

AGNĖ KULBYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas



## EUGÈNE DELACROIX TAPYBOS VIZIJA IR KAI KURIOS ATSIGRĘŽIMO Į ROMANTIZMĄ PRIELAIDOS

Eugène Delacroix's Vision of Painting and Some Premises  
of Turning towards Romanticism

### SUMMARY

The article aims to develop a specific concept of painting by using the differences between romantic and postmodern attitudes of the traditional categories of form and content. The dissociation of content is typical in contemporary theories of painting (especially in postmodern ones). Usually it predetermines painting to be simply a self-referential structure. The ideas of E. Delacroix are invoked here as a paradoxical case. On the one hand, the plastic formal properties of painting are emphasized; on the other hand, the power of imagination and the related idea of the transformation of plastic form are enthroned. So, the category of content does not disappear from Delacroix's considerations of painterly plastic form. This fact forces one to review the stereotypical concept of romanticism that often is limited by a narrow approach of literariness and symbolism, and to substantiate the essential link of the romantic content (imagination, memory, subjective sensations) with the formal searches in painting.

### SANTRAUKA

Straipsnio tikslas – išryškinti tapybos sampratos specifiškumą, pasitelkiant romantinio ir postmoderniojo požiūrio į tradicines formas ir turinio kategorijas skirtumus. Šiuolaikinėse (ypač postmoderniosiose) meno teorijose ryškėja turinio kategorijos atribojimas nuo formaliosios tapybos analizės, o tai dažnai nulemia tapybinės reprezentacijos kaip savirefentiškos sistemos interpretavimą. E. Delacroix tapybos idėjos pasitelkiamos kaip paradoksalius romantinės reprezentacijos suvokimo atvejais: viena vertus, pabrėžtinai sureikšminamos formaliosios tapybos plastikos savybės, kita vertus – išaukštinama vaizduotės galia ir su ja siejama plastinės formos transformacijos idėja. Tad prasminis – turinio veiksnys iš šių apmąstymų neišnyksta.

RAKTAŽODŽIAI: romantizmas, reprezentacija, tapyba, turinys, forma, vaizduotė, plastinis vaizdinys.

KEY WORDS: romanticism, representation, painting, content, form, imagination, painterly image.

Tai verčia persvarstyti stereotipinę romantizmo sampratą, kuri dažnai pateikiama siaura literatūriškumo ir simboliškumo traktuote, ir pagrįsti esminę romantinio turinio (vaizduotės, prisiminimo, subjektyvios pajautos) sąsają su tapybinės plastikos ieškojimais.

## ĮVADAS

Romantizmo idėjos tapybos atveju iškeliamos ir aptariamoms vis rečiau. Romantizmo „sugrįžimai“ dažniausiai sutapatinami su postmodernizmo strategijomis – paverčiami konceptualiomis praeities epochos citatomis, metaforiškais subjektyvių vaizdinių įvardijimais ar panaudojami vien kaip vizualinė medžiaga. Deromantizacijos tendencijos tapyboje, galima sakyti, vyksta kartu su grynosios tapybinės plastikos išstūmimu tiek iš praktinių, tiek iš teorinių apmąstymų lauko. Pavienės abstrakčiosios tapybos teorijos taip pat atsidūrusios postmoderniosios meno sampratos užribyje.

Šią tendenciją galima suprasti kaip vienašališko požiūrio į patį romantizmą įsivyravimą. Romantinis tikrovės, meno kūrinio, kūrybos proceso, o ypač meninio išgyvenimo ir estetinio pojūčio supratimas įvardijamas kaip kraštutinis subjektyvizmas, besireiškiantis melancholijos, negatyvumo ar teatrališkumo formomis; tapyboje sutapatinamas su iliustratyvumu, estetizmu ar siaurai suprantamo formalizmo nuostatomis.

