

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Ateinanti raudona suknele ir sidabro šarvais

2013-06-26

ŽURNALAS: DAILĖ

TEMA: Sovietmie

AUTORIUS: Solveiga Daugirdaitė

DATA: 2013-06

Ateinanti raudona suknele ir sidabro šarvais

Solveiga Daugirdaitė

Nacionalinėje dailės galerijoje šį pavasarį, 2013 m. kovo 22–gegužės 19 d., eksponuota Marijos Teresės Rožanskaitės (1933–2007) paroda „Rentgenogramos“ (kuratorė Laima Kreivytė, architektė Julija Reklaitė) buvo ne tik proga pamatyti menininkės darbus (asambliažus, tapybą, piešinius, akcijų dokumentaciją). Kiekviena išsami jau mirusio dailininko paroda yra ir žingsnis perdėliojant dailės kanoną, Rožanskaitės atveju – XX a. II pusės ir XXI a. pradžios dailės kanoną. Tampa vis akivaizdžiau, kad be Rožanskaitės jis nebeįsivaizduojamas, nors dar neseniai atrodė, kad kanonas neįsivaizduojamas su ja. Po 1990-ųjų „tylieji modernistai“ pamažu įsitvirtina mūsų sąmonėje kaip įdomiausi sovietmečio dailininkai, ir Rožanskaitė būtų ne šiaip viena iš jų. Sovietmečiu ji anaiptol nebuvo nežinoma dailininkė (tokiu atveju būtų itin lengva ją „kanonizuoti“ kaip sistemos autsaidere, po mirties sulaukusią savo valandos). Vis dėlto nemažos dalies savo kūrinių, atvirai antisovietiška angažuotų ar tiesiog pernelyg „formalistinių“, vartojant šį terminą anuometine pejoratyvine prasme, eksponuoti nebūtų galėjusi. Jie, neišplaukę anais laikais į viešumą, ir dabar yra šeimos ar privačių asmenų nuosavybė.

Rožanskaitės konceptualumas ir intelektualumas, dėmesys socialinėms problemoms bei nepatogioms temoms, ir šiandien trikdantys ją dominę tragiškieji žmogaus gyvenimo aspektai – visi jie turbūt yra amžinai aktualūs. Vieną iš jų galėtume pavadinti asmenybės ir istorijos susidūrimu, dėl kurio žmogus turi sumokėti aukščiausia kaina – gyvybe arba kuris sutriuškina ir palieka tik beasmenį bylos numerį (dailininkės kūryboje tai – pokario rezistencijos, tremties, iš kurios pati buvo pabėgusi paauglystėje, temos variacijos). Kitas galėtų būti pačios gyvybės tragizmas – senatvė, neišgydomos ligos, mirtis. Šiandien šiuos natūralius ir neišvengiamus kiekvieno gyvenimo momentus vartotojų ideologija slepia į priekį stumdama jaunystės, energingumo, veiklumo, seksualinio patrauklumo kultą. Neišgydomos ligos ir

neišvengiama senatvė vartotojų visuomenėje yra didesni tabu negu buvo sovietmečiu, nors tada atrodė, kad pasiekta absurdo riba (jeigu eilėraštyje buvo paminėta „mirtis“, jis negalėjo skambėti per radiją). Kaip tik dėl socialios, nekonformistinės ir politiškos (politiką suvokiant siaurąja prasme – kaip viešą pritarimą idėjai) laikysenos, dėl kurios dailininkė negalėjo būti priimta į tuometę (kaip ir vėliau – į „šiuometę“) dailės pasaulio nomenklatūrą, jos kūrybos aktualumas didėja. Parodos dalių pavadinimai („Tarp kosmoso ir abstrakcijos“, „Medicininės erdvės“, „Kita veidrodžio pusė“, „Kančios stotys“, „Asambliazų architektūra“, „Etnografinis žvilgsnis“, „Ekologinė klausia“) atspindi ir dailininkę dominčius klausimus (mene, gyvenime), ir dailininkės kūrybos laikotarpius. Kai kurios jos temos turėjo atrodyti visiškai atitinkančios sovietinę ideologiją (kosmosas, mokslo, medicinos laimėjimai), kitos sutapo su XX a. antrojoje pusėje (ypač literatūroje) populiariu nykstančio kaimo fiksavimu ir urbanizacijos grėsme (iš dalies šiai temai priklausytų Rožanskaitės tapyti mediniai klojimai (ciklas „Kaimo architektūra“, 1992–2005) ir pro langus žvelgiančių kaimo žmonių portretai („Mano kaimo žmonės“, 2003)). Savaime urbanizacija yra tiesiog procesas, nei geras, nei blogas, tačiau sovietmečiu urbanizacija nebuvo natūrali – miestuose žmonės pirmiausia ieškojo saugesnio prieglobsčio vykstant karui po karo, bėgo iš baudžiavinės sistemos kolūkiuose, galiausiai planinė melioracija nušlavė pačias sodybas, tad senojo kaimo apgailėjimas, paskutinių jo materialios ir dvasinės kultūros apraiškų fiksavimas reiškė ir protestą prieš prievartos sistemą.

