

# Pavidalas ar kūnas? Dailėtyrinės *Berniuko su rože* iššakmės

Joana Vitkutė

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

joana.vitkute@gmail.com

——— Tyrimo objektas – Žemaičių „Alkos“ muziejaus kolekcijoje saugomas, anksčiau Platelių dvaro rinkiniui priklausęs portretas *Berniukas su rože*. Remiantis šio XVIII a. viduryje – antroje pusėje nutapyto portreto, kuriame įamžintas mažametis Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės bajoras, atributika ir kitais simboliniais ženklais, jis interpretuojamas kaip pomirtinis vaiko portretas, kuriame dar ryškiau nei suaugusiojo atvaizde skleidžiasi portretuojamąjį dengiančios, rodančios, tikrovę slepiančios, savaip ją keičiančios ir joje funkcionuojančios portretinės kaukės.

*Reikšminiai žodžiai:* Abiejų Tautų Respublika, vaikų portretistika, portretinės kaukės, pomirtinis portretas, Žemaičių muziejus „Alka“, *Berniukas su rože*.

Klasikiniuose senosios dailės paveiksluose žinių apie portretuojamojo asmens gyvenimą teikia daugelis tradicinių portreto elementų – pozuotojo apranga, gestai, poza, aplinka. Tačiau kone visada svarbiausias yra veidas, regis, geriausiai atspindintis portretuojamojo charakterį, vidinius išgyvenimus. Tačiau ar tikrai visada galime juo pasitikėti? Galbūt matome tik tai, ką rodo paveikslas? Greičiausiai taip. Nors portretas turėdavo būti panašus į vaizduojamą asmenį ir tinkamai jį reprezentuoti, dailininkas atvaizdą kurdavo ne tik mechaniškai ant drobės perkeldamas portretuojamojo veido struktūros ir proporcijų ypatybes. Portreto autoriui tekdavo kur kas sudėtingesnė užduotis. Užsakovo norų, jo visuomeninės padėties įpareigoti menininkai portretuojamąjį dažniausiai ne tik fiziškai padailindavo, tačiau ir apibendrindavo, sutaurindavo ir taip laike tarytum sustabdydavo idealųjį jo atvaizdą, t. y. suteikdavo simbolinius, tam tikras savybes maskuojančius bruožus. Taip portrete užfiksuotas veidas tapdavo tarytum nauja to meto visuomenės nulemta žmogaus sampratos interpretacija, t. y. į portretuojamojo veidą panašiu, tačiau portrete niekada tikru veidu netapsiančiu tapyto žmogaus kūno „nešiojamu“ pavidalu arba tiesiog – kauke<sup>1</sup>.

Anot Hanso Beltingo, geriausiai savo paskirtį tokia portretinė kaukė atlikdavo tada, kai portrete vaizduojamas žmogus iš tikrųjų nugrimzdavo į amžinybę<sup>2</sup>. Tuomet jau nuo seniausių laikų kaip gyvo asmens „pakaitalas“ suvoktas portretas-kaukė ne tik reprezentuodavo portretuojamojo vietą visuomenėje, bet ir tikrąja to žodžio prasme tapdavo sąsaja, ryšiu tarp nesančiojo ir su juo komunikuoti siekiančios bendruomenės (artimųjų). Štai kilmingam romėnui skirtoje laidojimo paminklo epitafijoje jo žmona įrašė tokius žodžius:

Čia ilsisi Varijus Frontonijanas, palaidotas jo mylinčios žmonos Kornelijos Galos. Tam, kad gyvenimui vėl būtų prikelti malonūs praeities prisiminimai, ji pastatė čia jo marmurinį veidą, kad jos akys ir siela vis dar galėtų regėti jo brangius bruožus.<sup>3</sup>

1 Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck, 2013, p. 135–136; Idem, „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht“, in: *Wir sind Maske*: [Museum für Völkerkunde, 24. Juni bis 28. September 2009] / [Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatrumuseum]; herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2009, p. 32.

2 Hans Belting, *Faces*, p. 136; Sylvia Ferino-Pagden, „Die Maske der Erinnerung“, in: *Wir sind Maske*, p. 57.

3 P. A. Holloway, „Portrait and Presence: A Note on the Visio Procli (George of Alexandria, Vita Chyrostomi 27)“, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 2007, t. 100, Nr. 1, p. 77.

Tokių portretinei dailei savaip artimų pavyzdžių turime ir Lietuvoje. Šį kartą pažvelkime į vaikų portretistiką, kurioje portretuojamajam suteikti socialiniai vaidmenys ir jam uždedama kaukė matyti ryškiau negu bet kur kitur. Straipsnio epicentru pasirinktas vienas įdomiausių ir mįslingiausių XVIII a. vidurio – antros pusės Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (toliau – LDK) portretinių vaikų atvaizdų – Platelių dvare (dab. Telšių apskritis, Plungės rajono savivaldybė) kadaise saugotas *Berniukas su rože*<sup>4</sup> [1 il.]. Nagrinėjant šį kūrinį, jo kompozicinę sandarą ir ikonografinius ypatumus, bus mėginama pagrįsti hipotezę, kad tai – pomirtinis vaiko atvaizdas, taigi drauge ir simbolinė, tikrovę slepianti ar savaip ją keičianti portretinė kaukė.

Pirmiausia pažvelkime į patį portretuojamąjį. Iš gana nedidelio formato drobės kiek valiūkiškai į mus žvelgia mažas rudaakis raudonskruostis berniukas. Pusiaufigūriame portrete įamžintas kontrapostu pasisukęs, prašmatniu melsvu apdaru vilkintis vaikas vieną savo ranką užtikrintai remia į klubą, o ištiestu putniu kitos plaštakos smiliumi beda į žiūrovui nematomą objektą. Prabangų šio aiškiai kilmingo mažamečio aprangos ansamblį papildo baltas pudruotas perukas ir prie šono prisegtas lenktas kardas. Tamsiai rudame paveikslo fone matome drožinėną medinį stalelį, ant kurio stovi stiklinė vaza su joje pamerkta rausva pilnavidure rože. Berniuko dešinėje sodrų kontrastą melsvam jo drabužiui sudaro auksinių siūlų apvais puošta raudona draperija. Ant skraistės viršaus padėta juoda skrybėlė. Taigi šis portretinis įvaizdinimas atitinka iki pat XVIII a. pabaigos Europoje vyravusio vaiko kaip miniatiūrinės suaugusiojo kopijos sampratą.

Portretuojamasis berniukas – ne užsienietis. Vaiko aprangoje matome susipynusius vakarietiškos ir vietinės aprangos elementus<sup>5</sup> – prancūziškos XVIII a. mados ansambliai būdingus žiustokorą<sup>6</sup> ir trikampę skrybėlę<sup>7</sup> papildo vakarietiškam tokio tipo kostiumui nebūdingas diržas, pridėtiniai rankogaliai, žiponas, siaura apykaklė, „galionų pynė“, ar kitaip –

4 Nežinomas Abiejų Tautų Respublikos autorius, *Berniukas su rože*, XVIII a. vidurys – antra pusė, drobė, aliejus, 67 × 52 cm, Žemaičių muziejus „Alka“, Žemaičių „Alkos“ muziejaus gautų eksponatų knyga (toliau – ŽAM GEK) 2784, Telšiai. Portretas į muziejų pateko iš Platelių dvaro rinkinių 1940 m. rudenį, sovietinės valdžios paskelbtos žemių nacionalizacijos metu. Daugiau apie tai žr. *Žemaitijos dvarų meno kolekcija „Alkos“ muziejuje*: Katalogas, sud. Zita Dargaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 10–12, 17, 71–82.

5 Marija Matušakaitė, *Apranga XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2003, p. 248.

6 Virgijina Idzelytė, *Kostiumo istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, p. 229–230; Marija Matušakaitė, *Apranga XVI–XVIII a. Lietuvoje*, p. 251.

