

# Kaip medžiaga medžiaga mėgdžiojo: istorinio dekoratyvinio popieriaus tyrinėjimai

Ieva Rusteikaitė

Vilniaus universiteto biblioteka  
Vilniaus dailės akademija  
Vilnius University Library  
Vilnius Academy of Arts  
E-mail: [ieva.rusteikaite@gmail.com](mailto:ieva.rusteikaite@gmail.com)

**Santrauka.** Straipsnyje, peržengiant kurios nors vienos humanitarinių mokslų disciplinos rėmus, įvairiais aspektais apžvelgiami kelerius metus trunkantys autorės istorinio dekoratyvinio popieriaus tyrinėjimai. Į šio iš pažiūros itin specifinio, efemeriško ir dažniausiai kitas medžiagas imituojančio popieriaus pavyzdžius, pritaikytus XVIII–XIX a. spausdintų ir rankraštinų knygų įrišuose, siūloma žvelgti kaip į anoniminius praeities dirbinius, kuriuos ryškiausiai apibūdina jų medžiagiškumas, į tyrimą įtraukiantis ir paties tyrinėtojo jusles. Greta istorinės pagrindinių popieriaus dekoravimo technikų Europoje apžvalgos, analizuojama šio taikomąją funkciją atliekančio dekoratyvaus elemento vieta trimatėje knygos struktūroje. Antroje straipsnio dalyje prisiliečiama prie aktualios, bet iki šiol semiotiniuose tyrimuose mažiau dėmesio sulaukusios plastinio ornamento diskurso problemos. Atidžiau analizuojant keletą konkrečių dekoratyvinio popieriaus ornamentavimo pavyzdžių, keliami įvairūs reikšminės ornamento sąrangos ir jos poveikio klausimai. Galiausiai, įterptas į tam tikrų XVIII a. Europos visuo-  
menės įpročių, poreikių ir pomėgių kontekstą, dekoratyvinis popierius ir jo ornamentinė kalba išsiskleidžia kaip įvairiasluoksnis, kultūriškai apibrėžta reikšmę turintis dirbiny.

**Raktiniai žodžiai:** dekoratyvinis popierius, ornamentas, dailieji amatai, knygos istorija, plastinė semiotika.

Received: 13/07/2023. Accepted: 26/10/2023.

Copyright © 2023 Ieva Rusteikaitė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## On Materials Imitating Materials: Exploring Historical Decorated Papers

**Summary.** Crossing the boundaries of any one discipline, the article provides an overview of research into historical decorated paper conducted by the author over the last several years. Examples of this seemingly very specific, ephemeral material, considered as an imitation of other materials, applied in bindings of printed books and manuscripts during the 18th and 19th centuries, are presented as anonymous artifacts of the past, strikingly characterised by their own materiality and thus involving also the researcher's senses. Besides a historical overview of the main techniques of paper decoration in Europe, the place of this applied decorative element in the three-dimensional structure of the handmade book is also explored. The second part of the paper addresses the relevant problem of ornament as a plastic discourse, which has so far received less attention in semiotic research. Through a closer analysis of a several samples of decorated paper, questions about the semantic structure of the ornament and its effects are raised. Finally, when placed in the context of certain habits, needs and interests of eighteenth-century European society, decorated paper and its ornamental language emerge as a multilayered object with a culturally defined meaning.

**Keywords:** decorated paper, ornament, decorative arts, book history, plastic semiotics.

Viename iš naujausių savo darbų apie ne-daiktus filosofas ir kultūros teoretikas Byung Chul Hanas teigė, jog nenuilstanti ir triukšminga mus supančio pasaulio skaitmenizacija per pastaruosius dvidešimt metų Vakarų visuomenę vis labiau atitolina nuo „tylių“, „šilumą skleidžiančių“ analoginių daiktų, o gebėjimas žavėtis ar net guostis jų ramiu ir materialiu daiktiškumu tarsi vis labiau priklauso praeities praktikoms (Han 2021). Kiek paradoksalu, – o gal tai kaip tik tėra kita to paties reiškinių pusė, – kad pastaraisiais dešimtmečiais pastebimai suintensyvėjusi atminties institucijose saugomų objektų skaitmenizacija interneto erdvę pripildė istorinių muziejinių artefaktų, pasižyminčių būtent ypatingu daiktiškumu ir medžiagiškumu, reprodukcijomis. Dalis šių objektų tiesiog dėl nežinojimo apie juos arba dėl apribotos institucinės prieigos anksčiau turėjo kur kas mažiau galimybių patekti tiek į platesnės v visuomenės, tiek į tyrinėtojų akiratį. Viena vertus, tokių artefaktų istorijos pasitelkiamos kaip nors ir neilgaamžiai, bet gana patrau-

klūs siužetai naujų vizualių impulsų trokštantiems interneto vartotojams. Kita vertus, dažnas atvirumo politiką taikančių atminties institucijų tikslas yra ne tik sudominti plačiąją visuomenę, bet ir sudaryti palankesnes sąlygas įvairių sričių ir šalių tyrėjams praturtinti vykdomus tyrimus naujais šaltiniais. Panašių tikslų siekta ir 2021 metų rudenį Vilniaus universiteto bibliotekos parengtoje virtualioje penkių dalių parodoje *Puošnaus popieriaus pasakojimai* (rengė Gediminas Bernotas, Ieva Rusteikaitė ir Marija Šaboršinitė)<sup>1</sup>. Paroda skirta supažindinti su iš pažiūros gana specifiniu istorinio rankų darbo dekoratyvinio popieriaus fenomenu. Tokiu popieriumi ypač dažnai puoštos knygos, o Vilniaus universiteto bibliotekoje saugoma nemažai pavyzdžių, panaudotų XVIII–XIX a. spausdintuose ar rašytuose dokumentuose. Jie atspindi tiek vietinius, tiek visos Europos knygos dekoru aspektus.

Parodos pasakojime pristatant penkias seniausias dekoravimo technikas – ksilografinį, taškytąjį, marmuruotą, kleisterinį ir brokatinių popierių – ypač akcentuoti technologiniai dekoravimo aspektai. Tai yra iki šiol labiausiai ištyrinėta šios istorinės medžiagos dalis, be to, pats popieriaus ir senosios rankų darbo knygos medžiagiškumas bei jų teikiama juslinė patirtis atrodo būtina prielaida šiems materialiams objektams geriau pažinti ir suprasti. Dėl to parodoje šie eksponatai, ar tiksliau jų paviršiai, nagrinėjami lyg per savotišką didinamąjį stiklą, skaitmeninę ekrano lupą. Tokiu būdu atskleidžiami dažų ir kitų medžiagų sluoksniai, tekstūros, ornamento detalės, laiko patinos sluoksnis ir pan. Kuriant pasakojimą pasirodė, jog skaitmeninė optika leidžia šiuos medžiagiškus aspektus išskleisti netgi geriau nei tai būtų galima padaryti fizinėje parodos erdvėje. Šitaip, viena vertus, atsiskleidė jau žinomi virtualios realybės paradoksai, tikroviškumo ir kūniškumo siekis per iliuzinius efektus (Žemaitytė 2016; Moens 2018). Kita vertus, pats aptarimo objektas – senovinė rankų darbo knyga ir dekoratyvinis popierius joje – jau vien dėl savo istoriškumo tapo daugiasluoksniu kultūriniu tekstu, kuris pereidamas iš vieno konteksto (XVIII a. parankus objektas) į kitą (virtualus eksponatas XXI a.) aktualizavo anksčiau paslėptus savo aspektus.

Šį tekstą reikėtų laikyti minėtos parodos tęsiniu ir tam tikru jos komentaru, kuriame vienoje vietoje sutelkiami pastebėjimai tyrinėjant įvairių knygų puošyboje XVIII–XIX a. naudotą dekoratyvinį popierių. Popieriaus pavyzdžiai pasitelkiami kaip atspirties taškas aptariant (o iš tiesų – veikiau iškeliant) klausimus apie medžiagiškumo, dekoru ir ypač ornamento juslinę reikšmę. Taigi, tekste siūloma ne tiek metodiškai nuosekli analizė, kiek bandymas sudėlioti gaires prieigai prie tam tikros rūšies objektų, kuriuos nebūtų klaidinga vadinti semiotiškais. Jei medžiagiški kultūriniai artefaktai, kaip plastinėmis ir vizualiomis savybėmis pasižymintys diskursai, yra laikytini tam tikrais praeities amatininko arba amatininko-užsakovo bendradarbiavimo metu sukurtais pasakymais, analizuojant tai, kaip jie buvo pasakyti (t. y. padaryti), taip pat galima aiškintis, kokius prasminius efektus jie galėjo kelti atitinkamo laikotarpio visuomenėje, taip pat – kokius kelia šiandien.

Pirmiausia tekste trumpai pristatomos popieriaus dekoravimo technikos ir kai kurie istoriniai bei technologiniai aspektai. Paskui pateikiama skirtingomis technikomis dekoruoto popieriaus vizualinio diskurso analizė, kurioje vienas svarbiausių vaidmenų tenka ornamentinio „teksto“ sąrangai. Galiausiai, apibendrinančioje šio plastinio diskurso interpretacijoje siūloma atsižvelgti į galimas šio artefakto naudotojų ir suvokėjų perspektyvas XVIII a. kultūriniame kontekste.

## **Dekoratyvinius popierius kaip tyrimo objektas**

Europos amatams iki XIX a. pabaigos būdinga tai, kad, nors aukštos kokybės dirbiniai pasiturinčiuose sluoksniuose buvo vertinami, jiems sukurti reikalingas rankų darbas tokio paties prestižo neturėjo (Shapin 1989). Dėl to dauguma amatininkų liko anonimais, savo pėdsakus istorijoje palikusiais daugiausia ne rašytiniuose šaltiniuose, o pačiuose dirbiniuose – tik ne kaip sąmoningą parašą, o kaip savitą technologinį braižą. Tokie patys bevardžiai yra ir dauguma su knygos menais susijusių dirbinių bei jų kūrėjų: knygrišių, pergamentininkų, odininkų, popierininkų, skriptorių ir

spaustuvėse dirbusių amatininkų. Ne išimtis ir absoliuti dauguma popieriaus dekoruotojų bei jų gaminių.

