

MARIJA RAČKAUSKAITĖ-CVIRKIENĖ: IEŠKANT SAVO KAMBARIO

Monika Krikštopaitytė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

monika.krikstopaityte@gmail.com

Tapytoja Marija Račkauskaitė-Cvirkienė (1921–2004) – mažai tyrinėta dailininkė ir sovietmečiu, ir vėliau. Nors kamerinė šios autorės tapyba ekspertų ir kolegų vertinta gerai, ją galima įvardyti net sėkminga, ji visais laikais liko kiek nuošaliau nuo pagrindinės meno scenos. Santuoka su garsiu rašytoju Petru Cvirka perspektyvios dailininkės įvaizdį pritemdė garsenybės žmonos pareigomis. Išskirtinė socialinė padėtis suteikė patogias buitines sąlygas, tačiau taip pat ir veikė jos individualias profesines galimybes. Vadovėliuose, albumuose gausiai reprodukuojama jos kūryba atstovavo kamerinės dailės dalį. Peizažai, naturmortai, kolegų portretai lengvai atpažįstami ir mėgiami. Nemažiau gerai žinomi ir jos autoportretai, tačiau jie verti atskiro dėmesio, nes sovietmečiu dėl laiko specifikos beveik neanalizuoti. Cvirkienės autoportretai pasakoja apie individualybės savistabą, troškimą teigti save kaip dailininkę, pačiai formuoti savo įvaizdį.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: autoportretas, portretas, dailininko įvaizdis, kamerinė tapyba, socialinė padėtis.

Marijos Račkauskaitės-Cvirkienės gyvenimo ir kūrybos laikas apima ir tarpukarį, ir penkiasdešimt permainingų sovietmečio metų, ir gerą dešimtmetį jau nepriklausomos Lietuvos. Visais istoriniais tarpsniais ši dailininkė buvo vertinama gerai arba labai gerai. Karjeros pradžioje, tik pabaigusią Kauno meno mokykloje tapybą pas Petrą Kalpoką ir Antaną Galdiką (1935), ją gyrė daug apie kultūrą rašęs dailininkas Petras Tarabilda apžvelgdamas Lietuvos moterų visuomeninę ir kultūrinę veiklą¹. Ryškiam debiutui talkino tarpukariu padidėjęs dėmesys moterų dailei, kai

aktyviai veikė Lietuvos moterų dailininkių draugija (įkurta 1938), kurios nare buvo ir Račkauskaitė. Jaunos dailininkės aktyvumas² dalyvaujant ir moterų dailininkių, ir apžvalginėse Lietuvos dailininkų sąjungos parodose teikė daugiau progų būti pastebėti.

1938 m. IV rudens dailės parodos proga menininkę kaip perspektyvią iš visų išskyrė įžvalgus ir reiklus dailės kritikas Mikalojus Vorobjovas:

¹ Petras Tarabilda, „Lietuvos moterų dailė“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 746–747.

² 1938–1940 m. Marija Cvirkienė buvo Lietuvos moterų dailininkių draugijos, taip pat Lietuvos dailininkų sąjungos (nuo 1939 m. individualistų sekcijos) narė. 1940 m. dalyvavo „Dairo“ (dailininkų realistų-aktyvistų) grupės veikloje.



1. *Autoportretas*, 1937, drobė, aliejus, 50 × 43,5,
 Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (toliau – ČDM)
Self-Portrait, 1937, oil on canvas, 50 × 43,5, M.K. Čiurlionis
 National Museum of Art (further – ČAM)

Ryškesniausioji visos parodos individualybė – viena jaunesniųjų jos dalyvių – Marija Račkauskaitė. Štai iš tikrųjų tapytoja iš Dievo malonės, suvokusi savojo meno paslaptį. Gi toji paslaptis ne stilistinių priemonių alchemijoje, o giliausiame dailininkės nuoširdume, dailininkės, kuriai yra kas pasakyti. Nedirbtinis jausmo nuoširdumas čia rado sau adekvatiškos išraiškos priemones: tapybą, kaip gryną spalvų ir šviesos muziką [...].³

Galbūt Vorobjovo susižavėjimą kėlė ne tik išaukštintas nuoširdumas, bet ir iš kelionių po Europą parvežtos Pierre'o Bonnard'o, Pierre'o Laprade'o ir kitų įtakos: virpantys potėpiai, tirpstantys kontūrai, kritiko vertinto simbolizmo atgarsiai turinyje. Parodoje

3 Leonas Katinas (teksto aut.), in: *Marija Cvirkienė*: reprodukcijos, Vilnius: Vaga, 1971.

rodytame kūrinyje *Sode* (1938), kurį iš jaunosios autorės vėliau įsigijo kolekcininkas Leonas Račiūnas⁴, galima įžvelgti ne tik van Gogho potėpių srovenimą šuorais, bet ir iki metaforos ar alegorijos pakylėtą obuolius skinančių ir vaikelius glaudžiančių moterų judesių reikšmingumą, ritualo idilę. Atkreipti atidesnį dėmesį į jauną kūrėją galėjo padėti ir žymi pavardė. Jos tėvas buvo įtakingas klasikinės filologijos profesorius ir įsimintinas žmogus – Merkelis Račkauskas.

Gerai atsiliepiamai lydi ir vėlesnė jos kūryba. 1971 m. tapytojas Leonas Katinas reprodukcijų rinkinio, skirto dailininkei, pristatomajame tekste rašo, kad „meno kritika M. Cvirkienei buvo palanki. Gal net daugiau negu palanki“⁵. Anot jo, Cvirkienės kūryba patinka visiems, nes yra paprasta ir suprantama, poetiška ir turininga. Tik be ironiško prasmės pamušalo, dailininkės receptiją apibendrina ir dailės istorikė Dalia Ramonienė: „Mariją Cvirkieneį kūrybinė sėkmė lydėjo visą gyvenimą“⁶.

1935 m. ištekėjus ir pakeitus pavardę į Cvirkienės, po kurio laiko dailininkės įvaizdžio savarankiškumą ėmė trikdyti kito žymaus vyro figūra. Plačiai žinomas vaikų ir suaugusių literatūros rašytojas, o vėliau ir svarbus sovietinės mitologijos herojus, „atnešęs Saulę iš Maskvos“, Petras Cvirka priklausė elitui ir simboline, ir pragmatiškąja prasme. Jis buvo viešas asmuo, vienas iš svarbiausių sovietinės ideologijos ruponų literatūroje ir spaudoje. Tai – santvarkos, kuri labai organizuotai ir preciziškai rūpinosi savo naujų herojų kūrimu, veikėjas, todėl jo įvaizdis turėjo atitikti sovietinius idealus. Tikra problema griežtai hierarchizuotai ir reglamentuotai sistemai tapo 1947 m. gegužės 2 dieną neaiški rašytojo mirtis, kai Cvirkai tebuvo trisdešimt aštuoneri. 1969 m. išleistoje knygoje *Atsiminimai apie Petrą Cvirką*⁷, kur apie rašytoją, kaip ir

4 Giedrė Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003, p. 82.

5 *Marija Cvirkienė*.

6 Dalia Ramonienė, *Marija Cvirkienė*, Vilnius: Vaga, 1992, p. 5.

7 *Atsiminimai apie Petrą Cvirką*, Redakcinė komisija: J. Baltušis, V. Galainis, A. Venclova (pirm.), sudarė A. Mickienė, Vilnius: Vaga, 1969.