7 *Ibid.*



1.  
 Nežinomas ATR autorius, *Berniukas su rože*,  
 XVIII a. vidurys – antra pusė, drobė, aliejus,  
 67 × 52 cm, Žemaičių muziejus „Alka“, Žemaičių  
 „Alkos“ muziejaus gautų eksponatų knyga 2784,  
 Telšiai, Kęstučio Stoškaus nuotrauka

Unknown author of the Lithuanian-Polish  
 Commonwealth, *Boy with a Rose*, mid-/second half  
 of the 18<sup>th</sup> century, oil on canvas

„brandenburgų susegimas“<sup>8</sup>. Iš dalies vietiniam skoniui priskirtinas ir vaiko dėvimas perukas<sup>9</sup>. Tačiau tikriausiai svarbiausias berniuko, kaip Abiejų Tautų Respublikos (toliau – ATR) piliečio, skiriamasis ženklas – tai vietoj vakarietiški madai įprastos špagos prie vaiko liemens kabanti karabelė (*Berniuko su rože* atveju ji greičiausiai yra žaislinė) – nenuginčijamas bajorystės simbolis<sup>10</sup>. Aukštą berniuko kilmę rodo ne tik prabangi apranga, bet ir tvirta, pasitikėjimu savimi trykštanti laikysena, išdidžiai, tiesa, dar ir dėl kietos smakrą remiančios apykaklės, pakelta galva.

Taigi portrete matome konstruojamą berniuko kaip konkrečios socialinės grupės, t. y. bajorijos, ir, tikėtina, diduomenės, atstovo atvaizdą. Dar nespėjusiam užaugti vaikui iš anksto kuriamas ir suteikiamas artimųjų nulemtas ateities vaidmuo, tiksliau – uždedama vaiką bendruomenėje apibrėžianti socialinė kaukė<sup>11</sup>. Galima spėti, kad, be kitų bajoriškų pareigų, iš berniuko tikėtasi ir sėkmingos karinės karjeros – tai rodo ne tik karabelė, bet ir minėtos kitos kareiviškų konotacijų turinčios *Berniuko su rože* aprangos detalės. Su vaiko ateitimi siejamų lūkesčių kontekste iškalbingas tampa ir jo kostiumo balansavimas tarp vakarietiškos ir vietinės aprangos. Nors kūrinyje ir vaizduojamas madingais XVIII a. antros pusės vakarietiškais drabužiais vilkintis bajoraitis, subtiliai jo įvaizdį pajvairinantys lokaliniai mados elementai tarytum sąmoningai primena ir siekia sąlyčio su savuoju kraštu. Juk vienas svarbiausių bajoro žingsnių „protingo gyvenimo link <...> yra dėkingas savo protėvių atminimas ir savo tėvų šlovės bei doros išlaikymas [...]“<sup>12</sup>, – 1775 m. pijorų vadovaujamoje Kilmingųjų kolegijoje (*Collegium Nobilium Scholarum Piarum*) Varšuvoje besimokantiems jaunuoliams sakė žymus pamokslininkas, vėliau Vygrių vyskupas Mykolas

8 Iš Vengrijos į Lietuvos madą atėjęs virvelinių kilpų, nėriinių ir kriaušės formos sagų dekoras plačiai naudotas LDK karininkų, o vėlesniaisiais laikais – dažniausiai tik kavalerijoje tarnavusių husarų mundurams puošti. Daugiau apie tai žr. Rūta Guzevičiūtė, *Tarp Rytų ir Vakarų: XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai*, Vilnius: Versus Aureus, 2006 p. 292.

9 Šonuose vadinamosiomis „balandžio sparno“ garbanomis puoštas ir nugaroje greičiausiai į uodegėlę surištas perukas atrodo visai kaip Varšuvos Riterių mokyklos kadetų dėvėti galvos apdangalai. Daugiau apie tai žr. *Ibid.*, p. 291–292.

10 Marija Matušakaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Mokslas, 1984, p. 136. Daugiau apie karabelės istoriją žr. Stanislovas Moravskis, *Iš visur po truputį*, t. 2: *Broliai bajorai. Atsiskyrelis gavenda*, parengė Reda Griškaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2016, p. 101–102, komentaras 32; Gražina Marija Martinaitienė, *Kontušo juostos Lietuvoje*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006, p. 23, išn. 15.

11 Hans Belting, „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht“, p. 32.

Pranciškus Karpavičius (Michał Franciszek Karpowicz, 1744–1803)<sup>12</sup>. Tad tikėtina, kad *Berniuke su rože* išryškėjantis tradicijos ir naujovės santykis buvo itin svarbus portreto dailininko darbą reguliavusiems ir jį prižiūrėjusiems užsakovams – taip paveiksle kuriant kitų šalių patirtį ir pasiekimus įsisavinančio, tačiau drauge ir savo šaknų nepamiršančio, taigi *idealus* XVIII a. ATR bajoraičio įvaizdį-kaukę<sup>13</sup>. Deja, nežinome nei mažojo bajoro, nei jo giminės vardo: portrete nėra jokių įrašų ar heraldinių ženklų, taip pat nėra su paveikslu vienaip ar kitaip susijusių rašytinių šaltinių<sup>14</sup>.

Sunku vienareikšmiškai nurodyti ir *Berniuko su rože* paskirtį. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad tai dvaro rūmų portretų galerijoje kabėjęs reprezentacinis vaiko atvaizdas, individualiai sukurtas įsimintina kilmingo berniuko gyvenimo proga arba užsakytas drauge su mums nežinomais kitų šeimos narių atvaizdais. Pastarąjį spėjimą patvirtintų berniuko poza. Į šoną kiek pasisukęs vaikas dešiniąja ranka rodo už paveikslo ribų, tarytum mėgina į kažką atkreipti mūsų dėmesį. Tokia berniuko stovėseną ir gestą galėtų būti nuoroda į kadaise šalia kabėjusį porinį portretą, savo ruožtu vaizdavošį ponaičio seserį, brolių ar vieną iš tėvų, o gal ir kokių žymų protėvį. Per šią subtilią žvilgsnių ir judesių kalbą tokie šeimos portretų serijų paveikslo galėjo

12 Mykolas Pranciškus Karpavičius, „Pamokslas, [sakytas] Varšuvos JM kun. pijorų Kilmingųjų kolegijos koplyčioje ten besilavinantiems jaunuoliams pirmą sekmadienį po Trijų Karalių, 1775 metais [Apie Dievui ir tėvynei naudingo jaunimo auklėjimą]“, in: Mykolas Pranciškus Karpavičius, *Rinktiniai pamokslai*, iš lenkų k. vertė Kristina Mačiulytė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, p. 224–225.

13 Marija Matušakaitė neatmeta ir galimybės, kad mišriai vakarietiškas ir vietines tradicijas derinanti meninė portreto raiška galėtų būti traktuojama ir kaip grynai atsitiktinis, estetiniai sumetimais paremtas savitas dailininko žaidimas archaizuotų motyvų akcentais. Daugiau apie tai žr. Marija Matušakaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius: Tautinio paveldo tyrimai, 2010, p. 440.

14 Svarstant apie *Berniuke su rože* pavaizduoto vaiko tapatybę pirmiausia mintyse iškyla žymiausių portretų kadaise saugojusių Platelių dvaro valdytojų – XIX a. pradžioje dvarą perėmusios prancūzų kilmės grafų Šuazelių-Gufjė (Choiseul-Gouffier) – giminės vardas. Vis dėlto remiantis tikėtinu paveikslo sukūrimo laiku, vietinių detalių prisotinta berniuko apranga ir Plateluose gyvenusių Šuazelių-Gufjė gyvenimo istorija, įtikinamesnė atrodo prielaida, kad berniukas galėtų būti susijęs ne Šuazeliais-Gufjė, o su paskutiniaisiais XVIII a. dešimtmečiais Platelius valdžiusia Oginskių šeima. Tačiau ir Oginskių istorijoje neminama apie Plateluose augusius ar juolab mirusius mažamečius vaikus. Tad neatmetina ir prielaida, kad portrete nutapytas berniukas nebuvo susijęs nei su Šuazeliais-Gufjė, nei su Oginskiais, nei su galbūt dar ankstesniais Platelių valdytojais ir į šį dvarą galėjo patekti paveldėjimo keliu iš kurios nors kitos vietos. Daugiau apie Platelių dvaro istoriją žr. Kazys Misius, „Iš Platelių praieities iki 1940 metų“, in: *Lietuvos valsčiai. Plateliai*, Vilnius: Versmė, 1999, p. 38–126.

