

# XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvių moterų teatro sąjūdis: moters reprezentacijos autentika ir stereotipai

*Šarūnė Trinkūnaitė*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: sarune\_tri@yahoo.com

Straipsnio tikslas – remiantis feministinės teatro metodologijos įrankiais, permąstyti XIX a. pab. – XX a. pr. „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio reikšmę: išskirti jame moterų teatro teritoriją ir išanalizuoti jos savitumą / nesavitumą – sceninės moters reprezentacijos diskursą organizavusių tradicinės (mylinčios, namų, šeimos) ir modernios (viešos, veiklios, aktyvios) moters įvaizdžių raiškoje atsispindinčią „moteriško balso“ autentikos ir jos neutralizacijos pastangų ambivalenciją, kurioje, paradoksaliai derėdamos, slypėjo ir feministinio lietuvių sąjūdžio, ir ne feministinio lietuvių teatro užuominos.

RAKTAŽODŽIAI: „lietuviškieji vakarai“, nacionalinis sąjūdis, moteris / moterys, vyras / vyrai, feminizmas, moterų dramaturgija, moterų teatras, moters reprezentacija, herojė, tradicinė moteris, „naujoji moteris“

Lietuviškojo teatro istorija prasidėjo kaip akivaizdi, nors niekur ir niekaip neteorizuota, oficialiomis deklaracijomis neiforminta liberalios feministinės politikos nuostatų praktika. Žinoma, besiformuojančios lietuvių scenos kultūros žemėlapyje didžiąja dalimi tradiciškai braižė vyriškos iniciatyvos, tačiau jos – akivaizdu – nebeturėjo sveltakalbėje lietuviškojo teatro *preistorijoje* lengvai atpažįstamo monopolio<sup>1</sup>. Priešingai: XIX a. pab. – XX a. pr. netikėtai prasiveržusi moterų ir ypatingą moterišką solidarumą manifestuojančių moterų duetų dramaturgijos banga (draminė Žemaitės, Gabrielės Petkevičaitės-Bitės, Liudvikos Didžiulienės-Žmonos, Šatrijos Raganos, Dviejų Moterų (Žemaitės ir G. Petkevičaitės-Bitės), Dviejų Lietuvaičių (Stasės Bogušytės ir Michalinos Dirmantaitės), kiek vėliau – Onos Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės ir Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės kūryba<sup>2</sup>), staiga išsislaptinuosios

1 Tiesa, šis monopolis iki lietuviškojo lietuvių teatro istorijoje turėjo keletą „pažeidžiamų vietų“: jo šturmą pradėjo dar XVIII a. Lietuvos didikė U. Radvilienė (U. Radziwillowa), 5 deš. II pusėje netikėtai atradusi ir iki 6 deš. pr. bemaž reguliariai praktikavusi teatrą – rašiusi dramas, organizavusi jų pastatymus ir šia veikla savo šeimos dvarą Nesvyžiuje pavertusi vienu iš pagrindinių sceninio ano laiko Lietuvos gyvenimo centrų (plačiau žr. Judkowiak 2013); jos paskelbtą estafetę vėliau tęsė drąsesnės, ambicingesnės Vilniaus miesto teatro moterys – aktorė M. Korwell-Morawska, 1801–1805 ir 1810–1811 m. sėkmingai vadovavusi teatro trupei, rašytoja A. Gabrijela Günther-Puzynina, į XIX a. vid. scenos gyvenimą įsiterpusi su pluošteliumi nemažo populiarumo sulaukusių pjesių, o galiausiai – XX a. pr. aktorės, feminizmo idėjų ar jas manifestuojančių sceninių herojų provokuojamos savotiškiems eksperimentams su savo kūnais / nekonvencionalaus kūno panaudojimo paieškomis (pvz., vyriškų vaidmenų realizacijai, apsinuoginimui), „lygių galimybių“ politikos refleksijai, etc. (plačiau žr. Bakutyte 2011: 69–70, 189–190, 352–354).

2 Beje, O. Pleirytė-Puidienė-Vaidilutė ir S. Kymantaitė-Čiurlionienė, regis, taip pat planavo „dviejų moterų“ duetą – savotišką XIX–XX a. sandūroje pajusto moteriško solidarumo atminties ir jo renovacijos gestą („Per Kalėdų atostogas, – savo atsiminimuose pasakojo S. Kymantaitė-Čiurlionienė, – buvome sumaniusios Bitės ir Žemaitės pavyzdžiu parašyti drauge komediją iš <...> Plungės gyvenimo. <...> Niuta [O. Pleirytė-Puidienė-Vaidilutė] rašė, aš vaikščiodama diktavau“ (Čiurlionienė-Kymantaitė 1988: 278)).

moterų ambicijos dalyvauti teatro organizavimo / režisavimo veikloje (sceninė Petkevičaitės-Bitės, kiek vėliau – Unės Babickaitės praktika) ir netrukus tarytum nejučia „paūmėjęs“ jų ryžtas tapti teatro refleksijos proceso kūrėjomis (Žemaitės, kiek vėliau – Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės bei Kymantaitės-Čiurlionienės teatrologija) aiškiai bylojo apie pasikėsinimą į tai, kas feministinio teatro teorijose yra vadinama „moteriškų balsų tyla“ ir iš esmės tik XX a. 8–9 deš. efektyviai sustabdyta „moterų tremtimi į nematomas privataus gyvenimo sferas“<sup>3</sup>.

Be abejo, ši „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio peizaže nutrūkusi „moteriškų balsų tylos“ istorija nebuvo atsitiktinis, netikėtas ar lokalus feminizmo proveržis. Tam tikra prasme jos pertrūkyje gana aiškiai girdėjosi XIX a. paskutiniajame dešimtmetyje kulminavusių politinių-ideologinių pirmosios pasaulinės feminizmo bangos doktrinų aidas, skleidęs taip vadinamąsias „naujosios moters“ idėjas – raginęs ir gynęs moterį, kuri, – rašo Viv Gardner, – įkūnija visų pirma kardinaliai „pakitusį požiūrį į [savo lyties] teises į išsilavinimą ir darbą“, t. y. nepaisydama visuomenės paniekos, siekia „savirealizacijos profesinėje [ar kūrybinėje] karjeroje“<sup>4</sup>. Kita vertus, visiškai akivaizdu: XIX a. pab. – XX a. pr. lietuvių moterų debiutai viešojoje teatro erdvėje vyko anapus „pakitusio požiūrio“ gynybos intencijų ir iš esmės reprezentavo ne tiek „naujosios moters“ ryžtą profesinei ar kūrybinei savirealizacijai, kiek liberalios nacionalinio išsivadavimo sąjūdžio dvasios inspiruotą ir be jokio pasipriešinimo / pasipiktinimo legalizuotą kultūrinio vyrų bei moterų solidarumo idealą – idealą, kuris, istorikų žodžiais tariant, funkcionavo kaip „sąmoningos lietuviybės“ vienijamų ir dėl jos tradicinių lyčių vaidmenų inerciją, „kaip neatitinkančią atgimimo programas“, ignoruojančių inteligentų *bendradarbystės* siekis<sup>5</sup>, o dažniausiai – tiesiog kaip vyrų puoselėjamų bendradarbystės lūkesčių projekcija<sup>6</sup>.

