

Dr. Elona Lubytė
LDM Nacionalinė dailės galerija
Konstitucijos prosp. 22, LT-08105 Vilnius
Tel. (8 5) 219 5964
El. p. elona@ldm.lt

Elona Lubytė

Bendradarbiavimo galia: parodos „Moters laikas. Skulptūra ir kinas“ Nacionalinėje dailės galerijoje sumanymo ir įgyvendinimo patirtys

Lankytojams 2009-ųjų vasarą duris atvėrusi Nacionalinė dailės galerija muzeologijos požiūriu išgyvena unikalų naujų galimybių, *pirmojo karto* tarpinį. Sutelkdama dėmesį į renginių sumanymo (konceptijos), organizavimo bei pristatymo priemones, ji kuria aktualios šiuolaikinės kultūros institucijos įvaizdį. Tai reiškia, kad kiekvienas vyksmas čia vis dar yra naujas iššūkis ir galimybė pateisinti kūrėjų bendruomenės bei plačiosios publikos lūkesčius. Todėl, rengiant pirmą parodą – „Moters laikas. Skulptūra ir kinas“ (veikė 2010 m. gegužės 21 d. – 2010 m. rugsėjo 26 d.) – viešosiose galerijos erdvėse, komplikuotų erdvių vestibuliuose, parodos kūrėjams teko susitelkti. Ieškant sprendimų reikėjo kliautis ne vien savo patirtimi, o, subūrus bendradarbiauti sutikusią skirtingų sričių profesionalus, stengtis patraukti šiandieninio žiūrovo dėmesį. Rengiant parodą patirta *bendradarbiavimo galia* publikacijoje aptariama išskiriant parodos sumanymo, įgyvendinimo ir informacijos sklaidos klausimus.

Raktiniai žodžiai: laikas, erdvė, istorija, ideologija, *salynai*.

Apie sumanymą

Lietuvoje atkūrus nepriklausomybę bei vykstant sparčiam meninės raiškos atsinaujinimui, kūrėjų bendruomenėje bei publikoje ryškėja įtampos tarp tradicines ir naujas vertybes išpažįstančiųjų. Šioje dažnai pervertinamoje *šaltojo karo* byloje naujam šiuolaikinio meno muziejui – LDM Nacionalinei dailės galerijai – tenka svarbus švietėjiškas, ne *teisėjo*, o objektyvių istorinių patirčių *liudininko* vaidmuo. Juolab, kad Lietuvos dailės muziejuje saugoma unikali sovietinio laikotarpio (totalitarinio, brandaus ir vėlyvojo socializmo) meno kūrinių kolekcija, užsibuvusi saugyklose, primiršta vyresnių kūrėjų bei žiūrovų, nematyta naujosios nepriklausomybės laikais užaugusios kartos, *prašosi į viešumą*. Parodos kuratorei ieškant būsimos parodos teminės ašies sumanymo, konsultantė dailėtyrininkė Giedrė Jankevičiūtė (Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyr. mokslinė bendradarbė) įžvalgiai patarė sutelkti dėmesį į universalų, *amžinąjį*, visų laikų kūrėjus ir skirtingų skonių žiūrovus jaudinantį moters paveikslą, tiksliau jo kaitą šiuolaikinėje lietuvių skulptūroje.

„Iki 1996 m. senojoje Vilniaus rotušėje veikusioje XX a. lietuvių dailės ekspozicijoje lankytojus pasitikdavo laiba, balta, graikų koloną primenanti, neoklasikinė lietuvių skulptūros patriarcho Juozo Mikėno kompozicija „Pirmosios kregždės“ (1964). Kosmoso užkariavimui skirtas alegorinis kūrinys 1967 m. pasaulinėje Monrealio parodoje papuošė Sovietų Sąjungos paviljoną; skirtingų dydžių šio kūrinio replikos, pagamintos iš įvairių medžiagų, sudarė LSSR Ministrų tarybos dovanų fondą. Tarybinės liaudies žygdarbiams atminti skirta jos kartotė (skulptoriai Konstantinas Bogdanas ir Dovydas Zundelovičius, 1987) buvo pastatyta prie LSSR revoliucijos muziejaus, pritaikyto Nacionalinei dailės galerijai. Ne vien ši, Vilniaus viešosios erdvės „ikona“ virtusi statula, bet ir daugybė kitų Lietuvos dailės muziejaus saugyklose esančių „moterų“ – nuo Roberto Antinio „Eglės žalčių karalienės“ (1957) variantų iki Dalios Onos Matulaitės „Neringos“ (1972) – skatina pasižiūrėti ir pamėginti suprasti, ką reiškė moters įvaizdis / atvaizdas / paveikslas kelioms Lietuvos skulptorių ir skulptūros vartotojų kartoms. [...]