2. *Šeima (su Petru Cvirka)*, 1945, fanera, aliejus, 20 × 20,
Lietuvos dailės muziejus (toliau – LDM)

Family (with Petras Cvirka), 1945, oil on plywood, 20 × 20,
Lithuanian Art Museum (further – LAM)

reikalauja žanras bei ideologinės galimybės, kuo geriausiai atsiliepiama per šimtą žmonių (kolegos rašytojai, dailininkai, žmona, Lietuvos komunistų partijos vadovas Antanas Sniečkus ir kiti su Cvirkos gyvenimu susiję asmenys), bent kelis kartus minimos ir aistringai neigiamos „apkaltos“, kad metras mirė po gegužės pirmosios šventimo, paveiktas alkoholio⁸.

8 *Atsiminimai apie Petrą Cvirką*. Genrikas Zimanas: „Mieščionys,

Po mirties Cvirka nuosekliai buvo verčiamas legenda: „Petro Cvirkos mokykla... Petro Cvirkos kolūkis... Petro Cvirkos muziejus... Petro Cvirkos gatvė...

žinoma, tvirtino „tikrą žinią“, kad Cvirka per šventę „gerai išgėręs“ ir tai jam atsiliepė. Tuo tarpu Cvirka išvis gėrė labai mažai, o sirgdamas negėrė nė lašo, sakydavo, kad jam vaistai neleidžia. <...> Rytojaus dieną gydytojai, darę skrodimą, nustatė, jog Cvirkos mirties priežastis buvusi širdies liga.“, p. 281–283; Vladas Suchockis-Audronaša: „Girdi, mieste einą gandai, kad Petras per šventes gerai išgėręs ir todėl miręs. Į šį klausimą galiu atsakyti štai ką, tai melas, šmeižtas! Petras buvo alkoholio priešas.“, p. 529; Leonidas Vilkomirskis detalčiai aprašo „Paskutinės Petro Cvirkos valandas“, kur jis aprašomas kaip blaivus, sąmojingas, nors regimai suvargęs. Nerealieji detalčiai „atkuriamą“ visa scena, nuo minutės, kai Cvirka pasiekė ligoninę, iki paskutinio atodūsių, p. 309–314.



3. *Autoportretas su sūnumi*, 1945, fanera, aliejus, 20 × 20, LDM
Self-Portrait with a son, 1945, oil on plywood, 20 × 20, LAM

Petro Cvirkos paminklas...⁹ Lyg paminklas ar antkapis atrodo ir 1953 m. išleistas, prabangiai drobe įrištas ir iškilia spauda bei auksuotu rašytojo parašu dabintas

9 *Ibid.*, Teofilis Tilvytis, p. 550.

memorialinis albumas *Petras Cvirka: gyvenime ir kūryboje* (LTSR Valstybinė grožinės literatūros leidykla). Knygai įvadinį tekstą vartodamas visas propagandos klišės parašė žmonos Marijos sesers Elizos vyras – poetas, prozininkas, literatūros kritikas, vertėjas, SSRS Aukščiausiosios Tarybos deputatas, Stalino premijos laureatas – Antanas Venclova. Redakcinę komisiją sudarė Kostas Korsakas (Lietuvių kalbos ir literatūros instituto direktorius), Jonas Šimkus (Lietuvos rašytojų

sąjungos pirmininkas) ir Venclova. Leidinių parengė Karolis Vairas Račkauskas (Petro Cvirkos memorialinio muziejaus direktorius). Knygos dailininkas Antanas Kučas (LSSR dailės instituto dėstytojas, aktyvus grafikas). Pabrėžiant aprašomo asmens svarbą makete visi tekstai rašyti didžiosiomis raidėmis ir apipavidalinti dekoratyvinių ornamentų pynėmis su sovietiniais simboliais. Leidinyje pateiktos ir „karališkomis“ vadintos Cvirkos laidotuvių nuotraukos, kur karstą nešė Vyriausybės nariai, kalbą sakė pats Sniečkus, procesijoje žengė šimtai žmonių, o į LTR tarybinių rašytojų sąjungą plūdo šimtai užuojautos telegramų iš visų „draugiškų respublikų“. Nekyla abejonių, kad šio asmens reikšmė – valstybinė, jo žmonai teko likimas prisitaikyti prie šios aplinkybės.

Anuomet nekalbėta ir apie tai, kad jau kuris laikas su žmona gyventa atskirai: ji Vilniuje, Cvirka vis važiuodavo į Kauną¹⁰. Nepaisant nemalonių gyvenimo faktų, Cvirkienė ir vyrui gyvam esant, ir ypač po jo mirties turėjo deramai reprezentuoti sovietinį klasišką. *Atsiminimuose apie Petrą Cvirką* ji savo vyrą atsimena kuo švelniausiai, nors didelę dalį teksto galima būtų vadinti jos asmeniniais atsiminimais. Daug aprašinėjama Fredos ir Palangos gamta, ypač daug dėmesio skirta įspūdžiams iš kelionių po Europą, gausiai minimi muziejuose įsiminę autoriai ir kūriniai. Minėdama Cvirką santykius nusako idiliškai, bet ir šabloniškai: „Mūsų šeima harmoninga, kūrybinga. Visi dirba, draugiški“¹¹. Rašytojas apibūdinamas kaip darbštus, idėjiškas, rūpestingas, mokąs nepiktai juokus krėsti žmogus, taip pat – keliautojas, knygų meno gerbėjas. Nors Marija apie Petrą beria vien giriančius

10 „Kur P. Cvirka gyveno? Teisingiausia būtų atsakyti: tarp Kauno ir Vilniaus, bet labiau Kaune. Tarybinės lietuvių literatūros kolasą, 1935–1940 m. besiglaudusį mediniame name Aukštojoje Fredoje, naujoji valdžia apdovanojo nacionalizuotu dviaukščiu mūriniu Trakų g. 27, kuriame jis ir po karo gyveno su žmona Marija ir sūnumi Andriumi.“; Darius Pocevičius, „Kur norėjo gyventi tarybinės lietuvių literatūros kolasas?“, Iš straipsnių ciklo „1944–1990 m. Vilniaus spalvos“, in: *Literatūra ir menas*, 2017 m. kovo 17 d., p. 30.

11 *Atsiminimai apie Petrą Cvirką*, p. 171.



4. Gėlės, 1952, drobė, aliejus, 74 × 69, ČDM

Flowers, 1952, oil on canvas, 74 × 69, ČAM

apibūdinimus, surašo visas „gero žmogaus“ klišes, tekste praslysta keli faktai, kurie įneša ir kitokių jo asmenybės atspalvių. Rūpindamasis savo karjera („norėdamas būti naudingų“) Alma Atoje karo metu žmoną ilgam laikui vargti palieka vieną¹². Arba aprašydama, kaip Paryžiuje nesudurdami galo su galu, stengėsi su kolegomis viskuo dalytis, Marija išsiduoda, kad jos motinos atsiųstos juodos duonos „nė karto netenka paragauti nė riekelės“¹³, nes ją kaip mat „sutašo“ vyras su Juozu Miltiniu.

Ilgainiui Cvirkienė apie Cvirką kalba susikurtais šablonais, jie ima kartotis. Štai ir 1969 metų atsiminimuose ir 1979 m. kovo 12 d. dienraštyje *Vakarinės naujienos* pateiktas identiškas pasakojimas, kad kai Petras dirba, o ji užsuka į kambarį, nes „prireikia ko pasiimti – niekad nepyksta, kad trukdau. <...>

12 *Ibid.*, p. 183.

13 *Ibid.*, p. 174.



5. *Autoportretas*, apie 1953, drobė, aliejus, 53,3 × 45,3, ČDM
Self-Portrait, around 1953, oil on canvas, 53,3 × 45,3, ČAM

Neturi jokių kaprizų, jam tiek mažai tereikia – minimalios ramybės¹⁴.