Amatininkams nepalikus daugiau pėdsakų, o jų darbo įrankiams sunykus, išlikę dirbiniai tampa pagrindiniu, o neretai ir vieninteliu informacijos šaltiniu gilinantis tiek į paties dirbinio, tiek į tam tikro amato istoriją. Taikomojoje dailėje yra įprasta, kad tokio tipo artefaktai dažniausiai rūšiuojami ne tik chronologiškai, bet ir pagal atliekamą funkciją, panaudotas medžiagas, jie nagrinėjami atlikimo technikos, formos ir stiliaus požiūriu (Mickūnaitė 2012: 17–29). Be to, puošybos detalės ir ornamentas neretai tampa savotišku raktu ne tik į „biografines“ konkretaus daikto detales, bet ir bandant atkurti vizualią epochos kalbą (Aleksandravičiūtė 2014: 23). Lyginamosios analizės būdu siekiama nustatyti jų vietą tam tikroje panašių dirbinių visumoje. Tokius tyrimo metodus ypač praturtina materialiosios kultūros tyrimuose išplėtotą fenomenologinę prieigą (Ingold 2000; Hallam et al. 2014). Nors teorija plačiai vystyta archeologijoje ir antropologijoje, į meno kūrinius žvelgiant kaip į materialius objektus, ji taikoma ir menotyroje (Hermens 2012; Burghartz et al. 2021). Ją pasirinkusiam tyrinėtojiui tenka mokytis „skaityti“ ir interpretuoti dirbiniui panaudotas medžiagas, jo konstrukciją ir mėginti suprasti, kokią kultūrinę reikšmę turėjo vienas ar kitas amatas, artefaktas ar konkreti medžiaga.

Rankų darbo epochoje, trukusioje iki pramonės revoliucijos, daugelį medžiagų pasigaminti ir paruošti naudojimui turėdavo patys amatininkai. Kūrybiškai sprendžiant šias ir kitas su daikto ar įrankio konstravimu susijusias problemas skleidavosi jų išradin-gumas. Dėl šių priežasčių kiekvienas tokios epochos dirbinys išlieka unikalus, jį vertinti reikia atskirai ir atitinkamame kontekste. *De visu* analizės metu atliekama išsami atskirų artefakto konstrukcijos ir medžiagų studija padeda rekonstruoti jo sukūrimo aplinkybes bei išryškinti amatininko „dialogą“ su atitinkamomis medžiagomis, įrankiais ar būsimu dirbinio naudotoju. Puošnių daiktų atveju ypač gerai atsiskleidžia Claude’o Lévi-Strausso suformuluota mintis, kad dailiuosiuose amatuose „objektas, jo funkcija ir jo simbolis yra glaudžiai sunerti vienas ant kito ir sudaro uždara sistemą“. Per

poreikį sukurti funkcionalų dirbinį taip pat užsimezga amatininko dialogas su modeliu (taigi, ir su kanonu bei tradicija), medžiaga ir būsimu dirbinio naudotoju (Lévi-Strauss 1997: 40–41).

Iki šiol atlikti negausūs istorinio dekoratyvinio popieriaus tyrimai daugiausia grįsti formaliųjų bruožų analize ir palyginimu (Haemearle 1961; Wolfe 1991; Vélez Celemín 2012; Doizy 1996; Krause 2016; Loring 2008; Marks 2016; Quillicci 1988; Infelise 1980). Susitelkus į technines klasifikacijos problemas, kaip tam tikras kultūrinis fenomenas dekoratyvinis popierius nagrinėjamas ypač retai ir dažniausiai tik kitų klausimų kontekste (Taukinaitytė-Narbutienė 2006; Klajumienė 2015: 257–329). Istoriniu dekoratyviniu popieriumi sutartinai yra laikomas toks popierius, kurį dekoruojant įvairiomis priemonėmis transformuojamas jau pagaminto balto popieriaus lakšto paviršius. Šiuo požiūriu, pačia seniausia popieriaus dekoravimo technika galima laikyti paprasčiausią lakšto paviršiaus nudažymą kokia nors spalva (Vélez Celemín 2012: 315–316). Toks dekoravimo būdas techniškai skiriasi nuo spalvoto popieriaus, kurį sudaro jau gamybos metu nudažyta plaušų masė, iš kurios išliejamas lakštas<sup>2</sup> (Krause 2016: 18–19; Brückle 1993). Taigi dekoratyvinio popieriaus tyrinėtojo dėmesys daugiausia krypta į labiausiai amatininko transformuotą popieriaus lakšto vietą – jo paviršių. Siekiant apibrėžti dekoravimo techniką, jame nagrinėjama spalvinė gama, dažų tekstūra, paviršiaus reljefas, ornamento piešinys ir tai, kas vaizduojama. Taip pat galima teigti, kad tokiu būdu semiotizuojamas tik popieriaus lakšto aversas, bet ne reversas. Pati popieriaus tekstūra dažniausiai yra užmaskuojama ir naudojama tik kaip ornamento pagrindas, tačiau kai kuriais atvejais balto popieriaus plotai taip pat įtraukiami į rašto schemą, taigi ir į reikšmės kūrimo bei pagavos procesą (Kress, Leeuwen 2006: 223–225).

Plačiai ornamento temai menotyroje yra skirta begalė veikalų (Riegl 1992; Schafter 2003; Gombrich 2012 ir kt.), tačiau dekoratyvinio popieriaus tyrimuose jis dažniausiai aptiriamas gana bendrais bruožais aiškinant daugiausia technologinę rašto suformavimo pusę arba pateikiant trumpą ir formalų dekoratyvinio rašto aprašą

šios srities kataloguose (Quillici 1988; Marks 2016 ir kt.). Vis dėlto, pažvelgus į ornamentą kaip į tam tikrą plastinį diskursą, atrodo, kad šioje srityje iki šiol menkai taikyti plastinės ir figūratyvinės semiotikos įrankiai galėtų praplėsti bandymus suprasti, kaip veikia tokio tipo diskursas tiek istoriniuose, tiek šiuolaikiniuose artefaktuose (Greimas 2006; Andriušytė 1997; Leeuwen 2011).

Atskirai pažymėtina, kad popieriaus dekoruotojų dirbiniai pasižymėjo tarpiniu iki galo neužbaigto gaminio statusu. Dekoratyvinio popieriaus lakštas tikrąją paskirtį išpildydavo kitų amatininkų dirbiniuose, t. y. suformuotas ir pritaikytas kokiam nors parankiam objektui – knygai, baldui, skryniai, patalpų interjerui papuošti. Dėl įvairių aplinkybių daugiausia šios medžiagos panaudojimo pavyzdžių išliko būtent knygose, saugomose įvairiuose pasaulio dokumentinio paveldo rinkiniuose istorinėse bibliotekose ir muziejuose – vietose, nuo seno itin palankiose saugoti įvairiems objektams. Veikiausiai dėl šios priežasties dekoratyvinio popieriaus istorija ypač dažnai yra rašoma knygos istorijos tyrėjų (Wolfe 1991; Vélez Celemín 2012; Doizy 1996; Marks 2016 ir kt.).

Nagrinėjant dekoratyvinio popieriaus pavyzdžius knygų įrišuose, medžiagišką tyrimo objektą sudaro mažiausiai trys skirtingų amatininkų ir skirtinguose apdirbimo procesuose transformuoti istoriniai rankų darbo gaminiai: baltas popieriaus lakštas, dekoratyvinio popieriaus lakštas ir knygos įrišas. Atitinkamai, visus šiuos dirbinius sieja ir tam tikras hierarchinis priklausomybės ryšys, nes viena yra pritaikoma kitam, kaskart sukuriant vis sudėtingesnę objektą: popierininkų malūnuose pagamintas balto popieriaus lakštas būdavo ornamentuojamas dekoruotojų, o tada knygrišiai juo puošdavo knygų įrišus. Taip pat neretai popierių dekoruodavo ir patys knygrišiai.

Šios ir kitos praktikos liudija, kad kultūrinių artefaktų pasaulyje medžiagos yra linkusios būti drauge, viena kitos apsuptyje ir itin retai po vieną (Lehmann 2012). Vienos medžiagos buvimas dažnai yra būtina kitos medžiagos buvimo sąlyga, viena medžiaga yra kitų žaliava ir sudedamoji dalis<sup>3</sup>. Tokį pliuralistinį medžiagų būvį atspindi ir tai, kaip vienos medžiagos „apsimeta“ kitomis. Deko-

ratyvinio popieriaus ornamento motyvai, jų variacijos ypač gerai padeda atskleisti ištiesą iliuzinį tinklą, kuriame laikui bėgant susipynė tiek pačios viena kitą imituojančios dekoravimo technikos, tiek nuorodos į kitokius dirbinius ir natūraliojo pasaulio objektus.

## Dekoratyvinio popieriaus rūšys

Kaip ir daugelis klasifikacijų, nusistovėjęs dekoratyvinio popieriaus rūšiavimas pagal penkias pagrindines rankų darbo technikas – į ksilografinę, brokatinę, marmuruotąją, taškytąją ir klesterinę popierių – yra sąlyginis, o dalį istorinių pavyzdžių tenka priskirti gana miglotai „mišrios technikos“ kategorijai. Šias penkias istorines technikas pagal jose vyraujančią atlikimo principą galima skirstyti į spaudos, taškymo dažais (taškytines) ir dažymo-piešimo (pieštines) technikas. Jos taip pat gali būti skirstomos į dažniau profesionaliai popieriaus dekoravimu užsiimdavusių amatininkų naudotas technikas ir į kitų profesijų atstovų, pavyzdžiui, knygrišių, futbolininkų ar baldžių, taikytas dekoravimo technikas. Abiejų šių grupių amatininkų technologiniai įgūdžiai ir turimas priemonių inventorių gana smarkiai skyrėsi ir tiesiogiai veikė galutinį jų darbo rezultatą.

Spaudos technikų kategorijai priklauso ksilografinio<sup>4</sup> (1 pav.) ir brokatinio<sup>5</sup> (2 pav.) popieriaus dekoravimo būdai. Nors visi procesai atlikti pasitelkus rankų darbą, abiem spausdintinėms technikoms būdingas tam tikras mechanizmas. Vaizdo reprodukovimas klišėmis ir galimybė kurti kone begalines jo kartotes – esminė spaudą, kaip masinės produkcijos pirmtakę, apibrėžianti savybė. Net ir tais atvejais, kai atspausdintą ornamentinį piešinį tekdamo spalvinti ranka, spalvinimo procesas taip pat būdavo iš dalies mechanizuotas, spalvinant per kiekvienai spalvai skirtus trafaretus (Primeau 2013). Spaudos technikas popieriui dekoruoti taikė specialiai tuo užsiimantys profesionalūs amatininkai – tai atspindi gana gerai organizuotas jų darbo padalijimas į tam tikras operacijas (Doizy 1996: 23–25).





1 pav. Knygos viršeliai aptraukti ksilografiniu popieriumi:  
a – vienspalviu (*PRZYWILEIE Y KONSTYTUCYE SEYMOWE [...]*.  
Varšuva, 1764. VUB IV 24867). b – kelių spalvų (Jan Morawski. *DUCH-  
OWNA THEOLOGIA, ABO KOSCIOŁ DUCHA S. [...]*. Poznanė, 1695.  
VUB III 1019).



2 pav. **Brokatinio popieriaus priešlapiai** (Jacobus Wallius.  
*Poematum libri novem [...]*. Niurnbergas, 1737. VUB III P 273).



3 pav. **Marmuruoto popieriaus priešlapiai** (Jean François de La Harpe. *ABRÉGÉ DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DES VOYAGES* [...]. 8 t. Paryžius, 1780. VUB Lelev. 335/8).