„bendrauti“ tarpusavyje ir taip brėžti portretuojamųjų giminystės ryšius, išreikšti jų pasididžiavimą savo kilme<sup>15</sup>.

Ir vis dėlto atidžiau pažvelgus į *Berniuką su rože*, peršasi mintis, kad šio paveikslo sukūrimo intencijos galėjo būti ne tiek reprezentacinės, kiek kamerinės. Tikėtina, kad portretas atliko ne tik bendros giminės istorijos įamžinimo funkciją, bet ir tarnavo kaip savitas asmeninis, šiltus užsakovo ir berniuko tarpusavio santykius demonstruojantis vaizdinis „bežadis atminimas“<sup>16</sup>. Šią prielaidą galima grįsti keliomis detalėmis. Pirmiausia senojoje portretistikoje taip mėgtų nutapytą asmenį identifikuojančių ženklų ir įrašų stoka. Žinoma, ilgainiui šios papildomos fono detalės iš portretų išnyko dėl pasikeitusių estetinių pažiūrų, tačiau negalima atmesti prielaidos, kad kuriant šį paveikslą taip buvo pasielgta sąmoningai. Kitaip sakant, vaiko portretas galėjo būti identifikuojamas ir per pačios svarbiausios portreto sudėtinės dalies, t. y. „veido reprezentaciją“<sup>17</sup>. Juk *Berniuko su rože* užsakovai greičiausiai buvo vaiko tėvai arba artimi giminaičiai, kuriems neegzistavo klausimas dėl jo tapatybės<sup>18</sup>, o svarbiam berniuko visuomeniniam statusui, jo bajorystei akcentuoti visiškai pakako dailininko taip kruopščiai nutapytų aprangos detalių ir orios stovėsenos, kitais žodžiais tariant, vaikui uždėtos socialinės kaukės. Tačiau iškalbingas ir pats paveikslo dydis. Nors tradiciškai vaikų portretai dėl esą menkesnės jų svarbos buvo tapomi mažesni nei suaugusiųjų, gana nedidelis *Berniuko su rože* formatas gali rodyti ir tai, kad toks kūrinys turėjo puikiai tikti ir intymesnių, privačių, dvaro

15 Kaip tik šio XVIII a. gana paplitusio pobūdžio portretu yra laikomas ir 1724 m. vengrų dailininko Ádám Mányokio (1673–1757) nutapytas grupinis Vengrijos didikų Jánoso Podmaniczko ir Juditos Osztroluczki vaikų – Jánoso (1718–1788) ir Juditos (1716–1758) – portretas. Paveiksle mažasis Jánosas kairiaja savo ranka yra susikibęs su seserimi, taip pabrėždamas šeimyninį ryšį, o ištiestos dešinėsios rankos smiliumi, taigi visai kaip *Berniuke su rože*, rodo už kūrinio ribų, į kita, jo tėvus vaizduojantį, portretą. Daugiau apie tai žr. *In Europe's Princely Courts. Ádám Mányoki: Actors and Venues of a Portraitist's Career*, sud. Enikó Buzási, Budapest: Hungarian National Gallery and Pannon GSM, 2003, p. 71, 106.

16 André Grabar, *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*, Vilnius: Aidai, 2003, p. 97.

17 Tojana Račiūnaitė, „Portretas ir asmens tapatybė: karalaitė Marija Ona Teresė“, in: *Dailės istorijos studijos*, t. 4: *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, sud. Aistė Paliušytė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 155.

18 Orest Ranum, „Intimacy in French Eighteenth-Century Family Portraits“, in: *Word Image*, Vol. 6, Nr. 4, October–December 1990: *Visual and Verbal Portraiture*, New York: Taylor & Francis, 1990, p. 352.

rūmų erdvių puošybai – vaiko tėvų, o gal ir paties berniuko kambariui<sup>19</sup>. Kameriškumo aptariamam portretui suteikia ir iš jo tiesiog spinduliuojanti, dailininko teptuko puikiai sukurta jauki, intymi, žaisminga, net kiek vaikiškai valiūkiška nuotaika, tokia tolima įprastai gana šaltiems ir suvaržytiems oficialiems XVIII a. LDK didikų atvaizdams. Tai ypač juntama iš berniuko figūros ir ją tarsi įrėminančio miniatiūrinio foninio natiurmorto<sup>20</sup> fragmentų sąryšio. Vaza su rože, stalelis, skrybėlė, pagaliau draperija pavaizduoti tokia sodrių atspalvių ir kontrastingų spalvų darna, kad šie daiktai, kaip ir vaiko siluetas, tampa labai tikroviški ir kone apčiuopiami. Taip ir norisi paliesti bajoraičio drabužį ar kitus paveikslo atributus, pajusti jų tekstūras ir formas. Kaip tik šis noras, nors ir netiesiogiai, bet bent jau simboliškai – akių žvilgsniu ar menamu judesiu – nuolatos palytėti artimą, tačiau galbūt šalia nesantį ar jau amžinybėn iškeliavusį asmenį, jo brangintus ar jo aplinką kadaise sudariusius daiktus, dažnai ir paskatindavo emocijas ir intymumą taip vertinusį XVIII a. žmogų užsakyti portretą, kuris kaip tik tokią galimybę jam ir suteikdavo<sup>21</sup>. Jeigu panašias intencijas puoselėjo ir *Berniuko su rože* užsakovai, dailininkui tai įgyvendinti pavyko su kaupu. Tokiame kontekste žvelgiant į *Berniuką su rože* savaimė kyla klausimas, ar tai gyvo ar mirusio vaiko atvaizdas?

Taigi pasvarstykime, kas ir kaip *Berniuke su rože* kalba, jeigu apskritai kalba, apie mirtį? Žinoma, šio kūrinio istorija dėl iki galo neaiškios jo paskirties, o tuo labiau konteksto, sudėtinga, tačiau tam, kad portretas savo ikonografija subtiliai perteiktų gyvenimo trapumą ir laikinumą, jam visai nebūtina kabėti bažnyčioje arba tapti epitafijos dalimi: apie mirtį jame gali

19 Daiva Lukšienė, „Tapyti vaikų portretai iš Žemaitijos dvarų paveldo“, 2017 1121, in: *kalvotoji.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-01-16], <http://www.kalvotoji.lt/2017/11/21/tapyti-vaiku-portretai-is-zemaitijos-dvaru-paveldo/>. Tai, kad vaikų atvaizdai dažniausiai būdavo mažesnio formato nei suaugusiųjų, rodo ir didžioji dalis kitų tiek Žemaičių muziejuje „Alka“, tiek kituose Lietuvos viešosiose kolekcijose saugomų XVIII–XIX a. tapytų kūrinių. Daugiau apie tai žr. *Žemaičių muziejus „Alka“*, sud. Elvyra Spudytė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2007; *Žemaitijos dvarų meno kolekcija „Alkos“ muziejuje*: Katalogas, sud. Zita Dargaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010; *Provincijos dvaras: XVII–XIX a. istorinis portretas ir taikomoji dailė Šiaulių „Aušros“ muziejaus rinkiniuose*: 2002 m. gegužės 15 d. – 2003 m. sausio 5 d. Lietuvos nacionaliniame muziejuje vykusios parodos katalogas, parengė Lijana Birškytė-Klimienė, Vidas Poškus, Odeta Stripinienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2005.

20 Marija Matušakaitė, „Iš mūsų muziejų dailės rinkinių: apie Telšių kraštotyros muziejuje saugomą XVIII a. nežinomo dailininko „Berniuko su rože“ portretą“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 9, p. 64. Taip pat žr. Orest Ranum, *op. cit.*, p. 352.