Straipsnis „Kai jis degte degė“ su paantrašte „Svečiuose pas Mariją Cvirkiene“ *Vakarinėse naujienose*

¹⁴ *Atsiminimai apie Petrą Cvirką*, p. 171.

gerai nusako ir Cvirkienės padėtį visuomenėje. Ji – pirmiausia Cvirkos žmona... Dailininkė klausinėjama vien tik ir labai tendencingai apie savo mirusį vyrą – žvelgiant į nuotraukas (Palangoje, netrukus po vestuvių) siūloma prisiminti laimingas akimirkas. Kalbama apie romantišką vasarą, slides, mezgimą ir anūkus, nei jos kūryba, nei Cvirkos mirtis neaptariami. Nors kalbama su Cvirkiene, iš trijų prie straipsnio publikuotų nuotraukų Marija yra tik vienoje, bet ir toje su Cvirka.

Kitais tariant, Cvirkienės vaidmuo viešumoje dažnu atveju buvo siejamas su vyro svarba.

Gyvenant apsuptai įtakingų asmenų kaip Cvirka, Venclova ir jų teikiama ryšiais, dailininkės socialinis statusas buvo nekritikuotinas. Kam galėtų kilti mintis kritikuoti Cvirkiene? Dailės istorikė D. Ramonienė, pervertusi daug pokario spaudos, apie šią dailininkę nieko neigiamo nėra radusi¹⁵. Viena vertus, ši aplinkybė menkina galimybę geriau pažinti autorės kūrybą, kita vertus, kritikai nelabai ir yra priežasčių.

Cvirkiene visų apibūdinama ne tik kaip graži moteris ir malonus žmogus, buvo ir populiaris, publikos ir kolegų vertinama dailininkė. Ji su savo nuosaikiais, kamerine, lyriška kūryba nei pretendavo į Lietuvos dailės Olimpą, nei provokavo karštas meno atsinaujinimo diskusijas ar kritines pastabas. Vidutiniškai pusės kvadratinio metro, rečiau iki metro dydžio peizažai, natiurmortai, kameriniai kolegų ir apibendrinti portretai – tai magistraliųjų to meto reiškinių pakraštys, labiau orientuotas ne užkariauti didžiulias sales, o į privatų vartojimą.

Kaip ir didžioji dalis to meto dailininkų, Cvirkiene yra sukūrusi keletą sovietinės ideologijos pageidaujamo pobūdžio kūrinių, kur vaizduojamos darbo temos, paradai, tačiau didžiausią jos kūrybos dalį sudaro visgi kamerinio tipo miesto peizažai ir natiurmortai arba šių dviejų žanrų derinys. 5 deš. „dailės panoramoje Marijos Cvirkienės paveikslai tarsi paskęsta aktualių temų, milžiniškų formatų, dirbtinai optimistinės nuotaikos margumyne“¹⁶. Nemažai vietos jos kūryboje užima giliai ir jautriai traktuota motinystės tema, kuriai palankus ir laikmetis – motinos didvyrės vaidinys aukštai vertintas sovietinėje kultūroje, jis turėjo perimti krikščioniškosios madonos ikonografiją, kaip tikėta, skatinti demografinės padėties gerėjimą. Dailininkės temų nuosaikumą galima suvokti ir kaip poziciją, kai siekiama išsaugoti kuo daugiau laisvės. Šiuo požiūriu autorė lygintina su tapytoju Algirdu Petručiu.

15 Susirašinėjimas su Dalia Ramoniene, 2017 04 20.

16 Dalia Ramonienė, *op. cit.*, Vilnius: Vaga, 1992, p. 12.



6. *Autoportretas*, 1956, drobė, aliejus, 57 × 46, LDM

Self-Portrait, 1956, oil on canvas, 57 × 46, LAM

Jo profesinės galimybės buvo sudėtingesnės (atleistas iš Dailės instituto dėstytojo pareigų, saugumo buginamas), tačiau nuo 7 deš. gyvenimui ėmus klostytis (sėkminga santuoka, atgautos pareigos)¹⁷, Petručio kūrybiniai pasirinkimai (dominuoja peizažai, natiurmortai, interjerai; santūrus santykis su poreikiu daryti karjerą) rodo norą rasti būdus, nišą, kur jo kūryba galėtų būti kuo mažiau veikiamas santvarkos prioritetų. Atsitraukimas ir „mažieji“ žanrai teikė šias „laisvesnio oro“ galimybes. Neveltui 1980–1981 m. Cvirkienės personalinė paroda rodoma kartu su Petručio Budapešte, o paskui ir Prahoje. Jų kūrybą norisi apžvelgti greta ne tik dėl žanrų panašumo, originalaus traktavimo, bet ir dėl gebėjimo kurti atskirą, alternatyvų – šviesesnį nei gali pasiūlyti tikrovė – pasaulį.

17 *Algirdas Petrulis*, Vilnius: Lietuvos aidų galerija, 2001; Tomas Sakalauskas, *Skambanti tylą: tapytojo Algirdo Petručio kūrybos laikas*, Vilnius: VDA leidykla, 2009.



7. *Dailininkė*, 1957, drobė, aliejus, 40,5 × 32,5, Pauliaus Galaunės nuosavybė (dab. Adelės ir Pauliaus Galaunių namai-muziejus Kaune)

The Painter, 1957, oil on canvas, 57 × 46, The property of Paulius Galaunė (currently *The Galaunė Family House*)

Sovietmečiu Cvirkienės, kaip dailininkės, karjera vystėsi netolygiai. Karo metu ji tapė nedaug, darbo ėmėsi 1945 m. grįžusi į Vilnių. Nuo 1946 m. tapo LTSR dailininkų sąjungos nare. Pirmąją personalinę parodą surengė tik penkiasdešimtmečio proga 1962 m. Kaune¹⁸. Po poros metų (1964) vykusią parodą lydi katalogas. Kiti gana kuklūs dailininkės kūrybai skirti leidiniai pasirodydavo tik beveik kas dešimtmetį: 1971 m. išleidžiamas reprodukcijų rinkinys, 1984-aisiais parengiama paroda ir katalogas. Solidesnis – kietais viršeliais, su daug spalvotų reprodukcijų ir išsamesniu tekstu – albumas išleistas tik 1992 m., nors planuotas leisti 1986-aisiais, remiantis 1984 m. rengtos parodos medžiaga¹⁹. Nors asmeninė bibliografija nėra gausi, Cvirkienės darbai po kelis, įskaitant ir autoportretus, įtraukti beveik į visus Lietuvos tapybai skirtus leidinius. Jos kūrinių turi įsigijęs Lietuvos dailės muziejus, ilgą laiką jos darbai buvo Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus nuolatinės ekspozicijos dalis. Galima drąsiai teigti, kad sovietmečiu ji buvo gerai žinoma tapytoja.

18 *Tarybų Lietuvos enciklopedija*, t. I, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985, p. 339.

