

Jolita Mulevičiūtė

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

Kieno veidas? Apie XIX a. II pusės – XX a. pradžios portreto žanro ypatumus

Nuo XIX a. vidurio portretinėje tapyboje imta plačiau taikyti fotografijas, ypač komercines *carte de visite* formato nuotraukas. Šios modernios žvilgsnio fiksavimo priemonės, turėjusios užtikrinti nepriekaištingą originalo ir jo atvaizdo atitikimą, priverstė suabejoti pozityvizmo epochoje išpuoselėta panašumo samprata. Jos atskleidė juslinėje patirtyje slypinčią dviprasmybę, kuri savo ruožtu pasėjo abejonę regėjimu kaip objektyvų ir adekvatų tikrovės vaizdą atkuriančiu instrumentu. Kilo mintis, kad rega yra intencionali, todėl žvilgsnio ir tikrovės sankirtoje atsiverianti akivaizdybė visuomet turi tam tikrų subjektyvumo žymių. Toks modernizmo epochą pranašavęs požiūris nebuvo už realizmo bei natūralizmo akiračio susiformavusi išorinė opozicija. Sprendžiant iš portreto plėtotės analizės, jis užsimezgė ir susiklostė pačioje pozityvizmo ideologijoje, tačiau ilgainiui pastarosios ribas praaugo. Esminiai žodžiai: portretinė tapyba, fotografija, *carte de visite*, vaizdų tiražavimas, hipervizualumas, tapatybė, realizmas

Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje saugomas nežinomosios atvaizdas, kuris kartotekoje įrašytas „Moters su kykeliu“ pavadinimu (1 pav.). Iš paveikslo žvelgia kukliai apsirengusi senyva ponija. Pavargęs, nelinksmas, nieko nematantis žvilgsnis ir uždara, statiška poza išreiškia gilų asmens susimąstymą. Regis, visos moters mintys nugrimzdusios į praeitį – jos liūdnei klydinėja atminties erdvėse. Lakoniškos tamsios spalvos bei santūri tapysena paryškina melancholiškai orią, netgi griežtoką kūrinio nuotaiką ir seno žmogaus įvaizdžiui suteikia realistinės įtaigos bei individualaus psichologiskumo.

Maždaug taip koks nors specialistas galėtų apibūdinti portretą, kurį 1890 m. nutapė žinomas Vilniaus dailininkas Vincentas Slendzinskis. Deja, pateiktoji interpretacija remiasi dailėtyroje išsak-



1. Vincentas Slendzinskis. *Moteris su kykeliu*.
1890. ČDM

nijusiais stereotipais ir mažai tesusieja su pačia drobe. Iš tiesų V. Slendzinskio kūrinys nei individualumu, nei psichologiškumu nepasižymi. Nutapytas pagal nuotrauką, jis klusniai kartoja universalias to meto fotografijos schemas.

V. Slendzinskis – tipiškas XIX a. II pusės vidutinis dailininkas, stropiai įvaldęs tapybos amatą, tačiau nepasižymėjęs stiliaus originalumu ir lakia vaizduote. Kaip gerai žinoma, 1883-iaisiais iš tremties jis sugrįžo į Vilnių ir po šešerių metų vedė neseniai mirusio Juzefo Čechovičiaus gyvenimo draugę Anną de Rotte, paveldėjusią garsiojo fotografo dirbtuvę su visa įranga bei fotoarchyvu. Tapytojas šiuo palikimu ne kartą naudojosi,

pasitelkęs J. Čechovičiaus fotografijas vaizdavo Vilniaus peizažus. Be to, uždarbavo iš natūros arba pagal nuotraukas tapydamas bajorų, pirklių, valdininkų ar vaizdus. Kaip kad būdinga šio tipo dailininkams, buvo itin produktyvus¹. Jo paties tvirtinimu, nuo 1852 iki 1901 m. sukūrė 1183 paveikslus, iš kurių net 549 nutapė per paskutinius 17 metų, t. y. vėlyvajame Vilniaus periode². Veikiausiai tokį produktyvumą tapytojui pavyko pasiekti ne tik dėl asmeninių įgūdžių ar darbštumo, bet ir taikant fotografiją.

¹ Žr.: С. Кузнецов, Живописец Иван Хруцкий. Проблема интерпретации творчества „среднего художника“ XIX века, *Проблемы изобразительного искусства XIX столетия*, вып. 4, Ленинград, 1990, с. 83.

² Žr.: E. Szulborski, Wincenty Leopold Słędziński. Malarz i literat, *Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku. Aleksander, Wincenty, Ludomir i Julitta Słędzińscy*, Białystok, 2004, s. 29.

XIX a. II pusėje V. Slendzinskio kūrybos metodas nebuvo išimtis. Panašią, tik menkesnio profesinio lygio produkciją tuo metu platino įvairios Vilniaus dirbtuvės ir pavieniai dailininkai. Dirbtuvės skelbėsi galinčios restauruoti seną drobę, pataisyti paveikslų rėmus, atlikti bažnytinės tapybos užsakymą, nupiešti ar nutapyti portretą. Kai kurios jų, kaip kad XIX a. pabaigoje Didžiojoje gatvėje veikusi įstaiga³, tapė tik portretus. Ši paslauga nebuvo brangi: antai Lukiškėse, Šv. Jurgio prospekte, įsikūrusi F. Glembickos dirbtuvė už atvaizdą prašė po septynis rublius⁴. Panašūs buvo ir keliaujančių portretistų įkainiai. Pavyzdžiui, į Vilnių užsukęs laimės ieškotojas, prisistatęs čekui Josefu Nigeriu, reklamavosi už savo triūsą imąs nuo šešių su puse iki dešimties rublių atlygi, t. y. sumą, priimtina daugeliui tokių amatininkų klientų – vidutinių ir smulkiųjų miestiečių bei dvarininkų⁵. Dirbtuvių meistrai siūlėsi darbą atlikti tiek iš natūros, tiek pagal fotografijas, o pravažiuojantys uždariautojai gyvo modelio vengė ir kliovėsi laiką bei energiją padedančiu taupyti jo fotografiniu pakaitalu.

Tokia praktika buvo paplitusi ne tik tarp komercinių portretistų. Fotografiją taip pat pasitelkdavo ambicingi, meno aukštumų siekiantys dailininkai, kaip antai Edvardas Matas Römeris, kuris 1870 m. mokydamasis Miunchene prašė tėvo atsiųsti jo komponuojamoms liaudiškoms scenoms reikalingų to paties J. Čechovičiaus nuotraukų – Vilniaus apylinkių peizažų, bažnyčių interjerų, tradiciniais drabužiais apsitačiusių valstiečių atvaizdų⁶. Pažymėtina, jog nuotraukomis naudotasi nepriklausomai nuo techninių kūrėjo įgūdžių ar meninio akiračio. Anot Ulricho Pohlmano, XIX a. II pusėje fotografija paveikė beveik visus tapybos žanrus ir stilistines kryptis⁷. Tačiau portreto

³ „Портреты тушью, акварелью или пастельными красками...“, *Виленский вестник*, 1897 02 01.

⁴ „Возобновляю старые иконы, картины и портреты...“, *Виленский вестник*, 1896 12 11.

⁵ „В Вильне находится проездом...“, *Виленский вестник*, 1886 05 21.

⁶ E. M. Römerio 1870 05 13 laiškas tėvams iš Miuncheno, *Biblioteka Narodowa w Warszawie*, rkps II 8730, k. 100v.

⁷ U. Pohlman, *Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid*, 1850–1900,

likimas šiuo požiūriu ypatingas. Palyginti su peizažu ar figūrine kompozicija, portretas pateko į tiesiausią fotografijos priklausomybę, tapo jos replika, antrininku.

