

Portretas

Jurij Lotman

Portretą suvokiame kaip „natūraliausią“ ir teorinio pagrindimo nereikalaujantį tapybos žanrą. Atrodo, jei pasakysime maždaug taip: „Portretas – tapyba, kuri atliko fotografijos funkciją tuo metu, kai fotografija dar nebuvo išrasta“¹, tai išsamiai atsakysime į pagrindinius klausimus, kurie nevalingai kyla pradėjus mąstyti apie šį tapybos žanrą. Žodžiai apie portreto funkcijos kultūroje „paslaptinę“ ir „nesuprantamumą“ atrodo išsigalvojimas. Visgi, nebijodami tokio pobūdžio prieštaravimų, išdrįsime teigti, kad portretas visiškai patvirtina žinomą tiesą: kuo suprantamiau, tuo nesuprantamiau.

Specifinio vaidmens, kurį kultūroje atlieka portretas, pagrindą sudaro ženklas ir jo objekto priešprieša². Pabandysime apibrėžti

¹ Buitiškai linkstama tapatinti portreto ir fotografijos funkcijas: abiejų tema – žmogaus veido atvaizdas, be to, atvaizdas iš esmės mechaniškas (dažnai portrete pabrėžiamas meninės interpretacijos momentas faktiškai nėra svetimas ir meninei fotografijai, todėl negali būti laikomas pagrindiniu priešpriešos požymiu). Kaip skiriamieji bruožai minimi fotografijos automatizmas ir subjektyvus kūrybinis portreto pagrindas. Tačiau ši priešprieša gana sąlygiška, kadangi meninių principų įsiveržimas į fotografiją jau nieko nebestebina. Dėl to gali atrodyti, kad skirtis tarp fotografijos ir portreto laipsniškai trina. Toks procesas iš tiesų vyksta, tačiau, juo apriboję klausimo esmę, rizikuojame prarasti ribą tarp šių dviejų iš esmės skirtingų meno rūšių.

² Ženklinimo funkcija daug mažiau juntama vaizde nei kalbėjime, todėl manoma, kad tai, ką pamatei, yra tikriau (płg. patarę „Geriau vieną kartą

portreto kultūrinę erdvę. Pirmiausia, atsidursime tarp dviejų tiesiogiai priešingų išeities taškų.

Viena vertus, portretas tarsi numato fotografijos funkciją, atlieka dokumento vaidmenį – liudija žmogaus ir jo atvaizdo autentiškumą. Dėl šios funkcijos jis gretintinas su piršto atspaudu, kurį dokumente padeda neraštingas žmogus. Seniausias portretas – piršto atspaudas molyje – iš karto atskleidžia savo dvigubą funkciją: jis funkcionuoja ne tik kaip kažkas, pakeičiantis asmenybę (arba ją *ženklinantis*), bet ir kaip pati šita asmenybė, tai yra tuo pat metu reiškiasi ir kaip kažkas atskiro nuo žmogaus, ir neatskiro – neatskiro tokia prasme, kaip neatskira nuo žmogaus yra jo koja ar galva³.

Tokią pat funkciją atlieka vardas, kuris, neabejotinai, būdamas ženkle, nėra toks pat – nei gramatiškai, nei funkciškai – kaip kiti kalbos žodžiai. Todėl archajinėje kultūroje vardas buvo slepiamas ir taip tarsi supanašėdavo su žmogaus kūno dalimi, be to, intymiausia dalimi⁴. Kalboje esantys žodžiai, kurie svyruoja tarp ženklinamo objekto ir ženklo, didžia dalimi atskleidžia mums portreto esmę.

Asmenvardis ir meno kūrinys turi dar vieną bendrą bruožą: kalbos žodį žmogus gauna kaip kažką, jau paruoštą vartoti, o vardas tarsi sukuriamas iš naujo, specialiai tam žmogui⁵. Asmenvardis

pamatyti, nei šimtą kartų išgirsti“), nors faktiškai čia kalbama apie sąlyginę sistemą, pagal kurią vienai suvokimo savybei kitų savybių sąskaita priskiriama daugiau autentiškumo.

³ Pėdsakas kaip neatskiriama žmogaus dalis galėdavo būti įvairių magiškų kerėjimo manipuliacijų medžiaga. Kai *išimdavo pėdsaką*, burtininkas, sekdamas mitologiniu dėsniu *pars pro toto*, užvaldydavo ne dalį žmogaus, bet visą žmogų. Etnografai ne kartą pastebėjo, kad fotografavimas sukeldavo pasipriešinimą ir baimę tautoms, dar išsaugojusioms archajines sąmonės formas. Su tuo sietina visa sfera mitologinių-magiinių požiūrių į veidrodį.

⁴ Plg. archajinėse kultūrose egzistuojančio draudimo „apnuoginti“ vardus giminingumą slaptų kūno dalių apnuoginimui.

⁵ Su tuo sietini įvairūs grynai kalbiniai vardo savitumai. Eilėraštyje „Sajungos keliais“, pasakodamas apie du savo bendrakeleivius valstiečius vienu vardu, [Vladimiras] Majakovskis pavartoja tokią frazę: „Paniekinamai burbtelėjo prekybos vyriškis: – Seriožos!“ („Презрительно буркнул торговый мужчина: – Серези!“). Žr. Маяковский, В. 1958. *Полное собрание сочинений*. Москва. Т. 8, с. 23). Tokia vartoseną režia ausį kaip anomalija, kurios efekto poetas ir siekė.

svyruoja tarp portreto ir fotografijos – tai atspindi ne tik mistinė, bet ir juridinė žmogaus ir jo portreto identifikacija. Iš čia randasi portreto ir jo vaizduojamo žmogaus panašumo reikalavimas. Vadinamasis al Fajumo portretų arba egiptiečių tapybos realizmas, regisi, turėjo grynai praktinę funkciją: pasaulyje, į kurį patenkama po mirties, žmogų turėjo atpažinti ir atskirti nuo kitų⁶.

Identifikaciją vis dėlto pagrindžia ne tik panašumo (arba net tapatumo) faktas, bet ir šio panašumo *pripažinimas* tam tikrame sociokultūriniame kontekste. Pateiksime tokį pavyzdį. Visiems žinoma, kad fotografijos gali būti „nepanašios“ (ypač tos, kurios daromos dirbtinėmis sąlygomis ir dokumentų nuotraukoms būdingu meistrystės lygiu). Meninė fotografija ar juolab meninis meistro ranka atliktas škicas, netgi karikatūra, gali turėti daug daugiau „panašumo“. Tačiau kriminologas teikia pirmenybę eilinei fotografijai, o ne didžio menininko sukurtam portretui. Vadinas, panašumas ne toks svarbus kaip formalus požymis *būti panašumo ženklu*, atlikti sąlyginę funkciją, taigi tam tikras raiškos „vidutiniškumas“. Meninis ženklas skirtas kažkam vienam, vidutinė raiška – visiems ir niekam, todėl panašumo sampratos visada reikalauja sąlyginės prezumpcijos – išskirti dominuojantį požymį. Vieno reiškimo panašumo į kitą pripažinimas visada numano priklausymą tam tikrai kalbai, kurios požiūriu vieni elementai laikomi egzistuojančiais ir turinčiais reikšmę, o kiti – neegzistuojančiais.

Kita vertus, portretas kaip savitas tapybos žanras pabrėžia tuos žmogaus asmenybės bruožus, kuriems priskiriama prasminė dominantė.

Paprastai veidas laikomas pagrindiniu ir svarbiausiu, tuo, kas būdinga būtent šiam žmogui, o kitų kūno dalių vaizdavimas leidžia daug didesnę sąlygiškumą ir apibendrinimą. Taip, [Antoonas]

⁶ Veidas funkcionavo kaip dokumentas, pagal kurį anapusybeje buvo identifikuojamos „nuogos“ sielos (vėliau įsivaizdavimą apie sielų nuogumą komplikavo papildoma prasmė: visos tuštybės ir laikinumo atsisakymas, perėjimas iš atrodymo į esmę).

van Dyckas portretų rankoms ir figūroms dažnai pasitelkdavo tobulesnių kūno formų pozuotojas. Niekam neateidavo į galvą teigti, kad dėl to nukenčia portreto panašumas.

Šiuolaikinės funkcijos portretas susiformavo europietiškoje Naujųjų laikų kultūroje, kuriai būdinga žmogaus individualumo vertės samprata bei įsitikinimas, kad idealumas nėra priešingas individualumui, o per jį ir jame reiškiasi.

