

Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija

Tikrumo link: Trakų Dievo Motinos paveikslo pri(si)taikymas Naujiesiems laikams*

Reikšminiai žodžiai: potridentinė katalikybė, kultiniai Dievo Motinos atvaizdai, graikiška maniera, Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė, Roma, Venecija

Trakų parapiinėje bažnyčioje atidengti bizantinės sienų tapybos fragmentai skatina permąstyti „graikiškos“ tapybos sampratą LDK katalikų aplinkoje, aiškintis jos turinį vėlyvaisiais viduramžiais ir Naujaisiais laikais. Nors bizantine tapyba bažnyčios sienos buvo dekoruotos XV a. 2-ajame ar 3-iajame dešimtmetyje, rašytiniuose šaltiniuose ji pradėta minėti tik XVII a. pradžioje, visuomet siejant su stebuklingu Dievo Motinos atvaizdu. 1610 m. bažnyčios erdvė imta pertvarkyti pagal potridentines nuostatas: vakarų pusėje pristatytas priebažnytis, prie rytinės apsidės sienos įrengtas naujas didysis altorius, navose buvusi sienų tapyba uždažyta kalkėmis. Taigi, pašalinus iš regos lauko bizantinę dailę, beveik keturis šimtmečius „graikiškos“ tapybos tradiciją bažnyčioje tęsė Marijos paveikslas. Ši tąsa nebuvo atsitiktinė: paveikslas buvo perdirtbas į pseudoikoną, o „graikiško“ vaizdo tikrumą grindė pasakojimai. Atvaizdo kaitą ir jos priežastis jau aptariau anksčiau¹, įvardydama vietinius ir visuotinius potridentinės Katalikų Bažnyčios motyvus, lėmusius paveikslo pertapymą. Šis tyrimas tęsia, pildo ir plečia ankstesnįjį, todėl trumpai priminsiu šaltinių informaciją ir pakartosiu ankstesnes, nors ir hipotetines, išvadas. Išsamiausiai paveikslo kaitą „Įvairenybėse apie Bažnyčios padėtį Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje“ (1650) aprašė Albertas Vijūkas-

* Straipsnis parengtas įgyvendinant Lietuvos mokslo tarybos remiamą Lituanistikos tyrimų projektą Nr. LIT-8-80 „Graikiška maniera katalikiškos Europos rytuose“.

¹ G. Mickūnaitė, Stebuklingasis Dievo Motinos atvaizdas ir „graikiškos“ tapybos tradicija Trakų parapiinėje bažnyčioje, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 69, *Kultiniai atvaizdai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje: importas ir sklaida*, sud. T. Račiūnaitė, Vilnius, 2013, p. 47–64.

Kojelavičius (1609–1677), nurodęs jog „[k]itados paveikslas apėmęs visą figurą (kaip pasakoja prisimenantys), vėliau, kad būtų lengviau pritaikyti naujam altoriui, buvo perpjautas per pusę ir dabar iki pusės tesimato“². Ir Kojelavičius, ir jo pirmtakas, „Trakų parapiinės bažnyčios istorijos“ (1645) autorius Simonas Mankevičius, sutartinai teigia, kad stebuklingas paveikslas – tai „graikiškas“ Dievo Motinos atvaizdas, bažnyčioje esantis nuo Vytauto laikų³. Vis dėlto tik Kojelavičius užsimena apie paveikslo kaitą, kurios masą nuspėti leidžia 1994 m. atlikti ikirestauraciniai tyrimai (1 pav.)⁴. Šiandien žinoma ne tik tai, kad paveikslas buvo nupjautas, bet ir tai, kad iš ankstesnio jo vaizdo teliko Marijos veidas, kurį, jei Mankevičių skaitytumėm pažodžiui, šis ir pavadino graikišku (lenk. „Obraz [...] twarzy Greckiej“).

Ankstesniame tyrime išskyriau tris pertapyto paveikslo prasminius sandus, Trakų Dievo Motinai suteikiančius regimas laiko ir vietos koordinatas. Pertapyto paveikslo vaizdą laikau sąsaja su „Snieginės“ ikona Romoje. Ikonai būdinga kompozicija, viena vertus, nurodė paveikslo senumą – siejo jį su legendiniu šv. evangelisto Luko nutapytu Marijos atvaizdu, kita vertus, „Snieginės“ ikonografiniai skoliniai demonstravo jo tuolaikiškumą, susiedami su anuomet jėzuitų bene labiausiai išgarsintu, gausiai kopijuotu ir Lepanto mūšio (1571 m. spalio 7 d.) stebuklu

² „In ara maiore eius templi est imago Beatae Virginis Filiorum IESVM gestantis in tabula lignea depicta Graeco more, prout & totius templi parietes ante erant ornati picturis Graeco habitu. Olim illa imago integram staturam referebat (prout referunt qui meninerunt) deinde vt commodius arae novae inseri passet secta per medium, tantum cingulo tenus visitur. Imaginem hanc a temporibus Vitoldi fuisse ist hic, & publica populi deuotione & singulariter cultam semper esse“, Albertas Vijūkas-Kojelavičius, *Lietuvos istorijos įvairenybės*, vertė R. Jurgelėnaitė, 2 d., Vilnius, 2004, p. 70.

³ „W tym kościele iest Obraz Pannę PrzenaswieŃey Cudowny / twarzy Greckiej / iakoż i sam Kościol był wŃytek z staroswiecka po Grecku malowany / teraz Babiniec robiąc połowę malowania wapnem zatarto / a chor sam z takimże malowaniem został. Obraz ten Xiaże Witold / iakto sie na Wiare Chrzęścianska z Poganstwa nawrocił / w tym Kościele postanowił“, *Kościol farski trocki, cudami Przenaswetszey Bogarodzice Panny Maryey objaŃniony a prez xiędza Symona Mankiewicza biskupstwa Zmudzkiego dyociesiana nowo na Ńwiat wystawiony*, Wilno, p. A3r–A3v. Neseniai išleistas Mankevičiaus knygelės vertimas į lietuvių kalbą: „Trakų parapijos bažnyčia...“, vertė Biruta Ona Mikalonienė, in: *Trakų Dievo Motinos stebuklai*, Trakai, 2013, p. 7–37.

⁴ A. Bėkšta, D. Panavaitė, Paveikslo „Trakų Madona“ tapybos technikos tyrimas, *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis*, 2001, nr. 4, p. 186–197.

1. Trakų Dievo Motinos paveikslas centrinės dalies rentgenograma. 1994. LDM Prano Gudyno muziejinių vertybių restauravimo centras





2. Trakų Dievo Motina. XVI a. pr., XVII a. pr. Danos Bunickaitės nuotrauka

naujai aktualizuotu maloningu atvaizdu. Vietos koordinate įvardiju trižiedę rožės šakelę, charakteringai laikomą Marijos kairėje rankoje, ir spėju, kad šis vėlyvųjų viduramžių mąstymui būdingas asociatyvus, Ma-

rijos išrinktumą ir būsimą Kristaus kančią nurodantis simbolis kartoja atributą, vaizduotą paveiksle iki jo pertapymo. Sumažintas ir pertapytas arba, anot Kojelavičiaus, naujam didžiajam altoriui pritaikytas, paveikslas tikintiesiems siuntė universalią potridentinės katalikybės žinią, per Marijos atvaizdą didžiojo kunigaikščio Vytauto valia įvietintą Trakuose.

Šiuo tyrimu siekiu apmąstyti paveikslo kaitą vaizdo galios kontekste bei atvejo studijoje išskleisti dvejopą šios galios sampratą, mat vaizdą suvokiu ir kaip galios objektą, ir kaip subjektą. Tyrimą sudaro dvi dalys, tiesiogiai ir metaforiškai susijusios su Dievo Motinos paveikslo pusėmis, tiksliau, su regimu atvaizdu (2 pav.) ir jo kilmės įrašu nugarinėje pusėje (3 pav.). Apmąstymus jungia istorinio laiko ašis: abi paveikslo pusės yra ir vienalaikės, nes vienalaikis, datuotinas apytiksliai 1500 m., yra paveikslo pagrindas, ir atskirtos laike, nes dabar regimas atvaizdas yra potridentinės bažnyčios pertvarkos padarinys, o įrašas neabejotinai vėlesnis, sietinas su Trakų Dievo Motinos vainikavimu 1718-aisiais. Trakų Marijos atvaizdas – vaizdo, o įrašas – žodžio galios sritis. Ir vaizdo, ir žodžio šaltinis yra žmogus. Deja, stokodama išsamesnių duomenų, šiame straipsnyje daugiausia dėmesio skirsiu žmogiškos veiklos padariniams, ne asmenims ir jų veiklai.