4 pav. **Taškytojo popieriaus priešlapiai**  
(*SOWITA WINA* [...]. Vilnius, 1621. VUB III 11535).

Taškytinės technikos aprėpia marmuruotą<sup>6</sup> (3 pav.) ir taškytąjį<sup>7</sup> (4 pav.) popierių. Marmuruotas popierius, dėl neišprastos atlikimo technikos kurį laiką laikytas paslaptingu optiniu ir cheminiu reiškiniu, pirmiausia patraukė išsilavinusio sluoksnio atstovų dėmesį. Geras to pavyzdys – pirmasis Europoje 1646 m. išspausdintas marmuravimo proceso aprašymas Atanazijaus Kircherio veikale *Ars magna lucis et umbrae* (Wolfe 1991: 3; Kircher 1646). Tokia technika ne tik buvo labai sudėtinga, bet ir atlikimo požiūriu netilpo į jokių iki tol įprastus popieriaus ar audinio paviršiaus perkeitimo spauda, piešiniu ar dažymu sampratų rėmus. Vieni pirmųjų Europoje rytietišku marmuruoto popieriaus pavyzdžių įsigiję vokiškų kraštų aristokratai XVI a. šį popierių vertino kaip ypatingą įdomybę ir kaip atskirą lapą įklijuodavo į vadinamuosius draugystės albumus<sup>8</sup> (Wolfe 1991: 3). Dėl technikos sudėtingumo ir specifiškumo marmuruotojai ilgainiui specializavosi ir Šv. Romos imperijoje bei Prancūzijoje būrėsi į atskirus cechus, aprūpinusius nemažą dalį Europos knygrišių ir kitų amatininkų profesionaliai marmuruotu popieriumi, įsigytu tam tikrose prekybos vietose (Wolfe 1991: 50).

Galima spėti, kad popieriaus marginimas aptaškant paviršių (t. y. taškytasis popierius) galėjo gimti ir iš pirmųjų, tikriausiai nesėkmingų bandymų atkartoti rytietiškas popieriaus marmuravimo technikas. Net ir vėliau, šias technikas įvaldžius Europoje, marmuravimo technika išliko gana sudėtingu specializuotų žinių reikalaujančiu užsiėmimu. Tikėtina, kad vyraujanti marmuruoto popieriaus mada paskatino knygrišius pastarojo trūkumą spręsti pasitelkiant taškymo techniką kaip lengvesnį ir greitesnį „marmuravimą“. Vis dėlto knygrišių igūdžiai pirmiausia buvo sutelkti į savojo amato niuansus. Ar dėl ekonominių sumetimų, ar dėl igūdžių stokos knygrišių taikyti dekoravimo būdai kartais nukrypėdavo nuo profesionalių dekoratyvinio popieriaus gamintojų darbo principų. Tačiau būtent dėl to jie daug aiškiau liudija kūrybingą vaizduotę, pasireiškusią tuomet, kai vienos srities meistrai tapdavo tam tikrais kitos srities meistrautojais.

Trečiajai pieštinėmis siūlomų vadinti technikų rūšiai galima priskirti kleisterinį popierių<sup>9</sup>. Maždaug XVII a. viduryje Šv. Romos

imperijos pietuose meistrai popieriaus puošybos tikslais ėmė naudoti dažus, pagamintus iš augalinės kilmės (miltų) klijų, kitaip vadinamų kleisteriu, sumaišytų su pigmentu ar dažikliu. Miltų kleisteris nuo seno naudotas kaip pagrindinė klijavimo medžiaga įvairiose srityse. Be to, amatininkai, įskaitant popieriaus gamintojus bei knygrišius, šias kasdienio naudojimo medžiagas dažnai pasiruošdavo patys (Faust 1987: 80–82). Tad priešingai nei, pavyzdžiui, kone alchemine laikyta marmuravimo technika, dominusi baroko epochos intelektualus, kleisterinio popieriaus gaminiai priklausė „virtuvės sferai“, o ji pasigaminti teoriškai galėjo daugelis. Matyt, dėl šių priežasčių, greta taškytojo popieriaus, tai buvo kita tarp knygrišių itin populiarė dekoravimo technika.

Dekoruojant šiuo būdu iš dar neišdžiūvusio dažų sluoksniu, kuriuo padengiamas popieriaus paviršius, norimas raštas suformuojamas įvairiausiomis po ranka pasitaikiusiomis priemonėmis, pavyzdžiui, popieriaus ar audinio gniužulėliais, kempinėmis, kartono, medžio, kaulo gabaliukais, juostelėmis ar mentelėmis (5a pav.). Kartais kleisterinio popieriaus pavyzdžiuose galima rasti ir spaudos elementų. Vis dėlto dažniausiai šią techniką iš kitų minėtų išskiria panašumas į piešimo procesą: raštas suformuojamas ranka kuriant daugiau ar mažiau laisvą ir todėl unikalų piešinį. Būdinga, kad kleisterinio popieriaus raštai dažniausiai yra gana stambūs ir abstraktūs, mat smulkias ir tiksliai piešinio linijas išgauti šiais klampiais dažais beveik neįmanoma. Nepaisant to, technika raštui suteikdavo kitą, kiek netikėtą trimatės erdvės optinį efektą.

Tikriausiai nebūtų klaidinga manyti, kad kleisterinis popierius buvo įkvėptas specialių įgūdžių ir įrankių reikalavusių marmuravimo ir spaudos technikomis išgautų abstrakčių, augalinių ir geometrinių motyvų raštų. Šiuo aspektu kleisterinis popierius, panašiai kaip ir taškytasis, yra tokių amatininkų kaip knygrišiai (ir jų užsakovų, kuriuos toks dekoras tenkino) atsakas į brangesnes ir ne visur prieinamas dekoravimo priemones. Tokiais atvejais popieriaus raštai tapdavo individualesni, o kartais juose tiesiogine prasme likdavo paties autoriaus pėdsakų (6 pav.). Šie pavyzdžiai žavi ne tiek savo netobulumu, kiek užfiksuota kūrybiška amatinin-



ko pastanga išspręsti tam tikrą technologinį uždavinį. Drauge tai tapo ir savotišku jo ženklų ankstyvųjų Naujųjų laikų visuomenėje, kurioje nei rankų darbas, nei individuali autorystė nebuvo tiek vertinama. Šiuo aspektu atrodo paradoksalu, kad, bėgant laikui, popierių dekoravusių amatininkų vaizduotės ženklų daugiau išliko ne profesionaliose, o jas mėgdžiojančiose praktikoje.



a



b

5 pav. Kleisterinis popierius:

a – vienspalvio popieriaus priešlapiai (Georgius Fabricius. *Virorum illustrium seu Historiae sacrae*. 1606. VUB III 2346).

b – kelių spalvų popieriumi aptrauktas viršelis (*ANIOŁ w CIELE, APOSTOŁ w SŁOWACH [...]*. Vilnius, 1748. VUB IV 22489).

## Dekoratyvinio popieriaus vieta knygoje

Susitelkiant į knygų puošybai skirtą popierių, verta atskirai aptarti kai kurias knygų konstrukcijos ypatybes ir šio popieriaus vietą joje. Kodekso formos<sup>10</sup> knyga greta įvairių ritualinių objektų, ko gero, galėtų būti vienas iš tų itin simboliškų kultūrinių artefaktų, kuriuose vienas ant kito susineria konstrukcija, funkcija ir simbolis (Pacht 1986: 10–12). Praktinė knygos įrišo<sup>11</sup> paskirtis – informacijos ir jos laikmenos apsauga. Senųjų rankų darbo knygų įrišų funkcionalumą pabrėžia ir tai, kad viršelio išvaizda ir stilius, be kelių itin retų išimčių, iki pat XIX a. antros pusės nebuvo derinami prie knygos turinio. Abi šios knygos dalys egzistavo kaip du tarpusavyje konceptualiai nesusiję dėmenys. Puošnesnių knygų viršelyje dažniausiai atsispindėdavo ne knygos turinio, o jos savininko ženklai, jo tapatybės tęsiniai. Tokiu būdu knygos įrišo paskirtis buvo panaši į neretai socialinę asmens statusą pabrėžiančio kostiumo ar interjero aksesuaro funkciją, kuria siekta reprezentuoti ir akcentuoti asmens ekonomines galimybes bei intelektualinius pomėgius (7 pav.). Dėl šių priežasčių senųjų knygų, ypač jų viršelio, dekorą tenka suprasti ir analizuoti kaip atskirą vizualinį tekstą ir net kaip atskirą laikmeną, neretai tiesiogiai beveik nesusijusią su knygos tekstu.

Atkreipus dėmesį į apsauginę įrišo funkciją, galima pastebėti, kad senoji kodekso formos knyga turi nemažai bendra su atitinkamo laikotarpio skrynios ir dėžutės konstrukcija. Brangiems daiktams apsaugoti nuo seno buvo gaminami specialūs, dažnai unikalūs jiems skirti dėklai<sup>12</sup>. Spausdinta ar rankraštine knyga iki pat XVIII a. pabaigos išliko daugiau ar mažiau brangus daiktas, todėl senųjų knygų tekstas dažniausiai būdavo apsaugotas storumis medžio lentomis, o vėliau – kiek lengvesniu kartonu. Pažėdžiamiausios oda aptraukto viršelio vietos būdavo aptaisomos metaliniais apkalais, o blokas tarsi suveržiamas odiniais dirželiais su metalinėmis sagtimis. Apytikriai iki XV a. vidurio knygas buvo įprasta laikyti horizontalioje pozicijoje, todėl viršelis buvo panašus į pakeliamą dėžutės dangtelį (8 pav.). Ankstyvuojų laikotarpiu

brangios knygos taip pat būdavo saugomos dar ir specialiai joms padarytuose dėkluose (de la Fuente Andrés 2016).



6 pav. Viršelis aptrauktas kleisteriniu popieriumi, dekoruotu pirštų antspaudais (Kazania w jez. Polskim [...]. XVIII a. VUB F3-98).



7 pav. LDK didiko Leono Sapiegos bibliotekai priklausiusios knygos viršelis (Nicolas de Vernulz. *Nicolai Vernvlaei... Institutionvm politicarvm libri quattuor*. Levenas, 1647. VUB BAV 58.1.7).

Dauguma apsauginę funkciją turinčių dėklų daiktą saugo iš dviejų pusių: iš išorės ir iš vidaus. Išorinis sluoksnis lyg kevalas turi būti ypač tvirtas ir apsaugantis nuo įvairiausių išorės veiksnių: šalčio, karščio, drėgmės, smūgių, įbrėžimų ir pan. O tiesiogiai su daiktu (dažniausiai padarytu iš brangių, vertingų ir trapių medžiagų) besiliečianti dėklo dalis turi išlikti nepažeista ir apsaugoti švelniai apgaubdama. Ši dvilypė dėklo struktūra lėmė, kad iš išorės gana grubus medžio, odos ir metalo dėklo kiautas iš vidaus būdavo pamuštas aksomu ar kitokia minkšta medžiaga (Lepape 2012; de la Fuente Andrés 2016). Pagalbinę dėklo prigimtį pabrėžia tai, kad

jam sunykus (kas, beje, ir nutiko absoliučiai daugumai įvairiems artefaktams skirtų istorinių dėklų) jo saugoto daikto prasmė ir funkcija lieka nepakitusios. Ir, priešingai, dėklas, netekęs saugomo daikto, tarsi nebetenka ir savo prasmės<sup>13</sup>.



