

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Fausta Radzevičiūtė

Literatūros antropologija ir kultūra

Moters savivaizdis XX a. 4-ojo dešimtmečio lietuvių kultūroje

Magistro darbas

Vadovas doc. dr. Mindaugas Kvietkauskas

VILNIUS, 2016

Fausta Radzevičiūtė, „Moters savivaizdis XX a. 4-ojo dešimtmečio lietuvių kultūroje“, magistro darbas, vadovas doc. dr. Mindaugas Kvietkauskas, Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros katedra, 2016, 70 p.

Raktažodžiai: *Marcė Katiliūtė, Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė, Salomėja Nėris, moters savivaizdis, moterų emancipacija, feminizmas, feministinė kritika, moterų reprezentacija, tarpukario menininkės, nepriklausomos Lietuvos kūrėjos*

Anotacija

Šiame darbe iš feministinės perspektyvos žvelgiama į trijų nepriklausomoje Lietuvoje kūrusių moterų laikysenas ir jų autoreprezentacijas. Interpretuojamas dailininkių Marcės Katiliūtės, Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės ir poetės Salomėjos Nėries egodokumentinis bei kūrybinis palikimas, gilinamasi į moterų biografijas. Analizuojamos ir lyginamos menininkių kūryboje atsirandančios moteriškojo „aš“ bei moterų figūrų reprezentacijos bei XX a. ketvirtuoju dešimtmečiu ryškėję menininkių laikysenos modeliai, jų pasirinktos pozicijos, leidusios moterims siekti savirealizacijos ir įsitvirtinimo to meto bendruomenėje, tačiau drauge lėmusios jų biografijos ir kūrybos dramats.

TURINYS

PRATARMĖ.....	4
1. TEORINĖ PRIEIGA.....	8
1.1. Nuo praktikos.....	8
1.2. ...iki feministinės kritikos.....	11
II. MARCĖ KATILIŪTĖ: RADIKALIOS LAIKYSENOS LINK.....	16
2.1. Asmeninė istorija.....	16
2.2. Tradiciniai moterų vaidmenys.....	20
2.3. Modernios moterų laikysenos.....	24
III. DOMICELĖ TARABILDAITĖ-TARABILDIENĖ: ŽAIDŽIANTI KAUKĖMIS.....	27
3.1. Asmeniniai pasirinkimai.....	27
3.2. Fotografija.....	29
3.3.1. Vasarotoja.....	31
3.3.2. Eksperimentatorė.....	34
3.3.3. Mėgdžiotoja.....	36
3.3.4. Kiti vaidmenys.....	39
IV. SALOMĖJA NĖRIS: IEŠKANČIOJI RYŠIO.....	42
4.1. Asmeninė situacija.....	42
4.2. <i>Kito</i> paieškos.....	43
4.3. Eilėraščiai M. Katiliūtei atminti.....	52
IŠVADOS.....	57
SUMMARY.....	60
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	61
PRIEDAI.....	63
I. ILIUSTRACIJOS M. KATILIŪTĖS KŪRYBAI APTARTI.....	64
II. ILIUSTRACIJOS D. TARABILDAITĖS-TARABILDIENĖS KŪRYBAI APTARTI.....	67

PRATARMĖ

„Bet kas suskaiytų 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. Nors ir kažin kokiais kultūringais žmonėmis mes vadintumės, vis dar turime prisipažinti, kad į rašytojas, dailininkes ir artistes žiūrime su labai šaltu atsargumu. Mandagiai mes jas vadiname tik keistomis moterimis“¹, – 1936 m. moterims skirtame žurnalo „Naujoji Romuva“ numeryje rašė poetė Gražina Tulauskaitė. Reflektuodama ketvirtojo dešimtmečio kuriančių moterų padėtį, G. Tulauskaitė tarytum patvirtino išlikusio požiūrio į kuriančią moterį sustabarėjimą ar, V. Kavolio žodžiais, tam tikrą „visuomenės kraujagyslių sukalkėjimo“ procesą.

XIX a. pabaigos–XX a. pradžios sankirta, ženklinusi lietuvių moterų ėjimo į viešąją erdvę, jungimosi į kultūrinį darbą, kūrybos išsiskleidimo laiką, iškelė moterį kaip savarankišką, savo pasirinkimu ir atsakomybe veikiančią asmenybę. 1907 m. įvyko pirmasis Lietuvos moterų suvažiavimas, žymintis judėjimo už savo teises ir moderniojo sąmoningumo istorijos ištakas. Šie svarbūs moterų sąmoningumo pokyčiai pasiekė ir nepriklausomą Lietuvą, kurioje prasidėjo naujas moterų savimonės brendimo ir dalyvavimo kultūroje etapas.² 1919 m. moterys įgyja balsavimo teisę, 1922 m. panaikinami turto paveldėjimo moterims apribojimai, jos laisvai renkasi profesijas, įgyja vidurinę išsilavinimą, lanko įvairius kursus, studijuoja universitete. Suklesti meninė moterų kūryba, rengiami operos solisčių, teatro artistų, baleto šokėjų pasirodymai, daugėja rašytojų, dailininkų. 1930 m. išeina pirmasis moterų kūrybos almanachas „Aukštyn“, tais pačiais metais surengtas ir pirmasis moterų literatūros vakaras. Nors dar retai, tačiau parodose eksponuojami moterų paveiksai, 1937 m. įvyksta pirmoji Lietuvos moterų dailininkų paroda, 1938 m. susikuria Lietuvos moterų dailininkų draugija, skatinusi kūrybinę dailininkų veiklą, rūpinusis profesinių sąlygų gerinimu, dailės edukacija, materialine draugijos narių parama. Daugėja į moteris orientuotos spaudos pavyzdžių (pvz., nuo 1920 m. leistas katalikiškas mėnesinis žurnalas „Moteris“ 1937 m. tampa dvisavaitiniu, 1931 m. moksleiviška „Naujoji vaidilutė“ pertvarkoma į moterų inteligenčių žurnalą, 1937 m. Lietuvos moterų tarybos pradamas leisti žurnalas „Moteris ir pasaulis“), moters padėtį apmąstančių, reflektuojančių, moterų sąmoningumą žadinančių tekstų (pvz., P. Orintaitės „Kviečiai ir raugės“). Žvelgiant į moterų veiklos stiprėjimą skirtinguose baruose tarytum susidaro įspūdis, kad nepriklausomoje Lietuvoje formuojasi „laisvos, savimi pasitikinčios, kūrybingos, netgi gyvenimo avantiūrų nebijančios moters tipas.“³ Tačiau šalia moterų kaip lygiateisių ir lygiaverčių visuomenės ir

¹ Gražina Tulauskaitė, „Lietuvių moterų literatūra“, *Naujoji Romuva*, Nr. 39, 1936, p. 724.

² Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001, p. 249.

³ Ten pat, p. 252.

kultūros narių akcentavimo pasireiškia ir stipresnė vyrų konkurencija, pasak V. Daujotytės, „suklestinti įdomiu dėsningumu: kuriantys vyrai toleruoja silpnesnio talento vyrą, o silpnesnei, nepakankamai savitai moteriai jie yra tiesiog negailestingi.“⁴ Pavyzdžiui, V. Kavolis, nagrinėdamas J. Aisčio ir A. Maceinos kūrinis teigia, kad pastarųjų autorių tekstuose apskritai paneigiama moterų dvasinio veržlumo, lygiateisio dalyvavimo kultūroje galimybė, turėjusi įtakos ir menkesnei nei šimtmečio pradžioje moterų reikšmei nepriklausomos Lietuvos kultūriniame gyvenime.⁵ Manoma, kad tarpukario visuomenėje, lyginant su XX a. pradžia, sustiprėjo konservatyviosios nuostatos, kurios, pasak S. Daugirdaitės, slėpė tikruosius kuriančios moters gyvenimo konfliktus.⁶ Juos, kaip kūrybinėse kuriančių moterų biografijose išskylančias „nesuskaitomas tylas tragedijas“, skyriaus pradžioje mini ir aptariamam Lietuvos laikotarpiu kūrusi poetė G. Tulauskaitė.

Šiame darbe iš feministinės kritikos perspektyvos siekiama atidžiau pažvelgti į tokioje nevienareikšmėje nepriklausomos Lietuvos situacijoje kūrusių moterų laikysenas ir jų menines reprezentacijas. Ši tema, formuluota kaip bendresnė tyrimų kryptis, susiaurinama susitelkiant į kelių moterų figūras. Po įvairių galimybių svarstymo tirti tarpukariu kūrusias moteris (pvz., O. Dubeneckienę-Kalpokiene, O. Šimaitę, L. Janušytę, P. Orintaitę) pasirinktos trys tarpusavyje susijusios moterų figūros, leidusios atskleisti ir platesnę kuriančių moterų problematiką. Analizuojama dviejų dailininkių – Marcės Katiliūtės (1912–1937), Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės (toliau – D. Tarabildienės) (1912–1985) – ir poetės Salomėjos Nėries (1904–1945) biografijų ir kūrybos medžiaga. Daugiausiai dėmesio skiriama brandžiausiam nepriklausomos Lietuvos etapui – ketvirtajam XX a. dešimtmečiui, – kurio metu aptariamos moterys menininkės pasiekė saviraiškos kulminaciją, įsiliejo į kultūrinį gyvenimą, intensyviai kūrė ir siekė viešo pripažinimo. Visos trys menininkės studijų metu gyveno Lietuvos centre, Vakarų kultūrai ir gyvenimui atviroje laikinojoje sostinėje, studijavo mokyklose, kuriose cirkuliavo modernios europietiškos idėjos (M. Katiliūtė ir D. Tarabildienė buvo Kauno meno mokyklos, o S. Nėris - Lietuvos universiteto auklėtinės). Deja, nėra daug šaltinių, paliudijančių apie šių moterų tarpusavio santykius, jų bendravimą, nors jo būta. Žinoma, kad M. Katiliūtė ir D. Tarabildienė buvo kurso draugės (yra išlikusios kelios bendros merginų nuotraukos), abi 1935 m. Kauno meno mokyklos tarybos buvo rekomenduotos Švietimo ministerijai kaip gabios studentės, vertos gauti stipendijas studijoms užsienyje. Nėra išlikusio tiesioginio S. Nėries ir dailininkių susitikimo paliudijimo. Apie kelis D. Tarabildienės ir S. Nėries susitikimus, vykusius penktuoju XX a. dešimtmečiu užsimenama tik V. Žuko perpasakotuose⁷ dailininkės prisiminimuose. S. Nėries ir M. Katiliūtės draugystę atskleidžiančios informacijos taip pat nėra, nors šios dailininkės kūryba ir likimas poetei turėjo neabejotinos svarbos. Žinomi tik keli tarpukario kultūrinio

⁴ Ten pat, p. 253.

⁵ Vytautas Kavolis, *Sąmoningumo trajektorijos*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidybos fondas, 1986, p. 41.

⁶ Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius: LLTI, 2000, p. 57.

⁷ Vladas Žukas, „Susitikimai su dailininke Domicela Tarabildiene“, *Tarp knygų*, Nr. 4, 2009, p. 18-24.

gyvenimo faktai, leidžiantys numanyti, kad galbūt tam tikromis aplinkybėmis moterys buvo susidūrusios, viena apie kitą žinojo. 1935 m. inteligentų grupelė (K. Korsakas, V. Biržiška, P. Cvirka, A. Venclova ir kt.), planavusi leisti (bet savo sumanymo taip ir neįgyvendinusi) realistinės krypties meninį-literatūrinį žurnalą, kvietė eilėraščiais bei straipsniais prisidėti ir S. Nėrių,⁸ o redaguoti leidinį pasiūlyta M. Katiliūtei, tačiau merginai, neturėjusiai aukštojo mokslo diplomo, kurį, pagal naująjį spaudos įstatymą privalėjo turėti redaktoriai, šio darbo imtis nepavyko. Glaudesnį, artimesnį S. Nėries M. Katiliūtei jaustą ryšį reprezentuoja 1937 m. S. Nėries po M. Katiliūtės savižudybės parašyti eilėraščiai (plačiau aptariami poskyryje „Eilėraščiai M. Katiliūtei atminti“). Nors ir skirtingos, tarpusavyje nebendradarbiavusios, individualios ir nepriklausomos, visos trys moterys paskutiniaisiais nepriklausomos Lietuvos dešimtmečiais pasižymėjo kaip ryškios, savitos, pripažinimą ir dėmesį pelniusios, tačiau ir komplikuoto likimo kūrėjos. Tad šios figūros gali būti suprantamos kaip reprezentuojančios bendresnes tarpukario menininkių saviraiškos ir savivaizdžio problemas.

Svarbus jų ryšys – tai, kad aptariamos menininkės iškyla kaip save kūryboje bei privačiuose užrašuose autoportretuojančios, savo laikyseną permąstančios asmenybės. Tad menininkių palikime įamžintos autentiškos moterų gyvenimo refleksijos leidžia susitelkti ties XX a. ketvirtuoju dešimtmečiu Lietuvos kultūroje ryškėjusiu moters savivaizdžiu. Nagrinėjama bendra su moterimis susijusi vaizdinija, perteikianti tam tikrą moterų autokoncepciją, „aš“ vaizdą, vaizdinių ir nuomonių apie save visumą. Interpretuojant menininkių kūrybos ir biografijos tekstus, dėmesys kreipiamas į tai, kokį moters įvaizdį menininkės konstruoja kūryboje, kokius vaidmenis moterims priskiria ar nuo kokių atsiriboja, sekama kokius elgesio modelius ar laikysenas pasirenka pačios menininkės, kaip jos reflektuoja save kaip kūrėjas, su kokiais sunkumais susiduria, kaip išgyvena įtarų kuriančių moterų vertinimą visuomenėje, kaip sprendžia savirealizacijos problemą.

Atsakymų į šiuos klausimus ieškoma pasitelkiant moterų kūrybą (M. Katiliūtės tapybos bei grafikos darbus, D. Tarabildienės fotografijas, S. Nėries eilėraščius), amžininkų prisiminimus, laiškus bei dienoraščius (išskyrus D. Tarabildienę, kurios atveju tokio pobūdžio medžiaga iki šiol neprieinama), moterų biografijas. Remiamasi paviešintais, publikuotais šaltiniais (pvz., analizuojamos tarpukario bei sovietmečio spaudoje perspausdintos M. Katiliūtės dienoraščio ištraukos). Informacijos apie M. Katiliūtės kūrybinį kelią suteikia kukli A. Mikėnaitės monografija⁹, kurią svariai faktografinė medžiaga papildė J. Brazausko dailininkės gyvenimo ir kūrybos apžvalgai skirta knyga¹⁰. D. Tarabildienės istoriją atskleidžia Z. Žemaitytės monografija¹¹, o R. Urbonienės sudarytas dailininkės darbų katalogas¹² moters amžininkų

⁸ Plačiau apie tai rašoma 1935 m. rugsėjį K. Korsako S. Nėriai siųstame laiške, in : *Salomėjos Nėries gyvenimo ir kūrybos metraštis*, 2 dalis, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1997, p. 176.

⁹ Akvilė Mikėnaitė, *M. Katiliūtė*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963.

¹⁰ Juozas Brazauskas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Kaunas: Žiemgalos leidykla, 2006.

¹¹ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, Vaga, Vilnius, 1973.

prisiminimais užpildo menininkės egodokumentinio palikimo stoką. Gausiausia gyvenimo ir kūrybos recepcija priklauso S. Nėriai. Poetėi skirtų tekstų korpusą sudaro ir biografijos faktus registruojančios bei interpretuojančios (pvz., V. Aleknos parengti tekstai: „Salomėjos Nėries gyvenimo ir kūrybos metraščio“ dvitomis, 1995 m. ir 1997 m., „Raštų“ tritomis, 1984 m., biografinė apysaka „Salomėja“, 1996 m.) ir interpretacinio pobūdžio knygos (pvz., V. Kubiliaus monografija „Salomėjos Nėries lyrika“, 1989 m., V. Daujotytės trilogija: „Salomėjos Nėries ruduo“, 1995 m., „Salomėja Nėris“, 1999 m., „Salomėja Nėris: Fragmento poetika“, 2004 m.). Tačiau vis dar nėra viso publikuoto, sovietmečiu kupiūruoto, S. Nėries dienoraščio, o didžiąją D. Tarabildienės nuotraukų bei asmeninių tekstų dalį privačiame archyve saugo dailininkės sūnus Rimtas Tarabilda, todėl nėra prieinamos asmeninę dailininkės gyvenimo patirtį reflektuojančios informacijos, visų moters kurtų fotografijų. Pastebėtina, kad aptariamų, tarpukariu kūrusių, moterų egodokumentinis palikimas vis dar yra paskelbtas fragmentiškai ir reflektuotas nepilnai.

¹² *Domicelė Tarabildienė. Kūrybos versmės*, sudarė Regina Urbonienė, Lietuvos dailės muziejus, 2012.

1. TEORINĖ PRIEIGA

1.1. Nuo praktikos...

XIX–XX a. prasidėję feministiniai moterų judėjimai žymėjo naują moterų istorijos savimonės pakopą, Karlos Gruodis žodžiais, tikrą „idėjų ir socialinių santykių revoliuciją.“¹³ Politinis sąjūdis, siekęs panaikinti moterų diskriminaciją, reiškėsi įvairiais pokyčiais socialinėje tikrovėje – moterys įgijo balsavimo teisę, teisę į išsilavinimą, skyrybas, vienodą atlygį su vyrais už tą patį darbą ir pan. Viešu „reikalu“ tapo ir šeimos politika, reikalauta kovoti prieš moteris lydėjusį smurtą bei prievartą privačioje aplinkoje, kovota dėl legalių abortų ir t. t. Moterų statuso kaitos procesus lydėjo įsitikinimai, skelbiantys „istorinės ir kultūrinės moterų (sudarantių viso pasaulio gyventojų daugumą, bet laikomos mažuma) subordinacijos pripažinimą ir mėginimą ją panaikinti.“¹⁴

Visus šiuos pokyčius lėmė pakitęs požiūris į lyčių santykius, su lytimi susijusią tapatumo politiką. Ši mąstymo apie lytis pokytį puikiai perteikia Jane Flax teiginys, kad „[t]ikrasis buvimo vyru arba moterimi turinys ir pačių kategorijų griežtumas labai įvairuoja kultūrų ir laiko atžvilgiu.“¹⁵ Taigi į lytį imta žiūrėti ne kaip įgimtą ir tuo subjekto gyvenimo sąlygas nulemiantį faktorių, bet kaip kintančią, kultūros reikšmių tam tikrame istoriniame laikotarpyje prisodrinamą kategoriją, todėl moterų judėjimų metu suabejota egzistuojančiais lyčių modeliais, pradėta ieškoti alternatyvų. Siekta paneigti Vakarų mąstyme įsitvirtinusių logocentrinį diskursą, kuriame vadovaujamosi tam tikromis binarinėmis opozicijomis (pvz., Tėvas / Motina, Protas / Jausmas, Aktyvumas / Pasyvumas, Kultūra / Gamta), kurios nėra neutralios, o, priešingai, – įdiegiančios ir skatinančios hierarchizuotus santykius. Helene Cixous, išskyrusi tokias mąstymo opozicijas, garsioje esė „Išėjimai“ kėlė klausimą apie moterims atitenkančią vietą tokioje hierarchiškai diferencijuotoje mąstymo paradigmoje („[l]ogocentrizmas jungia mintį – visas sąvokas, kodus, vertes – į dvinarę sistemą, bet ar tai turi kokį nors ryšį su pora vyras / moteris?“¹⁶) ir išryškino Vakarų kultūroje moters padėtį apibrėžiančią situaciją: „[f]ilosofijoje moteris visuomet yra pasyvi. Taip yra kiekvieną kartą, kai paliečiamas jos klausimas, kai tyrinėjamos giminystės struktūros, kai svarstomas šeimos modelis, kai iškyla ontologinė problema.“¹⁷ Atkreiptas dėmesys, kad, vadovaujantis šiomis binarinėmis opozicijomis, moteriškumas tapatinamas su mažiau vertinga binarinės opozicijos

¹³ *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 10.

¹⁴ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 160.

¹⁵ Jane Flax, „Postmodernizmas ir lyčių santykiai feministinėje teorijoje“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 462.

¹⁶ Helene Cixous, „Išėjimai“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 433.

¹⁷ Ten pat, p. 434.

poros dalimi. Kitais žodžiais tariant, „tokioje hierarchiškai sutvarkytoje opozicijų sistemoje moteris visuomet yra negatyvi, silpnesnė, menkesnė, šitaip paneigiamas jos visas žmogiškumas ir subjektyvumas.“¹⁸ Šioje sistemoje moteris tarytum suobjektinama, nustumiami į paribį, marginalizuojama, o „[m]oteriškumo pajungimas vyriškumui iškyla kaip viso mechanizmo veikimo sąlyga.“¹⁹ Todėl autorė teigia, kad toks vyriškos struktūros dominavimas ir toliau veikia kaip moterų nuvertinimą skatinanti sistema, kadangi, Jane Flax žodžiais, „santykius tarp lyčių (daugiausia) apibrėžė ir (nevykusiai) kontroliavo vienas iš tarpusavio santykio veiksmų – vyras.“²⁰ Keliamas siekis išjudinti šį vyriškos struktūros įsigalėjimą, „išsiveržti“ iš patriarchalinės struktūros, vyrą centru laikančio mąstymo gniaužtų, nes šioje sistemoje moterims negarantuojama tokia pat laivė kaip vyrams, o tai lemia akivaizdžiai žemesnę politinę, kultūrinę, socialinę, ekonominę moters padėtį.

Teoriniuose feminizmo veikaluose išskiriami trys pagrindiniai feministinės mąstysenos ir raidos etapai. Pirmoji feminizmo banga sietina su humanizmo ir Švietimo iškelto racionalumo idealu, teigusiu moterų lygiavertiškumo idėją. Pavyzdžiui, moterų išsilaisvinimo filosofas Johnas Stuartas Millis, svarstęs moters ir vyro padėtį XIX a. Anglijos visuomenėje, pabrėžė būtinybę reformuoti moters teisinę padėtį, kuri neprieštarautų moderniems asmens laisvės bei lygybės principams. Moterų teisinį priklausomumą nuo vyrų įvardijo pasitelkdamas vergų padėties analogiją: „Panaikinus negrų vergovę, tai [moters padėtis XIX a. anglų šeimoje] vienintelis likęs atvejis, kai vienas žmogus atiduodamas visiškai kito žmogaus malonei, be jokio pamato tikintis, kad šis žmogus naudos savo valdžią pavergtojo labui. Vedybos – vienintelė vergija, kurią pripažįsta mūsų įstatymai. Ir vienintelė vergė – kiekvienų namų šeimininkė.“²¹ J. S. Millio mintis vaizdžiai iliustruoja ir pirmosios feminizmo bangos idėjas – siekį suteikti moteriai tokį pat teisinį statusą kaip ir vyrui. Tad žemesnė moters padėtis bandyta įveikti pasitelkus įstatymų, užtikrinančių lygias moterų teises, kūrimą, naikintas moterų diskriminaciją palaikęs būvis. Todėl šio feminizmo raidos etapu stipriai keitėsi moterų visuomeninė padėtis – joms suteiktos įvairios „vergišką“ moterų statusą keitusios teisės (išsilavinimo, balsavimo, skyrybų ir pan.). Šis švietėjiškų ir liberalių idėjų taikymas įtvirtinant vyrų ir moterų lygybę įvardytinas kaip siekis paskatinti moteris dalyvauti simbolinėje kultūros tvarkoje, kurioje iki tol veikė vyrai.²² Tačiau kritiškai apie šios feminizmo bangos tikslus mastė teoretikai teigė, kad atkakloje kovoje už formalią įstatyminę moterų lygybę kovojusios sufražistės bergždžiai tikėjosi, kad, „reformavus įstatymus, diskriminuojančius moteris nuosavybės, ieškinių

¹⁸ *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 428.

¹⁹ Helene Cixous, „Išėjimai“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 435.

²⁰ Jane Flax, „Postmodernizmas ir lyčių santykiai feministinėje teorijoje“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 469.

²¹ Ten pat, p. 222.

²² Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas Daugirdaitė, 2006, p. 161.

pateikimo civilinėse bylose ir naudojimosi balsavimo teise klausimais, netrukus prasidės ir kiti pokyčiai.²³ Kaip pagrindinę šio judėjimo nesėkmę Jean Bethke Elstain įvardija būdą, kuriuo moterys ėmėsi spręsti savo statuso visuomenėje problemą: „Jos [moterys] sakė norinčios lygybės esamoje struktūroje. Tačiau šioje struktūroje iš esmės dominavo vyrai. Todėl jos siūlė pokyčius remdamosi sąstingio ir stabilumo prielaida. Akivaizdu, jog jos neišvelgė, kad jų aukštinamas „moters“ idealas apima „vyro“, kurį jos šmeižė, idėją ir kad šios sąvokos neišvengiamai yra susijusios.“²⁴ Kitaip tariant, moterys siekė „perimti“ vyro laikyseną, taip pritardamos vyraujančioms pažiūroms apie save ir visuomenę. Toril Moi žodžiais, moterys patriarchalinę logiką griovė vyro diskurso pamėgdžiojimu²⁵, tačiau laukti pokyčiai taip ir neįvyko: „[m]oterys galėjo balsuoti, tačiau struktūros iš esmės liko nepakitusios; iš tiesų ir idėjos, ir jų pagrindą sudarančios ekonominės bei politinės realijos neprarado savo gyvybingumo.“²⁶ (254)

Antroji feminizmo raidos pakopa pasižymi radikalumu, tad viešojoje vartosenoje įvardijama radikaliojo feminizmo terminu. Aptariamoje moterų judėjimų bangoje, prasidėjusioje XX a. 7–ame dešimtmetyje, moterys siekė pabrėžti savo skirtingumą nuo vyrų. „Moterys suprato, kad įstatymų suteiktos teisės išlaisvino jas tik iš dalies, ir pajuto, kad būtina iš esmės keisti lyčių ir socialinius santykius, šeimos struktūrą bei kultūros nuostatas.“²⁷ Šias moterų pastangas lydėjo ir besikristalizuojanti teorinė mintis – feministinė filosofija, feministinė teologija ir pan. Taip pat pradedamos moterų studijos, įsikuria lyčių studijų centrai, kaip akademinė disciplina susiformuoja feministinė teorija.²⁸ Apskritai ši feminizmo banga pasižymi moters glorifikacija, todėl „radikaliosios feministės piešia negailestingo, neatlaidaus, šiurkštaus vyro paveikslą.“²⁹ J. B. Elstain teigia, kad „radikaliojo feminizmo portretas tam tikra prasme atspindi tokias moterų pažiūras, kurios yra mizoginijos inversija.“³⁰ Kitaip tariant, ir vėl grįžtama prie patriarchalinio diskurso sistemos, veikiančios „atvirkščia“ logika: atmetant su vyriškumu tapatintas vertybes, iškeliamos moteriškosios, akcentuojamas moterų unikalumas, savitumas. Žvelgiant iš kultūrinės perspektyvos, galima teigti, kad radikaliojo feminizmo metu „moterys atmeta vyriškąją simbolinę tvarką kaip nepriimtina.“³¹

Trečioji feminizmo pakopa ženklina postmodernų feminizmo būvį, tam tikrą jo krizę, kai pradinių domėjimaisi skirtybėmis tarp vyrų ir moterų, neišvengiamai lėmusią dvinarę skirtumų koncepciją, pakeitė skirtumų tarp moterų ryškinimas. Šiam feminizmo raidos poslinkiui įtaką darė 8–ojo dešimtmečio

²³ Jean Bethke Elstain, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002, p. 246.

²⁴ Ten pat, p. 253.

²⁵ Toril Moi, *Lyties teksto politika*, Vilnius: Charibdė, 2001, p. 253.

²⁶ Jean Bethke Elstain, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002, p. 254.

²⁷ *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 10.

²⁸ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 161.

²⁹ Jean Bethke Elstain, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002, p. 221.

³⁰ Ten pat, 221.

