioninės ir tarptautinės parodos sudarė platesnes galimybes moterų kūrybai pasirodyti viešojoje erdvėje, tačiau jų reprezentacija dažnai buvo fragmentiška ir priklausoma nuo institucinių, socialinių ir etninių ar profesinių ryšių. Pirmoji Lietuvos dailininkų paroda 1937 m. tapo reikšmingu lūžio tašku, išryškinusi moterų kūrybinį potencialą ir kartu atskleidusi viešajame diskurse veikančias lyčių hierarchijas.

⁸¹⁰ Sukaktuvinė ir tarptautinė foto mėgėjų paroda, *parodos katalogas*, 1938, Kaunas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485407> [2026-05-01].

⁸¹¹ „1930–1940 m. parodų sąrašas“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 444.

⁸¹² Lurje Esther, „Vilijampole neighborhood in Kovno Ghetto“, *piešinys*, 1942, in: United States Holocaust Memorial Museum, [interaktyvus], in: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn11593> [2026-04-01].

6.4. Draugijų, sąjungų reikšmė dailininkų karjere

Vienas svarbiausių dailininkų profesinio įsitvirtinimo tarpukario meno lauke veiksmų tapo narystė dailininkų draugijose. Tai taip pat leido plėsti socialinį kapitalą ir ryšius. Dailės draugijos, sąjungos turėjo formalią struktūrą – valdybas, kurios planavo, derino ir administravo parodų logistiką: nuo kūrinių atrankos iki eksponavimo ir reklamos. Tai leido sistemingai organizuoti parodas. Bendradarbiaudamos su spauda, ypač kultūrine periodika (pvz. „Naujoji Romuva“), draugijos užtikrindavo viešą refleksiją – parodos buvo recenzuojamos, aptariamose, o tai skatino diskusijas ir meno vertinimą visuomenėje. Nors finansavimas buvo ribotas, draugijos neretai buvo išlaikomos iš nario mokesčių, privataus rėmimo, kartais gaudavo valstybės ar savivaldybių paramą, leidusią išsilaikyti ir organizuoti parodas. Draugijos bendradarbiavo su muziejais⁸¹³, KMM (neretai draugijoms priklausė KMM dėstytojai ir studentai), Švietimo ministerija ir net užsienio organizacijomis – tai padėjo rengti ne tik vietines, bet ir tarptautines parodas bei mainus. Kai kurios draugijos leido katalogus⁸¹⁴, manifestus⁸¹⁵, taip populiarindamos menininkų dailės kūrinius ar savą ideologiją. Tai veikė kaip švietėjiškos institucijos, formavusios meno sampratą visuomenėje. Draugijos dažnai turėjo aiškią estetinę arba ideologinę programą – jos skatino modernizmą, tautinę raišką ar socialinę kritiką. Per parodas jos propagavo tam tikras menines kryptis ir siekė paveikti viešąjį diskursą.

Viena svarbiausių tokių organizacijų buvo 1920 m. Kaune įkurta „Lietuvių meno kūrėjų draugija“ (1920–1934 m.), subūrusi įvairių sričių kūrėjus – rašytojus, dailininkus, muzikus, teatro menininkus ir architektus – veikė kaip tarpdisciplininė kultūrinė organizacija, kurios sudėtyje veikusi plastikos sekcija buvo atsakinga už dailės srities koordinavimą ir sklaidą. Sekciją įsteigė J. Vienožinskis⁸¹⁶.

Pastebima, jog XX a. 3 deš. Kaune kūrėsi bendros teatro, muzikos ir dailės draugijos. Viena iš jų – 1922 m. įkurta Dailės meno mėgėjų draugija, buvusi Scenos veikėjų draugijos atgimimo draugija⁸¹⁷, kurios tikslas buvo

⁸¹³ Pvz. Vytauto Didžiojo muziejus (Kaune), Žemaičių muziejus „Alka“ (Telšiai).

⁸¹⁴ Pvz.: Rudens dailės parodų katalogai.

⁸¹⁵ Pirmosios *Ars* parodos proga 1932 m. paskelbta programa yra Pirmasis lietuvių dailininkų manifestas. Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 200–201. Manifesto vizualą sukūrė dailininkė Barbora Didžiokienė. Didžiokienė Barbora, „ARS manifestas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 3105.

⁸¹⁶ Lietuvių meno kūrėjų draugija, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-meno-kureju-draugija/> [2025-05-05].

⁸¹⁷ Kauno apskrities žinios, 1922, in: LCVA f. 391, ap.1, b. 91, l. 1

burti teatro, muzikos, dainų ir vaizduojamojo meno srityse dirbančius asmenis, plėsti jų kūrybos galimybes. Draugijos įstatus pasirašė Marija Vorobjovienė, Elena Nikolskienė, Borisas Svidzinskis, Mykolas Petrovas (?), Anastasija Veriovkinaitė⁸¹⁸. Įdomu tai, jog steigėjų rate pastebimos ir moterys. Tai rodo, jog moterys įsitraukė į kultūrinio gyvenimo formavimą. Svarbu išskirti A. Veriovkinaitę, kuri buvo garsios to meto dailininkės Marianos Veriovkinos dukterėčia. A. Veriovkina galimai atstovavo teatro atstovus, kadangi vienu metu dirbo Kauno Valstybės teatre⁸¹⁹. Tai atskleidžia, jog tarpukario Lietuvos meno lauke reikšmingą vaidmenį atliko profesionaliai ir socialiniai ryšiai, jungę skirtingas kultūros sritis.

Dar viena draugija įsteigta 1923 m. – Dailės mėgėjų draugija, kuri išskirtinai koncentravosi į Lietuvos dailininkų, ypač tapytojų ir skulptorių kūrybą bei siekė teikti jiems visokeriopą pagalbą, rengti parodas Lietuvoje ir užsienyje, steigti galerijas, dailės muziejus, mokyklas, kursus, namus studijoms. Šioje draugijoje greta Jono Vileišio, J. Vienožinskio, P. Galaunės, A. Varno taip pat dalyvavo ir moterys – viena iš steigėjų buvo Juzefa Lubič-Zaleskienė, išdininkė – Laura Karužaitė-Šlapelienė⁸²⁰. Svarbu atkreipti dėmesį, jog dailės draugijos steigime dalyvavo aukšto socialinio ir kultūrinio statuso moterys. Viena jų – J. Lubič-Zaleskienė – profesionali vertėja, dirbusi Užsienio reikalų ministerijoje, taip pat tapytoja, literatė bei meno kritikė⁸²¹. Jos įsitraukimas leidžia daryti prielaidą, jog draugija telkė ne tik profesionalius dailininkus, bet ir platesnį inteligentijos ratą.

Draugijos kūrėsi ne tik sostinėje, bet ir regione. Dailės draugijų, sąjungų sąrašą taip pat papildė regiono draugijos. 1920–1924 m. Kybartuose įsteigtas Žydų dailės ratelis. Įstatuose minima, jog: „[...] tikslas ratelio platinti, tvirtinti, populiarizuojant žydų dailę, šiam tikslui Ratelis stengiasi duot dailės paveikslus iš Žydų gyvenimo.“ Tačiau ratelio veikla neapsiribojo vien tik daile, ratelio veikla apėmė kelias veiklų sritis: dramos, muzikos, dainos bei literatūros⁸²². Valdybos narių sąrašė moterys neidentifikuotos⁸²³. 1921 m.

⁸¹⁸ Dailės meno mėgėjų draugijos įstatai, 1922, in: LCVA f. 391, ap.1, b. 91, l. 7.

⁸¹⁹ Laučkaitė Laima, *Ekspresionizmo raitelė. Mariana Veriovkina*, Vilnius, 2007, p. 186.

⁸²⁰ Dailės mylėtojų draugijos įstatai, 1923, in: LCVA f. 394, ap.1, b. 92, l. 1-4.

⁸²¹ Dr. Vilmos Bukaitės paskaita „Moterys Lietuvos diplomatoje: nuo kanceliaristės iki ambasadorės, 1918–1994 m.“, 2025, lapkričio 11 d., Martyno Mažvydo biblioteka, Valstybingumo erdvė, in: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, [interaktyvus], in: <https://www.lnb.lt/renginiai/13723-vieša-paskaita-moterys-lietuvos-diplomatijoje-nuo-kancelialistes-iki-ambasadores-1918-1994-m>, [žiūrėta 2026-04-23].

⁸²² Žydų dailės ratelio įstatai, 1920, in: LCVA f. 394, ap.1, b. 1273, l. 2.

⁸²³ *Ibid.*, l. 3.

Tauragėje įsteigta dailės draugija „Lyra“, kurios pagrindinis tikslas – savo narių tarpe ir visuomenėje plėtoti dailę, literatūrą, poeziją, dramą, dainas, muziką, sportą, laikantis nuošaliai nuo politikos⁸²⁴. Draugijos valdyboje identifikuotos kelios moterys: Žymantaitė Ona ir Michalina Norkytė⁸²⁵. Moterų iniciatyva regiono dailės ir meno draugijų kūrime pastebima ir Marijampolės regione. 1925 m. įkurta Lietuvių dailės teatro draugija, kuri rūpinosi, rėmė lietuvių dailės teatro meno kūrėjus, sergėjo Lietuvos teatro meną. Šios draugijos valdyboje buvo O. Afušinskaitė ir M. Klimavičaitė⁸²⁶. Regiono draugijos taip pat rūpinosi ir visuomenės estetinio pobūdžio pasilinksminimais, rengdama įvairias pramogas ir siekdama lavinti draugijos narius meno srityse. Šio pobūdžio tikslais užsiėmė Tauragės meno mėgėjų kuopelė, įkurta 1927 m. Nors šios kuopelės valdyboje dominavo vyrai, tačiau dalyvavo ir viena moteris – Stasė Lekavičiūtė⁸²⁷. Šie pavyzdžiai rodo, jog dailės lavinimo klausimas regione buvo aktualus. Prie šio tikslo aktyviai prisidėjo ir moterys.

Dailės ir medicinos sąsajos pastebimos ir draugijų veikloje. 1930 m. įsteigta Kalvarijos meno mėgėjų kuopelė, kurios veikla buvo vykdoma ligoninėje. Šios kuopelės nariai galėjo būti ligoninės tarnautojai, ligoniai, skyriaus gydytojai sutikus. Kuopelės tikslas buvo plėsti narių žinias meno srityje. Įstatuose minima: „Savam tikslui pasiekti, kuopelė skatina tarnautojus ir ligonius, dalyvaujančius kuopelėje meno kūrybai ir savęs lavinimuisi“. Steigiamas knygynas, radijas, organizuojami vakariniai kursai, koncertai, paskaitos, ligonių darbų parodos. Svarbu atkreipti dėmesį, jog ligoniai buvo įtraukiami į kūrybą, net rengiamos jų darbų parodos. Tai rodo, jog į dailės lauką įtraukiami ir ligoniai. Kuopelė veikė išskirtinai medicinos srityje, kurios steigėjai buvo gydytojai, felčeriai ir slaugytojos⁸²⁸. Tai liudija apie dar vieną dailės ir medicinos sričių sąlyčio tašką. Tuo pat metu dailės lauke brendo ir naujos savarankiškos iniciatyvos.

Pradeda formotis ir alternatyvios meninės iniciatyvos: 1930 m. įkurta Nepriklausomųjų dailininkų draugija⁸²⁹, veikusi iki 1935 m. ir atspindėjusi jaunųjų dailininkų⁸³⁰ siekį išsiskirti iš vyraujančių meninių srovių

⁸²⁴ Tauragės dailės draugijos „Lyra“ įstatai, 1921, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 1382, l. 1.

⁸²⁵ Žinios apie Tauragės dailės „Lyra“ draugiją, 1921, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 1382, l. 6.

⁸²⁶ Lietuvos dailės teatro draugijos įstatai, 1927, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 1382, l. 2-3.

⁸²⁷ Žinios apie Tauragės meno mėgėjų kuopelę, 1927, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 1379, l. 3.

⁸²⁸ Meno mėgėjų kuopelės įstatai, 1930, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 741, l. 3.

⁸²⁹ „Menas“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 40, p. 862.

⁸³⁰ Draugijai taip pat priklausė ir keli senosios kartos atstovai: Justinas Vienožinskis, Adomas Galdikas. „Lietuvos Nepriklausomų dailininkų draugija“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 24, p. 570-571.

ir kurti alternatyvias parodas. Draugija pasižymėjo ne tik parodine veikla, bet ir platesniu kūrybiniu užmoju. 1932 m. kino teatre „Oaza“ įkurtas dailės salonas. Ši erdvė buvo naudojama paskaitoms, koncertams, kitiems kultūriniais renginiams. Greta planuota įkurti dailininkams skirtą kavinę – kūrybinio sambūrio vietą, atitinkančią europietiško meno centrų modelį. Tam, kad šie tikslai būtų įgyvendinti, reikėjo nemažai finansinių resursų. Todėl draugija aktyviai ieškojo naujų narių, rėmėjų, kurie galėtų prisidėti prie šių iniciatyvų.

J. Vienožinskis yra pabrėžęs: „Nepriklausomųjų“ parodos pradėtos rengti tuomet, kada oficialusis menas visai paskendo į negyvų tradicijų sukaustytas formas. Tie, kurie drįso savaip pažvelgti į gyvenimo reiškinius ir savaip tąjį gyvenimą vaizduoti, negalėjo tilpti vienoje pastogėje su šabloniniu akademizmu ir turėjo rengti atskiras parodas.“⁸³¹

Tarp šios draugijos steigėjų, greta dailininkų Česlovo Kontrimo, Antano Samuolio, Aleksandro Šepečio, Antano Tamošaičio ir Kazio Žilinsko, pirmininko Adolfo Valeškos buvo ir viena moteris grafikė – Halina Jonė Naruševičiūtė-Žmuidzinienė. Tai rodo ribotą moterų dalyvavimą šioje iniciatyvoje⁸³². Draugijos gyvavimo laikotarpiu buvo surengtos dvi parodos. Pirmoji, vyko 1930 m. Vytauto Didžiojo universiteto I rūmų salėje, kurioje dalyvavo 17 dailininkų⁸³³, tačiau buvo pakviesta tik viena moteris Ona Draugelytė-Kučinskienė⁸³⁴. Parodos recenzijoje minima, jog visi parodoje dalyvaujantys dailininkai – buvę KMM auklėtiniai, lankę J. Vienožinskio tapybos ar Adomo Galdiko vedamas grafikos studijas. Tai rodo jaunosios dailininkų kartos, įgijusios išsilavinimą jau nepriklausomoje tarpukario Lietuvoje, aktyvumą bei savitą braižą. Kita vertus, moterų indėlis į draugijos veiklą bei parodas vis dėlto vertinamas minimaliai. Parodos recenzijoje tik vienu sakiniu užsimenama apie O. Draugelytę-Kučinskienę, kuri priskiriama apie mažiau pasireiškusių jaunųjų tapytojų: „Švelnūs, prie stilizacijos linkę Onos Draugelytės darbai [...]“⁸³⁵.

⁸³¹ „Nepriklausomųjų dailininkų meno paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1931 m. nr. 2, p.37-38, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0002137933-1931-Nr.2> [žiūrėta 2025-07-10].

⁸³² Nepriklausomųjų dailininkų draugija, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/nepriklausomuju-dailininku-draugija-1/> [2025-07-08].

⁸³³ A. Valeška, K. Žilinskas, Č. Kontrymas, A. Šepetytys, L. Kazakevičius, A. Galdikas, V. Vizgirda, A. Samulevičius, V. Jonynas, B. Bučys, V. Brazdžius, R. Kalpokas, A. Šukys, J. Puišys, T. Petraitis, J. Vaicechavičius.

⁸³⁴ „Naujienos iš dailės srities“, in: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 1, p. 29.

⁸³⁵ *Ibid.*

1932 m. vykusioje antrojoje Nepriklausomųjų dailininkų parodoje dalyvavo 15 dailininkų⁸³⁶, nežinoma apie dalyvavusias moteris. Apie jų dalyvavimą recenzijoje neužsimena ir dr. Halina Kairiūkštytė-Jacinienė⁸³⁷.

Stiprėjant Lietuvos modernizmo bei avangardo judėjimui, 1932 m. buvo įkurta dailininkų grupė „ARS“, tačiau ji buvo sudaryta vien iš vyrų – A. Galdikas, A. Gudaitis, V. K. Jonynas, T. Kulakauskas, J. Mikėnas, A. Samuolis, J. Steponavičius ir V. Vizgirdas. Skirtingai nei Nepriklausomųjų dailininkų draugija, kuri reprezentavo akademinio arba nuosaikešnio modernizmo kryptį ir apjungė įvairių pažiūrų menininkus, vengusius radikalesnių stilistinių eksperimentų, „ARS“ grupė tikslingai orientavosi į modernistinį avangardą – ypač *art deco* bei konstruktyvizmo estetiką⁸³⁸. Moterys nebuvo pakviestos dalyvauti „ARS“ rengiamose parodose nei 1932 m.⁸³⁹, nei 1934 m.⁸⁴⁰ Rašytiniame manifeste reiškiamas nepasitenkinimas esama lietuvių dailės padėtimi, pabrėžiamas jos atsilikimas, sustabarėjimas, kartu deklaruojant naujosios kartos estetinius idealus ir uždavinius. Tačiau tie uždaviniai buvo vykdomi be oficialaus moterų įsitraukimo. Paradoksalu, tačiau „ARS“ manifesto⁸⁴¹ vizualo kūrimas vis dėlto patikėtas dailininkei B. Didžiokienei⁸⁴² (žr. priedą nr. 6). Vizualinėje reprezentacijoje vaizduojami 16 vyrų ir 2 moterys. Manoma, jog dvi vaizduojamos moterys tai H. Kairiūkštytė-Jacinienė, grojanti mandolina, bei O. Dubeneckienė-Kalpokienė manifesto paveiksle atsitraukianti užuolaidą. Kompozicijoje ryškios nuorodos į to meto Europos meno centrą – Paryžių. Jame galima išvelgti ir religinių žydų bei krikščionių simbolių. Be to manifeste integruojami to meto reklaminė kultūros motyvai, susijusi su grožio

⁸³⁶ A. Valeška, V. Vizgirda, A. Samulevičius, L. Kazakevičius, I. Piščikas, R. Kalpokas, L. Truikys, A. Smetonos, G. Markuso, A. Josimas, Č. Kontrymas, A. Rūkštelė, A. Šepetytė, M. Bulaka, B. Bučas.

⁸³⁷ Kairiūkštytė-Jacinienė H., „Nepriklausomųjų dailininkų draugijos meno parodos proga“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 46, p. 993-994.

⁸³⁸ „ARS“ in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/ars/> [2025-07-25].

⁸³⁹ Kairiūkštytė-Jacinienė Halina., „Dvi meno parodos“, in: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 25, in: ČDM, Jono Vaičiaus fondas: Ta 14653/1-194, l. 61. Apžvelgiant „ARS“ parodą ir „Nepriklausomųjų dailininkų“ parodą jų meno salone, meno kritikų dėmesys sutelkiamas išimtinai į vyrus, moterų dailininkų pavardės lieka nepaminėtos.

⁸⁴⁰ Vienožinskis J., „Lietuviško moderninio meno keliais. „ARS“ parodos proga“, in: *Naujoji Romuva*, 1934, nr. 174-175, p. 388-389; „Iš „ARS“ parodos“, in: *Naujoji Romuva*, 1934, nr. 172, p. 347.

⁸⁴¹ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 200-201; „Menas“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 45, p. 982.

⁸⁴² Didžiokienė Barbora, „ARS manifestas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 3105.

ir jaunystės kultu. „ARS“ manifesto vaizde atsiskleidžia prieštaringa moterų pozicija tarpukario Lietuvos meno lauke – nors jos formaliai nedalyvavo avangardinėse menininkų grupėse kaip pilnateisės narės, jų indėlis vis dėlto buvo pripažįstamas tam tikrose simbolinėse ar reprezentacinėse formose. Manifesto vizualui pasirinktos dailininkės B. Didžiokienės kūryba kirtosi su jos vyro V. Didžioko pozicija. Dailininkas priklausęs vyresniajai, akademinei Lietuvos dailininkų kartai bei buvęs M. K. Čiurlionio galerijos paveikslų įsigijimo komisijos narys kartu su tokiais dailininkais kaip A. Mackevičius, A. Varnas ir J. Zikaras dažnai buvo kritiškai vertinamas tiek Nepriklausomųjų dailininkų draugijos, tiek „ARS“ grupės atstovų. Šių modernistinių sambūrių kontekste jie buvo pristatomi kaip konservatyvios dailės atstovai, jų kritika kartais įgydavo net šmeižto pobūdį, pabrėžiant kartų konflikto aspektą tarp „jaunųjų“ ir „senųjų“ dailininkų⁸⁴³.

Svarbu paminėti, kad jaunoji dailininkų karta taip pat dalyvavo kairuoliškų politinių idėjų sklaidoje. 1932 m. įsteigta draugija „Linija“, kurios viešas tikslas buvo gerinti meno ir kultūros padėtį⁸⁴⁴, tačiau svarbiausia buvo skleisti komunizmo idėjas. Išsiaiškinus tikruosius tikslus, draugijos veikla buvo greitai nutraukta. Komunistinį dailininkų branduolį sudarė Stepas Žukas, Vytautas Mackevičius, Boleslovas Motuza, Petras Tarabilda, Telesforas Kulikauskas, Mečislovas Bulaka, Liuda Vainekytė bei I. Trečiokaitė-Žebenkienė. Dailininkės aktyviai dirbo Raudonosios pagalbos organizacijoje – kūrė vizualinę medžiagą, spausdino tekstus. Šis indėlis reikšmingas, atsižvelgiant į tai, kad XX a. 3-4 deš. nelegaliai veikusiai Lietuvos komunistų partijai pavyko plėsti savo gretas, iš dalies dėl dailės studentų ir dailininkų įsitraukimo į propagandinę veiklą⁸⁴⁵.

Vyresniosios kartos dailininkus vienijo Lietuvos dailininkų draugija (LDD), veikusi 1932–1938 m., kurios pagrindinis tikslas buvo ginti savo kartos menininkų interesus bei užtikrinti jų pozicijas tuometiniame Lietuvos meniniame gyvenime. Nuo 1938 m. ši draugija susijungė su Lietuvos dailininkų sąjunga⁸⁴⁶. LDD surengė vienintelę parodą 1933 m., kurioje išryškėjo aktyvesnis moterų dailininkių dalyvavimas: tarp 20 dalyvavusių autorių buvo keturios moterys: B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė,

⁸⁴³ „Menas“, in: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 50, p. 102.

⁸⁴⁴ Lietuvos menininkų draugijos „Linija“ įstatai, 1932, in: LCVA f. 394, ap.1, b. 626, l. 3.

⁸⁴⁵ Radzevičiūtė Gabrielė, „Keletas istorijų apie komunistinio pagrindžio dailininkus“, in: *Ribos ir paraštės: socialinė kritika tarpukario Lietuvoje*, sud. Černiauskas Norbertas, Radzevičiūtė Gabrielė, Vilnius, 2022, p. 148-157.

⁸⁴⁶ Lietuvos dailininkų sąjuga, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-dailininku-sajunga/> [2025-06-09].

S. Romerienė ir I. Jackevičaitė⁸⁴⁷. Visgi J. Vienožinskio recenzijoje apie šią parodą moterų kūryba liko beveik nepastebėta – tik lakoniškai paminėti B. Didžiokienės darbai: „Didžiokienė, be stilingų lėlių, davė ir vulgariai traktuotą jaunųjų menininkų šaržą.“⁸⁴⁸

Vis dėlto tam tikrą moterų dailininkų matomumo parodoje balansą atkuria spaudoje pasirodęs straipsnis „Moterys Lietuvos dailininkų draugijos dailės parodoje“, kuriame trumpai pristatomos keturios parodoje dalyvavusios dailininkės. Tačiau ir šiame tekste stokojama išsamesnės kūrybos analizės bei stilistinio ar tematinio palyginimo. Straipsnyje apsiribojama dailininkų kilmės, eksponuotų kūrinių ir jų skaičiaus paminėjimu. Išimčių sudaro tik jaunajai menininkų kartai priklausanti I. Jackevičaitė, kurios kūriniai aprašomi plačiau, o ypatingai palankiai įvertinta jos portretų atlikimo technika: „Didžiausias portretas (S. Grinienės) žmogaus ūgio didumo ir visa eilė mažesnių portretų rodo gana gerą autorės techniką.“⁸⁴⁹ Greta viešojo kūrinių vertinimo svarbų vaidmenį atliko ir organizuota parama jauniems menininkams, ypač tiems, kurių galimybes studijuoti ribojo finansinė padėtis.

Draugijos rėmė ir skatino ne tik dailės profesionalus, tačiau atkreipė dėmesį į būtinybę remti nepasiturinčius jaunuolius ir jaunuoles, kurie yra gabūs meno srityse. 1933 m. Kaune įkuriami Nepasiturintiems Meno moksle šelpti draugija. Šios draugijos steigėjais buvo Vytautas Domaševičius, Petras Grigaitis, Vladislava Arminaitė, Antanina Adomaitytė, Kazimieras Gintautas⁸⁵⁰. Sekretorės pareigas atliko M. Štoltengofienė, draugijos nare buvo E. Januševičiūtė⁸⁵¹. Vis dėlto šios draugijos veikla bei lėšų rinkimas kėlė policijos susidomėjimą. Tai liudija 1936 m. kovo 23 d. Kauno apskrities viršininko aprašytas incidentas: „Dabartiniu laiku veikianti Nepasiturintiems meno moksle šelpti draugija duoda įgaliojimus kitiems asmenims rinkti aukas platinant kokius tai darbelius ar kitą ką, pav. šių metų vasario 4 dien. Policijos buvo sulaikyta pil. Zuzana Mekaitė su aukų lapais platinant meno darbelius ir pakvietimus į draugijos ruošiamą vasario mėn. 22 d. vakarą. Min. draugijos valdybos pir. Jonas Marcinkevičius ir vice pirm. Emilija Januševičiūtė (davusieji įgaliojimą), tarpininkas Pranas Dronseika mano šios dienos nutarimu nubausti po 100 litų, o aukų rinkėją Zuzaną Mekaitę – 5 litais

⁸⁴⁷ Vienožinskis Justinas, „Lietuvos dailininkų draugijos dailės parodos proga“, in: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 122, p. 411.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ Nepasiturintiems meno moksle šelpti draugijos įstatai, 1933, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 795, l. 6-7.

⁸⁵¹ Apskrities Kauno žinios, Nepasiturintiems meno moksle šelpti draugija, 1933, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 795, l. 5.

pabaudos. Prašau atitinkamo parėdymo-tarpininkavimo, kad bauda nebūtų sumažinta ir draugiją uždaryti ar bent jos pertvarkyti įstatai nebūtų įregistruoti“.⁸⁵² Po metų, t. y. 1937 m. draugija uždaryta⁸⁵³. Tai rodo stiprėjančią valstybės kontrolę organizacijų atžvilgiu, visuomeninių organizacijų priklausomybę nuo valstybės leidimų vykdyti veiklą bei moterų įsitraukimą į draugijos veiklas. Nepaisant stiprėjančios valstybės kontrolės, visuomeninės organizacijos ir toliau atliko reikšmingą vaidmenį formuojant Lietuvos dailės gyvenimą bei sudarydamos galimybes dailininkams pristatyti savo kūrybą.

Dailininkų matomumą visuomenėje taip pat populiarino 1935 m. įsteigta Lietuvos dailininkų sąjunga, kuri aktyviai ėmėsi parodų organizavimo. Didėjantis moterų įsitraukimas į šios sąjungos parodas pastebimas organizuotose Rudens parodose (žr. priedą nr. 5), kuriose kiekvienais metais rudenį buvo pristatoma dailininkų kūryba. Pirmoje 1935 m. Rudens rudens parodoje dalyvavo 64 dalyviai, iš jų penkios moterys: M. Katiliūtė, M. Minginaitė, Č. Percikovičiūtė, K. Petrikaitė-Tulienė ir I. Trečiokaitė⁸⁵⁴. Parodos recenzijoje moterų indėlis nebuvo deramai paminėtas, tik įvardintos M. Katiliūtės kurtos pasakos ir K. Petrikaitės grakščios kompozicijos⁸⁵⁵.

Antroji Rudens paroda surengta 1936 m. ir pasižymėjo šiek tiek mažesniu moterų dailininkų dalyvių skaičiumi. Iš 47 dalyvavusių buvo tik keturios moterys: M. Katiliūtė, M. Lapinskaitė, Č. Percikovičiūtė, K. Petrikaitė-Tulienė⁸⁵⁶. Parodos recenzijos pasižymi moterų kūrybos refleksijos trūkumu⁸⁵⁷. Žymiai padidėjęs moterų dailininkų dalyvavimas Rudens parodose pastebimas 1937 m., kuomet iš 53 dalyvių net devynios buvo moterys: B. Grothusienė, Č. Percikovičiūtė, K. Petrikaitė-Tulienė, M. Račkauskaitė, I. Trečiokaitė, L. Vaineikytė, S. Romerienė, O. Dubeneckienė-Kalpokenė bei A. Tamošaitienė⁸⁵⁸. Nepaisant šio kiekybinio progreso, kokybiniai

⁸⁵² Kauno apskrities viršininko laiškas VRM administracijos departmentui, 1936, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 795, l. 3.

⁸⁵³ Kauno apskrities viršininko laiškas VRM administracijos departmentui, 1936, in: LCVA f. 394, ap. 1, b. 795, l. 1.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ Justinas Vienožinskis, „Pirmoji Rundens meno paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 1, p. 6, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0002137933-1936-Nr.1> [2025-07-07].

⁸⁵⁶ LDS, „I-oji Rudens dailės paroda“, *parodos katalogas*, 1935, Kaunas, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000903> [2025-07-07].

⁸⁵⁷ Vienožinskis Justinas, „II Rudens dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 49-50, p. 986-988.

⁸⁵⁸ LDS, „III Rudens dailės paroda“, *parodos katalogas*, 1937, Kaunas, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C477C10000122938> [2025-07-08].

vertinimai spaudoje išliko selektyvūs ir dažnai kritiški. Adolfo Valeškos recenzijoje pastebimas moterų meninės raiškos nuvertinimas: Č. Percikovičiūtės tapybos kūryba įvardyta kaip „stagnuojanti“, o I. Trečiokaitės darbai kritikuoti dėl pernelyg teatrališkos stilistikos. Išimtį sudarė tik M. Račkauskaitės tapyba – buvo pripažinta pažanga bei įžvelgti brandesni, drąsesni meniniai siekiai. Tokia kritinė perspektyva atskleidžia tiek augantį moterų matomumą meno scenoje, tiek ir išliekančius lyčių vertinimo disbalansus⁸⁵⁹.

1938 m. Rudens paroda pritraukė didžiausią moterų dailininkių dalyvių skaičių, kai iš 42 dalyvių dalyvavo net 12 moterų. Prie anksčiau minėtų dailininkių prisidėjo R. Matuzonytė-Ingelevičienė, E. Grajauskaitė-Pazukienė, M. Lapinskaitė, N. Luščinaitė-Žiurenkovienė, H. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, A. Roppaitė⁸⁶⁰. Tikėtina, kad nemažas moterų dalyvių skaičius buvo įtakotas 1937 m. Pirmosios lietuvių dailininkių parodos, kuri paskatino moters kūrėjos populiarumą ir matomumą. Ypač daug dėmesio parodos recenzijoje sulaukė dailininkė M. Račkauskaitė, įvardyta „ryškiausia parodos dalyve“. Meno kritikas akcentavo jos gebėjimą atskleisti individualią meninę viziją, išsiskiriančią spalvų lyrizmu, subtilia ir nuoseklia kompozicija. Dailininkės kūryboje juntama impresionizmo stilistikos įtaka, kuri papildė jos meninės raiškos įtaigumą.⁸⁶¹

Paskutinė Rudens paroda buvo suorganizuota 1939 m., kuri pritraukė daugiausia jaunosios kartos dailininkus⁸⁶². Parodoje iš 36 dalyvių savo kūrybą pristatė 30 vyrų ir tik 6 moterys: B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, N. Luščinaitė-Žiurenkovienė, H. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė, S. Pacevičienė ir I. Pacevičiūtė, tačiau parodos kritikai savo recenzijose neišskyrė jų kūrybos.

Tarpukario Lietuvoje dailininkų draugijos tapo svarbiomis institucijomis, organizavusiomis parodas, palaikiusiomis ryšius su spauda bei valstybės institucijomis ir formavusiomis viešąjį meno diskursą. Nors moterų dalyvavimas šiose iniciatyvose buvo ribotas ir kritinėje refleksijoje dažnai marginalizuojamas, jų matomumas pamažu augo. Šį procesą ryškiausiai įprasmino 1938 m. įkurta Lietuvos moterų dailininkių draugija (LMDD), kurios atsiradimas žymėjo svarbų lūžį moterų profesinės tapatybės formavimosi ir institucinės emancipacijos raidoje.

⁸⁵⁹ Valeška A., „III Rudens dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 4, p. 93-94.

⁸⁶⁰ LDS „IV dailės parodos katalogas“, parodos katalogas, Kaunas, 1938, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000924> [2025-07-15].

⁸⁶¹ Dr. Vorobjovas M., „IV Rudens dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 50, p. 960.

⁸⁶² „Naujos meno parodos“, in: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 45, p. 816.

Žinoma, jog 1937 metų pirmoji dailininkų paroda nebuvo vienintelis veiksnys, paskatinęs dailininkų telkimąsi. Prie bendruomeninio organizavimosi siekio prisidėjo ir tai, jog, nepaisant parodos sėkmės, moterims buvo vis dar ribotos galimybės įstoti į Lietuvos dailininkų sąjungą (LDS)⁸⁶³. Pasak J. Vienožinskio, nors moterys dailininkės formaliai galėjo steigti savo sekcijas, organizuoti parodas ir tokiu būdu reikštis viešajame kultūros lauke, visgi kilo abejonių dėl kai kurių dalyvių meninio lygio, kurio stoka esą kliudė joms patekti į oficialias dailininkų parodas. Tokios kritikos kontekste moterų siekis steigti atskirą draugiją buvo traktuojamas ne kaip kultūrinės vertės indėlis, o veikiau kaip pretekstas komercinei saviraiškai, nepagrįstai skaldė jau susivienijusią dailininkų bendruomenę. Šios aplinkybės išryškino institucinės paramos stoką ir moterų marginalizaciją profesionaliame dailės lauke. Tuo pačiu LDS veiklos pavyzdys atskleidė, kad dailininkų sąjungos ir draugijos atliko svarbų vaidmenį siekiant profesinės integracijos, nes jos kūrė palankesnes sąlygas kūrybiniam darbui ir matomumui nei pavienė veikla⁸⁶⁴.

Draugijos tikslai buvo suburti dailininkes meno reikalams⁸⁶⁵, skleisti kūrybą, edukuoti dailės klausimais, netgi steigti piešimo kursus moterims⁸⁶⁶, išleisti nusižudžiusios grafikės M. Katiliūtės monografiją, rūpintis jos kūrybiniu palikimu⁸⁶⁷ bei galiausiai siekti bendradarbiavimo su Lietuvos ir užsienio organizacijomis⁸⁶⁸. Verta paminėti, jog draugijos vaidmuo buvo taip pat svarbus siekiant materialinės paramos⁸⁶⁹, valstybės skiriamų privilegijų ar lengvatų⁸⁷⁰. Vienu reikšmingiausių LMDD pasiekimų valstybiniame lygmenyje laikytinas 1939 metais gautas oficialus užsakymas atstovauti Lietuvai Niujorke vykusioje tarptautinėje parodoje, kurį įgyvendino K. Petrikaitė-Tulienė, sukūrusi lėlių kompoziciją „Lietuviškos vestuvės“⁸⁷¹.

Dar vienas reikšmingas bandymas suburti išskirtinai moteris dailininkes įvyko 1940 m., kuomet LMDD iniciatyva buvo surengta moterų dailės paroda⁸⁷². Lyginant su 1937 m. paroda, dalyvių skaičius išliko panašus,

⁸⁶³ Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų...*, p. 79.

⁸⁶⁴ Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų...*, p. 76-77.

⁸⁶⁵ LMDD įstatai, 1938, in: LLMA f. 33, ap. 3, b. 3, l. 1.

⁸⁶⁶ LMDD visuotinių susirinkimų ir valdybo posėdžių protokolai, 1938–1939, in: LLMA f. 33, ap. 3, b. 1, l. 6.

⁸⁶⁷ Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų...*, p. 99.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

⁸⁶⁹ Mačiulis Dangiras, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁷⁰ Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų...*, p. 88-89.

⁸⁷¹ „Nepaprastas lietuviškų lėlių pasisėkimas“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-09-30, p. 5.

⁸⁷² „Pirmosios Lietuvos moterų dailininkų draugijos dailės parodos katalogas“, *parodos katalogas*, Kaunas, 1940, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C477LNB03BA6C08> [2025-07-01].

joje dalyvavo 38 moterys dailininkės⁸⁷³. Prie parodos prisijungė ir ankstesnėse grupinėse moterų dailininkių parodose nedalyvavusios kūrėjos, tokios kaip C. Epšteinaitė, M. Kuzmickaitė, Levanauskaitė, E. Lurje, A. Peldaravičiūtė, J. Petkevičiūtė bei M. Karnienė. Paroda susilaukė atgarsių ir JAV lietuvių išeivijos spaudoje. Parodą aprašė Arėjas Vitkauskas, JAV gimusios lietuvių dailininkės Berenicės Balickaitės vyras⁸⁷⁴.

Parodos surengimas Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje⁸⁷⁵ reiškė institucinį pripažinimą – tai nebuvo periferinė ar alternatyvi vieta, o aukšto rango kultūrinė įstaiga. Tokiu būdu buvo siekiama, jog dailininkių kūryba užimtų deramą vietą dailės lauke. Muziejaus erdvė užtikrino geresnį matomumą visuomenėje ir to meto spaudoje, tarp meno kritikų ir valstybinių institucijų.

Spaudoje paroda buvo vertinta dvejopai. Iš dalies pripažįstama, jog joje buvo aukštos meninės vertės eksponatų, kaip antai, A. Peldaravičiūtės, E. Lurje, M. Kuzmickaitės, E. Macytės-Mikšienės, Č. Percikovičiūtės, I. Trečiokaitės, V. Šleivytytės, A. Janulaitienės, S. Romerienės kūriniai, tačiau nepamirštama pažerti ir kritikos. Kritikuota saiko stoka, koncepcija, banalybė, manierizmas ar mokykliškumas. Galiausiai pripažįstama: „Visa šita didelė grupė susideda ne iš naivių diletančių, bet iš rimtų dailininkių, kurioms reikia pripažinti pilietybės teises bendrame Lietuvos meno gyvenime.“⁸⁷⁶ Ši paroda inspiravo meno kritikus ir gana radikaliems pasiūlymams, siūlant permąstyti

⁸⁷³ B. Didžiokienė, A. Didžiulytė-Kazanavičienė, O. Draugelytė-Kučinskienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, C. Epšteinaitė, E. Idzelevičiūtė, I. Jackevičiūtė-Petraitienė, E. Janulaitienė, M. Jurgelevičienė-Preisienė, M. Karnienė, V. Čiurlionytė-Karužienė, E. Každalevičiūtė, T. Kriaučiūnaitė, L. Kenskytė-Šaltuperienė, G. Kindurytė-Belžakienė, M. Kuzmickaitė, R. Lechavičiūtė-Kuprevičienė, O. Levanauskaitė, E. Lurje, G. Lurjytė, E. Macytė-Mikšienė, R. Matuzonytė-Ingelevičienė, R. Murauskienė, A. Peldaravičiūtė, Č. Percikovičiūtė, J. Petkevičienė, K. Petrikaitė-Tulienė, M. Pikšilingienė, Z. Romerienė, V. Šleivytytė, D. Tarabildaitė-Tarabildienė, I. Trečiokaitė, M. Žilevičiūtė, A. Navickaitė-Gaučienė, N. Luščinaitė-Žiurenkovienė, A. Sirutytytė, H. J. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė.

⁸⁷⁴ „Lietuvos dailininkių paroda“, in: *Laisvė (JAV)*, 1940, nr. 44, p. 3, [interaktyvus], in: <https://spauda2.org/laisve/archive/1940/1940-02-21-LAISVE.pdf> [2025-08-12]; „Meno žinios. Dailininkės Lietuvoje“, in: *Naujienos*, 1940, p. 5, [interaktyvus], in: <https://spauda.org/naujienos/archive/1940/1940-02-26-NAUJIENOS.pdf> [2025-08-12].

⁸⁷⁵ 1921 m. įkurta Čiurlionio galerija Ažuolų kalne, 1936 m. persikėlė į naujus rūmus, pervadintus Vytauto Didžiojo kultūros muziejumi. Čiurlionio galerija, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/ciurlionio-galerija/> [2025-08-12].

⁸⁷⁶ Šiuigžda P., „Pirmoji Lietuvos moterų dailininkių draugijos dailės paroda“, in: *Lietuvos aidas*, 1940, sausio 26 d., p. 26.

vyrų kūrybos tinkamumą dailės parodose: „[...] iš didžiųjų sezoninių parodų be gailėsčio vyti lauk gausingus tikrai blogus vyrų darbus ir į jų vietą kabinti tikrai gerus moterų kūrinius“.⁸⁷⁷ Tai liudija apie reikšmingą poslinkį Lietuvos meno kritikoje ir parodų praktikoje – moterų dailininkų kūrybos vertinimo peržiūrą ir jos integravimą į bendrą meno lauką, kritinį požiūrį į vyrų dominavimą dailėje. Tai ne tik feministinė pozicija, bet ir kultūrinio profesionalumo klausimas – vertinami darbai, o ne lytis. Tai rodo kultūrinį lūžį, kai keičiasi institucinių vertinimų kriterijai: kokybė ima viršų prieš įprastinę lyčių hierarchiją. Moterų kūryba ne tik pripažįstama, bet ir ima būti matoma kaip potencialiai pranašesnė nei kuriuose situacijose.