Romantizmo atstovas tapytojas E. Delacroix iš esmės yra vienas pirmųjų šių pseudoromantinių nuostatų kritikas. Jo tapybos vizija paremta klasikinės tapybos idealais, besipriešinti tiek to meto

akademizmui, tiek spontaniškiems amžininkų romantikų proveržiams. Savitą jo romantinių idealų sampratą, formuluojamą *Dienoraštyje*, atveria permąstomi I. Kanto, G. de Staël, anglų poetų-romantikų, kai kurių Rousseau ir Diderot filosofinių išvalgų leitmotyvai. Tapyba nusakoma kaip „vidinė vizija“ ir siekiama adekvataus jos atskleidimo, „suišorinimo“. Tikrovės objektai, vaizduojami pavidalai ir simbolinės siužeto linijos yra tarsi vienoje perregimoje grandinėje – „turinio“ ir „formos“ kategorijos kaitaliojasi vietomis – kaip ir poetiniai ir plastiniai vizijos lygmenys.

Kaip pažymėjo R. Nisbetas<sup>1</sup>, norint apmąstyti kokį nors reiškinį, pavojinga sekti paviene minties biografija, lygiai kaip ir pasikliauti „beasmenėmis“ vienos epochos sąvokų ir terminų sistemomis. Jos išsiskaido prieštarose arba ilgainiui praranda gyvybingumą. Nisbeto siūlymas svarstyti analizuojamo dalyko pagrindines „elementariąsias idėjas“ tampa parankus ir čia svarstomų tapybos problemų atžvilgiu – tapybinės formos, struktūros, erdvės, plastinės vaizduotės klausimai reikalingi naujo permąstymo. O kartu neišvengiamai išryškėja ir jose glūdinčių pirminių – romantinių – išvalgų reikšmė.

## ROMANTINĖS REPREZENTACIJOS SAMPRATOS DVIPRASMYBĖS

Romantinio-ekspresyvinio meno idėja išaugo iš gelminių filosofinių pačios

tikrovės, santykio su ja suvokimo pokyčių. Tikrovės vaizdai – kaip objektyviai

egzistuojančios realybės patvirtinimas – romantikams virtę meninių vaizdinių sinonimais, vien intuityviai pagaunamais ir subjektyviai suvokiamais pavidalais. Tai neišvengiamai atsispindi ir formaliuosiuose plastiniuose tapybos sprendimuose. Sąlygiška romantinių meninių vaizdinių forma perteikia subjektyviosios pagavos ribotumą, veikia kaip nuoroda į niekaip kitaip vizualiai neišreikšiamą begalybę, antgamtinio reiškimo, metafizinės nuojautos lygmenį.

Vienu atveju tapyboje išsivirauja šis ženkliškas simboliškumas – plastinė užuomina perteikia kokios nors idėjos, literatūros kūrinio ar siužeto esminę „liniją“, perkuriamą vaizduotės (C. D. Friedricho, O. Redono, W. Blake'o kūriniai). P. de Manas taikliai įvardijo romantinio kūrinio simbolių (vaizdinių ar žodinių konstrukcijų) ir tikrovės vaizdų dviprasmiškumą. Pasak jo, romantiniai simboliai ir metaforos pasiekia tokį intensyvumą ir „panašumą“ į tikrovę laipsni, kad tampa neatskiriami nuo tikrovėje matomų vaizdų, tačiau jų kuriamas turinys yra gryna fikcija. Tikroviškumo asociacija ir dviejų skirtingų plotmių organinis ryšys yra kūrinio „kalbos“ sukuriama iliuzija, gaunama meninėmis išraiškos priemonėmis. Santykis su išorine realybe negali kaip nors pakeisti ar paveikti vidinės vaizdinių sistemos funkcionavimo<sup>2</sup>. Tarp kūrinio ir tikrovės egzistuoja tik menama jungtis, kurios regimybę skatina romantinis vienovės vaizdinys, – visą kūriniją persmelkiančių pradų ir tapsmo jėgų pasikartojimas. Grynoje meno kūrinio fikcijoje jos veikia kaip savaiminis, prasmę turinio lygmenį palaikantis matmuo. Kitaip tariant, tapytojas apčiuopia pačioje raiškoje slypinčią tikrovės vaizdinio vi-

tališkumą, pagal tą „vizualumo logiką“ pertvarko tai, kas duota jutimų – vaizdų medžiagos (pavyzdžiui, toks simbolisto O. Redono kūrybos principas – vaizduote organinės, natūralistinės detalės perkuriamos į „grynąsias vizijas“).