Visgi individualumas, tokiu požiūriu, yra neatsiejamas, viena vertus, nuo kūniškumo, kita vertus – nuo tikroviškumo. Taip formavosi pagrindiniai šiuolaikinio portreto komponentai. Tačiau visiškas idealumo ir tikroviškumo sutapatinimas kultūros verčių sistemoje sukelia anihiliacijos efektą. Vientisumas turi nuolat priminti apie skirtingumo galimybę, apie tai, kad bet kuris vientisumas – tik sąlygiškumas, slepiantis savyje numatytą tam tikrą požiūrio tašką. Todėl nė viename kitame meno žanre požiūrio taškas taip tiesiogiai ir stipriai nepasireiškia, kaip portrete, kur dedamos visos pastangos jį maskuoti. Būtent šis kamufliažo intensyvumas verčia suabejoti, kad šie du meno aspektai sutampa. Todėl galima sakyti, kad nė viena iš meninės autentikos rūšių nėra susijusi su tokio laipsnio sudėtingumu, kaip portretinė tapyba. Mes vėl susiduriame su taisykle: mene kuo paprasčiau, tuo sudėtingiau.

Viena pagrindinių tapybos problemų – dinamikos problema. Šiuo požiūriu, tapybą galima apibūdinti kaip antitezę kinematografui, kuriame dinaminė būseną – natūrali ir todėl reikšminga tik išskirtiniais atvejais (pavyzdžiui, kai dinamika pasireiškia katastrofišku greičiu arba kitaip pažeidžiant jai tarsi natūraliai priskiriamus požymius). Paveikslas – statiškas ir todėl ypatingai įsitraukęs į dinamikos semiotiką.

Kad ir kaip keistai skambėtų, dinamika – viena iš portreto meninių dominančių. Tai tampa akivaizdu, kai lygini portretą su fotografija. Pastaroji iš tikrųjų ištraukia statišką akimirką iš joje atspindėto judančio pasaulio. Fotografija neturi praeities ir ateities, ji visada dabartyje. Portreto laikas – dinamiškas, jo „dabartis“ visada užpildyta praeities prisiminimais ir ateities spėjimais.

Labai dažnai ši dinamika portreto erdvėje pasiskirsto netolygiai: ji gali būti sutelkta žvilgsnyje⁷; kartais dinamiškesnės yra rankos, nei visa likusi figūra. Šią savybę stipriai pajuto ir, kaip visada, hiperbolizavo [Nikolajus] Gogolis apysakoje „Portretas“, kur šėtoniška galia ir antgamtiškas judrumas sutelkti būtent portreto akyse:

Tai buvo gyvos, tai buvo žmogaus akys! Atrodė, tarytum jos buvo išluptos gyvam žmogui ir įstatytos čia. Čia jau nebebuvo to kilnaus pasigėrėjimo, kuris apima sielą žiūrint į menininko kūrinį, kad ir koks baisus būtų jo pasirinktasis vaizduoti daiktas; čia buvo kažkoks liguistas, alsus jausmas.⁸

Kraštutiniai užaštrindamas mintį, Gogolis sukuria gyvų akių, įstatytų mirusiam veide, vaizdinį. Todėl kalbėdami apie portretą turime tvirtą pagrindą išskirti jo dinamikos momentus. Siužetinėje drobėje dinamika pasiskirsto didelėse erdvėse ir tarsi išskysta, o portretas ją pateikia fokusuotai sutelktą, taip dinamizmą dar labiau paslėpdamas, bet potencialiai dar labiau sustiprindamas.

Portreto akių dinamika gali atsiskleisti žiūrovui tiesiogiai – kai jam parodoma, *i ką* nukreiptas portrete vaizduojamo žmogaus žvilgsnis. Tačiau jau romantiniame portrete atsirado svajojantis, į begalybę išmeigtas mįslingas žvilgsnis, kurio išraiška žiūrovui pateikiama kaip paslaptis. Šiuo požiūriu, galima teigti, kad alegorinę portreto prasmę pakeitė kažkokia principinė jame glūdinti paslaptis. Pastaruoju (iš esmės romantinės prigimties) atveju portretinė tapyba labiausiai supanašėja su literatūra, tiksliau – su poezija. Įdomu, kad būtent dinaminis portreto centras, kuriuo dažniausiai tampa akys, kartu yra ir palyginimų bei metaforų koncentracijos polius poezijoje. Tiesioginis akių aprašymas literatūroje sutinkamas gerokai rečiau. Plg. [Aleksandro] Puškino:

⁷ Čia verta prisiminti primerktas [Konstantino] Pobedonoscevo akis [Iljos] Repino paveiksle „Iškilmingas Valstybės tarybos posėdis 1901 m. gegužės 7 d.“.

⁸ Гоголь, Н. В. 1937–1952. *Полное собрание сочинений в 14 т.* Москва. Т. 3, с. 87. [Gogolis, N. 1969. *Apysakos*. Vert. Motiejus Miškinis. Vilnius: Vaga, p. 362–363 (vert. past.).]

Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды...⁹

[Jos akys čia užgęsta, čia vėl spindi, / Lyg mirgančios danguj aukš-
tajam žvaigždės...¹⁰]

Arba eilėraštyje „Jos akys“:

И можно с южными звездами
Сравнить, особенно стихами,
Ее черкесские глаза.

[Ir galima su Pietų žvaigždėmis / Palygint, ypač eilėmis, / Jos čerke-
siškas akis. (pažodinis vertimas)]

Abiem atvejais palyginimas turi ne konkretų daiktinį, bet tra-
dicinį literatūrinį pobūdį: nemanoma, kad skaitytojas įsivaizduos
veidą, kurio akių vietoje bus tikros žvaigždės. Toks pažodiškumas
sukurtų pabaisos portretą (beje, būtent toks pažodiškumas būdin-
gas Gogoliui). Puškino ironiška pastaba „ypač eilėmis“ veda mus
į sąlygiškų kvazipalyginimų pasaulį, kurio literatūriškumą paryš-
kina ironiška poeto šypsena arba tiek pat literatūriškas lyrizmas.
Kitokio pobūdžio yra akių palyginimai „demoniškuose“ Gogolio
aprašymuose, kuriuose žiūrovui iš tiesų siūloma sujungti tai, kas
nesujungiama: akis ir ugnį.

Būtent portreto technikos poreikis peršokti iš tapybos į poeziją
arba iš poezijos į muziką išplaukia iš pačios jo meninės polifoninės
prigimties. Neatsitiktinai portretas – labiausiai „metaforiškas“
tapybos žanras.

Prisiminkime N[ikolajaus] Zabolockio eilėraščių „Portretas“¹¹.

⁹ ПУШКИН, А. С. 1937. *Полное собрание сочинений в 16 т.* Москва: Л. Т. 3, с. 36. Toliau tekste pateikiamos nuorodos iš šio leidimo tomo (lotyniškas skaičius) ir puslapio (arabiškas skaičius).

¹⁰ Puškinas, A. Laimingas aš, kada galiu palikti... Vert. Antanas Venclova. In: A. Puškinas. 1999. *Poezija. Proza.* Sud. Henrikas Bakanas. Vilnius: Vaga, p. 101 (vert. past.).

¹¹ Заболоцкий, Н. А. 1983. *Собрание сочинений в 3 т.* Москва: художе-
ственная литература. Т. 1, с. 254. [Zabolockis, N. Portretas. Vert. Edu-

Dėmesį patraukia tai, kaip poetas, kalbėdamas apie tapybos meną, stengiasi išvengti regimųjų įvaizdžių. Visa, ką galima pamatyti, pasirodo tekste per tai, kas neregima: „Jos akys – kaip dvi apgavystės.“ Žodžiu „apgavystė“ čia perteikiamas semantinis perėjimas, iš principo nedalomas į statiškas diskrečias būsenas. Svarbu, kad nuoseklioje įvaizdžių grandinėje – „du rūkai“¹², „pusiau šypsnyš, pusiau rauda“, „dvi apgavystės, migla aptrauktos visada“ – regimos realizacijos galimybė, pereinama į galutinės neregimybės sferą, vis mažėja. Taigi palyginimo dinamika konstruojama nuo to, kas yra rega („jos akys“), prie to, kas iš esmės yra už jos ribų. Tokiu būdu numatomas pats tapybos poetinio įkūnijimo principas – kaip proveržis į tai, kas neįmanoma. Bet kartu būtent tai, kas neapibrėžta ir neįmanoma, pasirodo labiausiai adekvatu tam, kas iš prigimties matoma ir statiška. Iš poetinio tapybos vaizdinio išgijama tapyba, bet tai ne sumažina, o padidina aprašymo adekvatumą tam, kas aprašoma. Neatsitiktinai eilėraštis baigiasi dviem dinamiškais, priešingai numanomai statikai, ir vizualiai neįkūnijamais (tiksliau, pakylančiais virš bet kokio konkretaus meno) vaizdiniais:

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

[Kada mus sutemos paliečia / Ir artinas audra sykiu, / Iš mano sielos dugno šviečia / Jos pora nuostabių akių.¹³]

„Prieblanda“ dar nurodo į konkretų apšvietimą, „audros artėjimas“ – ne būsena, o perėjimas į būseną, o akys, švytinčios „iš mano sielos dugno“, – visiško metaforiškumo sfera, kurioje tai, kas matoma, – tik simboliškai įkūnyta neregimybė. Šitaip visos

ardas Mieželaitis. In: N. Zablockis. 1964. *Poezija*. Vilnius: Vaga, p. 40–41 (vert. past.)]

