

Feministinės savimonės kontūrai Vilniaus muzikiniame ir teatriniam gyvenime (XIX a. II pusė–XX a. pr.)

Vida Bakutyte

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

El. paštas v.bakutyte@gmail.com

Straipsnio objektas – Vilniaus teatrinio ir koncertinio gyvenimo atvejai, atspindintys moteriškos saviraiškos kaitą, feministinės savimonės kontūrus. Čia apsiribojama feminizmo judėjimo, kaip vieno moteriškos tapatybės raidos, aspektu. Chronologines aptariamo reiškinio ribas žymi XIX a. II pusė – XX a. pradžia: šis laikotarpis tradiciškai laikomas pirmuoju feminizmo kaip organizuoto judėjimo etapu. Lietuvoje, kaip ir kituose kraštuose, socialinio gyvenimo tradicijos ir lyčių sanglaudos stereotipai ilgą laiką lėmė šių permainų visuomeninės refleksijos įvairovę: dažnai vienokie normatyvai taikyti moterims scenoje, kitokie – už jos ribų. Moters – aktorės ir muzikės – siekis laužyti ar ignoruoti visuomenėje įsigalėjusius stereotipus neretai sulaukdavo prieštaringos publikos ir kultūros renginių recenzentų reakcijos.

RAKTAŽODŽIAI: Vilnius, Lietuva, XIX–XX a. pr., muzika, teatras, feminizmas, moteriškoji tapatybė

Feminizmas – labai plati sąvoka ir dėl jos apibrėžimo nuolat diskutuojama. Straipsnyje apsiribojama tuo, kas šį judėjimą leidžia traktuoti kaip vieną moteriškosios tapatybės raidos aspektą. Čia remiamasi tais feministinių tendencijų apraiškos pavyzdžiais muzikos ir teatro srityje, kuriuos chronologiškai galima priskirti tradiciškai pirmajam feminizmo, kaip organizuoto judėjimo, etapui, t. y. XIX a. II pusei – XX a. pradžiai. Nors, kaip žinia, šiuo etapu judėjimas pirmiausia siejamas su kova už balsavimo teisę, jis apėmė ir kitas moterų socialines bei profesines sritis, garsiau pasisakoma prieš patriarchalinį šališkumą ir stereotipus, įteisinančius vyrų privilegijas visuomenėje, tad ir kultūrinio gyvenimo srityje. Moters menininkės iš(si)laisvinimą iš stereotipų gniaužtų lėmė visos visuomenės sąmonės kaita, vertybių transformacija, kuri nepasizymėjo didele sparta.

Lietuvoje jau XIX a. I pusėje matome reikšmingų ankstyvųjų moteriškosios tapatybės kaitos pavyzdžių, kurie buvo pavieniai, dar netapę reiškiniumi. Ilgą laiką Lietuvoje, jai būnant Rusijos imperijos sudėtyje, panašiai kaip ir kaimyninėje Lenkijoje, moters misija oficialiai suvokta labai ribotai. Visi jos sugebėjimai privalėjo būti skirti džiugesiui namų aplinkoje, artimųjų apsuptyje, išsilavinimas – tik privačiu būdu įgytas. Šias nuostatas iškalingai iliustruoja dailininkės ir rašytojos kunigaikštės Onos Barboros Olimpijos Radvilaitės – grafienės Mostowskos (Anna Barbara Olimpia Mostowska *de domo Radziwiłł*, apie 1762–1810/1811) biografijos faktai. Be kitų vietų, gyvenusi ir kūrusi dar ir Pilaitės dvare šalia Vilniaus, apsakymo „Pilaitės

vaiduoklis“ autorė ne kartą deklaravo vienodų teisių su vyrais siekį ir sulaukdavo nemažai vyriškos ironijos. Jos noras 1806 m. tapti Vilniaus universiteto garbės nare universitete buvo sutiktas su replika „kad tik būtų graži“. Šių įvykių liudininkas buvo žinomas gydytojas ir kultūros mecenatas, Vilniaus universiteto profesorius Josephas Frankas (1771–1842). Mostowska laiške J. Frankui dėstė savo požiūrį: „Žinoma, malonumas tapti Jūsų kolege nėra lemiamas motyvas, palaikantis mano troškimą būti priimtai į menų skyrių. Tačiau bijau, kad man nepavyks. <...> Ištikimos mano lyties bičiulės vengs tos rimtos mokytos minios, kuri žūt būt siekia, kad mes neįgytume žinių ir talentų“. Šį faktą kaip feministinės savimonės apraišką pažymi ir literatūrologė Brigita Speičytė¹.

Mostowskos atvejis – tai labai ankstyva paraiška apie moterų teisę į galimybę užimti vienodas su vyrais pozicijas aukštojoje mokykloje tuo metu, kai nė nesvarstyta moterų teisė viešai įgyti aukštąjį mokslą. Rusijos imperijos mastu tai imta spręsti tik po 60 metų! 1863 m. joje buvo priimtas sprendimas įsileisti moteris į aukštąsias mokyklas, bet pirmieji moterų kursai pradėjo veikti tik 1869 m., Bestuževo aukštieji moterų kursai įsteigti 1878 metais. Tiesa, 1867 m. moteris pradėta priimti į Ciuricho (Šveicarija) universitetą, į kurį suskubo stoti ir daugelis moterų iš Rusijos imperijos.

Praėjus beveik 50 metų po Mostowskos ir Vilniaus universiteto apsikeitimo replikomis, vis tokių patį vyrų ir moterų susipriešinimą meninės veiklos srityje bei akivaizdų moterų emancipacijos foną rodo kunigaikštienės, rašytojos Albinos Gabrielės Puzinienės *de domo* Günther (Albina Gabrijela Günther-Puzynina, 1815–1869) biografijos faktai, susiję su jos kūryba teatrui. Sulaukusi, jos manymu, nepagrįstos kritikos savo dramos „XVIII amžiaus filosofo dukra“² atžvilgiu, ji išvelgė diskriminaciją lyčių pagrindu, pareiškusi, kad kūrinyje puolamas vien dėl to, kad jo autorė moteris³. Jos ambicijas užgavusioje Vilniaus laikraštyje *Kurier Wileński* publikuotoje recenzijoje buvo teigta, kad dramaturgės kūrinyje kai kurie personažai – žinomi XVIII a. filosofai – sukurti netikroviškai, nesilaikant istorinės tiesos⁴. Pažymėtina, kad autorė išdrįso viešai per tą patį laikraštį atsakyti į kritiką, išvelgusi joje neobjektyvumą ir antifeministines nuostatas, primindama istorinės tematikos pjeses, kurios pasižymėjo didesniais nei jos dramoje istoriniais netikslumais, tačiau kritikų neužpultas greičiausiai dėl to, kad jų autorius – vyras⁵. Kaip pavyzdį dramaturgė nurodė Vilniuje ir kituose miestuose rodytą iš vokiečių kalbos verstą pjesę „Narcizas Rameau“, greičiausiai turėdama omenyje vokiečių dramaturgo Alberto Emilio Brachvogelio (1824–1878) tragediją „Narziss“ („Narciß“), kurios pavadinimas ir pagrindinis personažas yra perimtas iš

1 Speičytė 2010: 5.

2 Dramos „XVIII a. filosofo dukra“ tekstas neišlikęs; apie jos turinį, personažus galime spręsti iš recenzijų, skirtų pjesei ir spektakliui, rodytam Vilniaus miesto teatre 1860 m., taip pat informacijos suteikia spektaklio afiša.