Kvietimą bendradarbiauti teatre priėmusios moterys, aišku, stengėsi. Jos buvo geros bendradarbės: savo kūryboje, atrodo, paklusniai eksploatavo vyrų pasiūlytą „sterilų“ / lytiškai neutralų duomenų – žanrų, siužetų, temų, herojų, etc. – katalogą ir – skirtingai nuo besiformuojančią feministinę Vakarų Europos (ryškiausiai – Anglijos) teatro orientaciją liudijusių „naujųjų moterų“ pastangų „sukilti prieš <...> imitacinę [ligtolinio] moterų meno prigimtį, – rašo Sheila Stowell, – bei reikšti

3 Case 2008: 5–7.

4 Gardner 1995: 6.

5 Marcinkevičienė 1999: 75, 79.

6 Šioje vietoje galima plačiai kalbėti apie nacionalinio lietuvių sąjūdžio vyrų geranoriškai prisiimtą kultūrinės / kūrybinės savo tautos moterų sąmonės žadinimo, puoselėjimo ir tvirtinimo misiją. Plg. Žemaitės prisipažinimą: tądien P. Višinskis, „prisikabinęs prie manęs, nebeatleido, kol tik nepamėginau [rašyti]“ – „įkalbėjo, įlagino“ (Žemaitė 1917: 83–84); L. Didžiulienės-Žmonos pasakymą: „Paspąžinus su [būsimu savo vyru Stanislovu] Didžiuliu jaučiaus laiminga. Jis man patiekdavo daugybę gražių knygų, supažindino su lietuviškomis knygom, apie kurias nebuvau nė girdėjęs. <...> Sulig tuo aš tuojau pradėjau rašyti“ (Didžiulienė-Žmona 1926: 98); G. Petkevičaitės-Bitės prisiminimų fragmentą: „Nebeatmenu gerai, kuriuo laiku, veikiausiai per kokias šventes <...> atvažiavo [P. Višinskis pas Žemaitę], sučiupo kaip velnias sielą, atgabeno [pas mane]“ ir „būtinai „užsakė“ per vieną savaitę parašyti komediją“ (Petkevičaitė-Bitė 1927: 64–65), etc.

specifiškai moterišką požiūrį<sup>7</sup> – nemėgino kaip nors radikaliau kvestionuoti moters reprezentacijos stereotipų, t. y. nepretendavo į tai, kas feministinėje teatro teorijoje yra įvardijama kaip „laisva moters seksualumo / lytiškumo išraiška“<sup>8</sup>. Ir vis dėlto neįmanoma nepastebėti: savo dramaturgijoje, regis, kažkaip slapta, nesąmoningai, nors turbūt neišvengiamai jos vėl ir vėl angažavosi subtilesnių, jautresnių, provokatyvesnių moters problematikos aspektų refleksijai. Lygiai taip pat neįmanoma nepastebėti ir to, kad, šitaip angažuodamosi, moterys ne tik bendradarbiavo; šitaip angažuodamosi, jos savaip permąstė – koregavo – vyrų diegiamas teatro tematikos, žanrinės raiškos ir, žinoma, herojaus / herojės reprezentacijos konvencijas.

Ši „lietuviškųjų vakarų“ moterų teatro „skyriaus“ *ambivalencija*, ko gero, ryškiausiai atsispindėjo jo repertuaro pagrindą formavusiose meilės istorijų inscenizacijose: jose pastebimai kryžiuosisi sekimo ir atsiribojimo, paklusnumo ir polemikos, kartojimo ir sakymo kitaip intencijos.

### (Ne)geidžianti moteris: troškimo erdvės ir ribos

Lietuvių moterų teatro pradžia tam tikra prasme buvo netikėta – galbūt net įžūli. Ją paskelbusi debiutinė Žemaitės komedija „Pragerti balakonai“ (par. 1897, išl. 1927) – tarytum laužydama visus padoraus moteriško elgesio kanonus – pamėgino išskirti, apibrėžti ir savaip legalizuoti autentiško moters geismiškumo teritoriją. O tiksliau – ji pamėgino atrasti moters geismo būti moterimi – nesutramdomo, pro visas cenzūros užkardas prasibraunančio jos geismo pramogauti / šėlti („Man nė po kam miegas nei valgis, bile tik šokti, šokti! Per kiauras dienas, naktis...“), puoštis („taip man linksma!.. reikia pasirėdyti – gal dar ir vakaruškos susitaisyti“), flirtuoti / vilioti („vienam – pamerkti, kitam – ranką spustelėti, kitam – ant kojos užminti, o kur gražesnį atsitikus – ir pabučiuoti...“) – grožį<sup>9</sup>.

Įdomu – ši atviro moters troškimo deklaracija netrukus, vos po kelių puslapių / scenų, užstrigo ir nutrūko. Ją įkvėptai skelbusi Nastė tiesiog dingo; veiksmo areną okupavo siautėjantys sodžiaus vyrai: jie turėjo teisę siautėti. Akivaizdu, „Pragerti balakonai“ prasidėjo kaip moters geismo atradimo istorija, bet tučtuojau tapo jo *sutramdymo* – ištrynimo, užmaršties, likvidacijos – istorija. Žemaitė, atrodo, išsigando pati savęs: jos pabandyta pamatyti geidžianti moteris taip neįtilpo į besiformuojantį tautinio moteriškumo diskursą – taip nejaukiai prasilenkė su jį organizuojančiais moters-motinos, moters-sesers, moters-draugės įvaizdžiais<sup>10</sup>, kad galėjo tik pasirodyti ir išnykti – it uždrausta fantazija. Juo labiau kad „lietuviškųjų vakarų“ scena

7 Stowell 1995: 181. Plačiau žr. Stowell 1991.

8 Dolan 2012: 60.

9 Žemaitė 1927: 141–143.

10 Plačiau žr.: Daujotytė 1992: 28–141; Kavolis 1992: 56–89. Apie lyčių įvaizdžių ir nacionalizmo ideologijos sąsajas žr. Mosse 1985.

šitaip fantazuoti jau buvo kategoriškai atsisakiusi – ji jau buvo pasirinkusi moters reprezentacijos vietose solidarizuotis su XIX a. paskutiniajame dešimtmetyje beveik doktrinizuota moters geismiško / patrauklumo puoselėjimo kaip jos paviršutiniškumo, išsilavinimo stokos, „ikikultūriškumo“ samprata, o tiksliau – išpareigojusi savo moterimis komiškai perrašyti tai, ką turėjo omenyje dar Vincas Kudirka, kai su pasipiktinimu kalbėjo apie Lietuvos „kaimų mėlynakes“, kurios „tankiaus ir tankiaus <...> skaistų veidą teršia visokiais tepalais <...> bei kitokiomis kalkėmis“, o protingų vyrų ko nors užklaustos sugeba atsakyti tik „tigi, tigi (t. y. tai-gi)“<sup>11</sup>.