Parodos sumanymui plėtojantis, vis labiau ryškėjo feministinio diskurso kontūrai, juos paryškinti buvo pakviesta šiuo aspektu besidominti tyrinėtoja Laima Kreivytė, 2009-aisiais pirmoje tarptautinėje parodoje „Lyties kontrolė. Moteriškumas ir vyriškumas Rytų Europos menė“ [„Gender Check:



Dalia Matulaitė. „Neringos portretas“, 1983 m.; Linas Lazėnas. „Močiutė ir kulkosvaidis“, 1985 m., fragmentas; Robertas Antinis. „Jūratė ir Kastytis“, 1960 m., ir „Mūsų liaudies heroizmas“, 1946 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Didvyrės ir herojės“)



Vladas Vildžiūnas. „Salomėjos Neries portretas“, 1961 m.; Bernardas Bučas. „Salomėja Neris“, 1947 m.; Elvyra Radauskaitė. „Salomėja Neris“, 1961 m.; Juozas Mikėnas. „Martytės Melnikaitės portretas“, 1951 m., bendraautorius Juozas Mikėnas; Juozas Mikėnas. „Martytės Melnikaitės portretas“, 1949 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Didvyrės ir herojės“)

Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe“], nagrinėjančioje lyties tapatybės klausimus Rytų ir Vidurio Europoje, pristaciūsi Lietuvos kolekciją Vienos modernaus meno muziejuje (MUMOK) ir Varšuvos nacionalinėje meno galerijoje „Zachęta“.¹ Tyrinėtojos patirtis padėjo aktualizuoti bei prasminiu požiūriu įtaigiai įvardinti sumanymą.

„Parodos pavadinimą įkvėpė Julijos Kristevos esė „Moterų laikas“, kuriame ji moterų situaciją Europoje analizuoja tyrinėdama laiką: linijinį, ciklinį ir monumentalųjį². Linijinis laikas suvokiamas kaip istorinis, vyriškas. Ciklinis – kaip moteriškas, siejamas su biologinio ritmo kartojimusi. Monumentalųjį laiką J. Kristeva taip pat sieja su moteriškumu. Monumentalusis laikas praplečia ciklinio laiko sampratą už gamtos ir laikinumo ribų: ciklinis laikas yra „pasikartojimai“, monumentalusis – „amžinybė“. J. Kristeva kalba apie trijų kartų moteris ir jų atstovaujimų feministinių judėjimų siekius.

Ši paroda buvo ne apie tai. Mes nesiekėme rekonstruoti moterų istorijos (nors tai taip pat būtų įdomu), bet veikiau išanalizuoti „moters“ – idėjos ir vaizdinio – konstrukcijų kaitą. Būtent todėl parodos pavadinimas nurodo moters, o ne moterų laiką. Mums svarbiausias J. Kristevos siekis susieti moterį su laiku, o ne tik su erdve ar kūnu, kaip tai įprasta Vakarų filosofijoje. Moteris šios parodos kontekste buvo laikmatis, o ne įvaizdis.“³

Kūrinių atranką lėmė siekis skirtingose Nacionalinės dailės galerijos vestibulių erdvėse pristatyti ir išryškinti sovietmečio moters viešus ir privačius socialinius vaidmenis, parodyti kai kurių iš jų sąsajas su XX a. modernizacijos procesais. Formuojant kolekciją, išaiškėjo, kad moters paveikslas kyla iš kelių skirtingų socialinių konstrukčių. Juos pristatant pasirinktas kontrapunktinis, suvienijantis linijinio, ciklinio ir monumentaliojo laiko lygmenis pasakojimas. Jis skilo į penkis *salynus*: „Didvyrės ir herojės“, „Socialiniai kūnai“, „Privačios erdvės“, „Moteris-puošmena“, „Dekonstruota“.

Skulptūra – statiškas erdvinis menas, tad, siekiant suteikti pasakojimui dinamikos, kilo sumanymas pasitelkti *judančius vaizdus*. Juos parinkti sutiko parodos idėją supratusi ir ja susidomėjusi kino kritikė Živilė Pipinytė.

Šiuokart skulptūros ir kino sandrauga buvo svarbi ne tik dėl priešingos kūrybinių procesų ir rezultatų prigimties, leidžiančios gretinti skirtingus meninius požiūrius. Sovietų Lietuvoje, kaip ir bet kurioje kitoje totalitarinėje sistemoje, ugdant idėjinį šalies gyventojų sąmoningumą, skulptūrai ir kinui teko svarbus vaidmuo. Todėl ir atrodė, kad skulptūros ir kino sandrauga



*Elvyra Radauskaitė. „Linų lauke“, 1955 m.; Olegas Basus. „Linų rovēja“, 1957 m.;
Jadvyga Mozūraitė-Klemkienė. „Kukurūzų augintoja“, 1957 m.; Vladas Žuklys.
„Kolūkio laiškinkė“, 1961 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Socialiniai kūnai“)*

parodoje padės šiandieniniam žiūrovui geriau suprasti būtojo laiko realybę. Taip ir atsitiko.

Apie sumanymo įgyvendinimą

Organizaciniu požiūriu publikai nematomas sumanymo *materializavimas* skyla į kolekcijos atrankos, kūrinių eksponavimo ir didaktikos, grafinio parodos dizaino lygmenis.

Kolekcija

Parodoje buvo pristatyti kūriniai, ilgus metus laikyti muziejų saugyklose, menininkų dirbtuvėse bei privačiose kolekcijose. „Greta plačiau analizuotų Lietuvos skulptūros klasikų, kūrusių XX a. I p. (Petro Povilo Aleksandravičiaus, Roberto Antinio, Juozo Kėdainio, Juozo Mikėno, Broniaus Pundziaus, Petro Rimšos, Petro Vaivados), sovietmečiu pripažintų J. Mikėno mokyklos pasekėjų (Gedimino Jokūbonio, Broniaus Vyšniausko), sovietinio modernizmo pradininkų (Gedimino Karaliaus, Petro Ma-



