



AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

Vilniaus Gedimino technikos universitetas

REGIMUMO IR VIZUALINĖS KOMUNIKACIJOS METAMORFOZĖS: NUO FENOMENOLOGIJOS IKI POSTMODERNIZMO

Transformations of Visibility and Visual Communication:
from Phenomenology to Postmodernism

SUMMARY

The author deals with transformations of the concepts of visibility and visual communication in modern and contemporary Western philosophy. The author analyzes how the mirror discloses introspection and self-reflection and points to the core aspects of visibility. The mirror takes the place of a medium between the watching subject and the object of observation. The mirror is analyzed as a kind of magic tool which flips over subject and object and transforms them into one and the same. The topic of introspection is analyzed on the basis of such examples as self-portrait genre in painting and in contemporary media philosophy popular in M. McLuhan's concept of media as extension of the men. While analyzing the core between the simple seeing and the phenomenological insights, as well as differences between the reflected prejudices and the perceptual intention, the author highlights the main aspects of the phenomenological concept of visibility and visual communication. The differences between the phenomenological and the post-modern concept of visibility and visual communication are discussed, the author argues that according to a phenomenological interpretation both visual and reflective perception (seeing and thinking) happen without any intermediary, while according to hermeneutic and postmodern philosophers, visibility is possible only with mediation of language. The explication of the different approaches popular in phenomenological and postmodern philosophy is through an analysis of P. Cezanne's interpretation of tone by M. Merleau-Ponty and the analysis of M. Duchamp's art done by J.-F. Lyotard. The paper shows the metamorphoses of visibility and visual communication which follow the transition from a phenomenological toward a postmodern philosophy and worldview.

RAKTAŽODŽIAI: regimumas, vizualinė komunikacija, fenomenologija, postmodernizmas.

KEY WORDS: visibility, visual communication, phenomenology, postmodernism.

SANTRAUKA

Straipsnyje nagrinėjamos vizualumo sampratos ir vizualinės komunikacijos metamorfozės XX a. ir dabartinėje Vakarų filosofijoje. Svarstoma introspekcijos, savistabos problematika, analizuojamas tiek dailininkų, tiek filosofų mėgstamas veidrodžio fenomenas, kuris suvokiamas kaip tarpininkas tarp reginčiojo (Subjekto) bei regimojo (objekto), o sykiu ir maginis instrumentas, kuriuo įjėdu tarytum pasikeičia vietomis ir tampa tuo pačiu. Introspekcijos ir savistabos problematika analizuojama nagrinėjant tokius pavyzdžius, kaip autoportreto žanras dailėje bei medijų kaip kūno tęsinio samprata, kurią dabartinėje medijų filosofijoje įtvirtino M. McLuhanas. Aptariant skirtumus tarp paprasto regėjimo bei fenomenologinės išvalgos, taip pat tarp sąmoningos išankstinės nuostatos bei percepcinio tikėjimo išryškunami fenomenologinės regėjimo sampratos ir vizualinės komunikacijos savitumai. Analizuojami fenomenologinės bei postmodernistinės regėjimo sampratos ir vizualinės komunikacijos skirtumai – remiantis fenomenologine prieiga vizualinis ir refleksyvus patyrimas (matymas ir mąstymas) suvokiami be jokio tarpininko, o postmodernistai grindžia prielaidą, kad rega negali apsieiti be kalbos tarpininko. Eksplikuojuojant skirtingas prieigas, vyraujančias fenomenologinėje bei postmodernistinėje filosofijoje, analizuojama M. Merleau-Ponty pateikta P. Cezanne'o kūrybos interpretacija bei F. Lyotardo kritika, nukreipta prieš fenomenologinę poziciją ir paremta M. Duchampo meninės kūrybos tyrimu. Straipsnis parodo regimumo ir vizualinės komunikacijos srityje vykstančias metamorfozes pereinant nuo fenomenologinės prie postmodernistinės pozicijos.