Fotografija galutinai įsitvirtino kaip parankinė dailininko portretisto priemonė po to, kai 1854 m. prancūzas Disdéri⁸ užpatentavo ir daugiaobjektyviu aparatu pradėjo fotografuoti *carte de visite* formato (maždaug 8 x 5 arba 10 x 6 cm) portretus. Ši naujovė, dešimtis kartų atpiginusį atvaizdų gamybą⁹, įgalino įsiamžinti kone kiekvieną, tad Vakarų Europos šalyse tokios rūšies produkcija kasmet pasiekdavo milijoninius tiražus. *Carte de visite* pavidalu daugintos populiarios įžymybių portretų serijos ir, žinoma, individualių klientų atvaizdai. Kaupiami storuose šeimyniniuose albumuose, pastarieji veikiai ėmė stelbti senąsias giminės memorijų formas – *silva rerum*, dedikacinių įrašų, poezijos ir piešinių albumėlius. Nors požiūris į portretines fotografijas buvo nevienareikšmis, tačiau iki pat XX a. pradžios jos nepaliovė stebinti nufotografuoto individo išvaizdos panašumu. Antai 1897 m. tūla E. Dombrovičienė, dėkodama grafui Stanislovui Kazimierui Kosakovskiui už atsiųstą savo atvaizdą, primygtinai akcentavo, kad nuotraukos „panašumas toks pritrenkiantis, jog ją išpakavus visi giminaičiai ėmė šaukti, kokia esanti panaši“¹⁰.

Priešingai dailininko sukurtam paveikslui, fotografinis portretas buvo suvokiamas be psichologinio ir intelektualinio atsiribojimo – kaip tiesioginis tikrovės atspaudas, jos autoreprodukcija, pagaminta pasirėmus pačios gamtos procesais ir lygintina su natūraliai regimu vaizdu. Pasak 1843 m. dagerotipą šlovinusios anglų poetės Elizabeth Barrett-

The Artist and the Camera: Debas to Picasso, Yale University Press, 1999, p. 49.

⁸ André Adolphe'as Eugène'as Disdéri (1819–1889 ar 1890) – prancūzų fotografas. Išgarsėjo 1859 m. pagamintu *carte de visite* pavidalo Napoléono III portretu. Mechanizavo mažo formato fotoportretų gamybą ir paverė ją pelninga vaizdų industrijos šaka.

⁹ Pavyzdžiui, 1855 m. Prancūzijoje įprasto *carte de cabinet* formato (24 x 18 cm) portretas kainavo nuo 25 iki 125 frankų, o *carte de visite* buvo įkainotas vos 1 franku (Q. Bajac, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, [Paris:] Gallimard, 2001, p. 55).

¹⁰ E. Dombrovičienės 1897 11 22 (12 04) laiškas S. K. Kosakovskiui, MAB RS, f. 110, b. 18, l. 12.

Browning, „brangus ne tiek paprastas panašumas, kiek objekte [fotografijoje. – J. M.] glūdintis artumo pojūtis, faktas paties asmens šešėlio, ten užfiksuoto visiems laikams! [...] aš mieliau turėčiau tokį nuoširdžiai mylimo žmogaus atminimą, nei kada nors sukurtą didžiausio Dailininko darbą. Taip teigiu ne dėl pagarbos (ar nepagarbos) Menui, bet dėl Meilės“¹¹.

Memorialinės nuotraukų galios neretai absoliutintos ir idealizuotos. Be to, fotografijoms teikta didžiulė auklėjamoji reikšmė. Tvirtinta, kad jos „ateityje gali sužadinti prisiminimus apie brangias, džiaugsmingas ir liūdnas akimirkas, gali paskatinti lyginti praeitį su dabartimi, gailėtis ar patirti pasitenkinimą dėl to, kas buvo“, ir taip ugdyti į jas žiūrinčiojo jausmus bei mintis¹². Technikos išradimo entuziastai skelbė, jog vaizdą atgaminant fotografiškai tiesos ir tikrumo laipsnis yra nepalyginamai aukštesnis nei jį atkuriant plunksna ar teptuku¹³. Kai kurie fotografinę žiūrą laikė netgi akylesne už natūralų žvilgsnį, nes ji išryškinti tai, ko pastarasis dėl kasdienės inercijos linkęs nepastebėti¹⁴. Nepaisant to, nepaliaujamai trokšta įsamžinti ir dailės priemonėmis, t. y. įsigyti dailininko sukurtų savo bei artimųjų atvaizdų. Šį norą palaikė bent dvi svarbios priežastys. Mat šimtmečio apetito realybei būta nepasotinamo, o fotografija tegalėjo pasiūlyti nespaltotą tikrovės kopiją¹⁵. Todėl ieškota išeities, įvairia technika spalvinant fotoportretą arba jį pakartojant kuriuo nors tradiciniu tapybos būdu. Tačiau dar

¹¹ Cit. iš: P. Hamilton, R. Hargreaves, *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, London, 2001, p. 11.

¹² *Самоучитель фотографии и приготовление картин для волшебного фонаря*, сост. М. Круковский, Санкт Петербург, 1898, с. 3.

¹³ А. Морозовец, Фотограф-любитель как художник, *Фотографическое обозрение*, 1896, no 3, с. 101.

¹⁴ „Perkeldami ant popieriaus kieno nors portretą, mes įdėmiau įsižiūrime į žmogaus veidą, pastebime šviesas ir šešėlius, į kuriuos gamtoje mažai kreipiame dėmesio, ištiriame šį veidą ir jis tampa mums artimesnis...“ (ten pat).

¹⁵ Tiesa, jau paskutiniame XIX a. dešimtmetyje mokėta išgauti spalvotą fotografinį atvaizdą, jį spausdinant nuo trijų skirtingų spalvų (raudonos, mėlynos ir geltonos) negatyvų. Tačiau šis būdas buvo per dėt sudėtingas ir brangus, o jo rezultatas – netobulas.

svarbiau, jog mažos *carte de visite* formato nuotraukos buvo skirtos intymiam naudojimui ir negalėjo patenkinti reprezentacijos poreikio, būdingo ne tik žemvaldinei aristokratijai ar miesto elitui, bet ir ekonomiškai bei kultūriškai aktyvėjančiam vidutinių miestiečių sluoksniui. Taigi fotografijos perkėlimas į drobę atrodė esąs tinkamiausias problemos sprendimas, padedantis suderinti socialines užsakovų ambicijas su ribotu finansiniu tokių dailės vartotojų pajėgumu. Tačiau iš pažiūros nekalta fotografijos ir dailės sąjunga dramatiškai paveikė portreto žanro raidą ir buvo lemtinga visai vaizduojamojo meno plėtotei.

Šio prieštaringo aljanso pavyzdys galėtų būti straipsnio pradžioje minėta drobė. Nors nepavyko surasti V. Slendzinskio paveikslo prototipu tapusios nuotraukos, tai, jog ji buvo, akivaizdu. Antai portretuojamosios laikysena, galinti pasirodyti individuali ir psichologizuota, tėra XIX a. fotografų pamėgtas kompozicinis triukas, padedantis išvengti nepageidaujamų optinių pasekmių. Mat netobulomis fototechnikos ir fotochemijos priemonėmis fiksuojamos plaštakos tamsaus drabužio fone neretai išryškėdavo kaip balta dėmė, savo švytėjimu stelbianti veido ovalą ir jaukianti racionalią portreto visumą¹⁶. Be to, senatvės ligų iškraipytos galūnės ir skvarbumą praradęs žvilgsnis niekais paversdavo pastangas klientą parodyti kiek įmanoma patrauklesnį. Todėl drabužių klostėse paslėptos rankos ir objektyvo vengiančios akys laikytos tinkamiausiu režisūriniu variantu senyvo amžiaus modeliui fotografuoti.

Tokiu požiūriu žvelgiant į V. Slendzinskio paveikslą, pagrįstai kyla klausimas, kur glūdi šio kūrinio portretiškumas – ypatingas, „vienetinis“ jo santykis su individu. Juk netgi jame perteiktos aprangos detalės atskleidžia ne tiek žmogaus interesus, temperamentą ar skonį, kiek amžiaus grupei prideramos nešiosenos taisyklės. Galbūt belieka vienintelis paaiškinimas – panašumo įspūdis, kuris sukuriamas tiksliai reprodukuojant nuotraukoje įamžinto modelio išvaizdą ir taip tapybinę repliką, pa-

¹⁶ Lygiai taip pat rekomenduota vengti nereikalingų kontrastų ir nefotografuoti šviesiais rūbais apsirengusio bei tamsias pirštines mūvinčio asmens.