Zuzana Pranaitytė. „Dailininkės Ramutės Jasudytės portretas“, 1983 m.; Nijolė Gaigalaitė. „Architektės Nijolės Bučiūtės portretas“, 1985 m.; Elvyra Radauskaitė. „Aktorės Monikos Mironaitės portretas“, 1953 m.; Antanas Žukauskas. „Tapytojos Gražinos Vitartaitės portretas“, 1972 m.; Bronislovas Zalensas. „Kiaulininkės džiaugsmas“, 1950 m.; Henrikas Rudzinskas. „Kolūkio talkininkė“, 1953 m.; Ona Lipeikaitė-Prėskienienė. „Kiaulių augintoja“, 1961 m.; Elena Augaitytė. „Valstietė“, 1960 m.; Ona Lipeikaitė-Prėskienienė. „Su knyga“, 1982 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Socialiniai kūnai“)

zūro, Teodoro Kazimiero Valaičio, Vlodo Vildžiūno) į dienos šviesą siekta iškelti ir kol kas mažiau žinomą tarpukario (Domicelės Tarabildienės) bei sovietmečio moterų skulptorių (Elenos Augaitytės, Leokadijos Belvertaitės-Kamuntavičienės, Nijolės Gaigalaitės, Birutės Kasperavičienės, Onos Lipeikaitės-Prėskienienės, Konstancijos Navickaitės-Stoškienės, Elenos Eugenijos Palšytės-Jašinskienės-Kasperavičienės, Zuzanos Pranaitytės, Elvyros Radauskaitės, Albinos Vandos Razmanaitės-Vertulienės, Stefos Žilytės-Bugailiškienės) kūrinius, kurie gretinami su pripažintų moterų skulptorių (Ksenijos Jaroševaitės, Dalios Onos Matulaitės, Jadvygos Mozūraitės-Klemkienės) kūryba.

Meninių programų požiūriu ekspozicija kaip pasakojimas skilo į tris dalis: prologą (sąsajos su XX a. pradžia, tarpukariu), dėstymą (sovietmečio palikimas) ir epilogą (vėlyvojo sovietmečio modernizacijos procesai). Įžanginėje dalyje, pasitelkus ryškiausius laikotarpio kūrinius, atsigręžiama



Petras Mazūras. „Palikuonys“, 1984 m. (salynas „Privačios erdvės“)

į XX a. pr. nacionalinio meno sąjūdį, Petro Rimšos „Lietuvos mokyklą. 1864–1904“ (1914). Tarpukario moterų viešų vaidmenų ir socialinių vertybių kaitą žymėjo jusli Broniaus Pundziaus skulptūra „Prie šaltinėlio“ (1932), garsiosios Kauno „Konrado“ (vėliau „Tulpės“) kavinės puošmena. Naujas moters-menininkės kūrybinės sklaidos galimybės viešumoje žymi Domiceles Tarabildienės skulptūra „Motinos džiaugsmas“ (1935) ir „Kūrybos madona“ (1937), liudijanti menininkės susidomėjimą Rytų filosofija, dalyvavimą Nikolajaus Rericho draugijos veikloje.

Pristatant sovietmečio palikimą, parodos ekspoziciją papildė LDM saugomų Kauno „Dailės“ kombinato keramikos cecho modelių-etalonų kolekcija, pristatanti pokario ir atšilimo laikotarpio taikomosios dekoratyvinės keramikos dirbinius, puošiusius kuklių tarybinių žmonių buitį.

Tarpukario neoklasikinės moters tipo gyvybingumą sovietmečiu liudija Juozo Mikėno „Besimaudanti (Poilsis)“ (1961–1962), o parodos pabaigą įprasmina Petro Mazūro „Moters torsas“ (1975). Iškalta iš marmuro monolito, tobulai grėsminga, dekonstruota moters figūra žymi naujo etapo XX a. lietuvių skulptūroje pradžia.⁴

Parodoje eksponuotos 148 skulptūros iš Lietuvos dailės muziejaus, Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus (34 kūriniai) rinkinių, šalies įstaigų (Lietuvos agrarinių ir miškų mokslo centro Vėžaičių filialo, Lietuvos dailininkų sąjungos), privačių asmenų, pačių skulptūrų autorių kolekcijų. Dalis kūrinių, didžiama gipsinių ir terakotinių pokario skulptūrų pristaty-

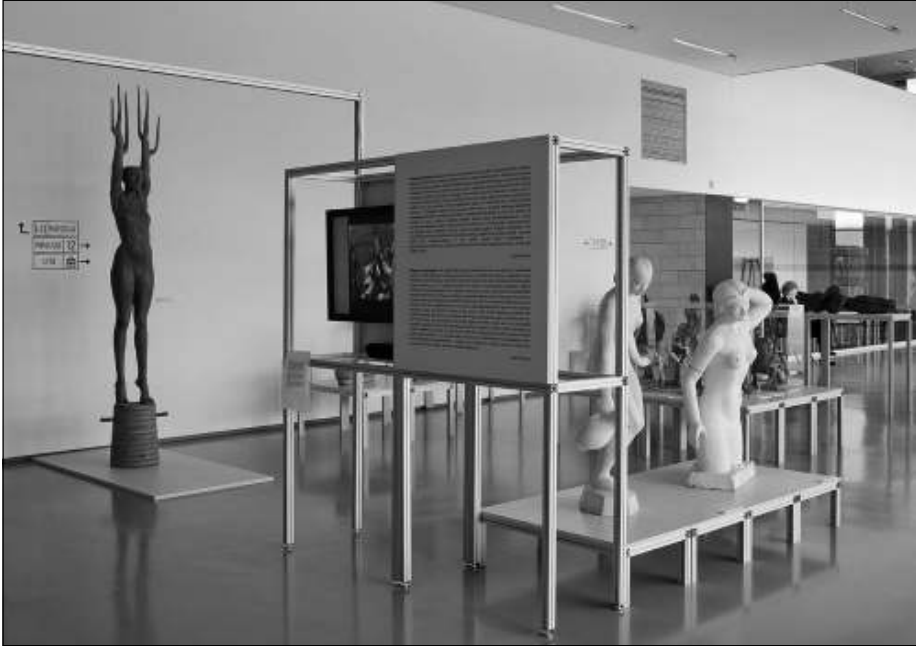
tos žiūrovams tik kruopštaus LDM restauratorių Linos Adomaitytės, Rasos Bieliauskaitės-Mikolaitienės, Rimvydo Derginčio, Aušros Pocienės, Leokadijos Šalkovskos, Alfonso Šiaulio darbo dėka.