19 „Marijos Cvirkienės albumas „Vagos“ leidykloje buvo įtrauktas į planus po jos personalinės parodos, surengtos, rodos, 1984 m. Pagal tuometinę tvarką visas leidyklos darbas buvo planuojamas maždaug 5 metus į priekį, ir tų planų vykdymas buvo labai griežtai kontroliuojamas. Už tai buvo atsakingi skyrių vedėjai. Dailės skyriui vadovavo Judita Grigienė, be to, kiekvienam leidiniui buvo skiriamas konkretus lėšų kiekis, kurio jokių būdu nebuvo galima „peržengti“, nuo to priklausė ir iliustracijų skaičius. Paveikslai parodoje buvo išfotografuoti Juditos Grigienės iniciatyva. Fotografavo arba Antanas Lukšėnas, arba Vytautas Vilaniškis, greičiau pastarasis. Ar vedėja pati viena atrinko paveikslus, ar su kuo nors tarėsi, aš nežinau, bet ji turėjo puikiai išlavintą skonį ir meninę nuojautą. Man buvo pasiūlyta parašyti įvadinį albumo straipsnį, sudaryti katalogą, parengti parašus po iliustracijom ir pan. Sutartį pasirašiau 1986 vasario 1 d., o tų pačių metų spalio pirmą dieną (kaip buvo numatyta sutartyje) medžiagą leidyklai atidaviau. Iliustracijas panaudojau tas, kurias davė leidykla, tuo metu jokia savivalė ar individuali iniciatyva nebuvo toleruojama, bet visgi daug dalykų derinau su pačia Marija Cvirkiene. Albumo leidyba užtruko dėl vedėjos ligos, po to – vedėjų kaitos, vėliau prasidėjo Sąjūdis, leidykla pradėjo griūti ir t. t.“; Susirašinėjimas su Dalia Ramoniene, 2017 04 19.

Nepaisant gero žinomumo, Cvirkienės kaip tapytojos nuodugniau pažinti ir aptarti pirmiausia neleido žymių šeimos narių įtakos laukas, antra – kūrybos kameriškumas epochoje, kur prioritetas teiktas didžiosioms idėjoms ir formatams, ir trečia – dabartinėje santvarkoje susidomėti Cvirkiene dar nebuvo daug progų, motyvaciją slopina tas pats Cvirkos šešėlis (dabar dar ir neigiamo politinio atspalvio).

Sovietmečio leidiniuose nesunku rasti aptariant jos miesto peizažus ir natiurmortus, giriant alegorizuotas motinos su vaiku kompozicijas, kolegų portretus, tačiau autoriai, rašę apie jos kūrybą įvadiniais straipsniais leidiniams, nė vienas neaptarė (net neminėjo) svarbios, rodytos ir gana gausios Cvirkienės kūrybos dalies – jos autoportretų. 1964 m. parengtame dailės darbų parodos kataloge²⁰, nors kūrinių sąrašė nurodyti du autoportretai ir trys kūriniai pavadinimu *Dailininkė*, į iliustracijas jie neįtraukti, neminėti ir neanalizuoti tekstą rengusio dailininko Augustino Savicko. Rašinio autorius, panašu, kad labiau užsiėmęs ideologiniu dailininkės įteisinimu, didelę pastraipą skyrė drobei *Bulviakasis* (1939) kaip „buržuazinio skurdo“ pavyzdžiui, akcentavo temą kompoziciniame peizaže *Gegužės pirmoji* (1940), dėstė apibendrintų potėpių ir psichologinių sprendimų naudą išraiškai drobėje vaizduojančioje jaunutę holokausto auką *Ana Frank* (1961). Kitaip tariant, akcentuoti kūriniai-duoklė santvarkai, o ne tipiški, autorę geriau apibūdinantys kūriniai; aptakiai buvo pateisintas impresionistiniu anuomet vadintas simbolistinis braižas. Tokios autoriaus ideologinio legitimavimo pastangos nėra kokia nors išimtis sovietmečiu. Savicko politinis korektiškumas rodo kolegishką palaikymą, tinkamų valdžiai nuostatų demonstraciją, naudingą ir jam pačiam.

1971 m. išleistame reprodukcijų rinkinyje taip pat neįtrauktas nė vienas Cvirkienės autoportretas, o 1992-aisiais pasirodžiusiame albume su D. Ramonienės

20 *Marija Cvirkiene: Dailės darbų paroda*: Katalogas, sudarė R. Budrys ir S. Jakštas, Vilnius: Vilniaus valstybinis dailės muziejus, 1964.

įžanginiu tekstu (akivaizdžiai parengtu anksčiau (1986), nes tekstas įformintas į sovietinius standartus, naudoti tokie terminai kaip Didysis Tėvynės karas ir pan.), nors ir reprodukuoti net aštuoni dailininkės atvaizdai, tekste autoportretai neaptarti. Gana didelės apimties rašinyje, kur daug dėmesio skirta įvairiems Cvirkienės kūrybos niuansams, išsamiai aptarti peizažai ir natiurmortai, autoportretai tik kelis kartus paminėti kaip faktai.

Autoportretų analizės nebuvimas palaiko mano hipotezę, kad pirmoje sovietmečio pusėje ir dailininkų kūryboje, ir dailėtyroje privengta imtis autoportreto žanro, kur svarbus individas, analizės. Nes iki atšilimo autoportretų mažai tekurta apskritai. Sovietinė santvarka visais savo istoriniais etapais buvo paremta kolektyvu. Individo savęs iškėlimas virš kolektyvo traktuotas neigiamai – kaip kenksmingo egoizmo išraiška. Tai kolektyvas gali iškelti individą už nuopelnus kolektyvui, tam ir buvo skirtos pirmūnų lentos, parodomieji straipsniai ar kuriami dokumentiniai filmai apie pavyzdinguosius, į kuriuos privalu lygiuotis.

Juolab kad asmeninės istorijos ir sudėtingi likimai tikrai nebuvo tai, ką galima būtų pateikti sovietiniam skaitytojui, nebent jie reprezentuotų „posūkį į politinę kairę“. Tai labai tiksliai suformulavo Jolita Mulevičiūtė, retrospektyviai rašydama apie 1966 m. respublikinę parodą ir diskusijas apie Vinco Kisarausko autoportretą kaip nestandartinę išimtį:

VII dešimtmečio kūrėjui tiesioginė, atvira savistaba – tai kažkas perdėm privatu, nepriderama, galų gale nereikšminga. Tai ne „didžiojo“ meno objektas. Kita vertus, autorefleksijos tuomet nepalaiko ir oficialioji ideologija, šioje menininko būsenoje pamatuotai įtardama jai nepageidautinų dvasinių konfliktų užtaisą.²¹

21 Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 183.

Autoportretas sovietmečiu nebuvo pavojinga tema, nors yra būdų priartėti prie pavojingos ribos – pavyzdžiui, daug nepasitenkinimo sukėlė Algimanto Švėgždos *Džinsai* (1978), kuriuos galima vertinti kaip metonimiško tipo autoportretą. Šis žanras vertintas galbūt labiau instrumentiškai – menininko atvaizdas kaip įprasta albumo ar parodos įžanga – labiau kaip fizinio panašumo dokumentas. Todėl Cvirkienės atvaizdai, liudijantys autorefleksiją, labai išsiskyrė iš savo laiko. Galbūt jaučiant autorės pastangas saugoti privatumą ir nekilo postūmių imtis dailininkės savo atvaizdo analizės.

Šio tyrimo atveju Cvirkienė buvo pasirinkta nesiekiant naujai įvertinti jos kūrybos, retrospektyviai pakritikuoti dalies kūrybos dekoratyvumo, kūrinių panašumo vienas į kitą. Čia per socialinės istorijos prizmę siekiama nagrinėti dailininkės sovietinio laikotarpio autoportretus dėl trijų priežasčių. Pirma, jie yra retenybė – mat stalinistiniu laikotarpiu (ir keleri metai vėliau) autoportreto žanras buvo apmiręs. Viešai dailininkų savęs atvaizdų būta labai nedaug, vietoj jų reprodukuoti tarpukario, o ir keli, sukurti minimu laikotarpiu, redukuoti iki paso nuotraukos informatyvumo, pavyzdžiui, Vytauto Mackevičiaus (1953) ar Vinco Dilkos (1956). Šiame kontekste Cvirkienės autoportretai – išskirtini kaip iškalbingi ir neanalizuoti. Antra, todėl, kad Cvirkienės autoportretai yra iliustratyvus nuolatinės visų dailininkų dilemos kaip pavaizduoti save ir kaip moterį, ir kaip dailininkę pavyzdys. Šia prasme Europos dailės istorijos kontekste jos autoportretai yra net perdėm tipiški. Ir trečia, žvelgiant į Cvirkienės autoportretus kaip į vaizdų seką, regima asmens brandos ir atsivėrimo istorija, praslysta asmeninis pasakojimas – kas, turint galvoje dailininkės gyvenamą laikotarpį, yra unikalu.