Romantikų pasiklojimas pačia kalba, jos suformuojamais vaizdiniais, estetinės laisvės atveriamomis galimybėmis išryškina ir kitą reprezentacijos sampratos giją – grynojo meno autonomijos idėją (*meno menui* idėjos pirmavaizdį). Čia tapybinės formos sukūrimas suvokiamas kaip grynas tikrovės reginio išpavidalinimas siekiant apčiuopti tiesioginę sąsają su tikrove, o ne aplenkti ją fantazijomis. Pati forma yra santykio su tikrove atspindys, o ne išorinę realybę primenantis, vien simbolinis jos žymuo. Ji aprėpia tikrovės turinį, kuris kitomis priemonėmis būtų neišsakomas ir įgautų visai kitus pavidalus.

„Kokiame kitame mene atlikimas taip tiesiogiai susijęs su mintimi? Tapyboje ir poezijoje forma susilieja su mintimi“<sup>3</sup>, – teigia E. Delacroix. Jo išvalgos apie tapybos plastiką taip pat paremtos tokia forma – kaip prasmės visumos – idėja. Aptardamas literatūros kūrinius, kuriais rėmėsi savo tapyboje, Delacroix akcentuoja jų turinio grožį, tačiau jo įtaką nusako kaip atskirą ir savarankišką, veikiančią tapybą tik išoriškai. Taip jis išryškina tapybos atotrūkį nuo sekimo literatūros tekstų diktuojamais vaizdais ir prasmėmis, – „poetinė“ tapybos galia čia turi „vaizdavimosi“ prasmę. Tai gebėjimas ne tik vaizdine metafora perteikti siužetą, bet sukurti visai naują tikrovės vaizdą. Neatsitiktinai Delacroix skiria dvi tapybos rūšis – „tapybos prozą“ (kai tapyba perteikia konkrečius laiko ir erdvės

parametrus, remiasi atvaizdavimo tradicija, kai paveikslo struktūra yra lengvai „perskaitoma“, atsekama) ir „tapybos poeziją“ (kur veikia pati vaizdo plastika, intuityviai atpažįstama iš užuominos)<sup>4</sup>. Šią sintetinę tapybos galią Delacroix apibūdina jos savitumą ir pranašumą lygindamas su kitais menais, nes vaizdas neperteikia nieko žodžiais išreiškiamo, egzistuoja savarankiškai nuo protu suvokiamų idėjų ir nusistovėjusių verčių. O poezija, žodinio meno kūriniai jo sampratoje pavadinami simbolizuojančiu, nurodančiu, su tikrovės vaizdais „tarpininkaujantį“ menu, vaizdinį atskleidžiantį tik laikui bėgant. Tapyboje viskas „parodoma“ per regimąją viziją – ji geba sutelkti skirtingus patyrimo aspektus, įvairiausių pojūčius ir laiko momentus, juos materializuoti. „Žodžiai perduoda tik dalį realybės, o paveikslai sukuria tikrovę, kuri gali būti pamatyta.“<sup>5</sup>

