

LIETUVOS ISTORIJOS INSTITUTAS

LIETUVOS  
ISTORIJOS  
METRAŠTIS  
2014 metai

1



LITHUANIAN INSTITUTE OF HISTORY

THE YEAR-BOOK  
OF LITHUANIAN  
HISTORY

2014

1

Vilnius 2015

---

LITAUISCHES INSTITUT FÜR GESCHICHTE

JAHRBUCH  
FÜR LITAUISCHE  
GESCHICHTE

2014

1

Vilnius 2015

Žurnalo leidybą finansavo

LIETUVOS MOKSLO TARYBA

NACIONALINĖ LITUANISTIKOS PLĖTROS 2009–2015 METŲ PROGRAMA  
Finansavimo sutartis Nr. LIT-7-55

Redakcinė kolegija:

Egidijus ALEKSANDRAVIČIUS  
Vytauto Didžiojo universitetas

Jan JURKIEWICZ  
Adomo Mickevičiaus universitetas Poznanėje

Zigmantas KIAUPA (pirmininkas)  
Lietuvos istorijos institutas

Česlovas LAURINAVIČIUS  
Lietuvos istorijos institutas

Ingė LUKŠAITĖ  
Lietuvos istorijos institutas

Elmantas MEILUS (pirmininko pavaduotojas)  
Lietuvos istorijos institutas

Jolita MULEVIČIŪTĖ  
Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Rimvydas PETRAUSKAS  
Vilniaus universitetas

Edmundas RIMŠA  
Lietuvos istorijos institutas

Jolita SARCEVIČIENĖ (sekretorė)  
Lietuvos istorijos institutas

Vladas SIRUTAVIČIUS  
Lietuvos istorijos institutas

Darius STALIŪNAS  
Lietuvos istorijos institutas

Saulius SUŽIEDĖLIS  
Milersvilio universitetas

Joachim TAUBER  
Šiaurės Rytų institutas Liuneburge

Šio žurnalo straipsnių pavadinimai ir santraukos cituojami duomenų bazėse:

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in:  
HISTORICAL ABSTRACTS. AMERICA: HISTORY AND LIFE.  
EBSCO Publishing

Recenzijos skelbiamos duomenų bazėje [recensio.net](http://recensio.net)  
Reviews appearing in this journal are published in [recensio.net](http://recensio.net)

JUOZAPAS PAŠKAUSKAS

## MASINĖS KULTŪROS UŽUOMAZGOS KRETINGOS IR PALANGOS TIŠKEVIČIŲ NUOTRAUKŲ RINKINIUOSE. SENOJI FOTOGRAFIJA IR JOS TYRIMO GALIMYBĖS

Kaip pastebėjo vaizduojamosios kultūros tyrinėtojas Peteris Burke, istorikai neturi vieno sistemingo ir universalaus metodo, padedančio „perskaityti“ ir tyrime pritaikyti fotografijas. Istoriniuose tyrimuose atvaizdus įprasta naudoti kitiems šaltiniams iliustruoti, interpretuojami jie taip pat dažniausiai kitų, rašytinių tekstų kontekste. Todėl mėginant perskaityti fotografiją kaip savarankišką šaltinį parankiausia naudotis vizualumo studijų prieiga. Šių studijų „tėvais“ vadinami XIX ir XX a. sandūros istorikas Johanas Huizinga ir dailės tyrinėtojas Aby Warburgas yra vieni pirmųjų, pasiūlę interpretuoti dailės kūrinius ir įvairios kokybės nemeninius vaizdus. Ilgainiui, kaip apibendrina vizualumo studijų teoretikė Erika Grigoravičienė, įsigalėjo vaizdo (ir fotografijos) kaip tikrovės konstrukto samprata, atkreipusi dėmesį, kad fotografinis vaizdas esąs kultūriškai koduotas, o jo tikroviškumas – dirbtinai sukonstruotas efektas<sup>1</sup>. Naudodamasis vizualumo studijų siūloma perspektyva istorikas perkelia savo dėmesį nuo atvaizdo turinio prie jo kūrimo būdų, konvencijų ir kultūrinių kodų, šitaip tikėdamasis papildyti supratimą apie visuomenę, kuri juose dalyvauja.

Aptardama vaizdų funkcionavimą Lietuvos istorikų tyrimuose, E. Grigoravičienė mini tik vieną „gryno istoriko“ darbą – Alfredo Bumblausko „Senosios Lietuvos istoriją“. Ji pažymi, kad čia neskiriama dėmesio pačių vaizdų interpretacijai, o per 1400 reprodukcijų veikiau atlieka sklaidos vaidmenį<sup>2</sup>. Galbūt dėl to, kad knygos pasirodė panašiu metu, E. Grigoravičienė nemini Vilmos Žaltauskaitės parengto šaltinio „Prelato Povilo Janušė-

<sup>1</sup> E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius, 2011, p. 195.

<sup>2</sup> Ten pat, p. 11.

vičiaus fotografijų kolekcija. Albumas nr. 7<sup>43</sup>. Istorikės pateikta XIX–XX a. sandūroje kaptos fotografijų kolekcijos analizė, mūsų manymu, yra pavykęs bandymas „perskai-tyti“ senąją fotografiją pagal tam tikras sociokultūrines konvencijas, papildantis XX a. pradžios Lietuvos katalikų bažnyčios dvasininko bei jo socialinės aplinkos portretą.

Svarbus fotografijos istorikės Margaritos Matulytės tekstas apie Jono Basanavičiaus pomėgį fotografuoti, nes analizuojant fotoarchyvą siūloma į šią asmenybę pažiūrėti kitu rakursu, per fotoportretų chronologinę seką, galinčią atskleisti, „kaip kinta ne tik fizinis kūnas, bet ir dvasinė būseną, kuri fotografijoje atsispindi kaip veidrodyje“<sup>44</sup>.

Lietuviškoje istoriografijoje išsiskiria Jolitos Mulevičiūtės straipsniai bei neseniai pasirodžiusi monografija, atnaujinusi požiūrį į XIX a. antroje pusėje dailėje vyravusį realizmą, grįstą veikiau sekimu fotografija ir reprodukcijomis, o ne siekiu pavaizduoti tikrovę<sup>5</sup>. Monografijoje autorė nagrinėja, kaip sociokultūriniai Šiaurės Vakarų krašto pokyčiai, mokslo atradimai ir kultūros modernizacija keitė ne tik dailės pobūdį, bet ir žiūros būdus, fiksuoja, kaip pradėta matyti fotografiškai.

Tiriant šeimos, o plačiau ir tam tikro visuomenės sluoksnio fotografijas naudingos sociologo Pierre'o Bourdieu'o, analizavusio pokario Prancūzijos buržuazijos fotografijos praktikas, įžvalgos. P. Bourdieu pabrėžė fotografijos ir jos suvokimo priklausomybę nuo įvairių socialinių konvencijų<sup>6</sup>, elgesio prieš objektyvą normų – tik dėl jų vėliau, pavyzdžiui, atpažįstamas socialinis statusas. Apie fotografijos fenomeną, norėdamas išsiaiškinti, kodėl ji taip įspūdingai išsiplėtojusi Vakarų kultūroje, šis autorius rašė išskirdamas klasės, lyties ir technologijų prieinamumo kategorijas<sup>7</sup>. Fotografijai apibūdinti P. Bourdieu vartoja *moyen*, arba vidurio terminą, nurodantį į šio sluoksnio žmogaus socialinę praktiką ir fotografijos socialines funkcijas. Mūsų tekstui svarbiausios *moyen* funkcijos yra tiesiogiai susijusios su modernių laikų šeima, sociologo pasiūlymas fotografiją vienu metu matyti kaip šeimos vienybės rodiklį ir kuriantį šią vienybę instrumentą<sup>8</sup>.

Antropologinės ir hermeneutinės prieigos atstovė istorikė Elizabeth Edwards atkreipė dėmesį į fotografijos sąsajas su atmintimi ir istorija bei išryškino pačių fotografijų ir

<sup>3</sup> Prelato Povilo Januševičiaus fotografijų kolekcija: albumas Nr. 7, parengė V. Žaltauskaitė, Vilnius, 2010.

<sup>4</sup> M. Matulytė, Apie vieną Jono Basanavičiaus pomėgį, *Kultūros barai*, 2001, nr. 11, p. 79.

<sup>5</sup> J. Mulevičiūtė, Šalis, kurios nebuvo (Stanislovo Bohušo-Sestšencevičiaus kūrybinio metodo klausimu), *Menotyra*, 2005, nr. 3 (40), p. 1–14; Kieno veidas? Apie XIX a. II pusės – XX a. pr. portreto žanro ypatumus, *Ars memoriae: atmintis – dailės funkcija ir tema (XVIII–XXI a.)*. Dailės istorijos studijos, 2008, nr. 3, p. 66–91; Apie Ferdinando Ruščico peizažinės tapybos kontekstus, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2009, nr. 52, p. 151–164; J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius, 2012.

<sup>6</sup> T. Pabedinskas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*, Vilnius, 2010, p. 19.

<sup>7</sup> P. Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, trans. Sh. Whiteside, Cambridge, 1996.

<sup>8</sup> R. Krauss, A Note on Photography and the Simulacral, *October*, 1984, vol. 31, p. 56.

fotoalbumų materialumo svarbą. Ji kelia klausimą, kokią reikšmę turėjo akivaizdžiai į šeimos biblijas panašūs oda traukti, auksu inkrustuoti, metalu kaustyti pirmieji šeimos albumai<sup>9</sup>. Pasak istorikės, fotografijų materialumas – trapumas, įvairios žymės – yra ne tik įprastos savybės, o veikiau socialinių santykių, vertybių ir emocijų įkūnijimas. Norėdami suprasti, kokia vieta skirta fotografijai istorijos mokslo rėmuose, dėmesį turime perkelti nuo reprezentacijos prie atvaizdų funkcijos ir sklaidos klausimų<sup>10</sup>.

Senąją fotografiją vienu iš istorijos šaltinių laikančių Rusijos tyrinėtojų nuomone, fotografuojamųjų pozos, žvilgsniai, manieros, apranga, fotografijos fonas, kiti akcentai bei kadro atmosfera atskleidžia vyro ir moters santykius, vaikų vietą šeimoje, šeimos santykius su aplinkiniais, šeimos specifiką, savirepresentacijos technikas, elgesio modelius bei idealus<sup>11</sup>.

Paminėjome toli gražu ne visus autorius, per sociokultūrinę prizmę tyrusius senąsias fotografijas ar jų rinkinius, tačiau manome, kad būtent šioje vizualiosios kultūros tyrimų tradicijoje ryškėja ir šio straipsnio tikslai. Pasak vieno iš vizualumo studijų klasikų Johno Bergerio, „mes niekada nematome tik vieno vaizdo, mes žiūrime į daiktų ir mūsų pačių santykį“<sup>12</sup>. Tyrime pasinaudosime siūlymu kreipti dėmesį ir į atvaizdo turinį, ir į jo siūlomą matymo būdą, vaizdo ir žiūrovo santykį. Viena vertus, senosios Tiškevičių fotografijos yra konkretaus gyvenamojo pasaulio ženklai, kartu jos priklauso ir bendresniam sociokultūriniam kontekstui. Tad savo tyrime laviruosime tarp autoriaus, fiksavusio akimirkas fotojuostoje, numanomų intencijų, ir, remdamiesi aptariamojo laikotarpio kontekstu, sieksime rekonstruoti nuotraukų reikšmes, kurios buvo aktualios ir XIX–XX a. sandūroje gyvenusiems Tiškevičiams.