Iš Cvirkienės kūrybos pradžios yra žinomi trys autoportretai: 1932-ųjų, 1933-ųjų ir dažniau reprodukuotas – 1937-ųjų. Pirmame ir antrame portretas iki pečių – tik kuklūs bandymai atkurti fizinį panašumą: viename dailininkė į mus santūriai žvelgia pasisukusi

trim ketvirčiais, antrame – *en face*, tapysena ekspresyvi, lyg vėjo efektas, ryškios tarsi iš Van Gogho pasiskolintos spalvos. Trečiame – mėgiamos kompozicijos, kai pozuojantysis statomas priešais šviesos šaltinį, užuomazga, dailininkė vaizduoja save tapymo procese.

Iš sovietinių metų trys darbai yra panašūs savo kompozicija: *Šeima (su P. Cvirka)* (1945), *Autoportretas su sūnumi* (1945) ir *Interjeras* (1946). Čia dailininkė save rodo interjere su šeimos nariais, visur lyrinė, giedra nuotaika, šviesios, pastelinės spalvos.

Trečias ir čia aktualiausias blokas – jos atvaizdai iš 6 deš.: *Gėlės* (netiesioginė autoreprezentacija, 1952), *Autoportretas* (apie 1953), *Autoportretas* (1956), *Dailininkė* (1957).

Iš pirmo žvilgsnio 6 deš. Cvirkienės savęs atvaizdai atrodo konvencionalūs: centrine kompozicija, psichologizuotu pozuotojos laikysenos sutelktumu, plastinės traktuotės nuosaikumu jie sklandžiai įsiterpia į gausias sovietmečio portretų gretas. Naujai kurtoje sovietinėje aplinkoje kur pasisuksi dauginti vadų portretai, biustai, paminklai, nusipelnusių visuomenės, mokslo, kultūros, pramonės ir ūkio darbuotojų atvaizdai. Jau pačiais pirmaisiais okupacijos metais menininkams buvo užsakomi Lietuvos literatūros ir kultūros klasikų portretai, turėję būti kaupiami reprezentacinę ir memorialinę paskirtį turinčioje Mokslų akademijos galerijoje²². Cvirkienė buvo viena iš tų dailininkų, kurie noriai prisidėjo prie naujų herojų atvaizdavimo, juolab kad portretas buvo vienas jos mėgiamų žanrų. Ji, kaip ir daugelis kitų dailininkų, dažniau rinkosi jai artimesnės aplinkos veikėjus: savo vyrą Petrą Cvirką (1937), sesers vyrą Antaną Venclovą (1961, 1967), jai pažįstamą poetę Salomėją Nėrį (1945), kolegą Antaną Gudaitį (1962) ir Domicelę Tarabildienę (1974), poetę ir bičiulę Violetą Palčinskaitę (1962) ir kitus.

Faktas, kad tai yra jos pačios sukurtas savo atvaizdas, viską keičia, nes portretą galima būtų pavadinti

„kito žmogaus subjektyviu pamatymu“, už kurį tapomasis asmuo nėra atsakingas, tačiau autoportretas yra „teiginys“. Drąsą teigti save sovietmečio pradžioje turėjo nedaugelis, tik privilegijuotieji, kokia ji ir buvo. Žvelgiant iš dabarties pozicijų, Cvirkienės autoportretuose gana sunku įžvelgti drąsą, tačiau verta atkreipti dėmesį į detales ir jų pasikartojimus, kurie leidžia suprasti, kad autoportretų autorė turėjo aiškią viziją apie tai, kuo nori būti, ir tai ne visai sutapo su tuo, kuo ji galėjo būti gyvenamu laiku.

Cigaretė šalia gėlių puokštės ir paveikslų rėmai antrame plane, autoportretas kavinėje, niūri ir intensyvi veido išraiška neatrodo kaip dideli pasiekimai, tačiau pasigilinus į dailininkų savęs vaizdavimo problematiką yra reikšmingi. Kad tai suprastum, būtina nors ir dideliais šuoliais apžvelgti dailininkų atvaizdo emancipacijos istoriją.

Socialinės istorijos prieigą naudojanti teoretikė Frances Borzello į dailininkų autoportretus siūlo žiūrėti kaip į visai atskirą žanrą²³, nes jų kūrėjos susiduria su tokiais iššūkiais, kokie dailininkams vyrams nekyla. Dailininkė vaizduodama save turi dvi priešingų pasirinkimų reikalaujančias užduotis: pavaizduoti save kaip profesionalią dailininkę ir kaip moterį, kuri bus apžiūrima. Aktyvus autorius ir pasyvus modelis susijungia viename asmenyje. Kadangi moters kaip modelio „karjera“ yra daug senesnė ir išsamesnė, visai nekeista, kad net iki XIX a. pabaigos autoportretuose dailininkės „tapo apsilvilkusios“ išėginiais rūbais...

Borzello pasidalija pastebėjimu, kad tiriant medžiagą į akis krinta dailininkų savęs atvaizdų nuosakumas²⁴. Tik XIX a. pabaigoje, bet labiau XX a. pradžioje dailininkė tampa norma, o visuomenės normų nepaisymas nebereiskia iškritimo į užribį ir karjeros pabaigos. Konkretūs kriterijai, kaip turi atrodyti dar priimtina moteris, priklauso nuo laiko ir vietos, tačiau aišku, kad visada kalbama apie ribos ir jos praplėtimo

22 Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*: Parodos knyga, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 85.

23 Frances Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London: Thames & Hudson, 2016, p. 38.

24 *Ibid.*, p. 20.

ieškojimus. Dailininkas normatyviai yra vyras, ir visi dailininko atributai atkeliauja iš pasaulio, į kurią moteris įžengdavo dažniausiai kaip modelis (neretai nuogas). Bandant pranešti apie save kaip dailininkę reikėjo nemažai išradingumo, kad tai neatrodytų tiesiog kaip persirengėlių karnavalas. Tačiau savęs teigimas kaip dailės profesionalo dailininkei kaskart tapdavo polemika su vyro įvaizdžiais.

Dailininkų meno istorijoje būta nuo pat pradžios, net pirmuoju menotyrininku tituluojamas Vasari mini porą moterų tapytojų, tačiau kaip stebėtinai išimtis, kaip anomaliją, panašiai minimi vunderkindai vaikai. Po kelias pelniusias platų pripažinimą dailininkes pasirodo kiekviename šimtmetyje po renesanso, kai susiformavo šis žanras: XVI a. Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana vaizdavo save lyg būtų tapomos kito tapytojo, pagal kitų moterų portretų klišę; XVII a. – Judith Leyster, Artemisia Gentileschi atsiskė nuolankaus įvaizdžio, parodė save kaip profesijos atstovę, viena per tapymo aktą, laikyseną, kita – net išikūnijo į tapybos alegoriją; XVIII a. moterys kaip tik buvo skatinamos užsiimti tapyba, tačiau tai vertinta kaip mėgėjiška veikla. Šią klišę bandyta neigti: Elisabeth Vigée-Lebrun mėgino įrodyti, kad save gali pavaizduoti nemenkiau nei pripažintas Peteris Paulius Rubensas, ir prie nukopijuotos kompozicijos bei puošnios išvaizdos pridėjo paletę su teptukais. Angelica Kauffmann įsivėlė į poetines savo veiklos reikšmės užuominas (*Autoportretas – tapyba, apkabinama poezijos*, 1782).