21 Orest Ranum, *op. cit.*, p. 352–353.





2.

William Hogarth, *Grahamų vaikai*, 1742, drobė, aliejus, 160,5 × 81 cm, Nacionalinė galerija, Londonas, in: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/william-hogarth-the-graham-children>

William Hogarth, *The Graham Children*, 1742, oil on canvas

būti užsimenama netiesiogiai, o jos tematiką dailininkas gali konstruoti per užuominas ir portretuojamąjį supančius atributus, atliekančius ne vien tik dekoratyvinę funkciją. Štai Williamo Hogarcho 1742 m. nutapytame *Grahamų vaiku*<sup>22</sup> portrete šeimyninės idilės sceną trikdo mirties ir grėsmės simbolių gausa [2 il.]. Kairėje paveikslo pusėje ant lentynėlės stovi laikrodis – bėgančio laiko simbolis. Laikrodžio viršų puošia alegorinė laiką įvaizdinanti kerubo figūrėlė su dalgiu ir šalia stovinčiu smėlio laikrodžiu – tradiciniais mirties simboliais<sup>23</sup>. Dešinėje – iš šešėlyje skendinčios kambario gilumos

22 William Hogarth, *Grahamų vaikai* (*The Graham Children*), 1742, drobė, aliejus, 160,5 × 81 cm, Nacionalinė galerija, Londonas.

23 „Primary Teacher’s Notes. The Graham Children. William Hogarth“, in: [nationalgallery.org.uk](https://www.nationalgallery.org.uk), [interaktyvus], [žiūrėta 2018-04-09], [https://www.google.com/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyuuKyig3aAhVLT-](https://www.google.com/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyuuKyig3aAhVLT)

išsėlinęs, pavojų sėjantis rainas katinas kėsinasi pulti narvelyje užrakintą giedantį paukštį – vaikystės ir nekaltybės simboli<sup>24</sup>. Vyšnios, į kurias vylingai žvelgia mažiausias iš Grahamų – Thomas, krikščioniškoje ikonografijoje dažnai suvokiamos kaip Rojaus vaisiai<sup>25</sup>. Įvairiai gali būti interpretuojamas ir berniuko rankoje suspaustas džiuvėsis: kaip paprasčiausias užkandis kūdikiui arba tiesiog lesalas paukščiui, tačiau visai įmanoma, kad tai – džiuvėstanti „gyvenimo duona“, arba Eucharistijos simbolis<sup>26</sup>. Laikinumo ir neišvengiamo nykimo prasmę turi ir šalia kūdikio pastatytas puošnus sidabrinis vaisių krepšelis ir jam prie kojų sukryžiuoti du skintų gvazdikų žiedai. Viena vertus, ši gausi mirties simbolika galėtų būti sietina su dideliu to meto vaikų mirtingumu – mirties atributai metaforiškai įvaizdina nuolatinę mirties grėsmę, perteikia tėvų rūpestį ir taip kuria kūrinio įtampą. Kita vertus, iškalbingas ir konkretus faktas – Hogarthui tapant šį paveikslą, staiga mirė mažasis Thomas. Nepaisant to, dailininkas berniuką pavaizdavo kaip sveiką kūdikį ir taip visiems laikams įamžino jo atminimą<sup>27</sup>.

Per panašią prizmę vertėtų žvelgti ir į *Berniuke su rože* portretuojamąjį supančius daiktus. Pirmiausia atkreipkime dėmesį į tradicinėje ikonografijoje įprastą gėlės kaip laikinumo ir mirties simbolio įvaizdinimą. Kaip tik gėlė, šiuo atveju – rožė, portrete vaidina itin svarbų vaidmenį. Šis žiedas – tai daili, pilnavidurė rausvo atspalvio, *Rosa x Centifolia* grupei pri-

JpoKHdUSA3EQFggxMAE&url=https%3A%2F%2Fwww.nationalgallery.org.uk%2Fmedia%2F13671%2Fnotes\_hogarth-graham-children.pdf&usg=AOvVaw2i\_2WgwPxAyAUgqKe\_DFWK. Daugiau apie šį paveikslą žr. Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 81–82.

24 Hans Biedermann, *Naujasis simbolių žodymas*, iš vokiečių k. vertė Vilius Gibavičius, Aleksandras Krasnovas, Václavas Mikalionis, Ona Pulkauninkienė, Vilnius: Mintis, 2002, p. 187–188; Shearer West, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 132–133.

25 Šiuo atveju vyšnia būtų galima sieti ir su jų kekę laikančia Thomo seserimi. Rojaus vaisius – vyšnia – krikščioniškojoje ikonografijoje suvokiama ir kaip priešnuodis prieš įgintas nuodėmes. Taigi vyšnių kekę gali simbolizuoti ir ateityje merginos laukiančius moralinius išbandymus. Daugiau apie tai žr. „Signs and Symbols“, in: *catholictradition.org*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-11], <http://www.catholictradition.org/Saints/signs4.htm>.

26 *Krikščioniškosios ikonografijos žodymas*, sud. Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 67.

27 Šiame kontekste minėtinas ir Varšuvos nacionaliniame muziejuje saugomas panašaus laikotarpio, apie 1760 m., ATR tapytas *Bajorų šeimos portretas* (Nežinomas Abiejų Tautų Respublikos autorius, *Bajorų šeimos portretas*, apie 1760, drobė, aliejus, 51,3 × 62,3 cm, MP 149 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie). Kaip ir *Grahamų vaikuose*, šio paveikslu detalės liudija tragišką jo sukūrimo kontekstą – tikėtina, kad tapyimo metu jame pavaizduotas vaikas (greičiausiai berniukas) jau buvo miręs. Daugiau apie tai žr. „Portret rodziny szlacheckiej“, in: *mnw.art.pl*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-02-16], [http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/doemetadata?id=41201&show\\_nav=true#](http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/doemetadata?id=41201&show_nav=true#).

klausanti rožė, lietuviškai dar žinoma šimtalapės, kopūstinės arba Provanso rožės pavadinimu. Anot Lietuvoje augintų senujų rožių istorijos žinovės, botanikės Dovilės Rylienės, šimtalapė rožė priskiriama prie senovinių, arba istorinių, rožių, laukinėje gamtoje ir dvarų soduose ar kaimų darželiuose natūraliai augusių nuo seniausių laikų iki pat XIX a. antros pusės<sup>28</sup>. Ši rožė Lietuvoje buvo labai populiarė. Štai Juozapas Strumila (Józef Strumiłło, 1774–1847) savo garsiajame veikalė *Šiaurės sodai* rašo, kad šimtalapė „jau taip yra žinoma, kad net neverta jos aprašinėti“<sup>29</sup>. *Berniuko su rože* tyrimui svarbus ir tas faktas, kad Jurgis Ambraziejus Pabrėža (Jerzy Ambroży Pabrez, 1771–1849) 1843 m. datuojamame veikalė *Taislius augyminis* rašo, kad šis augalas buvo itin mėgstamas ir Žemaitijos dvaruose (sic!): „Žemaitisų łąykos daaržusy łąbiaus Dydóumenys“<sup>30</sup>. Nagrinėjant portretą reikšminga ir rožės simbolika. Strumilos teigimu, šimtalapė rožė simbolizuoja „grožį <...>, jaunystę, nekaltumą ir malonumą“<sup>31</sup>, taigi tai ir vaikystę apibūdinančios savybės. Portrete pavaizduota gėlė – nuskinta, o metafora, skintą gėlę siejanti su žmogaus gyvenimo trapumu, likimo negailestingumu ir mirtimi, Europos, taigi ir LDK, kultūroje žinoma nuo seno<sup>32</sup>. Tiesa, priešingai

28 „Senovinės / istorinės rožės“, in: rozes.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-04-14], <https://www.rozes.lt/senovines-rozes.html>. Taip pat žr: Dovilė Rylienė, „A Brief History of Rose Cultivation in Lithuania in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries. The Legacy of Old Garden Roses and Their Identification“, in: *Rocznik Polskiego Towarzystwa Dendrologicznego*, Vol. 66, 2018, p. 11–25.