¹² Eduardo Mieželaičio vertime „dvi mįslės“ (vert. past.).

¹³ Zablockis, N. Portretas. Vert. Eduardas Mieželaitis. In: N. Zablockis. 1964. *Poezija*. Vilnius: Vaga, p. 41 (vert. past.).

Zabolockio estetikos numanomas konkretumas ir regimumas „išsikonkretina“ ir pavirsta savo priešybe. Zabolockiui būdinga sąvokų vartoseną sukuria to, kas neišreiškia, meninę erdvę¹⁴.

Dinamiškumas paveiksliui suteikiamas vaizduojant kelias figūras, nurodančias skaitymo kryptį, šių figūrų pozų santykiu ir t. t. Pavyzdžiui, Rembrandto grupiniame portrete „Anatomijos pamoka“ chirurgo pozos supriešinimas su jo mokinių pozų aibe leidžia kolektyvinio portreto kompoziciją aiškinti kaip savitą dinamikos problemos sprendimą. Paveiklo centre matome jau pradėtą skrosti lavoną. Lavono spalva, ir pats faktas, kad tai ne žmogus, o negyvas kūnas, numato tam tikrą pradinį statikos lygmenį, kurį sustiprina matomų vienos rankos raumenų ir sausgyslių vaizdas. Regimojo suvokimo lygmeniu tai sukuria subtilų numirėlio rankų antitezės pojūtį: viena jų vis dar suvokiama kaip ranka, kita – jau kaip preparatas (ne žmogus, o buvęs žmogus). Vadinasi, netgi mirusio kūno atvaizde slypi gyvybės nykimo dinamika.

Preparuojamam kūnui priešinamos gyvos dinamiškos kolektyvinio portreto figūros. Ši dinamika nevienarūšė, paremta prieštarų sistema, kuri sudaro antrą paveiklo statikos sugyvinimo lygmenį.

Chirurgo figūros dinamiškumas remiasi jo išskyrimu iš kitų portreto figūrų kompozicijos, jo pozos ir veido posūkio individualumu. Paveiksle jis užima tarsi antrą individualizacijos lygmenį, o individualizacijos didėjimas kompozicijoje suvokiamas kaip gyvybės požymio stiprinimas. Šiuo aspektu ypač įdomi ta portreto dalis, kuri atkuria kolektyvą – mokinių figūras.

Būtų natūralu kompoziciją sukonstruoti tokiu būdu, kad kolektyvas būtų suvokiamas kaip mažesnės individualizacijos erdvė nei personalinis chirurgo portretas, taigi kaip labiau statiškas. Tarytum siūlosi sprendimas portreto dinaminio centru padaryti gydytojo figūrą. Tačiau tokios „normalios“ struktūros fone ypatingą prasmę įgyja Rembrandto pasirinktas sprendimas – „įvairovė vienovėje“:

¹⁴ Neatsitiktinai šitame tekste juntamas netikėtas ir slaptas Zabolockio ryšys su Žukovskiu. [Lotmanas turi galvoje Vasilijų Žukovskį, romantinio eilėraščio-estetinio manifesto „Neišreiškia“ autorių (vert. past.).]

ekspresyvi pozų ir charakterių gama. Vidinė Rembrandto kolektyvinio portreto dinamika kuriasi pagal principą: kuo panašiau, tuo skirtingiau. O tai ir yra meno individualumo paslaptis.

Rembrandto „Anatomijos pamoka“ – tai „vienas“ veidas daugelyje veidų, kuris tuo pat metu „ne vienas“. Vienio ir daugio sandūra – viena iš potencialių galimybių išreikšti judėjimą per nejudrumą.

Kitas pavyzdys – Žiemos rūmų Karo galerija. Plati autorių ir žiūrovų požiūrio taškų variantų gama leidžia mums žvelgti į galeriją, viena vertus, kaip į tam tikrą kolektyvinį portretą ir jį aprašyti, išskiriant bendrus tipologinius bruožus, kita vertus, kaip į ciklinę skirtingų ir vienas kito nepakeičiančių portretų vienovę. Priklausomai nuo to, ar aprašinėsime atskirus portretus kaip tam tikrus savarankiškus savareikšmius meno kūrinis, ar kaip vienos kompozicinės visumos dalis, mūsų žvilgsnis tame pačiame objekte išvelgs skirtingus struktūriškai svarbius bruožus.

Tai, apie ką kalbame, tampa akivaizdu, jei atkreipsime dėmesį į žaliu šilku aptrauktus plotus, kurių vietoje turėtų kabėti portretai (portretai egzistuoja savo nebuvimu, funkcionuoja kaip „reikšmingas nulis“). Šie plotai tarpusavy struktūriškai nelygiaverčiai, vadinasi, skirtingai siejasi su užpildytais kvadratais. Vieni jų nurodo vietas portretų, kurie dėl įvairių priežasčių taip ir nebuvo nutapyti: čia „nulis“ atlieka „nulio“ vaidmenį, taigi neturi reikšmės. Bet kiti (pavyzdžiui, 1825 m. dekabristų sukilimo dalyvių portretai) ženkliną vietas, kuriose buvo portretai, – tai įreikšmintas nebuvimas. Nebūdamas portretas išsiskiria iš bendro teksto netgi labiau, nei išsiskirtų būdamas. Įsakymas pašalinti portretus pasiekė visiškai priešingą jo intencijai tikslą. Žinomas senas anekdotas, anot kurio, Herostratas, vardan išgarsėjimo sugriovęs antikinę šventovę, buvo pasmerktas amžinai užmarščiui. Vykdydami šį sprendimą, graikai be paliovos kartojo, kad Herostratą reikia užmiršti, ir galiausiai visam laikui įsiminė jo vardą. Taip ir žalieji kvadratai bendrame Karo galerijos vaizde visam laikui įamžino patekusių į nemalonę dekabristų veidus.

Savo laiku [Johannas Kasparas] Lavateras kalbėjo apie atspindį kaip apie „buvimo sustiprinimą“; šis atvejis iš dalies analogiškas. Ne tik vieno ar kito portreto nebuvimas sustiprina jo egzistavimo faktą, bet ir pati Karo galerijos idėja ryškina vieno ir to paties skirtingumą bei skirtubių tapatumą. Tokiu santykiu, tarp kitko, remiasi ir galerijos aprašymas Puškino eilėraštyje „Karvedys“ („Полководец“, ПУШКИН, III, 378–379).

Puškino eilėraštis aktualizuoja, pirmiausia, gyvumo ir mirties – žmogaus ir jo atvaizdo – antitezę. Jau pradžioje išryškėja antinomija:

Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу.

[Aš klaidžioju dažnai tarp didvyrių brangių / Ir į jų atvaizdus pažįstamus žvelgiu.¹⁵]

Tai reiškia, kad pirmiausia Puškino akims pateikiami portretai, tai yra drobės, ant kurių nutapyti gyvų žmonių *atvaizdai*. Toliau stebincio poeto sąmonėje atvaizdai tarytum prisipildo gyvybės – tokio atgijimo iliuziškumą pabrėžia žodis „rodos“¹⁶. Šios eilutės išryškina portretų ir tų, kuriuos jie vaizduoja, panašumą. Įvesdamas balsus, priversdamas portretus šaukti, Puškinas išsiveržia iš tapybos teritorijos į netapybinę erdvę, žaisdamas ties meno ir tikrovės riba:

¹⁵ Puškinas, A. Karvedys. Vert. Algimantas Baltakis. In: A. Puškinas. 1999. *Poezija. Proza*. Vilnius: Vaga, p. 185 (vert. past.).