Kino kritikė Živilė Pipinytė, sovietmečio lietuvių kino pavelde ieškodama skulptūrų *salynus* turėjusių papildyti *judančių vaizdų*, pastebėjo, jog „Pasaulis, kuris priklauso moterims, lietuvių kino nedomino. Moterys niekada (arba beveik niekada) nebuvo pagrindinės sovietinių lietuviškų filmų herojės. Kad nusipelnytų kino kameros dėmesio, jos turėjo būti arba didvyrės, arba idealios moterys, ar bent jau sektinas pavyzdys. Kartais, žinoma, ir atvirksčiai – kūrėjams vyrams jos buvo daiktų ar religijos aukos. Ar šiaip aukos. Bet svarbiausia, kad paklūstančios, prisitai-



Konstancija Navickaitė-Stoškienė (?) „Motina su vaiku“, 1974 m.; Robertas Antinis „Žemė motina“, 1962 m.; „Motina“, 1967 m.; Jadvyga Mozūraitė-Klemkienė „Šeima“, 1972 m.; Bronius Vyšniauskas „Motinystė“, 1965 m.; Leonas Vytautas Strioga „Motinas su vaiku“, 1960 m.; Jadvyga Mozūraitė-Klemkienė „Šeima“, 1972 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Privačios erdvės“)

kančios, priklausomos nuo gamtos, Komunistų partijos ir vyrų. Laukiančios jų pagyrimo ir padaršinimo. Būsimoji filmo herojė turėjo būti kuo nors išskirtinė, net jei propaganda ją ir pateikdavo kaip eilinę tarybinę moterį. Jos vertybių sistema privalėjo idealiai atitikti dominuojančio vyrų pasaulio lūkesčius: ideologiškai susipratusi gera darbuotoja, darbšti ir ištikima žmona, rūpestinga motina, tradicinių vertybių puoselėtoja. Po sunkios darbo dienos tokia moteris dar sugebėdavo siūti ar mezgti ir visaip, kad ir gėlėmis ar šypsenomis, puošti savo artimųjų aplinką. Žinoma, ir slapčia dar patikrinti savo atvaizdą veidrodyje, ar yra patraukli ir geidžiama. Sekso, kaip žinote, SSSR



Romualdas Kvintas. „Gyvybė“, 1986 m.; Robertas Verba. „Šventėn“, 1973 m., ištrauka; Bronius Pundzius. „Prie šaltinio“, 1938 m.; Juozas Mikėnas. „Besimaudanti“, 1961–1962 m.; Albina Vanda Razmaitė-Vertulienė. „Dubysa“, 1978 m. (iš kairės į dešinę, salynas „Moteris – puošmena“)

nebuvo. Bet moterys buvo. Jų lytį senuose dokumentiniuose filmuose dažnai pabrėžia būtini atributai – lūpdažiai, mezginys, skarelė, dabar jau visai pamiršta pirkinių rezginė, prakąstas obuolys ar vaikiški žaislai. To pasaulio atspindžiai keliolikoje šiai parodai atrinktų XX a. 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio dokumentinių lietuviškų filmų (tai būtent dokumentiniai filmai, o ne kino kronikos žurnalai ar vaidybinės juostos).⁴⁵

Būtąjį laiką įvaizdinusių dokumentinių atspindžių kolekcija suteikė galimybę parodos žiūrovams susipažinti su skirtingų kartų, žymių bei mažiau žinomų *mažumos* dokumentalistų (Laimos Pangonytės, Bytautės Pajedienės) ir *didžiosios daugumos* dokumentalistų (Vytenis Imbrasas, Aloyzas Jančoras, Algimantas Kriščiūnas, Linas Lazėnas, Nota Liubošicas, Liudgardas Maculevičius, Gediminas Skvarnavičius, Viktoras Starošas, Henrikas Šablevičius, Algirdas Tumas, Robertas Verba, Edmundas Zubavičius) darbai. Dvidešimt penkių kino kritikės atrinktų dokumentinių filmų kopijas partnerystės pagrindais parodai maloniai paskolino UAB „Lietuvos kinas“.

Talkinant įmonės direktoriui Juozui Koreivai bei bendradarbiams Alvyrai Valeikienei ir Henrikui Mečkauskui, buvo sumontuotos *salynuose* rodytos dokumentinių kino filmų ištraukų kilpos.

Ekspozicija ir didaktika

Paroda „Moters laikas. Skulptūra ir kinas“ buvo išdėstyta penkiose abiejų Nacionalinės dailės galerijos aukštų vestibuliuose ir papildė nuolatinę ekspoziciją. Parodos architektę Juliją Reklaitę, ieškant sprendimo *salynų* instaliacijai, įkvėpė muziejaus saugyklų bei skulptūrų užpildytų lentynų ir kinų archyvų vaizdas. Architektė pasakoja, kad „ekspozicijos idėja kilo vaikštant po skulptūros saugyklas.