LMDD siekė parodyti dėmesį jaunos dailininkės M. Katiliūtės kūrybai ir surengė jos kūrybinio palikimo apžvalgą LDS patalpose⁸⁷⁸. Dailės istorikės Ievos Burbaitės teigimu, M. Katiliūtės kūrybos viešinimas įgijo simbolinę reikšmę, tapdamas priemone atkreipti dėmesį į valstybės ir visuomenės abejingumą dailininkų kūrybos problematikai⁸⁷⁹. Sudėtinga materialinė padėtis išliko viena iš pagrindinių LMDD narių problemų – menininkės iš esmės buvo priklausomos nuo valstybės paramos, o pastangos užsitikrinti kolektyvines pajamas per valstybinius užsakymus nebuvo sėkmingos⁸⁸⁰. Kita vertus, LMDD veikla koreliavo su platesniais to meto procesais, įprasmindama besiformuojančią dailininkų socialinę poziciją, kolektyvinio telkimosi siekį ir profesinės savivokos plėtotę⁸⁸¹.

Tarpukario Lietuvoje dailininkų draugijos atliko esminį vaidmenį formuojant parodų tradiciją, koordinuojant kūrinių atranką, organizuojant parodas bei užtikrinant jų viešą refleksiją spaudoje. Nors moterų dalyvavimas jose ilgą laiką buvo ribotas, jų matomumas pamažu augo, ypač Rudens parodų kontekste. Vis dėlto akivaizdūs lyčių disproporcijos ir kritinės refleksijos disbalansai skatino moteris ieškoti alternatyvių būdų įsitvirtinti profesiniame lauke. Šį procesą ženkliai įprasmino 1938 m. įkurta Lietuvos moterų dailininkų draugija (LMDD), tapusi svarbiu lūžio tašku moterų profesinės tapatybės formavimosi ir institucinės emancipacijos raidoje.

⁸⁷⁷ Jono Vaičiaus laikraščių iškarpų albumas, in: ČDM Jono Vaičiaus fondas, Ta 14653/1-194, p. 190.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 166-167.

7. DAILĖS SRIČIŲ, ŠAKŲ IR KRYPTIŲ RAIŠKA LIETUVOS DAILININKIŲ KŪRYBOJE

XX a. pr. Lietuvos dailė turėjo tris kertinius dailės raidos etapus, kurie įtakoją dailininkų kūrybinę kryptį bei stilistiką. 1907 m. Pirmoji lietuvių dailės paroda suteikė impulsą lietuvių dailininkams burtis bei kurti dailę, angažuotą tautiniu atgimimu. Dominavo peizažai, portretai, nacionalinė buitinio žanro tematika, kuriems sukurti naudotos šios stilistinės kryptys: realizmas, akademizmas, impresionizmas, simbolizmas, neoromantizmas, *art nouveau*⁸⁸². Šiandieninėje menotyroje tai įvardijama kaip ankstyvasis modernizmas, kurį XX a. pirmojo dešimtmečio antroje pusėje pakeitė fovizmas, kubizmas, ekspresionizmas ir futurizmas⁸⁸³. Antrasis dailės raidos etapas, prasidėjęs po Pirmojo pasaulinio karo, siejamas su atsiradusiomis platesnėmis savirealizacijos galimybėmis dailės srityje: 1920 m. įsteigta Lietuvos meno kūrėjų draugija, 1921 m. M. K. Čiurlionio galerija (1936 m. perkelta į Vytauto Didžiojo kultūros muziejų), 1922 m. įkurta KMM. Galiausiai trečiasis dailės etapas 4-jame dešimtyje pasižymėjo KMM naujosios kartos dailininkais, kurie pradėjo idėjinę ir meninę atskirtį nuo senosios kartos dailininkų. 1930 m. įkuriamą Nepriklausomųjų dailininkų draugiją, vėliau 1932 m. ARS grupuotę, kuriai priklausė dauguma Paryžiuje studijavę dailininkai⁸⁸⁴. Šiuose skirtingose raidos etapuose šalia dailininkų pradeda įsitvirtinti ir dailininkės. Keliamas klausimas: kuo skyrėsi ir kuo buvo panaši dailininkų ir dailininkų kūryba? Kokios temos dominavo? Kokiose dailės šakose reikėsi dailininkės ir kokios dailės kryptys vyravo jų kūryboje⁸⁸⁵?

7.1. Dailės žanrai dailininkų kūryboje: kas vaizduojama?

Iki Pirmojo Pasaulinio karo dailininkės kelią pradėjusių merginų ir moterų tarpe (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, B. Beraitė-Grothusienė,

⁸⁸² Ramonienė Dalia, „Tapyba. Pirmosios lietuvių dailės parodos“, in: *Lietuvos dailės istorija...*, p. 268-269.

⁸⁸³ Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 12.

⁸⁸⁴ Ramonienė Dalia, „Lietuvos meninio gyvenimo apžvalga“, in: *Lietuvos dailės istorija...*, p. 262-264.

⁸⁸⁵ Dailė struktūruojama keliais tarpusavyje susijusiais lygmenimis: sritimis, šakomis ir kryptimis. Dailės sritis žymi plačiausią dailės veiklos kategoriją ir yra grupuojama pagal jų paskirtį. Pvz.: vaizduojamoji, taikomoji ir dekoratyvinė ir monumentalioji. Dailės šaka nusako konkretesnę veiklos discipliną, kuri išsiskiria naudojamomis medžiagomis, technikomis ir raiškos priemonėmis. Pvz.: tapyba, grafika, skulptūra ir kt. Dailės kryptis apibrėžia kūrybos stilistinius ir idėjinius principus, būdingus tam tikrai dailininkų grupei, pvz.: realizmas, modernizmas, impresionizmas ir kt.

E. Gailevičaitė, N. Gronskienė, H. Holzman, J. Jablonskytė-Petkevičienė, E. Janulaitienė, M. Minginaitė, S. Romerienė) nebuvo vieningos ir dominuojančios temos. Nors moterų kūryba buvo dažnai siejama su peizažu ar naturmortu, tačiau iki Pirmojo Pasaulinio karo dailės studijas pradėjusių dailininkių kūryboje pastebimi individualūs sprendimai, kurie dažnai priklausė nuo ekonominių sąlygų bei socialinio rato. Iš šių dailininkių išsiskyrė B. Didžiokienė, kuri savo kūryboje vaizdavo lėles⁸⁸⁶. Dailininkė apie savo sprendimą tapyti lėles užsiminė savo dienoraštyje: „Kadangi buvau neturtinga ir neturėjau pinigų, kad susipirkčiau audinių paveikslų fonui (drapiruotei), vazų, gėlių, vaisių naturmortams piešti, sumaniau siūti lėles, rengti jas skirtingais apdaraais. Netgi pati kūriau kambarių arba sodo dekoracijas, o paskui piešiau scenas iš lėlių gyvenimo. Tiesa, mano lėlės buvo nelabai gražios, bet vėliau parduotuvėse atsirado užsienietiškų lėlių galvų – labai puikių, todėl tik pritaissydavau prie „griaučių“ skudurinį kūną, o galvą pritvirtindavau pirktinę. Stengiausi išlaikyti kuo tikslesnes proporcijas, tad lankstydama vielą, įdėtą į lėlių vidų, galėdavau suteikti joms bet kokią pozą, kadangi buvo tvirtinamos prie specialių stovų.”⁸⁸⁷ Lyginant su kita dailininke S. Romeriene, kuri priklausė aukštesniojo sluoksniu ratui, vaizduojamos temos skyrėsi. Jos kūryboje buvo daugiausia vaizduojama jos aplinka: Tytuvėnai ir pats dvaras⁸⁸⁸, gamta⁸⁸⁹, šeima⁸⁹⁰, kiti aplinkos žmonės nuo paprastų kaimo gyventojų iki žymių to meto veikėjų⁸⁹¹, kelionių, miestų

⁸⁸⁶ Didžiokienė Barbora, „Lėlės“, *paveikslas*, 1922, in: VŠĮ Jauniaus Gumbio Lietuvos meno fondas, [interkatyvus], in: <https://www.limis.lt/valuables/mv/177790/185565?searchId=65572403> [2026-01-02]; Didžiokienė Barbora, „Paveikslas. Teatro lėlės“, *paveikslas*, 1923, in: MLLM MD 2739; Didžiokienė Barbora, „Lėlė su paukščiu“, *paveikslas*, 1931, in: LNDM T 3100; Didžiokienė Barbora, „Lėlės pas fotografą“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 3103; Didžiokienė Barbora, „Lėlės artistai“, *paveikslas*, 1922–1928, in: LNDM T 3102.

⁸⁸⁷ Barbora Didžiokienė, *Mažosios...I tomas*, p. 133.

⁸⁸⁸ Romerienė Sofija, „Tytuvėnų dvaro aplinka“, 1922, *piešinys*, LNDM T 12603; Romerienė Sofija, „Tytuvėnų bažnyčios vidus“, *piešinys*, 1922, in: Šiaulių „Alkos“ Muziejus (toliau ŠAM), D-T 584.

⁸⁸⁹ Romerienė Sofija, „Parkas“, *paveikslas*, in: LNDM T 1371; Romerienė Sofija, „Tytuvėnų miške“, *piešinys*, 1928, in: ŠAM D-T 595.

⁸⁹⁰ Romerienė Sofija, „Dukters portretas“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 14423.

⁸⁹¹ Romerienė Sofija, „Melžianti karvė“, *piešinys*, 1920, in: ČDM Mt 3497; Romerienė Sofija, „Valstietis galandą dalgi“, *piešinys*, 1922, in: ČDM Mt 2241; Romerienė Sofija, „Kumečio portretas“, *piešinys*, 1925, in: LNDM T 3680; Romerienė Sofija, „Generolo Povilo Plechavičiaus portretas“, 1927, *paveikslas*, in: ŠAM D-T 586; Romerienė Sofija, „Maironis“, *paveikslas*, 1924, in: MLLM MD 1325.

eskizai⁸⁹². Nors abiejų dailininkių kūryboje identifikuojama bendra tema – šeima ir jos nariai. Abi tapė savo vaikus, vyrus⁸⁹³. Šeimos ir kitų aplinkos narių naratyvas buvo gan populiarius moterų tarpe, nes šie asmenys sudarė lengviausiai prieinamų modelių ratą.

XX a. 3-ajame dešimtmetyje tarpukario dailininkų tapyboje dominavo peizažas⁸⁹⁴. Nors šis dailės žanras tradiciškai siejamas su moterų kūryba, akivaizdu, jog jame reikšmingai įsitvirtino ir dailininkai. Ši kryptis buvo gerai pažįstama lietuvių dailei, didelį įdirbį turėjo J. Vienožinskis, A. Žmuidzinavičius, kurie buvo vieni žymiausių peizažo atstovų, kartu ir KMM pedagogai. Jie savo žinias perteikė jaunajai kartai. Peizažo tematika pasižymėjo ir kiti to meto dailininkai: M. Dobužinskis pasireiškė urbanistiniuose peizažuose, A. Galdikas tapė pavasario ir rudens peizažus, V. Eidukevičius – urbanistines Kauno panoramas, V. Vizgirda ir K. Puzinas vaizdavo kaimo ir miesto vaizdus⁸⁹⁵. Peizažas tapo svarbia nacionalinės tapatybės raiškos priemone, leidusia vizualiai įprasminti gimtąją žemę ir aplinką kaip kultūrinę vertybę. Dailininkių tarpe išsiskyrė M. Račkauskaitė-Cvirkienė, kurios impresionistiniai peizažai vaizdavo Lietuvos kraštovaizdį⁸⁹⁶, S. Romerienė⁸⁹⁷ kūrė savo aplinkos Tytuvėnų ir aplinkinių miestelių, gamtos peizažus, A. Kazanavičienės peizažo kūryba atsiskleidžia 1923 m. nuotraukoje, kur dailininkė stovi prie savo 12-kos peizažo tapybos darbų.⁸⁹⁸ Taip pat dailininkės Č. Percikovičiūtė⁸⁹⁹ ir H. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė⁹⁰⁰ vaizdavo Lietuvos peizažus. Peizažo žanras taip pat leido

⁸⁹² Romerienė Sofija, „Venecija“, piešinys, 1924, in: ČDM Mt 3510; Romerienė Sofija, „Dvaro rūmai (Kelmės Grušauskų dvaras)“, *piešinys*, in: ČDM Mt 2238; Romerienė Sofija, „Senamiestis“, *piešinys*, XX a. I pusė, in: ŠAM D–G 4686.

⁸⁹³ Didžiokienė Barbora, „Sūnaus portretas“, paveikslas, 1939, in: LNDM T 4056; Didžiokienė Barbora, „Vladas Didžiokas Palangoje“, paveikslas, 1923, in: LNDM T 3021; Romerienė Sofija, „Sūnaus Edvardo portretas“, *paveikslas*, 1930, in: ŠAM D-T 581; Romerienė Sofija, „Sūnaus Andriaus portretas“ XX a. pr., *paveikslas*, in: ŠAM D-T 582; Romerienė Sofija, „Dukters Sofijos portretas“, paveikslas, XX a. 3 deš., in: ŠAM D-T 571; Romerienė Sofija, „Vyras su pypke portretas“ (Dailininkės vyras), *paveikslas*, 1918, in: ČDM Mt 3397.

⁸⁹⁴ Tapyba, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 44.

⁸⁹⁵ Plačiau: Gudynas Pranas, *Lietuvos tapyba*, Vilnius, 1976.

⁸⁹⁶ Račkauskaitė-Cvirkienė Marija, „Pavasaris prie Nemuno“, *paveikslas*, 1939, in: ČDM Mt 619.

⁸⁹⁷ Romerienė Sofija, „Pavasaris“, *paveikslas*, 1927, in: MLLM MD 1281; Romerienė Sofija, „Žiemos peizažas“, piešinys, 1925, in: ŠAM D–T 585.

⁸⁹⁸ Nežinomas autorius, „Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona prie savo tapybos darbų“, *nuotrauka*, 1923–1924, in: VŽM F 1447.

⁸⁹⁹ Percikovičiūtė Černė, „Peizažas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ČDM Mt 2110.

⁹⁰⁰ Naruševičiūtė-Žmuidzinienė Halina „Sodyba“, *paveikslas*, 1934, in: LNDM T 12606.

atskleisti dailininko keliones, matytus vaizdus, pavyzdžiui: A. Kazanavičienė „Iš Krymo vaizdų [Kelias]“⁹⁰¹, S. Romerienė „Venecija“⁹⁰². Vis dėlto kelionių praktika bei matytų vaizdų piešimas, tapymas moterų kūryboje žymiau išplito tik XX a. pr. Iki tol moterų galimybės keliauti buvo ribojamos socialinių normų ir lyčių vaidmenų, todėl jų kūryba buvo nukreipta į privačią erdvę: namų interjerai, sodai, miegamieji, valgomieji kambariai bei verandos.

Situacija keičiasi tarpukario metu, kuomet moterys vis aktyviau įsitraukia į viešąjį gyvenimą. Tai atsispindėjo ir jų kūryboje, kurioje pradėtos vaizduoti ankščiau mažiau prieinamos viešosios erdvės. To pavyzdys būtų B. Didžiokienės tapybos darbas „Lėlės smuklėje“ (1922 m.)⁹⁰³ bei karikatūra „Kauno „Kabakė“, (1922 m.)⁹⁰⁴. Dailininkų kūrybą formavo ne tik kintantis moterų santykis su viešąja erdve, bet ir reikšmingi valstybės teritoriniai bei kultūriniai pokyčiai. 1923 m. prisijungus Klaipėdos kraštą, dailininkų kūryboje atsirado daugiau pajūrio peizažų – Nidos, Klaipėdos vaizdų⁹⁰⁵. Juos tapė: A. Žmuidznavičius „Lietuvos Sachara“ (1936)⁹⁰⁶, A. Galdikas „Pajūrio gyventojai“ (1937)⁹⁰⁷, A. Gudaitis „Nidos žvejų kaimas“ (1933)⁹⁰⁸, V. Jurkūnas „Žvejai krante“ (1939)⁹⁰⁹, P. Puzinas „Žvejų laiveliai“ (1923)⁹¹⁰, O. Dubeneckienė-Kalpokienė „Žvejo namas“ (1926)⁹¹¹. Tačiau bendros 4-ojo deš. dailės tendencijos rodo, jog reikšmingą vietą dailėje užėmė nebe kraštovaizdis, tačiau kiti vaizduojamosios dailės žanrai.

4-ajame dešimtmetyje dominuojančias pozicijas užėmė natiurmortas ir portretas⁹¹². Spėjama, jog natiurmorto įsitvirtinimas galimai siejamas su praktiniais kūrybos aspektais, ypač tais atvejais, kuomet nėra galimybių samdyti pozuotojus. Tokiu atveju dailininkas vaizduoja artimiausią aplinką ar turimus daiktus. Natiurmortas suteikia dailininkui kontrolę ir kompozicinę

⁹⁰¹ Kazanavičienė Aldona, „Iš Krymų vaizdų (kelias)“, *paveikslas*, XX a. I p., in: Biržų krašto muziejus „Sėja“ (toliau BKM) GEK 1484.

⁹⁰² Romerienė Sofija, „Venecija“, *grafika*, XX a. I p., in: ČDM Mg 11999.

⁹⁰³ Barbora Didžiokienė, „Lėlės smuklėje“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM T 3097.

⁹⁰⁴ Didžiokienė Barbora, „Kauno „kabakė“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.ndg.lt/parodos/buvusios-parodos/asmeniška.aspx?žiūrėta=2026-05-24>].

⁹⁰⁵ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 25.

⁹⁰⁶ Žmuidznavičius Antanas, „Lietuvos Sachara“, *paveikslas*, 1936, in: Neringos muziejai (toliau NIM) D211.

⁹⁰⁷ Galdikas Adomas, „Pajūrio gyventojai“, *paveikslas*, 1930–1937, in: ČDM Mt 77.

⁹⁰⁸ Gudaitis Antanas, „Nidos žvejų kaimas“, *paveikslas*, 1937, in: LNDM T 2096.

⁹⁰⁹ Jurkūnas Vytautas, „Žvejai krante“, *grafika*, 1939, in: LNDM G 15540.

⁹¹⁰ Puzinas Povilas, „Žvejų laiveliai“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 5895.

⁹¹¹ Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „Žvejo namas“, *piešinys*, 1926, in: ČDM Lta 1607.

⁹¹² „Tapyba“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 44.

laisvę, leidžia savarankiškai spręsti apie objektų, spalvų išdėstymą ir bendrą kompozicijos struktūrą. Tai ypač pasireiškė nepriteklių išgyvenančių dailininkų kūryboje. Pavyzdžiui A. Samuolio natiurmortai atspindėjo jo aplinkos objektus: kėdę, veidrodį, pieno stiklainį ar gėles⁹¹³. Kita vertus, natiurmortai galėjo atspindėti ir pasiturinčią aplinką. Būtent tokią aplinką galėjo vaizduoti S. Romerienė – Tytuvėnų dvaro interjerą ir jo detales, daiktus. Natiurmortai taip pat ilgą laiką buvo siejami su moteriška kūryba, ypač dėl juose dažnai vaizduojamų gėlių (S. Romerienė, G. Lurjytė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė). Vis dėlto tarpukario Lietuvos dailėje šis motyvas buvo paplitęs ir vyrų kūryboje. Manoma, jog tokiai tendencijai galėjo turėti įtakos Vakarų Europos dailės pavyzdžiai, ypač Vincento van Gogo paveikslas „Saulėgrąžos“. Šia tendencija sekė tapytojai V. Eidukevičius, sukūręs „Saulėgrąžas“⁹¹⁴ (1932) bei A. Samuolis, kuris po metų taip pat nutapė „Saulėgrąžas“⁹¹⁵.

Skirtingai nei natiurmortas, portretas siejamas su konkrečiu asmeniu ir jo pozavimu. Tarpukario metu sugrįžusi praeities nostalgija atgrėžė dailininkus į žmogaus figūrą⁹¹⁶. Portretų kūrimas sudarė palankias sąlygas dailininko įsitvirtinimui, kadangi vaizduojant visuomenėje žinomus asmenis kūriniai įgydavo viešumo bei būdavo eksponuojami privačiose ar institucinėse erdvėse, o tai didino ir autoriaus matomumą. Pastebima, jog kai kurie dailininkai reikėsi abiejuose žanruose. Pavyzdžiui, tapytoja Irena Pacevičiūtė⁹¹⁷ ir Vladas Eidukevičius⁹¹⁸. Fragmentiškai portretų žanrą kūrė ir O. Dubeneckienė-Kalpokienė, kuri daugiausia 3 deš. įamžino teatralus: operos solistą Kiprą Petrauską, dramos artistę Potenciją Pinkauskaitę, operos solistą Aleksandrą Kutkų, baleriną Mariją Juozapaitę⁹¹⁹. Dar viena dailininkė,

⁹¹³ Samuolis Antanas, „Natiurmortas su kėde“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt 3013; Samuolis Antanas, „Natiurmortas su veidrodžiu“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt 4376; Samuolis Antanas, „Natiurmortas su mediniu arkliu“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt; Samuolis Antanas, „Natiurmortas su gėlėmis“, *paveikslas*, 1938, in: ČDM Mt 4033; Samuolis Antanas, „Natiurmortas su obuoliais ir gėlėmis“, *paveikslas*, 1934, in: ČDM Mt 4092.

⁹¹⁴ Eidukevičius Vladas, „Saulėgrąžos“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 355.

⁹¹⁵ Samuolis Antanas, „Saulėgrąžos“, *paveikslas*, 1933, in: Tartle, [interaktyvus], in: <https://www.tartle.lt/lt/kolekcijos/saulegrazos.html> [žiūrėta 2026-06-21].

⁹¹⁶ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 119; Golan R., *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the Wars*, New Haven, London, 1995, p. 85.

⁹¹⁷ „Kiti ketvirtojo dešimtmečio dailininkai“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 136.

⁹¹⁸ „Vladas Eidukevičius (1891–1941)“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 57.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

tapiusi portretus, buvo Č. Percikovičiūtė, dažnai naudojusi gėlių motyvą. S. Romerienė taip pat aktyviai reiškėsi portreto žanre. Prie to prisidėjo tai, jog dvaras Tytuvėnuose visuomet buvo pilnas žmonių: vaikai, dvaro tarnautojai ar svečiai⁹²⁰. Nutapytų portretų kiekis atsispindi dukros Zoselės prisiminimuose: „[...] Mūsų portretų buvo nutapyta tiek daug, jog erzindavome mamą, sakydami, jog jau galėtų mus tapyti iš atminties“⁹²¹. S. Romerienės portretai atspindi artimą, kasdienį socialinį ratą.

Portreto žanras tarpukariu turėjo ir kitą oficialią kryptį – reprezentacinius portretus, kurioje reiškėsi vyrai dailininkai. Portretuose vaizdavo ministrus, generolus. Būtent tokie užsakymai atnešdavo finansinę naudą, kadangi buvo užsakinėjami oficialių valstybinių įstaigų, tokių, kaip Karo muziejus⁹²². Vis dėlto būta ir išimčių. Išsiskyrė dailininkė Zofija Kochanauskienė, kuri tapė Lietuvos moderniosios istorijos temomis. Jos darbai pristatė pulkininkus⁹²³, svarbius posėdžius⁹²⁴ ar istorinius įvykius⁹²⁵.

Dailininkų tarpe taip pat buvo gana populiariu tapyti vieni kitų portretus, pavyzdžiui: V. Eidukevičius „Skulptorius P. Rimša“ (1937)⁹²⁶, A. Samuolis „Viktoro Vizgirdos portretas“ (1932)⁹²⁷, J. Mikėnas „V. Vizgirdos portretas“ (1925)⁹²⁸, P. Augius- Augustinavičius „A. Galdiko portretas“ (1935)⁹²⁹, P. Kalpokas, „Žmona Olga Dubeneckienė-Kalpokienė“ (1926)⁹³⁰, M. Katiliūtė „Dailininko Lukošiaus portretas“⁹³¹, P. Augiaus-Augustinavičiaus⁹³² portretai, A. Peldavičiūtė-Montvydienė „A.

⁹²⁰ Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė...*, p. 87.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 89.

⁹²² „Tapyba“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 45.

⁹²³ Kochanauskienė Zofija, „Pulkininkas Mykolas Kalmantas“, *paveikslas*, XX a. 4 deš., in: VDKM D 179.

⁹²⁴ Kochanauskienė Zofija, „Armijos teismo posėdyje 1920 12 nagrinėjama Lenkų karinės organizacijos byla“, *paveikslas*, XX a. 3 deš., in: VDKM D 106.

⁹²⁵ Kochanauskienė Zofija, „Suvalkų sutartis“, *paveikslas*, 1929, in: VDKM, nr. D-101.

⁹²⁶ Eidukevičius Vladas, „Skulptorius P. Rimša“, *paveikslas*, 1937, in: ČDM Rm 476.

⁹²⁷ Samuolis Antanas, „Viktoro Vizgirdos šaržas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 426.

⁹²⁸ Mikėnas Juozas, „Viktoro Vizgirdos portretas“, *piešinys*, 1925, in: LNDM T 2766.

⁹²⁹ Augius-Augustinavičius Paulius, „Dailininko Adomo Galdiko portretas“, *grafika*, 1935, in: LNDM G 8146.

⁹³⁰ Kalpokas Petras, „Žmona Olga Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967)“, *paveikslas*, 1926, in: ČDM Mt 539.

⁹³¹ Katiliūtė Marcė, „Dailininko Lukošiaus portretas“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2143.

⁹³² Katiliūtė Marcė, „Dailininko Pauliaus Augiaus-Augustinavičiaus (1909–1960) profilis“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2631.

Žmuidzinavičiaus portretas“⁹³³. Pastebima, jog moterų tarpe ši tendencija nebuvo tokia populiari.

Kita vertus, vienas iš reikšmingų dailininkų pareiškimų buvo autoportretas. Juos sukūrė keletas to meto įsitvirtinusių dailininkų: S. Romerienė, B. Didžiokienė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė bei M. Katiliūtė. Dailėtyrininkė R. Rachlevičiūtė išskiria B. Didžiokienės autoportretą, kuriame dailininkė vaizduojama su cigarete rankoje, atspindinčia to meto bohemišką, laisvėjančią dvasią bei tuo pat metu kovojančią su tradiciniais moters vaidmenimis⁹³⁴. Autoportretus kūrė ir to meto dailininkai, tarp jų: J. Vienožinskis⁹³⁵, P. Kalpokas⁹³⁶, A. Gudaitis⁹³⁷, A. Žmuidzinavičius⁹³⁸, V. Eidukevičius⁹³⁹, A. Samuolis⁹⁴⁰ ir kt. Vyrų dailininkų autoportretus vienijantis aspektas – dailės reikmenų vaizdavimas: teptukai, dažai, drobė, paveikslų fragmentas, kurie pabrėžė dailininko tapatybę bei statusą. Tuo tarpu moterys ne visada vaizdavo šias atpažįstamas dailininkų priemones savo autoportretuose.

XX a. pr. natiurmorto, portreto ir peizažo temos jau buvo pažįstamos visuomenei. Nepriklausomybės laikotarpiu dailės kritikai ne kartą minėjo, jog dailėje trūksta naujų temų. Tačiau J. Vienožinskis, vienas pagrindinių to meto dailės lauko autoritetų, buvo įsitikinęs, jog visuomenės meno skonį ir supratimą pirmiausia dera ugdyti peizažais ir portretais. Žanrais, kurie yra labiausiai suprantami ir prieinami, ir tik vėliau pereiti prie sunkesnių temų⁹⁴¹. Viena vertus, dailės kritikų pastebėjimai apie naujų temų trūkumą rodo siekį modernizuoti dailę ir plėsti jos tematinį lauką. Kita vertus, J. Vienožinskio pozicija atskleidžia prioriteto teikimą ne temų naujumui, bet visuomenės meninio skonio ugdymui. Peizažas ir portretas buvo suvokiamas kaip baziniai žanrai, leidžiantys formuoti vizualinę kalbą bei paruošti žiūrovą sudėtingesnių temų recepcijai.

Vis dėlto tarpukario dailininkai savo kūryboje gvildeno ir kitas to meto aktualias temas. Tarpukario dailininkų kūryboje dėmesys buvo skiriamas ne tik artimiausiai aplinkai, bet ir platesniam socialiniam kontekstui – vaizduota to meto visuomenė, kaimo gyvenimas, įamžintas per pozavusius

⁹³³ Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Antano Žmuidzinavičiaus portretas“, *paveikslas*, 1939, in: ČDM, ŽR 649.

⁹³⁴ *Barbora Didžiokienė. Mažosios...*, I tomas, p. 550.

⁹³⁵ Vienožinskis Justinas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1936, in: ČDM Mt 1134.

⁹³⁶ Kalpokas Petras, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1921, in: LNM ATV 34003.

⁹³⁷ Gudaitis Antanas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: LNDM T 7463.

⁹³⁸ Žmuidzinavičius Antanas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1907, in: ČDM Ž 121.

⁹³⁹ Eidukevičius Vladas, „Autoportretas su skrybėle ir teptukais“, *paveikslas*, 1935, in: LNDM T 762.

⁹⁴⁰ Samuolis Antanas, „Portretas“, *paveikslas*, 1930–1931, in: LNDM T 288.

⁹⁴¹ Tapyba, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 165.

žmones. Tai ypač atsispindi dailininko A. Galdiko eskizuose, kuriuose galime rasti užfiksuotus kaimo žmones: dirbančias moteris⁹⁴², moterį su krepšiu laukuose⁹⁴³, įamžintą bulviakasį⁹⁴⁴, sodinimą⁹⁴⁵, kaimietę⁹⁴⁶, žvejo žmoną⁹⁴⁷ ar būrėją⁹⁴⁸. Dailininkė S. Romerienė taip pat įamžino to meto dvaro⁹⁴⁹ bei kaimo⁹⁵⁰ aplinkos žmones.

Kauno Brazilka tapo viena iš vietų, kurią lankydavo ir piešdavo dailininkai. Jai buvo neabejinga ir dailininkė M. Katiliūtė, bėgusi nuo miesto šurmulio ir ieškojusi autentikos: „Esu patenkinta. Beveik kasdien su vienu vokiečių menininku einu paišyti Kauno „Brazilijos“. Tai įdomiausia vieta. [...] Žmonės gyvena neįprastame skurde.“⁹⁵¹ Lietuvos dailėje socialinės temos užėmė gan didelę dalį, buvo vaizduojamas nedarbas, kasdieniai rūpesčiai. Visa tai savo kūryboje fiksavo A. Gudaitis, A. Samuolis, V. Šleivyte, V. Tarvydaitė, M. Katiliūtė⁹⁵². Nepriteklius dailininkų tarpe atgręžė juos į politinės kairės idėjas. Šiose idėjose reiškėsi M. Katiliūtė, V. Šleivyte, D. Tarabildienė. Dailininkės domino liberaliųjų ir socialdemokratių moterų judėjimų gvildenamos temos: moters vaidmuo šeimoje, visuomenėje, santuokoje, vaikų priežiūra bei prostitucija. Savo kūryboje jos apmąstė moters identiteto, seksualumo ir socialinio statuso temas⁹⁵³. Šios socialinės ir ideologinės nuostatos atsispindi ne tik dailininkų kūryboje, bet ir jų asmeniniuose apmąstymuose apie menininko padėtį visuomenėje. Dailininkės M. Katiliūtės 1928–1932 m. užrašų įžvalgos atskleidžia tuomet vyravusį požiūrį: „Romain Rollandas yra daug parašęs apie menininkų gyvenimą, priejo išvadą, kad menininkas tegali užgimti tik prastoje lūšnoje ir varge. Iš tiesų daugelis įžymiųjų menininkų, gimė ir augo vargo šeimose. Tai yra dėl to, kad žmogus, nuo pat kūdikystės dienų susidurdamas su pilna gyvenimo realybe ir kančiomis, pasidaro ypatingai jautrus ir nuoširdus, kas ir yra pirmoji

⁹⁴² Galdikas Adomas, „Dirbančios moterys“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3366.

⁹⁴³ Galdikas Adomas, „Moteris su krepšiu“, *piešinys*, XX a. vid., [*piešinys*, in: LNDM PGR 3804.

⁹⁴⁴ Galdikas Adomas, „Bulviakasis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3507.

⁹⁴⁵ Galdikas Adomas, „Sodina“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3610.

⁹⁴⁶ Galdikas Adomas, „Kaimietė“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3642.

⁹⁴⁷ Galdikas Adomas, „Žvejo žmona“, *piešinys*, XX a. 4 deš. II p., in: ČDM Mt 395.

⁹⁴⁸ Galdikas Adomas, „Buria kortomis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3800.

⁹⁴⁹ Romerienė Sofija, „Miegantis vaikas“, *piešinys*, 1927, in: ŠAM D–T 609.

⁹⁵⁰ Romerienė Sofija, „Dvi bobutės“, *piešinys*, 1927, in: MLLM MD 2741. Sofija, „Verpėja“, *piešinys*, 1924, in: ŠAM D–T 608.

⁹⁵¹ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, in: *Kultūra*, 1940, nr. 5, p. 331.

⁹⁵² Radzevičiūtė Gabrielė, „Ribinės visuomenės portretas Lietuvos tarpukairo dailėje“, in: *Ribos ir paraštės...*, p. 78.

⁹⁵³ Radzevičiūtė Gabrielė, „Marcės katiliūtės užrašai“, in: *Ribos ir paraštės...*, p. 100–110.

meninės dvasios apraiška. [...] Lietuvių vargdienių šeimoje išaugti menininkui yra labai sunku, nes materialškas skurdas dažnai neduoda progos išbūjoti įgimtam talentui“⁹⁵⁴. Ši refleksija parodo, jog materialinis nepriteklus galėjo tapti ne tik kūrybinės aspiracijos šaltiniu, bet ir realia kliūtimi talentui skleistis.

Tarpukario dailininkų pasirodymas dailės lauke sustiprino moterų vaizdavimą dailėje. Tai ypač pasireiškė per motinystės temą. Tai liudija menkai tyrinėtas M. Katiliūtės eskizų archyvas, kuriame atskleidžiama nenugludinta motinystės pusė: skausmas, vienišumas, bejėgystės jausmas⁹⁵⁵. Dailininkės diplominis darbas buvo linoraižinis „Motina“ (1935)⁹⁵⁶, kuriame vaizduojama stovinti motina ir aplink ją susikibę sukasi keturi vaikai. Motinystės ir vaikų temos nebuvo svetimos ir D. Tarabildaitei-Tarabildienei⁹⁵⁷. Jos sukurta skulptūra „Motinos džiaugsmas“ (1935)⁹⁵⁸ įprasmina moters ir vaiko santykį. Vaikus savo kūryboje vaizdavo ir vyresniosios kartos dailininkės S. Romerienė bei B. Didžiokienė. Įdomu tai, jog motinystės tema nebuvo svetima ir vyrų dailininkų tarpe. Ją plėtojo: A. Galdikas „Motina su vaiku“ (1933)⁹⁵⁹, A. Gudaitis „Moteris su vaiku“ (1932)⁹⁶⁰, R. Antinis „Motina“ (1938)⁹⁶¹, A. Samuolis „Motina su vaiku“ (1930)⁹⁶², J. Mikėnas „Motina su vaiku“ (1937–1938)⁹⁶³. Tai rodo, jog motinystės tema buvo populiari tarpukario dailininkų tarpe.

Moters vaizdavimas neapsiribojo portreto, šeimos ar motinystės temomis. Moters figūra taip pat funkcionavo kaip bendrinis siužetas ir ikonografinis motyvas tapyboje. To pavyzdžiai: moterys maudosi, moterys paplūdimyje, moteris su mėlyna, geltona suknele, siuvėjos ir kt.⁹⁶⁴ Tai liudija, jog moters reprezentacija peržengė siaurai apibrėžtus socialinius vaidmenis ir

⁹⁵⁴ Marcės Katiliūtės. Meno estetikos paskaitų ir perskaitytų knygų išrašai, 1928–1932, in: LNMB F-122-4, l. 43-44.

⁹⁵⁵ Marcės Katiliūtės eskizai 1936, in: LNMB F-122 17.

⁹⁵⁶ Katiliūtė Marcė, „Motina“, *lino raižinys*, 1935, in: ŠAM D-T 755.

⁹⁵⁷ Burbaitė Ieva, „Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualijų...*, p. 86.

⁹⁵⁸ Tarabildaitė-Tarabildienė Domicelė, „Motinos džiaugsmas“, *skulptūra*, 1935, in: ČDM Ms 46.

⁹⁵⁹ Galdikas Adomas, „Motina su vaiku“, *paveikslas*, 1933, in: ČDM Mt 343.

⁹⁶⁰ Gudaitis Antanas, „Motina su vaiku“, *piešinys*, 1932, in: ČDM Mg 6548.

⁹⁶¹ Antinis Robertas, „Motina“, *skulptūra*, 1938, in: LNDM S 1004.

⁹⁶² Samuolis Antanas, „Motina su vaiku“, *paveikslas*, 1930, in: LNDM T 1378.

⁹⁶³ Mikėnas Juozas, „Motina su vaiku“, *skulptūra*, 1937–1938, in: LNDM S 1162.

⁹⁶⁴ Eidukevičius Vladas, „Moteris maudosi“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 1024; Kairiūkštis Vytautas, „Moteris paplūdimyje“, *piešinys*, 1928–1931, in: LNDM G 18135; Samuolis Antanas, „Geltona moteris“, *paveikslas*, 1934, in: ČDM Mt 627; Eidukevičius Vladas, „Moteris mėlyna suknele“, *paveikslas*, 1934, in: LNDM T 1047; Pundzius Bronius, „Vandens nešėja“, 1939 (šiuo metu stovi prie UAB „Kauno vandenys“ Kaune).

tapo universaliu meninės raiškos elementu. Ši reprezentacija plėtėsi ir religinėje dailėje.

Reikia pabrėžti, kad tarpukario Lietuvoje religija turėjo svarbią reikšmę kasdieniame gyvenime, todėl natūralu, kad ir dailininkai perteikė religines temas. Religine tematika kūrė: V. Vizgirda „Kaimo gatvė su koplytėle“ (1939)⁹⁶⁵, P. Augius-Augustinavičius „Kristaus galva“ (1931)⁹⁶⁶, „Bažnytkaimis Lietuvoje“ (1937)⁹⁶⁷, J. Zikaras „Kristus“ (1922)⁹⁶⁸, „Moderniška Madona“ (1928)⁹⁶⁹, V. Grybas „Kristaus galva“ (1936)⁹⁷⁰, V. Eidukevičius „Kristus meldžiasi alyvų darželyje“ (1932)⁹⁷¹, „Bėgimas į Egiptą“⁹⁷² (1923), V. K. Jonynas „Bėgimas į Egiptą“ (1931)⁹⁷³. Tarpukario laikotarpiu moterų dailininkių tarpe religinė tema taip pat įgauna populiarumą. Religinių tematikų dailės kūrinių randama ir pirmojoje Lietuvos moterų dailininkių parodoje 1937 m., pavyzdžiui: I. Belvertaitė „Šv. Jėzaus Širdies Statula“, A. Kizevičiūtė „Rūpintojėlis“, T. Kriauciūnaitė „Marija“, S. Pacevičienė „Kristaus gimimas“, „Nukryžiuotasis Kristus“, E. Steponaitytė „Šv. Šeima bėga iš Betliejaus į Jeruzalę“, „Jėzus paimtas nuo kryžiaus“⁹⁷⁴.

Trys vienuolės Stasė Liudvika Marija Gibaitė, Emilija Idzelevičiūtė, Teodora Stefa Kriauciūnaitė mokėsi KMM. Tai reiškė, jog stigmatizuotos gyvo modelio pamokos buvo pasiekiamos ir vienuolėms. Tai leido joms mokytis žmogaus kūno piešimo, kuris atvėrė galimybę piešti religines scenas, kuriose buvo vaizduojamas žmogus.

Šio pokyčio išraiška buvo vienuolių studijos KMM, liudijančios apie vis labiau nykstančią takoskyrą tarp religinės ir pasaulietinės kūrybos. Gyvo modelio studijų prieinamumas vienuolėms reiškė ne tik techninių įgūdžių

⁹⁶⁵ Vizgirda Viktoras, „Kaimo gatvė su koplytėle“, *paveikslas*, 1939, in: LNDM T 550.

⁹⁶⁶ Augius-Augustinavičius Paulius, „Kristus galva“, *grafika*, 1931, in: LNDM G 8147.

⁹⁶⁷ Augius-Augustinavičius Paulius, „Bažnytkaimis Lietuvoje“, *grafika*, 1937, in: LNDM G 22543.

⁹⁶⁸ Zikaras Juozas, „Kristus“, *bareljefas*, 1922, in: ČDM ZK 10.

⁹⁶⁹ Zikaras Juozas, „Moderniška Madona“, *bareljefas*, 1928, in: ČDM ZK 24.

⁹⁷⁰ Grybas Vincas, „Kristaus galva“, *biustas*, 1936, in: Rokiškio krašto muziejus (toliau RKM) ADK 257.

⁹⁷¹ Eidukevičius Vladas, „Kristus meldžiasi alyvų darželyje“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 1022.

⁹⁷² Eidukevičius Vladas, „Bėgimas į Egiptą“, *paveikslas*, 1923, in: ČDM Mt 57.

⁹⁷³ Jonynas Vytautas Kazimieras, „Bėgimas į Egiptą“, *grafika*, 1931, in: ČDM Gng 1499.

⁹⁷⁴ K. O. S. moterų talkos komiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiama pirmoji Lietuvos moterų dailininkių meno paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1937, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000923> [2025-11-02].

valdymą, bet ir simbolinio barjero tarp moralės ir kūrybos peržengimą. Religinės tematikos kūriniai, pristatyti 1937 m. pirmojoje Lietuvos moterų dailininkių parodoje, liudija, jog moterys tapo ne tik švietimo simboliu, bet ir religinių siužetų kūrėjomis.