³¹ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 161.

pabaigoje iškilęs spalvotųjų moterų judėjimas.³² Pavyzdžiui, Amerikos juodaodė feministė Audre Lorde rašė: „[B]altosios moterys nekreipia dėmesio į įgimtas savo, kaip baltųjų, privilegijas ir apibrėžia moterį remdamosi vien savo pačių patirtimi, spalvotosios moterys tampa ‚kitomis‘, autsiderėmis, kurių patirtis ir tradicijos yra pernelyg svetimos, kad būtų suprantamos (...) Moteris atskiria ne mūsų skirtumai, bet mūsų nenoras pripažinti tuos skirtumus ir pašalinti iškraipymus, kurie atsirado ignoruojant ar klaidingai įvardijant skirtumus.“³³ Tad postmodernusis feminizmas kėlė pastangą lyčių skirtumą suvokti nehierarchinėmis metafizinėmis binarinėmis kategorijomis.³⁴ Imta domėtis ne tik seksualiniais, bet ir rasiniais, klasiniais, etniniais skirtumais, o kai kurie teoretikai pradėjo problemiška žvelgti į pačią sąvoką „moteris“ (plg. Julios Kristevos mintį: „Tikėti, kad kas nors ‚yra moteris‘, beveik taip pat absurdiška ir tamsuoliška, kaip tikėti, jog kas nors ‚yra vyras‘³⁵). Apskritai feminizmas, labiau akcentavęs bendrumo svarbą ir nelinkęs atsižvelgti į moterų skirtumus, suskilo į daug įvairių atšakų – liberalųjį, marksistinį arba socialistinį, radikalųjį, lesbiečių, juodųjų arba spalvotųjų, pokolonijinį ir t. t. feminizmus.³⁶

1.2. ...iki feministinės kritikos

XX a. 8–ajame dešimtmetyje, antrosios feminizmo bangos metu, kai išskirtinai ryškintas ir akcentuotas moterų kultūrinis indėlis, pradėjo formuotis feministinė kritika. Teigiama, kad ši kritikos rūšis pasižymi itin nevienoda, eklektiška teorine mintimi. Feministinė kritika derina skirtingas, dažnai viena kitai prieštaraujančias požiūrio perspektyvas, neturi vieno autoritetingo „balso“:

Feministinė kritika ypač skiriasi nuo kitų šiuolaikinių kritikos teorijos rūšių tuo, kad neturi vienos itin svarbios figūros ar tekstų, kuriuos galėtume pavadinti svarbiausiu autoritetu. Kitaip nei struktūralizmas, sekantis Saussure'o lingvistiniais atradimais, kritikai psichoanalitikai, lojalūs Freudui ar Lacanui, marksistai, panirę į *Kapitalą*, ar Derrida cituojantys dekonstruktyvistai, feministinė literatūros kritika nieieško Visų Mūsų Motinos ar atskiros mąstymo sistemos, kuri aprūpintų fundamentaliomis idėjomis.³⁷

Dėl šių priežasčių feministinė kritika remiasi kitų mokslo sričių (kalbotyros, struktūralizmo, marksizmo ir pan.) suformuotais įrankiais. Tačiau sąlygiškai skiriamos dvi feministinės kritikos mokyklos – anglų-

³² Ten pat, p. 162.

³³ *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995 Gruodis, p. 456.

³⁴ Ten pat, p. 455.

³⁵ Toril Moi, *Lyties teksto politika*, Vilnius: Charibdė, 2001, p. 142.

³⁶ Soveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius: LLTI, 2000, p. 162.

³⁷ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 172.

amerikiečių ir prancūzų. Šią mokyklų diferenciaciją lemia jų formuojamas požiūris į pačią teoriją, kalbos prigimtį, psichoanalizę. Anglų-amerikiečių feministinei kritikai būdingas dėmesio koncentravimas į kūrinio temas, motyvus, charakterius, o prancūzų kritikės rėmėsi psichoanalizės, struktūralizmo, poststruktūralizmo idėjomis, rašė apie reprezentacijų, kalbos, psichologijos problemas.³⁸

Tačiau nepaisant skirtingų teorinių mokyklų, akcentuotina, kad feministinė kritika siekia atkreipti dėmesį į tai, kaip visuomenę veikia socialinės lyties problemos. Dėl šios priežasties feminizmo teoretikai dažnai akcentuoja perskyrą tarp lyties (*sex*) ir socialinės lyties ar giminės (*gender*) kategorijų. Pirmasis terminas žymi biologines vyrų ir moterų ypatybes, o antrasis – socialiai sukonstruotą mastymą apie vyrų ir moterų skirtumus būdą.³⁹ Remdamiesi šiais terminais, kultūrologai teigia, kad:

Vyrų ir moterų kategorijoms teikiamos reikšmės skiriasi. Jos nėra amžinos, nėra prigimtines, bet kintančios laike. Tos reikšmės yra skirtingos įvairiose kultūrose (...), taip pat vienoje kultūroje skirtingais istorijos laikotarpiais arba net vienu metu toje pačioje kultūroje būna tarpusavyje kovojančių alternatyvų.⁴⁰

Vadovaujantis šiomis nuostatomis, pagrindžiama galimybė tirti ir aiškintis, kokios yra tam tikru metu tam tikroje kultūroje vyrams ir moterims priskiriamos reikšmės, todėl lyčių studijose, tyrinėjant moteriškumo bei vyriškumo reprezentacijas ir siekiama atskleisti struktūrinius ir sąmoninius reikšmės suteikimo procesus, kurie formuoja lyčių skirtumus.⁴¹

Kaip minėta anksčiau, feministinė kritika itin įtariai žvelgia į kultūriškai susiklosčiusią moters padėtį, jos galimybes kurti ir veikti pasaulyje būdus. Pasak S. Daugirdaitės, „[f]eminizmo filosofija ir teorija ginčija, jog tai, kas buvo ir dažnai tebėra laikoma universaliomis tiesomis, iš tikrųjų tinka tik tam tikros kultūros, rasės ir klasės vyrams.“⁴² Tad tokioje „universaliomis tiesomis“ besivadovujančioje visuomenėje moteris visuomet lieka užribyje, yra nutildoma, slopinama. Vaizdžiai vyrų dominuojamame pasaulyje kuriančios moters padėtį esė „Savas kambarys“ yra apibūdinusi feministinės literatūros pradininke laikoma Virginia Woolf. Rašytoja teigė, kad net jei Shakespeare'as ir būtų turėjęs talentu jam prilygusią seserį, ji vis tiek nebūtų galėjusi išskleisti savo gebėjimų kūryboje. Nubrėžusi tragišką XVI a. gyvenusios talentingos moters gyvenimo liniją, V. Woolf apibendrino:

Bet iš esmės aš pritariu velioniui vyskupui: Shakespeare'o laikais jokia moteris negalėjo turėti Shakespeare'o talento. Tokie talentai negimsta tarp juodadarbių, bemokslų, užguitų žmonių. Shakespeare'as negimė Anglijoje tarp saksų ir britų. Negimsta jis ir šiandien tarp darbininkų. Kaipgi tad jis būtų galėjęs atsirasti tarp moterų, kurios, pasak

³⁸ Ten pat, p. 128.

³⁹ Ten pat, p. 163.

⁴⁰ Vytautas Kavolis, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992, p. 13.

⁴¹ Soveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius: LLTI, 2000, p. 20.

⁴² Ten pat, p. 8.

Trevelyano, vos išlipusios iš lopšio, jau turėdavo sunkiai dirbti, o tėvų, įstatymo ir papročių buvo verčiamos triūsti ligi pat mirties?⁴³

Apžvelgdama nepalankią moterų kūrybai situaciją, V. Woolf akcentavo moters kūrybiškumui būtinas sąlygas, kurių moterys patriarchalinėje visuomenėje stokojo. Rašytoja teigė: „moteris privalo turėti pinigų ir savą kambarį, kad galėtų kurti.“⁴⁴

Kadangi feministinė kritika akcentuoja moters diskriminacijos problemą, ji kelia tikslą atskleisti patriarchalinės visuomenės veikimo principus ir juos įtvirtinančius diskursus. Dėl šios priežasties susitelkiama į moterų reprezentacijas (dažnai kurtas vyrų), kurios atskleidžia įtvirtintas hierarchijos ir galios pozicijas.⁴⁵ Kritikuojami vyrų kūryboje perteikiami, feminisčių teigimu, tikrovės neatspindintys moterų įvaizdžiai (tokia moterų įvaizdžių kritika buvo ypač būdinga pirmajam feminizmo kritikos etapui⁴⁶) ar vizualiajame mene įdėmiai nagrinėjamas tarp aktyvaus formuojančio subjekto (dailininko) ir pasyvaus objekto (moters) pasireiškiantis galios santykis, kuris, anot Ievos Dilytės, atspindi nesąmoningai kūrėjo perteiktą pastangą „matyti moterį suvaldytą ir nepavojingą galios tvarkai.“⁴⁷ Taip vienu iš feministinės kritikos uždavinių tampa tikslesnių moterų reprezentacijų kūrimas, atskleidžiantis autentišką, tikrąją moters patirtį.

Dėl minėtų priežasčių nepripažįstamas ir meno kanono universalumas, bylojama apie seksistinį jo sudarymo pagrindą. Todėl siekiama literatūros kanonui grąžinti simetriją, t. y. į kultūros apyvartą „įdiegti“ pamirštus moterų vardus, jų gyvenimo istorijas, iš naujo aktualizuoti jų kūrybos darbus. Pavyzdžiui, V. Daujotytė, kalbėdama apie būtinybę rašyti moterų literatūros istoriją, teigia: „Literatūros istorijos yra orientuotos į vyrų pasaulio vertybes, sudaro vyrų sukurto pasaulio paraleles. Moterų kūryba įjungiamą į bendrąsias tendencijas, nesiekiamą atskleisti jos specifiškumą. Moterų literatūros istorija turi atskleisti kitą tos pačios literatūros istorijos pusę, mažiau matomą ar išvis nematomą“.⁴⁸ Apskritai feministinės kritikos dėka, pasak S. Daugirdaitės, siekiama „[I]jautis moterį sprauti tarp vyriškos tradicijos eilučių ir susitelkti ties naujai matomu moteriškosios kultūros pasauliu.“⁴⁹ Todėl vėlesnė feministinė kritika susitelkia į moterų kūrybą, jos savitumą, įdėmiai tyrinėjami moterų kūrybos specifiniai bruožai, praturtinantys ir praplečiantis įprastas kanono ribas. Leidžiami įvairūs moterų kūrybos katalogai, sąvadai, enciklopedijos, antologijos ir pan. Feministės, tyrinėdamos moterų kūrybą, prisitraukia ir įvairių

⁴³ Virginia Woolf, *Savas kambarys*, Vilnius: Charibdė, 1998, p. 61.

⁴⁴ Ten pat, p. 8.

⁴⁵ *Žvilgsnio galia: parodos katalogas*, sudarė Ieva Dilytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2007, p. 5.

⁴⁶ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 170.

⁴⁷ *Žvilgsnio galia: parodos katalogas*, sudarė Ieva Dilytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2007, p. 7.

⁴⁸ Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma litera, 2001, p. 18.

⁴⁹ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinė literatūros kritika“, in: *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006, p. 172.

papildomą medžiagą – dienoraščius, memuarus, įvairius užrašus, fotografijas. Nagrinėjant moterų kūrybą, dažnai nekreipiamas dėmesys į kanoninę moterų kūrybos vertę, kadangi abejojama pačiais kanoninės estetikos vertės nustatymo principais.⁵⁰ Pasirenkami ryškinti moteriško pasaulio, moteriškos patirties įamžinimo, atskleidimo būdai (visa tai, kas dažnai peržengia tradicines literatūrologijos ar menotyros ribas), suteikiantys „balsą“ vyrų dominuojamoje kultūroje „tylėjusioms“ moterims.

Lietuvos kultūroje taip pat esama nemažai tekstų, kuriuose analizuota moterų problematika. Išskirtina V. Kavolio studija „Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje“ (1992 m.), kurioje aprėpiant tekstus nuo tautosakos iki naujausios lietuvių poezijos nagrinėjamas kintantis požiūris į moteris ir moteriškumą. Moterų studijas reikšmingai papildė įvairūs viešajame diskurse ryškėję moterų vaidmenų tyrimai, atskleidžiantys moters sąmoningumą, jos socialinio vaidmens sampratą (pvz., Jurga Miknytė „Moters socialinio vaidmens konstravimas viešajame diskurse XIX a. vidurio–XX a. pradžios laikotarpio viešajame diskurse Lietuvoje“⁵¹, Dalia Marcinkevičienė „Vedusių visuomenė: Santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje–XX amžiaus pradžioje“, 1999 m.). Taip pat tyrimų lauką svariai praturtina moterų gyvenimo istorijų bei jų kurtų tekstų analizė, ženklinanti moterų savivokos ir elgsenos pokyčius, tapatybės transformacijas (pvz., Ramunė Bleizgienė, „Privati tyla, vieši balsai: Moterų tapatybės kaita XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje, 2012). Nagrinėjant moterų kūrybinį palikimą neapneamas V. Daujotytės indėlis („Moteriškoji literatūros epistema“, 1991; „Moters dalis ir dalia“, 1992; „Parašyta moterų“, 2001). Pastaruosiuose tekstuose mokslininkė derina egodokumentinį bei kūrybinį moterų palikimą, interpretuoja moterų gyvenimo istorijas, ryškina jų tekstuose atsirandantį moterų patirties savitumą. Apskritai egodokumentinė medžiaga vis dažniau pasitelkiama ne tik literatūros, bet ir menotyros darbams aiškinti. Remiantis feministine perspektyva, gilinamasi į dailininkų biografinius pasakojimus, analizuojami jų asmeniniai pasirinkimai, publikuojami dienoraščiai bei prisiminimai⁵², leidžiantys geriau suprasti ne tik menininkų kūrybą, bet ir platesnį kuriančios moters padėtį apibrėžusį kontekstą.

Šiame darbe, pasirenkant feministinės kritikos siūlomą kryptį, taip pat atskleidžiamos skirtingos moterų auroreprezentacijų galimybės. Analizuojant poetės ir dailininkų istorijas, remiamasi V. Daujotytės teiginiais, kuriuos mokslininkė formulavo tirdama moterų literatūrą:

⁵⁰ Ten pat, p. 167.

⁵¹ Jurga Miknytė, „Moters socialinio vaidmens konstravimas viešajame diskurse XIX a. vidurio–XX a. pradžios laikotarpio viešajame diskurse Lietuvoje“: Daktaro disertacija, Kaunas.

⁵² Pavyzdžiui, net keliomis knygomis išleisti Barboros Didžiokienės prisiminimai: *Barbora Didžiokienė: mažosios dailininkės prisiminimai*, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, iš rusų k. vertė Irena Miškinienė, Vilnius: Vilniaus universiteto Lyčių studijų centras, 2011, *Barbora Didžiokienė: mažosios dailininkės prisiminimai 2*, iš rusų k. vertė Ona Mickevičiūtė, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015.

Feministinė literatūros kritika rašant moterų literatūros istoriją yra svarbus, nors ir ne vienintelis instrumentas, skaitymo būdas, bet nebūtinai kodas. Feministinės kritikos galimybių eksponavimas negali tapti savitiksliu. Moterų literatūroje sukurtas pasaulis turi lemti vertinimo, interpretavimo galimybes, kylančias iš jo paties, iš to pasaulio balso, kalbos.⁵³

Todėl, nagrinėjant tarpukariu kūrusių menininkių palikimą, darbe nesiūlomas vienas, absoliučiai radikalus, patriarchalinei tvarkai besipriešinantis moterų laikysenos modelis. Stengiamasi ryškinti įvairius moterų laikysenos kodus, kurie nulemia ne vienaprasmi, o skirtingą menininkių santykį su patriarchaline tradicija bei atskleidžia moters savivaizdžių įvairovę.

⁵³ Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001, p. 18.

II. MARCĖ KATILIŪTĖ: RADIKALIOS LAIKYSENOS LINK

2.1. Asmeninė istorija

M. Katiliūtės gyvenimo istorija perteikia dramatišką moters-menininkės buvimo bendruomenėje modelį. Dailininkės biografijos faktai, užrašai, dienoraščiai, laišakai atskleidžia komplikuoatą merginos charakterį, sudėtingą emocinę būseną, liudijančią apie M. Katiliūtės norą bendruomenėje dalyvauti priėmus nepriklausomos menininkės poziciją, kuri tarpukario visuomenėje dažniau tapatinta su vyrams, o ne moterims derančiu gyvenimo būdu.

Savianalizei skirtuose merginos dienoraščiuose beveik nefiksuojami jokie gyvenamojo laiko faktai ar įvykiai, juose atsispindi vienintelis dailininkės troškimas tapti nepriklausoma kūrėja. Šį siekį patvirtina dažnai pasikartojantys M. Katiliūtės pareiškimai: „Juk gyvenu tik menui. Jis mano kasdieninė duona“⁵⁴, „Gyvenu tik kad dirbčiau menui“⁵⁵, „Aš esu ant tiek pasiryžus ir atsidavus menui, kad aš nei vargo, nei bado nebijau. Jeigu aš nustočiau to, tai vienintelis išsigelbėjimas mirtis“⁵⁶ ir pan. Galimybės nepriklausomai kurti pavyzdžių M. Katiliūtė ieškojo ir socialinėje tikrovėje, dėl to žavėjosi kitais nepriklausomais dailininkais vyrais (pvz., M. K. Čiurlioniu, V. van Goghu) ir siekė tokios pat pozicijos: „Vienintelis Lietuvos menininkas, kuris pajėgia verstis iš savo amato, yra P. Rimša. Jis vienintelis, kaip išimtis, bet vis dėlto pavyzdys, kad galima verstis.“⁵⁷ M. Katiliūtė skeptiškai vertino gaunamus dailės darbų užsakymus, nepasitenkino dailės mokytojos darbu ar įprasta tarnyba:

Aš gimnazijoje nemokytojausiu, nors proga gali man lengvai pasitaikyti. Aš turiu vienintelę aistrą – dirbti. Nenoriu aš savęs pareigomis marinuoti, o su mano darbais kiti tegu daro kokius tik nori biznius.⁵⁸

Jeigu aš imčiau tarnybą – pareigas, tapčiau tokia pat kaip visi Lietuvos menininkai, tikriau pasakius, peckeliai.⁵⁹

Dailininkė į visas papildomas, nors komfortiškesnes gyvenimo sąlygas užtikrinti galinčias, veiklas žiūrėjo kaip į kliūtį, atitolinančią nuo tikrosios kūrybos. Kai kuriuos užsakomuosius darbus (pvz., bukletų, plakatų kūrimą) įsipareigodavo atlikti tik dėl to, kad prašydavę dėstytojai – būdavę nepatogu atsakyti autoritetams. Atsainų dailininkės požiūrį į šias užduotis rodo ir seseriai rašytuose laiškuose išlikę prašymai padėti susidoroti su tokiais papildomais darbais. Dailininkė juose žada apmokysianti seserį įvairių kaligrafijos įmantrybių, tad ši galėsianti vykdyti užsakymus, o M. Katiliūtė atsidėsianti meninei kūrybai.

⁵⁴ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 5, 1940, p. 457.

⁵⁵ Ten pat, p. 455.

⁵⁶ „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 15, 1970, p. 15.

⁵⁷ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 6/8, 1940, p. 458

⁵⁸ Ten pat.

⁵⁹ Ten pat.

Galima teigti, kad M. Katiliūtė, gyvenimo prasmę siedama tik su galimybe būti nepriklausoma kūrėja, viena vertus, permąsto visuomenėje įsitvirtinusių moters vaidmenis, kritikuoja nebeveikiančius, senus moters padėtį apibrėžiančius modelius ir siekia savo gyvenimu bei samprotavimais dienoraštyje siūlyti tam tikras laikysenos alternatyvas:

Ar nepribrendo laikas ir moteriai nebūti vien jausmų vergei, bet stengtis įgyvendinti kuo daugiau žinių ir eiti su gyvenimu – ir neišnykti iš jo be pėdsakų. Juk ne vienas jai pripažįsta daugiau teigiamų pusių, negu vyrui. Kam nuleisti rankas prieš daug žadančią kovą. Ta nuomonė, kad moters vien šeimoje, kitą ji nesugebanti, ne jai skirta – turėjo pasenti.⁶⁰

Bet, kita vertus, asmeniniai menininkės užrašai atskleidžia, kad šis, M. Katiliūtės gyvenime kurtasis, laisvos, nepriklausomos moters įvaizdis buvo bandomas įsteigti itin radikaliais, dailininkės emocinę būklę veikusiais ir galbūt net savižudybę išprovokavusiais būdais.

M. Katiliūtė siekė atsiriboti nuo bet kokių vaidmenų, tolinusių nuo trokštamos laisvos menininkės pozicijos. Nepriklausė jokioms organizacijoms, nestojo į draugijas, neužsiėmė veikla, kuri nebūtų susijusi su kūryba. Seseriai laiške rašė: „Aš tau vienai pripažįstu, kad tas realus gyvenimas taip mane jaudina, nervuoja, esu laimingiausia, kuomet visi knarkia, ir aš jaučiu sėdinti viena ir toj vienuoj aš viešpatauju.“⁶¹ M. Katiliūtės užrašai paliudija, kad mergina sau kėlė itin aukštus reikalavimus („Šįmet tapybos studiją baigė tik vienas mokinys su I-a kategorija, o kitais metais aš noriu dvi studijas baigti su I-a kategorija.“⁶²) ir, nesitenkindama pasiektais rezultatais, nuolat geidė tobulėti ir padaryti daugiau („Kiek aš kenčiu, girdėdama iš visų pusių nuomonę, kad aš pirmoji mokinė. O aš jaučiu, jog turiu žymiai geriau dirbti, kad tą vardą pati pajusčiau, ir todėl negaliu, kankinuos prie kiekvieno darbo, norėdama padaryti kažką stebuklinga turinio ir formos atžvilgiu, kai tuo tarpu kiti paima kokį paprastą dalykėlį ir knebinėja. Aš iš savęs reikalauju, kad pralenkčiau šiuos, bet ne taip, kad iš kitų išsiskirčiau, bet kad pati tai pajusčiau“⁶³). Todėl M. Katiliūtė ne tik griežtai kontroliavo savo darbo valandas, darbo būdą ir specifiką, bet ir stipriai ribojo santykius su mokslo draugais, stengėsi atsiriboti nuo bet kokių bendruomeninių ar romantinių santykių:

Šiai žiemai susitvarkiau laiką: 14 valandų dirbti, 7 val. miegoti, 3 valandos valymui ir kita kam.⁶⁴

Laikrodį mesiu nuo rankos. Jis man trukdo susikoncentruoti. Juo naudosis tik laisvalaikiu, o darbo metu jis turi būti užmirštas. Ne tik aplinkumą turi užmiršti, bet ir pats save. Prieš einant gulti užregistruoti darbą. Visus planus, nusistatymus, ką ir kaip dirbti darbo metu paslėpti.⁶⁵

⁶⁰ „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 16, 1970, p. 11.

⁶¹ „Turiu vieną seserį“, parengė Tomas Sakalauskas, *Švyturys*, Nr. 3, 1971, p. 8.

⁶² „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 17, 1970, p. 15.

⁶³ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 5, 1940, p. 330.

⁶⁴ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 6/8, 1940, p. 457.

⁶⁵ Ten pat, p. 456

Dirbant reikia žiūrėti tik į dirbamą darbą. Uždengiau popieriumi langą, durys užrakintos, veidrodis uždengtas, aš visai galiu izoliuotis nuo aplinkumos ir pasinerti darbo laisvume. Kai aš matau aplinkumą – tada ne darbas.⁶⁶

Daugiausia galvoti tik apie darbą ir taip dirbti, kaip nė vienas mokinys dar nedirbo. Ilsiantis dėmesys turi būti sukauptas į dirbamą darbą, stebėti padarytas klaidas, nes aš matau savo išeitį tik darbe. Su draugais galima nutraukti ryšį. Juos ir vėliau galima atrasti.⁶⁷

Mane gali visi mylėti, bet mano tvirtos valios jėgos nepasiduos jokiai meilės svaiguliui. Aš pasieksiu tą, ko trokštu.⁶⁸

Visos mergaitės pasakojasi įspūdžius apie savo kavalierius, džiaugiasi. Jų veiduose pasitenkinimas, kad yra mylimos, bet man iš šalies žiūrint atrodo tuščia ir verčia mane susimąstyti, kad jei taip būtų, aš jausčiaus nelaiminga. Tada negalėčiau aš nieko ilgėtis, siekti. Pasitenkinimą aš randu tik mene.⁶⁹

Aš nesu skirta žmonėms ir jų pramogoms; kur jie linksminasi, man darosi liūdna.⁷⁰

Šiandien verkiu – pažadu mažiau kalbėti, daugiau dirbti, nes aš dar per mažai dirbu, aš turiu trigubai daugiau padirbti už vidutiniškai dirbantį, nes pasitenkinimas, kada aš dirbu, mažina mano kančią. [...] [K]albą aš laikau didžiausiu savo priešu ir skelbiu jam kovą. Kalba – tai nereikalingas laiko gaišinimas. Jeigu kalbi, aišku, negali galvoti, o tai dirbant trukdo susikaupti.⁷¹

Dienoraštyje it pasižadėjimų ar tikslų forma pateikiami ypač griežti, varžantys postulatai, kuriais dailininkė siekė vadovautis kasdieniame gyvenime. Besąlygiškai darbui atsidavusios M. Katiliūtės nesustabdydavo nei pašlijusi sveikata, nei sudėtingos materialinės sąlygos (apie kurias ji dažnai rašo dienoraštyje), nei depresyvi nuotaika. Sunkiomis akimirkomis ji tik dar labiau save disciplinudavo ir, nuo visko užsisklendusi, panirdavo į kūrybą. Dėl to M. Katiliūtės dienoraštyje dažnai kartojasi ir Virginios Woolf suformuluota „savo kambario“ idėja. Dailininkė akcentuoja poreikį turėti kūrybai tinkamą aplinką, studiją, kurioje niekieno nevaržoma užsiimtų kūryba: „į savo kūrybos kambarį žmonių neleisti, nes kur žmonės, ten reikia kaukės, reikia varžytis, o kūrybos kambaryje turi jaustis laisviausiai.“⁷² Tad toks tuščias, nuo pasaulio atskirtas „kūrybos kambarys“ tampa erdve, kurioje menininkė gali iš tiesų atsiskleisti.

Susidaro įspūdis, kad M. Katiliūtė gyveno „suskilusį“, dvilypiį gyvenimą. Mergina rinkosi nepriklausomos, viską menui paaukojusios dailininkės likimą. Tuo paaiškintinas ir dailininkės susižavėjimas M. K. Čiurlioniu (beje, būdingas ir S. Nėriai), V. van Goghu, visko išsižadėjusiais ir tik meno sferoje gyvenusiais, save kūryboje realizuoti galėjusiais menininkais-genijais. Viešumoje M. Katiliūtė siekė susikurti sėkmingos, patenkintos menininkės įvaizdį:

⁶⁶ Ten pat, p. 459.

⁶⁷ Ten pat, p. 458.

⁶⁸ „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 16, 1970, p. 13.

⁶⁹ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 5, 1940 m., p. 330.

⁷⁰ Ten pat, p. 331.

⁷¹ Ten pat, p. 457.

⁷² „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 6/8, 1940, p. 457.