Tad šiame meninės reprezentacijos aiškinime svarbiausia tampa pati *regimumo* kategorija – kaip numanomo „tikrojo turinio“ patvirtinimas. Delacroix pabrėžia tikrovės vaizdinių priklausomybę nuo to, kas formuojama plastinėje erdvėje: „Protas negali suvokti daugiau nei akys. Poetas be vargo aukoja antraeilius dalykus arba juos nutyli – tapytojo menas yra atskleisti tik tai, kas būtina.“<sup>6</sup> Plastika išlaisvina turinį, suteikia jam įvairiausių prasmų, naujų egzistavimo pavidalų. Pasak Delacroix, toks paveikslo sukuriamas *efektas* – pats vizualinis poveikis, yra tolygus tapytojų bandymams įkūnyti objektyvias idėjas ar įteigti moralinį turinį: „[...] argi poveikis nėra aukščiausias viso meno tikslas? Ar menininko misija yra vien tik medžiagos

valdymas ir leidimas žiūrovui interpretuoti pačiam kaip jam patinka, sava maniera? Ar nėra tam tikros moralinės prasmės, susijusios netgi su turiniu, egzistuojančios nepriklausomai nuo proto intereso, nuo žavėjimosi sumaniai paruoštomis paveikslo situacijomis, paprastoje ir aiškioje kompozicijoje?“<sup>7</sup>

Grynoji išraiška nesutapatinama ir su paviršutiniška vaizdo „ekspresija“, o galioja kaip formos idėja, per kurią pasirodo pats vaizdas. Meistras tai geba perteikti labai tiksliai, veikiau jausmo jėga, vaizdo grynumu ir įtaiga, o tai iš esmės susiję su vaizduotės proveržiais, priklausomai nuo to, kas ir kaip vaizduojama. Baudelaire'as yra pažymėjęs, kad Delacroix nebuvo nieko, ko jis negalėtų pa-vaizduoti, jo tapyboje tarsi nėra tuštumos, nes spalvų masės, šviesos tūriai, galybės pustonų ir niuansų sukuria gyvą reginio struktūrą<sup>8</sup>.

Nors dauguma tyrinėtojų dažniausiai konstatuoja romantizmo epochoje vyravusią menų sąveikos idėją, žvelgiant pro tapybos plastikos prizmę matyti, kad tapybinėje raiškoje literatūrinėmis ir plastinėmis reikšmėmis grįsti vaizdinių pasauliai gana ryškiai atsiskiria. Vieni labiau susiję su vaizdų minimizacija ir nereprezentatyvumu, antrieji – su vaizdų „dematerializacija“ ir iš plastinės formos kylančiomis fantasmagorijomis. Juos abu persmelkia turinio ir formos, simboliškumo ir reprezentatyvumo dichotomija, bet kartu atsiveria kelias naujam tapybos plastikos pagrindimui, kur kitų menų principai ir kategorijos veikia netiesiogiai. Tai akivaizdu romantikų tapybos ir muzikos meno sąsajų aiškinimuose. Pasak Herderio, muzika atsirado ne iš

paukščių balsų pamėgdžiojimo, o iš jausmo ir siekio perteikti šį „vidinį jutimą“, tapyba ir yra estetinio jausmo atmaina, nepriklausoma nuo išorės vaizdų kartojimo ir pirmesnė už bet kurį konkretų reprezentuojamą objektą<sup>9</sup>. Tapytojo romantiko tikrovės „matymas“ prasideda vaizduotėje – „dvasios akimi“, tolygu – „vidinio jutimo“ raiška muzikoje. Tai analogiški, bet iš esmės skirtingų impulsų, specifinių kūrybinių pajautų valdomi pasauliai.

Iš Delacroix svarstymų aiškėja, kad vidinė plastinė tapybinės formos struktūra lemia ir kūrinio turinį, ir tikslingumą, ir poveikio galią, kad ji apčiuopiama kaip savitas tikrovės patyrimo būdas. Romantizmo epochos tapybos ieškojimų fone jo tapybos vizija nors trumpam išlaisvino tai, ką C. Greenbergas įvardijo ilgą laiką buvus romantinės – simbolinio poetinio turinio veikimu grįstos meno sampratos „gniaužtuose“<sup>10</sup> – grynųjų formų ir jų keliamų regimybių žaismą.