Iki tarpukario laikotarpio vienuolių meninė raiška ribojosi vienuolynų sienomis, kuriose tapyba, siuvinėjimas, miniatiūros, religinė skulptūra ar ikonografija buvo suvokiama kaip dvasinės saviraiškos forma, bet ne profesionalus menas, tačiau XIX–XX a. sandūroje ji įgijo platesnę kultūrinę ir edukacinę reikšmę. Tarpukario religinis menas buvo sukritikuotas kunigo A. Jakšto po jo apsilankymo G. Mackevičiaus ir J. Zikaro parodoje. Jis teigė: „Nežinau tik, kuriai kategorijai priskirti dalykėlių, kataloge pažymėtą vardu „Madonna“. Iš vardo tektų jis laikyti religiniu kūriniu. Bet išvydęs jame panelę, pasirėdžiusią trumpa modernia suknele, su atidengtom iki kelių blauzdinėm, gauni įspūdžio, kad skulptoriaus norėta čia, tur būt, pasityčiot iš tikybos ir iš pačios dailės. Nei jei tai yra „Madona“ vietoj būtų parašęs „Dramos artistė“ ar „Lėlių pardavėja“. Man tiesiog nesuprantama, kaip toks rimtas žmogus, kaip p. Zikaras, galėjo padaryti tokią atsiprašant „Glupstvą“⁹⁷⁵. Teksto autorius bando ginti J. Zikaro kūrinį, teigdamas, jog Madona vaizduojama kaip šios epochos atstovė. Šį teiginį jis grindžia argumentu, jog dabar visas pasaulis, tarp jų ir mūsų motinos, žmonos, seserys bei dukros, dėvi tokius drabužius.

Lietuvos dailininkių kūryba tarpukariu pasižymėjo ne tik temų ir žanrų įvairove, atspindėjusia tiek bendrąsias Lietuvos dailės raidos tendencijas, tiek jas papildant specifinėmis moterų patirtimis, tokiomis, kaip motinystė. 3-iajame deš. svarbią vietą užėmė peizažas, vėliau, moterims įgijant techninių įgūdžių, paplito portreto žanras, taip pat dominavo ir moterims artimas natūrmorto žanras. Dailininkės aktyviai reiškėsi socialinės, religinės, motinystės ir kasdienio gyvenimo naratyvuose. Jų kūryba neapsiribojo vien „moteriškais“ siužetais – ji atspindėjo platesnius visuomeninius, kultūrinius ir ideologinius procesus. Pastebima, jog dailininkių kūrybinės temos ir strategijos daugeliu aspektų sutapo su vyrų dailininkų kūryba, o skirtumus dažniau lėmė socialinės patirtys, gyvenamoji aplinka, nei lytis.

⁹⁷⁵ Riogla, „Glupstva“, in: *7 meno dienos*, 1928, nr. 24, p. 9-10.

7.2. Dailės šakos dailininkų kūryboje: kokios technikos dominavo?

7.2.1. Vaizduojamoji dailė – tapyba ir jos kryptys

Tarpukario Lietuvoje dailė tapo ta sritimi, kurioje susidūrė skirtingos senosios ir jaunosios kartos pažiūros⁹⁷⁶. Kitaip tariant, realistai: P. Rimša, J. Zikaras, A. Žmuidzinavičius, V. Didžiokas ir kt. bei modernistai: A. Samuolis, A. Gudaitis, V. K. Jonynas, V. Vizgirda, T. Kulakauskas, J. Mikėnas ir kt. Vyravo priešprieša tarp senosios ir jaunosios kartos dailininkų, kurie buvo baigę KMM 4-ajame deš., tobulinosi Paryžiuje, kūrė moderniosios dailės draugijas. Modernumo siekį bandė įtvirtinti steigiant dailės draugijas: Nepriklausomųjų dailės draugija (1930–1935) bei „ARS“ (1932–1935). 1935 m. įsteigta Lietuvos dailininkų sąjunga turėjo dvi sekcijas: realistų ir individualistų. Realistų tarpe jautėsi sąstingis dailės vaizdavime, kuris nebuvo priimtinas individualistų tarpe⁹⁷⁷. Tačiau modernistų pasekėjai stokojo valstybės dėmesio. „Iki šiol mūsų moderniškasis menas ne tik neturi savo muziejaus, kaip tai yra kituos kraštuos, bet ir lietuvių dailininkų moderniška kūryba net nėra reprezentuota mūsų muziejuose“ – 1933 m. rašė dailininkai švietimo ministrui⁹⁷⁸. Tam tikrą to paaiškinimą bandė pateikti KMM įkūrėjas J. Vienožinskis: „[...] naujosios meno pakraipos iki šiolei nėra lietuvių menininkams per daug artimos – jie, savo šaly, tarp savų žmonių apsigyvenę, negalėjo nepasiduoti gyventojų ir gamtos įtakai, todėl jų darbuose ir matome daugiausia vaizduojamą Lietuvos gamtą ir lietuvių tipus priemonėmis, iš kurių Europa tarytum jau išaugo“⁹⁷⁹. Pasipriešinimas moderniai dailei aptinkamas ir 1939 m. spaudoje, kurioje kaip pavyzdys aprašomas dailininkas V. Kairiūkštis, plėtojęs moderniosios dailės bruožus. Jo tapybos darbuose įžvelgiama Pikaso, Ž. Brako įtaka: „Kubistinis portretas“ (1922)⁹⁸⁰, „Koncertas“⁹⁸¹ (1921), „Eskizas kubistinei kompozicijai“ (1923)⁹⁸², „Kubistinis motinos portretas“ (1921)⁹⁸³, „Miestas“ (1922)⁹⁸⁴. Pastebimos

⁹⁷⁶ Budrys Stasys, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁷⁸ „ARS“ raštas Švietimo ministrui, 1933, in: LLMA f. 221, ap. 1, b. 2, l. 31.

⁹⁷⁹ Vienožinskis Justinas, *Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, sud. Kostevičiūtė I., Vilnius, 1970, p. 67.

⁹⁸⁰ Kairiūkštis Vytautas, „Kubistinis autoportretas“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM T 6781.

⁹⁸¹ Kairiūkštis Vytautas, „Koncertas“, *paveikslas*, 1921, in: LNDM T 6787.

⁹⁸² Kairiūkštis Vytautas, „Eskizas kubistinei kompozicijai“, *eskizas*, 1923, in: LNDM T 6714.

⁹⁸³ Kairiūkštis Vytautas, „Kubistinis motinos portretas“, *piešinys*, 1921, in: LNDM T 6792.

⁹⁸⁴ Kairiūkštis Vytautas, „Miestas“, *piešinys*, 1922, in: LNDM T 6696.

kubizmui būdingos švarios spalvos ir konkrečios formos. Vis dėlto jo kūryba to meto visuomenėje susilaukė kritikos: „V. Kairiūkštis blaškosi nuo futurizmo į naivų akademizmą, nuo akademizmo į be galo silpną impresionizmą“⁹⁸⁵. Kubizmo įtakos galima rasti ir S. Ušinsko kūryboje.

Pasak A. Žmuidzinavičiaus, vaizduojantys realistinį gyvenimą, Lietuvos modernistų buvo laikomi blogo skonio kūriniais⁹⁸⁶. Todėl A. Žmuidzinavičius buvo kviečiamas į Ameriką, kur jo pažįstamo nuomone, dailininko darbai būtų vertinami: „Gana tau rietis ten su tais futuristais. Atvažiuok į Ameriką, atsivežk savo paveikslų, dar čia pasidaruosi – nupieši portretų, amerikoniškų peizažų, padarysi čia savo parodą. Kalbėjau apie tai su kai kurių laikraščių redaktorais, sako, palaikysim“⁹⁸⁷. Tai rodo, jog tarpukario Lietuvos tapytojų ideologinė atskirtis turėjo atgarsių ir už Atlanto.

Kyla klausimas: kokiai grupei priklausė to meto dailininkės? Kaip jos reiškėsi tapyboje, priklausė realistų ar modernistų grupei, įsivertinant faktą, jog didžioji dalis dailininkų (69-ios) aktyviai tapė (žr. priedą nr. 1).

Tarpukario Lietuvos dailininkų tarpe tapyboje išvelgiamas individualus modernumas (M. Katiliūtė, A. Peldaravičiūtė-Montvydienė, B. Didžiokienė), tačiau ne grupinio modernistinio judėjimo raiška. Kubizmo įtaka pastebima M. Katiliūtės kūryboje „Stilizuotas moters portretas“ (1932–1937)⁹⁸⁸ bei „Kompozicija“ (1932)⁹⁸⁹. Tuo tarpu tapytoja A. Peldavičiūtė-Montvydienė paveiksle „Nuoga moteris su cigarete“ (1934)⁹⁹⁰ provokuoja vaizduodama nuogą moterį, laikančią cigaretę. Šiame vaizde galima išvelgti sąsają su Naujosios moters ikonografija, galimai įkvėpta lenkų kilmės tapytojos Tamaros Lempickos ir *art deco* stiliaus. Modernumo idėja čia įprasminama per siužetinį sprendimą – emancipacijos simbolį – savarankišką moterį, laužančią tradicines reprezentacijos normas.

Dailininkų kūryboje pastebimos impresionizmo stilistinės apraiškos, siekus perteikti momentinį įspūdį ir šviesos poveikį. Šia kryptimi kūrė M. Račkauskaitė-Cvirkienė. Nors tarpukariu impresionizmas jau nebebuvo laikomas naujausia modernios dailės kryptimi, tačiau Lietuvos kontekste jis išlaikė aktualumą, atsižvelgiant į tai, kad daugelis Vakarų Europos dailės

⁹⁸⁵ Valeška A., „IV rudens dailės parodos bruožai“, in: *Lietuvos aidas*, 1939-01-21.

⁹⁸⁶ Žmuidzinavičius Antanas, *op.cit.*, p. 224-225.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁹⁸⁸ Katiliūtė Marcė, „Stilizuotas moters portretas“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2654.

⁹⁸⁹ Katiliūtė Marcė, „Kompozicija“, *piešinys*, 1932, in: ČDM Mt 4115.

⁹⁹⁰ Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Nuoga moteris su cigarete“, *paveikslas*, 1934, in: Tartle, [interaktyvus], in: https://www.tartle.lt/lt/kolekcijos/nuoga_moteris_su_cigarete.html [žiūrėta 2026-07-10].

tendencijų Lietuvą pasiekdavo su tam tikru vėlavimu. Po jo sekęs postimpresionizmo stilius, siekęs perteikti dailininko interpretaciją, pabrėžiant formą, struktūrą, emocinę raišką, identifikuojamas A. Peldavičiūtės-Montvydienės darbe „Mergaitė su kibirais“ (XX a. I p.)⁹⁹¹, Č. Percikovičiūtės darbe „Peizažas“ (XX a. I p.)⁹⁹². Neoklasicizmo stiliumi, kuris taip pat pasireiškė tarpukariu, buvo siekiama grįžti prie tvarkos – klasikinės formos, aiškos struktūros. Šis stilius buvo tarsi atsakas į radikalų modernizmą (kubizmą ar futurizmą). Neoklasicizmo kūrinių buvo sukūrusios: A. Peldavičiūtė-Montvydienė „Antano Žmuidzinavičiaus portretas“ (1939)⁹⁹³, S. Romerienė „Senos moters portretas“ (XX a. I p.)⁹⁹⁴, E. Grajauskaitė-Pazukienė „Mergaitė rausva suknele“ (1939)⁹⁹⁵. Tuo tarpu ekspresionizmo tapybos stiliuje matomas ryškus potėpis, supaprastintos formos. Tokia stilistiska identifikuojama M. Katiliūtės tapyboje „Vyro portretas „en face““ (1932–1937)⁹⁹⁶. Simbolizmas pastebimas fragmentiškai, pavyzdžiui, Irenos Jackeivičaitės-Petrailienės kūrinyje „Pavergtoji Vilnija“ (1923)⁹⁹⁷. Paveikslas vaizduoja Vilniaus okupacijos temą. Centre stovi mergina surakintomis rankomis, prie kojų metalinės grandinės, nukritęs auksinis skydas. Šonuose velnio ir angelo personažai. Virš merginos erelis – Lenkijos herbo simbolis. Tarpukario Lietuvos dailininkių tarpe pastebimas ekspresionizmo ir primityvizmo stilius, būdingas B. Didžiokienės lėlių tapybai „Lėlės smuklėje“ (1922)⁹⁹⁸, „Paveikslas teatro lėlės“ (1923)⁹⁹⁹, „Lėlė su paukščiu“ (1931)¹⁰⁰⁰. Ši gan reta tema – lėlės bei primityvizmas taip pat pastebima ir S. Ušinsko kūryboje – „Advokatas Petlenas“ (1935)¹⁰⁰¹.

⁹⁹¹ Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Mergaitė su kibirais“, *paveikslas*, XX a. I p., in: LNDM T 1124.

⁹⁹² Percikovičiūtė Černė, „Peizažas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ČDM Mt 2110.

⁹⁹³ Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Antano Žmuidzinavičiaus portretas“, *paveikslas*, 1939, in: ČDM, ŽR 649.

⁹⁹⁴ Percikovičiūtė Černė, „Peizažas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ČDM Mt 2110.

⁹⁹⁴ Romerienė Sofija, „Senos moters portretas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ŠAM D-T 603.

⁹⁹⁵ Grajauskaitė-Pazukienė Emilija, „Mergaitės rausva suknele portretas“, *paveikslas*, 1939, in: LNDM T 1121.

⁹⁹⁶ Katiliūtė Marcė, „Vyro portretas „en face“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2646.

⁹⁹⁷ Jackeivičaitė-Petrailienė Irena, „Pavergtoji Vilnija“, *paveikslas*, 1923, in: Vytauto Didžiojo karo muziejus (toliau VDKM) D 86.

⁹⁹⁸ Didžiokienė Barbora, „Lėlės smuklėje“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM T 3097.

⁹⁹⁹ Didžiokienė Barbora, „Paveikslas. Teatro lėlės“, *paveikslas*, 1923, in: MLLM MD 2739.

¹⁰⁰⁰ Didžiokienė Barbora, „Lėlė su paukščiu“, *paveikslas*, 1931, in: LNDM T 3100.

¹⁰⁰¹ Ušinskas Stasys, „Advokatas Petlenas“, *paveikslas*, 1934–1935, in: ČDM Mt 1075.

Dailininkų tapybos stilių galimai įtakoję ir KMM, kurioje pasak dailininko ir pedagogo V. Kairiūkščio: „[...] aiškiai pasireiškia šios dvi kryptys: realizmas ir impresionizmas. Be tų krypčių, plėtojamų čia nevisapusiškai, bet vis dėl to teikiančių visą charakterį mokyklai, pasireiškia dar gerokai pavėluota secesija ir šiek tiek naujų srovių (konstruktyvizmas). Tuo būdu mokykla savo visumoj yra realistinė impresionistinė su persvara vėlyvojo pilko impresionizmo, ir dėl tos priežasties turi visas teigiamas ir neigiamas tos krypties puses¹⁰⁰².“

Daroma išvada, jog tarpukariu dailininkų tarpe daugeliu atvejų dar tik formavosi individualus tapybos braižas. Buvo eksperimentuojama su įvairiais stiliais, ieškoma savo raiškos formos. Egzistavo individualus modernizmas, nedrąsiai pasireiškiantis tam tikrose tapybos darbuose. Kita vertus, tai buvo moderniosios lietuvių dailės kūrimosi laikas¹⁰⁰³. To meto dailininkai turėjo nelengvą užduotį, kurią dailėtyrininkė J. Mulevičiūtė įvardijo „kaip išgyventi savąjį ir būtajį laiką“¹⁰⁰⁴. Pagrindiniu modernizmo šaukliu buvo S. Ušinskas, spaudoje įvardijamas kaip ultra modernistas¹⁰⁰⁵, su arsininkais priešakyje. Jų idėjos buvo paremtos Paryžiaus meno tendencijomis, bei V. Kairiūškis su savo mokiniiais, kuriuos įtakoję rusų ir lenkų avangardas¹⁰⁰⁶. Lyginant su kaimyninėmis valstybėmis Latvija, Estija, Lenkija, Rusija, Lietuvą modernizmas pasiekė vėliau ir jam teko susidurti su konservatyvia katalikiška ideologija bei tautinio romantizmo kryptimi. Paradoksalu, tačiau vienas pirmųjų mėginimų nagrinėti modernizmo problematiką priklauso katalikų kunigui A. Jakštui, kuris 1921 m. išleido straipsnį „Ekspresionizmas dailėje ir poezijoje“. Kritiko teigimu, modernizmas nepaiso meninės meistrystės, neigia dailininkų studijas, linksta į primityvizmą¹⁰⁰⁷. J. Umbrasas ir E. Kunčiuviečienė įvardijo lietuvišką modernizmą kaip nuosaikų¹⁰⁰⁸. Lietuviško modernizmo vangumą pastebėjo ir menotyrininkė Gražina Kliaugienė, pagrįsdama tai valstietišku lietuvių pobūdžiu¹⁰⁰⁹. Kita vertus, valstietiška kilmė padėjo išlaikyti sąsajas su tikrove bei nutolti nuo abstraktaus ir ekscentriško dailės vaizdavimo¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰² Vytautas Kairiūkštis..., p. 54.

¹⁰⁰³ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 9

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁰⁵ Telsp. Murma, „Pasikalbėjimai su dail. St. Ušinsku“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 82, p. 9-10.

¹⁰⁰⁶ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 107.

¹⁰⁰⁷ Jakštas A., „Ekspresionizmas dailėje ir poezijoje“, in: *Draugija*, 1921, nr. 3-4, p. 94.

¹⁰⁰⁸ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 122.

¹⁰⁰⁹ Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link...*, p. 15.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

7.2.2. Vaizduojamoji dailė – grafika

Atlikus tyrimą buvo nustatyta, kad iš 253 dailininkų grafika užsiėmė 21 moteris (žr. priedą nr. 1). Moterų tarpe grafika tapo populiarė dėl kelių priežasčių. Pirmiausia grafika buvo patraukli sritis siekiant užsidirbti. Dailininkė D. Tarabildaitė-Tarabildienė liudijo: „Skulptūra – svajonė, grafika dėl duonos“¹⁰¹¹. Dailininkė, neturėdama tinkamos studijos skulptūrai, aktyviai pradėjo užsiimti grafika¹⁰¹². Dar mokydamosi KMM, pradėjo įsitvirtinti grafikos srityje bei gauti honorarus¹⁰¹³. Universalios grafikos atšakos, kaip estampai, knygų iliustracija, plakatai, satyrinė grafika leido pasiekti platesnę auditoriją. Tai keletui dailininkų, tokių kaip D. Tarabildaitė-Tarabildienė, M. Katiliūtė, L. Vainekytė, I. Trečiokaitei-Žebenkienei, tapo vienu iš pragyvenimo šaltinių, paraleliai tęsiant kūrybą kitose dailės šakose.

P. Rimšos atsiminimuose teigiama, jog iki Pirmojo pasaulinio karo lietuvių tarpe nebuvo dailininkų, kurių pagrindinė veikla buvo grafika. Dėl grafikos darbų gausos grafika užsiėmė kitų sričių dailininkai: J. Zikaras, M.K. Čiurlionis ar A. Žmuidzinavičius¹⁰¹⁴. Grafikos įsitvirtinimas Lietuvos dailėje ypač išryškėjo 3-4 deš. sandūroje, kuomet po 1926 m. KMM įkurtos grafikos studijos, į meninį gyvenimą įsilieja šios srities absolventai. Lietuvių meno istorikas, muziejininkas Paulius Galaunė pastebėjo, jog būtent grafikos srityje susiformavo ryškiausia vietinė grafikos studijų tradicija, lyginant su tapyba ar skulptūra: „Mūsų grafikos meno raidoje reikia pabrėžti labai malonų faktą: architektų, skulptorių, tapytojų davė mums įvairios užsienių mokyklos, o beveik visi mūsų grafikai išėjo iš mūsų Meno mokyklos. Užsieniuose jie tik tobulingosi ar tobulinasi.“¹⁰¹⁵ P. Galaunės pastebėjimas leidžia teigti, jog grafika buvo viena iš pirmųjų sričių, kurioje Lietuvos dailė įgijo didesnę savarankiškumą ir mažesnę priklausomybę nuo užsienio mokyklų.

Lietuvos grafikų kūrybą įtakoją KMM grafikos studijos vadovo A. Galdiko studijų metu Berlyne perimta vokiečių ekspresionizmo stilistika, mokinių-stipendininkų patirtys Paryžiuje, kur įtakos turėjo prancūzų meninis gyvenimas, galerijos, akademijos¹⁰¹⁶. Taip pat socialistinės idėjos, kurioms skleisti ypač pasitarnavo grafika bei jos specifinis pobūdis, kuris sudarė

¹⁰¹¹ Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė...*, p. 10.

¹⁰¹² „Domicelės Tarabildienės grafika“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 328.

¹⁰¹³ Burbaitė Ieva, „Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 89.

¹⁰¹⁴ Rimantas Juozas, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰¹⁵ Galaunė Paulius, *Dailės ir kultūros baruose*, Vilnius, 1970, p. 108.

¹⁰¹⁶ „Grafika“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 234-235.

palankias sąlygas vizualinei informacijai perteikti ir plačiai ją skelbti. P. Galaunė teigė: „Tikrai, grafika šiandien labai aktuali meno šaka. Be jos negali apseiti niekas, kas greit ir suprantamai nori prabilti į visuomenę, mases“.¹⁰¹⁷ Joje reikėsi komunistuojantys dailininkai: Stepas Žukas, Vytautas Mackevičius, Boleslovas Motuza, Petras Tarabilda, Bronius Žekonis, Telesforas Kulakauskas, Mečislovas Bulaka bei dailininkės: L. Vainekytė, I. Trečiokaitė-Žebenkienė, kuriems didelę įtaką darė literatai, jų leidžiami leidiniai „Trečiasis frontas“, „Darbas“ bei bendra menininko – aktyvaus visuomenės veikėjo idėja¹⁰¹⁸. Jų grafikoje atsiskleidė socialistinės darbo liaudies temos, pavyzdžiui, darbininkų atvaizdai¹⁰¹⁹, taip pat buvo kuriami ideologiniai plakatai¹⁰²⁰.

Lakštinėje grafikoje dominavo paprastų valstiečių gyvenimas, kaimo tematika¹⁰²¹, socialiai pažeidžiamų grupių¹⁰²² vaizdavimas. Taip pat vystėsi ir portreto žanras, jame gan aktyviai reikėsi M. Katiliūtė, M. Dobužinskis, V. Jurkūnas, T. Kulakauskas. Tuo tarpu peizažas prarado anksčiau turėtą populiarumą¹⁰²³. Tai pastebima ir dailininkų, ir dailininkių tarpe. Kita vertus, moterų tarpe suklestėjo knygų iliustracija, ypač vaikams. Savitą knygų

¹⁰¹⁷ Galaunė Paulius, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰¹⁸ Radzevičiūtė Gabrielė, „Keletas istorijų apie komunistinio pagrindžio dailininkus“, in: *Ribos ir paraštės...*, p. 148-151.

¹⁰¹⁹ Žekonis Bronius, „Darbininkas“, *grafika*, 1934, in: KDFM DE 937; Vainekytė Liuda, „Kanalizacijos darbai“, *grafika*, 1934, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 342; Vainekytė Liuda, „Kelių grindžia“, *grafika*, 1935, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 342; Trečiokaitė-Žebenkienė Irena, „Kalėjime plauna grindis“, *grafika*, 1935, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 335.

¹⁰²⁰ Motuza-Matuzevičius Boleslovas, „Darbo duonos!“, *plakatas*, 1934, in: LNM PL-1583; Tarabilda Petras, „Plakatas dešimtosioms V.I. Lenino mirties metinėms“, *plakatas*, 1934, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 336; Žekonis Bronius, „Rankas prieš SSSR“, *plakatas*, 1934, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 338.

¹⁰²¹ Katiliūtė Marcė, „Bulves skuta“, *grafika*, 1936, in: ČDM Mg 8968; „Prie židinio“, *grafika*, 1935, in: ČDM Mg 2999; Bulaka Mečislovas, „Miežiapjūtė“, *grafika*, 1931, in: LNDM, G-407.

¹⁰²² Žekonis Bronius, „Darbininkas“, *grafika*, 1934, in: KDFM DE 937; Žukas Stepas, „Prie fabriko vartų“, *grafika*, 1934, in: LNDM T-2426; Kuzmickas Jonas, „Krizė“, *grafika*, 1933, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 327; Kuzmickas Jonas „Grėbėjos“, *grafika*, 1939, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 327.

¹⁰²³ „Grafika“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 237-239.

ilustratorės bruožą suformavo D. Tarabildaitė-Tarabildienė, iliustravusi D. Čiurlionytės „Šuniukas padauža ir sumanioji Aldutė“ (1936), B. Buivydaitės „Auksinis batelis“, K. Binkio „Kiškių sukilimas“ (1937) knygas. Dailininkei būdingas realizmas, meniškumas bei paprastumas perteikiamas mažiesiems skaitytojams.¹⁰²⁴ Iliustracijoje taip pat reiškėsi M. Katiliūtė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė, V. Stančikaitė-Abraitienė bei K. Petrikaitė-Tulienė. Nuo 1935 m. lietuviškų knygų iliustracijoje dirbo ir Vilniuje gyvenusi dailininkė Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė. Ji iliustravo J. Kanopkos pasaką „Stebuklingas ragas“ ir V. Budrevičiaus leidinį „Mūsų elementorius“¹⁰²⁵. Tačiau iliustracija nebuvo išskirtinai moteriška sritis, joje reiškėsi ir vyrai: S. Ušinskas, K. Šimonis, R. Kalpokas, V. K. Jonynas, V. Petravičius, M. Bulaka. Vis dėlto grafiškų tarpe dominavo moters, motinos tema, pastaroji mažiau arba beveik neaptinkama grafiškų tarpe.

Grafiškų dominavimas pastebimas plakatų kūrime, pasireiškęs įvairiose temose: sporto, turizmo, labdaros, parodų, švenčių bei propagandos¹⁰²⁶. Plakato žanras buvo ypač mėgstamas komunistuojančių dailininkų: P. Tarabildos, V. Mackevičiaus, B. Motuzos-Matuzevičiaus, P. Vaivados, B. Žekonio ar S. Žuko¹⁰²⁷. Jų kūryba taip pat reiškėsi ir satyrinėje grafikoje, pavyzdžiui, leidinyje „Šluota“ (1934–1936 m.), kuriame buvo pašiepiama valdžia, politika, militarizmas, kviečiama į revoliucinę kovą. Į šį grafikos žanrą buvo įsitraukusi ir I. Trečiokaitė-Žebenkienė, kurios karikatūros atspindėjo to meto komunistuojančių dailininkų įsitraukimą į politinį kontekstą. To pavyzdys yra jos piešinys, vaizduojantis demonstrantų susirėmimą su policininkais, vykusį 1936 m. birželio 17–18 d.¹⁰²⁸

Teatro, muzikos, dailės, kino, knygų ir radijo žurnalas „7 meno dienos“ (1927–1934) nuo ketvirtojo dešimtmečio leidyje publikavo įvairių scenos profesionalų šaržus: „M. Lipčius teatro chirurgo rolėje“,

¹⁰²⁴ „Domicelės Tarabildienės grafika“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 328–331.

¹⁰²⁵ Burbaitė Ieva, „Sofija Urbanavičiūtė-Subačiuvienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 98.

¹⁰²⁶ Burba Jonas Juozas, „Žemės ūkio ir pramonės paroda“, *plakatas*, 1930, in: ŠAM I–S 1676; Dobužinskis Mstislavas, „Birutė“, *plakatas*, 1932, in: ČDM Mgpl 643; Kulakauskas Telesforas, „Penktoji rudens dailės paroda“, *plakatas*, 1939, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 248; Truikys Liudas, „Lietuvi į jūrą“, *plakatas*, 1934, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 246; Žukas Stepas, „Tegyvuoja 1 Gegužės“, *plakatas*, 1934, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Korsakaitė Ingrida ir kt., 1983, p. 248.

¹⁰²⁷ „Grafika“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 246–248.

¹⁰²⁸ „Birželio 18 d. Kaune“, in: *Šluota*, 1936, nr. 1, p. 2.

P. Adomavičiaus¹⁰²⁹, B. Dauguviečio¹⁰³⁰, K. Glinskio¹⁰³¹, M. Dobužinskio, ar J. Gregorausko karikatūras¹⁰³². Daugumą jų sukūrė L. Kaganas.

Vyresniosios kartos dailininkės B. Didžiokienė ir O. Dubeneckienė-Kalpokienė taip pat save realizavo grafikos žanre: karikatūroje bei šarže¹⁰³³. Dailininkė B. Didžiokienė sukūrė „Igno Šlapelio karikatūrą“¹⁰³⁴, šaržą „Kauno meno mokyklą“¹⁰³⁵, „Stasio Ušinsko karikatūrą“¹⁰³⁶ (žr. priedą nr. 9(1)). Joje vaizduojamas miegantis S. Ušinskas ir prie jo lovos esančios keturios nuogos moterys. Dvi iš jų turinčios ilgus kaklus ir žiūrinčios į miegantį per langą. Tuo tarpu kitos dvi moterys stovi iš abiejų lovos šonų. Dailininkė savo karikatūromis bei šaržais ironizavo Kauno visuomenės socialinio ir meninio gyvenimo ydas¹⁰³⁷. O. Dubeneckienė-Kalpokienė taip pat atsigręžė į karikatūros žanrą, sukurdamą darbą „Dailininkų karalius Kajetonas Sklėrius“¹⁰³⁸. Visuomenės požiūriu karikatūrų kūrimas to meto moterims buvo laikoma neįprasta, netinkama veikla. Tokia meninė raiška tradiciškai buvo siejama su „vyriška komunikacija“, nes ji reikalavo aktyvios pozicijos, tiesmuko vertinimo ir viešos nuomonės reiškimo. Kitaip tariant savybių, kurios moterims dažnai buvo laikomos netinkamomis arba socialiai nepriimtiniomis. Moterys dažniau atsidurdavo karikatūrų piešiniuose, siekiant pajuokti moterų emancipaciją, tačiau rečiau pačios jas kurdavo. Pavyzdžiui, S. Žuko 1935 m. sukurta karikatūra „Moterų seklyčia, arba Paryžiaus madų salonas“ vaizduojantis buržuazines poniutes, jų globojamus šunelius, tačiau netekusias žmogiškumo jausmo¹⁰³⁹. Be pašiepiamosios karikatūros ir šaržo funkcijos šis dailės žanras taip pat sudarė sąlygas plėtoti savitas profesinės veiklos strategijas. Vienas žymiausių to meto karikatūristų Lazaris Kaganas savo veiklą traktavo kaip verslą. Jis keliavo po įvairius miestus, rengė parodas

¹⁰²⁹ „Goethė teatro direktorius“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 82, p. 12.

¹⁰³⁰ „Galiorka“, in: *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³¹ „Mūsų menininkai užsieny“, in: *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³² Figaro, „Pas M. Dobužinskį“, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 85, p. 5-6.

¹⁰³³ Šaržas – karikatūros porūšis. Orientuotas į konkretaus asmens fizinių ar charakterio bruožų hiperbolizavimą. Tuo tarpu karikatūra apima platesnį satyrinės vaizduojamosios raiškos lauką. Vaizduojamos politinį, socialinį pobūdį turinčios temos.

¹⁰³⁴ Didžiokienė Barbora, „Igno Šlapelio karikatūra“, *karikatūra*, 1927, in: LNDM G 9650.

¹⁰³⁵ Didžiokienė Barbora, „Kauno dailės mokykla“, *šaržas*, 1926, in: ČDM Mt23.

¹⁰³⁶ Didžiokienė Barbora, „Stasio Ušinsko karikatūra“, *karikatūra*, 1927, in: LNDM PM 10938.

¹⁰³⁷ Burbaitė Ieva, Barbora Didžiokienė, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p.53.

¹⁰³⁸ Dubeneckienė-Kalpokienė Olga „Dailininkų karalius Kajetonas Sklėrius“, *karikatūra*, XX a. I p., in: LNDM T 4867.

¹⁰³⁹ „Stepas Žukas (1904–1946)“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 290.

ir piešė vietos gyventojų šaržus, kuriuos jie galėjo įsigyti¹⁰⁴⁰. Tokia praktika rodo, jog dailės lauke egzistavo įvairios dailininkų įsitvirtinimo ir veikimo strategijos.

7.2.3. Vaizduojamoji dailė – skulptūra

Skulptūra, ilgą laiką buvusi išskirtinai vyriška sritimi, tarpukario laikotarpiu tampa vis labiau prieinama moterims. Tam įtakos turėjo skulptūros poreikis ir vystymasis, siejamas su 3-iojo deš. augančios valstybės ekonomika, atsiradusiu poreikiu puošti pastatus, aikštes, namus. KMM 1926 m. buvo įkurta skulptūros studija¹⁰⁴¹, kuri išugdė naująją skulptorių kartą. Greta jau įsitvirtinusių skulptorių – Vinco Grybo, Juozo Mikėno, Petro Rimšos, Broniaus Pundžio, Mato Mesčinsko pradeda reikštis Petras Aleksandravičius, Jokūbas Dagys, Napoleonas Petrulis, taip pat keletas moterų skulptorių – D. Tarabildaitė-Tarabildienė, E. Každailėvičiūtė, N. Luščinaitė-Krinickienė, K. Petrikaitė-Tulienė.

Skulptorių kūrybą tiesiogiai veikė materialinės paramos ribotumas, patalpų, priemonių stoka ar neišprusęs žiūrovas. Tą patvirtina J. Zikaro liudijimas: „Skulptoriui dirbti pas mus sunkios sąlygos, [...] nėra tinkamos patalpos, nėra ir sąlygų. Mums prisieina labai daug laiko pašvęsti kasdieninio pragyvenimo reikalams. Siela veržiasi į platesnio masto kūrybą, į tas sritis, kuriose būtų galima pareikšti pilnumo savo „aš“, bet tam nėra sąlygų, nėra tinkamos dirbtuvės ir medžiaginių resursų, kurie garantuotų, kad kuriant didelį daiktą, pavyzdžiui, paminklą, neteks badauti...“¹⁰⁴² Tiesa, skulptorių padėtį šiek tiek gelbėjo visuomeninių organizacijų rengiami konkursai, skirti Vytautui Didžiajam, S. Dariui ir S. Girėnui, Maironiui ar miestų sukaktims įamžinti. Moterų tarpe visuomeniniuose užsakymuose pasižymėjo skulptorė Nina Gronskienė, 1923 m. sukūrusi paminklą poetui Stanislovui Dagiliui Biržuose.

Populiariausia tematika skulptorių tarpe buvo žmogus.¹⁰⁴³ J. Vienožinskis yra pastebėjęs, jog skulptūra plėtojo daugiau klasikinę, realistinę

¹⁰⁴⁰ Matulionytė Akvilė, „Lazaris Kaganas – tarpukario Lietuvos popkultūros žvaigždė“, in: *Bernardinai*, 2025, [interaktyvus], in: <https://www.bernardinai.lt/lazaris-kaganas-tarpukario-lietuvos-popkulturos-zvaigzde/> [2026-05-03].

¹⁰⁴¹ Kauno meno mokykla, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus]: <https://www.vle.lt/straipsnis/kauno-meno-mokykla/> [2026-03-30].

¹⁰⁴² „Priedai“, in: *Diena*, 1930, nr. 3, p. 23; Budrys Stasys, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁴³ „Skulptūra“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 145, 148.

formą, vengta modernizmo, atsigręžta į mūsų krašto menines tradicijas¹⁰⁴⁴. Realistinio meno šalininkas¹⁰⁴⁵ buvo skulptorius J. Zikaras, kuriam modernus realybės vaizdavimas sukeldavo net susierzinimą: „Ar matėt kada tokias baisias moteris? Ar menininkas negalėjo išreikšti savo minties realesniu būdu?“¹⁰⁴⁶ Tačiau moterų skulptorių tarpe pastebimas normų laužymas, jos nevengė naujovių. Skulptorė E. Každalevičiūtė savo kūrybai naudojo egzotiškas temas, domėjosi Rytų meno tradicijomis, indų filosofija¹⁰⁴⁷. Vietoje įprasto molio, gipso ar bronzos, naudojo medį, kurį nugludindavo. *Art deco* stiliumi ji sukūrė skulptūras: „Nimfa“, „Atbudimas“, „Malda“, „Aistra“¹⁰⁴⁸, „Indų Šokėja“, „Negrė“, „Kobra“¹⁰⁴⁹. Dar viena inovatyvi skulptorė buvo K. Petrikaitė-Tulienė, kuri viena pirmųjų Lietuvoje skulptūrai pradėjo naudoti metalo plastiką¹⁰⁵⁰. N. Luščinaitė-Krinickienė atstovavo taikomajai dekoratyviai dailei, save vadino realiste, kūrė paprasto žmogaus temomis: „Verpėja“, „Kalvis“, „Elgeta“, „Pjovėjas“, „Grėbėja“¹⁰⁵¹. Tuo tarpu D. Tarabildaitė-Tarabildienė išskirtinį dėmesį skyrė motinystės temai. Skulptūros „Motina“, „Motina su vaiku“, išsiskyrė plastika, jautrumu¹⁰⁵². Įgūdžių lavinimą po KMM skulptūros studijų ji tęsė Paryžiuje, gavusi valstybės stipendiją studijuoti Valstybinėje aukštojoje dekoratyvinės dailės mokykloje (pranc. École nationale supérieure des arts décoratifs). Skulptorės talentas buvo pripažintas ir svetur. 1938 m. Paryžiaus Senos tilto konkurse pristačiusi dekoratyvinę kompoziciją „Žvejė“ laimėjo pirmąją premiją¹⁰⁵³. Pastebima, jog moterų siekis įsitvirtinti skulptūroje buvo nelengvas, dėl šios priežasties tiek D. Tarabildaitė-Tarabildienė, tiek K. Petrikaitė-Tulienė užsiėmė ir kitomis dailės šakomis, pvz. grafika: vaikų iliustracijomis, kurios atnešė finansinį stabilumą. Tarpukario Lietuvoje skulptūros srityje taip pat reiškėsi ir žydų

¹⁰⁴⁴ Vienožinskis Justinas, „Mūsų dailės gairių beieškant“, in: *Kūryba*, 1944, nr. 1, p. 25-26.

¹⁰⁴⁵ Budrys Stasys, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁴⁷ „Kiti ketvirtojo dešimtmečio skulptoriai“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 213-215.

¹⁰⁴⁸ Každalevičiūtė Elena, „Aistra“, *skulptūra*, 1929, in: ČDM Ms 533.

¹⁰⁴⁹ Burbaitė Ieva, „Elena Každalevičiūtė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualijų...*, p. 59.

¹⁰⁵⁰ Burbaitė Ieva, „Konstancija Petrikaitė-Tulienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualijų...*, p. 66.

¹⁰⁵¹ N. Luščinaitė-Krinickienė autobiografija, in: LNDM f. 6, ap. 1, b.63, l. 1.

¹⁰⁵² „Kiti ketvirtojo dešimtmečio skulptoriai“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 224-225.

¹⁰⁵³ Burbaitė Ieva, „Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualijų...* p. 87-88.

kilmės skulptorė Sara Goršenaitė¹⁰⁵⁴. Trumpai pasimokiusi KMM skulptūros studijoje, vėliau dėka Žydų tautos tarybos (Jüdischen Nationalrat) išvyko mokytis skulptūros į Berlyną¹⁰⁵⁵. Su savo kūryba Lietuvos visuomenę supažindino 1923 m. surengdama personalinę parodą Kaune¹⁰⁵⁶. Jos kūrybai būdingos supaprastintos formos, monumentalumo išpūdis. S. Goršenaitės atveju pastebima, jog priklausymas žydų bendruomenei turėjo įtakos isitvirtinimui, platesnėms studijų galimybėms.

7.2.4. Taikomoji-dekoratyvinė dailė – keramika, tekstilė

Moterų galimybės savirealizacijai tęsėsi ir taikomojoje dekoratyvinėje dailėje: keramikoje, tekstilėje. Prie to prisidėjo KMM 1927–1928 m. įkurta dekoratyvinės dailės studija, vadovaujama tekstilininko Antano Tamošaičio, vėliau ruošusi tekslininkes ir privačioje Kauno moterų dailės darbų mokykloje. Moksleivių kūriniuose, ypač tekstilėje pastebima techninė įvairovė ir polinkis į rytietiškus raštus, įkvėptus *art deco* stiliaus: papūgos, rožės, japonų raiziniai¹⁰⁵⁷. Kita vertus, mokyklos mokinių parodoje H. Kairiūkštytė-Jacinienė pastebėjo, jog nepamirštama ir lietuviškų motyvų¹⁰⁵⁸. Tai rodo, jog švietimo įstaigos, tokios kaip Kauno moterų dailės darbų mokykla, skatino platesnį estetinį akiratį nuo *art deco* iki tautinio stiliaus. Tekstilėje reiškėsi ir A. Tamošaičio žmona Anastasija Tamošaitienė. Kartu su vyru 1935–1940 m. turėjo privačią studiją, vėliau 1936 m. įsteigė privačius audimo kursus.¹⁰⁵⁹ Tekstilininkai įprasmino dviejų lygiaverčių menininkų tandemą, kurių kūrybai įtakos turėjo liaudies ornamentai, *art deco* stilius. Kūrybininkų pora kūrė audinius drabužiams, grindų ir sienų kilimus, dekoratyvinę tekstilę: takelius, servetėles¹⁰⁶⁰.