2. Nežinomas XIX a. II pusės fotografas.
Idalijos Čorbovos portretas. ČDM archyvas

našiai kaip fotografinę kartotę, susiejant su fiziniu asmeniu – šių dviejų atvaizdų pirmavaizdžiu, originalu? Tačiau įtariamai dėl pastarojo argumento apninka, vos sugretinus V. Slendzinskio senutę su panašia poza nufotografuota garbingo amžiaus ponia (2 pav.). Keistas dalykas: ilgai ir atidžiai tyrinėjant abudu veidus, akiai palengva čiuopiant jų linijas, vis labiau dyla fizionominiai skirtumai, kol galop moterų bruožų individualumas tampa racionaliai neapibrėžiama kokybe¹⁷. Ir tik fotografijoje užfiksuotos iš Sapiegų giminės kilusios Idalijos Čorbovos drabužis, prabangumu gerokai pranokstantis paveikslų herojės apdarą, išgelbsti nuo visiškos tapatybių entropijos ir stebėtojo vaizduotei sugrąžina konkretesnius orientyrus.

Beje, ši patirtis primena Jennifer Green-Lewis knygoje *Framing the Victorians* pacituotą XIX a. vidurio Londono fotografo pasakojimą¹⁸. Šiam apsuksiam verslininkui dažnai tekdavę susidurti su nekantriomis interesantėmis, kurios atsisakydavusios laukti ir portreto

¹⁷ „Panašumą“ kaip reliatyvų ir nepatikimą portretiškumo kriterijų vaizdžiai apibūdino Roland’as Barthes’as: „Panašumas yra atitikimas, tačiau atitikimas kam? Tapatybei. O ši tapatybė fotografijoje yra neaiški, netgi įsivaizduojama, tokia, kad galiu kalbėti apie panašumą, taip niekad ir neišvydęs originalo. Šis pastebėjimas tinka daugumai Nadaro fotoportretų [...]: Guisot atrodo „panašus“ todėl, kad atitinka savo, kaip griežtų taisyklių žmogaus, mitą; apkūnus, sveikata trykštantis Dumas „panašus“, nes man yra žinomas jo pasitenkinimas savimi ir kūrybinis vaisingumas; Offenbachas – dėl mano žinojimo, kad jo muzikoje, sako, esama kažko „dvasingo“ [...]. Aš matau juos visus ir galiu juos spontaniškai pavadinti „panašiais“, nes jie atitinka mano lūkesčius“ (P. Барт, *Camera lucida. Комментарии к фотозаписи*, Москва, 1997, с. 151–153).

¹⁸ J. Green-Lewis, *Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, London, 1996, p. 53.

reikalaudavusios tuoj pat. Tokioms fotografo asistentas parinkdavęs vieną iš paruoštų pavyzdžių, daugiau ar mažiau panašų į skubančią klientę, jį suvyniodavęs ir patardavęs tris dienas laikyti tamsoje, o jei vėliau išpakuotas pirkinys nepatiksias, malonėti jį atnešti dirbtuvėn ir pakeisti nauju. Išties daugelis moterų sugrįždavo pareikšti pretenzijų ir gaudavo per šį laiką pagamintą savo tikrąjį atvaizdą. Tačiau syki jauna mergina buvusi tokia atkakli, jog privertusi parodyti perkamą nuotrauką. Apgaulė iškilusi į viešumą: reikloji pirkėja įrodinėjusi, jog portrete moteris dėvi našlės kyką, o juk ji pati niekada nebuvo ištekėjusi...

Nors papasakotas nutikimas atrodo tarsi išgalvotas nuotykis, jis visai tikėtinas, turint omeny su kokia nuostaba ir patiklumu tuomet reaguota į fotografijos priemonėmis sukurta tikrovės pakaitalą. Kita vertus, komercinių *carte de visite* portretų „kalba“ buvo taip subendrinta, jog socialinį ir fizinį asmens pavidalą paversdavo universalia schema. Vadovėliai mirgėjo instrukcijomis, kaip nustatyti apšvietimą, fokusą, ekspoziciją; kaip fotografuoti plačią, kampuoatą ar, atvirksčiai, išstęta fizionomiją, kad nuotraukoje ji neatrodytų atgrasi; kokį objektyvo rąkursą pritaikyti pernelyg žemai kaktai, kaip optiškai susiaurinti plačią burną ar pagilinti išsprogusias akis. Įkandin fotografo darbo griebdavosi retušuotojas – dažniausiai akademinį dailės mokslą kremtantis studentas ar uždarbiaujantis dailininkas, mėginantis prisidurti prie tiesioginės profesijos teikiamų skurdžių pajamų¹⁹. Jo užduotis buvo, šių amatininkų žargonu tariant, „surinkti veidą“, t. y. pašalinus žvilgs-

¹⁹ Antai Nikodemas Ivanauskas, 1869–1870 m. studijuodamas Miuncheno karališkojoje dailės akademijoje, įsidarbino retušuotoju ir džiaugėsi neblogu atlygiu, leidusiu pragyventi Vokietijos didmiestyje (žr.: M. Lastauskienė, Iš praeities, kn.: Lazdynų Pelėda, *Raštai*, [Vilnius], 1954, p. 58). Tokie fotografų pagalbininkai (beje, reikėtų neužmiršti, jog jie dirbo su atvaizdo negatyvu, be to, nė matyte nematę paties gyvo modelio) portretams suteikdavo dar daugiau sąlygiškumo, nes jų formas „tobulindavo“ pagal akademinio piešimo pamokose įvaldytus universalias taisykles. Kita vertus, nuotraukų retušavimo patirtis neretai palikdavo pėdsakų pačių dailininkų kūryboje. Galbūt šie įgūdžiai paveikė ir N. Ivanausko braižą, nes vėliau kritikai priekaištavo dėl jo paveikslams būdingo fotografinio natūralizmo (žr.: Wystawa warszawskiego Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, *Tygodnik Ilustrowany*, 1874, t. 13, nr 320, s. 102).

nį trikdančias asmens išvaizdos „kliautis“ bei techninį broką, portretą paversti vientisu ir vienalyčiu atvaizdu, kurio integralus vizualumas prilygtų natūraliam reginiui.

Vaizdiškumas buvo pagrindinis komercinio fotografo rūpestis. Tiek grynąjį vizualumą komplikuojančią psichologinę ekspresiją, tiek socialinį atvaizdo turinį stengtasi kiek įmanoma redukuoti, prieš objektyvą atsidūrusiam klientui parenkant paprastąjį vaidmenį iš standartizuoto viešųjų gestų repertuaro arba modelio raišką apribojant bereikšme poza. Pasak vadovėlio, aukštuomenės damai pritinka laikyti vėduoklę, jaunai merginai dera gėlės, konfirmantei patartina pirštu rodyti Bibliją, o darbuščiai šeimininkei pakanka ant kelių ramiai sudėti rankas²⁰. Iš *carte de visite* portreto pirmiausia tikėtasi ne sudėtingos semantikos, bet panašumo į originalą. Be to, kaip kiekvienas masinės kultūros produktas, jis privalėjo pasižymėti aiškia forma, kuri būtų lengvai suvartojama, t. y. atpažįstama ir apžvelgiama.