¹⁶ Rus. „Мнится“ – rodytis, atrodyti. Žr. Срезневский, И. И. 1895. *Материалы для словаря древнерусского языка*. Санкт-Петербург. Т. 2, с. 229. Plg. Gogolio: „Viskas apgaulė, visa svaja, visa ne ta, kas atrodo!“ (Gogolis, *Apysakos*, 320) Rusų kalboje iš žodžio „мнится“ padarytas žodis „сомнение“ (abejonė), kurio viena reikšmių – „svajojimas“ („мечтание“). Žodis „svajojimas“ Puškino laikais dar išsaugojo pirminę „netikrovės“ („нереальность“) reikšmę. Plg. Generolo Kiseliovo pasakymą apie Vladimirą Fedosejevičių Rajeuskį: „Poetinis svajotojas“ („Мечтатель поэтический“), plg. Срезневский: „мъчта – мечта – мечта <...> навождение („gundymai, haliucinacija, monai“) (Срезневский. *Материалы для словаря...*, с. 235).

И, мнится, слышу их воинственные клики.

[Ir, rodos, skrenda jų karingo šauksmo aidas. (ten pat)]

Toliau poetas prieina kitą ribą. Atgijęs portretas tarytum pradeda konfliktuoti su savo jau mirusiu ar pasenusiu prototipu:

Из них уж многих нет; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарелись и никнут в тишине
Главою лавровой...¹⁷

[Jų daugelio nebėr; kiti, kieno dar veidas / Jaunutis visiškai šioj dro-
bėj ryškioje, / Dabar suseno jau, ir svyra tyloje / Šlovingos galvos
jų... (ten pat)¹⁸]

Artejame prie ribos tarp portreto ir jame vaizduojamo žmogaus. Portretas išsaugo amžiną jaunystę, jis yra sustojusio laiko erdvėje. Portreto „aš“ nepavaldus laikui, ir tai skiria jį nuo žiūrovo vaidmenį atliekančio autoriaus, esančio erdvėje / laike. Tačiau autorius, asmeniškai pažįstantis tuos, kurie atvaizduoti portretuose, savo sąmonėje ir atmintyje saugo kitus jų paveikslus: „daugelio nebėr“, kiti „jau suseno“. Taip skaitytojas perkeliamas į daugiasluoksnio laiko erdvę, o kartu ir daugiasluoksnės būties erdvę. Santykis „paveikslas – tikrovė“ įgyja sudėtingą reljefiškumą ir įvairaus laipsnio sąlygiškumą. Tai tampa tarsi uvertiūra dar sudėtingesniai [Michailo] Barclay'aus de Tolli portreto suvokimui:

¹⁷ Tikrai nesitikima, kad poetinis štampas „laurų galva“ bus įsivaizduotas vizualiai. Plg. komišką efektą, kuris kyla iš regimosios tikrovės pakeitimo poetiniu štampu Puškino epigrame „Generolo M. N. Sipiagino vestuvėms“ (1818): „Убор супружеский пристало / Герою с лаврами носить, / Но по несчастью так их мало, / Что нечем даже плешь прикрыть“ (Пушкин, II, 485). [„Aparą vestuvinį pritinka / Herojui su laurais dėvėti, / Bet, deja, jų taip mažai, / Kad nėra net kuo plikę pridengti.“ (pažodinis vertimas)]

¹⁸ Verčiant pažodžiui paskutinė citatos eilutė būtų „laurų galva“. Žr. 17 pastabą (vert. past.).

Но в сей толпе суровой
Один меня влечет всех больше. С думой новой
Всегда остановилось пред ним – и не свожу
С него моих очей. Чем далее гляжу,
Тем более томим я грустию тяжелой.
Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом – густая мгла;
За ним – военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.

[Bet šioj minioj rūščiojoj / Mane labiausiai traukia vienas. Ir susto-
ju / Prieš jį kiekvienąkart su mintimi nauja – / Ir negaliu aš atitraukt
akių. Deja, / Kaskart liūdniau man žvelgti norisi į viską. / Tapytas
jis visu ūgiu. Kakta jo tviska / Lyg kaukolė plika, ir slepiasi tenai /
Bekraštis liūdesys. Aplink tiršti rūkai, / Už jo pečių – kariai. Tylus
niūrumas dvelkia, / Kai mąstančiom akim su panieka jis žvelgia. (ten
pat, p. 185–186)]

„Paniekinama mintis“, kurią Puškinas pabrėžia (o iš dalies suteikia) [George’o] Dawe darbo portretui, atskleidžia tapybos gebėjimą atvaizduoti judesį. Čia poetas ne tik drąsiai sugyvina regimąjį vaizdą, bet ir įtraukia dinaminį laiko kriterijų – tragišką Barclay’aus de Tolli karinės tarnybos lemtį. Šitaip poetinis Barclay’aus portreto variantas prisipildo pranašiškos prasmės, kuri ant drobės realiai nepavaizduota. [Jevgenijus] Baratynskis rašė:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел.
(„В дни безграничных увлечений...“)

[Ir poetinio pasaulio / Milžinišką apybraižą aš pamačiau, / Ir gyvenimui dovanoti, o liyra! / Tavo pritarimą panorau. („Beribių pramo-
gų dienomis...“; pažodinis vertimas)]

Puškinas „Karvedy“ atlieka priešingą judesį – suteikia gyvenimui tragišką savo poetinės minties gelmę:

О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой:
Все в жертву ты принес земле тебе чужой.
Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслию великой,
И в имени твоём звук чуждый не взлюбя,
Своими криками преследуя тебя,
Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над твоей священной сединою.

[O nelaimingas vade! Liūdname kely / Aukojais svetimiems sveti-
moje šaly. / Tu, nesuprantamas tamsuomenei laukinei, / Didžios
minties vardan sau vienas kelią skynei, / Ir, vardo svetimo garsų
nekęsdama, / Įtūžiusi būriu tave vis sekdam, / Tauta, kuriai nešei
tu pergalę ir taiką, / Tave, jau žilstantį, ir niekino, ir keikė. (ten pat,
p. 186)]

Puškinо aprašomas portretas išsilieja už paveikslо rėmų:

Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Свинца веселый свист слышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, –
Вотще!

[Ten, karvedy senasai, lyg žvalus karys, / Vos švino švilpesys lau-
kais linksmai atskris, / Atakon pirmas tu kilai, mirties ištroškęs, /
Bet veltui! (ten pat, p. 186)]

Reikšmingas šis „Bet veltui!“, išsiveržiantis iš eilėraščio struktūros, lygiai taip pat, kaip iki tol eilėraštis veržėsi iš portreto struktūros. Taip išsigrūnina svarbi meninė priemonė: tekstas išeina už savo paties ribų, atvira erdvė tarytum įtraukiama į meninį tekstą, ir tai paverčia neišbaigtumą prasmės raiškos elementu.

Kalbant apie dinamišką portretų įvairovę, negalima apeiti ir kito atvejo. Kokio nors asmens – pavyzdžiui, valstybės veikėjo ar didžio poeto – portretą menininkas realiai sukuria kaip tam tikrą sau pakankamą, atskirą meno kūrinį, bet nei žiūrovas, nei pats menininkas negali iš savo sąmonės pašalinti analogiškų pirmtakų bandymų (pavyzdžiui, visų bandymų sukurti skulptūrinį Puškino

atvaizdą). Tokiomis sąlygomis kiekvienas naujas bandymas yra suvokiamas kaip visų ankstesnių replika. Joje būtina prasišvies šio skulptūrinio portreto tradicija ar polemika su ja. Todėl, beje, pabrėšime, kad vidutinis, kuklus bandymas sukurti skulptūrinį Puškino portretą, net jei jame neįžvelgiame didelės meninės gėmės, skulptūrinėje puškinianoje mažiau žeidžia žvilgsnį nei kai kurios „tariamai poetiškos“ variacijos ta pačia tema.

Kitas sugyvinimo iliuzijos mechanizmas – įvesdinimas į portretą antros, antitetinės figūros. Dideliame „sudvejintų“ portretų korpuse galima išskirti dvi grupes. Prie portretinio meno ištakų susiformavo porinis portretas (vyras ir žmona), kurio vienybę lemia biografinės originalo aplinkybės bei šio žanro figūrų stereotipiškumas. Vėlesniais periodais šie, kaip ir visi kiti principai, iš pradžių buvę privalomais, vis labiau išjudinami. XX a. pradžios portretinis menas plačiai naudojami viena iš papildomų dinamiką kuriančių galimybių. Taip ilgaamžė tradicija vaizduoti žmogų su mylimu gyvūnu, dažniausiai su šunimi ar žirgu, pavyzdžiui, [Valentino] Serovo tapyboje, įgyja naują interpretaciją. Žmogaus su mylimu šunimi vaizdavimas sukuria situaciją, apie kurią, perkuriant vienos senos epigramos žodžius, galima pasakyti: „Jis ne vienas ir jų ne du.“ Serovo šuo būtent dėl savo „grožio“, šuniško rafinuotumo ir aristokratizmo, pavirsta nelemtu gražios ir rafinuotos šeimininko išvaizdos analogu. Taip atsiranda potenciali įvairių siužetinių tipologijų sprendimų galimybė.