Leokadija Belvertaitė-Kamuntavičienė ir kt. tiražinės dekoratyvinės skulptūrėlės ir Albina Vanda Razmaitė-Vertulienė „Bangelė“, 1979 m., „Dubysa“, 1978 m. (iš apačios į viršų, salynas „Moteris – puošmena“)

Paroda – tarsi ištrauktas į dienos šviesą archyvas, kuris taip ir eksponuojamas – grupėmis. Ekspozicija sukurta minimaliomis priemonėmis – radikalus funkcionalizmas, iš konstrukcijų, naudojamų laikinoms Nacionalinės dailės galerijos sienoms, tik jos nepaslėptos, o taip ir paliktos tarsi saugyklų stelažai. Prie jų pritaikytas plokštumų modulis.“

Architektė sovietmetį rekonstruojančiai ekspozicijai pasirinko ne anuometinį, o inovatyvų, ne kanonizuotą pristatymo būdą. Julijos Reklaitės suprojektuotose grakštaus modulio lentynose skulptūros buvo išdėstytos grupėmis, kitaip nei sovietmetyje, kai kūriniai buvo sustatomi ant *miško* tumbų. Vertikalieji plokštumų moduliai tapo parodos didaktikos, *salynų* anotacijų bei televizorių, rodančių dokumentinių filmų fragmentus, pristatymo zona. Logistikos požiūriu tai įvadinė *salynų* erdvė. Čia žiūrovas perskaitydavo *salynų* ekspozicijas komentuojančias Laimos Kreivytės

anotacijas, peržiūrėdavo dokumentinių filmų ištraukas, skaidraus plastiko *kišenėje* surasdavo skrajutes su kino kritikės Živilės Pipinytės peržiūrėtų *judančių vaizdų* komentarais. Visa parodą lydinti tekstinė medžiaga (kūrinių etiketažas, parodos bei *salynų* anotacijos, dokumentinių filmų pristatymai) buvo pateikiama lietuvių, anglų kalbomis. Taip paroda pristatyta vietos bei iš svetur atvykusiam žiūrovui.

Parodą lydinčiuose tekstuose, **didaktikoje**, kaip ir ekspozicijoje „akcentas nuo meninės raiškos plėtotės, kūrėjo individualybės atskleidimo perkeliamas į reikšmių (de)konstravimą – tai bandymas pažvelgti į moterį šiuolaikinės žiūrovės, o ne menininko ar kritiko žvilgsniu.“⁶

Ties pagrindiniu įėjimu į Nacionalinę dailės galeriją parodos lankytojas pasitikdavo **Didvyrių ir herojų salynas**. Čia pristatytas „moters-karžygės ikonografinis tipas turi ne vieną provaizdį. Ryškiausi pavyzdžiai, atitinkantys didvyrių ir herojų skirtį, būtų Atėnė (monumentalusis laikas) ir amazonės (istorinis). Nors skamba kaip sinonimai, parodos kontekste didvyrės (dideli vyrai!) nurodo istorinį laiką (Antrojo pasaulinio karo kovotojos, partizanės, medicinos seserys), o herojės – monumentalųjį (Dalios Matulaitės „Neringa“, 1972; „Gražina“, 1985). Tiek didvyrėms, tiek herojėms būdingi valdžią ir kovingumą išreiškiantys gestai, idealizuoti broožai, apibendrinta plastika. Jaučiamos pastangos sutaurinti istoriją, pakylėti iki mitologijos – J. Mikėno „Marytė Melnikaitė“ (1950) vaizduojama kaip šviesios ateities pažadas, o Petro Vaivados „Medicinos sesuo prie sužeisto kario“ (1949) remiasi „Pietos“ ikonografija. Tarp didvyrių atsидuria ir poetė Salomėja Nėris, kuri sovietmečiu aukštinta ne tik už kūrybą, bet ir už pasirašytą LTSR prijungimo prie SSSR deklaraciją. Vlodo Vildžiūno Salomėjos Nėries portrete (1961) palaidi poetės plaukai primena plazdančią vėliavą. Nepaisant prieštarų ideologijų – sovietmečio propagandą demonstruojančių didvyrių ir tautinius jausmus žadinančių mitologinių herojų – kovojančios moterys dažnai vaizduojamos su totalitarinei estetikai artimu patosu. Kad skirtingos ideologijos gali būti apvilktos tokiais pačiais rūbais, liudija Roberto Antinio vyresniojo skulptūros „Mūsų liaudies heroizmas“ (1946) bei „Jūratė ir Kastytis“ (1960), sukurtos pagal tokią pačią kompozicinę schemą.“⁷

Antrajame aukšte, ties pirmąja nuolatinės ekspozicijos sale išsidėstęs **Socialinių kūnų salynas**, praplėsdamas XX a. pr. lietuvių dailės istorijos pasakojimą liudijo, jog „Tarybinė moteris pirmiausia buvo socialinė funkcija – darbininkė, melžėja, paršelių augintoja. Skulptūroje dominavo stiprus,