Dar viena tekstilėje pasižymėjusi menininkė buvo Morta Augusta Raišukytė, kuri audė juostas ir dekoratyvinius tekstilės dirbinius. Tekstilininkė veikė Tilžėje, aktyviai prisidėjo prie lietuviybės platinimo veiklų, į kurias įsitraukė ne tik per tekstilę, bet ir rašydama straipsnius „Lietuviškame laiške“, „Naujame lietuviškame ceitunge“, „Aušroje“. Straipsniuose nagrinėjo lietuvių

¹⁰⁵⁴ Plačiau: Bukauskaitė Evelina, *Žydų meninis gyvenimas...*

¹⁰⁵⁵ KMM I semestro moksleivių sąrašas, 1922, in: LLMA f. 61, ap. 1, b. 16, l. 21 a.p

¹⁰⁵⁶ Bičiūnas Vytautas, „Goršenaitės skulptūros paroda“, in: *Gairės*, 1923, nr. 5, p. 313–314.

¹⁰⁵⁷ Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Moterų dailės ugdymas...“, p. 204.

¹⁰⁵⁸ Kairiūkštytė-Jacinienė H., „Moterų dailės darbų mokyklos parodos proga“, in: *Lietuvos aidas*, 1931-06-22.

¹⁰⁵⁹ *Lietuvos dailininkų žodynas T.3...*, p. 390.

¹⁰⁶⁰ Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Dailioji tekstilė“, in: *Lietuvos dailės istorija...*, p. 298-299.

liaudies papročius, etnografiją ar audimo tradicijas. Galiausiai XX a. pirmoje pusėje ji turėjo įtakos audimo modernizavimui bei juostų išpopuliarinimui¹⁰⁶¹. Šis pavyzdys rodo, jog moterų veikla tekstilės srityje atliko svarbų vaidmenį tautinio sąjūdžio ir kultūrinės atminties kontekste, nepaisant geografinės vietos.

Tarpukario metu Lietuvos spaudoje tekstilei buvo skiriamas nemažas dėmesys. 1927 m. žurnale „Moteris“ pasirodžiusiame straipsnyje „Kur mūsų moterų menas?“ atkreipiamas dėmesys, kad tiek dėmesio nebeskiriama amatams, rankų darbo daiktams nei seniau: „Kur tie gražūs diminiai sijonai ir įvairių, įvairiausiai kaišyti žiurštai?“, o visuomenėje keičiasi mados, tad geriau jau ir kaimo moteris „skubinsis miestelin ant rinkos, nusipirkti sau už sunkiai uždirbtus skatikus, kokių nors nedailių žydiškų medžiagų ar skarų“. Visuomenėje pastebimas paradoksas: „[...] Kaimiečiai bėga miestan ieškoti grožio ir beždžioniauja tuščioms miesto madoms, o miestelėnai moka pinigų ir gėrisi kaimiečių dailės darbais. Čia išeina tarytum kažkoks skaudus nesusipratimas, kuriuo reiktų rimtai susirūpinti, jei norima bent kiek branginti savo tautos dvasios gyvenimą“¹⁰⁶². Šiame kontekste kultūrinio autentiškumo išlaikymas amatais buvo suvokiamas kaip pasipriešinimas paviršutiniškoms miestietiškomis madoms, o sykiu – pastanga saugoti tautos dvasinį paveldą. Viena iš sričių, kurioje šios idėjos įgavo praktinę formą, buvo keramika, laikytina svarbia tautinės dailės ir taikomojo meno dalimi.

1931 m. KMM įsteigta keramikos studija, vadovaujama Prano Brazdžiaus, vėliau Liudo Strolio¹⁰⁶³, žymiai prisidėjo prie keramikos populiarinimo Lietuvoje. KMM tikslingai siekė, jog KMM absolventai gebėtų ne tik kurti unikalius kūrinius, bet ir vadovauti keramikos pramonei. Tačiau dėl valstybės požiūrio ir finansavimo keramikos sričiai stokos, keramiką baigę absolventai sunkiai rasdavo darbą pagal specialybę¹⁰⁶⁴. Ilgą laiką keramika buvo vertinama kaip žemesniojo meno, amato sritis¹⁰⁶⁵. Tai mažino keramikos kaip specialybės patrauklumą. Skulptorius P. Rimša teigė: „[...] dažnas menininkas jos nenorėjo laikyti menu. Galvota, jog menas nieko bendra neturi su kasdieniniu gyvenimu, buitimi. Žinoma, buvo labai klįsta. Keramika –

¹⁰⁶¹ Lietuvos dailininkų žodynas T3..., p. 316.

¹⁰⁶² Šlapelienė Laura, „Kur mūsų moterų menas?“, in: *Moteris*, 1927, nr. 4, p. 51.

¹⁰⁶³ KMM, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus]: <https://www.vle.lt/straipsnis/kauno-meno-mokykla/> [2026-03-24].

¹⁰⁶⁴ „Taikomoji dekoratyvinė dailė“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 415-417.

¹⁰⁶⁵ Purvinaitė Rūta Marija, „Kauno meno mokyklos keramikos studijos mokymo programos poveikis lietuvių profesionaliosios keramikos raidai“, in: *Moderniosios Lietuvos dailės ištakos: Kauno meno mokykla*, sud. Kogelytė-Simanaitienė Raimonda, Vilnius, 2008, p. 138.

menas, ir dar nemažas. Kad indai būtų gražūs, reikia tobulinti jų formą, rūpintis papuošimu“¹⁰⁶⁶.

Tyrimo metu nustatyta, kad KMM 11 merginų užsiėmė keramika¹⁰⁶⁷. Jos kūrė buitinius ir dekoratyvinius indus, skulptūrinę keramiką – žvėrelius, naminius gyvūnėlius, lietuvaiteis tautiniais drabužiais, vaikus. Ši dailės sritis gebėjo puikiai atskleisti tuo metu propaguojamą tautinį stilių, susipynusį su *art deco* stiliumi¹⁰⁶⁸. Žymiausios keramikės: Bronė Bakutytė-Vosylienė, specializavusi buitinės dekoratyvinės keramikos srityje, kūrė vazas, lėkštes, servizus, Emilija Vaškevičiūtė mėgo tradicinę formą, liaudišką dekorą, Janina Šmitaitė bei K. Petrikaitė-Tulienė, kuri buvo viena iš to meto dailininkių, kuri save išbandė keliose dailės srityje: keramikoje, skulptūroje, grafikoje ir metalo plastikoje, taip pat dirbo su liaudies motyvais, tautosaka¹⁰⁶⁹. Keramikos studijos vadovas L. Strolis siekė sukurti nacionalinę keramikos mokyklą, todėl kūryba buvo kreipiama tautine linkme, mokymo programoje akcentuojant modernųjį liaudies kūrybos interpretavimą¹⁰⁷⁰.

Galima teigti, jog taikomojoje dekoratyvinėje dailėje vyravo konservatyvesnis kūrybos stilius, kuris rėmėsi liaudies raštais, motyvais, tautosaka, kai kur atsirandantis *art deco* stiliaus motyvas, tačiau buvo stengiamasi išlaikyti nacionalinį kanoną.

7.2.5. Monumentalioji dailė – sieninė tapyba, freska, vitražas

Monumentaliojoje dailėje¹⁰⁷¹: sieninėje tapyboje, freskoje, vitraže, mozaikoje, 3-iajame deš. daugiausia reiškėsi vyresniosios kartos dailininkai, naudoję molbertinės tapybos principus. Iki 1929 m. KMM neturėjo atskiros monumentaliosios dekoratyvinės dailės studijos. Dažnas studijos vadovų kitimas (M. Dobužinskis, A. Varnas, V. Didžiokas) susilaukė kritikos. Todėl studentai buvo siunčiami į užsienį mokytis. Paryžiuje mokėsi J. Mikėnas, S. Ušinskas, L. Strolis, A. Gudaitis, V. K. Jonynas, A. Antinis, B. Pundzius, Ad.

¹⁰⁶⁶ Rimantas Juozas, *op. cit.*, p. 347.

¹⁰⁶⁷ Žr. priedą nr. 1.

¹⁰⁶⁸ Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Keramika“, in: *Lietuvos dailės istorija...*, p. 294-295; *Art deco* stilius rėmėsi vietinio meno tradicijomis: Prancūzija – rokoko, Ispanija – maurų, Anglija – vikingų, Vidurio, Rytų Europa – valstiečių daile. Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX...*, p. 65.

¹⁰⁶⁹ „Taikomoji dekoratyvinė dailė“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 432-434.

¹⁰⁷⁰ Purvinaitė Rūta Marija, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁷¹ Monumentalioji dekoratyvinė dailė – kūrybos forma, apimanti didelio mastelio, su architektūrine aplinka integruotus kūrinius, atliekančius tiek estetinę, tiek reprezentacinę ar ideologinę funkciją.

Smetona, R. Kalpokas. Moterų tarpe monumentaliąja dekoratyvine daile užsiėmė D. Tarabildaitė-Tarabildienė, studijavusi Paryžiuje, dalyvavusi konkurse sukurti Senos tiltams skulptūrą. Situacija pradėjo kisti į Lietuvą grįžus užsienyje studijas baigusiems dailininkams. Reikšmingą impulsą freskos ir mozaikos raidai suteikė J. Mikėno pedagoginė veikla, o vitražo sritis sustiprėjo nuo 1934 m., pradėjus dėstyti S. Ušinskui.

Augant ekonomikai bei poreikiui puošti pastatus, buvo atsigręžta į monumentaliąją dekoratyvinę dailę. Vienas žymiausių to pavyzdžių – 1929 m. Lietuvos banko rūmų dekoravimas, kuriame dalyvavo K. Sklėrius, vitražus kūrė S. Ušinskas, sieninę tapybą P. Kalpokas, V. Didžiokas, J. Janulis ir vienintelė moteris O. Dubeneckienė¹⁰⁷². Monumentalioji tapyba buvo naudojama pastatams dekoruoti. Šioje srityje daugiausia save realizavo vyrai kūrėjai, paminėtina M. Dobužinskio tapyba Vytauto Didžiojo gimnazijoje Klaipėdoje (1926), A. Varno dekoratyviniai pano Raseinių gimnazijai (1939–1940), S. Ušinsko vitražai Pramonės ir prekybos amatų rūmams Kaune (1937–1938). Freskomis buvo puošiami religiniai pastatai, išsiskyrė A. Valeška, sukūręs freskas Kauno Šančių bažnyčiai ir Kauno karo ligoninės koplyčiai, taip pat S. Ušinskas, freskomis dekoravęs Kauno Prisikėlimo ir Berčiūnų bažnyčias. Monumentaliojoje dailėje buvo ieškoma nacionalinio savitumo¹⁰⁷³, kuris puošų aplinką bei liudytų lietuvių tautą. Tuo tarpu moterų indėlis į monumentaliąją dekoratyvinę dailę buvo fragmentiškas. Freskas kūrė L. Vainekytė ir I. Trečiokaitė-Žebenkienė. Pastaroji vėliau taip pat kūrė mozaikas¹⁰⁷⁴. O. Dubeneckienės-Kalpokiensės tarpdiscipliniškumas atsiskleidė ir pano¹⁰⁷⁵ kūryboje. Ji sukūrė Balio Sruogos pano Vilkolakio teatro bufetė¹⁰⁷⁶. Galima teigti, jog monumentaliojoje dekoratyvinėje dailėje tarpukariu dominavo vyrai, tačiau stiprėjant šios srities plėtrai joje atsirado erdvė ir moterų, kurios prisidėjo prie viešųjų erdvių meninio formavimo, kūrybos raiškai.

¹⁰⁷² „Monumentalioji dekoratyvinė dailė“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija...II tomas*, p. 396.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 396, 400, 406.

¹⁰⁷⁴ Trečiokaitė-Žebenkienė Irena, „Mozaika portretas“, *mozaika*, 4 deš., in: ČDM TRm 85.

¹⁰⁷⁵ Pano – tai tapybos, mozaikos, keramikos ar reljefo kūrinys, skirtas interjero sienoms arba luboms puošti.

¹⁰⁷⁶ Gaudrimas Juozas, *op. cit.*, p. 105.

7.2.6. Teatro dailės šaka – scenografija

Teatras tapo viena iš institucijų, kuriuose dailininkai buvo integrali dalis. Tarpukario Kaune veikė šie pagrindiniai teatrai: Valstybės (1925–1940)¹⁰⁷⁷, Vilkolakio (1919–1925)¹⁰⁷⁸ ir Tautos (1919–1924). Ruošti profesionalius teatro dailininkus susirūpinta tik 3-iojo deš. pab., kuomet pastebėta, jog dėl šių specialistų stygiaus Valstybės teatras išleidžia didelę dalį biudžeto. Pradėta kviesti teatro dailininkus iš užsienio. Šiam tikslui turėjo pasitarnauti 1929 m. įkurta dekoratyvinės dailės studijoje, kurioje buvo mokoma ne tik mozaikų, freskų meno, bet ir teatro dekoracijų.¹⁰⁷⁹ Lietuvių scenografijai didelę reikšmę turėjo M. Dobužinskis, gebėjęs perteikti įvairių epochų stilių bei pritaikyti jį naujiems laikams. Greta jo scenografijas kūrė ir kiti to meto dailininkai: V. Didžiokas, P. Kalpokas, V. Dubeneckis, A. Galdikas, V. Bičiūnas, V. Jomantas, J. Gregorauskas, A. Varnas¹⁰⁸⁰, bei Paryžiuje įgūdžių įgiję jaunosios kartos dailininkai: L. Truikys ir S. Užinskas.¹⁰⁸¹ Pastarasis lankė žymios to meto rusų-prancūzų scenografės, grafikės, dizainerės Aleksandros Ekster studiją Paryžiuje. Šioje studijoje taip pat dirbo A. Gudaitis¹⁰⁸². Dėka šių patirčių progresyvios idėjos buvo atvežtos į tarpukario Lietuvą¹⁰⁸³.

Teatro lauke kūrė ir O. Dubeneckienė-Kalpokienė, kurios savitą braižą formavo XX a. pr. rusų meno srovės, buvo puoselėjama retrospektyvinė scenografijos kryptis, būdinga ir jos vyrui V. Dubeneckiui bei M. Dobužinskiui. Menininkė reiškėsi kaip scenografe bei kostiumų dailininkė¹⁰⁸⁴. O. Dubeneckienė-Kalpokienė teatro dekoracijų patirtį atsivežė dar iš Peterburgo, kuriame iki Pirmojo pasaulinio karo dirbo Liaudies namų operoje. Taip pat kūrė eskizus kostiumams bei dekoracijoms privatiems spektakliams¹⁰⁸⁵, o taip pat tarpukario Kauno Valstybės teatrui. Tai liudija,

¹⁰⁷⁷ 1920–1922 m. Dramos vaidykla. 1931 m. iš Valstybės teatro sudarytas Šiaulių skyrius veikęs iki 1935 m. ir Klaipėdos skyrius 1935–1939 m. Valstybės teatras, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus]: <https://www.vle.lt/straipsnis/valstybes-teatras/> [2026-03-07].

¹⁰⁷⁸ Veikęs su pertraukomis.

¹⁰⁷⁹ „Scenografija“, in: XX a. *Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 357-358.

¹⁰⁸⁰ „Teatrų repertuaras“, in: *Lietuvių teatras 1918–1929...*, p. 309-322.

¹⁰⁸¹ „Scenografija“, in: XX a. *Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 358.

¹⁰⁸² „Antanas Gudaitis (1904)“, in: XX a. *Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 92.

¹⁰⁸³ Šabasevičius Helmutas, „Scenografija“, in: *Lietuvos dailės istorija*, 2002, p. 292-293.

¹⁰⁸⁴ Dubeneckienė-Kalpokienė Olga. „IV v. belaisvės kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1938, in: LTMKM Ad 1226; Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „Licėjaus mokinio kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1939, in: LTMKM Ad 1361/1.

¹⁰⁸⁵ Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės autobiografija, 1936, in: LNDM f. 3, ap.1, b. 12, l. 1.

apie jos kūrybinės veiklos tąsą teatro lauke. Jos kurti kostiumai nevengė ryškaus kolorito, kartais net veikėjo šaržavimo. Tai ypač išryškėjo „Lohengrino“ ir „Pakalnės“ spektakliuose¹⁰⁸⁶. Dar viena teatro dailininkė, kūrusi tarpukario Lietuvoje, buvo B. Didžiokienė. Pastebima, jog abi moterys daugiausia reiškėsi kaip baleto spektaklių dailininkės¹⁰⁸⁷. Tai galimai įtakojo faktas, jog O. Dubeneckienė-Kalpokienė turėjo savo baleto studiją. Abi menininkės buvo gerai įvaldžiusios piešimą, todėl kūrė kostiumus teatrui. B. Didžiokienės kaip teatro dailininkės vardas dažniausiai spektakliuose minimas šalia jos vyro V. Didžioko¹⁰⁸⁸. Tai suponuoja mintį, jog B. Didžiokienės įsitvirtinimas teatro lauke priklausė taip pat nuo vyro, teatro dailininko V. Didžioko įtakos.

Teatro lauke epizodiškai pasirodė ir D. Tarabildaitė-Tarabildienė, kuri sukūrė dekoracijas ir kostiumus 1936 m. spektakliui „Aliutės sapnas“¹⁰⁸⁹. Taip pat Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė, kuri 1939 m. atvykusi į Kauną įsidarbino Kauno Valstybės teatro kostiumų ir dekoracijų dailininke¹⁰⁹⁰. Daroma išvada, jog moterų dalyvavimas teatro scenografijos srityje buvo labiau epizodinis nei nuoseklus. Nėra pagrindo teigti, jog jos konkuravo su vyrais dėl pozicijų šiame profesiniame lauke. Scenografijos, kostiumų kūrimas dažniau buvo papildoma, bet ne pagrindinė jų profesinė veikla.

Dar viena su teatru susijusi kūrybos sritis buvo lėlės – marionetės. Jomis domėjosi keli tarpukario dailininkai. Tarp jų B. Didžiokienė ir S. Ušinskas. Abu kūrėjai ne tik tapė lėles: B. Didžiokienė „Dekoracija lėlių teatrui“ (1931)¹⁰⁹¹, „Mis Čarlston“ (1930)¹⁰⁹², S. Ušinsko „Advokatas Petlenas“ (1935)¹⁰⁹³, tačiau ir gamino lėles. S. Ušinskas, vedinas savo aistros marionetėms, 1936 m. kartu su scenaristu A. Gustaičiu, režisieriumi H. Kačinsku ir aktoriais P. Zilonu, M. Mironaite, N. Naku bei kitais pastatė lėlių spektaklį „Silvestras Dūdelė“, o 1938 m. sukūrė pirmąjį lietuvišką lėlių kino

¹⁰⁸⁶ O. Dubeneckienė-Kalpokienė, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 369-370.

¹⁰⁸⁷ „Teatrų repertuaras“, in: Gaudrimas Juozas, *op. cit.*, p. 321-322.

¹⁰⁸⁸ Didžiokienė Barbora, „Pono Fordo kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1928, in: LTMKM Ad 2747; Didžiokienė Barbora, „Vaikų baleto šokėjos kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1928, in: LTMKM Ad 2729.

¹⁰⁸⁹ Burbaitė Ieva, „Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 87.

¹⁰⁹⁰ Burbaitė Ieva, „Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė“, in: *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų...*, p. 99.

¹⁰⁹¹ Didžiokienė Barbora, „Dekoracija lėlių teatrui“, *piešinys*, 1927, in: LNDM T 5560.

¹⁰⁹² Didžiokienė Barbora, „Mis Čarlston“, *piešinys*, 1930, in: LNDM T 3106.

¹⁰⁹³ Ušinskas Stasys, „Advokatas Petlenas“, *paveikslas*, 1934–1935, in: ČDM Mt 1075.

filmą „Storulio sapnas“¹⁰⁹⁴. Vis dėlto, nepaisant abiejų dailininkų susidomėjimo lėlėmis, nagrinėjamu laikotarpiu jų kūrybinio bendradarbiavimo nustatyti nepavyko. B. Didžiokienės sukurtos lėlės išliko individualios meninės praktikos dalimi ir neperaugo į platesnius teatrinius ar kino projektus, kokius plėtojo S. Ušinskas. Tai leidžia teigti, jog nors abu kūrėjai ir veikė toje pačioje meninėje erdvėje, jų veiklos mastas, tikslai ir įtaka lėlių teatro raidai buvo skirtingi.

Teatras taip pat buvo ta erdvė, kurioje buvo galima susipažinti su moderniomis idėjomis. Kviestiniai užsienio scenografai į Lietuvos kultūrinį lauką atnešė naujų, modernių idėjų. Vienas ryškesnių pavyzdžių būtų Rusijos avangardo atstovė Natalija Gončarova, kuri 1935 m. Kauno Valstybės teatre sukūrė scenografiją operai „Caras Saltanas“¹⁰⁹⁵. Tokie kūrybiniai impulsai atvėrė vietinėms dailininkėms galimybes susipažinti su modernistinėmis tendencijomis per moteriškąją prizmę.

Šie pavyzdžiai rodo, jog dailininkės veikė teatro lauke, tačiau tai nebuvo jų pagrindinė veikla. Dailės praktikoje įgyti įgūdžiai galėjo būti sėkmingai pritaikomi teatrinėje veikloje, ypač scenografijos, kostiumų kūrimo kontekste. Tokia tarpdisciplininė patirtis plėtė jų kaip dailininkų kūrybinį potencialą bei veiklos lauką. Be to, spektakliai, pasiekiantys platesnes auditorijas, sudarė galimybes jų kūrybai įgyti didesnę matomumą.

Teatro erdvės tarpukariu atliko ne tik scenos meno, bet ir vaizduojamosios dailės sklaidos funkciją. Tam tikri teatrai buvo atviri dailininkų kūrybai ir tapo svarbiomis parodų vietomis. Kauno Valstybės teatre veikė nuolatinė dailės paroda, kurioje savo kūrinius eksponavo: N. Arbitblatas, V. Didžiokas, B. Didžiokienė, M. Dobužinskis, O. Dubeneckienė-Kalpokenė, A. Galdikas, I. Jackevičaitė, P. Kalpokas, J. Mackevičius, J. Šileika, K. Šimonis, K. Šklėrius, I. Šlapelis, A. Varnas, Š. Zelmanavičius, J. Zikaras, A. Žmuidzinavičius¹⁰⁹⁶. Teatro ir dailės sąveiką liudija ir 1933 m. Nepriklausomųjų dailininkų draugijos meno salone surengta teatro dekoracijų ir kostiumų kūrėjų paroda. Joje savo darbus pristatė: A. Benua, V. Bičiūnas, M. Dobužinskis, V. Dubeneckis, O. Dubeneckienė, V. Didžiokas, B. Didžiokienė, A. Galdikas, N. Gončarova, P. Kalpokas, L. Truikys, S. Ušinskas

¹⁰⁹⁴ „Stasio Ušinsko scenografija“, in: *XX a. Lietuvių dailės istorija... II tomas*, p. 387.

¹⁰⁹⁵ Šabasevičius Helmutas, „Scenos aristokratai ir maištininkai. Lietuvos teatro dailė 1920–1940 m.“, in: *Lietuvos Teatro, muzikos ir kino muziejus*, [interaktyvus], in: <https://ltmkm.lt/muziejus/scenos-aristokratai-ir-maistinininkai/>, [2026-03-23].

¹⁰⁹⁶ Nuolatinės dailės parodos Valstybės teatre katalogas, in: *7 meno dienos*, 1930, nr. 62, p. 25-26

ir kt¹⁰⁹⁷. Šios iniciatyvos rodo, jog teatras buvo ne tik scenos meno kūrybos laukas, bet ir reikšminga erdvė dailės kūrinių eksponavimui.

Teatro dailininkų veikla buvo ne tik pristatoma visuomenei, bet ir aktyviai aptariama to meto kultūrinėje spaudoje. Teatro dailininkų, scenografų darbai buvo spausdinami žurnale „7 meno dienos“¹⁰⁹⁸. Vis dėlto teatre dirbę dailininkai neretai susilaukdavo kritikos. To meto spaudoje buvo teigiama, jog jiems stinga žinių, studijų ir pasirengimo. Kritikai pabrėžė, jog ne teatras turėtų ieškoti dailininkų, bet patys dailininkai turėtų kryptingai siekti darbo teatre. Taip pat buvo rekomenduojama pirmiausia išsivirtinti parodinėje veikloje ir tik vėliau savo kūrybą pristatyti scenoje¹⁰⁹⁹. Teatro dailininkams adresuota kritika atskleidžia meno lauko viduje egzistavusias kompetencijos normas. Remiantis P. Bourdieu meno lauko teorija, dailininko statusas nėra įgyjamas vien kūrybine veikla. Jis suteikiamas įgyjant pakankamą simbolinį kapitalą, kurį pripažįsta meno lauko veikėjai. Reikalavimas scenografams turėti specialų pasirengimą, pabaigti studijas, įgyti žinių, išsivirtinti parodinėje veikloje rodo, jog teatro sritis buvo laikoma erdve, į kurią buvo tikimasi *ateiti* jau įgijus pripažinimą kitose dailės sferose.

7.2.7. Vaizduojamoji dailė – fotografija

Fotografijos sritis buvo pristatoma kaip „tinkanti“ moterims: „Pastebėta, kad tai esanti moterims tinkama profesija, nes sakoma, kad moteris, savo takto ir intuicijos dėka greit pastebi pozuojančiojo, asmens būdo ypatybes, o tai svarbu, kad gautų charakteringą atvaizdą, o ne dirbtiną pozą“¹¹⁰⁰. Nors tarpukariu viešajame diskurse fotografija buvo pristatoma kaip moterims tinkama profesija, šis vertinimas rėmėsi tradiciniais lyčių stereotipais, kurie moterų profesinius įgūdžius aiškino ne įgyta kvalifikacija, bet prigimtinėmis savybėmis – intuicija ar jautrumu. Vis dėlto praktika rodo, jog fotografijos srityje moterys kūrė savarankiškus verslus, išsivirtino profesinėje aplinkoje ir formavo Lietuvos fotografijos kultūrą. Pirmoji Lietuvoje moteris fotografė buvo Paulina Mongirdaitė (1865–1924 m.), dirbusi Palangoje. Ji fiksavo Palangos gamtą, pajūrį, poilsiautojus. Glaudžiai dirbo su grafais

¹⁰⁹⁷ „Kronika“, in: *7 meno dienos*, 1933, nr. 90, p. 16.

¹⁰⁹⁸ P. Kalpokas „Pakalnė“ viršelis, in: *7 meno dienos*, 1928, nr. 11; St. Ušinskas „Korvillio varpai“, dekoracijos eskizas, viršelis, in: *7 meno dienos*, 1932, nr. 82; O. Dubeneckienės kostiumo eskizai „Tariamajam ligoniui“, in: *7 meno dienos*, 1928, nr. 23, p. 5.

¹⁰⁹⁹ Aranus, „Dailė ir scena“, in: *7 meno dienos*, 1931, nr. 71, p. 12-13.

¹¹⁰⁰ „Įvairenybės, Fotografavimas tai moterų užsiėmimas“, in: *Moteris*, 1921, nr. 7, p. 7.

Tiškevičiaus¹¹⁰¹. Sostinėje taip pat buvo įsitvirtinusių fotografų. Istorikės A. Jakubavičienės teigimu, 4 deš. Kaune veikė apie 50 fotoateljė¹¹⁰². Žymiausia fotografė portretistė buvo Zinaida Bliumentalienė, kuri spaudoje buvo pristatoma kaip menininkė, fotografė, turėjusi savo ateljė „Zinaida“. Ji fotografavo žymius to meto Lietuvos žmones: ELTOS direktorę Magdalėną Avietėnaitę, visuomenės veikėją Magdalėną Galdikienę, prezidentą Antaną Smetoną. Šie pavydžiai leidžia teigti, jog fotografijos srityje moterims atsivėrė galimybės plėtoti savarankišką profesinę veiklą, steigti foto ateljė ir pelnyti visuomenės pripažinimą.

Nors daliai moterų fotografija tapo savarankiška profesine veikla, kitoms liko papildomos meninės raiškos forma bei buvo pasitelkiama kaip modernios kūrybinės ekspresijos priemonė. Fotografija, kaip papildoma meninė raiškos priemonė, domėjosi bei užsiėmė ir kitos to meto dailininkės, kurios sugebėjo *įpinti* modernumo aspektą joje. O. Dubeneckienės-Kalpokiienės fotoaktai pasitarnavo kaip paruošiamoji medžiaga tapybos darbams¹¹⁰³, tikėtina įkvėpti nudizmo idėjų, atkeliavusių iš Vokietijos, kartu su sveikos gyvensenos bei modernaus šokio koncepcijomis¹¹⁰⁴. *Niu* žanro nuotraukų galima aptikti ir D. Tarabildaitės-Tarabildienės¹¹⁰⁵, V. Šleivyčės¹¹⁰⁶ bei Gerardo Bagdonavičiaus fotoarchyvuose. D. Tarabildaitė-Tarabildienė taip pat kūrė fotomontažus¹¹⁰⁷, kurių pozas bei kostiumus bandė atkartoti iš

¹¹⁰¹ Paulina Mongirdaitė, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/straipsnis/paulina-mongirdaite/> [2026-03-21].

¹¹⁰² Javaitytė Skirmantė, „Moterys tarpukariu: siekė lyčių lygybės, kūrė sėkmingus verslus“, in: *Kas vyksta Kaune*, 2018-04-29, [interaktyvus], in: <https://kaunas.kasvyksta.lt/2018/04/29/verslas/moterys-tarpukariu-sieke-lyciu-lygybes-kure-sekmingus-verslus/> [2025-04-29]. Pažymėtinos šios fotoateljė savininkės: „Polyfoto“ (1935–1939 m., veikė Laisvės al. 76) savininkė Sulamita Rabinavičienė; „Rafael“ (1930–1939 m., veikė Laisvės al. 17) savininkė Ona Pinkertienė-Šneiderienė; „Splendid“ (1936–1941 m., veikė S. Daukanto g. 8).

¹¹⁰³ Petras Kalpokas (?), „Olga Dubeneckienė-Kalpokiene“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM; Petras Kalpokas (?), „Olga Dubeneckienė-Kalpokiene Palangoje“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM; Petras Kalpokas, „Nugaros studija“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM; Kalpokas Petras, „Amazonė“, *paveikslas*, 1926, in: LNDM T 4057.

¹¹⁰⁴ Burbaitė Ieva, „Nuogo kūno problema...“, p. 146.

¹¹⁰⁵ Burbaitė Ieva, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4 dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2017, nr. 85, p. 69-80.

¹¹⁰⁶ Burbaitė Ieva, „Nuogo kūno problema...“, p. 155.

¹¹⁰⁷ Burbaitė Ieva, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės...“, p. 69.

jau matytų Holivudo aktorių ir dainininkių vaizdinių žurnaluose¹¹⁰⁸. Tuo tarpu V. Šleivyтės modernumas pasireiškė fotografuojant dviejų moterų meilę¹¹⁰⁹. Šie socialiniai vaidmenys XX a. pirmojoje pusėje Lietuvoje buvo laikomi kultūriškai nepriimtini, todėl jų viešas reprezentavimas meno lauke buvo dažnai stigmatizuotas ar nutylimas. Dėl šios priežasties V. Šleivyтės fotografijos tematika laikoma modernia savo laikmečiui, tyrinėjanti savo tapatybę¹¹¹⁰. Galime teigti, jog fotografija pasitarnavo moterų tarpe kaip sritis, leidusi joms skleisti modernias idėjas.

Tarpukario spaudoje taip pat galima identifikuoti foto-dailininkės terminą. 1929 m. straipsnyje „Foto-dailininkė B. Tallat-Kelpšaitė“, pristatoma kaip aukštos meninės vertės fotografė, kurios fotografijos gali prilygti natūralistinei tapybai, o portretai gali konkuruoti su dailininkų tapytais paveikslais. Fotografija įvardijama kaip sritis, kuri daro nepaprastą pažangą technologine prasme. Pastebimas fotografės siekis tobulinti turimas žinias. Važiuojama mokytis į Vilnių pas to meto garsų Vilniaus fotografą J. Bulhaką (Pas J. Bulhaką taip pat mokėsi ir S. Urbonavičiūtė-Subačiuvienė). Planai stažuotis Vokietijoje. Straipsnio autorius Adomas Vėtra teigė, jog B. Tallat-Kelpšaitė kartu su savo motina Tallat-Kelpšiene pakėlė fotografijos meną iki aukštumų¹¹¹¹. Šis atvejis rodo, jog XX a. 4-ojo deš. pab. fotografija vis dažniau buvo suvokiama kaip savarankiška meno sritis, o fotografai – profesionalūs kūrėjai. Spaudoje vartotas terminas „foto-dailininkė“ liudija apie fotografijos integraciją į vaizduojamojo meno lauką. B. Tallat-Kelpšaitės kūrybos vertinimas atskleidžia, jog moterų profesinis autoritetas galėjo būti grindžiamas ne vien lyties stereotipais, bet ir pripažįstama menine kompetencija, nuosekliu profesiniu tobulėjimu bei tarptautine patirtimi.

¹¹⁰⁸ Amerikiečių aktorės ir dainininkės Lillianos Roth nuotrauka leidinyje, in: *Naujas žodis*, 1932, nr. 9, p. 6; Domicelė Tarabildienė, *Fotomontažas su Lillianos Roth sijonu*, 1932, in: Tarabildų šeimos archyvas. Brigitte'os Helm nuotrauka leidinyje: in: *Naujas žodis*, 1932, nr. 3, p. 7; Domicelė Tarabildienė, „Sėdinti su gėlėmis II“, 1932, in: Tarabildų šeimos archyvas.

¹¹⁰⁹ „Menininkė Šleivyтė – viena pirmųjų užfiksavusi dviejų moterų meilę“, in: LRT televizijos laida „Daiktų istorijos“, 2025, [interaktyvus], in: https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2464647/menininke-sleivyte-viena-pirmuju-uzfiksavusi-dvieju-moteru-meile?srsltid=AfmBOorRae_oJel3D8mi3CFQj-hxIFaWzU1ktLdvcCI6aUdo7uGYeGFd [2026-01-29].

¹¹¹⁰ Narušytė Agnė, „Ecriture Feminine fotografijoje: Veronika Šleivyтė ir Violeta Bubelyтė“, in: *Moters savastis dailėje, Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 84.

¹¹¹¹ Vėtra Adomas, „Foto-dailininkė B. Tallat-Kelpšaitė“, in: *7 meno dienos*, 1929, nr. 39, p. 8.

Fotografijos pavyzdys rodo platesnę tarpukario moterų meninės veiklos tendenciją, vis didesnę kūrybinės raiškos įvairovę ir profesinę specializaciją skirtingose meno srityse. Tarpukario laikotarpiu, lyginant su ankstesniu laikmečiu, pastebima, kad moterų kūrybinė veikla tapo labiau daugiafunkcinė: jos neapsiribodavo viena dailės šaka, tačiau specializuotasi keliose dailės šakose, pavyzdžiui, tapyboje ir grafikoje ar skulptūroje, grafikoje, teatro kostiumuose. Šis tarpdiscipliniškumas galėtų būti susijęs su galimybių įvairove, profesine strategija, finansine padėtimi, socialinių lūkesčių įtaka, kuomet visuomenė priskirsdavo moterims dekoratyvinių, taikomųjų amatų sritis, todėl kai kurios dailininkės galėjo plėtoti kelias disciplinas kaip būdą suderinti profesionalią meninę veiklą su priimtinomis visuomeninėmis normomis. Sunki finansinė dailininkių padėtis galėjo lemti jų pasirinkimą plėtoti veiklą keliose dailės srityse. Taip pat manoma, jog studijos užsienyje galėjo paskatinti pažintį su naujomis technikomis, modernistinėmis idėjomis, skatinusiomis peržengti vienos disciplinos ribas.

IŠVADOS

1. Esminį moterų profesinių galimybių pokytį dailėje lėmė ne vien emancipacijos idėjų sklaida, bet profesionaliojo dailės lauko formavimasis ir sistemingo dailės švietimo įtvirtinimas. XIX a. pab.–XX a. pr. Vilniuje pradeda kurtis profesionalusis dailės laukas, kuris įtraukia lietuvių inteligentus. 1866 m. įsteigta Vilniaus piešimo mokykla ir kuriasi galimybės mokytis dailės pagrindų. Identifikuota, jog iš tarpukariu dailės sferoje veikusių moterų 11 jų siekė dailės lavinimosi dar iki Pirmojo pasaulinio karo. Dailininkių išsilavinimo trajektorijoje dominavo mokslai privačiose studijose, dailės mokyklose, akademijose Peterburge, Paryžiuje, Dresdene, Miunchene, o taip pat ir Vilniuje. Būtent šios moterys formavo pirmąją profesionaliųjų dailininkių kartą tarpukario Lietuvoje. Pažymėtina, jog domėjimasis daile suaktyvėja 1907 m. įkūrus Lietuvių dailės draugiją. 1907–1914 m. buvo surengtos 8 lietuvių dailės parodos, kuriose galimybę pristatyti savo darbus turėjo profesionalūs ir pradedantys dailininkai bei amatininkai, tautodailininkai. Moterys daugiausia eksponavo darbus tekstilės, amatų srityje, kuri kultūriniame lauke buvo vertinama kaip žemesnė meno sritis. Tai rodo, jog moterys rodė iniciatyvą ir aktyvumą besiformuojančiame dailės lauke, siekė pristatyti savo kūrybą.
2. Tarpukario Lietuvos moterų įsitraukimas į dailės lauką iš pavienių atvejų tapo kiekybiškai svarbiu reiškiniu. Tyrimo metu identifikuotos 253 moterys, kurių ryšius su dailės sfera patvirtina bent vienas institucinis, edukacinis, kūrybinis, organizacinis dokumentas. Šis skaičius leidžia rekonstruoti iki šiol istoriografijoje nepakankamai nagrinėtą moterų dalyvavimą dailės srityje mastą, į kurį patenka ne tik pripažintos kūrėjos. Skaičiuojama, jog 79-ių iš 253-ių dailininkių įsitvirtinimą lėmė meninio išsilavinimo, dalyvavimo parodose, socialinių ryšių ar santuokos priežastys. Svarbu paminėti, jog dailės lauke aktyviai reikėsi to meto tautinių mažumų – žydų, lenkų, rusų dailininkės: Č. Percikovičiūtė, S. Romerienė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė. Prie jų įsitvirtinimo ženkliai prisidėjo tautinių mažumų bendruomenės, kurios savo dailininkėms kūrė eksponavimo bei studijų galimybes. Neįsitvirtinimą dažniausiai lėmė išsilavinimo nebuvimas: neįstojimas, pašalinimas iš KMM, tačiau taip pat neretai ir finansinė, šeimatinė, geopolitinė situacija, talento stoka, meno kritikų dėmesio stygius, nedalyvavimas parodose, draugijose ar profesinės krypties pakeitimas. Tokių merginų identifikuojama apie 147. Kita vertus didelė dalis merginų

ir moterų, kurioms nepavyko savęs išreikšti profesionaliomis dailininkėmis, buvo įsitraukusios į dailės lauką, daugiausia kaip piešimo mokytojos (56 moterys), taip pat kaip meno kritikės, draugijų narės, parodų organizatorės ar amatų atstovės. Svarbu paminėti, jog dalis dailininkių įsitvirtino tik po karo, kadangi įsitvirtinimui reikėjo laiko ir specifinių sąlygų (tokių identifikuojama 15).

3. Dailės lauko veikimo modelius reikšmingai įtakojo katalikiškoji ir liberalioji feminizmo srovės. Jos siūlė skirtingus moterų profesinio veikimo modelius. Liberalioji kryptis, kuriai atstovavo Lietuvos moterų taryba, akcentavo teisinį lygiavertiškumą, kūrybos laisvę, profesinę autonomiją bei ryšius su tarptautinėmis organizacijomis. Tuo tarpu katalikiškoji kryptis siūlė profesinę veiklą derinti su šeimos, motinystės, religingumo, visuomeninės veiklos kanonais. Dailės paslapčių KMM mokėsi ir vienuolės. Viena iš tematikų tampa religinė – ją savo kūryboje gvildena ne tik vienuolės, tačiau ir kitos dailininkės. Svarbu tai, kad dailininkių matomumo proveržis dalinai įvyko katalikiškosios srovės dėka. 1937 m. buvo surengta pirmoji Lietuvos moterų dailininkių paroda, sutelkusi 39 kūrėjas, kurias suorganizavo katalikiškai organizacijai priklausęs Moterų tautos komitetas. Ši paroda tapo vienu iš kertinių renginių dailės lauke įsitraukusioms, tačiau dar neįsitvirtinusioms merginoms, kurios galėjo pristatyti savo kūrybą greta jau įsitvirtinusių dailininkių. Tarpukario dailininkė turėjo derinti *naujosios moters* – išsilavinusios, profesinių ambicijų turinčios moters įvaizdį su katalikiškosios moters – žmonos, motinos, globėjos lūkesčiais. Dažnai šie atvejai persidengdavo ir/ar kurdavo konfliktą šeimoje ir visuomenėje. Galiausiai skirtingos to meto srovės, tiek katalikiškoji, tiek liberalioji, skatino moteris kurti, ieškoti savo braižo. Todėl, siekiant įsitvirtinimo, atsirado konkurencija, dailės kritika bei poreikis suformuoti savitą kūrybos stilių.
4. Galimybė gauti išsilavinimą buvo viena iš esminių priežasčių, siekiant įsitvirtinti dailės lauke. Švietimo galimybės kūrėsi, kai Kaune 1922 m. buvo atidaryta KMM, išaugusi iš 1920 m. įsteigtų Aukštųjų piešimo kursų. KMM buvo pirmoji ir vienintelė to meto dailininkus rengusi meno mokykla, kurioje pedagogais dirbo žymiausi to meto Lietuvos dailininkai. Žinoma, jog nuo 1920 m. iki 1939 m. į šią mokyklą mokytis dailės paslapčių įstojo 212 merginų. Tai sudarė 30 proc. visų mokinių, tačiau mokslus baigė tik 61 mokinė. Lyginamoji Kauno, Vilniaus ir Rygos dailės mokymo įstaigų analizė parodė, kad moterys visame regione sudarė

reikšmingą, nors vis dar mažesnę nei vyrai, mokinių dalį. Nustatyta, jog KMM (1920–1939 m.) studijavo 712 mokinių: 70 proc. vaikų ir 30 proc. merginų, Rygos dailės mokykloje (1920–1939 m.) mokėsi 864 mokiniai: 69 proc. vaikų ir 31 proc. merginų, Vilniaus Stepono Batoro universiteto Dailės fakultete (1919–1939 m.) studijavo 874 mokiniai: 54 proc. vaikų ir 46 proc. merginų. Galima teigti, jog moterų įsitraukimas į profesionalų dailės ugdymą nebuvo vien Lietuvos išimtis, tačiau platesnio Rytų Europos visuomenių modernėjimo dalis. Tyrimas atskleidė, jog galimybės siekti dailės studijų užsienyje buvo tiesiogiai susijusios su ekonominiais ištekliais. Tokios studijos buvo prieinamos daugiausia finansiškai pasiturinčių šeimų dukterims, kurių šeima arba jos pačios galėjo padengti studijų išlaidas. Tyrimo metu identifikuotos 29 moterys, tarpukariu studijavusios užsienyje. Valstybė skyrė paramą moterų dailės studijoms tik XX a. 4-ajame deš., žinoma, jog stipendijos buvo skirtos tik trims dailininkėms jų studijoms Prancūzijos dailės akademijose ir mokyklose. Dailės išsilavinimas buvo išskirtinai svarbus, siekiant tapti profesionale, pripažinta dailininke. Lietuvoje įsitvirtinti dailės lauke nepavyko nei vienai savamokslei moteriai. Galimai jos pristatydavo savo darbus tik artimoje aplinkoje arba pasirinko neviešinti savo kūrybos.