Vienas dalykas gerai, kad neparodau niekam, kaip aš kovoju, dirbu, kaip nugaliu visus sunkumus ir išstobuliu stilių, o pasirodau viešumon tik tada, kai darbas jau baigtas. Mano kančių dėl darbo niekas neturi matyti; kiti turi manyti, kad man lengvai viskas sekasi.⁷³

Norėjo atrodyti ta, kuriai „lengvai viskas sekasi“, tačiau už fasadinės pusės likdavo „kova“ ir „kančia“, kuri aplinkiniams nebuvo rodoma. M. Katiliūtės studijų draugė Veronika Šleivytė prisimena, kad dailininkė buvo „užsidariusi, nemėgo skųstis savo bėdom. Žiūrėk, matai, kad Marcė be ūpo, susimąščiusi, klausi, bet nesitikėk ištraukti žodį. (...) Visa būdavo kupina gyvenimo džiaugsmo ir savo buvimu niekad neužtemdydavo bendros nuotaikos.“⁷⁴ M. Katiliūtė užrašuose nuolat mini siekį viešumoje rodytis su kauke ir taip nublėpti savo tikrąją būseną:

Svarbiausia, kad gyvenimas reikalauja žmogaus su kauke. Aš nusprendžiau nešioti linksmą ir patenkintą kaukę.⁷⁵

Žmonėms savęs rodyti neužsimoka. Be kaukės gyvenime negalima, bet būk visuomet linksmas, gyvas, energingas, tada žmonės visuomet tave pastebės, ir jausies nors momentui jiems artimesnis. Būk veidmainis – laimėsi žmonių simpatiją, nors širdis gal plyštų iš skausmo.⁷⁶

Mano motto: liūdno veido niekas nematys. Energinga ir visuomet pasiryžusi.⁷⁷

Tačiau liūdesio, vienišumo prisodrinti dienoraščio įrašai atskleidžia visai kitokią, sunkiai pakeliamą vidinę būseną: („Mano visas gyvenimas pilnas dinamikos. Aš labai dažnai juntu savo dvasinį bangavimą, beveik kas dieną.“⁷⁸). Uždara, konfliktiška, nesutarianti su šeima, dailininkė kentė vienatvę. Laiškuose seseriai Stasei (su kuria vienintele iš visos šeimos bendravo artimiau) rašo:

Be tavęs aš žmonių gyvenime – nulis, meno tai neliesime, juk jis nežmogus.⁷⁹

Ak, tarp manęs siena, o už tos sienos lieka kruvinas sielvartas. Mano išpažintis. Aš likau viena apleista, nesuprantama. Aš palieku kenčiantis sfinksas vienuoje. Kalbėtis su tuo tylinčiu menu (nes tik tylus gali būti lygus tyliam), kuris liks amžinu mano draugu. Jis padės nešti man gyvenimo našta.⁸⁰

Matyti, kad M. Katiliūtė jautėsi tarytum siena atskirta nuo pasaulio, nesuprantama. Mažai kuo pasitikėjusi, neturėjusi artimesnių draugų, dailininkė atsvaros sudėtingai emocinei būklei ieškojo ne išoriniame pasaulyje, bet mene, desperatiškai viską aukėjo troškimui būti nepriklausoma kūrėja.

Tragiškiausia M. Katiliūtės gyvenimo atkarpa prasidėjo po Meno mokyklos baigimo. Save, tik kaip laisvą menininkę matydama, M. Katiliūtė jautriai išgyveno kūrybiniame kelyje patirtas nesėkmes. 1935 m. Meno mokyklos pedagogai gerai studijas baigusią dailininkę rekomendavo Švietimo ministerijai kaip

⁷³ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 5, 1940, p. 457.

⁷⁴ „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 7, 1967, p. 6.

⁷⁵ „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, Nr. 5, *Kultūra*, 1940, p. 330.

⁷⁶ Ten pat, p. 331.

⁷⁷ Ten pat, p. 459.

⁷⁸ „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 3, 1971, p. 8.

⁷⁹ Ten pat, p. 8.

⁸⁰ „Turiu savo vienintelį tikslą“, *Švyturys*, parengė Pranas Gudynas, Nr. 16, 1970, p. 15.

gabią ir talentingą absolventę stipendijai studijoms užsienyje gauti. Tačiau dailininkė, negavusi finansinės paramos, į Paryžių taip ir neišvyko. Pasak M. Katiliūtės draugės V. Šleivytytės, ši parama neskirta vien todėl, kad M. Katiliūtė – moteris. Tuo metu tikėta, kad į užsienį išvykusios moterys greitai ištekės, iššvaistydamos galimybę mokytis bei studijuoti. Panašiai apie šią situaciją savo seseriai pasakojo ir pati dailininkė: „Moteriškėms [stipendijos] neduoda... Vyrus, daug negabesnius, išsiuntė užsienin...“⁸¹ Po nesėkmės rankų nenuleidusi M. Katiliūtė vis tiek ruošėsi studijoms Paryžiuje, mokėsi prancūzų kalbos, tikėjosi valstybinę stipendiją gauti po metų. Tačiau M. Katiliūtei nusivilti teko ir antrą kartą – 1937 m. mokytis į Paryžių buvo išsiųsta M. Katiliūtės bendrakursė Domicelė Tarabildienė. Tad po neišsipildžiusių vilčių įgūdžius tobulinti tuometinėje meno sostinėje M. Katiliūtė buvo priversta imtis kitų, nuo kūrybos atitolinusių, veiklų. 1936 m. spalį ji išvyko mokytojauti į Palangą, tačiau, nusivylusi provincijos gyvenimu, tų pačių metų žiemą sugrižo į sostinę. 1937 m. dienoraštyje M. Katiliūtė rašo: „Nėra laimės, nei stipendijos, nei žmoniškos tarnybos, nors dirbti noriu, mokytis noriu. Tačiau mokytojauti neisiu dėl 106 litų. Aš turiu trunyti Kaune ir negaliu daryti jokios pažangos.“⁸² Atsidūrusi sudėtingoje situacijoje, nematydama perspektyvų siekti savo tikslo, 1937 m. sausio 15 d. ji įsidarbino Vytauto Didžiojo Kultūros muziejuje konservatore, bet po kelių mėnesių (1937 balandžio 1 d.) iš tarnybos išėjo, o 1937 balandžio 5 d., likus mažiau nei mėnesiui iki dvidešimt penktojo gimtadienio, M. Katiliūtė nusižudė.

Asmeninė merginos gyvenimo istorija atskleidžia, kad siekdama laisvos, nepriklausomos menininkės pozicijos, M. Katiliūtė įkūnijo iš tradiciškai moteriai primestų vaidmenų išsivaduojančios moters laikyseną. Tačiau tokia iš tradicijos gniaužtų išsilaisvinanti moteris savo poziciją kultūrinėje sistemoje bandė įdiegti itin radikaliais būdais – atsiribodama nuo bendruomenės, besąlygiškai susitelkdama į kūrybą, save varžydama ir keldama sau itin aukštus reikalavimus. Vadinasi, dailininkė įtvirtinti save kaip kūrėją galimybę matė tik pasitelkus asketišką menininko laikysenos modelį. Tačiau M. Katiliūtės biografija rodo, kad tokią poziciją prisiėmusiai moteriai aptariamo laikotarpio socialinė tikrovė nebuvo palanki. Net ir į dailininkės savižudybę būtų galima žvelgti kaip į pasirinkimą geriau save iš socialinės tikrovės „ištrinti“ nei prisitaikyti prie kultūros diktuojamos tvarkos, kuri moterį-kūrėją veikė represyviai, slopino jos kūrybines aspiracijas.

2.2. Tradiciniai moterų vaidmenys

Per dvidešimt ketverius gyvenimo metus dailininkė M. Katiliūtė sukaupė nemažą kūrybinio palikimo dalį – per 500 įvairia technika atliktų darbų. Piešiniuose, eskizuose, grafikos ir tapybos kūriniuose dailininkė dažniausiai vaizduoja ne peizažus, natiurmortus, o žmonių figūras. M. Katiliūtė rašo: „Man pradeda aiškėti, kodėl aš nemėgstu XX a. meno mėgiamų temų – natiurmortų ir peizažo. Mane neapsakomai

⁸¹ Juozas Brazauskas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Žiemgalos leidykla: Kaunas, 2006, p. 52.

⁸² „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, Nr. 5, *Kultūra*, 1940, p. 459.

vilioja tas gyvas žmogus, tas viską jaučiantis padaras.“⁸³ Dailininkė skleidėsi kaip savitą stilių turinti portretistė. Kritikai taip pat palankiau atsiliepdavo apie šio žanro M. Katiliūtės kūrinius nei apie dailininkės kurtas knygų iliustracijas vaikams (V. Tamulaičio „Kiškelių užrašus“, K. Jakubėno „Riešutėlius“, P. Cvirkos „Napalį Balį“, A. Vaičiulaičio „Mūsų mažąją seserį“), kuriose „menkai atsispindėjo jos meninė individualybė ir savitas braižas“⁸⁴. Teigta, kad iliustracinę grafiką M. Katiliūtė dažnai rinkdavosi dėl finansinių paskatų, pati pirmenybę teikė žmogaus studijoms. Mėgo piešti iš natūros, todėl eskizuose fiksuodavo į kasdienybės veiklą susitelkusius žmones, piešė draugų, artimų žmonių portretus, gilindavosi į psichologinę išraišką, kintančią pozuotojų nuotaiką.

Dailės kritikai pastebi, kad M. Katiliūtės kūriniuose nuolat kartojasi moters tema.⁸⁵ Iš tiesų galima teigti, kad M. Katiliūtės grafikos bei tapybos darbuose (išskyrus knygų iliustracijas vaikams) reprezentuojama savita moterų portretų galerija. Tad plačiau aptartini moterų portretų tipai, kurie suskaidomi į dvi – tradicines ir modernias laikysenas žyminčias – kategorijas.

Šiame skirsnyje analizuojami M. Katiliūtės kūriniai, kuriuose moterų atvaizdai įamžinami tradiciniais moterų vaidmenimis. Šiuose paveiksluose susitelkiama į moters figūrą, minimaliai vaizduojama ją supanti aplinka. Tik iš kelių aplinkos detalių ar užuominų galima susidaryti įspūdį, kad moteris veikia namų erdvėje. M. Katiliūtės kurtuose portretuose moteris atlieka įvairius ūkio darbus – siuva, mezga, grėbia lapus, skalbia rūbus. Vaizduojamos ir pasyvia veikla užsiimančios moteris. Pastarosios snaudžia, sėdi prie židinio, skaito. Visada M. Katiliūtės kūriniuose dėmesio centre atsiduria susimąščiusi, svajojanti, liūdinti ar ilgesingai į tolumą savo žvilgsnį nukreipusi moteris (pvz., 1–3 pav.⁸⁶). Tokia žvilgsnio trajektorija raiškiai perteikia moterų būseną, įsijautimo į savo atliekamą vaidmenį intensyvumą. Pavyzdžiui, paveiksle „Bulves skuta“ (4 pav.) vaizduojama buitinė bulvių skutimo scena. Minimalios aplinkos detalės – krosnies kampas, puodas, samtis, kibiras – leidžia suprasti, kad moteris įsikūrusi jai pažįstamoje virtuvės aplinkoje. Rankose laikoma bulvė ir peilis nurodo į įprastą moters atliekamą darbą, tačiau moters laikysena transliuoja ne kasdienio veiksmo paprastumą, įgūdį, dinamišką darbavimąsi virtuvėje, o melancholišką nuotaiką. Viršutinė jos kūno dalis ir galva pakrypusios į dešinę pusę, susidaro įspūdis, kad moteris tarsi visu kūnu atsitraukia nuo bulvių skutimo. Tokia kūno padėtimi dailininkė tarsi paryškina bulvių skutėjos atsiribojimą nuo rankomis atliekamo darbo. Į niekur nukreiptas moters žvilgsnis tik dar labiau sustiprina susimąstymo, susitelkimo į save nuotaiką.

Šis vaizdavimo principas būdingas ir moters-motinos portretui. Savo diplominiame darbe „Motina“ (5 pav.) M. Katiliūtė paveikslo centre atvaizduoja moterį, apsuptą pulkelio vaikų. Paveiksle akivaizdžiai akcentuojama vaikų ratelio viduryje stovinti herojiškai pailgintomis kūno proporcijomis pavaizduota

⁸³ „Svajonės ir rūsti tikrovė“, *Tarybinė moteris*, Nr. 7, 1963 m., p. 9.

⁸⁴ *XX a. Lietuvos dailės istorija 1900–1940*, t. 2, Vilnius: Vaga, 1983, p. 304.

⁸⁵ Ten pat, p. 300.

⁸⁶ Žr. prieduose pateiktas M. Katiliūtės paveikslų nuotraukas.

motina. Ši moters, kaip motinos, heroizmą paryškina ir palyginti su jos figūra neproporcingai pavaizduoti vaikai (jie savo brandžiais veidais sukuria vyresnių vaikų įspūdį, tačiau ūgio atžvilgiu motinai tesiekia tik kelius). Įdomu tai, kad vaikų žaidimo ratelyje stovinti moteris visai neįsitraukia į vaikų žaidimą. Priešingai, ji sukuria „statulos“, nuo aplinkos ir vaikų atsiribojusio žmogaus įspūdį. Motina tarsi žvelgia kažkur „pro šalį“, labiau susikoncentruoja į rankose laikomas gėles nei į ties jos keliais žaidžiančius vaikus. Analogiška situacija išsiskiria ir paveikslas „Moteris miške“ (6 pav.). Pasvirusi moters figūra, niūrus, į tolimas nukreiptas jos žvilgsnis kuria grėsmingos situacijos įspūdį. Dinamiškų linijų pripildytas fonas, išnyrantys medžių kamienai perteikia vėjo linguojamos girios įspūdį, kuria judesio efektą. Atrodo, kad moteris, vienoje rankoje laikydama vaiką, kitoje – pintinę, tarsi stengiasi išvengti pavojaus, nuo kažko pabėgti. Tačiau net ir grėsmės akimirka motinos ir vaiko santykis neatrodo globėjiškas. Žvelgiant į vaiką nešančios moters laikyseną atrodo, kad vaikas moteriai tėra objektas, daiktas ar toks pat nešulys, kaip ir kitoje rankoje laikoma pintinė. Ir tik iš vaiko glaudimosi prie motinos, o ne iš moters judesių ar palinkimo galima spręsti apie juos siejantį artimą santykį. M. Katiliūtės darbuose vaizduojamą motinos vaidmenį būtų galima palyginti su kito tarpukario dailininko – Antano Gudaičio – panašios tematikos darbu. 1930 m., dailininkui studijuojant Paryžiuje, sukurtas raižinys „Motina su vaiku“ (7 pav.) išsiskiria modernesne, Paryžiuje vyravusių meno stovių paveikta stilistika, tačiau nepaisant to, rodo kur kas tradiciškesnį motinos ir vaiko santykį. Priešingai nei aptartuose M. Katiliūtės darbuose, vaiko ir motinos ryšys A. Gudaičio paveiksle daug glaudesnis, artimesnis. Ir vaikas, ir motina savo judesiais, kūno kalba išreiškia atvirumą bei prielankumą vienas kito atžvilgiu, jie žvelgia vienas į kitą ir vienas kitą apglėbia. Tad M. Katiliūtės darbuose pavaizduotos moterys-motinos išlieka susitelkusios į save ir savo kūnu, žvilgsniu bei mintimis nutolusios nuo jas supančioje aplinkoje esančių vaikų. Vaikus ir motinas skiria distancija. Jos reprezentuojamos kaip stokojančios ryšio su vaikais, nesiekiančios užmegzti artimesnio kūniško kontakto.

Santūrų moters-motinos vaizdinį pratęsia ir moters-dukros paveikslas. Dvigubą pavadinimą turinčiame paveiksle „Atžala/Paguoda“ (8 pav.) atžala gali būti suvokiama ne tik kaip paveikslo dešinėje pavaizduotas iš kelmo išaugęs ūglys, bet ir kaip giminystės ryšį nurodantis santykis tarp dviejų pavaizduotų moterų. Ir pavadinimu, ir moters kūnų padėtimi erdvėje paliudijama guodimo situacija: ant kelmo susmukusią, galvą nuleidusią senolę per pečius viena ranka apglėbia jaunesnė moteris. Tačiau akivaizdu, kad ši senolę guodžianti atžala vaizduojama kaip neišpildanti guodėjos vaidmens. Nors ir ant senolės peties uždėta merginos ranka byloja apie pastangą atjausti, paguosti seną moterį, tačiau merginos veidas, jos žvilgsnis perteikia visai kitokią merginą apėmusią būseną. Ne į senolę, o į šalį, tolimas nukreiptas merginos žvilgsnis ir veidas kuria atsiribojimo nuo aplinkoje vykstančių įvykių įspūdį. Atrodo, kad paguoda teikiama tarsi iš pareigos ar būtinybės, bet ne iš vidinio noro. Mergina ir senolė

vaizduojamos kaip panirusios į savo atskirus vidinius pasaulius, išgyvenančios skirtingas emocijas būsenas. Susidaro įspūdis, kad dviejų moterų nesieja joks emocinis ryšys.

Aptartuose paveiksluose pavaizduoti moterų veidai išoriškai panašūs tarsi atspindėtų vieną dailininkės norėtą perteikti moterų tipą, vieną joms būdingą emociją. Jos visos susimąčiusios, susitelkusios į save, atsiribojusios nuo dabarties momento, pasitraukusios nuo aplink vykstančio veiksmo. Šių M. Katiliūtės darbų kompozicijos taip pat aiškios ir nesudėtingos, tačiau „figūras jos raižiniuose visada gaubia tiršta emocinė atmosfera, sukurta grynai grafinėmis priemonėmis, įvairiais linijų deriniais.“⁸⁷ Dideli juodų šešėlių plotai, sodrios, storos, statiškos linijos, M. Katiliūtės pamėgti juodi paveikslą juosiantys pakraščiai išskiria moters figūrą iš aplinkos, sukcentruoja žiūrovo žvilgsnį. Tokiu būdu tarytum išryškintas moterį užvaldęs lyriškos nuotaikos intensyvumas, „stiprus moters išgyvenimo psichologinis momentas.“⁸⁸ Kuriamas sustingusios, gyvybinę energiją praradusios, prislėgtos moters atvaizdas. Akcentuotina, kad M. Katiliūtė savo darbuose vaizduoja iš tradicijos paveldėtus moterų vaidmenis. Moteris vaizduojama jai įprastoje namų erdvėje, ji dirba buitines darbus, globoja vaikus ar rūpinasi nuskriaustaisiais. XIX a. pabaigos–XX a. pradžios spaudoje šios moters veiklos sritys buvo reflektuotos bei minimos kaip itin svarbios, padedančios ugdyti ir kurti naują, tautiškai susipratusios šeimos modelį. Pavyzdžiui, motinystės kultas, T. Balkelio teigimu, buvo viena iš socialinės ir kultūrinės mobilizacijos strategijų lietuvių judėjime. Moterims buvo priskiriami tautos narių gausintojų, patriotizmo ugdytojų ir etninės kultūros sergėtojų vaidmenys.⁸⁹ Moterų rūpinimosi nuskriaustaisiais paplitimą patvirtintų ir kitas socialinis reiškinys – XX a. pradžioje Kaune besisteigusios moterų draugijos, kurių tikslas buvo orientuotas ne į pačių moterų interesus, o į pagalbą kitiems – neįgaliesiems, vaikams, paklydusioms mergaitėms ir pan.⁹⁰ Tad dailininkės M. Katiliūtės darbuose moteris atsiduria tose pačiose pozicijose kaip ir XX a. pradžioje viešajame diskurse aptarti, moterims derantys vaidmenys. Nors dailininkės kūrinuose moteris pavaizduojamos joms įprastose situacijose, matyti, kad tradiciniai vaidmenys paveiksle pavaizduotų moterų nėra atliekami. M. Katiliūtės darbuose moteris atsiriboja nuo situacijų, į kurias patenka. Jų veidai persmelkti kontempliatyvios nuotaikos, svajingo, į savo vidų ar į tolį nukreipto žvilgsnio. Dailininkė M. Katiliūtė kūriniais tarsi paliudija, kad šie vaidmenys negali būti iki galo įgyvendinti arba pakankami, užtektini. Moteris į juos neįsikūnija, prie jų nepritampa, todėl plyšys tarp vidinio moters gyvenimo iš išorinio jos atliekamo vaidmens tradicinėje erdvėje taip ir lieka neįveikiamas.

⁸⁷ *XX a. Lietuvos dailės istorija 1900–1940*, t. 2, Vilnius: Vaga, 1983, p. 302.

⁸⁸ Juozas Brazauskas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Kaunas: Žiemgalos leidykla, 2006, p. 74.

⁸⁹ Tomas Balkelis, *Modernios Lietuvos kūrimas*, Vilnius: LLTI, 2012, p. 167.

⁹⁰ Indrė Karčiauskaitė, „Kitiems ir sau: moterų draugijų veikla Kaune“, *Kauno istorijos metraštis*, Nr. 6, 2005, p. 141.

2.3. Modernios moterų laikysenos

Kitą moterų atvaizdų korpuso dalį M. Katiliūtės darbuose sudaro visai kitokios laikysenos moterys. Priešingai nei anksčiau aptartuose grafikos darbuose, moterys nebevaizduojamos visu ūgiu, dauguma portretų - tik galva ar biustas. Laima Kreivytė pastebi, kad tokiu būdu tarsi „bandoma prasiskverbti į žmogaus vidų. Išorinės detalės ar kitokia atributika nebesvarbi, fonai dažnai neutralūs. Užtat veido bruožai ir ypač vidinis nuotaikos virpėjimas pagaunami labai tiksliai.“⁹¹ Šie išdidūs, tiesiai į žiūrovą žvelgiantys moterų portretai nebevaizduojami namų aplinkoje, vaikų apsuptyje ar kasdienio darbo situacijose. Šiuose darbuose buitės detalės ar kasdienių darbų siužetai tik trukdytų perteikti savitus, charakteringus moterų veidus. Susidaro įspūdis, kad M. Katiliūtei šiuose darbuose svarbiausia išryškinti nepriklausomą moters laikyseną. Ji nebėra tik moteriško vaidmens atlikėja, o tampa įdomi tokia, kokia yra savaime. Dėmesio centre atsiduria tik moderni, susitikimo su žiūrovo žvilgsniu nebijanti moteris (pvz., „Moters geltoname fone portretas“ (12 pav.), „Merginos raudonomis lūpomis portretas“ (10 pav.), „Mergina su skrybėle“ (11 pav.), „Mergina su berete“ (9 pav.). Apskritai, Jolitos Mulevičiūtės teigimu, IV dešimtmečio jaunųjų dailininkų portretams būdinga sklindanti agresija, kuri „byloja apie norą priešintis aplinkai, mesti iššūkį visuomenės pažiūroms, primygtinai teigti savo nevaržomą, laisvą prigimtį. Aitrių spalvų įtampa, lūžtantys šviesos ir šešėlių kontrastai, šiurkšti, utriuota plastika, be gailėsčio ryškinanti nedailius bruožus, įremtas, „kandantis“ žvilgsnis – tai priemonės naujajai kūrėjo savimonei išreikšti.“⁹² Šiais bruožais pasižymi ir M. Katiliūtės tapybos bei kai kurie grafikos darbai. Moterų portretai tapybos darbuose perteikiami sodriomis, kontrastingomis spalvomis, santūriai, griežtu potėpiu. Grafikos darbuose susitelkiama į atviras, pasitikinčias moterų laikysenas, kurios užfiksuojamos sodria, ekspresyvia, „nervinga“ linija.

Kaip minėtus moterų portretus, taip ir M. Katiliūtės autoportretus (pav. 15–18) vienija vyriška paveiksluose pavaizduotų moterų nešiosena, vyriškos laikysenos mėgdžiojimas. Kultūros istorikai pastebi, kad toks ženkliai pakitęs moterų elgesys išryškėjo po Pirmojo pasaulinio karo Prancūzijoje. Rūkanti, vyriškais drabužiais vilkinti, trumpai plaukus nusikirpusi, vakarėliuose su vyrais besilinksminanti moteris tapo paplitusiu modernios moters įvaizdžiu. Iš namų erdvės išsiveržusių moterų laikysena liudijo apie besikeičiančius lyčių santykius, moterų emancipaciją⁹³. Šiuos moterų įvaizdžio bei elgsenos pokyčius galima pastebėti ir XX a. III dešimtmečio Lietuvoje. Mados istorikė Taira Žilinskienė teigia, kad tarpukario Lietuvoje vyravo pagrindinės Vakarų mados tendencijos, kurios plito iš Paryžiaus,

⁹¹ Laima Kreivytė, „Mano gyvenimas tik kūrybai...“, *7 meno dienos*, Nr. 628, 2004.

⁹² Jolita Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Kultūros ir meno institutas, 2001, p. 77.

⁹³ Plačiau apie tai Marie Louise Roberts, *Civilization Without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917–1927*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.

Lenkijos, kitų Vakarų Europos miestų, JAV. Reklama, kinas, įvairūs straipsniai spaudoje, pradėti rengti gražuolių konkursai, mados teismai, modernūs šokiai formavo naują moters įvaizdį. Išpopuliarėja berniukiško sudėjimo, trumpų, juodų blizgančių plaukų (itin paplito vadinamasis *bubikopf* -vok. berniuko galva - kirpimas), išryškintų akių bei lūpų tipo moteris. Stačiakampio silueto, vos kelius dengiančios suknelės, „V“ formos iškirptės, „laivelio“ formos bateliai su dirželiu, rankinukai, cigaretės su ilgu kandikliu tampa neatsiejamomis naujos moterų aprangos dalimi.⁹⁴ Tam tikras pakitusias Lietuvos moterų laikysenos ir įvaizdžio detales galima pastebėti Katiliūtės nutapytuose moterų portretuose – trumpaplaukės, iškirptėmis atidengtais kaklais (žr., 10 pav.) skrybėlėtos (žr. 10, 11 pav.), raudonai išdažytomis lūpomis (žr., 10 pav.). Anot istorikės, „tuoj po karo [moterys] galvas dengė įvairiausios formos skrybėlėmis ir beretėmis. Ilgainiui visas kitas galvos dangas išstūmė varpelio formos skrybėlė, prigludusi prie galvos taip, kad nedideli kraštai mįslingiau šešėliu pridengdavo akis ir atidengdavo tik raudonų lūpų dėmę bei kelias trumpų plaukų sruogas.“⁹⁵Būtent tokio „tipažo“ moterys ir užfiksuojamos M. Katiliūtės drobėse, net paveikslų pavadinimais akcentuojamos naujosios įvaizdžio detalės – „Moteris su berete“, „Moteris su skrybėle“, „Merginos raudonomis lūpomis portretas“.

Kituose darbuose perteikiama ne santūri, suvaržyta, o laisva moterų kūno kalba. Šie kūriniai pažymi vyrišką moterų sėdėsenos ar stovėsenos (pvz. 13, 15 pav.) būdą. Už galvos atmestos, sulenktos, sunertos moterų rankos, atsirėmimo į už nugaros esančią atramą būdas taip pat byloja apie vyriško tipo judėjimą erdvėje. Grafikos darbuose atvaizduotų moterų veido bruožai pasižymi grubumu, šiurkščiomis, neišdailintomis linijomis, todėl apskritai gali būti painiojami su vyriškų veidų atvaizdais. Pavyzdžiui, kai kuriuos dailininkės autoportretus ar „sesers Stasės portretą“ (14 pav.) be pavadinimų būtų galima traktuoti kaip vyrų portretus. Tokia moterų, įgijusių vyriškų bruožų, vaizduosena byloja ir apie pakitusią, nuo tradicinių moters vaidmenų nutolusią moters savivoką.

Iš aptartų paveikslų matyti, kad M. Katiliūtė savo darbuose kvestionuoja tradicinius moters vaidmenis. Tradicinėje namų erdvėje esančios moterys tampa apatiškos aplinkai ir savo atliekamam vaidmeniui. Tačiau kaip atsvara tokiems „neužpildytiems“ moterų vaidmenims rodoma ne tradicijai priklausanti, o jai prieštaraujanti moters laikysena. Tokiuose paveiksluose moterys vaizduojamos kaip laisvos, nepriklausomos, pajėgios išsivaduoti iš tradicijos nulemtų moters vaidmenų. Šiuose darbuose akcentuojami tik moterų portretai, nebėra moterį supančios aplinkos detalių (dažnai namų), taigi moteris tampa įdomi tokia, kokia yra, ji nebeprezentuojama išimtinai tik kaip tradicinio moters vaidmens atlikėja. Dažnai portretuose vaizduojamos vyrišką įvaizdį ir laikyseną, kūno kalbą perėmusios moterys.

⁹⁴ Plačiau Lietuvoje įsivyravusios mados tendencijos aptariamos straipsnyje. Žr.: Taira Žilinskienė, *Liaudies kultūra*, „XX a. trečiojo dešimtmečio Lietuvos drabužių mados“, Nr. 2, 2004.

⁹⁵ Ten pat, p. 40.