Ekologinė tema tarybų šalyje buvo tiesiog madinga XX a. 9-ojo dešimtmečio viduryje kaip tam tikras sąjūdis (ir Sąjūdis iš dalies prasidėjo nuo ekologinių iniciatyvų), o kaip gyvenimo būdas darosi vėl madingas pastaraisiais metais, porą dešimtmečių pasidžiaugus lūžtančiomis prekybos centrų lentynomis. Tad ekologinė Rožanskaitės klausia taip pat yra savojo gyvenamojo meto idėjų deklaracija. Šiais pavyzdžiais norėjau parodyti, kad dėmesio verta jos laikysena ir sovietmečiu, ir po jo – nuoseklus, kryptingas darbas, neužsidarant dramblio kaulo bokšte (socialiai dailininkei tai būtų kūrybinė mirtis), nebijant įsileisti „laiko dvasią“ atliepančių idėjų, bet ir ne flirtuojant su dominuojančia ideologija, nesusmulkėjant, neprarandant „aukštojo meno“, kaip svarbiausio veiklos orientyro.

Mane labiausiai trikdo Rožanskaitės darbai, kuriuose veikia lėlės („Veidrodžio kita pusė“, 1992; „Gimimas“, 1983) – dar vaikiškais kūneliais, bet su nevaikiškais šukuosenomis, kokios jos buvo iki išgalint barbėms su styrančiomis krūtimis ir neproporcingai ilgomis kojomis, rodančioms subrendusios moters formas ir nebeturinčioms vaikiškumo, kaip ir nežinojimo bei nekaltumo. Todėl praskėtos manekenės kojos (instaliacija „Likimų draperijos“, 2005), imituojančios suaugusios moters pozą, jau pateikia užuominą į seksualumą, reprodukciją ir visas nuo visuomenės draperija paslėptas iš to kylančias moterų gyvenimo tragedijas bei džiaugsmus.

Kitąsyk trikdo net ir tie Rožanskaitės darbai, kuriuose lyg ir nėra nieko trikdančio. Pavyzdys galėtų būti asambliažas „Marija Magdalietė“ (1975). Norėčiau žinoti: jeigu pėsčiųjų perėjos dryžiais žengianti moteris bent atsigręžtų arba mes galėtume pažvelgti į ją iš kitos gatvės pusės, koks būtų jos veidas? Ar ji iš viso turi veidą? Kodėl ji apsirengusi raudonai – netikiu, kad tuomet, 8-ajame XX a. dešimtmetyje (kurį jau prisimenu, nors vaiko akimis), Lietuvoje būtų taip rengtasi net ir ekstravagantiškų moterų (1976 m. Elena Urbaitis pirmąsyk po trijų dešimtmečių atvyko į Lietuvą, ir jos

mama pasipiktino – duktė buvo kelnėta). Ir dar tos violetinės kojinės! Tai šiandien gatvėse pilna tokių ryškiaspalvių derinių, bet sovietmečiu?.. Toks išpūdis, kad dailininkė dirbo ateičiai – turiu galvoje ne tik ryškias grynas spalvas, bet, žinoma, ir metafiziką. Ir ką ta moteris spaudžia prie šlaunies (geltona) – ar tai rankinuko detalė? Kodėl ji yra Marija Magdalietė? O jeigu ji – Marija Madgalietė, tai kuria šio itin dviprasmio pavidalo reikšmė? Ar ta, kuriai patriarchatas priskyrė paleistuvės vaidmenį ir kurią paskui šimtmečius dailininkai pasimėgaudami tapė atgailaujančią ir apsinuoginusią, nes koks gi derinys kitai lyčiai gali būti gražiau? Ar ta, kuri šimtmečius neprisimintoje ankstyvosios Bažnyčios tradicijoje vadinama apostola apostolorum, kurios vardas Evangelijose minimas dažniau negu kai kurių apaštalų ir kuri laikoma svarbiausių Jėzaus gyvenimo momentų – nukryžiuavimo ir prisikėlimo – liudininke? Feministinė teologija bus paspartinusi šios svarbios asmenybės reabilitaciją (naujesniuose Naujojo Testamento leidimuose radosi pastaba, kad pasileidėlė, kurios užmėtyti akmenimis neleidžia Jėzus, netapatintina su Marija Magdaliete), bet Rožanskaitė sovietų Lietuvoje 1975 m. negalėjo žinoti apie artėjančius Šv. Rašto aiškinimo posūkius. Tradicinei paleistuvės traktuotei Rožanskaitė priešinosi veikiausiai intuityviai: ar ryški (visom prasmėm) moteris, netgi raudonu rūbu, jau smerktina? Bent jau akivaizdu, kad ji žengia neatgailaudama. Ir kodėl asambliažo išpjova – verpstės formos? Kodėl joje – kryžius? Panašūs klausimai kirba ir galvojant apie asambliažą „Suklumpa po kryžiumi“ (1976), kur niekas kol kas neklumpa, – kodėl ir kur žengia džinsuota mergina, kuri negali žinoti, kas jos laukia, kokios bus jos pačios spalvos, koks bus jos gyvenimo kryžius?