Vaizdo ir žodžio galia skleidžiasi įvairiose jo suvokimo terpėse, viena jų – šiame tekste konstruojama Trakų Dievo Motinos atvaizdo istorija XVII–XVIII a., kita – tą konstrukciją grindžiantis dailės ir kultūros istorijos diskursas. Dailėtyrinį pasakojimą apie vaizdo galią konstruoju remdamasi regimosiomis pertapyto paveikslo savybėmis ir jų įvardijimu negausiuose rašytiniuose šaltiniuose. Šiuos fragmentiškus dėmenis dedu į Naujųjų laikų kultinio atvaizdo sampratos lauką, kurį sudaro vaizdinė raiška, elgesys su atvaizdais bei vieną ir kitą nusakantis žodynas. Tyrime apsiribojau katalikiška tradicija ir daugiausia remiuosi tarptautinės dailėtyros gausiai nagrinėtais itališkais pavyzdžiais. Santykio su kultiniais atvaizdais prototipus randu Tridento susirinkimo nuostatas kruopščiai diegusioje Romoje bei Bizantijos paveldą perėmusioje ir perdirbusioje Venecijoje. Trakų Dievo Motinos istorijoje šie radiniai laikyti analogais teorinėje plotmėje: atvejo studija yra per siaura itališkų kultinių atvaizdų sampratos perėmimui pagrįsti. O tai, kad aptariamai reiškiniai tarpo toje



3. Trakų Dievo Motinos paveikslo kilmės įrašas. LDM Prano Gudyno muziejinių vertybių restauravimo centro nuotrauka, 1994

pačioje potridentinės katalikybės erdvėje, neišrodo mąstymo tapatumo (nors galbūt parodo sutapimus), kol studijoje nėra mąstytojų ir atlikėjų. Jų stoka tarsi priešarautų žinioms, jog Trakų Dievo Motinos kulto pradžia bei vaizdinė kaita sietina su Benedikto Vainos (apie 1556–1615), Eustachijaus Valavičius (1572–1630) ir Jurgio Tiškevičiaus (1596–1656) prepozitūromis Trakuose. Visi šie Trakų prepozitai, vėliau tapę Vilniaus vyskupais, lankėsi Romoje, tad neabejotina, kad žinojo ne tik potridentinę politiką, bet ir jos realizaciją bažnyčių erdvėje. Tačiau žinojimas, nors ir autoritetingas, netapatintinas su elgsena ar veiklos gairėmis dailininkams. Neįmanoma atsakyti į klausimą, kaip derėjo užsakovų-dvasininkų valia vaizdui ir meistrų geba tą valią artikuliuoti medžiagoje. Todėl itališki pavyzdžiai ir Trakų atvejis kol kas laikyti panašiomis bažnyčių atnaujinimo scenarijaus variacijomis. Čia konstruojamoje Trakų Dievo Motinos istorijoje veikėjas yra paveikslas, ne jį kūrė ar keitė žmonės. Tyrimas skiriasi nuo įprastos atvejo studijos, kuria siekiama tyrinėjamą objektą susieti su kuria nors kultūros reiškinių rūšimi, įvardijant jo turimus rūšinius požymius bei išskirtinius bruožus. Ši studija inversinė, joje rūšis – itališkos praktikos – pasitelkiamos Trakų paveikslo kaitai

aiškinti. Suprantama, ryšys su „rūšimi“ atsiskleistų giliau, jei būtų pagrįstas kitų katalikiškų Europos kraštų dailės istorijos pavyzdžiais, tačiau tai pranoksta šio straipsnio išteklius ir užmojus.

Romos bažnyčių atnaujinimas, prasidėjęs 1561 m. popiežiaus Pijaus IV (1559–1565) inicijuota Švč. Marijos Dangaus Altoriuje (*S. Maria in Aracoeli*) pertvarka⁵, laikytinas tuo postūmiu, po kurio per katalikišką pasaulį nuvilnijo at(si)naujinimo banga. Šiam tyrimui svarbu, kad Romoje buvo atsigręžta į senąsias Marijos, įvaizdinusios Katalikų Bažnyčią ir jos dogmas⁶, ikonas. Senieji Marijos atvaizdai buvo įkelti į didžiulius altorius ir išryškinti sukuriant Naujųjų laikų dvasią bei Bažnyčios mokymą atitinkančią vaizdinę aplinką⁷. Kaip ir kiek Romos pavyzdžiu sekė Europos katalikai, reikėtų ištirti atskirai, bet Vidurio ir Rytų, arba vokiečiųkalbių miestų, Europos kultūros tyrimuose elgsena su senaisiais Marijos atvaizdais patenka į tarpkonfesinių ginčų kontekstą⁸. Monografijoje, skirtoje Naujųjų laikų santykiui su viduramžių paveldu, Gražyna Jurkowlaniec⁹ plėtoja vokiečiųkalbės dailėtyros suformuotą dviejų – katalikų ir protestantų – konfesijų priešpriešą. Abiejų Tautų Respublikos, ir ypač LDK, kultūros studijose verta prisiminti, kad šioje Europos dalyje

⁵ Plačiau žr.: K. Noreen, The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2008, Vol. 53, p. 99–128.

⁶ Katalikybei svarbiausia buvo Marijos Nekaltojo Prasidėjimo dogma, nuosekliai ginta Tridento susirinkime ir lėmusi principinę atskirtį nuo protestantizmo. Plačiau apie dogmos ir atvaizdo santykį žr.: A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München, 1997, p. 244–246.

⁷ Apie Marijos ikonas Romos bažnyčiose žr.: G. Wolf, Icons and Sites. Cult Images of the Virgin Mary in Medieval Rome, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, sud. M. Vassilaki, Aldershot, 2005, p. 23–49; apie Naujųjų laikų vaizdinį ikonų kontekstą žr.: D. Ganz, *Baroke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in Römischen Kirchen 1580–1700* (ser.: *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, Bd. 14), Paderborn, 2003, p. 180–223 ir ypač p. 355–378.

⁸ Plačiau žr.: D. Ganz, G. Henkel, Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: *Hanbuch der Bildtheologie*, sud. Reinhard Hoeps, Bd. 1, *Bild-Konflikte*, Paderborn, 2007, p. 262–285.

⁹ G. Jurkowlaniec, *Epoka Nowożytna wobec Średniowiecza: pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław, 2008.

konfesiniai laikai prasidėjo anksčiau nei Naujieji, ir klausti, kaip ir kokią įtaką „graikiškos maneros“ sampratai darė greta tarpusi stačiatikybė.

Trakų Dievo Motinos paveikslo kaitą ir kulto istoriją suvokiu kaip atsinaujinančiai Katalikų Bažnyčiai būdingą reiškinį, padėjusį šį atvaizdą įterpti ir įtvirtinti senųjų kultinių Marijos atvaizdų gretose bei suteikusį jam tik su Trakais sietiną išskirtinumą. Šiandien tuos pokyčius galima interpretuoti kliaujantis paveikslo vaizdine raiška (1, 2 pav.), o tuolaikio jo supratimo apraiškų ieškoti rašytiniuose šaltiniuose. Neabejotina, kad keičiant paveikslo formatą ir pertapant figūras buvo performuluota atvaizdo žinia, tad klausiu, kaip reikėsi galia vaizdui, kokios jos ribos ir kokią galią vaizdas turėjo jo suvokėjams.