29 Józef Strumiłło, *Ogrody północne, czyli Zbiór wiadomości o rozmnażaniu i pielęgnowaniu drzew owocowych i roślin ozdobnych, o inspektach, troybhauzach i oranżeryach, tudzież, o utrzymaniu roślin kwiatowych w pokojach, z dodaniem części trzecey o ogrodzie warzywnym*, wydanie drugie, poprawione i dodatkami pomnożone, Wilno: nakładem i drukiem A[ntoniego] Marcinowskiego, 1823, p. 143.

30 Jurgis Ambraziejus Pabrėža, *Taislius augyminis*, t. 2 (224–776), parengė Rita Šepetytė, Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2014, p. 176 (354, Nr. 10). Už pagalbą aiškinantis *Rosa x Centifolia* istoriją ir šios gėlės paplitimą Lietuvoje nuoširdžiai dėkoju Dovilei Rylienei.

31 Józef Strumiłło, *op. cit.*, p. 26. Minėtina ir tai, kad Rietavo ir Zalesės dvarai, kuriuose XIX a. viduryje dar buvo auginamos *Rosa x Centifolia*, priklausė kaip tik paskutiniais XVIII a. dešimtmečiais Platelių valdžiusiems Oginskiams (sic!). Daugiau apie tai žr.: Rietavo dvaro oranžerijos gėlių ir augalų sąrašas, 1845, in: Lietuvos valstybės istorijos archyvas (toliau – LVIA), f. 1177, ap. 1, b. 925, l. 2r–2v; Metinė ataskaita apie augalų būklę Zalesės dvare nuo 1855 m. liepos 1 d. iki 1856 m. liepos 1 d., in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 2476, l. 4r; Rietavo dvaro sodo aprašymas, 1850–1857, in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 1441, l. 86r, 83v, 84r, 87r; Rietavo dvaro sodininko Pranciškaus Kobilinsko sudarytas Rietavo dvaro sodo augalų sąrašas, 1869, in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 1682, l. 13r. Už nuorodas į didžiąją dalį šių archyvinių dokumentų taip pat nuoširdžiai dėkoju Dovilei Rylienei.

32 Dorota Żołądź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006, p. 253–254; Laima Šinkūnaitė, *XVII a. Lietuvos portretas: kultūros, asmenybės ir jos atvaizdo santykis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 122, išn. 10; Mikas Vaicekaskas, „Mirties samprata XVII–XVIII a. katalikiškose giesmėse“, in: *Lituanistica*, 1998, Nr. 2 (34), p. 115.

nei daugumoje pomirtinių vaikų atvaizdų, skintos gėlės berniukas rankoje nelaiko – ji pamerkta į ant stalelio stovinčią vazą. Ne į derlingą žemę šaknis įleidusi, o vazoje pamerkta žydinčios rožės šakelė interpretuotina kaip mirties potekstė, kaip trumpo berniuko gyvenimo alegorija. Paveiksle gėlė, nors ir atrodo gyva ir vis dar puikuojasi dailiu žiedu, netrukus nuvys. Rožės – kaip ir pasaulį tik pradėjusio pažinti vaiko – gyvybė užgęsta vos prasiškleidusi<sup>33</sup>. Idealizuotas prigimtines vaiko dorybes ir artimųjų jausmus jam simbolizuojanči, į skaidraus stiklo<sup>34</sup>, kuris krikščioniškoje tradicijoje reiškia šviesą ir skaistumą, vazą pamerkta gėlė, regis, kalba ir apie prisikėlimo viltį, nes tikima, kad it stiklas trapi, tačiau skaidri, tyra, nekalta ir kaip rausva rožė vos prasiskleidusi berniuko gyvybė, taip greitai pakirsta žemiškojo gyvenimo negandų, atgims ir vėl pražys – tik šį kartą anapus, amžinybėje.

Mirties kontekste galima žvelgti ir į kitus portreto atributus. Tarp kairėje paveikslo pusėje nutapyto prabangaus rokokine dvasia drožinėto medinio stalelio puošybinų elementų nesunku pastebėti kriauklės motyvą, kuris krikščioniškoje tradicijoje siejamas su gimimo, atgimimo ar prisikėlimo alegorija<sup>35</sup>. Atkreiptinas dėmesys ir į aukso siūlų apvadais dekoruotą ryškiai raudonos spalvos draperiją. Galima numanyti, kad tokie audinio atspalviai buvo pasirinkti neatsitiktinai. Auksas simbolizuoja amžinybę, meilę ir apsivalymą per kančią. Raudona – tai ne tik bajoriška<sup>36</sup>, bet pirmiausia

<sup>33</sup> *A History of Young People in the West*, Vol. 1: *Ancient and Medieval Rites of Passage*, ed. Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt, translated by Camillre Naisk, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997, p. 223.

<sup>34</sup> *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, p. 290.

<sup>35</sup> Jau nuo XII a. kriauklė žinoma kaip piligrimų atributas (paprastai vaizduota ant jų apsiaustų ar skrybėlių). Kriauklė – tai ir simbolis kapo, iš kurio žmogus prisikels Paskutiniojo Teismo dieną. Daugiau apie tai žr. *Ibid.*, p. 163. Svarbią simbolinę prasmę turinčios kriauklės nutapytos ir XVII a. pabaigoje sukurtuose pomirtiniuose Švedijos princų Ulriko (1684–1685) ir Gustavo (1683–1685) portretuose. Žr. Karin Sidén, „The Ideal Childhood. Portraits of Children in 17<sup>th</sup> Century Sweden“, in: *Baroque Dreams: Art and Vision in Sweden in the Era of Greatness*, ed. Allan Ellenius, 2003, p. 93–95, 157.

<sup>36</sup> Nors, pasak istorinės tekstilės tyrėjos Gabijos Surdokaitės-Vitienės, žymioji vienu iš ATR bajorų kostiumo simbolių tapusi vadinamoji bajoriška raudona, o tiksliau – karmazino spalva, „yra prisirpusios avietės arba kartais dar tamsi laišinė“, o nagrinėjamame paveiksle tam, kad drąsiai būtų pavadinta karmazinine, „ji kiek per raudona“, vis dėlto „priklausomai nuo košenilio ir kitų cheminių priedų karmazininė spalva pavirsdavo į rausvą, rusvai raudoną, tamsią gilią raudoną“. Tai gi ir draperijos koloritą galima interpretuoti kaip bajoriško berniuko identiteto metaforą. Informacija iš šio darbo autorei rašyto Gabijos Surdokaitės-Vitienės laiško, 2019 01 30. Taip pat žr. Gražina Marija Martinaitienė, *Audiniai ir jų spalvos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istoriniuose šaltiniuose*, Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2013, p. 126–127.

gyvybės, ugnies, meilės, atgailos spalva, nuo seniausių laikų daugelio tautų kultūrose turinti ir neigiamų, su mirtimi susijusių, konotacijų<sup>37</sup>. Taigi gyvybę, žūtbūtinę kovą, kančią ir mirtį savyje jungiančių auksinės ir raudonos spalvų draperija *Berniuke su rože* virsta dvilypės žmogaus prigimties ir paties gyvenimo simboliu; gyvenimo, kurio su visais jo džiaugsmiais ir ydomis portretuojamam berniukui, atrodo, taip ir neteko pilnai patirti. Apie į vaiką dėtas šeimos viltis savitai byloja ir prie šono prisegta karabelė. Dar senovės Graikijoje į berniukų kapus buvo dedami ginklai – kaip jiems numatyta, tačiau taip ir neišsipildysiančių visuomeninių vaidmenų simboliai<sup>38</sup>. Ant skraistės padėta juoda stručio plunksnomis puošta berniuko skrybėlė taip pat sietina su Gilesnėmis – kelionės per gyvenimą ir prisikėlimo – prasmėmis<sup>39</sup>. Ši berniuko garderobo dalis, kaip ir simboliškai melsvos, dangaus spalvos<sup>40</sup>, žiustokoras, taip pat įsirašo į bendrą portrete, tikėtina, vystomą gyvenimo, mirties ir prisikėlimo tematiką.