Šią moterų laikysenos ypatybę galima aiškinti remiantis ir V. Kavolio pristatyta kultūros kaitos reiškinius pagrindžiančia universalija: „Nauja patirtis yra išspraudžiama į senas klasifikacines schemas. Naujasis pasaulis matomas per Senajame pasaulyje įsitvirtinusias galvojimo kategorijas ir jam neleidžiama būti savimi – turėti savo kultūrą.“⁹⁶ Tad į vyrų elgesį kopijuojančių moterų laikysenas galima žvelgti kaip į senojo moterų įvaizdžio pakeitimą naujuoju, įtvirtinamu tam tikrai kultūrai pažįstamu vyrišku elgesio modeliu. Tačiau apskritai aptartuose M. Katiliūtės paveiksluose nuosekliai ryškinama pakitusi (iš privačios erdvės išsiveržusios) moters padėtis, liudijanti apie jos išsilaisvinimą ir modernią laikyseną.

⁹⁶ Vytautas Kavolis, *Kultūros dirbtuvė*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 58.

III. DOMICELĖ TARABILDAITĖ-TARABILDIENĖ: ŽAIDŽIANTI KAUKĖMIS

3.1. Asmeniniai pasirinkimai

Optimistiškos, pozityvios, lankstaus charakterio dailininkės Domicelės Tarabildienės gyvenimo ir kūrybos istorija įkūnija įvairialypės, besikeičiančios, improvizuoti ir žaisti mokančios moters bei kūrėjos laikyseną. D. Tarabildienės likimas skleidžiasi kaip sėkmingai save visuomeninėje, kūrybos ir šeimos sferoje realizavusios moters biografija.

Talentinga Kauno meno mokyklos studentė išsiskyrė plačiu interesų lauku, siekiu išbandyti savo kūrybines galias įvairiose srityse. Dailininkė intensyviai kūrė grafikos, tapybos, skulptūros darbus, užsiėmė palapsniui tarpukariu populiarėjančia fotografija, studijų metu aktyviai dalyvavo įvairiuose konkursuose (pvz., 1932 m. plakato „Lietuvos aviaklubas“ konkurse, 1933 m. S. Dariaus ir S. Girėno pašto ženklo konkurse). Intensyvaus kūrybinio darbo nenuslopino studijų metais sukurta šeima (1933 m. ištėkėjo už Kauno meno mokyklos studento, dailininko Petro Tarabildos, 1934 m. susilaukė sūnaus Arūno, 1935 m. dukters Giedrės, 1936 m. sūnaus Ramono, o 1943 m. sūnaus Rimto).

Šeimyninis dailininkų duetas liudijo apie partnerių bendradarbiavimą. Pora ne kartą kūrė bendrus projektus, dalyvavo konkursuose, kartu iliustravo knygą (M. Lastauskienės „Gyvenimo perlus“) ir vadovėlį vaikams (S. Zobarsko „Aušrelė“). Abu buvo įsitraukę į Kauno meno mokykloje veikusios draugijos „Linija“ veiklą, kurios nariai gilinosi į socialinę krašto padėtį, domėjosi politiniais klausimais, protestuodavo prieš vyriausybės politiką, suartėję su trečiafrontininkais slėpė politinius kalinius, bendradarbiavo su tokio pat pobūdžio teatro darbuotojų „Mūsų scenos“ kuopele⁹⁷. Tačiau dalyvavimas draugijoje tebuvo trumpas blyksnis Tarabildų biografijoje. 1933 m., uždarius draugiją, Tarabildos nuo šios veiklos nutolo.⁹⁸ 1935 m. dailininkai susidomėjo N. Rericho skleistomis pasaulio meno vertybių apsaugos idėjomis, P. Tarabildos iniciatyva įkurta N. Rericho draugija, kuri Lietuvoje veikė iki pat pirmosios sovietų okupacijos. Domicelė ir Petras Tarabildos šia tema sukūrė keletą kūrinių: „Prof. Rericho biustas“ (1936), „Kūrybos globėja“ (1937), „Prof. N. Rericho medalis“ (1937).⁹⁹ Akcentuotina, kad dailininkės vyras P. Tarabilda ne kartą spaudoje dėmesį kreipė į moterų kūrybą, pabrėžė moterų socialinės nelygybės problemą (pvz., „Moterų kūryba tuo brangi, kad joje yra to, ko vyrų kūryboj dažnai nėra – širdies. Daug moteris davė dailei, daug dar pažadėjo. Bet ar pažadėta moteriai kultūrinė ir socialinė lygybė? Juk tik tada moteris suspindės pilnu kūrybos spinduliu.“¹⁰⁰). Akivaizdu, kad P.

⁹⁷ Apolonija Valiuškevičiūtė, *Kauno meno mokykla*, Vilnius: Vaga, 1971.

⁹⁸ Kęstutis Raškauskas, *Revoliucinės kultūros eksperimentas Lietuvoje (1927-1935)*, daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2014, p. 277.

⁹⁹ Rimtas Tarabilda, „Didžioji „Ma“, *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 19.

¹⁰⁰ Petras Tarabilda, „Lietuvos moterų dailė“, *Naujoji romuva*, 1936, Nr. 39, p. 747.

Tarabilda apie moterų padėtį svarstė ne tik teoriškai, šiomis idėjomis vadovavosi ir savo šeimoje, vertino kuriančią žmoną. Pasilikęs su mažamečiais vaikais Lietuvoje, suteikė sąlygas D. Tarabildienei išvykti mokytis į Paryžių (vyras, negavęs finansavimo stažuotei, už santaupas studijuoti į Paryžių kartu su vyresniuoju sūnumi atvyko tik 1939 m.), nors tuo metu į šeimą paliekančią ir tobulinti įgūdžių išvykstančią moterį žiūrėta ypač nepalankiai. Pavyzdžiui, iškalbingi to meto atmosferą perteikiantys Zitos Žemaitytės perpasakoti dailininkės Domicelės Tarabildienės prisiminimai: „Vieną dieną suskambo lemtingas telefono skambutis – kalbėjo S. Čiurlionienė iš Švietimo ministerijos: „Ar nori važiuoti į Paryžių? Gausi stipendiją. Skubiai ateik į ministeriją.“ Kaip nenorėsi! Ir vis dėlto, nuėjusi tvarkyti dokumentų, išgirdo: „Viskas gerai, bet yra viena didžiulė kliūtis – jūs moteris. Paryžiuje ir vyrai galvas pameta, o jūs – mama, suardysit šeimą.“ „Nusikvatojau, - prisimena dailininkė, – ir sakau: „Leiskit mane kaip tą bandomą kiškelį. Yra Paryžiuje atstovybė, tegul susisieks su mokykla, pasiteiraus...“¹⁰¹ Galima matyti, kad Domicelė ir Petras Tarabildos visuomenėje veikė kaip stereotipais nesivadovaujanti, o moderni, lygi, bendradarbiaujančių menininkų šeima.

Dar viena, tarpukario mąstymo normas peržengianti D. Tarabildienės veikla susijusi su skulptūra, kuri tuo metu tapatinata su vyriška, o ne moteriška veikla. Kauno meno mokykloje skulptūros specialybę baigusi ir Paryžiaus Valstybinėje aukštojoje dekoratyvinio meno mokykloje pas Auguste'o Rodino mokinį François-Paulį Niclausse'ą įgūdžius tobulinusi dailininkė į „Lietuvos dailės istoriją įėjo kaip pirmoji Nepriklausomybės laikotarpio skulptorė moteris.“¹⁰² Ankstyvuojau kūrybos laikotarpiu skulptūroje Domicelė Tarabildienė plėtojo motinystės temą, gilinosi į kūdikių kūno plastiką. Pavyzdžiui, skulptūrinėje kompozicijoje „Pirmieji žingsniai“ (1 pav.) vaizduojami trys rankomis susikibę, vaikai, kurių portretai perteikia dainuojančio, verkiančio ir besišypsančio vaikų veidus. Vaikų apranga – ilgi, žemę siekiantys, marškiniai – tarytum nukreipia dėmesį nuo vaikų kūnų ir akcentuoja jų emocijų persmelktus veidus. Siekį gilintis į vaiko veido subtilybes rodo ir iš gipso kurtas sūnaus Arūno portretas (2 pav.) Motinystės temą perteikiančiose skulptūrose žymimas glaudus motinos ir vaiko ryšys. Itin palankiai įvertintame diplominiame darbe „Motinos džiaugsmas“ (3 pav.) vaizduojama nustebusį, besidžiaugiantį vaiką ant pečių užsisodinusi motina. Jų figūros ekspresyvios, dinamiškos, turinčios daug realistinių bruožų. Kiti šios temos kūriniai „Motina su vaiku“ (4 pav.), „Motina ir vaikas“ (5 pav.) labiau stilizuoti, apibendrinti. Tačiau šiuose motinystės temą apimančiuose darbuose komponuojamos dvi viena į kitą susitelkusios figūros, kurios pasižymi vidiniu formų uždaru erdvėje. Pasak I. Kostkevičiūtės, „švelnia apibendrintų plokštumų slinktimi skulptorei rūpėjo parodyti pačią motinystės esmę, jos

¹⁰¹ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius: Vaga, 1973, p. 14.

¹⁰² Regina Urbonienė, „Domicelės Tarabildienės kūryba: epochos verpetai“, *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 11.

intymumą, išreikšti šilumos ir globos idėjas.¹⁰³ Kiek kitokio pobūdžio moterų įvaizdžiai kuriami studijų Paryžiuje metu. Pavyzdžiui, horeljefe „Kariatidė“ (6 pav.) vaizduojama moters pavidalo atrama, Antikinei bei XVII–XIX a. Europos architektūrai būdinga detalė įdomiai perinterpretuojama. Vaizduojama ne tradiciškai įprasta vertikali, o kiek pritūpusi, ne galva, o rankomis atramą remianti moters figūra. Iš šono vaizduojamas veidas ir sulenktos kojos (skirtingai nei visas kūnas) primena egiptietišką žmonių vaizdavimo manierą. Dinamiškai aplink moterį besiplaikstanti draperija tarytum sustiprina stipraus, tvirto moters kūno išpūdį. Kitas Paryžiuje pripažinimo sulaukęs moters darbas, apdovanotas I premija Paryžiaus Valstybinės aukštosios dekoratyvinio meno mokyklos konkurse, yra horeljefas „Žvejė“ (7 pav.). Jame matoma herojiizuota, rūsti moters figūra, vienoje rankoje laikanti žeberklą, kitoje tinklą. Skulptūroje galima išvelgti pastangą perinterpretuoti romėnų jūrų dievo Neptūno vaizdinį. Iš aptartų darbų matyti, kad D. Tarabildienė skulptūros kūriniuose vaizdavo moteris. Neplėtojo vieno jų įvaizdžio tipo, o įkūnijo skirtingus moterų vaidmenis. Skulptūrose perteikiami ir tradiciniai motinos, ir galingos valdovės, ir egzotiškų bruožų turinčių moterų portretai. Kaip skulptorė D. Tarabildienė kūrė neilgai, iš mokslų Paryžiuje į Lietuvą sugrįžusi dailininkė neturėjo studijos ir lėšų skulptūrų kūrimui, tad nuo skulptūros meno nutolo.

Negalėjusi savęs realizuoti skulptūros srityje, menininkė pasinėrė į grafiką, nors, pasak, Z. Žemaitytės, dailininkė nuolat kartodavusi: „Skulptūra – svajonė, grafika – dėl duonos.“¹⁰⁴ Per gyvenimą daugiau kaip 200 knygų apipavidalinusi, dailininkė daugiausiai kūrė vaikams (ilustravo D. Čiurlionytės „Kiškį piškį baltąjį bajorą“, K. Binkio „Kiškių sukilimą“, P. Cvirkos „Cukrinius avinėlius“ ir pan.). Pasak kritikų, kruopštūs iliustracijų piešiniai, tikslios detalės padėdavo atskleisti knygų siužetą, apibūdindavo personažus, išryškindavo jų narsą ir kilnumą, veiksmo aplinkybes.¹⁰⁵ Ketvirtuoju dešimtmečiu D. Tarabildienė Lietuvių grafikoje garsėjo kaip talentinga knygų iliustratorė, dailininkės iliustruotos knygos greta V. K. Jonyno, V. Petravičiaus, A. Kučo ir kitų autorių kūrinių atitiko bendrą tuometinės lietuvių knygos grafikos raidos kryptį¹⁰⁶. Tačiau užsakymus priimančiai, intensyviai dirbančiai, pripažinimo sulaukusiai moteriai kūryba grafikos srityje nebuvo pakankama. Tai liudija tuo pat metu šalia oficialios, viešumai rodomos, kūrybos pradėti saviti, privačiam D. Tarabildienės gyvenimui priklausę fotografijos eksperimentai.

3.2. Fotografija

¹⁰³ XX a. *Lietuvių dailės istorija 1900–1940*, t. 2, Vilnius: Vaga, 1983, p. 224.

¹⁰⁴ Zita Žemaitytė, *Domicelė Tarabildienė*, Vilnius: Vaga, 1973, p. 10.

¹⁰⁵ Regina Urbonienė, „Domicelės Tarabildienės kūryba: epochos verpetai“, *Domicelė Tarabildienė: Kūrybos versmės*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2012, p. 7.

¹⁰⁶ Ten pat, p. 8.

Gausus fotografijų (autorės archyve išlikę apie 1000 nuotraukų) palikimas ilgą laiko tarpą buvo saugomas dailininkės namų erdvėje ir žinomas tik D. Tarabildienės artimiesiems. Tik 2002 m. Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje paskelbtose¹⁰⁷ D. Tarabildienės nuotraukose buvo pristatytas dailininkės fotografijose užfiksuotas Kauno Meno mokyklos mokinių gyvenimas, reportažiniai Kauno miesto vaizdai, dailininkės kelionių užsienyje (Pietų Prancūzijoje, Šveicarijoje, Italijoje) ir studijų Paryžiuje akimirkos. Pastarosios nuotraukos buvo svarbios, viešai eksponuojamos ir D. Tarabildienės namų aplinkoje. Sūnus Rimtas Tarabilda prisimena: „Mums, Domicelės ir Petro vaikams (...) motinos fotografijos buvo ir matomos, ir savos ilgą pokario laiką. Ypač iš Paryžiaus studijų ir kelionių meto, brolio Arūno išdidintos, įrėmintos kabėjo ant sienų. Augome kartu su jomis. Tėvams jos gaivino viltį ir prisiminimus“¹⁰⁸. Tačiau pačios dailininkės pasirinkimu, fotografijos nepristatytos nei platesnei tarpukario, nei sovietmečio žiūrovų auditorijai.

Įdomiausios dailininkės fotografijos darytos studijų Kauno meno mokykloje metu, tad D. Tarabildienės susidomėjimo fotografuoti ištakas taip pat galima sieti su Kauno meno mokyklos aplinka, kurioje negausus būrelis studentų domėjosi fotografija. Pavyzdžiui, kaip fotografė garsėjo tapytoja Veronika Šleivyte¹⁰⁹, eksponavusi savo nuotraukas įvairiose parodose, taip pat fotografavo D. Tarabildienės bendramokslis Vaclovas Kosciuška, kuris, pasak R. Tarabildos, buvo draugas, paskatinęs dailininkę fotografuoti.¹¹⁰ Intensyviausiai dailininkė fotografavo ketvirtajame dešimtmetyje. D. Tarabildienės sūnus pasakoja: „Keista ir įdomu, kad visą gyvenimą savo motiną mačiau piešiant, raizant, lipdant, tapant, kuriant gratažus, pjaustinėjant rėmus savo tapybos darbams, siuvant, bet niekada nemačiau jos su fotoaparatu. Kaip ir kada atsirado nemažas pluoštas jos darytų nuotraukų? Be abejo, žinojau, kad kadaise, jos pačios žodžiais tariant, ji fotografavo ‚savo malonumui‘. Tačiau aš gimiau siaučiant karui, o baisiais pokario metais jėgas ji skyrė nebe fotografavimo džiaugsmams, bet dailės darbams, kurie leido uždirbti duonos kąsnį didelei šeimai.“¹¹¹ Tad fotografija D. Tarabildienės gyvenimo istorijoje tampa apie dešimtmetį trukusia veikla, kurioje menininkė novatoriškai modeliavo ir kūrė savo įvaizdį bei fiksavo tradicinius ją supančius vaizdus.

Nors ketvirtame dešimtmetyje fotografija Lietuvoje populiarėjo, atsirado nebrangūs ir nesudėtingai valdomi fotoaparatai modeliai, kuriuos galėjo įsigyti visi norintys, tačiau D. Tarabildienės susidomėjimas

¹⁰⁷ Visuomenei D. Tarabildienės fotografijos pristatytos tik po autorės mirties 2002 m. Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje Giedrės Jankevičiūtės kuruotoje parodoje „Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: grafika ir fotografika“.

¹⁰⁸ Rimtas Tarabilda, „Studijomis‘ vadinti fotografiniai ieškojimai“, *Domicelė Tarabildienė: „Nosis“ laikui*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 8.

¹⁰⁹ Plačiau Veronikos Šleivytes fotografijas aptarė A. Narušytė, žr.: Agnė Narušytė, „Veronikos Šleivytes fotografijos bruožai“, *Iš Panevėžio praeities: fotografijos kontekstas ir paveldas: Konferencijos pranešimų rinkinys*, Panevėžys: Panevėžio kraštotyros muziejus, 2006.

¹¹⁰ D. Tarabildienės foto archyve yra išlikusių nuotraukų, kuriose dailininkai pozavo kartu ar fotografavo vienas kitą.

¹¹¹ Rimtas Tarabilda, „Apie mamos nuotraukas“, *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė*, Vilnius-Kaunas: Lietuvos dailininkų sąjunga, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2002, p. 22.

šia meno sritimi atrodo modernus ir netikėtas. Vaizdžiai ši moters polinkį, žiūrėdama į asmeninę dailininkės nuotrauką (8 pav.), apibūdino A. Narušytė:

Vienoje paprastoje nuotraukoje Domicelė Tarabildienė, apsilvilkusi gėlėta suknele, stovi pakelėje šalia pribrendusių javų lauko, turbūt karštą 1937 m. vasaros dieną, ir krapštinėja fotoaparata (naująjį „Ikonta“), galbūt nustatinėdama diafragmą, išlaikymą, židinio nuotolį ir ruošdamasi fotografuoti tą, kuris ją fotografuoja dabar. Graži mergina (taip ir norisi sakyti - mergelė) javų lauke - tai stereotipinis lietuvės įvaizdis, pereinantis per visus vaizdų žanrus ir rūšis nuo romantinio XIX a. paveikslo iki saldinių dėžutės XXI amžiuje. Bet ši mergina nesišypso žiūrovui, nelaiko javų grįžtės ar gėlių, ji susitelkusi į mechaninį prietaisą, kuris paprastai papildo vyro įvaizdį.¹¹²

Tačiau svarbus tampa ne tik fotografijos kaip neišbandytos, naujos medijos pasirinkimas, bet ir neįprastas jos pasitelkimas eksperimentams, originaliems ieškojimams kurti. Dailininkė į fotografiją žvelgė ne tik kaip į gyvenimo akimirkas, šventes, keliones, susibūrimus, artimuosius užfiksuoti skirtą fenomeną, bet ir kaip į meninės kūrybos rūšį, A. Narušytės žodžiais „[m]enas yra beveik visų Domicelės Tarabildienės fotografijų objektas.“¹¹³ Šiuo požiūriu dailininkės kurtos fotografinės kompozicijos išsiskiria iš tarpukario Lietuvoje vyravusio fotografinio konteksto, peržengia studijinės ir reportažinės fotografijos ribas.¹¹⁴ Pasak A. Narušytės, tarpukariu viešojoje erdvėje vertinta, publikuota, eksponuota, parodose reprezentuota lietuvių fotografija susklydžiama iki etnografijos, architektūros, sentimentalių gyvūnų, gamtos ir žmonių vaizdų bei kultūrinio gyvenimo dokumentacijos. Menotyrininkės teigimu, „[m]odernizmo – pašėlusios, atitrūkusios nuo žemės traukos, ironiškos, eksperimentuojančios, žaidžiančios miesto simboliais – fotografijos Lietuvoje tuo metu lyg ir nebuvo.“¹¹⁵ Tačiau studijų Kauno meno mokykloje darytos fotografijos tarytum priešinasi vyravusioms tradicinėms fotografijos tendencijoms. Didelę dalį D. Tarabildienės fotografinio palikimo sudaro ne tik įvairias gyvenimo akimirkas fiksuojantys kadrai, bet ir savitą meninę realybę kuriančios nuotraukos. Pastarosiose pagrindiniu vaizduojamu objektu tampa pačios menininkės kūnas. Kurdamą įvairias kompozicijas, įsikūnydama į skirtingų herojų vaidmenis, sekdamą spaudoje matytomis nuotraukomis menininkė kūrė nė prie vieno įvaizdžio neprisirišusios, įvairias laikysenas perėmusios moters vaizdinį.

3.3.1. Vasarotoja

Trejus metus (1930–1932 m.) kurtame Kauno-Jočiūnų fotografijų cikle Domicelė Tarabildienė įamžina gyvenimą Kaune bei savo namų aplinkoje, Jočiūnuose, praleistas vasaras. Tačiau pastarosios nuotraukos neprimena tik sustingdytų, atminčiai skirtų, kasdienybės akimirkų. Nors šiose nuotraukose

¹¹² Agnė Narušytė, „Nosis' laikui: Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografinės paroda LDS parodų salėje“, Nr. 541, 7 *meno dienos*, 2002, p. 9.

¹¹³ Ten pat, p. 9.

¹¹⁴ Giedrė Jankevičiūtė, „Dar nepakankamai pažįstama“, 7 *meno dienos*, Nr. 987, 2012, p.

¹¹⁵ Agnė Narušytė, „Nosis' laikui: Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografinės paroda LDS parodų salėje“, Nr. 541, 7 *meno dienos*, 2002, p. 9.

menininkė fotografuojasi su artimaisiais (seserimis, tėvais), nuotraukos atitolsta nuo tradicinių šeimos portretų žanro. Pavyzdžiui, fotografija su dailininkės tėvais („Kazys ir Julė Tarabildos su dukra Domicelė“, 9 pav.) pasižymi savita kompozicija. Pirmame plane vaizduojami D. Tarabildienės tėvai savo laikysena kontrastuoja su jiems už nugaros stovinčia dukterimi. Pasipuošę, pasitempę ūkininkai šalia sąmoningai pozuojančios, tiesiai į objektyvą žvelgiančios dukters primena rimtį saugančią, sustingusią, pasinei nuotraukai besistengiančią nusifotografuoti porą. Šioje, kaip ir kitose su artimaisiais darytose nuotraukose, žiūrovo dėmesį patraukia Domicelė. Ne išimtis ir kita – su seserimi Brone – kurta fotografija („Su seserimi Brone, 11 pav.). Nuo tokios pat kaip ir tėvai rimtos, susikausčiusios sesers Bronės, žiūrovo žvilgsnis krypta į kairėje nuotraukos pusėje su dviem katinais pozuojančią, tarsi į toli žvelgiančią Domicelę. Iš minėtų nuotraukų susidaro įspūdis, kad menininkė, pasitelkdama tradiciškai nuotraukai pozuojančius namiškius, savo surežisuota, iš anksto apgalvota laikysena įsiterpia į nuotrauką taip sulaužydama šablonišką bei tradicišką fotografavimosi manierą.

Apskritai visose Jočiūnuose su namiškiais darytose nuotraukose D. Tarabildienė tarsi siekia atsidurti dėmesio centre. Pavyzdžiui, nuotraukoje su seserimi Jule („Julė ir Domicelė Jočiūnuose“, 13 pav.) taip pat, kaip ir anksčiau aptartose nuotraukose, pozuoja tik Domicelė. Iš pirmo žvilgsnio susidaro įspūdis, kad Sesuo Julė tėra tik atsitiktinai į kadra patekęs objektas. Viena vertus, moteris nežiūri į objektyvą, iš visos jos kūno kalbos galima suprasti, kad ji tarsi komunikuoja su kažkuo, kas liko už kadro. Kita vertus, suknele bei karoliais pasipuošusi mergina rankose laiko gėlių puokštę, tad tokia, įprastai kaimo kasdienybei nebūdinga, D. Tarabildienės sesers Julės apranga byloja apie ypatingą momentą, galbūt svarbios progos minėjimą. Dėl šios priežasties galima teigti, kad fotografuotis su pasipuošusia, tačiau nepozuojančia, o autentiškai besielgiančia seserimi D. Tarabildienė pasirenka sąmoningai. Iš anksto apgalvota fotografijos kompozicija kuria priešingą – atsitiktinai pagautos akimirkos įspūdį. Šalia nepozuojančios sesers, Domicelės laikysena išsiskiria ekscentriškumu. Savo kūno padėtimi (sulenkta koja, ant klubų uždėta ir kita plaukus kedenančia ranka) mergina kartoja klišines mados žurnalų viršeliuose atsidūrusių moterų laikysenas. Menininkė nuo sesers skiriasi ne tik savo kūno padėtimi erdvėje, bet ir apranga. Maudymosi kostiumu vilkinti, kaime vasaros atostogas leidžianti studentė nuotraukoje kontrastuoja su proginiais drabužiais apsirengusia seserimi Jule. Tokia pat išsiskiriančia D. Tarabildienės laikysena pasižymi ir dar viena su seserimi Brone daryta fotografija („Su seserimi Brone, 11 pav.). Fotografijoje vaizduojamos dvi gamtos fone stovinčios seserys. Abi seserys vilki nekasdienišką aprangą, jos abi pasipuošusios. Tačiau sesuo Bronė, skirtingai nei Domicelė, žiūri į toli už kadro ribų, o per liemenį seserį apkabinusi Domicelė žvelgia tiesiai į objektyvą. Pakreipusį galvą, rankoje laikanti gėlių puokštę, ilgą sijoną seginti mergina kuria romantiškos, svajojančios merginos įvaizdį. Iš aptartų nuotraukų matyti, kad tai emancipuotos moters autoportretai, pasižymintys pastanga išsiskirti nuo artimųjų, sutelkti dėmesį į save. Ir nuotraukoje su tėvais, ir nuotraukose su seserimis dailininkė

artimuosius užfiksuoja kaip pasitempusius, fotografuotis neįpratusius, objektyvo išsigandusius ar į toli žvelgiančius kaimo žmones, o tuo tarpu pati Domicelė fotografijose užfiksuoja aiškiai žinanti, ką nori fotografijoje parodyti. Šią mintį patvirtintų ir dar viena panašaus pobūdžio nuotrauka („Su seserimis Ona ir Jule“, 12 pav.), kurioje su katėmis pozuoja visos trys seserys, tačiau Domicelė atsistoja viduryje tarp seserų, sėdinčių ant žemės, taip visą dėmesį atkreipdama bei sutelkdama tik į save. Kartais susidaro įspūdis, kad D. Tarabildienė sąmoningai „įsibrauna“ į kadra, kuriame fiksuojami jos šeimos nariai. Pasipuošę tėvai ar seserys šiose fotografijose tradiciškai galėtų būti užfiksuojami ir vieni, be D. Tarabildienės. Dailininkė fotografijose nuo artimųjų išsiskiria ir savo apranga (paprasta, kasdieniška nešiosena D. Tarabildienė skiriasi nuo pasitempusių, kokią nors progą mininčių, išėiginiais drabužiais pasipuošusių kaimo žmonių), ir laikysena, gerai iš anksto apgalvota pozavimo maniera. Dažnai šių nuotraukų kompozicija sudėstoma taip, kad pirmame plane kūnu į objektyvą atsisukę atsidurtų artimieji (9 pav., 10 pav.), tačiau antrame plane (9 pav.) ar nuotraukos pakraštyje atsistojusi menininkė (10 pav.) savo laikysena bei žvilgsniu prikausto ir atitraukia dėmesį nuo pirmame plane stovinčių. Kitose nuotraukose (11 pav., 13 pav.) menininkę iš seserų išskiria sąmoninga D. Tarabildienės pastanga įkūnyti kokį nors vaidmenį. Kurdama romantiškos merginos įvaizdį (11 pav.) ar mėgdžiodama žurnalų viršeliuose vaizduojamų moterų stovėseną (13 pav.) D. Tarabildienė akivaizdžiai išsiskiria nuo spontaniškai, be vaidybos nuotraukai pozuojančių seserų. Apskritai visose minėtose nuotraukose matyti ryškus D. Tarabildienės siekis save reprezentuoti kaip išsiskiriančią nuo namiškių. Priešingai nei merginos artimieji, dailininkė prieš objektyvą jaučiasi drąsiai ir laisvai, ji ryžtasi įkūnyti skirtingus moterų įvaizdžius, eksperimentuoti.