3 *Kurier Wileński*. 1860. 28 czerwca. Nr. 50.

4 *Kurier Wileński*. 1860. 14 czerwca. Nr. 46.

5 *Kurier Wileński*. 1860. 28 czerwca. Nr. 50.

Denis Diderot satyrinio dialogo „Rameau sūnėnas“ (*Le Neveu de Rameau*)⁶, o jos personažų prototipai taip pat istorinės asmenybės – karaliaus Liudviko XV favoritė markizė de Pompadour, Prancūzijos karalienė, karaliaus Liudviko XV žmona Maria (Marie) Leszczyńska ir kiti. Puzinienės ambicingas atsakas recenzentui ir jos drąsus bei kritiškas populiarus daugelyje to laikotarpio šalių vokiečių dramaturgo kūrinio vertinimas liudija apie moteriškosios tapatybės formavimosi požymius.

Žvelgiant iš istorinės perspektyvos aiškiai matyti, kad tokie moterų pasisakymai tarsi likdavo paraštėse, nelaikyti svarbiais, galbūt įžvelgiant daugeliui nepriimtinas moterų emancipacijos apraiškas. Štai Lenkijoje dar 1886 m. (!) periodinėje spaudoje buvo emocionaliai pasisakoma apie tai, kad emancipacijos šalininkai nori sugriauti tradicijų įtvirtintą visuomenės sandarą, „iššriubuoja visuomenės mechanizmą, kuriame moters pasaulis yra namai, šeima“. Neįtikėtinas kategoriškumas verčia abejoti, ar tikrai autorius, labiau garsėjęs kaip satyrikas Janas Pawełas Ferdynandas Lamas (Jan Lam, 1838–1886) rašė rimtai: „Mokslas ir menai nukentėtų, jei moteris dirbtų juose tokiom pat apimtim kaip vyrai. <...> Jos negali kurti nieko geresnio, nei vyrai. Niekad nebus moters Koperniko, moters Mozės ar Mahometo, moters Dantės ar Mickevičiaus.“⁷ Rašinio autorius dėstė mintis apie tai, kad moterys gali muzikuoti, piešti, rašyti eiles, romanus, bet daugiau nei vyrai šiose srityse nepasieks. Anot jo, moteris nesutverta kūrybai, kuri turėtų didesnę vertę ir reikšmę nei vyrų kūryba. Jei tai ne autoriaus antifeministinės pozicijos satyra, tuomet XIX a. pabaigoje tokie pasisakymai spaudoje skamba kaip desperatiškas vyriškos hegemonijos gestas.

Pavienių, bet socialiniu aspektu svarbių pavyzdžių randame moterų aktorių biografijose. Moteriškosios tapatybės kaitos rodikliu gali būti iškalingi, bet nelabai plačiai žinomi faktai, susiję su pirmoje Vilniaus miesto teatro trupėje dirbusios aktorės ir dainininkės Mariannos Franciszkos Pierożyńskos *de domo* Marunowskos (1763–1816) gyvenimu. Ji buvo viena pirmųjų moterų apskritai ir ko gero pirmoji aktorė Lietuvoje, drįsusi siekti oficialių skyrybų su savo vyru Leonu Pierożyńskiu, už kurio ištekėjo būdama vos keturiolikos metų. Vilniuje pamilusi trupės vadovą Wojciechą Bogusławskį (1757–1829), susilaukusi judviejų vaikų (dukros ir sūnaus), ilgai siekė savo santuokos su Pierożyńskiu anuliavimo, norėdama legalizuoti savo santykius su Bogusławskiu ir ištekėti už jo, nors per tą laiką gimė šio garsaus ir nusipelnusio teatro veikėjo vaikai ir su kitomis jo mylimosiomis⁸. 1804 m. Varšuvoje pagaliau iškovojo teisę išsiskirti, Marunowska taip ir neištekėjo už Bogusławskio. Nualinta gyvenimo aplinkybių dažnai sirgo, tai neigiamai paveikė jos aktorinę karjerą, mažai vaidino, po sunkios ligos ir aklumo mirė. Vienaip ar kitaip, ši istorija pavyzdinė čia aptariamos temos aprėptyje: XIX a. pradžioje ištekėjusiai moteriai

6 Denis Diderot satyrinio dialogo herojus – Jeanas-François Rameau (1716–1771), garsiojo kompozitoriaus ir muzikos teoretiko Jeano-Philippe Rameau (1683–1764) sūnėnas.

7 Lam 1886.

8 Kencki 2015.

išdrįsti viešinti savo neištikimybę sutuoktiniui, maža to, gauti leidimą išsiskirti ir siekti naujų santykių įteisinimo – retas reiškinys, kita vertus, netgi skatinantis vengti kategoriškumo vertinant visas (nedarant išimčių) to laikmečio moteris kaip beteises ir užguitas asmenybes.

Verta pastebėti ir tai, kad talentingų ir aktyvių moterų indėlis į kultūros istoriją ilgai nefiksuotas, nesureikšmintas. XIX a. ir vėlesnių amžių istoriografijoje akivaizdus disbalansas tarp rodyto dėmesio moterų ir vyrų kūrybinei veiklai, jų biografijoms, nors Lietuvoje buvo pavyzdžių, kai moteris žengė į atvirą visuomenei meninę erdvę, rizikuodama neišbūti joje ilgai dėl konkurencijos su panašią veiklą vykdžiusiais vyrais (tai buvo teatro vadovės, instrumentininkės solistės). Dažnai išlikę duomenys apie vyrų veiklą nustelbia žinias apie moterų pasiekimus tose pačiose srityse. Šiuo atveju iškalbingos Vilniuje gimusių aktorių Marciannos Morawkos *de domo* Korwell (apie 1765–1823) ir Izabellos Górskos (1796 / 1793–1841) biografijos. Abi kilusios iš kilmingų vilniečių šeimų jau vien savo pasirinkimu tapti aktorėmis metė iššūkį vyravusiai aukštuomenės dorovės sampratai apie tai, kad demonstruoti savo talentus viešai – nedora. Stereotipus apie XIX a. I pusės aktorius kaip vargšus, neturtingus (reikia pripažinti, kad tai buvo dominuojantis reiškinys) griaua Dominiko (1761?–1801) ir Marciannos Morawskių poros istorija: abu kilmingi⁹ ir pasiturintys (turėjo savo lėšomis įsigiję namus Vilniuje – Antakalnyje ir Trakų gatvėje, taip pat dvarelį Dzialūnų kaime¹⁰ Vilniaus apskrityje). Nėra duomenų, kodėl pačiame sėkmės zenite Morawska ir Górska sėkmingas karjeras nutraukė: spėjama, kad dėl konfliktų su trupės vadovais ar primarijais: Morawska – su Vilniaus scenos grandu Maciejumi Każyńskiu, Górska – su tuometiniu teatro vadovu Carlu Wilhelmu von Schmidkoffu. Tiesa, Górska, išvykusi į Gardiną, tapo teatro vadove. Ir vis dėlto nėra duomenų apie tai, kas nutiko jos gyvenime, kad jai mirus Suvalkuose jos amžininkai nerado net jos palaidojimo vietos. Skirtingos ir Vilniuje tais pačiais metais (1823) mirusių M. Każyńskio ir M. Morawkos palaidojimo aplinkybės: Każyńskis, kaip itin nusipelnęs menininkas, palaidotas Bernardinų kapinių kolumbariume, po kelerių metų už Vilniaus magistrato lėšas čia buvo įrengta balto marmuro lenta, o pirmosios Lietuvoje teatro vadovės Morawkos kapui Rasose tiko vien lauko akmuo.