Analizuodami Kretingos muziejuje saugomas senąsias Kretingos ir Palangos Tiškevičių dvarų fotografijas, aptarsime Lietuvos istoriografijoje iki šiol nefigūravusį savotišką fotografijos „demokratėjimo ir individualėjimo“ procesą: perėjimą nuo fotografijos, kaip pinigų, laiko ir specialių žinių reikalavusio užsiėmimo, mėgėjiškosios fotografijos link, kurios autoriais XIX a. pabaigoje jau galėjo tapti net vaikai.

Straipsnyje šis motyvas bus vystomas ir apžvelgiant Tiškevičių kolekcijoje esančius fotoalbumų tipus. Plačiau lietuviškoje istoriografijoje ši tema nėra tyrinėta, tad pasiskolindami minėtos E. Edwards ir kitų Vakarų tyrinėtojų įžvalgas, senosios fotografijos albumus bandysime tipologizuoti, išskirti visos šeimos, vieno ar kito jos nario albumą.

<sup>9</sup> E. Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, *Material memories*, ed. M. Kwint, Ch. Breward and J. Aynsley, Oxford, 1999, p. 223–236.

<sup>10</sup> E. Edwards, *Photography and the Material Performance of the Past*, *History and Theory*, no. 48, 2009, p. 130–150.

<sup>11</sup> В. П. Чистякова, *Семейная фотография второй половины XIX – начала XX в. в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа*, Москва, 2012, с. 4.

<sup>12</sup> J. Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972, p. 9.

Skirtumai tarp albumų gali būti susiję ir su pačia fotografijos istorijos raida, o sykiu paaiškinami dėmesį sutelkiant ties jų savininkų interesais, kultūriniais ir socialiniais skirtumais. Tiriant ne pavienes fotografijas, o jų rinkinius, kreipiant dėmesį į atvaizdų atranką, jų saugojimą ar išdėliojimą atsiranda galimybė interpretuoti jų savininkų siekius ir atminties praktikas kaip vientisą naratyvą. Nagrinėjamos Tiškevičių fotokolekcijos leidžia tirti, kaip XIX a. antroje pusėje atsiradusi kultūrinė praktika išstumia senąsias memorijų formas; taip pat leidžia fiksuoti masinės kultūros užuomazgas, žavėjimąsi stebinančiais fotografiniais atvaizdais.

### Tyrimo šaltiniai

Kretingos muziejaus ikonografijos rinkinyje saugoma 1300 eksponatų iš grafų Tiškevičių Kretingos ir Palangos dvarų. Didžiausią rinkinio dalį (636 vnt.) sudaro Tiškevičių šeimos nuotraukos ir albumai. Muziejuje saugomos 184 pavienės fotografijos, 7 albumai su 411 nuotraukų ir 17 fotografijų, įrėmintų į nedidelius gobelenu aptrauktus ant sienų pakabinamus rėmelius<sup>13</sup>.

Iš 314 pavienių ir albumuose esančių senųjų fotografijų absoliuti dauguma yra portretai: iš 113 *carte de visite* tokių yra net 109 nuotraukos, iš 86 *cabinet card* – portreto žanrui priskirtinos 84, iš 115 didelio formato nuotraukų – 103 (iš jų 38 fotografijos yra grupiniai portretai). Toks portreto žanro populiarumas vargu ar stebina, mat nuo pirmųjų fotografijos dienų išryškėjo bene svarbiausia jos paskirtis – asmens identifikacija ir poreikis įsiamžinti.

Daugeliu atvejų XIX a. fotoportretas yra suplanuotas: dėl jo buvo tariamasi, puošiamasi geriausiais rūbais ir atkeliaujama į studiją, sukertama rankomis, pozuojama pagal fotografo nurodymus ir, jei pasiseka, po keturių–dvylikos valandų jau galima sulaukti atvaizdo. Kaip pastebi tyrinėtojai, ne veltui iš šimto ankstyvųjų dagerotipų devyniasdešimt devyni buvo portretai<sup>14</sup>. Vėliau ištisa industrija tapo prekyba *carte de visite* formato garsenybių fotoportretais, „paprastų žmonių“ portretai taip pat virto masine preke ir socialine valiuta. Jie pradėti kaupti, jais keistasi, toks portretas laikytas būtina savireprezentacijos priemone ir – lyg parašas – tapatumo ženklui. Todėl nenuostabu, kad ir XIX a. pabaigoje ir provincijos, ir Vilniaus fotografai dažniausiai gyveno iš portreto žanro<sup>15</sup>. Šie komercinėse ateljė daryti portretai atitiko griežtas pozavimo konvencijas – ilgainiui dėl

<sup>13</sup> J. Kanarskas, Ikonografijos rinkiniai, *Kretingos muziejus grafų Tiškevičių dvare*, sud. V. Kanapkienė, Kretinga, 2010, p. 49.

<sup>14</sup> *Dagerotipai, ambrotipai, ferotipai Lietuvos muziejuose*, sud. M. Matulytė, Vilnius, 2000, p. 10.

<sup>15</sup> *Ukmergės krašto architektūra fotografijose 1900–1940*, sud. ir teksto autorė J. Petronytė, Ukmergė, 2012, p. 6; J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 63.



jų fotografijos ne tik nepabrėždavo kliento išskirtinumo, bet apskritai supanašėjo. Šias nuotraukas, senųjų fotografų triukus plačiai aptaria XIX a. vizualumo kultūros tyrinėtoja J. Mulevičiūtė monografijoje „Besotis žvilgsnis“<sup>16</sup>.

### Mėgėjiška Tiškevičių fotografija

Paskutiniame XIX a. ketvirtyje fotografijos industrija patyrė antrą techninę revoliuciją. Kartu su technologijos pažanga buvo išstobulintas negatyvų jautrumas šviesai, sukurtos greitai džiūstančios fotografinės plokštelės bei lanksčios fotojuostos, vėliau pradėtos gaminti masiškai ir pigiai. XIX a. pabaigoje sukurti anastigmatiniai objektyvai leido sumažinti fotoaparatus. Anksčiau techninių įgūdžių ir brangios įrangos reikalavusi fotografija peržengė džentelmenų ir aukštesnio socialinio sluoksnio atstovų hobio ir laisvalaikio ribas. Ne veltui XX a. pradžioje mėgėjiškų fotoaparatus reklamų taikiniais tapo ir anksčiau šio pomėgio neturėję vaikai, ir pirmiausia moterys<sup>17</sup>.

Amžių sandūroje vartotojai jau galėjo rinktis iš 500 rūšių rankinių fotoaparatus. Kaip teigia fotografijos istorikas Beaumontas Newhallas, iš šių kamerų didžiausią įtaką padarė Georgeo Eastmano 1888 m. pristatytas „Kodak“ fotoaparatas. Pirmosios šios firmos kameros buvo 16,5×8,3×9,6 cm dydžio, o nuo konkurentų skyrėsi tuo, kad jose tilpo fotojuostelė, iš kurios galima buvo padaryti 100 nuotraukų<sup>18</sup>. Firma sėkmingai gyvavo su šūkiu „You press the button, we do the rest!“, 1900 m. „kodakersai“\* tokią kamerą galėjo įsigyti už 2 dolerius, o papildomą fotojuostelę už 1 dolerį. Tokių fotoaparatus nuotraukas imta vadinti medžiokliniu terminu „šūviu neprisitaikius“ (angl. *snapshot*), mat absoliuti dauguma tokių kamerų buvo be ieškiklio (angl. *finder*), o patį aparatą reikėjo laikyti priešais norimą fotografuoti objektą. Iš esmės neribota fotomechaninė reprodukcija pakeitė vaizdų gamybą bei jų statusą taip pat radikaliai kaip ir Foxo Talboto prieš pusę šimtmečio išrastas popierinis negatyvas<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 27–138.

<sup>17</sup> M. Olivier, *George Eastman's Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie, Technology and culture*, vol. 48, 2007, nr. 1, p. 1.

<sup>18</sup> B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to Present*, New York, 1982, p. 128–129.

\* „Kodak“ fotoaparatus tapus mėgėjiškos fotografijos standartu, taip (*kodakers*) anglų kalba imti vadinti ir visi mėgėjai fotografai, R. E. Menzel, „Kodakers Lying in Wait“: *Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885–1915, American Quarterly*, vol. 43, 1991, no. 1, p. 28.

<sup>19</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, 1993, p. 60. XX a. I pusės fotografas Janas Bulhakas, rašydamas fotografijos istorijos eskizus, tarp pirmųjų tokių mažų fotoaparatus mini ir „Kodak“, visgi „epochos rodiklį ir šiuolaikinio progreso įsikūnijimą“ apibendrina žodžiais „Leica“ ir „leikomanija“, nes „pirmasis, bemaž labiausiai išstobulintas mažo formato fotoaparatas buvo „Leica“, plg. J. Bulhak, *Šviesos estetika. Fotografijos pagrindai*, Vilnius, 2008, p. 114.



1 pav. Palangos grafitė Tiškevičiūtė su ėriuku rūmų terasoje, XX a. 1 deš. Nežinomas fotografas. Kretingos muziejus, KM IF 7033-22



2 pav. Palangos grafų Tiškevičių rūmų koplyčios interjeras, XX a. 1 deš. Nežinomas fotografas, Kretingos muziejus, KM IF 7033-19

Mažiausiai 53 mėgėjiškos fotografijos Tiškevičių fotoarchyve išsiskiria fotoateljė reikalavimų nesuvaržyta kompozicija, nebūtinai pavykusi fokusuavimu, apšvietimu, kontrasto užfiksavimu, šviesių ir tamsių tonų darba, paviršių faktūros išryškinimu – tuo, kas profesionalioje fotoateljė būtų laikoma klaidomis. Šias nuotraukas vadinti „mėgėjiškomis“ galime ir dėl to, kad jose fotografo žvilgsnis kartais labai nekonvencinis, pavyzdžiui, pro praviras duris, dvasininkui iš už nugaros užfiksuojuantis mišias šeimos koplyčioje. Kitose grafų Tiškevičių Kretingos valdose darytose fotografijose matome pastangas „užimti“ profesionalaus fotografo vietą, bandant „tinkamai“ formuoti kadrą, fotografuojamus vaikus sustatant tam tikra tvarka, reikalaujant žiūrėti į objektyvą ir akimirksniui sustingti. Minėti „šūviai neprišaitai“ fotografijos mėgėjams leido pyškinti gana spontaniškai, ir fotografuojamieji buvo mažiau kontroliuojami, o panoras įamžinti kokį veiksmą ar judesį, sukomponuoti kadrą pagal galiojančias žanro konvencijas darėsi vis kebliau. Be to, pats fotografas įsiterpia į mėginamą užfiksuoti situaciją ir labai retai fotografai mėgėjai padarydavo tokią nuotrauką, taisyklingą atvaizdą, kokio galbūt tikėdavosi paspausdami fotoaparato mygtuką.

Tiškevičių pomėgis fotografuoti kartais aiškinamas gana garsaus to meto fotografo Benedikto Henriko Tiškevičiaus ar jo pusseserių, Viktorijos ir Jadvygos Tiškevičiūčių, taip pat turėjusių profesionalių aspiracijų<sup>20</sup>, įtaka. Tačiau beveik visuotinai paplitusi foto-

<sup>20</sup> A. Snitkuvienė, *Biržų grafai Tiškevičiai ir jų palikimas*, Kaunas, 2008, p. 39–40.

grafija bei šeimos fotoarchyvui būdingi mėgėjų techniniai brokai leidžia atpažinti ir naują fotografijos istorijos etapą – perėjimą prie techninio išbaigtumo ar meninės kokybės nesiekiančios fotografijos, kurios pagrindinė vertė yra turinys, išsaugantis ir dokumentuojantis asmeninės istorijos fragmentą<sup>21</sup>.