8 pav. Atversta knyga su marmuruoto popieriaus priešlapiais  
(Gabriel Daniel. *REPOSE AUX LETTRES PROVINCIALES DE L. DE MONTALTE [...]*. Amsterdamas, 1696. VUB III 1591).

Toks skirtingas vidaus ir išorės santykis su saugotinu daiktu lėmė ir tam tikrus puošybos niuansus. Išorės veiksniams atsparioms dėklo medžiagoms puošyba taikyta minimaliai ir toms medžiagoms tinkamomis technikomis, pvz., odos cizeliavimu, aklaisiais ar augsintais išpildais, metalo graviravimu ir pan. Vidinę dėklo pusę, tiesiogiai besiliečiančią su branduoliu, pačiu saugomu daiktu, pamušant ryškiaspalvėmis ir margomis medžiagomis būdavo sukuriama savotiška centrinio objekto scenografija. Būtent taip galima interpretuoti pamušalo ir jam panaudotų medžiagų funkciją įvairiuose objektuose: ne tik dėklo, bet ir rūbo, baldo ar kambario sienų pamušalui naudojamą šilką, aksomą, atlasą, brokatą, subtilų medvilninį audinį ar įvairiaspalvį popierių. Reikšminga ir tai,



kad tokia plona ir švelni pamušalo membrana ryškiausia centrinę saugomo daikto figūrą ne užgožia, o paryškina. Šiai funkcijai ypač puikiai tinka kontekstualizuojančios ir integruojančios ornamento savybės. Ornamento panaudojimas vizualiam objekte dėl stabilaus įvairių eidetinių ir chromatinių motyvų pasikartojimo bei ritmo yra „akiai malonus“ būdas atskirti, pabrėžti, kitaip tariant, struktūruoti ir geriau organizuoti įvairias tokio objekto dalis, suteikti ar paryškinti jo tapatybę (Leeuwen 2011). Juo labiau kad, pagal klasikinę ornamento sampratą, daugiau ar mažiau gyvavusią iki XIX a., pagrindinė jo funkcija buvo siejama su harmoningu meno kūrinio sandaros ir tektonikos išryškinimu bei įrėminimu (Aleksandravičiūtė 2014).

XVII a. antroje pusėje knygų priešlapiams pradėjus taikyti dekoratyvinį popierių, knygos įrišo ir dėžutės panašumas išliko aktualus. Priešlapiai – tai papildomi dažniausiai knygos įrišimo metu pridėti lapai knygos priekyje ir gale, kurių pagrindinė paskirtis – apsaugoti labiausiai pažeidžiamus išorinius teksto lapus ir paslėpti konstrukcines viršelio dalis. Be to, balto popieriaus priešlapiai buvo tiek patogi vieta skaitytojo užrašams, tiek nedidelė pauzė ir priangis prieš įžengiant į tekstinio kūrinio ar veikalo pasaulį. Knygos priešlapiams ėmus gausiai naudoti dekoratyvinį popierių, ši, su tekstu susiliečianti, knygos dalis tapo savotišku viršelio pamušalu ir gana rafinuota preliudija prieš pereinant prie knygos teksto (9 pav.).

XVIII a. itin išaugus spausdintų knygų poreikiui, o knygoms tampant vis platesniems visuomenės sluoksniams įperkama preke, pakito ir vyraujanti knygų įrišų konstrukcija bei išvaizda. Įvairių su knygų spausdinimu ir įrišimu susijusių medžiagų stoka XVIII a., ypač antroje jo pusėje, lėmė sudėtinio knygos viršelio paplitimą (10 pav.). Taip jis vadinamas dėl to, kad būdavo aptrauktas keliomis skirtingomis medžiagomis: tvirtesne medžiaga (oda ar pergamentu) būdavo aptraukiamos tik labiausiai pažeidžiamos knygos viršelio dalys, o likusi dalis apklįjuojama pigesne medžiaga, dažniausiai dekoratyviniu popieriumi. Be to, išaugus knygų pasiūlai ir siekiant labiau patraukti pirkėjo akį, knygų viršeliuose



9 pav. Brokatinio popieriaus knygos priešlapiai

(Joseph Barre. *HISTOIRE GÉNÉRALE D'ALLEMAGNE*. I t. Paryžius, 1748.  
VUB BAV 41.2.4/1).



10 pav. Sudėtinis knygos viršelis, aptrauktas oda ir baltu popieriumi. Galiniame kietviršyje – skaitytojo(s) paliktas gėlės piešinys juodu rašalu (Matheus Aloysius Scvpien. *LUCERNA PEDIBUS RIATORUM LUMEN [...]*. Krokva, 1669. VUB III 666).

gausėjo ryškesnių ir puošnesnių medžiagų, tarp kurių ypač svarbų vaidmenį įgijo išvaizdus ir palyginti nebrangus įvairių rūšių dekoratyvinis popierius. Be šių pragmatinių priežasčių, žinoma, reikšmės turėjo ir bendrosios epochos, ypač puošnaus ir spalvingo rokoko stiliaus, tendencijos.

Galima matyti, kaip bėgant laikui laipsniškai kito dekoratyvinio popieriaus vieta knygoje. Ankstyviausiuoju laikotarpiu XVI a. vokiškuose draugystės albumuose marmuruotas popierius, kaip retas ir susižavėjimo vertas kūrinys, prilygo vizualiam knygos turiniui ir būdavo įterpiamas tarp kitų knygos lapų. Dekoratyviam popieriui populiarėjant, ilgainiui XVII a. viduryje jis perėjo į užtekstinę knygos dalį – priešlapius. Galiausiai, XVIII a. tokia paslėpta ir „pamušalinė“ knygos dalis, iš pradžių matoma tik atsivertus knygą, buvo iškelta į knygos paviršių – tarytum tam, kad ja žavėtis būtų galima be paliovos. Tokiu būdu XVIII-XIX a. pradžios bibliotekos sužydėjo spalvingu įvairiausiomis techniko-omis dekoruotu popieriumi. Nuo tada jis knygoje buvo naudojamas tiek priešlapiams, tiek viršeliui papuošti. Galima sakyti, kad toks palaiptis puošybos, taigi ir žiūrovo, o veikiausiai ir skaitytojo dėmesio persikėlimas į knygos išorę sudarė palankias sąlygas vystytis šiandien mums gerai pažįstamam viršelio kaip knygos turinį skelbiančio plakato vaidmeniui, galutinai susiformavusiam XIX a.

## Ornamentinė dekoratyvinio popieriaus kalba

Pereinant prie ornamentinio teksto knygų viršeliuose ir priešlapiuose, reikia prabrėžti, kad rašytinio ar spausdintinio teksto laikmenos svarba šiame kontekste lieka susklysta. Knyga čia pirmiausia traktuojama kaip parankus žmogaus aplinkos objektas, kaip minėta, neretai dekoruotas neatsižvelgiant į jo turinį. Skirtingai nei odinių viršelių dekore, kuriame, remiantis klasikine ornamento panaudojimo tradicija, puošybos raštai dažniausiai tiesiogine to žodžio prasme įrėmina ir pabrėžia objekto kontūrus ir kuria į centrą orientuotas kompozicijas (7 pav.), dekoratyviniu popieriumi puoštomis knygos dalims būdinga atviroji kompozici-

cija – raštas čia beveik visuomet nutrūksta be jokio „išankstinio pasiruošimo“. Visais atvejais ornamentas popieriuje naudojamas siekiant ne tiek pabrėžti knygos briaunas, kiek tam tikru turiniu užpildyti jos plokštumas – knygos kietviršius arba priešlapius. Taip vizualiai išryškinama visa lyg ornamentiniu tinkleliu aptraukta plokštuma, o ne tik jos kontūrai. Be to, negailestingai ties plokštumos kraštu nutrauktas raštas skatina ornamentą suvokti kaip tai, kas neturi pabaigos ir gali tęstis be galo. Tą galima matyti net pačiame abstrakčiausiame taškytojo popieriaus pavyzdyje (4 pav.). Panašiai kaip indas suteikia formą jame esančiam amorfiškam skysčiui, taip pats knygos viršelis nubrėžia ant jo esančio ornamento ribas. Tad ornamentiškas knygoje pasitarnauja keliais būdais: pirma, puošnus įrišas, įrėmindamas knygos turinį, tampa savotišku jo „dėklu“, antraplane tikslo tiesiogiai susisiekti su knygos turiniu neturinčia jo scenografija. Antra, pats viršelyje ar kitoje knygos dalyje pritaikytas ornamentas organizuoja, pabrėžia, akcentuoja atitinkamas knygos įrišo dalis, ypač jo plokštumas.

Ornamentinio diskurso skaitymui ne mažiau svarbu ir tai, kad dekoratyvinio popieriaus raštuose nėra konkretaus skaitymo pradžios taško. Atrodo, kad jame nėra nei kryptį lemiančių ašių, nei centro-periferijos kontrasto ir jis lyg tinklas tolydžiai sklinda į visas puses. Tai lemia visišką suvokėjo laisvę renkantis bet kurią išeities tašką. Šiuo požiūriu, tai gali būti pačios objekto konstrukcijos nulemti netolygumai arba „netyčiniai“ sakymo metu palikti, tačiau taip pat dažniausiai ritmiškai išsidėstę pėdsakai, kiek sutrikdantys bendrą piešinio tvarką. Panašų vaidmenį gali atlikti sutankėjančios arba detalesnės ir dėl to ryškesnės ornamento vietos, tačiau net ir tokiu atveju atrodo, kad beveik visada bus galimybė pasirinkti iš daugiau nei vieno tokio tyčia ar netyčia suformuoto centro. Palyginus su Felixo Thürlemanno pasiūlytu adresato pasidalijimu į sinoptinį ir keliaujančią subjektus ortogonalaus žvilgsnio kelionėse po žemėlapius (Thürlemann 2009: 59), ornamentinio piešinio skaitymo būdas yra visiškai neįpareigojantis. Subjektas išlieka dvilypis: ornamentinis piešinys nuolat siūlo du besimainančius konkrečios detalės ir piešinio visumos matmenis, tačiau, jei to

nesuponuoja specifiniai plastiniai konkretaus diskurso elementai, subjektas *a priori* neturi jokio numatyto pradinio taško ir tiesiog klajoja „be tikslo“.