XIX a. Borzello įvardija kaip pokyčių metą, kai dailininkėms ima vertis durys į mokslus, kai moterys nors ir su trukdžiais ima žengti į vyrų teritoriją, vaidmenis, atsisakoma gražaus atrodymo imperatyvo – dailininkės jau vaizduoja save su darbo drabužiais, iširusia šukuosena, žvelgiančią nebe nuotakos, o dailininko žvilgsniu. Šiame hierarchinių slinkčių amžiuje dailininkėms pravarti ir fotografija, kaip paranki priemonė improvizuoti, tirti save, matuoti vaidmenis. Tiesa, nemažai drąsiausių tapatybės teiginių ir ieškojimų,

kaip antai Domicelės Tarabildienės fotomontažai, plačiausiai auditorijai buvo atskleisti ne iš karto²⁵.

Tik XX amžiuje Europoje dailininkė tapo norma. Šiame procese reikšminga buvo 1929 m. rašytojos Virginios Woolf knygoje apie moteris ir literatūrą suformuluota idėja apie „savo kambario“ svarbą. Dar prieš garsiąją jos knygą Europos dailininkų darbuose savo kambario motyvas dažnai pasirodo kaip autoportreto metonimija. Woolf siekiamybė, įkūnijanti galimybę kurti, – „duokit jai kambarį ir penkis šimtus svarų per metus, suteikite jai galimybę sakyti, ką galvoja, ir praleisti maždaug pusę to, apie ką ji dabar rašo [...]“²⁶, nors pamažu iš svajonės ėmė virsti realybe, tokiais sąlygomis galėjo džiaugtis tikrai ne kiekviena tarpukario ar sovietmečio moteris.

Cvirkienė, gyvendama sparčiai modernėjančiame tarpukario Kaune, turėjo pajusti moters vaidmens ir galimybių kaitą. Nors moterys vis dar sietos su motinyste, namais, švelnumu, į Kauno meno mokyklą jos buvo priimamos lygiai tokiais pat teisėmis kaip ir vyrai nuo institucijos įkūrimo (1922)²⁷, o spaudoje pasitaikydavo drąsinančių nuomonių, kad dailininkų kūryba turėtų būti vertinama tais pačiais kriterijais kaip ir visų²⁸. Tačiau papročių kaita nevyksta staiga, tai įrodo, ne tik vydiškos išminties kupini pasisakymai spaudoje, bet ir faktas, kad liberalių pažiūrų asmenybės buvo aptariamoms kaip įsimintinos išimtys. Iš bendrų normų ryškiai išsiskyrė Kauno visuomenę nuolat šokiravusios asmenybės – rusiškos kilmės žinoma choreografė, šokėja ir baletu mokytoja, pirmoji teatro dailininkė Olga (Švedė) Dubeneckienė-Kalpokieinė ir iš JAV atvykusi Amerikos lietuvė operos solistė

25 Domicelės Tarabildienės nuotraukos ir fotomontažai pirmą kartą rodyti minint dailininkės 90-metį 2002 m. parodoje *Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė* (kuratoriai Giedrė Jankevičiūtė ir Rimtas Tarabilda), vykusioje Lietuvos dailininkų sąjungos patalpose.

26 Virginia Woolf, *Savas kambarys*, Vilnius: Charibdė, 1998, p. 116.

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

28 Justinas Vienožinskis diskusijoje susiginčijo su Vydūnu; Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11, p. 661–662.

Marijona Rakauskaitė. Abi palaikė nudistines pažiūras, performatyviai elgėsi su savo socialiniu ir meniniu įvaizdžiu, teigė save kaip laisvas kūrėjas. Formavosi iki šiol neegzistavusi naujovė, kurią būtų buvę galima pavadinti *bohemiška dailininkė*.

Atėjus sovietmečiui moterų emancipacija turėjo prarasti asmeninio išsilaisvinimo ir pramoginį atpalvį bei konvertuotis į darbinį. Apie bohema, kuri propaguoja individualumą, turėjo pamiršti ir vyrai, ir moterys. Woolf priesakas – „suteikite jai galimybę sakyti, ką galvoja, ir praleisti maždaug pusę to, apie ką ji dabar rašo [...]“ – prarado savo reikšmę ilgam ir paveikė tiek vyrus, tiek moteris. Simbolinio „savo kambario“ neteko visi, nes sovietmetis yra viešumos, į privatų gyvenimą besibraunanti kultūra.

Tarpukariu gyvenusi Račkauskaitė, dalyvavusi Lietuvos moterų dailininkių draugijos veikloje, kuri „išsiskyrė tuo, kad tai buvo profsąjunga, turinti ir kūrybinėms organizacijoms, ir moterų emancipacijos judėjimui artimų ypatumų“²⁹, žymių kritikų pastebėta talentinga debutantė turėjo daug žadančių galimybių tapti savarankiška, svarbia dailininke. Tapus Cvirkos žmona, o Cvirka – naujos represinės santvarkos, kuri ne tik davė, bet ir daug reikalavo, herojumi, dailininkės situacija neatpažįstamai pasikeitė. Jos vardas liko susietas su kitu asmeniu. Būti žymaus rašytojo žmona reišė ne tik prabangų būstą (ir savą kambarį jame), automobilį³⁰, kurortus, buvimą valstybės remiamų asmenų sąrašė, galimybę apsipirkti specialioje maisto prekių parduotuvėje, kai paprastos buvo tuščios, o ir įsipareigojimą reprezentuoti ideologiją, t. y. nelaužyti gražios sovietinės inteligentų šeimos iliuzijos, žinoti „savo vietą“, karts nuo karto sukurti tam tikros

tematikos kūrinių. Jei karjeros pradžioje jos, kaip kūrėjos, laisvės tik augo, sovietmečiu su socialinėmis privilegijomis augo kūrybos apribojimai, tiksliau tariant, lūkesčiai, kad bus teisingai pasirenkamos temos ir motyvai. Perfrazuojant Woolf, Cvirkienė turėjo gal net kelis „savus kambarius“, tačiau neturėjo teisės iš jų „išeiti“ kaip ambicinga individualistė, nes tie „kambariai“ buvo skirti klasiko žmonai.

Nepaisant to, jos iš pažiūros „nekalti“ autoportretai yra kūrėjos ambicijos ir stiprios individualybės apraiška. Ankstyvas vyro praradimas prisidėjo prie emancipacijos (be pasirinkimo) proceso. Jis akivaizdus palyginus savireprezentaciją iki šio lūžio ir po jo. Apžiūrint 1945 m. kurtą darbą *Šeima* (su P. Cvirka), matosi, kad jos laikysena radikaliai skiriasi nuo vėlesnių. Pirmame paveikslo plane prie knygos palinkęs Cvirka, o ji sėdi toliau droviai ant kelių sunėrusi rankas, nuleidusi akis. Sėdi ir tarytum laukia, kada ko prireiks sovietinės visuomenės formuotojui. Fone kultūringą ir turtingą aplinką atspindintys daiktai: lentynos sklidinai užstatytos Cvirkos taip mėgtomis knygomis, kaip elnio ragas išsiskleidusi žvakidė, paveikslo kontūrai, gėlės. Tai tyli šeimyninė akimirka, kur labai aišku, kas yra aktyvus, svarbus, o kas pasyvus, antraeilis.

