

Besočiame ir blaiviamo žvilgsnyje – XIX a. pab. – XX a. pr. Lietuvos vaizdinė kultūra

Jolita Mulevičiūtė.

BESOTIS ŽVILGSNIS. LIETUVOS DAILĖ IR VIZUALIOJI KULTŪRA 1865–1914.

Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, 304 p.

Jolitos Mulevičiūtės knyga „Besotis žvilgsnis. Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914“ – naujas metodologinis ir interpretacinis žingsnis Lietuvos dailėtyroje, nagrinėjančioje XIX a. dailės ir kultūros paveldą. Fak-

tografiniu atžvilgiu šio laikotarpio palikimas tarytum ir įvertintas, o Mulevičiūtės monografijoje, remiantis argumentuotomis ir naujomis metodologinėmis prieigomis, daugiau mažiau žinoma faktinė medžiaga įgauna naują ir reikšmingą kultūrologinį svorį.

Dailėtyrininkės požiūris į monografijos ir tyrimo objektą išsamiai atskleistas knygos įžangoje. Kas yra susipažinęs su aptariamojo laikotarpio situacija, sutiks, kad iš pirmo žvilgsnio XIX a. paskutiniajame trečdalyje sukurti kūriniai stokoja intrigos – jie yra „nedidelio formato ir vidutinės ar net menkos meninės kokybės“ (p. 10), Europos dailės kontekste atrodo labai kukliai, nėra lengva jais sudominti dailėtyros studentus, ką jau kalbėti apie plačiąją visuomenę. Tačiau kaip metodologinį instrumentą pasirinkusi vizualumo tyrimus, autorė atskleidžia, jog net ir menkesnės meninės vertės, mažiau vizualiai efektinga medžiaga gali būti gyvai ir originaliai interpretuojama. Įžangoje aptardama ir vizualiosios kultūros studijų Lietuvoje būklė, dailėtyrininkė įžvalgiai nurodo klaidas, kurių neišvengia daugelis ši Lietuvos dailės istorijos tarpsnį tyrinėjančių mokslininkų, pažymi formaliosios analizės trūkumus, kai, „pasitelkus profesinius įgūdžius ir vaizduotę“, siekiama „išrasti formalią struktūrą“, pasigaminti „stebinio surogatą“, „adaptuoti jį savo metodologiniam instrumentarijui“ (p. 18).

Įvade neaplenkiama ir tyrinėjimo geografija, sąvokų „Lietuvos dailė“, „Lietuvos dailininkas“ problemiškas: susiduriant su XIX a. meno paveldu, jis sugretinamas su dabartine dailės, kaip „dinamiško, „daugyviečio“ viseto“ (p. 22), situacija – taip autorės pasirinktas požiūris tampa aktualus ir kitų laikotarpių dailės tyrinėtojams. Autorė principingai atsisako skirstyti aptariamuosius menininkus tautiniu principu, nes knygoje nesiekiami gilintis į ideologinius meninės kūrybos aspektus, o dėmesys sutelkiamas į vaizdų recepciją.

Knygoje atskleidžiamas labai svarbus dailės ryšys su kitais vizualiosios kultūros elementais – visų pirma fotografija, kurios raida pastaraisiais metais taip pat sulaukė reikšmingų studijų, tačiau atidesnei šių dviejų XIX a. pab. konkuravusių tikrovės vaizdavimo formų sąveikos ir įtampų analizei iki šiol dėmesio nebuvo skirta.

Mulevičiūtės knygoje svarbiausi XIX a. II pusės žanrai – buitinis scenos, portretas ir peizažas – analizuojami per atskiras meninio gyvenimo asmenybes (autorės įvardijamas kaip „simbolines figūras“). Daug buitinio žanro kūrinių palikusių Stanislovo Bogušo-Sestšencevičiaus kūryboje autorė įžvelgia akivaizdžių paralelių su fotografija, nurodo, kad šis tikrovės vaizdavimo būdas tarnavo ne tik kaip motyvų rinkinys, bet ir kaip tam tikras naujo plastinės išraiškos būdo orientyras (p. 34).

Atidus mokslininkės žvilgsnis leidžia jai išnarplioti piešinio (Bogušo-Sestšencevičiaus „Be pavadinimo“) ir fotografijos (spėjamai Stanislovo Filiberto Fleury) panašumų mįslę (p. 34–35).

Įdomus į šį kontekstą įtraukiamas Stanislovo Kazimiero Kosakovskio fotografinis paveldas, kuriame autorė aptinka pirmuosius Lietuvoje koliažinės kūrybos pavyzdžius, susijusius su XIX a. vid. išpopuliarėjusia albuminės kūrybos praktika.