sveikas moters kūnas, tvirta laikysena, dažniausiai su žemės ūkiu susijusi profesija. Nors moteris vaizduojama pirmiausia kaip darbo žmogus (jeigu darbininkė, tai vilkinti kombinezoną, jeigu padavėja, – juosinti prijuostę), akcentuojamas jos artumas gamtai (ją supantys paršeliai, javai), išryškina- mas ciklinis laikas. Charakteringa, kad lyties ženklai, kūniškumas nurodo ne seksualumą, o darbingumą, sveikumą, tinkamumą (re)produkcinei veik- lai. [...] Graikiškasis „sveikos sielos sveikame kūne“ idealas atitiko „sveikos“ sovietinės visuomenės ideologiją. Tam ypač tiko sportininkų figūros – fiziš- kai patrauklių taikos meto kovotojų kūnai. Tarp savarankiškų, stamantrių, bet tarsi „belyčių“ skulptūrų netikėtai atrodo Juozo Kėdainio „Padavėja“ (1968) – erotizuotas aptarnaujančio personalo etalonas, nurodantis laisva- laikio ir pramogų sferą. Čia socialinę funkciją beveik nustelbia dekoratyvi- nė, žadinanti „žvilgsnio malonumą“. Padavėja – viena iš nedaugelio profesijų, kurios atstovės sovietmečiu (kartu su stiuardesėmis) įkūnijo sublimuotas menininkų seksualines fantazijas^{8, 9}

O prieš įėjimą į didžiąją salę įsikūręs **Privačių erdvių salynas** liudijo, jog „patriarchalinėje kultūroje moteris siejama su gamta ir privačia erdve, o vyras – su kultūra ir viešąja sfera. Toks hierarchinis skirstymas, nepaisant deklaruojamos lyčių lygybės, buvo pastebimas ir sovietmečiu, ir Atgimimo laikais. Pagrindinis skirtumas – sovietmečiu privatumas beveik neegzis- tavo – bendrabučiai, viešas šeimyninių santykių svarstymas darbovietėse, valstybinė nuosavybė. Šeima buvo suvokiama pirmiausia kaip visuomenės ląstelė – netoleruotos skyrybos, Stalino laikais uždrausti abortai. Tokiame kontekste „privatumas“ tampa perregimas. Ir moters laikas tampa reproduk- cinio ciklo laiku. Petro Mazūro skulptūra „Palikuonys“ (1984) akcentuoja būtent ateinančią kartą – du kūdikius, paliekančius juos išnešiojusios mo- tinos kūną. Ji – tai vartai į pasaulį, gyvybės nešiotija ir puoselėtoja. Ma- tome besilaukiančias, gimdančias ir vaikus auginančias motinas, kartais „šeimyniniame portrete“ atsiranda ir tėvo figūra. Ir vyrai, ir moterys skulp- torės šlovina motinystę, o tėvui paliekamas simbolinis nematomo autoriteto vaidmuo: daugybė skulptūrų vaizduoja moterį su vaiku, tačiau vyro ir vaiko skulptūrų nematyti. [...] „Moterys kūnu skaičiuoja laiką“, – rašė amerikie- čių poetė Anne Sexton. Aukščiausias privatumo laipsnis – turėti sau skirto laiko. Nevaidinti jokių socialinių vaidmenų, nedirbti „visuomenei naudingo darbo“. Tokios gerąja prasme „asocialios“ yra Ksenijos Jaroševaitės moterys, atliekančios kasdienius ritualus ne dėl „šviesios ateities“, o savo malonumui:



Iš kairės į dešinę: Gediminas Karalius. „Nueinanti“, 1979 m., „Dana“, 1979 m.; Algirdas Bosas. „Torsas“, 1975 m.; Teodoras Kazimieras Valaitis. „Moteriška figūra“, XX a. 8 deš.; Petras Mazūras. „Moters torsas“, 1975 m.; Gediminas Karalius. „Figūra (Flora)“, 1977 m.

žaidžiančios su kate, besimankštinančios, trenkančios plaukus. Paklūstančios savo vidiniam – ne istorinių žygdarbių, pasikartojančių ciklų ar amžinos motinystės – laikui¹⁰.

Ekspoziciniame pasakojime greta „Didvyrių ir herojų“ buvo įsikūręs **Moters-puošmenos salynas**. Jis atvėrė elegišką gyvybės pramotės kūniškumą: „nuogas moters kūnas skulptūroje ir kine išreiškia sublimuotą erotiką. Feministinė dailės ir kino kritika įtikinamai parodė, kad išstatytas apžiūrai moters kūnas paverčia ją žvilgsnio objektu“¹¹. Moteris netenka subjektyvumo – lieka tik vyro geismus žadinantis gražus apvalkalas. Žvelgiant į skulptūrų kolekciją akivaizdu, kad dauguma dekoratyvinių gražuolių spinduliuoja erotinę įtampą, tačiau ji apvilкта sovietiniais arba tautiniais tramdomaisiais marškiniais. Atvirai hedonistinis menas buvo smerkiamas, todėl norą grožėtis ir džiaugtis kūnu reikėjo sutaurinti „kilnesniais“ siekais, atitinkama tema ir pavadinimu. Tačiau ir tokios švelnios erotiškumo užuominos tapo įmanomos tik po 1956 m. chruščiovinio atšilimo. Tada išryškėja svarbus kapitalistinių Vakarų ir socialistinių Rytų moters traktavimo skirtumas – vartotojiška kultūra atvirai savinasi mo-

ters kūną ir jos erotinį kapitalą, o sovietinė ideologija dangsto skulptūroje prasiveržiantį erotiškumą gamtiškomis metaforomis: bangelėmis, jūros puta, lietumi.⁴¹²

Parodos pabaiga buvo ties nuolatine ekspozicijos naujojo (XX a. pab. – XXI a.) meno sale – čia buvo įsikūręs *salynas Dekonstruota*. Pristatydamas plastinio atsinaujinimo ištakas, jis teigė, kad „lietuvių skulptūros modernėjimas atnešė formos eksperimentus ir moters – kaip ideologinio, socialinio ir kultūrinio konstrukto – kritinį permąstymą. Išnyksta vientisas subjektas, metaforišką vaizdavimą keičia metonimiškas, – kai iš detalės bandoma atkurti visuma, įvedamas kartojimo principas, tuštuma ir negatyvas tampa ne mažiau svarbūs už formą. Universalų „žmogų“ keičia vis aiškiau savo skirtumus suvokiantys vyrai ir moterys. Moters figūra tampa medžiagos transformacijų, kūno deformacijų ir konceptualios analizės įrankiu“⁴¹³. Štai taip baigėsi žiūrovams pasiūlytas kelionės į būtąjį laiką pasakojimas.