5. Profesionalus dailės ugdymas formavosi kaip kelių profesinių laukų sąveika. Jo veikimui buvo būtinos ir iki šiol Lietuvos dailės istorijoje menkai nagrinėtos dalyvių grupės. Visų pirma, mokant piešti ir rengiant dailininkus KMM, buvo svarbus pozuotojų darbas. Nustatyta, kad 1938–1939 m. KMM pozuotojais dirbo 81 asmenys: 42 moterys ir 39 vyrai. Buvo įprasta, kad vieni kitiems pozuodavo patys dailininkai, mokiniai, taip pat pozuodavo žmonos, šeimos nariai, socialiai pažeidžiami asmenys – nepasiturintys, prostitutės. KMM pozuotojais buvo priimami dirbti asmenys, kuriems tai buvo ir saviraiška, ir darbas su galimybe gauti atlygį. Tyrimo metu nustatyta, kad moterys dirbti pozuotojomis KMM dažniausiai rinkosi dėl finansinių paskatų ar noro įsitraukti į dailininkų ratą. Pozuotojos profesija buvo atvira įvairaus amžiaus moterims. Šis pasirinkimas buvo būtinas mokymo, ugdymo procese, tačiau visuomenėje susilaukdavo kritikos. Spaudoje 1925 m. buvo paskelbti net keli straipsniai, kaltinantys, jog pozuotojomis esą dirba gimnazijos mokinės, jog tai skatina ištvirkimą, „lengvų“ pinigų vaikymąsi ir pan. Vyriausia KMM pozuotoja identifikuota 86-ųjų metų, jauniausia 16-kos. Dauguma pozuotojų buvo gimę Lietuvoje. Moterų tarpe dominavo namų

šeimininkės, darbininkės ir siuvėjos, tuo tarpu vyrų gretose dominavo darbininkai, kurie priklausė žemesniajam socialiniam sluoksniui.

Vis dėl to pozuotojo profesija galėjo ne tik traukti, bet ir atgrasyti – tai patvirtina faktas, jog pirmaisiais KMM gyvavimo metais meno mokyklai nepavyko surasti norinčių pozuoti. Tam buvo pakviesti pozuotojai iš Vokietijos. Panaši situacija vyko ir Dublino Metropolitenos dailės mokykloje. Tai suponuoja mintį, jog katalikiškų šalių visuomenės galimai stigmatizavo pozuotojos profesiją. Paradoksalu, tačiau nors katalikiškoje visuomenėje pozuotojos profesija ilgą laiką buvo vertinama prieštaringai ir moralizuojama dėl nuogo kūno eksponavimo, tarpukariu KMM pozuotojų gretose dominavo katalikai. Pozuotojų reikšmė išryškėja ne tik socialiniame ir religiniame kontekste, bet ir analizuojant KMM ryšius su medicinos sritimi.

Svarbu pabrėžti, jog KMM ryšiai su medicinos sritimi atskleidė, jog akademinis žmogaus kūno pažinimas – anatomija, buvo grindžiamas ne vien dailininkų praktika. Gydytojai rėmė dailės draugijas, dėstė anatomiją dailės įstaigose, tarpininkavo tarp dailės ir medicinos institucijų. Šie ryšiai kūrė papildomą socialinį kapitalą bei patvirtino, jog dailės lauko struktūrizavimas priklausė nuo tarpdisciplininių tinklų. Tai patvirtina ir bendrą to meto Europos dailės akademijų tendenciją, kurioje medikai buvo integrali sistemingo dailės išsilavinimo dalis.

6. Tarpukario Lietuvos dailės laukas buvo skirtingų kartų ir bendruomenių susikirtimo taškas. Dailininkės karjera traukė įvairių socialinių sluoksnių atstoves, kurios dėl skirtingų priežasčių siekė įsitvirtinti dailės lauke. Vidurinio ir žemesniojo sluoksnio merginoms galimybė įsitvirtinti dailės lauke dažnu atveju asocijavosi su socialinio mobilumo priemone. Tuo tarpu aukštesniojo sluoksnio moterims, be noro pildyti kultūrinį kapitalą, dailės laukas įprasmino ir trokštamą savirealizacijos siekį ar net maištą prieš konservatyvias visuomenės normas.

Lyginant iki Pirmojo pasaulinio karo dailės išsilavinimą įgijusias 11 merginų su 242 merginomis, pradėjusiomis dailės studijas tarpukariu, išryškėja reikšmingi struktūriniai pokyčiai. Ankstyvojo laikotarpio dailininkės daugiausia buvo ne vietinės kilmės (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė), kurių įsitvirtinimas dažniausiai rėmėsi santuoka, socialiniais ryšiais ar socialine kilme. Tuo tarpu tarpukariu susiformavusi struktūrizuota dailės lauko sistema išplėtė vietinių merginų profesinės veiklos galimybes – jos galėjo studijuoti Lietuvoje, pretenduoti į valstybės finansuojamas stipendijas, dalyvauti tarptautinėse parodose bei atstovauti nacionalinę Lietuvos dailę užsienyje.

Šie pokyčiai rodo, jog tarpukariu buvo sukurta palankesnė institucinė aplinka moterų profesiniam įsitvirtinimui dailės sferoje, kurioje jos konkuravo su vyrais. 4-ajame deš. pradeda reikštis KMM dailės ar privačiose dailininkų studijose išsilavinimą įgijusios merginos (D. Tarabildaitė-Tarabildienė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė, Č. Percikovičiūtė, E. Grajauskaitė-Pazukienė, M. Katiliūtė), kurios visuomenei pristatė savo kūrybą. Tai sukuria ir didesnę konkurenciją dailininkų tarpe, kadangi plėtėsi dailės lauko dalyvių skaičius. Šie kiekybiniai pokyčiai bandomi atliepti draugijų, sąjungų organizuojamomis grupinėmis parodomis. Pastebima, jog iki 4-ojo deš. vyresniosios kartos dailininkės organizavo daugiau personalinių parodų. Vėliau situacija keičiasi, dalis vyresniosios kartos dailininkų (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė) pradeda aktyvesnę veiklą teatre. Nors šios dviejų kartų dailininkės ir buvo konkurentės dailės lauke, siekiant kritikų dėmesio, parodų, užsakymų, tačiau dalyvavimas bendrose parodose, pavyzdžiui: LDS Rudens parodos ar 1937 m. Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų paroda, rodo bendro tarpukario dailės lauko kūrimą kartu su vyrais dailininkais.

7. Dalyvavimas parodose buvo vienas iš pagrindinių įsitvirtinimo priežasčių. Tarpukario metu identifikuojamos 79-ios dailininkės, kurios parodose eksponavo savo kūrybą. Aktyviausios dailininkės buvo Č. Percikovičiūtė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė, K. Petrikaitė-Tulienė, I. Trečiokaitė-Žebenkienė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė. Šios dailininkės tarpukario laikotarpiu parodose dalyvavo 16-10 kartų. Lietuvoje parodos aktyviausiai buvo rengtos 1934–1939 metais. Kaunas išliko pagrindiniu parodų organizavimo centru, regionai siekė neatsilikti, tačiau dėl menkesnio visuomenės susidomėjimo, finansavimo, eksponavimo galimybių, liko labiau kaip kūrybos pristatymo visuomenei alternatyva. Tuo tarpu galimybės dalyvauti parodose užsienyje priklausė nuo ryšių, bendruomenių (žydų, lenkų, vokiečių, prancūzų) pagalbos, finansinių galimybių ar valstybės reprezentavimo būtinybės. Labiausiai prestižinėmis parodomis buvo laikomos personalinės parodos, rengiamos sostinėje Kaune ar užsienyje, kuriose tarpukariu daugiausia dalyvavo pirmosios kartos dailininkės (S. Romerienė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė) taip pat savo bendruomenių palaikomos žydų kilmės dailininkės (Č. Percikovičiūtė, S. Gorsenaitė, G. Lurjytė). Besisteigiančių draugijų ir sąjungų dėka atgijo grupinių parodų galimybės, kuriose moterys taip pat kviestos dalyvauti. Daugiausia kritikų vertinimų ir dėmesio sulaukė Č. Percikovičiūtė, S. Romerienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, B. Didžiokienė, tai įtakoją bendruomenių

indėliai: žydų, lenkų, rusų bei jų kuriamos galimybės eksponuoti darbus, parodos užsienyje, dailininkų talentas, ryšiai bei aktyvumas dailės lauke. Lietuvių parodų organizavimas užsienyje leido formuoti platesnį dailės lauką. Čia svarbus Lietuvos ir JAV santykis, kuris atsiskleidžia per bendras parodas JAV. Nors galimybė pristatyti savo kūrybą JAV ir buvo populiarsnė tarp senosios kartos dailininkų, o jaunieji dailininkai daugiau rinkosi Prancūziją, pastebima, jog JAV lietuvių parodos JAV sujungdavo skirtingų kartų dailininkus. Šiame bendradarbiavime išsiskyrė dailininkė Natalija Jasiukynaitė, tarpukariu emigravusi į JAV, kuri ne tik dalyvavo bendrose JAV lietuvių parodose, meno rateliuose, tačiau savo darbais populiarino lietuvių dailę JAV visuomenėje.

8. Lietuvos nepriklausomybės laikotarpiu moterų kūryboje pastebimas tarpdiscipliniškumas, kuris buvo nulemtas finansinių paskatų – noro kurti bei užsidirbti, didėjančių galimybių save realizuoti. Kūrėsi teatrai, buvo organizuojamos įvairios parodos, konkursai, mokykloms reikėjo piešimo mokytojų. Moterys dailės srityje save daugiausia realizavo tapyboje, grafikoje, rečiau skulptūroje ar fotografijoje. Dailininkų tapybai buvo būdingas impresionizmas, realizmas. Dominavo peizažai, naturmortai, motinystės, socialinių problemų tematikos, gėlių motyvas. Dailininkės ne kartą buvo kritikuojamos už mėgėjiškų „buketų“ piešimą. Pastebima, jog dailininkės pradėjo tapyti ir autoportretus, tačiau retai tapė kitas dailininkes. Tuo tarpu vyrams dailininkams buvo būdingas savo autoportretų ir kitų dailininkų portretų tapymas. Moterys, dalyvaudamos užsienio parodose, pasižymėjo taikomojoje dailėje, kurioje dominavo tautiniai motyvai. Pristatyti darbai, atspindintys sąsajas su valstybe. Tuo tarpu lokaliaje aplinkoje, Lietuvoje, tarp jaunosios ir vyresniosios kartos dailininkų po truputį radosi individualus modernizmas, kaip fotoaktai, kubizmas, karikatūros. Leidžiama sau šiek tiek daugiau eksperimentuoti, tačiau tai daugiau būdinga pirmosios kartos dailininkėms, baigusioms dailės studijas iki Pirmojo pasaulinio karo. Eksperimentuoti buvo linkusios kitų tautybių moterys, kurios buvo labiau atitolusios nuo lietuvių liaudies motyvų, savo kūryboje galėjo laisviau jaustis. Tam įtakos turėjo ir studijos užsienyje.
9. Tarpukario Lietuvos pagrindinis dailės centras buvo Kaunas, tačiau galimybių atsirado ir kituose Lietuvos miestuose bei miesteliuose. Kūrėsi dailės mėgėjų, mylėtojų draugijos ir būreliai, pavyzdžiui: Tauragės dailės draugija „Lyra“, Tauragės meno mėgėjų kuopelė, Lietuvių dailės teatro draugija Marijampolėje, Kalvarijos meno mėgėjų draugija, žymesni

dailininkai, tokie kaip J. Zikaras, V. Kairiūkštis, vyko į regioną mokyti dailės, ruošti mokinių stojimui į KMM, buvo organizuojamos parodos, pavyzdžiui: Panevėžio meno kuopelės paveikslų paroda, Žemaičių dailininkų paroda Telšiuose, paroda Birutės rūmuose Šiauliuose ar Dailės parodos Marijampolėje. Daugeliu atveju parodas regione inicijavo vietinės draugijos, kuopelės, privačios iniciatyvos tačiau jų rengimą skatino ir dailininkų sąjungų dėmesys regionui. Dominavo šie regiono miestai: Telšiai, Panevėžys, Šiauliai. Juose savo kūrybą eksponavo vyresniosios ir jaunosios kartos dailininkės. Regionuose buvo siūloma daugiau piešimo mokytojų įsitvirtinimo galimybių moterims. Ten dirbo KMM mokinės: Cilė Epšteinaitė (Aukštadvaris), Marcė Katiliūtė (Palanga), Genovaitė Kindurytė (Aukštaitija), Birutė Ona Villkutaitytė-Gedvilienė (Šiauliai), Anelija Sirutytė (Švėkšna).

Pradėjo ryškėti ir sezoninė dailininkų kryptis, kai šiltuoju metų laiku buvo vykstama į pajūrį (Klaipėdą, Palangą, Nidą), kur kūrėsi dailininkų studijos, buvo tapomi tam regionui būdingi kraštovaizdžiai. Tai rodo, jog tarpukario Lietuvos dailės laukas pradeda palaipsniui plėstis iš sostinės į regioną. Regionas ypač svarbu moterims, kadangi būtent ten joms atsiveria galimybės ekonomiškai įsitvirtinti, dirbant piešimo mokytojomis mokyklose ir gimnazijose, bei kartu lavinti jaunąją Lietuvos visuomenę dailės klausimais. Regionuose taip pat veikė ir amatų mokyklos, kursai, kurie ne tik ugdė moterų kompetencijas amatuose, tačiau įgalino jas veikti už namų erdvės bei dažnai prisidėdavo prie jų ekonominio savarankiškumo.

ŠALTINIAI

Archyviniai šaltiniai

LIETUVA

1. Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA)

F. 175 Stepono Batoro universitetas Vilniuje (Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie)

F. 383 Užsienio reikalų ministerija

F. 390 Valstybės kontrolė

F. 391 Švietimo ministerija

F. 394 Vidaus reikalų ministerijos Policijos departamentas

2. Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA)

F. 61 Kauno taikomosios dailės mokykla

F. 33 Jungtinis Lietuvos dailininkų organizacijų fondas

F. 397 Kairiūkščių šeimos fondas

3. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius (LMA RS)

F. 181 Mašiotienė Ona

4. Lietuvos nacionalinis dailės muziejus (LNDM)

F. B5 XVIII-XXI amžiaus asmenų užrašai, dienoraščiai, katalogai ir kt. dokumentai

F. 3 Justinas Vienožinskis (1886–1960)

5. Lietuvos Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos (LNMMB), Retų knygų ir rankraščių skyrius

F. 159 Lietuvos moterų taryba

F. 122 Marcė Katiliūtė

F. 205-301 Antano Žmuidzinavičiaus archyvas

6. Kauno regioninis valstybės archyvas (KRVA)

F. 66 Kauno miesto savivaldybės Pasų skyrius

7. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (ČDM)

F. Jonas Vaitys Ta 14653/1-194

F. G-157161, Vlodo Didžioko laiškas Barborai Didžiokienei, Berlynas, 1923.

Čiurlionio galerijos turto knygos

8. Vilniaus universiteto rankraščių skyrius (VUB RS)

F. 1-F470, J. Tumas-Vaižgantas

LATVIJA

9. Latvijos valstybinis archyvas (lv. Latvijas Valsts arhīvs (LVA))

F. 485 Latvijas mākslas akademijas

PRANCŪZIJA

10. Centre Historique des Archives Nationales (CHAN)

F. CHAN F/21/632-64 Ecole des Beaux Arts

JAV

11. Lituanistikos tyrimų ir studijų centras (Čikaga, JAV) (LTSC)

F. Jadvyga Paukštienė

F. Eleonora Lukšaitė-Lukoševičiūtė Marčiulionienė

F. Mikas Šileikis

12. Pensilvanijos dailės akademija (ang. The Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA))

Studentų bylos (1910–1949) (angl. Student Records (circa 1910s–1949))

13. Barnes fondo archyvas (angl. The Barnes Foundation Archives)

F. AR-ABC-1923-266 korespondencija

14. Virtualūs archyvai:

Lietuvos muziejų kolekcijos „Limis“, [interaktyvus], in:

<https://www.limis.lt/> (fotografijos, paveikslai).

Lietuvos skaitmeninto kultūros paveldo portalas „E-paveldas“,

[interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/> (spauda, parodų katalogai)

Suskaitmeninti lietuvių diasporos laikraščiai „Spauda“, [interaktyvus], in:

www.spauda.org

Moterų menininkių archyvas, tyrimai ir parodos „AWARE“ (ang. Archives of Women Artists Research&Exhibitions), [interaktyvus], in:

<https://awarewomenartists.com/en/>

Geneologinė sistema „Geni“, [interaktyvus], in:

<https://www.geni.com/people/Gra%C5%BEina-%C4%8Ciurlionyt%C4%97/6000000006077815371>

Periodinė spauda:

Lietuvoje

Akademikas, 1937 m.
Amatininkas, 1935–1937 m.
Darbininkas, 1940 m.
Diena, 1930 m.
Draugija, 1921 m.
Gairės, 1923 m.
Kauno diena, 2012 m.
Komjaunimo tiesa, 1966 m.
Kultūra, 1937–1940 m.
Krantai, 1990 m.
Kūryba, 1944 m.
Lietuvaitė, 1910 m.
Lietuvos aidas, 1929–1939 m.
Lietuvos mokykla, 1919–1920 m.
Moteris, 1921–1940 m.
Moteris ir pasaulis, 1937–1940 m.
Naujoji Romuva, 1931–1940 m.
Naujoji Vaidilutė, 1921–1940 m.
Rytas, 1925 m.
Šluota, 1934–1936 m.
Šviesos keliai, 1932 m.
Tautos mokykla, 1933 m.
Tautos ūkis, 1934 m.
Vairas, 1930–1937 m.
Verslas, 1935 m.
Viltis, 1911 m.
Vyriausybės žinios, 1922–1926 m.
Židinys, 1928–1934 m.
XX amžius, 1940 m.
7 meno dienos, 1928–1933 m.

Lietuvių išeivijos JAV

Amerikos lietuvis, 1937 m.
Balsas, 1951 m.
Darbininkas, 1937 m.
Dirva, 1932–1937 m.
Draugas, 1923–1937 m.

Laisvė, 1940 m.
Mūsų Lietuva, 1975 m.
Naujienos, 1936–1957 m.
Nepriklausoma Lietuva, 1972 m.
Tėvynė, 1937 m.
Tėviškės žiburiai, 1951–1980 m.
Vienybė, 1931–1969 m.
Vienybė lietuvininkų, 1931–1933 m.

Lietuvių išeivijos Didžiojoje Britanijoje

Europos lietuvis, 1984 m.

Jidiš kalba

Yidishe shtime, 1927 m.

Lenkų kalba

Dzień Polski, 1936 m.
Dzien Kowenski, 1925 m.

Anglų kalba

The Herald, 1939 m.

Atsiminimai:

1. *Atsiminimai. Dienoraštis. Laiškai. Unė Babickaitė-Graičiūnienė*, sud. Broga Linas, Vilnius, 2001.
2. *Barbora Didžiokienė. Mažosios dailininkės prisiminimai*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2011.
3. *Barbora Didžiokienė. Mažosios dailininkės prisiminimai. II dalis*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, 2015.
4. Kašuba Aleksandra, *Tiksintis vaikas. Atsiminimai*, Vilnius, 2024.
5. *Prisimenam Aušrą*, sud. Budrevičius K., Ciplijauskas A., Grigaliūnas S., Grigaliūnienė A., Gustainis J., Rūkas A., Sakalienė S., Senkuvienė E., Skirgaila V., Skrinkas V., Stundžia B., Toronto, 1990.
6. Vienožinskis Justinas, *Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, sud. Kostevičiūtė I., Vilnius, 1970.

VIZUALINĖ MEDŽIAGA

Audiovizualinis turinys

1. „Menininkė Šleivyte – viena pirmųjų užfiksavusi dviejų moterų meilę“, in: LRT televizijos laida „Daiktų istorijos“, 2025, [interaktyvus], in: https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2464647/menininke-sleivyte-viena-pirmuju-uzfiksavusi-dvieju-moteru-meile?srsId=AfmBOorRae_oJel3D8mi3CFQj-hxIFaWzU1ktLdvcCI6aUdo7uGYeGFd
2. Ušinskas Stasys, „Storulio sapnas“, *animacinis filmas*, 1938, in: e-kinas, [interaktyvus], in: <https://www.e-kinas.lt/ekinas-movie/movie/7445>

Bareljefai

1. Zikaras Juozas, „Kristus“, *bareljefas*, 1922, in: ČDM ZK 10.
2. Zikaras Juozas, „Moderniška Madona“, *bareljefas*, 1928, in: ČDM ZK 24.

Biustas

1. Grybas Vincas, „Kristaus galva“, *biustas*, 1936, in: RKM ADK 257.

Eskizai, piešiniai

1. Didžiokienė Barbora, „Dekoracija lėlių teatrui“, *piešinys*, 1927, in: LNDM T 5560.
2. Didžiokienė Barbora, „Pono Fordo kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1928, in: LTMKM Ad 2747.
3. Didžiokienė Barbora, „Vaikų baleto šokėjos kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1928, in: LTMKM Ad 2729.
4. Didžiokienė Barbora, „Mis Čarlston“, *piešinys*, 1930, in: LNDM T 3106.
5. Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „Licėjaus mokinio kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1939, in: LTMKM Ad 1361/1.
6. Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „IV v. belaisvės kostiumo eskizas“, *eskizas*, 1938, in: LTMKM Ad 1226.
7. Galdikas Adomas, „Dirbančios moterys“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3366.

8. Galdikas Adomas, „Moteris su krepšiu“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3804.
9. Galdikas Adomas, „Bulviakasis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3507.
10. Galdikas Adomas, „Sodina“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3610.
11. Galdikas Adomas, „Kaimietė“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3642.
12. Galdikas Adomas, „Žvejo žmona“, *piešinys*, XX a. 4 deš. II p., in: ČDM Mt 395.
13. Galdikas Adomas, „Buria kortomis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3800.
14. Kairiūkštis Vytautas, „Eskizas kubistinei kompozicijai“, *eskizas*, 1923, in: LNDM T 6714.
15. Kairiūkštis Vytautas, „Kubistinis motinos portretas“, *piešinys*, 1921, in: LNDM T 6792.
16. Kairiūkštis Vytautas, „Miestas“, *piešinys*, 1922, in: LNDM T 6696.
17. Katiliūtės Marcės eskizai, 1936, in: LNMB F-122 17.
18. Katiliūtė Marcė, „Kompozicija“, *piešinys*, 1932, in: ČDM Mt 4115.
19. Mikėnas Juozas, „Viktoro Vizgirdos portretas“, *piešinys*, 1925, in: LNDM T 2766.
20. Zikaras Juozas, „Motinos portretas“, *piešinys*, 1904–1906, in: ČDM ZK 180.
21. Zikaras Juozas, „Tėvo portretas“, *piešinys*, 1904–1906, in: ČDM ZK 179.

Grafika

1. Augius-Augustinavičius Paulius, „Dailininko Adomo Galdiko portretas“, *grafika*, 1935, in: LNDM G 8146.
2. Augius-Augustinavičius Paulius, „Bažnytkaimis Lietuvoje“, *grafika*, 1937, in: LNDM G 22543.
3. Augius-Augustinavičius Paulius, „Kristaus galva“, *grafika*, 1931, in: LNDM G 8147.
4. Bulaka Mečislovas, „Miežiapjūtė“, *grafika*, 1931, in: LNDM, G-407.
5. Jonynas Vytautas Kazimieras, „Bėgimas į Egiptą“, *grafika*, 1931, in: ČDM Gng 1499.
6. Jurkūnas Vytautas, „Žvejai krante“, *grafika*, 1939, in: LNDM G 15540.
7. Katiliūtė Marcė, „Bulves skuta“, *grafika*, 1936, in: ČDM Mg 8968.
8. Katiliūtė Marcė, „Prie židinio“, *grafika*, 1935, in: ČDM Mg 2999.

9. Kuzmickas Jonas, „Krizė“, *grafika*, 1933, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 327.
10. Kuzmickas Jonas, „Grėbėjos“, *grafika*, 1939, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 327.
11. Romerienė Sofija, „Venecija“, *grafika*, XX a. I p., in: ČDM Mg 11999.
12. Trečiokaitė-Žebenkienė Irena, „Kalėjime plauna grindis“, *grafika*, 1935, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 335.
13. Vainekytė Liuda, „Kanalizacijos darbai“, *grafika*, 1934, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 342.
14. Vainekytė Liuda, „Kelią grindžia“, *grafika*, 1935, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 342.
15. Žekonis Bronius, „Darbininkas“, *grafika*, 1934, in: KDFM DE 937.
16. Žukas Stepas, „Prie fabriko vartų“, *grafika*, 1934, in: LNDM T-2426.

Karikatūros, šaržai

1. Didžiokienė Barbora, „Kauno dailės mokykla“, *šaržas*, 1926, in: ČDM Mt23.
2. Didžiokienė Barbora, „Igno Šlapelio karikatūra“, *karikatūra*, 1927, in: LNDM G 9650.
3. Didžiokienė Barbora, „Stasio Ušinsko karikatūra“, *karikatūra*, 1927, in: LNDM PM 10938.
4. Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „Dailininkų karalius Kajetonas Sklėrius“, *karikatūra*, XX a. I p., in: LNDM T 4867.

Paroda

1. „Light through glass ceiling: Magdalena Avietėnaitė – creator of the country's image“, Kaunas, 2023, in: ČDM, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.lt/activity/exhibitions/sviesa-pro-stiklo-lubas-magdalena-avietenaite-1892-1984-tarpukario-valstybes-ivaizdzio-kureja-en/>

Parodų katalogai

1. I lietuvių dailės paroda Vilniuje, *parodos katalogas*, 1907, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047956>
2. III lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, 1909, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047973>
3. IV lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, 1910, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047974>
4. V lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, 1911, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047978>
5. VI lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, 1912, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000983>
6. VII lietuvių dailės paroda, *parodos katalogas*, 1913, in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485555>
7. VIII lietuvių dailės draugija, *parodos katalogas*, 1914 in: e-paveldas, [interaktyvus]:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000985>
8. 1940 metų meno paroda, *parodos katalogas*, Telšiai, 1940, in: ŽAM, JM 1. 84. 29 198.
9. Antano Žmuidzinavičiaus dailės paroda, *parodos katalogas*, Šiauliai, 1939, in: LNMMB F205-301.
10. „Atidengta. Lietuvos banko dailės kolekcija“, *parodos katalogas*, Vilnius, 2025.
11. „Ieškoti moters“, *parodos katalogas*, sud. Krištopaitytė Violeta, Vasiliauskienė Aušra, Kaunas, 2012.
12. LDS rudens paroda I, *parodos katalogas*, Kaunas, 1935, in: e-paveldas, [interaktyvus], in:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000903>
13. LDS rudens paroda II, *parodos katalogas*, Kaunas, 1936, in: e-paveldas, [interaktyvus], in:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000884>
14. LDS rudens paroda III, *parodos katalogas*, Kaunas, 1937, in: e-paveldas, [interaktyvus], in:
<https://www.epaveldas.lt/preview?id=C477C10000122938>

15. LDS rudens paroda IV, *parodos katalogas*, Kaunas, 1938, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000924>
16. LDS rudens paroda V, *parodos katalogas*, Kaunas, 1939, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0002137933-1939-Nr.45>
17. Lietuvių meno paroda, parodos katalogas, Kaunas, 1921, in: LNMMB, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0003847571>
18. Kolektyvinė žydų, lietuvių ir latvių dailininkų meno paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1931, in: LNMMB.
19. K. O. S. moterų talkos komiteto, globojant Sofijai Smetonienei, rengiama pirmoji Lietuvos moterų dailininkų meno paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1937, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000923>
20. Panevėžio meno mėgėjų kuopelės paveikslų paroda, *parodos katalogas*, 1926, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485554>
21. Pirmoji Lietuvos moterų dailininkų draugijos dailės paroda, parodos katalogas, Kaunas, 1940, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C477LNB03BA6C08>
22. Pirma Lietuvos žydų menininkų kūrinių paroda, *parodos katalogas*, Kaunas, 1929, in: LNMMB.
23. Prancūzų moderninės dailės parodos katalogas, Kaunas, 1939, in: LNMMB, RKRS, nr. 5779.
24. Sukaktyvinė ir tarptautinė foto mėgėjų paroda, *parodos katalogas*, 1938, Kaunas, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485407>
25. Vengrijos dailės paroda Kaune, *parodos katalogas*, Kaunas, 1938, in: LNMMB, f. RKRS, nr. 577937.
26. Žemaičių dailininkų paroda, *parodos katalogas*, Telšiai, 1938, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000489062>

Paveikslai

1. Didžiokienė Barbora, „ARS manifestas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 3105.
2. Didžiokienė Barbora, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: LNDM T 3104.

3. Didžiokienė Barbora, „Kauno „kabakė“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM, [interaktyvus], in: <https://www.ndg.lt/parodos/buvusios-parodos/asmeniška.aspx>
4. Didžiokienė Barbora, „Lėlės“, *paveikslas*, 1922, in: VŠĮ Jauniaus Gumbio Lietuvos meno fondas.
5. Didžiokienė Barbora, „Lėlės smuklėje“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM T 3097.
6. Didžiokienė Barbora, „Lėlės pas fotografą“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 3103.
7. Didžiokienė Barbora, „Lėlės artistai“, *paveikslas*, 1922–1928, in: LNDM T 3102.
8. Didžiokienė Barbora, „Lėlė su paukščiu“, *paveikslas*, 1931, in: LNDM T 3100.
9. Didžiokienė Barbora, „Paveikslas. Teatro lėlės“, *paveikslas*, 1923, in: MLLM MD 2739.
10. Didžiokienė Barbora, „Sūnaus portretas“, *paveikslas*, 1939, in: LNDM T 4056.
11. Didžiokienė Barbora, „Vladas Didžiokas Palangoje“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 3021.
12. Didžiokas Vladas, „Barboros Didžiokienės portretas“, *paveikslas*, 1920–1930, in: ČDM Mt 3134.
13. Didžiokas Vladas, „Barboros Didžiokienės portretas“, *paveikslas*, 1928, in: LNDM T 3023.
14. Eidukevičius Vladas, „Bėgimas į Egiptą“, *paveikslas*, 1923, in: ČDM Mt 57.
15. Eidukevičius Vladas, „Autoportretas su skrybėle ir teptukais“, *paveikslas*, 1935, in: LNDM T 762.
16. Eidukevičius Vladas, „Kristus meldžiasi alyvų darželyje“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 1022.
17. Eidukevičius Vladas, „Moterys maudosi“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 1024.
18. Eidukevičius Vladas, „Moteris mėlyna suknele“, *paveikslas*, 1934, in: LNDM T 1047.
19. Eidukevičius Vladas, „Saulėgražos“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 355.
20. Eidukevičius Vladas, „Siuvėja“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 866.
21. Eidukevičius Vladas, „Skulptorius P. Rimša“, *paveikslas*, 1937, in: ČDM Rm 476.
22. Galdikas Adomas, „Motina su vaiku“, *paveikslas*, 1933, in: ČDM Mt 343.

23. Galdikas Adomas, „Lietuva“, *triptikas*, 1936–1937, in: ČDM Mt 490, Mt 489, Mt 488.
24. Galdikas Adomas, „Pajūrio gyventojai“, *paveikslas*, 1930–1937, in: ČDM Mt 77.
25. Grajauskaitė-Pazukienė Emilija, „Mergaitė rausva suknele portretas“, *paveikslas*, 1939, in: LNDM T 1121.
26. Gudaitis Antanas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: LNDM T 7463.
27. Gudaitis Antanas, „Nidos žvejų kaimas“, *paveikslas*, 1937, in: LNDM T 2096.
28. Jackevičaitė-Petraitiienė Irena, „Pavergtoji Vilnija“, *paveikslas*, 1923, in: VDKM D 86.
29. Kairiūkštis Vytautas, „Koncertas“, *paveikslas*, 1921, in: LNDM T 6787.
30. Kairiūkštis Vytautas, „Kubistinis autoportretas“, *paveikslas*, 1922, in: LNDM T 6781.
31. Kalpokas Petras, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1921, in: LNM ATV 34003.
32. Kalpokas Petras, „Amazonė“, *paveikslas*, 1926, in: LNDM T 4057.
33. Kalpokas Petras, „Žmona Olga Dubeneckienė-Kalpokienė (1891–1967)“, *paveikslas*, 1926, in: ČDM Mt 539.
34. Katiliūtė Marcė, „Dailininko Lukošiaus portretas“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2143.
35. Katiliūtė Marcė, „Dailininko Pauliaus Augiaus-Augustinavičiaus (1909–1960) profilis“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2631.
36. Katiliūtė Marcė, „Vyro portretas „en face“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2646.
37. Katiliūtė Marcė, „Stilizuotas moters portretas“, *paveikslas*, 1932–1937, in: ČDM Mt 2654.
38. Kazanavičienė Aldona, „Iš Krymų vaizdų (kelias)“, *paveikslas*, XX a. I p., in: BKM GEK 1484.
39. Kochanauskienė Zofija, „Pulkininkas Mykolas Kalmantas“, *paveikslas*, XX a. 4 deš., in: VDKM D 179.
40. Kochanauskienė Zofija, „Armijos teismo posėdyje 1920 12 nagrinėjama Lenkų karinės organizacijos byla“, *paveikslas*, XX a. 3 deš., in: VDKM D 106.
41. Kochanauskienė Zofija, „Suvalkų sutartis“, *paveikslas*, 1929, in: VDKM, nr. D-101.
42. Lurjytė Gitel, „Natiurmortas su vazomis ir gėlėmis“, *paveikslas*, XX a. I p., in: *Tartle*, [interaktyvus], in:

<https://www.tartle.lt/lt/autoriai.html?author=22549>

43. Naruševičiūtė-Žmuidzinienė Halina, „Sodyba“, *paveikslas*, 1934, in: LNDM T 12606.
44. Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews* 69, 1971, no. 9, p. 48-53.
45. Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Mergaitė su kibirais“, *paveikslas*, XX a. I p., in: LNDM T 1124.
46. Peldaravičiūtė-Montvydienė Ada, „Nuoga moteris su cigarete“, *paveikslas*, 1934, in: Tartle, [interaktyvus], in: https://www.tartle.lt/lt/kolekcijos/nuoga_moteris_su_cigarete.html
47. Peldavičiūtė-Montvydienė Ada, „Antano Žmuidzinavičiaus portretas“, *paveikslas*, 1939, in: ČDM, ŽR 649.
48. Percikovičiūtė Černė, „Peizažas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ČDM Mt 2110.
49. Percikovičiūtė Černė, „Draugė Judita“, *paveikslas*, 1936–1937, in: ČDM MT 609.
50. Puzinas Povilas, „Žvejų laiveliai“, *paveikslas*, 1923, in: LNDM T 5895.
51. Račkauskaitė-Cvirkienė Marija, „Pavasaris prie Nemuno“, *paveikslas*, 1939, in: ČDM Mt 619.
52. Romerienė Sofija, „Senos moters portretas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: ŠAM D-T 603.
53. Romerienė Sofija, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1933, in: VšĮ Dr. Jauniaus Gumbio Lietuvos meno fondas.
54. Romerienė Sofija, „Dukters Sofijos portretas“, *paveikslas*, XX a. 3 deš., in: ŠAM D-T 571.
55. Romerienė Sofija, „Dukters portretas“, *paveikslas*, 1923, Lietuvos, in: LNDM T 14423.
56. Romerienė Sofija, „Generolo Povilo Plechavičiaus portretas“, 1927, *paveikslas*, in: ŠAM D-T 586.
57. Romerienė Sofija, „Maironis“, *paveikslas*, 1924, in: MLLM MD 1325.
58. Romerienė Sofija, „Pavasaris“, *paveikslas*, 1927, in: MLLM MD 1281.
59. Romerienė Sofija, „Parkas“, *paveikslas*, XX a. I p., in: LNDM T 1371.
60. Romerienė Sofija, „Sūnaus Edvardo portretas“, 1930, *paveikslas*, in: ŠAM D-T 581.
61. Romerienė Sofija, „Sūnaus Andriaus portretas“, XX a. pr., *paveikslas*, in: ŠAM D-T 582.

62. Romerienė Sofija, „Vyro su pypke portretas“ (Dailininkės vyras), *paveikslas*, 1918, in: ČDM Mt 3397.
63. Samuolis Antanas, „Darbininko poilsis“, *paveikslas*, 1928, in: ČDM Mt 301.
64. Samuolis Antanas, „Motina su vaiku“, *paveikslas*, 1930, in: LNDM T 1378.
65. Samuolis Antanas, „Portretas“, *paveikslas*, 1930–1931, in: LNDM T 288.
66. Samuolis Antanas, „Viktoro Vizgirdos šaržas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 426.
67. Samuolis Antanas, „Geltona moteris“, *paveikslas*, 1934, in: ČDM Mt 627.
68. Samuolis Antanas, „Girtuoklis“, *paveikslas*, 1935, in: ČDM Mt 629.
69. Samuolis Antanas, „Natiurmortas su kėde“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt 3013.
70. Samuolis Antanas, „Natiurmortas su veidrodžiu“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt 4376.
71. Samuolis Antanas, „Natiurmortas su mediniu arkliu“, *paveikslas*, 1932, in: ČDM Mt.
72. Samuolis Antanas, „Saulėgražos“, *paveikslas*, 1933, in: Tartle, [interaktyvus], in: <https://www.tartle.lt/lt/kolekcijos/saulegrazos.html>
73. Samuolis Antanas, „Natiurmortas su gėlėmis“, *paveikslas*, 1938, in: ČDM Mt 4033.
74. Samuolis Antanas, „Natiurmortas su obuoliais ir gėlėmis“, *paveikslas*, 1934, in: ČDM Mt 4092.
75. Samuolis Antanas, „Skurdas“, *paveikslas*, 1925–1926, in: ČDM Mt 4579.
76. Ušinskas Stasys, „Advokatas Petlenas“, *paveikslas*, 1934–1935, in: ČDM Mt 1075.
77. Vaitys Jonas, „Dievui ir žmogui“, *paveikslas*, 1930, in: LNDM.
78. Vaitys Jonas, „Į maistą“, *paveikslas*, 1938, in: LNDM.
79. Varnas Adomas, „Bangos (autorius ir jo žmonos portretas)“, *paveikslas*, 1912, in: ČDM Mt 1088.
80. Vienožinskis Justinas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1936, in: ČDM Mt 1134.
81. Vienožinskis Justinas, „Žmonos portretas“, *paveikslas*, 1914, in: ČDM Gng 1479.
82. Vizgirda Viktoras, „Kaimo gatvė su koplytėle“, *paveikslas*, 1939, in: LNDM T 550.

83. Žmuidzinavičius Antanas, „Autoportretas“, *paveikslas*, 1907, in: ČDM Ž 121.
84. Žmuidzinavičius Antanas, „Lietuvos Sachara“, *paveikslas*, 1936, in: NIM D211.

Lino raiziniai

1. Katiliūtė Marcė, „Motina“, *lino raiziny*s, 1935, in: ŠAM D-T 755.

Piešiniai

1. Galdikas Adomas, „Bulviakasis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3507.
2. Galdikas Adomas, „Buria kortomis“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3800.
3. Galdikas Adomas, „Dirbančios moterys“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3366.
4. Galdikas Adomas, „Kaimietė“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3642.
5. Galdikas Adomas, „Moteris su krepšiu“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3804.
6. Galdikas Adomas, „Sodina“, *piešinys*, XX a. vid., in: LNDM PGR 3610.
7. Galdikas Adomas, „Žvejo žmona“, *piešinys*, XX a. 4 deš. II p., in: ČDM Mt 395.
8. Gudaitis Antanas, „Motina su vaiku“, *piešinys*, 1932, in: ČDM Mg 6548.
9. Kairiūkštis Vytautas, „Moterys paplūdimyje“, *piešinys*, 1928–1931, in: LNDM G 18135.
10. Dubeneckienė-Kalpokienė Olga, „Žvejo namas“, *piešinys*, 1926, in: ČDM Lta 1607.
11. Lurje Esther, „Vilijampole neighborhood in Kovno Ghetto“, *piešinys*, 1942, in: United States Holocaust Memorial Museum, [interaktyvus], in: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn11593>
12. Romerienė Sofija, „Dvaro rūmai (Kelmės Grušauskų dvaras)“, *piešinys*, XX a. I p., in: ČDM Mt 2238.
13. Romerienė Sofija, „Dvi bobutės“, *piešinys*, 1927, in: MLLM MD 2741.
14. Romerienė Sofija, „Kumečio portretas“, *piešinys*, 1925, in: LNDM T 3680.