Pristatydama Bogušo-Sestšencevičiaus piešinius, dailėtyrininkė įtikinamai įrodo, kad tai jo aliejinių paveikslų replikos (kaip rašo autorė, „integralūs originalo papildiniai“, p. 48), skirtos jamžinti ir išpopuliarinti savo tapybą ir atliekančios poligrafinių reprodukcijų vaidmenį. Tai iškalbingas šio laikotarpio originalo ir kopijos sąveikos išryškėjimas, iki šiol menkai akcentuotas. Aptardama dailininko ryšius su Miuncheno aplinka, Mulevičiūtė išskiria ypatingą komercinį šios kultūrinės terpės pobūdį, pateikia iškalbingų faktų ir citatų (lenkų tapytojo Adamo Chmielowskio laiškas), įrodo, kad kūryboje naudotis fotografija buvo įprasta.

Kalbėdama apie posukiliminio laikotarpio ikonografijos pokyčius, autorė teigia, jog istorinės tapybos funkcijas iš dalies perėmė „žemieji“ žanrai – buitinės kompozicijos, portretai, peizažai, kuriuose apstu istorinių užuominų. Apibendrindama Bogušo-Sestšencevičiaus kūrybą, dailėtyrininkė išryškina jo darbams svarbų „pakraščių“ motyvą, atskleidžia, kad Miuncheno laikotarpiu jis tapatinosi ne su Lietuvos, o su Lenkijos menininkais, o ši nuostata pasikeitė tik pačioje XX a. pr., jam sugrįžus į Vilnių, ir, manytina, daugiau dėl pragmatiškų paskatų. Šie apibendrinimai skatina naujai vertinti ne tik šio konkretaus menininko kūrybą, bet ir didumą šio laikotarpio dailės paveldo.

Analizuodama XIX a. paskutiniojo trečdalyje portretinę kūrybą, autorė koreguoja aprašomosios, literatūrinės dailėtyros stereotipus, ne vieną tapybos kūrinių, lig šiol vertintą kaip betarpiškos kūrybos, autentiško dailininko ir modelio santykio rezultatą parodydama kaip antrinį produktą, kurio pirmavaizdis – ne kas kita, o fotografija. Dalykiškas, blavius požiūris į meninę kūrybą – ypač patrauklus šios knygos bruožas. „Slendzinskis – tipiškas vidutinis antros XIX amžiaus pusės dailininkas, stropiai įvaldęs tapybos amatą, bet nepasizymėjęs stiliaus originalumu ir lakia vaizduote“ (p. 62) – vadindama daiktus tikraisiais vardais, mokslininkė reziumuoja tai, ką daugelis šio laikotarpio tyrinėtojų galbūt galvojo, tačiau nedrįso viešai ar juodu ant balto pareikšti. Rašydama apie portretą ir dar sykį ryškindama aptariamojo laikotarpio dailės ryšį su fotografija, autorė pateikia ne tik iki šiol nežinomų faktų iš archyvinių šaltinių (Arturo Dolinskio aprašytas „masiškas“ šeimų fotografavimasis Aleksandro Štrauso dirbtuvėje), bet ir pateikia šios naujos atvaizdo kūrimo technologijos prieštarigus vertinimus (Zygmunto Krasińskio laiškas, p. 64).

Vertindama fotografijos ir tapyto portreto skirtumus, autorė išskiria skirtingą šių kūrinių reprezentavimo laipsnį, vaizdo ir įvaizdžio, privataus ir viešo egzistavimo skirtumus, vizualumo krizę, kurią XIX a. II pusėje tam tikrą laiką buvo sukėlusį fotografija, poreikį reabilituoti subjektyvią vaizduotę.

Rašydama apie portretinės kūrybos pokyčius, autorė įtikinamai parodo XIX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais įteisintą akimirkos sampratą, kai ankstesnėse epochose „projektuojamas amžinybės, individo atvaizdas ėmė skleistis sporadiškoje ir fragmentiškoje amžinybės erdvėje“ (p. 86).

Trečiajame skyriuje kalbėdama apie peizažą, Mulevičiūtė daugiausia dėmesio skiria Ferdinando Ruščico kūrybai. Su pavydėtinu mokslininkės atidumu grįždama prie jau cituotos lietuvių dailėtyrinėje literatūroje dailininko prakalbos, pasakytos Stepono Batoro universitete, ji tikslina literatūriniame vertime praslydusias prasmines detales, atskleidžia iki šiol neakcentuotą iš pažiūros jausmingame, neoromantinės retorikos kupiname tekste nuskambėjusį fotoaparato ir fotoplokštelės metaforišką apibūdinimą (p. 94). Tai kartu ir netiesioginis paraginimas atsakingiau, atidžiau vertinti ir interpretuoti nelietuviškus Lietuvos dailės ir kultūros istorijos šaltinius, kurie, sykį lietuviškai prakalbinti, padedami į lentyną ir dešimtmečius nebejudinami. Lygiai taip