Mėgėjiškas Tiškevičių nuotraukas galima skirstyti į dvi grupes: vaikų (32 nuotraukos, iš kurių dalis fiksuoja pirmosios Komunijos akimirkas) ir kelionių (14 nuotraukų, daugumos kurių centre taip pat vaikai). Dėmesys vaikams šiose nuotraukose išskirtinis, ypač turint galvoje, kad studijiniuose portretuose vaikai įamžinti rečiausiai.

Atsigręžimą į vaikus galima pakomentuoti Lenkijos tyrinėtojos Annos Pachockos mintimi apie XIX ir XX a. sandūroje pasiturinčių bajorų ir miestiečių šeimose atsiradusį vaikų kultą, kurio ženklai pastebimi daugybėje šeimos fotografijų, tapytuose ir pieštuose portretuose ir grožinėje literatūroje. Pasak mokslininkės, pirmoje XIX a. pusėje romantizmo ir vakarietiškos pedagoginės idėjos sustiprino motinos įtaką šeimoje, o amžiaus antroje pusėje į vaikų auklėjimą įsitraukė ir tėvas. Iki tol baime ir nuolankumu grįstame auklėjime vis reikšmingesnę vietą užėmė meilė ir rūpinimasis vaiku<sup>22</sup>. Vaikystė ir vaikas pradėti suvokti kaip savaime vertingi gyvenimo tarpiniai ir – kaip pastebi J. Mulevičiūtė – tai keitė ne tik sutuoktinių, tėvų ir vaikų santykius, bet ir šeimos pojūtį. Pratešiant šią mintį sakytume, kad fotografija tampa tokios emocinės erdvės, steigiamos šalia ūkinio ir socialinio šeimos dėmens, įpavidalinimu.

Šios interpretacijos rėmuose bei apskritai šeimos fotografijos kontekste gali būti skaitomos ir Tiškevičių mėgėjiškos nuotraukos ar atvirukai iš svetimų kraštų. Grafų rinkinyje aptinkame dvi grupes kelionių vaizdų. Vienoje įamžinti vaizdingi kraštovaizdžiai ar įspūdingi statiniai, kitoje – gyvenimo kelionėje epizodai, keliaujančiųjų nuotaikos ir malonumai, nusifotografuota prie mažo banko filialo, drabužių parduotuvės vitrinos ar kurhauzo. Pirmąją atvaizdų grupę papildytų ir vietoje pirktos profesionalios nuotraukos ar atvirukai\*, o antrąją sudaro daugiausiai pačių keliautojų darytos mėgėjiškos fotografijos.

Ši vaizdų grupė pasižymi improvizacija ir joje paprastai užfiksuoti vaikai. Iš 13 Tiškevičių atostogų Biarico (Prancūzija) kurorte nuotraukų tik dviejose įamžinta viena

<sup>21</sup> A. L. Walker, R. Kimball Moulton, *Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self, Qualitative Sociology*, 1989, no. 12(2), p. 157.

<sup>22</sup> A. Pachocka, *Dzieciństwo we dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Kraków, 2009, cit. iš J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 214.

\* Tiškevičių fonde saugomos atvirukas, kaip ir nuotraukas galima pabandyti grupuoti pagal temą, atitinkančią savininko interesus. Pavyzdžiui, Aleksandras Tiškevičius, karo inžinerijos mokyklos absolventas ir Kretingos dvaro modernizatorius, saugojo porą atvirukų iš Čenstakavoje (Lenkija) 1909 m. surengtos pramonės ir žemės ūkio pasiekimų parodos ar modernaus tilto per Elbę nuotrauką. Kaip matome iš nuotraukų, Kretingos Tiškevičių šeima buvo tikinti, jie, kaip ir jų giminaičiai, rūpinosi vietos bažnyčia, tad visai suprantama, kad kuris nors šeimos narys saugojo Vilniaus šv. Teresės bažnyčios Aušros Vartų koplyčios fone, Hanoverio švč. Mergele Marijos bažnyčios, Petrikovo Viešpaties Apreiškimo švč. Mergelei Marijai bažnyčios nuotraukas.

grafienė su savo vaikais, dar dvi nuotraukos yra grupinės, jose matome kelis suaugusiųsius ir būrį vaikų. Tai, kad nė vienoje pačių darytoje nuotraukoje (ne tik iš Biarico) nėra užfiksuoti abu sutuoktiniai, galbūt galima paaiškinti tuo, kad išvyka datuojama 1905 m. – neramiu revoliucijos laikotarpiu. Galima spėti, kad išsiuntęs šeimą į užsienį vyras liko rūpintis ūkiu.

Paaiškinimą galima mėginti rasti ir remiantis šiuolaikinių antropologų pastebėjimais apie mėgėjišką kelioninę fotografiją. Anot jų, atostogaujantys sutuoktiniai daug rečiau fotografuoja savo antrąją pusę nei vaikus, be kurių atvaizdų tiesiog neįmanoma „įrodyti“ vykusių šeimos atostogų ir atskleisti šeimos vientisumo<sup>23</sup>. Laisvalaikio istorikas Orvaras Löfgrenas teigia, kad vienas pagrindinių šeimos kelionių tikslų – kurti šeimos vienovės įspūdį bei demonstruoti šeimiskumą<sup>24</sup>. Dėl fotoaparato žvilgsnio ribotumo kelionių atvaizdai yra specifiški dar vienu požiūriu: grupinės fotografijos kuria artimos ir glaudžiai sugyvenančios šeimos vaizdą, o egzotiška *mise en scène* lieka veikiau antrame plane.

Šiuo požiūriu kelionių fotografijos reprezentuoja „idealią“ šeimą. Dalis šiuolaikinių etnografų, antropologų ir fotografijos tyrinėtojų<sup>25</sup> remiasi sociologo Ervingo Goffmano teorija apie performatyvius socialinį žmogaus statusą apibrėžiančio elgesio aspektus. E. Goffmanas kasdieniame gyvenime atliekamiems veiksams apibūdinti pasitelkia teatrines metaforas (asmuo yra kaukė, apskaičiuojantysis aktorius)<sup>26</sup>. Rutuliojant kelionės kaip socialinio teatro bei keliautojo kaip aktoriaus priešais objektyvą mintį, numanomos mažiausiai dvi potencialios auditorijos: fotografavimo metu supantys bendrakeleiviai ir namuose likęs draugų ir pažįstamų ratas, kuriems padarytos nuotraukos ir jose užfiksuoti veiksmai veikiausiai bus komentuojami.

## Nuotraukų sklaida

Orientacija į viešumą yra vienas charakteringų senosios fotografijos bruožų. Vakaruose augančios buržuazijos ir vidurinėsios klasės butuose eksponuojamos nuotraukos iš dalies atliko tapyto portreto funkciją, siekiant pademonstruoti socialinį statusą<sup>27</sup>, o

<sup>23</sup> J. Larsen, Families Seen Sightseeing Performativity of Tourist Photography, *Space and Culture*, vol. 8, 2005, no. 4, p. 429.

<sup>24</sup> O. Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley, 1999, p. 15.

<sup>25</sup> T. Pabedinskas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*, Vilnius, 2010; N. Thrift, *Spatial formations*, London, 1996; В. П. Чистякова, *Семейная фотография второй половины XIX – начала XX вв. в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа*, Москва, 2012.

<sup>26</sup> E. Goffman, *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, Vilnius, 2000.

<sup>27</sup> R. Sarvas, D. M. Frolich, The Portrait Path (ca. 1830s–1890s), *Snapshots to Social Media – The Changing Picture of Domestic Photography*, London, 2011, p. 23–45.

pigių įžymybių atvaizdų matomumas ir cirkuliacija kūrė ir palaikė ryšį tarp politinės ar kultūrinės „žvaigždės“ ir jos auditorijos. Pirmojoje *cartes de visite* nuotraukoje įamžintas Prancūzijos imperatorius Napoleonas III, vėliau kartomanijos objektais tapo garsių aktorių ir kitokių įžymybių kortelės, o Tiškevičių archyve šiai kategorijai priklauso nuotraukos su Rusijos caro Aleksandro II ar Austrijos-Vengrijos imperijos karvedžio Liudviko Augusto fon Benedeko atvaizdu. Anot fotografijos tyrinėtojo Johno Taggo, būdama reikšmių gamyba fotografija sykiu yra ir gamyba daiktų, kuriems egzistuoja socialinė paklausa<sup>28</sup>.

XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje vyravo mada savo portretą su trumpa dedikacija dovanoti giminėms, draugams, pažįstamiems. „Ypač jaunos klientės bajoraitės, pagal to meto madą besiruošdamos į Varšuvą Užgavėnių karnavalams, kur per naujas pažintis tikėdavosi susimedžioti vyrą, iš anksto užsisakydavo tuziną ar du savo nuotraukų“, – yra rašęs Jonas Strazdas<sup>29</sup>. Rusijos tyrinėtoja Elena Lavrentjeva priduria, kad tarp gimnazisčių ir gimnazistų buvo paplitęs paprotys „eilės atminčiai“ – portreto *recto* pusėje užrašyti eilėraščių<sup>30</sup>. Nors Kretingos Tiškevičių fotoarchyve nėra eiluiotų palinkėjimų, yra išlikę portretų su dedikacijomis ar paprastesniais užrašais. Pavyzdžiui, Aleksandro Tiškevičiaus 1883 m. dedikacija Karo inžinerijos mokyklos bendramokslui: „brangiam draugui Bronislovui Kovalevskiui, prisimenant drauge praleistus tris metus Inžinerijos mokykloje, tvirtai tikint, kad erdvė, turinti mus skirti, nepakeis abipusio prisirišimo ir liksime amžinai nuoširdžiais ir tikrais draugais: nuoširdus ir tikras bičiulis Aleksandras Tiškevičius“. Nuotraukų su dedikacijomis Tiškevičiai parsiveždavo ir iš kelionių po Vakarų Europos kurortus, kuriuose nuotraukomis apsikeisdavo su naujais pažįstamais. Vienas tokių pavyzdžių – Bad Kroicnache (Vokietija) daryta prancūzo grafo Mišelio de Borė nuotrauka su 1868 m. Vysbadene Lentvario grafams Sofijai ir Juozapui Tiškevičiams rašyta dedikacija.

Tiškevičių šeimoje prisimenama, jog nuotrauka suvedė ir būsimo Lentvario dvaro valdytojo Vladislavo Tiškevičiaus ir jo žmonos, Marijos Kristinos Liubomirskos, šeimą. Kaip prisimena jų duktė Zofija Tiškevičiūtė-Potocka, jos tėvas, 1886 m. baigęs Peterburgo Teisės mokyklą, stažavosi Rygoje. Jis netrukus susidraugavo su Konstantinu Liubomirskiu, kunigaikščio Eugenijaus Adolfo iš Krušynos sūnumi. „Vieną kartą mano tėvas pamatė pas savo draugą labai gražios moters nuotrauką, negalėjo atitraukti nuo jos akių ir tarė be užuolankų: „Ta ir ne jokia kita bus mano žmona“. Jis nežinojo, kad tai Konstantino sesuo – Marija Kristina. Tėvas tuoj pat užsigeidė gauti tą nuotrauką, kas tais laikais buvo visiškai nepriimtina. Konstantinas ilgai dvejojo, galiausiai tėvas visgi išgavo nuotrauką

<sup>28</sup> J. Tagg, min. veik., p. 37.

<sup>29</sup> Cituota iš *Stanislaw Filibert Fleury, 1858–1915: fotografijos*, sud. J. Gudaitė, Vilnius, 2007, p. 14.

