



VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS
KAUNO FAKULTETAS

TAIKOMOSIOS GRAFIKOS KATEDRA

JULIJOS RAČIŪNAITĖS

**SUTUOKTINIŲ PORTRETAI: LYČIŲ VAIZDAVIMO
TENDENCIJOS PASAULIO IR LIETUVOS DAILĖJE**

Magistro baigiamasis teorinis darbas

Taikomiosios grafikos studijų programa, valstybinis kodas 621W10007

Magistrantas (-ė): *Julija Račiūnaitė*

.....
(parašas)

.....
(data)

Darbo vadovas(-ė): *dr. Jolanta Zabulytė*

.....
(parašas)

.....
(data)

Tvirtinu, katedros vedėjas(-a): *lekt. Vaidas Naginionis*

.....
(parašas)

.....
(data)

Kaunas, 2015

TURINYS

TURINYS	2
IVADAS.....	3
1. LYČIŲ VAIZDAVIMO BRUOŽAI PASAULIO DAILĖJE.....	8
1.1. Senovės Egipto ir Bizantijos portretai	8
1.2. Portretai Renesanso dailėje	11
1.3. Baroko epochos portretai	16
1.4. Romantizmo portretų specifika.....	20
1.5. Lyčių vaizdavimo tendencijos XIX a. ir XX a.	22
2. SUTUOKTINIŲ PORTRETAS LDK XVI–XVIII A. DAILĖJE.....	27
2. 1. Sutuoktinių portreto ištakos XVI a.	27
2. 2. Sutuoktinių portretai XVII a.	32
2. 3. XVIII a. sutuoktinių portretai	38
3. VYRO IR MOTERS VAIZDAVIMO BRUOŽAI ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVOS PORTRETINĖJE DAILĖJE	45
3. 1. Ironija Žygimanto Augustino portretuose.....	45
3. 2. „Idealizmas“ Algirdo ir Remigijaus Gataveckų portretuose	49
3. 3. Teorinio ir praktinio darbo sąsajos	52
IŠVADOS	54
SANTRAUKA	56
SUMMARY	57
LITERATŪROS SĄRAŠAS	58
ILIUSTACIJŲ SĄRAŠAS.....	61

IVADAS

Portretas (pranc. *portrait* < lot. *protraho* – ištraukiu; iškeliu aikštėn) gali būti tapybos, grafikos, skulptūros arba fotografijos kūrinys. Portrete žmogus vaizduojamas įvairiai: iš priekio (vad. *anfas*), iš profilio, visu ūgiu, iki juosmens, iki kelių, kartais vaizduojama vien galva. Porinis portretas vaizduoja du žmones, grupinis – daugiau nei du. Savitos portreto rūšys yra autoportretai ir portretinė miniatiūra. Portretas dažniausiai kuriamas iš natūros arba natūrinių studijų, tačiau imaginacinis portretas – pagal dokumentinę medžiagą: atsiminimus, fotografijas, literatūrinius arba istorinius šaltinius, gali būti pasinaudojama net išlikusia kaukole (vad. rekonstrukcinis portretas). Portrete atkuriami individualūs konkretaus žmogaus išorės ir charakterio bruožai, dažniausiai siekiama panašumo. Portretas neretai turi ir kitų dailės žanrų elementų – istorinio žanro, natiurmorto, peizažo.

Be abejo, portretas yra meno kūrinys, bet kartu portretą galima priskirti ypatingo tipo menininko sukurtiems objektams, kurie nebūtinai klasifikuojami kaip menas. Pasak meno istoriko Ričardo Brilianto (Richard Brilliant): „Sudėtinga galvoti apie portretus, net nutapytus didžiųjų kūrėjų, kaip apie meną, o ne apie žmogų, kuris yra reprezentuojamas.“¹ Portretas gali būti laikomas tik estetiniu objektu, tačiau lygiai taip jį galima traktuoti kaip vaizduojamo individo substitutą ar vyraujančios visuomenėje abstrakčios idėjos, pvz., socialinio statuso svarbą, narsos, fizinio grožio garbinimą, perteikimą. Tai leistų teigti, kad portretas – istorinis dokumentas, kitaip tariant, menininko, patyrusio didesnę ar mažesnę užsakovo pageidavimų įtaką, ranka siunčiamas pranešimas apie istorinį kontekstą. Pasak tyrinėtojos Shearer West vienas iš būdų patikrinti portreto, kaip meno kūrinio, vertę yra peržvelgti portretų kolekcijų bei galerijų istoriją ir atkreipti dėmesį į portretų saugojimo bei eksponavimo motyvus. Estetinė vertė – kūrinio kokybinis matas, leidžiantis vertinti jį kaip meistrišką, išradingą, gražų, retai buvo svarbiausias veiksnys jį įsigyjant, eksponuojant ar suvokiant.² Dėl savo formų įvairovės portretas gali būti ir yra naudojamas dinastijų įamžinimo, įvairiais proginiais, teisiniais, asmeniniais ar propagandiniais tikslais.

Keičiantis epochoms, portreto paskirtis, jo vieta žmogaus gyvenime patyrė virtualią metamorfozę. Socialiniai, politiniai, geografiniai ir religiniai veiksniai daro įtaką visoms žmogaus gyvenimo sritims, be abejo, formuoja ir meno suvokimą. Kartu, be abejo, labai svarbus yra atminties motyvas – portretas vertintinas kaip asmens atminimo konservavimo būdas, atminties laidininkas bei stimulus ar net tam tikras gyvenimo pratęsimas.

¹ Shearer West, *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004), p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

Tyrimo problematika. Šiame darbe nagrinėjami vyro ir moters vaizdavimo portretinėje dailėje ypatumai, siekiant įvertinti tam tikrų vyro ir moters vaizdavimo archetipų pasireiškimą įvairiais istoriniais laikotarpiais. Analizuojant atsirinktus portretus, bandoma įvertinti vyrų ir moterų įvaizdžio skirtumus bei jų įvaizdžio metamorfozes. Sutuoktinius vaizduojantis portretas buvo pasirinktas ne atsitiktinai: vyro ir moters vaizdavimas kartu suteikia daugiau galimybių suprasti jų padėtį bei tarpusavio santykį analizuojamuoju laikotarpiu ir įvertinti jų vaizdavimo skirtumus nei atskiri vyrų ir moterų, nesiejamų jokiais ryšiais, portretai. Lyčių vaizdavimo portretinėje dailėje bruožai analizuojami vyro ir moters kūno kalbos, jiems priskiriamos atributikos bei juos supančios aplinkos aspektais.

Atskirai šiame darbe nagrinėjamos vyro ir moters vaizdavimo tendencijos Lietuvos portretinėje dailėje XVI–XVIII a. ir mūsų dienomis, siekiant atsekti vyro ir moters vaizdavimo tradicijos susiformavimą Lietuvoje, patirtas įtakas ir įvertinti vyro bei moters įvaizdžio raišką dabartinėje Lietuvos dailėje.

Tyrimo objektas – pasaulio ir Lietuvos menininkų sukurtuose sutuoktinių portretuose atsiskleidžiančios vyro ir moters vaizdavimo tendencijos ir jų pasireiškimas šiuolaikinėje Lietuvos portretinėje dailėje.

Tyrimo laukas. Darbe analizuojami pasaulio ir Lietuvos menininkų sukurti sutuoktinių portretai ir šiuolaikinių Lietuvos menininkų – Žygimanto Augustino bei brolių Algirdo ir Remigijaus Gataveckų – kūryba.

Portretai ir portretinės kompozicijos nagrinėjamos šiais aspektais: objektų kūno kalba, psychologizmas, hierarchinis tarpusavio santykis, kiekvieno iš objektų įvaizdžio atributai. Jei tai būtina analizei atlikti, glaustai aptariamas istorinis kontekstas.

Pasaulinės dailės portreto pavyzdžiai daugiausia atstovauja Vakarų Europos kultūrai, tačiau yra įtraukti ir keli Egipto, Bizantijos, XX a. Amerikos meno pavyzdžiai, taip atskleidžiant sutuoktinius vaizdavusios portretinės dailės įvairumą. Į tyrimo lauką atsakoma įterpti Lietuvos XIX a. ir XX a. portreto pavyzdžius, nes didžiąją šio laikotarpio dalį, išskyrus 1918–1940 m. ir paskutinį XX a. dešimtmetį, Lietuva nebuvo nepriklausoma valstybė: analizuojant portreto raidą politinės priespaudos bei trumpo išsivadavimo iš jos sąlygomis, nagrinėjama tema įgautų kur kas daugiau niuansų, pernelyg išplėsiąčių šio tyrimo lauką.

Siejamą teorinį magistro darbą su praktiniu, buvo pasirinkta LDK portretą lyginti su šiuolaikiniu portretu, o ne, tarkim, su XX a. pr. Pirmosios Respublikos daile. Toks santykis labiau pasitarnauja magistro praktiniam darbui, nes autorės kūrybą formavęs kultūrinis kontekstas yra artimesnis šiuolaikinio meno diskursui.

Tyrimo nagrinėjamuose tiek pasaulinės dailės portretų pavyzdžiuose, tiek LDK portretuose vyrauja (su keliomis išimtimis) didikų atvaizdai. Pažymėtina, kad Lietuvoje XVI–

XVIII a. portretams pozuodavo daugiausia feodalinė aukštuomenė, nes dėl susiklosčiusių politinių aplinkybių portretinė dailė negalėjo išpopuliarėti tarp svarbesnio vaidmens visuomenės gyvenime neatliekančių miestiečių. Šiuo pagrindu dauguma pasirinktų aptarti Vakarų dailės portretų taip pat vaizduoja didikus. Šitaip išvengiama papildomos šiam tyrimui nenaudingos socialinės vaizduojamųjų skirties analizės.

Tikslas ir uždaviniai. Pagrindinis šio darbo tikslas – praplėsti lyčių įvaizdžio diskursą Lietuvos portretinėje dailėje. Šiam tikslui pasiekti keliama toliau nurodyti uždaviniai:

1. Aptarti lyčių vaizdavimo pasaulinėje portretinėje dailėje raidą, analizuojant konkrečius sutuoktinių portretus.
2. Aptarti vyro ir moters įvaizdžio formavimąsi ir raidą LDK XVI–XVIII a. portretinėje dailėje.
3. Ištirti reikšmingus XXI a. pr. lietuvių portretinės dailės pavyzdžius.

Tyrimo metodai: aprašomasis, lyginamasis, analizės.

Literatūros apžvalga. Apžvelgiant pasaulio portretinę dailę pasitarnavo Oksfordo profesorės Šereros Vest (Shearer West) 2004 m. Niujorke išleista knyga „Portraiture“. Knygoje autorė gvildena portreto sąvokos, jo funkcijų, galios ir statuso aspektus, aptaria portretų tipus, amžiaus ir lyties, identiteto vaizdavimą, modernizmo bruožus. Š. Vest pateikia reikšmingas analitines filosofines įžvalgas, padėjusias šio tyrimo autorei suprasti įvairialypę portreto žanro prigimtį ir evoliuciją. Studijoje publikuota autorės sudaryta žymiausių visų laikų portretų laiko juosta³ padėjo šiam tyrimui atrinkti sutuoktinius vaizduojančius pasaulio dailės pavyzdžius.

Aptariant LDK laikotarpio portretus, daugiausia buvo naudojamos Marijos Matuškaitės knygomis: 1984 m. Vilniuje išleista „Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje“ bei 2010 m. ten pat išleista „Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje“. Pirmojoje knygoje autorė nagrinėja portretinės dailės ištakas, pasaulinės ir sakralinės dailės santykį, brandžiausią Lietuvos portretinės dailės laikotarpį (XVII a.) bei portretus, sukurtus paskutiniuoju LDK gyvavimo laikotarpiu (XVIII a.). Antrojoje knygoje aprašomi būdingiausi portreto tipai, jų istorinė raida, analizuojamos Lietuvos portretą veikusios Vakarų ir Rytų dailės srovės, kritiškai vertinamos portretų meninės savybės.

Sociologo Vytauto Kavolio 1992 m. Vilniuje skaityto paskaitų ciklo „Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje“ dalyje „Krikščioniškosios sąmonės struktūros“ analizuojama XVI–XVIII a. moters ir vyro įvaizdžio kaita. Nagrinėjant Lietuvos moterų ir vyrų įvaizdžio problemas

³ Laiko juostoje autorė chronologine seka išdėsto konkrečius laikotarpius ir nurodo šių laikotarpių reikšmingiausius autorius, jų sukurtų darbų pavadinimus bei sukūrimo metus.

LDK itin pasitarnavo V. Kavolio naudotos pirmųjų lietuviškų tekstų citatos bei paties autoriaus įžvalgos, nurodančios itin prieštaringą to meto moterų vertinimą.

Vyro ir moters įvaizdžio analizei praverė 2005 m. Vilniuje išleista dr. Jolitos Sarcevičienės monografija „Lietuvos didikės proginėje literatūroje: portretai ir įvaizdžiai“, nagrinėjanti XVI a. pirmosios pusės–XVII a. antrosios pusės LDK proginę literatūrą. Jos įžvalgos apie XVI–XVII a. socialinį ir kultūrinį gyvenimą Lietuvoje padėjo šiame tyrime objektyviau įvertinti tuometinio moterų ir vyrų socialinio statuso bei reprezentuojamo įvaizdžio santykį.

Dr. Artūro Tereškino 2002 m. publikuotame straipsnyje „Bajoriško „Aš“ retorika: iškalba, kūnas, scena“ analizuojami įvairūs tuometinių didikų ar mąstytojų-moralistų rašytiniai svarstymai apie deramą didiko įvaizdį ir jo reikšmę tuometiniame LDK aukštuomenės gyvenime. Ši analizė pagelbėjo išskirti vyro – LDK didiko – idealui būdingus bruožus ir įvertinti vyriškojo ir moteriškojo įvaizdžio vertės disproporciją.

2004 m. buvo publikuotas doc. dr. Margaritos Jankauskaitės sociologinis straipsnis „Moterų (ne) reprezentacija masinės kultūros vaizdiniuose“ suteikė papildomų žinių apie seniai įsišaknijusius heteronormatyvius stereotipus ir jų transformaciją mūsų dienomis.

Buvo naudojamosi ir daugybe kitų literatūrinių šaltinių, pateikiamų bibliografinių nuorodų sąrašė.

Temos naujumas ir aktualumas. Įvairiais istoriniais laikotarpiais savo vaidmenį portretinėje dailėje atliko sutuoktinius vaizduojantis portretas, pasitarnaujantis ne tik kaip asmens atminimas ar socialinio statuso reprezentacija, bet ir kaip daugialypė medžiaga, leidžianti analizuoti lyčių reprezentacinius kodus, o per juos – socialinį, politinį, kultūrinį kontekstus. Lyčių vaizdavimo archetipai, pasireiškę portrete, vis dar gyvi visuomenėje – tiek žodinėje kultūroje, tiek šiuolaikinėse medijose bei vaizduojamajame mene. Vyro ir moters portretinio įvaizdžio ištakos bei jo kaita yra aktualūs ir šiandien, nes pasak Margaritos Jankauskaitės, „daugelis pamatinių strategijų, nesunkiai atpažįstamų šiuolaikiniuose, masinės kultūros eksploatuojamuose, moterų įvaizdžiuose, buvo suformuotos dar renesanso laikais, kai įsitvirtino moters (stebimo objekto) ir vyro (kuriančio subjekto) priešprieša.“⁴ Portretas Lietuvos dailėje yra išsamiai aptartas, tačiau visuose nagrinėtuose šaltiniuose stigo vienalytės lyginamosios moterų ir vyrų vaizdavimo analizės, kokią pavyko rasti literatūrinius lyčių įvaizdžius tyrinėjusių mokslininkų veikaluose.

⁴ Margarita Jankauskaitė, „Moterų (ne)reprezentacija masinės kultūros vaizdiniuose“ in *Acta Sociologica. Mintis ir veiksmai* 2004/3 (teminis numeris), ISSN 1392-3358 p.52.

Darbe siekiama praplėsti lyčių įvaizdžio diskursą Lietuvoje, tiriamąja medžiaga pasirenkant įvairių istorinių laikotarpių sutuoktinių portretus, giliau atskleidžiant vyro ir moters santykius ir jų atliekamus socialinius vaidmenis.

Darbo struktūra:

Įvade aptariama portreto sąvoka, pristatoma tyrimo tema, problematika, tikslai, uždaviniai, nurodomi tyrimo metodai. Apžvelgiama naudota literatūra ir šaltiniai, aptariamas ir įvertinamas temos naujumas bei aktualumas.

Pirmajame skyriuje remiantis prof. Šereros Vest sudaryta laiko juostos pavyzdžiais, aptariama pasaulinės portretinės dailės raida. Pirmasis skyrius turi penkis poskyrius, suskirstytus chronologine seka pagal laikmečius. **1 poskyryje** aptariami du pavyzdžiai: Amarnos periodo egiptietiškas reljefas, vaizduojantis faraoną Echnatoną ir Nefertitę, bei bizantinė mozaika, vaizduojanti imperatorių Justinianą ir imperatorienę Teodorą. **2 poskyryje** aptariamas vienas itališkojo renesanso ir du Šiaurės renesanso portretinių kompozicijų pavyzdžiai: itališkąjį renesansą atstovauja Pjero dela Frančeskos „Urbino hercogų portretas“, Šiaurės renesansui – Jano van Eiko „Arnolfinių portretas“ ir Hanso Hobeino altorinis paveikslas „Švč. Mergelė ir burmistro Mejerio šeima“. **3 poskyryje** nagrinėjami penki baroko portretinės dailės pavyzdžiai: Piterio Pauliaus Rubenso „Autoportretas su Izabele Brant“, Diego Velaskeso „Mariana Austrietė“, „Pilypas IV“, „Freilinos“ ir Tomo Geinsboro „Misteris ir misis Endriai“. **4 poskyryje** analizuojamas Francisko Gojos paveikslas „Karolis IV su šeima“. **5 poskyryje** analizuojamas Edgaro Dega „Beleli šeimos“ portretas ir du XX a. portretų pavyzdžiai: Grantio Vudo „Amerikietiška gotika“ bei Davido Hoknio „Ponas ir poninė Klark ir Persis“.

Antrajame skyriuje nagrinėjami LDK XVI–XVIII a. sutuoktinių portretai. Skyrius turi tris poskyrius. Jie išdėstyti pagal amžius chronologine seka: **poskyryje** „Sutuoktinių portreto ištakos XVI a.“ analizuojama XVI a. portreto raida, aptariamas sutuoktinių portretuose vyravusių lyčių vaizdavimo tendencijų susiformavimas, **2 ir 3 poskyriuose** analizuojami XVII a. ir XVIII a. sutuoktinių portretai, pateikiami būdingiausi aptariamo laikmečio pavyzdžiai.

Trečiajame skyriuje analizuojami keli šiuolaikinių (XXI a. pr.) Lietuvos menininkų sukurti portretai: **1 poskyryje** per istorinio portreto prizmę analizuojama Žygimanto Augustino kūryba, **2 poskyryje** – Remigijaus ir Algirdo Gataveckų projektas „Poveikis“. **3 poskyryje** apžvelgiamos autorės teorinio ir praktinio darbo sąsajos.

1. LYČIŲ VAIZDAVIMO BRUOŽAI PASAULIO DAILĖJE

Šis skyrius grindžiamas tyrinėtojos Šererės Vest knygoje sudaryta laiko juosta⁵, kurioje pažymėti žinomiausi ir reikšmingiausi pasaulio portretai nuo 5000 m. pr. m. e. iki m. e. 2001 m. Iš jų buvo atsirinkta daugiausia tapybos darbų, nors buvo pasirinktas ir vienas skulptūrinis reljefas bei dvi mozaikos – portretai ir portretinės kompozicijos. Kūriniai buvo atrinkti remiantis dviem kriterijais: pirmasis, portrete turi būti vaizduojama pora – vyras ir moteris, siejami santuokinio ryšio. Kitas kriterijus – atrinkti tie portretai ir portretinės kompozicijos, kurių analizės ir interpretavimo galimybės, teikiamos tiek paties kūrinio, tiek istorinės medžiagos, šio magistrinio darbo autorės požiūriu yra didžiausios.

Analizuojami portretai žymi šias epochas: Senovės Egipto, Bizantijos, Šiaurės ir Italijos renesanso, Baroko, Romantizmo, XIX a. ir XX a. Daugiausia tai reprezentaciniai didikų atvaizdai, nors pasirinkti XIX a. ir XX a. portretai vaizduoja vidurinėsios ar aukštesnės vidurinėsios klasės atstovus. Sprendimas daugiausia rinktis portretus, kuriuose vaizduojami aukštuomenės atstovai, buvo priimtas todėl, kad pagal konkrečiam laikmečiui priimtinus socialinius standartus būtent tokio tipo istoriniuose portretuose justi poreikis labai aiškiai diferencijuoti vyro ir moters įvaizdžius. XIX a. ir XX a. dramatiškai keičiantis klasiinei visuomenės sanklodai, kito ir portreto žanro traktuotė bei sklaida, tad šio laikotarpio pavyzdžiai veikiau yra reprezentaciniuose portretuose aptinkamų nusistovėjusių lyčių vaizdavimo tendencijų atspindžiai.

1.1. Senovės Egipto ir Bizantijos portretai

Faraono Amenhotepo IV (1375–1336 m. pr. m. e.), vėliau pasivadinusio Echnatonu dievo Atono garbei, kurį pripažino kaip vienintelį dievą, valdymo metu (jis valdė 1348 m.–1332 m. pr. m. e.) įvyko daug šalių sukrėtusių reformų – politikoje, religijoje, mene. Echnatono viešpatavimo metu mene gimė visiškai originalus stilius vadinamas Amarnos periodu. Dailininkai, skirtingai nuo monumentaliojo kanono, vaizduodami žmogų stengėsi parodyti jo judesius, kūno apimtį ir tolydžio tolo nuo tradicinio schematinio žmogaus vaizdavimo. Juose nebuvo



1 il. Echnatonas ir Nefertitė su vaikais, Nežinomas autorius, 1345 m. pr. m. e.

⁵ Shearer West, *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004), p. 236.

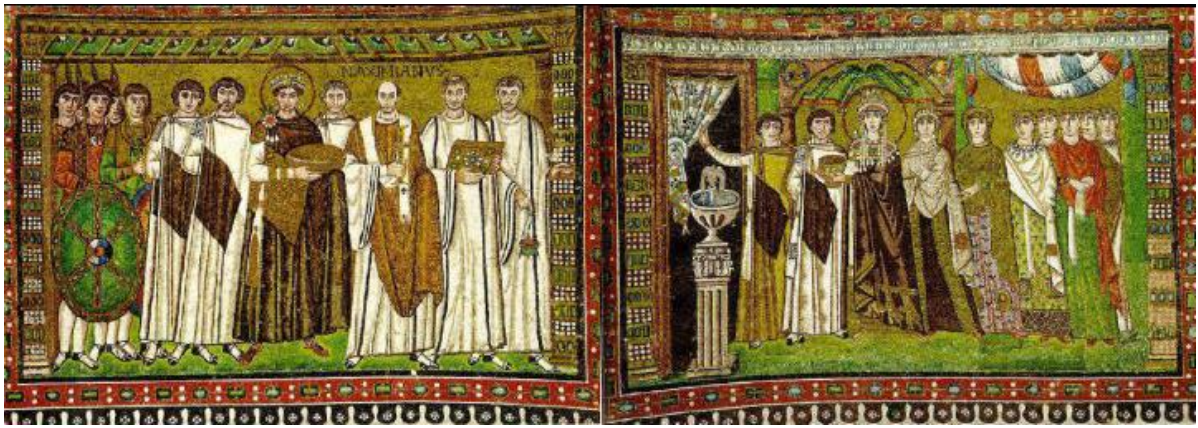
ankstesniems faraonų atvaizdams būdingo oraus sąstingio. Iliustracijoje (1 il.) aiškiai matyti Echnatono noras, kad dailininkai pavaizduotų jį ir jo žmoną Nefertitę žaidžiančius su vaikais po juos laiminančia Atono saule. Atonas čia vaizduojamas kaip saulės diskas, kurio spinduliai užsibaigia mažomis žmogaus plaštakomis. Faraonas ir jo žmona pateikiami ne kaip nepasiekiamos dievybės, bet kaip paprasti žmonės, besidžiaugiantys kasdienio šeimos gyvenimo akimirka. Žmonių figūros, palyginti su pirmtakų kūriniais, atrodo itin plastiškos, laisvos, siekiama atskleisti individualius vaizduojamųjų bruožus. Šis reljefas buvo pasirinktas tyrimui kaip vienas išskirtiniausių Egipto meno pavyzdžių, vaizduojančių sutuoktinius.