Taigi portretinę nuotrauką pasitelkęs piešėjas arba tapytojas patekdavo jai būdingo konvencionalaus hipervizualumo priklausomybę. Tačiau dailininko mėginimai prilygti fotografui buvo bergždi. Pastangos įveikti realybės ir meno perskyrą ir dailės kūrinį paversti depersonalizuotu, homogenišku bei vientisu optiniu audiniu dažniausiai teturėdavo vienintelį rezultatą – jos baigdavosi meninės raiškos formalizmu²¹. Net ir mechaniškas dailininko judesys, kurį išstobulinti padėdavo tiesioginė fotografinio vaizdo projekcija ant kartono ar drobės²², nepaslėpdavo manualinių vaizdo darymo pėdsakų ir sklan-

²⁰ Э. Кемпке, *Фотографирование портретов и групп*, Санкт Петербург, 1906, с. 7.

²¹ Dailėtyros literatūroje neretas teiginys, jog pagal fotografijas nutapytiems portretams būdingas natūralizmas. Tokiai nuomonei norėtųsi paprieštarauti. Mat fotografiją naudojančio portretisto uždavinys – ne smulkmeniškai imituoti realių objektų formas, o pagaminti antrinį atvaizdą, paremtą kitu tikrovės vaizdu. Šiuo atveju dailininkas turi reikalą ne su „natūra“, t. y. ne su objektyviai egzistuojančios daiktinės realybės fenomenais, o su konvencionalių optiniu produktu, todėl privalo savo darbą grįsti ne tiesiogine jutimine (neretai stichiška, nedisciplinuota) patirtimi, o pirmavaizdžio lemiamais iliuzionizmo sąlyginumais.

²² XIX a. II pusėje – XX a. pradžioje specialiuose leidiniuose ir populiariojoje literatūroje buvo

džią fotografijos, kaip „lango į tikrovę“, iliuziją pakeisdavo abejotinu *trompe l'œil* efektu. Tačiau dar svarbiau, jog bandymai dailės kūriniiu pakartoti komercinę nuotrauką sunaikindavo esminę reprezentacinio portreto savybę – sugebėjimą reprezentuoti (teatleidžia skaitytojas už šią tautologiją), t. y. viešai atstovauti vaizduojamam asmeniui, būti santykiškai savarankišku įvaizdžiu, o ne tiesiog vaizdu. Taip nutikdavo dėl minėtosios *carte de visite* tendencijos dėl grynojo vaizdiškumo ištrinti ar bent jau neutralizuoti individualių socialinių ir psichologinių reikšmių lauką. Netektis to, be ko portretinė fotografija galėjo apsieiti, reprezentaciniam dailės atvaizdui grėsė pragaištimi.

Kaip žinoma, kiekviena fotografija, ypač portretinė nuotrauka, glaudžiai susijusi su savo genetiniu pirmtaku – joje užfiksuotu fiziniu objektu. Tačiau lygiai taip pat ji priklausoma ir nuo savo vartotojo, tiksliau – nuo jo individualios patirties bei žinių. Portretinei fotografijai visuomet reikia vaizduojamą asmenį *pažinojusio* arba *žinančio* interpretatoriaus, kuris pajęgtų šį mechaninį realybės pėdsaką (anot Roland'o Barthes'o – „pranešimą be kodo“) įsameninti, pripildyti konkrečių reikšmių²³. Tikriausiai daugeliui pažįstamas intymus ir jaudinantis ritualas, kai įsitačius nuošaliame kamputyje pagarbiai verčiami šeimyninio albumo lapai. Maži kartonėliai su paausintais seniai pradingusių ateljė įspaudais: grakščios merginų galvutės, vyrų biustai, kartais figūros visu ūgiu... Bet štai žvilgsnis stabteli, pirštas nevalingai paliečia dėmesį patraukusius bruožus ir veriančiai dingteli: „Tai – jis (ji)!“ Tą pačią akimirką užvaldo artumo pojūtis, pradeda veikti

siūloma daugybė mėgėjams prieinamų nesudėtingų receptų, kaip fotografijos vaizdą perkelti į dailės kūrinį. Pavyzdžiui, rekomenduota fotonuotrauką apdoroti karštu sėmenų aliejaus ir parafino mišiniu, kad ji taptų skaidri, paskui išdžiovinti ir su cukraus bei žuvų klijų kleisteriu klijuoti ant stiklo plokštelės (žr.: Wł. K. [Wł. Karoli], Kroniczka fotograficzna, *Tygodnik Ilustrowany*, 1900, nr 45, s. 895). Taip namų sąlygomis pagamintą diapozityvą buvo galima dėti į „stebuklingąjį žibintą“ arba į fotoaparata su iki galo atidaryta diafragma ir apšvietus projektuoti popieriuje ar drobėje.

²³ Kurį laiką net populiarūs valdovų, politikų ir aktorių fotoportretų serijos buvo leidžiamos tik kartu su trumpais jų gyvenimo aprašymais.

E. Barrett-Browning nurodytas „šešėlio“ efektas, mintis šoka vyti mintį ir prieš akis ima keistis praeities vaizdiniai. Šio suvokimo proceso neveikia nei prasta išblukusios nuotraukos kokybė, nei šabloninė portreto kompozicija, nei joje regimos banalios fotostudijos dekoracijos, suspėjusios patarnauti daugybei pozuotojų ir neturinčios nieko bendra su *šiuo* individu. Tam, kad nebylus, anoniminis atvaizdas taptų reikšmingas, tereikia vienintelės sąlygos – jį atpažinti, surasti jo vietą asmeninėje atmintyje.

Portretinę fotografiją perkėlus į drobę, padėtis pasikeičia. Atvaizdą pakartojus dailės „kalba“, jis netenka savo esminio principo – atminties galias įaudrinančio „šešėliškumo“, tiesioginio mechaninio ryšio su fiziniu originalu. Be to, privatus individualios būties liudijimas tampa atviras, t. y. skirtas publikai. Nuo šiol jis gyvuoja kaip eksponatas, net jeigu jo buvimo vieta – viso labo svetainės ar kabineto erdvė. Išviešinimas sutrikdo trapų, intymų portreto ir jo stebėtojo santykį bei komplikuoja kūrinio pripildymą prasmių. Šiomis aplinkybėmis paveikslui prireikia papildomų – retorinių – priemonių, kurios padėtų užsimegzti kontaktui tarp jo ir viešo žiūrovo. Tačiau fotografijos kopija taip ir lieka vien optiniu vaizdu. Kaip tik toks – aptartasis V. Slendzinskio portretas: nors jis liudija moters buvimą, bet nesuteikia specifinės informacijos, susijusios su portretuojamosios asmenybe. Todėl tikėtina, jog nei modelio atpažinti, nei jo interpretuoti negalintis dailėtyrininkas bus priverstas paveikslu herojų išrasti. Gelbėdamasis nuo informacinės tuštumos, jis tikriausiai padarys klaidą: remsis tradiciniais stilistiniais bei ikonografiniais portretinės tapybos tyrimais ir pasitelks įprastas šio žanro kūrinų analizavimo schemas.

XIX a. II pusėje fotografijos ir dailės sąveika sukėlė tikrą vizualumo krizę bei įsiūbavo diskusijas apie meno realizmą ir tiesą. Šie svarstymai turėjo įtakos abiem disputo kaltininkėms. Dailės kritikoje sustiprėjo antifotografizmo nuostatos ir reikalavimai gražinti subjektyvios kūrėjo vaizduotės teises. Fotografijoje sukilta prieš komercinius

šablonus ir profesinę rutiną. Ateljė meistrams priekaištauta dėl konvencionalaus, paviršutiniško, nuasmeninto požiūrio į žmogų²⁴. Aiškinta, kad portretinis panašumas – ne materialus faktas, bet interpretacijos rezultatas, požiūris, idėja. Siūlyta keisti fotografo darbo metodus ir studijos aplinką – vietoj šviesą dirbtinai išsklaidančios stiklinės paviljoninės konstrukcijos įrengti gyvenamąjį būstą primenančią patalpą su natūraliu šoniniu apšvietimu²⁵. Patarinėta leisti klientui savarankiškai pasirinkti norimą pozą ir veido išraišką²⁶, į dirbtuvę atsinešti jo pomėgius liudijančių asmeninių daiktų. Reikalauta atsisakyti retušo kaip autentišką vaizdą falsifikuojančios priemonės. Profesionalūs portretistai skatinti sekti didžiaisiais tapytojais Velázquezu ir Rembrandtu bei remtis mėgėjų fotografijos pavyzdžiais.