15. Romerienė Sofija, „Melžianti karvė“, *piešinys*, 1920, in: ČDM Mt 3497.
16. Romerienė Sofija, „Miegantis vaikas“, *piešinys*, 1927, in: ŠAM D–T 609.
17. Romerienė Sofija, „Senamiestis“, XX a. I pusė, *piešinys*, in: ŠAM D–G 4686.
18. Romerienė Sofija, „Tytuvėnų bažnyčios vidus“, *piešinys*, 1922, in: ŠAM D–T 584.
19. Romerienė Sofija, „Tytuvėnų dvaro aplinka“, *piešinys*, 1922, in: LNDM T 12603.
20. Romerienė Sofija „Tytuvėnų miške“, *piešinys*, 1928, in: ŠAM D–T 595.
21. Romerienė Sofija, „Valstietis galanda dalgį“, *piešinys*, 1922, in: ČDM Mt 2241.
22. Romerienė Sofija, „Venecija“, *piešinys*, XX a. I p., in: ČDM Mt 3510.
23. Romerienė Sofija, „Verpėja“, *piešinys*, 1924, in: ŠAM D–T 608.
24. Romerienė Sofija, „Žiemos peizažas“, *piešinys*, 1925, in: ŠAM D–T 585.
25. Zikaras Juozas, „Motinos portretas“, *piešinys*, 1904–1906, in: ČDM ZK 180.
26. Zikaras Juozas, „Tėvo portretas“, *piešinys*, 1904–1906, in: ČDM ZK 179.

Skulptūra

1. Antinis Robertas, „Motina“, *skulptūra*, 1938, in: LNDM S 1004.
2. Každalevičiūtė Elena, „Aistra“, *skulptūra*, 1929, in: ČDM Ms 533.
3. Mikėnas Juozas, „Motina su vaiku“, *skulptūra*, 1937–1938, in: LNDM S 1162.
4. Pundžius Bronius, „Vandens nešėja“, *skulptūra*, 1939 (šiuo metu stovi prie UAB „Kauno vandenys“ Kaune).
5. Tarabildaitė-Tarabildienė Domicelė, „Motinos džiaugsmas“, *skulptūra*, 1935, in: ČDM Ms 46.

Mozaika

1. Trečiokaitė-Žebenkienė Irena, „Mozaika portretas“, *mozaika*, 4 deš., in: ČDM TRm 85.

Plakatai

1. Burba Jonas Juozas, „Žemės ūkio ir pramonės paroda“, *plakatas*, 1930, in: ŠAM I–S 1676.
2. Dobužinskis Mstislavas, „Birutė“, *plakatas*, 1932, in: ČDM Mgpl 643.
3. Kulakauskas Telesforas, „Penktoji rudens dailės paroda“, *plakatas*, 1939, in: LNDM.
4. Motuza-Matuzevičius Boleslovas, „Darbo duonos!“, *plakatas*, 1934, in: LNM PL-1583.
5. Tarabilda Petras, „Plakatas dešimtosioms V. I. Lenino mirties metinėms“, *plakatas*, 1934, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 336.
6. Truikys Liudas, „Lietuvi plauk į jūrą“, *plakatas*, 1934, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 246.
7. Žukas Stepas, „Tegyvuoja 1 Gegužės“, *plakatas*, 1934, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 248.
8. Žekonis Bronius, „Rankas prieš SSSR“, *plakatas*, 1934, in: XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., 1983, p. 338.

Nuotraukos

1. „Dailininkas A. Žmuidzinavičius su Kauno meno mokyklos I kurso studentais“, *nuotrauka*, 1932, in: ČDM ŽFp 1601.
2. „Fotografija. Kauno meno mokyklos studentai“, *nuotrauka*, 1933, in: KDFM, PF 3395-7.
3. Nežinomas autorius, „Grupė Kauno meno mokyklos mokinių piešimo pamokoje, centre pozuoja moksleivis V. Vizgirda“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LNDM Fi 1586.
4. „Jaunieji dailininkai prie Kauno meno mokyklos vartų“, XX a. I, *nuotrauka*, in: ČDM M 1-9-6/84.
5. „Kauno meno mokyklos auklėtiniai“, *nuotrauka*, 1928, in: KDFM F-1863.
6. „Kauno meno mokyklos mokiniai piešimo studijoje“, *nuotrauka*, 1932, ČDM M 1-9-6/16.

7. „Kauno meno mokyklos piešimo dėstytojas, tapybos studijos vadovas Adomas Varnas su aukštojo skyriaus mokiniais“, *nuotrauka*, 1928, in: LNDM Fi 1557.
8. Kašuba Vytautas, „Rūpintojėlis“, *skulptūros nuotrauka*, 1937, in: Adelės ir Pauliaus Galaunių namai, Inv. Nr. GnF 1000.
9. „Miunsterio universiteto studentai švenčia Lietuvos Nepriklausomybės sukaktį“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: MLIM IR 2190.
10. Nežinomas autorius, „Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona prie savo tapybos darbų“, *nuotrauka*, 1923–1924, in: VŽM F 1447.
11. Nežinomas fotografas, „Dailininkė Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė piešimo studijoje“, *nuotrauka*, 1928, in: ČDM M 1-9-6/45.
12. Nežinoma dailininkė, „Jaunųjų menininkų grupinė fotografija“, *nuotrauka*, XX a. I p., in: ČDM M 1-9-6/88.
13. Petras Kalpokas (?), „Olga Dubeneckienė-Kalpokienė Palangoje“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM.
14. Petras Kalpokas, „Nugaros studija“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM.
15. Petras Kalpokas (?), „Olga Dubeneckienė-Kalpokienė“, *nuotrauka*, XX a. 3 deš., in: LTMKM.
16. Šleivyte Veronika, „Grupė žmonių Kauno meno mokykloje“, *nuotrauka*, 1932, in: ČDM Ta 13926.

Žodynai, sąvadas, enciklopedija

1. *Lietuvos dailininkų žodynas T.1. XVI-XVIII a.*, sud. Paliušytė Aistė, Vilnius, 2005.
2. *Lietuvos dailininkų žodynas T.2. 1795–1918*, sud. Širkaitė Jolanta, Vilnius, 2012.
3. *Lietuvos dailininkų žodynas T.3. 1918–1944*, sud. Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, Vilnius, 2013.
4. *Lietuvos dailininkų žodynas T.4. 1945–1990*, sud. Žvirblytė Milda, Vilnius, 2016.
5. Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilnius, 2006.
6. Visuotinė lietuvių enciklopedija, [interaktyvus], in: <https://www.vle.lt/>
7. *The International Encyclopedia of Art and Design Education*, sud. Hickman Richard, New York, 2019.

LITERATŪRA

1. Academie de la Grande Chaumière, [interaktyvus], in: <https://www.academiegrandechaumiere.com/celebrities>
2. Akademie der Bilderen Kunste Munchen, [interaktyvus], in: <https://www.adbk.de/en/>
3. Aleknavičė Karolina, „Virš karčios sovietinės realybės pakilusi mistiška Rakauskaitės ir Truikio meilė“, in: LRT, 2024-02-14, [interaktyvus], in: <https://www.lrt.lt/naujienos/lietuvoje/2/2194763/virs-karcios-sovietines-realybes-pakilusi-mistiska-rakauskaites-ir-truikio-meile?srsId=AfmBOorNQ2BBWxv4104siE3gfHYZhWqULsCn5LXxRFLkG7zCMD4ZNWSy>
4. Andriušytė-Žukienė Rasa, „Trys Lietuvos menininkės tarp Kauno ir Paryžiaus: moters ir kūrėjos identiteto problema XX a. I pusėje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis, Moters savastis daileje*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 50-68.
5. *Art History of Latvia: Period of Neo – Romanticist Modernism, 1890–1915*, sud. Kļaviņš Eduards, 2014, vol. 4.
6. Baiba Vanaga, „Baltic Women Artists in German Artists’ Colonies in the Late 19th and Early 20th Centuries“, in: *FNG research*, 2024, no. 3, p. 1-11.
7. Baiba Vanaga, „German Women Active in the Study and Promotion of Art History in Latvia from the 1880s until 1915“, in: *Letonica*, 2023, no. 49, p. 114-135.
8. Baiba Vanaga, „Women Artists and their Work as a Subject of Exhibition Reviews in Latvia: The 1840s–1915“, in: *Eesti Kunstiteadlaste Ühing*, 2018, no. 27, p. 76-106.
9. Baiba Vanaga, „The Exhibition of Former Students of the Elise von Jung-Stilling Drawing School in Riga in 1904“, in: *Artl@s Bulletin*, Issue 1 Women Artists Shows Salons Societies (1870s-1970s), 2019, Article 6, Spring, p. 93-107.
10. Balkelis Tomas, „The Lithuanian National Intelligensia and the Women’s Issue, 1883–1914“, in: *Canadian Slavonic Papers*, 2004, vol. 46, nr. 3-4, p. 267-289.
11. Banytė Miglė, *Tautų Arenoje Paryžius 1937*, Kaunas, 2013.
12. Bashkirtseff Marie, *Journal of a Young Artist 1860–1884*, New York, 1889, [interaktyvus], in: https://dn790006.ca.archive.org/0/items/mariebashkirtsef00bashiala/mariebashkirtsef00bashiala_bw.pdf

13. Beattie Tina, *The New catholic Feminism, Theology, Gender Theory and Dialogue*, London, 2004.
14. Bertašiūtė Rasa, „Gabrielė Petkevičaitė-Bitė: literatūra ir visuomeninis gyvenimas“, in: *Metai*, 2002, nr. 4, p. 20-30.
15. Bethake Elshtain Jean, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius, 2002.
16. Birnbaum Paula J., *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, London, 2011.
17. Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai, sud. Bleizgienė Ramunė, Vilnius, 2013.
18. Bleizgienė Ramunė, *Privati tyla, vieši balsai: moterų tapatybės kaita XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius, 2012.
19. Bluett Amy, „Victorian women and the fight for arts training“, in: *Royal Academy*, 2021, [interaktyvus], in: <https://www.royalacademy.org.uk/article/striving-after-excellence-victorian>
20. Bock Gisela, *Women in European History*, Oxford, 2002.
21. Bogucka Maria, „At the dawn of Emancipation“, in: *Acta Polonia Historica*, 2005, no. 92, p. 53-77, [interaktyvus], in: https://rcin.org.pl/ihpan/Content/14683/PDF/WA303_27525_2005-92_APH-03_o.pdf
22. Borzello Frances, *The Artist's Model*, London, 2011.
23. Bruneizerytė-Gaidamavičienė Viktorija, „Moteris teatre: teatro fotografija tarpukario Kaune“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Moteriškumo reprezentacijos ir dailė), sud. Rachlevičiūtė Ramutė, Vilnius, t. 85, 2017, p. 99-113.
24. Bruneizerytė-Gaidamavičienė Viktorija, „Tarpukario aktorė: įvaizdžio reprezentacija tarp scenos ir ekrano“, in: *Menotyra*, Vilnius, 2023, t. 30, nr. 3 p. 186-201.
25. Budrys Stasys, *Juozas Zikaras*, Vilnius, 1960.
26. Bukauskaitė Evelina, „Gatherings of Jewish Artists in Interwar Lithuania“, in: *Art History&Criticism*, 2021, no. 17(1):17:30, p. 17-30.
27. Bukartaitė Agnė, „Žemaičių dailės muziejuje – Lietuvoje menkai tyrinėta autsaiderių menininkų kūryba“, 2025 in: LRT, [interaktyvus], in: <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2487457/zemaičiu-dailės-muziejuje-lietuvoje-menkai-tyrinėta-autsaiderių-menininkų-kūryba>
28. Bukelevičiūtė Dalia, *Mokesčių administravimo istorija*, Vilnius, 2020.
29. Burbaitė Ieva, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4 dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2017, nr. 85, p. 69-80.

30. Burbaitė Ieva, „Nuogo kūno problema XX a. 3-4 dešimtmečių Lietuvos dailėje ir visuomenėje: Olgos Dubeneckienės-Kalpokienės (1891–1967) atvaizdų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Kūnas: ne laiku ir be vietos), t. 80/81, 2016, p. 145-158.
31. Chicago Judy, Meyer Laura, „Judy Chicago, Feminist Artist and Educator“, in: *Women&Therapy*, 1995, vol. 17, issue 1-2, p. 125-140.
32. Curk Marija, „Echoes of Modernity: Art Tendencies during Interwar period and their influence on pedagogical approaches in Art Schools“, in: *Teme – Časopis za Društvene Nauke*, 2024, nr. 3, p. 611-616.
33. Čepaitienė Rasa, „Motery istorijos transformacijos – praeities patirtis, ateities perspektyvos“, in: *Feminizmas, visuomenė ir kultūra*, 2001, p. 7-20.
34. Čiurlionis Povilas, in: Čiurlionis, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.eu/en/content/povilas-ciurlionis>
35. D'Alessandro S., *Lasar Segall. Nouveaux mondes*, Paris, 2000.
36. Darcy Grimaldo Gribys, „Still Thinking about Olympia's Maid“, in: *The Art Bulletin*, 2015, vol. 97, no. 4, p. 430-451.
37. Daugirdaitė Solveiga, „Motery aukos prasmė XIX-XX a. sąvartoje“, in: *Raidžių draudimo metai*, sud. Staliūnas Darius, Vilnius, 2004, p. 223-234.
38. Daugirdaitė Solveiga, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai: moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, Vilnius, 2000.
39. Daujotytė Viktorija, *Ieva Simonaitytė ir istorijos paralelės*, Klaipėda, 2008.
40. Daujotytė Viktorija, *Moteriškoji literatūros epistema*, Vilniaus, 1991.
41. Daujotytė Viktorija, *Moters dalis ir dalia*, Vilnius, 1992.
42. Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų*, Vilnius, 2001.
43. Deseyve Yvette, *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20.*, München, 2005.
44. Dynner Glen, „Those who stayed: Women and Jewish traditionalism in East central Europe“, in: *New directions in the history of the Jews in Poland lands*, sud. Żbikowski Andrzej, Polonsky Antony, Węgrzynek Hanna, Brooklyn, 2018, p. 285-313.
45. Drėmaitė Marija, „Moterys XX a. architektūroje“, in: *Naujasis Židinys*, nr. 6, 2022, p. 45-51.
46. Eckermann Johann Peter, *Pokalbiai su Goethe*, Vilnius, 1999.
47. „Embroidered samplers and women's education in 19th century America“, in: *The Porter-Phelps-Huntington House museum*,

- [interaktyvus], in: <https://www.pphmuseum.org/blogging-through-the-museum/2019/8/6/embroidered-samplers-and-womens-education-in-19th-century-america#:~:text=Embroidered%20Samplers%20and%20Women%27s%20Education,sometimes%20a%20biblical%20verse>
48. Efland Arthur D., *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York, 1990.
 49. Felder Björn M., Germanavičius Arūnas, „Eugenics against State and Church: Juozas Blažys (1890–1939), Eugenics, Abortion and Psychiatry in Interwar Lithuania 1918–1940“, in: *Baltic Eugenics*, 2013, p. 203-232, [interaktyvus], in: <https://brill.com/display/book/9789401209762/B9789401209762-s010.xml>
 50. Felter-Kerley Lela, „The Art of Posing Nude: Models, Moralists, and the 1893 Bal des Quat’z-Arts“, in: *French Historical Studies*, Winter 2010, vol. 33, no. 1, p. 69-97.
 51. Fourreau Armand, *Morisot Berthe. Maîtres de l'art modern*, Paris, 1925, [interaktyvus], in: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6572534g/page/n23/mode/2up>
 52. Fraser Zinsser Caroline, „Exhibition Notes: Needlework and the Education of Girls“, in: *Flo Gris Museum*, [interaktyvus], in: <https://florencegriswoldmuseum.org/exhibition-notes-needlework-and-the-education-of-girls/#:~:text=After%20elementary%20schooling%2C%20where%20they.rendered%20in%20needlework%2C%20indicated%20the>
 53. Freidenreich Pass H., „Emancipation through Higher Education“, in: *Female, Jewish, and Educated, The Lives of Central European University Women*, Indiana, 2002, p. 17-25.
 54. Fuchs Rachel G., Thompson Victoria E., *Women in Nineteen Century Europe*, New York, 2005.
 55. Gaidauskienė Nida, „Paskutinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos mecenatė: nauji potėpiai Bronislawos Wolman portretui“, in: *Colloquia*, 2025, nr. 55, p. 47-70.

56. Galaunė Paulius, *Dailės ir kultūros baruose*, Vilnius, 1970.
57. Gaudrimas Juozas, *Lietuvių teatras 1918–1929 m.*, Vilnius, 1981.
58. Gimžauskas Edmundas, *Baltarusių veiksnys formuojantis Lietuvos valstybei 1915–1923*, Vilnius, 2003.
59. Golan R., *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the Wars*, New Haven, London, 1995.
60. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London, New York, 1988.
61. Gudynas Pranas, *Lietuvos tapyba*, Vilnius, 1976.
62. Guerrilla Girls 1985, in: *Whitney Museum of American Art*, [interaktyvus], in: <https://whitney.org/artists/5461>
63. Hammerschlag Keren Rosa, „William Orpen: Teaching the Body“, in: *The British Art Journal*, 2016, vol. 17, no. 1 (Spring 2016), p. 82-83.
64. Hassel Kate, „Museums without men: my project to end their shocking gender imbalance“, in: *The Guardian*, 2024, [interaktyvus], in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/mar/01/museums-without-men-gender-imbalance-tate-met>
65. Havemann Anna, „Expanded Horizon: Female Artists at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts during the Course of the Nineteenth Century“, in: *The female gaze: women artists making their world*, Philadelphia, 2012, [interaktyvus], in: https://www.pafa.org/sites/default/files/media-assets/TheFemaleGaze_0.pdf?utm_source=chatgpt.com
66. Henold Mary J., *Catholic and Feminist. The surprising History of the American Catholic Feminist Movement*, Chapel Hill, 2012.
67. Ichenhaeuser Eliza, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbssuchende Frauen*, Berlin, 1898.
68. Jankauskas Vidmantas, *Aš pats sau neįdomus. Pokalbiai su prof. Petru Aleksandravičiumi*, Vilnius, 1996.
69. Jankevičiūtė Giedrė, „Lietuvos Respublikos stipendininkai užsienio šalių dailės mokyklose 1918–1940 m.“, in: *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, sud. Juknevičius Stasys, Vilnius, 1996, t. 2, p. 284–321.
70. Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2003.
71. Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės mokymas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2000, nr. 17, p. 125-128, [interaktyvus], in: <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2000~1367162382306/J.04~2000~1367162382306.pdf>

72. Jankevičiūtė Giedrė, „Dailės švietimas ir amatų ugdymo sąjūdis Lietuvos Respublikoje (1918–1940)“, in: *Kultūrologija, Lietuvos menas permainų laikais*, 2002, nr. 9, p. 254-271.
73. Jaskūnaitė Ona, *Petras Rimša*, Vilnius, 1966.
74. Jasiulis Leonas, *Vytautas Jurkūnas*, Vilnius, 1969.
75. Javaitytė Skirmantė, „Moterys tarpukariu: siekė lyčių lygybės, kūrė sėkmingus verslus“, in: *Kas vyksta Kaune*, 2018, [interaktyvus], in: <https://kaunas.kasvyksta.lt/2021/03/13/kultura/garsiajai-j-zikaro-laisvei-pozavo-zmona-ir-moksleive-o-knygnesio-prototipu-tapo-legendinis-knygnesiu-karalius-foto/2/>
76. Johnson M. Julie, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette, 2012.
77. Jokubavičienė Kristina, „Anna ir Margarethe Sonnhuber – „Bobos tapytojos““, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2017, nr. 85, p. 15-28, [interaktyvus], in: https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_85/01_K_Jakubaviciene_15_2_8p_Acta_8.pdf
78. Joyeux-Prunel Béatrice, „Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches“, in: *Artl@s Bulletin*, 2015, no. 4 (1), p. 40-64.
79. Joyeux-Prunel Béatrice, Dossin Catherine, „The Transatlantic Triangle of Artistic Circulation“, in: *Artl@s Bulletin* 5, 2016, no. 1, p. 4-6.
80. Jurėnienė Virginija, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, Vilnius, 2006.
81. Jurėnienė Virginija, „Darbo rinka ir moterys tarpukario Lietuvoje“, in: *Lyčių studijos ir tyrimai*, 2006, nr. 2, p. 28-37.
82. Jurėnienė Virginija, „Lietuvos moterų judėjimo etapai ir bruožai“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, nr. 5, p. 53-71.
83. Juzefovičius Romualdas, „Lietuvos valstybės parama taikomosioms studijoms užsienyje 1919–1940 m.“, in: *Mokslo ir technikos raida*, 2009, t. 1, nr. 2, p. 220-230.
84. Karčiauskaitė Indrė, „Prie katalikiškojo feminizmo ištakų Lietuvoje“, in: *Darbai ir dienos*, 2007, nr. 47, p. 45-59.
85. Kavolis Vytautas, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius, 1992.
86. Kelertienė Violeta, *Kita vertus*, Vilnius, 2006.
87. Kilinskienė Vilma, „Kazimieras Stabrauskas – M. K. Čiurlionio mokytojas“, in: *Ciurlionis*, [interaktyvus], in: <https://ciurlionis.eu/content/kazimieras-stabrauskas-m-k-ciurlionio-mokytojas>

88. Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*, Vilnius, 1980.
89. Kupcytė Sigita, „Lietuvos valstybės stipendininkų Prancūzijoje patirtys XX a. 3–4 dešimtmečiuose“, in: *Kauno istorijos metraštis*, 2015, nr. 15, p. 187–207.
90. Lampela Laura, „Women's Art Education Institutions in 19th Century England“, in: *Art Education*, 1993, t. 46, no.1, p. 64–67.
91. Lasinskas Povilas, *Istorijos Mokslas Vytauto Didžiojo Universitete 1922–1940 metais*, Vilnius, 2004.
92. Laučkaitė Laima, *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina*, Vilnius, 2007.
93. Laučkaitė Laima, „Dailės moterys XX a. pradžios Vilniuje“, in: *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: moterų indėlis 1900–1945*, Vilnius, 2005, p. 64–70.
94. Laučkaitė Laima, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002.
95. Lederhendler E., *Jewish Immigrants and American Capitalism, 1880–1920: From Caste to Class*, Cambridge, 2009.
96. *Lietuvos dailės istorija*, sud. Andriuškevičius Alfonsas, Butrimas Adomas, Butvilaitė Rasa, Janonienė Rūta, Janonytė Rasa, Klajumienė Rasa, Ramonienė Dalia, Vitkauskienė Birutė Rūta, Vilnius, 2002.
97. „Lietuviai gydytojai Amerikoje XX šimtetyje 1900–1912“, in: *Aidai*, [interaktyvus], in: https://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=8094:is&catid=449:1-nr&Itemid=512
98. *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų menų kūrėjos nuo XX a. pradžios iki šių dienų*, sud. Burbaitė Ieva, Kreivytė Laima, Narušytė Agnė, Niauronytė Aira, Žukauskaitė Audronė, Vilnius, 2022.
99. Lukėnaitė-Griciuvienė Eglė, *Gyvenimo juostos: Julija Jablonskytė-Petkevičienė*, Vilnius, 2013.
100. Magnússon S. G., Szijártó I. M., *What is Microhistory?: Theory and Practice*, Oxfordshire, 2013.
101. Mančinskis Česlovas, *Aukštasis mokslas Lietuvoje 1918–1940 metais*, Vilnius, 1996.

102. Marcinkevičienė Dalia, *Ižymios Lietuvos moterys, XIX a. antroji pusė–XX a. pirmoji pusė*, Vilnius, 1997.
103. Marcinkevičienė Dalia, *Vedusiųjų visuomenė: Santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje – XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 1999.
104. Marcišauskytė-Jurašienė Jolanta, „Ižymi, bet nepažinta istorikė Halina Kairiūkšytė-Jacynienė“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis, Moters savastis dailėje*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 65–79.
105. Martišiūtė-Linartienė Aušra, *Šatrijos Raganos prozos motyvai*, Vilnius, 2012.
106. Mastianica Olga, *Pravėrus namų duris: moterų švietimas Lietuvoje XVIII a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius, 2012.
107. Mastianica Olga, „Lietuvių inteligentijos požiūris į moterų išsilavinimą XIX–XX a. sandūroje“, in: *Lyčių studijos ir tyrimai*, 2007, nr. 7, p. 102–108.
108. Mačiulis Dangiras, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius, 2005.
109. Matulionytė Akvilė, „Lazaris Kaganas – tarpukario Lietuvos popkultūros žvaigždė“, in: Bernardinai, 2025, [interaktyvus], in: <https://www.bernardinai.lt/lazaris-kaganas-tarpukario-lietuvos-popkulturos-zvaigzde/>
110. Mažeikienė Iлона, „Keli štrichai vilnietės skulptorės portretui. Leona Szczepanowicz (1887–1939)“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis (Moteriškoji tapatybė ir dailė)*, sud. Rachelvičiūtė Ramutė, 2013, nr. 68, p. 55–60.
111. Mayer Christine, „Exhibiting the Past: Women in Art and Design in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries“, in: *Exhibiting the Past. Public histories of Education*, 2022, vol.1, p. 243–245, [interaktyvus]: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/61091/9783110719871.pdf?sequence=1#page=252>
112. Mekšraitytė Kristina, „Moters akiratyje – moterys: Petronėlės Orintaitės feminizmas“, in: *Darbai ir dienos*, 2003, nr. 36, p. 151–170.
113. „Menas moderniai šaliai moderniame mieste: Kauno meno mokyklai 100“, sud. Andriulytė Algė, Jakaitė Karolina, Simanaitienė Raimonda, Vilnius, 2024, nr. 112.
114. *Menininkų kūrybos centrai ir jų bendruomenės Vidurio ir Rytų Europoje = Künstlergemeinschaften und ihre ländlichen*

- Schaffenszentren in Mittel - und Osteuropa*, sud. Motuzienė Lina, Etevičiūtė Živilė, Klaipėda, 2011.
115. „Menininkė Šleivyte – viena pirmųjų užfiksavusi dviejų moterų meilę“, in: *LRT „Daiktų istorijos“*, 2025, [interaktyvus]: https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/2464647/menininke-sleivyte-viena-pirmuju-uzfiksavusi-dvieju-moteru-meile?srsId=AfmBOorRae_oJel3D8mi3CFQj-hxIFaWzU1ktLdvcCI6aUdo7uGYeGFd
 116. Meno rinka, [interaktyvus], in: <https://www.menorinka.lt/>
 117. Merkelis Aleksandras, *Antanas Smetona: jo visuomeninė, kultūrinė ir politinė veikla*, Vilnius, 2017.
 118. Metternich Tatiana, *Tatiana: Five Passports in a Shifting Europe*, London, 1988.
 119. Meyers Nicole, „Women Artists in Nineteenth-Century France“, in: *MET*, 2008, [interaktyvus]: <https://www.metmuseum.org/essays/women-artists-in-nineteenth-century-france>
 120. Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens konstravimas viešajame diskurse Lietuvoje XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje“, in: *Darbai ir dienos*, 2009, nr. 51, p. 11-40.
 121. Miknytė Jurga, „Moters socialinio vaidmens konstravimas XIX – XX a. sandūros Lietuvos viešajame diskurse – ideologijų sklaidos ir kovos arena“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai*, sud. Bleizgienė Ramunė, Vilnius, 2013, p. 114-125.
 122. Mikuličienė Irena, *Lietuva 1939 metų Niujorko pasaulinėje parodoje*, Vilnius, 2019.
 123. Mildažytė-Kulikauskienė Milda, *Sesers rūpestis. Valerijos Čiurlionytės-Karužienės gyvenimo ir darbų eskizai*, Vilnius, 2012.
 124. Moloney D. M., „Divisions of Labor: The Roles of American Catholic Lay Women, Lay Men, and Women Religious in Charity Provision“, in: *Journal of Women 's History*, 2002, p. 41-55.
 125. *Moterų istorijos eskizai, XIX a. antra pusė – XX a. pirma pusė*, sud. Avižienienė Birutė, Blezgienė Ramunė, Vilnius, 2024.
 126. *Moterys menininkės tarpukario Vilniuje: tarp lūkesčių ir galimybių*, sud. Andriulytė Algė, Mažeikienė Ilona, Vilnius, 2022.
 127. Mulevičiūtė Jolita, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius, 2012.
 128. Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001.

129. Mumgaudytė Lina, „Kauno meno mokyklos gyvo modelio pamokų fotografijos 1922–1939 m“, in: *Menas moderniai šaliai moderniame mieste: Kauno meno mokyklai 100*, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2024, t. 112, p. 111-136.
130. Musawwir S. Jennifer, „Guerrilla girls – the feminist conscience of the art world“, in: *Daily Art Magazine*, 2025-01-20, [interaktyvus], in: <https://www.dailyartmagazine.com/guerrilla-girls>
131. Natale Maria Terese, „Women and crafts“, in: *Europeana*, [interaktyvus], in: <https://www.europeana.eu/en/stories/women-and-crafts>
132. Narušytė Agnė, „Ecriture Feminine fotografijoje: Veronika Šleivytė ir Violeta Bubelytė“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis (Moters savastis dailėje)*, sud. Rachlevičiūtė Ramutė, 2011, nr. 62, p. 81–103.
133. Newall Michael, *Philosophy of art school*, London, 2021.
134. Nicole, „Women Artists in Nineteenth-Century France“, in: *The MET*, 2008, [interaktyvus], in: <https://www.metmuseum.org/essays/women-artists-in-nineteenth-century-france>
135. *Nidos dailininkų kolonija – vietos dvasios atspindys*, sud. Motuzienė Lina, Nida, 2021.
136. Noewe Foundation, [interaktyvus], in: <https://collection.noewefoundation.com/artist/dobkeviciute-paukstiene-jadvyga-75040304/>
137. Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: *ARTnews* 69, 1971, no. 9, p. 48-53.
138. *OLGA. Schwede. Švedė. Ra. Deo. Dubeneckienė. Kalpokienė*, sud. Jasiūnienė Jurgita, Pupalaigytė Regina, Statkevičiūtė Rūta, Valiuvienė Teresė, Vilnius, 2022.
139. Orintaitė Petronėlė, *Kviečiai ir raugės: moterų kultūros problemos*, Kaunas, 1938.
140. „Our History. A journey of excellence in hand embroidery“, in: *Royal School of Needlework*, [interaktyvus], in: <https://royal-needlework.org.uk/our-history/>
141. Paškevičiūtė-Kundrotienė Eglė, „Lietuvos baigusią aukštąjį mokslą moterų sąjunga (1928–1940): moterų skatinimas intelektualiniam darbui, kultūrinės šviečiamosios veiklos organizavimas“, in: *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, 2018, t. 6, nr. 2, p. 66-67.
142. Perkowska Urszula, „Studentki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1894–1939“, in: *Kraków Wydawnictwo I drukarnia „Secesja”*, Krakow, 1994.

143. *Piešimas ir piešėjai Kauno meno mokyklos tradicijoje*, sud. Mostauskis Stanislovas, Vilnius, 2024.
144. *Piešiame Pelėdų kalne*, sud. Simanaitienė Raimonda, Valentinienė Inga, Bronickienė Sigutė, Šležienė Birutė, Kaunas, 2022.
145. Pivoriūtė Milda, „Socialoginė Lietuvos dailės lauko rekonstrukcija“, in: Bernardinai, 2013-10-17, [interaktyvus], in: <https://www.bernardinai.lt/2013-10-17-teodora-kuklyte-sociologine-lietuvos-dailės-lauko-rekonstrukcija/>
146. Poklewski Jozef, „Menininkų rengimas dailės fakultete tarpukariu“, in: *XIX – XX a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas*, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2000, nr. 17, p. 112-121.
147. Pukelytė Ina, *Žydų teatras tarpukario Lietuvoje*, Kaunas, 2017.
148. Preišegalavičienė Lina, *Tautinės modernybės architektas: Vladimiro Dubeneckio gyvenimas ir kūryba 1888–1932*, Kaunas, 2018.
149. Purvinaitė Rūta Marija, „Kauno meno mokyklos keramikos studijos mokymo programos poveikis lietuvių profesionaliosios keramikos raidai“, in: *Moderniosios Lietuvos dailės ištakos: Kauno meno mokykla*, sud. Kogelytė-Simanaitienė Raimonda, Vilnius, 2008, p. 133-141.
150. Pushaw B.C., „Innovation and indifference: women artists in fin de siècle Estonia, A Woman Artist and Her Time“, in: *Eesti Kunstimuuseumi toimetised proceedings of the art museum of Estoni*, 2014, nr. 4(9), p. 103-119.
151. Rabinovitch-Fox Einav, „New Women in Early 20th-Century America“, in: *Oxford Research Encyclopedia of American History*, Oxford, 2017, [interaktyvus], in: <https://oxfordre.com/americanhhistory/display/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-427>
152. *Ribos ir paraštės: socialinė kritika tarpukario Lietuvoje*, sud. Černiauskas Norbertas, Radzevičiūtė Gabrielė, Vilnius, 2022.
153. Ramonienė Dalia, *Justinas Vienožinskis*, Vilnius, 2004.
154. Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilnius, 2006.
155. Ramonienė Dalia, „Kauno meno mokyklos auklėtinė tapytoja Julija Petkevičienė: gyvenimo ir kūrybos apžvalga“, in: *Moteriškoji tapybė ir dailė*, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Rachelvičiūtė Ramutė, 2013, nr. 68, p. 61-75.
156. Ramonienė Dalia, „Privati Justino Vienožinskio tapybos studija“, in: *XIX-XX a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas*, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, sud. Jankauskas V., 2000, p. 118-130.

157. Račiūnaitė-Paužuolienė Rasa, „Lyties tyrinėjimai lietuvių etninėje kultūroje“, in: *Inter-studia humanitatis*, 2008, t. 5, p. 129-145.
158. Račiūnaitė Vaiva, „Individas tarpukario mieste: depersonalizacija ir individualumo perspektyvos“, in: *Literatūra. Nepriklausomybės metų (1918–1940) literatūros studijos*, 1999, nr. 37(1), p. 86-101.
159. Rimantas Juozas, *Petras Rimša pasakoja*, Vilnius, 1964.
160. Rinkimų teisė moterims ir moterys 1920–1940 m. Lietuvos Respublikos Seime“, parengė Vilma Akmenytė-Ruzgienė, in: https://www.lrs.lt/sip/portal.show?p_r=38142&p_k=1&p_a=1745&p_kade_id=10
161. Sakalauskas Tomas, *Antanas Gudaitis: septyni vakarai su dailininku*, Vilnius, 1989.
162. Sakalauskas Tomas, *Esu toks, koks esu: paskutiniai devyneri dailininko Vlodo Eidukevičiaus gyvenimo metai*, Vilnius, 1987.
163. Sarti Odile, *The Ligue patriotique des Françaises, 1902–1933 : a feminine response to the secularization of French society*, New York, London, 1992.
164. Sereičikas Mindaugas, „Women at War: Public Relief for the Lithuanian Army, 1918–1920“, in: *Acta Historica Universitatis Klaipedensis*, 2021, nr. 42, p. 149-169.
165. Showalter Elaine, „Toward a Feminist Poetics“, in: *the New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, 1985, 4-tas leidimas 1993.
166. Stonkuvienė Irena, „Koedukacijos problema vidurinėse ir aukštesniosiose XX a. pradžios Lietuvos mokyklose“, in: *Logos* 50, sausis – kovas, 2007, p. 176-186.
167. Subačius Giedrius, *Lietuvių literatūros istorija*, Vilnius, 2015.
168. Šabasevičius Helmutas, „Scenos aristokratai ir maištininkai. Lietuvos teatro dailė 1920–1940 m.“, in: *Lietuvos Teatro, muzikos ir kino muziejus*, [interaktyvus], in: <https://ltmkm.lt/muziejus/scenos-aristokratai-ir-maistininkai/>
169. Štavičiūtė-Natalevičienė, Lijana, „Moterų dailės ugdymas pagal Stasę Gudonytę-Bizokienę: asmenybė kaip istorijų šaltinis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Kaip pasakoti apie meną? Dailės istorija, kritika, tekstai ir pasakojimai Lietuvoje), 2022, t. 107, p. 192-224.
170. Štavičiūtė Lijana, „Dailininkas ar amatininkas? Menininkai ir dailiųjų amatų sąjūdis Lietuvoje“, in: *Kultūrologija* (Asmenybė: menas, istorija, dabartis), 2007, t. 15, p. 244-272.

171. Šatavičiūtė-Natalevičienė, Lijana, „Mažosios istorijos: dar kartą apie taikomosios dailės ugdymą tarpukario Lietuvoje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (Menas moderniai šaliai moderniam mieste: Kauno meno mokyklai 100), 2024, t. 112, p. 174-205.
172. Širkaitė Jolanta, *Dailininkė Sofija Romerienė (Zofia Romer, 1885–1972)*, Vilnius, 2005.
173. Širkaitė Jolanta, *Vilniaus piešimo mokykla 1866–1915*, Vilnius, 2018.
174. Širkaitė Jolanta, „XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos dailininkės“, in: *Menotyra*, 1999, nr. 4, p. 38-45.
175. Ščiqlienė Vaida, „Dvarų kultūros tyrinėjimų problematika XX a. pirmojoje pusėje. Apybraiža apie dailininkę Sofiją Liseckaitę-Plechavičienę“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2003, nr. 30, p. 105-113.
176. Tacke Andreas, *C. Geschlecht und Nation*, in: *Geschlecht und Nationalismus in Mittel – und Osteuropa 1848– 1918*, Osnabrück, 2000.
177. Tartle, [interaktyvus], in: <https://www.tartle.lt/lt/autoriai.html?author=22549>
178. Tate, [interaktyvus]: <https://www.tate.org.uk/art/artists/marie-laurencin-1472>
179. *Tiesos ir meilės tarnyboje*, sud. Beleckienė-Gaigalaitė Ona, 1933, Kaunas.
180. Tolles Thayer, Sullivan Abigail, „Women in studio“, in: *The MET*, 2023, [interaktyvus], in: <https://www.metmuseum.org/perspectives/louis-lang-art-students#:~:text=By%20the%20late%201860s%2C%20educationa%20l,wood%20engraving%20to%20china%20painting>
181. Tumė Emilija, *Nomadės šokis: išraiškos šokio pradininkės Danutės Nasvytytės kūrybinė biografija*, Vilnius, 2026.
182. Tumenienė Nijolė, *Stasys Ušinskas*, Vilnius, 1978.
183. Vaitkienė Agota, „Pirmosios sociologės moters Lietuvoje paieškos metodas, jo taikymas ir galimi sociologijos pirmeivių pavyzdžiai“, in: *Filosofija. Sociologija*, 2024, t. 35, nr. 2, p. 139-149.
184. Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla*, Vilnius, 1971.
185. Van Maanen Hans, „Pierre Bourdieu’s Grand Theory of the Artistic Field“, in: *How to Study Art Worlds*, 2009, p. 53-81, [interaktyvus], in: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt46n0p3.6.pdf?refreqid=excelsior%3Ac300e20eba38fa3e851>

186. Vasinauskaitė Rasa, „Apie tarpukario Lietuvos žydų teatrą“, in: *Naujasis Židinyš - Aidai*, 2018, nr. 3, p. 75-77.
187. Vengris Antanas, *Nemuno mergaitė: artistės Onos Rymaitės gyvenimas ir kūryba*, Vilnius, 1990.
188. Vilniaus universitetas, Lyčių studijų centras, [interaktyvus], in: <https://www.lsc.vu.lt/>
189. *Vytautas Kairiūkštis*, sud. Brogienė Romana, Vilnius, 1989.
190. Wadleigh, Henry Rawle, *Munich, History, Monuments, and Art*, London, 1910, [interaktyvus], in: https://books.google.lt/books?hl=en&lr=&id=2MCax5qX5wYC&oi=fnd&pg=PA1&dq=when+and+why+did+munich+become+an+art+center+in+europe%3F&ots=o9vck3abjI&sig=UN1iAO_QSraZDa6Nqisegy1rtEI&redir_esc=y
191. Waller Sussan, „Professional Poseurs: The Male Model in the Ecole des Beaux-Arts and the Popular Imagination“, in: *Oxford Art Journal*, 2002, vol. 25, nr. 2, p. 60-61.
192. Waller Susan, *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830–1870*, London, 2006.
193. Weber Ashour Katrina, „Guerrilla Girls: making trouble at the National Museum of Women in the Arts“, National Museum of Women in the Arts, 2025-02-21, [interaktyvus], in: <https://nmwa.org/press/guerrilla-girls-making-trouble-at-the-national-museum-of-women-in-the-arts/>
194. *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, sud. Paeltschek Sylvia, Pietrow-Ennker Bianka, Stanford, 2004.
195. *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and culture*, sud. Rosslyn Wendy, Tosi Alessandra, Cambridge, 2012.
196. Zalatorius Albertas, *Prozos gyvybė ir negalia*, Vilnius, 1988.
197. Žemaitytė Zita, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius, 1973.
198. Ževžikova Elena, „Emancipuota Klėja, arba moteris šiuolaikinio istorijos mokslo požiūriu“, in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 1999, nr. 1, p. 40-46.
199. *Žydų kultūros paveldas Lietuvoje*, sud. Jomantas Alfredas, Vilnius, 2005.
200. *Žodžio laisvė: lietuviškos spaudos atgavimo šimtmečiui paminėti*, sud. Skeivys Rimantas, Vilnius, 2004.
201. Žukauskienė Odeta, „Lietuvių ir litvakų kultūriniai sąlyčiai modernėjančiame pasaulyje“, in: *Lietuvos žydų kultūros paveldas: kasdienybės pasaulis*, 2013, p. 90-101.