Šiuo požiūriu svarbi fotografija „Jočiūnuose“ (14 pav.), detaliau praverianti fotografavimosi užkulius bei atskleidžianti D. Tarabildienės įdėtas pastangas įgyvendinant savo eksperimentinius sumanymus. Pirmame fotografijos plane užfiksuoja prieš objektyvą pozuojanti dailininkė. Tačiau pastaroji nuotrauka daroma ne gamtos fone (kaip jau anksčiau aptartos nuotraukos iš Jočiūnų), o dailininkės susikurtoje savadarbėje „studijoje“ po atviru dangumi. Drobe uždengta medinė atrama ar tvora tampa menininkės eksperimentų erdve. Šalia ant suformuotos pakyls stovinčios, galvą nuleidusios, susigūžusios, rankomis bei plaukais krūtinę prisidengusios menininkės matyti kairėje nuotraukos pusėje stovinti besišypsanti mergina. Tačiau pastaroji, nesikišdama į D. Tarabildienės „žaidimų“ lauką, parimusi stovi už pertvaros. Apskritai už merginos nugaros plytintis kaimo laukų peizažas, iš pertvaros išnirę grėbliai ironiškai primena tikrąjį kaimo aplinką, kurią audeklu bando paslėpti dramatiškai pozuojanti menininkė. Nepaisanti merginą supančios aplinkos, ant pakyls užlipusi, audeklo fone pozuojanti D. Tarabildienė fotografijoje bando išryškinti savo baltais apatiniais drabužiais aprengtą kūną. Taip nuotraukoje susiduria dvi tikrovės – tikroji kaimo aplinka ir kita – meninė – realybė, kurią bando konstruoti moteris. Šių skirtingų erdvių sąveika vienoje fotografijoje tik dar labiau pabrėžia D.

Tarabildienės siekį kurti bei įkūnyti įvairias moterų laikysenas, ženklina jaunos, iš Kauno Meno mokyklos modernios aplinkos į kaimą sugrįžusios studentės nusiteikimą eksperimentuoti, žaisti bei netikėtai ir netradiciškai įamžinti save namų bei artimųjų aplinkoje.

3.3.2. Eksperimentatorė

Dar vieną fotografinio D. Tarabildienės palikimo dalį sudaro fotografikai priskirtinos nuotraukos. Pastarosios liudija apie autorės norą sukurtas nuotraukas dar kartą peržiūrėti, jas perdaryti ar patobulinti. Pavyzdžiui, 1931 m. darytas autoportretas „Šypsena“ (15 pav.), kuriame dailininkė užfiksuoja save pritūpusią, žvelgiančią į fotoaparato objektyvą, po kiek laiko (apie 1940 m.) raižant ar kitaip apdorojant negatyvo emulsiją papildomas ant fotografijos atsiradusiomis detalėmis – kuriamomis aplinkos užuominomis. Pažymima grindų linija (mergina nebekekybo vienspalviame fone), nupiešiama vaza ir iš jos augančios stilizuotos gėlės, kita spalva išgaunamas nuotraukos rėmelis. Arba nuotraukoje „Gėlėta suknelė“ (16 pav.), kurioje D. Tarabildienė stovi rankomis laikydama suknelės kraštus, baltai išmarginamas pozuojančią dailininkę supantis fonas. Tokiu būdu D. Tarabildienė kuria vaizdo vientisumą – užmaskuojama už nugaros nedailiai ištiesta drobė, paslepiamos į kadra patekusios nereikalingos peizažo detalės.

Panašiai apdorojamas ir bent keletą kartų panaudotas tos pačios nuotraukos negatyvas. Dėl šios priežasties aptinkami keli tų pačių nuotraukų variantai, kelios skirtingos jų variacijos. 1932 m. daryta nuotrauka „Žvaigždė“ (17 pav.), kurioje užfiksuojamas profiliu sėdinčios, rankoje žvaigždę laikiančios dailininkės atvaizdas, 1940 m. nežymiai pakeičiamas. Pastarojoje nuotraukoje kairioji ir dešinioji nuotraukos pusės uždengiamos pripieštais rėmais. Dėl šios priežasties pakinta portreto formatas – stačiakampį atvaizdą keičia kvadratas, kuriame uždengiamos 1932 m. nuotraukoje matomos dailininkės kojos, įrežiais emulsijoje paryškinami moters plaukai, ankstesnėje nuotraukoje buvusi žvaigždė pakeičiama saulės formą primenančiais štrichais.

Palyginus du to paties negatyvo nuotraukų variantus „Fotomontažas su lėktuvėliais“ (18 pav.) ir „Naikinančio laiko „fotografika“ (19 pav.) matyti, kad dailininkės ranka nuotraukos papildomai apdorojamos ne tik dėl noro sukurti išraiškingesnę ir ryškesnę (nuotraukoje baltos spalvos štrichais akcentuojamos merginos suknelės klostės) svajingai stovinčios, ranka lėktuvams mojančios merginos portretą, bet ir apsaugoti senstančias ir trūnijančias nuotraukas, kurios dėl netinkamų saugojimo sąlygų,

šalčio, drėgmės palaiptiui nyko. Todėl stiklinio negatyvo pakraščiuose susiraukšlėjusi ar atsiknojusi emulsija¹¹⁶ „pataisoma“ nuotraukai sukuriant rėmus ar pripiešiant kitokio pobūdžio jau aptartas detales.

D. Tarabildienė nuotraukas ne tik keisdavo jas apipavidalindama, bet dažnai fotografijas ir visai perkurdavo. Ši pastanga iš vienos nuotraukos sukurti visai kitokio pobūdžio kūrinių pastebima sekant ant nuotraukų it eskizų paliktus žymenis. Pavyzdžiui, nuotraukose „Su seserimi Brone“ (10 pav.) bei „Jočiūnuose“ (14 pav.) pastebimas tušu apibrėžtas dailininkės atvaizdas, kuris, papildant nuotrauką dailininkės sukurtais elementais, kardinaliai pakeičiamas. Nuotraukoje su seserimi Brone pažymima kairioji nuotraukos pusė, kurioje profiliu stovinti dailininkė prie krūtinės laiko priglaudusi du mažus kačiukus, fotografijoje „Jočiūnuose“ analogiškai apibrėžiamas pozuojančios dailininkės kūnas. Tokiu būdu nužymimos tinkamos kadro vietos, kurios, dailininkės interpretuotos, virsta visai kitais kūrinių. Iš fotografijoje, kurioje D. Tarabildienė stovi savadarbėje studijoje, „tepasiskolinamas“ merginos kūno atvaizdas. Ta pačia poza su apatiniais drabužiais stovinti mergina tampa kitos nuotraukos modeliu. Panaikinamos visos pirminėje nuotraukoje užfiksuotos realios aplinkos žymės – susikurtos studijos ribos, sukonstruota pakyla dailininkei palypėti, žolės juosta. Tokiu būdu naujoje fotografijoje („Žvaigždynas“, 20 pav.) matyti tik abstrakčioje erdvėje stovinti mergina. Jos viršutinę kūno dalį juosia žvaigždžių apskritimas, plastiškomis bangomis pažymimas paviršius, ant kurio stovima. Jau minėta nuotrauka su seserimi Brone taip pat pasirenkama perkurti. Autorė panaudoja tik savo fotografijoje užfiksuotą portretą, kuris kitoje nuotraukoje papildomas fone matomais švelniais medžių siluetais bei į dangų kylančiais lėktuvais. Dar vienas panašaus pobūdžio montažas sukuriamas panaudojus D. Tarabildienės aktą („Niu su gipso modeliu“, 21 pav.), kuriame dailininkė įsiamžina beveik visu kūnu. Kitoje, perdirbtoje nuotraukoje, panaudojama tik minėtos nuotraukos viršutinė kūno dalis, tas pats nuotraukoje užfiksuotas įdėmus autorės žvilgsnis. Tačiau pastaroji fotografija pakeičiama pripiešiant moteriai sparnus, perkūnijant ją į laumžirgį („Laumžirgis“, 22 pav.). Visi montažuose atsiradę papildomi elementai – stilizuoti lėktuvai, mėnuliai, skirtingo tono vingiuotos, bangas primenančios formos – išgaunami autorei panaudojant iš kalkės iškirptus norimos formos objektus, kurie vėliau pridedami prie negatyvo iš stiklo pusės¹¹⁷. Šis, kontaktiniu būdu atspaustas, negatyvas ir tampa norimu dailininkės išgauti atvaizdu.

Ne tik fotografuodama, bet ir raižydama, karpydama įvairias figūras, piešdama tušu bei tempera ant nuotraukų paviršiaus dailininkė kūrė įvairias kompozicijas, savitus anksčiau padarytų nuotraukų variantus. Toks įdėmus savo pačios darytų nuotraukų studijavimas, jų perkūrimas apie D. Tarabildienės fotografijas leidžia kalbėti ne tik kaip apie specifinį dailininkės saviraiškos būdą, bet ir kaip apie atskirą kūrybos nišą, savo autoportreto konstravimą bei nuolatinį jo autointerpretavimą. Panašų savo pačios

¹¹⁶ Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, „Naujai atrasta Domicelė Tarabildienė“, *Fotografijos slėpiniai II*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006, p. 119.

¹¹⁷ Ten pat, p. 118.

nuotraukų vertinimą prisimena ir dailininkės sūnus Rimtas Tarabilda: „Pamenu, kaip kartą man žiūrint į jos autoportretą, kuriame mama nusifotografavo gulinti palaidais plaukais Jočiūnuose (23 pav.), ji pasakė: „Rimtai, pažiūrėk, kokia ekspresija ją apvertus – skrenda, o jei žiūrėsi taip, kaip buvo fotografuota, atrodoys buitiškai“. Vėliau ji pažymėjo nuotraukos antroje pusėje, kur turi būti apačia“¹¹⁸. Sūnaus liudijimas patvirtina, kad ir pati dailininkė savo fotografijas vertino kaip meno kūrinį, estetinį objektą.

Iš aptartų bandymų nuotraukas pakeisti ar jas patobulinti akivaizdžiai matoma dailininkės pastanga perkurti fotografuojantis ją supusią tikrovę. Lyginant pirmuosius ir vėlesnius, transformuotus, tų pačių nuotraukų variantus pastebimas autorės siekis panaikinti į kadraį patekusius, autorės norimam vaizdui išgauti trukdančius nedailius tikrovės ženklus. Smulkiais patobulinimais uždengiami prie konkrečios erdvės pozuojančiąją saistantys ženklai – konkreti kiemo, kuriame fotografuojasi menininkė, ar savo susikurtos studijos aplinka. Tokiu būdu dailininkė išsirenka norimus perkurtoje nuotraukoje akcentuoti objektus. Dažniausiai tai būna provokatyviai pateiktas pačios pozuojančiosios kūnas, kuris „perkeliamas“ į abstrakčią, stilizuotą erdvę. S. Žvirgždo teigimu, šiuose naujai perkurtuose vaizduose aktyvūs plakatiniai elementai – naujai perkurtos nuotraukos atrodo tarsi plakatai, tik dar be teksto“¹¹⁹. Išryškindama savo kūną mergina atsikuria dekoruotų fotografijų centre. Taip D. Tarabildienė, kaime besifotografuojanti studentė, virsta plakatinių vaizdų heroje. Šiuose montažuose menininkė romantiškai moja danguje pripieštiesiems lėktuvams, mosuoja laumžirgio sparnais, mįslingai žvelgia į tolimas, tampa grakščia šviesos ir saulės nešėja ar žvaigždžių apsupta dramatiškai pozuojančia moterimi. Toks menininkės žaidimas su savo atvaizdu byloja apie kūrybišką autorės santykį su savo įvaizdžiu, paslankias menininkės savivaizdžio ribas, ego reliatyvumą.

3.3.3. Mėgdžiotoja

Dalį meninių D. Tarabildienės eksperimentų sudaro spaudoje pasirodžiusių nuotraukų perinterpretavimas. Šiuos D. Tarabildienės fotomontažų provaizdžius nuosekliai savo straipsnyje yra pristachiusi menotyrininkė Ieva Burbaitė.¹²⁰ Straipsnyje aptarti dailininkės kūrybos pirmavaizdžiai, atskleidžiantys, kad dailininkė įkvėpimo savo fotografijoms sėmėsi vartydama tarpukario spaudą („Naują žodį“, „Jaunųjų pasaulį“). Pasitelkdama jai patikusias fotografijas D. Tarabildienė perimdavo nuotraukų siužetus, bandė atkartoti pozuojančiųjų stovėseną, jų kūno kalbą. Ne vienoje fotografijoje kopijuojami žurnaluose išspausdintų užsienio įžymybių įvaizdžiai. Pavyzdžiui, 1932 m. nuotraukose „Sėdinti su gėlėmis I“ (16 pav.) ir „Sėdinti su gėlėmis 2“ (25 pav.) matyti atkartotas „Naujame žodyje“ išspausdintos vokiečių

¹¹⁸ Rimtas Tarabilda, „Studijomis' vadinti fotografiniai ieškojimai“, *Domicelė Tarabildienė: „Nosis“ laikui*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 8.

¹¹⁹ Ten pat, p. 118.

¹²⁰ Čia ir toliau remiamasi spaudai rengiamu I. Burbaitės straipsniu „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4-ojo dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“.

aktorės Brigitte Helm portretas (26 pav). Garsi nebyliojo kino aktorė fotografijoje įamžinama prabangios pavo plunksnų vėduoklės fone, kurią savo fotografijoje D. Tarabildienė pakeičia karpiniu iš balto popieriaus, vakarinę aktorės suknelę atstoja dailininkės apatiniai drabužiai. D. Tarabildienė akiai neperkopiuoja visų aktorės fotografijos elementų (pvz., skirtingai nei aktorė, fotografuojasi be karolių), autoportretą papildė ir kitokiomis detalėmis – savo atvaizdą vaizduoja ne tokiu stambiu planu, rankose laiko gėlių puokštę. Į akis krinta skirtingos moterų laikysenos – išdidi aktorės sėdėsena ir tiksliai pozuoti besistengiančios D. Tarabildienės veido ir kūno kalba. Lyginant šias dvi nuotraukas akivaizdu, kad dailininkė nesistengia visiškai perkopijuoti spaudoje pasirodžiusios nuotraukos, o pateikia kitoki, savitą nuotraukos variantą. Dar vienas įkvėpimo šaltiniu tapusios nuotraukos pavyzdys – žurnale pasirodęs šachmatiniu sijonu seginčios amerikiečių aktorės ir dainininkės Lillian Roth atvaizdas (27 pav). Šią aprangos detalę perkuria ir D. Tarabildienė. Pasitelkus įvairias negatyvo apdorojimo priemones, fotografija „Mėnulio pilnatis“ (28 pav.) pakeičiama – dailininkei priepiešiamas toks pat kaip ir amerikiečių aktorės šachmatinis sijonas (29 pav.). Nors šis sijonas merginai ir netinka taip, kaip aktolei, kurios drabužį menininkė perkopiuoja, tačiau D. Tarabildienė vis tiek pasirenka eksperimentuoti ir fotomontaže dėvi tokį pat, žurnalą vartant, akį patraukusį drabužį. Taikliai šį dailininkės gestą komentuoja Lina Žigelytė: „[menininkės drabužis] veikia primena tradicinį lietuvišką tautinį sijoną, kuris lyg varpas po sunkiomis klostėmis paslepia mergaitišką [D. Tarabildienės] kūną“¹²¹, tačiau jis tampa tarytum „pačios menininkės ant savęs matuojamu modernybės simboliu“¹²².

Analogišką įkvėpimo šaltinį dailininkei atstojo ir įvairios iliustracijos. Pavyzdžiui, 1931 m. „Jaunųjų pasaulyje“ išspausdinta trumpa suknele vilkinčios merginos iliustracija (30 pav.) D. Tarabildienei tampa svarbi dėl dekoratyvaus fono, kurį bandoma atkurti fotografuojantis su vakarine suknele. Bent keli nuotraukų vilkint ilgą vakarinę suknelę variantai, kuriame dailininkė mėgdžiodama artistų pozas nusifotografuoja ir iš nugaros, ir iš priekio, kuriame pridedant skirtingas detales. Vienoje jų priepiešiamos tiesios rėmus primenančios linijos („Vakarinė suknelė 3“, 31 pav.), kitoje – vaza su gėlėmis („Vakarinė suknelė 4“, 32 pav.), trečioje nuotraukoje atsiranda vertikalios banguojančios linijos („Vakarinė suknelė 1“, 33 pav.), ketvirtoje perimamas žurnalo iliustracijoje vaizduotas fonas – trūkinėjančios linijos, padedančios sukurti prie vakarinės suknelės derantį foną („Vakarinė suknelė 2“, 34 pav.). Pasak I. Burbaitės, panašius fono elementus (banguojančių vertikalių ar horizontalių fonus, geometrinių formų ir kūno derinimo idėjas) D. Tarabildienė yra perėmusi ir iš čekų *art deco* fotografo František Drtikol (1833–1961) darbų. Tačiau, skirtingai nei čekų moterų aktų fotografas, fotosesijoms naudojėsis savo studijoje turimomis geometrinių formų dekoracijomis, D. Tarabildienė šiuos efektus

¹²¹ Lina Žigelytė, „Subversijos iš periferijos“, *Domicelė Tarabildienė: „Nosis“ laikui*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2012, p. 5.

¹²² Ten pat, p. 5.

išgaudavo pasinaudodama fotomontažo teikiamomis galimybėmis¹²³. Tai, kad dailininkė buvo gerai susipažinusi su šio menininko darbais, liudija ir D. Tarabildienės perdirbta F. Drtikol fotografija. 1926 m. moterų aktų fotografo sukurta nuotrauka „Melancholija“ (25 pav.) tiksliai atkartojama ir D. Tarabildienės („Niu“, 36 pav.). Tik pastaroji nuotrauka ne taip tiksliai sufokusuota, dėl to ne tokia ryški, švelnesnių tonų.

Dar vienas dailininkę įkvėpusios iliustracijos pavyzdys – „Jaunųjų pasaulyje“ aptikta reprodukcija („Be pavadinimo“, 37 pav.), kurioje vaizduojamas ant kopėtelių prisėdęs ir „nosį“ mėnuliui rodantis pantomimos personažas. Šią iliustraciją savitai atkartoja ir menininkė. Fotografijoje „Nosis mėnuliui 2“ (38 pav.) matyti visi kadro režisavimo ir nuotraukos montavimo užkulisiai. Nuotraukoje pažymėtos vietos mėnuliui bei žvaigždėms atsirasti, matyti ant drobe, kuri vėliau uždažoma juodu tušu, užtiestos pakyls įsitaisiusi dailininkė. Galutiniame nuotraukos variante atsiranda atspausti dangaus kūnai, paslėptos nereikalingos detalės, išryškinta pagrindinė atkartoti norėta scena („Nosis mėnuliui 1“, 39 pav.). Nors pantomimos personažo kostiumą pakeičia dailininkės apatiniai rūbai, apsmukusios kojines, dailininkė vis tiek fotografijoje atrodo nuoširdžiai įsijautusi į kuriamą žaidimą. Aptinkama ir dar viena panašios tematikos nuotrauka „Sėdinti ant mėnulio“ (40 pav.), kurioje taip pat kuriama fantastinė dangaus erdvė. Žvaigždžių fone ant mėnulio sėdinti ir žemyn žvelgianti dailininkė šį savo atvaizdą, pasak I. Burbaitės, tikriausiai pasiskolina „iš XX a. pradžioje Europoje išpopuliarėjusių fotografijų ir atvirukų su butaforiniais dangaus kūnais.“¹²⁴ Menotyrininkės teigimu, popierinis mėnulis buvo populiarus Europos miestų fotoateljė dekoracija, XX a. pirmoje pusėje miestiečiai mėgo pozuoti nuotraukoms susėdę ant kartoninio puse mėnulio.

Aptartos nuotraukos atskleidžia D. Tarabildienės fotografinei kūrybai įtaką dariusius kultūros elementus. Dailininkė sekė ne tik lietuvių kultūroje pasirodžiusiais modernybės ženklais, bet pažino ir platesnį Europos kontekstą. Perkurdama kino bei reklamos vaizdus, persikūnydama į to meto įžymybių amplua D. Tarabildienė skleidžiasi kaip moderni, su savo įvaizdžiu žaidžianti moteris. Svarbu, kad nė viena spaudoje pasirodžiusi fotografija dailininkės nėra atkartojama absoliučiai tiksliai, o priešingai – savitai interpretuojama. Nors ir neturėdama tokios prabangios atributikos (kino aktorių drabužių, papuošalų, vėduoklių bei kitos nuotraukoms surežisuoti reikalingos butaforijos), kuri vaizduojama tarpukario žurnaluose pasirodžiusiose fotografijose, D. Tarabildienė visas dekoracijas susikuria pati – aktorių drabužius keičia kasdieniai studentės rūbai, vėduoklės pakeičiamos savo pasigamintais karpiniiais, geometrinių formų studijos dekoracijos išgaunamos apdorojant negatyvo emulsiją, tušu ar tempera priepiešiant įvairius objektus fotografijos paviršiuje. Šie D. Tarabildienės eksperimentai neleidžia į autorės

¹²³ Iš I. Burbaitės straipsnio „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4-ojo dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“.

¹²⁴ Ieva Burbaitė, ten pat.

fotografijas žvelgti pernelyg rimtai, kuria tam tikrą distanciją, atsiskleidžia kaip ironiškos populiariosios kultūros ženklų parafrazės ir, G. Jankevičiūtės žodžiais, „perteikia lietuviškos tarpukario kultūros įvairovę – mišinį, kuriame pynėsi XIX a. palikimas ir XX a. naujovės, kaimo ir miesto gyvenimo būdo elementai, savitai reiškęsi masinės kultūros įtaka.“¹²⁵

3.3.4. Kiti vaidmenys

Be spaudoje pasirodžiusių nuotraukų atkartojimo ir perinterpretavimo D. Tarabildienė siekė persikūnyti ir į simbolinius moterų vaidmenis. Nuotraukose dailininkė vaizduoja ir madonos, ir vitališkos čigonės, ir laisvos, su įprastomis konvencijomis nesitaikstančios moters laikysenas. Pavyzdžiui, fotografijoje „Žvaigždžių aureolė“ (41 pav.) dailininkė pozuoja įsisupusi į suglamžytą baltą drobę. Merginos drabužis, žemyn nudelbtas žvilgsnis, aplink galvą išraižytas žvaigždžių nimbas leidžia nuotrauką traktuoti kaip Vakarų Bažnyčios ikonos atvaizdo imitaciją. Kitoje nuotraukoje „Madonos variacija“ (42 pav.) taip pat vaizduojama Mergelė Marija. Nuo apšvietimo išbalęs jos veidas kontrastuoja su tamsia, nesufokusuota rankose laikoma kaukole. Už merginos nugaros į kadrą patekęs meno mokyklos lango rėmas, dalis gipsinio reljefo primena tikrąją studentę supančią aplinką. Nepaisant to, kad mergina pozuoja itin susikaupusi, rimtu veidu, visos dailininkę supančios tikrovės detalės (suglamžytas pozuojančiosios audinys, imituojuantis Mergelės Marijos drabužį, meno mokyklos interjeras) sukuria distanciją nuo merginos įkūnijamos šventosios. Toks nuotraukos komponavimasneleidžia D. Tarabildienės autoportreto vertinti itin rimtai bei akcentuoja žaidybinę D. Tarabildienės improvizaciją. Akivaizdu, kad dailininkė nesiekia susitapatinti su šiuo konkrečiu vaidmeniu, Mergelė Marija tėra vienas iš *galimų* personažų, kurią autorė įamžina nuspausdama fotoaparato mygtuką. Šią mintį pagrįstų ir kita netikėta, nuo kanoninio vaizdavimo nutolstanti šventosios interpretacija. 1931 m. nuotraukos „Madona“ (43 pav.) centre dailininkė prieš objektyvą pozuoja plačiai besišypsodama, rankose laikydama mažametę mergaitę (!), apkabinusią moters kaklą. Pastarojoje nuotraukoje atsisakoma Mergelės Marijos drabužių imitavimo – ir mergaitė, ir moteris pozuoja paprastais kasdieniais rūbais, tačiau jų galvas juosia aureolės – pagrindinės ikonografinės detalės, leidžiančios į šią nuotrauką žvelgti kaip į modernią šventosios atvaizdo interpretaciją. XX a. 3–4 dešimtmečio Lietuvos dailės istorijoje būta ir daugiau pastangų sukurti stilizuotą Dievo Motinos atvaizdą (pvz., skulptoriaus Juozo Zikaro (1881–1944) reljefas „Moderniška madona“ ar Halinos Naruševičiūtės-Žmuidzinienės (1906–1989) akvarelė „Madona su kūdikiu“), tačiau D.

¹²⁵ Giedrė Jankevičiūtė, „Domicelės Tarabildienės fotografijos ir fotografika“, *Namatyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė*, Vilnius-Kaunas: Lietuvos dailininkų sąjunga, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2002, p. 14.

Tarabildienės autoportretas, kuriame autorė „pasimatuoja“ ir pati įkūnija Dievo Motinos įvaizdį, vaizdinėje tarpukario kultūroje išsiskiria netikėta bei modernia šventosios traktuote

Originalūs ir kitus moterų įvaizdžius atspindintys D. Tarabildienės autoportretai. Fotografijoje „Čigonės“ šokis“ (44 pav.) matyti šokio judesį mėgdžiojanti dailininkės poza. Plastišką judesį kartojanti, grakščiai išsilenkusi, į kairę pusę pasvirusi mergina kuria ekspresyvų judesio išpūdį. Savo apranga – karoliais, ilgu margu sijonu, kaspino juosta papuošta galva – mergina imituoja čigonės įvaizdį. Tačiau fotografijoje kurtą paslaptingos moters išpūdį išsklaido iš po margo dailininkės sijono lendantis lazdos galiukas kojai paremti. Ši nuotraukoje nepaslėpta detalė atskleidžia visą fotografijos fiktyvumą. Nuotraukos kuriamas išpūdis tarsi balansuoja ant ribos – viena vertus, atrodo, kad fotografija įamžina taikliai pagauto ekspresyvaus, ugningo šokio akimirka, kita vertus, tuo pat metu žiūrovui leidžia suvokti, kad tai tėra tik gerai dailininkės apmąstyta, iš anksto suplanuotas kadras, kurio išpildymui skrupulingai ruošiasi. Kitoje fotografijoje „La garçonne“ (45 pav.) pateikiamas jau visai kitas vaidmuo, į kurį įsijaučia D. Tarabildienė. Fotomontažo kairėje pusėje matoma pozuojanti mergina. Šiek tiek pasisukusi, kairę ranką įrėmusi į klubus, žaismingai pakreipusi galvą bei į dešinę žvelgianti mergina persikūnija į to meto laisvės simboliu tapusios, prancūzų rašytojo Victor Margueritte (1866–1942) 1922 m. išspausdintame romane „La Garçonne“ vaizduotos, veikėjos prototipą. Minėtame romane aprašomas jaunos merginos gyvenimas, kuri, sužinojusi, kad jos sužadėtinis jai neištikimas, su kitais vyrais užmezga nepriklausomus, neįpareigojančius santykius. Šis V. Margueritte romanas tarpukario Prancūzijoje iliustravo moters laikyseną, kurią palaikė radikalios prieš lyčių stereotipus pasisakiusios bei už moterų seksualinę laisvę kovojusios grupės¹²⁶. Aptariamoje fotografijoje pozuojanti D. Tarabildienė taip pat pasirenka naikinti ribą tarp to, kas vyriška ir moteriška. Tai autorė įgyvendina derindama vyrišką aprangą ir koketišką laikyseną. Margas spindulių fonas ir valiūkiška pozuojančiosios kūno kalba kuria nuotaikingą, žaidybinę fotomontažo atmosferą.