<sup>30</sup> Е. Лаврентьева, *Семейный альбом: фотографии и письма 100 лет назад*, Москва, 2005, с. 6.

su sąlyga, kad niekam jos nerodys. Tėvas užsakė nuotraukai specialų, paties sumanytą rėmelį su balta šilkinė užuolaidėle, kuri slėpė panelę nuo nepageidaujamų žvilgsnių.<sup>31</sup>

Vartant senąsias Tiškevičių fotografijas nesunku suprasti, kodėl XIX–XX a. sandūra laikoma fotografijos amžiaus pradžia. Būtent šiuo metu pati atmintis tapo susieta su vizualumu, pradėta įamžinti ne tik šeimai ar asmeniui svarbius gyvenimo įvykius, tačiau ir visus viešo gyvenimo epizodus. Pastarajai grupei priskirtinos Tiškevičių archyvo nuotraukos, daugiausia fiksuojančios ūkio, politikos ar kitus viešojo gyvenimo momentus: Aleksandro Tiškevičiaus ir Kretingos, Darbėnų, Grūšlaukės dvarų ūkvedžių grupinis portretas, grafių Tiškevičių Palangoje surengto labdaros renginio dalyvių grupinis portretas, Rusijos imperatoriaus ir Valstybės tarybos narių grupinis portretas, Rusijos karininkų grupinis portretas. Klausimas, kokios nuotraukos buvo skirtos viešajam, kokios – privačiam naudojimui, gali būti plačiau išskleistas tyrinėjant šių fotografijų kompleksiskumą, jų saugojimo ir eksponavimo erdves.

### Albumai ir kitos fotografijos erdvės

Galima aptarti pavienes Tiškevičių archyve saugomas nuotraukas, jas analizuoti tam tikrais pluoštais, tačiau prasminga rekonstruoti ir tai, kaip jos buvo kaupiamos ir saugomos, kaip iš jų šeima dėstė ir tam tikrą kroniką. Kaip pastebi Lietuvos fotografijos tyrinėtojai Skirmantas Valiulis ir Stanislovas Žvirgždas, maždaug nuo 1890 m. suaktyvėjo mėgėjiška fotografija ir pagausėjo šeimyninių fotografijų albumų bei portretinei tapybai artimų tokių albumų variantų – ant sienų kabinamų pavienių ar grupinių portretų kolekcijų<sup>32</sup>. Kaip fotografija po truputį išstūmė tapytus reprezentacinius portretus, taip šeimos albumuose kauptos asmeninės nuotraukos XIX ir XX a. sąvartoje išstūmė senąsias giminės memorijų formas: *silva rerum*, dedikacinių įrašų, poezijos ir piešinėlių albumus<sup>33</sup>.

Įvardijamos kelios šių albumų, ano meto apžvalgininkų išsūk pakrikštytų „naujaisiais šeimos muziejais“<sup>34</sup>, populiarumo priežastys. Viena vertus, jie buvo paprasta ir mobili vaizdų saugykla, kurioje lengva tvarkyti ir prižiūrėti nuotraukas. Be to, prabangiai įrišti albumai lengvai pritapo dedikacinių įrašų, poezijos ir piešinėlių albumų suformuotoje namų nišoje<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Z. Potocka z Tyszkiewiczów, Echa minioniej epoki. Moje wspomnienia, *Varšuvos nacionalinė biblioteka, Rankraščių skyrius*, Rps BN akc. 11711, t. 1, l. 21.

<sup>32</sup> S. Valiulis, St. Žvirgždas, Fotografijų albumai Lietuvoje: raida, tipai, tendencijos, *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, 2004, nr. 4.

<sup>33</sup> J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 64.

<sup>34</sup> S. Valiulis, St. Žvirgždas, min. veik., p. 158.

<sup>35</sup> M. Langford, *Suspended Conversations. Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, London, 2001, p. 23–24.

Albumai priklauso pusiau viešai terpei (net jei eksponuojami viešai, pavyzdžiui, sve-tainėje), jie svečiui atverčiami tik šeiminkui panorėjus dalintis vaizdais su auditorija. Galima numanyti, kad ši auditorija yra gana nedidelė, vienu metu albumą vartydavo maž-daug keturi penki žmonės. Daugeliu atvejų fotografijų albumai yra nebylūs, kol negirdi-me jų šeiminkų komentarų, esame atskirti nuo vienos ar kitos išsaugotos nuotraukos istorijos. Sujungti vaizdus į pasakojimą taip pat gali tik albumo „autorius“.

Norėdamas panaudoti albumą kaip socialinės istorijos šaltinį, istorikas yra priverstas užimti numanomo pasakotojo vietą. Nuotraukų kontekstas tikslina ir palaiko mėginamą kurti pasakojimą, o patį analizuojamą albumą padeda priskirti vienam ar kitam tipui: šei-mos albumui, kelionių albumui, konkrečiam įvykiui skirtam albumui, autobiografiniam albumui, kuriame kaupti ne tiek jo savininko atvaizdai, o jam svarbios įvykių, žmonių, vietų nuotraukos, ar albumui hobiui – žmogaus pomėgį atspindinčių nuotraukų rinki-niui<sup>36</sup>. Kartais savininko pomėgis gali būti pats nuotraukų rinkimas, dėl kurio albumas atrodo gana eklektiškas.

Aptarsime tris skirtingus Kretingos muziejuje saugomus albumus. Du iš jų priklausė grafams Tiškevičiams, trečias – dvaro tarnautojai Stefanijai Šostak.

### **Kičas ir kiti populiariosios kultūros elementai**

Pirmieji senųjų fotografijų albumai, priskiriami albumų hobių arba albumų kolekcijų kategorijai, buvo sudaryti iš įvairiausių XIX a. monarchų, aktorių, rašytojų atvaizdų, tarp kurių pasitaikydavo ir fotoateljė darytų albumo savininko portretų. Albumų dydis kito besikeičiant nuotraukų formatui, nuo mažesnių, skirtų *carte de visite*, netrukus pereita prie skirtų *cabinet card* nuotraukoms.

Teminė tokių albumų įvairovė tokia didelė, kad skatina perkelti dėmesį nuo pavienių vaizdų turinio prie jų kaupimo praktikos. Vienas iš albumo kolekcijos pavyzdžių yra Kretingos grafų Tiškevičių dvaro tarnautojos Stefanijos Šostak fotoalbumas (IF-6935), kuriame įklijuotos 94 nuotraukos. Nors dauguma portretų nėra identifikuoti ir gali būti, kad įvardijus nepažintus asmenis šį albumą galėtume tipologizuoti kaip šeimos, dalis šio rinkinio bruožų leidžia jį laikyti albumu kolekcija.

Dvaro matininko Šostako pavardė figūruoja tarp Juozapo Tiškevičiaus tarnautojų – jis kartu su sodininku Haiduku tvarkė Kretingos dvaro sodą ir, J. Kanarsko teigimu, mi-rus Juozapui Tiškevičiui, su kitais iš Austrijos-Vengrijos atvykusiais tarnautojais grįžo į

<sup>36</sup> Mūsų žiniomis, fotoalbumų tipologija nėra nusistovėjusi. Remiamės Andrew L. Walkerio ir Rosalind Kimball Moulton siūlymu (A. L. Walker and R. Kimball Moulton, min. veik., p. 172–175), panašų skirstymą siūlo ir Martha Langford, plg. M. Langford, min. veik., p. 40–122.



3 pav. Dviejų mergaičių su šuniuku portretas, sudarantis kaukolės kompoziciją, XIX a. pab., Kretingos muziejus, KM IF 7010

gimtinę. Iš aptariamame albume esančios 1875 m. fotografijos (KM IF 7018) dedikacijos – „gerai ir mylimai mano seseriai, Stefanijai Šostak“ – galime spręsti, kad tai minėto matininko sesuo.

Beveik absoliučią S. Šostak albumo nuotraukų daugumą sudaro portretai (92 iš 94). Identifikuotos 25 nuotraukos, iš kurių 16 – grafų Tiškevičių portretai. Kita dalis portretų yra garsių to metų žmonių atvaizdai, kurių kortelės plačiai cirkuliuo. Pavyzdžiui, Krokuvos dr. Milkovskio katalikiškame knygyne pagamintas a. a. kunigo Zigmunto Goljano portretas (KM IF 6978), kurio reverse išspausdintas atmintinės tekstas su ištraukomis iš Šventojo Rašto, Austrijos-Vengrijos generolo Liudviko Augusto von Benedeko portretas (KM IF 6967) ar Viktoro Emanuelio II, Italijos karaliaus, portretas (KM IF 6968). Tik du visos kolekcijos eksponatai nėra portretai (alegorinis dviejų mergaičių su šuniuku atvaizdas, sudarantis kaukolės kompoziciją (KM IF 7010), ir Vilniaus Aušros Vartų Švenčiausios Mergelės Marijos, Gailestingumo Motinos koplyčios nuotrauka (KM IF 6979)).

Kaip minėta, rinkinio eklektiškumas, įsiterpiantys viešų asmenų portretai be jokių dedikacijų kuria entuziastingo vaizdų kaupimo įspūdį ir leidžia gretinti šį albumą su albumais kolekcijomis. Albume išsiskiriantis alegorinis dviejų mergaičių su šuniuku portretas, sudarantis kaukolės kompoziciją (KM IF 7010), vertas išsamesnio aptarimo. Jame atpažįstami kičo elementai, susiejantys šią fotografiją su aptartais albumais kolekcijomis ir apskritai masine kultūra. Dvigubą portretą galime vertinti kaip ankstyvąjį kičo pavyzdį – barokinės *memento mori* transformaciją į banalų vaikystės ir mirties sujungimą fotografiniu triuku. Vadovaudamiesi modernybės estetika besiremiančiais kičo teoretikų teiginiais, kičą galime trumpai apibrėžti kaip meninės vertės neturintį, bet į meną pretenduojantį fenomeną. Svarbu ir tai, kad jau patikrintais metodais kiču siekiama greito efekto. Nors tiksli šio žodžio etimologija nėra



aiški, sutariama, kad terminas pradėtas vartoti XIX a. septintame–aštuntame dešimtmetyje Miuncheno meno rinkoje, norint apibūdinti pigius ir gerai parduodamus atvaizdus (vokiškas veiksmažodis *verkitschen* reiškia „gaminti pigiai“)<sup>37</sup>. Neatsitiktinai tyrinėtojai kalba apie tai, kad Miunchene dirbusių menininkų pažiūras veikė biurgeriškos visuomenės mentalitetas, drobėse ieškota pamokymui ar pramogai supinto siužeto, kilnių jausmų išraiškos, o drąsiausi eksperimentai pereinavo į psichologinio realizmo žanrą. Šio miesto dailės gyvenimas garsėjo savo komercija, darbo proceso industrializacija ir šiam tikslui pajungtomis įvairiomis tapybos reprodukcijos priemonėmis<sup>38</sup>.

Žmogaus kaukolės vaizdavimas turi senas ir galias tradicijas Vakarų dailėje. Kaukolės reikšmė dažniausiai aiški – ji primena žiūrovui apie mirtį, apie tai, kad visi dalykai turi pabaigą. Klasikiniuose tapybos darbuose kaukolės neretai vaizduojamos kaip opozicija gyviesiems arba – kaip galima pamatyti Hanso Holbeino Jaunesniojo „Ambasadoriuose“ (1533) – Nukryžiuotojui. Ši priešprieša nurodo į krikščionybės siūlomą amžino gyvenimo galimybę, o portrete matoma anamorfoziška kaukolė dažnai laikoma optinių kaukolės iliuzijų įkvėpimo šaltiniu<sup>39</sup>. Romantizmo epochoje mūsų nagrinėjamą temą papildė tapytojo Antoino Wiertzo drobė „Gražioji Rosina“ (1847 m.), kurioje vaizduojama nuoga gražuolė, iš arti apžiūrinti savo ūgio žmogaus griaučius.