Skirtingai nuo ankstesnių Egipto dailės pavyzdžių, šio skulptūrinio reljefo kompozicijoje Nefertitė užima lygiavertišką poziciją Echnatono atžvilgiu – faraonas vos didesnis, tačiau tai galėjo lemti anatomicinio tikslumo siekis, o ne vaizduojamųjų hierarchinę atskirtis. Abu valdovai sėdi vienas prieš kitą ir žaidžia su vaikais. Šiame buitiskame siužete, krenta į akis, kad vaikų priežiūra nėra priskiriama moteriai – abu tėvai tolygiai skiria savo dėmesį dukroms, taip tarsi parodant, kad jie abu vienodai dalijasi pareigomis. Nefertitės gyvenimo faktai ir įtaka valdovui patvirtina reljefe atskleidžiamą jos reikšmingumą: Echnatono valdymo metu Nefertitės statusas nebuvo žemesnis nei karaliaus, be to, kurį laiką po Echnatono mirties ji buvo vienintelė Egipto valdovė. Nejprasta, tačiau vienu metu šalį valdė du karaliai. Akivaizdu, kad Nefertitė turėjo didžiulę politinę galią aptariamam laikotarpiu, kuri nebuvo šešėlinė, o priešingai – atvirai propaguojama. Taigi šis portretinės dailės pavyzdys yra išskirtinis tuo, kad jį aptariant sunku diferencijuoti vyro ir moters įvaizdžius ar įvardyti šių įvaizdžių hierarchinę asimetriją vienas kito atžvilgiu. Jis sąžiningai perteikia realius Echnatono ir Nefertitės santykius.

Bizantijos imperija susikūrė vėlyvojoje Antikoje, rytinėje Viduržemio jūros dalyje, iš rytinės Romos imperijos dalies ir žlugo 1453 m. osmanams užėmus Konstantinopolį. Bizantijos monumentaliojoje dailėje iškilo atvaizdų naudojimo religijoje problema. Debatų dėl meno bažnyčioje padarinys buvo vidaus skulptūros išstūmimas iš šventyklų, nes skulptūra to laikmečio krikščionims asocijavosi su pagonių garbintais stabais. Vis dėlto popiežius Grigalius Didysis palaikė atvaizdų naudojimą bažnyčios sienoms puošti. Jo teigimu, paveikslai galėjo atstoti rašytinį knygos tekstą: „Tapyba gali duoti beraščiams tai, ką raštas gali duoti raštingiesiems.“⁶ Suvokiant dailės kūrinius kaip krikščioniškosios istorijos pasakojimo būdą, naudojantis simboliniais kodais ir aiškiomis formomis buvo siekiama išgryninti ir atskleisti biblinių pasakojimų prasmes.

Imperatoriaus Justiniano valdymo metais (527–565 m.) Italijoje, Ravenoje, buvo pastatyta Šv. Vitalio bazilika. Ši bazilika laikoma reikšmingiausiu bizantinio laikotarpio

⁶ E. H. Gombrich, *Meno istorija* (Vilnius: Alma littera, 2014), p. 135.



2 il. Imperatorius Justinianus su palyda, imperatorienė Teodora su palyda, Nežinomas autorius, 526 -548 m.

statiniu, kurio interjerą beveik ištisai dengia mozaikos. Bazilikos mozaikų siužetuose dominuoja vaizdai iš Senojo Testamento. Šalia biblinės tematikos kūrinių aptinkami ir naujų temų siužetai – paties imperatoriaus Justiniano ir jo žmonos Teodoros su svitomis kompozicijos (2 il.). Įsiterpdami tarp dominuojančių religinės tematikos atvaizdų, šie pasauliečius vaizduojantys portretai tampa itin aktualūs pasirinktai temai. Šios dvi mozaikos tarsi sudaro imperatoriaus ir imperatorienės portretų porą. Abiejų mozaikų kompozicijos yra centrinės – apsupti palydovų abu valdovai stovi jų viduryje. Imperatorių Justinianą vaizduojančioje mozaikoje figūros išrikiuotos trimis grupėmis, kurių kiekviena turi savo lyderį. Pirmąją grupę sudaro imperatorius, vaizduojamas kompozicijos centre su auksine aureole, ir jo aplinkos žmonės. Kitos dvi grupės yra sudarytos iš dvasininkų ir kareivių. Kompozicija pasižymi aiškiu ir lakonišku figūrų išdėstymu neutraliame fone, išilgintomis kūno formomis, sustingusiais judesiais, bejausmiai stilizuotais, tačiau turinčiais individualių bruožų veidais. Kita panašios tematikos bazilikos mozaika vaizduoja taip pat neįprastą figūrų grupę – Justiniano žmoną Teodorą, išdidžiai stovinčią su brangakmeniais puošta karūna dvasininkų ir būrelio moterų apsuptyje.⁷

Kompozicijos požiūriu, kaip ir Echnatono bei Nefertitės reljefe, abi sutuoktinių figūros yra lygiavertės: jos vienodo dydžio, imperatorius ir imperatorienė pristatomi kaip išskirtiniai asmenys. Vis dėlto sutuoktiniai nevaizduojami kartu, jų mozaikos netgi nėra greta, o puošia priešingas sienas, taip sukurdamos savitą kiekvieno iš jų žvilgsnio projekciją. Nuo priešingų sienų jie reikliai ir įdėmiai žiūri į žiūrovą arba vienas į kitą. Menininko pasirinktas kompozicinis principas sutuoktinius vaizduoti ne kartu, o atskirai pabrėžia ne tiek juos jungiantį santuokinį ryšį, kiek kiekvieno iš jų socialinį ir politinį išskirtinumą bei individualumą. Kūrinio personažų gyvenimo faktai patvirtina jų abiejų ryšį ir reikšmingumą.

⁷ Laura Lukoševičiūtė, Lietuvos mozaikos menas sovietmečiu. Magistro darbas. Vytauto Didžiojo universitetas, 2011.

Justinianas pripažino neeilinius žmonos gebėjimus, ji buvo jo patarėja. Teodora darė didelę įtaką įstatymų leidimui, pavyzdžiui, jos pastangomis buvo priimti įstatymai, pagerinę moterų teises ir statusą⁸. Vis dėlto karių grupelės ir vyskupo Maksimiano bei kitų dvasininkų grupės pavaizdavimas Justiniano mozaikoje rodo, kad pagrindiniai politinės ir karinės galios svertai buvo imperatoriaus rankose.

1.2. Portretai Renesanso dailėje



3 il. „Urbino hercogų portretas“,
Pjero dela Frančeska (Piero della Francesca),
1465–1475 m.

Renesanso epochos žmogus, kitaip nei praėjusiais amžiais, kur kas labiau vertina savo nepriklausomybę bei išskirtinumą žemiškajame gyvenime. Jis nebėra linkęs būti vien tik „dieviškojo plano“ dalis, bet pasiryžęs pats dalyvauti atgimstančio pasaulio kūrybiniame procese. Tai lėmė daugybę pokyčių bei atradimų tuometiniame moksle ir mene. Šalia bažnytinės dailės suklesti pasaulietinė, o joje svarbią vietą užima portretas.

Šiai epochai atstovauja italų dailininko Pjero dela Frančeskos (Piero della Francesca; 1410–20–1492 m.) tapytas porinis Urbino hercogų portretas, vaizduojantis Urbino hercogą Federiko da Montefeltro ir hercogienę Batistą Sforcą. Tai

garsus ankstyvojo renesanso tapybos pavyzdys (3 il.). Šis diptikas buvo pasirinktas nagrinėti atsižvelgiant jame aiškiai atskleidžiamus patriarchalinei visuomenei būdingus moters ir vyro įvaizdžius. Paveikslas yra sudarytas iš abiejų pusių tapytų dviejų medinių plokščių, kurias, manoma, buvo galima versti kaip knygą. Vidinėse tokios knygos pusėse vaizduojami Urbino hercogai, išorinėse – kiekvieno jų triumfo kinkinys.

Portretai tikriausiai buvo sukurti nusižiūrėjus nuo antikinių monetų, kuriose Romos imperatoriai būdavo vaizduojami profiliu. Tradiciškai renesansiniame poriniame portrete vyras būdavo vaizduojamas iš kairės pusės, žmona – iš dešinės. Šiame portrete yra atvirkščiai. Tai būtų galima paaiškinti Federiko da Montefeltro sužeidimu kardu į dešiniąją veido pusę per riterių turnyrą. Vyras neteko akies (sužeidimas matyti iš nosies formos), todėl jis buvo

⁸ The Vizier, „How Theodora Championed the Rights of Women “ in *Neo Byzantium: The Guide to the Byzantine Empire for General Readers*, 2010
<http://neobyzantium.com/how-theodora-championed-the-rights-of-women/> [žiūrėta 2015-10-03]

vaizduojamas pasisukęs kairiąja veido puse.⁹ Labai panašiai šio didiko veido bruožai vaizduojami ir kituose jo atvaizduose.

Urbino hercogų portrete sutuoktiniai ramiai žvelgia vienas į kitą. Į akis krinta tai, kad vyras pasižymi ryškiais individualiais bruožais – charakteringas profilis, akys, odos tipas, net apgamų išsidėstymas. Moteris labiau idealizuojama, jos bruožai primena ankstyvajam renesansui būdingą Švc. Mergelės Marijos atvaizdą. Tapatinimą su Marijos atvaizdais patvirtina ir puošnus perlų vėrinys. Tokio tipo kaklo papuošalai aptariamuoju laikotarpiu dažnai būdavo tapomi ant šventosios kaklo. Perlai simbolizavo Dangaus Karalienę (lot. *Regina caelis*)¹⁰.

Už hercogų nugarų plytintis peizažas veikiausiai liudija apie jų valdomų žemių plotus. Už hercogo atvaizdo plaukioja laiveliai, už hercogienės – gausiai užderėjusių lysvių lapija. Tai gali simbolizuoti pasyvųjį šeimos židinį saugančios moters pradžą ir aktyvųjį pasaulį tyrinėjančio ir užkariaujančio vyro pradžą. Kartu vyrui priskiriamame peizaže gali būti įžvelgiamas ir tam tikras biografinis elementas, mat hercogas, būdamas žymus karvedys, dažnai keliaudavo ir dalyvaudavo mūšiuose.

Kitoje plokščių pusėje vaizduojamos hercogo ir hercogienės triumfo kariatės su lotyniškais paaiškinimais. Hercogas vaizduojamas su šarvais ir skeptru rankoje. Jį karūnuoja Pergalė, kinkinį veda angelas (putas). Tarp puto ir hercogo sėdi keturios dorybės: Išmintis, Nuosaikumas, Tvirtybė ir Teisingumas. Hercogienės karietą traukia vieneragiai (tyrumo simbolis). Prie hercogienės, skaitančios knygą, sėdi šios dorybės: Tikėjimas, Skaistybė, Viltis ir Kuklumas.¹¹

Kiekvienai triumfo scenai yra skirtas lotyniškas paaiškinimas. Užrašą, skirtą hercogo triumfo kinkiniui, būtų galima išversti taip: „Jis važiuoja didingas šlovingame triumfe. Amžina jo dorybių šlovė garsina jį kaip vertą laikyti skeptrą, lygų patiems didžiausiems karvedžiams.“¹² Hercogienei skirtas užrašas skelbia: „Ji, kuri išsaugojo kuklumą sėkmėje, garbinama visų žmonių lūpose, minint jos didžiojo vyro šlovingus žygius.“¹³

Vertinant šiuos užrašus lyčių vaizdavimo skirtumų požiūriu, būtų galima teigti, kad jie patvirtina pirmiau išsakytas mintis apie pasyvųjį ir aktyvųjį priešingų lyčių pradus, nes toks pasidalijimas į vaizdžiais ir vaidmenimis būdingas patriarchalinės visuomenės tipui: hercogienės didžiausias pasiekimas buvo kukli laikysena sutuoktinio šlovingų žygių

⁹ Diane Bodart, *Renaissance & Mannerism* (New York: Sterling, 2005), p. 67.

¹⁰ Norbert Schneider, *The art of the portrait*, Koln: Taschen, 2002, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² Frank Zöllner, „The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture“ in *ART-Dok: Digital Repository Art History*, 2005 http://vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:J.04~2012~ISSN_2029-4573.N_3_2.PG_71-94 [žiūrėta 2015-11-26]

¹³ *Ibid.*, p. 4.

akivaizdoje. Tai rodo, kad portreto autorius bandė visomis išgalėmis – tiek idealizuodamas jos veido bruožus, tiek pritaikydamas jai konkrečią simboliką: vienaaragiai, skaistybė, nuolankumas, kuklumas – priartinti hercogienę prie tuometinio tobulos moters archetipo. Tuo tarpu Batista Sforca garsėjo stipriu, valdingu charakteriu – ji sėkmingai valdė ir tvarkė šeimos turtą, vyrui išvykus. Iš šio biografinio fakto galima būtų spėti, kad kuklumas ir tų laikų moteriai priskiriamas nuolankumas toli gražu nebuvo jai itin artimos ar ją nusakančios vertybės. Taigi portretu greičiausiai buvo formuojama viešoji nuomonė, prasilenkianti su realiomis asmens charakterio savybėmis.

Šiaurės Europoje italų renesanso laimėjimai buvo perimti iš dalies. Nyderlandų šalys neturėjo antikos meno palikimo, tad šis neformavo vietinių menininkų grožio kanonų suvokimo. Šiaurės Europos mene ilgą laiką justu buvo vėlyvosios gotikos įtaka. Nyderlandų tapybos suklestėjimas labiausiai sietinas su Jano van Eiko (Jan van Eyck) vardu. Janas van Eikas (1390–1441 m.) savo kūryboje daugiausia dėmesio skyrė regimojo pasaulio perteikimui. Jis be galo kruopščiai tapydavo vaizduojamų scenų detales, išryškindamas daiktų medžiagiškumą, suteikdamas savo kompozicijoms erdvės gilumo įspūdį. Taip pat gali būti, kad būtent šis dailininkas išrado aliejinės tapybos techniką, vietoje kiaušinio, kaip rišamosios medžiagos, ėmęs naudoti aliejų.¹⁴



4 il. „Arnolfinių portretas“, Janas van Eikas
(Jan van Eyck), 1434 m.

„Arnolfinių portretas“ (4 il.) yra vienas garsiausių Šiaurės renesanso portretinės tapybos pavyzdžių. Šiam tyrimui „Arnolfinių portretas“ pasirodė nepaprastai tinkamas dėl beveik kiekvienoje paveikslo detalėje užkoduotų simbolinių prasmų, nusakančių vyro ir moters pasiskirstymą socialiniais vaidmenimis. Manoma, kad paveikslo pagrindiniai herojai yra italų prekijas Giovanni di Nicolao Arnolfini ir jo žmona Žana de Šenani. Italų pirklys ir jo žmona vaizduojami lemtingą priesaikos akimirką jungtųjų metu savo namuose Briugės mieste.¹⁵

Paveikslas turi aiškią kompozicinę ir prasminę ašį, kurios centras – sujungtos jaunavedžių rankos. Nagrinėjant jaunųjų bruožus, kūno kalbą bei aplinką, įsitikinama, kad paveikslas yra androcentriškas, t. y. į vyrus orientuotos kultūros produktas. Tai pirmiausia išduoda rankų padėtis: ant ištiestos vyro rankos romiai paguldyta moters ranka.

¹⁴ E. H. Gombrich, *Meno istorija* (Vilnius: Alma littera, 2014), p. 240.

¹⁵ *Ibid.*, p. 240.

Vyro judesys – ištiesiama ranka – imperatyvus moters atžvilgiu, ji nuolankiai rezonuoja vyro gestui ištiesdama savo ranką. Laiminantis kitos rankos gestas taip pat priklauso vyrui, tarsi paskelbiančiam / patvirtinančiam santuokos faktą. Kita moters ranka padėta ant pilvo – tai nebūtinai reiškia, kad ji yra nėščia, veikiausiai tai nuoroda į pagrindinį moters uždavinį santuokoje – giminės pratęsimą. Vyras pasisukęs į žiūrovą – tarsi leidžiama suprasti, kad jo interesai sietini su išorine aplinka, jie netelpa šeimyninio gyvenimo rėmuose. Tuo tarpu moteris pasisukusi veidu į vyrą – jis yra esminė jos savirealizacijos priemonė ir tikslas.

Šuo, nors ir vaizduojamas paveikslo centre, vis dėlto yra pasisukęs į moterį. Tai ištikimybės, paklusnumo – tuo metu postuluojamų moters vertybių – simbolis. Kituose kambaryje vaizduojamuose objektuose taip pat galima aptikti skirtingos vyro ir moters paskirties ženklus. Vyro pusėje matyti langas, tarsi nuoroda į atvirą, pasaulietišką vyro prigimtį, moters pusėje kambarys yra uždaras – matyti lova, besiriamianti į numanomą sieną – šeimos židinio simbolis. Ant lovos atkaltės krašto stovi nedidelė medinė gimdyvių globėjos šv. Margaritos statulėlė, kuri galėtų vaizduoti ir namų šeimininkių globėją šv. Mortą. Vyro ir moters apavas, esantis ant grindų, kalba apie tą patį lyčių pasiskirstymą vaidmenimis: vyro batai padėti priekiu į numanomą langą, kur matomas apšviestas grindų plotas, tuo tarpu moters – nosimis remiasi į lovą. Taip tarsi nurodomos skirtingos sutuoktinių gyvenimo kelio kryptys: vyro – atvira, pasaulietinė, moters – uždara, sietina tik su privataus šeimos rato interesais.

Hansas Holbeinas Jaunesnysis (Hans Holbein the Younger; 1497–1543 m.), Renesanso epochos vokiečių tapytojas ir grafikas, antrąją gyvenimo pusę praleidęs Anglijoje, savo kūryboje meistriškai pasinaudojo tiek Šiaurės renesanso, tiek itališkojo renesanso meistrų laimėjimais. Jis priklausė tai menininkų kartai, kurią smarkiai paveikė Šiaurės kraštuose – Vokietijoje, Olandijoje ir Anglijoje – vykusio reformacijos krizė, kai buvo siekiama visiškai atsisakyti bažnytinio meno, kaip stabmeldystės apraiškos.¹⁶

H. Holbeino genialumą atskleidžia jo, vos sulaukusio trisdešimties metų, nutapytas altorinio tipo paveikslas, vaizduojantis donatoriaus burmistro Mejerio šeimą, suklupusią priešais Švc. Mergele Mariją. Tokio tipo paveikslai buvo tapomi įvairiuose kraštuose, taip pat ir Lietuvoje. Nors šis darbas pagal savo tipą nėra portretas, tačiau jame vaizduojamų žmonių portretiniai bruožai yra itin iškalbingi. Paveikslas tiesiog užpildytas detalėmis, kalbančiomis apie tankų simbolinį šio kūrinio audinį. Šiam tyrimui jis pasirinktas ne tik dėl išsamios lyčių vaizdavimo analizės galimybės, bet ir dėl unikalaus kelių moters įvaizdžių viename paveiksle supriešinimo. Burmistras vaizduojamas su abiem savo žmonomis – mirusia ir gyva, dukra bei sūnumis, besimeldžiantys Švc. Mergelei Marijai.

¹⁶ E. H. Gombrich, *Meno istorija* (Vilnius: Alma littera, 2014), p. 375.



5 il. „Švč. Mergelė ir burmistro Mejerio šeima“, Hansas Holbeinas Jaunesnysis (Hans Holbein the Younger), 1528 m.

Šiame paveiksle gausu mistinių simbolių ir persipinančių prasmų. Vertinant lyčių vaizdavimo skirtumus, pirmiausia galima pastebėti, kad šiame paveiksle vyras ir sūnūs užima tradiciškai vyrams skirtą kairiąją, o moterys – dešiniąją pusę. Įdomu, kad vyro, žmonų bei dukros veidai perteikti realistiškai, atskleidžiant charakteringus bruožus (matyt, remtasi natūros studijomis), o Švč. Mergelė Marija ir burmistro sūnūs primena idealizuotus itališkojo renesanso portretus. Tai būtų galima aiškinti tuo, kad Švč. Mergelės Marijos portretas yra imaginacinis. Tokio tipo portretas yra įsivaizduojamas mirusiojo, dažniausiai istorinio asmens, atvaizdas, neretai kuriamas praėjus šimtmečiams po jo mirties. Jis komponuojamas laikantis to asmens vaizdavimo ikonografinės tradicijos ir pritaikant dailininko gyvenamajam laikotarpiui būdingus atributus ir meninės išraiškos priemones)¹⁷. Tokiu atveju gyvųjų ir religinio personažo vaizdavimo kontrastas atrodytų suprantamas. Kitas klausimas – kodėl taip pat idealizuojami burmistro sūnūs? Visų pirma reikėtų pasakyti, kad apie burmistro sūnus nėra pavykę rasti patikimos informacijos, net abejojama, ar jie išvis buvo.¹⁸ Įsižiūrėjus į dvi poras paveiksle – Švč. Mergelę Mariją ir kūdikėlį Jėzų bei į vyresnįjį ir jaunesnįjį burmistro sūnus – išryškėja gausybė panašumų: 1) aprangos detalės: tik Marijos ir vyresniojo sūnaus drabužiuose matyti vienodos sagos bei raudonos spalvos aprangos elementai; 2) veido bruožai ir kūno kalba: abiejų porų vienoda plaukų spalva, vyresniojo burmistro sūnaus ir Marijos itin panašūs veido bruožai ir išraiškos bei rankų padėtis, akivaizdus abiejų kūdikių panašumas. Triukdo būtent po šios ketveriukės kojomis sujauktas kilimas – netvarkos ženklas. Taip pat įdomu, kad šventieji čia neturi nimbų; nebent nimbu laikytume architektūrinį elementą virš jų galvų.

Intriguojančią šventųjų ir burmistro sūnų sąsają šiek tiek bando atskleisti Hanso Holbeino kūrybos tyrinėtojas Derekas Vilsonas¹⁹. Autorius teigia, esą Švč. Mergelės atvaizdui pozavo Bazelyje gerai žinoma Magdalena Offenburg, garsėjusi grožiu ir puolusia morale. Ji pozavo keliems Holbeino paveikslams, tikėtina, kad jam tapant nagrinėjamąjį paveikslą Magdalena Offenburg buvo jo meilužė. Taigi sąsajos tarp artimų pagal vaizdavimo ypatumus paveikslo personažų galėtų būti paaiškinamos H. Holbeino siekiu prikišti buvusiai mylimajai nederamą elgesį, gal net vaiką, gimusį iš nesantuokinių ryšių.