Ornamentuotame paviršiuje vieną svarbiausių vaidmenų atlieka ritmiškai pasikartojantys eidetiniai, chromatiniai, tekstūriniai elementai. Anot Ernsto Gombricho, suvokimo malonumas žvelgiant į ornamentą iš esmės priklauso nuo to, kaip harmoningai jame suderinta monotonija ir įvairovė. Perdėta monotonija ornamentuotame paviršiuje gali apsunkinti suvokėjo dėmesio koncentraciją, o itin didelė įvairovė, atvirksčiai, verčia telktis į konkrečius fragmentus, iš akių išleidžiant visumą (Gombrich 2012: 8–9). Taigi, kartotė ir ritmas laikytini kone esminėmis ornamentą apibrėžiančiomis kategorijomis, pagal kurias galima vertinti ir įvairiuose dekoratyvinio popieriaus pavyzdžiuose pritaikytus raštus. Juos analizuojant galima geriau suprasti, kaip pasiekiamas harmoningo rašto išpūdis.

Vienu monotoniškiausių pavyzdžių galima laikyti vienspalvį ksilografinės spaudos atvejį (1a pav.). Raštą sudaro taisyklingai išsidėstę stačiakampiai ornamento motyvai. Formų monotonijai minimalios dinamikos suteikia tik pakaitomis šachmatų tvarka išdėstyti elementai. Vis dėlto pats rankinės spaudos principas lėmė, kad formų kontūrai atsispaudė netiksliai ir dėl to beveik kiekviena iš jų tapo savaip unikali. Suvokėjo akis dažniausiai šiuos netikslumus „sutvarko“, tačiau lengva viso vaizdo vibracija išlieka. Be to, siekiant ornamentuoti visą popieriaus lapo paviršių ant jo ta pati klišė buvo spausta kelis kartus. Dėl to šiame pavyzdyje, bent jau žvelgiant iš XXI a. suvokėjo perspektyvos, atsirado vadinamųjų sakymo pėdsakų – rašto pertrūkius žyminčios vietos, rašto „siūlės“, savaip sutrikdančios numatytą rašto monotoniją. Ją kiek sutrikdo, be abejo, ir kiti papildomi užtekstiniai elementai, tokie kaip kitokio vienspalvio popieriaus knygos nugarėlė ar viršelyje esantis įrašas.

Ši tą panašaus galima įžvelgti ir taškytojo popieriaus pavyzdyje (4 pav.). Jo raštas yra sukurtas iš smulkių mėlynos ir rausvos spalvos dažų dėmelių. Kiekvienas nukritęs lašelis, smulkiusias rašto elementas, lakšto paviršiuje įgyja savitą ir unikalią formą bei dydį, bet bendroje perspektyvoje sudaro daugiau ar mažiau vienalytį

ūką. Potencialią jo monotonią čia paįvairina skirtingas tam tikrų plotų tankumas – vienur lašeliai yra susitelkę į tankesnius spiečius, o kitur išsidėstę rečiau. Panašiai kaip ir netolygias medinės klišės žymes ankstesniame pavyzdyje, šiuos tankesnius plotus galima interpretuoti kaip ritmingus sakymo pėdsakus. Dekoruotojui (veikiausiai knygrišiui, rišusiam šią knygą) kaskart dažuose šviežiai įmirkius teptuką arba juo stipriau sudavus į pagrindą dekoruotame lakšte atsispindi jo darbo ir net jo kūno ritmas, organiškai įsiliejęs į ornamento ritmą.

Gerokai labiau raštas komplikuojasi marmuruoto popieriaus pavyzdyje (3 pav.). Panašiai kaip ir ankstesniame pavyzdyje, kiekvienas nukritęs lašas pasižymi unikalia, netaisyklinga forma, tik čia ji itin ryški, užima didesnę plotą ir virsta intensyvia spalvine dėme. Tokios gana padrikai išbarstytos įvairių spalvų ir dydžių dėmės sudaro rašto pagrindą. Nors ir išlaiko savo kontūrus, visame lakšte tarp jų formuojasi itin aktyvūs santykiai: viena išsiformuoja pagal kitą, viena gaubia kitą, viena yra kitos viduje ir pan. Nepaisant tokio judraus ir gana chaotiško išsidėstymo, tam tikras spalvinis ritmas ir polinkis į kurios nors vienos spalvos dominavimą šias labai įvairias rašto formacijas integruoja į vieną visumą. Tokiame organiškame ir neaiškiamame gaubtų formų ir dėmių labirinte tam tikros tvarkos siekta taisyklingai išdėstant į tą pačią pusę besisukančio sukuri elementus. Įdomu, kad šitaip sukurta tvarka tuo pat metu raštą ir formuoja, ir stipriai deformuoja. Dinamiškame diskurse įvestas stabilumas išlieka tariamas ir atrodo veikiau kaip momentinis dramatiškos transformacijos sustabdymas.

Daug ramesnis spalvinių dėmių pagrindu sukurto ornamento atvejis – keturių spalvų kleisterinio popieriaus pavyzdys (5b pav.). Čia spalvų plotai, nors ir neturėdami jokių aiškių kontūrų ir nebūdami visiškai vienodo dydžio, sudaro gana stabilų pagrindą, kuriame suvokėjas net gali įžiūrėti tam tikrą šachmatinį spalvų išdėstymą. Toks pernelyg monotoniškas stabilumas visame popieriaus plote subtiliai kompensuotas, paviršių padengus smulkiu gyslelių ar šakelių raštu. Spalviniai plotai lieka nejudrūs, bet jų paviršius tarsi lengvai pasišiaušia, šiam raštui įpūsdamas gyvybės.



Plastiniame matmenyje išsisknijusius, bet figūratyvumo užuomazgų turinčius elementus galima fiksuoti vienspalviame juostinio rašto kleisteriniame popieriuje (5a pav.). Šia technika dekoruotame popieriuje ypač dažnai naudojami įstriži ir tam tikras skaitymo kryptis siūlantys motyvai. Pavyzdyje vienalytės banguotos juostos kaitaliojamos su tankiai margintomis. Įvairaus laipsnio kontrastai tarp skirtingų elementų čia išgaunami per vienos mėlynos spalvos tonų įvairovę. Taip pat labai reikšminga ir skirtinga įvairių plotų faktūra. Dekoruojuojant šia technika, išgauti tikslius kontūrus ar itin detalius atvaizdus yra gana sudėtinga, dėl to tokiuose ornamentuose dažnai apsiribota abstraktesnėmis formomis, neišvystytomis iki tankesnių figūrų ir tikslesnių natūraliojo pasaulio reprezentacijų. Panašiai ir čia suformuotos dėmės ir gyslėlės suvokėjui siūlo tolimą ir itin abstrakčią užuominą į iš gėlių žiedų sudarytas ornamentines girliandas, išvelgiamas tik iš atitinkamo atstumo.

Galiausiai, spaudos technikomis dekoruoti ksilografinio ir brokatinio popieriaus pavyzdžiai iliustruoja kompleksiškesnio rašto atvejus. Kompleksiškumas, visų pirma, pasireiškia visokeriopai skirtingų elementų darna (1b pav.). Taip pat ir tuo, kad šio tipo ornamentams panaudoti lengviau atpažįstami, konkrečiau ir detaliau išreikšti figūratyvūs elementai. Visa plokštuma yra padengta įvairiomis kryptimis išsidėsčiusių gaubtų ir lenktų formų, o plotai tarp stambesniųjų elementų yra užpildomi itin smulkiais. Nors elementai ir labai skirtingi, jų plotai yra organizuoti ritmingai ir sklandžiai. Ornamente taip pat daug lengviau atpažįstami, nors ir schematiški, augaliniai motyvai. Iš pažiūros netvarkingai įvairiomis kryptimis judantis augalo stiebas kompensuojamas ypač tvarkingai suformuotu taškuotu fonu. Panašiai juodi ryškūs stiebo ir jo lapelių kontūrai pajvairinami kelių spalvų minkštų ir išplaukusių kontūrų žiedlapiais. Tiek subalansuotas skirtingų elementų ritmas, laisvo judėjimo išpūdis, tiek abstrakčių ir konkrečių elementų išdėstymo pusiausvyra ornamentui suteikia itin organišką dermę.

Panašiais principais formuoti ir daugelis brokatinio popieriaus raštų: juose vyrauja itin darniai sukomponuoti skirtingi augaliniai

ornamentai. Pati spaudos metalo plokštėmis technika suteikė galimybę atspausti tokias smulkias detales, kai kur leidžiančias atpažinti net konkrečių botaninių rūšių augalus, pavyzdžiui, vynmedžio, gvazdiko, chrizantemos, granato vaisius ir žiedus, tarsi sujungtus į vieną fantastinės rūšies vijoklinį augalą (2 pav.). Brokatinio popieriaus ornamento sąrangoje ryškiau nei kitur išnaudojamos tekstūros. Auksinti ir blizgūs plotai čia organiškai kaitaliojasi su vienspalviais ir neblizgiais; iškilios dalys mainosi su įgilintomis. Tokiu būdu ornamentui suteikiama dar viena dimensija ir jį (bent akimis) galima užčiuopti. Nors fonui dažnai pasirenkama tik viena spalva, jos monotoniškumą savaip kompensuoja gerokai intensyvesnis, žaižaruojantis auksintų plotų žvilgesys.

Aptartuose pavyzdžiuose pastebėtas ornamento konstravimo strategijas suskirsčius pagal tai, kaip jos svyruoja tarp monotonijos ir įvairovės, atrodo, kad joms interpretuoti ypač tinka prasmės ir neprasmės radimosi modeliai, besiremiantys perskyra tarp tolydumo ir skaidytumo (Landowski 2015: 193). Visuose aptartuose dekoratyvinio popieriaus pavyzdžiuose pritaikytas ornamentas „veikia“ ta prasme, kad jame neabejotinai įvairiomis priemonėmis siekiama tam tikros prasmingos skirtingų elementų ir kategorijų dermės, kuri grindžiama vienos rūšies elementų kompensavimu kitos rūšies elementais. Šiuo požiūriu, aptartos ornamentavimo strategijos veikia kaip du prasmės radimosi būdai, kuriantys *darnumo* arba *melodingumo* prasminius efektus. Pirmasis, atrodo, ypač harmoningai išpildomas ksilografinio ir brokatinio popieriaus raštuose iš augalinių motyvų. Antrąjį aptiktume ne tokiuose darniuose, bet kiek daugiau netikėtų efektų įvedančiuose raštuose, pavyzdžiui, kleisterinio popieriaus atvejais matytuose sprendimuose. Kadangi kalbama apie rankų darbo objektus, ornamento struktūroje ir ritme visais atvejais skirtingais laipsniais išnyra pačios medžiagos ir technikos, t. y. sakymo, pėdsakai. Kleisteriniame popieriuje itin išraiškinguose potėpiuose dažų medžiaga tampa diskursyvi ir kaip tokia sudaro gana aktyvią, neslepiamą viso rašto kompozicijos dalį. O brokatinio, net marmuruoto popieriaus atveju, atlikimo technika yra beveik visiškai integruota ir užmaskuota



daugiausia dėl to, kad sudarytų tekstilės dirbinio ar uolienos, t. y. visai kitokios medžiagos, išpūdį.