Vienos populiariosios optinių iliuzijų – metamorfozinio kaukolės motyvo – ištakos dailėje yra 1860 m., kai pasirodė anoniminė litografija „Žydėjimas ir irimas“. Šio atvaizdo variacijos naudotos kuriant dėliones, Čikagos fotoateljė *Golden & Sammons* platino *carte de visite* formato nuotraukas ir atvirukus. Geriausiai žinomas šio motyvo pavyzdys priklauso JAV iliustratoriui Charlesui Allanui Gilbertui (1873–1929), 1892 m. sukūrusiam iliuziją „Viskas yra tuštybė“. Jo darbe vaizduojama į veidrodį žiūrinti moteris, kurios atspindys bei veidrodžio forma sudaro kaukolę. Šio kūrinio variacijos, pardavus autorines teises, plačiai cirkuliavo atvirukų formatu<sup>40</sup>. Pavyzdžiui, gerai žinoma pagal *commedia dell'arte* motyvą 1905 m. sukurta kaukolės iliuzija, vaizduojanti Pjero ir Kolumbinos meilę. 1894 m. JAV satyrinis žurnalas *Judge Magazine* išspausdino mokesčių sistemą kritikuojančią kaukolės iliuziją „Mirtis mūsų industrijoms“. Jos analogiją 1906 m. išspausdino Pskove leistas politinis kairiųjų laikraštis *Ичелна*. Panaši kaukolės iliuzija, kurioje vaizduojama Rusijos imperatoriškoji šeima, 1908 m., jau nuslopinus revoliuciją Rusijoje, Prancūzijoje platinta atvirutės formatu.

Tokie atvaizdai, kaip ir Tiškevičių archyve saugomas Sankt Peterburgo Henriko Wessenbergo fotoateljė padarytas atvirukas, leidžia pastebėti, kad kaukolės iliuzija dažniausiai

<sup>37</sup> S. Binkle y, Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy, *Journal of Material Culture*, 2000, vol. 5 (2), p. 137.

<sup>38</sup> J. Mulevičiūtė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 42–44.

<sup>39</sup> D. Topper, On Anamorphosis: Setting Some Things Straight, *Leonardo*, vol. 33, 2000, no. 2, p. 115.

<sup>40</sup> *Skull Optical Illusions*, ed. J. L. R. Calzado, [nenurodyta] 2010, p. 6, 10–15.

kurta pasirenkant dirginančius, lengvai reakciją sukeliančius motyvus. Efekto dažniausiai siekta jungiant tokias opozicijas kaip vaikystė ir mirtis, arba kiek didaktiškai vaizduojant mirties akivaizdos nepaisančius išsimylėjusius ar malonumais piktnaudžiaujančius lošėjus bei girtuoklius. Kartu neretai apeliuojama į aktualius politikos klausimus, pasitelkiant pasaulio galingųjų atvaizdus.

Šios kaukolių iliuzijos XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje cirkuliavo ne tik kaip nuotraukos ir atvirukai, bet ir kaip reklama. Antai Kretingos muziejuje saugoto atvaizdo variacija reklamavo „Beeman’s“ avalynės parduotuvę, *Hindoo* cigarus, *Willoughby & Hill* siuvėjų paslaugas. Tikėtina, kad viena pirmųjų šios kompozicijos versijų yra apie 1890 m. pasirodžiusi litografijos technika pagaminta „William Deering & Co.“ derliaus nuėmimo ir žolės pjovimo mašinų reklama<sup>41</sup>. Atviruko nugarėlėje, pasitelkiant žodžių žaismą (angl. *the skuldugery* – nesąžiningas elgesys, apgavystės) rašoma, kad „smegenų plovimas“, toks populiarus tarp pigių gamintojų, šioje įmonėje nepraktikuojamas. Tai, kad ši kaukolės iliuzija naudota mažiausiai keliose skirtingose reklamos kampanijose, leidžia kalbėti ir apie naujos komercinės kultūros formavimąsi: joje pritaikomos populiarrios vizualinės opozicijos (pvz., vaikystė–senatvė, klestėjimas–nykimas) pačios ištuštėja, todėl jomis galima komunikuoti praktiškai viską.

Tyrinėjamas atvaizdas skatina aptarti ir populiariosios kultūros santykį su suvokėju. Tokio tipo atvaizdų populiarumas leidžia spėti ir numanomą suvokėjo lūkesčių horizontą, siekį patirti stiprų įspūdį, būti sukrėstam. Toks priešybių sukeltas jaudulys šioje kompozicijoje įgyvendinamas naikinant matomų figūrų ribas: šuniuką glostančios mergaitės ne artėja prie mirties, kaip, pvz., „Gražiojoje Rosinoje“, jos pereina į mirtį, yra nuo jos neatskiriamos. Derliaus nuėmimo mašinų reklamoje po atviruku pateikta ir instrukcija žiūrovui: norint išvysti Gyvenimą, patariama laikytis vienos pėdos atstumu, o Mirtį pamatyti įmanoma pasitraukus per 20 pėdų. Tokia atvaizdo naudojimo instrukcija žymi norą kontroliuoti patiriamą nuostabą ar jaudulį.

Anot vieno modernybės teoretikų Georgo Simmelio, netikėtumo, priešybių sugretinimo sukeliama įspūdiškiausia vieni ryškiausių modernybės ir jos padiktuoto gyvenimo būdo bruožų. Esė „Metropolis ir psichinis gyvenimas“ (1903 m.) G. Simmelis teigė, kad modernybė transformuoja visus visuomenės sluoksnius, mat intersubjektyvūs santykiai plėtojami per tokius kultūros produktus kaip pinigai ir prekės, miestas, mada, kelionės, laisvalaikis, religija ir naujos dvasingumo formos<sup>42</sup>. Modernaus individo emocinis pagrindas, G. Simmelio manymu, yra stiprių įspūdiškų troškulys, priklausomybė nuo emoci-

<sup>41</sup> Internete: <[http://lcpdams.librarycompany.org:8881/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=107129&local\\_base=GEN01](http://lcpdams.librarycompany.org:8881/R/?func=dbin-jump-full&object_id=107129&local_base=GEN01)> [žiūrėta 2014 06 09], <<http://flickeflu.com/set/72157624600134739>> [žiūrėta 2014 06 09].

<sup>42</sup> A. A. Y e n g o y a n, G. S i m m e l, Modernity, and Germanisms. A Review Essay, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 44, 2002, no. 3, p. 621.

nių skirtybių<sup>43</sup>. Šiuolaikinė kultūros studijų atstovė Rita Felski priduria, kad toks naujų emocijų virpulių siekimas yra ir moderniosios monotonijos, patiriamos prie standarti-  
zuotos gamybos linijos, ženklas<sup>44</sup>.

Masinės gamybos atvaizde atpažįstamas sentimentalus pseudofilosofiškumas ir kiti aptariamo albumo elementai gali būti priskiriami beatsirandančiai populiariajai kultūrai. XX a. pradžioje filosofas Ortega y Gassetas kultūros kritikai pasitelkia „masių visuomenės“ terminą. Jo manymu, tai Europos istorijos fenomenas, atsiradęs, kai socialinį ir politinį svorį įgavusios bei vis daugiau laisvo laiko turinčios masės ima mėgdžioti aukštuomenės gyvenimo standartus ir pomėgius. Neturėdamas atitinkamo išsilavinimo ir nepriklausydamas kultūrinei tradicijai masės žmogus nemoka vertinti meno, todėl jis renkasi kūrinis, sukeliančius tik pasitenkinimą ir malonumo jausmą. Dėl šios priežasties suklesti lengvai sukeliama jausmais manipuliuojantis kičas. Pasak filosofo Andriaus Bielskio, kičas yra nukreiptas prieš įtampą, skausmą ar kančią, tačiau – kaip matyti ir iš mirties motyvo nuotraukoje – tai nereiškia, kad kančios nebelieka, priešingai – ji įtraukia-  
ma į naratyvą<sup>45</sup>. Galbūt fotografiniiais triukais grįstas atvaizdas ir veikia hipnotizuojančiai, tačiau aišku viena: jis atskleidžia, kad fotografija negalima pasitikėti. Aptariamas atvaizdas labiau nei pagal žanro konvencijas sustyguota kompozicija ir pagal vadovėlinius reikalavimus retušuotas žmogaus portretas atskleidžia šios technikos galią manipuluoti tikrove.

Tiesa, S. Šostak albume saugomo alegorinio dviejų mergaičių su šuniuku portreto bruožai, atpažįstant jame kičiui priskiriamą sentimentalumą ir banalumą, priklauso Alexio de Toqueville'io, Clemento Greenbergo, Jose Ortega y Gasseto, Dwighto MacDonaldo, Adorno ir Horkheimerio<sup>46</sup> bei kitų masinės kultūros teoretikų tradicijai, kičą suvokiančiai kaip „aukštojo meno“ neoriginalų pamėgdžiojimą, neturintį nieko bendro su „tikrame mene“ įžvelgiamais kūrybiškumu ir inovacija. Šios tradicijos atstovai kičo vartotoją suvokia kaip pasyvų, neturintį jokių individualių gebėjimų interpretuoti jam pasiūlytą masinį produktą.

Tokia pasyvaus suvokėjo samprata abejoja kultūros studijų autoriai – iš garsiausių minėtini Andrew Rossas, Lawrence'as Grossbergas, Johnas Fiske, Stuartas Hallas<sup>47</sup>. Jie

<sup>43</sup> G. S i m m e l, *The Metropolis and Mental Life*, *The Blackwell City Reader*, eds. G. Bridge, S. Watson, Oxford and Malden, 2002, p. 11–12.

<sup>44</sup> R. F e l s k i, *Uses of Literature*, Malden, Oxford, 2008, p. 121.

<sup>45</sup> A. B i e l s k i s, Apie kičo genealogiją, *Baltos lankos*, nr. 14, 2002, p. 82–84.

<sup>46</sup> A. d e T o q u e v i l l e, In *What Spirit the Americans Cultivate the Arts*, *Mass Culture*, eds. B. Rosenberg and D. M. White, Glencoe, 1957, p. 27–34; C. G r e e n b e r g, *Avant-Garde and Kitsch*, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1961, p. 3–21; J. O r t e g a y G a s s e t, *Masių sukilimas*, Vilnius, 1993; D. M a c D o n a l d, *Against the American Grain*, New York, 1962; M. H o r k h e i m e r, T. W. A d o r n o, *Apšvietos dialektika*, Vilnius, 2006.

<sup>47</sup> A. R o s s, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York, 1989; *Cultural Studies Reader*, eds. L. Grossberg et al., New York, 1992; J. F i s k e, *Populiarosios kultūros supratimas*, Vilnius, 2008; S. H a l l, *Critical Dialogues*, *Cultural Studies*, eds. D. Morley and K.-H. Chen, London and New York, 1996.

populiariosios kultūros vartotojus siūlo vertinti kaip kūrybiškus, įsigyjamiems objektams naujas prasmes suteikiančius individus. Interpretuojant S. Šostak albume saugomą alegorinį atvaizdą, šios mokyklos tradicija vertinga, nes siūlo svarstyti, kodėl apskritai vertintas kičas. Nežinant aplinkybių, kaip aptariamas atvaizdas atsirado S. Šostak albume, tikų Wilfriedo Wolfo mintis, kodėl jis buvo išsaugotas. Kičas suteikia nuosavybės pojūtį: anot W. Wolfo, miesčionių vertybių skalėje labiausiai vertintas būtent pats materialinių gėrybių turėjimas ir jų gausinimas. W. Wolfo žodžiais, „aukštesnė meno vertė miesčioniui yra neliečiama todėl, kad jis yra jo nuosavybė. Saugumo jausmas pagrįstas turėjimu, kadangi šis jam garantuoja egzistenciją ir laisvę“<sup>48</sup>.