Apgaubtas paslapties ir vilnietės dainininkės Annos Ksaweros Deybel (1818 – apie 1889) gyvenimas. Sėkmingai pradėtą dainininkės karjerą, kuriai paramą teikė garsi vokiečių dainininkė sopranas Sabina Heinefetter (1809–1872), nutraukė tragedija pasibaigęs meilės ryšys su Adomu Mickevičiumi Paryžiuje, į kurį Ksawera vyko tobulintis kaip dainininkė. Beje, tuo pačiu metu Mickevičius bendravo su amerikiečių feministe rašytoja ir žurnaliste Margaret Fuller (1810–1850), kurios 1845 m. išleista

9 Dominikas Morawskis – bajoras herbo *Nalęcz*, gimęs Vakarų Lenkijoje, Marcianna Morawska – bajorė herbo *Abdank*, vok. *Hab'dank*, nuo *Habe dank*.

10 Dabar Dieliųūnai – kaimas Vilniaus rajono savivaldybėje, nuo Šumsko nutolęs 1 km (prie pat dab. Baltarusijos sienos).

knyga *Woman in the Nineteenth Century* („Moteris XIX amžiuje“) buvo labai populiari daugelyje kraštų, taip pat Lietuvoje. Kaip žinoma, Mickevičius ir Fuller buvo susitikę Paryžiuje ir Italijoje 1847–1848 metais. Tuo metu Mickevičius laiškuose Fuller ir savo paskaitose teigė, kad lenkėms ši epocha ypač svarbi kaip moterų išsilaisvinimo metas, nes iki tol moteris buvo vertinama tiek, kiek ji yra reikalinga vyrui, nors ne kartą rodė didesnę nei vyrų dvasios stiprybę¹¹. Tačiau kiek šią retorišką Poeto poziciją galima taikyti tais metais šalia jo buvusių moterų atžvilgiu – žmonos Celinos ar mylimosios iš Lietuvos Ksaweros Deybel, kuri kaip tik Mickevičiaus ir Fuller bendravimo metu (1847–1848) laukėsi Poeto vaiko, gimus dukrelei, galutinai išėjo iš Mickevičių namų, mirė skurde ir nežinia kur palaidota Prancūzijoje?

Deja, išlikę skurdūs paskiri biografiniai duomenys ir nežinoma net laidojimo vieta kitos garsios vilnietės, europinę šlovę Italijoje pelniusios dainininkės Marios Ciechanowicz-Salvini (Maria de Georges, g. apie 1865), XIX a. pab.–XX a. pr. koncertavusios ir Vilniuje¹² bei dėsčiusios solinį ir chorinį dainavimą (1893 ar 1894) vienoje svarbiausių muzikų rengimo vietų – Vilniaus Michailo Treskino muzikos mokykloje. Šią svarbią informaciją randame tik vienoje iš Vilniuje leistų „Vilniaus gubernijos atminties knygelių“, kurioje pažymėta ir žymiosios dainininkės gyvenamoji vieta – Pilies gatvė, Vilniaus II gimnazijos namas¹³.

Nelengvai atsekami biografiniai pėdsakai ir lietuvių kilmės dainininkių, dviejų seserų biržiečių, XIX a. pab. taip pat koncertavusių Vilniuje, – Anelės ir Evelinos Sirvydaičių (Helena ir Ewelina Syrwid), nors Evelina Sirvydaitė-Sąchocka (pseud. Sonchi) (Ewelina Syrwid-Sąchocka, 1855–1928) išties padarė įspūdingą karjerą: ji tobulinosi Drezdene ir Italijoje pas žinomą vokalo pedagogą Giovanni Battista Lamperti (1839–1910), dainavo Maskvos Didžiajame (1884–1886), Sankt Peterburgo Marijos (1888–1895) teatruose. Pastarajame atliko Voislavos partiją premjeriniame Nikolajaus Rimskio-Korsakovo operos-baleto „Mlada“ pastatyme 1892 metais (1 pav.). Žinoma apie jos pasirodymus Italijoje, taip pat Mančesterio, Liverpulio teatruose. Kartu su Česlovu Sasnausku Evelina Sirvydaitė dalyvavo Sankt Peterburgo lietuvių labdarių draugijos pirmajame koncerte (1896 m. kovo 31 d.) ir pati organizavo labdaros koncertus. Deja, šaltiniai, galintys suteikti daugiau informacijos, yra labai skurdūs.

Visų čia paminėtų talentingų moterų gyvenimo slinktytis teigia neišvengiamą XIX a. moterų visuomeninės padėties kontroversiškumą, atitinkamai ir nevienalytį vertinimą istoriografijoje.

Feministinės savimonės bruožai meniniame pasaulyje išryškėja XIX a. II pusėje pagreitį įgavus moterų lygiateisiškumo siekusiems visuomeniniams sąjūdžiams. Visuomenės demokratėjimas, scenos atsivėrimas vis platesniam žiūrovų socialiniam ratui artino aktorių ir muzikančių „žvaigždžių“ metą. Koncertų scenose netruko sužibėti

¹¹ Phillips 2009.

¹² Plačiau žr. Bakutytė 2011: 322–323.

¹³ Памятная книжка Виленской губернии на 1895 год. 1894: 228.



1 pav. Evelina Sirvydaitė-Sąchocka (pseud. Sonchi). Voislavos vaidmuo Sankt Peterburgo Marijos teatro premjeroje – Nikolajaus Rimskio-Korsakovo operoje-balete „Mlada“, 1892 m.

instrumentininkės solistės. Moterims įprastas namų muzikavimas (dažniausiai tai buvo skambinimas fortepijonu) kėlėsi į viešas erdves. Pirmosios solistės instrumentininkės buvo pianistės. XIX a. I pusėje viešai koncertuojančių aukšto meistriškumo jų buvo tik vienetai. Galima paminėti tuo laikotarpiu atvykusią gastrolių į Vilnių lenkų pianistę Marią Szymanowską (1789–1831). Antroje amžiaus pusėje jų buvo kur kas daugiau. Pažymėtinos garsios rusų pianistės Veros Timanovos (1855–1942; jos pirmas mokytojas Ufoje buvo vilnietis Ludwikas Nowickis, išstremtas čia po 1863 m.), Ferenco Liszto mokinės vokiečių pianistės Ingeborgos von Bronsart *de domo* Stark (1840–1913) gastrolių. Išgarsėjo ir vilnietės: Roza Trachtenberg mokėsi Berlyne, ypač sėkmingą karjerą padarė Vilniuje gimusi Zofia Rabcewicz *de domo* Poznańska (1870–1947) (Antono Rubinšteino mokinė Sankt Peterburgo konservatorijoje), po mirties apdovanota Lenkijos atgimimo komandoro kryžiumi (1947).