Grafinis parodos dizainas

Svarbus vaidmuo, patraukiant žiūrovo dėmesį, tenka viešąjį renginio įvaizdį aplinkoje kuriančiam grafiniam parodos apipavidalinimui / *įrėminimui*: parodos plakatui, pakvietimui, katalogui. Projekto bendraautorių ir bendraminčių ratą papildžiusi dizainerė Lina Bastienė grafiniam parodos įvaizdinimui pasirinko privatų kodą – nuorodą į languotą, juodai baltą mokyklinį sąsiuvinį / dienoraštį. Langučių tinklelis apjungė pakvietimo, plakato, katalogo dizainą. Atidarymui išleistas parodos katalogas – vadovas po ekspoziciją – dėl jautrių dizainerės išvalgų įgavo *seno*, juodai balto, tekstais ir atvaizdais pripildyto mokyklinio sąsiuvinio pavidalą. Dizainerės pasirinktas archetipinis kiekvienam atpažįstamas sprendimas padėjo *įvesdinti* žiūrovą į parodoje plėtojamą pasakojimą, apčiuopti jame persipinančias meno ir gyvenimo patirčių sąsajas.

Sklaida

Galimybė susipažinti su būtojo laiko patirtimis ir išgyvenimais traukė į parodą skirtingus lankytojus. Dėl logistikos išdėstymo daugiau ar mažiau įdėmiai su ja turėjo galimybę susipažinti apie 9000 žiūrovų, aplankiusių Nacionalinę dailės galeriją tuo metu, kai čia veikė paroda.

Liko neįminta mįslė, kodėl didžiosios žiūrovų favoritu tapo skulptūra, vaizduojanti paršelių augintoją – Bronislovo Zalenso „Kiaulininkės džiaugs-

mas“ (1950)! O štai, mano mamos draugė, mokytoja pensininkė, ilgametė Dainų švenčių dalyvė, žvelgdama į Leokadijos Belvertaitės tautiniais rūbais papuoštas dekoratyvines lietuvaikių statulėlės bei Roberto Verbos filmo „Šventėn“ (1973) ištraukas, užplūdus prisiminimams, ekspozicijoje ėmė suktilis valso ritmu. Stebėjau moksleivius, įdėmiai tyrinėjančius Petro Mazūro skulptūrą „Palikuonis“ (1984) bei svarstančius apie naujos gyvybės atsiradimą, vaikų namų gyvenimą, Viktoro Starošo filme „Aš myliu direktorę“ stebint susikrimtusį paauglį, buvusį sovietmečio karininką, aiškinantį žiūrovams J. Mikėno „Marytės Melnikaitės“ automato sandarą. Sužinojau, kad vienas LDM Nacionalinės dailės galerijos darbuotojas ant Roberto Antinio skulptūros „Mūsų liaudies heroizmas“ (1948) kariūno krūtinės aptikęs lietuviško Vyties žymenį. Tai priminė dailininko sūnaus pasakojimo apie pokario metais išraižyto bei užgipsuoto ir tik 1989 m. rengiantis personalinei parodai atidengto simbolio atsiradimo istorija.

Parodą lydėjo edukaciniai renginiai. Liepos 1 – rugsėjo 9 dienomis įvyko septynių kino kritikės Živilės Pipinytės sudarytų ir pravestų dokumentinių filmų programų peržiūros, atliepiančios *salynų* tematikai.¹⁴ Vienoje peržiūroje, kai buvo rodomas filmas „Aš myliu direktorę“, paaiškėjo, kad salėje yra jo režisierius Viktoras Starosas – vienas pirmųjų lietuvių kinematografininkų, pradėjusių savo kūrybinį kelią 1940 m. dar Kauno kino studijoje. Paskutinės peržiūros metu įvyko susitikimas su gyva būtosios epochos liudininke, režisierė Bytaute Pajėdiene. Prieš filmų peržiūras parodos kuratorės Laima Kreivytė arba Elona Lubyte vedė žiūrovams ekskursijas po parodą.

Edukacinių renginių programą vainikavo „ERSTE Foundation“ finansiškai paremtas susitikimas su specialiai į parodą atvykusia dailėtyrininke, feminizmo teoretike, parodos „Lyties kontrolė. Moteriškumas ir vyriškumas Rytų Europos mene“ kuratore Bojana Pejič. Renginio metu vyko paskaita „Lyties kontrolė. Moters alegorija kaip maskaradas“.¹⁵

Kultūrinėje žiniasklaidoje paroda sulaukė kontekstualių kolegijų kritikų bei dailėtyrininkų (Linara Dovydaitytė¹⁶, Monika Krištopaitytė¹⁷, Agnė Narušytė¹⁸) net ir literatūrologės Solveigos Daugirdaitės¹⁹ bei vienintelio apie parodą parašiusio kritiko Kęstučio Šapokos²⁰ atsiliepiimų.