Moterys, žinoma, nesiginčijo – užmiršo Nastę ir, išžiūrėjusios ten, kur ragino Kudirka, sutartinai su vyrais ėmė juoktis iš „kaimo mėlynakių“. Ir vis dėlto toji „mėlynakė“ – „mėlynakė“, kurią neabejotinai autoritetingiausiai reprezentavo komedinio „lietuviškųjų vakarų“ repertuaro *mainstream*’ą suformavusios Antano Vilkutaičio-Keturakio „Amerikos pirtyje“ (1895) Agota, žiauriai pajuokta už susiviliojimą „visokių tepalų ir kitokių kalkių“ aruodus žadančios ateities perspektyva, – joms neatrodė verta vien tik parodijos nuosprendžio. Teatre moterys mėgino prisilpninti „mėlynakėms“ adresuojamų patyčių krūvį ir kvietė atrasti vienokią ar kitokią simpatijos, supratimo, užuojautos galimybę. Štai Žemaitė „Amerikos pirtyje“ akivaizdžiai įkvėptose savo „Trijose mylimose“ (par. 1898, išl. 1907), regis, bandė imituoti, tačiau ir savaip gynė Agotą – stengėsi įrodyti ją kaip ne tik / ne tiek moters bukumo, bet ir / kiek suvedžiotųjų vyrų žaidimų pabudinto ir adekvataus objekto nesurandančio meilės geismo auką: „dėl jo gražumėlio vandenį plaukčiau... o dėl jaunumėlio į ugnį šokčiau“, – komedijos pradžioje kalbėjo negrabių *gigolo* meilėkavimų apsvaiginta našlė Kyverienė ir palaiptiškai taip įsinorėjo būti mylima, taip naiviai įsisvajoję apie tą, kuris „teip myli... negal nė apsaugoti“ – vis „voliojasi po kojų, rankas bučiuoja“, – kad tiesiog nebeįstengė atsipeikėti net tada, kai viena paskui kitą atsipeikėjo jos dukterys, o „įsimylėjęs“ pradingo visiems laikams (pradingo, beje, savaip nubaustas – skirtingai nuo „Amerikos pirtyje“ herojaus, nieko nepesęs, nepralobęs)<sup>12</sup>. Dar įdomiau – netrukus į šią diskusiją įsitraukusi Didžiulienė-Žmona „Lietuvaitėse“ (par. 1899, išl. 1912) pasiūlė radikalią „Amerikoje pirtyje“ paskelbtų lyčių vaidmenų subversijos galimybę; į veiksmo areną čia išėjo moterys-suvedžiotos (ir, reikia pripažinti, demonstravo kur kas platesnį kūrybinės vaizduotės potencialą nei vyriškieji jų pirmtakai: norėdamos „tiems kvailiukams kaušus apsukti“, jos su tokiu pasimėgavimu įsitraukė į lietuviybės spektaklio kūrimo procesą – taip džiaugsmingai tramdė lenkofilinę savo aroganciją ir, lietuviškai pasirėdžiusios, palangėse „laistė rūteles“, vaikščiojo su „vosilkų vainikais ant galvos ir grėbliais rankose“, dainavo „Viliją“, „kukliai“ pasakojo verčiančios „lietuvių kalbon „Poną Tadeušą“ ir „Konradą Valenrodą“, etc., – kad net liūdėjo, kai reikėjo baigti), o vyrai tapo savotiškomis naivių / kvailų „mėlynakių“ parafrazėmis (ir, tiesą sakant, gerokai

<sup>11</sup> Kudirka 1893: 186.

<sup>12</sup> Žemaitė 1907: 10, 31.

pranoko moteriškas savo prototipes: „kvailiukai“ lietuvių inteligentai iškart patikėjo – „tai aniolai, tikri aniolai!“ – ir ėmė sutartinai aikčioti: „Širdis pilna jausmų! Negaliu! Negaliu!“<sup>13</sup>. Tiesa, netikėtai prasiveržusios suvedžiotojiškos / kūrybinės moterų galios „Lietuvaitėse“ įprasmino ne jų aktyvumo ar maišto prieš socialinio gyvenimo normas pastangas, bet – priešingai – diagnozavo visiško jų nuolankumo patriarchalinės visuomenės sanklodos tradicijai faktą: moterys tiesiog žūtbūt norėjo – joms žūtbūt reikėjo – ištekėti<sup>14</sup>. Dar daugiau: ištekėti, – tarytum pristabdyma komediją ir persikeldama į socialinės publicistikos plotmę, finale akcentavo Didžiulienė-Žmona, – reiškė sutramdyti meilės geismą – tapti *barakuda*: atsakyti „širdies“ (jos „vedama kasžin kur nueisi...“) ir „gyvenime įsitaisyti praktiškai“<sup>15</sup>.

Vis dėlto šis „širdies“ ir „praktinio įsitaismo“ siekių nesuderinamumas humoras netrukus išseko – moterys ėmė vis atkakliau apie tai kalbėti kaip apie dramą. Tiksliau sakant, „lietuviškųjų vakarų“ scenoje prasidėjo savotiškas atsidalijimo / įtakos sferų dalijimosi procesas: vyrai atrado istorinės-herojinės dramos žanrą ir vieną po kito į teatro areną ėmė vesti patriotinių žygdarbių *macho*, o moteris vertė bekūnio, belyčio, begeismo, t. y. fiktyvaus moteriškumo reprezentacijomis – nuolankios nekaltybės alegorijomis (Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikščio“ (1905) Laimutė) ar empatiško pasiaukojimo tėvynei / žmogiškumui personifikacijomis (Kazio Puidos „Mirgos“ (par. 1909, išl. 1912) Mirga; Vydūno „Amžinos nakties“ (par. 1902, išl. 1913) Grožvyda; vėliau – Vydūno „Pasaulio gaisro“ (1928) Magė)<sup>16</sup>; moterys pradėjo rašyti socialines-šeimynines melodramas ir jose – tarytum mėgindamos kelti problemas, kurios vyrams iš esmės neatrodė problemos, – pasakojo dramatiškas „išvietinto“ meilės geismo istorijas<sup>17</sup>.

13 Didžiulienė-Žmona 1912: 12, 32, 34–38.

14 Šia prasme „Lietuvaitės“ neturėjo nieko bendro su feministinės XIX a. pab. – XX a. pr. dramaturgijos polėkiu reflektuoti alternatyvių socialinės moters būties formų galimybę. Veikia – jos savaip dalyvavo XIX a. pab. lietuvių vyrų inicijuotose diskusijose apie santuokos / šeimos institucijos reformos būtinybę: jos buvo savotiška grynosios „tautinės šeimos projekto“ (Marcinkevičienė 1999: 96) parodija. (Beje, pačiai L. Didžiulienėi-Žmonai, atrodo, teko gana skausmingai patirti šio „projekto“ pasekmes: ji entuziastingai pasiryžo tai įgyvendinti – „Aš už svetimtaučio neisiu! Ką gi pasakyti visa Lietuva?“, – bet netrukus labai nusivylė – nuėjusi už lietuvio, „pasijutau inklimpus, giliai inklimpus maurynėn“ (Didžiulienė-Žmona 1926: 60, 104).)

15 Didžiulienė-Žmona 1912: 47.

16 Šioje vietoje, ko gero, reiktų išskirti istorinę L. Giros melodramą „Kerštas“ (1910) – pjesę, kuri savotiškai paaiškino, kodėl vyrai istorijos reprezentacijose vengė mylinčių moterų: jos buvo pavojingos, vedančios iš kelio, įklampinančios į instinktyvų-geismų-svaigulių liūną ir sunaikinančios visą herojinį polėkį. („Keršto“ vyrai tiesiog nebegalėjo galvoti apie tėvynę, o finale, neatlaikę Rūtėlės ir Lėlos pažadintų aistrų, žuvo, nusižudė arba išprotėjo.)