¹⁷ Imaginacionio portreto apirėžimas <http://konsultacijos.vlkk.lt/lit/95890> [žiūrėta 2015-12-06]

¹⁸ Derek Wilson, *Hans Holbein – Portrait of an Unknown Man*, (London: Pimlico, 2006), p. 112.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

Kai kurios paveikslo detalės leidžia spėti, kad ir šiame kūrinyje tradiciškai prioritetas vaidmuo skiriamas vyrui – burmistrai, nes jis vienintelis iš visų yra pakėlęs akis į šventuosius, tarsi vienintelis turėtų šią teisę ar vienintelis galėtų pakilti dvasia virš žemiškosios būties. Abi jo žmonos, tiek gyva, tiek mirusi, kaip ir Arnolfinių portrete, žvelgia į savo vyrą – tarpininką tarp moters ir likusio pasaulio, nes moters ryšys su išoriniu gyvenimu įmanomas tik per šio tarpininko autoriteto, jo vertybinės sistemos prizmę. Beje, vyro vaidmens svarbą patvirtina ir jį gaubiantis Švc. Mergelės Marijos apsiaustas (tokio tipo paveiksluose reiškiantis šventojo globą), tarsi pabrėžiantis jo, kaip atsidavusio donatoriaus, svarbą.

1.3. Baroko epochos portretai

XVI a. pabaiga žymi Baroko epochos pradžią. Iškilmingu ir jaudinančiu baroko menu sėkmingai naudojosi Romos katalikų bažnyčia, siekdama sustiprinti liaudies tikėjimą ir palenkti ją savo pusėn. Dvasininkams ir valdovams šis stilius reprezentavo galybę ir jėgą, todėl jų proteguojamas jis netruko apimti visą Europą. Bene įtaigiausiais barokinius idealus savo kūryboje įkūnijo Piteris Paulius Rubensas (Piter Paul Rubens; 1577–1640 m.). Šis



6 il. „Autoportretas su Izabele Brant“, Piteris Paulius Rubensas (Piter Paul Rubens), 1609 m.

Piterio Pauliaus Rubenso paveikslas (6 il.) buvo nutapytas tais pačiais metais, kai Rubensas vedė Izabelą Brant ir veikiausiai tai buvo vestuvinė dovana. Izabela Brant buvo įtakingo Antverpeno valdininko dukra.²⁰ Tai visafigūris porinis portretas, vaizduojantis laimingą porą. Jiems už nugaros, tarsi žalia draperija, apglėbianti įsimylėjęlius, veši sausmedis. Skirtingose kultūrose sausmedis simbolizuoja vis kitokio pobūdžio meilę – vienur jis gali būti laikomas

ištikimos, kitur – aistringos meilės ženklu. Rubensas

save pavaizdavo kaip elegantišką, riterišką, kartu linksmą ir atsipalaidavusį sutuoktinį. Jis sėdi, užmetęs koją ant kojos, ir žvelgia į žiūrovą iš aukštesnės nei

žmona pozicijos – čia galima būtų išvelgti tam tikrą hierarchinės gradacijos pėdsaką. Nepaisant šio dailininko braižui būdingo figūrų laisvumo ir neformalios aplinkos, jis paiso kompozicinio sutuoktinių vaizdavimo kanono – vyras įkomponuotas kairėje, žmona – dešinėje pusėje. Tai šiek tiek primena teksto skaitymą: pradedame skaityti iš kairės pusės, taigi kairė pusė yra pradžia, o dešinė – tęsinys. Būtų galima sakyti, kad moters atvaizdas yra

²⁰ Norbert Schneider, *The art of the portrait*, (Koln: Taschen, 2002), p. 138.

tarytum vyro atvaizdo tęsinys. Moters grožis ir puošnumas tarsi pratęsia pasakojimą apie užtikrintą vyro socialinę padėtį. Abu veikėjai žvelgia į žiūrovą. Tai galima būtų paaiškinti herojų asmeniniu santykiu su paveikslo autoriumi.

Be abejo, šis paveikslas įamžina laimingą Rubenso ir Izabelos Brant sąjungą, jų meilę. Bet verta atkreipti dėmesį į kai kuriuos įvaizdžio atributus, pavyzdžiui, į tai, kad Rubensas save vaizduoja viena ranka laikantį moters ranką, kita ranka atsainiai glaudžiantį prie savęs kardą. Vitalijus Michalkovskis straipsnyje „Kalavijo simbolika“ teigia, kad „ginklo turėjimas ir nešiojimas simboliškai buvo siejamas su asmens laisve ir garbingu visaverčio savo genties ar luomo atstovo statusu“²¹. Taigi, net tokia romantiškos nuotaikos persmelktame paveiksle matome vyro įvaizdžio atributą, kuris reprezentuoja laisvą ir visavertę asmens padėtį sociume. Tuo tarpu nėra jokių išskirtinių atributų, atskleidžiančių Rubenso žmonos tapatybę. Moters drabužiai ištaigingi, kiek koketiškai pakreipta skrybėlė, ji vos vos šypsosi – atrodo laiminga ir patenkinta.

Pažymėtina, kad šiame paveiksle, kaip ir „Arnolfinių portrete“, jaunavedžiai yra sujungę rankas. Abiejuose portretuose vyras yra tas, kuris paduoda savo ranką, moteris – ta, kuri atsako, ištiesdama savąją. Vyras inicijuoja, palaiko, užtikrina, moteris – pasitiki, atsiduoda ir yra priklausoma. „Rubenso autoportretas su Izabele Brant“ neleidžia abejoti, kad ir žmona yra sėkmingo, solidaus vyro įvaizdžio atributas.

Vienas pačių žymiausių visų laikų ispanų dailininkų – Diegas Velaskesas (Diego de Silva y Velázquez; 1599–1660 m.). Jo kuriami portretai, pasižymi giliu psychologizmu bei drąsia, meistriškai įvaldyta plastine raiška. Kurdamas Ispanijos didikų portretus, atliekančius reprezentacinę funkciją, menininkas subtiliai atskleidė vidinį vaizduojamųjų gyvenimą.

Paveikslas „Freilinos“ (7 il.) – itin sudėtingos struktūros grupinis portretas. Šį portretą sudėtinga vertinti šiame darbe nagrinėjamais aspektais. Vis dėlto jis nusipelno būti paminėtas kaip vienas iškiliausių meno kūrinių portreto istorijoje. Ne veltui Luka Džordanas (Luca Giordano), XVII a. italų baroko tapytojas, dirbęs Ispanijos karaliui, pavadino šį paveikslą „tapybos teologija“²². Veikiausiai nė vienam karališkųjų rūmų tapytojui nepavyko taip intymiai ir jautriai perteikti karališkosios šeimos narių gyvenimo.

²¹ Vitalijus Michalovskis, „Kalavijo simbolika“ in *Šiaurės Atėnai: kultūros savaitraštis*, 2013 <http://www.satenai.lt/2013/10/25/kalavijo-simbolika/> [žiūrėta 2015-08-17]

²² Carl Justi, *Diego Velazquez and His Times*, (London: H. Gravel & Co, 1889), p. 421.



7 il. „Freilinos“/ („Meninas“), *Diegas Velaskesas* (Diego de Silva y Velázquez), 1656 m.



8 il. „Pilypas IV“, *Diegas Velaskesas* (Diego de Silva y Velázquez), 1656 m.



9 il. „Mariana Austrietė“, *Diegas Velaskesas* (Diego de Silva y Velázquez), 1652 m.

Iki 1843 m. šis paveikslas buvo vadinamas „Karaliaus Pilypo IV šeima“ ir tik vėliau šis pavadinimas buvo pakeistas į „Freilinas“ (arba „Meninas“), tarsi atkreipiant dėmesį ne karališkąją šeimą, o į ją supančius žmones: infantą Margaritą su dviem patarnaujančiomis kilmingomis freilinomis, rūmų dailininką (Velaskeso autoportretas), „augintiniais“ laikomus nykštukus su šuniu, vienuolę, šnekančią su rūmų damų palydovu, ir tarpduryje stovintį karalienės prievaizdą.

Įdomu, kad įvairiuose šaltiniuose ieškant Ispanijos karaliaus Pilypo IV ir jo žmonų – Eližbietos Burbonės ir Marianos Austrietės – portretų, nepavyko rasti nė vieno porinio portreto, kuriame karalius ir karalienė būtų vaizduojami vienas greta kito. Vienintelis paveikslas, įamžinantis Pilypą IV ir antrąją jo žmoną Marianą kartu, yra „Freilinos“. Šiame paveiksle jų veidai blausiai išryškėja ant galinės patalpos sienos kabančiame veidrodyje. Paveikslas yra nutapytas tarsi iš karaliaus ir karalienės žiūros taško. Velaskesas parodo, ką pozuojantieji mato priešais save. Šis meno kūrinys primena žodžių žaismą, kai žodžių prasmė nėra akivaizdi, veikiau – nuspėjama: karališkoji pora, tiesiogiai nedalyvaujama paveikslo scenoje, faktiškai yra vaizduojamos scenos priežastis ir esmė. Kartu tapytojas tarsi leidžia žiūrovui pasijausti karaliumi – žvelgti iš jo perspektyvos į rūmų gyvenimo užkulisius. Tuo pat metu Velaskesas itin elegantiškai išvengia detalaus karaliaus ir karalienės atvaizdavimo. Tolimas jų vaizdas veidrodyje neleidžia išžvelgti individualių bruožų, jų lyginti. Karalius Pilypas IV vedė Marianą būdamas keturiasdešimt ketverių metų, jai tuo metu buvo keturiolika metų. Tais pačiais metais, kai buvo sukurtas „Freilinos“, Pilypo VI portrete Velaskesas

subtiliai parodo senstančio monarcho melancholiją. Lygiai taip pat ketveriais metais anksčiau tapytame Marianos portrete stebina jaunos merginos, įkalintos Ispanijos karalienei privalomose puošmenose, liūdesys ir bejėgiškumas, kuriuos išduoda apatiška jos veido išraiška ir neryžtinga glebių rankų padėtis. Velaskesas, kurio kūrybai būdingas ypatingas sąžiningumas vaizduojamo objekto atžvilgiu, „Freilinosė“ galėjo sąmoningai nutapyti valdovų figūras tarsi šešėlius, taip užkirsdamas kelią poros santykių kvestionavimui. Įdomu, kad veidrodyje karalienė vaizduojama kairėje, o karalius dešinėje pusėje, tačiau jei perkeltume juos ant tariamo portreto, kurio porėmis matomas paveikslas, karališkoji pora išsidėstytu klasikiniu būdu – vyras stovėtų kairėje, o moteris dešinėje pusėje.



10 il. „Misteris ir misis Endriai“, Tomas Geinsboras (Thomas Gainsborough), 1750 m.

Iki rokoko stiliaus pradžios Anglijoje dominavo užsienio menininkų tapyba, tačiau XVIII a. iškilę visa plejada vietinių talentų. Vienas iškiliausių – Tomas Geinsboras (Thomas Gainsborough; 1727–1788 m.) – anglų peizažistas ir portretistas.

Geinsboro kūrybai turėjo įtakos prancūzų rokoko meistrų tapyba ir olandų baroko tapybos natūralizmas. Paveiksle „Misteris ir misis Endriai“ (10 il.) menininkas olandų natūralizmą, kuriuo dvelkia peizažas, jungia su elegantiška rokokine sutuoktinių portretų tapyba. Šis paveikslas yra priskiriamas ankstyvajam anglų tapytojo Tomo Geinsboro periodui.

Jaunavedžiai paveiksle vaizduojami besiilsintys gamtoje. Taip autorius turi galimybę atskleisti savo simpatiją peizažo žanrui, bemaž pusę paveikslo paskirdamas kruopščiai nutapytam gamtovaizdžiui. Kartu matomas peizažas galėtų būti misterio Endriu valdos, kurių platybėmis gėrimasi paveiksle. Paveikslo tema – XVIII a. itin populiari dailės kūriniuose neįpareigojančio madingų aukštuomenės atstovų pokalbio scena. Tokio tipo portretinių kompozicijų galima aptikti Geinsboro amžininkų Arthuro Devis'o, Williama Hogarth'o, Johanno Zoffany kūryboje.

Skirtingai nuo kitų panašaus tipo paveikslų, abu pozuojantieji nėra įsitraukę į pokalbį – jie smalsiai stebi juos tapantį dailininką. Vyras, lengvai atsirėmęs į medį, laiko šautuvą, prie kojų – šuo. Galbūt jis jau po medžioklės arba tik ruošiasi į ją. Moteris vaizduojama

pasitempusi, elegantiškai prisėdusi ant rokokinio krėslo. Ponios Endriu rankos nebaigtos tapyti. XVIII a. britų dailės tyrinėtojas Dr. Abram Fox'as spėja, kad rankose galėjo būti paukštis (medžioklės laimikis) arba kūdikis.²³

Vyras, kaip įprasta vaizduojant sutuoktinius, stovi paveikslo kairėje pusėje, moteris yra įsikūrusi dešinėje. Lyginant sutuoktinių laikyseną, krinta į akis tai, kad vyras atrodo visiškai organiškai įsiliejantis į paveikslo kontekstą – peizažą, tuo tarpu moteris yra jam svetima. Tai geriau pajautume įsivaizdavę, kaip atrodytų šis paveikslas, jei jame nebūtų vyro arba moters. Jei nebūtų moters, vyras atrodytų natūraliai jį supančioje aplinkoje: atsipalaidavęs, pozuojantis su mėgstamos veiklos – medžioklės – atributais. Kita vertus, jei nebūtų vyro, moteris šiame paveiksle atrodytų kaip svetimkūnis. Tai aiškiai rodo jos sterilumas, laikysena ir net krėslas, ant kurio ji sėdi, tarsi jėga ištraukta iš saugios salono aplinkos. Būtų galima sakyti, kad moters pozicija šiame paveiksle yra šiek tiek marginali: ji pritampa prie paveikslo siužeto tik kaip vyro palydovė, tačiau iš tiesų yra paveikslo konteksto paribyje: ji nėra neatskiriama, organiškai vaizduojamo pasaulio dalis, veikiau gležna ir rafinuota dominuojančios vyriškos galios priešprieša – silpnėsi vyraujančios rūšies porūšis. Moters įvaizdžio trapumas, netgi jos drovi, nuosaiki šypsena (priešinga skvarbiam, įdėmiam vyro žvilgsniui) kartu yra nuoroda į vyro pranašumą ir jos priklausomybę nuo pasitikinčio savimi sutuoktinio.

1.4. Romantizmo portretų specifika

Romantizmo kultūra susiformavo kaip reakcija į XVIII a. pabaigos–XIX a. modernizacijos procesus: visuomenės pasaulietėjimą, mokslinio pasaulėvaizdžio įsivyravimą kultūroje, industrinių visuomenių, kapitalistinės ekonomikos įsigalėjimą. Romantizmo mene ir filosofijoje žmogus suvokiamas kaip nuo bendruomenės atsiskyręs, unikalus individas, pasižymintis savitu vidiniu gyvenimu, psichikos gelme. Ansktesnių epochų menininkui buvo kur kas svarbiau ne išreikšti kūrinyje savo individualybę, o „sekti gamtą“ (imituoti tikrovę), tęsti tradiciją, teikti malonumą, pamokyti. Romantizmo kūryboje vertinta nepakartojama kūrybinė vaizduotė, ėmė nykti tradicinis žanrų kanonas ir klasicistinė stilių hierarchija.

Franciską Goją (Francisco Goya; 1746–1848 m.) dėl savo pasirinktų temų originalumo ir stilistinės įvairovės yra vienas svarbiausių romantizmo dailės atstovų. Kaip ir Velaskesas, jis dirbo Ispanijos rūmų dailininku, bet juos skiria šimtmetis. Ko gera, tik Goja sugebėjo pavyti savo pirmtaką ypatingu sąžiningumu pozuojančiojo asmens atžvilgiu. Šiam tyrimui buvo pasirinktas portretas „Karolis IV su šeima“ (11 il.), nes šiame reprezentacinio

²³ Dr. Abram Fox, „Thomas Gainsborough's Mr. and Mrs. Andrews“ in *Khan academy*, 2013 <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-age-of-revolution/a/thomas-gainsboroughs-mr-and-mrs-andrews> [žiūrėta 2015-10-08]

tipo portrete Goja pateikia kritišką karališkosios šeimos narių traktuotę, taip įrodydamas esąs laisvas ir nepriklausomas savo laikmečio kūrėjas. Kitaip nei Velaskesas, Goja nėra empatiškai nusiteikęs karališkosios šeimos atžvilgiu. 1800 m. sukurtame grupiniame karaliaus Karolio IV šeimos portrete, galbūt sekdamas Velaskeso pavyzdžiu, menininkas save pavaizduoja tapantį prie molberto paveikslo kairėje pusėje, skendinčioje šešėlyje. Nors Goja parodo karališkosios šeimos narius visoje jų prabangių kostiumų, apdovanojimų ir juvelyrinių papuošalų didybėje, įsižiūrėjus į kilmingųjų veidus matyti, kad menininkas vengė meilikavimo ir nesistengė pagražinti valdovų ar bent jau suteikti jų veidams prie puošnių apdarų derančias orias išraiškas. Atrodytų, kad Goja tyčia ironizavo didikus, gretindamas jų puošnumą su itin buitiškomis veidų išraiškomis, kuriose galima įžvelgti sumišimą, godumą, infantilumą, galiausiai – fizinį nepatrauklumą.



11 il. „Karolis IV su šeima“, Franciskass Goja
(isp. Francisco Goya), 1800 m.

Paveikslo centre – karalius Karolis IV ir karalienė Marija Luiza Parmietė. Dvi moterys – karalienė ir Karolio IV duktė Parmos princesė Marija Luiza – apglėbusios laiko vaikus. Jų vyrai stovi greta, jų krūtinės nusagstytos ordinais. Čia būtų galima įžvelgti tiems laikams būdingus patriarchalinio mentaliteto bruožus: vyro vertę parodo jo asmeniniai laimėjimai, proto ir valios pastangos, moters – jos reprodukcinės funkcijos realizavimas.

Portrete į akis krinta nususukusi jauna moteris, kurios veidas skendi šešėlyje. Ji stovi šalia Astūrijos princo, būsimąjo karaliaus Ferdinando VII. Šios moters tapatybė nenustatyta. Tikėtina, kad tai būsimoji Ferdinando VII žmona.²⁴ Tuo metu jie nebuvo susituokę ir galbūt tai lėmė, kad oficialiame karališkosios šeimos portrete ji sąmoningai vaizduojama nususukusi. Tai būtų galima interpretuoti remiantis santuokos institutu: per santuoką įvyksta moters savirealizacija – iki santuokos ji tik dalinė, santuoka ją užbaigia ir suteikia moters gyvenimui prasmę, daro ją vertingą. Kartu taip vaizduodamas žmogų Goja elgiasi paradoksaliai: jeigu pozuotojas negali būti identifikuojamas, oficialus portretas tarytum praranda savo reprezentacinę paskirtį. Šis paradoksas išryškėja bandant įsivaizduoti, kaip siurrealistiškai atrodytų šis darbas, jei visi dalyvaujantieji paveiksle nutapytoje scenoje, būtų nusukę veidus nuo žiūrovo.

²⁴ „The Family of Charles IV“ in Francisco Goya: Paintings, Biography, Quotes, 2011
<http://www.franciscogoya.com/the-family-of-charles-iv.jsp> [žiūrėta 2015-10-12]

1.5. Lyčių vaizdavimo tendencijos XIX a. ir XX a.



12 il. „Bellelli šeima“, Edgaras Dega (Edgar Degas), 1858–1860 m.

vaizduojama šeima reprezentuoja aukštesniąją viduriniąją klasę – tai rodo jų namų aplinka, drabužiai. Kita vertus, tai nėra oficialus reprezentacinis portretas, jis kamerinis, kupinas subtilaus psychologizmo.

Portrete vaizduojama paveikslas autorius teta su dukromis ir vyru. Meno istorikas Bernd Growe atkreipia dėmesį į tai, kad šis paveikslas tarytum kalba apie skirtingus žmogaus gyvenimo etapus, mat vaizduojama moteris yra nėščia, ji stovi apglėbusi jau paaugusias dukras, o kartu vilki gedulo drabužiais, moters galva pasukta į kabantį ant sienos neseniai mirusio tėvo portretą. Moteris ir vaikai sudaro vieną grupę, nuo kurios vyras, sėdintis krėsle, yra tarsi atsiskyręs. Piešdamas šios scenos eskizus, Dega šį vyrą pavaizdavo pasisukusį į žiūrovą, tačiau paveiksle jis nusisukęs, jo veidas šešėlyje. Tokį sprendimą dailininkas galėjo priimti dėl tuo metu įtemptų šios jam artimos poros santykių. Įdomu, kad šis paveikslas buvo rastas tik po dailininko mirties – Dega niekada jo neeksponavo.²⁶

Vyras šioje kompozicijoje yra vizualiai išstremtas iš šeimos. Tik viena iš dukrų yra pasisukusi į tėvą ir pamiršusi apie pozavimą dailininkui, ji tarsi vienintelė jungtis tarp atsiribojusių vienas nuo kito sutuoktinių. Tuo tarpu motina ir kita dukra, kurią ji laiko apglėbusi per pečius, stovi derama tapomam portretui poza. Tačiau ir pozuodama dailininkui moteris atrodo abejinga aplinkai, susimąsčiusi ji žvelgia kažkur už paveikslą ribų. Taigi iš tiesų pozavime dalyvauja ir tiesiai į dailininką žvelgia vienintelė kairėje pusėje stovinti mergaitė. Taip nutapydamas šią šeimą, Dega laužo tradicinio patriarchalinio vyro ir moters vaizdavimo portrete standartą. Tačiau tai, kad paveiksle vaizduojamo vyro figūra neišreiškia dominuojančio vyriškojo prado, veikiau rodo jo stygių ir šeimos netvirtumą nei sėkmingą šeimos modelį, kuriame dominuoja moteris. Nepaisant šeimoje tvyrančios įtampos, būtent

²⁵ Shearer West, *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004), p. 112.

²⁶ Bernd Growe, *Edgar Degas, 1834–1917* (Koln: Taschen, 2001), p. 10.

moteriškosios lyties atstovės šiame paveiksle lieka saistomos savo socialinių vaidmenų (pareigingos motinos ir klusnių dukrų) – jos deramai pozuoja, išskyrus išsiblaškusių centre sėdinčią mergaitę, kurios laikysena išduoda jos dėmesį tėvui. Tuo tarpu šeimos vyras turi pasirinkimo laisvę atsiriboti, pasitraukti ir nepaisyti jį supančių aplinkybių.



13 il. „Amerikietiškoji gotika“,

Grantas Vudas (Grant Wood), 1930 m.

judėjimui.²⁷ Portretas „Amerikietiškoji gotika“ aiškiai išreiškia satyrą: imituodamas reprezentacinį portretą, jis pašiepia klaustrofobišką ir socialinių dogmų suvaržytą mažo Amerikos Vidurio Vakarų regiono miestelio bendruomenės gyvenimą. Šiame portrete juntama Šiaurės gotikos ir renesanso meistrų tapybinės manieros įtaka, pasitarnaujanti tam, kad būtų pabrėžiamas kiekvienos iš detalių sterilumas ir sąstingis.

Paveikslas vaizduoja JAV Didžiosios depresijos laikų ūkininką ir jo žmoną jų namo fone. Beje, pasigirdus replikoms, esą parodytas didelis sutuoktinių amžiaus skirtumas yra nepadorus, autorius persigalvojo ir vaizduojamą moterį įvardijo kaip ūkininko dukrą. Šis namas – būdingas to laikmečio miestelių ir priemiesčių statinys (toks pastato tipas Amerikoje vadinamas „Dailidžių gotika“ – angl. *Carpenter Gothic*). Palyginus jį su Europos gotikinių katedrų didybe, šis namelis savo šykščiomis gotikinėmis detalėmis nuteikia ironiškai. Puritoniškai atvaizduoti šio namo gyventojai – tikra paties namo analogija. Tvarkinga apranga, rimtos veidų išraiškos ir šakė vyro rankoje turėtų reprezentuoti juos kaip sunkiai dirbančius, išmintingus, griežtos dorovės šalininkus. Tačiau efektas priešingas: vyras ir moteris atrodo suvaržyti, nesaugiai besijaučiantys, rimteiviški, toli gražu ne išminčiai. Susirūpinę įtempti veidai tarsi apnuogina herojų mąstymo seklumą, o šakė, iškilmingai laikoma rankoje, tarsi didiko insigninija, tik išryškina poros provincialumą.