Mano jaunesnioji dukra, kol dar nėjo į mokyklą, tikėjo, jog atsakymus į visus klausimus žino Laima Kreivytė, autoritetą pelniusi tuo, kad vienu sakiniu paaiškino, kodėl Magdalenos Abakanowicz „Burtininkas“ Europos parke – be galvos. Aš irgi tikiu, kad Kreivytė žino, bet kai norėjau sužinoti, ką ji žino, Rožanskaitėi skirtame albume, kuris sudarytas žodyno principu („Marija Teresė Rožanskaitė: vaizdai ir tekstai“, 2011), neradau straipsnio nei apie teologiją, nei apie kryžių, nei apie egzegezę (arčiausiai šių problemų – Monikos Krikštopaitytės rašytas tekstas „Apie dvasingumą ir skausmą“). Suprantama, niekas apie tai iki šiol nerašė, bet tikiuosi, kad dailininkė sulauks darbų, išryškinančių ne tik jos kūrybos biblinius motyvus, bet ir jos teologiją. Tie senukai geltonose ligonių draperijose ir raudonose lovose prie žalių stalų gali tikėtis tik Dievo ir Rožanskaitės žvilgsnio, visiems kitiems šiame žydinčiame pasaulyje jie nebeegzistuoja. Dailininkės solidarumas su tais, kuriuos visi kiti nurašė, yra ir stipriai krikščioniškas, ir moteriškas, kylantis iš empatijos. Motinos Teresės saris (tai instaliacijos pavadinimas) jai turėjo būti svarbus atjautos pasmerktiesiems simbolis.

Rožanskaitė gyvenime turėjo būti (spėju iš darbų) sėkmingai susikūrusi saugią erdvę darbui – jos socialiniai vaidmenys (dailininkės, pedagogės, dailininko žmonos, motinos) nekonfliktavo. Kaip pasakoja dabartinę Justino Vienožinskio dailės mokyklą (kur dirbo dailininkė ir jos vyras) baigusieji dar sovietmečiu, ryški asmenybė tuomet atrodė Igoris Piekuras, o Rožanskaitė – kiek keistoka jo žmona. Nieko stebėtina – dailininko žmona tuo laiku negalėjo prilygti vyrui. (O ir dabar situacija ne ką pasikeitusi; kaip supratau iš Paulio H-O ir Tomo Donahue filmo „Cindy Sherman svečias“ (2008) – net tais atvejais, kai vyras žino, kad pradeda gyventi su įžymybe, po penkerių metų jis nebeištveria šios nelygiavos. Ir tai – šiandieniam Niujorke!)

Ko galėjo tikėtis sovietmečio dailininkės iki pat 9-ojo dešimtmečio (demagogiją apie