Portretinės technikos bruožų turinčiame Rubenso paveiksle „Venera ir Adonis“ herojaus ir deivės atsisveikinimo apsikabinimą dinamiškai pratęsia dviejų medžioklinių šunų išsiskyrimas – jie vaizduojami jau žengę pirmuosius žingsnius vienas nuo kito. Tačiau šioje dubliuojančioje scenoje herojus tarsi atkuria artėjantį pagrindinės scenos išsiskyrimo momentą. Šuns letenos jau nukreiptos lemtingos medžioklės link, bet galva vis dar pasukta į paliekamą bičiulę. Skirtis tarp meilės užsidedimo ir medžioklės užsidedimo paradoksaliai stipriausiai išreikšta prieštaringa šuns poza. Be to, kompoziciją komplikuoja tai, kad keturios figūros (žmonių ir šunų) pateikiamos kaip turinčios vienijančią prasmę

ir supriešintos laiko ir emocijų atžvilgiu. Pats paralelizmas dar tiesiogiai neperteikia prasmės. Rubenso paveiksle, pavyzdžiui, jis gali reikšti visuotinės meilės idėją, valdančią visą gyvybės pasaulį, bet Serovo paveiksle tampa priemone išreikšti mintims apie šio veislinio dailaus dirbtinio pasaulio pasmerktumą.

Portretas nuolat balansuoja ant meninio sudvejinimo ir mistinio tikrovės atspindėjimo ribos. Todėl portreto prigimtis – mitogeninė. Nejudrumo judrumas sukuria daug didesnę prasmę įtampą nei jam natūraliai būdingas nejudrumas, todėl skulptūros ir tapybos dinamika išraiškingesnė už baleto dinamiką. Medžiagos įveika – vienas pagrindinių meno dėsnių ir kartu prasmės prisodrinimo priemonė.

Portretas tarsi specialiai dėl savo žanro prigimties pritaikytas tam, kad įkūnytų pačią žmogaus esmę.

Portretas yra tarp atspindžio ir veido, sukurto ir ne rankų darbo¹⁹. Skirtingai nei veidrodinio atspindžio, portreto atžvilgiu galima formuluoti du klausimus: pirma, kas atvaizduotas ir, antra, kas atvaizdavo. Tai leidžia iškelti kitus du klausimus: kokią mintį vaizduojamas žmogus išsako savo veidu ir kokią mintį savo paveikslu išreiškė dailininkas. Šių dviejų minčių sankirta suteikia portretui erdvinį turį. Iš čia randasi galimybė svyruoti tarp portreto-pašlovinimo ir karikatūros. Pastarasis aspektas ypač pastebimas, kai tarp dviejų portreto prasmių yra konfliktiškas santykis: pavyzdžiui, atvaizduoto asmens požiūriu iškilminga išraiška žiūrovui atrodo juokinga arba baisi. Tokiu pavyzdžiu gali būti [Francisco] Goya'os „Karališkosios šeimos portretas“, nutapytas pagal visas iškilmingo portreto taisykles. Šis kūrinys gali būti lengvai perskaitytas ir kaip baisi pranašystė, ir kaip karikatūra.

¹⁹ Čia gali būti netiesioginė Lotmano nuoroda į Puškino eilėraštį „Я памятник воздвиг себе нерукотворный...“ [„Sukūriau sau paminklą aš ne rankų darbo...“ Vert. Sigitas Geda. In: A. Puškinas. 1999. *Lyrika*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 171. Vincas Mykolaitis-Putinas vertė: „Sukūriau sau paminklą, ne ranka statytą...“ In: A. Puškinas. 1999. *Poezija. Proza*, p. 201 (vert. past.).]

Portretas iš principo skiriasi nuo ikoninio stereotipo. Renesanso epochos paveiksluose šventojo pavidalas dažnai išsaugodavo panašumą su pozuotojo veidu; plg. taip pat Renesanso epochos italų dailininkų, tarp jų ir Raphaelio, tradiciją suteikti Marijai savo mylimosios bruožus. Panašumą su realiu žmogumi tokiu atveju gali nulemti įvairūs prasminiai niuansai: nuo kone religinio savo mylimosios grožio garbinimo iki grynai techninio pozuotojos pasitelkimo.

Dėmesio vertas ypatingas paveikslų tipas, tarsi tiltas sujungiantis ikoną ir portretą: Kristaus veido vaizdavimas *en face*, kuris yra aukščiausia portreto, žmogiško ir tuo pat metu dieviško, išraiška. Ši dvejoja idėja iš esmės atskleidžia portreto prigimtį. Portretas, pirmiausia, yra žmogaus atvaizdas (papildomų siužetų, buitinės aplinkos įvedimas gali keisti šį pagrindą, bet išsaugo jo esmę). Tuo pat metu Kristaus veido atvaizde sutelkiama Dievažmogystės problema, tai yra vaizduojama tikrovė, kuriai taikoma pačių aukščiausių vertybių skalė. Be to, Kristaus veidas žiūrovo atžvilgiu paprastai tapomas tokiu būdu, kad jų akys būtų vienoje ašyje, – Kristaus veidas pasirodo tarsi veidrodinis atspindys to, kas į Jį žiūri. Tai formuoja ir aukščiausią žiūrovo vertinimo kriterijų: atvaizdas gali įkūnyti priekaištą ar pašlovinimą, bet tai visada bus vertinimas. Žiūrovas tarsi įgyja kriterijų savo paties teismui: jis yra Dievo žvilgsnio ašyje, vadinasi, pasirodo kaip dieviškos esmės atspindys. Atspindys gali išryškinti žmogaus menkumą, pačią sugretinimo negalimybę ir tuo pat metu – paslėptą atgimimo viltį. Žiūrovui tarsi sakoma: tavyje glūdi vidinė galimybė To, Kurio bruožai atsispindi tavo veide kaip neskaidriame veidrodyje.

Būtent dėl to savo prigimtimi portretas yra filosofiškiausias tapybos žanras. Jis iš esmės remiasi lyginimu to, *kas žmogus yra*, su tuo, *kuo žmogus turi būti*.

Tai leidžia skaityti portretą įvairiausiai būdais: galime jame išvelgti tam tikros epochos žmonių bruožus, psichologinius ar etiketinius moteriško ir vyriško elgesio skirtumus, socialines tragedijas, įvairius pačios „žmogaus“ sampratos įkūnijimo variantus. Bet

visus šiuos skaitymo variantus jungia tai, kad svarbiausia žmogaus esmė, išikūnijanti istoriškai konkrečiomis formomis, sublimuojama iki filosofinės „Ecce homo“ problemos.

Taigi, portreto žanre susikerta skirtingos galimybės atskleisti žmogaus esmę interpretuojant jo veidą. Šiuo požiūriu portretas yra ne tik dokumentas, išsaugantis mums vieno ar kito asmens pavidalą, bet ir epochos kultūros kalbos bei jo kūrėjo asmenybės atspaudas. Paveiksle „Paskutinė Pompėjos diena“ minioje nuo Vezuvijaus liepsnos bėgančių žmonių [Karlus] Briulovas pavaizdavo save kaip dailininką, besigelbstintį su teptukais ir dažais. Tai dviguba identifikacija: pirma, portretinis veido panašumas ir, antra, susitapatinimas profesijos pagrindu. Teptukai ir dažai čia funkcionuoja kaip parašas. Tačiau visiškai įmanomas požiūris, kad portretinis Briulovo asmenybės unikalumas tiesiog pavaizduotas paveiksle. Mes atpažintume „Briulovo potėpį“ ir be šios figūros. Paveikslo visuma – autoriaus asmenybės atspaudas, ir jo pavaizdavimas paveiksle iš esmės perteklinis – tai autografas autografe, netiesiogiai tiesioginė kalba. Šią paveikslo dalį galima perteikti fraze: „Jis sako, kad čia jis.“ (Su tuo sietina, kad paveikslo klastotė juridiskai vertinama kaip parašo suklastojimas.) Tiesa, būtina pabrėžti, kad Briulovo asmenybė, nutapyta drobėje, ir jo asmenybė, įgijusi raišką paveiksle, – skirtingos asmenybės. Dailininko „aš“ čia pasirodo skirtingais vaidmenimis. Viename jis yra pasakojimo subjektas, o kitame – jo objektas. Tačiau menas ypatingas tuo, kad taip pasireiškęs grynas, kraštutinis atskyrimas – ribinis, dirbtinis atvejis: paprastai šie abu poliai tarsi apibrėžia erdvės ribas, tarp kurių tekstas juda.