²⁷ red. J. Mulevičiūtė, G. Jankevičiūtė, L. Šatavičiūtė, *Dailės žodynas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, p. 356.

Vyro ir moters vaizdavime lengvai atsekamas patriarchalinis šeimos modelis: kompozicijoje dominuoja vyras (jo herojui pozavo autorius dantistas²⁸) – jis pečiu užstoja moterį, įdėmiai, nekantriai, tarsi norėdamas greičiau grįžti prie darbų, stebilijasi į žiūrovą. Kaip tik jo rankoje yra darbo įnagis – veiklos, valios simbolis. Moteris (pozavo G. Vudo sesuo²⁹) rūgščia veido mina, tarsi prieš savo valią pareigingai stovi už vyro peties, vienintelis ryškesnis jos įvaizdžio atributas – įsegta po apykakle damos profilį vaizduojanti kamėja. Papuošalo ir jo savininkės dermė sukelia disproporcijos įspūdį: elegantiška, puošni kamėja tarsi atstovauja archetipiniam patrauklios, trapios, geidžiamos moters įvaizdžiui, kontrastuodama su niūria, nepadailintų bruožų, kukliai apsitačiusia ūkininko žmona.

Stebina herojų tarpusavio ryšys arba tiksliau – jo nebuvimas. Vieninteliai juos jungiantys dalykai yra dirbtinai sukurta pozavimo kartu scena ir bendras užgyventas turtas – namas – jiems už nugarų. Tai, kad sutuoktinių portrete vyro ir moters kūno kalba neišreiškia jokie artimesnio tarpusavio santykio, atskleidžia gilią santuokos saitais sujungtų žmonių susvetimėjimo krizę. Tikėtina, kad portreto autoriaus ironiškai nusitaikyta ir į pačią patriarchalinę šeimą ir jos vertybių sampratą.



14 il. „Ponas ir ponios Klark ir Persis“,

Deividas Hoknis (David Hockney), 1970–1971 m.

Deividas Hoknis (David Hockney; g. 1937 m.) yra XX a. anglų, amerikiečių menininkas, dažniausiai siejamas su poparto judėjimu. Šis paveikslas (14 il.) priklauso dailininko 1968 m. pradėtai porinių portretų serijai. Visuose portretuose vaizduojamos realios poros, autoriaus draugai ar pažįstami. Šiame darbe taip pat nutapyti D. Hoknio draugai – Ozis Klarkas (Ozzie Clark) ir jo žmona Selija Birtvel (Celia Birtwell), tuo metu

sėkmingai dirbę mados industrijoje.³⁰ Paveiksle įamžintas ir vienas iš jų katinų – Persis (Percy). Sutuoktiniai vaizduojami priešingose paveikslo pusėse, juos skiria praviro lango vertikālė. Portretas vertingas šiam tyrimui, nes jame autorius, naudodamasis istorinio sutuoktinių portreto vaizdavimo principais, išryškina jau pasikeitusius XX a. vyro ir moters socialinius vaidmenis.

D. Hoknis manė šiuo paveikslu labiausiai priartėjęs prie natūralizmo. Jo tikslas buvo pavaizduoti tikroviškus šios sutuoktinių poros santykius. Tyrinėtojos Catherine Kinley ir

²⁸ Elizabeth Lunday, „Grant Wood's 'American Gothic'“ in *Mental Floss*, 2014

<http://mentalfloss.com/article/31331/grant-woods-american-gothic> [žiūrėta 2015-11-11]

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sarah Howgate, Barbara Stern Shapiro, Mark Glazebrook, Marco Livingstone, Edmund White, *David Hockney—Portraits* (Italy: Yale University Press, 2006), p. 223.

Elizabeth Manchester, aptardamos šį portretą, teigia, kad jis išreiškia priešpriešą tradiciniams sutuoktinių vaizdavimo sutartinumams³¹, nes moteris čia vaizduojama stovinti, ji yra kompozicijos kairėje pusėje, o vyras – sėdintis krėsle, jis – kompozicijos dešinėje. Abu vaizduojamieji nutapyti žvelgiantys į paveikslo autorių arba į žiūrovą. Tai taip pat neatitinka tradicijos, pagal kurią moteriai derėtų žiūrėti į vyrą, vyrui – į autorių, į žiūrovą arba į tolį. Kaip ir Tomas Geinsboras, tapydamas porinį portretą „Misteris ir misis Endriai“, taip ir šiuo atveju D. Hoknis buvo susietas asmeniniais santykiais tapomais sutuoktiniais. Tokiu būdu dailininkas tarsi porodo ne tik pozuojančiųjų tarpusavio santykius, bet ir saviškius – tiek su vyru, tiek su žmona.

Minėtos tyrinėtojos lygina šį portretą ir su Jano van Eiko „Arnolfinių portretu“, pažymėdamos, kad van Eiko tapytame paveiksle prie moters kojų figūruojantis gyvūnas (šuo) simbolizuoja ištikimybę, tuo tarpu katinas D. Hoknio tapytame portrete, tupintis vyrui ant kelių ir žvelgiantis pro langą, veikiau yra nepriklausomybės, individualizmo simbolis.³² Pirmame plane priešais moterį stovi staliukas su pamerкта lelija ir knyga. Lelija tradiciškai siejama su moters skaistumu ar Dievo Apreiškimu³³. Kita vertus, menininkas galėjo ir vengti įprastinių simbolinių kodų, nes, šiaip ar taip, jo paveikslas – klasikinio sutuoktinių portreto priešybė.

Vis dėlto, lyginant „Pono ir ponios Klark ir Persio“ portretą su „Misterio ir misis Endrių“ portretu, būtų galima sutikti su tuo, kad formaliai pirmajame portrete vyras ir moteris yra pasikeitę vaidmenimis – stovinti moteris ir sėdintis vyras. Jeigu T. Geinsboro portrete vyras tarsi apžvelgia savo valdas, kurių dalis – greta jo sėdinti moteris, tai D. Hoknio paveiksle parodomi du lygiaverčiai asmenys. D. Hoknis išlygina, o ne apverčia jų galios santykį, leisdamas vyriškiui patogiai atsipalaidavus sėdėti krėsle (sėdėseną priešinga misis Endri laikysenai), tuo tarpu moteris, priešingai misteriui Endriui, stovi pasitempusi. Tokiu būdu tapytojas atsisako persverti galią į kurio nors iš personažų pusę ir sulygina jų statusus. Tik štai katinas, tupintis ant vyriškio kelių ir žvelgiantis pro langą, šiek tiek pabrėžia vyro individualizmą ir nepriklausomumą.

Atsižvelgiant į aspektus, pagal kuriuos šiame skyriuje nagrinėjami portretai, vaizduojantys sutuoktinius, šį skyrį būtų galima apibendrinti taip: portretų psichologizmas reiškiamas per vyro ir moters kūno kalbą, kuri dažniausiai atskleidžia skirtingą jų statusą

³¹ Catherine Kinley, Elizabeth Manchester, „Mr and Mrs Clark and Percy“ in *Tate: Art and artists*, 2003 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-mr-and-mrs-clark-and-percy-t01269/text-summary> [žiūrėta 2015-11-11]

³² *Ibid.*

³³ Gina Knabikienė, „Moters asmenybės branda pasakoje *Baltoji Lelija*“ in *Šiaurės Atėnai: kultūros savaitraštis*, 2012 <http://www.satenai.lt/2012/01/20/moters-asmenybes-branda-pasakoje-%E2%80%9Ebaltoji-lelija%E2%80%9D/> [žiūrėta 2015-12-02]

(vyras yra dominuojantis, moteris – priklausoma, prisitaikanti). Tai rodo žvilgsnis (moteris žvelgia į vyrą, vyras – į žiūrovą arba į tolį), rankų gestai (vyras paduoda ranką, moteris atsako, ant šios rankos, kaip ant patikimo pagrindo, klusniai uždėdama savąją), laikysena (vyras vaizduojamas išraiškingiau, laisviau – jis gali būti atsipalaidavęs arba ryžtingas, tuo tarpu moteris labiau sudaiktinama, ji formalesnė, pasitempusi, pareigingai pozuojanti, moteris – tarsi vyro reprezentacinis elementas). Taip atskleidžiamas hierarchinis sutuoktinių tarpusavio santykis. Šį santykį atskleidžia ir kompozicija: vyras dažniau vaizduojamas kairėje paveikslo pusėje, moteris – dešinėje (kairė pusė > pradžia > vyras, dešinė pusė > tęsinys > moteris). Taip pat būdinga vaizduoti vyrą, kuris užima vizualiai aukštesnę poziciją nei moteris: vyras sėdi aukščiau nei moteris arba vyras stovi, moteris sėdi. Kiekvieno iš sutuoktinių įvaizdžio atributai dažniausiai atskleidžia lyčių pasiskirstymą vaidmenimis: vyras dažniau vaizduojamas su pasaulietinės veiklos, nepriklausomybės, drąsos, karinės galios, valios atributais (ginklai, darbo ar hobio įnagiai, ordinaai, simboliai, nurodantys pasaulietinę vyro veiklą), moters įvaizdį lydintys atributai dažniausiai atskleidžia jos įgimtas savybes – fizinį grožį, taip pat dorovines vertybes – nuolankumą, kuklumą, pasišventimą namams bei pagrindinę jos priedermę – motinystę (dažniau vaikai šliejasi būtent prie moters – mamos). Tiek savo kūno kalba, tiek apdarais ir papuošalais moteris atstovauja vyro įvaizdžiui, yra jo dalis.

2. SUTUOKTINIŲ PORTRETAS LDK XVI–XVIII A. DAILĖJE

Šiame skyriuje bus nagrinėjami lyčių vaizdavimo ypatumai Lietuvos Didžiosios kunigaikštystės (LDK) XVI–XVIII a. portretinėje dailėje (iki trečiojo ATR padalijimo 1795 m.). Pirmojoje dalyje glaustai aptariamos LDK portreto ištakos XVI a., vyro ir moters vaizdavimo tendencijos, LDK portretams įtaką dariusios dailės srovės ir istorinis kontekstas. Antrojoje ir trečiojoje dalyse analizuojama XVII a. ir XVIII a. sutuoktinių portretų raida, išskiriami būdingiausi vyrų ir moterų vaizdavimo tipai, aptariami konkretūs sutuoktinius vaizduojantys portretai, t. y. poriniai portretai arba portretų pora, kuriuose vaizduojami to paties dailininko nutapyti vyras ir žmona. Portretai šiame skyriuje nagrinėjami tais pačiais aspektais kaip ir pasaulinės portretinės tapybos pavyzdžiai: objektų kūno kalba, psychologizmas, hierarchinis tarpusavio santykis, kiekvieno iš objektų įvaizdžio atributai. Jei tai būtina analizei atlikti, glaustai aptariamas istorinis kontekstas. Analizei stengtasi atrinkti tipiškiausius aptariamojo laikotarpio sutuoktinių portreto pavyzdžius, taip siekiant kuo išsamiau atskleisti pagrindines lyčių vaizdavimo tendencijas.

2. 1. Sutuoktinių portreto ištakos XVI a.

Marijos Matuškaitės teigimu, XVI a. LDK portreto pavyzdžių yra per mažai, kad būtų galima nuosekliai atsekti jo ištakas ir raidą. Vis dėlto šiame šimtmečiuje gimė ir kaip žanras įsitvirtino portretas, „besiremiantis supaprastinta, iš Vakarų perkelta kompozicine schema ir senųjų estetinių kanonų atgyvenomis“³⁴. Autorė pažymi, kad Lietuvos portretinei tapybai itin didelę įtaką darė bizantinės tapybos maniera. Šios įtakos elementų dar galima rasti XVII a. ir XVIII a. portretuose. Tai lėmė Lietuvos, paskutinio Europoje pagoniško krašto, ilgalaikė kultūrinė atskirtis nuo Vakarų šalių (kuriose portreto populiarumas augo jau nuo XIV a. antrosios pusės), be to, aptariamuoju laikotarpiu LDK nemažą dalį gyventojų sudarė stačiatikiai. Nors bizantinės dailės įtaka buvo jaučiama didesnėje dalyje XVI a. LDK tapybos pavyzdžių, tačiau jau XVI a. pabaigoje bizantinės tapybos maniera pradėta laikyti konservatyvia, neįstengiančia patenkinti estetinių visuomenės reikmių, nemadinga ir nekopijuotina.³⁵

Tuo pačiu metu LDK paraleliai didėjo realistinės Vakarų Europos dailės įtaka. XVI a. buvo vietos meistrų, kurie domėjosi iš užsienio patenkančiais į šalį meno kūrinių, taip pat

³⁴ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 88.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

buvo ir Lietuvoje kuriančių užsienio menininkų.³⁶ XVI. a. Lietuvą pasiekdavo įvairios dailės srovės: kai kuriuose darbuose galima įžiūrėti italų, ispanų bei Šiaurės Europos tapybos bruožų. Senosios tapybos stereotipų atsisakymą skatino ir tuo metu plintanti humanistinė pasaulėžiūra, iškelusi laisvo valingo žmogaus, gebančio džiaugtis gyvenimu, idėją. Atvaizduose labiau pabrėžiamas asmens individualizmas, vengiama schematiškumo. Didėjantis susidomėjimas portretu skatino šį žanrą rinktis ir vietos tapytojus. Nuo XVI a. antrojo ketvirčio didikų atvaizduose jau ryškėja renesansinio stiliaus tendencijos. Bonos Sforzos, Žygimanto Augusto dvare dirbo nemažai italų dailininkų, kurie siekė savo darbuose atskleisti humanistinius renesanso idealus – jais persmelkti portretai dvelkia išmintimi, statiška rimtimi, fizinio ir dvasinio žmogaus gyvenimo derme.³⁷

XVI a. pabaigoje portretinėje Lietuvos dailėje ima reikštis ir manierizmas. Nebelieka statikos, pabrėžiamos daugelyje renesansinių portretų.

Portreto funkcinę svarbą įtaigiai komentuoja istorikė dr. Jolita Karpavičienė, viename interviu pasakodama apie Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretus iš Ukrainos muziejų: „Tais laikais portretai atliko ne tiek fotografijos, kiek viešosios, kitaip tariant, socialinės komunikacijos paskirtį. Portrete pateikiama informacija apie tapomą asmenį. Tai buvo paprasčiausias ir pagaviausias žinios perdavimo ir priėmimo būdas – to meto viešosios komunikacijos forma.“³⁸ Šią tezę dr. J. Karpavičienė pagrindžia tų laikų santuokos instituto pavyzdžiu: santuoka būdavo sudaroma ne meilės, o sandėrio pagrindu. Derybose dėl jungtųjų portretas, kaip socialinį statusą bei fizinės asmens savybes geriausiai atskleidžiantis šaltinis, neretai vaidindavo svarbų vaidmenį. Pavyzdžiui, keletą metų trukusios derybos dėl Maskvos didžiojo kunigaikščio Ivano III dukters Elenos jungtųjų su Lietuvos didžiuoju kunigaikščiu Aleksandru Jogailaičiu 1494 m. baigėsi sužadėtuvėmis „per procura“ – būsimasis jaunikis ceremonijoje asmeniškai nedalyvavo, sužadėtuvės įvyko per įgaliojantį asmenį valdovo vardu. Tačiau į Maskvą buvo atvežtas Elenai parodyti būsimąjo jaunikio portretas.³⁹

Kalbant apie lyčių vaizdavimo ypatumus, pirmiausia norėtusi pažymėti, kad daugumos vyrus vaizduojančių darbų kompozicija buvo būdingesnė Vakarų Europos portretui. Tuo tarpu moterų portretuose, kurių XVI a. buvo sukurta kur kas mažiau, vis dar matyti didelė bizantinės tapybos įtaka. M. Matuškaitės nuomone, vietos meistrams kur kas sunkiau buvo prieinami

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 70

³⁸ Gediminas Zemlickas, „Senieji portretai kaip istorijos šaltinis“ in *Mokslo Lietuva 2012*
<http://mokslolietuva.lt/2012/09/senieji-portretai-kaip-istorijos-saltinis/> [žiūrėta 2015-07-20]

³⁹ *Ibid.*

vakarietiškių moterų portretų pavyzdžiai⁴⁰. Vis dėlto XVI a. pabaigoje po truputį susiformavo ir moterų vaizdavimo principai.



15 il. Elzbietos Habsburgaitės ir Barboros Radvilaitės diptikas, nežinomas autorius, 1548m.

Deja, tarp XVI a. drobių porinio sutuoktinių portreto ar bent to paties autoriaus sukurtų pavienių sutuoktinių portretų rasti nepavyko – gali būti, kad toks portreto tipas dar nebuvo tapomas LDK arba tokių pavyzdžių tiesiog neišliko. Viena įdomesnių portretinių porų yra 1548 m. nutapyta ant skardos miniatiūra, vaizduojanti abi Žygimanto Augusto žmonas: Elzbietą Habsburgaitę ir Barborą Radvilaitę (il. 15). Šis diptikas dažnai lydėdavo kunigaikštį kelionėse, sudėtas kartu su vėlesniu Luko Kranacho jaunesniojo dirbtuvėje nutapytu paties kunigaikščio atvaizdu.⁴¹ Nors šis darbas neatitinka aptariamų temų, vis dėlto būtų galima atkreipti dėmesį į tai, kad portrete glumina gana atstumiantys šiaip jau nepaprastu grožiu garsėjusios Barboros Radvilaitės veido bruožai. Atrodytų, dailininkas nenorėjo ar nesugebėjo jos pateikti bent kiek poetiškiau.



16 il. Jurgis Radvila, nežinomas autorius, XVI a. antroji pusė

Vyrų portretuose ypač daug dėmesio skiriama aprangai – pavyzdžiu galima būtų laikyti Jurgio Radvilos portretą, nutapytą XVI a. antrojoje pusėje (il. 16). Daugelyje to meto paveikslų didikai vaizduojami su šarvais, nes iš Vakarų Europos atėjęs riteriško didiko įvaizdis buvo labai populiarus LDK. Kur kas mažiau yra portretų, vaizduojančių didikus iškilmių rūbais. Portretuose, patyrusiuose manierizmo įtaką, vyrų kūno kalba yra išraiškingesnė, jų laikysena demonstruoja jėgą ir išdidumą. Veidai neretai išreiškia vidinę įtampą (suraukti antakiai, rūsčios akys), nebūdingą renesansinio portreto sąstingiumi ir rimčiais. Artūras Tereškinas, komentuodamas kilmingo vyro įvaizdį, cituoja XVI a. rusėnų rašytoją Mikalojų Rėjų (1505–1569 m.), apibūdinusį skirtingus laikysenos ir manierų tipus, skiriančius vieną socialinį sluoksnį nuo kito. Bajorus jis aprašė taip:

⁴⁰ Marija Matušakaitė, op. cit., p. 88.

⁴¹ Dalia Tarandaitė, „Miniatiūros menas: istorija, formų įvairovė“ in *Lietuvos dailės muziejus* 2013 12 (6) http://www.ldm.lt/LDM/PDF/Metrastis_17/8.pdf [žiūrėta 2015-08-02]

„Galima numanyti žmonių požiūrį ir polinkius iš jų elgsenos <...>. Kai kaimietis ar bailys nori ką nors rimtai pasakyti, ką jūs matote? Jis muistosi, timpčioja pirštus, glosto savo barzdą, maivosi, varto akis ir suskaido kiekvieną žodį į tris. Kilmingo žmogaus, priešingai, – protas aiškus, laikysena rami, jis nieko nesigėdija. Todėl jo išvaizda, žodžiai ir elgsena panašūs į erelį, kuris be jokios baimės žiūri tiesiai į saulę, arba į vyriausiąjį kariuomenės vadą, savo kilminga laikysena ir išdidžiu elgesiu įkvepiantį kareivius ir skatinantį juos drąsiems poelgiams.“⁴² Čia pat A. Tereškinas pabrėžia: „Pati bajoro laikysena turėjo atverti jo aukštą kilmę ir vyrišką prigimtį. Bajoro elgsena ir fiziniai duomenys buvo siejami su „įgimtomis dorybėmis“ ir socialiniu pranašumu.“⁴³ Taigi vyrui didikui (bajorui) buvo svarbu, kad jo socialinė padėtis per portrete kuriamą įvaizdį būtų kuo lengviau atpažįstama – portrete ją turėjo atskleisti tiek jo kūno kalba ir veido bruožai, tiek atributika. Pagal tokią sampratą socialinis statusas turėjo būti proporcingas fiziniam patrauklumui, o šio stingant, dailininkas visada galėjo trokštamą socialinio statuso ir fizinio patrauklumo proporciją sukurti portrete.

Moteris vaizduojančioje portretinėje XVI a. dailėje dar buvo jaučiamas šioks toks pasimetimas. Šių portretų kompozicija ir tapymo maniera vis dar priminė plokščią ir schematišką ikonos stilistiką. Tą patį galima pasakyti ir apie vaizduojamų moterų kūno kalbą –bereikšmiai rankų gestai, sustingusi, nepaslanki figūra.

Tai, kad vyrų vaizdavimo pokyčiai įvyko anksčiau nei moterų, galėjo nulemti keli veiksniai. Pirmiausia reikėtų atkreipti dėmesį į tuometinėje visuomenėje įsigalėjusią patriarchalinio tipo santvarką. Vytautas Kavolis apie tokio tipo visuomenę rašo: „Tai atspindi ne tik krikščioniškojoje, bet ir XVIII–XIX a. pasaulietinėje filosofijoje, kur vyras sutapatinamas su universaliais poreikiais, su teisingumu, su įstatymais, kurie galioja visiems, o moteris – su partikuliarumu, su specifiniais, savo šeimos interesais, su tuo, kas priklauso uždaram žmonių ratui. Šitai galima išvesti iš Adomo ir Ievos sukūrimo istorijos.[...] Pagal šį pasakojimą, nuodėmė ateina per moterį – ji pasiduoda žalčio gundymams, ir nuodėmė visiems tampa prigimtinė.“⁴⁴ Moteris buvo laikoma silpnesnės prigimties būtybe, kuriai negalima patikėti atsakingos ir kaip tik todėl jai pragaištingos veiklos. Dažniausiai vyriškieji ir moteriškieji pradai būdavo suvokiami kaip priešingi vienas kitam. Moterims buvo priskiriamos savybės, kuriomis buvo apibūdinamas niekam tinkamas vyras. A. Tereškinas pateikia tokią tuometinio „moralisto“ citatą: „[Dailininkai] transformuoja bjaurų veidą į puikų ir suteikia paprastam veidui gražią angelišką raišką. Ar mes turime prašyti dailininkų [naujo] veido? Neduok, Dieve! [Kadangi] tai nėra vyro, o moters veidas; jis nėra griežtas ir tvirtas

⁴² Artūras Tereškinas, „Bajoriško „aš“ retorika XVII a. Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje: iškalba, kūnas, scena“ in *Acta Academiae Artium Vilnensis* 24, 2002: p. 191.

⁴³ *Ibid.*, p.191.

⁴⁴ Vytautas Kavolis, „Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje“, in *Vilnius:Lietuvos kultūros institutas*, 1992: p. 1.

kaip karžygio, bet gašlus ir ištvirkęs; tai ne teisingas, bet hipokritiškas ir išgalvotas veidas, po kuriuo slepiasi tikrasis prigimtinis veidas.“⁴⁵ Taigi, nors moterų įvaizdžio paieškos buvo kur kas mažiau aktualus klausimas ir nepaisant to, kad moteris savo esybe buvo įtartinas, dviprasmiškas, silpnas ir fiziškai apgaulingas subjektas, dailininkams teko sudėtingas uždavinys – reikėjo sukurti reprezentatyvų didikės moters įvaizdį.