17 Tiesa, kiek vėliau moterys pamėgino peržengti / sugriauti XX a. pr. pradėjusių formuotis „vyrų“ ir „moterų“ teatro žanrų takoskyrą: pabandė įsiterpti į „vyrų“ teritoriją – prisijaukinti istorinę dramą. Tačiau – akivaizdžiai nesėkmingai: S. Kymantaitės-Čiurlionienės „Kaliny“ (par. 1911, išl. 1919) atrodė kaip prasta K. Puidos „Mirgos“ imitacija (ir, tiesą sakant, nedeklaravo didelių ambicijų: buvo „skiriamas jaunuomenei vaidinti“ (Čiurlionienė-Kymantaitė 1919: 1)), o O. Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės „Skirmunda“ (par. 1912, išl. 1921) atvirai pripažino plagiatinę savo kilmę (parašyta pagal Gavrilos Chruščiovo-Sokolnikovo istorinį romaną „Griunvaldo kova“ (Pleirytė-Puidienė 1921: 20)).

Šių istorijų inscenizacijos išsiskyrė visų pirma gerokai platesnėmis / erdvesnėmis moterų portretų galerijos ribomis, t. y. jos savaip manifestavo tai, kas feministinėse studijose yra vadinama *motero-centriško* („women-centred“ / „women-oriented“) teatro galimybės atradimo ir įteisinimo pastangomis<sup>18</sup>. Būtent – socialinėse-šeimyninėse savo melodramose moterys tarytum ieškojo alternatyvos istorinėse-herojinėse vyrų pjesėse susibūrusioms „vyriskoms kompanijoms“ – vienaip ar kitaip mėgino kurti moters tarp moterų (motinų, tetų, seserų, bičiulių, kaimynių, etc.) situaciją. Tačiau tai – akivaizdu – nesisekė. Jų herojės vėl ir vėl turėjo vienišos, be sąjungininkių kovoti savo kovas dėl teisės į meilę – skirtingai nei vyrai, darniais būriais eję kautis dėl tėvynės. Ko gero, ryškiausia tai atsispindėjo Dviejų Moterų „Parduotoje laimėje“ (1905) – pjesėje, kurioje aplink prieš vedybas be meilės sukilusią Nastę nuolat sukosi, šurmuliavo kitos: guodė, ramino, patarinėjo, etc., bet iš esmės negalėjo / nemokėjo susivienyti į efektyvią „palaiškymo komandą“; Nastė kovojo viena – prieš tėvą (kuris primygtinai piršo nemylimą: „dabar neklausysi – tai užmušiu ant vietos!..“), prieš vyrą (kuris, – deklaravo ji – „pirklo mane kaip karvę“ ir už tai buvo pelnytai nubaustas: „Jis nė valandos neturėjo iš manęs pačios... Kad jis troboje guli... tai aš klėtyje!.. Kada jis klėtyje, tai aš troboje..“), o netrukus – galbūt todėl, kad kovojo viena, t. y. įkūnijo per didelę, per beatodairišką, per grėsmingą drąsą, – tapo beveik ironiška / karikatūriška šios savo kovos replika: vos pradėjusi lemiamą mūšį, vos pasiryžusi peržengti per maišto prieš patriarchalinės šeimos normas retoriką ir skyrybomis įrodyti ištikimybę uždraustam mylimajam (kuris tik „vienas tegali išblaškyti juodus debesis iš mano gyvenimo“), ji iš karto prarado moteriško savo heroizmo žavesį (štai „pagriebsi kočėlą, kaip skėlė [savo vyrui] per galvą“: „tė tau, šetone!“) ir, matyt, savaip užsitarnavo likti apvilta (sužinojusi, kad mylimasis susirado kitą, finale desperatiškai aimanavo: „A, Jėzus, Marija! Kas man beliko?!“)<sup>19</sup>.

Kitaip sakant, moterys, mėgindamos savo teatre kalbėti apie meilei drąsias moteris, iš esmės kalbėjo apie moteris, kurios, norėdamos likti moterimis, turi susitaikyti su pasmerktumu nemeilei – turi „parduoti laimę“<sup>20</sup>. Jos tarytum bandė išrasti, bet neišrado moteriškos vyriško heroizmo alternatyvos: bandė nepasakoti, bet vis dėlto pasakėjo antiherojiškas moters *viktimizacijos* istorijas.

Tiesa, kartais tos istorijos suskambėdavo kaip savaip herojiškas feministinės maskulinizmo demaskacijos manifestas. Būtent – kartais moterys-aukos vienaip ar

18 Apie „motero-centriško“ teatro sampratą ir jo raiškos strategijas XX a. pr. scenoje žr.: Stowell 1995: 177–188; Fitzsimmons 1995: 189–201; Aston 1995: 205–220; ypač – Dymkowski 1995: 221–233.

19 Dvi Moteri 1905 [Parduotoji laimė]: 19, 29–30, 32, 48.

20 Tiesa, truputį vėliau L. Didžiulienė-Žmona pabandė parašyti laimingos moters kovos už meilę istoriją – pjesėje „Duokite man laisvės!“ (par. 1921, išl. 1996) papasakojo apie Krymo totorę Emnę, kuri, prievarta ištekinta už turtingo vyro, drąsiai maištavo („Parduotosios laimės“ Nastės pavyzdžiu baudė jį celibatu), o galiausiai pabėgo su savo mylimuoju ir buvo labai laiminga (krykštavo: „Dabar tai aš vėl gyva! Grįžta mano pavasaris!“); kita vertus, konstruodama šią istoriją, L. Didžiulienė-Žmona taip akivaizdžiai rėmėsi romantinės „stebuklų dramos“ klišėmis – taip perdėtai naudojosi *deus ex machina* „paslaugomis“ (Emnės žodžiais tariant, leido „laumei mums padėti“), kad *happy-end'inio* finalo galimybę įrodė įmanomą / įsivaizduojamą tik kaip absoliučią utopiją (Didžiulienė-Žmona 1996: 363, 367).

kitaip atspindėjo pastangas metaforizuoti socialiai įteisintos vyrų geismo agresijos pasekmes – pavyzdžiui, Dviejų Lietuvaičių „Dumblynės“ (par. 1906, išl. 1912) Ona, kuri, nesulaukusi nesantuokinių savo vaikų tėvo paramos ir apgauta *lovelaso* advokato (visus jos pinigus išleidusio vienai šokėjai, tai „gražiai bestijai“), finale išprotėjo ir kliedėdama „puolė ant sienos“<sup>21</sup>; ar – dar ryškiau – Didžiulienės-Žmonos pjesės „Katei juokai – pelei verksmai“ (par.?, išl. 1996) Uršulė, kurią *seksobolikas* ponas pavertė *patyčisko* smurto objektu: „įsitęsęs klojiman“, išprievartavo, o paskui dar pasiūlė savo bernui „daryti su ja, ką tik nori“ (finale ji – „vienplaukė, vienmarškinė, apsipėšus, plaukais palaidais, pašiauštais, išbalus“ – garsiai skelbė maištą („kumščius pakėlus“, „rėkė“: „Prakeikti! Prakeikti! Prakeikti!“), o po to nesvyruodama padegė klojimą), bet tučiuojau jį atšaukė (netekusi jėgų, „sugriuvo“, „apalpo“)<sup>22</sup>.