Išsilavinusių, pasiturinčių, savo malonumui, o ne komercijai fotografuojančių mėgėjų kūryba turėjo didelę įtaką fotoportreto raidai. XIX a. pabaigoje vieni šių entuziastų, pasitelkę tapybos ir grafikos principus, pasuko rafinuota piktorializmo linkme. Kitus patraukė pozityvizmo epochai būdingos scientistinės nuotaikos bei naujovės, išrastos fotografiją taikant medicinos, antropologijos, etnografijos srityse. Pastariesiems priskirtinas jau minėtas grafas S. K. Kosakovskis, domėjęsis fizionomika ir savo kompozicijose eksperimentavęs su žmogaus atvaizdu.

Kūrybinis S. K. Kosakovskio palikimas leidžia manyti, jog grafas neblogai išmanė XIX a. pabaigos fotografiją – jos raidos tendencijas,

²⁴ T. Jaroszyński, O portrecie, *Fotograf Warszawski*, 1906, nr 2, s. 17–24.

²⁵ Rusijos imperijoje, taip pat Lietuvoje, tokios fotoateljė ėmė plisti XX a. II dešimtmetyje. An-tai 1912 m. Vilniuje Janas Bulhakas „įrengė originalią ir įdomią dirbtuvę, apstatytą kaimo dvaro stiliumi, be jokio dirbtinio apšvietimo ir techninių patobulinimų. Portretuoja žmones, – sako jis, – taip, kaip jie kasdien gyvena, ir dėl to niekuomet nenorėjau jiems kurti nei dirbtinės aplin-kos, nei apšvietimo. [...] Bulhako dirbtuvėje galima pozuoti kone bet kurioje vietoje“ (St. Dzi-kowski, Fotograf-artysta, *Wieś Ilustrowana*, 1912 08, s. 25).

²⁶ XX a. pradžioje prekyboje pasirodė fotoaparatai slepiantys, maždaug 50 x 100 cm formato veidrodiniai ekranai su objektyvui skirta anga. Tikėtasi, jog šie įtaisai padės fotografuojamam asmeniui pagal norą koreguoti savo išvaizdą ir sumažins psichologinę įtampą, kylančią klientui stebint parengiamuosius ateljė šeimininko veiksmus. Nors naujuoju patobulinimu siekta foto-portretui suteikti natūralumo, iš esmės tai tebuvo mėginimas fotografo primetamas konvencijas pakeisti lygiai tokia pačia sąlygiška paties modelio režisūra.



3. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis.
Vaitkuškio dvaro tarno Jonelio Dudo portretas.
1899. ČDM archyvas



4. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis.
Autoportretas. 1899. ČDM archyvas

naujausius laimėjimus ir problemas. Veikiausiai pro jo akis nepraslydo ir spaudoje išplieskusios diskusijos dėl fotografinio vaizdo specifikos bei neigiamų portreto komercializacijos apraiškų. Fotonuotraukoje glūdinti nuasmeninimo ir unifikacijos įtaiga – mėgstama S. K. Kosakovskio vizualinių tyrinėjimų tema. Antai tarsi kvestionuodamas tiesmuką socialinės individo tapatybės ir jo išvaizdos ryšio sampratą, savo, neūžaugos tarno Jono Dudo, kitų Vaitkuškio dvaro gyventojų bei svečių nuotraukas jis vienodai įrėmino ir perfotografavo, taip jas paversdamas nauju savarankišku kūrinium, konceptualių portretų ciklu (3, 4 pav.).

S. K. Kosakovskio dėmesį traukė panašumų ir skirtumų paradokasai, atsiskleidžiantys analizuojant įvairius asmenis bei objektus. Dau-



5. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis. *Dvynės*.
1903. ČDM archyvas

gelis jo fotografijų – tarsi atkaklus klausinėjimas: ar tai, kas regimai vienoda, iš tiesų nėra skirtinga? Ar tai, kas išoriškai skiriasi, nėra artima, ar neturi vidinių ryšių? Vienose nuotraukose, kaip kad dvynių portretuose, jis, tarsi gamtininkas, tiesiog nustatė tarp individų pasitaikantį fizinio vienodumo faktą (5 pav.). Kitur ėmėsi režisūros: gretino skirtingų asmenų atvaizdus arba kartojo tą patį veidą, nufotografuotą tuo pačiu rakursu, tačiau su kitais aksesuarais ir skirtingu laiku (6 pav.). Fotografijose S. K. Kosakovskis derino meninės kūrybos ir mokslinės veiklos metodus, t. y. ne tik rūpinosi vaizdo kompozicija, apšvietimu ar tonų santykiais, bet ir stebėjo, lygino bei rūšiavo jį dominančius žmonių

tipus. Kartais jis atsiduodavo žaidimui ir pasitelkdavo multiplikavimo principą, tarsi apeliuodamas į to meto kultūroje vis labiau įsigalintį vaizdų tiražavimą ir vieną ryškiausių šio reiškinio įsikūnijimų – komercinius *carte de visite* portretus (7 pav.).

XIX a. vizualumo problemos, taip pat žmogaus vaizdo klausimai nebuvo vien fotografijos ar dailės prerogatyva. Menas, mokslas, kasdienė patirtis, įvairios visuomeninės ir kultūrinės praktikos tarpusavyje sąveikavo ir keitė portretinio matymo būdus bei ribas. Epochos „stiliaus“ ženklai pastebimi netgi ten, kur jų tarytum neįmanoma tikėtis, pavyzdžiui, kriminalistikoje, tiksliau – nusikaltėlių aprašuose.



6. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis. *Dvigubas portretas*
(*Medardo Kosakovskio duktė Marija Mikorska*). 1895. ČDM archyvas

Fotografija tapo įprasta pagalbine Rusijos imperijos policijos darbo priemone tik XIX a. pabaigoje – mat čia (kaip, beje, ir kitose Europos valstybėse) ilgai nesugebėta pagrįsti jos taikymo normatyvų, sukurti vientisos metodinės sistemos. Todėl operatyvinėje veikloje dažniausiai tenkintasi vien nusikaltėlių ir įtariamųjų išvaizdos aprašymu, savotišku žodiniu kriminalistiniu portretu. Antai 1862 m. rugpjūčio 21 d. Kauno gubernijos policijos viršininko gautame slaptame aplinkraštyje išvardijamos fizinės maištininkų žymės: 28 metų literatas Liudvikas Bžozovskis ir 32 metų varšuvietis Florijonas Neverovskis apibūdinami kaip vidutinio ūgio, ūsuoti, juodaplaukiai, juodaakiai, pailgo veido su saikinga nosimi ir burna, o 23 metų Augustavo gyventojas Julijonas Zorevičius ir 29 metų literatas Vladimiras Volskis identifikuojami kaip vidutinio ūgio, pailgo veido, saikingų bruožų,



7. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis. *Klima, Klima, Klima* (*Klimos Kozakovskos portretų montažas*). 1905. ČDM archyvas

mėlynakiai, rusvų plaukų²⁷. Tokie lakoniški išvardijimai pakankamai tikslūs, bet neportretiški. Šiuos savotiškus universalių rūšinių savybių inventorius be didelio vargo galima taikyti keletui individų, nė kiek nerizikuojant nusižengti objektyvumui. Kaip kad pagal fotografiją

²⁷ Rusijos vidaus reikalų ministro 1862 04 10 slapta aplinkraštis gubernijų policijos viršininkams dėl pabėgusių sukilėlių, MAB RS, f. 73, b. 71, l. 2, 2v.

nutapyti paveikslai, minėti aprašai liudija fizinio asmens buvimą, bet nenusako esminių jo individualybės žymių.