Moterų įvaizdis tuometinėje LDK buvo itin prieštaringas. Viena vertus, akivaizdu, kad jos gyveno saistomos patriarchalinės santvarkos kanonų, kita vertus, XVI a. buvo smarkiai jaudinamasi dėl per didelių joms suteiktų laisvių. Istorikės Jolantos Karpavičienės teigimu, LDK moterys didikės dažnai turėjusios daugiau laisvių net už Vakarų Europos moteris.⁴⁶ Tai galėjo nulemti ir trys Lietuvos Statutai, kuriuose išsamiai aprašoma moters teisinė padėtis: moteris (ypač našlė), nepaisant vyro valios, turėjo šiokių tokių galimybių disponuoti savo turtu ir jį išsaugoti, dalyvauti valstybės valdymo reikaluose.⁴⁷

J. Karpavičienė pasakoja apie vieną istorinį šaltinį, pagal kurį Vilniaus seime dalyvavo kunigaikščiai, ponai, bajorai ir našlės. Didikės valdė žemes ir, atsižvelgiant į valdų dydį, turėjo parengti tam tikrą skaičių raitelių. Istorikė mini Oną Radvilaitę-Kiškiene, vieną turtingiausių XVI a. moterų, kuri parengdavo iki keturių šimtų raitelių ir pusantro šimto pėstininkų.⁴⁸ Nenuostabu, kad ši žemvaldė pagrįstai dalyvavo sprendžiant šalies politikos klausimus. Vis dėlto daugelis Lietuvos didikų visuomenės gyvenimui įtaką darė per savo vyrus ir tiesiogiai šalies valdyme nedalyvavo. Šiaip ar taip moterų savarankiškumas buvo aršiai kvestionuojamas. V. Kavolis, analizuodamas vyrų ir moterų įvaizdį lietuvių literatūroje, cituoja autorių, rašiusį Mykolo Lietuvio slapyvardžiu, kuris 1550 m. kritikavo Lietuvos visuomeninę būklę. Greta kitų blogybių nurodoma ir moterų nepriklausomybė: „Totoriai visada laiko savo žmonas uždarytas, o mūsiškės [bajorės], nieko neveikdamos, vaikščioja iš namų į namus, dalyvauja vyrų sueigose ir dėvi vyriškus drabužius. Iš to atsiranda gašlumo. <...> Todėl jos pasidarė akiplėšos, nieku verčia dorybę, nebeklauso globėjų, tėvų, vyrų ir galvoja, kaip gyviesiems pagreitinti mirtį. <...> Kad ir labai gėdinga moters valdžia privačiuose namuose, tačiau mūsų krašte jos valdo pilis, esančias maskvėnų, totorių, turkų bei valachų kaimynystėje, o jos gali būti patikėtos tik išmintingiems vyrams.“⁴⁹ Iš šių pareiškimų galima susidaryti įspūdį, kad moterų laisvumas kelia didesnę grėsmę nei korupcija ir girtuoklystė (kitos dvi autoriaus minėtos valstybės problemos) – jis gali būti pražūtingas.

⁴⁵ Artūras Tereškinas, op. cit., p. 196.

⁴⁶ Jūratė Mičiulienė „Kaip Lietuvos moterys veikė užkulisų politikoje“ in *Lietuvos žinios* 2011 <http://lzinios.lt/lzinios/istorija/kaip-lietuvos-moterys-veike-uzkulisu-politikoje/150467>

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Vytautas Kavolis, „Krikščioniškosios sąmonės struktūros“ Kn. Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje (Vilnius:Lietuvos kultūros institutas, 1992): p. 3.

Tokiame prieštaringame kultūriniame ir socialiniame fone XVI a. LDK menininkui, M. Matušakaitės teigimu, stokojančiam paveikių Vakarų Europos dailės pavyzdžių, galėjo būti nelengva sukurti didikės bajorės įvaizdį, tuo tarpu vyro įvaizdis, atskleidžiamas portretinėje dailėje, jau buvo visiškai susiformavęs.

2. 2. Sutuoktinių portretai XVII a.

Politinė padėtis – karas su Švedija ir Rusija, įsigalinti bajorų diktatūra, religiniai vaidai smukdė daugiatautės, religiškai susiskaldžiusios valstybės ūkį ir kultūrą, trikdė nuoseklią dailės plėtotę. Palyginti su XVI a., kai LDK atsirado nemažai svetimšalių sukurtų portretinės dailės pavyzdžių, XVII a. portretai dažniausiai būdavo kuriami vietos dailininkų, pasižyminčių labai įvairiu, nevienalyčiu braižu. Kadangi LDK nebuvo bendro tapytojų parengimo⁵⁰, portretinei tapybai stigo ir nuoseklaus tam tikrų normų laikymosi. Dauguma XVII a. portretų yra savotiško pereinamojo tipo: išliko nedaug drobių, aiškiai atstovaujančių abiem pagrindinėms dailės srovėms – Vakarų ir Rytų tapybai, t. y. tiek primenančių stambių Vakarų Europos dailės centrų darbus, tiek nutapytų visiškai bizantinės dailės maniera. Tuometinėje LDK plito portretai, kuriuose vyravo tai vienas, tai kitas pradai.

M. Matušakaitė pastebi, kad slaviška bizantinė įtaka dar justi ne viename XVII a. kūrinyje⁵¹: linijinio piešinio, atvirkštinės perspektyvos vyravimas, žemas visafigūrių portretų horizontas, vaizduojamųjų veidai niūrūs, susikaupę, surauktais antakiais, aukštomis kaktomis, primenantys ikonas, sąlygiškai vaizduojamos rankos – net tada, kai galva modeliuojama kruopščiai. Vis dėlto XVII a. portretai įrodo, kad net didėjantis kultūrinis šalies uždarumas neizoliavo LDK tapytojų nuo pagrindinių iš Vakarų plintančių dailės srovių, tarp jų ir realistinės, būdingos Šiaurės Europos kraštams. Tai iliustruoja darbai, kuriuose kiek sąlygišką modelio traktavimą pakeičia tikslesnė jo analizė – tikėtina, kad jai įtakos turėjo portretinė Šiaurės Europos tapyba. Kai kurie XVII a. realistiniai atvaizdai, vietos menininkams savaip supratus Šiaurės Europos tapybos pamokas, stebina grubia, negailestinga modelio traktuote. Dažnai tokiems portretams stinga reprezentatyvaus didingumo ir harmonijos, labiau akcentuojamų senesniuose, renesanso įtakoje kurtuose darbuose.⁵² Italų įtaka silpnesnė – vieną kitą idealizuotą portretą kūrė, matyt, Lietuvoje viešintys svetimtaučiai. Susidurdamos su LDK tapybos tradicijomis, šios dailės srovės neretai įgaudavo naujumo ir savitumo. Tad nors XVII a. portretai paprastai buvo kuriami pagal tas pačias standartines schemas, stebina jų didžiulė stilistinė įvairovė. Skirtingų epochų bruožus galima įžvelgti beveik tuo pačiu metu sukurtuose darbuose. Pasak M. Matušakaitės: „Toks meninės išraiškos nevienodumas, tiesiog

⁵⁰ Tapytojų cecho neturėjo net Vilnius (lit).

⁵¹ Marija Matušakaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 104

⁵² *Ibid.*, p. 104

šiuoliška tapybos raida buvo savita ne tik Lietuvai, bet ir kitoms šalims, per trumpą laiką bandančioms įveikti kultūrinį atsilikimą.⁵³ Šiaip ar taip XVII a. portreto populiarumas vis didėjo, šį žanrą pamėgo daugelis tapytojų, todėl ir šio laikotarpio darbų išliko nemažai.

Aptariant XVII a. vyrų ir moterų vaizdavimo ypatumus, būtų galima paminėti šio amžiaus pradžioje paplitusį (jau XVI a. šimtmečio pabaigoje pradėjusį formuotis) paradinio portreto tipą, išsiskiriantį dekoratyvia, apibendrinta forma. Ši forma, būdinga monumentalajai dailei, suteikia nejudrioms, sustingusioms figūroms paminklinę portreto-monumento išraišką, ryškesnę nei daugelyje Vakarų Europos paradinio tipo portretų.⁵⁴ Didikai – tiek vyrai, tiek moterys – atrodo neprieinami, užsisklendę savo didybėje, atitrūkę nuo realaus pasaulio, jie tarsi įkūnija pačią amžinybės sąvoką. Tokį meninio vaizdavimo būdą lėmė ne tik realistinės tapybos įgūdžių stygius – jį formavo ir pati portreto, kaip monumento, paskirties samprata.⁵⁵ Tokių portretų išskirtinumą rodo ir išpopuliarėję spalvingi apdarai, patyrę orientalizacijos įtaką ir vis dažniau keičiantys vyrų šarvus.

Moterys dažnai vaizduojamos tarsi sukaustytos prašmatniomis standžiomis brokato sukniomis. Sustingę, nepaslankūs moterų atvaizdai labiau primena brangenybėmis išpuoštus stabus ar lėles nei gyvas būtybes. Išties kai kurie žymių vyrų feodalų portretai yra tapybiškesni ir artimesni Vakarų Europos portretui nei XVII a. pirmosios pusės moterų paveikslai. Daugelis didikų bent jau jaunystėje viešėdavo ar studijuodavo užsienyje, tuo tarpu moterys paprastai neišvažiuodavo iš savo tėvynės, todėl čia buvo nutapyti visi arba beveik visi jų portretai.⁵⁶

Šimtmečio pabaigoje, kai Abiejų Tautų Respublikoje susiformuoja ir portretuose įsitvirtina vyro-herojaus įvaizdis, kitonišku originaliu būdu vėl tampa populiarūs šarvai. Šiuo atveju įprastinius šarvus keičia prabangūs karaceniniai šarvai, galvą puošia laurų vainikas, vaizduojamasis pozuoja apsisiautęs antikine draperija. Abiejų Tautų Respublikoje brangius, sunkius, reprezentacinius karaceningus šarvus dėvėjo valdovai, aukščiausieji karo vadai, husarai, šarvininkų ir petihorų vėliavų karininkai. Lenkijoje ir Lietuvoje tokie šarvai paplito Jono Sobieskio valdymo laikais.⁵⁷ Antikinė teatrališka atributika ženklino atitolimą nuo įprastinių riterio atvaizdų. Šie pabrėžtinai herojiški nuolatiniuose karuose dalyvaujančios valstybės karių paveikslai, turintys antikinių bruožų, buvo madingi ir XVIII a.

⁵³ *Ibid.*, p. 92

⁵⁴ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 90

⁵⁵ *Ibid.*, p. 91

⁵⁶ Tik vienas kitas galėjo būti sukurtas užsienio dailininkų, remiantis perduotais atvaizdais.

⁵⁷ Vytauto Didžiojo karo muziejus: Virtual Exhibitions http://vdkm.limis.lt/virtualios-parodos/-/virtualExhibitions/view/45056?s_tab=&listDisplayMode=detailed&backUrl=&rowsOnPage=24 [žiūrėta 2015-11-22]

Antrojoje XVII a. pusėje subrandinamas ir naujas moters portreto tipas: paveiksle ji paprastai yra pasisukusi į tą pusę, kur kabo porinis jos vyro atvaizdas, taip pabrėžiant jų tarpusavio ryšį. Rankoms būdingi kur kas sudėtingesni judesiai, neapsiribojama vėduoklės ar pirštinių laikymu⁵⁸. Viena ranka gali pirštų galiukais liesti krūtinę, vėlesniuose portretuose – ordiną, arba laikyti papuošalą, gėlę ar vaisių. Vaisius, pvz., obuolys gali būti traktuojamas ir kaip vaisingumo, meilės, net nuodėmės simbolis. Portretuose atsiranda naujoviškų dekoltootų suknelių, pasižyminčių įvairia apdaila: nėriniais, prisiūtais perlais, brankakmeniais, kaspinais. Taip pat madingi raudoni kaspinėliai ir aibė papuošalų, tvirtinamų prie kaklo iškirptės, krūtinės, rankovių, segamų į ausis ir plaukus, nešiojamų ant kaklo ir rankų.⁵⁹

Ši portretų tipų apžvalga leidžia teigti, kad portretuose atskleidžiami didikų vyrų ir moterų įvaizdžiai, be abejo, atitiko tuometinėje visuomenėje jų atliekamus socialinius vaidmenis. Dr. Jolita Sarcevičienė pažymi, kad savo socialinį vaidmenį moteris, net būdama didikė, vargiai būtų galėjusi pritaikyti savo poreikiams: „Pirma, individas, tais laikais vertintas kaip šeimos ir giminės, konsoliduoto ir įteisinto visuomenės sluoksnio, narys. Antra, nusistovėjęs požiūris, jog moteris yra silpnesnės prigimties, todėl nusipelno nuolatinės stipraus ir išmintingo vyro kontrolės, siaurino modelio pasirinkimo ir jo pritaikymo asmeniniams poreikiams galimybes.“⁶⁰

Įdomiai vyriškąjį ir moteriškąjį polius komentuoja Vytautas Kavolis. Pasak jo, Baroko amžius yra agresyviai introspektyvus, poreikis analizuoti vidinį asmens gyvenimą smarkiai suaktualėja. Moters įvaizdžio modelis „atskleidžia moters įvaizdžio dekompoziciją. [...] Moters įvaizdis dekomponuojamas į dangiškosios dievybės ir žemiškosios raganystės polius. Į tas tolesnes ar artesnes priešingybes orientuojasi konkrečios moteris arba jų viduje vyksta kova. <...>Jos [moters] kūnas ir siela tampa scena, kurioje kovoja dviejų rūšių vyrai – gerieji kunigai, arba angelai sargai, ir blogieji demonai. Šioje kovoje ji pati yra tik inertiškas objektas, vieniems bejėgiškai pasiduodanti ir kitų pagalbos reikalinga auka. Pati nusikratyti savo demonų negali.“ Pasak autoriaus, vyro įvaizdis minėtame laikmetyje taip pat buvo problemiškas: nors kankinamas vidinių prieštaravimų (geidulių, atgailos), vyras yra labiau stebėtojas, o moteris – stebimoji (ar demonų, ar kunigų, ar šiaip visuomenės, kurioje

⁵⁸ Ilgai vietos dailininkų tapytuose portretuose rankos būdavo vaizduojamos itin sąlygiškai, pagal kelias nesudėtingas schemas, primenančias ikonų tapybą.

⁵⁹ Marija Matuškaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, (Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010), p. 316

⁶⁰ Jolita Sarcevičienė, *Lietuvos didikės proginėje literatūroje: portretai ir įvaizdžiai*, (Vilnius: Versus aureus, 2005), p.35

dominuoja vyrai)⁶¹. Taigi vyro, kaip stebėtojo, įvaizdis vientisesnis, vyras traktuojamas kaip tas, nuo kurio priklauso ne tik jo paties, bet ir moters padėtis.

Aptariant būdingus XVII a. portretinės dailės pavyzdžius, verta paminėti kelis stilistiškai prieštarigus sutuoktinių portretus, atskleidžiančius LDK portreto įvairiapusiškumą.

Du XVII a. portretai vaizduoja nenustatytos kilmės Oginskių giminės asmenis (*il 18, 19*). M. Matuškaitė nenagrinėja jų kaip porinių portretų ir tokiais nelaiko, tačiau šiuo metu Kauno Žilinsko galerijoje vykstančioje parodoje „Veidai iš būtojo laiko: kunigaikščių Oginskių dailės kolekcija“⁶² jie eksponuojami kaip pora. Darbų apraše teigiama, kad, sprendžiant iš identiško „Oginiec“ herbo, paveikslų kilmės (jie iš Plungės dvaro), identiško drobės formato, vienodo lygaus rusvo fono, panašios dekoratyvios stilistikos, figūrų komponavimo pasirinktu formatu, juos derėtų laikyti poros portretais.⁶³



17 il. Nežinomas Oginskių giminės vyras, nežinomas autorius, XVII a. vidurys



18 il. Nežinoma Oginskių giminės moteris, nežinomas autorius, XVII a. vidurys

Pagal to meto Vakarų Europos standartą vyras vaizduojamas kairėje, moteris – dešinėje pusėse. Šiame, kaip ir daugelyje XVII, XVIII a. LDK sukurtų portretų, pora žvelgia į žiūrovą. Pažymėtina, kad vakarietiškos, renesanso ir baroko mene gyvavusios portretinės dailės tradicijos, kai moteris žvelgia į vyrą, o vyras – į žiūrovą arba į tolį, tarp Lietuvoje sukurtų porinių portretų nepavyko aptikti.

Vyro portretas galėtų būti priskiriamas reprezentacinio pareigūno portreto tipui – tai trimis ketvirčiais pasisukęs orus didikas, pasipuošęs puošniais šarvais ir raudonu apsiaustu, rankose laiko valdžios ir statuso simbolius – kalaviją ir galbūt buožę. Įdomu, kad vyriškiui ant kaklo kabo Aukso vilnos ordinas, nes paveikslų apraše teigiama, kad XVII a. joks Oginskių giminės atstovas nebuvo gavęs šio ordino, todėl tai galėjo būti dailininko fantazija arba, siekiant

⁶¹ Vytautas Kavolis, „Krikščioniškosios sąmonės struktūros“ Kn. Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje (Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992): p. 5.

⁶² M. Žilinsko dailės galerija: „Veidai iš būtojo laiko: kunigaikščių Oginskių dailės kolekcija“; nuo 2015-09-23 iki 2016-04-30

http://www.ciurlionis.lt/index.php?mact=Calendar,cntnt01,default,0&cntnt01event_id=889&cntnt01display=event&cntnt01lang=lt_LT&cntnt01detailpage=418&cntnt01return_id=36&cntnt01returnid=418#f

[žiūrėta: 2015-11-06]

⁶³ Ibid.

pabrėžti didiko šlovę, paveiklo užsakovo Oginskio užgaida. Didiko poza jį parodo kaip orią, didžią asmenybę. Klausiamai pakeltas dešinysis antakis ir rimtas, kritiškas žvilgsnis leidžia numanyti apie jo nepriklausomumą ir savarankiškumą.

Apibūdindama moters atvaizdą, M. Matuškaitė teigia, kad šių darbų autorius, nors ir remiasi vakarietiškais portretų kūrimo principais, vis dar yra stipriai veikiamas Rytų dailės įtakos⁶⁴. Tai iliustruoja „ikoniškas“ veidas, trapecinės formos figūra, atvirkštinėje perspektyvoje pavaizduotas stalias, plokščia figūra, dekoratyvi apranga. Ypač kruopščiai nutapyti moters puošnūs drabužiai, vienoje rankoje ji laiko dailią plunksną (vėduoklę?). Moters figūra statiška, sustingusi, jai stinga gracijos, o moteriškumą išreiškia švelnus šypsnytis lygiame jauname veide ir parausvinti skruostai – daugiau psichologinių niuansų nėra. Kiti jos prigimtį išreiškiantys elementai – tai puošybiniai simbolinės prasmės neturintys atributai: vėduoklė, galvos paušalas, puošni, gausiai ornamentuota suknelė. Lyginant vyro ir moters portretų atributiką, dėmesį patraukia tai, kad kiekvienas vyro dėvimas ar laikomas atributas įprasmina jį kaip socialiai reikšmingą asmenį. Tuo tarpu visa moters atributika tarnauja jos fizinio grožio, ar paties paveiklo dekoratyvumo išryškinimui. Moteris tarsi prilyginama brangiam dėmesio vertam papuošalui, pabrėžiančiam labiau ne jos pačios, o vyro statusą. Vyro portretas nepasižymi tokiu stilistiniu grynumu, kaip greta esantis moters atvaizdas. Matyt, restauruojant jam buvo suteiktos kiek realistiškesnės, aptakesnės formos, tačiau kartu portrete atsirado ir tam tikro šabloniškumo.



19 il. LDK kancleris Kristupas Zigmantas Pacas, Danielius Schulcas, 1670 m.



20 il. Klara Izabelė Eugenija Genovaitė de Mally-Lascaris, Danielius Schulcas, 1670 m.

Aukštu meniniu lygiu pasižymi du 1670 m. Danieliaus Schulco nutapyti sutuoktinių portretai (il. 19, 20) – pirmieji arba vieni pirmųjų Lietuvos portretų, įkomponuotų į ovalą⁶⁵. Nuo anksčiau aptartų Oginskių portretų šiuos skiria vos 20 metų, bet Oginskių portretuose

⁶⁴ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslo, 1984), p. 92

⁶⁵ Marija Matuškaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, (Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010), p. 305

akivaizdi Rytų dailės įtaka čia neįjuntama. D. Schulco sukurtuose portretuose matyti Vakarų dailės bruožai.

Portretuose vaizduojamas LDK kancleris Kristupas Zigmantas Pacas (1621–1684 m.) ir jo žmona Klara Izabelė Eugenija Genovaitė de Mally-Lascaris. Kristupas Zigmantas Pacas – turbūt pats iškiliausias Pacų giminės atstovas, Pažaislio vienuolyno, Petro ir Povilo bažnyčios Vilniuje fundatorius, įtakingas ir ambicingas politikas, LDK kancleris. Jo žmona Klara Izabelė – pirmoji valdovės Marijos Liudvikos Gonzagos rūmų dama, per savo artimus ryšius su karaliene dariusi didžiulę įtaką kultūriniam šalies gyvenimui ir savo vyro politinei karjerai. Gana iškalingas faktas, patvirtinantis santykių su valdove svarbą, buvo Paco ryšių su Lenkijos karaliumi Jonu Kazimieru pablogėjimas po valdovės Marijos Liudvikos mirties 1667 metais.⁶⁶

Portretuose, kaip ir dera pagal baroko portreto tradiciją, vyras pavaizduotas kairėje, moteris dešinėje pusėje. Abu portretuojamieji yra pasisukę į vienas į kitą, bet žvelgia ne vienas į kitą, o į žiūrovą. Abu šiek tiek šypsosi, vyro laikysenoje ir veide ori rimtis, akys skvarbios, tuo tarpu moters veide akcentuojamas švelnumas, gležnumas, gal net pažeidžiamumas. Abu sutuoktiniai rankose turi po daiktą – vyras sidabru žvilgantį antspaudą su Vyčio herbu, moteris – mažą perlinį papuošalą (pakabuką?). Ryškūs įvairių raudonos spalvos atspalvių vyro drabužiai – tiek lengvas apdaras, tiek juosta ir delija tampa savotiška atsvara tamsios spalvos puošniai moters suknelei. Šiek tiek rausvos moters lūpos yra tarsi silpnas vyro portrete dominuojančios raudonos spalvos atspindys.

Šiame sutuoktinių portrete subtiliai išryškinami vyro ir žmonos socialiniai vaidmenys. Galima teigti, kad vyro portretas yra informatyvesnis nei moters. Pagal antspaudą galima nuspėti, kokios šio asmens politinės pareigos, kam jis atstovauja; raudona drabužių spalva nurodo jo karališkąją kilmę, taip pat aktyvumą, nes raudona spalva išreiškia ir narsą, ryžtą, viešpatavimą, vyriškumą; veido išraiška ir poza liudija jo išmintį, valingą, stiprų charakterį. Tuo tarpu moters portrete nėra jokių ryškesnių detalių, galinčių atskleisti ją kaip asmenį, tai – moteriškumas *par excellence*. Galima įžvelgti vos kelis šios kilmingos moters bruožus – ji švelni ir elegantiška. Vis dėlto įdomu, kad ji *tik* švelni ir elegantiška, pro švelnumo ir elegancijos šydą neprasiskverbiam jokia proto, valios ar socialinio statuso apraiška. Nors dailininkas subtiliai išryškina individualius šios moters fizinius bruožus (pvz., nosis su kuprele), jos asmenybę visiškai pasiglemžia amžinojo moteriškumo įvaizdis. Tai liudija ir išpuoselėtos, bet geibios rankos, „madoniška“ veido išraiška. Jos charakteringi bruožai šiame portrete nutylimi tarsi tai, apie ką neverta ar nedera kalbėti. Toks asmenybės individualumo

⁶⁶ Mindaugas Paknys, „Kristupas Zigmantas Pacas ir jo aplinkos moterys“ in *Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis*. t. 18. Vilnius, (2001): p. 370.

atmetimas portrete yra savaip analogiškas šios moters biografijai – nepaisant didelės įtakos savo vyro politinei karjerai, jos politinė, socialinė galia negalėjo būti viešai deklaruojama, ji visada išliko „šešėlinė“, veikianti per vyro asmenį.