Šalia įvairių moters tipažų fotografijose pastebėtinos ir D. Tarabildienės studijų Kauno Meno mokykloje tarpsnį perteikiančios nuotraukos. Jose menininkė pozuoja pasitelkdama įvairius Meno mokyklos rakandus. Nuotraukoje „Meno mokykloje“ (46 pav.) matyti su kaukole pozuojanti studentė. Ant knygų padėta kaukolė trim ketvirčiais pasukama į dešinę pusę, virš kaukolės matomas ir skrybėlėtos merginos portretas, kurios žvilgsnis taip pat pakreipiamas į dešinę pusę. Kitoje nuotraukoje „Meno mokykloje su gipso modeliu“ (47 pav.) pastebima ne iki galo mokyklos sieną dengianti užuolaida, kurios fone iš apačios tiriamu žvilgsniu gipso modelį nagrinėja studentė. Su tuo pačiu gipso modeliu sukuriama ir dar viena neįprasta nuotrauka „Niu su gipso modeliu“ (21 pav.). Joje mergina, stovėdama už gipsinio modelio, nusifotografuoja nuoga. Tačiau jos kūnas nėra tiksliai sufokusuotas, o dėmesį labiau patraukia

¹²⁶ Marie Louise Roberts, *Civilization Without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994., p. 16.

nejprastai iš papildbų žvelgiančios dailininkės akys. Stebina neįprasta aktui atlikti pasirinkta aplinka – Meno mokyklos erdvė. Autoaktas tarpukario Lietuvoje nebuvo itin paplitęs žanras, todėl pasirinkimas akto nuotrauką daryti Meno mokyklos erdvėje, kurioje įprasta žvelgti į nuogą kūną, liudija ir apie laisvą, modernizmo idėjų persmelktą mokyklos atmosferą. Visose Meno mokykloje darytose nuotraukose D. Tarabildienė užfiksuoja save tyrinėjančią kūną (kaukolę, gipsinį modelį, save), tad ir šią menininkę supusią Meno mokyklos aplinką galima interpretuoti kaip modernią moters savastį formuoti skatinusią erdvę.

D. Tarabildienės portretuose vaizduojama skirtingų moterų galerija. Dailininkė kopijuoja, mėgdžioja bei perinterpretuoja įvairius moterų vaidmenis. Iš nuotraukos į nuotrauką keliaujančios tos pačios rekvizito detalės (kaukolė, gipsinis modelis, ta pati foną uždengianti drobė), tie patys apatiniai drabužiai, tas pats ir čigonei, ir apie laiko tėkmę mąstančiai merginai derantis sijonas, tie patys fone atsispindintys ornamentai) vaizduoja nepasiturintį, skurdų tarpukario studentės gyvenimą. Tačiau ši, merginą fotografijose supanti, aplinka nuotraukose skleidžiasi kaip sau pakankamas pasaulis, įaudrinantis dailininkės vaizduotę, paskatinantis imtis įvairių eksperimentų su savo įvaizdžiu. Ranka pripiešdama įvairias geometrines figūras ar margindama nuotraukos rėmus dailininkė perkelia save į kitą – meninę – realybę. Joje vienas kitam neprieštarauja nei šventosios, nei iš žurnalų perkopijuotos aktorės, nei čigonės, nei Meno mokyklos, nei kaime besiilsinčios studentės vaidmenys. Įvairūs D. Tarabildienės įkūnyti amplua byloja apie dailininkės norą ne susitapatinti su koku nors konkrečiu įvaizdžiu, o siekį prieš fotoaparato objektyvą perimti bei pakartoti labai skirtingų moterų laikysenas. Dažnai netobulai surežisuotose fotografijose (kuriose matoma iki galo fono neuždengianti užuolaida, suglamžytas šventosios rūbas ar neva ore pakibusią koją paremianti lazda) sukuriama distancija, ironijos efektas, leidžiantis suvokti, kad visa tai tėra improvizuotas D. Tarabildienės žaidimas, kurio metu sukuriamas ar atkuriamas tik vienas iš daugelio modernios moters savivaizdžių.

IV. SALOMĖJA NĖRIS: IEŠKANČIOJI RYŠIO

4.1. Asmeninė situacija

1924 m., S. Nėriai įstojus į lietuvių literatūros, vokiečių kalbos, pedagogikos, psichologijos studijas Kauno universitete, prasidėjo vienas intensyviausių poetės gyvenimo etapų. Šalia studijų S. Nėris įsitraukė į papildomų veiklų sūkurį – prisijungė prie „Ateities“ redakcijos, kurioje dirbo, kolektyvo, dalyvavo įvairiuose ateitininkų organizuojamuose susitikimuose, intensyviai kūrė (1927 m. išėina pirmasis itin palankiai priimtas rinkinys „Anksti rytą“). Tačiau nepaisant aktyvaus įsitraukimo į įvairias visuomenines veiklas S. Nėris amžininkų prisiminimuose iškyla kaip itin jautri, pernelyg emocionali ir aplinką reaguojanti mergina:

Tą nepaprastą jautrumą – čia greitą nudžiugimą bei susižavėjimą, čia dar greitesnį užsigavimą bei nuliūdimą – liudija visi S. Nėries draugai bei pažįstami. Nevienas visai aiškiai S. Nėrį vadina mimoza. Retas kuris jų nebuvo matęs jos verkiančios įvairiausiomis gyvenimo aplinkybėmis. Ašaros tartum buvo jos kasdieninė duona. Taip pat ir tylumas nebuvo jos charakterio sąmoningai išugdyta dorybė, bet jos didelio įgimto emocionalumo pasėka. S. Nėris nemėgo kalbėti apie save, dažniausiai būdavo rezervuota bei tyli ne dėl to, kad jai būtų buvę neįdomu arba nemalonu kalbėti apie save bei savo kūrybą, bet todėl, kad ji bijojo parodyti kitiems savo neapskaičiuojamą jautrumą.¹²⁷

S. Nėries dienoraščiai, gyvenimo istorija taip pat byloja apie poetės intensyvų santykį su pasauliu, emocijomis grįstus asmeninius sprendimus, kurie išprovokavo nuolat poetę lydėjusį atskirumo, vienišumo jausmą (pvz., nelaimingos meilės šveicarų kilmės profesoriui Juozui Eretui istorija). Tokia atstumtosios būseną itin paaštrėjo ir po studijų, 1928 m. pradėjus dirbti vokiečių kalbos mokytoja Lazdijų „Žiburio“ gimnazijoje. Mokytojavimo Lazdijuose laikotarpis dienoraštyje dažnai persmelkiamas slogios poetės būsenos refleksijomis (pvz., Šlapio rudens ir vienumos nuotaika. Neišbrendamas vargas, neapsakomas ilgesys visas mintis užvaldė. Toli džiaugsmas, toli mylimi draugai, toli vasara, toli krykštaujanti nerūpestinga pietų šalis¹²⁸). Jausdamasi vieniša, einanti ne savo keliu, išstremta iš Kauno kultūrinio gyvenimo, poetė laisvas vasaras skaidrino kelionėmis po Europą (Aplanko Vokietiją, Šveicariją, Austriją 1930 m. dalyvavo B. Sruogos vadovaujamoje ekskursijoje po Alpes). 1929 m. vasarą Vienos universitete tobulino vokiečių kalbos žinias. Šios kelionės metu susipažino su K. Boruta, socialistinių pažiūrų studentais Ladu Serbenta ir Broniumi Zubricku (pastarajam S. Nėris juto simpatiją), su kuriais diskutavo įvairiais S. Nėriai įtaką dariusiais socialiniais bei pasaulėžiūriniais klausimais. S. Nėries mokiniai prisimena, kad poetė po šios kelionės grįžo pasikeitusi: „Antraisiais mokslo metais S. Nėris mums atrodė labai pasikeitusi, liūdna, kenčianti, susimąsčiusi, dar labiau nemėgstanti aplinkos. Mes

¹²⁷ Jonas Grinius, „Salomėja Nėris“, *Aidai* [interaktyvus] Prieiga per internetą:

http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=218%3A196104&id=3046%3Ali&option=com_content&Itemid=250 [žiūrėta 2016 05 09].

¹²⁸ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 311.

tai aiškina savai. Žinojome, kad ji buvo Vakaruose. Daug mums pasakojo apie Šveicariją, Alpes, Reiną, parvežė mums edelveisų. Mums nepatiko, kad mūsų buvusi kukli auklėtoja grįžo sumodernėjusi, nusikirpusi kasas, pasipuošusi žiedu su didele žalia akimi.“¹²⁹

Palapsniui S. Nėris vis labiau tolo nuo katalikų bendruomenės, deklaravo laisvės, maišto idealus, suartėjo su kairiųjų ir prokomunistinių pažiūrų rašytojais. 1930 m. pradėjo bendradarbiauti su K. Boruta, A. Venclova, planuojančiais įtraukti S. Nėrį į „Trečio fronto“ veiklą. Taip 1931 m. pasirodė penktasis „Trečio fronto“ numeris, kuriame publikuoti keli S. Nėries socialistinio turinio eilėraščiai su pareiškimu, skelbiančiu, kad poetė prisijungia prie „Trečio fronto“ veiklos. Į šį S. Nėries akibrokštą neigiamai reagojo poetės artimieji, bičiuliai, siuntė jai įvairius pasipiktinimo kupinus laiškus (pvz., A. Venclova rašo: „Maniau, kad reakcijos plūdimai, vieši ir per laiškus, poetę palauš ar bent pritrenks, sugniuždys“¹³⁰). Tais pačiais 1931 m. S. Nėris išėjo iš darbo Lazdijuose. Sugrįžusi į Kauną itin sunkiai vertėsi, gyveno beveik ties skurdo riba, tačiau S. Nėrį gelbėjo jos bičiuliai (M. Vaitkus parūpino vertimų, V. Mykolaitis-Putinas priėmė gyventi į savo butą). 1931–1934 m. S. Nėris intensyviai iš vokiečių ir rusų kalbų vertė prozas kūrinius, redagavo Humanitarinio mokslų fakulteto leidžiamus tautosakos rinkinius. Tačiau dėl mažų vertimų honorarų ir nepalankios materialinės padėties poetė gelbėjosi jai nemieliu darbu mokykloje – 1934 m. pradėjo mokytojauti Panevėžio mergaičių gimnazijoje. Panevėžyje susipažino su skulptoriumi Bernardu Buču, su juo sukūrė šeimą (ištekėjo 1936 m. Paryžiuje), o 1937 m., sugrįžę į Kauną, sutuoktiniai apsigyveno Palemone, susilaukė sūnaus.

Nors ir talentinga kūrėja pripažinta, palankiai įvertinta, S. Nėris ketvirtuoju XX a. dešimtmečiu išgyveno sudėtingą laikotarpį, dažnai dėl savo sprendimų jautėsi nesuprasta bei atstumta, vieniša. Šios patirtys kūryboje atvirai išsakomos pasitelkiant archetipinių personažų įvaizdžius, o vidinė gėla, vienvėdis jausmas transformuojamas itin trokštamo, eilėraščių kalbančiąją suprantančio dvasinio dvynio paieškomis.

4.2. *Kito* paieškos

Salomėjos Nėries kūryboje skleidžiasi įvairios, netgi antinomiškos moters tapatybės projekcijos. Emocingai džiūgaujančią jaunuolę keičia aistringai mylinti ragana, atstumtos, nesuprastos našlaitės gilėjanti širdgėla transformuojama į nusižeminusios, atgailaujančios moters balsą, valiūkės šūksniai persikūnija į pasaulio trapumą priėmusios, atidą pažeidžiamiesiems bei mažiesiems rodantį motinišką moters personažą. Visos šios moters identifikacijos palapsniui kinta, keičia viena kitą reprezentuodamos moters vidinį tapsmą, anot R. Tūtlytės, taip „fiksuoja pati savaime iš formos į formą besirutuliojanti

¹²⁹ Ten pat, p. 353.

¹³⁰ Ten pat, p. 463.

fizinė ir dvasinė patirtis, nuolatinis „išsilukštenimas“ iš savęs buvusios“. ¹³¹ Dažnai asmeniškai moters patirtis išsakoma pasitelkiant įvairius folklorinius bei mitinius vaidmenis. Tokiu būdu eilėraščiuose atsiranda piemenaičių, našlaičių, laumių, raganų, pamočių, undinių, likimą buriančių moterų figūros ¹³². Archetipiniais vaizdiniais išreiškiama pamatinė moters gyvenimo patirtis, atvirai išsakoma emocinė būsena.

Tačiau šis išsiskyrimas nėra pateikiamas kaip pats savaime svarbus poreikis išsikalbėti, jis dažnai nukreipiamas į *kitą* – asmenį, augalą, gyvenimą, žemę, pasaulį. Pasak R. Tūtlytės, „S. Nėries kalbančioji nuolat ieško emocinio ryšio su žmogumi, pasauliu, nori išsakyti, būti suprasta“. ¹³³ Dėl šios priežasties kūrinuose aptinkamos dialogo užuominos, kartais atsiranda į kalbančiosios išpažintį atsakantis, sureaguojantis balsas. Toks noras išsipasakoti *kitam* pastebėtinas ir S. Nėries dienoraščiuose. Dažni jų įrašai pradami nuo kreipinio į kažką kitą (sielą, jaunystę, pasaulį, pavasarį, konkretų asmenį) ar net užrašomi laiško, į kurį gali būti atsakyta, forma (pvz., „Kodėl tavęs šiandien nėra? Kas atsitiko? Aš buvau taip linksma, nes maniau – tave pamatysiu, išgirsiu... Toks liūdnas, liūdnas vakaras, – jo nemačiau... Bet kas su juo? Gal turėjo kur išvažiuoti, o gal serga?“ ¹³⁴). Apskritai šie eilėraščiuose, dienoraščiuose atsirandantį kreipimąsi į *kitą* galima laikyti nekintančia, pastovia S. Nėries kūryboje ir biografijoje nuolat išnyrančia paradigma.

Kūrinuose plėtojamos laukimo ir ilgesio situacijos, kuriose gręžiamasi į kitą, ilgimasi kito buvimo šalia. S. Nėries tekstuose tai pasireiškia noru priartėti, įveikti su kitu (dažnai mylimuoju) skiriančią ribą, rasti taką „nuo širdies ligi širdies“. Kalbančioji, būdama vienoje erdvėje (priešingoje nei subjektas, kurį norima pasiekti), žvelgia į kitame krante matomus mylimojo rūmus („Už tų marių kyla bokštai / Ateities. – / Šviesūs šviesūs tavo rūmai – / Be nakties, eil. „Tau jaunam“) ar nuolat brėžia ribą tarp savos ir svetimos, pasiekti trokštamą – kito – erdvės. Orientuojamasi į kitoje erdvėje esantįjį, atidžiai įsižiūrima į horizonto tolumą („Toly sutirpo juodas žmogus“), ilgimasi ateinančiojo („Ar jis ateis / Iš mano sapno baltos pilies?“, „Dūsauja sodas. Nejaugi jo / Nebesutiksiu žemės kelius? / Lauksiu jo šiandien, lauksiu rytoj, – / Kol baltas sapnas mane liūliuos“, eil. „Temstant“) ar įdėmiai klausomasi prašalaičio žingsnių („Už mano durų aidi žingsniai / tolimų praeivių. / Laukiu, laukiu. – / Ar išgirsiu mylimus žingsnius“, eil. „Už mano durų aidi žingsniai“). Pavyzdžiui, eilėraštyje „Jūrų pasaka“ vaizduojama merginos, priklausančios jūrų sferai, ir mylimojo, vaikštančio pakrante, netiesioginis susitikimas. Aiškiai

¹³¹ Rita Tūtlytė, „Vitalizmas ankstyvojoje Salomėjos Nėries kūryboje“, *Salomėja Nėris: Tarp dainos ir regėjimo*, Vilnius: LLTI, 2005, p. 70.

¹³² Šiuos S. Nėries poezijoje iškylančius moters vaizdinius, kiekvienoje poezijos knygoje pastebimą jų kaitą plačiau aptarė Rita Tūtlytė, žr.: Rita Tūtlytė, „Salomėja Nėris: „Aš su bangomis žaisiu ir šoksiu...““, *Išliekanti lyrika: XX amžiaus lietuvių poezijos vidinių struktūrų kaita*, Vilnius: Gimtasis žodis, 2006, p. 44–49.

¹³³ Rita Tūtlytė, „Salomėja Nėris: „Aš su bangomis žaisiu ir šoksiu...““, *Išliekanti lyrika: XX amžiaus lietuvių poezijos vidinių struktūrų kaita*, Vilnius: Gimtasis žodis, 2006, p. 44.

¹³⁴ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 265.

apibrėžiama mylimuosius skirianti gyvenamoji erdvė: „Tau žemės grožis, žydinčios pievos. / Tau žemės dainos, deganti meilė. / O man klajonė, mėlynas tolis, / Jūros beribės keliai klajoti“. Jūroje gyvenanti mergina gręžiasi į žemę („Žvaigždėtam guoly žemę svajosiu“) lygiai taip pat kaip ir mylimasis – į jūrą („O tu, gododams saulės godelę, / Eisi pajūrin gintarų rinkti. / Eisi vakarių svajų svajoti, / Ilgesio dainą jūrai dainuoti“). Eilėraščio pabaigoje dar kartą pabrėžiamas susitikimo su kitu troškimas, iš savo stichijos (jūros) žvilgsnis kreipiamas į krantą: „Aš išbučiuosiu krantą smiltinį, / Kur tavo kojos vakar ilsėjos; / Amžius kartosiu ilgesio dainą, / Kurią tu vakar jūrai kalbėjai.“ Susitikimo ilgesys ar palaima dažnai perteikiami noru kūniškai priartėti, prisiliesti prie kito: išbučiuojamas krantas, kuriuo vaikšto mylimasis, prisimenamas bučinio svaigulys („Pabučiavimas tavo buvo karštas ir trumpas / Ir kaip žaibas staigus, ir svaigus kaip naktis“ –, eil. „Pabučiavimas“) ar trokštama susikibti už rankų. Vėlyvesnėje poezijoje šis geismas susitikti, sutapti su kitu transformuojamas į prisiglaudimo (dažnai prie žemės) troškimą. Tuomet kalbančiosios žvilgsnis krypsta nebe į plačias tolimas, o į čia pat, šalia, tarpstančias trapias gyvybės formas (pienę, ramunėlę, audros lankstomą beržą, mažą paukštelį, kūdikėlį). Prisiglaudžiant, lytint *kitą* siekiama pajauti šalia esančios energijos pulsą, suteikiantį gyvybinių jėgų pačiai kalbančiajai, kuri nuolat jaučia poreikį su *kitu* patirti gyvybingumo mainus. O tokios galimybės netektis dažnai reiškia įvairiais gyvybės ir jausmo netekusio bei sužeisto kūno motyvais: apšąla širdis („Mano krūtinėj žiema tebsiaučia, / Širdis apšalus kietu ledu“, eil. „Pajiesy“), prarandamas gyvumo išpūdis („Ir klausia jos ir stebisi, / Kodėl aš kaip iš gipso“, eil. „Pilkosios akys“, „Ir aš – mirties viešnia išbalus“, eil. „Lyg sužadėtinė nuraudus“), atsiveria žaizdos („Kregždė nepakelia pašauto sparno“, eil. „Ką tu gali dainuoti“, „Aš liekuosi kruvina širdim“, „O rytoj, man peilį į krūtinę / Smeigęs, iškeliausi tu“, eil. „Išvakarės“). Priartėjama ir prie radikalesnės, destruktuvios ribos – pradedama geisti susinaikinimo. Gyvybingumo šaltinį praradusios moters nebegąsdina mirtis („Ir bejausmis mano kūnas / Tepavirsta pelenais“, eil. „Kai numirsiu“), priešingai, – mirtis tampa naujuoju *kitu* (opozicija gyvybę nešusiam), todėl trokštama išnykti iš kančią, neišsiplidymą teikiančios gyvybingumo sferos („Ji [jūra], prie krūtinės šaltos priglaudus, / Guosdama neš į tamsųjį gylį“, eil. „Pasisakysiu vien tik jūrai“) bei „persikelti“ į beaistrės, pasyvios būsenos terpę, kur visiškai sustoja gyvybės judėjimas („Akimirka: paspausiu šaltą plieną, – / Iškris dūšia – kaip rudenį kregždė, / Gulėsiu jau rami, – ir bus vis viena – / Ar kas į žemę – ar ant laužo dėš“, eil. „Paspausiu šaltą plieną“).

Kitas S. Nėries kūryboje veikia kaip padedantis ištrūkti iš varžančios, slogios erdvės. Eilėraštis „Pro pasaulio langą“ vaizdžiai iliustruoja poetės tekstuose pasikartojančią, nuolat akcentuojamą šalia esančiojo buvimo svarbą:

Pro langą stiepias ryto saulė. –
 Širdis – kaip alkanas šuva
 Troškimas veržias į pasaulį. –
 Duok savo ranką – ir eiva!

Pavasario plati padangė!
Gėlėm kvatojasi laukai!
Ir skrendam pro pasaulio langą –
Laisvūnų viesulų vaikai!

Namus tuos sutemos užslinko.
Vien cypia alkanas šuva.
O tas gyvenimas aplinkui –
Lange plaštakė negyva!

Po dulkėmis ten žmonės vysta, -
Jiem dvasios rauda kaminuos...
Alio! - Nubuskite! Jaunystė
Prisikėlimą jum dainuos!

Tekste brėžiama niūrių, gyvybę praradusių namų („Namus tuos sutemos užslinko“, „Po dulkėmis ten žmonės vysta“) ir bundančio, atgyjančio pasaulio („Pro langą stiepias ryto saulė. –“, „Pavasario plati padangė! / Gėlėm kvatojasi laukai!“) opozicija. Nusakoma ir skirtinga kalbančiosios laikysena šių erdvių atžvilgiu – širdis trokšta veržtis į pasaulį, jį patirti („Širdis – kaip alkanas šuva / Troškimas veržias į pasaulį. –“), tačiau namų erdvėje šis noras gniūžta, yra slopinamas, aplink reiškiasi ne gyvybės, o mirties pradai („O tas gyvenimas aplinkui – / Lange plaštakė negyva“). Kalbančiosios savijauta namų aplinkoje perteikiama cypiančio alkano šuns vaizdiniu. Tačiau tik atsiradus *kitam* išsivaduojama iš slogios mirties atmosferos, atsiveriama gaivalingai gyvenimo tėkmei. Eilėraštyje tai atspindi kalbėjimas „mes“ vardu: „Duok savo ranką – ir eiva!“ Tik ryšyje su kažkuo įveikiama namus ir pasaulį skirianti lango riba, atsiduodama nežabojamam laisvės bei džiaugsmo potyriui: „Ir skrendam pro pasaulio langą – / Laisvūnų viesulų vaikai!“. Duota būtis eilėraščio subjektui nėra pakankama. Tekstuose vis išryškintas kalbančiosios nepasitenkinimas esama situacija ir atotrūkis nuo aplinkos, kurioje reiškiasi laisvės bei gyvybės pradai. „Aš“ tarpsta uždaroje erdvėje, nuo gyvenimo kalbančiąją skiria akmeninė siena („Ach, už tos sienos, už akmeninės / Gyvenimas! Ir laisvė!“, eil. „Už geležinių grotų“), o kalbančiosios „daina“ ir „mintys“ niekaip neprasiveržia į erdvę, kurioje galėtų skliti ir skleistis („Nyki mano daina – kalėjime ji gimus, / Nes juodos drėgnos sienos sulaukė jos skambumą / Jūs jaunos mintys laisvės spinduliuose skraido. / O mano mintys vis atsimuša į drėgnas narvo sienas“, eil. „Nyki mano daina“). Kaip šios minties tęsinys gali būti perskaitomas ir eilėraštis „Iš namų“, pagrindžiantis kalbančiosios išsilaisvinimo siekį:

O jei pavasaris vaikystės
Lange šypsodams žaisti šauks
Ir saulės pasakas sakys man, -
Vis tiek manęs nebesulauks.

Kūrinyje dar kartą pakartojamas lango kaip ribos motyvas, pro kurį sugrįžti atgal, į „vaikystės pavasarį“, nebenorima („Vis tiek manęs nebesulauks“), kadangi:

Mano namai jau plačios jūrės,
Kur klykia paukščiai alkani,
Kur vėtroj plakas baltos burės

Ir šaukia toliai mėlyni.

Kalbančioji džiaugiasi atsivėrusiomis erdvėmis, išsilaisvinimo, išsiveržimo į platų, beribį pasaulį būseną. Ribos peržengimo sieki liudija ir eilėraščio pavadinimas – „Iš namų“.

Panaši namų ir atviro, džiaugsmingo, tik su kitu pasiekti įmanomo, pasaulio perskyra kartojasi poetės dienoraščiuose:

Taip norėjau džiaugtis ir gyventi, džiaugsmo troškau, džiaugsmo ieškojau. Tu išvedei mane į gyvenimo prieangį... išvedei mane iš mano pasakos rūmų. Gyvenimas!.. Gyvenimas – toks gražus, galingas ir žiaurus! Gyvenimo paragavau, apsvaigau saldžiais gyvenimo nuodais...¹³⁵

Ilgį ilgi vakarai kaip juodi kiparisai apsupo mano pilką, ilgesio pilną buitį. – Mano butis, mano gyvenimas – tai Belkino mirties sala. Mirties sala apsupta juodų, ilgų kiparisių. Aplinkui siaučia marių bangos. Jos kalba man apie gyvenimą. Tai gyvenimo bangos. Jos kalba man, kad ten, už jūrų, toli, o gal ir nelabai toli, yra gyvenimas. Gyvenimas, pilnas džiaugsmo ir šviesos. Ten mano gyvenimas. Ten mano nebaigti sapnai! O, ilgi, juodi mano vakarai! Tik viltis – gyvenimo viltis! Ir ilgesys – beribis ilgesys Tavęs!¹³⁶

Mano jaunos dienos čia palaidotos. Mano jaunystė, čia uždaryta, kaip paukštelis blaškos ir ilgais vakarais suokia šiurpią vienumos dainą. Mano žydinčios jaunystės dienos tirpsta po viena kitos šitam šaltam, nykiam karste. Mano siela čia blaškos ir nerimsta juo labiau, kad žino, jog ten, toli, yra kitas kambarys, kur kita siela taip artima, taip gimininga, taip pat ilgisi ir nerimsta.¹³⁷

Ištraukose matyti anksčiau aptartuose eilėraščiuose ryškėjusi namų, iš kurių kalbama, sąsaja su mirties, neegzistuojančios gyvybės sfera. Gyvenamoji erdvė prilygsta mirties salai, karstui, kuriame laidojama jaunystė. Pasaulio gaivalai reiškiasi už kalbančiosios erdvės ribų („...ten, už jūrų, toli, o gal ir nelabai toli, yra gyvenimas. Gyvenimas, pilnas džiaugsmo ir šviesos“). Tad gyvybe, džiaugsmu prisodrintą pasaulį pasiekti padeda tik *kitas*. Veikdamas kaip tarpininkas, jis išveda kalbančiąją iš slogaus, tamsaus, vienišo pasaulio („Tu išvedei mane į gyvenimo prieangį“). Subjekto būtį netenkinančioje duotoje tikrovėje palaiko tikėjimas, kad egzistuoja kitas kambarys, kuriame laukia „kita siela taip artima, taip gimininga“. Kito kambario metafora veikia kaip paralelė jau minėtam Viginios Woolf suformuluotam teiginiui, kad moters realizacijai reikalinga privati erdvė, savas kambarys, kuriame niekieno netrukdoma moteris galėtų užsiimti kūryba. Tačiau S. Nėries atveju tuščia, privati erdvė tampa ne kaip moters kūrybines galias pažadinanti, o kaip stingdanti, šias galias malšinanti, mirtimi alsuojanti vieta. Svajojama ne apie tuščią, o ryšiui, buvimui su *kitu* tinkamą erdvę.

Svarstyta, kokia yra pasirodančiojo *kito* figūra, kurios ilgimasi ir su kuria trokštama užmegzti ryšį. Pasirodžiusysis tampa tarpininku, padedančiu išsiveržti iš „mirties salos“, už kurios tarpsta gyvenimas. Savo pasirodymu, egzistavimu *kitas* grąžina subjekto stokojamą gyvybinės energijos („Ir įeis su tavim pavasaris į mano kampą. / Ir pakvips svaigiu kvapu alyvos ir narcizai“, eil. „Už mano durų aidi žingsniai“) bei galios pojūtį. *Kitas* veikia kaip gyvenimui prikelianti, atgaivinanti jėga: „Kai ilsta man

¹³⁵ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 260.