Ilgainiui kriminalistiniai aprašymai darėsi vis išsamesni. Juose vis daugiau dėmesio skirta charakteringoms kūno detalėms, ne tik apibrėžiančioms fizinį žmogaus tipą, bet ir rodančiomis gyvenimo būdą bei rasinę priklausomybę. Tačiau tik pačioje XIX a. pabaigoje šioje seklių ir žandarų raštininkystėje įvyko esminis lūžis, įtvirtinęs naujus nusikaltėlių apibūdinimo principus. Tuo metu įsivyravo dvejetainis recidyvisto identifikavimas: greta gamtamoksliškų sisteminių pasižymėjusių bertijonažo²⁸ paplito išsamūs, tačiau laisvos improvizacinės formos nusikaltėlio atvaizdo apmatai. Pastarieji būdavo asmeninių agento stebėjimų rezultatas, todėl empirinius jų duomenis neišvengiamai nuspalvindavo subjektyvi informatoriaus pagava. „[...] žydiškas tipas, brunetė, glotniai aukštyn sušukuoti plaukai, veidas pilnas, veikiau apskritas nei ovalus, rausvaskruostis, nosis platoka, ant viršutinės lūpos pastebimas juodas pūkelis, ant kairiojo skruosto prie lūpų kampučio vos įžiūrima strazdana [...], liekna, tvirto sudėjimo, lėtos eisenos, kalbantis po keleto žodžių nutyla, tarsi ieškodama išsireiškimo, kai juokiasi, skruostuose atsiranda duobutės, negali ištarti „y“ [...]“²⁹. Maždaug 1905 m. rašytame tekste, apibūdinančiame iš baltarusiškų Vilniaus gubernijos žemių kilusią politinę įtariamąją, svarbiausia

²⁸ Bertijonažo (pranc. *bertillonage*), kitaip – kriminalistinės antropometrijos, autorius buvo Paryžiaus policijos prefektūros Identifikavimo biuro viršininkas Alphonse'as Bertillonas. Savo antropometrinių sistemą jis paskelbė 1882 m. Netrukus šis metodas imtas taikyti ne tik Prancūzijoje, bet ir Didžiojoje Britanijoje, JAV, kitose valstybėse. Rusijos imperijoje jis išpopuliarėjo paskutiniame XIX a. dešimtmetyje. Bertijonažas rėmėsi išsamiu ir sudėtingu fizinį žmogaus duomenų sistematizavimu: detaliu galvos ir kūno matmenų registru; ypatingų žymių (randų, apgamų, tatuiruočių) aprašu; portretinėmis nusikaltėlio fotografijomis *en face* ir profiliumi. Mat tikėta, jog kiekvienas individas pasižymi unikaliomis, tik jam vienam būdingomis kūno proporcijomis, kurias tereikia kruopščiai užfiksuoti ir įtraukti į policijos apskaitą. Tačiau tikrovė šių pozityvistinių iliuzijų nepatvirtino. Išaiškėjo, jog kiekvienas pareigūnas kiek kitaip išmatuoja tas pačias kūno dalis, be to, žmogaus proporcijos senstant keičiasi. XX a. pradžioje A. Bertillono antropometrija pakeitė pirštų atspaudų metodą.

²⁹ Dėl politinių nusikaltimų ieškomų asmenų sąrašo priedas [b. m.], MAB RS, f. 73, b. 74, l. 59.

ne natūralistinės detalės, tiksliai rekonstruojančios fizinių paviršių, bet stebėtoju įsiminusi moters kūno ekspresija, kuri, nors ir perteikta vos keliomis užuominomis, ši „techninė“ aprašą perveria autentiška įtaiga ir leidžia jam tapti beveik literatūriniu portretu.

Beje, neatmestina, jog XIX a. išplėtotos literatūrinės tradicijos tokiems tarnybiniam rašiniams galėjo turėti įtakos. Kita vertus, pacituoto aprašo vizualumas verčia prisiminti ir fotografijos reikšmę policijos darbe. Juk galbūt neatsitiktinai minėti kokybiniai rašytinio kriminalistinio portreto pokyčiai išryškėjo kaip tik tada, kai fotografija galutinai prigijo nusikaltimų tyrimų instrumentarijuje ir policijos įstaigos pradėjo kaupti išsamius vaizdinius archyvus. Tarp kitko, tuomet kriminalistiniai portretai patraukė ir publikos dėmesį: šimtmečių sandūroje greta meninių, mokslinių bei techninių nuotraukų juos imta eksponuoti didžiuosiuose imperijos miestuose rengtose fotografijos parodose³⁰. Tačiau veikiausiai aptariamasis klausimas yra dar platesnis, aprėpiantis fotografinės žiūros poveikį visam portretiniam matymui. Negana to: faktas, jog XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje įvairiose su žodžiu ar vaizdu susijusiose srityse vis dažniau fiksuotos spontaniškos, trumpalaikės žmogaus veido ir kūno reakcijos, perša mintį apie bendrą laikotarpiui būdingo vizualumo fotografiškumą kaip vieną iš aktyvaus fotografijos skverbimosi į kasdienį vartojimą padarinių.

Paskutiniame XIX a. ketvirtyje fotografavimas ir fotografavimasis virto įprastu laisvalaikio užsiėmimu. Tam lemiamą įtaką turėjo technikos pažanga, leidusi sutrumpinti ekspozicijos laiką ir supaprastinti fotografavimo procesą (pagaliau buvo galima pamiršti kankinamai ilgus pozavimo seansus ir galvos laikiklius!). 1888 m. pasirodžius nešiojamam rankiniam „Kodak“ firmos aparatui su automatiniu

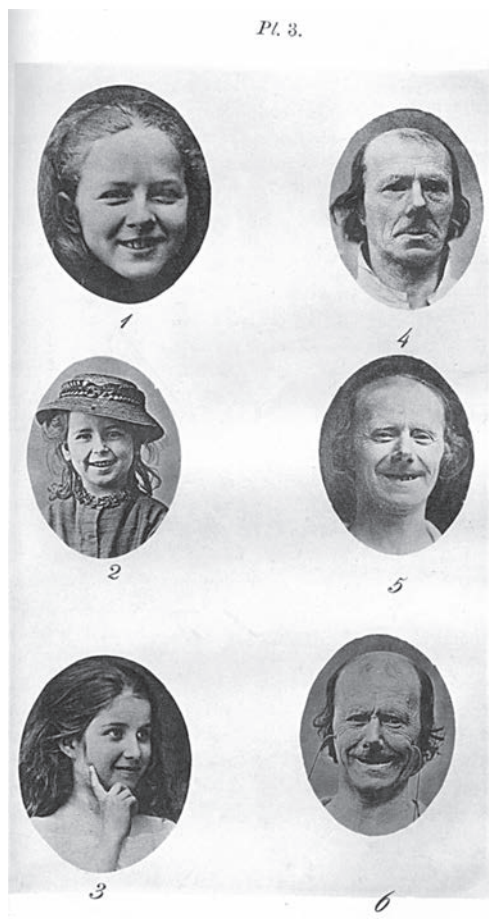
³⁰ Pavyzdžiui, 1912 m. Sankt Peterburge vykusioje fotografijos parodoje miesto kriminalinė policija pateikė naujausių rezonansinių nusikaltimų nuotraukas ir iki natūralaus dydžio padidintus nusikaltėlių bei asocialių asmenų tipų atvaizdus, tarp jų – žmogžudžio, katorgininko, valkatos, vagies, prasigėrusio elgetos portretus (žr.: *Фотографическая выставка 1912 года, организованная редакцией журнала „Фотографические новости“*, 1912).

objektyvo užraktu ir ritininiais filmais, nebereikėjo specialių profesionalaus fotografo įgūdžių. Dabar kiekvienas, įsigijęs reikiamą prietaisą, celiulioidinėje juostoje galėjo greitai ir lengvai įamžinti tiek statiškus daiktus, tiek kintančius gamtos reiškinius ar judančius žmones bei gyvūnus. Žaibiškai plitusios vadinamosios momentinės nuotraukos sukėlė tikrą atvaizdų kūrybos ir gamybos perversmą. Padarytos paskubomis, be to, dažniausiai paprastų mėgėjų, nieko nenučiuokiančių apie komponavimą, apšvietimą, tonų ir pustonijų derinius, jos prisidėjo galutinai sužlugdant didžiųjų dailės istorijos stilių suformuotas pasaulio regėjimo ir vaizdavimo tradicijas. Kita vertus, iš studijos rimties išsivadavusiam ir gremėzdiškos kameros atsikračiusiam objektyvui atsivėrė neribotos galimybės fiksuoti neįprastus žvilgsnio rakursus, šviesos ir šešėlių santykius, įvykius, situacijas, objektų tipus.