Apibendrinant galima teigti, kad LDK XVII a. sutuoktinių portretas, nepaisant įvairių jį formavusių dailės srovių, remiasi iš esmės vakarietiškais lyčių vaizdavimo kanonais. Lietuviškajam portretui būdinga didesnė vaizduojamųjų tarpusavio atskirtis: nepavyko aptikti nė vieno pavyzdžio, kuriame sutuoktiniai būtų vaizduojami šalia kito, t. y. vienoje drobėje. Vyras ir moteris visuomet sudaro dviejų autonomiškų portretų porą. Taip pat nepavyko aptikti portretų, kuriuose Vakarų dailės pavyzdžiu moteris žiūrėtų į vyrą – abu modeliai visad žvelgia į žiūrovą. Moters subordinacija vyrui labiau išryškinama per jiems priklausančius atributus ir laikyseną. Vyrui priskiriami politinės, karinės galios atributai, jo laikysena žymi valią, drąsą bei jėgą. Tuo tarpu moteris išpuošiamą įvairiais jos patrauklumą pabrėžiančiais elementais, išryškinamas jos pažeidžiamumas, trapumas, taip atskleidžiant jos priklausomybę nuo vyro, turinčio galią paveikti jų abiejų padėtį bei likimą.

2. 3. XVIII a. sutuoktinių portretai

XVIII a. pradžioje LDK dailė buvo gana keblioje padėtyje, nes karai alino kraštą, smukdė ekonomiką, kėlė politinę suirutę, 1709–1711 m. siautė badas ir maras, išmirė bemaž trečdalis šalies gyventojų. XVIII a. pabaigos reformos ir Tado Kosciuškos vadovaujamas patriotų sukilimas nepajėgė užkirsti kelio 1795 m. įvykusiam trečiajam ATR padalijimui.⁶⁷

Daugumai XVIII a. drobių būdinga ryški rokokinės dailės įtaka. Rečiau tapomi didingi, monumentalūs portretai, paradiniai portretai dažnai turi saloninės dailės bruožų. Pastangos moderizuoti tapybą atsiskleidžia kai kuriose amžiaus pabaigos drobėse. Nemažą reikšmę portreto modernėjimui turėjo ir Lietuvos visuomenę pasiekusios švietėjiškos idėjos, skatinusios žanrinio portreto atsiradimą, kuris netrukus pakeitė nusistovėjusius portretinės dailės stereotipus. Šimtmečio pabaigoje portretinę Lietuvos tapybą pasiekia ir klasicizmas, paskatinęs po truputį atsisakyti įmantrių draperijų, sudėtingų pozų. Modelių veiduose, kaip, beje, ir senosios tradicijos vietos meistrų portretuose, akcentuojama rimtis ir ryžtas. Dažniau sutinkami bajorų portretai, daugėja vaikų portretų. Kai kuriuose kūriniuose, dažniausiai didikų atvaizduose, aptinkamos Vakarų portretinės tapybos naujovės.

Lietuvos feodalai užsisakydavo portretus ir pas garsius užsienio dailininkus (kai kurie jų dirbo ir ATR),⁶⁸ tačiau dauguma XVIII a. portretų buvo nutapyta nežinomų vietos dailininkų. Be paveikslų, artimų europiniam portretui, Lietuvoje išliko gajūs ir praėjusio

⁶⁷ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 118

⁶⁸ *Ibid.*, p. 118

šimtmečio estetiniai idealai, daugiausia įsitvirtinę bajorų sluoksnyje. Lietuvių dailininkai yra sukūrę realistinei XVII a. dailei artimų drobių, kuriose vaizduojamos sustingusios figūros su rimties kupiniais rūščiais veidais neturi nieko bendra su manieringu XVIII a. grakštumu. Kai kurie realistiniai portretai pasižymi didele menine branda, juose galima aptikti rokokinei dailei būdingų švelnių spalvų naudojimą. Pasak Marijos Matuškaitės, „meninių koncepcijų įvairovė portretinėje šio amžiaus dailėje leidžia spręsti apie didėjančią visuomenės skonio diferenciaciją“.⁶⁹

Vyro didiko įvaizdis kuriamas ankstesniame amžiuje įprastais būdais – XVIII a. itin paklausūs tampa riterių portretai, puoselėjantys ištikimų ir drąsių tėvynės gynėjų įvaizdį. Kadangi karinė Respublikos galia buvo smukusi, toks riteriško įvaizdžio populiarumas labiau primena pastangas atitolti nuo nepriimtinos realybės, ją idealizuoti. Tapytojai dažnai vaizduodavo vyrus, pasipuošusius šarvų ir apsiausto kombinacija, nors šie jau nebuvo dėvimi tuo metu.⁷⁰ Didinga kario apranga tapo tarsi teatriniu kostiumu. M. Matuškaitės teigimu, besikartojantis didikų mėgstamas metalinių šarvų ir raudono apsiausto derinys apribojo dailininko galimybes ir iš dalies nuskurino portretus – spalvinė šių paveikslų gama neprilygo XVII a. drobių spalvingumui⁷¹. Stilistikos požiūriu šie riteriškieji portretai labai įvairūs. Jie galėjo būti ir pompastiški, idealizuoti ir primenantys realistinę XVII a. meistrų kūrybą⁷². Būdingiausiuose lokaliniuose to laikotarpio bajorų portretuose galima įžvelgti tam tikrą jų ryšį su XVII a. vietinių meistrų bizantinio stiliaus tapybos kūryba.⁷³ Remdamiesi per amžius klestėjusia tradicija, menininkai naudojo dideles ramias plokštumas ir aiškias ryškias spalvas, suteikiant atvaizdams santūrią, antraeilėmis detalėmis neperkrautą formą. Apibendrintą vaizdavimą skatino ir portretuojamųjų išorė – panašiai skustos galvos, tviskančiu cilindru vyro korpusą paverčiantys šarvai. Veidai nebeturi seniesiems portretams būdingos rūstybės – jie lygūs ir ramūs, su akcentuotais ūsais ir antakiais. Piešinys susintetintas ir dekoratyvus, o naivus realizmas, pasak M. Matuškaitės, priartina šias drobes prie liaudies dailės.⁷⁴

Tokios vieningos meninės sistemos stinga daugumai moteriškų portretų. Moterų portretų koncepciją iš dalies veikė pasikeitusi moterų išvaizda ir laikysena, kuriai įtaką darė besimainančios Vakarų Europos aprangos mados. Galima spėti, kad meninės išraiškos priemonės buvo perimtos iš Vakarų Europos paviršutiniškai ir menininkai nesistengdavo ar neįstengdavo atkartoti madingo užsienietiško tipo, todėl portretuojamos moterys dažnai neatrodydavo nei žaismingai, nei grakščiai. Gali būti, kad užsienio portretams būdingas

⁶⁹ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 119

⁷⁰ *Ibid.*, p. 119

⁷¹ *Ibid.*, p. 119

⁷² Beje, polinkis į realizmą atgyja šimtmečio pabaigos dailėje.

⁷³ Marija Matuškaitė, op. cit., p. 121.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 122

vylingas žaismingumas, kaip estetiškas standartas, buvo nepriimtinas ir patiems užsakovams. Skirtingai nuo šabloniškų, taupios formos vyriškų portretų, vietiniai menininkai dažnai pedantiškai tiksliai perteikdavo moterų bruožus, jiems priimtina buvo blaivi ir tiksli moters observacija, todėl šioje portretų grupėje sunku rasti du panašius moterų atvaizdus. M. Matušakaitė šį reiškinį komentuoja taip: „sugretinus ano meto vyrų ir moterų portretus, išryškėja polinkis vyrus sutaurinti, o moteris dažnai palikti nė kiek nepadailintas. Tai ypač akivaizdu poriniuose tuo pačiu metu ir to paties dailininko tapytuose vyro bei žmonos portretuose.“⁷⁵ Ši pastaba taikyta XVIII a. antrosios pusės kūriniams, tačiau panašią tendenciją galima įžvelgti ir ankstesniuose vietos meistrų sukurtuose darbuose. Dažnai net tapybos profesionalumu nepasižyminčiuose portretuose matyti menininko pastangos išryškinti vyriškų bruožų taurumą, tvirtumą ir kilnumą, tuo tarpu moterų portretiniai bruožai yra labai nevienalyčiai, juose matosi įvairių fizinio bei dvasinio nepatrauklumo požymių. Keistokai atrodo portretai, kuriuose grubus realistiškas veido vaizdavimas kontrastuoja su dirbtinai sugrąžinta poza bei prabangiu tualetu. Ypač sugretinus šiuos pasaulietinius atvaizdus su sakralinės dailės pavyzdžiais, kuriuose vaizduojama idealizuota Švc. Mergelė Marija, kyla įspūdis, jog čia kalta asimetriška lyčių vertės traktuotė. Vis dėlto toks moterų vaizdavimas nedvelkia konservatyvumu, nes kai kurie meistrai, atsisakę atvaizdo sintetinio, neapsiribojo vien tikslia modelio išore ir sugebėjo įamžinti vidinius asmenybės bruožus, moters dvasinį turinį.⁷⁶

XVIII a. viduryje Lietuvoje padaugėjo darbų, kurių Vakarų Europos portretų pavyzdžiu, kuriuose atsiskleidžia socialinių viršūnių papročių ir mąstysenos permainos, kartu – ir didiko įvaizdžio pasikeitimas. Kario-didiko įvaizdį išstumia nerūpestingo, elegantiško, švelnios natūros dvariškio įvaizdis. Šios rūšies portretuose dažnai nepaisoma vaizduojamo žmogaus tikrųjų išorinių savybių – jam priskiriami priimtini, pageidaujami bruožai. Modelio patrauklumo svarba sietina su portreto, kaip būdo, pasiekti priešingos lyties prielankumą, aktualizavimu (pvz., dovana mylimajai).⁷⁷ Todėl dailininkams tekdavo modelio bruožus niveliuoti, atsižvelgiant į galiojantį grožio etaloną. Vyriškis paveiksle dažnai esti tarsi prisidengęs nuasmeninta galantiško kavalieriaus kauke. Šiuose portretuose jau kitaip pateikiamas ir vyro kūnas – jis grakštus ir lieknas, pasižymintis moteriška gracija. Tokią laikyseną pabrėžia ir išryškinantys liemenį puošnūs rūbai bei pudruoti perukai. Taip bandoma tapatintis su europietiška mada ir kurti šiuolaikiško didiko įvaizdį. Panašiai buvo nuasmeninti ir kai kurie moterų paveikslai, priskirtini tai pačiai portretų grupei. Tik kai kurie kūrėjai

⁷⁵ Marija Matušakaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, (Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010), p. 411

⁷⁶ Marija Matušakaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 125

⁷⁷ *Ibid.*, p. 128

sugebėjo, gražindami modelį, išsaugoti jo portretinį panašumą. Tiek vyrų, tiek moterų vaizdavime pasitaikydavo itin keistų menininko eksperimentų, kai buvo bandoma derinti madingus idealizuotus didiko bruožus su realistinės dailės tradicija.⁷⁸ Laikantis šio metodo, kartais gimdavo tiesiog šiurpiai karikatūriški hibridiniai portretai. Juose svajingos didelės akys ir miela maža burna gebėjo derėti su išryškintu viršsvoriu, senatvinėmis raukšlėmis, kumpomis nosimis ir t. t. Veikiausiai šių kūrinių užsakovai nebuvo itin išprusę portretinės dailės srityje.

Paskutinįjį XVIII a. ketvirtį LDK valdovų tikslas reformuoti nusilpusią valstybę, veikė ir portretinę tapybą. Portretuojamieji buvo vaizduojami kaip veiklios ir iniciatyvios asmenybės – su raštais, dokumentais, sėdintys prie darbo stalo. Švietėjiškų idėjų veikiamas pasikeičia ir žmogaus vertės suvokimas – kuriama daug portretų, kuriuose akcentuojama ne socialinė žmogaus padėtis, bet jo moralė. Tokio tipo paveiksluose atsisakoma valdžios ir galios atributų, modelis vaizduojamas intymioje namų aplinkoje. Ši vidinių žmogaus savybių aktualizavimo tendencija palietė ir nedidelę dalį moterų portretų – juose taip pat atsisakoma puošmenų ir įvairių blizgučių, atskleidžiamas žmogaus charakteris, pakeičiantis šaltą orios didikės įvaizdį.⁷⁹

V. Kavolis, nagrinėdamas XVIII a. vyrų ir moterų santykių modelį, pasitelkia Kristijono Donelaičio „Metus“ ir analizuoja būrų gyvenimo scenas, taigi daug informacijos apie tuometinį didikų gyvenimą nepateikia, tačiau aprašomas paties Donelaičio lyčių vertinimas. Pasak V. Kavolio, savo prigimtimi K. Donelaitis yra „neabejotinas egalitaras“, pažangus savo laikmečio žmogus. Lietuvoje dar tik baigėsi raganų teismai ir plakimasis bažnyčiose, tačiau Donelaitis nėra linkęs moterų nei idealizuoti, nei demonizuoti, nevaizduoja jų kaip nuodėmių šaltinio ar prigimtimi silpnesnių „pusžmogių“, jas prakalbina, leidžia ginti savo poziciją. Kalbėdamas apie tokį moters įvaizdžio pakitimą V. Kavolis teigia: „Gali būti, kad to laikotarpio kultūros istorijoje vyksta abu šie procesai: keičiasi ir vyrų galvosena (ypač tokių intelektualų kaip Donelaitis), ir valstybė, kuri tampa daugiau centralizuota, racionalizuota, tiksliau organizuota, biurokratiškesnė ir kurioje moterys saugiau įtupdomos į joms skirtas vietas. Tad jų nepriklausomybei (išskyrus galbūt Paryžių ir panašius civilizacijos centrus) lieka mažiau vietos ir nebijoma, kad moterys, besinaudodamos savo nepriklausomybe, sukels chaosą, kaip kad skaitėme XVI a. tekstuose.“⁸⁰

⁷⁸ Marija Matuškaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, (Vilnius: Mokslas, 1984), p. 132

⁷⁹ *Ibid.*, p. 122

⁸⁰ Vytautas Kavolis, „Krikščioniškosios sąmonės struktūros“ Kn. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje* Vilnius:Lietuvos kultūros institutas, 1992: p. 6.

Taigi moters padėtis XVIII a. išlieka dviprasmiška, tačiau įvyksta įvairių slinkčių tiek moterų, tiek vyrų vidiniame gyvenime, kurias liudija ir daugybę metamorfozių išgyvenęs XVIII a. portretas.

Aptariant vyraujančius vyro ir moters įvaizdžius, galima išskirti kelis porinius portretus. Minėtą M. Matušakaitės pastebėjimą apie polinkį XVIII a. portretuose vyrus sutaurinti, o moteris palikti nė kiek nepadailintas puikiai iliustruoja XVIII a. vidurio poriniai portretai, vaizduojantys Vilhelmą Joną Pliaterį ir jo žmoną Petronėlę Nagurskytę-Pliaterienę (il. 21, 22).⁸¹ Portrete sukurtas gana įtaigus vyro įvaizdis. Gali būti, kad ir pats autorius buvo susižavėjęs tapomu asmeniu: jis vaiduojamas herojiškas ir pasitikintis savimi. Vyro apranga – populiarus šarvų ir juodo apsiausto derinys. Jo gražus, taurus veidas ramiai žvelgia į žiūrovą. Kaip ir dažname vyrą vaizduojančiame to laikmečio portrete, išryškinami charakteringi ūsai ir antakiai. Moters įvaizdis kitoks – menininkas ją kaip asmenį traktuoja gana atsainiai ir pateikia kaip nevykusiai koketuojančią personą. Grakščiu rankos judesiu ji liečia gėles iškirptėje, dėvi madingą tuo metu aprangą, tačiau įtarimą kelia



21 il. Vilhelmas Jonas Pliateris, autorius nežinomas, XVIII a. vidurys

22 il. Vilhelmo Jono Pliaterio žmona, autorius nežinomas, XVIII a. vidurys

nepadailinti veido bruožai, kuriuos M. Matušakaitė įvertina kaip „kiek vulgarius“⁸². Kreiva moters šypsenėlė tarsi išduoda bandymą flirtuoti, bet, įsižiūrėjus atidžiau, ši mimika veikia primena pašaipą. Asimetriškai įstatytos akys ir didelė nosis rodo, kad menininkas nenorėjo ar nesugebėjo jai suteikti žaismingos koketės įvaizdžio, o

atskleidė ją kaip pasipūtusią, paviršutinišką moterėlę. Šiuo atveju ir puošni moters apranga tik išryškina asmenybės lėkštumą, užuot pasitarnavusi prakilnios aristokratės įvaizdžiui (priešingai nei jos vyro portrete).

⁸¹ Marija Matušakaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, (Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010), p. 411

⁸² *Ibid.*, p. 411

Analogiška mintis kyla ir analizuojant visafigūrius Konstantino Liudviko Pliaterio ir jo žmonos Augustos Oginskytės XVIII a. vidurio porinius portretus (il. 23, 24). Vyro ir moters įvaizdžiai kontrastuoja ir šis kontrastas yra vyro naudai. Vyras vaizduojamas kairėje, moteris – dešinėje pusėje. Nors tai dviejų portretų pora, tokią portretų komponavimo logiką žymi vaizduojamųjų kūno kalba – sutuoktiniai šiek tiek pasisukę vienas į kitą. Abu žvelgia į žiūrovą. Pusamžis vyras stovi palapinės fone, už nugaros matyti dalis peizažo. Portretuojamąjį apibūdina ir jo turimi valdžios atributai: buzdiganas (aukštesnes pareigas einančių karininkų valdžios ženklas), kardas, ordino juosta ir ant kaklo kabantis ordinas. Tiesa, šį kartą dailininkui nelabai pavyko modeliui suteikti ryžtingo kario įvaizdį – jis atrodo kiek ištižęs ir



23 il. Konstantinas Liudvikas Pliateris, autorius nežinomas, 1760–1762 m.



24 il. Augusta Oginskytė-Pliaterinė, autorius nežinomas, 1762 m.

mieguistas. Nepaisant portretuojamojo kūno plastikos, kurios laisvumas išreiškia lyg ir tingulį, lyg ir atsipalaidavimą, negalima suabejoti reiškiniu šio vyro statusu. Šalia labai keistai atrodo jo žmonos portretas, kuriame ji atrodo net kiek infantiliška. Keistas senstelijusio kūdikio veidas, margaspalviai, M. Matušakaitės vertinimu, neskoningi⁸³ apdarai, du žaismingi šuniukai verčia spėlioti, kad čia vaizduojama iš vaikystės neišaugusi mergaitė. Palyginus didiką ir jo žmoną supančią aplinką, atrodo, kad jie yra iš skirtingų pasaulių – vyrui priskiriamas kontekstas liudija, kad jis yra

keliavęs, dalyvavęs karuose, užima aukštas valstybines pareigas, yra kilmingas ir nusipelnęs valstybei asmuo; moteriai priskiriama aplinka nurodo, kad ji mėgsta ryškius apdarus ir žaisti su šuniukais, gyvena prabangoje. Taip kuriamas moters įvaizdis kalba žiūrovui apie žavią ne itin išprususią moterėlę, kurios būties esmė yra miela, žaisminga vegetacija. Už tokią „patogią būtį“ ji turi būti dėkinga savo išmintingam vyrui. Žinoma, neaišku, ar ši moteris tikrai buvo tokia paviršutiniška, bet svarbu kita – apie ją dailininkas kalba per banalybės prizmę.

XVIII a. vyro įvaizdis yra labiau permainingas ir įvairiau traktuojamas. Narsaus kario, gracingo didiko ir išsilavinusio „apšvietos žmogaus“ įvaizdžiai sparčiai keitė vienas kitą arba koegzistavo vienas šalia kito. Akivaizdu, kad šiuolaikiškam didikui priskiriami bruožai buvo

⁸³ Marija Matušakaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, (Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010), p. 412

nuolat kvestionuojami, veikiami kultūrinio ir politinio konteksto. Pageidautinų didiko savybių skalėje svarbiausiomis tapdavo tai karinė galia, tai galantiškos manieros, tai išsilavinimas ir darbštumas. Greta kuriamas moters portretas tokių permainų nepatyrė. Be abejo, keitėsi drabužių mados, kūno kalbos pateikimas, tačiau gležnos, švelnios būtybės įvaizdis, be kelių išimčių, nesikeitė – ji netapo pasaulietiškesnė, tvirtesnė, netapo asmenybe. Būtų galima teigti, kad formuojant deramą šalies ir visuomenės veidą buvo aktualus vyro įvaizdis, jo pokyčiai įdomūs ir sveikintini, tuo tarpu moters įvaizdis, kartkartėmis pridedant papildomų „moteriškumo elementų“, visuomet buvo antrame plane ir iš esmės nesikeitė.

3. VYRO IR MOTERS VAIZDAVIMO BRUOŽAI ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVOS PORTRETINĖJE DAILĖJE

XX a. menas vis labiau suprantamas kaip vidinio pasaulio išraiška, o ne realaus pasaulio vaizdavimas, juolab kad reprezentacinę-informacinę portreto funkciją po truputį perima vis tobulėjanti fotografija. Portretas keičiasi savo forma, turiniu bei paskirtimi. Štai kaip belgų tapytojas Renė Magritas komentuoja Džordžo de Kiriko tapybos darbą „Meilės daina“: „tas kūrinys reiškė, jog nutraukti visi saitai su įprastiniu menininkų – savo talento, virtuozizmo ir įvairių estetikos smulkmenų kalinių – mąstymu, kad atsirado nauja vizija.“⁸⁴. Individualizmo išaukštinimas mene ir stilistiniai menininkų eksperimentai portrete vaizduojamą asmenį paverčia ne darbo tikslu, o autoriaus savirealizacijos, savianalizės priemone. Ankstesniais amžiais plėtota šio žanro specifika ima kisti ir nykti. Socialinio statuso atskleidimas tampa socialiniu komentaru, sekimas pirmtakų nustatytais kanonais tampa replikavimu jiems ar netgi jų demaskavimu, kūrybiniam rezultatui tiesiogiai įtaką darančiųjų ratas susitraukia iki vieno – autoriaus.

Remiantis pirmuose dviejuose skyriuose pateikiama lyčių vaizdavimo portretinėje dailėje analize, šiame skyriuje bus nagrinėjami trijų šiuolaikinių Lietuvos menininkų – Žygimanto Augustino ir brolių Algirdo ir Remigijaus Gataveckų – darbai. Jie pasirinkti atsižvelgiant į aktualumą Lietuvos kultūriniam laukui, kartu jie yra svarbūs šio tyrimo autorei jos praktinio magistro darbo kontekste. Visi trys kūrėjai atstovauja vadinamajam „naujamam realizmui“ (hiperrealizmui). Taip pat visi trys autoriai daugiausia kuria portreto žanro rėmuose.

3. 1. Ironija Žygimanto Augustino portretuose

Aptardama 2005 m. Žygimanto Augustino parodą „Po Niujorko“ dr. Jurgita Gudavičienė nurodo: „Parodos esmė ne techninių Ž. Augustino sugebėjimų demonstracija; jie žinomi visiems, bent kiek besidomintiems „naujojo realizmo“ tendencija jaunųjų lietuvių menininkų kūryboje. Ekspozicijoje pagrindinis veikėjas ne autorius, ne buvusi šokėja, praeivis ar Marija Magdalietė. Žinoma, be jų būtų sunkiau perteikti savo pasaulėjautą, kas nors turi būti ta bokso kriaušė, kurią galima nebaudžiamam daužyti, reiškiant savo pažiūras. Žygimanto Augustino pasaulis kupinas ironijos; ji ir yra pagrindinis „šydas“, pro kurį žvelgia autorius ir priverčia žiūrėti aplinkinius“⁸⁵. Būtent dėl šio „ironijos šydo“ sunku vertinti daugiaprasmę, dažnai grindžiamą istorinėmis reminiscencijomis autoriaus kūrybą.