Kraštutiniais atvejais, kaip matėme, ornamente gali būti priartėjama prie monotoniškos arba, atvirkščiai, chaotiškos sąrangos, tačiau riba, atrodo, taip iki galo ir neperžengiama. Pasirinkus pernelyg monotonišką arba pernelyg chaotišką strategiją, ornamentas netektų galimybės pasiūlyti darnų ir malonumą teikiančių plastinių tekstą ir taptų kažkuo kitu (pavyzdžiui, languotu sąsiuvinio lapu arba nesuprantama keverzone). Net monotoniškiausias viena spalva atspausstas šachmatų lentos raštas rankų darbo epochos kūrinyje (bent jau XXI a. suvokėjui) išlieka gana gyvybingas vien dėl vibruojančių, netaisyklingų, netikslų formų. Kadangi keliskart pakartotas netaisyklingumas virsta taisykle, tyčia ar netyčia potenciali rutina yra sutrikdoma ir galiausiai pasiekiami minimali harmonija. Priešingas atvejis, kai priartėjama prie chaotiško kraštutinumo, būtų aptartasis marmuruoto popieriaus raštas. Jame matyti, kaip į iš pirmo žvilgsnio aiškios struktūros neturintį ar net amorfišką raštą įvedus keletą pasikartojančių elementų, suteikiamas minimalus tolydumas.

Iš to, kas pasakyta, nereikėtų susidaryti išpūdžio, kad skirtingos dekoravimo technikos generuoja tik sau būdingus prasminius ornamentų efektus, vis dėlto matyti, kad kiekvienos technikos atveju rašto darnumo ir / ar melodingumo ieškoma renkantis kiek kitokias plastinių kategorijų ir kontrastų išdėstymo strategijas, kurias bent iš dalies lemia ir technologinės dekoruotojo galimybės. Tokiu būdu, laviruojant tarp monotoniškos ir įvairovės, sufokusuoto (konkreto) ir abstraktaus motyvų vaizdavimo, ornamentu puoštuose paviršiuose įtaisomos kone mitinės tvarkos steigimo inkrustacijos. Galbūt pats ritmas, tam tikras išlaikytas judesys, suvokėjo akyse besisteigianti, o ne iš anksto jau įsteigta tvarka ir teikia pagrindinį ornamentinio diskurso malonumą. Dėl tų pačių priežasčių nėra lengva paaiškinti, kaip veikia toks subtiliais niuansais grįstas, lyg nestabiliame pereinamajame procese užfiksuotas ir kartais net ant savotiškos išnykimo ribos balansuojantis ir vis dėlto stabilus, toks,

prie kurio galima sugrįžti, šio plastinio teksto efektas. Nepaisant pastangų, išlieka gluminantis išpūdis, kad ornamentas vienu metu yra ir toks elementarus („nieko nereiškiantis“ žaidimas tam tikrais motyvais), ir toks universalus (reiškiantis pamatinę tvarkos ir chaoso priešpriešą).

## Iliuziniai dekoratyvinio popieriaus efektai

Galiausiai, norisi pateikti keletą pastabų, susijusių su kultūrinės ir istorinės padėties nulemtais teksto skaitymo tinklelio<sup>14</sup> klausimais. Kaip buvo galima pastebėti, figūratyvumas ornamente nėra savaimė suprantamas ir būtinas elementas. Daugeliu atvejų apsiribojama plastinio lygmens dariniais arba itin abstrakčiomis natūraliojo pasaulio reprezentacijų apraiškomis. Lyginant su realistinės tapybos bruožų turinčiu kūrinium, kuriame tam, kad pasiektume plastinį lygmenį, tenka įdėti pastangų ir susklastinti visą diskurso figūratyvumą (Greimas 2006), atrodo, kad vizualiniame ornamento diskurse pirmiausia į akis krenta jo struktūruojanti plastinė raiška ir tik vėliau, „geriau išžiūrėjus“, išnyra smulkesnės figūratyvinio matmens apraiškos: augaliniai, zoomorfiniai ar antropomorfiniai motyvai. Tačiau net ir tais atvejais, kai popieriaus dekore galima aptikti figūratyvumo, pavyzdžiui, chrizantemos žiedo reprezentaciją, jis vis tiek lieka gana abstraktus – tarsi ištrauktas iš nežinomo konteksto ir iš pažiūros nemotyvuotas, nieko tiesiogiai bendra su puošiamu objektu neturintis elementas.

Nepaisant šio išpūdžio, tokie figūratyvūs ornamento elementai dažnai pasirodo reikšmingi ir parankūs tuo, kad yra tapę į įvairius meno kūrinius ar apyvokos reikmenis įaugusios istorinės epochos vizualinės kalbos, taigi ir tam tikros ideologijos, atspindžiais<sup>15</sup>. Tikėtina, kad dekoratyvinio popieriaus raštų kūrėjai dažnai naudojo XVIII a. ornamentų pavyzdžių knygomis, kuriose vienu ar kitu būdu buvo užfiksuotos mažiausiai kelios kultūrinės laikmečio tendencijos, pavyzdžiui, su kolonijine politika susijęs susidomėjimas egzotiškais vizualiniais motyvais ir išaugusi botanikos

mokslo reikšmė (Batsaki et al. 2016). Augaliniai motyvai šiuose ornamentuose – tai tam tikros schemas su minimaliais konkrečių ir simboliškai reikšmingų augalų rūšims atpažinti reikalingais bruožais. Būdinga, kad XVIII a. augalinis ornamentas tapo gan įvairus: klasikinių gebenės, akanto ar palmės motyvų repertuaras buvo praplėstas tiek įvairiomis šinuazerijomis, tiek egzotiškesnių, toliau už Europos ribų paplitusių augalų rūšių reprezentacijomis arba realistiškiau nei iki tol atvaizduotais vietos augalų motyvais (Surdokaitė-Vitienė 2014; Impey 1977: 65–73). Tad galima sakyti, jog dekoratyvinio popieriaus raštai, kaip kultūriniai ir semiotiniai objektai, nemotyvuoti yra tik iš pažiūros, o tariamai nemotyvuotą jų taikymą įvairiems objektams galima sieti su tuo, kad tam tikroje kultūroje jie buvo tapę kultūrinėmis konvencijomis ir „natūralizuotomis metaforomis“ (Kress, Leeuwen 2006: 8–10).

Greta daugeliui ornamentų būdingo schematiškumo ir polinkio į abstrakciją, atrodo būtina atskirai atkreipti dėmesį į akivaizdžiai mimetinę dekoratyvinio popieriaus funkciją. Ji ypač ryški su tekstilės gaminiiais susijusiose ksilografinio ir brokatinio popieriaus technikos. Spalvotais medžio klišių atspaudais dekoruoti audiniai, kaip brangesnių austinio rašto audinių imitacijos, Europoje žinomi nuo XIV a. pabaigos (Oltrogge 2015). Tačiau XVIII a. ksilografinio popieriaus raštams ypač didelę įtaką darė XVII a. antroje pusėje Vakarų Europoje išpopuliarėjęs iš kolonijų importuotas spalvingai dekoruotas indiškos kilmės plonas medvilninis audinys – kartūnas (Chapman et al. 1981: 5). Panašiai brokatinius popierius imitavo visuomet itin vertintus ir brangius brokatinius ar kitokius metalo siūlais dekoruotus tekstilės dirbinius<sup>16</sup>. Taigi, abiem atvejais marginimas gausiais augaliniais motyvais į popieriaus dekorą daugiausia perėjo iš XVIII a. tekstilės srities. Tokiu atveju galima teigti, kad tokiam popieriui, panašiai kaip tapybos drobėje, reprezentuojama natūraliojo pasaulio figūra yra ne kas kita kaip pats audinys. Jo tikrumo išpūdziumi pasiekti pasitelkiamas tam tikro realumo laipsnio audinio tekstūros ir ornamento atvaizdas. Kitaip tariant, toks popierius tampa spausdinta audinio medžiaginių savybių reprodukcija. Ksilografiniam popieriui dekoruoti tiesio-

giai panaudota ta pati technika (ksilografija), taikoma ir audinių dekorui. Brokatinio popieriaus atveju matome, kaip reali audinio tekstūra yra paverčiama į ornamentinį priešinį.

XVIII a. taikomojo ir vaizduojamojo meno tyrimai rodo, kad šioje epochoje įvairių su prabanga siejamų medžiagų, tokių kaip marmuras, medis, auksas, vėžlio kiautas, dramblio kaulas ar kuniškas lakas, imitavimas turėjo labiau pozityvią nei negatyvią reikšmę. Be abejo, išskirtinė originalių darbų vertė visada buvo puikiai suvokiama, tačiau imitacija, atrodo, dar nebuvo pasmerkta kaip ydinga praktika. Atvirkščiai, vis didesni vaidmenį įgyjantis ir vartotojiškai nusiteikęs XVIII a. Europos buržuazijos sluoksnius kai kurių prašmatnių medžiagų imitacijas priėmė su tam tikru entuziazmu. Imitacijos vertintos ne tik dėl ekonominio prieinamumo, bet ir dėl praktiškumo (pvz., lengvos priežiūros, atsparumo, mažo svorio ir pan.) bei kaip patraukli technologinė naujovė (Benhamou 1991). Tokiame kontekste galima geriau įsivaizduoti, kaip susiformavo ir išplito tokios popieriaus dekoravimo praktikos kaip marmuravimas (t. y. marmuro uolienos imitavimas) arba „virtuvinių“ eksperimentą primenantį kleisterinio popieriaus technika. Taip pat suprantamesnės atrodo ir tokios imitacijų imitacijos, koks galimai buvo taškytasis popierius.

EPOCHOS PRAKTIKAS GANA NEBLOGAI ILIUSTRUOJA KONKRETŲS XVIII a. antros pusės Barselonos operos libretų pavyzdžiai<sup>17</sup>. Teatrališkas italų operos žanras XVIII a. šiame mieste išgyveno apogėjų ir buvo viena svarbesnių aukštuomenės bei ja sekusios buržuazijos pramogų. Operos libretai – nedidelės apimties leidiniai, pateikiantys operos spektaklio turinį ir spausdinti atsizvelgiant į miesto teatro repertuarą. Leidinio paskirtis buvo itin trumpalaikė, aktuali tiek, kiek spektaklis rodomas teatre, todėl šio žanro leidinių šiandien išliko nedaug. Jų viršeliams aptraukti naudotas įvairiomis čia aptartomis technikomis dekoruotas popierius, o dalis jų įrišta į šilką ar metalizuotais siūlais siuvinėtą audinį. Daugiau nei trečdalis rinkinio knygielių yra puoštos ksilografiniu arba brokatiniu popieriumi ir leidžia numanyti, kad puošniame XVIII a. vidurio miesto teatro interjere pagal laikotarpio madą pasipuošę jo lankytojai ir

šias puošnias knygeles „dėvėdavo“ kaip tam tikrą efemerišką savo rūbo tęsinį ir aksesuarą (Piera Miquel 2011).