¹³⁶ Ten pat, p. 290.

¹³⁷ Ten pat, p. 294.

sparnai ir žemė / Glėbį ištiesia, kad glausčiausi į ją / Tada šviesus šešėlis – Baltas Karalaitis / Nauju palaimintu žvilgsniu jėgas gražina“ (eil. „Į Baltąją Pilį keliai devyni“). Tokia pat mintis tęsiama ir poetės dienoraštyje:

Nežūsiu, kol širdy liepsnos ant aukuro ugnelė, atminimais kurstoma... Kartais, užėjus audrai, ji gęsta, gęsta... Bet jauno vaidilos paveikslas ją vėl atgaivina... Ir vėl jaučiu energiją... dirbti... dirbti... ir jėgos vėl sugrįžta...

Oi, kad išnyktų visa, kas pergyventi teko... kad žūtų visa kaip sapnas... Tik tavo paveikslas liktų man atmintyje... Žadintų mane į darbą... kurstytų šventą širdies aukuro ugnelę...¹³⁸

Sąmonėje išskylantis Karalaičio, vaidilos paveikslas įžiebiam gyvenimo aistros kibirkštį, suteikia valios gyventi ir priešingai, praradus viltį apie *kito* egzistavimą, gyvenimas netenka prasmės: „Bet aš nepasiilgstu gyvenimo, aš nesiveržiu aistringam ilgesiui į jį. Nes žinau, kad ten, gyvenime, niekas manęs nelaukia. Nebėra ten širdies, kuri manęs ilgėtų, kuri mane šauktų“.¹³⁹ Tačiau ši „besiilginti, šaukianti“ širdis neatrandama subjekto supančioje bendruomenėje. Kalbančiąją ir bendruomenę sieja konfliktiškas ryšys. Pavyzdžiui, Vytautas Kubilius tokį S. Nėries ir aplinkos santykį kildina iš romantizmo idėjų: „Romantizmas estetiškai įteisino vienatvės, nepritapimo prie pasaulio, skausmingo nepasitenkinimo gyvenimu ir vidinio trapumo jausmą, kuris S. Nėry glūdėjo iš mažens. Atsiskyrimas nuo kasdienybės, nutolimas nuo aplinkos, savęs ir visuomenės supriešinimas – šitie būdingi romantinio pasaulėvaizdžio kontūrai tapo ankstyvųjų poetės eilėraščių pagrindu“.¹⁴⁰ Tad S. Nėris kūryboje ir dienoraščiuose nuolat fiksuoja šią nepasitenkinimą keliančią susitikimo su bendruomene būseną:

Veltui ne kartą mėginau surasti sau draugą didžiulėj minioj, kuriam savo sielos turtą ir sunkų vargingumą atverti galėčiau, kurs mokėtų tauti įvertinti, suprasti. Bet tik skaudžiai apsiyviau... niekas manęs nesuprato... Visi slenką pro šalį, savimi susirūpinę, nekreipdami dėmesio į mane... Ir vėl viena, viena su savo mintimis, juodomis kaip naktis, niūriomis kaip ūkanota rudens diena...¹⁴¹

Visas pasaulis – kaukių balius. Mano broliai visi su kaukėmis ir tarytum kažkokiam užburtam rūke paskendę. Nieko nepamatysi, nieko neatspėsi pro tąjį rūką... Ir kaip kartais klaiku, kaip baisu tarp žmonių – tų keistų, svetimų, užburtų pasaulių... Apsidairai ir nusigąsti, pasijutęs vienas, vienas klaidžiam, neišeinamam miške, vienas begaliniuos, užburtuos tyruos tarp sustingusių, į tave įsmeigusių sfinksų... Ir išsigąsti savo plakančios širdies ir tekančio gyslomis kraujo...[...] Ak, kad nors pro mažulytį plyšelį aš galėčiau pažvelgti į kitą pasaulį, kur kita širdis plaka lygiai taip kaip manoji! Kur kitos sielos ilgesys, susiliejęs su manuoju, plauktų stebuklingais tonais...¹⁴²

Nuolat išgyvenamas konfliktas, kylantis iš suvokimo, kad aplinka abejinga, nesuprantanti kalbančiosios atveriamo „sielos turto ir vargingumo“: „Ir mano sieloj lyg dugne slėpininga / Ir niekam gelmių jos atvert nepataikau“, (eil. „Jūra nerimsta“). Išgyvenama vienatvė, atskirtumo jausmas, viliamasi atrasti tą, kurio „širdis plaka lygiai kaip manoji“. Akcentuotina, kad *kitas* tampa ne tik vedliu, gelbstinčiuoju,

¹³⁸ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 171.

¹³⁹ Ten pat, p. 289.

¹⁴⁰ Vytautas Kubilius, *Salomėjos nėreis lyrika*, Vilnius: Vaga, 1989, p.23.

¹⁴¹ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 176.

¹⁴² Ten pat, p. 204.

išlaisvinančiuoju kalbančiąją nuo abejingos bendruomenės, slogios aplinkos, bet veikia kaip idealaus bendražygio įsikūnijimas. Eilėraštyje „Sutiktasis“ brėžiami ryškesni trokštamo *kito* kontūrai:

Sutikau aš jį miške, kai žiedus skyniau
(Nieks dar anuomet nežydėjo, tik žibuoklės).
Jis dainavo kaip pamišęs, kaip laukinis.
Kai paklausiau aš jo vardo, jisai juokėsi.

– Aš nei beprotis, nei dievas, nei raganius.
Aš tik jaunas išlaisvėjęs žemės vaikas.
Mano sieloje pražydo uraganas.
Mano širdy pavasariniai vėjai vaikos.

Aš keliauju ten, kur vėtros, ten, kur bangos,
Kur dainuoja baltos laumės ir undinės.
Ten, kur naktys nusilenkt priverčia dangų
Jaunai jūrai ant alsuojančios krūtinės.

Ir iš vakarų keliausiu per pasaulį
Ten, kur motina saulutė iškeliauna,
Ir sugrįšiu iš rytų kartu su saule,
Kai pavasaris žydės skambus ir jaunas.

Subjekto ir į mišką užklydusiojo susitikimas įvyksta ankstyvą pavasarį. Tačiau susitinkama netiesiogiai – išgirstama po mišką sklindanti, mišku besiveržianti jaunuolio atliekama daina („Jis dainavo kaip pamišęs, kaip laukinis“), kuri S. Nėries kūryboje ženklina prislopintą, polėkį praradusios merginos būklę (kai daina „užlūžta“, neišsiveržia už namų sienų) arba žymi aistringą, gyvenimą daina pašlovinti trokštančios jaunos merginos situaciją. Šiame eilėraštyje stiprus it laukinio ar pamišėlio dainavimas taip pat sietinas su į aplinką transliuojama pakilia būseną. Tačiau sutiktasis išlieka paslaptingas, neatskleidžia savo vardo (plg. su eilėraščiu „Jaunystė“, kuriame piemenaitė taip pat neatsako, kur gyvenanti, o tik mįslingai nusišypso, tyli). Prašalaitis prisistato paneigdamas ryšį su nuo gyvenamos trikovės atitrūkusiomis, iracionaliai veikiančiomis, esybėmis („Aš nei beprotis, nei dievas, nei raganius“). Atsiribodamas nuo šių paslaptinių, ties anapusbės riba balansuojančių „jėgų“, sutiktasis apibrėžia save kaip jauną, išlaisvėjusį žemės vaiką. S. Nėries kūryboje ši išlaisvėjusio, keliaujančio, kažko daugiau norinčio žemės vaiko savijauta tampa svarbia, geidžiama būseną, į kurią veržiasi, kurios trokšta kalbančioji (plg. su poetės dienoraščio ištrauka: „Man baisiai įkyri tas pilkas kasdieniškumas, tas žmonių smulkumas, menkystė. Kodėl jie nieko didvyriško, kilnaus netrokšta [...]. Kodėl jie nesistiepia, sukruvintom rankom pro aštrias atolaužas‘ į priekį? Į aukštį?“¹⁴³). Tad sutiktasis eilėraštyje skleidžiasi kaip siekiantis kažko prakilnesnio (kelionės maršrutas išdėstomas pasitelkus pasakišką logiką), jam neužtenka tik miško su pražydusiomis žibuoklėmis, trokštama ženklesnio, sodriau gyvybę subrandinusio pavasario („Ir sugrįšiu iš rytų kartu su

¹⁴³ Ten pat, p. 317.

saule, / Kai pavasaris žydės skambus ir jaunas“). Šiais siekais sutiktasis atitinka kalbančiosios, taip pat iš gyvenimo daugiau nei duota patirti norinčios, būseną:

Ak, ta begalinė aistra gyventi, gyventi laisvai kaip žmogus erelis! Toji aistra liepsnoja lyg didžiulis laužas, kurios šviesoje visi šešėliai ir visa aplinkuma paskęsta lyg skardus karo trimitas, kurio garsuos visi pasaulio garsai pranyksta lyg vėjas, kuris į erdvas padanges iškelia, taip ji mane stumia į gyvenimą, tąjį laisvąjį kūrėjo pasaulį. Jei koki pasaulio siūlai taisyklėmis vadinami, norėtų varžyti laisvę – sutraukti juos kaip niekingus voratinklius!¹⁴⁴

Iš pateiktos ištraukos matyti, kad maksimalistiniai kalbančiosios siekiai, idealistinis pasaulėvaizdis nelygstamai suartina su į ją panašiu, tokiais pat principais besivadovaujančiu *kitu*, kuris kalbančiajai reiškiasi kaip dvasinio dvynio atitinkmuo. Ir priešingai, kai *kitas* netenka šio vidinio polėkio, laisvės troškimo, jis tampa nebereikalingas, nuo jo atitolstama:

Mano širdis – sakalo širdis ir ji niekad nepapas būti pririštas šuva. Ir tu buvai sakalas. Taip, aš neapsirikau tada. Bet dabar tu jau nebe padangių laisvūnas, o jaukus naminis paukštis. Jau tau nebesuprasti laukinių sakalo troškimų... Tau nebesuprasti manęs. [...] Tu esi sistematiškas ir visame racionalus. Bet man gaila tavęs. Nes tu esi smulkus ir miesčioniškas pasidarei. Tu esi tvarkingas ir neklaidžioji šuntakiais. [...] Suskirstei savo sielą taip, kaip savo veikalą skyriais, kaip veikalą, prie kurio dienas naktis sėdėjai ir kurio niekas neskaito.¹⁴⁵

Racionalus, sistemiškas, filisteriškas, idealų netekęs *kitas* neatitinka kalbančiosios įsitikinimų. Su *kitu* išgyvenama bendrystė tik tada, kai *kitas*, kaip ir pati kalbančioji, „atitraukia sielą nuo žemės tuštybių“¹⁴⁶.

Dar kartą pabrėžtinas ne tik kalbančiąją iš uždaro pasaulio gelbstinčio, ištraukiančio *kito* paveikslas, tačiau minėtinas ir kalbančiosios vidinį pasaulį atliepiantis, *kitam* būdingas, troškimo kažko daugiau siekis. Tokiu būdu kitame kambaryje laukianti „artima, gimininga siela“ ženklina ne hierarchinį, o lygiavertį, panašių idealų turinčiųjų susitikimą.

Kito buvimas, ryšys su *kitu* tampa svarbia sąlyga siekiant laisvės, išsipildymo būsenų. Peržengus uždarų namų, vienišos kalbančiosios namų ribą atrandama galimybė patirti pilnatvės būseną. Tik bendrystėje skleidžiasi aistra gyventi, pasiduodama traukiančiai gyvenimo jėgai, kuri kūrinuose išsakoma skrydžio metafora (pvz., „Viesulu skrendam“, „Kilkime su vėju, skriskime su vėju!“, „Pasitinkam žalią vėją / Ir pralenkiam vėją“, „Mums vėjai laisvės dainą suokia, / Laisviem nerūpi nieks!“). Pilnatvės dviese būseną dažnai apibūdinama pasitelkiant padangėmis skraidančių paukščių (pvz., S. Nėris laiške E. Vilčinskaitei rašo apie savo ir B. Bučo santykį: „Abudu esam dangaus paukščiai – kaip nors gyvensim“¹⁴⁷), kilimo į kalnų viršūnes paralele. Sutampama su vitališku gamtos, pavasario, aplinkos ritmu, juntamas kalbančiosios ir pasaulio vienis („Pasauli, – tavo glaudžios rankos, / – Mane kaip kūdikį laikai“). Kalbančioji tampa gyvybinės visumos, vitalinio srauto dalimi, susilieja su gamtos visagalybe:

¹⁴⁴ Ten pat, p. 211.

¹⁴⁵ Ten pat, p. 297.

¹⁴⁶ Ten pat, p. 191.

¹⁴⁷ *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 396.

„Vakaro vėjas myluoja krūtinę“ (eil. „Saulėleidis“), „Apkabina mane bangos – / Ir liūliuoja, ir myluoja“ (eil. „Jūra, jūra!“), „Glamoni veidą spinduliai“, (eil. „Piemenaitė“).

Apie tokią kartu su kitu patiriamą pilnatvės būseną poetė užsimena ir savo dienoraštyje:

Ledyno mirtis glostė man pečius šaltom, marinančiom savo plaštakom.
Tu padavei man ranką ties tamsiai mėlyna žiopsinčia praraja.
O aš jutau tavo šiltą, stiprų delną lyg patį gyvenimą...
Ar ne stebuklas! Mirties valstybėj just šiltai tvinksinčias kraujo kaskadas!
Per tyliuosius ledo plotus, amžinuoju miegu miegančius kalnus prisiplakė mano gyvybė prie gyvos, motiniškai alsuojančios, žydinčios žemės.
Mes nebijosis, jei sutiksime baltąją kalnų mirtį, nesudrebėsime prieš ją... Garbingai mirti nebaisu – baisu beprasmiškai gyvent! O mes juk einame naujais, dar niekieno nemindžiotais keliais!
Ne mums maurotais liūnais tūnoti! Srauniom kaskadom nuskambėsime per gyvenimo stačias uolas!¹⁴⁸

Pasirodęs mylimasis pažadina vienišos moters meilę gyvenimui, atidą aplink ją esančiai gyvybei – „...prisiplakė mano gyvybė prie gyvos, motiniškai alsuojančios, žydinčios žemės“. Tik perėjus prie kalbėjimo iš „mes“ perspektyvos, liudijama užgimusi aistra gyventi, patirti („Mes nebijosis [...], nesudrebėsime“). Buvimas dviese pažadina laisvos dvasios, plačių mostų troškimą („Srauniom kaskadom nuskambėsime per gyvenimo stačias uolas“).

Apskritai ryšio su *kitu* siekį galima laikyti kūryboje ir asmeninėje S. Nėries istorijoje iškylančia dominante. Susitikimo su *kitu* troškimu galėtų būti aiškinamas S. Nėries kaip greitai susižavinčios, įsimylinčios, besąlygiškai meilės objektą idealizuojančios, kūrybos globėjus (pvz., O. Šimaitė) ar sielos paslapčių patikėtinius (pvz., E. Vilčinskaitė) prisileidžiančios moters psichologinis įvaizdis, perteikiamas ir ją pažinojusių atsiminimuose. Pavyzdžiui, Jonas Grinius taip interpretuoja poetės laikyseną: „Troškimas mylėti ir būti mylima, beveik nepaisant galimybių, buvo viena didžiųjų jaunosios S. Nėries nelaimių. Kas ją mylėjo, to ji nemylėjo, o ką ji mylėjo, tas dažniausiai jos nemylėjo. Kartais vyriškio draugišką palankumą jos lyriniam talentui arba jos trapiam asmeniui ji palaikydavo meile. Bet kai paaiškėdavo, kad tai tebuvo tik draugiškumas, jauna poetė jausdavosi apvilta.“¹⁴⁹ Ir S. Nėries gyvenimo, ir kūrybos istorijoje intensyvi kartu su *kitu* įgyta patirtis besąlygiškai branginama, saugoma, tuomet pabunda desperatiškai savo jausmą ginanti, baugių likimo pranašysčių nepaisanti, paslaptinga bei miniai nesuprantama moteris-ragana. Itin skaudžiai išgyvenama buvimo su *kitu* netekties būseną. Tuomet moters širdgėlai išreikšti pasitelkiami klajūno, prakeiktosios, iš namų išvarytosios, vienišos vilkės, našlaitės vaidmenys. Šis S. Nėries poezijoje besireiškiantis ryšio ieškojimas ir tampa moters gyvenimo drama, nuolatiniu balansavimu tarp kalbančiosios troškimo būti artimai ir nuolat skaudžiai patiriamo atskirumo, svetimumo jausmo.

¹⁴⁸ Ten pat, p. 315.

¹⁴⁹ Jonas Grinius, „Salomėja Nėris“, *Aidai* [interaktyvus] Prieiga per internetą:

http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=218%3A196104&id=3046%3Ali&option=com_content&Itemid=250 [žiūrėta 2016 05 09].

4.3. Eilėraščiai M. Katiliūtei atminti

1937 m. S. Nėries kūrybą papildė keli eilėraščiai, skirti Marcei Katiliūtei. Juos S. Nėris rašė paveikta žinios apie dailininkės savižudybę. Gyvendama Paryžiuje (į kurį svajojo, bet negavusi stipendijos negalėjo išvykti M. Katiliūtė), S. Nėris empatiškai reaguoja į uždaros, vienišos, nuo aplinkos atsiribojusios, nepriteklių kentusios dailininkės tragišką gyvenimo baigtį. Ciklą sudaro eilėraščiai „Einam!“, „Išėjai tu“, „Lūpos išbalę“, „Kas žinojo“. Tačiau šiam ciklui taip pat priskirtinas ir eilėraštis „Naktį nykią“. Tai patvirtina prie S. Nėries kūrinio pridėtas poetės priedas: „Šis eilėraštis yra skirtas a. a. Katiliūtei ir buvo pridėtas prie ano ciklo, bet vėliau aš jį atskyriau.“¹⁵⁰ Atkreiptinas dėmesys, kad eilėraščiai rašyti skirtingu laiku. „Naktį nykią“ sukurtas 1937 m. balandžio 27 d., likusieji vėliau – 1937 m. gegužės 8 d. Tad kūrinys „Naktį nykią“ skaitytinas kaip impulsyvus, spontaniškas, jautriausias, pirminę reakciją į dailininkės mirtį (M. Katiliūtė nusižudė 1937 m. balandžio 5 d.) atskleidžiantis tekstas. Kiti šio ciklo eilėraščiai rašomi iš didesnės distancijos, todėl labiau „suvaldyti“, juose daugiau su M. Katiliūtės gyvenimu susijusių detalių.

Eilėraštis „Naktį nykią“ sukuriamas kaip vizija, kuri konstruojama pasitelkiant bendruomenės atstumtos, nesantuokinio vaiko susilaukusios moters dramą:

Lyg vaiduoklis naktį nykią
Vaidinuosi –:
Kaip tu savo pavainikį
Uždainuosi?

Neraudok, širdies vaikelį,
Liūlia, liūlia!
Oi, nebark manęs tėveli!
Oi, motule...

Neramus širdies vaikelis
Neužmiega. –
Šešėliuotas mano kelias –
Kur jis bėga?

Šaltas šiurpas nubučiaavo
Jauną veidą. –
Išta rankos. Naštą savo
Jau paleido – –

¹⁵⁰ Šiuos S. Nėries priedašus paskelbė M. Kvietkauskas, įrodęs, kad S. Nėris 1945 m. rengė savo eilėraščių rinktinę atrinkdama, tobulindama ir komentuodama 1941 m. LTSR valstybinėje leidykloje išleistos knygos pavadinimu „Rinktinė“ tekstus: „...turinyje pieštuku pažymėjo eilėraščius, numatytus būsimai knygai, kai kuriuos tekstus redagavo, o prie kai kurių įrašė nedidelius paaiškinimus. Tai vieninteliai žinomi tokio pobūdžio Nėries priedašai – siekiant palikti žinių apie eilėraščių genezę, asmeniškai svarbius momentus, netgi apie juos pagimdžiusias būsenas ar nuojautas. Matyt, jie mintyse buvo skiriami ateičiai – galvojant, kaip bus interpretuojamas vienas ar kitas biografijos momentas, kai kurių svarbių eilėraščių prasmės, dar kartą prie tų akimirų grįžtant.“ Plačiau: Mindaugas Kvietkauskas, „Žalias siūlas rinktinei surišti“, *Tolimas sapnas*, Vilnius: LLTI, 2016, p. 7–33.

Šalnos gėlos širdį gelia
Naktį nykią. –
Kas mylės tave bedalį
Pavainikį?

Eilėraštis pradamas nuo atstumtosios tariamų žodžių, kuriais įvardijama moters būklė – „Lyg vaiduoklis naktį nykią vaidinuosi“. Moters figūra tapatinama su vaiduokliu, priklausančiu tarpinei sferai. Moteris nei gyva, nei mirusi („Lyg vaiduoklis“), tačiau kitiems matoma, su ja komunikuojama. Vertinamuoju klausimu („Kaip tu savo pavainikį / Uždainuosi?“) iškart perteikiamas požiūris į moterį ir jos kūdikį. Teirujamasi, kaip ji „uždainuos“ – nutildys savo vaiką, kuris nepriimtinas ir nereikalingas moterį supančiai bendruomenei. Tarytum atsakas šiurkščiam klausimui pateikiami vaikui dainuojamos lopšinės žodžiai, kuriuose ryškėja švelnus moters kreipimasis į savo kūdikį: „Neraudok, širdies vaikelį, / Liūlia, liūlia!“, „Neramus širdies vaikelis / Neužmiega“. Bent keletą kartų pakartojamas tas pats kreipimasis („širdies vaikelį“) į vaiką, nurodantis glaudų motiną ir jos kūdikį siejantį ryšį. Lopšinę dainuojančioji savo vaiką ramina, jį priima. Taip kūrinyje atskleidžiamas dvejopas vaiko vertinimas, sulydantis kelias skirtingas požiūrio perspektyvas. Vaikas tampa artimu „širdies vaikeliu“ (kai kalbama motinos vardu) ir smerkiamu pavainikiu (kai kalbama iš bendruomenės požiūrio taško). Svarbi tekste plėtojama vidinį konfliktą išgyvenančios moters padėtis. Viena vertus, ji priešinasi ją smerkiančiai bendruomenei (tai įrodo nepritario šūksnis „Oi, nebark manęs tėveli!“), tačiau, kita vertus, suvokia savo bejėgystę (tai patvirtintų iškart po bandymo pasipriešinti išreikštas nutylėjimo atodūsis „Oi, motule...“).

Kūrinį svariai papildo S. Nėries komentaras, nubrėžiantis tikslesnes eilėraščio perskaitymo gaires. „Pavainikis“ – širdies vaikelis yra menas, kuris daro kūrėjo gyvenimą tragišku“, – šia fraze rašytoja pateikia kūrinio perskaitymo kodą. S. Nėris atskleidžia, kad kūrinyje plėtotas nepriimto vaiko ir „širdies vaikelio“ motyvas turėtų būti suprastas kaip menas, kūryba. Taigi eilėraštyje, pasitelkiant moters ir vaiko paralelę bei moterų kūryboje pasikartojančią rašymo kaip kūdikio nešiojimo ir gimdymo, jo globojimo metaforą perteikiamas kūniškas menininkės ir kūrinio santykis, kūrėjos vaidmuo bendruomenėje. Kaip minėta anksčiau, moteris eilėraštyje vaizduojama kaip užėmusi tarpinę būseną, ji „vaiduokliška“, todėl nepajėgi tinkamai išpildyti motinystės vaidmens, tad neišskiriamas motinos kūno ir jos kūrinio santykis pradeda irti. Galiausiai motina miršta, negalėdama pasirūpinti kūdikiu: „Ilsta rankos. Naštą savo / Jau paleido – –“. Apskritai S. Nėries kūryboje vaizduojamas vaikas ir motiną siejantis santykis pasižymi komplikuoju ryšiu. Tokie kūriniai plėtojami iš namų išėjusio ir namo pas laukiančią motiną nesugrįžtančio vaiko perspektyvos:

Žiūrės ten mama pro langelį,
Kai vakaras pievoj garuos. –
O paruge baltas takelis
Ilgai akyse tavaruos.

Tai kimsies, kam tuomet bareisi...
Paguosti tavęs negaliu – –
Juk aš **niekad** nepareisiu
Pro paruges – baltu keliu

(eil. „Baltas kelias“)

Arba motina ilgisi savo išėjusių, namus apleidusių vaikų:

Baltais keliais ji nusileis
Su snaigių muzikos garsais.

Nėr dukrelės brangios, –
Motinėlė raudos.
Iš šalies tolimos
Nesugrįš **niekad**os.

Sudėtingas likimas tenka ir tiems, kurie į namus sugrįžti nori. Pastarieji to padaryti nebegali – „išklysta“ iš kelio („Tik jų nėra. Pamiršo kelią / Į lizdą gimtąjį vaikai. –“, eil. „Motina“) arba grįžę į gimtinę teranda tik tuščius namus, kuriuose jų laukusi motina būna jau mirusi (pvz., eil. „Sūnus palaidūnas“). Minėtuose tekstuose skleidžiasi sudėtingas vaiką ir motiną siejantis santykis. Vaikai ir motina ilgisi vieni kitų, jaučiasi vieniši, palikti ar apleisti. Literatūrologė R. Tūtlytė pastebi, kad S. Nėries kūryboje motiniškumas siejasi su šeimos erdve, tačiau „vis dėlto šeimos kontūrai labiau ryškesni yra siužetuose, lyrinėse situacijose nei kalbančiosios savijautoje. Savijautoje išlieka svetimumo, nepritapimo, našlaitės jausmas“¹⁵¹. Tad kaip ir kituose S. Nėries kūrinuose, taip ir eilėraštyje „Naktį nykią“ atsiranda įvairūs trukdžiai (mirtis, smerkianti bendruomenė), neleidžiantys atskleisti visiškai „išpildyto“ moters kaip motinos vaidmens. Pasitelkiant S. Nėries suformuluotą teiginį, kad vaikelis sietinas su menu, šią eilėraščiuose kartojamą su vaiku nutrūkusio ryšio situaciją būtų galima interpretuoti kaip moters negalėjimo kūniškai savęs išpildyti, pratęsti gyvybinį pradą situaciją, kuri taip pat atskleidžia modernioje visuomenėje savęs negalinčios realizuoti menininkės problemą. Eilėraštyje „Naktį nykią“ tradicinis moters-motinos vaidmuo prakeikiamas, jos kuriama gyvybė – „širdies vaikelis“ – nepriimama bei pasmerkiama. Ir moteris, ir kūdikis vaizduojami kaip neturintys vilties pritapti „įsirašyti“ į bendruomenės gyvenimą („Kas mylės tave bedalį / Pavainikį?“). V. Daujotytės teigimu, moteris kūrėja eilėraštyje vaizduojama kaip „ta, kuri išsiskiria iš tradicijų, konvencijų, pažeidžia normas, yra barama.“¹⁵² Todėl eilėraštyje plėtojama moters identifikacija su pasmerktąja tampa tragiškos moters-kūrėjos lemties projekcija.

Kituose M. Katiliūtei skirto ciklo eilėraščiuose nusižudžiusios merginos likimas plėtojamas konkrečiau, atsiranda nuorodų, susijusių su dailininkės gyvenimu: „Ant apleistos paletos / Nenudžiuovę

¹⁵¹ Rita Tūtlytė, „Salomėja Nėris: „Aš su bangomis žaisiu ir šoksiu...““, *Išliekanti lyrika: XX amžiaus lietuvių poezijos vidinių struktūrų kaita*, Vilnius: Gimtasis žodis, 2006, 48 p.