⁸⁴ E. H. Gombrich, *Meno istorija* (Vilnius: Alma littera, 2014), p. 592.

⁸⁵ Jurgita Ludavičienė, „Ironiškieji gracijai“ in *Literatūra ir menas: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis*, 2005 Nr.

Žygimanto Augustino (g. 1973 m., Vilniuje) kūryboje dominuoja portretai ir figūrinės kompozicijos. Daugumoje drobių pagrindine kūrybine medžiaga tampa paties autoriaus veidas ir kūnas. Dažniausiai, ypač pastaraisiais metais, Ž. Augustinas eksponuoja tapybą, kiek rečiau – piešinius, ražinius. Itin aukšto lygio techninis pasirengimas leidžia kūrėjui laisvai rinktis plastinės raiškos priemones, imituoti įvairių epochų tapybos manierą. Pavyzdžiui, projekte „Ekstremalus sportas“ Ž. Augustinas sukuria fikcinę savo darbais nužymėtą laiko juostą, skirtą tariamoms ekstremalaus sporto 3000-osioms metinėms paminėti. Autorius įtaigiai perteikia savo idėją – keliaudamas per laikmečius pastabiai imituoja tiek egiptiečių, tiek Nyderlandų ar italų renesanso meną, prancūzų romantizmą, etc.

Tai, kad dažniausiai paveiksluose vaizduoja save, Ž. Augustinas aiškina taip: „Iš tikrųjų jais [pozuotojais] naudojuosi daug santūriau nei savimi. kažkas stabdo, drausmina. Man visai nesinori įskaudinti ar įžeisti žmogaus. Atrodo, dirbi su profesionalais, kurie visko matę, bet jauti jų reakciją. Jei tapytum kažkaip neaiškiai, gal dar būtų nieko. Bet kai dirbi realistiškai, jie išvysta, kokie yra seni, negražūs. Pastebiu, kaip nusimena... Nesu karvedys, siunčiantis minią mirti; negaliu taip atsiriboti, kad žmogus man visai nebeegzistųotų.“⁸⁶ Išties, kaip tik savo asmeniui tapytojas dažnai esti negailestingas, – hiperbolizuodamas labiausiai atstumiančias savybes jį sukarikatūrina, tuo tarpu tapydamas kitus modelius laikosi hiperrealistinio tikslumo.



25 il. „Magdalieta“,
Žygimantas Augustinas,
2004 m.



26 il. „Judas“,
Žygimantas Augustinas,
2004 m.

Mąstant apie Ž. Augustino kūrybai būdingą vyro ir moters vaizdavimą, susiduriama su gana keblia užduotimi, nes sunku nustatyti, kada autorius nesąmoningai atskleidžia įsišaknijusius visuomenėje vyro ir moters stereotipus, o kada jais tyčia pasinaudoja, juos ironizuoja ar demaskuoja. Štai portrete „Magdalieta“ ir „Judas“ autorius savaip atskleidžia biblinį siužetą (il. 25, 26).

Marija Magdalieta vangiai išsitiesusi lovoje, šalia jos, tarsi moralizuojančiame flamandų tapybos natiurmorte (*vanitatum vanitas*) gulį kaukolė ir susmilkusi cigaretė – vietoj flamandiškam natiurmortui būdingos užgesusios žvakės. Tad autorius, pateikęs nuorodą į *vanitas* natiurmortus, lyg ir bando kalbėti apie gyvenimo

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110911192723/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3043&kas=straipsnis&st_id=6555 [žiūrėta 2015-11-27]

⁸⁶ Žmonės.lt, „Žygimantas Augustinas: „Negražūs kūnai man įdomesni“ in *Žmonės.lt* 2008

<http://www.15min.lt/zmones/naujiena/archyvas/zygimantas-augustinas-negrazus-kunai-man-idomesni-156-66604> [žiūrėta 2015-11-27]

laikinumą, fizinio grožio, turto ir prabangos tuštybę (įprastos *vanitas* tipo paveikslų potekstės), bet su šia tauria idėja kontrastuoja kraštutiniai buitiškas moters kūno pateikimas, kukli sovietinė patalynė, pigi cigaretė. Lietuvių liaudies skulptūroje stovinti šv. Marija Magdaliėtė rankoje dažnai laiko kaukolę kaip atgailos simbolį⁸⁷, tad gal autorius apeliuoja ir į šį vaizdinį? O gal tai bendra krikščioniškosios šventosios ikonografija, kuria autorius pasinaudoja, tik pakeisdamas moters pozą ir taip suteikdamas portretui ironijos?

Judas guli kniūbščias (gal pagal biblijinį siužetą vaizduojamas negyvas?), ant galvos uždėta beisbolo kepuraitė, ant nugaros paberti išdavikui priklausantys auksiniai, užmestos moteriškos kelnaitės, kurios gali būti nuoroda į seksualinę šių portretų siužeto potekstę. Akivaizdu, kad biblinis siužetas šiuose paveiksluose tyčia suvulgarinamas ir pateikiamas buitiškai, tarsi perkeliant mitinę realybę į nykią tikrovę.

Įdomu, kad abu portretuojamieji, kaip ir senuosiuose LDK portretuose, nutapyti ant atskirų drobių. Abu turi tam tikrus atributus, nusakančius jų vaidmenį, be to, abu turi po vieną aksesuarą: moteris – perlų vėrinį, vyras – kepuraitę. Šiuo atveju moters papuošalas tarsi atitinka šablonišką moters grožio pateikimą, tuo tarpu vyro kepuraitė kaip tik kontrastuoja su klasikiniuose reprezentaciniuose portretuose per įvairius aksesuarus pabrėžiamu vyro socialiniu statusu – čia ji atskleidžia vyrą kaip trivialų, kasdienišką tipelį. Analizuojant vaizduojamų kūnų kalbą, atrodo, kad vyras yra absoliučiai nureikšminamas – galima matyti tik jo pasyvią nugarą, tarsi už jį kalbėtų tik jį supantys atributai. Tuo tarpu moteris yra žiūrovui atvira ir todėl pažeidžiama, nors jos žvilgsnis ir krypsta už paveikslo ribų, taip parodant, kad visa, kas čia vyksta, jai nėra reikšminga.



27 il. „Vyrų nusipjaukimo sau galvas“, „Vyrų iš tiesų geisdavo moterų.“ Žygimantas Augustinas, 2012 m.

Porą žodžių būtų galima tarti ir apie keturių dalių paveikslų ciklą iš parodos „XX amžius“, kurio dvi kairiosios drobės vadinasi „Vyrų nusipjaukimo sau galvas“, o dvi dešinėsios – „Vyrų iš tiesų geisdavo moterų“ (il. 27). Savo internetiniame puslapyje menininkas šį darbą komentuoja taip: „XX amžiuje – neseniai, buvo nuostabūs laikai. Tada seni žmonės būdavo gerbiami, o nuogas kūnas nebūtinai turėjo būti gražus. Blogi žmonės

⁸⁷ Dalia Ramonienė. *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*. (Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 1997), p. 191

patys nusipjaudavo sau galvas. Vyrai iš tiesų geisdavo moterų.⁸⁸ Šiais darbais ciklo autorius ironiškai žvelgia į nostalgiją praeities atžvilgiu.

Vargu ar daug pavyktų rasti bendrumų lyginant vyro ir moters traktavimą šiuose darbuose su XVI–XVIII a. LDK portretine daile, vis dėlto į akis krinta vienas psichologinis momentas: nagrinėjant LDK portretus ne kartą teko pastebėti, kad moteris labiau nuasmeninama nepriskiriant jai atributikos, kuri atskleistų socialinį statusą ar asmenybės savitumą. Portrete moteris atstovauja bendrajam moteriškumo archetipui, tarsi toks moters pateikimas būtų pakankamas jos tapatybei apibrėžti. Šiame Ž. Augustino paveiksle iš šešių nutapytų figūrų vienintelė yra moters. Ji vaizduojama tik kaip objektas – nėra nieko, kas išreikštų ją kaip asmenį, net veido, skirtingai nuo charakteringai pavaizduotų vyrų. Kad ir fragmentiškai nutapyta vyro figūra turi tam tikrus atributus – peilį, diržą, trumpikes. Moteris čia, kaip ir LDK laikų portrete, atstovauja tik moteriškumui, jos lytiškumas nusako ją visą. Kompozicijos dešinėje ir kairėje stovinčios pagyvenusių vyrų figūros dinamiškame, fragmentiškai nutapytų vyro ir moters veiksme nedalyvauja – jie tarsi kontempliuoja vykstančią sceną iš šalies. Gal būtent jie yra tie žmonės, kurie įkūnija autoriaus minėtą nostalgiją praėjusio XX a. atžvilgiu.



28 il. „Žygimantas August(in)as ir dvi jo mylimosios (pagal Luką Kranachą)“, Žygimantas Augustinas, 2014m.

Dar vienas nepaprastai įdomus Ž. Augustino darbas yra „Žygimantas August(in)as ir dvi jo mylimosios (pagal Luką Kranachą)“ (il. 28). Šis darbas nutapytas remiantis antrojo skyriaus pirmame poskyryje paminėtu diptiku, vaizduojančiu dvi kunigaikščio Žygimanto Augusto žmonas – Elzbietą Habsburgietę ir Barborą Radvilaitę. Šiame Ž. Augustino darbe keblu atskirti autoriaus ironiją nuo nejučiomis panaudojamų heteronormatyvinių klišių. Be abejo, autorius negalėjo atsispirti pagundai bent kartą sutapatinti save su (beveik)

⁸⁸ Žygimantas Augustinas „XX a.“ in *Žygimantas Augustinas: darbai, parodos, biografija, kontaktai* 2012 <http://www.augustinas.lt/> [žiūrėta: 2015-12-07]

bendravidžiu kunigaikščiu. Panašiai Ž. Augustinas eksperimentavo ir kurdamas ciklą „Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis ir kranimetrinis Donelaitis“ – kaip ir šiame paveiksle, jis suteikė svetimai istorinei figūrai savo veido bruožų.

Šiuo atveju įdomi autoriaus daroma paralelė su minėtu diptiku: damų nepatrauklumas, atsispindėjęs nežinomo XVI a. menininko miniatiūroje, čia sąmoningai išryškinamas, pateikiant visą trijulę kaip nuobodžius šiuolaikinius mieščionis. Vyras užima garbingą centrinę vietą, tačiau autorius žvelgia į šį personažą su subtilia ironija: vietoj senuosiuose portretuose vyrui būdingo orumo ir didybės, čia atskleidžiamas paraudusio vyriškio pasipūtumas ir tuščiagarbiškumas. Vyro vidinę pozą dar labiau išryškina jį supančios liūdnos ir apatiškos mylimosios, kurios atrodo net kiek užguitos. Autorius tarsi šaiposi iš „dviejų mylimųjų“ kolekcijos, pabrėždamas vyro savininkiškumą ir moterų priklausomybę nuo dominuojančios vyriškos figūros. Ši priklausomybė, kai moteris yra traktuojama kaip reprezentacinio vyro įvaizdžio tęsinys, leidžia šį portretą tapatinti su pasaulio ir LDK portretuose pasireiškiančia lyčių įvaizdžio disproporcijos problema.

Žygimantas Augustinas savo darbuose subtiliai žaidžia su praėjusių epochų portretinės dailės kanonais. Ironizuodamas reprezentacijai skirtus portretus, autorius tarsi apnuogina savitus modelių charakterio bruožus, šitaip palikdamas erdvės interpretacijai apie žmogaus prigimtį, jo ydas, o kartu ir keistą neginčytiną unikalumą. Savotiškai permainydamas archetipinius vyro ir moters vaizdavimo kanonus, menininkas tarsi siūlo žiūrovui apsvastyti jų patikimumą, pagrįstumą. Ž. Augustino kūryboje pasireiškiantis moters ir vyro vaizdavimo santykis nėra vienareikšmis. Patriarchalinėje visuomenėje susiformavusius lyčių įvaizdžius autorius kartais naudoja tiesiogiai, o kartais juos pasitelkdamas ironiškai atskleidžia jų problemišką prigimtį.

3. 2. „Idealizmas“ Algirdo ir Remigijaus Gataveckų portretuose

Pirmiausia derėtų paaiškinti, kad žodžiu „idealizmas“ šio poskyrio pavadinime nenorėta apibrėžti hiperrealistinės brolių Algirdo ir Remigijaus Gataveckų tapybinės manieros. Autorių tapyboje nematyti klasikinei dailei būdingos tendencijos modelį priartinti prie archetipinio idealo, jį sutaurinant ir padailinant įgimus bruožus. Šių brolių tapybos maniera – kraštutiniai sąžiningas realizmas. Jų kuriamuose portretuose modelis yra „išnarstomas“ iki menkiausių fragmentų, pvz., nusidėvėjusio megztinio faktūros. Idealistiniai veikiau yra dvynių kūrybiniai siekiai bei gerąja to žodžio prasme naivus tikėjimas, kad savo menu įmanoma padėti nuskriaustiesiems, t. y. liečiant jautrias temas ir būnant socialiai atsakingu menininku keisti visuomenę.

Broliai Gataveckai (gimė 1985 m. Alytuje) stebina net keliomis meistriškai įvaldytomis kūrybinėmis sritimis. 2009 m. jie pasižymėjo kaip profesionalūs breiko stiliaus šokėjai ir laimėjo pramoginį televizijos šou „Lietuvos talentai“. Vos po trejų metų (2012 m.), sudalyvavę Vilniuje vykusioje šiuolaikinio meno mugėje „Art Vilnius‘12“ („Litexpo“ parodų rūmai), jie pribloškė kaip dailininkai. Už projektą „Poveikis“ autoriai buvo žiūrovų apdovanoti kaip geriausi tarptautinės šiuolaikinio meno mugės „Art Vilnius‘12“ menininkai. Vienas iš šių dailininkų teigia: „Nuo 1993 iki 2004 metų gyvenau Alytaus vaikų globos namuose, dažnai dar juose apsilankau ir palaikau glaudų ryšį su ten gyvenančiais vaikais. Esu puikiai susipažinęs su šia globos įstaiga. Tokia socialinė aplinka yra artima man ir mano patirčiai – ypatingai kūrybai. Todėl mano tyrimas yra glaudžiai susijęs su globos namuose gyvenančiais jaunuoliais.“⁸⁹

Menotyrininkė Danutė Gambickaitė nurodo šių jaunų menininkų padėtį Lietuvos kultūrinėje raidoje: „Įdomu, kad akademistinė maniera Lietuvos dailėje, kaip mini menotyrininkė Jolanta Marčišauskytė-Jurašienė „7 meno dienose“, rašydama apie brolių R. ir A. Gataveckų parodą, vis kyšteli galvą bene kiekvieną dešimtmetį. Tiesa, vis kita forma. Galima būtų sudaryti ir savotišką akademistinės manieros pasažų, manevrų chronologiją, tipologiją: pirmoji – tikrasis, klasikinis akademizmas, antroji – stalinistinis, trečioji – šaltojo karo, ketvirtoji – magiškasis, metafiziškasis ir stimuliuojantysis, ketvirtoji – (hyper)



29 Il. „Poveikis“, Algirdas ir Remigijus Gataveckai, 2012 m.

stimuliuojantis, penktoji – (?).

Galbūt į šią penktąją vietą ir galėtų pretenduoti broliai R. ir A. Gataveckai?!⁹⁰

„Poveikis“ – didelės apimties užmojis. Tai visa-figūriai fotorealistiniai globos namuose gyvenusių jaunuolių portretai. Auto-riai teigia, esą savo darbštumo pavyzdžiu norintys įkvėpti vaikų globos namų

⁸⁹ Artnews.lt, „Algirdo ir Remigijaus Gataveckų socialinio meno projekto „Poveikis“ piešinių paroda LDS Panevėžio skyriaus galerijoje „Galerija XX“ in Artnews.lt, 2013 <http://www.artnews.lt/algirdo-ir-remigijaus-gatavecku-socialinio-meno-projekto-poveikis-piesiniu-paroda-lds-panevezio-skyriaus-galerijoje-galerija-xx-21759> [žiūrėta: 2015-11-09]

⁹⁰ Danutė Gambickaitė, „Šiek tiek apie akademistinę manierą Lietuvos dailėje ir R. ir A. Gataveckų parodą „Situacija“ galerijoje „Meno niša“ in Artnews.lt, 2010 <http://www.artnews.lt/siek-tiek-apie-akademistine-maniera-lietuvis-daileje-ir-r-ir-a-gatavecku-paroda-%E2%80%9Esituacija%E2%80%9C-galerijoje-%E2%80%9Emeno-nisa%E2%80%9C-5471> [žiūrėta: 2015-11-09]

auklėtinius kūrybiškam gyvenimui.⁹¹

Kaip ir Ž. Augustinas, buvęs brolių mokytojas, jie nevengia analizuoti pasirinktų temų pasitelkiant autoportretą. Vis dėlto „Poveikyje“ jie vaizduoja mišrią kompaniją – įvairaus paaugliško amžiaus jaunuolius, kurių kūnai sustingę, tarsi pozuotų pasinei nuotraukai. Būtent ši akivaizdi, specialaus pozavimo laikysena daro šiuos jaunuolius šiek tiek panašius į reprezentacinio LDK portreto modelius. Numanomas jaunuolių išgąstis (jie pasitempę tarsi kareiviai, išgirdę komandą „lygiuot“, prieš juos tapančius dailininkus) ir kasdienė apranga itin kontrastuoja su pasitikinčiais savimi, skendinčiais prabangoje didikais. Toks vaikinų ir merginų laikysenos netvirtumas, nejaukumas, skurdi kasdienė išvaizda, tarsi atskleidžia juos kaip marginalia žmonių grupę besijaučiančius asmenis, nežinančius ką daryti su juos staiga užklupusiu menininko dėmesiu. Jaunuolių pasimetimas atskleidžia, kad buvimas dėmesio centre jiems yra naujas ir svetimas patyrimas. Tuo tarpu dažname portretuojamo LDK didiko veide matomas pasitikėjimas savimi leidžia suprasti, kad jis yra pripratęs prie išskirtinio dėmesio ir išskirtinumo akcentavimo jo netrikdo.

Autoriai tiesiog primygtinai nederina jaunuolių aprangos detalių ir spalvų. Jie atrodo taip, lyg būtų sustabdyti ir įamžinti itin buitishkoje aplinkoje – kažkur tarp viryklės ir televizoriaus. Tačiau viską jungiantis, apibendrinantis asketiškai baltas, švarus fonas ir stačiakampio formato modulis tarsi išplešia šiuos paauglius iš buities ir įveda į galerijos erdvę, kurioje, panašu, jie jaučiasi ne itin jaukiai.

Palyginus modelius supančią tuštumą su LDK portretais, skirasi tai, kad R. ir A. Gataveckų kurtuose portretuose nėra informacinio lauko, nėra jokių žmogaus asmenybės statusą parodančių atributų, tik kasdieniška apranga. Be šio informacinio lauko vaizduojamieji atrodo pasimetę, bet kartu taip išryškindami modelį menininkai neleidžia jam pasislėpti už papildomų prasmių šydo ir vaizduojamą žmogų padaro vienintele meno kūrinio priežastimi bei esme.

Kalbėti apie moterų ir vyrų įvaizdžio formavimą aptariant „Poveikį“ nėra paprasta, nes menininkai nepateikia aiškos vyrui ir moteriai priskiriamų vaidmenų traktuotės: jie leidžia kiekvienam iš modelių pateikti save taip, kaip norisi, ir tiek, kiek norisi, akcentuoti savyje lytiškumą. Merginų aprangoje yra su stereotipiniu moteriškumu sietinų detalių – suknelė, rožinė apavo spalva, tačiau šios detalės veikia kontrastuoja su merginų laikysena, nei kuria tvarų koketiškojo moteriškumo įvaizdį. Šiek tiek krinta į akis tai, kad poriniame vaikino ir merginos portrete vaikinai pečiu kiek užstoja ją. Regis jie yra brolis ir sesuo, tad tokia kūno

⁹¹ Artnews.lt, „Algirdo ir Remigijaus Gataveckų socialinio meno projekto „Poveikis“ piešinių paroda LDS Panevėžio skyriaus galerijoje „Galerija XX“ in Artnews.lt, 2013
<http://www.artnews.lt/algirdo-ir-remigijaus-gatavecku-socialinio-meno-projekto-poveikis-piesiniu-paroda-lds-panevezio-skyriaus-galerijoje-galerija-xx-21759> [žiūrėta: 2015-11-09]

kalba rodo pasirengimą saugoti, ginti sesę. Kita vertus, šioje laikysenoje būtų galima įžvelgti ir tradiciškai moteriai priskiriamą pasyvumą, nesavarankiškumą: ji yra tai, ką pasirenkama vertinti, saugoti, bet lygiai taip gali būti pasirenkama nuvertinti ir nebranginti, nes vertinga ją daro palanki vyro nuostata. Vis dėlto šiame poriniame portrete abu pozuojantieji atrodo nepaprastai vieniši, o kartu ir autonomiški, laisvi vienas nuo kito.

Skirtingai nei klasikiniame vyro ir moters portrete, A. ir R. Gataveckų tapomi modeliai neišreiškia tarpusavio santykio, jie yra uždari vienas kito atžvilgiu. Klasikiniuose atvaizduose moteris ir vyras būna bent jau pasisukę vienas į kitą, o Vakarų dailės pavyzdžiuose juos sieja ir papildomi kūno kalbos elementai – žvilgsniai ar sujungtos rankos. Atrodo, kad brolių Gataveckų vaizduojami paaugliai nė nežino apie vienas kitą. Vieniši ir sutrikę jie įrėminami savotiškame egzistenciniame vaakume. Ši pasimetusi vienatvė yra aiškiausiai skambanti „Poveikio“ ciklo gaida.

Remigijus ir Algirdas Gataveckai savo kūryboje visiškai atmeta reprezentacinę portreto paskirtį, o per tai ir skirtingoms lytims priskiriamus stereotipinius vaidmenis. Kiekvienas paveikslas yra kuriamas pasitelkiant griežtą ir preciziškai tikslią modelio observaciją, tarsi autoriai atmestų galimybę pasidalyti savo įžvalgomis bei nusistatymais pozuojančiųjų atžvilgiu. Lyginti autorių darbus su klasikinio sutuoktinių portreto bruožais, ieškant bendrų jų vaizdavimo ypatybių, yra gana keblu. Pirmiausia pati lyginamų portretų atsiradimo priežastis yra nulemta visiškai priešingų aplinkybių. Brolių kūryboje vyro ir moters įvaizdžių panašumai gali būti aptinkami veikiau dėl patiems modeliams priskirtino savęs, kaip asmens ar lyties, suvokimo, bet tai vargiai yra susiję su pačių autorių požiūriu į portretuojamuosius. Akivaizdu, kad broliams Gataveckams aktualios bendražmogiškos vienatvės, atskirties problemos yra nesusijusios su lyčių diskurso problematika.

3. 3. Teorinio ir praktinio darbo sąsajos

Autorei visu studijų laikotarpiu priimtinausia ir artimiausia refleksijos meninė forma buvo portretas. Savo grafikos bei fotografijos darbuose autorė yra naudojusi įvairiems istoriniams laikotarpiams priskiriamų meno kūrinių citatas, padedančias netikėtais aspektais atskleisti pasirinktas temas šiuolaikinio meno diskurse.