202. Žmuidzinavičius Antanas, *Paletė ir gyvenimas*, Vilnius, 1961.
203. *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, I tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., Vilnius, 1982.
204. *XX a. Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, II tomas, aut. ir red. Ingrida Korsakaitė ir kt., Vilnius, 1983.

Paskaita

1. Dr. Vilmos Bukaitės paskaita „Moterys Lietuvos diplomatijoje: nuo kanceliaristės iki ambasadorės, 1918–1994 m.“, 2025, lapkričio 11 d., in: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, [interkatyvus], in: <https://www.lnb.lt/renginiai/13723-viesa-paskaita-moterys-lietuvos-diplomatijoje-nuo-kanceliaristes-iki-ambasadores-1918-1944-m>

Disertacijos

1. Andriulytė Algė, *Ferdinando Ruščico meninė veikla Vilniuje: modernumo ir tradicijos dialogas*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2006.
2. Balaišytė Lina, *Dailininkas ir dailės užsakovas XVII a. II pusės – XVIII a.*, daktaro disertacija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.
3. Butkus Martynas, *Savanoriškos asociacijos Lietuvoje 1905–1940 metais: teisinis regulavimas ir socialinio kapitalo augimas*, Vytauto Didžiojo Universitetas, Klaipėdos universitetas, 2025.
4. Brandow-Faller Meghan, *An art of their own: Reinventing "Frauen Kunst" in the female academies and artist leagues of late-Imperial and First Republic Austria, 1900–1930*, doctoral thesis, Georgetown University, Washington D.C., 2010.
5. Bubaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2016.
6. Bukauskaitė Evelina, *Žydų meninis gyvenimas Lietuvoje 1919–1940 m.: tarp autonomijos ir integralumo*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2021.
7. Gradinskaitė Vilma, *Lietuvos žydų savimonės aspektai diasporos dailėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2005.
8. Janulevičiūtė Rasa, *Lietuvių dailininko knyga: tradicijos ir modernumo aspektai*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.

9. Karčiauskaitė, Indrė, *Katalikiškoji moterų judėjimo srovė (1907–1940)*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, 2007.
10. Karosas Laima Maria, *The interrupted development of Lithuanian nursing*, daktaro disertacija, University of Connecticut, 2003.
11. Martinovich Victor, *Vitebsko avangardas (1918–1922): socialinis ir kultūrinis kontekstas ir meno kritika*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2008.
12. Miknytė Jurga, *Moters socialinio vaidmens konstravimas viešajame diskurse XIX a. vidurio–XX a. pradžios Lietuvoje*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, 2009.
13. Motuzas Remigijus, *Lietuvos vidurinės mokyklos raidos 1918–1940 metais pedagoginės kryptys*, daktaro disertacija, Vilniaus universitetas, Vilnius, 1994.
14. Otto Elisabeth, *The concept of unlearning in art histories and women's art praxes: the case studies of Emily Carr (1871–1945) and Gabriele Münter (1877–1962)*, daktaro disertacija, Université de Montréal, 2021.
15. Petrauskaitė Laura, *Matas Menčinskas ir jo amžininkai: menininkų migracijos reikšmė 20 a. pirmos pusės Lietuvos dailės modernizacijai, Lietuvos kultūros tyrimų institutas*, Vilnius, 2019.
16. Petrusevičiūtė Laima, *XX amžiaus Lietuvos tapyba ir modernizmas*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 1994.
17. Rachlevičiūtė Ramutė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2012.
18. Ramonienė Dalia, *Dailininko Justino Vienožinskio pedagoginė veikla 1920–1940 metais*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 1999.
19. Ščiiglienė Vaida, *Bajorų kilmės Žemaitijos dailininkai XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje*, daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2004.
20. Udrėnas Nerijus, *Book, Bread, Cross, and Whip: The Construction of Lithuanian Identity in Imperial Russia*, daktaro disertacija, Brandeis University, Waltham, 2000.

PRIEDŲ SĄRAŠAS

- Priedas nr. 1 Tarpukario Lietuvos dailininkų sąrašas (1918–1939 m.)
Priedas nr. 2 Lietuvių dailės parodos 1907–1914 m.
Priedas nr. 3 Tarpukario vizualinė moters reprezentacija žurnalų viršeliuose
Priedas nr. 4 Kauno meno mokyklos pozuotojų sąrašas (1938–1940 m.)
Priedas nr. 5 Lietuvos dailininkų sąjungos organizuojamos „Rudens parodos“ (1935–1939 m.)
Priedas nr. 6 „ARS“ manifestas, 1932 m.
Priedas nr. 7 Tarpukario dailės mokyklų statistinė informacija pagal geografinę lokaciją ir lytį
Priedas nr. 8 Kauno meno mokyklos įstojusių mokinių skaičius pagal lytį ir metus¹¹¹²
Priedas nr. 9 Vizualinė medžiaga.

¹¹¹² Pradėta skaičiuoti nuo 1920 m. Aukštųjų Piešimo kursų įkūrimo, kurie vėliau 1922 m. tapo KMM.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1 Tarpukario Lietuvos dailininkų sąrašas (1918–1939 m.)

Nr.	Pavardė, vardas	Išrinkta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Išėjo dailės mokytojos teikė	Dalyvavo parodose
1	Berutė-Grochusienė Benita	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba	Rusija	/	Taip	/	/	Taip
2	Dembovskytė-Romerienė Sofija	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, piešimas	Rusija, Austro-Vengrija, Vokietija, Prancūzija	/	/	/	/	Taip
3	Didžiokienė Barbora	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, scenografija	Rusija	/	/	/	/	Taip
4	Dubreckienė-Kulpokienė Olga	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, scenografija, fotografija	Rusija	/	/	/	/	Taip
5	Gailevičiūtė Elena	/	Tapyba	Rusija	Italija	Taip	/	/	/
6	Grenskienė Nina	III Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra	Rusija, Vokietija	Prancūzija	/	/	/	Taip
7	Holzman Helene	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	Vokietija, Prancūzija	/	/	/	Taip	/
8	Jablonskytė-Petkevicienė Julija	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba	Rusija	/	Taip	Taip	Taip	Taip
9	Janašytė-Janulaitienė Elena	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba	Rusija	Lietuva, Italija	/	/	/	Taip
10	Jackevičaitė-Petratienė Irena	/	Tapyba	Rusija	Italija	/	/	/	Taip
11	Karūtkšytė-Jaciniene Halina	/	Tapyba	Rusija	/	/	/	/	/
12	Aburavičiūtė Adelaida	/	Tapyba	/	/	Taip	/	/	/
13	Adomavičė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
14	Aleksavičiūtė Birutė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
15	Aleksandravičiūtė Zinaida	/	/	/	/	Taip	/	/	/
16	Alkevičiūtė Birutė	/	Tapyba, keramika	/	/	Taip	/	/	/
17	Andriukaitė Valentina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
18	Augaitė Gertruda	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	/	/	/
19	Bakutytė-Vosyliūtė Bronė	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, keramika	/	/	Taip	Taip	/	Taip
20	Bakutytė-Lingvienienė Antanina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
21	Balčiūnaitė-Balčiūnaitė Marija	/	Grafika	/	/	Taip	/	/	/
22	Banytė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
23	Barzaitė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
24	Barnova Zuzana	/	/	/	/	Taip	/	/	/
25	Barkauskaitė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
26	Barusvičiūtė Marija	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra, keramika	/	/	Taip	/	/	/
27	Batvinskaitė Lėja	/	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
28	Beļveraitė Leokadija	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra, keramika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
29	Berkovičiūtė Eva	/	/	/	/	Taip	/	/	/
30	Blekaitė Elžbieta	/	/	/	/	Taip	/	/	/
31	Blumberg-Kapman Feiga (Yuli)	/	Tapyba	/	Rusija, Lietuva, JAV	/	/	/	Taip
32	Brasšytė Gražina Teodora	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/
33	Bronevickaitė Lindmila	/	/	/	/	Taip	/	/	/
34	Bucevičiūtė Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
35	Butauskaitė-Firnuškienė Gražina	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	Taip	Taip	/

Nr.	Pavardė, vardas	Įtraukta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Išėjo dailės mokytojos teises	Dalyvavo parodose
36	Bukevičiūtė Irena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
37	Bukevičiūtė Jadvyga	/	Skulptūra, dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/
38	Čiulikovienė Ksenija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
39	Čiurlionytė Gražina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
40	Čiurlionytė-Karžienė Valerija	/	Tapyba	/	Rusija, Vokietija, Čekoslovakija	Taip	/	Taip	Taip
41	Dabregaitė Karolina	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	/
42	Daktamvičiūtė Aleksandra	/	/	/	/	Taip	/	/	/
43	Davydovaitė Irena	/	Keramika	/	/	Taip	/	/	/
44	Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Rusija, Lietuva	/	/	/	Taip
45	Diržinskaitė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
46	Dobkevičiūtė-Punkšienė Jadvyga	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Prancūzija	Taip	Taip	Taip	Taip
47	Drusgelytė-Kučinskienė Ona	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Prancūzija	Taip	/	Taip	Taip
48	Drochnerytė Emilija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
49	Eitmina vičiūtė Alina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
50	Eljasbergaitė Pasia	/	/	/	/	Taip	/	/	/
51	Epšteinaitė Cilė	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	/	/	Taip
52	Freibusch-Sklėrienė Helene	/	Tapyba(?)	/	/	/	/	/	/
53	Frydmanaitė Eugenija	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/
54	Fugelevičaitė Natalija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
55	Gaidukevičiūtė-Pikšlingienė Marija	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
56	Gaigalaitė Genė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
57	Gaižytė Juzefa	/	/	/	/	Taip	/	/	/
58	Galanaitė Ida	/	/	/	/	Taip	/	/	/
59	Gečiauskaitė Eleonora	/	/	/	/	Taip	/	/	/
60	Gereaitė Stefanija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
61	Gešautienė-Tišinaitė Nina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
62	Giedomi Michalina	/	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
63	Gilbitė Stasė Liudvika Marija	/	Keramika	/	/	Taip	Taip	Taip	/
64	Gilytė Emma Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
65	Gindvilaitė Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
66	Goršėnaitė Sura	/	Skulptūra	/	Vokietija, Prancūzija	Taip	/	/	Taip
67	Grybuskienė Eugenija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
68	Grajuskaitė-Pazukienė Emilija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Italija	Taip	Taip	Taip	Taip
69	Gragaitytė Petronėlė	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	/
70	Grigalavičiūtė-Jonelynienė Genovaitė	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Lietuva	/	/	/	Taip
71	Grigaliūnienė-Glovackienė Heliodora Vanda	/	/	/	/	Taip	/	/	/
72	Grimbargaitė Maša	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/

Nr.	Pavardė, vardas	Įtraukta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Išėjo dailės mokytojos teikėš	Dalyvavo parodose
73	Gudaitienė-Vabalienė Brutė	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/
74	Gurviciūtė Ana	/	Grafika	/	/	Taip	/	/	/
75	Guškaitė Sofija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
76	Gušytė Alicija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
77	Heimann Margarita	/	/	/	/	Taip	/	/	/
78	Ignatavičiūtė Aldona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
79	Idzelevičiūtė Emilija	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
80	Jablonskytė-Rimantienė Rimutė	/	Grafika	/	/	Taip	/	/	/
81	Janišytė Stefanija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
82	Jankauskaitė Antonina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
83	Jasiukynaitė Natalija	/	Tapyba	/	JAV, Italija, Čekoslovakija, Austrija, Italija	/	/	/	Taip
84	Jonaitytė-Svičdienė Pranė	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	/	/
85	Jovarauskaitė Marija	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	/	/
86	Juknaitė Marija	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	Taip	/	/
87	Junevičaitė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
88	Jurgelevskaitė-Prešienė Marija	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
89	Jurkaitė Cilė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
90	Juskevičiūtė-Gitienė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
91	Kacaitė C.	/	/	/	/	/	/	/	Taip
92	Kacienė R.	/	Tapyba(?)	/	/	/	/	/	Taip
93	Karnauskaitė Salomėja	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
94	Kasparavičaitė Natalija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
95	Katiliūtė-Stamulienė Juzė	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba	/	Lietuva	Taip	Taip	Taip	/
96	Katiliūtė Marcė	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
97	Karnienė Mina	/	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
98	Karūzanė-Slapienienė Laura	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	Taip	/	/
99	Kazakevičiūtė-Juodienė Marijona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
100	Kazlauskaitė-Tumakovienė Antonina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
101	Kazdailevičiūtė Elena	III Lietuvos dailininkų žodynas	/	/	Prancūzija	Taip	/	/	Taip
102	Kemskaitė-Salupienienė Liuba	/	Skulptūra Dekoratyvinė tapyba, skulptūrų	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
103	Keršytė Elvyra	/	/	/	/	Taip	/	/	/
104	Kibišaitė Juzė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
105	Kindarytė-Belžakienė Genovaitė	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
106	Kirkilaitė Sofija	/	Tapyba	/	/	Taip	/	/	/
107	Kizevičiūtė Agota	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
108	Kizevičiūtė Marcelė	/	Grafika	/	/	Taip	/	/	/
109	Klimaitytė Regina	/	/	/	/	Taip	/	/	/

Nr.	Pavardė, vardas	Įtraukta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Išėjo dailės mokytojos teises	Dalyvavo parodose
110	Kochanauskienė Zofija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
111	Kondravičiūtė Jona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
112	Kranevičaitė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
113	Krestikovitė-Simonienė Elena	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	/
114	Krauščiūnaitė Teodora	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
115	Krapiulytė Sofija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
116	Krskaitė Rožilė	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	/
117	Kubytė-Juskienė Valerija	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	/	/	/
118	Kumpkevičiūtė Viktorija	/	Skulptūra	/	/	Taip	/	/	/
119	Kuzniekaitė Michalina	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
120	Lapinskaitė-Biliūnienė Monika	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
121	Lauschaiger Doris	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	/	/	/	/	/	Taip
122	Lechavičiūtė-Kuprevičienė Regina	III Lietuvių dailininkų žodynas	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
123	Levanaukaitė O.	/	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
124	Levickaitė-Trileckienė Koryna	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	/
125	Limantaitė Luda	/	/	/	/	Taip	/	/	/
126	Lizdaitė Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
127	Lukšaitė-Marcilionienė Eleonora	III Lietuvių dailininkų žodynas	Keramika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
128	Lurjytė Gitel	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
129	Lurje Esther	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
130	Lusčianaitė-Kimickienė Natalija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	/	/	/
131	Macijauskaitė-Firmutienė Veronika	/	/	/	/	Taip	/	/	/
132	Macytė-Mikšienė-Jurkūnienė Eugenija	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	/	Taip
133	Mackevičaitė Elžbieta	/	/	/	/	Taip	/	/	/
134	Maisimovičaitė Veronika	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	/
135	Maikarevičiūtė Kristina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
136	Markelūnaitė Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
137	Markūnaitė-Mikšytė Jadvyga	/	/	/	/	Taip	/	/	/
138	Masiulytė Eugenija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
139	Masionaitė-Jakutienė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
140	Matuzonytė-Ingelevičienė Regina	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
141	Mažeikaite-Tamoliūnienė Amstuzija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tekstilė	/	/	Taip	/	/	Taip
142	Michelisaitė Eugenija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
143	Mikėlėnaitė-Maldekienė Olga	/	/	/	/	Taip	/	/	/
144	Milanytė Aleksandra	/	/	/	/	Taip	/	/	/
145	Milinskaitė Veronika	/	Tapyba, skulptūra	/	/	Taip	Taip	Taip	/
146	Milneraitė Eta	/	/	/	/	Taip	/	/	/

Nr.	Pavardė, vardas	Įtraukta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Iėjo dailės mokytojos tešės	Dalyvavo parodose
147	Mingelaitė-Uogintienė Bronė	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	/	/	Taip
148	Mingaitė Marija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
149	Mišarkytė Noema	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	/	/	Taip
150	Morytė Jona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
151	Murauskienė R.	/	Skulptūra	/	/	/	/	/	Taip
152	Naraguskaitė Eleonora	/	/	/	/	Taip	/	/	/
153	Narusevičiūtė-Žmuidzinienė Halina Jonė	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	/	/	Taip
154	Navickaitė Anelija	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
155	Navickaitė-Daugvilaitaitė Stanislaiva	/	/	/	/	Taip	/	/	/
156	Navickaitė-Gauckienė Adolfina	/	Tapyba	/	/	Taip	/	/	Taip
157	Norvaišytė Julė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
158	Pacevičiūtė Irena	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
159	Pacevičiūtė Sofija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	/	Taip
160	Paharavičiūtė Klementina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
161	Papeckienė Paulina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
162	Panas Klara	/	/	/	/	Taip	/	/	/
163	Paselytė Valerija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
164	Paulauskaitė Alina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
165	Pazukaite Vanda Juzefė	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
166	Peldanavičiūtė-Montvydienė Ada	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Italija	Taip	Taip	Taip	Taip
167	Perikovičiūtė Černė	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Lietuva	Taip	/	/	Taip
168	Petrkaitė-Tulienė Konstancija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Skulptūra, grafika, keramika	/	/	Taip	Taip	/	Taip
169	Piekskaitė Irena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
170	Plašniatytė-Marcinkienė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
171	Plechavičiūtė Sofija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	Austrija, Belgija	Taip	/	/	/
172	Podolskaitė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
173	Portnovaitė Dina	/	Tapyba	/	/	Taip	/	/	/
174	Prozerkaitė Antonina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
175	Pukštaitė Vera	/	/	/	/	Taip	/	/	/
176	Rackauskaitė-Cvirkienė Marija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
177	Raikavičiūtė Irena	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
178	Reišytė Anna Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
179	Rinkevičiūtė Konstancija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
180	Roppaitė Adelaida	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	/	Vokietija, Prancūzija	/	/	/	Taip
181	Runkauskaitė Irena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
182	Sibaitė Jadviga	/	/	/	/	Taip	/	/	/
183	Sudauskaitė-Grešienė Albina	/	/	/	/	Taip	/	/	/

Nr.	Pavardė, vardas	Įtraukta į Lietuvos dailininkų žodyną	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Išėjo dailės mokytojos teikė	Dalyvavo parodose
184	Sakalauskaitė Asė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
185	Sakauskaitė Marija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
186	Savulaitytė-Dniekienė Petronėlė	/	/	/	Latvija	Taip	/	/	/
187	Savzdruvačaitė-Šelbienė Julija	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
188	Seliekaitė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
189	Sintytė Anelija	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
190	Sklenytė Veronika	/	/	/	/	Taip	/	/	/
191	Slivauskaitė Agripina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
192	Slivauskaitė-Miknevičienė Teodora	III Lietuvos dailininkų žodynas	Keramika	/	/	Taip	/	/	Taip
193	Smilgaitė ?	/	/	/	/	Taip	/	/	/
194	Stancėkaitė-Abrašaitė Vladislava Sofija	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	/	Prancūzija	Taip	Taip	Taip	Taip
195	Stankūnaitė K.	/	/	/	/	Taip	/	/	/
196	Stadkevičiūtė Irena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
197	Steponaitytė Efraizima	/	/	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
198	Strazaitė Nechana	/	/	/	/	Taip	/	/	/
199	Šaliamorienė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
200	Šalkauskienė Julija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
201	Šalkovienė Ksenija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
202	Štaučūnaitė Teofilė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
203	Ščiūnaitė-Dešienė Elena	IV Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	/	/	/
204	Šimėnaitė Janina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
205	Šimonytė Elena	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	/
206	Šlepytė Veronika	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika, fotografija	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
207	Šmigelskaitė Elena	/	/	/	/	Taip	Taip	/	/
208	Šmulkstytė Marė	III Lietuvos dailininkų žodynas	Skulptūra	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
209	Šmaritė Bronė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
210	Štrausaitė Tamara	/	/	/	/	Taip	/	/	/
211	Šuminaitė-Jurkienė Ona	/	Skulptūra	/	/	Taip	Taip	/	/
212	Tanabildaitė-Tarabildienė Domicelė	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika, skulptūra, fotografija	/	Prancūzija	Taip	Taip	Taip	Taip
213	Tarydaitė Veronika	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	/
214	Titelbachytė Mirta	/	/	/	/	/	/	/	Taip
215	Telksnytė Anelė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
216	Tenisonienė-Tornau Aldona	/	Tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
217	Trečiokaitė-Zebenkienė Irena	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika, mozaika, freska	/	Prancūzija	Taip	Taip	Taip	Taip
218	Tvorūtė Vena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
219	Tverskaitė Julija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
220	Urbanavičiūtė-Subačiuvienė Sofija	III Lietuvos dailininkų žodynas	Tapyba, grafika, fotografija	/	Lenkija, Prancūzija	/	/	Taip	Taip

Nr.	Pavardė, vardas	Įrankiai Lietuvos dailininkų žodynas	Dailės šaka	Studijos iki 1918 m.	Studijos po 1918 m.	Mokėsi KMM	Baigė KMM	Įėjo dailės mokytojos teises	Dalyvavo parodose
221	Urbanavičaitė Susė	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	/	Taip
222	Ušinskaitė Flomėna	IV Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba, vitražas, scenografija	/	/	Taip	/	/	/
223	Vaikurytė Elena	/	/	/	/	Taip	/	/	/
224	Vainysytė Iudė	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba, skulptūra, mozaika, freska	/	Prancūzija	Taip	Taip	Taip	Taip
225	Valdbergaitė Hana	/	/	/	/	Taip	/	/	/
226	Valiukaitė Sofija	/	/	/	/	Taip	/	/	/
227	Vasilečkovaitė Tujana	/	/	/	Vokietija	Taip	/	/	/
228	Vasiliauskaitė Kazimiera	/	/	/	/	Taip	/	/	/
229	Vasulytė Ona	/	/	/	/	Taip	/	/	/
230	Vaskevičiūtė Emilija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Keramika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
231	Vėdevytė Alina	/	/	/	/	Taip	/	/	/
232	Vencauskaitė Danutė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
233	Vilkunaitė-Gevilienė Brutė Ona	/	Grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	/
234	Zalenskienė Juzefa	/	Tapyba	/	/	/	/	/	Taip
235	Zinkevičienė Marij	/	/	/	/	Taip	/	/	/
236	Žilėvičiūtė Felicija Marija	III Lietuvių dailininkų žodynas	Tapyba, grafika	/	/	Taip	Taip	Taip	Taip
237	Zinkevičiūtė Juzefė	/	/	/	/	Taip	/	/	/
238	Žikutė Aleksandra	/	/	/	/	Taip	/	/	/
239	Zukauskaitė Valerija	/	Dekoratyvinė tapyba	/	/	Taip	Taip	Taip	/
240	Zukytė Paulina	/	Keramika	/	/	Taip	Taip	Taip	/
241	Galvonaitė Emilija	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
242	Gylytė A.	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
243	Griniūnaitė Bronė	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
244	Kymontaitė M.	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
245	Knūskaitė Stefanija	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
246	Krucevičaitė Elena	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
247	Krikštopaitė Ona	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
248	Krivonosiūtė Marija	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
249	Mickevičiūtė Paulina	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
250	Rodavčiūtė Regina	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
251	Šimonytė Elena	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
252	Valančiuskaitė Ona	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/
253	Žilinskienė Bronė	/	/	/	/	Neįrašyta	/	/	/

Neįrašyti į KMM

Priedas Nr. 2 Lietuvių dailės parodos 1907–1914 m. Vilniuje

Paroda	Iš viso	Vyrai	Moterys
I lietuvių dailės paroda ¹¹¹³ (1907)	55	26	29
II lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁴ (1908)	13	12	1?
III lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁵ (1909)	44	20	24
IV lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁶ (1910)	54	18	36
V lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁷ (1911)	111	16	95
VI lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁸ (1912)	89	21	68
VII lietuvių dailės paroda ¹¹¹⁹ (1913)	164	21	143
VIII lietuvių dailės paroda ¹¹²⁰ (1914)	91	24	67
Iš viso:	621	158	463

¹¹¹³ Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje, *katalogas*, 1907, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047956> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹¹⁴ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 212.

¹¹¹⁵ III lietuvių dailės paroda, *katalogas*, 1909, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047973> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹¹⁶ IV lietuvių dailės paroda, *katalogas*, 1910, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047974> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹¹⁷ V lietuvių dailės paroda, *katalogas*, 1911, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1R0000047978> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹¹⁸ VI lietuvių dailės paroda, *katalogas*, 1912, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C47700000000983> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹¹⁹ VII lietuvių dailės paroda, *katalogas*, 1913, in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C130000485555> [žiūrėta 2026-02-01].

¹¹²⁰ VIII lietuvių dailės draugija, *katalogas*, 1914 in: e-paveldas, [interaktyvus]: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C47700000000985> [žiūrėta 2026-02-01].

Priedas Nr. 3 Tarpukario vizualinė moters reprezentacija žurnalų viršeliuose



Nr.1



Nr. 2

Nr. 1: žurnalas „Moteris“, 1926 m. sausio mėn. nr. 1. Viršelyje vaizduojama Petro Rimšo skulptūra „Tautos motina“.

Nr. 2: Vokiškas žurnalas „Die Dame“, 1929 m. liepos mėn. Viršelyje vaizduojamas dailininkės Tamaros Lempickos „Autoportretas“.

Priedas Nr. 4 Kauno meno mokyklos pozuotojų sąrašas (1938–1940 m.)¹¹²¹

Nr.	Pozuotojo pavardė, vardas	Metai kada pozavo	Lytis
1	Apkevičiūtė Paulina	1938	M
2	Bukantaitė Zosė	1938	M
3	Butauskaitė Aldona	1938	M
4	Butleris Vladas	1938	V
5	Černiauskas Juozas (KMM)	1938	V
6	Daniūnaitė Genė	1938	M
7	Daniūnaitė Stefa	1938	M
8	Daniūnaitė Zosė	1938	M
9	Gasiūnaitė Stasė	1938	M
10	Gilytė Angelė	1938	M
11	Gvalda Balys	1938	V
12	Jarašovas Jonas	1938	V
13	Jarosevičius Kazys	1938	V
14	Karalevičienė Antanina	1938	M
15	Keturakis Antanas	1938	V
16	Keženaitienė Bronė	1938	M
17	Klibavičius Kazys	1938	V
18	Lapinskienė Katrina	1938	M
19	Lekavičius Matas	1938	V
20	Mezaras Boleslovas	1938	V
21	Petkevičius Ipolitas	1938	V
22	Skorobogatovienė Marė	1938	M
23	Snarskis Henrikas	1938	V
24	Šapyra Giršas	1938	V
25	Vabolius Antanas	1938	V
26	Zvinevičius Jonas	1938	V
27	Abramavičienė Bronė	1939	M
28	Adomavičienė Bronė	1939	M
29	Amraziejūtė Ona	1939	M
30	Azguridis Aleksandras	1939	V
31	Balsys Antanas	1939	V
32	Beliukaitė Ona	1939	M
33	Blaževičius Mikas	1939	V
34	Boguševičius Antonijus	1939	V

¹¹²¹ 42 KMM pozuotojų algalapiai, 1938–1940, in: LLMA f. 61, ap. 1, b. 4,5, 15, 22, 30, 53, 54, 61, 88, 89, 125, 176, 14398, 206, 215, 216; f. 61, ap. 2, b. 12.; f. 61, ap. 4, b. 10,11, 12, 67, 111; f. 61, ap. 5, b. 23; f. 33, ap. 5, b. 19, ap. 6, b. 38.

Nr.	Pozuotojo pavardė, vardas	Metai kada pozavo	Lytis
35	Busvilaitė Bronė	1939	M
36	Dambrauskaitė Regina	1939	M
37	Daniūnaitė Genė	1939	M
38	Drungilas Celestinas	1939	V
39	Felčaitė Vanda	1939	M
40	Gasiūnaitė Stasė	1939	M
41	Geicas Juozas (KMM)	1939	V
42	Giedrikaitė Bronė	1939	M
43	Giedrikenė (Mardosaitė) Ona	1939	M
44	Gilytė Angelė	1939	M
45	Gobeckas Juozas	1939	V
46	Godas Anupras	1939	V
47	Goželskaitė Paulina	1939	M
48	Gylienė Anelė	1939	M
49	Jablosnkaitė Adėlė	1939	M
50	Jagminaitė Elena	1939	M
51	Jančauskaitė Elena	1939	M
52	Jaroševičius Kazys	1939	V
53	Jarušaitienė Zosė	1939	M
54	Jaruševičius Kazys	1939	V
55	Jatulevičius Stasys	1939	V
56	Jezerskas Kostas (KMM)	1939	V
57	Juodytė Ona	1939	M
58	Juodzevičiūtė Genovaitė	1939	M
59	Kežinaitienė Bronė	1939	M
60	Klibavičius Kazys	1939	V
61	Kondratas Petras	1939	V
62	Kozganevas Fimenas	1939	V
63	Kumfertas H.	1939	V
64	Kurganovas Pimėnas	1939	V
65	Lipčienė Yda	1939	M
66	Mackevičius Vaclovas	1939	V
67	Malinauskas Aleksandras	1939	V
68	Miuliukas Feliksas	1939	V
69	Mizaras Boleslovas	1939	V
70	Mulkienė Zosė	1939	M
71	Petkevičius Steponas	1939	V
72	Pranauskas Jonas	1939	V
73	Pukinskas Petras	1939	V
74	Raslavičius Antanas	1939	V
75	Rimkevičienė Veronika	1939	M

Nr.	Pozuotojo pavardė, vardas	Metai kada pozavo	Lytis
76	Savickas Boleslovas	1939	V
77	Savickienė Katrina	1939	M
78	Skorobogatovienė Marija	1939	M
79	Snarskis Henrikas	1939	V
80	Stankienė Liugarda	1939	M
81	Strimaitis Antanas	1939	V
82	Survilienė Ona	1939	M
83	Teninsonaitė Zenta	1939	M
84	Ulba Juozas	1939	V
85	Vaitilavičiūtė Bronė	1939	M
86	Vengris Pranas	1939	V
87	Vladišauskaitė Stasė	1939	M
88	Šimkevičius Julijonas	1939	V
89	Aukselytė Stasė	1940	M
90	Balsevičiūtė Bronė	1940	M
91	Beliukaitė Ona	1940	M
92	Beveinis Julius	1940	V
93	Bevienis Justinas	1940	V
94	Beliukaitė Ona	1940	M
95	Budviliatė Bronė	1940	M
96	Bulteris Vladas	1940	V
97	Gedrikaitė Bronė	1940	M
98	Gylienė Anelė	1940	M
99	Jagminaitė Elena	1940	M
100	Juruševičius Kazys	1940	V
101	Juodytė Ona	1940	M
102	Juodzevičiūtė Genovaitė	1940	M
103	Kepežienė Anelė	1940	M
104	Kepeženaitė Birutė	1940	M
105	Klibavičius Kazys	1940	V
106	Kveravičienė Stasė	1940	M
107	Kveravičiūtė Stasė	1940	M
108	Labinauskaitė Marcelė	1940	M
109	Liakas Jonas	1940	V
110	Mackevičius Vaclovas	1940	V
111	Markūnienė (Pasternokaitė) Marija	1940	M
112	Mikšnienė Malanija	1940	M
113	Miliukas Feliksas	1940	V
114	Ožchauskaitė Janina	1940	M
115	Paulavičiūtė Jadvyga	1940	M
116	Petravičiūtė Liūda	1940	M

Nr.	Pozuotojo pavardė, vardas	Metai kada pozavo	Lytis
117	Pikis Stasys	1940	V
118	Raslavičius Antanas	1940	V
119	Rimkevičienė Marija	1940	M
120	Rolofienė Sofija	1940	M
121	Sakalauskaitė Jadvyga	1940	M
122	Savickas Boleslovas	1940	V
123	Savickienė Katerina	1940	M
124	Savickienė Katrė	1940	M
125	Siemaškienė Regina	1940	M
126	Skorobogatovienė Marė	1940	M
127	Stonkus Liudas	1940	V
128	Vengrys Pranas	1940	V
129	Zaleckienė Anelė	1940	M
130	Zaleckis Juozas	1940	V
131	Zaleckis Antanas	1940	V

Bendras pozuotojų skaičius 1938–1940 m.: 131

1938 m. pozavo: 26 ; 1939 m. pozavo: 62 ; 1940 m. pozavo: 43. Daniūnaitė Genė, Gasiūnaitė Stasė, Gilytė Angėlė, Jarosevičius Kazys, Klibavičius Kazys, Skorobogatovienė Marė, Snarskis Henrikas pozavo 1938 m. ir 1939 m.

Priedas Nr. 5 Lietuvos dailininkų sąjungos organizuojamos „Rudens parodos“ (1935–1939 m.)

Paroda	Bendras dalyvių skaičius	Vyrai	Moterys
LDS Rudens paroda I – 1935 ¹¹²²	64	59	5
LDS Rudens paroda II – 1936 ¹¹²³	47	43	4
LDS Rudens paroda III – 1937 ¹¹²⁴	53	44	9
LDS Rudens paroda IV – 1938 ¹¹²⁵	42	30	12
LDS Rudens paroda V – 1939 ¹¹²⁶	36	30	6

¹¹²² LDS rudens paroda I, *parodos katalogas*, Kaunas, 1935, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000903>

¹¹²³ LDS rudens paroda II, *parodos katalogas*, Kaunas, 1936, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000884>

¹¹²⁴ LDS rudens paroda III, *parodos katalogas*, Kaunas, 1937, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C477C10000122938>

¹¹²⁵ LDS rudens paroda IV, *parodos katalogas*, Kaunas, 1938, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C4770000000924>

¹¹²⁶ LDS rudens paroda V, *parodos katalogas*, Kaunas, 1939, in: e-paveldas, [interaktyvus], in: <https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0002137933-1939-Nr.45>

Priedas Nr. 6 „ARS“ manifestas, 1932 m.



1127

Pirmasis lietuvių dailininkų „ARS“ manifestas, 1932 m., Kaunas.

„Nuogoj ir skaudžiai apleistoj dirvoje atsirandame mes. Pro amžių akinius matom tolumoj didžią meno kultūrą. Smūtkeliai, pasakos, dainos. Aukšti, savo glūdumoj didžius mums pavyzdžius sukaupę, muziejų sienose jau paslėpti ar paprasto mūsų sutemų vėjo baigiami graužti, meno palaikai.

Nenutildomas troškimas darbą pradėti iš naujo. Neslepjam nuo savęs, kaip tai sunkus darbas ir kaip jaunos, dar nesukauptos mūsų jėgos.

Pasaulis, ypač mūsų tauta, pradėjo naują epochą. Po ištisų penkių šimtmečių mes vėl patenkam į Europos tautų didžiąsias kultūros lenktynes. Apsidairę aplinkui, įsitikinam, kad nebuvimas gilesnių meno ieškojimų arba seniai nudėvėtų meno formų pamėgdžiojimas mūsų meną žudo.

¹¹²⁷ Didžiokienė Barbora, „ARS manifestas“, *paveikslas*, 1932, in: LNDM T 3105.

Mes pasiryžę šiai atgimstančios tėvynės epochai tarnauti ir kurti šios epochos stilių. Meno kūrinys – nauja gyvenimo realybė. Mes trokštam praturtinti mūsų gyvenimą naujom vertybėm.

Mes siekiam bendradarbiauti su kitom tautom, įnešdami į bendrą meno lobyną mūsų tautos dvasią atitinkančius darbus.

Pripažįstam šių dienų formalinius meno užkariavimus, nes jie teikia mums daugiau kūrybinės laisvės. Bet neuždedam savo dalyviui iš anksto nustatytų meno dogmų. Trokštame, kad kiekvienas mūsų pagal savo individualybę, pagal savo nusistatymus tarnautų mūsų krašto meno kultūrai.

Užuojauta tiems, kurie nemurmėdami net prisitaiko nusistovėjusiam skoniui. Nemačiau esam nustebę, matydami, kaip pataikaujama įvairiom, su menu nieko bendro neturinčiom idėjom.

Gerau numanom, kokiais keistais žvilgsniais mus sutiks. Bet vis dėlto pradedam.

Pasirašo: Galdikas, Gudaitis, Jonynas, Kulakauskas, Mikėnas, Samulevičius, Steponavičius, Vizgirda“¹¹²⁸.

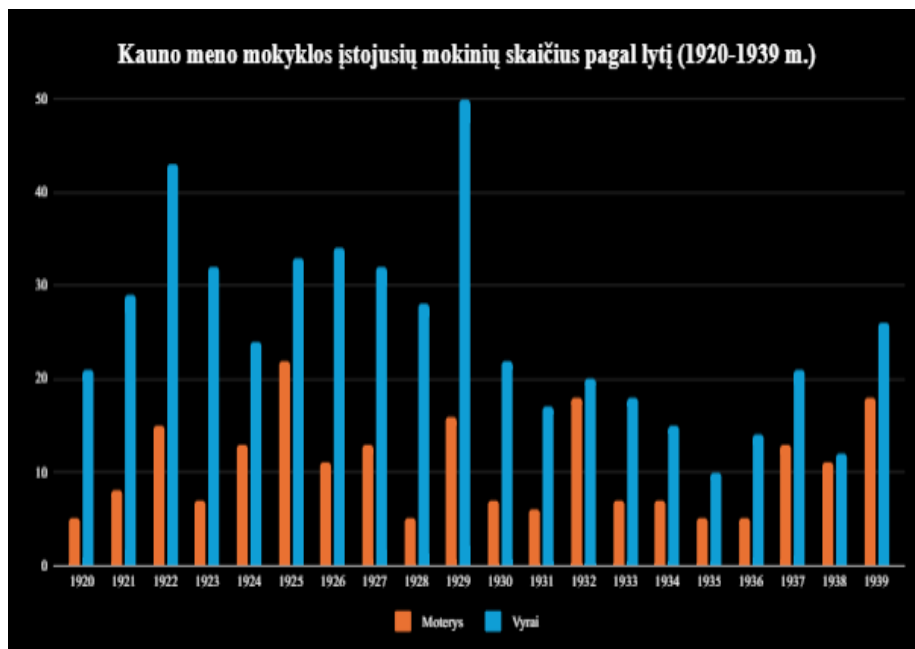
¹¹²⁸ Kunčiuvienė Eglė, Umbrasas Jonas, *Lietuvių dailininkų organizacijos...*, p. 200-201.

Priedas Nr. 7 Tarpukario dailės mokyklų statistinė informacija pagal geografinę lokaciją ir lytį¹¹²⁹

	Kaunas		Vilnius		Ryga		Filadelfija	
	Kauno meno mokykla (1920–1939 m.)	%	Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie Wydział Sztuk Pięknych (1919–1939 m.)	%	Latvijas Makslas akademija (1920–1939 m.)	%	Pennsylvania academy of Fine Arts (1920–1939 m.)	%
Iš viso	712	100%	874	100%	864	100%	2219	100%
Vyrai	500	70%	476	54%	592	69%	812	37%
Moterys	212	30%	398	46%	272	31%	1407	63%

¹¹²⁹ KMM pradedama skaičiuoti nuo 1920 m. Aukštųjų piešimo kursų įkūrimo, kurie vėliau 1922 m. perorganizuoti į KMM. Duomenys: Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos...*; Kauno taikomosios dailės mokykla, 1940–1941, in: LLMA f. 61; Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie Wydział Sztuk Pięknych, 1919–1939, in: LCVA f.175, ap. 9(XI)B; Latvijas Mākslas akadēmija, 1920–1939, in: LVA f. 485, ap. US1; PAFA studentų sąrašas 1920–1939, in: Pennsylvania academy of Fine Arts.

Priedas Nr. 8 Į Kauno meno mokyklą įstojusių mokinių skaičius pagal lytį ir metus¹¹³⁰



¹¹³⁰ Duomenys: Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilniaus dailės akademija, 2006; Kauno taikomosios dailės mokykla, in: LLMA f. 61.

Priedas Nr. 9 vizualinė medžiaga

Nr.1 Didžiokienė Barbora „Stasio Ušinsko karikatūra“, 1927 m.



1131

¹¹³¹ Didžiokienė Barbora, „Stasio Ušinsko karikatūra“, *karikatūra*, 1927, in: LNDM PM 10938.

Nr. 2. Dailininkė Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė piešimo studijoje. 1928 m.



1132

¹¹³² Nežinomas fotografas, „Dailininkė Halina Naruševičiūtė-Žmuidzinienė piešimo studijoje“, *nuotrauka*, 1928, in: ČDM M 1-9-6/45.

SUMMARY

“Women’s Entry into Male-Dominated Professional Spheres: Interwar Lithuanian Women Artists’ Efforts to Establish Themselves in the Art World“

After the restoration of the state of Lithuania in 1918, creating occupational opportunities for women became part of the modernisation process for the society and state alike. One of the spheres that was affected by these processes was Arts. As a result of this, women start being seen in arts. In 1922 interwar Lithuania had an arts school established in Kaunas, with representatives of both genders able to secure a place, which became one of the contributing factors allowing women to establish themselves in the field of art. This, in parallel, gave birth to a structured professional field of art, which transcended beyond the possibility of obtaining education and led to exhibitions launched, painters’ associations, unions and studios established. This leads to a question of what had been the force behind women’s (non-) establishment or involvement in the field of art? What was the proportion of women who sought to establish themselves in art? The field of art witnessed transformation: women of different social status got involved in art in parallel with the changing role of women in society, in addition to that, wider opportunities for education and self-education occurred, the field of art saw the entry of new participants, a close relationship between the fields of medicine and art emerged, a geographical location started to be of great importance for one seeking to become acclaimed and Catholicism played a pivotal role in the formation of the field of art for women.