Efektingas ansambliskumas bei organiška individo ir interjero jungtis, atrodo, buvo gana būdinga XVII–XVIII a. meno išraiška (Boivin 2019). Vis dėlto dekoratyvinio popieriaus ir minėtų imitacinių praktikų kontekste savaip reikšminga atrodo ir paties teatro, jo dekoracijų ir butaforijos metafora. Juk ir pats imitacijos procesas didele dalimi yra galimas būtent dėl žiūrovo ir stebėtojo, kuris atpažįsta vaizduojamą objektą (Gombrich 2000: 161–162). Tuo tarpu teatras – tai ne tik vaidinimų, bet ir tam tikrų socialinių sluoksnių atstovų pasirodymo vienų kitiems vieta. Taigi, prašmatnesnius, iš kolonijų atgabentus, o vėliau ir vietoje gamintus audinius imitavęs XVIII a. antros pusės Barselonos operos libretų dekoratyvinis popierius, nors ir būdamas bene mažiausia viso šio imponantiško ansamblio dalimi, taip pat atliko tam tikrą „socialinio kamufliažo“ funkciją.

Aiškliai neigiama imitavimo konotacija, šią praktiką suprantant kaip klastojančią originalą ir liudijančią prastą skonį, ėmė ryškėti tik XIX a., kai masinės produkcijos gaminiai tapo prieinami visiems visuomenės sluoksniams, įskaitant ir žemiausius (Benhamou 1991; Irwin 1991). Būtent masinės produkcijos epochoje puošyba ir ornamentiskumas sulaukė ypač reikšmingos kritikos, vėliau išvystytos Bauhauzo mokykloje. Pastaroji suformavo *amor vacui* (t. y. „meile tuštumai“) grįstą estetiką, daug artimesnę daugelio šių dienų suvokėjų kultūriniam tinkleliui, bet, deja, apsunkinančią galimybes žavėtis margaisiais XVIII a. popieriaus raštais taip, kaip žavėjosi jų amžininkai.

## Išvados

Istorinio dekoratyvinio popieriaus, kaip specifinio knygų puošybos elemento ir tyrimo objekto, kontempliacijos skatina ne tik gilintis į jo technologinę istoriją, bet ir apskritai apie jį mąstyti kaip apie senosios dailės pasauliui priklausantį jusliškai suvokiamą artefaktą. Šios iš pažiūros nereikšmingos ir efemeriškos medžiagos sklei-

džiamas žavesys toli gražu nėra savaime suprantamas. Šiandienos suvokėjui dažniau užimant *amor vacui* poziciją, dekoratyvinio popieriaus raštuose aptinkamos *horror vacui* (t. y. „tuštumos baimės“) apraiškos kelia itin daug klausimų. Tačiau galbūt kaip tik toks riboženklis, žymintis prieštaringas kelių epochų perspektyvas, suteikia tam tikrą distanciją, reikalingą tokiam reiškiniui tyrinėti. Tiek tokio popieriaus panaudojimo knygoje būdas, tiek įvairiausiai efektais pasižyminti ornamentų kalbos reikšmė leidžia jį laikyti gana daugiasluoksniu ir daugiareikšmiu semiotiniu objektu.

Kalbėjimas apie medžiagą humanitarinių mokslų srityje kelia įvairių metodologinių dilemų<sup>18</sup>. Vis dėlto poreikis suprasti „nebylius“ objektus, visų pirma apibrėžiamus per medžiagiškas savybes, skatina nesiliauti mėginus, ko gero, jau vien dėl to, kad tikslieji ar gamtos mokslai, kurių dėmesio centre tradiciškai ir yra medžiaga, daug ko nepaaiškina. Nors tokie bevardžiai, dažnai pavieniai ar net marginalūs istoriniai artefaktai kaip aptartieji dekoratyvinio popieriaus pavyzdžiai iš pirmo žvilgsnio yra gana nepalankūs tyrimo objektai, pats bandymas prie jų priėti per vienintelę jų siūlomą „kalbą“ – patį medžiagiškumą ir padarymo būdą – nėra bevaisis. Į tokią formaliąją dirbinio analizę tyrėjas yra priverstas įtraukti įvairias savo paties jusles ir dėl to, žinoma, tokie medžiagos tyrinėjimai įgauna individualios interpretacijos bruožų.

Iš epizodiškai aptartų dekoravimo technikų matyti, kaip dirbiniuose išsirašo bevardžių jų autorių pėdsakai ir vaizduotė. Greta darnių, harmoningai ir profesionaliai meistrų atliktų dirbinių egzistuoja meistrautojų turimomis priemonėmis atliktos jų interpretacijos. Taip amatininkai cituoja vieni kitų dirbinius ir medžiagas, o šių citatų pagalba atitinkami raiškos būdai persikelia iš vienos visuomenės į kitą tiek laike, tiek erdvėje.

Nagrinęjant senųjų knygų konstrukciją ir dekoratyvinio popieriaus vietą joje, kiek netikėtai atsiskleidžia knygos įrišo kaip „teksto dėklo“ funkcija. Tokiame kontekste dekoratyviniu popieriumi pamušta vidinė viršelio pusė (priešlapiai) atlieka integruojančią, puošiančią ir centrinį bei svarbiausią objektą – knygos tekstą – pabrėžiančią funkciją. Šiuo požiūriu, ornamentas knygai

taikytas klasikine puošybos, pabrėžiančios svarbiausio objekto tektoniką, prasme. Tačiau tuo pat metu dekoratyviniu popieriumi aptrauktose plokštumose susiduriame su neįprastu savotiškai beribiu, aiškaus išeities ar pabaigos taško neturinčiu plastiniu ir vizualiniu diskursu.

Konkrečių ornamento pavyzdžių plastinės sąrangos analizė padeda suprantamiau atskleisti, kaip formuojama dekoratyvinio popieriaus ir įvairių kitų ornamentuotų paviršių diskurso įtaiga, teikianti juslinį suvokimo malonumą. Tarp monotonijos ir įvairovės, kartais tarp tvarkos ir netvarkos, tarp konkretybės ir abstrakcijos balansuojančios rašto formacijos niekada neperžengia daugiau ar mažiau melodingos ir prasmingos dermės ribų. Nepaisant šio bandymo, akivaizdu, kad tam reikalinga nuoseklesnė semiotinė ornamento analizė. Ji atrodo vis dar atviras ir perspektyvus pasiūlymas ateities tyrimams šioje disciplinoje.

Be organizuojančių ir struktūruojančių savybių, dekoratyviniame popieriuje ornamentas atsiskleidžia kaip vienas parankiausių imitacijos ir kitų medžiagų „citavimo“ įrankių. Pavyzdžiui, imituojant brokatinį audinį, pati jo tekstūra yra paverčiama ornamentiniu piešiniu. Tokie su imitacija susiję iliuziniai efektai, palankiai vertinti XVIII a. visuomenėje, prasmingai įsiterpė į bendrą vėlyvojo baroko ar rokoko ansambliskumą. Be to, pasigilinus į iš pirmo žvilgsnio nemotyvuotus ornamento rašto elementus, savaip atsiskleidžia dekoro elementų, kaip tam tikrų į epochos vizualinę kalbą įaugusių konvencijų, liudijančių reikšmingas atitinkamos visuomenės kultūrinės ir ideologines nuostatas, vaidmuo. Tokiu būdu net sunkiai atributuojami, efemeriški ar pavieniai dekoratyvinio popieriaus pavyzdžiai pasirodo kaip potencialūs praeities praktikų ir net juslinės pagavos tyrimų šaltiniai. Galiausiai, atsiskleidę istorinio dekoratyvinio popieriaus teikiami iliuziniai efektai susijungia į išsistą medžiagų, imituojančių kitas medžiagas, grandinę. Tokiame kontekste galima klausti: argi šiandienis dekoratyvinio popieriaus pavyzdžių virsmas į „skaitmeninę medžiagą“ virtualioje parodoje nėra dar vienas iš šios medžiagiškos veidrodžių karalystės atspindžių?

## Pastabos

<sup>1</sup> *Puošnaus popieriaus pasakojimai*. 2021. Parodos rengėjai: Gediminas Bernotas, Ieva Rusteikaitė, Marija Šaboršinaite. Vilniaus universiteto biblioteka. Google Arts & Culture. Prieiga: <<https://artsandculture.google.com/story/agXx7aeoTBj6zw?hl=lt>> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>2</sup> Plačiau apie rankų darbo popierių žr. Barrett 2022.

<sup>3</sup> Atskirai paminėtinas Françoise Bastide tekstas (1987), kuriame įvairios medžiagų savybės ir transformacijos analizuojamos semiotiniu požiūriu.

<sup>4</sup> Žingsniuojanti klišė. Ksilografinis popierius, <<https://artsandculture.google.com/story/agXx7aeoTBj6zw?hl=lt>>.

<sup>5</sup> Aukso sodas. Brokatinis popierius, <<https://artsandculture.google.com/story/mgVhzzlQKH5XuA?hl=lt>>.

<sup>6</sup> Sugautas raibulus. Marmuruotas popierius, <[https://artsandculture.google.com/story/zQXxanlw\\_7nb1A?hl=lt](https://artsandculture.google.com/story/zQXxanlw_7nb1A?hl=lt)>.

<sup>7</sup> Nutūpęs spiečius. Taškytasis popierius, <<https://artsandculture.google.com/story/XQURZS5tdly5sQ?hl=lt>>.

<sup>8</sup> Pvz.: *Album amicorum of Wolfgang Leutkauff*. Victoria & Albert Museum (MSL/1889/1392). Prieiga: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1748801/album-amicorum-of-wolfgang-leutkauff-manuscript/>> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>9</sup> Minkštas pėdsakas. Kleisterinis popierius, <<https://artsandculture.google.com/story/3AURJhPhfEOMwA?hl=lt>>.

<sup>10</sup> T. y. ne ritininė, o vartomais ties vienu kraštu sujungtais lakštais knyga. Kodeksas žinomas nuo vėlyvosios antikos laikų, o ankstyviausi vakarietiškos tradicijos kodeksų pavyzdžiai siekia VIII a. Plačiau žr. Szirmai 1999.

<sup>11</sup> Knygos įrišas aptariamame kontekste nėra tapatus knygos viršeliui. Įrišu laikytina gana sudėtinga knygos, kaip trimačio tam tikromis mechaninėmis savybėmis pasižyminčio objekto struktūra, susidedanti iš įvairių dalių. Knygos viršelis yra tik viena (geriausiai matoma) iš sudedamųjų įrišo dalių.