Fotografijos naujovės paveikė visus žanrus, tarp jų ir portretą. Moderniomis techninėmis priemonėmis buvo galima registruoti menkiausių modelio mimiką ir kūno judesius, o kartu – perteikti sudėtingus asmens jausmus. Tačiau klystume portreto pokyčius siedami tik su emocijų žmogaus reakcijų atskleidimu – ši sritis dailės ir fotografijos istorijoje anaip tol nebuvo nauja. Antai dar XVIII a. pabaigoje psichofiziologiniai reiškiniai traukte traukė mokslininkų ir dailininkų dėmesį. Vos išrasta, fotografija buvo pritaikyta psichiatrijoje dvasinėms negalioms tyrinėti; be to, ji tapo nepamainoma frenologijos ir fizionomikos studijų talkininke. Plataus atgarsio sulaukė 1872 m. publikuotas Charles'o Darvino veikalas *Žmogaus ir gyvūnų emocijų išraiška* (The Expression of the Emotions in Man and Animals), kuris nedelsiant buvo išverstas į daugybę kalbų³¹. Piešiniiais ir fotografijomis, tarp jų – Guillaume'o Duchenne'o³²

³¹ Antai lenkų kalba ši knyga pasirodė jau 1873-iaisiais, net metais anksčiau nei prancūziškasis leidimas (žr.: Ch. Darwin, *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, Warszawa, 1873).

³² Guillaume'as Benjaminas Amand'as Duchenne'as (1806–1875) – prancūzų neurologas, elektroterapijos pradininkas. Elektros srove dirgindamas veido raumenis, tyrinėjo žmogaus mimiką ir fotografo šių tyrimų rezultatus. 1862 m. išleido knygą *Fizionomijos mechanizmas* (Mécanisme de la physionomie), iliustruotą nuotraukomis, kurios įėjo ne tik į medicinos, bet ir į fotografijos istoriją.



8. Charles'o Darwino knygos „Žmogaus ir gyvūnų emocijų išraiška“ iliustracijos
(Reprodukuota iš: Ch. Darwin, L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux, Paris, 1874)

nuotraukomis (8 pav.), iliustruota knyga sudomino gamtos tyrinėtojus, menininkus, humanitarinių mokslų specialistus. Tikėtina, jog ją galėjo skaityti ar bent jau perversti ir Alfredas Römeris, kaip tik tuo metu nutapęs besijuokiančio berniuko studiją (9 pav.), įstabiai primenančią



9. Alfredas Römeris. *Berniuko portretas*.

Apie 1873–1874. LDM

G. Duchenne'o fotoportretus³³. Vis dėlto, nepaisant neįprasto motyvo (ligtoli-nėje Lietuvos dailės istorijoje ko gero prisimintume vos porą panašių pavyzdžių), šio paveikslo negalime pavadinti novatorišku darbu. Mat tai, ką siekė išreikšti ir galop perteikė kūrinio autorius, nėra susiję su konkretaus žmogaus psichologija, jo individualia emocine būkle. Veikiau ir moksliniais tyrinėjimais susižavėjęs Apšvietos dailininkas A. Römeris įdėmiai nagrinėjo fizinį reiškinį, pačią juoko grimasą – savitą veido raumenų išsidėstymą ir proporcijų pakitimus. Tapybos studijoje jis tarytum įvaizdino įžymiojo anglų gamtininko tekstą, skrupulingai aprašantį džiaugsmo mimikos ypatybes:

„Juokiantis daugiau ar mažiau prasiveria burna, lūpų kampučiai patempiami gerokai atgal ir kiek į viršų, o viršutinė lūpa pakeliama [...]. [...] taip pat pasikelia skruostai. Todėl po akimis [...] susiformuoja raukšlės, kurios juokui ir šypsena yra itin būdingos“³⁴.

Taigi XIX a. pabaigos portretuose naujove tapo ne mėginimai išreikšti vienokias ar kitokias nuotaikas – naujas buvo pats raiškos būdas, atvaizdo sandara, vizualinė portreto „kalba“. Minėti techniniai patobulinimai fotografijoje, o įkandin jos ir dailėje, įteisino iki tol neregėtą portretinio vaizdo kokybę – atsitiktinumą³⁵. Veidu nuslydęs

³³ Žr.: J. Širkaitė, *Dailininkai Römeriai*, Vilnius, 2006, p. 29, kat. nr. 47, p. 32, kat. nr. 78. Römerių kūrybos katalogo autorė „Berniuko portretą“ datuoja 1871–1874 m. tarpsiu. Tačiau specifinis paveikslo motyvas leidžia spėjama portreto sukūrimo datą susieti su minėta Ch. Darwino publikacija ir susiaurinti iki 1873–1874 m. laikotarpio.

³⁴ Ch. Darwin, *Wyras uczuć...*, s. 180–181.

³⁵ Kalbėdamas apie fenomenologinį fotografijos pobūdį, atsitiktinumą R. Barthes'as laiko pamatine bet kurio šios rūšies vaizdo savybe: „Fotografija pačia savo esybe yra [...] atsitiktinumas,



10. Stanislovo Kazimiero Kosakovskio šeima su ponia Bujakovska.
Fragmentas. 1904. ČDM archyvas

šypsny, nevalingas pečių krustelėjimas, impulsyvus galvos posūkis ar spontaniškai kilstelėta ranka... Užuo, kaip įprasta, projektuojamas amžinybėn, individo atvaizdas ėmė skleistis sporadiškoje ir fragmen-

singularumas, nuotykis“ (P. Bapr, *Camera lucida...*, c. 37). Todėl, anot tyrinėtojo, nuotraukai įprasminti pririekia papildomų priemonių ir pastangų: „Kadangi bet kuri nuotrauka yra atsitiktinė (ir dėl to esti už prasmės ribų), Fotografija negali ženklinti (taikytis į visuotinybę) kitaip nei užsidėdama kaukę“ (p. 6). Tenka pripažinti, jog minėtoji „kaukė“ (mūsų aptariamam atveju – iš dailės istorijos pasiskolintas išraiškos priemonių arsenalas) uoliai taikyta daugiau nei keturis dešimtmečius. Ir tik XIX a. pabaigoje įdiegus techninius patobulinimus, fotografija pagaliau „atrado“ save, išryškino savo rūšinę specifiką.

tiškoje akimirkos erdvėje (10 pav.). Jis įgijo iki tol neregėtos kūniškos ekspresijos ir psichologinio raiškumo, tačiau dar labiau nei komerciniai portretai nutolo nuo klasikinio sintetinio asmenybės paveiklo, suvokiamo tik istorinėje jį suformavusių religinių, filosofinių ar socialinių vertybių aplinkoje.

Portreto pokyčiai privertė tradicinės šio žanro sampratos šalininkus nerimauti. Antai minėto vadovėlio autorius, pasirinkęs Gottholdu Ephraimu Lessingu, tvirtino, jog nėra nieko nemalonesnio už amžinai besišypsantį veidą, ir būsimuosius fotografus įtikinėjo portretuose vengti trumpalaikių emocijų žaismo³⁶. Tapytojams taip pat siūlyta sergėtis nepastovios, atsitiktinės modelio išraiškos – atsako į permainingus išorinės tikrovės veiksmius. Dailininkai buvo raginami atskleisti žmogaus „esmę“, „prigimtį“, arba (vartojant to meto gamtamokslinių tyrinėjimų paveiktą žodyną) „vidutinį psichologinį tipą“, – tam tikrą vaizdinį įvairių dvasinių būsenų vidurkį, kurį lengviausia fiksuoti... fotoaparatu. Tereikia pozuojantį asmenį kelis syk skirtingu laiku nufotografuoti, o paskui iš gautų negatyvų išspausdinti vieną bendrą nuotrauką – tai ir būsiantis individo visavaizdis, kurį tapytojui beliks tiesiog reprodukuoti savo kūrinys³⁷.