Galia vaizdui: veiksmai ir žodžiai

Nupjauta paveikslo apačia ir gausūs pertapymai visafigūrę gražiąją vėlyvosios gotikos Madoną pavertė pusiaufigūre Dievo Motinos pseudoikona. Dailės istorijoje toks virsmas turi garsų precedentą – Panteono Madoną Romoje (enkaustika, iki 609 m.). 609-ųjų gegužės 13-ąją popiežius Bonifacas IV (608–615), dalyvaujant imperatoriui Flavijui Fokui (602–610), pagonišką panteono šventyklą konsekrovo Švč. Mergelės Marijos ir visų krikščionių kankinių titulu¹⁰, o jos altoriuje išstatė minėtą Dievo Motinos ikoną. Kultūros istorijoje Panteono virsmas bažnyčia žymi antikos christianizacijos pabaigą, o ikona altoriuje – t. y. tapytas vaizdas vietoj relikvijų – stabų baimės įveiką ir atvaizdų kulto pradžių. Žemėje nelikus Marijos palaikų, taigi kūniškų relikvijų, jas teko keisti kontaktinėmis: Konstantinopolyje tai buvo Marijos apsiaustas ir juosta, saugotos atitinkamai Blachernės (gr. *Theotokos Blachernon*) ir Chalkopratėjos (gr. *Theotokos Chalkoprateion*) vienuolynų bažnyčiose¹¹. Roma didžiavosi iš Betliejaus atgabentų Užgimimo lopšiu, Loretas – angelų perneštu

¹⁰ Krikščionybės istorijoje tai itin vėlyva konsekracija, rytinėse Romos imperijos provincijose šie procesai vyko V a. 7–8 deš., kai į Marijos bažnyčias konsekruotos Kibelės šventykla Kyšike ir, tikėtina, Atėnų Partenonas, žr.: C. Mango, *Constantinople as Theotokoupolis*, in: *The Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, sud. M. Vassilaki, Milano, 2000, p. 22.

¹¹ Plačiau apie pamaldumą į Švč. Mariją Konstantinopolyje žr.: op. cit., p. 17–25.

Marijos nameliu¹². Negausias kontaktines relikvijas papildė atvaizdai, liudiję ir Marijos gyvenimą žemėje, ir Ėmimą dangun. Šį liudijimą stiprino Bažnyčios tradicija, Marijos portreto tapytoju laikiusi šv. evangelistą Luką¹³. Rona Goffen įtikinamai argumentavo, jog evangelisto tapyti Marijos atvaizdai laikyti dviguba – ir šv. Luko, ir Dievo Motinos – relikvija¹⁴. Be to, kliaujantis vėlyvosios antikos portretinės tapybos tradicija, pusiaufigūris atvaizdas vertintas kaip tikresnė, iš natūros tapyta asmens reprezentacija, o visaufigūriai atvaizdai ilgainiui imti sieti su siužetine dailė. Krikščioniškoji vaizduotė šventojo portretui suteikė ir lango tarp šio ir ano pasaulio prasmę, o pusiaufigūrė reprezentacija stiprino žvelgiančiųjų į ir pro langą įspūdį. Viduramžių dailė išnaudojo vaizdo gebėjimą jungti prieštaras, pavyzdžiui, liudyti ir žemiškąją, ir dangiškąją esatį, o patikimiausiais liudininkais tapo portretiniai atvaizdai. Carlo Bertelli, išsamiai tyrinėjęs ankstyvuosius Marijos atvaizdus Romos bažnyčiose¹⁵, daugiausiai dėmesio skyrė pirminės visaufigūrės Panteono ikonos rekonstrukcijai. Anot dailėtyrininko, Panteono Madona (1,00 x 0,475 m, rekonstruotas dydis – 2,40 x 0,85 m) – tai romietiška¹⁶ Konstantinopolio Hodegetrijos replika. Kelrodės titulą atvaizde pabrėžė aukso plokštele aptaisyta, į Vaikelį Kristų rodanti Marijos dešinė ranka¹⁷. Tyrinėtojai, susitelkę į seniausią Romos atvaizdų istoriją, nesigilino į vėlesnės Pan-

¹² Lietuviškoje dailėtyroje atvaizdo kaip Kristaus ir Marijos relikvijų pakaitalo klausimą yra apžvelgusi T. Račiūnaitė, Lukiškių Šv. Jokūbo ir Pilypo bažnyčios Dievo Motinos paveikslas ir jo stebuklų knyga „Mistinis fontanas...“. Stebuklo vieta ir laukas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 25, *Paveikslas ir knyga. LDK dailės tyrimai ir šaltiniai*, sud. T. Račiūnaitė, Vilnius, 2002, p. 224. Remdamasis Kristaus vaizdavimo tradicija atvaizdo tikrumo klausimą Vakarų kultūroje aptarė H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München, 2006, p. 45–85.

¹³ Plačiau žr.: M. Bacci, With the Paintbrush of Evangelist Luke, in: *The Mother of God...*, p. 79–90.

¹⁴ R. Goffen, Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas, *The Art Bulletin*, 1975, Vol. 57, no. 4, p. 509.

¹⁵ C. Bertelli, Icone di Roma, in: *Wolvinio e gli angeli. Studi sull'arte medievale*, Mendrisio, 2006, p. 117–189.

¹⁶ Romos mokyklai ikoną priskiria ir B. Brenk, Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der „raison d'être“ des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom, in: *Uomo e spazio nell'alto Medioevo*, vol. 2, Spoleto, 2003, p. 986.

¹⁷ C. Bertelli, La Madonna del Pantheon, *Bolleteno del l'Arte*, 1961, vol. 54.4, n.1/2, p. 24–29.

teono Madonos kaitos priežastis. Manoma, kad ikonos apatinė dalis, nupjauta XII ar XIII a., sietina su piligrimystės į Romą sąjūdžiu netekus Šventosios žemės. Kai Kristaus gyvenimo vietos krikščionims tapo nebe-prieinamos, Roma kvietė piligrimus eiti Jėzaus mokinių takais ir, žvelgiant į senuosius, šv. Luko tapytus Dievo Motinos atvaizdus, išgyventi krikščionybės istoriją. Manytina, jog atvaizdo tikrumo siekis ir paskatino nupjauti Panteono Madonos ikonos apačią. Ar galėjo panašūs motyvai lemti ir Trakų paveikslo kaitą XVII a. pradžioje?

Penki šimtmečiai, skiriantys nupjautą Romos ikoną ir Trakų paveikslą, tiesioginį abiejų atvejų lyginimą darytų artimesnį avantiūrai, ne moksliniam tyrimui. Jam prieštarautų ir šiuolaikinė dailėtyra, besiremianti Hanso Beltingo įtaigiai suformuluota kultinio atvaizdo ir meninio paveikslo skirtimi¹⁸, kurioje ataidi Viduramžių ir Naujųjų laikų priešštata. Šiandienos humanistikoje priešstatos neišnyko, jos yra mąstymo įrankiai, padedantys kurti tikrovės reprezentacijas ir jomis tautologiškai ją aiškinti. Tad aptariant besikeičiančią atvaizdo sampratą, manau, prasminga ją sieti su kita – liturginio ir istorinio laiko – priešštata. Pastaroji nėra įprasta struktūralistinė opozicija, o greičiau tęstinė priklausomybė, padedanti nusakyti laiko pajautas kultūroje ir žmonių santykių su laiku. Parankiai šias sąvokas apibrėžia medievistė Gabrielle M. Spiegel – tai atminties ir istorijos laikas: viename dalyvaujame, esame jo subjektais, kitą analizuojame, žvelgiame kaip į objektą¹⁹. Abi laiko pajautos egzistuoja kartu, tik skirtingu metu vienai jų teikiama pirmenybė, taigi nuo požiūrio priklauso, kad tas pats laikas matuojamas dvigubais matais. Prasminiai laiko sampratos svertai ypač ryškūs Bažnyčios tradicijoje. Viduramžių Bažnyčioje dominavo liturginis laikas, o Katalikiškoji reforma atsigręžė į istorinį. Su laiko sampratos slinktimi istoriškumo link sieju ir Trakų paveikslo kaitą. Besireformuojanti Katalikų Bažnyčia kliovėsi tradicija ir savo tūkstantmetę istoriją rodė pasitelkdama medžiaginį paveldą. Seni bažnyčių pastatai, atvaizdai, liturginiai reikmenys teigė istorinį

¹⁸ H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, vertė E. Jephcott, Chicago, London, 1996.

¹⁹ Plačiau žr.: G. M. Spiegel, Memory and History: Liturgical Time and Historical Time, *History and Theory. Studies in Philosophy of History*, 2002, Vol. 41, no. 2, p. 149–162.

laiką ir talkino maldininkams atveriant žinomas, bet fiziškai nepatirtos atminties vartus.