Šiuos simbolinius *Berniuko su rože* atributus, aprangos detales nežinomas, tačiau, tikėtina, vietinis, t. y. kilęs iš Lietuvos ar Lenkijos žemių, dailininkas nutapė labai kruopščiai, subtiliai naudodamasis šviesos ir šešėlių efektais. Taigi dailininko meistrystė labiausiai atsiskleidžia vaizduojant paveikslą daiktų medžiagiškumą. Kur kas prasčiau autoriui sekėsi tapyti patį vaiką. Nesunku pastebėti berniuko kūnui dydžiu neproporcingą didelę galvą ir mažas rankas, kurios, palyginti su kitais kompozicijos objektais, nutapytos dar ir gana skubotai, ne tokiais glotniais potėpiais<sup>41</sup>. Išsiskiria ir kiek per ilga bei per stambi nosis, akys taip pat nevienodo dydžio. Tad galima daryti prielaidą, kad dailininkas, nors ir talentingas, kaip ir daugelis kitų to

37 Raudona spalva gali simbolizuoti gyvybę, ugnį, meilę, atgailą, o drauge ir karą, auką, pralietą kraują, įniršį, kerštą, mirtį. Daugiau apie tai žr. Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 49–50, 351–353; Sigutis Obelevičius, *Gėlių kalbos paslaptys*, Vilnius: Alma litera, 2014, p. 13; *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, p. 41, 270.

38 Erika Langmuir, *op. cit.*, p. 69.

39 Skrybėlė su stručio plunksnomis – lauke, svarbiose ceremonijose, jodinėjant ar, o tai itin svarbu, keliaujant, – dėvimą galvos apdangalą galima suvokti kaip kelionės per gyvenimą simbolį. Skrybėlę puošiančios stručio plunksnos taip pat iškalbingos – bažnytinėje tradicijoje šio paukščio gimimas lyginamas su Jėzaus prisikėlimu iš kapo. Daugiau apie tai žr. Giedrė Mickūnaitė, „Nežinomas LDK autorius, *Berniukas su rože*“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*: Vadovėlis, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 106; Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 404.

40 *Ibid.*, p. 263; Gražina Marija Martinaitienė, *Audiniai ir jų spalvos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istoriniuose šaltiniuose*, p. 132.

41 Asmeninis pokalbis su Žemaičių muziejaus „Alka“ Istorijos skyriaus Ikonografijos poskyrio vyriausiąja muziejineke Daiva Lukšiene, 2018 10 31, Telšiai.

meto LDK tapytojų, neturėjo tvirtų anatomijos pagrindų. Tačiau galimas ir kitas paaiškinimas – dėl kažkokių priežasčių vaiko rankas jis nutapė vėliau, galbūt skubėjo, taigi todėl nesilaikė ir ankstesnės precizikos. Arba dar viena versija – dailininkas portretą kūrė, priešingai nei paveiksle vaizduojamus daiktus, prieš save neturėdamas originalo, t. y. berniukas jam nepozavo, o vaiko, sirgusio ar jau mirusio, atvaizdą menininkas kūrė iš atminties arba dirbtinai formavo pagal užsakovų nurodymus. Taigi galbūt šiame mįslingame ir su mirtimi sietiname atvaizde-kaukėje taip pat nutapytas idealizuotas imaginacinis berniukas, kuris iš tikrųjų niekada taip ir nesuaugo? Juolab kad pomirtiniuose vaikų portretuose toks mažųjų jų herojų „pasendinimas“, t. y. drauge ir savitos kaukės uždėjimas, yra gana dažnas<sup>42</sup>. Toks imaginacinis portretas liudydavo su vaiku sietus, tačiau šiame pasaulyje jau niekada neišsipildysiančius ateities planus, įtvirtindavo idealizuotas jų charakterio savybes, bet drauge tapdavo ir savitu portretiniu hibridu – atvaizdu, fiksuojančiu neegzistuojančius, t. y. fiziniame pasaulyje jau neįmanomus, tačiau mums vis dar regimus žmones<sup>43</sup>.

*Berniuką su rože* interpretuoti kaip pomirtinį imaginacinį vaiko atvaizdą paskatino Tojanos Račiūnaitės straipsnis „Portretas ir asmens tapatybė: karalaitė Marija Ona Teresė“<sup>44</sup>, kuriame tiriamas Varšuvos vizičių vienuolyne saugomas XVII a. viduryje nutapytas Danieliaus Schultzo teptukui priskiriamas Lenkijos karaliaus ir Lietuvos didžiojo kunigaikščio Jono Kazimiero Vazos ir jo žmonos Liudvikos Marijos Gonzagos dukters Marijos Onos Teresės portretas<sup>45</sup> [3 il.]. Princesė dėl dantų dygimo komplikacijų mirė būdama vos aštuonerių mėnesių, tačiau portrete „ji pavaizduota kaip maždaug penkerių ar šešerių metų mergaitė“<sup>46</sup>, tiksliau – kaip sumažinta

42 Kaip pavyzdį galima minėti ir Gripsholmo pilies muziejuje saugomą Šlėzvingo-Holšteino-Gotorfo kunigaikščio Friedricho III (1597–1659) ir jo žmonos Saksonijos kunigaikštystės Marijos Elisabethos (1610–1684) sūnaus Adolfo Augusto (1637 m. rugsėjis–lapkritis) epitafinį atvaizdą. Adolfas Augustas mirė sulaukęs vos dviejų mėnesių, tačiau portrete jis vaizduojamas kur kas vyresnis: iš paveiklo skvarbiomis liūdnomis akimis į žiūrovą žvelgia vienerių ar pusantrų metų berniukas, rankoje laikantis skintą baltą lelijos žiedą – nekaltumo, o kartu ir laikinumo, nutrūkusio gyvenimo simbolį. Daugiau apie tai žr. Laima Šinkūnaitė, *op. cit.*, p. 122–123

43 Žygimantas Augustinas, *Meno projektas „Vaizdo poreikis“*: Meno doktorantūra, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 168.

44 Tojana Račiūnaitė, *op. cit.*, p. 150–169.

45 Danielius Schultzas (?), *Karalaitė Marija Ona Teresė*, apie 1651, drobė, aliejus, Varšuvos vizičių vienuolynas. Daugiau apie tai žr. *Ibid.*, p. 160–161; Dorota Żołądź-Strzelczyk, *op. cit.*, p. 162, 165.

46 Tojana Račiūnaitė, *op. cit.*, p. 152.



3.  
 Danielius Schultzas (?), *Karalaitė Marija Ona Teresė*,  
 apie 1651, drobė, aliejus, 100,7 × 83,5 cm, Varšuvos  
 vizičių vienuolynas, Piotro Jamskio nuotrauka

Daniel Schultz (?), *Queen Marija Ona Teresė*,  
 ca. 1651, oil on canvas

vienuolės kopija. Karmelitės abitu mergaitė įamžinta neatsitiktinai. Giliai tikinti jos motina dar laukdamasi ir tikėdamasi, kad gims mergaitė, „savo būsimąjį kūdikį paaucuoja basųjų karmeličių vienuolijai“<sup>47</sup>. Nors Marija Ona Teresė iš pasaulio pasitraukė taip anksti, Liudvika Marija Gonzaga duotą žodį tęsėjo – nors ir simboliškai, t. y. tik portrete, jos duktė tapo basąja karmelite. Mergaitės laidotuvių proga tikriausiai ir buvo nutapytas aptariamasis portretas, kurį karalienė vėliau dovanojo jos funduotam vizičių vienuolynui Varšuvoje<sup>48</sup>. Svarbu minėti ir tai, kad Schultzo nutapytame imaginaciniame princesės portrete, tiksliau – mergaitės veide, tarsi kaukėje, atspindėti išraiškingiausi jos tėvų bruožai<sup>49</sup>. Todėl Račiūnaitės teigimu, portrete matome „meniniu būdu „paaugintą“, t. y. „sukonstruotą“ mergaitę-atstovę“<sup>50</sup>. Kūrinyje reprezentuoja tiek karalaitę planuotą ateities vaidmenį visuomenėje, tiek kuria nors ir niekada neegzistavusį, tačiau tapybos medijoje jau amžiną jos veido atvaizdą. Kitaip tariant, mergaitei uždedamos dvi kaukės – socialinė ir pomirtinė.