Nedaug težinoma apie pianistes seseris Eleną Neimanaitę-Servskienę (1889–1950) ir Jadvygą Neimanaitę-Ježek (1892–1923) – evangelikų reformatų bažnyčios kunigo Adolfo Neimano (1845–1921) dukras, pradėjusias koncertuoti Biržų krašte¹⁴. Nėra žinių apie jų koncertus Vilniuje, tačiau yra žinoma, kad jos koncertavo po Lietuvą 1912 m. kartu su Miku Petrausku, kuris atvykęs čia tų metų vasarą iš pradžių dainavo Vilniuje Lietuvos mokslo draugijos suvažiavimo metu vykusiame koncerte (2 pav.). Netrukus dainininkas su dvidešimtmetėmis Neimanaitėmis koncertavo dešimtyje Lietuvos miestų: jų iniciatorius buvo tuo metu į IV Rusijos Valstybės Dūmą kandidatuojantis Martynas Yčas (1885–1941), pedagogo ir visuomenės veikėjo Jono Yčo (1880–1931) (šis buvo vedęs trečią Neimanaičių seserį Oną) brolis. Apie jaunesias pianistes gerai atsiliepė kultūros renginių apžvalgininkai. Spaudos pranešimuose pažymėta, kad jų skambinimas daro „labai malonų įspūdį“¹⁵. Iš paminėtų kūrinių galima susidaryti nuomonę apie rimtą repertuarą, jame ir itin nemenko virtuoziškumo reikalaujantys opusai: rašyta apie viename koncertų Elenos „tinkamai atliktus“ Fryderyko Chopino Valsą h-moll [op. 69 Nr. 2 – V. B.] ir Etiudą e-moll [op. 25 Nr. 5 – V. B.],

14 Plačiau apie Neimanų šeimą žr. Vida Bakutyte 2019: 140–141.

15 Lietuvos žinios. 1912. Nr. 87.

išskirti sėkmingai Jadvygos skambinti Edvardo Griego „Myliu tave“ [Ich liebe dich (Je t'aime) fortepijoninė transkripcija op. 41 Nr. 3] ir Carlo Maria von Weberio „Perpetuum mobile“ [fortepijono sonatos C-dur, Nr. 1, op. 24 IV d. Rondo: Presto (Perpetuum mobile) – V. B.] bei jos parodyta „gerai išdirbta technika ir išmanymas to, ką griežia“¹⁶.

Vėlesnis reiškinys nei pianistės buvo smuikininkės solistės, išdrįsusios konkuruoti su tokiomis XIX a. smuiko pažibomis vyrais, kaip Niccolò Paganini, Józsefas (Josephas) Joachimas, Pablo de Sarasate, Olle Bull. XIX a. II pusėje Vilniuje dažnai koncertavo Gardine gimusi, bet tikra vilnietė tapusi Teofila Borowska *de domo* Józefowicz, kurios koncertai, anot vieno recenzento, klausytojų sulaukdavę daugiau nei lenkų smuiko virtuozo Henryko Wieniawskio pasirodymai¹⁷. Ji drąsiai rinkosi sudėtingus kūrinius – Charles'io-Auguste'o de Bériot, Frantzo Jehin-Prume, Henri François Josepho Vieuxtemps'o, Karolio Lipińskio kompozicijas.

Moteryų smuiko virtuozų koncertų Vilniuje ypač pagausėja XIX a. pabaigoje. Įdomūs miesto koncertinio gyvenimo faktai yra susiję su italių smuikininkių vardais. Simptomiškomis aptariamoms temoms požiūriu galima laikyti Teresinos Tua (Maddalena Maria Teresa Tua, 1866–1956) koncertų recenzijas. Nuo pat ankstyvo amžiaus, kai tik pradėjo rodytis viešumoje koncertuodama, ji susidūrė su seksualizacija jos pasirodymus nušviečiančioje spaudoje. Šiais aspektais pasižymėjo ir koncertų apžvalgininkų pasisakymai Vilniuje. Čia, kaip ir kituose kraštuose, paplitęs jai taikytas „smuiko fėjos“ epitetas ne visuomet reiškė jos talento patvirtinimą, nes nuomonės (sekant kitų šalių pavyzdžiu?) buvo išsakomos dviprasmiškai. Paryžiaus konservatorijos (Josepho Lambert'o Massart'o kl.) auklėtinė, koncertavusi nuo 15 metų, griežusi



Pirmas Lietuvių liaudies koncertas.
A. Neimanytė, J. Neimanytė, Mikas Petrauskas
Martynas Yčas.

2 pav. Sėdi Elena Neimanaitė ir Mikas Petrauskas, stovi Jadvyga Neimanaitė ir Martynas Yčas, 1912 m.

¹⁶ Lietuvos žinios. 1912. Nr. 102.

¹⁷ Ruch Muzyczny. 1860. Nr. 25: 414.

Stradivarijumi, ji aplankė daugelį Europos kraštų, Rusiją, Ameriką. Patys žymiausi muzikos pasaulio atstovai – Johannesas Brahmsas, Ferencas Lisztas, Giuseppe Verdi ir kt. – rodė jai palankumą, priėmė ją savo namuose ar apsilankydavo jos koncertuose, gyre jos griežimą. Tačiau apie vieną pirmųjų smuiko solisčių rašantieji spaudoje nevengė dviprasmiško replikavimo dėl išvaizdos. Būdamą devyniolikos Tua pirmąkart pasirodė Vilniaus publikai (1885). Jos koncertuose salės buvo sausakimšos. Tačiau apie tai rašyta su lengvu skepsiu, nors ir pripažįstant, kad publikos buvo kviečiama daug kartų, salėje tvyrojo ištisas pasigėrėjimą reiškiančių šūksnių gausmas, ovacijos nenusileido itališkoms. Pastebėjimus apie atlikimą – teigiamus („pirštus laužanti“ technika, tikslus strykas, švelnus tonas) ir kritiškus (nepakanka gilumo) – pabrėžtinai persvėrė liaupsės dėl jos patrauklumo¹⁸. 1895 m. impresarijus Heinrichas Langewitzas, organizavęs jos didelį turnė po Europą, netrukus koncertams trims mėnesiams angažavo ir rusų pianistą Sergejų Rachmaninovą (1873–1943), prieš trejus metus baigusį Maskvos konservatoriją. Po koncertų, kuriuose pasirodė Tua ir Rachmaninovas, Vilniuje teigta, kad rusų atlikėjas, neva, nebuvo sužavėtas italų smuikininkės griežimu. Kai kurie šaltiniai nurodo kitą priežastį: pianisto netenkino tai, kad Tua sulaukdavusi daugiau publikos aplodismentų nei jis, ir dėl to pianistas vis dėlto anksčiau laiko nutraukė sutartį su impresarijumi¹⁹.

Vienaip ar kitaip, Teresina Tua buvo tarp pirmųjų moterų solisčių, metusių iššūkį smuikininkų vyrų dominavimui: tai negalėjo būti vienareikšmiškai visuomenės sutikta – ši teiginį patvirtina pabrėžtinai išvaizdos vertinimas jos pasirodymus lydinciose recenzijose.