Vis dėlto dažniausiai moterų teatro scenoje viskas vyko priešingai – labiau maskulinistiškai nei feministiškai. Tiksliau sakant, socialinėse-šeimyninėse moterų melodramose moterys-aukos daugeliu atvejų veikė kaip aklo savo pačių geismo aukos, o vyrai atliko gelbėtojo – globėjo, švietėjo, mokytojo, t. y. savotiško „kasdienybės karžygio“ – funkciją. Dar tiksliau sakant, jose vyrai tarytum vykdė feministinės iki-feministiškai mąstančių / nemąstančių moterų edukacijos misiją, o moterys vėl ir vėl atsisakinėjo būti feministiškomis „kasdienybės vaidilutėmis“ ir rinkosi pražūtingą meilės romantikų dalią. Didžiulienė-Žmona „Vakaruškose“ (par.?, išl. 1996) – įdomu – tai įprasmino kaip tam tikrą paradoksą / nesupratimą: dramatišką istoriją apie ūkininkaitę Damutę, kuri drįso „negirdėtai, neregėtai“ pamilti ir neišvengiamai pasmerkė save tapti auka – pastojo, pagimdė, po to, pamesta mylimojo ir tėvo išvaryta iš namų, bandė nusiskandinti, bet, spėjusi nuskandinti tik „sūnelį savo“, buvo suimta ir teisiama kaip „žmogžudė, dūšiagūbnikė“, – ji tradiciškai užbaigė didaktinę protingo vyro kalbą („ė tai vis dėlto, kad mūsų mergaitės tamsios; kad jūs, tėvai, gailite joms apšvietos, laikote jas tamsybėje, sakote, kad moterims nieko nereikia, tik pečiaus dabot“), tačiau ši kalba atrodė tik kaip atsitiktinai, dirbtinai įterpta intermedija („mūsų mergaitės“ vykstant veiksmui ne „pečių dabojo“, o šėliojo „vakaruškose“)<sup>23</sup>.

Kita vertus, reikia pripažinti, šios edukacinės vyriškųjų herojų paskaitos neskambėjo tyruose. Lietuvių teatro moterys – tiesa, ne itin dažnai, ne pernelyg noriai – mėgino išpildyti jų direktyvas. Tiksliau sakant, kartais jos mėgino atsitraukti nuo mylinčios moters tematizacijos ir diegti kitokios – „naujosios“: viešos / veiklios / protingos – moters sceninės reprezentacijos tradiciją: savo herojes vedė į socialinės-politinės veiklos teritoriją (kuri tam tikra prasme buvo lietuviškoji XX a. pr. Vakarų Europos moterų dramaturgijos protagonistė atrandamos savirealizacijos profesinėje karjeroje alternatyva).

21 Dvi Lietuvaiti 1912: 28, 44.

22 Didžiulienė-Žmona 1996: 345–348.

23 Ten pat: 380, 389–390.

## Vieša (ne)moteris: moteriškumo krizė

Moters įsitraukimo į viešos socialinės-politinės veiklos erdvę dramatinizacija visų pirma reiškė radikalią jos buities / būties scenografijos reformą. Ji reiškė moters „buities / būties virtuvėje“ atomazgą ir ženklino pastangas atrasti galimybę būti kitaip, kitur – anapus saugių „lėlių namų“ sienų<sup>24</sup>: bibliotekų „kambariuose, kuriuose pasieniais [buvo] sustatytos spintos su knygomis“<sup>25</sup>; „rūmo salionuose“, kuriuose būrėsi apylinkių inteligentija ir šnekėjosi apie „mūsų krašto apšviestųjų uždavinius“<sup>26</sup>; „pasikalbamuosiuose kalėjimų priemonių kambariuose“, kuriuose savo idėjas skelbė „mūsų kankiniai, mūsų šventieji, mūsų karžygiai“<sup>27</sup>; etc.

Šios „naujojo buvimo“ galimybės refleksijos pradžia moterų teatro scenoje, atrodo, buvo itin entuziastinga. Tarytum pildydamos seną, ilgai brandintą savo svajonę, į tradiciškai „vyrišką“ erdvę jos herojės pamėgino įsiveržti nepaprastai drąsiai – nekompleksuodamos, nejudamos jokio diskomforto, neslegiamos nė menkiausios prietarų naštos. Berods pirmoji lietuvių teatro „naujoji moteris“ – „pati [svarbu!] išsimušusi į mokslą“ Petkevičaitės-Bitės „Kovas“ (1900) Marija – scenoje ne tik be atilsio kovojo „prieš visus tuos vargus“ (platino lietuviškas knygas, mokė, švietė savo krašto varguomenę (ypač – mergaites), atjautė ir padėjo jai spręsti įvairias socialines problemas, etc.), bet ir ryžtingai stūmė savo bendradarbius vyrus iš kovos lauko lyderio pozicijų (nuolat ragino juos, bandė įkvėpti, siūlė veiklos strategijas, kai jie, nebežinodami, ko griebtis, norėjo pasiduoti)<sup>28</sup>. Kita vertus, šis „naujosios moters“ herojizacijos siužetas nebuvo toks akivaizdus – jis egzistavo, tarytum vis kvestionuodamas save. O tiksliau – savo Marija Petkevičaitė-Bitė pasakojo ne tiek apie „naujosios moters“ heroizmą, kiek apie *abejone*, kurią ji kėlė visiems aplinkui – ir savo bendraamžėms (kurios sutrikusios gūžčiojo pečiais, kada į siūlymus užmegzti „moterišką“ dialogą apie meilę sulaukdavo griežto „vyriško“ atkirčio: „Pan’o Tadeušo“ nėkuomet neatbosta skaityti...“), ir savo motinoms (kurioms atrodė visiškai nesuvokiama, kai „pasenusi [30 metų] merga užsiėmusi tik lakstymu“), ir savo vyrams (kurie jautėsi nemylimi, išduoti

24 Skandalingieji H. Ibseno „Lėlių namai“ (1879) – savotiška pirmosios feminizmo bangos sąjūdžio „vėliava“ ir neabejotinai stipriausioji XIX a. pab. – XX a. pr. moterų judėjimo teatre inspiracija – Lietuvoje buvo pažįstami: 1892–1893 m. sezone jie pasirodė Vilniaus miesto teatre (žr. Bakutytė 2011: 303). (Labai iškalbinga!: būtent šią pjesę savo privataus teatro debiutui 1925 m. pasirinko Valstybės teatro primadona O. Rymaitė, matyt, turėjusi intenciją atgaivinti tuo laiku nebegyvą moterų teatro tradiciją (žr. Vengris 1990: 53).)