Santykį su laiku permąstė ne tik Bažnyčia. Naujieji laikai tuo ir nauji, kad pasikeitė ne laikas, o jo samprata. Antai to meto dailininkai laiką apibrėžė atsakę į klausimus, kaip atrodo nesena krikščioniška ir tolima pagoniška senovė. Antroji skatino atgaivinti pamirštus idealus, o pirmoji, anot Giorgio Vasari (1511–1574), – siaubinga ir nekintanti graikiška maniera, – turėjo nugrimzti praeitin. Vasari surašytos dailininkų biografijos naująją laiko sampratą perkėlė į dailę ir pagrindė dailininkų gyvenimais. Kaita yra jos svarbiausias dėmuo, istorinio laiko matas, tad ir tikrove besikliaunantis naujasis stilius privalo kisti ir taip artėti prie it gyva vaizduojamos tikrovės²⁰. Vasari senajo sustingusio ir naujojo kintančio stiliaus vertinimai atliepia XVI a. dailininko požiūrį, bet apibūdinimas pakankamai tikslus, ypač jei laikysimės nuostatos, jog toskanietis architektas ir tapytojas graikiška vadino bizantinę tapybą, o naujuoju stiliumi – tai, ką vadiname italų renesansu. Šios stilių charakteristikos atitinka pasikartojančio liturginio ir praeinančio istorinio laiko sampratą. Bizantinė dailė rėmėsi pastovumu ir atpažįstamumu, kartojo save pačią, tad Bizantijos dailininkai pagrįstai vadintini atminties meistras²¹, ne

²⁰ „[Giotto,] che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato“, G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (edizione del 1568), Newton Compton, 1997, p. 74 [prieiga per internetą www.liberliber.it].

²¹ Konservatyvi ir kanonizuota Bizantijos dailė stebino vakariečius, antai Adolphe'as Napoleónas Didronas, 1839 m. stebėjęs tapančius Atono kalno vienuolius, rašė, jog pastarieji dirba pakludami instinktui, it kregždės ar bitės, lipdančios būtent tokį lizdą ar tokį korį, žr.: Belting, *Likeness and Presence*, p. 17. Vakariečiai netgi buvo įtikėję, jog Bizantijos dailininkai tėra pavyzdžių kopijuotojai, o tai tarsi patvirtino ir viduramžiška lotyniškos Europos pavyzdžių knygų tradicija, ir Dioniso Furniečio „Hermenea, arba tapytojo vadovas“ (žr.: *The Painters Manual of Dionysios of Furna*, vertė P. Hedgerington, Redondo Beach, 1989; beje, pastarasis tik aprašo tapymo procesą, bet iliustracijų nepateikia), ir vėlesni rusiški ikonų pirmavaizdžių rinkiniai (rus. *иконописный подлинник*). Šiuolaikiniai tyrimai vaizdinius pavyzdžius laiko Vakarų tradicijos įtaka ir teigia, kad bizantinė dailė – tai pirmiausia atmintimi grįsta praktika, žr.: R. Cormack, *Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen: or Memory and the Arts?* ir A. Cutler, *Visual Memory, Conceptual Models and the Questions of 'Artistic Freedom' in Byzantium* (with computer-generated phylogenies), in: *L'artisa a Bizanzio e nel mondo cristiano-orientale*, sud. M. Bacci, Pisa, 2007, p. 11–29, 31–53.

gamtinės tikrovės mėgdžiotojais. Ne tik Bizantijos tapytojai kliovėsi atmintimi. Stačiatikių vaizdo samprata taip pat buvo analogiška atminčiai. Kaip atsimindamas žmogus tuo pat metu geba būti *čia* ir *dabar* bei *ten* ir *tada*, taip ir bizantinis atvaizdas, būdamas *čia* ir *dabar*, nurodo tolimą *ten* ir *tada* bei alaikišką *anapus* ir *visados*. Žemiškoji kaita negali būti amžinybės nuoroda, tad graikiška maniera priklauso liturginiam laikui ir atminties plotmei, o naujasis stilius yra istorinis ir laiko, ir sampratos prasme. Tad kodėl XVII a. pradžioje Trakų bažnyčios atnaujintojai nusprendė istoriniam laikui ir vietai atstovaujantį gražiosios Madonos paveikslą perdirbti į belaikę pseudoikoną? Jei paveikslo pritaikymas reiškė konkrečių laiko žymių pakeitimą bendresniais senumo bruožais, ar tai reiškia, kad paveikslas iš istorinio laiko perkeltas į liturginį? O gal paveikslo istorinis senumas išryškintas pasitelkus belaikę graikišką manierą?

Ikonai būdinga pertapyto paveikslo kompozicija įrašė jį į visuotinę Bažnyčios tradiciją. Didžiajam altoriui pritaikytas Trakų paveikslas tapo vienu iš senųjų Marijos atvaizdų, taigi vertu piligrimystės kaip ir „kolegos“ Romoje. Panteono Madona buvo nupjauta siekiant ją sutapatinti su kitais krikščionybės pradžių menančiais atvaizdais bei tikinčiajam atverti langą anapusbėj esančios Marijos užtarimui, o Trakų Dievo Motinos paveikslo pavertimas pseudoikona tų pačių tikslų siekė pasitelkdamas vaizdinę senumo raišką. Ko gero, liturginio ir istorinio laiko jungtis pertapytame Trakų paveiksle sklandžiai atliepia Alexanderio Nagelo ir Christopherso Woodo pasiūlytas anachroninio (pagal gr. *ana chronon* – laiko slinktis ar atidėjimas) bei pakaitinio atvaizdo sampratas²². Remiantis šiuo požiūriu, Trakų paveikslo laikas buvo atkeltas tam, kad atvaizdas taptų senųjų ikonų pakaitalu LDK ir išstatytas naujame altoriuje teigtų Vytauto laikus menančią Trakų bažnyčios istoriją. Istorinį laiką rodė skirtinga vaizdinė raiška – ikoniška Dievo Motinos paveikslo išvaizda ir tuolaikiška, šiandien mums nežinoma didžiojo altoriaus plastika. Vis dėlto kyla klausimas, ar tikslu šią dailės stiliais grįstą interpretaciją projektuoti į laikotarpį, kuris stiliaus kategorijomis nemąstė. Kadangi stilius pirmiausia

²² A. Nagel, C. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, 2010.

yra žodinės kalbos sąvoka, vėliau pritaikyta regimoms formoms²³, verta atsigręžti į rašytinius šaltinius.

Gal „graikišku“ paveikslas atrodė tik autoriams, žinojusiems apie kadaise bažnyčios navas puošusią bizantinę tapybą, o kitiems jis tebuvo senas Vytauto laikus menantis Marijos atvaizdas? Ką reiškė pažyminy „graikiškas“, kalbant apie dailės kūrinį šiapus ir anapus Alpių? Kaip jį vartojo dailininkai ir kaip dvasininkai? Atsakymų į šiuos klausimus paieška galbūt atskleistų Trakų paveikslu suvokimo niuansus. Jurkowlaniec atkreipė dėmesį į tokias žodžio „graikiškas“ reikšmes, net kai šis vartotas bažnytinei dailei apibūdinti. Dailės istorikės nuomone, bendriausia prasme, „graikiškas“ reiškia senas ir neturi jokių stiliaus konotacijų²⁴. Francesco Sansovino (1521–1586) vadovo po Veneciją („*Venetia città nobilissima et singolare*“, 1581) žodyną nagrinėjęs Andrew R. Caspersas teigia, jog nepaisant tokios žodžių reikšmės, yra aiški tendencija kultinį, stebuklais ir malonėmis garsėjantį atvaizdą vadinti *immagine*, atskiriant jį nuo pasyvių tik vaizdinei reprezentacijai skirtų paveikslų, kurie įvardijami atsižvelgiant į eksponavimo vietą, tipą ir (ar) medžiagas²⁵. Manytina, kad tokia skirtis būdinga ne tik Sansovino žodynui, bet buvo paplitusi italakalbėje bažnytinėje aplinkoje: antai 1608 m. Pietėriui Paului Rubensui užsakytas tapytas retabulas Romos Naujajai bažnyčiai (it. *Chiesa Nova*) vadinamas *quadro*, o jame atskirame medalione eksponuosima (beje, itin gausiai pertapyta) Dievo Motinos ikona – *immagine*²⁶. Pastebėtina, kad Sansovino vadove pažyminy *greca* neturi apibrėžtos prasmės ir vartojamas stiliaus, meistrystės ar konfesinės priklausomybės prasme apibūdinant tapybą, skulptūrą bei architektūrą. Palyginęs XVI a. II pusės itališkų traktatų žodyną, Caspersas vis dėlto

²³ Tarp gausios literatūros išskirtinas stiliaus sampratos genezei, dailėtyrinei ir socialinei vartosenai skirtas straipsnis – C. Ginzburg, *Style as Inclusion, Style as Exclusion*, in: *Picturing Science Producing Art*, sud. C. A. Jones, P. Galison, New York, 1998, p. 27–54.