Mažiau ekscentriški buvo atsiliepimai apie Tua amžininkę italų smuikininkę Metaurą Torricelli (1867–1893). Vilniuje ji lankėsi 1891 m., t. y. būdamą 24 metų (mirė sulaukusi vos 26-erių). Milano konservatorijos absolventė (Antonio Bazzini mokinė) savo repertuare nepabūgo turėti net populiarųjį Giuseppe'ės Tartini kameraninį kūrinį Sonatą g-moll smuikui ir fortepijonui „Velnio triliai“²⁰. Vis dėlto pasisakymuose ir apie jos atlikimą nesunku išvelgti epitetų diferencijavimą į moteriškus (švelnumas, emocionalumas) ir vyriškus (energingumas, veržlumas): „Jos griežimas buvo emocionalus ir veržlus, sujungiantis mielą ir moteriškai švelnų išraiškumą su vyriška energija.“²¹

Neabejotinai ryškiausia moteriškos emancipacijos išraiška muzikos pasaulyje buvo violončelininkų radimasis viešose scenose. Apskritai, pačios violončelės kaip solinio koncertinio instrumento istorija buvo gana vėlyvas reiškinys: violončelė smuiko karaliavimą nurungė tik apie XIX a. vidurį. Moterys ilgai nesiryžo juo griežti dėl specifinio

18 *Вилениский вестник*. 1885. No. 227, 231.

19 *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Prieiga per internetą: <https://www.sophie-drinker-institut.de/tua-teresina>

20 *The Athenaeum Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama* 1891: 678. Prieiga per internetą: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c3470765&view=1up&seq=7>

21 Alfredo Untersteiner u. Arnaldo Bonaventura 1906: 214. Prieiga per internetą: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt/search?q1=Torricelli&id=mdp.39015010810110&view=1up&seq=214>

instrumento laikymo tarp kelių ir keliais (kojelę atramai 1850 m. pirmąkart panaudojo belgų violončelininkas Adrienas-François Servais). Pirmoji drąsiai tai pademonstravusi buvo puiki prancūzų violončelininkė, greitai išgarsėjusi visoje Europoje Lise Cristiani-Barbier (1827–1853), griežusi 1700 m. Stradivarijaus violončele, po jos mirties vadinta „Cristiani“ vardu (3 pav.). Vilniečiai taip pat turėjo progos ją pamatyti ir pasiklausyti jos griežimo.

Talentinga atlikėja ir savo elgesiu tarsi rodė – moteris viską gali: vyko į ilgai trunkančius koncertinius turus ne tik po Europą, pasiekė atokiausias vietas Sibire, Tolimuosiuose Rytuose, Kamčiatkoje. Tokie iššūkiai neliko be pėdsako sveikatai: Sibire ji susirgo cholera ir vos 26-erių mirė (Novočerkaske). Nebuvo jos talentą neigiančių, tačiau pasisakymuose apie jos koncertus beveik visada replikuota dėl paties fakto – violončele griežia moteris. Perteklinį publikos dėmesį šiam reiškiniui atspindi iškalbinga recenzija Vokietijos spaudoje. Po Cristiani-Barbier koncerto Berlyne 1846 m. rašyta: „Sėdėję salės galinėse eilėse atsistojo, kad pamatytų, kaip moteris gali laikyti čelę. Dešimt prieš vieną! Daugelis tikėjosi pamatyti kažką frivoliško, nepadoraus. Bet pamatė damą, kurios tikslingai pasiūtas ilgas klostuotas rūbas slėpė kūno kontūrus ir dama gracingai ir švelniai laikė instrumentą; atrodė, kad dama daug gražiau ir gracingiau nei vyras keliais laiko violončelę.“²²

1852 m. Cristiani-Barbier, tuo metu Danijos Karaliaus pirmoji violončelė, koncertavo Vilniuje, ir jos pasirodymas čia sulaukė didelio susidomėjimo. Spaudoje



3 pav. Lise Cristiani-Barbier, XIX a. II pusė

²² *Allgemeine musikalische Zeitung* 1846: 290. Prieiga per internetą: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527996/bsb:4114468?page=14>

vienbalsiai teigta, kad miestas jau seniai neregėjo tokio aukšto lygio violončelininkų: prisiminta apie XIX a. pirmais dešimtmečiais čia koncertavusius didžiuosius šio instrumento meistrus – Bernhardą Rombergą ir Adrieną-François Servais: „Nuo Rombergo ir Servais pasirodymų Vilniuje mūsų publika nebuvo patyrusi tokio malonumo, kokį suteikė panelės Cristiani-Barbier griežimas“. Ir vis dėlto recenzento dėmesio centre – atlikėja moteris. Rašyta: „Pirmiausia kas krito į akis ir visus sužavėjo, buvo tai, kaip žavingai ir pagarbiai muzikė elgiasi savo instrumento atžvilgiu. Ir ką gi bepasakysi apie tos iš pažiūros mažytės rankutės stebinančią jėgą, su kuria ji valdo stryką ir stygas, kurios, atrodo, tik vyriškai rankai gali paklusti, bet jai paliepus [tos stygos] ima griaudėti, dainuoti, dejuoti ar skambėti harmoningu chorū.“²³

Moters tapatybės kaitą, savivertės pojūčio, viešos saviraiškos poreikio užuomazgas, tad ir feministinės savimonės kontūrus teatro ir muzikos scenose išryškino XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje besiformuojanti modernizmo kryptis – simbolizmas, kuris Rusijoje turėjo ir būdingų tik jai, ir bendrų europiniam modernizmui tendencijų: įsitvirtina dekadentinę pasaulėjautą žymintis dėmesys antikai, misticizmui, erotikos elementams. Vilniaus publika su dideliu susidomėjimu sekė pasirodymus aktorių, kurios ne tik demonstravo alternatyvią sceninę raišką, bet ir savo asmeninio gyvenimo pavyzdžiu rodė pasipriešinimą moters teisių apribojimams. Modernizmo tendencijos ir moterų emancipacijos bruožai atsispindėjo garsios rusų žvaigždės Veros Komisarževskajos (1864–1910) kūryboje, veikloje ir privačiame gyvenime, nemenkai susijusiam su Vilniumi ir Lietuva. Šios moters užmojai pralenkė daugelio vyrų pasiekimus – pirmojo simbolistinio teatro Rusijoje įkūrėja (jos teatre 1906–1907 m. dirbo vienas teatro reformatorių Vsevolodas Mejerholdas), naujos teatrinės mokyklos vizijos kūrėja (mokytojų korpuse buvo numatytas Jurgis Baltrušaitis). Vilnius regėjo jos dažnai drąsesnius nei vyrų eksperimentus scenoje: teksto tarimą trumpomis frazėmis, atsuktą į žiūrovus nugarą, scenas tylint, „nejudrumą“. Tokia aktorinė raiška trikdė žiūrovą, pasigendantį „natūralaus gyvybingumo“²⁴, o kartais ir scenos partnerius. Lietuvoje, kaip ir kitur, prieštarai vertinti kai kurie jos kuriami vaidmenys, pirmiausia, Henriko Ibseno pjesių personažai – Hedda Gabler ir Nora, kurių paveikslus aktorė perteikė kaip išsilaisvinimo siekiančias stiprias asmenybes²⁵. Nors tokia traktuotė buvo užkoduota šiuose dramaturgo veikaluose, bet aktorės interpretacijai, be abejo, turėjo įtakos ir bendra Vakarų bei Rusijos atmosfera, kurioje vis labiau „kaito“ moterų pasipriešinimo vyrų dominantei tema ir aktualėjo klausimai apie įsitvirtinusias visuomenėje dorovės normas, kvestionuojančias požiūrį į moterį kaip laisvą asmenybę.