### PLASTINĖS VAIZDUOTĖS TRANSFORMACIJOS TAPYBOJE – NUO ĮSPŪDŽIO IKI PRISIMINIMO

Delacroix savaip pagrindė tapybos turinio ir formos kategorijų sintezę suteikdamas joms kitą prasmę ir reikšmę. Vaizduotė čia taip pat nusako ma ne vien kaip tikrovės reginio atgaminimo, perkėlimo, numatymo veiksmas, bet ir kaip pačių plastinių vaizdinių sukeliama vizijos galia. Šią sampratą savo *Dienoraštyje* Delacroix plėtoja bandydamas performuluoti kai kuriuos tapybos terminus, nusistovėjusias taisykles ir dėsnius. To „vidinio“ tapybos vaizdinio veikimas persmelkia įvairiausias jo pastebėjimus – nuo gamtos reginio, siužetinės fabulos keliamų pajautų iki apibendrintų meno istorijos išvalgų ir tapomų paveikslų analizės. Ši nenutrūkstama imanentinė, plastinių reginių vaizdavimąsi jis vadina tikriausia ir artimiausia tapytojo išgyvenama realybe („Tapybos menas tuo arčiau širdies, kuo materialnis jis rodo. Juk jame kaip ir išorinėje gamtoje aiškiai susijungia baigtinumas ir begalybė, t. y. dvasia čia atranda tai, kas ją jaudina išorinėje tikrovėje“<sup>11</sup>).

Delacroix teorijoje savaip susipina neoklasicistiniai ir romantiniai meno idealai – jis nepasiduoda spontaniškiems aistrų ir įkvėpimo proveržiams, o siekia atrasti jas įvaldanti, tapybai pajungiamą „instrumentariją“, tam tikrą savo kūrybos proceso „vidinę taisyklę“. Ja tampa paslaptinga, nenuspėjama, su romantine nostalgija (romantizmo filosofų nusakoma kaip veikiančia pačioje Būties sąrangoje) susijusi prisiminimo ir atminties galia. Delacroix visais įmanomais būdais mėgina pasitelkti jos teikiamas galimybes: fiksuoja kelionių įspūdžių ir literatūros kūrinių inspiracijų sąrašus lyg tam tikrus tapybinių idėjų „archyvus“, eksperimentuoja su fotografija, sumaniai naudojami eskizais. Kaip aiškina tyrinėtojas H. Damisch, net pats dienoraščio rašymas turi šią mnemotechninę funkciją – užrašai užpildo intervalus tarp tapybos seansų ir taip tęsia „tapybinės“ minties pulsaciją<sup>12</sup>. Prisiminimo galia, kurioje glūdi vaizduotės atsiskleidimo resursai, veda prie netikėtų tikrovės „at-

vėrimų“ („Atmintyje išlikę atsiminimai apie matytus paveikslus pripildo mane jausmų, pažadina visą mano esybę; jie veikia lygiai taip pat, kaip ir visi tie reti ir gyvi, gyvenimo keliuose kartais suintensyvėjantys prisiminimai, ypač iš pačių ankstyviausių metų“<sup>13</sup>).