Šių dviejų portretinių kaukių derinį, tikėtina, matome ir nagrinėjame *Berniuke su rože*: per vaiko kilmės reprezentaciją jis duoda nuorodą į ateitį, o per mirties simboliką ir netaisyklingą anatomiją suponuoja portretuojamojo mirtį, taigi vaizduoja mirusį berniuką nebūsimančioje ateityje. Galbūt dar kūdikystėje mirusio bajoraičio veido bruožus dailininkas, kaip kad ir Marijos Onos Teresės atveju, suformavo paėmęs būdingiausias jo tėvų bruožus, t. y. berniuką reprezentavo per „fizionominę genetinę panašybę“<sup>51</sup>? Svarbu paminėti ir tai, kad pomirtiniame Marijos Onos Teresės atvaizde, kaip ir *Berniuke su rože*, nerandame senojoje didikų portretistikoje įprastų vardą, pavardę, svarbias gyvenimo datas nurodančių portretinių įrašų. Tai tik dar labiau sustiprina prielaidą, kad berniuko atvaizdas, kaip ir karalaitės portretas, galėjo būti konstruojamas dirbtinai – idealizuotą, neišsipildžiusiais lūkesčiais pagrįstą laiką ir tikrovę kvestionuojantį vaiko įvaizdį papildyti individualizuota informacija (pvz., tiksliais gyvenimo datomis) tiesiog nematyta prasmės. Tada *Berniukas su rože* – tai atvaizdas-kaukė, kuri ne tik „pridengia“ vaiko mirtį ir jos sukeltą artimųjų liūdesį, bet ir drauge savo

47 *Ibid.*, p. 164.

48 *Ibid.*, p. 165.

49 *Ibid.*, p. 154–155.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 155.



išore teigia berniuko gyvastį ir taip padeda susitaikyti su mylimo vaiko, o galbūt net ir giminės tęsėjo netektimi.

Kaip tik čia ryškėja ir *Berniuką su rože* supantis paradoksas. Ke- liant prielaidą, kad portrete užfiksuotas vaikas paveikslu tapymo metu jau buvo miręs ir dailininko buvo „išaugintas“ drobėje, o fone menininko iš na- tūros pavaizduota gėlė – tikra, tuomet atrodytų, kad kūrinyje nutapyta rožė yra kur kas tikresnė ir svarbesnė nei pagrindinis portreto herojus – kūniš- ko „originalo“ neturintis, tik portretiniu pavidalu egzistuojantis berniukas. Vertinant tikrovės matais, galbūt tuomet teisingiau būtų šį kūrinį vadinti ne *Berniukas su rože*, bet *Rožė ir berniukas*?

Taigi visuomeninę padėtį, lūkesčius įvaizdinančios, būtį ir nebūtį jungiančios, nesantįjį fiziniu portreto pavidalu pakeičiančios<sup>52</sup> portretinės kaukės slepiasi kone kiekviename senajame atvaizde. Nors suaugusiųjų portretuose jos dažnai taip ir lieka nepastebėtos, senojoje vaikų portretis- tikoje, kaip matome ir *Berniuko su rože* atveju, kaukės save „išduoda“ kur kas dažniau. Tai, ko gero, lemia vaikų portretuose toks ryškus kontrastas tarp vaikiškumo ir mažamečiui dirbtinai sukurto suaugusiojo įvaizdžio. Ti- kriausiai kaip tik dėl šios priežasties ir *Berniuke su rože* galima pajauti įtampą, tvyrančią tarp dviejų nutapytame mažametyje susipynusių – vai- ko ir suaugusiojo – vaidmenų<sup>53</sup>; įtampą, kurią sunku pridengti net ir tobu- liausiai kaukei. Šis ir kiti senieji vaikų atvaizdai tarytum teigte teigia, kad kiekvienas, net ir pats mažiausias visuomenės narys, nuo pat gimimo di- džiajame pasaulio teatre turėjo vaidinti tik jam sukurtą arba tik jam skirtą vaidmenį<sup>54</sup>. O tam, kad tą vaidmenį atliktų tinkamai, neišvengiamai turėjo užsidėti kaukę. Maža to, nešioti ją visada. Net ir po mirties.

Gauta ——— 2019 11 04

52 Hans Belting, *Faces*, p. 120.

53 Shearer West, *op. cit.*, p. 132, 134.

54 Hans Belting, „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht“, p. 32–34.

## Rankraštiniai šaltiniai

- Metinė ataskaita apie augalų būklę Zalesės dvare nuo 1855 m. liepos 1 d. iki 1856 m. liepos 1 d., in: Lietuvos valstybės istorijos archyvas (toliau – LVIA), f. 1177, ap. 1, b. 2476, l. 4r.
- Rietavo dvaro oranžerijos gėlių ir augalų sąrašas, 1845, in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 925, l. 2r–2v.
- Rietavo dvaro sodininko Pranciškaus Kobinskio sudarytas Rietavo dvaro sodo augalų sąrašas, 1869, in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 1682, l. 13r.
- Rietavo dvaro sodo aprašymas, 1850–1857, in: LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 1441, l. 86r; 83v, 84r, 87r.

## Publikuoti šaltiniai

- Karpavičius Mykolas Pranciškus, „Pamokslas, [sakytas] Varšuvos JM kun. pijorų Kilmingųjų kolegijos koplyčioje ten besilavinantiems jaunuoliams pirmą sekmadienį po Trijų Karalių, 1775 metais [Apie Dievui ir tėvynei naudingo jaunimo auklėjimą]“, in: Mykolas Pranciškus Karpavičius, *Rinktiniai pamokslai*, iš lenkų k. vertė Kristina Mačiulytė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, p. 224–236.
- Pabrėža Jurgis Ambraziejus, *Taislius augyminis*, t. 2 (224–776), parengė Rita Šepetytė, Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2014, p. 176 (354, Nr. 10).
- Provincijos dvaras: XVII–XIX a. istorinis portretas ir taikomoji dailė Šiaulių „Aušros“ muziejaus rinkiniuose*: 2002 m. gegužės 15 d. – 2003 m. sausio 5 d. Lietuvos nacionaliniame muziejuje vykusios parodos katalogas, parengė Lijana Birškytė-Klimienė, Vidas Poškus, Odeta Stripinienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2005.
- Strumiłło Józef, *Ogrody północne, czyli Zbiór wiadomości o rozmnażaniu i pielęgnowaniu drzew owocowych i roślin ozdobnych, o inspektach, troybhauzach i oranżeryach,*

*tudzież, o utrzymaniu roślin kwiatowych w pokojach, z dodaniem części trzecey o ogrodzie warzywnym*, wydanie drugie, poprawione i dodatkami pomnożone, Wilno: nakładem i drukiem A[ntoniego] Marciniowskiego, 1823.

*Žemaitijos dvarų meno kolekcija „Alkos“ muziejuje*: Katalogas, sud. Zita Dargaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

## Literatūra

- A History of Young People in the West*, Vol. 1: *Ancient and Medieval Rites of Passage*, ed. Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt, translated by Camillre Naisk, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Augustinas Žygimantas, *Meno projektas „Vaizdo poreikis“*: Meno doktorantūra, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.
- Belting Hans, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck, 2013.
- Belting Hans, „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht“, in: *Wir sind Maske*: [Museum für Völkerkunde, 24. Juni bis 28. September 2009] / [Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatermuseum]; herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2009, p. 28–37.
- Biedermann Hans, *Naujasis simbolių žodynas*, iš vokiečių k. vertė Vilius Gibavičius, Aleksandras Krasnovas, Vėlovas Mikalionis, Ona Pulkauninkienė, Vilnius: Mintis, 2002.
- Ferino-Pagden Sylvia, „Die Maske der Erinerung“, in: *Wir sind Maske*: [Museum für Völkerkunde, 24. Juni bis 28. September 2009] / [Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatermuseum]; herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2009, p. 56–63.