Vilniuje dažnai svečiavosi ir ilgalaikės gastroles organizavo su teatrų vadovais vyrais konkuravusi *Naujojo teatro* Sankt Peterburge įkūrėja ekscentriška rusų aktorė

23 *Kurier Wileński*. 1852. Nr. 30.

24 *Виленский вестник*. 1907. No. 1115.

25 *Северо-Западный голос*. 1907. No. 390.

Lidija Javorskaja *de domo* Hubbenet (1872–1921), ne tik aktoriniame mene demonstravusi modernizmo bruožus, bet ir akivaizdžiai palaikiusi feministinį sąjūdį. Savotiška šios pozicijos išraiška buvo ir jos kuriami vyriški personažai, vienas jų – hercogas Franzas Edmond'o Rostand'o (1868–1918) „Ereliuke“, kurį ji vaidino ir Vilniuje (4 pav.). Talentingos rusų aktorės kūrybinė veikla, sceninė raiška ir asmeninis gyvenimas buvo nuolat lydimi skandalų. Koketuojanti, provokuojanti teatro scenoje ir už jos ribų, visu kuo ji stengėsi rodyti savo priešpriešą visuomenės diktuojamoms normoms, kurios toli gražu nepaisė lyčių lygiateisiškumo principo.

Javorskajos biografija – moters siekio išlaisvėti pavyzdys, sudėtingas kelias į asmeninę ir kūrybos laisvę: iki smulkmenų apkalbėtą spaudoje, ją puikiai žinojo Lietuvoje. Plintančių feministinių nuotaikų atmosferoje Vilniuje domėtasi ne tik jos dažnai provokuojančia, „kitokia“, vaidybos maniera (aktorė nevengė atvirai erotinių scenų, balansuojančių ties vulgaurumo ir sceninės etikos riba), bet ir ja kaip demonstratyviai „kitokia“ moterimi. Iš

kritikų ir recenzentų sulaukdavusi kraštutiniai skirtingų nuomonių, Javorskaja tarsi to ir siekė. Sankt Peterburge ir kitur jos pasirodymus lydėjo net aktorių protestai, prikišantys jai, kaip manyta, svetimą rusų scenai jos prancūzišką vaidybos manierą. Kita vertus, tai, ką galima apibūdinti kaip „prancūzišką“, išties galėjo turėti įtakos ir jos charakteriui, ir vaidybos stiliui. Ji buvo prancūzų scenos žvaigždės Sarah'os Bernhardt (beje, pirmosios Hamleto atlikėjos) meno sekėja, pati turėjo prancūziško kraujo (prancūzas tėvas), aktorystės mokėsi ne tik Rusijoje, bet ir Paryžiuje pas teatro *Comédie-Française* aktorių François Jules'į Edmond'ą Got (1822–1901), asmeniškai pažinojo Franzą Edmond'ą Rostand'ą ir Alexandre'ą Dumas (sūnų), kūrė vaidmenis Paryžiaus scenose; beje, gastrolėse Londone, Vienoje, Paryžiuje ir kitur vaidino prancūzų ir anglų kalbomis. Koketiška, kūno formas aptempiančiais drabužiais, scenai



4 pav. Lidija Javorskaja. Hercogo Franzo vaidmuo Edmond'o Rostand'o „Ereliuke“, XX a. pradžia

neįprastu pakimysiu, nelanksčiu balsu (anot teatro kritiko ir dramaturgo Aleksejaus Suvorino, ji „springo žodžiais“) Javorskaja išties buvo visiška priešingybė ilgą laiką dominavusiam tradiciniam rusų aktorės („giliai į sielą prasiskverbiantis lyrizmas“ vaidyboje) ir rusų moters (kukli, subtili, drovi) įvaizdžiui. Kai kuriems jos scenos kolegoms Rusijoje ji buvo „svetima“ ir jie apgailestaudami rašė: „Talentinga aktorė visiškai perėmė prancūzų garsenybių vaidybos būdą ir neteko viso savo savitumo.“²⁶ Bet štai kitam jos amžininkui, teatro kritikui Nikolajui Efrosui ji buvo spalvinga ir savita rusų scenos figūra, „audringa ir karinga aktorė, su nepaprasta valios jėga siekusi savęs [kaip asmenybės] įtvirtinimo (*самоутверждения*) ir šlovės“²⁷. Šios aktorės repertuaras buvo itin margas, ji stengėsi įtvirtinti savo monopoliją įvairiausių amplitudų vaidmenyse: be pritrenkiančių kafešantanų gražuolių, kūrė Ledi Makbet, Kordelijos, Kleopatros, Džiuljetos personažus, vaidmenis Maurice'o Maeterlincko, Augusto Strindbergo, Henriko Ibseno, Antono Čechovo pjesėse. Kaip ir kitur, Vilniuje kai kurie spektakliai ir jos vaidmenys recenzentų sutikti įtariai, su neslepia ironija²⁸.

Lietuvos moterims XX a. pradžioje vis garsiau pasisakant apie savo teises, tokių aktorių kaip Javorskaja vizitai Vilniuje, be abejo, vaidino tam tikrą kontekstinį vaidmenį. Be dėmesio neliko aktorės privataus gyvenimo faktai, liudijantys socialinės lygybės siekį, norą turėti vienodą su vyrais sprendimų teisę įvairiose gyvenimo srityse. Retai kuri aktorė turėjo kunigaikštienės titulą: Javorskaja jį įgijo po santuokos su kunigaikščiu ir dramaturgu Vladimiru Baratynskiu, kuris lydėdavo žmoną gastrolėse, taip pat Vilniuje. Vesdamas Javorskają vyras turėjo vargo panaikinti bažnytinę santuoką su ankstesne žmona, jo išsižadėjo artimieji – kunigaikščio ir aktorės santuoka buvo už visuomenės dorovės supratimo ribų. Tačiau po keliolikos metų dėl noro išsiskirti su tituluotu vyru teisėsi jau pati Javorskaja, net apskundusi Sinodą Rusijos imperatoriui Nikolajui II.

Profesinį pasiryžimą ir ambicingą vadovės poziciją rodo tuo pačiu metu Vilniuje keturis teatrinius sezonus (1906–1910) vaidinusios lenkų aktorių trupės vadovė Nuna (Maria Antonina) Szczurkiewicz *de domo* Młodziejowska (1884–1958). Tuo laikotarpiu tai buvo antra profesionali trupė šalia rusakalbio Vilniaus miesto teatro. Jos vadovei nelengva buvo konkuruoti dėl žiūrovo su mieste intensyviai vykstančiais teatriniais ir koncertiniais renginiais, tautinių bendruomenių mėgėjų trupių pasirodymais, tarp jų ir lietuvių („Vilniaus lietuvių savitarpinės pašalpos draugijos“, „Vilniaus kanklių“ veikla), Rusijos imperinės valdžios dotuojamu ir sėkmingai veikiančiu Miesto teatru, kuris savo scena dalijosi ir su Młodziejowskos aktoriais, ir su lietuvių mėgėjais, ir su atvykstančiais gastrolių kolektyvais. Lenkų aktoriai parodė vertingą platų repertuarą, kuriame buvo ir Stanisławo Wyspiańskio inscenuotos Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“. Šios moters ryžtas ir pastangos išlaikyti reikiamą profesinį

²⁶ Юрьев 1963: 95–96.