¹⁵² Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001, p. 307.

dažai. – “, „Tiktai lūpos išbalę / Nebžydės spinduliais. – / Ten naktis visagalė / Spindulių neįleis.“ Keliami neatsakomi, reakcijos į merginos mirtį išprovokuoti klausimai, svarstomos M. Katiliūtės pasitraukimo iš gyvenimo priežastys: „Ką mirtis pakuždėjo / Tau baisioj vienuoj?“, „Kas žinojo, kad vietos / Tau tereiks tiek mažai? – “. Šiame M. Katiliūtei atminti skirtame cikle S. Nėries pasirenka savo kūryboje itin dažnai pasitelkiamą našlaitystės motyvą, kuris aptariamame eilėraštyje, V. Daujotytės žodžiais, tampa „egzistencinio našlaitiškumo žyme“¹⁵³. S. Nėries kūryboje merginos identifikacija su našlaite pasireiškia eilėraščiuose plėtojant įvairius pasakų siužetus. Poetės kūryboje dažnai vaizduojama naktį iš namų pabėganti, miške paklystanti, kelio link „gimtojo žiburio“ nerandanti, pamotės skriaudžiama, užuojautos nesulaukianti našlaitė. Lygiai taip pat ir M. Katiliūtei skirtuose eilėraščiuose dailininkės savižudybė aiškinama kaip našlaitiškas merginos pabėgimas („Niekam, niekam nematant, / Išėjai tu basa“) ar išvaymas iš namų („Būtų gal neišvarę / Alkanos ir basos. – / Būtų gal neuždarę / Kąsnio duonos sausos“). Žiauraus merginos likimo (kaip ir eilėraštyje „Naktį nykią“) neužtaria ir nesupranta aplinkiniai („O minia abejinga, / Nuosaiki visada, / Plauks apsunkus, laiminga, – / Kaip galvijų banda“). Kūrėją supanti bendruomenė vaizduojama kaip abejinga, smerkianti, atstumianti, nesuprantanti, todėl moteris-kūrėja, atsidūrusi visiškos vienatvės būsenoje (kurią rinkosi ir M. Katiliūtė), neatlaiko kūrybos naštos ir pasirenka tragišką atomazgą:

Ką mirtis pakuždėjo
Tau baisioj vienuoj?
„Tu našlaitė tarp vėjų. –
Einam! Einam namo!

Tu bijaisi, mergyte,
Šio pasaulio graudaus?
Einam! Ten tau skraidyti,
Juoktis niekas nedraus.

Tavo pats jaunumėlis,
Rytmetinė daina. –
Vai, mylės tave smėlis
Ir velėna drėgna!“

(eil. „Einam!“)

Tekstas konstruojamas kaip mirties gundymas, kvietimas. Kiekviena strofa baigiama mirties vilione, našlaitės gyvenime neišsipildžiusios iliuzijos pažadu („Einam!, Ten tau skraidyti, / Juoktis niekas nedraus“, „Vai, mylės tave smėlis / Ir velėna drėgna!“). Mirtis eilėraštyje veikia kaip personažas, balsas iš anapus. Ji kalbina, žada galinti suteikti saugią namų užuovėją nuo „pasaulio graudaus“.

Į S. Nėries dailininkei skirtus eilėraščius galima žvelgti ne tik kaip į M. Katiliūtės mirties išprovokuotą reakciją, tam tikrą jaunos, talentingos kūrėjos pasitraukimo iš gyvenimo interpretaciją,

¹⁵³ Viktorija Daujotytė, *Saloméja Nėris: Fragmento poetika*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga, 2005, p. 143.

perteiktą S. Nėries kodu, bet ir kaip pačios S. Nėries ar moters-kūrėjos jauseną atliepiančius tekstus, kuriuose plėtojama universali moters kūrybos drama, moteriai-kūrėjai kylantys, sunkiai įveikiami iššūkiai, susiję su siekiu save realizuoti bei atrasti savo vietą bendruomenėje.

IŠVADOS

Šiame darbe siekta atidžiau pažvelgti į nepriklausomos Lietuvos ketvirtuoju XX a. dešimtmečiu kūrusių trijų menininkių konstruotus moterų įvaizdžius ir savivaizdžius. Analizuoti dviejų dailininkių (M. Katiliūtės, D. Tarabildienės) ir poetės (S. Nėries) gyvenimo bei kūrybos istorijoje ryškėję moters autoreprezentacijos ypatumai. Interpretuojant moterų egodokumentinį bei kūrybinį palikimą išskirti trys specifiniai moterų laikysenų modeliai, o kartu kūrėjų savivaizdžius vienijantys motyvai.

M. Katiliūtė, norėdama įsitvirtinti kaip laisva, nepriklausoma menininkė, rinkosi radikalią opoziciją. Egocentriška, į save susitelkusi mergina pasižymėjo įtemptu, komplikuoju ryšiu su socialine aplinka. Siekdama atsiriboti nuo bet kokių papildomų veiklų (organizacijų, draugijų, dailės užsakymų), griežtai kontroliuodama asmeninį gyvenimą, M. Katiliūtė laiką ir dėmesį besąlygiškai skyrė tik vienintelei veiklai – tapybai, rinkosi viską menui paaukojusios kūrėjos, prilygstančios pripažintiems, kanonizuotiems vyrams, likimą. Nematydama kitų alternatyvų, moteris tapatinosi su asketišku, solipsistiniu, nuvertinančiu asmeninio gyvenimo ryšių reikšmę, menininko modeliu, leidusiu įsteigti save gyvenamojo laiko bendruomenėje. Ši radikali dailininkės pozicija kartu byloja apie modernią, individualistinę ir visiškai savimi pasitikinčią, visuomenės normas ir įsitikinimus pralenkiančią moters savimonę, kuri atsispindi ir menininkės kurtuose dailės darbuose. Pastaruosiuose kvestionuojami tradicijos moteriai priskirti vaidmenys. Iš tradicijos paveldėtuose moterų vaidmenyse atsidūrusios moterys (dirbančios buitines darbus, globojančios vaikus, besirūpinančios nuskriaustaisiais) tarytum stokoja pilnatvės, gyvybės, yra uždaros, persmelktos kontempliatyvos nuotaikos, atsiribojusios nuo dabarties momento ir aplink vykstančio veiksmo. Kaip alternatyva šiems moterų atvaizdams siūloma kitokia, moderni, paveiksluose užfiksuota moterų laikysena. Su žiūrovo žvilgsniu susitikti nebijantys moterų portretai vaizduojami nebe konkrečioje namų, o abstrakčioje erdvėje. Taip tarytum perkeliamas akcentas nuo moters kaip riboto tradicinio vaidmens atlikėjos prie nepriklausomumą ir pasitikinčią laikyseną įkūnijančios individualistinės herojės. Šios moterys pasižymi „kandžiu žvilgsniu“, vyriška laikysena bei kūno kalba, kitais moterų emancipaciją ženklinais įvaizdžio, aprangos ženklais.

D. Tarabildienės kuriamą savivaizdį galima apibūdinti kaip įvairialypę, besikeičiančią, improvizuoti ir žaisti mokančios kūrėjos laikyseną. Save visuomeninėje, kūrybos ir šeimos sferoje realizavusi moteris išsiskyrė plačiu interesų lauku, siekiu išbandyti kūrybines galias įvairiose meno srityse (grafikoje, tapyboje, skulptūroje, fotografijoje). Itin modernūs ir netikėti atrodo studijinės ir reportažinės (tuo metu dominuojančios) fotografijos ribas peržengiantys dailininkės eksperimentai, kuriuose moteris novatoriškai modelavo ir kūrė savo įvaizdį. Pagrindiniu vaizduojamu objektu pasirinkdama savo pačios kūną, menininkė kūrė įvairias kompozicijas, įsikūnijo į skirtingų herojų vaidmenis. Perkurdama kino bei reklamos vaizdus, persikūnydama į to meto įžymybių amplua, perfrazuodama populiariosios kultūros

ženklus, laužydama įprastas šeimos fotografijos žanro ribas, D. Tarabildienė atskleidė savo kaip modernios, emancipuotos moters, besidominčios lietuvių kultūroje bei europiniame kontekste pasirodžiusiais modernybės ženklais, portretą. Vis kitokį autoportretą konstruodama, menininkė kūrė ne prie vieno įvaizdžio neprisirišusios, įvairias laikysenas pakartoti ir perimti siekiančios moters vaizdinį, bylojantį apie paslankiai suvokiamas menininkės savivaizdžio ribas ir jas reliatyvinančią autoironiją. Dailininkė, perkurdama skirtingus įvaizdžius, siekė su jais ne susitapatinti, o pabrėžti jų reliatyvumą, akcentuoti žaidybinę atmosferą, gebėjimą prisitaikyti ir iš distancijos (kartais ironiškai) pažvelgti į įvairius moteriai atitenkančius vaidmenis bei ją įtraukiančias, supančias aplinkybes.

S. Nėries dienoraščiuose ir kūryboje reprezentuota kalbančiosios laikysena persmelkiama troškimu užmegzti ryšį. Tekstuose atsirandančios dialogo užuominos, į kalbančiosios išpažintį atsakantis, reaguojantis balsas žymi siekį išsipasakoti, norą būti suprastai. Vaizduojamos laukimo bei ilgesio situacijos, kuriose gręžiamasi į *kitą*, ilgimasi *kito* buvimo šalia. Plėtojami siužetai, kuriuose moters pasaulyje pasirodęs *kitas* (dažnai mylimasis) išlaisvina kalbančiąją iš slogios, mirtimi alsuojančios erdvės, išveda ją į gyvybe pulsuojančias beribio pasaulio erdves. *Kitas* veikia kaip tarpininkas, gyvenimui prikelianti, atgaivinanti jėga. *Kitas* tampa ne tik vedliu, gelbstinčiuoju, išlaisvinančiuoju kalbančiąją nuo abejingos, jos nesuprantančios bendruomenės, slogios aplinkos, bet veikia kaip idealaus bendražygio įsikūnijimas. Jį ir kalbančiąją sieja maksimalistiniai siekiai, idealistinis pasaulėvaizdis, tam tikra dvasinė giminytė, todėl *kitas* kalbančiosios vaizduotėje iškyla kaip lygiaverčio dvasinio dvynio atitikmuo, su kuriuo patiriamos pilnatvės būsenos, aistra gyventi. Su *kitu* įgyta patirtis besąlygiškai branginama (tuomet pabunda desperatiškai savo jausmą ginanti, baugių likimo pranašysčių nepaisanti, paslaptinga bei miniai nesuprantama moteris-ragana), o šio santykio netektis moterį verčia identifikuotis su prakeiktosios, iš namų išvartytosios, vienišos vilkės, našlaitės būsenomis. Šis išskylantis dvasinio dvynio poreikis pastebėtinas ir asmeninėje S. Nėries istorijoje, kuriuo paaiškinamas S. Nėries kaip giliai įsimylinčios, besąlygiškai meilės objektą idealizuojančios, kūrybos globėjus ar sielos paslapčių patikėtinius įgyjančios moters psichologinis įvaizdis.

Vidinės moterų būsenos ir tikrovės santykį apibūdina visų moterų istorijose atsirandantis kaukės motyvas. M. Katiliūtės atveju kaukė pasitelkiama siekiant nuslėpti vidinę kančią, sunkią būseną, kurios egzistavimą patvirtina menininkės dienoraščiai. Linksmos, energingos, entuziastingai dirbančios merginos įvaizdis, kurį M. Katiliūtė pasitelkdavo eidama į socialinę viešumą, veikė it kaukė, paslepianti ir savaip represuojanti į savižudybę atvedusią vidinę dailininkės dramą, kurią iki šiol sunku rekonstruoti. Tad M. Katiliūtė „naudojasi“ kauke kaip priedanga privačiam gyvenimui nuo kitų apsaugoti. D. Tarabildienės darbuose kaukė virsta menininkės žaidimo, kūrybos įrankiu, leidžiančiu įsikūnyti į skirtingus vaidmenis, įsijausti į įvairių moterų figūras. Menininkės kūryboje kaukė virsta tam tikru savo įvaizdžio komentaru, kuris nėra sureikšminamas ar suabsoliutinimas. Keičiant vieną kaukę po kitos

akcentuojamas moters kurtų įvaizdžių reliatyvumas, jos prisiimtų vaidmenų įvairumas – o kartu patiriamos išsilaisvinimo galimybės (tiesa, radikaliausi savivaizdžio eksperimentai – fotografijos – taip ir lieka privačioje erdvėje). Panašiai kaukės motyvas atsiskleidžia ir S. Nėries kūryboje, tačiau poetė kaukes pasitelkia identifikuodamasi su archetipiniais moterų vaidmenimis. Skirtingai nei D. Tarabildienės kūryboje, S. Nėries atveju kaukė neatlieka tik vieno iš daugelio moters kurtų įvaizdžio funkcijų, o atspindi vidinio moters kelio etapus. Nors šie įvaizdžiai kinta, jie vis tiek lieka tarpusavyje glaudžiai susiję, perteikia nuoseklų moters brendimo kelią ir veikia kaip kalbančiosios egzistencinės būsenos, pilnatvės ieškojimo slenksčių projekcijos.

Aptariamų moterų istorijose išskyla ir bendresnė tarpukario Lietuvos moters-kūrėjos drama. M. Katiliūtė šį konfliktą išgyvena itin skaudžiai, radikaliai atsiriboja nuo bendruomenės ir susitelkia tik į vienintelį meninės savirealizacijos tikslą, pridengdama ar net represuodama vidinį gyvenimą. D. Tarabildienės kūrybingiausi autoreprezentacijų bandymai taip pat lieka nuslėpti – viešumoje nepaskelbti, visą menininkės gyvenimą privačioje erdvėje saugoti fotografiniai eksperimentai liudija apie jiems nepalankią sociokultūrinių lūkesčių atmosferą, modernių moters eksperimentų suprasti nepajėgią tarpukario bendruomenę. S. Nėries M. Katiliūtei skirtuose eilėraščiuose, kuriuose poetės pasaulėvokos kodu interpretuojama tragiška dailininkės istorija, taip pat matyti kūrėjos nesuprantančios, jai abejingos, jos nepriimančios bendruomenės ir moteriškojo „aš“ konfliktas. Moteris kūrėja lieka nepajėgi savęs realizuoti duotoje bendruomenėje, negalinti išpildyti savo kūrybinių aspiracijų.

Visų aptartų moterų kūrybos analizė atskleidžia jų modernią, laiką pralenkiančią, nepriklausomos saviraiškos siekiančią savimonę. Tačiau tarpukariu kūrusių moterų situacija skleidžiasi kaip gan nevienapasmė. Viena vertus, moterų savimonė susidūrė su slopinimu. Galima pastebėti, kad moterys buvo spraudžiamos į patriarchalinio diskurso rėmus, o, siekdamos pritapti prie to meto bendruomenės, kartais savo kūrybines ambicijas turėjo suvaržyti ar užgniaužti. Kita vertus, tokioje represyvioje visuomenės atmosferoje formavosi skirtingos moterų laikysenos, saviti bei įvairūs moterų elgsenos modeliai. Moterų istorijos liudija, kad jų siekis grumtis su socialiniais barjerai atvedė aptariamą moteris prie savirealizacijos pripažinimo, o jų meninė kūryba tapo kultūrinio palikimo dalimi, leidžiančia kalbėti apie savitą moterų menininkių sąmoningumo istoriją, skirtingus jų raiškos būdus. Feministinės kritikos požiūriu, tarpukariu ryškėję moterų savivaizdžiai ženklino pokytį – jie skleidėsi kaip kitoniški, stipriai nutolę nuo tradicinio moterų vaidmens, kurį siūlė patriarchalinis diskursas.

SUMMARY

In this paper attitudes of three women who created in independent Lithuania and their self-presentations are analysed. Artists' Domicelė Tarabildaitė-Tarabildienė, Marcė Katiliūtė and poetess' Salomėja Nėris egodocumentary and creative heritage are interpreted and their biographies are inquired. It especially focuses on the women's activities in the fourth decade of the XX century during which the women-artists reached the culmination of their self-expression by integrating into cultural life, creating intensively and seeking for public recognition. This paper analyses and compares womanly 'ego' which appeared in their creative works and representation of women's forms from feminist point of view, styles of the artists' postures, their chosen attitudes which enabled them to seek for self-expression and entrenchment in the contemporary society.

M.Katiliūtė's drastic and society-disassociated attitude, her objective to identify herself with ascetic type of an artist are discussed. The artist's works of art in which traditional roles of women are indicated and individual self-assured heroines are promoted are analysed in the paper as well. Self-image created by D. Tarabildaitė-Tarabildienė discloses miscellaneous, altering attitude of the artist able to improvise and play. Notably unexpected and up-to-date are the artist's photographic experiments, in which the woman innovatively designed and created her self-image and personated herself into roles of various characters. The artist revealed herself as a modern and emancipated personality interested in marks and symbols of modernity appearing in the Lithuanian and the European context. In S. Nėris diaries and other works the poetess' great desire to get in touch is represented. Allusions are found in the texts signifying ambition to unburden herself and become recognized. Plots are developed in which *the Other* appearing in the woman's world (often beloved) liberates from oppressive space. That *the Other* acts as a mediator, as revitalizing power equivalent of spiritual twin.

In the stories of such discussed women emerges a more common drama of the woman-creator in interwar Lithuania. Analysis of creation of all the discussed women discloses their up-to-date, time exceeding and independent self-consciousness. However, the situation of the women, who created during interwar period appears to be not unambiguous. On the one hand, the women's self-consciousness faced suppression. It is evident that the women were thrust into frames of patriarchal discourse and, striving to belong to the contemporary society, were forced to limit or suppress their creative ambitions. On the other hand, in such repressive atmosphere of the society different attitudes and individual and diverse models of the women's behaviour were developing. The women's histories witness their ambitions to struggle against social barriers which led them to the recognition of their self-expression and their artistic creation became a part of cultural heritage which enables to discuss peculiar story of the women-creators' consciousness and particular ways of their self-expression.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Šaltiniai:

1. Nėris, Salomėja, *Lauk manęs*, sudarė Rita Tūtlytė, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2015.
2. Nėris, Salomėja, *Poezija: eilėraščiai, poemos*, Vilnius: Vaga, 1979.
3. Nėris, Salomėja, *Tolimas sapnas*, sudarė Mindaugas, Kvietkauskas, Vilnius: LLTI, 2016.
4. *Salomėja Nėris*, raštai, t. 3, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984.
5. „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 5, 1940.
6. „Iš dailininkės dienoraščio ir užrašų“, parengė Kostas Korsakas, *Kultūra*, Nr. 6/8, 1940.
7. „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 15, 1970.
8. „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 16, 1970
9. „Turiu savo vienintelį tikslą“, parengė Pranas Gudynas, *Švyturys*, Nr. 17, 1970.

Literatūra:

10. Balkelis, Tomas, *Modernios Lietuvos kūrimas*, Vilnius: LLTI, 2012.
11. Bethke Elshain, Jean, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002.
12. Brazauskas, Juozas, *Dailininkė Marcė Katiliūtė*, Kaunas: Žiemgalos leidykla, 2006.
13. Burbaitė, Ieva, „Dailininkės Domicelės Tarabildienės (1912–1985) autoportretai XX a. 4-ojo dešimtmečio fotografijose: pirmavaizdis ir improvizacijos“, rengiama spaudai.
14. Daugirdaitė, Solveiga, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, Vilnius: LLTI, 2000.
15. Daujotytė, Viktorija, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma litera, 2001.
16. Daujotytė, Viktorija, *Salomėja Nėris: Fragmento poetika*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga, 2005.
17. *Domicelė Tarabildienė. Kūrybos versmės*, sudarė Regina Urbonienė, Lietuvos dailės muziejus, 2012.
18. *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995.
19. Grinius, Jonas, „Salomėja Nėris“, *Aidai*. Prieiga per internetą:
http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=218%3A196104&id=3046%3Ali&option=com_content&Itemid=250 [žiūrėta 2016 05 09].
20. Jankevičiūtė, Giedrė, „Dar nepakankamai pažįstama“, *7 meno dienos*, Nr. 987, 2012.
21. Kavolis, Vytautas, *Kultūros dirbtuvė*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
22. Kavolis, Vytautas, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.
23. Kavolis, Vytautas, *Sąmoningumo trajektorijos*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidybos fondas, 1986.
24. Kubilius, Vytautas, *Salomėjos Nėries lyrika*, Vilnius: Vaga, 1989.

25. Mikėnaitė, Akvilė, *M. Katiliūtė*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963.
26. Moi, Toril, *Lyties teksto politika*, Vilnius: Charibdė, 2001.
27. Narušytė, Agnė, „Nosis‘ laikui: Domicelės Tarabildienės fotografijų ir fotografiškos paroda LDS parodų salėje“, *7 meno dienos*, Nr. 541, 2002.
28. Narušytė, Agnė, „Veronikos Šleivytytės fotografijos bruožai“, *Iš Panevėžio praeities: fotografijos kontekstas ir paveldas: Konferencijos pranešimų rinkinys*, Panevėžys: Panevėžio kraštotyros muziejus, 2006.
29. Raškauskas, Kęstutis, *Revoliucinės kultūros eksperimentas Lietuvoje (1927-1935)*, daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2014.
30. Roberts, Marie Louise, *Civilization Without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.
31. *Salomėjos Nėries gyvenimo ir kūrybos metraštis*, 2 dalis, sudarė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1997.
32. *Salomėja Nėris: Tarp dainos ir regėjimo*, parengė Rūta Brūzgienė, Vilnius: LLTI, 2005.
33. „Svajonės ir rūsti tikrovė“, *Tarybinė moteris*, Nr. 7, 1963.
34. Tarabilda, Petras, „Lietuvos moterų dailė“, *Naujoji romuva*, 1936, Nr. 39.
35. Tulauskaitė, Gražina, „Lietuvių moterų literatūra“, *Naujoji Romuva*, Nr. 39, 1936.
36. „Turiu vieną seserį“, parengė T. Sakalauskas, *Švyturys*, Nr. 3, 1971.
37. Tūtlytė, Rita, *Išliekanti lyrika: XX amžiaus lietuvių poezijos vidinių struktūrų kaita*, Vilnius: Gimtasis žodis, 2006.
38. Valiulis, Skirmantas, Žvirgždas, Stanislovas, *Fotografijos slėpiniai II*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006.
39. Valiuškevičiūtė, Apolonija, *Kauno meno mokykla*, Vilnius: Vaga, 1971.
40. Woolf, Virginia, *Savas kambarys*, Vilnius: Charibdė, 1998.
41. Žemaitytė, Zita, *Domicelė Tarabildienė*, Vaga, Vilnius, 1973.
42. Žilinskienė, Taira, „XX a. trečiojo dešimtmečio Lietuvos drabužių mados“, *Liaudies kultūra*, Nr. 2, 2004.
43. Žukas, Vladas, „Susitikimai su Domicele Tarabildiene“, *Tarp knygy*, Nr. 4, 2009.
44. *Žvilgsnio galia: parodos katalogas*, sudarė Ieva Dilytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2007.
45. *XX amžiaus Literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006.

PRIEDAI

I. ILIUSTRACIJOS M. KATILIŪTĒS KŪRYBAI APTARTI



1. Moters portretas



2. Moters eskizas



3. Ties medžiu, 1935



4. Bulves skuta, 1936



5. Motina, 1935



6. Moteris miške, 1936



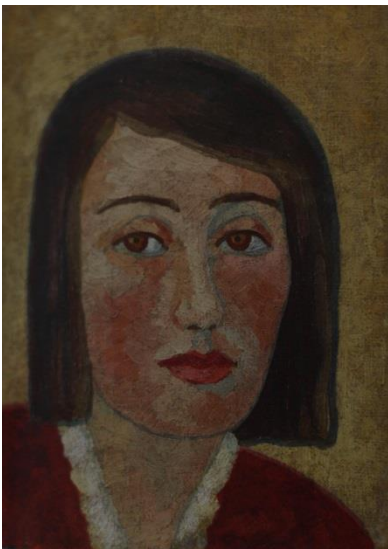
7. Motina su vaiku, 1930



8. Atžala/Paguoda, 1935



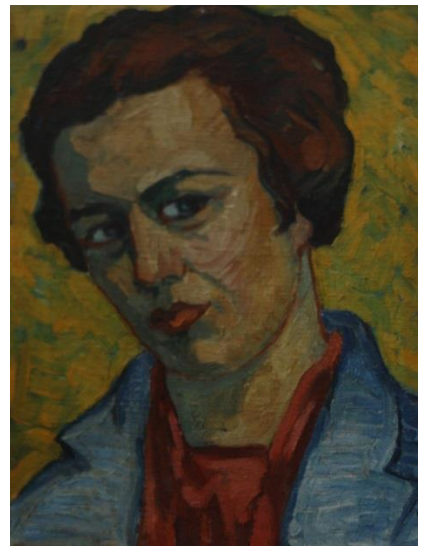
9. Mergina su berete



10. Merginos raudonomis lūpomis portretas 1932-1937



11. Moteris su skrybėle



12. Moters geltoname fone portretas, 1932-1937



13. Poilsis



14. Sesers Stasès portretas, 1936



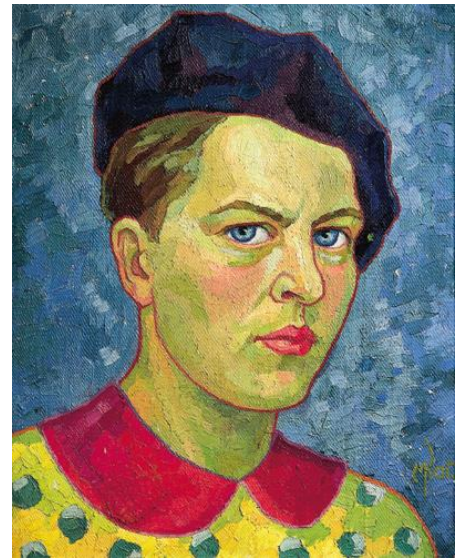
15. Autoportretas, 1936



16. Autoportretas, 1933




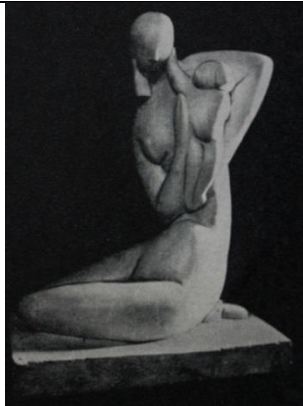










17. Autoportreto eskizas, 1933



18. Autoportretas

II. ILIUSTRACIJOS D. TARABILDAITĖS-TARABILDINĖS KŪRYBAI APTARTI

			
1. Pirmieji žingsniai	2. Arūnas	3. Motinos džiaugsmas	4. Motina su vaiku
			
5. Motina ir vaikas	6. Kariatidė	7. Žvejė	8. Su naujuoju fotoaparatu „Ikonta“ Janapolio laukuose prieš išvykdamą į Paryžių
			
9. Kazys ir Julė Tarabildos su dukra Domicela	10. Su seserimi Brone	11. Su seserimi Brone	12. Su seserimis Ona ir Jule

13. Julė ir Domicelė Jočiūnuose	14. Jočiūnuose	15. Šypsena	16. Gėlėta suknelė

17. Žvaigždė	18. Fotomontažas su lėktuvėliais	19. Naikinančio laiko „fotografika“	20. Žvaigždynas

21. Niu su gipso modeliu	22. Laumžirgis	23. Jočiūnuose	24. Sėdinti su gėlėmis 1



25. Sėdinti su gėlėmis 2



26. Brigitte Helm portretas



27. Lillian Roth



28. Mėnulio pilnatis



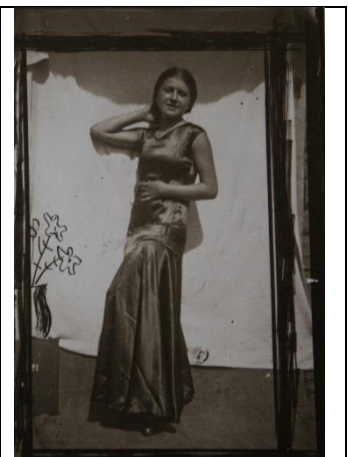
29. Fotomontažas su Lilianos Roth sijonu



30. Žurnalo „Jaunujų pasaulis“ iliustracija



31. Vakarinė suknelė 3



32. Vakarinė suknelė 4



33. Vakarinė suknelė 1



34. Vakarinė suknelė 2



35. Melancholija



36. Niu