<sup>12</sup> Pvz., XVIII a. vidurio taurės dėklas. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (ČDM Tt 1038). LIMIS. Prieiga: <https://www.limis.lt/api/valuables/e/805209/303396571/share?lang=lt> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>13</sup> Įdomūs pavieniai atvejai, kai išlikęs tik dėklas, kuriame užfiksuotas prarasto daikto siluetas leidžia apytikriai įsivaizduoti dirbinio formą. Žr. parodos medžiagą: *The Other Treasure: The Dauphin's Cases*. Museo Nacional del Prado. Madrid 3/10/2020–2/14/2021. Prieiga: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/the-other-treasure-the-dauphins-cases/fc3899f7-edfc-cf6f-bf74-c7d094f9cef3> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>14</sup> Skaitymo tinklelis – tam tikras kultūrinis kodas, leidžiantis „atpažinti figūras kaip objektus, jas grupuoti, jungti vienas su kitomis, judėjimus laikyti



procesais, priskirtiniais arba nepriskirtiniais tam tikriems subjektams, ir t. t. ir taip [paverčiantis] pasaulį mums reiškiančiu pasauliu“ (Greimas 2006: 77–78).

<sup>15</sup> Itin iliustratyvus ir ypač konkretizuoto ornamento pavyzdys yra nuo XVI a. pradžios Šv. Romos imperijoje, o vėliau ir visoje Šiaurės Europoje paplitę tikru Reformacijos „prekės ženklų“ vortė, o knygų viršeliuose sumažinti ir tiesiogiai į ornamentinę juostą komponuojami realių istorinių asmenybių (Lutherio, Kalvino, Melanchthono, Erazmo Roterdamiečio) portretai (Gehrt 2022).

<sup>16</sup> Tokio pobūdžio tekstilės dirbinių galima pamatyti parodos medžiagoje: *Siuvinėtas dangus. Vilniaus arkivyskupijos bažnyčių XV–XX a. siuvinėti liturginiai drabužiai*. 2018. Bažnytinio paveldo muziejus. Prieiga: <http://www.siuvinetas-dangus.lt/technologija/> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>17</sup> XVIII a. antros pusės dekoratyvinio popieriaus pavyzdžius teko tyrinėti 2014–2016 m. Barcelonos universiteto bibliotekoje saugomame 76 operos libretų rinkinyje. Plačiau apie rinkinį: *Exposició virtual: L'òpera a Barcelona a mitjan segle XVIII*. CRAI Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona. Prieiga: <https://crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-reserva/exposicio-virtual-opera-a-barcelona> [žiūrėta 2023-07-10].

<sup>18</sup> Plg. Olsen 2010; Sverdiolas 2021.

## Literatūros sąrašas

Aleksandravičiūtė, A. 2014. Teorinės ornamentikos tyrimų prieigos: nuo Immanuelio Kanto iki Jurgio Baltrušaičio. *Ornamentas: XVI–XX a. I pusės paveldo tyrimai*. Sud. Aleksandra Aleksandravičiūtė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, pp. 10–32.

Andriusytė, A. 1997. Raštuotos senų sodybų durys. *Baltos lankos* 8, pp. 195–210.

Barrett, T. et al. 2022. *European Papermaking Techniques 1300–1800. Paper through Time: Nondestructive Analysis of 14th- through 19th-Century Papers*. University of Iowa. Prieiga: <http://paper.lib.uiowa.edu/european.php> [žiūrėta 2023-07-10].

Bastide, F. 1987. Le traitement de la matière. Opérations élémentaires. *Actes sémiotiques* 89, pp. 7–27.

Batsaki, Y., Cahalan, S. B., Tchikine, A. 2016. *The Botany of Empire in the Long Eighteenth Century*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Benhamou, R. 1991. Imitation in the Decorative Arts of the Eighteenth Century. *Journal of Design History* 4 (1), pp. 1–13.

Boivin, J. 2019. *Rocaille* Ornamental Agency and the Dissolution of Self in the Rococo Environment. *Open Arts Journal*, pp. 91–105. <https://doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2019s07>.

Brückle, I. 1993. The Historical Manufacture of Blue-Coloured Paper. *The Paper Conservator* 17 (1), pp. 20–31. <https://doi.org/10.1080/03094227.1993.9638402>.

Burghartz, S. et al. 2021. *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450–1750: Objects, Affects, Effects*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Chapman, S. D., Chassagne, S. 1981. *European Textile Printers in Eighteenth Century. A study of Peel and Oberkampf*. London: Heinemann Educational Books.

Doizy, M.-A. 1996. *De la dominoterie a la marbrure histoire des techniques traditionnelles de la decoration du papier*. Paris: Art et Metiers du Livre.

Faust, A. 1987. *Beschrijvinghe ende onderwijsinghe ter discreter ende vermaerder consten des boeckbinders handwerck = Prescription et enseignement de la discrète et jameuse science de la manufacture des relieurs de livres*. Brüssel: Bibliotheca Wittockiana.

de la Fuente Andrés, F. 2016. Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores. *Además de 2*, pp. 9–46. <https://doi.org/10.46255/add.2016.2.46>.

Gehrt, D. 2022. Pictorial Renaissance Bookbindings and the Domestication of Lucas Cranach's Iconography: An Overlooked Medium of the German Reformation. *Archiv für Reformationsgeschichte – Archive for Reformation History* 113 (1), pp. 70–108. <https://doi.org/10.14315/arg-2022-1130104>.

Gombrich, E. H. 2012. *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*. London; New York: Phaidon Press.

Gombrich, E. H. 2000. *Dailė ir iliuzija*. Vilnius: Alma littera.

Greimas, A. J. 2006. Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika. *Baltos lankos* 23, pp. 71–98.

Hallam, E., Ingold, T. 2014. *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. Farnham: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9781315593258>.

Haemmerle, A. 1961. *Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*. München: Callwey.

Han, B.-C. 2022. *Non-things: Upheaval in the Lifeworld*. Cambridge: Polity Press.

Hermens, E. 2012. *Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science*. Brill, pp. 151–165. [https://doi.org/10.1163/9789004231702\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004231702_012).

Impey, O. R. 1977. *Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. New York: Charles Scribner's Sons.

Infelise, M. 1980. *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*. Bassano: Tassotti.

Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203466025>.

Irwin, D. 1991. Art versus Design: The Debate 1760–1860. *Journal of Design History* 4 (4), pp. 219–232. Prieiga: <<https://www.jstor.org/stable/1315875>> [žiūrėta 2023-07-10].

Kircher, A. 1646. *ATHANASII KIRCHERI [...] ARS MAGNA LVCIS ET VMBRAE In decem Libros digesta [...]*. ROMAE: Sumptibus Hermanni Scheus: Ex Typographia Ludouici Grignani (Vilniaus universiteto biblioteka, III 962).

Klajumienė, D. 2015. *Vilniaus gyvenamųjų namų interjerų dekoro elementai: nuo klasicizmo iki modernio*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Krause, S. et al. 2016. *Buntpapier: ein Bestimmungsbuch = Decorated paper: a guide book = Sierpapier: een gids*. Stuttgart: Hiersemann.

Kress, G., Leeuwen, T. van 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Landowski, E. 2015. *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotinės esė*. Vilnius: Baltos lankos.

Leeuwen, T. van 2011. The Semiotics of Decoration. *Multimodal Studies – Exploring Issues and Domains*. Ed. by Kay O’Halloran et al. New York: Routledge, pp. 115–127.

Lehmann, A. S. 2012. How Materials Make Meaning. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 62, pp. 6–27.

Lepape, S. 2012. When Assemblage Makes Sense: An Example of a Coffret à Estampe. *Art in Print* 2 (4), pp. 9–14.

Lévi-Strauss, C. 1997. *Laukinis mąstymas*. Vilnius: Baltos lankos.

Loring, R. B. 2008. *Decorated Book Papers: Being an Account of Their Designs and Fashions*. Cambridge: Houghton Library Publications.

Marks, P. J. M. 2016. *An Anthology of Decorated Papers. A Sourcebook for Designers*. London: Thames & Hudson.

Mickūnaitė, G. 2012. *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Moens, B. G. 2018. Aesthetic Experience in Virtual Museums: A Postphenomenological Perspective. *Studies in Digital Heritage* 2 (1), pp. 68–79. <https://doi.org/10.14434/sdh.v2i1.24468>.

Olsen, B. 2010. *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham: AltaMira Press.

Oltroge, D. 2015. Colour Stamping in the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries: Technical Sources and Workshop Practice. *Printing Colour 1400–1700*. Ed. by Ad Stijnman. Brill, pp. 49–64. [https://doi.org/10.1163/9789004290112\\_006](https://doi.org/10.1163/9789004290112_006).

Pächt, O. 1986. *Book Illumination in the Middle Ages*. London; Oxford: H. Miller; Oxford University Press.

Piera Miquel, M. 2011. Els usos de les indians a la Barcelona del segle XVIII: decorar la llar o vestir la gent? *Barcelona quaderns d'història*, pp. 67–67.

Primeau, T. 2013. Coloring Within the Lines: The Use of Stencil in Early Woodcuts. *Art in Print* 3(3), pp. 11–16. Prieiga: <<https://artinprint.org/article/coloring-within-the-lines-the-use-of-stencil-in-early-woodcuts/>> [žiūrėta 2023-07-10].

*Puošnaus popieriaus pasakojimai*. 2021. Parodos kuratoriai Gediminas Berononas, Ieva Rusteikaitė, Marija Šaboršinaite. Vilniaus universiteto biblioteka. Google Arts & Culture. Prieiga: <<https://artsandculture.google.com/story/agXx7aeoTBJ6zw?hl=lt>> [žiūrėta 2023-07-10].

Quilici, P. 1988. *En Carte decorate nella legatoria del'700: dalle raccolte della Biblioteca Casanatense*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

Riegl, A. 1992. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv7r40hw>.

Schafter, D. 2003. *The Order of Ornament, The Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*. Cambridge University Press.

Shapin, S. 1989. The Invisible Technician. *American Scientist* 77 (6), pp. 554–563.

Surdokaitė-Vitienė, G. 2014. Augalinis ornamentas XVIII a. audiniuose: kilmė, motyvai, mados. *Ornamentas: XVI–XX a. I pusės paveldo tyrimai*. Sud. Aleksandra Aleksandravičiūtė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, pp. 162–192.

Sverdiolas, A. 2021. Ties reikšmės riba: dirbinio daiktiškumas. *Semiotika* 16, pp. 66–103. <https://doi.org/10.15388/Semiotika.2021.9>.

Szirmai, J. A. 1999. *The Archaeology of Medieval Bookbinding*. Aldershot: Ashgate.

Taukinaitytė-Narbutienė, R. 2006. *Knygos sklaida ir knygrišystė XIX a. II p.–XX a. I p.* Diplominis darbas magistro laipsniui įgyti. Vadovė prof. dr. A. Aleksandravičiūtė. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

Thürlemann, F. 2009. Paukščių akimis: sakymo struktūra tam tikros rūšies geografiniuose žemėlapiuose. *Baltos lankos* 30, pp. 49–65.

Vélez Celemín, A. 2012. *El marmoleado: del papel de guardas a la obra de arte*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

Wolfe, R. J. 1991. *Marbled Paper: Its History, Techniques, and Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Žemaitytė, G. 2016. Apie nukūnytą kūniškumą, arba kokia prasme virtuali realybė yra reali? *Acta academiae artium vilnensis* 80–81, pp. 55–67.