Praktinį magistro darbą sudaro didelės apimties realistine maniera sukurtų lino raižinių ir skaitmeninių antspaudų koliažas, sudarytas iš atsikartojančių autorės tėvų portretų, dekoruotų įvairia atributika. Kuriant šį darbą, itin aktuali tapo portretuojamųjų kūno kalba bei, autorės nuomone, jiems būdingi atributai. Naudojamais simboliais bei atributais bandomas atskleisti įvairialypis poros tarpusavio santykis ir kvestionuojamas santuokos institutas, kaip reiškiny, grindžiantis painų ilgametį dviejų žmonių ryšį. Kartu šis darbas – tai tarsi

reveransas autorę supančiai aplinkai. Šiame darbe fragmentiškai, dienoraščio principu atskleidžiama menininko asmeninė evoliucija, o per tėvų, kaip vyro ir moters, portretus – ir lyčių diskursas. Suprasdama, kad norint tinkamai ironizuoti, paneigti ar imituoti tam tikrus portretinio vaizdavimo dėsnius, pirmiausia dera suvokti jų kilmę bei raidą, autorė savo surinkta medžiaga ir jos analize rėmėsi atlikdama praktinį magistro darbą.

Rašydama pirmąjį skyrių, kuriame apžvelgiami pasaulinės dailės pavyzdžiai bei portreto raida, autorė praplėtė savo akiratį nagrinėjama tema, daugiau sužinojo apie vyro ir moters vaizdavimo kanonų įvairovę bei būdingiausius jų bruožus, apie Lietuvos portretinę dailę formavusią Vakarų dailės įtaką, apie socialinį, politinį bei asmeninį vyrų ir moterų gyvenimą keičiantis epochoms, jiems priskiriamus socialinius vaidmenis, kartu giliau suprato sutuoktinių portreto fenomeną.

Antrasis skyrius padėjo išskirti lietuviškojo portreto bruožus, atpažinti autentiškus Lietuvos portretinės dailės ypatumus. Kadangi sutuoktinius vaizduojantis portreto tipas yra paplitęs visame pasaulyje, atliekant praktinį darbą buvo aktualu atskirti, kurie tokio atvaizdo bruožai yra skoliniai iš kitų kultūrų, o kuriuos galima priskirti lietuviškajam identitetui. Šiame skyriuje surinkta informacija iš dalies remiamasi renkantis modeliams tinkamą atributiką ir formuojant bendrą darbo kompoziciją.

Trečiojo skyriaus pirmose dviejose dalyse nagrinėjami trijų šiuolaikinių Lietuvos menininkų darbai yra artimi autorei savo menine koncepcija bei plastine raiška. Juose vaizduojamų objektų pateikimas darė didelę įtaką autorei renkantis meninės išraiškos būdus savo praktiniam darbui. Šių dailininkų sukurti paveikslai autorei padėjo atsakingai ir kruopščiai pasirinkti būtinus kūrinio elementus ir atsisakyti antraeilių detalių.

Visos trys teorinio darbo dalys sąlygojo ryškias metamorfozes atliekant praktinį darbą ir padėjo išgryninti jo formą bei koncepciją.

IŠVADOS

1. Aptariant portretinės dailės raidą pasaulyje skirtingo vyro ir moters traktavimo požiūriu, būtų galima teigti, kad keičiantis epochoms sutuoktinių portrete buvo suformuoti ir įtvirtinti heteronormatyvūs lyčių vaizdavimo kanonai – vyras ir moteris sutuoktinių portrete beveik visada vaizduojami atstovaujantys hierarchiškai priešingiems poliams, t. y. vyras yra dominuojantis asmuo, moteris – priklausoma, prisitaikanti. Tai išduoda jų kūno kalba, jiems priskiriama atributika bei juos supanti aplinka. Išimtimis galėtų būti Echnatono ir Nefertitės reljefas, Bizantijos imperatorių šeima, iš dalies Davido Hoknio „Ponas ir ponina Klark ir Persis“.

Populiarius tiek porinis portretas, kai vyras ir moteris vaizduojami viename paveiksle, tiek (nuo XIV a.) porinio porteto diptikas, leidžiantis labiau pabrėžti vyrą ir moterį skiriančias ypatybes. Reikėtų akcentuoti, kad minėtas lyčių vaizdavimas tik iš dalies parodo įvairialypę vyrų ir moterų padėtį istoriniame kontekste, tačiau jis neabejotinai atskleidžia patriarchalinei visuomenei būdingą lyčių tarpusavio santykių modelį. Kartu sutuoktinius vaizduojantys portretinės dailės pavyzdžiai išryškina lyčių įvaizdžio asimetrijos problemą, aktualią ir LDK dailėje.

2. Dėl sudėtingo politinio ir kultūrinio LDK konteksto, sutuoktinių portretas Lietuvoje buvo pradėtas kurti tik XVII a., nors vyro ir moters portretinio vaizdavimo tendencijos pradėjo formotis jau XVI a. Tiesa, vyro vaizdavimo kanonas nusistovėjo greičiau, buvo kuriama daug daugiau vyrų didikų atvaizdų. Kita vertus, vyro įvaizdžio paieškos patyrė daugiau metamorfozių – nuo vyro-kario iki vyro-galantiško salonų ponaičio ar darbštaus švietėjo. Vaizduojant moterį įvairiais istoriniais laikotarpiais keitėsi plastinė raiška, tačiau moters įvaizdis ir statusas nebuvo kvestionuojami. Laikui bėgant portretuose kuriamas moters įvaizdis vis labiau priminė vakarietiškąjį portreto standartą, traktuojantį moterį kaip trapią, išpuoselėtą, globos reikalingą būtybę. Lietuviškasis sutuoktinių portretas buvo kuriamas remiantis vakarietiškais standartais, bet LDK prigijo būtent diptiko komponavimo modelis, vaizduojantis vyrą ir moterį atskiruose paveiksluose. Taip pat juose buvo santūriau išreiškiamas sutuoktinių tarpusavio ryšys – dažniausiai jį žymi tik lengvas pasisukimas į porininko pusę. Tai galėjo nulemti ir konservatyvesni padorumo sumetimai. Moters ir vyro hierarchinis santykis veikiau reiškėsi ne per kūno kalbą, o per atributiką – visi politinės, karinės, socialinės galios ženklai, išskyrus bendrą šeimos herbą, vaizduojami vyro pusėje, moteris, kaip ir vakarietiškuose portretų pavyzdžiuose, buvo puošiama tik dekoratyvinės paskirties detalėmis. Socialinių vyro ir moters vaidmenų pasiskirstymas buvo labai panašiai traktuojamas tiek LDK, tiek vakarietiškoje portretinėje dailėje.

3. Nagrinėjant Žygimanto Augustino bei Algirdo ir Remigijaus Gataveckų portretinės tapybos pavyzdžius paaiškėjo, kad dailės istorijos naratyvas ir lyčių diskursas nebėra toks aiškiai nupasakojamas bei apčiuopiamas kaip nagrinėjant XVI–XVIII a. pasaulio ar LDK dailę. Nepaisant autorių įvaldytos hiperrealistinės manieros bei jų naudojamų akivaizdžių istorinių parafrazių, nebegalima vertinti autorių tapybos remiantis tais pačiais kriterijais kaip, pavyzdžiui, realistine maniera nutapytų XVIII a. sutuoktinių portretų. Giminingi LDK sukurtiems vyrų ir moterų atvaizdams kompozicijos bruožai ar įsisenėję lyčių vaizdavimo stereotipai gali būti lengvai supainiojami su individualia menininko vizija ar jo sąmoningai pasirinkta ironiška reminiscencija. Vis dėlto keliuose Ž. Augustino darbuose galima aptikti moters objektifikavimo (sąmoningo ar nelabai) požymių ir vyro, kaip dominuojančio herojaus, pateikimo tendenciją. Tuo tarpu R. ir A. Gataveckai visomis išgalėmis stengiasi savo herojus pristatyti nušviestus sterilios objektyvumo šviesos. Heteronormatyvaus lyčių vaizdavimo bruožai, aptinkami kūno kalboje arba smulkiose aprangos detalėse, labiau atskleidžia pačių modelių susikurtus įvaizdžius, o ne autorių pasirinkimą juos pateikti tokiu būdu.

Taigi būtų galima teigti, kad lyčių vaizdavimo stereotipai, susiformavę patriarchalinėje visuomenėje, šiuolaikiniame Lietuvos portrete yra gerokai išblukę ir deformuoti, priklausomai nuo autoriaus pažiūrų bei pasirenkamos kūrybinės koncepcijos. Trečiojoje trečio skyriaus dalyje aptariamas autorės praktinis darbas, pagrindžiamas visų šio tyrimo skyrių naudingumas autorės kūrybiniams tikslams pasiekti.

SANTRAUKA

Šiame darbe analizuojami pasaulio ir Lietuvos portretinės dailės pavyzdžiai, vaizduojantys sutuoktinius. Pagrindinis šio darbo tikslas – praplėsti lyčių įvaizdžio diskursą Lietuvos portretinėje dailėje. Remiantis mokslininkės Shearer West sudaryta laiko juosta, aptariami pasauliniai portretinės dailės pavyzdžiai, portreto žanro istorinė raida. Analizuojama sutuoktinių kūno kalba, jiems priskiriamų įvaizdžių atributika, glaustai aptariamas istorinis kontekstas.

Tais pačiais aspektais tyrinėjama ir LDK XVI–XVIII a. portretinė dailė. Aptariamas lietuviško sutuoktinių portreto kitoniškumas ir unikalumas jį formavusių dailės srovių atžvilgiu.

Paskutiniame skyriuje nagrinėjama šiuolaikinių Lietuvos menininkų Žygimanto Augustino bei brolių Algirdo ir Remigijaus Gataveckų kūryba. Remiantis pirmųjų dviejų skyrių analizės rezultatais, įvertinami konkretūs šių menininkų kūriniai, aptariamas vaizduojamų objektų psychologizmas, galimos simbolinės reikšmės. Taip pat šiame skyriuje aptariamos šio teorinio magistro darbo sąsajos su praktiniu autorės magistro darbu.

SUMMARY

This study aims to provide analysis on portraits of spouses in Lithuanian art and worldwide. The main objective of the thesis – to expand the discourse of gender image in Lithuanian portraiture. A timeline concluded by a scientist Shearer West is used to examine the art of portraiture globally, through historical development of the portrait genre. The work presents analysis of body language of spouses, as well as attributes typically assigned to each gender, while concisely describing historical context.

Investigation of the Portrait art, in Grand Duchy of Lithuania in XVI–XVIIIth centuries, is based on the same aspects: the peculiar and unique portrayal of married couples in comparison to the global art streams influential to the works themselves.

The final chapter contains a close examination of portraits by contemporary Lithuanian artists Žygimantas Augustinas and brothers Algirdas and Remigijus Gataveckai. Selected artworks are judged upon the analysis featured in the first two chapters. The psychologism of the objects displayed and the presumptive symbolic meanings take important part in the analysis. Nonetheless, this chapter is intended to discuss implications of this theoretical master's thesis, in the following development of the final practise-based part.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Iš spausdintinių šaltinių:

1. Bodart, Diane. *Renaissance & Mannerism*. New York: Sterling, 2005.
2. Gombrich, E. H. *Meno istorija*. Vilnius: Alma littera, 2014.
3. Grove, Bernd. *Edgar Degas, 1834–1917*. Koln: Taschen, 2001.
4. Howgate, Sarah, et al. *David Hockney – Portraits*. Italy: Yale University Press, 2006.
5. Justi, Carl. *Diego Velazquez and His Times*. London: H. Gravel & Co, 1889.
6. Kavolis, Vytautas. „Krikščioniškosios sąmonės struktūros“ Kn. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.
7. Lukoševičiūtė, Laura. Lietuvos mozaikos menas sovietmečiu. Magistro darbas. Vytauto Didžiojo universitetas, 2011.
8. Margarita Jankauskaitė, „Motery (ne)reprezentacija masinės kultūros vaizdiniuose“ in *Acta Sociologija. Mintis ir veiksmas 2004/3 (teminis numeris)*, ISSN 1392-3358. p. 52–64.
9. Matušakaitė, Marija. *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*. Vilnius: Mokslo, 1984.
10. Matušakaitė, Marija. *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*. Vilnius: Tautos paveldo tyrimai, 2010.
11. Mulevičiūtė, J. G. Jankevičiūtė, L. Šatavičiūtė. *Dailės žodynas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999. p. 356.
12. Ramonienė, Dalia. *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 1997.
13. Schneider, Norbert. *The art of the portrait*. Koln: Taschen, 2002.
14. Tereškinas, Artūras. „Bajoriško „aš“ retorika XVII a. Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje: iškalba, kūnas, scena“ in *Acta Academiae Artium Vilnensis* 24, 2002: p. 171–200.
15. Paknys, Mindaugas. „Kristupas Zigmantas Pacas ir jo aplinkos moterys“ in *Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis*. t. 18. Vilnius, (2001): p. 367–376.
16. West, Shearer. *Portraiture*. New York: Oxford University Press, 2004.
17. Wilson, Derek. *Hans Holbein – Portrait of an Unknown Man*. London: Pimlico, 2006.

Iš elektroninių dokumentų:

1. „*The Family of Charles IV*“ in *Francisco Goya: Paintings, Biography, Quotes*, 2011
<http://www.franciscogoya.com/the-family-of-charles-iv.jsp> [žiūrėta 2015-10-12]

2. Artnews.lt, „Algirdo ir Remigijaus Gataveckų socialinio meno projekto „Poveikis“
piešinių paroda LDS Panevėžio skyriaus galerijoje „Galerija XX“ in Artnews.lt, 2013
<http://www.artnews.lt/algirdo-ir-remigijaus-gatavecku-socialinio-meno-projekto-poveikis-piesiniu-paroda-lds-panevezio-skyriaus-galerijoje-galerija-xx-21759> [žiūrėta: 2015-11-09]
3. Artnews.lt, „Algirdo ir Remigijaus Gataveckų socialinio meno projekto „Poveikis“
piešinių paroda LDS Panevėžio skyriaus galerijoje „Galerija XX“ in Artnews.lt, 2013
<http://www.artnews.lt/algirdo-ir-remigijaus-gatavecku-socialinio-meno-projekto-poveikis-piesiniu-paroda-lds-panevezio-skyriaus-galerijoje-galerija-xx-21759> [žiūrėta: 2015-11-09]
4. Augustinas, Žygimantas „XX a.“ in *Žygimantas Augustinas: darbai, parodos, biografija, kontaktai* 2012 <http://www.augustinas.lt/> [žiūrėta: 2015-12-07]
5. Dr. Abram Fox, „Thomas Gainsborough's Mr. and Mrs. Andrews“ in *Khan academy*, 2013 <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/thomas-gainsboroughs-mr-and-mrs-andrews> [žiūrėta 2015-10-08]
6. Gambickaitė, Danutė. „Šiek tiek apie akademistinę manierą Lietuvos dailėje ir R. ir A. Gataveckų parodą „Situacija“ galerijoje „Meno niša“ in Artnews.lt, 2010
<http://www.artnews.lt/siek-tiek-apie-akademistine-maniera-lietuvis-daileje-ir-r-ir-a-gatavecku-paroda-%E2%80%9Esituacija%E2%80%9C-galerijoje-%E2%80%9Emeno-nisa%E2%80%9C-5471> [žiūrėta: 2015-11-09]
7. Imaginacionio portreto apirėžimas <http://konsultacijos.vlkk.lt/lit/95890> [žiūrėta 2015-12-06]
8. Kinley ,Catherine, Elizabeth Manchester. „Mr and Mrs Clark and Percy“ in *Tate:Art and artists*, 2003 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-mr-and-mrs-clark-and-percy-t01269/text-summary> [žiūrėta 2015-11-11]
9. Knabikienė ,Gina. „Moters asmenybės branda pasakoje *Baltoji Lelija*“ in *Šiaurės Atėnai: kultūros savaitraštis*, 2012 <http://www.satenai.lt/2012/01/20/moters-asmenybes-branda-pasakoje-%E2%80%9Ebaltoji-lelija%E2%80%9D/> [žiūrėta 2015-12-02]
10. Ludavičienė, Jurgita. „Ironiškieji gracijai“ in *Literatūra ir menas: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis*, 2005 Nr.
http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110911192723/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3043&kas=straipsnis&st_id=6555 [žiūrėta 2015-11-27]

11. Lunday ,Elizabeth. „Grant Wood's 'American Gothic ‘‘ in *Mental Floss*, 2014
<http://mentalfloss.com/article/31331/grant-woods-american-gothic> [žiūrėta 2015-11-11]
12. M. Žilinsko dailės galerija: „*Veidai iš būtojo laiko: kunigaikščių Oginskių dailės kolekcija*“; nuo 2015-09-23 iki 2016-04-30
http://www.ciurlionis.lt/index.php?mact=Calendar,cntnt01,default,0&cntnt01event_id=889&cntnt01display=event&cntnt01lang=lt_LT&cntnt01detailpage=418&cntnt01return_id=36&cntnt01returnid=418#f [žiūrėta: 2015-11-06]
13. Michalovskis, Vitalijus. „Kalavijo simbolika“ in *Šiaurės Atėnai: kultūros savaitraštis*, 2013 <http://www.satenai.lt/2013/10/25/kalavijo-simbolika/> [žiūrėta 2015-08-17]
14. Mičiulienė, Jūratė. „Kaip Lietuvos moterys veikė užkulisų politikoje“ in *Lietuvos žinios* 2011 <http://lzinios.lt/lzinios/istorija/kaip-lietuvos-moterys-veike-uzkulisiu-politikoje/150467> [žiūrėta 2015-10-03]
15. Tarandaitė , Dalia. „Miniatiūros menas: istorija, formų įvairovė“ in *Lietuvos dailės muziejus* 2013 12 (6) http://www.ldm.lt/LDM/PDF/Metrastis_17/8.pdf [žiūrėta 2015-08-02]
16. The Vizier. „How Theodora Championed the Rights of Women “ in *Neo Byzantium: The Guide to the Byzantine Empire for General Readers*, 2010
<http://neobyzantium.com/how-theodora-championed-the-rights-of-women/> [žiūrėta 2015-10-03]
17. Vytauto Didžiojo karo muziejus: Virtual Exhibitions http://vdkm.limis.lt/virtualios-parodos/-/virtualExhibitions/view/45056?s_tab=&listDisplayMode=detailed&backUrl=&rowsOnPage=24 [žiūrėta 2015-11-22]
18. Zemlickas, Gediminas. „Senieji portretai kaip istorijos šaltinis“ in *Mokslo Lietuva* 2012 <http://mokslolietuva.lt/2012/09/senieji-portretai-kaip-istorijos-saltinis/> [žiūrėta 2015-07-20]
19. Žmonės.lt, „Žygimantas Augustinas: „Negražūs kūnai man įdomesni“ in *Žmonės.lt* 2008 <http://www.15min.lt/zmones/naujiena/archyvas/zygimantas-augustinas-negrazus-kunai-man-idomesni-156-66604> [žiūrėta 2015-11-27]
20. Zöllner , Frank. „The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture“ in *ART-Dok: Digital Repository Art History*, 2005
http://vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:J.04~2012~ISSN_2029-4573.N_3_2.PG_71-94 [žiūrėta 2015-11-26]

ILIUSTACIJŲ SĄRAŠAS

1. Echnatonas ir Nefertitė su vaikais, Nežinomas autorius, 1345 m. pr. m. e.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Akhenaten%2C_Nefertiti_and_their_children.jpg
2. Imperatorius Justinianas su palyda, imperatorienė Teodora su palyda, Nežinomas autorius, 526 -548 m. <http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide9.23.jpg>
3. „Urbino hercogų portretas“, Pjero dela Frančeska (Piero della Francesca), 1465–1475m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Piero_della_Francesca_044.jpg
4. „Arnolfinių portretas“, Janas van Eikas (Jan van Eyck), 1434 m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg
5. „Švč. Mergelė ir burmistro Mejerio šeima“, Hansas Holbeinas Jaunesnysis (Hans Holbein the Younger), 1528 m.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Darmstadtmadonna.jpg>
6. „Autoportretas su Izabele Brant“, Piteris Paulius Rubensas (Piter Paul Rubens), 1609 m. [Honeysuckle Bower.jpg](#)
7. „Freilinos“/ („Meninos“), Diegas Velaskesas (Diego de Silva y Velázquez), 1656 m.
https://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg
8. „Pilypas IV“, Diegas Velaskesas (Diego de Silva y Velázquez), 1656 m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Philip_IV_of_Spain.jpg
9. „Mariana Austrietė“, Diegas Velaskesas (Diego de Silva y Velázquez), 1652 m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Diego_Vel%C3%A1zquez_032.jpg
10. „Misteris ir misis Endriai“, Tomas Geinsboras (Thomas Gainsborough), 1750 m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Thomas_Gainsborough_-_Mr_and_Mrs_Andrews.jpg
11. „Karolis IV su šeima“, Franciskas Goja (isp. Francisco Goya), 1800 m.il.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Francisco_de_Goya_y_Lucient_es_054.jpg
12. „Bellelli šeima“, Edgaras Dega (Edgar Degas), 1858–1860 m.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Edgar_Degas_-_La_famille_Bellelli.JPG Publikuota Shearer West knygoje „Portraiture“, 2004m.

13. „Amerikietiškoji gotika“, Grantas Vudas (Grant Wood), 1930 m.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Grant_Wood -
American Gothic - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Grant_Wood_-_American_Gothic_-_Google_Art_Project.jpg)
14. „Ponas ir ponia Klark ir Persis“, Deividas Hoknis (David Hockney), 1970–1971 m.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-mr-and-mrs-clark-and-percy-t01269>
15. Elzbietos Habsburgaitės ir Barboros Radvilaitės diptikas, nežinomas autorius, 1548m.
http://v1.valdovurumai.lt/Bylos/Iliustracijos/Istorija/20100810_22-VD_lg.jpg
16. Jurgis Radvila, nežinomas autorius, XVI a. antroji pusė
<http://www.mdl.projektas.vu.lt/thesaurus/idealiasios-kolekcijos/portretu-galerija/?nggpage=3>
17. Nežinomas Oginskių giminės vyras, nežinomas autorius, XVII a. vidurys
http://muziejai.lt/Prev_vers/vilnius/LNM_istorija_tapyboje.htm
18. Nežinoma Oginskių giminės moteris, nežinomas autorius, XVII a. vidurys
http://muziejai.lt/Prev_vers/vilnius/LNM_istorija_tapyboje.htm
19. LDK kancleris Kristupas Zigmantas Pacas, Danielius Schulcas, 1670 m.
<https://www.google.lt/imgres?imgurl=>
20. Klara Izabelė Eugenija Genovaitė de Mally-Lascaris, Danielius Schulcas, 1670 m.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/>
21. Vilhelmas Jonas Pliateris, autorius nežinomas, XVIII a. vidurys
<http://www.pamarys.eu/vilhelmui-jonui-broel-pliateriui-300-metu/>
22. Vilhelmo Jono Pliaterio žmona, autorius nežinomas, XVIII a. vidurys
<http://www.pamarys.eu/vilhelmui-jonui-broel-pliateriui-300-metu/>
23. Konstantinas Liudvikas Pliateris, autorius nežinomas, 1760–1762 m.
https://lt.wikipedia.org/wiki/Pliateriai#/media/File:Konstanty_Ludwik_Plater.PNG
24. Augusta Oginskytė-Pliaterinė, autorius nežinomas, 1762 m.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/>
25. „Magdaliėtė“, Žygimantas Augustinas, 2004 m.
<http://www.mmcentras.lt/kolekcija/209#698>
26. „Judas“, Žygimantas Augustinas, 2004 m.
<http://www.mmcentras.lt/autoriai/zygimantas-augustinas/51#1102>
27. „Vyrai nusipjauėdavo sau galvas“, „Vyrai iš tiesų geisdavo moterų.“ Žygimantas Augustinas, 2012 m. <http://www.augustinas.lt/psl/images/xxamziuje.jpg>
28. „Žygimantas August(in)as ir dvi jo mylimosios (pagal Luką Kranachą)“, Žygimantas Augustinas, 2014m. <http://kvadriennale2014.lt/augustinas-zygimantas/>

29. „Poveikis“, Algirdas ir Remigijus Gataveckai, 2012 m.

<http://www.bevaikunamu.lt/2015/02/11/buti-vyresniuaju-broliu/>