²⁴ Jurkowlaniec, op. cit., p. 474–476.

²⁵ Antai: *pala* – altorinis paveikslas, *pittura* – tapyba, *quadro* – paveikslas, *opera* – darbas, žr.: A. R. Casper, *A Taxonomy of Images: Francesco Sansovino and the San Rocco Christ Carrying the Cross*, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 2009, Vol. 26, no. 1, p. 103–105, 108.

²⁶ Op. cit., p. 105.

teigia, kad graikiška vadinama išskirtinai bažnytinė dailė ir daro išvadą, jog *maniera greca* nurodo objekto devocinę paskirtį, o ne vaizdines ar medžiagines savybes²⁷.

Seekant pažyminio „graikiškas“ vartoseną Kojelavičiaus „Įvairenybėse“ (šiam veikalui daugiausia dėmesio skiriama kultiniams atvaizdams), akivaizdu, kad rašant apie molbertinę tapybą terminas „graikiškas“ žymi tapybą ant medžio lentos, o stiliaus konotaciją galima nujausti per sąsają su stačiatikybe. Antai apie paveikslą, buvusį Vilniaus Šv. Jonų bažnyčioje, rašoma: „Švč. Mergelės, kaire ranka laikančios Kūdikelį, atvaizdas. Ji natūralaus dydžio, nutapyta graikų papročiu ant medinės lentos, dėl to žmonių vadinama Rutėniškąja“²⁸. „[N]utapytas graikų papročiu ant medinės lentos“ buvo ir Marijos atvaizdas, iš Maskvos atgabentas didžiai kunigaikštieni Elenai (1495–1506, m. 1513) ir vėliau saugotas Vilniaus Švč. Trejybės bazilijonų cerkvėje²⁹. Nors ne visa tapyba ant lentų – graikiška: antai minėtoje Šv. Jonų bažnyčioje buvęs dar vienas maloningas Marijos paveikslas graikišku nevadintas³⁰. Tad apibūdinamas Trakų Dievo Motinos atvaizdą ir siedamas jį su kadaise „graikų papročiu ištapytomis bažnyčios sienomis“, Kojelavičius pažymi, bet savo aprašyme kliovėsi pasakojimu, o ne regimą patirtimi. Žinojimo ir patyrimo sandūroje paminėtinas Žirovičių Dievo Motinos aprašymas: „atvaizdas visas yra akmeninis (kai kuriems atrodo, kad iš jaspio), aukso spalvos, ovalo formos, o jo aukštis nedaug teviršija plotį. Matyti išraižytas atvaizdas, iki juostos vaizduojantis Švenčiausiąją Mergelę, dešine ranka laikančią Sūnų; tik kontūrus jau sunku įžiūrėti, nes ilgalaikių ir dažnų prisilietimų, bučinių ir kabinamų įvairių permaldavimo aukų yra labai nutrintas ir nugludintas“³¹. Parašyta tarsi žiūrint į Meilingosios

²⁷ Op. cit., p. 105–107.

²⁸ „ALTERA IMAGO est B. VIRGINIS puerulum in sinistra gestantis, stature iustae, in tabula lignea, depicta more Græco: unde Ruthena vulgo vocatur“, Kojelavičius, op. cit., p. 62–63.

²⁹ Op. cit., p. 68–69.

³⁰ „TERTIA IMAGO EST B. VIRGINIS, minor longe, in tabula ad altare situm in angulo templi“, op. cit., p. 65.

³¹ „Imago prædicta tota est lapidea (atque vt aliquibus videtur e iaspide) grysei coloris, figura ovali, cuius tamen altitudo non multum exedit latitudinem. Visitur sculpta cingulo tenus imago

(gr. *Eleusa*) tipui priskiriamą Žirovičių Dievo Motiną, bet nėra jokių užuominų apie „graikų paprotį“. Pasakojimas apie atvaizdo atsiradimą „iš niekur“ eliminuoja bet kokias sąsajas su laiku ar konfesija, taigi ir „graikiškumo“ galimybę.

Kojelavičiaus vartojamas pažymins „graikiškas“ sietinas ne tiek su regima patirtimi, kiek su žodžio autoritetu. Nenuostabu, kad apibūdinamas Trakų paveikslą jėzuitų istorikas pirmenybę teikė Mankevičiaus pasakojime minėtai kalkėmis uždažytai, taigi nematomai (o gal ir nematyta) „graikiškai“ sienų tapybai. Žinojimo ir matymo klausimas priskirtinas platesnei – vaizdo ir žodžio indėlio į atvaizdų kultą – problemai. Kol ši laukia tyrėjų dėmesio, apsiribosiu spėjimu, jog žodžio indėlio būta didesnio, bet nevalia pamiršti regimosios patirties. Kojelavičius „Įvairenybėse“ mini, kad prieš 1650 m. dar būta žmonių, prisimenančių visafigūrės Madonos paveikslą. Taigi, papapiliję pastebėjo atvaizdo kaitą ir jos mastą. Tad vertėtų klausti, kaip ir kodėl iš esmės pakeistas paveikslas tebebuvo suvokiamas kaip tas pats. Auksuotas fonas ir rožės šakelė Marijos rankoje nurodė į ankstesnį paveikslo vaizdą, bet kodėl jų pakako? Mąstant apie kultinių atvaizdų regimąjį patyrimą, nagrinėti tenka ne matymą, bet rodimą. Maldininkai matė tiek, kiek jiems rodyta, o Trakų bažnyčios pertvarka reiškė ir rodymo pasikeitimus. Dar daugiau, nupjovus paveikslo apačią, maždaug trečdaliu sumažintas jo formatas, o prie rytinės apsidės sienos prišlietas naujas didysis altorius beveik devyniolika metrų atitolino paveikslą nuo navose esančių tikinčiųjų. Be to, atnaujintos bažnyčios gilumoje eksponuojamą paveikslą dengė užuolaidos³², dar labiau ribojančios jo matomumą. Paveikslo rodyimo sąlygos vargu ar leido maldininkams suabejoti vaizdo tapatumu, juolab kad patiriami stebuklai

Beatae Virginis, dextra manu gestans filium: vertum iam lineamenta ægre dignoscuntur, quod diuturnitate, & frequentis attactuum, ascolorum applicationis variarum rerum piacularium, sunt multum atterta atque attenuata“, op. cit., p. 76–77.

³² 1630-ųjų Trakų bažnyčios inventoriuje minimos paveiksliui priklausančios dvejios – raudonos ir žalios spalvų – užuolaidos: „Velum na obraz Panny Nayświętszej kitayki czerwoney. / Velum drugi zieloni na tęze obraz“, „Inwentarz skarbu kosciola Trockiego Przenaswiętszey Bogarodzice Maryi Panny ... roku 1630“, Vilniaus universiteto biblioteka, Rankraščių skyrius, F57-B53-853, fol. 2v.

bei malonės liudijo jo tikrumą. Šis poveikiu ir veiksmingumu patvirtintas tikrumas priskirtinas vaizdo galios sričiai.