### Asmeninis Aleksandro Tiškevičiaus albumas

Antras aptariamas nuotraukų rinkinys – Kretingos grafo Aleksandro Tiškevičiaus (1864–1945) šeimos albumas (KM IF 7037/7079). Tai vertikalaus formato albumas, kurį sudaro viršelis ir 20 lapų. Viršelis presuoto daugiasluoksnio kartono, aptrauktas dermatinu. Dešinėje pusėje pritvirtinta užsegimo spynelė, o apatinio viršelio kampuose – metalinės galvutės albumui padėti. Užpildyta beveik pusė albumo (iš 118 vietų įklijuotos 48 nuotraukos).

Nors Kretingos muziejaus pasiūlytas pavadinimas rodo, kad albumas priklausė visai šeimai, paanalizavę jį veikiausiai priskirtume prie autobiografinio tipo albumų. Jame



4 pav. Rusijos imperijos kareiviai, pelkėje atliekantys gamtinius reikalus, XX a. pr. Nežinomas fotografas, Kretingos muziejus, KM IF 7063

kauptos nuotraukos plačiausiai atspindi Aleksandro Tiškevičiaus gyvenimą ir svarbiausius jo momentus. Albume saugomas Vilniuje darytas A. Tiškevičiaus, Rusijos imperijos vidurinės karo mokyklos kadeto (KM IF 7062), portretas, taip pat Klaipėdoje daryta jau paauglio A. Tiškevičiaus ir dviejų draugų nuotrauka (KM IF 7039). Galbūt tapus Rusijos imperijos kariuomenės poručiku ar gavus imperatoriaus rūmų kamerjunkerio garbės vardą Sankt Peterburge nusifotografuota su tėvu (KM IF 7074). Albume saugomas ir Vilniuje darytas Aleksandro Tiškevičiaus ir jo

<sup>48</sup> Cit. iš J. L u d a v i č i e n ė, Kičas kaip kasdienybės „išgyvenimo“ forma, *Acta Academia Artium Vilnensis*, nr. 43, 2006, p. 240.

žmonos Marijos portretas (KM IF 7049). 1887–1888 m. datuojama fotografija yra dar sužadėtinų arba jau sutuoktinių pirmasis portretas, mat pora susituokė Vilniuje 1887 m. Albume esama ir kelių Aleksandro Tiškevičiaus brolių ar seserų portretų, tačiau šios fotografijos detaliau nefiksuoja jų gyvenimo, veikiau yra laikomos artimų žmonių prisiminimui.

Šį albumą vadinti visos šeimos albumu vargu, ar galima, mat keletas jame įklijuotų nuotraukų yra perdėm anomališkos, gana asmeniškos, iškrentančios iš minėto šeimos albumų konteksto. Albume saugoma apskritai viena keisčiausių Kretingos muziejaus nuotraukų, kurioje nežinomas fotografas įamžino, kaip Rusijos imperijos kareiviai, sutūpę ant liepto, pelkėje atlieka gamtinius reikalus (KM IF 7063). XIX a. pabaigos nuotraukų, kuriose įamžinti kareivių ir karininkų portretai, yra nemažai. Jaunuolių portretai iš kariuomenės laikų buvo šeimos pasididžiavimo objektas, ypač jei karinė prievolė ar tarnyba atlikta nacionalinėje kariuomenėje. Tačiau daugelyje tokių portretų fotografuojamieji įamžinti labai standartiškai: pasitempę arba, priešingai, lyg išgirdę komandą „ramiai“,

nuleidę ranką ant kardo rankenos ar kokio kito fotoateljė objekto. Tokiomis pozomis įamžinti tiek individai, tiek karininkų grupės, kurso ar būrio draugai. Kartais karininkų grupės buvo fotografuojamos vykdančios kokią nors jiems paskirtą užduotį<sup>49</sup>.

Galime spėti, kad ši nuotrauka iš A. Tiškevičiaus laikų Rusijos imperijos kariuomenėje yra prisiminimas apie „pulko šeimyną“ ir jos kasdienybę. Grafo išsaugota fotografija yra įdomus liudijimas apie XIX a. antros pusės kariuomenės padėtį, tarnybos joje sąlygas, greičiausiai nieko nestebinančias savo „nepažangumu“. Mums nežinomi Aleksandro Tiškevičiaus ir jo kolegų rašytiniai atsiminimai apie tarnybą XIX a. antros pusės



5 pav. Jaunos moters, pusiau gulomis sėdinčios šezlonge, portretas, XX a. pr. Benedikto Henriko Tiškevičiaus nuotr. Kretingos muziejus, KM IF 7067

<sup>49</sup> W. C. Darr ah, *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburg, 1981, p. 140.

Rusijos imperijos kariuomenėje. Daug ryškesnis yra laikotarpio rašytojų, pavyzdžiui, A. Čechovo „Trijose seseryse“, A. Kuprino „Dvikovoje“ ar M. Arcybaševio „Sanine“ sukurtas karininko kaip dykūno portretas. Kaip antrina iki 1918 m. karininkų politinę mintį tyrinėjęs Peteris Kenezas, Rusijos karininkai neturėjo tinkamo išsilavinimo, o tarnybos aplinka ir nereikalavo šioje srityje pasitempti. To meto Šiaurės Vakarų krašto generalgubernatoriaus Aleksandro Potapovo štabo darbuotojo Nikolajaus Vrangelio memuarai šiuo atveju tai tik patvirtina: prestižiniame kavalerijos pulke, kur jis tarnavo, karininkų biblioteką sudarė du laikraščiai, kurių niekas neskaitė. Jis pateikia tokią pulko dienotvarkę: 6 val. ar anksčiau visas pulkas sėda ant žirgų, dalyvauja mokymuose arba vykdo manevrus, 13 val. grįžtama į Krasnoje Selo, pietaujama, pavargę gula pogulio, 18 val. patiekiami vakarienė. Po jos visi, kas gali, važiuoja į Sankt Peterburgą, iš kurio dažniausiai buvo grįžtama įkaušus tik kitą rytą, prieš pat užlipant ant žirgų<sup>50</sup>. Net pats įtakingiausias to meto Rusijos karinis mąstytojas, karo su Turkija herojus, generolas M. I. Dragomirovas karių drąsą ir moralę laikė svarbesniais už technologinius laimėjimus, buvo nusiteikęs prieš atitinkamas inovacijas (ir automatinį ginklą) ir nematė jokios naudos iš karių raštingumo. Visapusišką išsilavinimą grėsme kariuomenės lojalumui laikė ir imperijos valdžia, ėmusi įvairiausių prevencinių priemonių. Pavyzdžiui, kadetų mokyklose studentams buvo draudžiami visi laikraščiai ar šiuolaikinė literatūra, leista skaityti tik antikinius kūrinus<sup>51</sup>.

Ant liepto pelkėje gamtinius reikalus atliekančių kareivių atvaizdą galima palyginti su kita Tiškevičių kolekcijoje (tačiau ne Aleksandro Tiškevičiaus albume) saugoma nuotrauka, kurioje mokymuose įamžintas karinis dalinys (KM IF 7117). Šis bemaž dvigubai didesnio formato atvaizdas yra reprezentacinis: matyti tvarkingai surikiuotas kariuomenės dalinys ir amunicija. Tarp šių nuotraukų esantis kontrastas, įsivaizduojamo jų sugretinimo priešprieša veikia ir kaip imperinės institucijos funkcionavimo, ir kaip šių nuotraukų savininko požiūrio į gyvenimą (reprezentacinė nuotrauka neįtraukta į asmeninį albumą) komentaras. Panašu, kad Tiškevičiai caro kariuomenės ir tarnybos joje nesuvokė naiviai ir gebėjo išryškinti bent vieną – komiškąjį – šios patirties aspektą. Tai šiek tiek išskiria Aleksandrą Tiškevičių (ypač, jei abi nuotraukos priklausė jam) iš jau aptartos konservatyvios ir politiškai nenuovokios Rusijos karininkų antiintelektualios aplinkos.

Kita gana neįprasta albumo fotografija – jaunos moters, pusiau gulomis sėdinčios šezlonge, portretas (KM IF 7067). Kaip matyti iš parašo, šios nuotraukos autorius – garsiausias giminės fotografas Benediktas Henrikas Tiškevičius. Savo svajingumu ir šio al-

<sup>50</sup> Н. Врангель, *Воспоминания. От крепостного права до большевиков*, Москва, 2003, с. 149.

<sup>51</sup> P. K e n e z, Russian Officer Corps before the Revolution: The Military Mind, *Russian Review*, vol. 31, 1972, no. 3, p. 226, 229, 233.

bumo kontekste, ir iš paties fotografo korpuso išsiskiriantis portretas fiksuoja žvilgsnio asmeniškumą ir emociją. Numanu, tokių individualių patirčių išsaugojimo ir siekiama kaupiant autobiografinio albumo kolekciją. Panašaus albumo vartymas yra privatus ritualas ir malonumas, kurio reikšmė sluoksniuojantis atminčiai veikiausiai didėja.

### **Palangos grafų Felikso ir Antaninos Tiškevičių šeimos albumas**

Trečiasis aptariamasis albumas priklausė Palangos grafų Felikso ir Antaninos Tiškevičių šeimai (KM IF 7033/1–50). Albumas komplektuotas 1905–1916 m., jame įklijuotos 49 mėgėjiškos nuotraukos.

Laiko aspektas Felikso ir Antaninos Tiškevičių albume yra gerokai ryškesnis nei brolio Aleksandro Tiškevičiaus nuotraukose. Verčiant lapus matyti, kaip šeima dėstė vizualinę savo kroniką, S. Sontag žodžiais tariant, „atvaizdų komplektą, liudijantį šeimyninių santykių glaudumą“<sup>52</sup>. Suprantama, albumas nepretenduoja aprėpti visos šeimos, o juolab giminės istorijos, jis skirtas Palangos grafų Tiškevičių vaikų vaikystės bei šeimos buvimo kartu įspūdžiams kaupti ir saugoti. Albumas komplektuotas devynerius metus, tad jis pateikia tik nedidelę Tiškevičių gyvenimo atkarpą, apytikriai nuo vaikų gimimo iki jų pirmosios Komunijos.

Pasak Christopherio Musello, šeimyninę fotografiją galima apibūdinti trejopai: kaip idealizuojančią, neutralią ir demistifikuojančią. Pastarajai kategorijai priklausytų keistai apsi- rengusių, pusiau nuogų, miegančių ar vemiančių šeimynykščių nuotraukos, vienaip ar kitaip užfiksuojančios nepatogius, erzinančius ar absurdiškus gyvenimo epizodus. Antrajai kategorijai priskiriami šūvais neprisitaikius padarytos „tikrovės nepagražinančios“ nuotraukos – tokių ne tik aptariamame, bet apskritai daugumoje šeimos albumų yra daugiausia<sup>53</sup>.

Kitaip, nei jau aptartuose albumuose, šiame nėra fotografijų, kurios galėtų būti padovanotos ar įsigytos. Čia saugomos tik glaudaus artimųjų rato nuotraukos, fiksuojančios negausią šeimos užsiėmimų įvairovę: kūdikių auginimą, vaikelių išvykas į dvaro sodą, žaidimus sode, atostogas Prancūzijos pajūrio kurorte ir pirmos Komunijos akimirkas. Šį glaustumą kai kurie šeimos fotografijų tyrinėtojai aiškina kaip selektyvią veiklą, vertų nufotografuoti, laikomų „priimtinomis“ atranką. Pasak jų, specifinės progos ir neatsitiktiniai kadre atsидūrę asmenys būtent žiūrovų akyse tampa „Felikso ir Antaninos Tiškevičių šeima“<sup>54</sup>. Be to, reprezentatyvumo siekį liudija ir anksčiau pastebėtas šių mėgėjiškų

<sup>52</sup> S. Sontag, *Apie fotografiją*, Vilnius, 2000, p. 18.