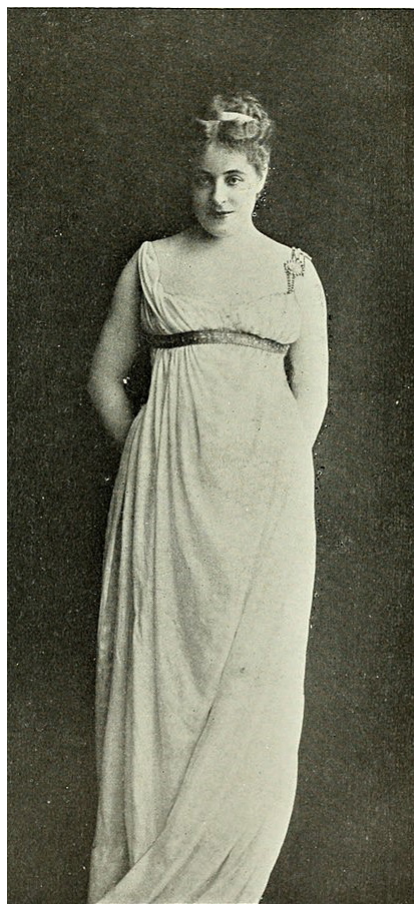
²⁷ Э[фрос] 1921: 63–65.

²⁸ М. III. 1903. No. 1649.

trupės lygį, turint vien lenkų bendruomenės finansinę paramą, buvo įkvepiantis pavyzdys siekiant užsibrėžto tikslo.

XX a. pradžioje modernėjant gyvenimui Vilniuje akivaizdi tapo moterų visuomeninio sąjūdžio veikla. Moteriškos tapatybės kaitos pavyzdžių daugėja plečiantis už moterų teises pasisakančiųjų judėjimui. Lietuvos moterys aktyviai dalyvauja pirmuose Lietuvos ir Rusijos moterų suvažiavimuose (Kaune – 1907 m.; Sankt Peterburge – 1908 m.). Teatro ir koncertinėse scenose gausėjo moterų, pasiekusių karjeros aukštumų, tačiau ne paslaptis buvo tai, kad viešas jų talento garbinimas dažnai nereiškė požiūrio į jas kaip lygiateises su vyrais visuomenės nares. Vilniaus publika gerai pažinojo rusų dainininkę Anastasiją Vialcevą (1871–1913), viešėjusią Lietuvoje pirmaisiais amžiaus dešimtmečiais (1903, 1909). Ją vadino „neprilygtamąja“, „rusiškąja pelene“, nes iš neturtingos valstietės, vėliau kambarinės tapo viena turtingiausių Rusijos moterų. Dainininkė išgarsėjo labiausiai kaip operėčių ir ypač romansų atlikėja, bet dainavo ir operose (be kitų scenų, ir Marijos teatre Sankt Peterburge): Georges'o Bizet „Carmen“ (Carmen), Giuseppe'ės Verdi „Aida“ (Amneris), Camille'io Saint-Saënso „Samsonas ir Dalila“ (Dalila), Jacques'o Offenbacho „Gražioji Elena“ (Elena). Vienas jos operinio vokalo mokytojų buvo garsus pedagogas Stanisławas Sąchockis (pseud. Sonchi), lietuvių kilmės dainininkės Evelinos Sirvydaitės (Ewelina Syrwid) vyras. Moterų emancipacijos fone išsiskiria Vialcevos siekis operoje sudainuoti vyrišką vaidmenį – Demoną. Nors, kaip žinome, ir anksčiau moterys mecosopranei atlikdavo kai kurias vyrų partijas operose (tai nieko bendra neturėjo su emancipacija), bet Demonas Antono Rubiņšteino operoje – būtų labai neįprastas atvejis, greičiau rodęs tam tikrą moters poziciją, kaip ir moteriški hamletai, hercogai dramos teatre. Šis faktas, kaip ir kiti Vialcevos gyvenimo ir veiklos epizodai, tik patvirtina jos siekį būti nepriklausomai nuo vyrų, norą įtvirtinti savo valią ir galią: jos honorarai konkuravo tik su didžiausiais Rusijoje Fiodoro Šaliapino honorarais, į gastroles (taip pat į Vilnių) ji vyko specialiai jai belgų pagamintu prašmatniu geležinkelio vagonu su salonu, virtuve, vonia ir kambariais tarnams, prabangias koncertines sukneles jai siuvo aukštosios mados (*haute couture*) „Brizak namai“ (*Дом Бризак*) Sankt Peterburge, siuvę Imperatoriškųjų rūmų aplinkai ir darę išimtis tik dviem – rusų baleto žvaigždei Anai Pavlovai ir jai, Anastasijai Vialcevai. Bet jos asmeninis gyvenimas už scenos ribų dažnai priklausydavo visuomenės dėmesį dėl visai priešingų šiai prabangai momentų. Dainininkės vyras, iš dvarininkų kilęs karininkas Vasilijus Biskupskis, Tomsko vicegubernatoriaus sūnus, turėdamas pulkininko laipsnį, buvo priverstas atsistatydinti iš tarnybos dėl santuokos su garsiąja dainininke – karininkams tuoktis su aktorėmis ir dainininkėmis buvo draudžiama.

Vilniuje Vialcevos klausyta, jos madomis ir elgesio maniera sekta, jos pavyzdys darė įtaką feministinės savimonės kaitai – aktualizavo keliamus klausimus dėl moterų padėties visuomenėje, juolab tokių, kurios, nors ir pasiekusios visuotinį žinomumą,



5 pav. Sibyl Sanderson. Frinės vaidmuo Camile'io Saint-Saënso operoje „Phryné“, 1893 m.

patyrė socialinę nelygybę kilmės, profesijos ar lyties atžvilgiu. Tokia patirtis pamažu laužė įsisenėjusius lyčių sanglaudos stereotipus.

Moteriško identiteto paieškas atspindi su ryškėjančiomis modernistinėmis meninėmis tendencijomis sustiprėjęs erotikos elementas, jo gausėjo scenos mene. Dekadentizmas provokavo kitokį visuomenės santykį su tradicinėmis dorovės normomis. Muzikinio ir dramos teatruose gausėjo kūrinių, kurių personažus kurdamos moterys drąsiau rodydavo neapdengtą drabužiu savo kūną. Kai kurioms aktorėms tai buvo tam tikra protesto išraiška. Tinkamas šiuo požiūriu buvo Atėnų heteros (IV a. prieš Kristų) Frinės personažas, Praksitelio ir Apeleso modelis, kurią graikų aukščiausias teismas teisė už amoralumą, nes, neva, pozavo nuoga Praksiteliui, bet išteisingo, kai jai nusimetus rūbus visi pamatė jos kūno grožį. Visai neatsitiktinai Vilniaus miesto teatro repertuare buvo Charles'io Maurice'o Donnay pjesė „Phryné“. Šią temą mėgo ir muzikinio teatro atstovai. 1894 m. vasario mėn. Vilniuje koncertavo amerikiečių dainininkė, Paryžiaus Operos solistė lyrinis-koloratūrinis sopranas Sibyl Sanderson (1865–1903), kuriai Camile'is Saint-Saënsas skyrė pagrindinę partiją savo operoje „Phryné“ (ją atliko 1893 m.) (5 pav.). Aistringai mylėjęs šią dainininkę Jules'is Massenet sukūrė jai Thaïs, IV a. Egipto

kurtizanės ir šokėjos, vaidmenį operoje „Thaïs“, kurį solistė atliko Paryžiuje 1894 m. kovo mėn., taigi tik grįžusi iš gastrolių Vilniuje.