pat autorė linkusi naujai pažvelgti į realizmo pėdsakus brandžiojoje šio dailininko kūryboje – vėl persvarstydama ir dabarties tyrinėtojų, ir dailininko amžininkų pateiktus jo paveikslų vertinimus. Atkreipdama dėmesį į pirmuosius Ruščico studijų metus Sankt Peterburge, ragindama nepamiršti pirmojo jo mokytojo Ivano Šiškinio įtakos jo vaizduosenos formavimuisi, Mulevičiūtė primena Šiškiną, kuris dažnai naudojosi fotografijomis kaip parengiamąja medžiaga peizažinei kūrybai, patį fotografavus, naudojus jas kaip pedagoginę priemonę – o jo mokinį taip pat, kad ir mėgėjiškai, fotografavus ir naudojusiis nuotraukomis. Kito Ruščico pedagogo – Archipo Kuindži – požiūrį apibūdinant taip pat pateikiama įdomių biografijos detalių (dirbo nuotraukų retušuotoju, ketino atidaryti fotografijų studiją) – šitaip aiškinant ir Lietuvos dailininko kūryboje juntamą „užštrintą fotografinės žiūros“ ir „vidinės regos“ („įsižiūrėjimo“ ir „išgyvenimo“, p. 122) balansą. Neretai mokantis tapyti iš nespaltotų fotografijų, monochromiškas, pasak autorės, tapo nuolatinio Ruščico regos bruožu.

Įdomi šio knygos skyriaus paskutinioji dalis – „Kodėl Ruščicas netapo fotografu“, kurioje pateikiama daug nežinomų faktų apie fotografijos sklaidą, cenzūros ir fotografijos santykių specifiką. Šis tekstas – taip pat ir dalykiška mokslinė diskusija, kurios centre atsideria ne atskiri faktai ir jų vertinimai, bet metodologiniai šiuolaikinės dailėtyros klausimai.

Skyrių „Nepadori mergaitė, arba kūno istorijos“ knygos autorė pradeda vieno kūriniu pristatymu – Vincento Slendzinskio „Mergaitę prie durų“ aprašo taikliai, objektyviai, puikiu, vaizdingu dailėtyriniu stiliumi, sukurdamą šios didžiausios knygos dalies intrigą. Faktams ir kūriniams apie XIX a. pab. Lietuvos dailininkų akiratyje atsideriantį žmogaus kūną pateikiamas platus kultūrinis kontekstas – pradedant Éduard'o Manet „Olimpijos“ sukūrimu ir eksponavimu, Levo Tolstojaus „Kreicerio sonatos“ aptarimu, pabrėžiant skirtingus dorinius reikalavimus, taikytus literatūros ir dailės kūriniams, pastebint, kad Rusijos imperijos dailėje su kūno vaizduosena susiję pokyčiai pirmiausiai pastebimi lenkų dailininkų kūryboje (Henryko Semiradztkio paveikslo „Frinė Poseidono šventėje Eleusine“, Marcelio Suchorowskio drobės „Nana“ aptarimas – su retai kada minimomis iškalbingomis, laikotarpio vaizdinės kultūros virsmus liudijančiomis šių darbų teatralizuotų eksponavimų detalėmis bei Lietuvos menininkų refleksijomis apie šiuos kūrinius).

Išsamus, naujų faktų ir įtikinamos jų interpretacijos kupinas XIX a. pab. – XIX a. pr. Vilniaus socialinio gyvenimo pjūvis, kuriame išryškėja su kultūrinės kūno sampratos kaita neišvengiamai susijusios pornografijos ir prostitucijos temos.

Šioje dalyje išsamiai aptarta moters visuomeninio įvaizdžio kaita – pasitelkiant citatas iš Lietuvos ir Lenkijos teritorijoje leistų leidinių, šeimos krizę susiejant su politine krize, įžvelgiant jos atspindžius psichologiniuose, simboliniuose ir materialiniuose lyčių santykiuose (p. 164). Ypatinga krašto politinė situacija, sąlygota sukilimo ir jo numalšinimo, pasak autorės, Lietuvos bajorių kūną „pavertė vizualine Tautos–Tėvynės–Valstybės metafora“ (p. 166), susiformavo idealizuota „dvasingos, veiklios, tačiau bekūnės moters“ samprata, kuri sąlygojo savotišką vizualinę askezę (p. 173).

Dailės kūriniuose slopinamą erotizmą knygos autorė aptinka kitose aptariamojo laikotarpio vizualinės kultūros rūšyse – cirko ir kitokių reginių rinkoje, kur kūnas ir jo anomalijos sulaukdavo didžiulio dėmesio.