Vieno ar kito veikėjo portreto tipą lėmė kultūrinis stereotipas, su kuriuo vaizduojamas asmuo buvo siejamas.

XVIII a. tapyboje ištvirtino du portreto stereotipai. Vienas jų rėmėsi ištvirtintu žanriniu ritualu, kuris išskirdavo valstybinę, sukilninę, panegirinę žmogaus esmę. Toks portretas reikalavo tiksliai laikytis visų ordinų, laipsnių ir mundurų ritualo. Jie turėjo simbolizuoti vaizduojamo asmens valstybinę funkciją, be to, būtent ši funkcija ikūnijo pagrindinę asmenybės prasmę.

Šiuo požiūriu pavyzdis Romano Volkovo tapytas Michailo Kutuzovo portretas: vaizduojamo asmens valstybinė reikšmė įkūnyta ordinų ir munduro – jo socialinės padėties ženklų – savo svarba neabejotinai nusveria, atrodytų, tokių būtiną portretui panašumą. Su tuo sietinas dar vienas šios epochos portretui būdingas principas: kai iškilmingame portrete vaizduojamas asmuo turi kokį nors fizinį defektą, dailininkas stengiasi jį nusišlepti, o apdovanojimų ir aprangos ženklai visais būdais pabrėžiami.

Tolesnė portretinės tapybos raida, viena vertus, veda prie didesnio dėmesio psichologinei charakteristikai, pavyzdžiui, [Vladimiro] Borovikovskio kūryboje, kita vertus, prie to, kad buitiniai, namų aksesuarai išstumia oficialius paradinius. Dėl [Jeano-Jacques'o] Rousseau įtakos į portretą patenka sodų ir parkų aplinkos detalės. Dėl bendros tendencijos portrete vaizduoti ne būties normą, ne kultūros vertybių hierarchiją, o paskirą, tiesiai iš gyvenimo paimtą momentą taip pat keitėsi vaikų ir suaugusiųjų figūrų santykis. Anksčiau jie pasiskirstydavo hierarchinės vertės skalėje, o dabar dailininkas linkęs juos jungti į bendras žanrines kompozicijas, specialiai pabrėždamas gyvą žaismingą netvarką ir pasirinktos akimirkos atsitiktinumą. Šie skirtumai remiasi dviejų tikrovės koncepcijų antiteze: tikrovės kaip vertybinės hierarchijos, reiškinių esmės ir tikrovės kaip pagautos akimirkos epizodo (ši priešprieša išliko iki mūsų laikų ir buvo pratęsta dviem fotografinio portreto tipais: laisvu buitiniu ir iškilmingu).

Priklausomai nuo bendros orientacijos, portretas linko prie skirtingų sociokultūrinių žmogaus esmės koncepcijų. Apysakoje „Kapitono duktė“ Puškinas savo Jekaterinos II paveikslą apšvietė dviem spinduliais: vienas primindavo skaitytojui iškilmingus [Dmitrijaus] Levickio darbo portretus, kitas – Borovikovskio portretą, susijusį su apšviestos valdžios koncepcija (valdovas – žmogus). Puškino sukurtas literatūrinis paveikslas svyruoja tarp dviejų tapybinių Jekaterinos portreto koncepcijų: valstybinio proto galios personifikacijos ir įkūnyto humaniško Apšvietos epochos monarcho žmogiškumo.

Apšviestos valdžios koncepcijai itin būdingas „valstybiškumo“ ir „žmogiškumo“ dvilypumas paženklino ir „suvorovianos“ portretus. Svarbu turėti omeny, kad dvideidis portretinis ir poetinis [Aleksandro] Suvorovo paveikslas rėmėsi sąmoninga paties karvedžio elgesio orientacija. Pavyzdžiui, ekstravagantiški drabužiai arba netikėtas pasirodymas mūšio lauke su naktiniais marškiniiais, jo demonstratyvus karinės tarnybos ritualinės pusės niekinimas patys savaime tapdavo ritualu, kreipdami žiūrovą prie kitokios ritualinės tradicijos. Už viso to ryškėjo Romos herojaus paveikslas iš tų laikų, kai respublikos butis dar orientavosi į paprastumą ir „sveikas“ protėvių tradicijas. Suvorovas, laisvalaikiu skaitantis Romos istorikus, savo elgesiu puoselėjo „senus gerus“ Romos respublikos papročius. Tai suvokė G[avrila] Deržavinas, kuris savo eilėraštyje demonstratyviai pabrėžė dvejopą aukšto ir žemo jungtį karvedžio portrete:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари...
(„Снигирь“)

[Kas prieš pulką, liepsnodamas, / Jodinės ant kuino, valgys džiuvėsius; / Šaltyje ir karštyje grūdindamas kardą, / Miegos ant šiaudų, budės iki aušros... („Sniegena“; pažodinis vertimas)]

Šios dažnai cituojamos eilutės paprastai pateikiamos kaip nesuderinamo buitinio ir poetinio Suvorovo paveikslų kontrasto pavyzdys. Vis dėlto būtina turėti omenyje, kad „romėniškos pompos“ ([Visariono] Belinskio epitetas) atmosfera, persmelkianti šias eilutes, taip pat nurodo ir kitą kultūrinę perspektyvą: patosą ankstyvosios, dar respublikos laikų Romos, kurioje Cincinatas palikdavo plūgą tam, kad pasitrauktų į kovos lauką, o po to mesdavo kardą, kad sugrįžtų prie plūgo (plg. būtent tokią „Romos dvasios“ interpretaciją Gogolio „Taraso Bulbos“ atamano rinkimų scenoje). [Johanno Franzo] Buddeuso graviūra „A. V. Suvorovas ilsisi ant

šiaudų“ (1799) taip pat sietina su senosios Romos respublikos vaizdiniu, su jos paprastų ir naivių papročių poezija.

Plati XVIII a. antros pusės–XIX a. pradžios portreto žanrinė erdvė pagrindė žmogaus vidinės prigimties interpretacijos tapyboje laisvę. Plg., pavyzdžiui, erdvę tarp Puškino autokarikatūrų ir įvairių jo išvaizdos interpretacijų to meto dailininkų kūryboje.

Paprasčiausias vidinės vaizduojamo asmens charakteristikos perteikimo būdas portrete buvo kuriamas perkeliant ant drobės tam tikros aplinkos detales (pavyzdžiui, karvedys vaizduotas kovos lauko fone) ir labai greitai tapo pernelyg lengvai atpažįstamu kodu. Gogolio „Portrete“ Čiartkovas, tapęs madingu tapytoju, piešė būtent tai, ko iš jo tikėjosi užsakovai:

Pagaliau jis pradėjo susivokti ir jau nė kiek nebevargino savęs. [...] Kas norėjo Marso, tam kimšo jis į veidą Marsą; kas taikė į Baironus, tam teikė baironišką pozą ir galvos posūkį. Ar ponios norėjo būti Korinomis, Undinėmis ir Aspazijomis, jis labai norom su viskuo sutikdavo ir jau nuo savęs kiekvienam pridėdavo kiek reikia padoraus rimtumo, kuris, kaip žinoma, niekad nepakenks ir už jį kartais atleis dailininkui net nepanašumą. (Gogolis, *Apysakos*, 384)

Šiuo aspektu pažvelkime į žinomą S[alvatores] Tonci tapytą Deržavino portretą (1801), kuriame poetas vaizduojamas sėdintis ant pusnies su kepure ir kailiniais. Svarbu, kad šiaurinės gamtos pasirodymą Deržavino portrete išprovokavo jo herojaus instrukcijos dailininkui eilėraštyje, turinčiame ir poleminę reikšmę:

Иль нет, ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой...

(„Тончию“)

[Arba ne, tu geriau nupiešk / Mane natūroje neapdailintoje: / Žiauriam šaltyje su sielos ugnimi, / Su gauruota kepure, įsisupusį į kailinius... („Tončiui“; pažodinis vertimas)]

Deržavinas kuria savo kaip šiaurės Horacijaus mitą, griaudamas „antikinį“ poetinės asmenybės stereotipą būtent dėl to, kad itin pažodžiui juo seka.