Research problem: Female painters’ (non-)establishment in interwar Lithuania still remains a poorly researched issue in the field of art studies. Historiography commonly represents women as natural part of cultural life, yet it lacks in critical analysis, which would reveal peculiarities of their professional establishment in male-dominated art system.

Modern-day research is limited in the way that it presents isolated female painters’ biographies or their participation in exhibitions and fails to reveal the whole process of transformation of female participants in the field of art from passive observers (or models) to active agents, namely, students, grant holders, creators and teachers. When compared with the other spheres like those of medicine, law and education that had an influx of women at the start of the 20th century, a unique model emerged for seeking and obtaining the profession of a female painter. It usually encompassed three types of art education. First, it was self-education, which encompassed cultural prowess, interest in art, practice and even studies, which might have been competed but

not necessarily for the purpose of obtaining a diploma. Second, it was formal education with the aim to make a professional painter's career and obtain a diploma. Third, it was becoming a self-taught painter, which, for a long while, had been the only opportunity for women to seek for self-expression through art. This, subsequently, leads to the question whether the painter's profession is of a professional field that is a niche one, where one can work without having obtained formal education. Additionally, the dynamics of female painters' arrival in the sphere of art in a wider context of social or gender interaction has been granted little attention researchwise. This thesis is aimed at not only reconstructing women's experience, but revealing their opportunities to establish themselves in the male-dominated professional community of art as well.

Art-historian Lijana Štavičiūtė-Natalevičienė formulated the Lithuanian Painters' Dictionary compiled in 2013 to identify 204 painters of which 159 men and 43¹¹³³ women who created their works and established themselves in the Republic of Lithuania from 1918 to 1939. Meanwhile, art-historian Dalia Ramonienė presented a compilation of students at Kaunas Art School, where she identified 212 female students¹¹³⁴ who sought art education. The thesis author who has thoroughly explored female participation in the creative field of art of that particular time has been able to establish 253 painters thanks to the input of the aforementioned art-historians and that of her own. A systematic analysis of archived and published sources has allowed the thesis author to reconstruct a wider scale perspective in terms of female participation in the field of art, including female painters presented in the historiography and those even today lesser-known ones. The latter ones have been identified from exhibition catalogues, periodicals, and other documents. Besides, the thesis has supplemented the list with 13 new names of women who sought art education, or more specifically, who have been established to have applied to study at Kaunas Art School, but were refused a place.

This reveals female involvement in the field of art, but at the same time poses the issue in regard to those women who sought, but were not capable of establishing themselves in the sphere of art. This disproportion not only discloses the aspects of gender inequality in the field of art but also forms the basis for this thesis, which is aimed at reconstructing a more detailed perspective of female (non-)establishment in the field of art.

¹¹³³ *Lithuanian artists' dictionary*. Vol. 3: 1918-1944, compiled by Štavičiūtė-Natalevičienė Lijana, Vilnius, 2013.

¹¹³⁴ *Ibid.*, 29 female students out of 212 who studied at Kaunas Art School are included in *Lithuanian artists' dictionary*.

Research questions: How did the processes of emancipation and feminist ideas at the end of the 19th century and the first half of the 20th century affect women's involvement in the field of art in Lithuania and formation of their professional identity. What social, institutional and cultural factors led to the emergence of the opportunities for women to obtain art education and participate in art life in interwar Lithuania? What limitations and power structures did female painters seeking for professional recognition have to encounter in interwar Lithuania and what strategies did they apply for establishing themselves? How did the interwar Lithuanian female painters' professional work reflected changing societal attitudes towards a female role and emancipation?

Research subject. The analysis of the process of interwar Lithuanian painters' activities and their entry and (non-)establishment in the male-dominated sphere of arts.

Research relevance. The disproportion of genders in art institutions and female (un)representation still remains as one of the most relevant issues in the field of painting and culture research at present. On the international arena this issue is regularly presented through qualitative research, revealing the fact that female creative works still constitute a smaller part in museum collections, exhibition programs and art market sales. Despite an increase in the amount of effort given to maintaining an equal gender balance, the systematic gap between the number of female artists in the field of art and their real representation in institutional structures still remains.

An important aspect of relevance is female painters' archives open on the global scale and remembrance initiatives, which, despite the aim to increase the publicity of female creative undertakings, have maintained selectivity, reflecting geopolitical power structures. To illustrate, *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE)* operating in Paris has become one of the main international sources on female artists works in 19th–21st centuries. This centre actively collects, systemises and publicises information about female artists, organises symposiums and makes policies for enhancing female artists' remembrance and their publicity. The representation of the Baltic region, however, remains fragmented in this platform in terms of statistical disproportions as well as inclusion of specific artists in international narratives.

Such context gives ground to the relevance of this research both on the local and international scope, as it addresses the necessity to analyse of

historical and institutional (un)representation models¹¹³⁵ of women's creative works. This is relevant to not only the establishment of factual presence in the field of art but also search for root causes responsible for limited publicity of female creative works in the art historical canon.

The relevance is also enhanced in present day cultural life. In the past decade there has been a rise in the interest in female artists' creative works and their personalities: exhibition "Personal. Lithuanian Women's Art in 1918-1940" was launched in the National Art Gallery in 2017, in 2025 the same venue presented exhibition called "Silver Girls. Retouched History of Photography of the Baltic States", while in 2021 Vytautas Kasiulis Art Museum launched exposition "Women Artists in Interwar Vilnius: between Expectations and Possibilities". These exhibitions witness female artists' gradual involvement in publicity narratives, although only the most prominent female artists received most publicity.

This thematic activation is also manifested in the field of publishing: collective monography "Lithuanian Female Artists" was published in 2022, introducing 59 female visual artists from the start of the 20th century up to present. This publication serves as proof for the relevance of the issue of female painters, yet at the same time it also highlights the prevalence of recognition criteria, as well-established and acclaimed female artists are again at the center of attention.

Such selective representation suggests that the integration of female painters' narratives in historiography is still fragmented and lesser known and poorly established ones remain marginalized. Additionally, female artists who have realized their artistic talents in crafts are not included in the scientists' and exhibition organisers' sphere of interest, as this sphere of self-expression through art still remains as if in oblivion.

A present-day increase in the publicity of female creative works is illustrated through one of the most important art events in the Baltic states,

¹¹³⁵ Hassel Kate, "Museums without men: my project to end their shocking gender imbalance", in: *the Guardian*, 2024, [interactive], in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/mar/01/museums-without-men-gender-imbalance-tate-met> [09.03.2025]; Musawwir S. Jennifer, "Guerrilla girls - the feminist conscience of the art world", in: *Daily Art Magazine*, 20.10.2025, [interactive], in: <https://www.dailyartmagazine.com/guerrilla-girls> [25.01.2025]; Weber Ashour Katrina, "Guerrilla Girls: making trouble at the National Museum of Women in the Arts", National Museum of Women in the Arts, 21.02.2025, [interactive], in: <https://nmwa.org/press/guerrilla-girls-making-trouble-at-the-national-museum-of-women-in-the-arts/> [25.07.2025]; Guerrilla Girls 1985, in: *Whitney Museum of American Art*, [interactive], in: <https://whitney.org/artists/5461> [25.07.2025].

that is, “Young Painter Prize” launched in 2009. This project is aimed at introducing the most perspective painters of young generations and offer the general public the opportunity to get acquainted with their creative works and find new talents. In recent years this contest has seen a more active participation of female painters from the Baltic countries. Between 2009 and 2025 8 young women and 9 young men were among the contest winners. This demonstrates the strengthening patterns of gender balance in modern-day art stage within the region.

This thesis is also relevant because it not only supplements Lithuanian art history with new names of female artists but also presents sequential analysis of how their publicity, establishment and representation were being formed during interwar. This is highly relevant today when such issues as gender equality, the need to rewrite art history and remembrance policies are being raised in the field of art. Therefore, the thesis becomes part of a wider academic and cultural discussion on how today’s society is creating the balance of gender representation and how remembrance of the past affects the institutional culture of the present.

Research novelty is in several areas. First, the thesis aims to reconstruct a wider process of institutional and historical women’s establishment in the field of art. This process is analysed with regards to cultural breakthroughs, social norms and professional limitations, which women had to overcome on their way towards acknowledgement. Such approach allows forming a wider gender studies based perspective towards the progress in the history of arts, which supplements conventional research of art studies.

The thesis is conceptually linked with international sources such as AWARE centre operating in Paris, however, at the same time it critically reflects its limitations, as there is vividly insufficient representation of smaller regions, including the Baltic countries. Out of all the Baltic countries it is Estonian female artists that received more publicity in AWARE database, while Lithuania and Latvia remain almost invisible. For example, only one female painter and photographer, Veronika Šleivytė, is mentioned among interwar Lithuanian artists. This disproportional geographic visibility represents not only limitations in the international discourse but also the necessity to continue academic research, which would allow supplementing presently existing databasis, enhancing regional visibility and creating sustainable publicity platforms.

The thesis also discusses how western art tendencies and feminist ideas were adopted and transformed in Lithuania. The research emphasises the importance of emigration, especially to the USA, and highlights the ways

emigrant female painters formed relationships with Lithuanian field of culture, introduced new ideas and increased female painters' visibility in the international context.

Furthermore, the novelty of the research is also presented through the relationship with the existing words of art studies. Lithuanian historiography usually analyses the issue of female painters' through single biographies or in the context of more prominent individuals (e.g. V. Šleivytė, M. Katiliūtė, D. Tarabildaitė-Tarabildienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė) or associations. Meanwhile, narratives of lesser known, marginalised artists remain unrevealed. The novelty of this thesis lies in the fact that it analyses a wider process of female (non-) establishment in the field of art by integrating both more prominent and marginalised female painters' experience into one narrative rather than presenting them as separate individualities and their creative path.

Main research questions. This research seeks to reveal whether a critical mass of female painters emerged in interwar Lithuania and what was the process of their (non-) establishment.

1. By drawing upon historical, economic, social and cultural aspects, the research will attempt to establish the ways female painters' situation changed in the field of art when comparing the periods prior to the First World War and the interwar and the ways female emancipation affected female identity transformation leading to female painters' establishment in the professional field.
2. How did female opportunities to study art transform in interwar Lithuania and what new roles they performed in art education system?
3. What were the possibilities for women to realise their creative art endeavours, women of what social status sought to establish themselves in the field of art in interwar Lithuania, what strategies did they apply, what obstacles did they encounter and what spheres were they active in?

Aim. The analysis of strategies, obstacles and results of the process of female painters' professional establishment (failure to do so) in interwar Lithuania.

Objectives:

1. To analyse the impact of ideological movements of female emancipation and social progress trends at the end of the 19th century and the first half of the 20th century on changes in female identity in Lithuania, with an emphasis on the role of Catholic and liberal feminism in the formation of the female transition from conventional duty perception to professional identity.

2. To examine the possibilities for women to study art at the end of the 19th century and the first half of the 20th century, institutional and social limitations and alternatives on offer, while also analysing the involvement of women of different social layers in the field of art in interwar Lithuania, their motives, creative work circumstances and reasons.
3. To evaluate the role interwar Lithuanian women had to play in institutions of art education, with an emphasis on the forms and value of their participation.
4. To disclose ways of professional establishment, social networks and institutional structural mechanisms that were vital for (non-)establishment of female painters in interwar Lithuania.
5. To analyse the results of the conditions for (non-)establishment of female painters in the professional sphere of art and outcomes of that on their creative work and professional career.

Methodological approach. Methodological approach used in this research is based on theoretical insights of modern-day studies of female history, emphasising the necessity to transgress conventional biographical narrative limits and to analyse female experience in a wider social, cultural and ideological context. Feminist theory that analyses gender interactions and the forms of inequality in society, draws attention to the notion that gender-related issues have long been marginalised, omitted and seen as of little importance. This theory encourages to identify those areas of historical narrative that have been left unanalysed. Literary scholar Elaine Showalter calls this phenomenon as feminine not said, which suggests non-existence of representation of female experience and works in dominant narratives¹¹³⁶.

In the early stage of feminism efforts to reintroduce forgotten female names into history has eventually developed into a problem of wider scope. Scientists claimed that it was insufficient to only identify female input. It is essential to conceptualise and value their work, involvement process and creative work from the perspective of female experience. Thus, the idea whether female history can be interpreted using the models¹¹³⁷ of traditional male history is questioned.

¹¹³⁶ Showalter Elaine, "Toward a Feminist Poetics", in: *the New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, 1985, 4th publication, 1993, p. 141.

¹¹³⁷ Daugirdaitė Solveiga, "Feminizmas kaip moteriškųjų reikšmių struktūrinimo būdas" (Feminism as a Way of Structuring Feminine Meanings), in: *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai* (Women of Cares, Women's Cares), Vilnius, 2000, p. 32.

Culturological feminism emerged in the context of these theories, drawing attention to female creative work as an important part of culture, and gave theoretical and methodological foundation for its research¹¹³⁸. The example of which is the concept of *écriture féminine*¹¹³⁹, emphasising the importance of female experience, involvement, establishment and individual expression when creating alternative narratives of culture and history. In the context of this research the aforementioned theoretical provisions are important, as they allow to partially validate the chosen research perspective. Whereas the research does not seek to reconstruct prominent female painters' biographies, it does seek to analyse women's (non-)establishment in the professional field of art. The aforementioned theoretical provisions have become the basis for methodological changes of a wider scope in female history research, aiming to transgress the limits of conventional historical narratives.

Among such transformations the exceptionally important thoughts are those of G.Holloway and J.Scott, with the former emphasising the significance of female biographies in early research, while the latter highlights the necessity to expand the databasis of sources, modify research questions and shift focus towards what is important to women themselves, that is, their environment, formation of their worldview and their spheres of work. This context has allowed female history to establish itself via both female contributions and via social and professional experience. The research purposefully avoids exceptionally biographical models and focuses on the analysis of social and cultural processes on a wider scope. Another important role belongs to microhistorical approach, egodocuments (autobiographies, correspondence) as well as statistical data that lead to discovering structural loopholes, marginalisation and gender disproportions in historical narratives¹¹⁴⁰. French historians Rachel G. Fuchs and Victoria E. Thompson

¹¹³⁸ Daujotytė Viktorija, *Parašyta moterų* (Written by Women), Vilnius, 2001, p. 17.

¹¹³⁹ This is feminist literary theory, encouraging women to express their unique bodily and emotional experience through writing. This concept was introduced in 1975 in the essay "The Laugh of the Medusa" (French: *Le Rire de la Méduse*) by the French theorist Hélène Cixous. The theory argues that traditional, male-dominated language suppresses the woman's voice, therefore, women must reclaim language and create distinct ways of expression in order to achieve liberation and self-expression.

¹¹⁴⁰ Čepaitienė Rasa, "Moterų istorijos transformacijos – praeities patirtis, ateities perspektyvos" (Transformations of Women's History: Past Experience, Future Perspectives), in: *Feminizmas, visuomenė ir kultūra* (Feminism, Society and Culture), 2001, p. 7-20; Ževžikova Elena, "Emancipuota Klėja, arba moteris šiuolaikinio istorijos mokslo požiūriu" (Emancipated Clio, or Woman from the Perspective of Contemporary Historical Science), in: *Feminizmas, visuomenė, kultūra* (Feminism, Society, Culture), 1999, p. 41.

argue that the end of the 19th century and the first half of the 20th century are highly favourable to research female history, as during that particular period women in all European countries have experienced significant changes in social, political and cultural spaces¹¹⁴¹.

Expressing their reaction to the rising threat of marginalisation of female history studies, American history scholars Gerda Lerner, Joan Kelly and Natalie Zemon Davis suggested to expand the scope of research area by transforming female studies into gender studies. Such approach is important in present-day research, as the analysis of gender-related statistical data permits uncovering institutional loopholes and forming a thorough picture of agents of both genders in the field of art and their dynamics.

Meanwhile, Lithuanian history scholar Rasa Čepaitienė in her article discusses the difference between female and gender studies. Female studies emphasised gender differences, while sociocultural gender analysis highlights their culturally constructed values¹¹⁴². The author claims that gender studies usually encompass the analysis of the following plots: family, marriage, labour market, politics, religion, education and culture¹¹⁴³. In most cases gender studies are related to social history, whose axis is modernization history. Paradoxically this branch of history leaves behind the outcomes of progress for different genders, therefore, “female history is not favorable for anyone. It ruins the vision of smooth progress.”¹¹⁴⁴

As early as at the beginning of the 20th century *Annales* School started forming the so-called movement “retreat from the great narratives”, when historian view is shifted from ingrained main “important” historiographical components, such as such as politics war or economy and turned towards everyday life and micro history. Nonetheless, the validity of the analysis of micro history requires the cognition of great narrative as only in its context it is it is possible to integrate new narratives and reveal things that have been omitted or removed from the dominant historical versions. Such approach allows for the possibility of reconstructing biographies of marginalized female painters and female agents in the field of art, and study their establishment mechanisms. Anyway, the analysis of microhistory gains meaning only in interaction with the great narrative, as historiographical context of a wider

¹¹⁴¹ Fuchs Rachel G., Thompson Victoria E., *Women in Nineteenth Century Europe*, New York, 2005, p. 1.

¹¹⁴² Čepaitienė Rasa, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴³ *Ibid.*

¹¹⁴⁴ Ževžikova Elena, *op.cit.*, p. 42.

scope allows evaluating how individual stories were distributed and edits or poses questions in the prevalent history of art.

Methodology. This research is based on historical research method. This research seeks to uncover the process of female painters' entry and (non-) establishment in male-dominated environment of art in interwar Lithuania on micro (i.e. a partner, family, colleague, lecturer, student) and macro (i.e. community, society, state) levels. The research uses micro history methodology¹¹⁴⁵, which allows for authentic revelation of personal perspective on the lives, education, and (non-)establishment in the sphere of art of different groups of people, in this case, the female artists of interwar Lithuania under study, supplementing it with the male discourse. This method is used for artists ego document analysis. The approach of understanding the art milieu is applied when analyzing different social behavior models: egalitarian and patriarchal. Furthermore, Quantitative method is used in this research, as it allows to statistically establish changes in gender dynamics at the time period in question.

When analyzing painter's dictionaries, the lists of students, lecturers and models, this method assists in identification of institutional and non-institutional gender distribution and also establish male and female relationship in the field of art.

In the past few years international environment of art history and culture studies has been increasingly more actively searching for alternative methodological approaches that would allow for critical review of in-grained interpretation canons. Western European researchers Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel draw focus to the international circulation of artists, works of art, and aesthetics through a 'South-North-South' triangular model, aiming to move beyond the traditional binary (center-periphery) perception of global art circulation. The authors propose an alternative approach to cultural exchanges that focuses not only on hegemonic centers (e.g., Paris)¹¹⁴⁶, but also on a multipolar artistic geography where peripheral cities and regions are equally important. Such directional analysis reveals that the movement of artists, cultural ties, and exhibition activities are shaped by individual, social, and cultural factors rather than solely by the economic or symbolic axis of

¹¹⁴⁵ Magnússon S. G., Szijártó I. M., *What is Microhistory?: Theory and Practice*, Oxfordshire, 2013.

¹¹⁴⁶ Joyeux-Prunel Béatrice, "Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches" , in: *Artl@s Bulletin*, 2015, no. 4 (1), p. 40-64.

power between the so-called North and South¹¹⁴⁷. As in the context of this research, it is suggested to analyze the center and periphery dynamics, paying attention to its historical and cultural changeability. Interwar Lithuania occupies an ambiguous position in this model, since, on the one hand, it was considered a periphery when compared to the main art centers in Europe (Paris, Berlin, Vienna), on the other hand, it itself became a significant regional center of culture forming unique processes of art.

Seeking to determine the (non-)establishment of female artists in the sphere of art, the theory of the field of art of French sociologist Pierre Bourdieu is pivotal, in which the actors of the field of art, namely, artists, critics, institutions, and collectors work and compete, desiring to acquire cultural (education, competencies), economic (financial), and social (contacts, networks) capital. Relying on the dominant capital, symbolic capital is formed (awards, critics' attention, status)¹¹⁴⁸, which is the most sought-after in the field of art and signifies recognition. The importance of symbolic capital signifies that the field of art is not an autonomous plateau but rather closely interlinked with the social structures at work in society. From the standpoint of sociologists, art is strongly linked to society, and hence, cannot be examined as separate from its social environment¹¹⁴⁹.

Thesis structure. The thesis encompasses, introduction, 7 chapters, conclusions, the list of sources and literary works and appendices. The introduction presents the research problem, object, research relevance, main research questions, chronology, geographical scope, research aims and objectives, research approach and methods, and finally the historiography and sources, concepts, and the structure of the work.

The first chapter discusses the question of female emancipation, which had an impact on the changes that followed in female professional life and also manifested through Catholic and liberal feminism currents in interwar Lithuania and it also discusses female participation in the field of art at the turn of the centuries (i.e. at the end of the 19th century and the beginning of

¹¹⁴⁷ Joyeux-Prunel Béatrice, Dossin Catherine, "The Transatlantic Triangle of Artistic Circulation", in: *Artl@s Bulletin* 5, 2016, no. 1, p. 4-6.

¹¹⁴⁸ van Maanen Hans, "Pierre Bourdieu's Grand Theory of the Artistic Field", in: *How to Study Art Worlds*, 2009, p. 53-81, [interactive], in: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt46n0p3.6.pdf?refreqid=excelsior%3Ac300e20eba38fa3e851> [01.06.2025].

¹¹⁴⁹ Pivoriūtė, Milda, "Sociologinė Lietuvos dailės lauko rekonstrukcija" [A Sociological Reconstruction of the Lithuanian Art Field], in: *Bernardinai*, 17.10.2013, [interactive], in: <https://www.bernardinai.lt/2013-10-17-teodora-kuklyte-sociologine-lietuvos-dailės-lauko-rekonstrukcija/> [30.05.2026].

the 20th century). The second chapter focuses on the transformation of female identity, that is, modernization when a woman leaves her *micro* milieu (home environment) and enters *macro* (social) professional environment. The third chapter reveals the limitations to female education and self-education and also the opportunities and alternatives that have been the result of the modernization processes of that particular time period. The fourth chapter presents the causes that led to the involvement of women of different social layers in the sphere of art. The fifth chapter discusses the variety of female roles in the institutions of art education, namely, a student, scholarship holder, model, teacher, school head). The sixth chapter analyzes the reasons for women's (non-)establishment, obstacles and results achieved. Finally, the seventh chapter summarizes the directions of female painters creative work. The results of the research are provided in the conclusions. At the end of the thesis there are appendices, which serve as supplements for individual chapters.

CONCLUSIONS

1. The essential change in professional opportunities for women has been generated not only by the dissemination of emancipation ideas but also by the formation of professional field of art and systematic establishment of art education. At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century a professional art milieu starts emerging in Vilnius, which attracts Lithuanian intellectuals. In 1866 Vilnius Drawing School is established, opening the opportunity to study the basics of art. It has been established that out of all women active in this sphere of art during the interwar period, 11 of them sought art education prior to the First World War. Within the trajectory of female painters education, studies in private studios, art schools, academies in Saint Petersburg, Paris, Dresden, Munich and also Vilnius were the dominant ones. These women in particular were the ones who constituted the first generation of professional female painters in interwar Lithuania. Noteworthy, interest in art saw a significant rise in 1907 when a Lithuanian art association was established. From 1907 to 1914 eight art exhibitions were launched, opening the possibility for both professional and budding artists and craftspeople and folk artists to present their works.
2. The individual cases of female involvement in the field of art in interwar Lithuania became a quantitatively important phenomenon.

The research has led to the identification of 253 women with their connection to the sphere of art, which was proven through at least one institutional, educational, creative or organizational document. This number allows reconstructing the scope of female participation in the sphere of art, which includes not only recognized female creators and which up to present in historiography hasn't been sufficiently researched. It has been estimated that the establishment of 79 out of 253 female painters stemmed from art education, participation in exhibitions, social networks and marital alliances. It is noteworthy that the field of art saw an active participation of national minorities of that time, namely, those of Jewish, Polish, Russian female painters: Č. Percikovičiūtė, S. Romerienė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė. National minority communities greatly facilitated the establishment of those female painters through creation of opportunities to exhibit their works and obtain education. In most cases it was the lack of education that was to blame for non-establishment, that is, failure to enter a school or university, or expulsion from Kaunas Art School, however, financial, domestic and geopolitical situation, lack of talent, the lack of attention from art critics, failure to participate in exhibitions, associations or change in the professional direction. The number of such young women constitutes 147. Nevertheless, a significant part of girls and women who failed to become professional female painters were still involved in the field of art largely as painting teachers (that is, 56 women), also as art critics, members of associations, exhibition organizers and representatives of crafts. It is important to mention that some of female painters managed to establish themselves only after war, since the establishment required more time and some specific conditions (there are 15 of those identified).

3. Catholic and liberal feminism trends significantly affected the acting models in the field of art. Different models for female professional activity emerged. Under the liberal vein, represented by Lithuanian Women's Council, the importance of legal equality, freedom of creation, professional autonomy, and connections with international organizations was stressed. Catholic tendency followers were invited to balance professional involvement with the canons of family, motherhood, religiosity and social activity. Kaunas Art School also had nuns studying the secrets art. One of the running themes related to religion was explored not only by nuns but also by other female

painters. Importantly, the breakthrough in female painters' publicity partly thanks to the Catholic movement. In 1937 the first Lithuanian female painters' exhibition was launched, with the participation of 39 female artists invited through the Catholic-affiliated Women's Help Committee. This exhibition became a cornerstone event especially for women involved in the field of art, yet lacking establishment, as they had the possibility to exhibit their works next to the well-established ones. The interwar female painter had to combine the image of a *newly-fledged* modern-day lady who is educated and has professional ambitions with the expectations for a Catholic woman who is a wife, mother and caretaker. Usually those roles overlapped and or were responsible for conflicts within families and society. Anyway, the different directions of that particular time, both the Catholic and the liberal one encouraged women to embrace creativity and search for their signature style. Therefore, the need for establishment gave birth to competition, art critique and the necessity to discover one's unique style in creativity.

4. The possibility to obtain education was one of the main premises for one's establishment in the field of art. The possibilities for education were created when in 1922 Kaunas opened an art school, which was developed from an advanced drawing course launched in 1920. Kaunas Art School was the first and the only school that prepared future painters where famous Lithuanian painters of that time worked as pedagogues. It is known that from 1920 to 1939 as many as 212 female students secured a place in the school. This constituted 30% of all students, however, education was completed only by 61 female student. The comparative analysis of art education institutions in Kaunas, Vilnius and Riga reveals that women in the whole region constituted a significant student cohort, despite being still a lesser one in number than their male counterparts. It has been established that in between 1920 and 1939 Kaunas Art School had 712 students enrolled, 70% out of which were young male students and 30% young female students, in between 1920 and 1939 Riga Art School had 864 students enrolled, 69% out of which were young male students and 31% young female students, in between 1919 and 1939 the Art Faculty of Vilnius Steponas Batoras's University had students enrolled, 54 % out of which were young male students and 46% young female students. It can be concluded that female involvement in professional art education was not an exception characteristic of Lithuania only, in

fact, it was part of societal modernization in Eastern Europe of a wider scope. The research findings show that the possibilities given to seek art education abroad directly correlated with economic resourcefulness. Generally, daughters from affluent families had the opportunity to obtain such education, with their family or themselves covering the costs of studies. The research findings identify 29 women who studied abroad during interwar. State assigned grants for female art education were launched only in the 4th decade of the 20th century and it is known that only 3 female painters received a grant for their studies in France in art academies and schools. Education in art was exceptionally important when seeking to become a professional and acclaimed female painter. None of self-taught women managed to establish themselves in the field of art in Lithuania. Supposedly, they exhibited their works of art in their immediate environment and choose to shun publicity.

5. Professional art education was formed as the interaction among several professional fields. Its implementation required participant groups that have been little researched in Lithuanian art history up to this day. First of all, the work of morals posing live was considered of utmost importance when teaching to draw and paint and preparing future painters in Kaunas Art School. It has been established that between 1938 and 1939 Kaunas Art School had 81 individuals hired as models: 42 women and 39 men.

As a general rule, painters themselves, students would pose for each other, also there were wives, family members, socially vulnerable individuals like the poor or prostitutes. Kaunas Art School hired models who did that for their self-expression and for the possibility to earn money. Research findings reveal that women chose to work as models in Kaunas Art School due to financial reasons or their wish to get involved in the circles of painters. The profession of a model was open to women in different ages. This choice was necessary in the teaching and educational process, however, it attracted discern from society as a whole. A few articles were published in 1925 accusing gymnasium female students of working as models, claiming that this encouraged debauchery, the pursuit of “easy” income, and similar behaviour. The oldest model of the Kaunas Art School was identified as 86 years old, and the youngest was 16 years of age. Most models were of Lithuanian origin. Housewives, female workers, and

dressmakers dominated among women, while their male counterparts predominantly belonged to the lower social rank.

Nonetheless, the profession of a model could not only attract but also deter a candidate, a fact confirmed by the circumstance that during the first years of the Kaunas Art School, the art school failed to find anyone who would agree to pose. Models from Germany were invited for this reason. A similar situation took place at the Dublin Metropolitan School of Art. This suggests the idea that societies of Catholic countries might have stigmatized the profession of a model. Paradoxically, although the profession of a model was for a long time viewed controversially in Catholic society and moralized due to the exhibition of the naked body, Catholics dominated the ranks of Kaunas Art School models in the interwar period. The significance of models stands out not only in the social and religious context, but also when analysing the ties of the Kaunas Art School with the medical field.

It is important to emphasize that the ties of the Kaunas Art School with the medical field uncovered that the academic understanding of the human body, that is, anatomy, was based not exceptionally on the practice of female artists. Doctors supported art societies, taught anatomy in art institutions, and mediated between art and medical institutions. These ties created additional social capital and confirmed that the structuring of the art field depended on interdisciplinary networks. This is also confirmed by the general trend of European art academies of that time, in which medical professionals were an integral part of systematic art education.

6. The art field of interwar Lithuania was a stage of intersection for several generations and communities. A female artist's career attracted representatives of various social strata who sought to establish themselves in the field of art for a variety of reasons. For girls from middle and lower class layers, the chance to establish themselves in the field of art was a general rule associated with a means of social mobility. Meanwhile, for women from the upper class, apart from the desire to accumulate cultural capital, the field of art also gave meaning to the desired pursuit of self-realization or even rebellion against conservative norms of that day society.

Comparing the 11 young women who obtained art education prior to the First World War with the 242 young women who began their art studies in interwar reveals significant structural shifts. Female

painters of the early period were mostly of non-local origin (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė), whose establishment relied mostly on marriage, social ties, or social origin. Meanwhile, the structured art field system formed during the interwar period expanded the professional activity opportunities of local girls so that they could study in Lithuania, apply for state-funded scholarships, participate in international exhibitions, and represent national Lithuanian art in the international arena. These changes manifest that a more favourable institutional milieu for women's professional establishment in the sphere of art was created during the interwar period, in which they were in competition with men. In the 1930s, girls who had obtained education at Kaunas Art School or in private artists' studios (D. Tarabildaitė-Tarabildienė, M. Račkauskaitė-Cvirkienė, Č. Percikovičiūtė, E. Grajauskaitė-Pazukienė, M. Katiliūtė) began to emerge and present their work to the public. This also created greater competition among female artists as the number of participants in the art field expanded. These quantitative changes were attempted to be addressed through group exhibitions organized by associations and unions. It is observed that until the 1930s, older generation female painters launched more personal exhibitions. Later, the situation changed, and some older generation female artists (B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė) became more actively involved in the theatre. Although these female artists of the two generations were competitors in the field of art in pursuit of favourable publicity from critics, exhibitions, and commissions, participation in joint exhibitions such as the Lithuanian Art Society Autumn Exhibitions or the 1937 First Exhibition of Lithuanian Women Artists demonstrates the creation of the shared interwar field of art together with male artists.

7. Participation in exhibitions was one of the primary reasons for establishment. During the interwar period, 79 female painters are identified who exhibited their work in exhibitions. The most active female painters were Č. Percikovičiūtė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, S. Romerienė, K. Petrikaitė-Tulienė, I. Trečiokaitė-Žebenkienė, and M. Račkauskaitė-Cvirkienė. These female painters participated in exhibitions 16 to 10 times in interwar period. In Lithuania, exhibitions were most actively organized between 1934 and 1939. Kaunas remained the main center for organizing exhibitions; the regions sought to do the same, but due to

lesser public interest, financing, and exhibition possibilities, they remained more of an alternative for presenting creative works to the public. Meanwhile, opportunities to participate in exhibitions abroad depended on networking, the assistance of communities (Jewish, Polish, German, French), financial capabilities, or the necessity of state representation. Personal exhibitions organized in the capital Kaunas or abroad were considered the most prestigious, with first-generation female painters (S. Romerienė, B. Didžiokienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė) as well as Jewish-origin female painters supported by their communities (Č. Percikovičiūtė, S. Gorsenaitė, G. Lurjytė) participating the most in interwar. Thanks to the establishing societies and unions, opportunities for group exhibitions revived, in which women were also invited to participate. Č. Percikovičiūtė, S. Romerienė, O. Dubeneckienė-Kalpokienė, and B. Didžiokienė received the most favourable publicity, which was influenced by the contributions of communities (Jewish, Polish, Russian) and the possibilities they established to exhibit works, exhibitions abroad, the artists' talent, connections, and activity in the art field.

The organization of Lithuanian exhibitions abroad allowed for the formation of a broader field of art. The relationship between Lithuania and the USA is important at this point, which unfolded through joint exhibitions in the USA. Although the opportunity to present one's work in the USA gained more popularity among older-generation artists, while younger artists chose France more often, it is observed that exhibitions of US Lithuanians in the USA united artists of different generations. In this cooperation, female painter Natalija Jasiukynaitė, who emigrated to the USA during interwar, gained recognition; she not only participated in joint US Lithuanian exhibitions and art circles, but also popularized Lithuanian art in American society through her works.

8. During the period of Lithuanian independence, interdisciplinarity is observed in women's art, which was driven by financial incentives the desire to create and gain financially and increasing opportunities for self-realization. Theatres were being established, various exhibitions and competitions were launched, and schools needed drawing teachers. In the field of art, women realized themselves primarily in painting and graphic art and less frequently in sculpture or photography. The painting of female artists was characterized by impressionism and realism. Landscapes, still life, running themes of

motherhood and social ills, and floral motifs dominated their paintings. Female painters were frequently criticized for painting amateurish “bouquets.” It is observed that female artists also began to paint self-portraits, but they seldom painted other female artists. Meanwhile, male artists were characterized by painting self-portraits and portraits of other artists. When participating in foreign exhibitions, women distinguished themselves in applied art, with the dominance of national motifs. Works reflecting connections with the country were presented. Meanwhile, in the local milieu in Lithuania, individual modernism gradually emerged among younger and older generations of female artists, such as photos of nudes, caricatures, and cubism. They allowed themselves to experiment a little further, but this was more characteristic of the first-generation female artists who had completed their art studies before the First World War. Women of other nationalities were more inclined to experiment; being more detached from Lithuanian folk motifs, they could feel freer in their creative work. This was also influenced by studies abroad.

9. Kaunas was the main art hub in interwar Lithuania, but possibilities also appeared in other Lithuanian cities and towns. Art amateurs and societies into arts and their circles were established, such as Tauragė Art Society “Lyra,” the Tauragė Art Amateurs Group, the Lithuanian Art Theatre Society in Marijampolė, and the Kalvarija Art Amateurs Society. Prominent artists such as J. Zikaras and V. Kairiūkštis traveled to the regions to teach art and prepare students for admission to the Kaunas Art School, and exhibitions were organized, such as the Panevėžys Art Group painting exhibition, the Samogitian Artists' Exhibition in Telšiai, an exhibition at the Birutė Palace in Šiauliai, and art exhibitions in Marijampolė. In many cases, regional exhibitions were initiated by local societies, groups, and private initiatives, though their organization was also encouraged by the attention artists' unions gave to the regions. Telšiai, Panevėžys, and Šiauliai, became the dominant regional urban locations, where female painters of both older and younger generations exhibited their work. The regions offered more opportunities for female drawing teachers to establish themselves. Alumni from Kaunas Art School were hired to work there, including Cilė Epšteinaitė (Aukštadvaris), Marcė Katiliūtė (Palanga), Genovaitė Kindurytė (Aukštaitija), Birutė Ona Villkutaitytė-Gedvilienė (Šiauliai) and Anelija Sirutytė (Švėkšna).

A seasonal artistic tendencies also began to manifest, with artists traveling to the seaside (Klaipėda, Palanga, Nida) during the warm season, where artists' studios were established and landscapes characteristic of that region were painted. This demonstrates that the interwar Lithuanian art field began to gradually spread from the capital into the regions. The regions were especially important for women, as it was there that opportunities opened up for them to achieve economic independence by working as drawing teachers in schools and gymnasiums, while simultaneously educating the younger Lithuanian society the essence of art. Craft schools and courses also were actively operating in regions, which not only developed women's competencies in crafts but also empowered them to operate outside their households and more often than not contributed to their economic self-sufficiency.

CURRICULUM VITAE

EDUCATION:

BACHELOR 2009–2012 Visual Arts and Illustration

ESA L'école Supérieure des Arts, Institut St. Luc, Bruxelles, Belgium

MASTER 2018–2020 History

The Faculty of History, Vilnius University, Lithuania

PhD STUDIES 2020–2026 History

The Faculty of History, Vilnius University, Lithuania

CONFERENCES AND EVENTS:

2021/05/26-27 Western Galilee College, Israel (online)

The 2nd researchers' workshop. Theme: „The Usage of ego-documents in Jewish Historical research.

Lecture: *“Ego-playground. The auto/biographies of the interwar period Eastern European Jewish females entering Vilnius and Kaunas art schools“.*

2021/10/03-07 POLIN Museum Warsaw, Poland (online)

The theme of the conference: “What's New, What's Next? Innovative methods, new sources, and paradigm shifts in Jewish studies”.

Poster presentation: “Personal files of Jewish female art students – a new way to discover artists' first efforts to enter the art world”.

2021/10/04 Vilnius University and Vrije Universiteit Brussels researchers' workshop

Theme: “Heritage and Propaganda: perspectives from Lithuania and Belgium”.

Lecture: “Entering Heritage floor: exclusions and aspirations of the interwar period Lithuanian women artists”.

2021/11/11-14 Social Science History Association conference, Philadelphia, USA

Lecture: “Invitation to rebel! Eastern European Jewish females mobility and integration into the modern world by pursuing artistic education in the interwar period Vilnius and Kaunas art schools”.

2022/09/15 Conference dedicated to Kaunas Art School 100 years anniversary, Kaunas, Lithuania

Presentation: “Dangerous practices and views. The live model classes photographs of Kaunas Art School 1922–1932”.

2022/07/11-15 Vilnius University and Cambridge University Summer Camp. British geopolitics in the Baltic region, Vilnius, Lithuania

Presentation: “Why and how did the princess become the secretary of the British embassy in the interwar Kaunas”.

FULLBRIGHT SCHOLARSHIP:

2025/01/06-2025/05/06 The Pennsylvania State University, USA.

LANGUAGES:

Lithuanian – native, English – C1, French – C1, Russian – A2, Dutch – A1.

PADEKA

„Kūrybiškas gyvenimas – keistenis, negu kiti žemiški užsiėmimai. Įprastos taisyklės čia neveikia. Normaliame gyvenime, jei ką nors gerai moki ir nuoširdžiai stengiesi, greičiausiai tau pasiseks. Kūrėjams taip nebūtinai nutiks. Akimirka sėkmė gali aplankyti, tačiau paskui gali niekada nebepasisekti“.

Ištrauka iš knygos „Didi magija. Kūrybiškas gyvenimas be baimės“.

Elizabeth Gilbert

Šios disertacijos istorija – tai ne tik jos puslapiuose užrašytos mintys. Tai didelio ryžto ir mane lydėjusių žmonių palaikymo rezultatas.

Nuoširdžiai dėkoju savo disertacijos vadovei doc. dr. Daliai Bukelevičiūtei – didžiausiai mano palaikytojai šiame kelyje. Ačiū už dėmesį man ir mano darbui, už pasitikėjimą ir nepaprastą gebėjimą padėti studentams atrasti kelią į savo tikslą. Vilniaus universiteto Istorijos fakultetui, už suteiktą galimybę rengti šią disertaciją ir už tai, kad mano pasirinkta tyrimo tema čia rado savo vietą.

Dėkoju Mumgaudžių šeimai: tėčiui – už įskiepytą meilę istorijai, mamai – už parodytą pavyzdį, kad negalima pasiduoti, kol neradai savo kelio, Jonui – už drąsą kurti gyvenimą pagal save.

Mantui – už tai, kad esame geriausia komanda.

Ir galiausiai ryžtui, kuris lydėjo mane visus disertacijos rengimo metus bei skatino daryti, tai kuo tikiu.

Disertacija skiriama *ryžtui*.

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

1. Mumgaudytė Lina, „Moterų išsilavinimo siekimas. Tarpukario Vilniaus kryptis“, in: *Moterys menininkės tarpukario Vilniuje: tarp lūkesčių ir galimybių*, sud. Andriulytė Algė, Mažeikienė Ilona, 2022, p. 54-65. ISBN 9786094473715.
2. Mumgaudytė Lina, „Kauno meno mokyklos gyvo modelio pamokų fotografijos 1922-1939 m.“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis (Menas moderniai šaliai moderniame mieste: Kauno meno mokyklai 100)*, 2024, no. 112, p. 111-136. ISSN 1392-0316; 2783-6843, DOI 10.37522/aaav.112.2024.199.

UŽRAŠAMS

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El. p. info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.lt
bookshop.vu.lt, journals.vu.lt
Tiražas 14 egz.