25 Petkevičaitė-Bitė 1900: 15.

26 Dvi Moteri 1904: 5, 20.

27 Dvi Moteri 1905 [Litvomanai]: 33, 42.

28 Žinoma, „Kovas“ herojė buvo tik retorinė „naujoji moteris“: ji neturėjo naujų modernios moters įpročių ir, ko gero, nė nenorėjo jų turėti (plg. V. Gardner: „Naujoji moteris“ <...> nesipuošė: dėvėjo vyriškesnes suknelės ir rinkosi griežtas šukuosenas. Ji buvo išsilavinusi <...> ir aistringai mėgo H. Ibseną bei pan. pažangius rašytojus. Ji buvo finansiškai nepriklausoma nuo tėvo ar vyro – užsidirbdama kaip žurnalistė ar mokytoja. Ji rūkė, važinėjo dviračiu, drąsiai, kartais nepadoriai kalbėjo ir visur vaikščiojo be vyriškos palydos. Ji priklausė moterų klubams <...> ar draugijoms, kuriose susitikdavo bendraminčiai ir lytys laisvai maišėsi. Ji siekė lygybės su vyrais ir buvo pasiruošusi atsisakyti visų nustatytų moteriškumo sampratos konvencijų (Gardner 1995: 6).)



ir vis priekaištavo – „tankiai man rodosi, juog tu manęs nemyli... laikai tik už įrankį sutverti laimę tiems... kurie nėkuomet nesupras mūsų pasišventimo...“, – o galiausiai turėjo pasitraukti, negalėdami priimti keistos *bendradarbiškos* meilės – to, kad juos „myli [tik tol], kol [jie] darbuojasi tėvynėje...“). „Kova“ pasakojo apie abejonę, kurią „naujoji moteris“ kėlė kaip moteris: ji atrodė nebe autentiška moteris – kažkokia iki galo nepaaiškinama ir todėl truputį bauginanti „trečioji lytis“. Matyt, savaip dėsninga, kad akivaizdžiai feministinės Petkevičaitės-Bitės intencijos paneigti šią abejonę ir apginti viešos moters reputaciją kulminavo ne kaip nors kitaip, o būtent kaip intencijos įrodyti tradicinį jos moteriškumą: „Kovos“ finale Marija pagaliau tapo „tikra moterimi“ – „apalpo“, palikta mylimojo<sup>29</sup>.

Paskesnė moteriškoji emancipuotos moters reprezentacijos istorija klostėsi, tarytum tęsdama kompromisinį „Kovos“ finalą, t. y. vėlesnėse moterų teatro herojėse vienaip ar kitaip atsispindėjo pastangos įprasminti savotišką tradicinio ir modernaus moteriškumo dermės – pusiau-pabudusios / sutramdytos „naujosios moters“ – galimybę<sup>30</sup>. Galima, ko gero, sakyti ir taip: moterys, pakludamos vyrų balsams, kurie beveik sutartinai idealizavo išsilavinusios ir tautiškai susipratusios namų moters įvaizdį (o vėliau – Konstantino Jasiukaičio „Alkanuose žmonėse“ (1908) ar Broniaus Laucevičiaus-Vargšo „Žmonėse“ (1910) – pradėjo gąsdinti: išėjusios iš namų moters kelias veda tik į prostituciją), pristabdė moters išsilavinimo / savarankiškėjimo istorijų pasakojimą ir ėmėsi „Kovoje“ pažeisto vyro autoriteto sugrąžinimo procedūrų.

Štai Dviejų Moterų pjesės „Kaip kas išmano teip save gano“ (1904) protagonistė, dvarininkaitė Vanda į veiksmo areną įžengė kaip akivaizdi ankstyvosios „Kovos“ Marijos biografijos citata: pradėjusi „skaityti lietuviškus laikraščius“, ji, pasakojosi, „visai kitoniškai ėmė žiūrėti į pasaulę“ – „kaip mankna nusimovė nuo akių“; tačiau „naujosios moters“ gimimo istorija netrukus pasibaigė, o vietoj jos prasidėjo tipiška herojinė-romantinė melodrama apie laimingą mezaljansą: Vanda įsimylėjo varginą lietuvių gydytoją ir pabudusį troškimą dirbti drauge su „krašto apšviestaisiais“ ėmė deklaruoti visų pirma kaip troškimą būti šalia savo mylimojo – nes, – kalbėjo jam, – tik „tai yra laimė, kad tik Dievas padėtų man atlyginti nors mažą dalelę tų vargų, kuriuos gyvenime prityrei“<sup>31</sup>. Tikriausiai galima manyti, kad paskui šią savo „laimę“ Vanda kūrėsi pagal tą moters laimės modelį, kurį, regis, stropiausiai dramaturgijoje puoselėjo Šatrijos Ragana: jos herojės gyveno saugiuose, jaukiuose, tobulą harmoniją įkūnijančiuose namuose ir juose – beje, dažniausiai paragintos ne vyrų

29 Petkevičaitė-Bitė 1900: 9, 19, 21, 32–33, 39–40.

30 Plg. V. Kavolio išvadą apie moteriškumo ir vyriškumo sampratas XX a. pr. Lietuvoje: moteris „dar nepriklausė kultūros sferai, nedalyvavo idėjų audrose, bet jau buvo išėjusi iš saugaus, ją globojančio broliško kaimo aplinkos, nors dar niekur nenuėjusi, o vyrai jau buvo perėję į miestietišką gyvenimo būdą, į idėjines kovas, į partijas, į kultūros sferą“ (1992: 84).

31 Dvi Moteri 1904: 20, 24, 43.

ar jų laikraščių, bet savo motinų – aktyviai „mylėjo lietuvių kalbą ir žmones“, t. y. steigė tautinės-saloninės praktikos tradiciją ir užsiėmė labdaringa edukacine veikla (pvz., komedijoje „Nepasisekė Marytei“ (1906) „mamytės vardinėms“ organizavo „ne lenkišką, o lietuvišką teatrą“ ir jo pradmenų mokė tamsias sodžiaus mergaites – tas, kurios dar nieko nemokėjo)<sup>32</sup>.

Matyt, savaip dėsninga, kad moters ryžto išsprūsti, išsiveržti iš šios laimės rėmų reprezentacijos istorija kulminavo kaip absoliutaus jos *nepatikimumo* – beveik grėsmės – viešojoje erdvėje konstatacija. Būtent apie tai kalbėjo tos pačios Dvi Moteri, „Litvomanuose“ (1905) radikaliam kvestionuodamos pjesėje „Kaip kas išmano teip save gano“ idealizuotą kultūrinės / politinės vyro ir moters partnerystės idėją. Tiksliau – šioje pasiaukojantį nacionalinio lietuvių sąjūdžio vyrų heroizmą šlovinančioje odėje jos kalbėjo apie moteris, kurios, žinoma, negalėjo atsispirti ideologinės vyrų propagandos įtaigai ir tapo – mėgino tapti – aistringomis kovotojomis (o mėgindamos, didvyriškai aukojo savo „moteriškumą“: išsiseginėjo visus „tuos savo auskarus“, nusiiminėjo „tuos visokius pakabučius“, etc.), bet neatlaikė – nemokėjo atlaikyti – kovos lauko įtampas ir, vos patekusios į rizikos zoną, pavirto antiherojėmis, pabėgėlėmis, išdavikėmis (o virsdamos, savotiškai atgavo savo „moteriškumą“: „ką tik seilė atnešė ant liežuvio, viską išpliauzarojo... visus išdavė... visus sukišo“, tačiau, „teisybė, tuo pačios išsipirko“).

Tikriausiai galima sakyti – „Litvomanai“ skambėjo kaip savotiškas principinio moters ir politikos nesuderinamumo manifestas.

Tiesa, pačiame šio savo manifesto finale Dvi Moteri pamėgino įterpti abejonę: veik paskutinę akimirką – tada, kada mirštantis litvomanas Augustinas savo įpėdine paskelbė tylią knygnešę Zolienę, bet tuoj pat vėl sutelkė dėmesį į save ir ėmė garsiai deklamuoti eilėrašį apie „brolius“ (apie tai, kad „vis mūsų darbs nepragaiš, nes broliai dirbė nestos...“), – jos pamėgino įterpti vos girdimą, vos pastebimą užuominą apie vyriško balso galią užgožti / užmiršti moters nuopelnus<sup>33</sup>.