Kad būtų suprantama Deržavino sprendimo drąsa, reikia priminti, kad šiuo žingsniu jis nutraukia ryšius su visuotine europietiškos kultūros tradicija. Iš romėnų poezijos kylantį žiemos kaip lietingo laikotarpio vaizdavimą (Horacijaus atveju tai buvo realių Italijos žiemos klimato sąlygų atkūrimas) XVII–XVIII a. europietiška poezija perėmė kaip orientaciją ne į empirinę tikrovę, bet į literatūrinę poetinę simboliką. Tik turint omenyje besąlygišką šio stereotipo būtinumą, galima įvertinti tikroviškų žiemos peizažo elementų Deržavino poezijoje ir jo epochos portretinėje tapyboje prasmę. Iš esmės taip buvo realizuotas vienas iš svarbių Deržavino estetikos elementų – proveržis iš ženklinės simbolinės tradicijos ribų į realios buities sferą, kuri tuo pat metu akimirksniu virto ne šiaip paprasta tikrovės kopija, o jos simboliu. Ženklo išardymas sukuria naują ženklinę struktūrą; išardoma sistema paskelbiama „dirbtine“, nerealia ir nenacionaline, o naujai kuriamai priskiriami būtent šie bruožai.

Vadinasi, tai, kas buvo pristatoma kaip simbolinių šampų atsisakymas (ir tuo remiantis daugybę kartų tyrinėtojų pavadinta „realizmu“), proveržis iš simbolinio pasaulio į buitinę realybę, iš tikrųjų būdavo nauju poetinės simbolizacijos ciklu praturtintas meninis kodas. Kaip dažnai atsitinka mene, kova su sąlygiškumu pasireiškia kaip tiesmukas ankstesnių etapų sąlygiškumo atsisakymas, vietoj to naudojant daug sudėtingesnius ir subtilesnius sąlygiškus modelius.

Puškinas su jam būdingu tikslumu rašė apie tai, kad buitinės tiesos atkūrimas teatre neįmanomas jau vien todėl, kad teatro tikrovė sąlygiškai dalijasi į dvi erdves: viena – buitinė žiūrovų erdvė, kita – scenos erdvė, ir vienoje iš jų esantys nemato ir nesuvokia kitos. Tą patį stebime ir tapybos erdvėje. Vaizduojamųjų menų istorijoje periodiškai pasikartojantys „proveržiai“ už drobės ribų tik patvirtina principinę tokių bandymų negalimybę; jais menininkas demonstruoja suvoktą realios ir vaizduojamos erdvių tarpusavio

nepralaidumą, bet kartu šie bandymai įtikinamai parodo, kad įveikti šio sąlygiškumo jis negali. Portretas – meninis „aš“ idėjos, asmenybės pirmuoju asmeniu, įkūnijimas²⁰.

Tokiu būdu portretas tarsi jungia savyje „tą patį“ ir „kitą“. Kalbant vaizdžiai, portretas yra trijų kultūros kelių sankirtoje. Vienas jo kelias sietinas su stilizacijomis, kurios taikomos žmogaus veidui, pasirodančiam kaip Gamta, – panašumo reikalavimas, tai, kas verčia atpažinti portretuojamą žmogų. Antra, mados reikalavimas, tai yra pasikeitimai, kurie taikomi tikrai žmogaus išorei dėl tam tikros kultūros poveikio. Ir trečia, reikalavimas laikytis estetinių tapybos dėsnių (tų prasminių perskaitymų, kuriuos dailininkas taiko tapomam objektui ir kuriuos veikia auditorijos kultūrinių kodų estetika).

Portretas – tarsi dvigubas veidrodis: jame menas atsispindi gyvenime ir gyvenimas atsispindi mene. Be to, vietomis susikeičia ne tik atspindžiai, bet ir tikrovės. Iš vienos pozicijos, tikrovė meno atžvilgiu – objektyvi duotybė; iš kitos – šią funkciją atlieka menas, o tikrovė – atspindys atspindyje. Prie to reikia pridėti, kad žaismė tarp tapybos ir objekto – tik dalis kitų veidrodžių. Pavyzdžiui, būtų galima nurodyti savitą žanrinį porūšį – menininkų portretus tam tikruose vaidmenyse su kostiumais ir grimu. Čia dailininko veidas ir apranga paklūsta sceninei transformacijai, o ši (ypač tokie jos elementai kaip poza, apšvietimas ir t. t.) atspindi tapybos, konkrečiai – portretinio žanro, kalbos ypatumus. Ne tik tarp buities ir scenos, bet ir tarp scenos ir drobės atsiranda sankirtos. Objekto transformacija veikiant jo vertimui pagal autoriaus išpažįstamus dėsnius susitinka su priešpriešiniu dialoginiu spaudimu iš skaitytojo ar žiūrovo, kuris taip pat tam tikru būdu skaito ir vaizduojamo žmogaus tikrąjį veidą, ir portretavimo dėsnius.

Taip Gogolio apysakoje „Portretas“ ponia, pamačiusi Psichėją, kurios Čiartkovas „nesuspėjo nuimti nuo pastovo“, panoro pamatyti joje dukters portretą:

²⁰ Šiuo atveju kalbama apie portretus *en face*. Profilinių portretų problema verta specialios analizės.

- Lise, Lise! Ak, kaip panaši! [...] Kaip puiku, kad jūs sumanėte aprenkti ją graikišku kostiumu! [...] „Ką man su jomis daryti? – pagalvojo dailininkas. – Jeigu jau joms taip patinka, tai tebūnie Psichė tuo, ko jos nori.“ (Gogolis, *Apysakos*, 382)

Gogolio ištraukoje skamba ironija – tai taip pat dar vienas požiūrio taškas, kuris gali būti perteikiamas dailininko teptuku.

Tokiu būdu ir tapytojo modeliavimas, ir priešingas jo kūrinio traktavimas žiūrovo akimis sukuria išskirtinai daugialypę prasminę erdvę, kurioje įsikūnija portreto gyvenimas – portreto kaip žanro, portreto kaip epochos tapybos reiškinių ir kaip šio individualaus vienintelio kūrinio. Tokia sudėtinga skirtingų meninių tendencijų sankirta paverčia portretą savitu epochos meno sprogdikliu. Šis, atrodytų, labiausiai nuspėjamas ir determinuotas žanras perkelia meną į sprogimo ir nenuspėjamumo erdvę – pradinį tolesnės raidos tašką.

Iš esmės portretų visuma gali būti traktuojama kaip žodžio „žmogus“ reikšmės poliseminis rinkinys – nuo XVIII a. epigramos:

О, времена, о век,
И это – человек –

[O, laikai, o amžiai, / Ir tai – žmogus – (pažodinis vertimas)]

iki Deržavino „Būk soste žmogumi“ („На рождение в Севере порфирородного отрока“ [„Karališkojo kūdikio Šiaurėje gimimui“]) ir daugybės tariamų semantinių interpretacijų (įmanomų tik rusų kalboje), anot kurių, žodį „žmogus“ („человек“) sudaro žodžiai „kakta“ („чело“) ir „amžius“ („век“), kaip esmės ir istorinės realybės sankirta.

Atsitraukus nuo šio atsitiktinio sutapimo galima pastebėti antitetinį ryšį tarp ikonos ir karikatūros: ikona išryškina dieviškus, karikatūra – išsigimusius ir gyvuliškus veido bruožus. Viduramžiais atsiradusi žanrinė galimybė interpretuoti žmogaus pasaulį gyvūnų pasaulio sąvokomis bei terminais ir drauge sužmoginti zoofolklorinius siužetus bei iliustracijas leido rasti tarpiniams

vaizduojamojo meno žanrams. Būtinybė įtraukti į ikonografiją vizualius šventumo vaizdinius vertė žmogui ieškoti antžmogiškų bruožų. Tai siejosi su sakraliu viršumi: iš čia atsiranda sparnai, angeliški kūdikio paveikslo tapyboje bruožai, angelo vaizdavimas galvos su sparnais, bet be kūno pavidalu.

Kita vertus, ir ikona, ir bažnytinė architektūra įtraukė šėtono temą. Pastaroji plėtojosi kaip žmogaus ir žvėries suliejimas, dėmesio sutelkimas į „apačią“ ir „žemąsias“ kūno dalis. Būtinybė padalinti realų žmogaus pavidalą erdvėje tarp dviejų polių pagimdė emocijų antitezių siekį: šypsena buvo priskiriama šventumui, kvatojimas ar liūdesys – demoniškai prigimčiai (plg. žodžius, kuriais [Michailo] Lermontovo herojė atstumia Demoną: „Kam man žinoti tavo sielvartus?“²¹). Šis liūdesio motyvas vėliau pagrindė romantinius demoniškumo įkūnijimus tapyboje ir poezijoje. Šiuo paskutiniu pavidalu, nuo [George'o] Byrono ir Lermontovo iki [Michailo] Vrubelio, jis praturtino blogio dvasios paveikslą visa romantizmui artimų sampratų gama.