<sup>53</sup> Ch. Musello, *Family Photography, Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, ed. J. Wagner, Beverley Hills, 1979, cit. iš M. Langford, min. veik., p. 144.

<sup>54</sup> J. Montague, *Family Photographs as a Topic for Conversation, Narrative and Memory*, Huddersfield, 2007, p. 65.

fotografijų autoriaus noras „užimti“ profesionalaus fotografo vietą, bandant „tinkamai“ sukomponuoti kadrą.

Albumo siūlomą laimingos, be jokių įtampų šeimos portretą kiek drumsčia aplinkybė, kad nė vienoje iš nuotraukų nėra įamžintas Feliksas Tiškevičius. Laikotarpio šeimos albumų kontekste tai gana neįprasta. Galima būtų svarstyti, kad jis yra visų fotografijų autorius, arba šį albumą priskirti vaikų albumų pogrupiui, tačiau simbolinė vieno pagrindinių šeimos narių stoka verčia klausti, kokių šeimos narių dalyvavimas reprezentuojant šeimos idėją buvo svarbiausias.

Kultūros tyrinėtoja Annette Kuhn pabrėžia šeimos fotografijų ryšį su atmintimi ir prisiminimais. Dalijimasis istorijomis apie praeitį taip pat yra šeimos kūrimo procesas, ir per atminties praktikas, tokias kaip fotografija, šeimos brėžia savo pačių ir savo atminties ribas<sup>55</sup>. Augančius vaikus fiksuojančių nuotraukų albumai yra bene aiškiausias ir paveikiausias tokio šeimos kūrimo proceso pavyzdys, beveik pažodžiui iliustruojantis žodžio „albumas“ etimologiją. Lotyniškai jis reiškia „švarią pradžią“, „paruoštas rašymui lenteles“.

Albumo funkcijas iš dalies atlieka ir išplečia nuotraukų kolekcijos ant sienų. Kaip matyti skyrelio pradžioje pateiktose fotografijose, pavyzdžiui, Palangos fotografės Paulinos Mangirdaitės darytame Sofijos Tiškevičienės, sėdinčios kambaryje priešais langą, portrete, įrėmintomis nuotraukomis mėgta apstatyti savo gyvenamąją erdvę. Tai įspūdingai atskleidžia ir Rožės Sobianskos portretas, nepriklausantis Kretingos muziejaus rinkiniams, tačiau papildantis aptariamojo laikotarpio nuotraukų eksponavimo temą (jame nuotraukų kolekcija užima sekreterę ir nemažą dalį kambario sienos).

Priešingai nei albumai, kurie ištraukiami ir verčiami jų savininko siūlymu ar svečių prašymu, ant sienų, darbo stalų ar kitur sukabintos ir išdėliotos pavienės nuotraukos turi aiškią viešumo aspiraciją. Pasak Kretingos muziejaus informacijos, būta mažiausiai 17 fotografijų, įrėmintų į nedidelius gobelenu aptrauktus ant sienų pakabinamus rėmelius. Tik viename Sofijos Tiškevičienės portrete plačiau matyti grafų gyvenamoji aplinka, tad gana sunku tiksliau nuspėti, kurios iš senųjų Kretingos muziejaus fotografijų galėjo būti eksponuojamos viešai kaip interjero detalės. Visgi minėtoje fotografijoje galima įžiūrėti grafienės dukters Marijos Tiškevičiūtės *cabinet* formato portretą profiliu (KM IF 6906), kartu su dar keliomis fotografijomis priklijuotą prie kartono lapo. Tikėtina, kad greta eksponuoti ir kitų vaikų, anūkų ar velionio vyro portretai.

Mažas nuotraukų formatas, grupinis jų eksponavimas primena miniatiūrų eksponavimo ir saugojimo tradiciją. Dėl dydžio pastarosios užima neaiškią vietą meno istorijos studijose, jų vertinimas svyruoja nuo žanro marginalijos iki turinčių svarbią vietą Europos

<sup>55</sup> Cit. pagal J. T e b b e, *Landscapes of Remembrance: Home and Memory in the Nineteenth-Century Būrgertum*, *Journal of Family History*, vol. 33, 2008, no. 2, p. 201.



kultūros istorijoje<sup>56</sup>. Dėl savo specifinio dydžio miniatiūriniai portretai, kaip ir interjere eksponuojamos nuotraukos, šeiminkų atidžiai saugomi, jie eksponuojami matomoje vietoje, norint atidžiau įsižiūrėti, juos galima paleisti per rankas. Dėl saugumo ir estetinių priežasčių įrėmintos fotografijos, jų buvimas šeiminkui matomoje vietoje, jų priežiūra kaip miniatiūrų saugojimas po stiklu ar specialioje dėžutėje sufleruoja brangią asmeninę reikšmę.

Grafienės Tiškevičienės arba Sobianskos nuotraukos kitų joms priklausančių fotografijų kontekste leidžia kalbėti apie dar XVII a. prasidėjusią miniatiūros, mūsų atveju, nuotraukos interjere transformaciją nuo grynai privataus ir asmeninio dalyko pusiau viešo eksponavimo link, supinančio viešą ir privačias erdves.

Tai erdvė, kurią nuotraukoje matomas individas sukomponavo pagal savo poreikius ir savo jaukumo sampratą. Formuojant šią asmeninę ir saugią erdvę, Jurgitos Ludavičienės žodžiais, labai svarbu, „kad visi jos komponentai būtų įprastose vietose, kad žvilgsnis, mestas į lentynas ar apimantis ant kambario sienų kabančius paveikslus, neužkliūtų už jokio svetimo, nepažįstamo, neįprasto objekto. Saugioje erdvėje klesti tai, kas įprasta“<sup>57</sup>. Ši, atrodytų, perteklių liudijanti „sava saugi erdvė“ neleidžia užbaigti interpretacijos konstatuojant, jog senosios aristokratijos atstovės savo aplinką nukrovė pigiais *bric-à-brac* niekučiais. Priešingai, grafielių pasirinkimas gana kičine forma papuošti savo gyvenamąją aplinką gali būti vertinamas ir kaip būdas perduoti įvairias žinias ir prasmes, sudarančias įvairų ir sau pakankamą pasaulį. Prisimenant minėtą „aukštojo“ ir „žemojo“ meno skirties neigimo tradiciją bei sekant hermeneutine meno kūrinio samprata galima teigti, kad šiame pasaulyje svarbu ne kūrinio estetika ir forma, o tai, kas turima omenyje<sup>58</sup>.

Sofijos Tiškevičienės portrete pavaizduota prie stalo sėdinti, pro langą krentančios šviesos apšviesta sena moteris su rožiniu rankose. Ją supa artimųjų portretai, stalas nukrautas įrėmintomis nuotraukomis, priešais stovi nukryžiuotasis, šventųjų atvaizdai,



6 pav. Sofija Tiškevičienė (1839–1919), sėdinti kambaryje prie lango, apie 1919 m. Paulinos Mongirdaitės nuotr. Kretingos muziejus, KM IF 6919

<sup>56</sup> M. P o i n t o n, „Surrounded with Brilliants“: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, *The Art Bulletin*, vol. 83, 2001, no. 1, p. 48; Sh. P i e t r o b r u n o, The Stereoscope and the Miniature, *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, 2011, no. 3, p. 175.

<sup>57</sup> J. L u d a v i č i e n ė, min. veik., p. 239.

<sup>58</sup> A. S v e r d i o l a s, *Kultūros filosofija*, Vilnius, 2007, p. 106.

tolėliau – laikrodis ir barometras. Religinę grafinę ramybę įkūnijanti fotografija ir patį atvaizdą parodo esantį laiko tėkmės ir jo refleksijos įrankiu. Tarp tradicinių religinių simbolių atsidūrusios nuotraukos tampa viena iš ryšio tarp anapusiųs ir šiapusiųs palaikymo priemonių, jos dalyvauja atmintyje ir virsta atminties praktikos dalimi. Neatsitiktinai dar XIX a. fotografija tapo mirusiųjų atminimo kulto ir gedėjimo atributu<sup>59</sup>. Kaip matyti iš to meto gyvenamosios aplinkos nuotraukų, fotografijos interjere atliko vis svarbesnį vaidmenį. Kaip prisimena grafo ir aistringo fotografo Stanislovo Kazimiero Kosakovskio sūnus Jonas Eustachijus, gana neįprastoje namų erdvėje, Vaitkuškio rūmų koplyčioje, iš fotografijų buvo sudaryta dvaro memorialinė ekspozicija. „Ant sienų dešimtys pomirtinių fotografijų, padarytų įvairiais laikotarpiais ir vaizduojančių daugiausia šeimos narius, kartais – Vaitkuškio gyventojus. Taigi greta mano močiucių, senelio, įvairių dėdžių ir tetų, retkarčiais mažų vaikų pomirtinių nuotraukų ten buvo mano tėvo, [pašarvoto] ant katafalko, fotografija šalimais pono Adomo Koščiukevičiaus, daugelį metų tarnavusio Vaitkuškyje kamerdineriu, [atvaizdo], o greta vėl – mirusio buhalterio ir bibliotekininko nuotrauka ir t. t.“<sup>60</sup> Kretingos muziejuje tokios tradicijos pavyzdžiai yra dvaro rūmuose pašarvotos Marijos Tiškevičiūtės (1891–1896) portretai (KM IF6870, KM IF 6871) bei viena karste gulincio Tiškevičių giminaičio nuotrauka (KM IF 7110) ar grupinis Andrejaus Vizenbergo šeimos portretas prie velionio kapo (KM IF 7111).

## Išvados

Bandymas nustatyti fotografijų vietą XIX ir XX a. sandūros kasdienybėje neatsiejamas nuo jų funkcionavimo namų erdvėje. Komunikacijos forma tampa tiek pavienės nuotraukos, tiek, kitokiu aspektu, ir fotografijų albumai. Pirmieji XIX a. viduryje pasiūlyti albumai buvo orientuoti į naują hobi, mėgstamų atvaizdų kaupimą. Šiuose albumuose atpažįstami kičo elementai, tokio tipo albumus galima sieti su masine kultūra, o šios bruožą – šokiruojantį ir stebinantį atvaizdą – su modernaus individo emocijomis. Būtent šiame fotoalbume atpažįstami kičo ir masinės kultūros elementai leidžia kalbėti ne tik apie modernaus individo emocijas, bet ir įžvelgti masinės kultūros užuomazgas.

Su antrąja technine revoliucija supaprastėjęs fotografavimo procesas rodo kur link, lyginant su fotoateljė portretais, krypta fotoaparatai į rankas paėmusio mėgėjo žvilgsnis, ką jam svarbiausia užfiksuoti ir atsiminti. Šiuo požiūriu iš nagrinėjamų fotografijų išsiskiria pluoštas mėgėjiškų nuotraukų, kuriose įamžintos Felikso ir Antaninos Tiškevičių

<sup>59</sup> E. Grigoravičienė, min. veik., p. 204.

<sup>60</sup> „Notatki z lat dziecięcych 1903–1910 Jana Eustachego Kossakowskiego“, Z. K o s s a k o w s k a - S z a - n a j c a, *Zapiski dla wnuków*, Warszawa, 2009, s. 84, cit. iš J. M u l e v i c i ų t ė, *Besotis žvilgsnis...*, p. 250.