- Grabar André, *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*, Vilnius: Aidai, 2003.
- Guzevičiūtė Rūta, *Tarp Rytų ir Vakarų: XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai*, Vilnius: Versus Aureus, 2006.
- Holloway P. A., „Portrait and Presence: A Note on the Visio Procli (George of Alexandria, Vita Chyrostomi 27)“, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 2007, Nr. 1 (Bd. 100), p. 71–83.
- Izdlytė Virginija, *Kostiumo istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009.
- In Europe's Princely Courts. Ádám Mányoki: Actors and Venues of a Portraitist's Career*, sud. Enikő Buzási, Budapest: Hungarian National Gallery and Pannon GSM, 2003.
- Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, sud. Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Langmuir Erika, *Imagining Childhood*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 81–82.
- Lukšienė Daiva, „Tapyti vaikų portretai iš Žemaitijos dvarų paveldo“, 2017 11 21, in: *kalvotoji.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-01-16], <http://www.kalvotoji.lt/2017/11/21/tapyti-vaiku-portretai-is-zemaitijos-dvaru-paveldo/>.
- Martinaitienė Gražina Marija, *Audiniai ir jų spalvos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istoriniuose šaltiniuose*, Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2013.
- Martinaitienė Gražina Marija, *Kontušo juostos Lietuvoje*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
- Matušakaitė Marija, *Apranga XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2003.
- Matušakaitė Marija, „Iš mūsų muziejų dailės rinkinių: apie Telšių kraštotyros muziejų saugomą XVIII a. nežinomo dailininko „Berniuko su rože“ portretą“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 9, p. 64–65.
- Matušakaitė Marija, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Mokslas, 1984.
- Matušakaitė Marija, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius: Tautinio paveldo tyrimai, 2010.
- Mickūnaitė Giedrė, „Nežinomas LDK autorius, Berniukas su rože“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*: Vadovėlis, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 106.
- Misius Kazys, „Iš Platelių praeities iki 1940 metų“, in: *Lietuvos valsčiai. Plateliai*, Vilnius: Versmė, 1999.
- Moravskis Stanislovas, *Iš visur po truputį, t. 2: Broliai bajorai. Atsiskyrėlio gavenda*, parengė Reda Griškaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2016.
- Obelevičius Sigutis, *Gėlių kalbos paslaptys*, Vilnius: Alma litera, 2014.
- „Portret rodziny szlacheckiej“, in: *mnu.art.pl*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-02-16], [http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=41201&show\\_nav=true#](http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=41201&show_nav=true#).
- „Primary Teacher's Notes. The Graham Children. William Hogarth“, in: *national-gallery.org.uk*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-04-09], [https://www.google.com/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyuuKy63aAhVL-JpoKHdUSA3EQFggxMAE&url=https%3A%2F%2Fwww.nationalgallery.org.uk%2Fmedia%2F13671%2Fnotes\\_hogarth-graham-children.pdf&usg=AOvVaw2i\\_2WgwPxAyAUGqKe\\_DFWK](https://www.google.com/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyuuKy63aAhVL-JpoKHdUSA3EQFggxMAE&url=https%3A%2F%2Fwww.nationalgallery.org.uk%2Fmedia%2F13671%2Fnotes_hogarth-graham-children.pdf&usg=AOvVaw2i_2WgwPxAyAUGqKe_DFWK).
- Račiūnaitė Tojana, „Portretas ir asmens tapatybė: karalaitė Marija Ona Teresė“, in: *Dailės istorijos studijos, t. 4: Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, sud. Aistė Palušytė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 150–169.
- Ranum Orest, „Intimacy in French Eighteenth-Century Family Portraits“, in: *Word Image*, Vol. 6, Nr. 4, October–December 1990: Visual and Verbal Portraiture, New York: Taylor & Francis, 1990, p. 351–367.
- Ryliėnė Dovilė, „A Brief History of Rose Cultivation in Lithuania in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup>“

- Centuries. The Legacy of Old Garden Roses and Their Identification“, in: *Rocznik Polskiego Towarzystwa Dendrologicznego*, Vol. 66, 2018, p. 11–25.
- „Senovinės / istorinės rožės“, in: *rozes.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-04-14], <https://www.rozes.lt/senovines-rozes.html>.
- Sidén Karin, „The Ideal Childhood. Portraits of Children in 17th Century Sweden“, in: *Baroque Dreams: Art and Vision in Sweden in the Era of Greatness*, ed. Allan Ellenius, 2003, p. 93–95, 157.
- „Signs and Symbols“, in: *catholictradition.org*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-01-11], <http://www.catholictradition.org/Saints/signs4.htm>.
- Šinkūnaitė Laima, *XVII a. Lietuvos portretas: kultūros, asmenybės ir jos atvaizdo santykis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000.
- Vaicekauskas Mikas, „Mirties samprata XVII–XVIII a. katalikiškose giesmėse“, in: *Lituanistica*, 1998, Nr. 2 (34), p. 114–119.
- West Shearer, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Wir sind Maske*: [Museum für Völkerkunde, 24. Juni bis 28. September 2009] / [Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theaternuseum]; herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2009.
- Žemaičių muziejus „Alka“*, sud. Elvyra Spudytė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2007.
- Żołądź-Strzelczyk Dorota, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.

## Summary

## Shape or Body? The Art Theoretical Reflections on *Boy with a Rose*

Joana Vitkutė

*Keywords:* Polish–Lithuanian Commonwealth; child portraiture; portrait masks; post-mortem portraits; Samogitian museum “Alka”; *Boy with a Rose*.

As we look into the classical portraits of the old, we can never be certain of the true identities of the depicted figures. Not only was the portrait meant to represent client’s social status, it often had to act as a substitute—i.e., it had to be a time-defying medium that offered the future generations a particular form of self-representation. Such pictorial representations that were extending the no longer living subjects into the future were nothing short of masks determined by their social environments and constructed with the help of the artist’s brush.

Back then, these masks were also worn by the minors. “Boy with a Rose” depicts an unidentified infant nobleman of the Grand Duchy of Lithuania, and is one such example. Held in the collection of the Samogitian Museum “Alka” and acquired from the Plateliai estate archives, the portrait by an unknown painter dates back to the second half of the 18<sup>th</sup> century. The clothing of the noble child combines both Western and local elements; Carabella, a nobleman’s sword hanging from the waist, is a distinct example of the latter and is part of the social mask imposed on the boy. Although the specific purpose of “Boy with a Rose” remains unclear, it appears that, apart from being merely representational, the portrait might have functioned as a memorial portrait for the family. This is supported by the absence of inscriptions, which implied that the family were able to identify the child through the main element of a portrait—namely, boy’s face. In this context, “Boy with a Rose” leaves us pondering whether the portrait was made while the boy was still alive.

Joana Vitkutė —

*Pavidalas ar kūnas? Dailėtyrinės Berniuko su rože ištarmės*

In order for the portrait to subtly convey the fragility and temporary nature of life, it refers to death indirectly—through the attributes that surround the subject. A similar approach was used for the objects and the colour palette of the “Boy with a Rose”. The rose itself also plays an important role. It is *Rosa x centifolia*, a once very popular type in the gardens of Lithuanian mansions. The fact that the boy’s image is anatomically distorted implies that the boy was either ill or dead—i.e., absent during the session of painting—and the artist had to either work from memory or follow the client’s instructions. The impression that “Boy with a Rose” is a post-mortem interpretation intensifies when the work is compared with other examples of post-mortem portraits of infants from the same period. It is therefore likely that “Boy with a Rose” represents its subject’s intended role in society and immortalises his previously unknown face in a painterly medium. In other words, the boy is thus provided with two masks—a social one and a post-mortem representation.