Erotikos apraiškos Lietuvos dailėje pateikiamos per Alfredo Izidoriaus Römerio kūrybos pavyzdį, gerai žinomam bei daug kartų reprodukuotam ir analizuotam jo kūriniui „Mergaitės rankų

studija“ suteikiant naujų interpretacinių niuansų – „sėkmingos profesinės mankštos“ (p. 206) rezultata papildant „erotinėmis detalėmis meistriškai moduluojama emocine įtampa“ (p. 208). Būtent šio dailininko pavyzdžiu autorė atskleidžia ryškėjantį konfliktą „tarp socialinės individo savireprezentacijos ir jo intymios savijautos“ (p. 212), argumentuotai tikslindama ir kai kuriuos jo biografijos faktus.

Labai įdomu skaityti poskirsnį, skirtą vaikų suvokimo ir vaizduosenos pokyčiams; XIX–XX a. sandūros filosofijos, psichologijos ir medicinos mokslų kontekste netikėtai nuskamba ir atskirų kūrinių analizė, jų detalių išaiškinimas (pvz., Bogušo-Sestšencevičiaus paveikslo „Gėlių mūšis“ ir Paulio Richer aprašytos katalepsijos iliustracijos pozos) ir kultūrinės situacijos apibendrinimai, akcentuojantys aptariamojo laikotarpio meninei kūrybai būdingą pasakojimo ir plastinės raiškos elementų derinį, kurio įprasminimas palaipsniui tampa kiekvieno žiūrovo užduotimi.

Poskyryje „Paskutinis žvilgsnis“ apstu įdomios medžiagos apie XIX a. pab. – XX a. pr. kultūroje įsitvirtinusių mirties vaizdinius – čia cituojamas ir Boleslovo Rusecko dienoraštyje pateiktas nužudyto žmogaus aprašymas, kuris netikėtai priminė prieš keletą metų iš 1873 m. laikraščio „Виленский Вестник“ pasidaryto policijos pranešimo apie šį įvykį išrašą.

Knygos išvadose Mulevičiūtė skatina žvelgti į aptariamojo laikotarpio dailę kaip į morfologiškai ir semantiškai nevienalytį kultūros paveldą, kurį suvokiant verta mąstyti ne apie „lūžį“, bet apie ilgą „pereinamąjį laikotarpį“. Mokslininkė atkreipia dėmesį į šio laikotarpio dailėje akivaizdų potraukį viskam, kas neapčiuopiama, taip pat į didelę įtaką, kurią vaizdo suvokimui ir konstravimui pradėjo daryti fotografija. Svarbiausiu poslinkiu, kuris nuosekliai ir įtikinamai atskleidžiamas visuose knygos skyriuose, autorė įvardija dailės kūrinių siekį žadinti „subjektyvią intelektualinę bei emocinę žiūrovo patirtį ir provokuoti asmenišką, neretai spontanišką ir intuityvų suvokėję atsaką“ (p. 264).

Mulevičiūtės knyga parašyta puikiu dailėtyrinio stiliumi, kuriame organiškai dera tarptautinė mokslinė terminija ir gražūs, retai vartojami lietuviški žodžiai (povaizdis, drova, savižina ir kt.). Sužavi ypač platus kultūrinis ir istorinis autorės akiratis, dailės istorijos faktams suteikiantis stereoskopinį kontekstą, sudėliotą iš nuorodų į naujausią mokslinę literatūrą bei smulkių, bet iškalbingų faktų iš menkai žinomų ar visai nenaudotų archyvinių šaltinių. Didelį įspūdį daro ir mokslininkės gebėjimas aiškiai ir kartu korektiškai polemizuoti su pastarojo dešimtmečio mokslininkų (taip pat ir Lietuvos) įžvalgomis, susijusiomis su jai rūpimais klausimais. Kartu Mulevičiūtė – puiki dailės kūrinių analitikė, paveikslo aprašymą paverčianti įtaigia jo interpretacija, kai kur nevengianti ir subtilios ironijos. Smalsu būtų dailėtyrininkės taikomos metodologijos požiūriu įvertinti kai kuriuos XIX a. I pusės Lietuvos dailės „ikonas“ arba, pavyzdžiui, į jos tyrimų chronologiją patenkančią Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybą – kraštutinės „vidinės regos“ pavyzdį.

Knyga, kurią išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, puikiai suredaguota (redaktorė – Rita Markulienė), o Izabelės Paulauskaitės maketas – savarankiškas interpretacinis žvilgsnis į autorę dominusį monochrominį dauginamų ir plintančių vaizdų laikotarpį. Intriguojanti ikonografinė medžiaga išdėliota paprastai, tačiau visad akcentuojant teksto ir vaizdo sąsajas – toks knygos sprendimas yra nepriekaištingas konceptualios kelionės po XIX–XX a. sandūros žiūros ir regos kultūrą palydovas.

Helmutas Šabasevičius