šeimos akimirkos. Dėmesys vaikams ir namams liudija šeimos transformaciją į emocių erdvę, su kuria individas pradeda sieti asmenines saviraiškos galimybes.

Daugėjant atvaizdų ir plėtojantis fotografijai atsirado galimybė rinkti autobiografinį albumą, kuriame įamžinti jo savininko atvaizdai bei jam svarbūs žmonės ir įvykiai. Trečiasis albumų tipas – šeimos albumas – XIX a. pabaigoje išstūmė senąsias giminės memorijų formas. Iš jame kauptų nuotraukų buvo dėstoma fotografinė šeimos kronika, liudijanti šeimyninių santykių glaudumą. Kretingos muziejuje aptinkami visi trys šių albumų tipai, priklausę ir skirtingiems socialiniams sluoksniams: pirmasis, albumas kolekcija, priklausė dvaro tarnautojai Stefanijai Šostak. Antrojo, mūsų manymu, autobiografinio albumo savininkas buvo Kretingos Tiškevičių šeimos galva Aleksandras Tiškevičius. Trečiasis šeimos albumas priklausė jo brolio Palangos dvaro valdytojo Felikso Tiškevičiaus šeimai.

XIX a. būdingas materialinis progresas daugelyje gyvenimo sričių sukūrė naujus vartojimo įpročius bei praktikas. Tai akivaizdu ir nagrinėjant Kretingos ir Palangos Tiškevičiams priklausiusias senąsias fotografijas, žyminčias slinkti nuo gana ribotą finansinį ir socialinį statusą žyminčio reprezentacinio portreto prie suvokimo, kad ne tik šeimai ar asmeniui svarbūs viešo gyvenimo epizodai, tačiau ir privatus gyvenimas yra matomas ir fotografuotinas.

## Literatūra

BERGER, J. *Ways of Seeing*, London, 1972.

BIELSKIS, A. Apie kičo genealogiją, in *Baltos lankos*, nr. 14, 2002.

BINKLEY, S. Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy, in *Journal of Material Culture*, 2000, vol. 5 (2).

BOURDIEU, P. *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge, 1996.

BULHAK, J. *Šviesos estetika. Fotografijos pagrindai*, iš lenkų kalbos vertė S. Žvirgždas, Vilnius, 2008.

*Dagerotipai, ambrotipai, ferotipai Lietuvos muziejuose*, sud. M. Matulytė, Vilnius, 2000.

DARRAH, W. C. *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburg, 1981.

EDWARDS, E. Photography and the Material Performance of the Past, in *History and Theory*, No. 48, 2009,

EDWARDS, E. Photographs as Objects of Memory, in *Material memories*, ed. M. Kwint, Ch. Breward and J. Aynsley, Oxford, 1999.

FELSKI, R. *Uses of Literature*, Malden, Oxford, 2008.

FISKE, J. *Populiariosios kultūros supratimas*, Vilnius, 2008.

GOFFMAN, E. *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, Vilnius, 2000.

GREENBERG, C. Avant-Garde and Kitsch, in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1961.

GRIGORAVIČIENĖ, E. *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius, 2011.

HALL, S. Critical Dialogues, in *Cultural Studies*, eds. D. Morley and K.-H. Chen, London and New York, 1996.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Apšvietos dialektika*, Vilnius, 2006.

YENGOYAN, A. A.; SIMMEL, G. Modernity, and Germanisms. A Review Essay, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 44, 2002, No. 3.

KANARSKAS, J. Ikonografijos rinkiniai, in *Kretingos muziejus grafų Tiškevičių dvare*, sud. V. Kanapkienė, Kretinga, 2010.

KENEZ, P. Russian Officer Corps before the Revolution: The Military Mind, in *Russian Review*, vol. 31, 1972, no. 3.

KOSSAKOWSKA-SZANAJCA, Z. *Zapiski dla wnuków*, Warszawa, 2009.

KRAUSS, R. A Note on Photography and the Simulacral, in *October*, vol. 31, 1984.

LANGFORD, M. *Suspended Conversations. Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, London, 2001.

LARSEN, J. Families Seen Sightseeing Performativity of Tourist Photography, in *Space and Culture*, vol. 8, 2005, No. 4.

LÖFGREN, O. *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley, 1999.

LUDAVIČIENĖ, J. Kičas kaip kasdienybės „išgyvenimo“ forma, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 43, 2006.

MACDONALD, D. *Against the American Grain*, New York, 1962.

MATULYTĖ, M. Apie vieną Jono Basanavičiaus pomėgį, in *Kultūros barai*, 2001, nr. 11.

MENSEL, R. E. „Kodakers Lying in Wait“: Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885–1915, in *American Quarterly*, vol. 43, 1991, No. 1.

MONTAGUE, J. Family Photographs as a Topic for Conversation, in *Narrative and Memory*, Huddersfield, 2007.

MULEVIČIŪTĖ, J. Apie Ferdinando Ruščico peizažinės tapybos kontekstus, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 52, 2009.

MULEVIČIŪTĖ, J. *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius, 2012.

MULEVIČIŪTĖ, J. Kieno veidas? Apie XIX a. II pusės – XX a. pr. portreto žanro ypatumus, in *Ars memoriae: atmintis – dailės funkcija ir tema (XVIII–XXI a.)*. *Dailės istorijos studijos*, 2008, nr. 3.

MULEVIČIŪTĖ, J. Šalis, kurios nebuvo (Stanislovo Bohušo-Sestšencevičiaus kūrybinio metodo klausimu), in *Menotyra*, 2005, nr. 3 (40).

- MUSELLO, Ch. Family Photography, in *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, ed. J. Wagner, Beverley Hills, 1979.
- NEWHALL, B. *The History of Photography from 1839 to Present*, New York, 1982.
- OLIVIER, M. George Eastman's Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie, in *Technology and culture*, No. 48, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Masių sukilimas*, Vilnius, 1993.
- PABEDINSKAS, T. *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*, Vilnius, 2010.
- PACHOCKA, A. *Dzieciństwo we dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Kraków, 2009.
- PIETROBRUNO, S. The Stereoscope and the Miniature, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, 2011, No. 3.
- POINTON, M., „Surrounded with Brilliants“: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, in *The Art Bulletin*, vol. 83, 2001, No. 1.
- Prelato Povilo Januševičiaus fotografijų kolekcija: albumas Nr. 7*, parengė V. Žaltauškaitė, Vilnius, 2010.
- ROSS, A. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York, 1989.
- Cultural Studies Reader*, eds. L. Grossberg et al., New York, 1992.
- SARVAS, R.; FROHLICH, D. M. The Portrait Path (ca. 1830s–1890s), in *Snapshots to Social Media – The Changing Picture of Domestic Photography*, London, 2011.
- SIMMEL, G. The Metropolis and Mental Life, in *The Blackwell City Reader*, eds. G. Bridge, S. Watson, Oxford and Malden, 2002.
- Skull Optical Illusions*, ed. J. L. R. Calzado, s.l., 2010.
- SNITKUVIENĖ, A. *Biržų grafai Tiškevičiai ir jų palikimas*, Kaunas, 2008.
- SONTAG, S. *Apie fotografiją*, Vilnius, 2000.
- Stanisław Filibert Fleury, 1858–1915: fotografijos*, sud. J. Gudaitė, Vilnius, 2007.
- SVERDIOLAS, A. *Kultūros filosofija*, Vilnius, 2007.
- TAGG, J. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, 1993.
- TEBBE, J. Landscapes of Remembrance: Home and Memory in the Nineteenth-Century Bürgertum, in *Journal of Family History*, vol. 33, 2008, No. 2.
- THRIFT, N. *Spatial formations*, London, 1996.
- TOPPER, D. On Anamorphosis: Setting Some Things Straight, in *Leonardo*, vol. 33, 2000, No. 2.
- TOQUEVILLE, A. de. In What Spirit the Americans Cultivate the Arts, in *Mass Culture*, eds. B. Rosenberg and D. M. White, Glencoe, 1957.
- Ukmergės krašto architektūra fotografijoje 1900–1940*, sud. ir teksto autorė J. Petronytė, Ukmergė, 2012.

VALIULIS, S.; ŽVIRGŽDAS, S. Fotografijų albumai Lietuvoje: raida, tipai, tendencijos, in *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, 2004, nr. 4.

WALKER, A. L.; KIMBALL MOULTON, R. Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self, in *Qualitative Sociology*, 1989, nr. 12(2).

ВРАНГЕЛЬ, Н. *Воспоминания. От крепостного права до большевиков*, Москва, 2003.

ЛАВРЕНТЬЕВА, Е. *Семейный альбом: фотографии и письма 100 лет назад*, Москва, 2005.

ЧИСТЯКОВА, В. П. *Семейная фотография второй половины XIX – начала XX в. в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа*, Москва, 2012.

## GERMS OF MASS CULTURE IN PHOTOGRAPH COLLECTIONS OF THE KRETINGA AND PALANGA BRANCHES OF THE TIŠKEVIČIUS FAMILY

Summary

JUOZAPAS PAŠKAUSKAS

The object of the article are hitherto little researched photographs and their collections which once belonged to the Palanga and Kretinga branches of the Tiškevičius (Tyszkiewicz) family and a servant of Kretinga manor and which today are stored in Kretinga museum. When analysing photography and accumulation and storage of photographs the author dwells on new cultural practices which mark the transition from the representational portrait, indicating a rather limited financial and social status, to the understanding that alongside episodes of public life that are relevant to a person or a family, private life is also penetrable and can be subjected to photography.

Starting from around 1890 expansion of amateur photography had been observed thus resulting in an increase in albums of family pictures and variations of such albums that were close to portrait painting, i.e. collections of individual or group portraits hung on walls. Just like photography gradually replaced painted representational portraits, at the turn of the 20th century such historical forms of family memorabilia as *silva rerum*, dedications and picture albums were replaced by personal photographs accumulated in family albums which initially were referred to as family museums.

Three different types of photograph albums are stored in Kretinga museum, namely album-collection, autobiographical album and family album. Owner of the first album was servant of the manor Stefanija Šostak, the second one belonged to the owner of Kretinga manor Aleksandras Tiškevičius (Aleksander Tyszkiewicz) and the third album belonged to the family of Count Feliksas and Countess Antanina Tiškevičiai of Palanga.

Elements of kitsch and germs of mass culture are detectable in the photograph collection owned by the servant of the manor Šostak which explicitly manifest through the ability to arouse shock and

astonishment. Among other things, analysis of this album gives an insight into the emotions of a modern individual. Examination of the second – autobiographical – photo collection revealed that this collection, distinguished for several anomalous and personal photographs, may be a private ritual and pleasure whose significance in all probability increases with the stratification of memory. The third type of photo album evidences the closeness of family relations. It contains exceptionally pictures of the closest circle of family members manifesting slender variety of pastime activities. Photographs of this type are characterized by strong bonds to memory and recollections. Sharing of stories about the past is a part of the process of creating a family, thus through memory related practices, such as photography, families trace the boundaries of themselves and their memories. Probably the most clear-cut and influential example of such process of family creation are photo albums showing children growing up.

Gauta 2014 m. balandžio mėn.

Juozapas P a š k a u s k a s – trečių metų Lietuvos istorijos instituto ir Vilniaus universiteto istorijos mokslo krypties doktorantas. Tyrimo tema – „Laisvalaikio kultūra didžiuosiuose Lietuvos miestuose ir provincijoje XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje“. Tyrinėjimų temos: XIX a. Rusijos imperijos istorija ir kultūra, laisvalaikio kultūra, knygos kultūra, vizualioji kultūra.

Adresas: Lietuvos istorijos institutas, Kražių g. 5, 011108 Vilnius.

El. paštas: paskauskas@gmail.com