Vaizdo galia: veidas, medžiaga, istorija

Mankevičius apie paveikslo kaitą neužsimena, tik rašo, kad Marijos atvaizdas – „graikiško veido“. Neaišku, ar ši frazė sietina su būtent su veidu, ar priskirtina bendram išpūdžiui ir interpretuotina kaip viso paveikslo apibūdinimas. Frazės prasmę galbūt atskleistų atskiros tyrimo reikalaujanti lyginamoji graikiškų atvaizdų paminėjimų ar aprašymų Naujųjų laikų lenkiškuose tekstuose analizė. Remiantis vien vaizdine plotme, neabejotina, kad portretinio atvaizdo tapatumą lemia veidas. Dailės istorijoje esama pavyzdžių, kai pertapant paveikslus neliesti tik veidai. Bene garsiausias vėl būtų romietiškasis atvejis – vietoje 847 m. žemės drebėjimo sugriautos Švč. Marijos Senosios bažnyčios (it. *S. Maria Antiqua*) pastačius Naująją (it. *S. Maria Nova*) į ją buvo perkelta drebėjimo nesunaikinta Dievo Motinos ikona³³. Atlikus paveikslo tyrimus paaiškėjo, jog VII a. enkaustikos technika tapyti tik Marijos ir Kūdikio veidai. XIII a. jie kartu su gruntine drobe buvo nuimti nuo pirminio pagrindo ir pritvirtinti prie tempera tapytų figūrų³⁴. Senojo veido perkėlimas turi precedentą ir LDK dailėje – vadinamosios Sapiegų Madonos paveikslo centrinė, plonesnė liepos medžio lenta, ant kurios nutapyta Marijos galva, yra įmontuota į vėlesnį ažuolinių lentų skydą. Kaip žinoma iš ikirestaurocinių tyrimų, liepinė lenta ir ją dengianti gruntinė drobė yra apdegusi, taigi nuo gaisro (spėjama, 1610 m.) mažiau nukentėjusi centrinė paveikslo dalis su išlikusiu Marijos veidu vėliau buvo įterpta į naują kompoziciją, papildytą šv. Pranciškaus ir Dominyko figūromis³⁵. Šis senojo veido saugojimo epi-

³³ Bažnyčia priklauso pranciškonams, todėl taip pat žinoma kaip *S. Francesca Romana*.

³⁴ Bertelli, „Icône di Roma“, p. 183–185; 9 ir 10 pav., p. 183. Pažymėtina, jog veido archaizacija kaip portretiško išraiška būdinga brandžiųjų viduramžių Romos dailei, plačiau žr.: Ernst Kitzinger, A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art, *The Art Bulletin*, 1980, Vol. 62, no. 1, p. 6–19; V. Pace, Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 1985, Vol. 12, no. 2, p. 243–250.

³⁵ „Kultūros paminklo (kilnojamo) restauravimo pasas: Liet. než. XVI a. tap. Madona su Kūdikiu (Sapiegos Madona)“, Lietuvos dailės muziejaus Prano Gudyno muziejinių vertybių restau-

zodas svarbus chronologiškai – būtent 1610 m. imtasi atnaujinti Trakų bažnyčią, taip pat tikėtina, kad Trakų paveikslą naujam altoriui pritaikė kuris nors Vilniuje dirbęs tapytojas. Tad susiduriame su dviem atvejais, kai daugmaž tuo pačiu metu ir toje pačioje vietoje išsaugomi senieji Marijos veidai. Žinant, kad to meto bažnytinėje aplinkoje pažyminiai „graikiškas“ ir „senas“ vartoti ir sinonimiškai, galima klausti, gal Mankevičiaus žinutę apie Marijos „graikišką veidą“ reikėtų interpretuoti kaip mintį, kad iš ankstesnio paveikslo nepalietas liko tik Marijos veidas. Paveikslo rentgeno nuotrauka (1 pav.) tokiai interpretacijai neprieštarautų. Išsaugotas Marijos veidas liudija vaizdo galią. Juk keisti veidą – tai naikinti portretistikumą. Gal perdurbant senąją Marijos paveikslą į tikresnę jos portretą veidas tapo ta riba, kur galia vaizdui sustojo ir ėmė skleistis vaizdo galia?

Regimoji patirtis, kaip minėta, nėra vienintelis tikrumo šaltinis. Relikvinis santykis su kultiniais atvaizdais sureikšmino atvaizdo medžiagą, kuri sieta ne tik ir ne tiek su dažais, kiek su mediniu tapybos pagrindu. Trakų Dievo Motinos paveikslas išsaugojo savo pirminę medžiagą ir ja kliovėsi. Įprastai nematoma paveikslo nugarinė pusė suteikė vietą paveikslo kilmės įrašui:

Ši Švč. M. Marijos atvaizdą, stebuklais garsėjantį Lietuvos Trakų mieste, Rytų imperatorius Emanuelis II dovanavo didžiajam Lietuvos kunigaikščiui Aleksandrui Vytautui, neseniai į šventą katalikų tikėjimą atsivertusiam ir apie Viešpaties 1382 metus pakrikštytam. Sakoma, jog tai tas pats atvaizdas, kurio pagalba Rytų imperatorius Jonas Komninas hunus ir persus nugalėjęs, [ir kurį] po šios pergalės baltų žirgų keturkinkės traukiamu sidabro vežimu iškilmingai į Konstantinopolį įvežė ir į ankstesnę vietą grąžino.

Pasakojimas suteikia paveiksliui priešistorę, nukeliančia į XII a. ir susiejantią su Jono II Komnino (1118–1143) valdymu, o tiksliau, jo aprašymu Niketo Choniato (1155/7–1217) metraštyje. Pasizymėjęs kovose prieš vengrus ir serbus Vakaruose bei kitatikius Rytuose, po pergalės prieš Bitnijos turkus 1133 m. imperatorius grįžo į Konstantinopolį:

ravimo centras, 1985–1986, Nr. 85-1-Rest.75/4475-AP.5250. Sapiegų Madoną išsamiai aptaria Irena Vaišvilaitė, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 6, *Baroko pradžia Lietuvoje*, Vilnius: VDA leidykla, 1995, išn. 19, p. 53–55.

Švęsdamas pergalę prieš nugalėtus priešus, Jonas įsakė surengti triumfo eiseną, kuriai liepė pagaminti sidabru apkaustytą karietą; šioji, išpuošta pusbrangiais akmenimis, kėlė nuostabą. [...] Puikią keturkinkę traukė baltesni už sniegą įstabiais pakinktais puošti žirgai. [Tačiau] imperatorius nesėdo į karietą, bet įkėlė jon ikoną, vaizduojančią Dievo Motiną, kurią jis garbino ir kuriai patikėjo savo sielą. Jai, neįveikiamai sąjungininkei ir karvedei, jis priskyrė savo pergales. Įsakęs savo vyriausiesiems ministrams laikyti vadžias, o savo artimiesiems lydėti karietą, pats sekė pėsčiomis rankoje laikydamas kryžių. Dievo Išminties bažnyčioje jis savo nuopelnus priskyrė Viešpačiui ir, prieš žengdamas į rūmus, Jam dėkojo visų žmonių akivaizdoje.³⁶

Trakų paveikslo įrašo autorius (ar autoriai) tiesiogiai Choniato veikalu nesėkė³⁷, bet neabejotinai žinojo šį pasakojimą, mat Jonui II Komninui priskyrė pergalę prieš hunus ir persus, pirmuosius, matyt, supainiojęs su Jono sūnaus Emanuelio I Komnino (1143–1180) 1167 m. pergale prieš vengrus (viduramžių istoriografijoje žinomus hunų vardu), o persais laikė Bitnijos turkus (Choniato vadintus persoarmėnais³⁸), kuriuos ir įveikė Jonas II. Pažymėtina, jog ir po tėvo, ir po sūnaus pergalių triumfo procesijose buvo vežamos Dievo Motinos ikonos, o abejas iškilmes Choniatas aprašė veik tais pačiais žodžiais (1167 m. ikoną, vaizduojančią sąjungininkę karvedę, vežė sidabru kaustyta ir paaukuota keturkinkę, traukiama baltų ti snaigės žirgų³⁹). Trakų paveikslo priešistorė paaiškino jo graikišką kilmę, galias, turėtas Bizantijos imperijoje, kai šis saugotas Šv. Sofijos katedroje, bei rangu susiejo dovanos gavėją Vytautą su jos teikėju imperatoriumi Emanueliu II Paleologu (1391–1425). Be nuorodų į Bizantijos istoriją, įrašas pakartojo Mankevičiaus pasakojimo žinią, susiejančią Trakų Dievo Motiną su Vytauto krikštu⁴⁰. Įrašė pateikta, Michelio Foucault žodžiais tariant, paveikslo genealogija taip pat teigia at-

³⁶ N. Choniatas, *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniatas*, vertė H. J. Magoulias (ser. *Byzantine Texts in Translation*), Detroit, 1984, p. 12.

³⁷ Jėzuitai Choniato metraščius išvertė į lotynų kalbą ir išleido Ingolštate, tačiau šių leidinių buvusios ATR bibliotekose nerasta, T. Conley, *Byzantine Culture in Renaissance and Baroque Poland* (ser. *OBT A Essays and Studies*, no. 2) Warszawa, 1994, p. 72.