Delacroix apmąsto ir fiksuoja tapybinio vaizdinio formavimosi kelią, kokį nueina vaizdinys – nuo pradinio išpūdžio iki efekto, nuo pirminio reginio iki plastinės struktūros. Tačiau tai ne tik „nematomas“ – vien atmintyje besiplėtojantis vaizdinys. Delacroix užrašuose akivaizdus naujo – impresionistinio požiūrio į gamtos objektą ir paveikslą sąrangą išsiskleidimas. Klasikinių tapybos dėsnių ir taisyklių reflektavimas ir kartu aprašomi gamtos išpūdžiai lemia savotišką jo minties įtampą. Išorinės tikrovės impulsai ir pačioje Delacroix tapyboje turi lemiamą reikšmę, kitaip negu tiesioginio įsijautimo neturinčios fantazijos. Pasak Delacroix, be šio organinio ryšio su tikrove tapybinė plastika lengvai nukryptų į paviršinę estetizaciją arba „subyrėtų į medžiagą“ – pavienius vaizdus, kopijuojamas detales. Ši gyva tikrovės vaizdo kontempliacija dar geriau parodo vaizduotės „siūbavimą“, tarsi užpildo joje tvyrantį numanomą paveikslą reginį. „Tai tikslumas, kurio reikia mano vaizduotei“, – stebėdamas jūros uosto motyvą rašo Delacroix: „[...] greitai traukamos laivų virvės ir lynai iš esmės nėra svarbūs, nes jų spalva ir forma skirti išpūdžiui sukurti, – taip, kaip aš jį matau. Tikslų vaizdą sukuria ne aiškus pagrindinių daiktų pavaizdavimas, o jų ryšių paisymas. Beje, tai, ką išvelgiu jūros peizaže, tinka ir kitiems siužetams.“<sup>14</sup> Ši

lemiamą išpūdžio ir numatymo jungtis, turinti visam romantiniam menui būdingą idealizacijos atspalvį, Delacroix požiūriu veikia kaip lemiamas faktorius net jo vadinamajame „realistiniame“ mene (neklasicistinėje J. L. Davido ir J.-A. Ingreso tapyboje), ar fotografijoje (su ja jis eksperimentavo kurdamas įvairias Rytų kraštų inscenizacijas). Vizija perdirba bet kokią vaizdų ir impulsų medžiagą, pats tikrovės objektų „atpažįstamumas“ čia tarsi nebereikalingas. Tiksliau – jis tampa vizijos dalimi, spalvų, linijų, potėpių kuriamu pavidalu. Jis pažymi: „Keistas dalykas, kad tapyboje malonumą teikia objekto panašumas, kuris mums savaime nėra malonus“<sup>15</sup>, arba teigia, jog „idealizacija būtina tam, kad paveikslas nenusileistų gamtos vaizdui, kurio prisiminimą išsaugo žiūrovo sąmonė.“<sup>16</sup> Su ta įsivaizduojamą, idealios harmonijos ir tvarkos vizija susijęs pačios tapybos tobulumo siekis, kartu ir pastanga išvengti formos ribotumo ar sustabarėjimo.

Kita vertus, Delacroix pastabos apie plastinės vaizduotės veikimą – jos laisvą manipuliavimą atpažįstamų vaizdų medžiaga, „tikroviškumu“ – gana drąšios pagal jo laikotarpio tapybos suvokimą. Pavyzdžiui, teiginys apie būtinybę tapti „paaukoti“ daugybę nereikalingų stebimo vaizdo dalių galėtų būti prilygintas savotiškam tikrovės vaizdo dekonstravimo veiksmui<sup>17</sup>. Aprašydamas medžio motyvą ir jo pavidalų kaitą, atsirandančią stebint iš skirtingo atstumo, Delacroix atranda, kad tapybiniam vaizdinui pakanka vien kokio nors spalvinio, šviesos ar judesio išpūdžio, vien pastebėtos deformacijos ar detalių susikeitimo ir jie tampa tapybinio motyvo

idėja, naujų vaizdinių impulsais – pavyzdžiui, didingumo nuojautos reprezentacija, kurią jam sukelia stebimas medžio masyvas<sup>18</sup>. Visa tai patvirtina, kad individualiam tapytojo „matymui“, formos jutimui ir išivaizdavimui pajungiamas tikrovės savybių plastiškumas – o ne priešingai, kai vadovaujantis mimetinio meno „įpročiu“, jos kyla iš pasimėgavimo stebimų formų „kartojimu“. Formos vizija priverčia tikrovę matyti „vaizduotės akimis“, paversti vaizdus savo sielos atspindžiu.