Paminėtieji (kiek leidžia straipsnio apimtis) išskirtiniai moterų aktorių ir dainininkių, pirmųjų teatro vadovių, instrumentininkių solisčių atvejai liudija tai, kad Vilniaus muzikinis ir teatrinis gyvenimas buvo kupinas ne tik teatro ar muzikos meno epochinių naujovių, bet ir kitų visuomeninių reiškinių atspindžių, tarp jų ir feministinio judėjimo apraiškų, skelbusių moteriškos tapatybės kaitą. Palaipsniui modernėjant Vilniaus visuomeniniam gyvenimui eiliniai miestiečiai, taip pat ne tik Vilniuje dirbusių profesionalių aktorių korpusas, bet, galima manyti, ir lietuvių

mėgėjiškų trupių vaidintojai regėjo miesto scenose moterų neretai deklaratyviai alternatyvią visuomenės požiūriui meninę raišką, sekė jų veiklą ir neordinarius asmeninio gyvenimo įvykius, vienaip ar kitaip vertino jų išskirtinumą. Moterų emancipacijos konteksto aktualėjimui ir bendrų feministinių tendencijų plėtrai buvo palankios scenos meno modernėjimo tendencijos, ypač išryškėjusios XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje. Dėsninga, kad būtent 1905 m. Vilniuje susikuria pirmoji lietuvių moterų organizacija – Lietuvos moterų susivienijimas moterų teisėms ginti. Jos dalyvės Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Felicija Bortkevičienė, Ona Pleirytė-Puidienė, Stanislava Landsbergaitė, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, Julija Žymantienė-Žemaitė ir kt. ragino ir skatino moteris šviestis, išmokti organizuotumo, siekti savarankiškumo įvairiose veiklos srityse. 1907 m. rugsėjo 23–24 d. Kauno miesto teatro salėje vykusio pirmojo Lietuvos moterų suvažiavimo pradžioje buvo atlikta specialiai šiam renginiui parašyta lietuvių aušrininko Ksavero Sakalausko-Vanagėlio (1863–1938) žodžiais kantata simbolišku pavadinimu „O, moters, lietuvis“.

Gauta 2021 05 31
Priimta 2021 06 14

Literatūra ir šaltiniai

1. Bakutytė, V. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
2. Bakutytė, V. *Vilniaus muzikas, fotografas, ir poetas Faustynas Łopatyrński (1825–1886): lietuviški kūrybinės veiklos punktyrai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019.
3. Gazeta muzyczna. Z kraju. Wilno. *Ruch Muzyczny*. 1860. 20 czerwca. R. 48. Nr. 25: 414.
4. Kencki, P. Bogusławski – wiele twarzy. *Tygodnik Powszechny*. Dodatek: Teatr ogromny. 2015. 15 listopada. Nr. 47.
5. *Kurier Wileński*. 1860. 28 czerwca. Nr. 50.
6. *Kurier Wileński*. 1860. 14 czerwca. Nr. 46.
7. Lam, J. Słowo o emancipacji kobiet. *Kurjer Warszawski*. 1886. 26 stycznia (7 lutego). Nr. 38.
8. Mieszkowska, S. Koncertas Biržuose. *Lietuvos žinios*. 1912. rugpjūčio 30(12). Nr. 102.
9. Music. May 23, 1891. Nr. 3317. *The Athenaeum Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama*. January to June, 1891. London: by John C. Francis, 1891: 678. Prieiga per internetą: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c3470765&view=1up&cseq=7>
10. Nachrichten. Berlin. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1846. April 29. Nr. 17: 290. Prieiga per internetą: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527996/bsb:4114468?page=14>
11. Phillips, U. Apocalyptic Feminism: Adam Mickiewicz and Margaret Fuller. *The Slavonic and East European Review*. Vol. 87. No. 1 (Jan., 2009): 1–38. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/25479322>
12. Speičytė, B. Populiariosios prozos ir feministinės savimonės pradmenys Lietuvoje: Ona Radvilaitė Mostovska. *Colloquia*. Nr. 25. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010: 29–56.
13. Teatras. *Lietuvos žinios*. 1912. liepos 26 d. Nr. 87.
14. Tua (Maddalena Maria) Teresina. Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Prieiga per internetą: <https://www.sophie-drinker-institut.de/tua-teresina>
15. Untersteiner, A. und Bonaventura, A. *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino*. Mailand: U. Hoepli, 1906: 214. Prieiga per internetą: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt/search?q1=Torricelli&id=mdp.39015010810110&view=1up&cseq=214>
16. Wiadomości krajowe. Wilno. *Kurier Wileński*. 1852. 18 kwietnia. Nr. 30.

17. *Виленский вестник*. 1885. 24 октября. No. 227.
18. *Виленский вестник*. 1885. 29 октября. No. 231.
19. *Виленский вестник*. 1907. 21 марта. No. 1115.
20. М. Ш. Театр и музыка. Гастроль А. Б. Яворской. *Северо-Западное слово*. 1903. 8 июля. No. 1649.
21. *Памятная книжка Виленской губернии на 1895 год*. Издание виленского губернского статистического комитета под редакцией А. И. Шверубовича. Вильна: Губернская Типография, 1894.
22. Театр и музыка. Городской зал. *Северо-Западный голос*. 1907. 21 марта. No. 390.
23. Э[фрос], Н [иколай]. А. Б. Яворская. *Культура театра*. 1921. VII–VIII: 63–65.
24. Юрьев, Ю. М. *Записки*. Т. 2. Ленинград–Москва: Искусство, 1963.

Vida Bakutytė

Contours of Feminist Consciousness in the Musical and Theatrical Life of Vilnius: The Second Half of the Nineteenth Century and the Early Twentieth Century

Summary

Feminism is a broad concept, and its definition is a constant subject of debate. The article is limited to the treatment of feminism as one of the aspects in the development of female identity. The chronological boundaries of feminism discussed in this article cover the period from the second half of the nineteenth to the beginning of the twentieth century. This period is traditionally considered the first wave of feminism as an organized movement. Although primarily associated with the fight for the right of women to vote, this movement also extended to women's other social and professional fields.

Both in Lithuania and other countries, the growing modernisation of society gradually rendered the general attitude towards women's creative work more liberal: the artistic expression of actresses and female musicians became freer. However, the shift in public consciousness and the transformation of values was not fast enough. Traditions of social life and the stereotypes of gender cohesion resulted in diverse public reflections on these changes for a long period of time: women were often subjected to one set of standards on the stage and another set of standards when off the stage.

The theatrical and concert life of Vilnius, Lithuania's major culture hub, witnessed more and more examples (both local and foreign) that reflected the change in female self-expression. On the theatre stage, actresses demonstrated unusually bold means of acting expression (admittedly, this phenomenon was partly due to the epochal changes in theatre art), dared to play male roles. The number of female soloists in concerts was growing: female singers and pianists had to compete with violinists. Although with caution (triggered by the position of the instrument while playing it), female cellists were admitted to the cultural space. It should be noted that the striving of a woman – an actress or a musician – to break or ignore the deep-rooted public stereotypes would often receive a controversial response from the public and the reviewers of cultural events.

KEYWORDS: Vilnius, Lithuania, nineteenth century–early twentieth century, music, theatre, feminism, female identity