³⁸ Plačiau žr.: „Persai“, in: *Oxford Dictionary of Byzantium*, sud. A. Kazhdan, New York, Oxford, 1991, p. 1631.

³⁹ Choniatas, op. cit., p. 90.

⁴⁰ Žr. Mankevičiaus citatą 3 išnašoje.

vaizdo galios tvarumą, o gal sutvirtinimą, pasitelkiant vietos ir konteksto kaitą: iš mūšio lauko – į Šv. Sofijos katedrą, iš bažnyčios imperatoriaus valia – į LDK naujakrikštui Vytautui dovanų ir pastarojo valia – į Trakų bažnyčią. Istorijos virsmų nesunaikinama, nes neistoriška atvaizdo galia yra esminė kulto sąlyga, tad verta ieškoti jos tipiškų ar išskirtinių apraiškų, klausti, kaip ir kur Marija, sąjungininkė ir karvedė, veikė per savo senuosius ar graikiškus atvaizdus Naujaisiais laikais.

1622 m. naujai įrengtame Romos Švč. Marijos Pergalingosios (it. *S. Maria della Vittoria*) bažnyčios didžiajame altoriuje buvo išstatyta titulinė Dievo Motinos ikona⁴¹. Nepaisant panašumų su Trakais, Pergalingosios ikonos nelydi pasakojimas apie bizantišką kilmę ar imperatoriškąją keturkinę. Gal Trakų paveikslą priešistorėje girdimas ne Romos, o Venecijos aidas? Šv. Morkaus katedros Šv. evangelisto Jono altoriuje eksponuojama Pergalingosios Dievo Motinos ikona, žinoma graikišku Nikopėjos (gr. *Nikopoios*, it. *Nicopeia*) titulu. Anot populiarios istorijos, 1203 m. venecijiečiai ją pagrobė iš Bizantijos imperatoriaus vežimo⁴². Taip Choniato pasakojimo karvedė tapo venecijiečių sąjungininke, o šie ikoną, kartu ir pergalingą Dievo Motinos palankumą, parsivežė į gimtinę. Mąstant apie pasakojimų ir vaizdų klajones bei sąjungas, pažymėtina, jog venecijietiška istorija ir Nikopėjos kultas – potridentinis reiškiny.

Stefanas Samerskis, kurio studija⁴³ remiuosi, rašo, jog nėra žinoma, kada ir kaip ši XII a. tempera ant tuopos lentos tapyta ikona (0,48 x 0,36 m) pateko į aukštutinę Šv. Morkaus katedros zakristiją. Pirmą kartą ji paminėta 1463 m. inventoriuje kaip sidabru ir auksu puoštas šv. Luko tapybos Švč. Mergelės atvaizdas (it. *quadra*). Žinoma, kad ikona buvo iškilmingai nešta 1500-ųjų Marijos Ėmimo į dangų šventės procesijoje. Nuo XVI a. vidurio ikona nešama per visas didžiausias Marijos iškilmes, 1579 m. Apreiškimo išvakarėse ji išstatyta didžiajame katedros altoriuje, po dešimtmečio eksponuota Šv. Izidoriaus koplyčioje, bet, baiminantis dėl saugumo, po metų sugrąžinta į zakristiją. 1618 m. ikona išstatoma ka-

⁴¹ Ganz, op. cit., p. 425.

⁴² Belting, *Likeness and Presence*, p. 4; A. Weyl Carr, The Mother of God in Public, in: *The Mother of God...*, p. 334.

⁴³ Stefan Samerski, *Die Nikopeia: Kultbild – Palladium – Mythos Venedigs*, Kißlegg, 2013.

tedros primo (it. *primicerio*) ir būsimo Venecijos patriarcho Giovanni Tiepolo (1570–1631) iniciatyva atnaujintame šoniniame Šv. evangelisto Jono altoriuje. Tiepolo ne tik pasirūpina nuolatine ikonos ekspozicija, bet ir parašo atvaizdo garbei skirtą knygele⁴⁴. Visuotinai Nikopėja ikona vis dėlto imta tituluoti tik po to, kai Carlo Querini taip ją įvardijo 1645 m. išleistoje maloningo atvaizdo istorijoje⁴⁵. Nepaisant vėlyvų titulo ir ikonos jungtvių rašytiniuose šaltiniuose, atvaizdo kilmės istorija ir tai, kaip su juo elgtasi potridentinėje Venecijoje, aiškiai liudija, jog Bizantijos nuolat būta minty. Pirmosios žinios apie Venecijos Nikopėjos kilmę – tai 1559 m. išleistose Giovanni Battistos Ramusio (1485–1557) kelionių istorijose perpasakotas Konstantinopolio užgrobimas, tiksliau, vienas jo epizodų, kai venecijiečiai pagrobė imperatoriaus karietoje vežtą Dievo Motinos ikoną⁴⁶. Manoma, kad Ramusio pirmasis sutapatino Šv. Morkaus katedros zakristijoje esančią ikoną su pagrobtąja Konstanti-

⁴⁴ G. Tiepolo, *Trattato dell'Imagie della Gloriosa Vergine dipinta dal Glorioso Evangelista S. Luca, conservata già molti secoli nella ducal chiesa di San Marco della città di Venetia*. Venetia, 1618. Plačiau apie Tiepolo veikalus ir dailės užsakymus žr.: Helen Deborah Walberg, *The Writings and Artistic Patronage of Patriarch Giovanni Tiepolo (1570–1631): a Preliminary Investigation*, *Studi Veneziani*, 2011, No. 62/64, p. 193–224.

⁴⁵ C. Querini, *Relatione dell'imagie Nicopeia che si ritova in Venetia nelala Ducale di San Marco*, Venetia, 1645.

⁴⁶ „I baroni & il Doge...batteano con diverse machine le mura & le torri senza ine giorno e notte: & radoppiata la Guerra, facendosi fra l'una & l'altra parte molto grosse scaramucce, fu in una di quelle valorosamente acquistato da Baroni et da Venetiani lo stendardo impiale [sic] del Tiranno, ma con molta maggior allegrezza un quadro, ov'era dipinta l'imagie della nostra Donna, il quale usavano continuamente gl'Imperatori Greci portare seco nelle loro imprese: havendo in quello riposta ogni lor speranza della salute & conservazione dell'Imperio. Questa imagine pervenne ne i Venetiani & sopra tutte l'altre gran ricchezze & gioie che gli toccarono, fu tenuta carissima, & hoggedi è con grande riverentia & devotione servata qui nella chiesa di San Marco, & è quella laquale si porta a processione al tempo della Guerra & della Peste, & per impetrare la pioggia & il sereno“⁴, *Delle navigatione et viaggi raccolti da m. Gio. Battista Ramusio*, Venetia, 1559, p. 10 v – cituota iš: Walberg, op. cit., p. 215.

Istoriografijoje ginčijamasi, ar perpasakodamas iš kryžiuočių Geoffroy de Villehardouin (1160–1212) bei Roberto Kléricio (Robert de Cléry, apie 1170 – prieš 1216) kronikų žinomą ikonos pagrobimo istoriją Ramusio pirmasis susiejo šiuos pasakojimus su Venecijos ikona, žr.: H. Maguire, *The Aniketos Icon and the Display of Relics in the Decoration of San Marco*, in: *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, sud. H. Maguire ir R. S. Nelson, Washington, 2010, p. 106. pp. 91–112; Sanerski, op. cit., p. 26–27.