Veltui perspėjimai. Sykį sugundytas, portretisto regėjimas neketino užmiršti įgytos patirties. Antai „momentinio“ atvaizdo ekspresiją išbandė ir minėtasis A. Römeris. Kaip tik toks jo „Kaimo berniukas“, žiūrovo dėmesį patraukiantis autentišku psychologizmu (11 pav.). Nežinia, ar jis nutapytas tiesiogiai stebint natūrą, ar naudojant pagalbines fotografijos priemones (beje, pastarasis būdas tarp Miuncheno mokyklos auklėtinių buvo itin populiarus). Bet kuriuo atveju vizualiniai kompozicijos ypatumai verčia prisiminti „fotografizmo“ estetiką. Eskižiškos, apibendrintos ir drauge tiksliai tonais niuansuotos paveiklo

³⁶ Э. Кемпке, *Фотографирование портретов...*, с. 23–24.

³⁷ Žr.: Wł. Karoli, Kilka słów o stosowaniu fotografii w malarstwie, *Tygodnik Ilustrowany*, 1897, nr 16, s. 319.



11. Alfredas Römeris. *Kaimo berniukas*. LDM

formos siejasi su skubraus žvilgsnio užfiksuotu vaizdu. Be to, portretas kupinas emocinio ir fizinio nestabilumo, smelkiančio mažojo herojaus veido išraišką. Jame pavaizduoto vaiko būtis sutelpa į fotoaparato užrakto spragtelėjimui prilygstantį trumpą laiką tarpą – ji aiškiai matoma, tačiau fragmentiška, besiformuojanti, neužbaigta. Bet štai kas svarbu: iš trukmės išplėšto atskiro mirksnio neįmanoma apibrėžti. Todėl į berniuką žvelgiame dvejopai: regėdami jį „čia ir dabar“, kaip neginčijamą esaties įrodymą, tuo pat metu mėginame aplenkti laiką ir pratęsti jo kūno bei dvasios judesį tikėtinoje ateityje. Berniuko atvaizdą

panardiname į laiko tėkmę, tačiau šios tėkmės konstravimas tėra mūsų vaizduotės sfera.

Vadinasi, galėtume pasakyti, jog „momentinis“ portretas (kaip, beje, bet kuris dailės kūrinys) yra kontekstiškas – mat jį regėdami matome daugiau nei tai, kas pavaizduota tarp paveikslų rėmų. Tačiau, norint tokį portretą suvokti, jo nereikia, kaip tradicinių šio žanro kompozicijų, įterpti į istorinių kultūros vertybių sistemą ar, kaip komercinių nuotraukų, pripildyti asmeninės atminties. Kad ir kaip būtų keista, užtenka pažvelgti, akimis pasinerti į vaizdą, ir vizualiniai mūsų įgūdžiai bei nuojauta praplės meninį lauką, padaugins nesamas akimirkas, surežisuos vienokias ar kitokias aplinkybes, į kurias galbūt netgi įpins nebūto, tačiau įtikinamo siužeto užuomazgą. Tokiam „pamatymui“ nereikalingos išankstinės prielaidos. Jis kiekvieną kartą nutinka kaip konkreti ir subjektyvi improvizacija, išsirutuliojanti žiūrovo akistatoje su akimirksnio vaizdu.

Akimirkos ir atsitiktinumo estetika portreto raidoje išryškino ilgai brendusio lūžio požymius. Viena vertus, iki pat XX a. pradžios portretas išliko empiriškiausias ir griežčiausiai reglamentuojamas dailės žanras: jis privalėjo be išlygų atitikti realų prototipą, t. y. būti į jį panašus. Regėjimu nustatomas fizinis panašumas vis dar atrodė esąs svarbiausias portretiškumo kriterijus. Jo siekta visomis išgalėmis – pasitelkiant tradicinę dailininko meistrystę ir fotografinio iliuzionizmo triukus. Tačiau kaip tik modernios žvilgsnio fiksavimo priemonės, turėjusios užtikrinti nepriekaištingą originalo ir jo atvaizdo atitikimą, privertė suabejoti pozityvizmo epochoje išpuoselėta panašumo samprata. Jos atskleidė juslinėje patirtyje slypinčią dviprasmybę, kuri savo ruožtu pasėjo abejonę regėjimu kaip objektyvų ir adekvatų tikrovės vaizdą atkuriančiu instrumentu. Kilo mintis, kad rega yra intencionali, netgi angažuota, todėl žvilgsnio ir tikrovės sankirtoje atsiverianti akivaizdybė visuomet turi tam tikrų subjektyvumo žymių. Naująsias nuostatas taikliai reziumavo Edgaras Degas, savo paveiksluose ne kartą jungęs tapybos ir fotografijos ekspresiją. Anot garsiojo prancūzų dailininko: „Matoma taip, kaip norima matyti; tai klaidinga, o šis klaidinumas ir yra Meno pagrindas“³⁸. Toks modernizmo epochą pranašavęs požiūris nebuvo už realizmo ir natūralizmo akiračio susiformavusi išorinė opozicija, kaip kad dažnai mėginama aiškinti avangardo istorijos veikaluose. Atvirkščiai, sprendžiant iš portreto plėtotės analizės, jis užsimezgė ir susiklostė pačioje pozityvizmo ideologijoje, tačiau ilgainiui pastarosios ribas praaugo.

³⁸ Cit. iš: E. Parry, *Le théâtre photographique d'Edgar Degas, Edgar Degas photographe*, [Paris], 1999, p. 53.

Jolita Mulevičiūtė

Whose Face Is This? On the Characteristic Features of the Portrait Genre of the Second Half of the 19th and Early 20th Centuries

Summary

In the second half of the 19th century photography became an aiding medium in the work of the portrait painter. Commercial *carte-de-visite* photographs were frequently used as a substitute for the sitter. The new method, which was often applied in Vilnius art workshops and by individual artists, made the painting process less difficult and easier obtainable, thus representative portraits in oil became affordable not only for the social elite, but also for the gentry and townspeople.

Outwardly harmless, this union of photography and painting had a dramatic effect on the evolution of the portraiture.

The painter who took advantage of the *carte-de-visite* has fallen into dependence on conventional hypervisuality, which is characteristic of this type of photographs. Still the painter's attempts to equal the photographer were vain. The efforts to blur the line between reality and art and to make the artwork a de-personalized and homogeneous optical fabric resulted in formalism of artistic expression. It is more important that attempts to replicate a commercial photograph by means of an artwork led to the destruction of the essential feature of a representational portrait – the ability to represent, i.e. stand for the person depicted and make a conditionally independent image rather than a picture alone.

A good example of the interaction between photography and painting is the work *A Woman with a Headdress* (1890) by a famous Vilnius painter Wincenty Śleńdziński. Obediently following the universal patterns of photography of the time, this canvas attests to a presence of a person, but does not provide any specific information relating to her personality. Therefore it may be well assumed that the art historian being neither able to identify the sitter as a person nor make any interpretation would be forced to invent the hero of the artwork. Avoiding information vacuum he (she) will make a mistake turning back to the array of traditional stylistic and iconographic research of painting and will employ customary patterns of analysis for such an art piece.

The contact of painting with photography necessitated the crisis of the portrait genre and encouraged discussions on realism and truth in art. At the turn of the 19th and 20th centuries some artists abandoned use of photographs, while others started looking for new methods to employ photographic images and to make use of the possibilities provided by amateur photography.