lygias su vyrais moterų galimybes atmeskime iškart)? Tapyba, kaip ir romanų rašymas, buvo suvokiama kaip nemoteriška veikla. Moteriška galėjo būti grafika, tekstilė, keramika. Tai, kas yra taikomojo pobūdžio, smulku, gražu, pūkuota, skirta moterims ir vaikams. Tapytoja galėjo būti madinga portretistė, natiurmortų piešėja (kaip Bronė Mingėlaitė-Uogintienė), prieškarinio tradicijų tęsėja (kaip Marija Cvirkienė, dar saugoma klasiko našlės statuso). Kaip išimtis iš taisyklės premijas galėjo rinkti Sofija Veiverytė, tikusi ir įtikusi įvairiems skoniams, atitikusi epochos reikalavimus: didelis formatas, „krištolinių vazų“ epochai (Audronės Girdzijauskaitės terminas) privalomas dekoratyvumas, didingi kultūros veikėjų portretai, šiek tiek duoklės Lietuvos istorijos stereotipams. Kaip šiame kontekste galėjo atrodyti Rožanskaitė? Ambicija, savo vertės jautimas ar talento prigimtis kartais pasufleruoja teisingus ėjimus, net jeigu jie iš pirmo žvilgsnio atrodo kitaip – pastovėti nuošalėj, nesiveržti į pirmąsias gretas (nuošalėj tuo požiūriu, kad sovietmečiu menininkai ir šviesuomenė gerai žinojo, kas yra „konjunktūriška“, o kas – ne, ir padaromas neleido teptis rankų imantis darbų, kurie būtų pastūmėję į „valdiškų“, t. y. valdžios mėgstamų, menininkų gretas). O kad Rožanskaitė savo vertę suvokė, manyčiau, liudija tai, kad ji nepaskendo smulkiuose moteriškuose žanruose, visą gyvenimą ieškojo naujų raiškos būdų, ėmėsi to, kas dar nenuganyta (nesinori rašyti – madinga): asambliažai – XX a. 8-ajame dešimtmetyje, instaliacijos – po 1990-ųjų; ne tiek daug vyresnių menininkų peržengė ŠMC slenkstį, ką kalbėti apie darbus atvirose erdvėse. Daugybė vyresnio amžiaus menininkų nebūtų išdrįsę.

Jos, tremtinės, netekusios tėvo, patirtis leido permąstyti Lietuvos istoriją kaip savo asmeninę tada, kai buvo patogiau gręžtis į žilą senovę (ką sėkmingai darė visi tautiniai komunistai, „dirbę Lietuvai“). Ir domėtis politika bei XX a. antrosios pusės istorijos įprasminimu mene (ar, priešingai, meno kūrimu pasinaudojant istorijos žiniomis) nelaukiant „perestroikos“ leidimo. Instaliacijos KGB rūmuose nebuvo duoklė naujam konjunktūrai. Atvirai antisovietinė Rožanskaitės kūrybos dalis siekia 8-ąjį dešimtmetį (asambliažai „Tėvo atminimui (Žmogaus atminimui)“, 1974; „Veronikos drobulė“, 1975; „Suklupimas“, 1977; „1941-ieji metai“, 1972), o vėlesnis pokario įprasminimas yra itin išpūdingas. Tapybos darbas „Lietuvos partizanė Sofija Butėnaitė (Ramunė)“, (2004), kuriame ginkluotos moters atvaizdas kaip šventosios paveikslas papuošiamas tarsi sidabro aptaisais, drauge su „Čečėne“ (2003) kuria kariaujančių moterų galeriją, šio bauginančio ir drauge masinančio moters vaidmens nepalieka praeičiai, visų pirma romantizmo epochai (nuo Adomo Mickevičiaus „Gražinos“ iki Emilijos Pliaterytės). Tokia pati galėtų būti sidabrinė šarvų spalva. Nors neteko skaityti, kad Rožanskaitė būtų amžininkų vadinama feministinio meno kūrėja, jos darbų galėtų atsirasti ir „Veiklių moterų“ parodoje – tiesa, žurnalistika „veiklumą“ vienareikšmiškai „rezervuoja“ verslininkėms, o čia aš turiu galvoje dailės kūrinius, kuriuose moteris yra ne tik stebimas objektas, bet ir veikiantis asmuo. Kuratorė pasiėlgė apdairiai, parodos dalis įvardydama taip, kad dailininkės kūryba būtų tarsi įrašoma į „bendražmogiškųjų“ universalijų pasaulį. Paradoksas, kad šalyje, kur moterys pirmąją savo išsilavinimu jau nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio ir kuriai vadovauja piliečių išrinkta prezidentė, „moteriškujų“, feministinių temų pabrėžimas būtų kūrybos nuvertinimas, o juk šia paroda siekiama priešingo tikslo – parodyti dailininkės privalumus.

Paroda atskleidžia, kaip kinta dailininkės kūryba. Bet kuri būtų tikroji, klasikinė Rožanskaitė? Kūrybos pradžia – abstrakcijos, fantastinės kompozicijos, kaip išsigelbėjimas iš privalomųjų temų, paskui atsiranda mokslas, technikos pažanga.