\*\*\*

XX a. 1 deš. pab. Lietuvoje prasidėjo aktyvus moterų judėjimas. Jos ėmė burtis, vienytis: 1907 m. įvyko pirmasis lietuvių moterų suvažiavimas; netrukus, tą pačių 1907 m. pab., įsikūrė Lietuvos moterų sąjunga; 1909 m. energingiausios ano meto lietuvės – Žemaitė ir Petkevičaitė-Bitė – dalyvavo visos Rusijos moterų suvažiavime (vėliau, 1920 m., pastaroji važiavo net į Ženevą, kur vyko aštuntasis Tarptautinis moterų kongresas); 1910 m. startavo Kauno moterų katalikių laikraštis „Lietuvaitė“; 1911 m. „Lietuvos ūkininkas“ pradėjo leisti priedą „Žibutė“, kuris, regis, nuosekliau, atkakliau ir principingiau nei kas nors anksčiau kėlė taip vadinamąjį „moterų klausimą“; etc. Visiškai dėsninga, kad „Žibutės“ redaktorė

32 Šatrijos Ragana 1906: 7–9.

33 Dvi Moteri 1905 [Litvomanai]: 41, 55–56.

Petkevičaitė-Bitė 1910 m. atskira nediduke knygele išleistame feministiniame savo esė-manifeste „Apie moterų klausimą“ kalbėjo „mes“ vardu: „Stenkimės visomis jėgomis sutraukti tuos retežius, kuriais per ilgus amžius kaustyte kaustė mus prietariai, tamsybė, vyrų despotizmas ir mūsų pačių apsilaidimas <...>. Šiandien mes skinamės sau kelią prie laisvės! Žodžio laisvės, darbo laisvės, apie savo likimą lėmimo laisvės <...>. Kelkimės, seserys!“<sup>34</sup>

Matyt, neatsitiktinai XX a. 1 deš. pab. – 2 deš. pr. lietuvių teatro scenoje tarytum iš naujo atgimė Petkevičaitės-Bitės „Kova“, ji tapo tiesiog stulbinančiai populiarė – nė kiek ne mažiau, nei Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikštis“<sup>35</sup>...

Vis dėlto „moterų kova“ neišaugo į jų kovą už vyrams lygiavertę vietą teatre. Būtent – šiuo laiku pradėję vienaip ar kitaip judėti teatro institucionalizacijos procesai vyko, legitimuodami tik *riboto* moterų dalyvavimo galimybę, t. y. iš esmės ignoruodami ankstyvuojų „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio etapu jokių problemų, atrodo, nekėlusią moters, kaip kolektyvinę atsakomybę prisiimančiosios, moters-trupės vadovės / organizatorės / režisierės vaidmens perspektyvą. Savaip dėsninga, kad po mažiau nei dešimtmečio šią perspektyvą pamėginusi atverti Babickaitė turėjo kapituluoti: 1918 m. ji pradėjo vadovauti Kauno „Dainos“ draugijos teatro trupei (ir, kaip prisiminė jos bičiulis Mykolas Vaitkus, visiems išdidžiai prisistatinėjo – „kauniškės dramatos kuopelės režisorė“<sup>36</sup>), bet tučtuojau sulaukė didžiulio pasipriešinimo – būtent kaip moteris-„režisorė“ – ir, aišku, galiausiai pasitraukė (neslėpdama nuoskaudos, savo autobiografijoje ji pasakojo: „Visi vyrai, ypatingai gi be darbo slankiojantieji režisoriai-vyrai kaip [Antanas] Sutkus, [Juozas] Vaičkus, [Konstantinas] Glinckis, [Aleksandras] Vitkauskas labai pasipiktinę šaukė: „Kur tai girdėta!!! Režisoriais visuose pasaulio kraštuose yra vyrai“ – ir pildavo visokius raštus, skundus „Dainos bei scenos dr.“ [„Dainos“ draugijos Pirmosios artistų kuopos] Valdybai“<sup>37</sup>).

Ši „lietuviškųjų vakarų“ sąjūdžio tapsmo organizuotu teatru procesuose ryškėjusi moters atskyrimo nuo atsakomybės / galios vaidmenų politika atsispindėjo ir vis labiau pastebimame moters-dramaturgės autoriteto silpnėjime. Žinoma, atsakomybę išsidaliję XX a. 1 deš. pab. – 2 deš. lietuvių teatro vyrai iš esmės dar neignoravo moterų dramaturgijos. Tačiau jie akivaizdžiai ribojo žanrinį–tematinį–probleminį jos diapazoną: pripažino tik moterų komedijas (čia triumfavo senosios – Žemaitės „Trys mylimos“, Didžiulienės-Žmonos „Lietuvaitės“ – ir nedrąsiai mėgino įsitvirtinti naujosios – Marijos Alytienės „Kurčias žentas“ (1910), Elenos Rucevičienės „Smuklė“ (1913)) arba istorinę dramą (kurią reprezentavo ambicingesniųjų

34 Petkevičaitė-Bitė 1910: 12, 15.

35 1907 m. „Kovą“ pastatė Šiaulių artistų mėgėjų būrelis ir Panevėžio „Aidas“, 1909 ir 1910 m. – Kauno „Daina“, 1911 m. – Šiaulių „Varpas“, 1913 m. – Rygos „Žaislas“ (žr. Maknys 1972: 313–331).

36 Vaitkus 2005: 387.

37 Babickaitė-Graičiūnienė 2001: 15.

naujosios – 1912 m. pastatyta Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės „Skirmunda“ ir 1914 m. scenoje pasirodęs Kymantaitės-Čiurlionienės „Kalyns“<sup>38</sup>. Moterims, kaip savitoms, unikalioms, kitokioms, teatro repertuare pamažu ėmė nebelikti vietos – kol galiausiai visai nebeliko<sup>39</sup>.

Aišku, moterys nenustojo rašyti savaip. Tik norėdamos taip rašyti, jos turėjo atsitraukti – rašyti utopiniam teatrui. Matyt, dėsninga, kad jos ėmė rašyti utopijas, pasakas, *fantasy* istorijas – savotiškas alternatyvaus pasaulio vizijas. Tikriausiai savaip dėsninga ir tai, kad utopinio moterų teatro istorija prasidėjo drauge – beveik koja kojon – su profesionalaus lietuvių teatro istorija: būtent 1920 m. pasirodė Šatrijos Raganos „Pančiai“ – aiškiai antifeministinė utopija apie pražūtingą moters seksualumo galią (apie Karalienę, kurios moteriškų kerų – „bučiuojančių akių“, masinančio „keisto, slaptingo šypsojimo“, juslaus „rožių šokio“, „meilingo kugždesio“, etc. – akivaizdoje herojus iškart ir, regis, visiems laikams prarado pasižadėtų herojiškų žygdarbių atmintį<sup>40</sup>); būtent 1920 m. Kymantaitė-Čiurlionienė parašė „Karalaitę Tikrąją Teisybę“ (išl. 1987) – aiškiai feministinę utopiją apie idealią tvarką kuriančią moters politikos galią (apie Karalaitę – „keistą mergelę“, kurios valdomas pasaulis „gyvena ramybėje ir meilėje“<sup>41</sup>)...