Panašiai Delacroix aiškina ir tapybos priemonių ir metodų specifines galimybes. Naujai pasitelkiamos senųjų meistrų naudotos kompozicijos schemas – pavyzdžiui, ovalo („kiaušinio“) forma, iš kurios gaunamos proporcijos, judesiai, atskiros kompozicijos dalys – tarsi iš vienos masės ar branduolio<sup>19</sup>. Delacroix akcentuoja tūrinės erdvės jutimo momentą bei „kompozicinio judesio“ veikimą, kuris perkonstruoja išankstines schemas ir kurio pagava yra pagrindinis techninis paveikslo „išbaigimo“ tikslas. Taip neišvengiamai užsimenama ir apie „neužbaigtumo“ keliamą įspūdį, nes nebūtinai tiksliai nutapyti paveikslo elementai yra tikrosios jo „sudedamosios dalys“. Svarbus pats struktūros formavimas, kur ir neužtapyti plotai gali nužymėti visumos viziją. „Impresionistinis“ eskizas, linijinio piešinio laisvumas jo sampratoje išreiškia visą apibendrintą vaizdinį ir yra siekiamybė, ką reikia tik atskleisti tapant („Tapyboje jau pirmajame eskize glūdi galia sukelti numanomą vaizdinį. [...] Tapyboje vos apmestas kontūras yra persmelktas tikro jausmo“<sup>20</sup>). Spalvos galia, kuriai teikiama ypač didelė reikšmė, taip pat sie-

jama su pačios vaizdo architektonikos kūrimu, su erdvės planų išdėstymu, atmosferos, gylio ir judesio perteikimu (italų renesanso ir baroko meistrų pavyzdžiu). Delacroix nuolat kartoja, kad tikrovėje akis nemato jokių linijų ir niekas nėra „apibrėžta“: „Iš tikrųjų nėra nei šviesos, nei šešėlių. Yra kiekvieno objekto spalvos masė, kuri iš skirtingos vietos kitaip reflektuoja.“<sup>21</sup> Be to, su individualiu spalvos pojūčiu siejama ir vizualinio įspūdžio jėga, netarpiškumas.

Visi šie svarstymai paženklinti nuolatinio vidinio kūrybos proceso dramatinio, tai galima pajusti skaitant Delacroix užrašus, nuolat galynejantis su neužbaigtumo, eskiziškumo ir techninio virtuozizmo kuriamu efektu, kitaip tariant – su visu tuo, kas netelpa į konkrečios vizijos rėmus. Regimybė čia nuolat sąveikauja su išivaizduojamybe pačiame tapyimo veiksmo. Įspūdžio ir prisiminimo galios papildo ir kaitaliojasi tarpusavyje, tarp jų nusidriekia tapybinė vizija sutapdama su formos vaizdiniu: „[...] tapyimo džiaugsmas gimsta manyje iš laisvės jausmo, kuriuo aš mėgaujuosi matydamas paprastus daiktus, taip pažįstamus mano akiai.“<sup>22</sup> Spalvinių santykių įtampas, medžiagiškumo užuominos – kaip ir kiti atpažįstamos tikrovės elementai – palengvina reginio „prisiminimą“ ir kartu nukelia į vaizdinių tikrovę. Plastinė vaizduotė paradoksaliu būdu padeda išgauti „dematerializacijos“ efektą.

Delacroix mintis, kad linijos ir spalvos, nepriklausomai nuo tikrovės vaizdavimo, kuria harmoniją, pasikartojo XX a. tapytojų–modernistų manifestuose, tapybinės laisvės ir autonomiškumo postulatuose: „tapyba yra plokščias pa-

viršius, padengtas spalvomis, sujungtomis tam tikra tvarka, [...] dar prieš reprezentuojant bet kokį dalyką.“<sup>23</sup> Šis vidinės vizijos, numatymo, pajautos aprioriškumas, galima sakyti, ilgainiui virto ima-

nentiniu tapybos elementu. Tačiau šiuolaikinėje tapyboje jį išsaugo tik kai kurios abstraktesnės tapybos formos pratęsdamos tokį romantinio tikrovės „matymo“ savaimiškumą.