Didžioji dailininkės gyvenimo dalis sutampa su epocha, šlovinusia MTR, – dabar jau reikia aiškinti, kad tai – ne Rožanskaitės inicialai, bet mokslo ir technikos revoliucija (dabar sakytume – technologijų raida?). Dailininkė mokėjo kitus kampus išvelgti ten, kur, atrodytų, tebuvo vien beišsikvepianti sovietinė ideologija: medicinos laimėjimai turėjo reikšti žmogaus pergalę prieš ligas ir kūno silpnumą, kultūros (vamzdelių, žarnelių, lempų, monitorių, baltų chalātų) – prieš natūrą. Bet ji, ėmusis ligoninių ir operacijų, veikiai gravitavo kitur: ją labiau domino ne pergalės, bet pralaimėjimai, skausmas, apleistis. Senos (ir seni), nuplikusios ar nuskustos, vienišos moterys, beveik nebeišvelgiami lyčių skirtumai – tas užribis, kuriam dėmesį skiria šiuolaikinis menas. Autorės pozicija akivaizdi: atsigręžusi į ligonius, senokus, išplėstus iš įprastos aplinkos ir izoliuotus ligoninėse, ji tampa socialine kritike, panašiai kaip Simone de Beauvoir, kuri prieš „Kitą lytį“ („Le Deuxième Sexe“) jau buvo išleidusi „Senatvę“ („La Vieillesse“). Kritiška gyvenamajam metui Rožanskaitė išliko ir nepriklausomybės laikais (audiovizualinė instaliacija „Politikų išpažintis“, 2005; instaliacija „Keturi kampai (mafija)“, 2006).

Rentgeno aparatas ir nuotraukos galėjo reikšti ne tik galimybę pažvelgti į kūno vidų, metaforine prasme – ir į sielą, net ir orveliška visuotinio stebėjimo prasme (Didysis Brolis stebi). Man atrodo, kad kaip tik nuo negailestingų, bet gailestingumą siekiančių sužadinti medicinos tematikos darbų Rožanskaitė ir atsiduria dailės gyvenimo centre, o tai – 9-asis XX a. dešimtmetis. Jeigu kas to nesugebėjo atpažinti, tai yra nesugebėjusių problema.

Aš irgi priklausyčiau tiems neatpažinusiems, nors dėl to labai blogai nesijaučiu – ne mano daržas. Bet nedaug trūko, kad būčiau apsikvailinusi kitaip. Pernai Vilniaus knygų mugėje dalyvavau leidinio „Marija Teresė Rožanskaitė: vaizdai ir tekstai“ pristatyme, buvau gerai jį ištyrinėjusi ir beveik sau nusprendusi, kad maždaug jau žinau, kas yra Rožanskaitė (įdomi dailininkė, kuri taip ir nesulaukė Nacionalinės premijos, bet ir čia – ne mano daržas). Neparaginta tikriausiai nebūčiau ir į parodą nuėjusi (nes „jau žinau“). Bet nuėjau ir išsižiojau – juk, žiūrinėdama reprodukcijas, net neišivaizdavau menininkės asambliažų kaip tūrinių erdvių, net embleminės „Marijos Magdalietės“. O šventas naivume! Net įdomu pasidarė: ar tikrai iki šiol nemačiau originalų, ar neatkreipiau dėmesio? – nebesužinosiu. Šioje vietoje subtilesni meno profesionalai turėtų pasibaisėti: o iki šiol nežinojai, kad reprodukcijos neatstoja originalo? Aišku, žinojau, bet netikėjau. Nesu tikra, kad tikėsiu tuo ateity, juoba nesu iš tų dvasingųjų, kurie iš paveikslų auras ir dvasias spinduliuojant jaučia. Bet nors žinosiu, kad kartais rizikuoju susikurti labai neadekvatų plokščių tiesiogine ir perkeltine prasmėmis vaizdą. Gali būti, kad čia kalta šiuolaikinė literatūra, mano duona. Pradėjus rašyti kompiuteriais, originalas (rankraščiai, kurių faksimilės puošia senolių klasikų raštus) literatūroje reiškia nebent neredaguotą autoriaus tekstą, bet nieko bendra nebeturi su autoriaus rašysena, braukymais ir taisymais. Knygas man geriausia skaityti namuose, geriausia – gulint, bibliotekose sėdžiu tik kraštutiniiais atvejais. Daugelis rašytojų, ypač prozininkų, yra sakę, kas svarbiausia rašytojui – nieko romantiško: geras užpakalis (tiesmukai tariant) ar gera kėdė (eufemistiškai kalbant). Menotyrininkėms reikia greitesnių kojų negu man. O menininkėms, be talento, darbštumo, reikia dar ir storos odos, kad nekreiptų dėmesio į nieką, išskyrus savo vidinį balsą.