Tokiame fone formuojasi metaforos, išreiškiančios meninę ekstazę, galinčią rasti tiek iš ekstatinės kankinio būsenos, teisuolio rojaus palaimos vaizdinių, tiek ir iš šėtono juoko. Plg. [Antono] Delvigo:

Не часто к нам слетают вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.²²

[Nedažnai pas mus nusileidžia įkvėpimas, / Ir trumpą akimirką jis sieloje dega; / Bet šią akimirką mūzų numylėtinis vertina, / Kaip kankinys išsiskyrimą su žeme. (pažodinis vertimas)]

²¹ Pažodinis Lermontovo eilėraščio „Demonas“ (1829) vertimas („Зачем мне знать твои печали, / Зачем ты жалуешься мне?“). Poetizuotą vertimą žr. Lermontovas, M. Demonas. Vert. Justinas Marcinkevičius. In: M. Lermontovas. 1987. *Poezija, drama, proza*. Vilnius: Vaga, p. 165 (vert. past.).

²² Дельвиг, А. А. 1959. *Полн. собр. стихотворений*. Л., с. 163.

Delvigas jungia realaus pasaulio blogį ir iškilimo virš jo gėrį pagal hagiografinę tradiciją.

В друзьях – обман, в любви – разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит.
(„Вдохновение“)

[Drauguose – apgaulė, meilėje – nusivylimas / Ir nuodai visame kame, kas širdžiai brangu. („Įkvėpimas“; pažodinis vertimas)]

Sudėtinga meno kaip šventumo ir meno kaip nuodėmės motyvų sankirta kūrė plačią erdvę tapybos stereotipams prasiveržti į poeziją ir tuo pat metu praturtino tapybą iš poezijos pasisemtais vaizdiniais. Bet portretas kaip žanras turėjo ir kitą meninę dominantę: jis atkakliai reikalavo prasiskverbimo į buitį ir išorinio panašumo. Šios konstantos galėjo varijuoti, būti įvairiai keičiamos, bet pati tapybos prigimtis negalėjo išsiversti be sąsajų su tikrove.

XIX a. buvo „audros ir veržimosi“²³ epocha. Tuo pat metu blykstelėdavo utopiškiausios gyvenimo perkeitimo idėjos ir buvo reikalaujama kuo konkrečiau ir realiau jį pažinti.

Iš meno buvo reikalaujama tapti tikrove, atsakyti į jos klausimus, susiliesti su gyvenimu, bet patys klausimai ir juos gimdančios idėjos buvo neatskiriami nuo tikėjimo idealo realumu. XIX a. pradžioje dekabristas A[leksandras] Odojevskis, išeidamas į aikštę, kur turėjo įvykti sukilimas, sušuko: „Mirsim, broliai, ak, kaip šauniai mes numirsim!“ Mirtis traukė romantiką labiau nei pergalė. Pastaroji atsidavė banalybe. Neatsitiktinai per įvairias šio šimtmečio revoliucijas barikadose žūdavo vieni, o ministerijų postus užgrobdavo kiti. Proza šventė pergalę buityje, poezija – minčių ir idealų srityje. Štai kuo reikėtų aiškinti tai, kad pralaimėjimas sukeldavo mažiau skaudžių nusivylimų nei pergalė. Audra, užusi gyvenime ir protose, XIX a. barikadose ir poezijoje, kaip veidrodyje atsispindėjo šios epochos portretuose.

²³ Nuoroda į XVIII a. 6–8 dešimtmečių vokiečių dvasinį ir literatūrinį sąjūdį „Sturm und Drang“ (vert. past.).

Bendra meno dinamika išsidėsto ašyje, kurios viename poliuje yra beribė laisvė, pasiekianti galutinį atotrūkį nuo vaizduojamo objekto išorės, o kitame – kraštutinė priklausomybė nuo objekto. Skirtingais meno periodais dominuojantis evoliucijos centras juda tai į vieną, tai į kitą pusę. Daugelį kartų meno teoretikai skelbdavo jiems būdingą šių taškų santykį vienintele tikra meno apraiška, priešingą tendenciją išskeldami už jos ribų. Plečiantis techninėms meno priemonėms prie šios priešpriešos prisidėjo dar viena: tam tikros pasirinktos realybės kopijavimo priemonės buvo skelbiamos meninėmis, o kitos išmetamos už tikro meniškumo sferos ribų. Šių ribų reliatyvumas akivaizdus. Pavyzdžiui, šiuolaikiniame muziejuje sunku įsivaizduoti nuspalvintas antikines skulptūras – mūsų skulptūros sampratą pilnai patenkina atspalviai, sukuriami šviesos ir marmuro žaismės. Tačiau klasikinio laikotarpio antikinė skulptūra buvo spalvota, ir tai nė kiek netrikdė estetinių žiūrovo išgyvenimų.

Reikalas tas, kad meno kūrinys niekada neegzistuoja kaip atskiras, iš konteksto išimtas daiktas: jis kaip dalis įeina į buitį, religines pažiūras, paprastą, nemeninį gyvenimą ir, galiausiai, į visą įvairiausių to laikotarpio tikrovės aistrų ir troškimų kompleksą. Nieko nėra baisiau ir tolimiau realiai meno raidai kaip šiuolaikinė muziejinė praktika. Viduramžiais nubausto mirties bausme nusikaltėlio kūną sukupodavo į gabalus ir juos iškabinėdavo skirtingose miesto gatvėse. Kažką panašaus primena šiuolaikiniai muziejai.

Tam, kad bent apytikriai pasinertum į Antikos ar bet kurios kitos epochos meną, būtina atkurti jo visumą, panardintą į buitį, papročius, prietarus, vaikišką tikėjimo tyrumą. Su visu meno istorijos mokslu čia reikia žaisti dvigubą žaidimą: jį reikia tuo pat metu atsiminti ir pamiršti, kaip mes tuo pačiu metu atsimenam ir pamirštam, kad aktorius scenoje krenta negyvas ir drauge lieka gyvas. Muziejus – tai teatras, ir kitaip negali būti suvokiamas. Muziejuje reikia vaidinti, o ne stebėti, ir neatsitiktinai muziejus geriausiai supranta ir suvokia vaikai.

Teatras ir kinematografas savyje turi neabejotinas aukštojo meno potencijas, bet dabartinė šiuos menus užplūdusi komercijos

banga grasina šią galimybę sunaikinti. Tokiomis sąlygomis pats laikas prisiminti Hegelio išvalgą apie tai, kad judėjimas pirmyn yra sugrįžimas prie pradžių pradžios. Tai verčia mus su nauja viltimi kreipti žvilgsnius į portretą.

Kaip dažnai atsitinka mene, portretas – paprasčiausias, taigi labiausiai rafinuotas meno žanras. Kaip savo laiku antikinė skulptūra šalino nuo marmuro visa, kas nebūtina, antraeilėška, portretas – tarsi naujųjų laikų skulptūra – nuosekliai vaduojasi iš visko, kas jam primesta iš šalies. Gausūs bandymai papildyti portretą jį komentuojančiomis detalėmis pasirodė tik laikini epizodai. Liko svarbiausia: portretas portrete, kuriame svarbiausia yra žmogaus veidas – ta kvintesencija, kurioje žmogus lieka žmogumi arba nustoja juo būti. Ir tai, kad tapybos varžovas – kinematografas – taip pat galiausiai buvo atplukdytas prie šito kranto, tikrai ne atsitiktinumas.

Man nėra nieko įdomiau nei vaikščioti gatvėmis ar kalbėtis su atsitiktiniais nepažįstamais žmonėmis: aš užduodu klausimus, bet mane nelabai domina atsakymai – stebiu veidą. Kiek kartų po tokio pasivaikščiojimo atrodė, kad vienintelis dalykas, kurį galima padaryti, – tai pasikarti. Bet kartais pasitaiko koks vaiko ar senutės veidas, kuris viską atperka ir pripildo džiaugsmo keletą gyvenimo dienų. Ne, žmonija dar nepražuvo, ir kiekvieną akimirką portretas turi mums apie tai priminti.

1993

Iš rusų kalbos vertė Inga Vidugirytė

Versta iš: Лотман, Юрий. 2002. „Портрет“. *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия „Мир искусств“). СПб: Академический проект, с. 349–375.

© Tallinn University, all rights reserved. Published by arrangement with ELKOST International literary agency, Barcelona, Spain.