Geriausiai žinomi, nes dažnai tapybos rinkiniuose reprodukuoti, yra keturi Cvirkienės autoportretai. Jaunatviškas, iškart po kelionių su Cvirka po Europą – 1937 metų. Dailininkė žvelgia į mus susimąščiusi, panirusi į save. Jai už nugaros balkonas, pro jį matosi peizažo dalis. Greta – vaza su gėlėmis. Mergina rankoje laiko teptuką, tačiau ji yra tik viena iš trikampio, kurį sudaro portretas, peizažas ir natiurmortas, dalis. Kitas, kurtas prabėgus keleriems metams po Cvirkos mirties, – 1953 metų. Jis aiškiai skiriasi nuo ankstesnių savivertės suvokimu. Čia Cvirkienė jau užima didžiąją dalį drobės, yra jos centre. Nuotraukose ir tapyboje atsikartojanti „sudėta“ elegantiška šukuosena net išei-na už rėmo, atrodo, lyg dailininkė palinkusi į žiūrovą, nepaiso jo asmeninės erdvės. Už jos esantį atvirą langą (mėgiamas kompozicijos sprendimas) išduoda

29 Ieva Burbaitė, *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*: Disertacija, Vilnius: VDA, 2016, p. 46.

30 5 deš. pabaigoje „Į prabangų ir erdvų būstą P. Cvirka pretendavo tais laikais, kai buvo nacionalizuojami visi namai, kurių plotas viršijo 220 kv. m, o maistas, netgi duona, pardavinėjamas pagal korteles. <...> 1946-ųjų rugpjūtį Profesinių sąjungų komitetui jis perleido generolo Ivano Bagramiano dovanotą firmos „Hanomag“ automobilį.“; Darius Pocevičius, *op. cit.*, p. 31.

virpanti šviesa. Į mus (bet labiau į save) žvelgiama intensyviu tiriančiu profesionalo žvilgsniu, rankoje didžiulė paletė, paveiklo kraštą įstrižai kerta porėmio nugarinė dalis. Dailininkės objektas aiškus ir be jokių papildomų dirgiklių. Matome brandžią asmenybę ir įspūdingą moterį, kuri tvirtai teigia savo poziciją – ji profesionali dailininkė. O įtaigi ir gyvybinga tapyba liudija Marijos gabumus, visai kaip klasikinėse senųjų meistrų drobėse, tarnavusiose ir kaip autorių darbo „reklama“. 1956 metų autoportrete Cvirkienė irgi dominuoja drobės plote, tačiau ji komponuoja save jau atokiau, kad matytųsi ir aplinka. Šį kartą tai nebe namai, o vieša vieta, reikia manyti – kavinė, nes geriam arbata, yra šviesu, staleliai be staltiesių, apvalūs. Ir 1957-ųjų kūriny *Dailininkė* – čia ji pasisukusi į mus šonu, tapymo procese sulaukytas judesys. Aiškiai matome dailininko atributus ir tai, kad dirbama namuose. Tai mažiau psichologiškai intensyvus atvaizdas nei 1953 metų autoportretas, kur dailininkės žvilgsnis tarsi reikalauja pripažinti jos kaip asmens ir kūrėjos egzistavimą, tačiau šiame darbe galime išvelgti daugiau užtikrintumo, labiau akcentuojama profesija, mažiau graži išvaizda. Čia ji labiau dalykiška, o portretas labiau „darbinis“. Borzello terminais kalbant, dailininkė čia yra dar labiau tapytoja, mažiau – gražus objektas.

Prie netiesioginės autoreprezentacijos taip pat galima priskirti ir kompoziciją su gėlių puokšte *Gėlės* (1952), kur greta gaivališku gėlių vazoje pastatyta pelėtinė su cigarete, kas suponuoja privatų liberalumą. Ant stalelio taip pat padėta knyga, kuri mums kalba apie akiračio plėtimą ir reprezentuoja kultūrą. O paveiklo antrame plane išstatyti paveikslų rėmai, kurie simbolizuoja, kad ši erdvė yra tapytojos teritorija. Jei ne gėlės ir faktas, kad tai vienas iš tipinių autorės kūrybos motyvų (natiurmortai su gėlėmis), galėtume manyti, kad tai dailininko erdvė... Tačiau, šis kūrinys, kad ir primindamas įprastą natiurmortą, papildo Europos dailėje paplitusią „savo kambario“ idėjos reprezentaciją, pavyzdžiui: Gwen John (*A Corner of the Artist's Room in Paris*, 1907–1909), Emilie Charmy (*Interior in*

Lyons: The Artist's Bedroom, 1902), galų gale jų prototipo Vincento van Gogho (*The Bedroom*, 1889).

Įdomu tai, kad visuose minimuose Cvirkienės kūriniuose svarbų vaidmenį atlieka gėlės, kurios, matyt, turi reprezentuoti dailininkės moteriškumą. Greta tapančiosios kambario tolumoje ar paveiklo centre stovi visada beveik tokia pati įvairiaspalvių žiedų puokštė – ekspresyvi, spontaniškai kerojanti, atstovaujanti, kaip ir priklauso pagal tradicinę ikonografiją, gamtai (*natūrai*)³¹. Gėlių dominavimas rodo glaudų santykį su patriarchaline logika: namai – tai moters atspindys. Tai menkina autorės reikšmingumą, sudaiktina ją. Nors graži aplinka mums turi reikšti ir solidų, gražų gyvenimą bei jautrumą gamtai, ikonografijoje dailininko su gėlių puokšte tipo nėra³². Tik 1956-ųjų Cvirkienės atvaizdas be puokštės, tačiau ją deramai atstoja tokio paties margumo dailininkės dėvima gėlėta suknelė – ryški, pirmame plane.

Peržvelgiant Cvirkienės autoportretus kaip vaizdų seką aiškėja, kad būti dailininke ir tai įtvirtinti jai buvo labai svarbu. Net *Autoportrete su sūnumi* (1945) idiliškas motinos ir vaiko santykis atskleidžiamas dirbant prie drobės. Šiame darbe telpa viskas, kas brangu autorei. Visur, išskyrus kompozicijoje su Cvirka, ji sieja save su profesijos atributais. Tik drobėje, kurtoje apie 1953 m., Cvirkienė nerodo savęs kaip dailininkės: tapančios (rankoje laikančios teptuko, paletės ar abiejų) ar kitų dailininko atributų (sustatytų paveikslų, ant molberto stovinčios drobės krašto). Čia ji sėdi kavinėje: lyg per miglą matome tolimesniuose planuose tris staliukus su sėdinčiais žmonėmis, Thonet tipo kėdės atkalnę, arbatos puodelį. Šis autoportretas savo

31 Yra ir daugiau pavyzdžių, kai dailininkės vaizduoja save su gėlėmis, pvz., Gražinos Vitartaitės *Autoportretas* (1962).