## POST SCRIPTUM

Pasitikėjimas Delacroix puoselėta me-nine regimybe ir vaizduotės galia – kaip stipriausiu saitū, išsaugančiu tikrovės įspūdžius, – virto pačios vaizdo materializacijos ir performavimo galios sureikšminimu nepaliekant erdvės kuriančiosios vaizduotės veikimui. Pasak É. Gilsono, Delacroix plėtoti vaizdo gryninimo metodai, laisvo formos žaismo siekiamybė buvo išplėtoti iki kraštutinumo – nueinant iki ribos, kai „paaukojamos“, mini-

mizuojamos visos regimojo vaizdo dalys, užsidaroma savi-referentiškų formų rate<sup>24</sup>. Postmodernistų polinkis atskirti tai, kas reprezentuojama, nuo gelminių ekspresijos impulsų susiaurina tapybos sampratą. Šiuolaikinėje tapyboje iš tiesų susinivelioja materialumo ir antjusliškumo, mechaniškumo ir vitališkumo lygmenys, o tai būdinga suprekintoje vizualinėje terpėje cirkuliuojantiems vaizdams.

## Literatūra ir nuorodos

- <sup>1</sup> Robert A. Nisbet. *Sociologijos tradicija*. Iš anglų k. vertė D. Gudelis. – Vilnius: Pradai, 2000, p. 29.
- <sup>2</sup> Paul de Man. *The rhetoric of romanticism*. – New York: Columbia University Press, 1984, p. 4.
- <sup>3</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*. – Москва: Искусство, 1950, т. 2, с. 235–236.
- <sup>4</sup> Eugène Delacroix. *Journal (1822–1863)*. Textes choisis et présentés par Yves Hucher et René Huyghe. – Paris: Union Générale d'éditions, 1963, p. 58.
- <sup>5</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 282.
- <sup>6</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 231.
- <sup>7</sup> George Mras. *Eugène Delacroix's Theory of Art*. – Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1966, p. 32.
- <sup>8</sup> Шарль Бодлер. *Об искусстве*. – Москва: Искусство, 1986, с. 81.
- <sup>9</sup> Andrew Bowie. *Music, Philosophy and Modernity*. – New York: Cambridge University Press, 2007, p. 58.
- <sup>10</sup> Clement Greenberg. *The collected essays and criticism*. Edited by J. O'Brian. – Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 26.
- <sup>11</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 1, с. 10.
- <sup>12</sup> Eugène Delacroix. *Journal, 1822–1863*. Preface de H. Damisch; introduction et notes par A. Jobin. – Paris: Plon, 1996, p. XVI–XIX.
- <sup>13</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 1, с. 395.
- <sup>14</sup> Eugène Delacroix. *Journal, 1822–1863*, p. 240.
- <sup>15</sup> Eugène Delacroix. *Journal, 1822–1863*, p. 206.
- <sup>16</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 96.
- <sup>17</sup> George Mras. *Eugène Delacroix's Theory of Art*, p. 22–23.
- <sup>18</sup> George Mras. *Eugène Delacroix's Theory of Art*, p. 22–23.
- <sup>19</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 19.
- <sup>20</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 13.
- <sup>21</sup> Eugène Delacroix. *Journal, 1822–1863*, p. 118–120.
- <sup>22</sup> Эжен Делакруа. *Дневник Делакруа*, т. 2, с. 18.
- <sup>23</sup> Étienne Gilson. *Painting and Reality*. – New York: World, 1961, p. 113 (cituojamas tapytojas M. Denis).
- <sup>24</sup> Étienne Gilson. *Painting and Reality*, p. 134–135.