Gauta 2015 02 27

Priimta 2015 03 13

## Literatūra

1. Aston, E. The „New Woman” at Manchester’s Gaiety Theatre. *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*. Eds. V. Gardner, S. Rutherford. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
2. Babickaitė-Graičiūnienė, U. *Atsiminimai, dienoraštis, laišakai*. Sud. L. Broga. Vilnius: Scena, 2001.
3. Bakutytė, V. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
4. Case, S.-E. *Feminism and Theatre* (reissued edition with a foreword by E. Aston). New York: Palgrave Macmillan, 2008.
5. Čiurlionienė-Kymantaitė, S. Kalyns. *Švyturys*. 1919.
6. Čiurlionienė-Kymantaitė, S. Karalaitė Tikroji Teisybė. *Raštai*. T. 2. Vilnius: Vaga, 1987.
7. Čiurlionienė-Kymantaitė, S. Vaikystė ir jaunos dienos. *Raštai*. T. 3. Vilnius: Vaga, 1988.
8. Daujotytė, V. *Moters dalis ir dalia: moteriškoji literatūros epistema*. Vilnius: Vaga, 1992.

38 Šioje vietoje galima – būtina – pridurti: visos naujosios / jaunosios kartos lietuvių dramaturgijos moterys buvo visų pirma aktorės-mėgėjos – ko gero, aktyviausios, drąsiausios ir principingiausios teatro trupių narės; t. y. dramaturgiją, gali būti, jos rinkosi kaip anuomet vienintelę įmanomą aktorystės teikiamas galimybes viršijančio savo aktyvumo, drąsos ir principingumo realizacijos formą (gali būti, kad kažkaip panašiai dvi jų – S. Kymantaitė-Čiurlionienė ir O. Pleirytė-Puidienė-Vaidilutė – netrukus pasirinko dar ir teatro kritiką).

39 S. Kymantaitė-Čiurlionienė buvo vienintelė moteris, „prasibrovusi“ į profesionalią tarpukario sceną, – ir ne su originaliausiomis, autentiškiausiomis, bet su savaip „neutraliomis“, nustatytoms žanrinės raiškos direktyvoms paklusniomis savo pjesėmis (1921 m. Valstybės teatre pasirodė jos komedija „Pinigėliai“ (rež. K. Glinkis), 1923 m. – istorinė pjesė „Aušros sūnūs“ (rež. K. Glinkis), 1932 m. – komedija „Pasiutusį veidmainystę“ (rež. V. Fedotas-Sipavičius), 1934 m. – alegorinė-istorinė drama „Riteris budėtojas“ (rež. A. Oleka-Žilinskas).

40 Šatrijos Ragana 1920: 42–43, 45.

41 Čiurlionienė-Kymantaitė 1987: 34, 39.

9. Didžiulienė-Žmona, L. *Ką aš beatmenu*. Kaunas: Koper. S-gos Spaudos Fondo leidinys, 1926.
10. Didžiulienė-Žmona, L. *Lietuvaitės*. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1912.
11. Didžiulienė-Žmona, L. *Raštai*. T. 1. Vilnius: Pradai, 1996.
12. Dymkowski, Ch. Entertaining Ideas: Edy Craig and the Pioneer Players. *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*. Eds. V. Gardner, S. Rutherford. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
13. Dolan, J. *The Feminist Spectator as Critic* (Second Edition). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
14. Dvi Lietuvaiti. *Dumblynė*. Iš Orzeškiėnės apysakos „Niziny“. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1912.
15. Dvi Moteri. *Kaip kas išmano teip save gano*. Tilžė: Otto V. Mauderodės spaustuvė, 1904.
16. Dvi Moteri. *Litvomanai*. Tilžė: Otto V. Mauderodės spaustuvė, 1905.
17. Dvi Moteri. *Parduotoji laimė*. Vilnius: Juozapo Zavadzio spaustuvė, 1905.
18. Fitzsimmons, L. Typewriters Enchained: The Work of Elizabeth Baker. *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*. Eds. V. Gardner, S. Rutherford. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
19. Gardner, V. Introduction. *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*. Eds. V. Gardner, S. Rutherford. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
20. Judkowiak, B. *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
21. Kavolis, V. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.
22. Kudirka, V. Tėvynės varpai. *Varpas*. 1893. 12.
23. Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. T. 1. Vilnius: Mintis, 1972.
24. Marcinkevičienė, D. *Vedusiųjų visuomenė: santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje – XX amžiaus pradžioje*. Vilnius: Vaga, 1999.
25. Mosse, L. G. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1985.
26. Petkevičaitė-Bitė, G. *Apie moterų klausimą*. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1910.
27. Petkevičaitė-Bitė, G. *Iš mūsų vargų ir kovų. Paminėti Palangos spektaklio 25 metų sukaktuvėms*. Kaunas: „Varpo“ bendrovės leidinys Nr. 64, 1927.
28. Petkevičaitė-Bitė, G. *Kova*. Tilžė: Otto V. Mauderodės spaustuvė, 1900.
29. Pleirytė-Puidienė, O. Skirmunda. *Skaitymai*. Kn. 3, 1921.
30. Stowell, Sh. *A Stage of Their Own: Feminist Playwrights in the Suffrage era*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
31. Stowell, Sh. Drama as a Trade: Cicely Hamilton’s “Diana of Dobson’s”. *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*. Eds. V. Gardner, S. Rutherford. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
32. Šatrijos Ragana. *Nepasisekė Marytei*. Seinai: Laukaičio ir bendrovės spaustuvė, 1906.
33. Šatrijos Ragana. *Pančiai*. Kaunas: „Rašto“ b-vės leidinys, 1920.
34. Vaitkus, M. Iš atsiminimų. *Unė Babickaitė-Graičiūnienė. Laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Sud. L. Broga, R. Brogienė. Vilnius: Aidai, 2005.
35. Vengris, A. *Nemuno mergaitė. Artistės Onos Rymaitės gyvenimas ir kūryba*. Vilnius: Vaga, 1990.
36. Žemaitė. Povilas Višinskis. *Naujoji gadynė (The New Era)*. 1917. 2.
37. Žemaitė. Pragerti balakonai. *Žemaitės Raštai*. T. 3. Kaunas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vė, 1927.
38. Žemaitė. *Tris mylimos*. Vilnius: „Vilniaus žinių“ spaustuvė, 1907.

*Šarūnė Trinkūnaitė*

## Lithuanian women theatre movement in the late 19th c. – early 20th c.: authenticity and stereotypes in woman's representation

### Summary

The beginning of the Lithuanian theatre history was in a way a practise of liberal feminism politics: encouraged (even forced in some cases) by men, women started to enter the theatre arena as playwrights, as well as organizers / directors of a theatre event and, later, as theatre critics. Women theatre art manifested itself as a clearly ambiguous one: it both drew upon and resisted to what was suggested by men as kind of prescription of possible theatre genres, thematics, stories and heroes / heroines. This ambiguity shaped the representation of a traditional woman (where women playwrights followed and also attempted to break the limits of the humble, de-tempered, de-sexualised heroine idealised by men) as well as of a “new woman” (where women playwrights attempted to focus on the subject of an educated woman and her public career, but soon, submitting to men, acknowledged it as a threat to her femininity and started to dwell on the image of her happy domesticity). However, in the second decade of the 20th century, in the wake of the run of theatre institutionalization processes, women began to lose their position in theatre; they started to write for the utopic women theatre.

KEY WORDS: “Lithuanian evenings”, national movement, woman / women, man / men, feminism, women playwrights, women theatre, woman's representation, heroine, traditional woman, “new woman”