32 Iš vyrijos atstovų tik bakchas vaizduojamas tarp gėlių, bet ir čia gėlės yra nuoroda į nerūpestingumą bei linksmybes. Kas kad Paulis Gauguinas vaizduoja Van Goghą, tapantį gėles (1888), o save (1889) prie tapeto, marginto gėlėmis (ir Bernardo portreto), bet tai ne tas pats, nes gėlės čia jau atstovauja kultūrą, o ir abu minimi autoriai nėra norminio vyriškumo įsikūnijimai, greičiau jau yra jo pakraščiuose, vienas dėl liguistumo, kitas dėl kitokio gyvenimo būdo paieškos.

stilizacija artimas impresionistams ar tirpstančiu kontūru – simbolistams, tačiau kūrinio sukūrimo metais cenzūrai toks braižas nebebuvo problema. Tai vienintelis atvaizdas, kur ji vaizduoja save ne namie (tradicinė moters erdvė, ne studija), o viešojoje erdvėje. Į tai svarbu atkreipti dėmesį, nes save vaizduoti kavinėje buvo beveik pareiškimas dviem atžvilgiais: moteris steigia save vyrų teritorijoje ir deklaruojamos bohemiškos vertybės. Kavinė ir restoranų kultūra po „nuburžuazinimo“ Vilniuje atsinaujino kiek vėliau³³, todėl dailininkei vaizduoti save kavinėje reiškė šiokią tokią emancipaciją. Tiesa, toji kavinė labiau panaši ne į realią erdvę, o į Paryžiaus kavines iš impresionistų paveikslų. Tai tarsi bandymas susisieti su pasaulio daile, tapti lygiateise jos nare. Tai pasaulis, kur Cvirka nėra toks jau svarbus...

Kokia gi ta erdvė, kurioje save vaizduoja Cvirkienė? Ką ji mums sako apie tapomąją? Ar tai marginalizuota namų sfera, kur galioja patriarchalinės nuostatos, teigiančios, kad moters pagrindinė misija būti motina, ar ji turi Woolf „savo kambario“ bruožų: laisvę dirbti netrukdomai, galimybę ieškoti individualaus balso? Nors Cvirkienė beveik visada vaizduoja save namų aplinkoje, toji erdvė kinta. Iki 6 deš. autportretas įterpiamas į aplinką, namai svarbiau už ją – čia auginami vaikai, knygą skaito valstybinės reikšmės vyras, čia merkiamos gėlės, kad aplinka būtų „moteriška“. Nuo 6 deš. jos autportretų erdvė įgauna vis daugiau „savo kambario“ bruožų: akcentuojama tai, kas dailininkei svarbu – jos profesija. Troškimą save matyti be vyro šešėlio patvirtina ir autportretas viešojoje erdvėje – kavinėje, kuri nėra jos gyvenama aplinka, o pasiskolintoji iš dailės istorijos. Tokiu būdu ji save sieja su pasaulio dailininkais – platesniu kontekstu, nei galėjo pasiūlyti jos, kaip Cvirkos žmonos, statusas. Jos

33 Restoranas ir kavinė „Neringa“, įkurta 1959 metais. Tai buvo pirmas modernizmo architektūros pavyzdys, kur buvo propaguojama aukšta aptarnavimo ir kulinarinė kultūra. Ši vieta netruko tapti intelektualų ir norinčių prisiliesti prie inteligentijos mėgiama vieta, lemiama prisidėjusi prie restoranų kultūros tradicijos gaivinimo.

autportretai, kaip ir visa kūryba (tiksliau didžioji jos dalis), yra atskiros pasaulio kūrimas, kuriame galioja kiti dėsniai, kur ji gali jaustis laisvesnė.

Mėgindami vertinti Cvirkienės pasiekimus, turime turėti galvoje ir tai, kad jos gyvenimo gerovės šaltiniai turėjo ir pašalinio kūrybos kūrimui ir vertinimui poveikio. Jos autportretai atspindi asmenybės brandą, savęs pažinimo ir atsivėrimo pastangą, kurią įgalino ir riboja ta pati santvarka.

Gauta 2017 05 30

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Algirdas Petrulis*, Vilnius: Lietuvos aidų galerija, 2001.
- Atsiminimai apie Petrą Cvirką*, Redakcinė komisija: J. Baltušis, V. Galainis, A. Venclova (pirm.), sudarė A. Mickienė, Vilnius: Vaga, 1969.
- Borzello Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London: Thames & Hudson, 2016.
- Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkų draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*: Disertacija, Vilnius: VDA, 2016, p. 46, 56.
- Galaunė Paulius, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11, p. 661–662.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*: Parodos knyga, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 85.
- Marija Cvirkienė*, 16 reprodukcijų, (su Leono Katino tekstu), Vilnius: Vaga, 1971.
- Marija Cvirkienė: Dailės darbų paroda*: Katalogas, sudarė R. Budrys ir S. Jakštas, Vilnius: Vilniaus valstybinis dailės muziejus, 1964.
- „Meno mokyklos įstatai“, in: *Vyriausybės žinios*, 1922, Nr. 97, p. 3.
- Mulevičiūtė Jolita, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 183.
- Petras Cvirka: gyvenime ir kūryboje*, Redakcinė komisija K. Korsakas, J. Šimkus, A. Venclova, parengė K. Vairas Račkauskas, dailininkas A. Kučas, LTSR Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1953.
- Pocevičius Darius, „Kur norėjo gyventi tarybinės lietuvių literatūros kolosas?“, Iš straipsnių ciklo „1944–1990 m. Vilniaus spalvos“, in: *Literatūra ir menas*, 2017 m. kovo 17 d., p. 30–31.
- Ramonienė Dalia, *Marija Cvirkienė*, Vilnius: Vaga, 1992.

Sakalauskas Tomas, *Skambanti tyla: tapytojo Algirdo Petrulio kūrybos laikas*, Vilnius: VDA leidykla, 2009.
Susirašinėjimas su Dalia Ramonienė, 2017 04 19–20 d., in: Monikos Krikštopaitytės archyvas.
Tarabilda Petras, „Lietuvos moterų dailė“, in: *Naujoji Romuva*, 1936, Nr. 39, p. 746–747.
Tarybų Lietuvos enciklopedija, t. I, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985, p. 339.
Woolf Virginia, *Savas kambarys*, Vilnius: Charibdė, 1998, p. 116.

MARIJA RAČKAUSKAITĖ-CVIRKIENĖ: IN SEARCH FOR A ROOM OF ONE'S OWN

Monika Krikštopaitytė

SUMMARY

KEYWORDS: self-portrait, portrait, image of the artist, painting, social status.

The painter Marija Račkauskaitė-Cvirkienė (1921–2004) is not explored well yet. From the very beginning of her career, in the soviet time and at a time of independence the artist was valued by experts and her colleagues, but despite that she had to stay in the shadows. Her image of personality was interrupted by influential family men. First – her father Merkelis Račkys – a famous professor of classical languages, later – her husband Petras Cvirka – one of the major figures of soviet literature in Lithuania and also a husband of her sister Eliza – Antanas Venclova – a poet writer and critic, politician. Especially her husband Petras Cvirka, together with the second name brought changes to Marija's life. He was a public hero, and it had to stay like this despite bad relations in family, unexpected and mysterious early death.

Marija Cvirkienė is exceptional in three ways. First, she did create series of self-portraits in the beginning of soviet era – a time when self-portrait as a genre seemed to vanish because individual had to give a way to collective. The fact that the author had a great living conditions comparing to the statistic citizen, leads to the idea that she had „A Room of One's Own“ (formulated by Virginia Woolf). Second, her self-portraits talk about professional

emancipation and connects local situation to European. Cvirkienė's image of herself represents the old as genre itself problem: how to represent self as a woman and a professional at the same time, in one image, when these two goals demand opposite choices in depiction. Frances Borzello in her book *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits* suggest that therefore women self-portraits should be considered as separated genre, because men doesn't have to deal with any similar. And the last thing why I believe Cvirkienė's self-portraiture is exceptional is the narrative that comes out when we look at her portraits like a sequence. It reveals personal self-reflection, emancipation and presents private, which is quite unique considering her living time complications.