nopolyje, tačiau šis sutapatinimas, kaip ir vėliau prigięs Nikopėjos titulas, turi ne tik žodinį, bet ir vaizdinį pagrindą. Nikopėjos ikonografinis tipas susiformavo VI a., kai spauduose imperatoriaus portretą laikančios deivės Nikės figūrą pakeitė tokios pačios kompozicijos Švč. Mergelės Marijos, laikančios Kristaus portretą medalione (lot. *imago clipeata*), atvaizdas⁴⁷. Tapyboje šis tipas itin išpopuliarėjo Komninių laikotarpiu. Be to, Nikopėjos kultas siejamas su vadinamuoju įprastu stebuklu, kai naktį iš penktadienio į šeštadienį Blachernės vienuolyno bažnyčioje savaime pakildavusi uždanga atidengdavo Dievo Motinos ikoną⁴⁸. Venecijoje įprastinis stebuklas nesikartojo, bet užmirštas nebuvo: penktadienio vakarą būdavo atitraukiamos ikoną dengiančios užuolaidos, ir atvaizdas išbūdavo atidengtas iki šeštadienio vakaro⁴⁹. Beje, Nikopėjos kulto raida beveik analogiška Trakų Dievo Motinos garbinimo istorijai. Iš pradžių abu atvaizdai sieti su maro įveika, o šios asociacijos šaknys siekia Grigaliaus Didžiojo (590–604) pontifikato pradžioje surengtą procesiją Romoje ir joje neštą Dievo Motinos ikoną⁵⁰. Intensyvėjant atvaizdų kultui, plėtėsi ir jų veiklos spektras, tačiau plėtros kryptis liko ta pati – piliečių globa ir valstybės gynyba. Šias galias liudija Konstantinopolio precedentai, o atvaizdai jas perkelia ir į Veneciją, ir į Trakus⁵¹. Manytina, jog sutapimų šaltinis yra ne tik regimoji patirtis ir Bizantijos istorijos žinios, bet ir permaininga, Venecijos Respublikai ir LDK nedėkinga, dažnai ir negailestinga XVII–XVIII a. tikrovė. Ko gero, dėsninga, jog menkstančių valstybių politinių ir karinių galių bei augančios kitatikių grėsmės

⁴⁷ Weyl Carr, op. cit., p. 325.

⁴⁸ Kadangi Blachernės ikona neišliko, o visi žinomi šaltiniai aprašo stebuklą, ne ikoną, tai sąsaja su Nikopėja grindžiama vėlesne tradicija. Plačiau apie Nikopėjos ikonografinį tipą ir įprastą stebuklą žr.: W. Seibt, *Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die in 1030/31 in der Blachernenkirche wiedergefunden wurde*, *Byzantinā*, 1985, Bd. 13, p. 549–564 ir B. V. Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the 'Usual Miracle' at the Blachernai*, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 2000, no. 38, p. 34–55.

⁴⁹ Samerski, op. cit., p. 48, 53–57.

⁵⁰ Šią istoriją išpopuliarino Jokūbas Voraginietis, *Aukso legenda, arba šventųjų skaitiniai*, I knyga, Vilnius: LLTI, 2008, p. 303. Apie Venecijos Nikopėją, žr.: Samerski, op. cit., p. 15, 53–57, apie Trakų Dievo Motiną, žr.: Mickūnaitė, „Stebuklingasis...“, p. 55.

⁵¹ Samerski, op. cit., p. 57–63; G. Mickūnaitė, *Vytautas Didysis: valdovo įvaizdis*, Vilnius, 2008, p. 251–260.

akivaizdoje gręžtasi į maloningus atvaizdus, kliautasi jų galia ir sąjunga įveikiant priešus ar negandas.

Venecijos Nikopėjos kilmės ir kulto istorijos galbūt paskatino blankiam Trakų Dievo Motinos genealogijos graikiškam dėmeniui suteikti istorinį turinį, tačiau, greta geografiškai nutolusių sutapimų, svarbiausiu atvaizdo kulto, taigi jo galios, šaltiniu laikytinas paveikslo žinomumas LDK. Tad klausiu, kam skirta, kokią funkciją atliko ir kaip sklido nematomame įrašė papasakota Trakų Dievo Motinos kilmės legenda? Ko gero, paveiksle užrašytas pasakojimas plito sakinėje tradicijoje. Jos aidas girdimas 1754 m. išspausdintoje giesmėje, teigiančioje, kad šį šv. Luko nutapytą paveikslą į mūsų nešdavosi Bizantijos imperatorius. Įvertinęs didžiojo kunigaikščio nuopelnus, Emanuelis II jį dovanojęs Vytautui, kuris, kaip yra rašęs Mankevičius, paveikslą išstatė Trakų parapiinės bažnyčios altoriuje ir nuo tada šis nė vienam neatsakęs malonės⁵². Simptomiška, kad giesmėje paveikslas priskiriamas šv. Lukui, taip papildant jo istoriją visuotinai žinomu dėmeniu. Ypatingu Trakų Dievo Motinos vaizdo, medžiaginio suvokimo ir kilmės istorijos aidu laikytinas Senųjų Trakų Dievo Motinos atvaizdas. Šis, ko gero, vienas seniausių molbertinės tapybos LDK pavyzdžių⁵³, saugotas benediktinų vienuolyne, mus pasiekė visiškai pertapytas XVIII a., tik po rėmu rasti temperos likučiai leidžia paveikslą, tiksliau, jo medinį pagrindą, sieti su viduramžių daile, gal net ikonų tapyba. Senųjų Trakų Dievo Motina žinomesnė tapo XIX a. antroje pusėje, kai uždarius benediktinų vienuolyną 1859 m. atiteko Vilniaus katedrai. Tais metais nugarinėje lentos pusėje įrašyta, jog tai senoviškas bizantiškos mokyklos atvaizdas, kurį imperatorius Emanuelis II Paleologas dovanojęs Vytautui, kai šis apsikrikštijo kartu su visa lietuvių tauta⁵⁴. Senųjų Trakų atvaizdo kilmės istorija darsyk liudija, kad dvasininkų aplinkoje paveikesnis žodis, ne regimoji patirtis. Bet šįsyk pasakojimo šaltinis – Trakų Dievo Motinos paveikslas. Atvaizdo galia veikė ne tik

⁵² *Pieśń Najswiętszey Pannie w Obrazie Trockim Boskiem i Łaskami y Cudami tym mieyscu Słynącej*, Wilno, 1754, p. Av-A2v.

⁵³ A. Baniulytė, The Cult of the Virgin Mary and Its Images in Lithuania from the Middle Ages until the Seventeenth Century, *Acta Academiae Artium Vilensis*, t. 25, p. 173.

⁵⁴ Įrašas publikuotas, op. cit., 2 pav., p. 173.

klerą, maldininkus ji pasiekdavo per kopijas ir sekinius. Visos žinomos Trakų Dievo Motinos paveikslo kopijos kartoja jo pseudoikoninę išvaizdą⁵⁵ ir tapusios pirmavaizdžio pakaitalais dalyvauja katalikiškoje senųjų atvaizdų istorijoje.

Naujiesiems laikams pritaikytas ir prie jų dvasios prisitaikęs Trakų Dievo Motinos paveikslas į daiktą sulydė belaikę galią ir istorijos virsmus, senoviškumą ir dabartiškumą, virsmą ir pastovumą, globą ir kovą. Šis medžiaginį pavidalą ir vaizdinę išraišką turintis prasmių ir vilčių lydinys teigė atvaizdo tikrumą, o tikrumas palaikė jo galią.

⁵⁵ Garsiausias paveikslo kopijas yra aptarusi Laima Šinkūnaitė, Trakų Švč. Mergelės Marijos Lietuvos Globėjos paveikslas ir jo sekiniai, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 24, *Tipas ir individas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, sud. J. Liškevičienė, T. Račiūnaitė, Vilnius, 2002, p. 241–256.

Giedrė Mickūnaitė

Towards Authenticity: The Early Modern Adjustments of the Image of the Trakai Mother of God

Summary

The reconstruction of the parish church of Trakai undertaken in 1610 implemented the provisions of the Council of Trent: the porch was added at the western side, the new high altar constructed at the eastern wall of the apse, the naves whitewashed along with Byzantine wall paintings from the early 15th century. The altarpiece of the Virgin Mary was also renewed by cutting of its bottom part off and transforming the former Gothic panel into a pseudo-icon of the Mother of God. In fact, only the Virgin's face survived the renovation, which also suggested the growing cult of the image from then on acclaimed as being the one of the "Greek manner."

The article interprets the transformations of the image of the Trakai Mother of God through the investigation of written sources, the specific vocabulary used to describe images, and by drawing parallels with post-Tridentine Rome and Venice. The image is considered as both an object and subject of power. The article traces, how the power of clergy to change visual appearance of the image eventually transformed into the power of the image itself, exercised over minds of churchgoers, over those endeavouring to explain its origins, and over those, who commissioned its replicas and were looking at them. It comes to the conclusion that the power of an image lies in its ability to embrace oppositions, beyond the eternal and historical time. The material existence of the image signifies its authenticity that is being constantly reconfirmed by miracles and mercies.