Aptariant muziejnininko gyvenime metodologiniu požiūriu svarbius parodos sumanymo, įgyvendinimo ir sklaidos etapus, rūpėjo atskleisti visų parodos rengėjų bei talkininkų indelį į projekto plėtotę, tiksliau, paliudyti jų *bendradarbiavimo galią*.

Išnašos

1. Lubytė E., „Įžanginis žodis“, „*Moters laikas. Skulptūra ir kinas*“ parodos katalogas / „*Woman's time. Sculpture and film*“ exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 6.
2. Kristeva J., „Women's Time“, *Signs*, Chicago, 1981 Autumn, vol. 7, No. 1, p. 13–35.
3. Kreivytė L., „Moters laikas“, „*Moters laikas. Skulptūra ir kinas*“ parodos katalogas / „*Woman's time. Sculpture and film*“ exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 12, 14.
4. Lubytė E., *ten pat*, p. 8, 10.
5. Pipinytė Ž., „Atgal laiko upe“, „*Moters laikas. Skulptūra ir kinas*“ parodos katalogas / „*Woman's time. Sculpture and film*“ exhibition catalogue, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 30.
6. Kreivytė L., *ten pat*, p. 12.
7. *Ten pat*, p. 16, 18.
8. Pavyzdžiu galėtų būti Josifo Brodskio eilėraštyje „Lietuviškas divertismentas“ (1971) aprašoma tuo metu menininkų pamėgto „Neringos“ restorano padavėja:
*Ir, lydekai paliepus valdingu žodžiu,
padavėja su bliuzele batisto
miklina kojas, nukėlus jas nuo pečių
vietinio futbolisto.*
Vertė A. Patackas.
9. Kreivytė L., *ten pat*, p. 18, 20.
10. Kreivytė L., *ten pat*, p. 18, 20.
11. Mulvey L., „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen*, 16.3 Autumn 1975, UK, Oxford, p. 6–18.
12. Kreivytė L., *ten pat*, p. 22, 24.
13. Kreivytė L., *ten pat*, p. 24.
14. *Tarp propagandos ir tiesos apie save* („Didvyrės ir herojės“); Bytautės Pajėdienės filmų programa ir susitikimas su režisiere („Socialiniai kūnai“); *Šeimos ir likimai* ir *Prisilietus prie tabu* („Privačios erdvės“), *Praeities sapnai* („Moteris – puošmena“), *Nepakeliama idealo siekiamybė* („Dekonstruota“), Roberto Verbos filmų programa.
15. Pejič B., „Moters alegorija kaip maskaradas“, *7 meno dienos*, 2010-11-07, http://www.7md.lt/lt/20101029/laisvoji_tribuna/moters_allegorija_kaip_maskaradas.html (žiūrėta 2010-11-07).
16. Narušytė N., „Tapsmo formos. Paroda „Moters laikas“ Nacionalinėje dailės galerijoje“, *7 meno dienos*, 2010-06-11, http://www.7md.lt/lt/2010-06-11/daile_2/tapsmo_formos.html (žiūrėta 2010-06-11).
17. Krikštopaitytė M., „Marytė, jos draugės ir giminaitės. Paroda „Moters laikas. Skulptūra ir kinas“, *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 23–25, [http://test.svs.lt/?Daile;Number\(279\);Article\(6816\)](http://test.svs.lt/?Daile;Number(279);Article(6816)) (žiūrėta 2011-03-30).
18. Dovydaitytė L., „Moters laikas“ Lietuviško feminizmo kontekste“, *Kultūros barai*, 2010, Nr. 7–8, p. 54–57.
19. Daugirdaitė S., „Sufantazuota moteris“, *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 26–29; [http://test.svs.lt/?Daile;Number\(279\);Article\(6818\)](http://test.svs.lt/?Daile;Number(279);Article(6818)) (žiūrėta 2011-03-30).

20. Šapoka K., „Socialiniai „pautai“. Paroda „Moters laikas. Skulptūra ir kinas“ NDG“, 2010-06-28, <http://www.artnews.lt/socialiniai-%E2%80%9Epautai%E2%80%9C-paroda-%E2%80%9Emoters-laikas-skulptura-ir-kinas%E2%80%9C-ndg-6554> (žiūrėta 2011-03-30).

The Power of Cooperation: the Experience of Planning and Implementation of the Exhibition “Women’s Time. Sculpture and Cinema” at the National Art Gallery

Elona Lubytė

According to the author, in terms of museology, the National Art Gallery of the Lithuanian Art Museum opened in the summer of 2009 has entered a unique stage of the *first time* offering new opportunities. By focusing on the idea (concept), organisation and the means of presentation of events, she creates a reputation of a relevant modern cultural institution. And this means that each process remains a new challenge and an opportunity to meet the expectations of the community of authors and the general public. Therefore, the preparation of the first exhibition – “Women’s Time. Sculpture and Cinema” (took place from 21 May 2010 to 26 September 2010) – for the public gallery spaces, not for the *white cube* but for complex spatial halls, required concentration. The search for solutions required more than one’s own experience, and professionals in different areas brought together had to try to attract the attention of today’s viewer. The *power of cooperation* demonstrated during the preparation of the exhibition is discussed in the publication, highlighting the issues of the idea, implementation and dissemination of information.

The author of the publication tells in detail about the works shown at the exhibition, their grouping principles, “discoveries” of the exhibition, assistants, organisers and exhibition events, analyses Soviet-era Lithuanian sculpture and the specificity of woman’s portrayal.