ĮVADAS

Nuo septintojo dešimtmečio postmodernistinės filosofijos šalininkus traukianti ir ypač pastaraisiais dešimtmečiais humanitariniuose moksluose populiarī vizualumo tema glaudžiai susijusi su problematika, kuri filosofus domina jau kelis tūkstantmečius – regimumo mįsle. Būtent regimumas gali būti apibūdintas kaip pagrindinė visų vizualiųjų menų problema – įvairių kultūrų ir epochų dailė, kad ir su kokiais motyvais, tikėjimais ir ceremonijomis ji būtų susijusi, visada skverbėsi į matomumo paslaptį. Maurice'as Merleau-Ponty teigia, kad visas tapytojo pasaulis yra tik regimas pasaulis. Į drobę patekti gali tik tai, kas yra matoma, todėl dailininkas tarsi beprotis siekia savo žvilgsniu kurti, tvarkyti ir valdyti visą pasaulį.

Pastaraisiais dešimtmečiais regimumo ir vizualumo problematika tampa vis aktualesnė – dėl vizualinio posūkiu į pirmą planą iškyla vaizdas ir vaizdo

refleksija, todėl vis dažniau keliami klausimai, susiję su vizualumu bei rega: ką ir kaip žmogus geba regėti? Koks yra santykis tarp žvilgsnio ir jo refleksijos? Kuo estetiškas, kontempliatyvus žvilgsnis skiriasi nuo „kasdienio“, praktinio žvilgsnio? Kaip žmogus geba regėti įvairias juslines, estetines kokybes? Atsakymų į tokius klausimus ieško filosofai, antropologai, vizualumo teoretikai. Regimumo problemai itin daug dėmesio skyrė fenomenologinės filosofijos atstovai, kurie patyrimą, ypač ikirefleksyvų (intuityvų, vizualiųjų), siekė paversti savo ontologijos pamatu. Vėliau ties šia tema kryptingai ėmė dirbti postmodernistinės filosofijos šalininkai. Straipsnyje, daugiausiai remiantis fenomenologiniu, taip pat komparatyvistiniu metodu, nagrinėjamos vizualumo sampratos ir vizualinės komunikacijos metamorfozės, regimos XX a. ir dabartinėje Vakarų filosofijoje.

METAMORFOZĖ I: TEORINĖ ŽIŪRA *VERSUS* INTROSPEKCIJA IR ŽVILGSNIO KRYPIMAS Į SAVE

Ikimodernistinėje Vakarų filosofijoje vyravo teorinės žiūros, glaudžiai susijusios su mąstymu bei refleksija, samprata. Vyraujant racionalistinei pasaulėžiūrai, teorinis, argumentuotas mąstymas buvo laikomas esmine ne tik teorinio mąstymo, bet ir refleksyvos žiūros sąlyga. Tokia situacija iš esmės pasikeitė, kai, įsivyravus modernistinės filosofijos prielaidoms, buvo atsisakyta racionalaus proto prioriteto. Fenomenologai atmeta teorinės, nuo mąstymo neatsiejamą žiūros sampratą ir ieško alternatyvų. Refleksija pradeda sieti ne su teoriniu mąstymu, bet veikiau su savimone bei introspekcija.

Fenomenologinės filosofijos šalininkai pabrėžia, kad refleksija pratęsia žvilgsnį, suteikia jam kontekstą, padeda reginčiam suvokti, ar regimas objektas patiko, sužavėjo, galbūt netgi sukėlė estetinį patyrimą. Savimone padeda reflektuoti šio patyrimo poveikį sąmonei. Refleksijos, savimone vaidmenį interaktyvioje vizualiojoje komunikacijoje išsamiai nagrinėjo prancūzų fenomenologas Merleau-Ponty¹. Veikiamas tokių fenomenologų kaip Edmundas Husserlis, Martynas Heideggeris ir Jeanas-Paulis Sartre'as jis ėmė tyrinėti introspektyvios, į patį regintįjį nukreiptos vizualiosios komunikacijos prielaidas. Žvilgsnis geba regėti ne tik aplink esančius vaizdus, bet ir save patį. Negana to, regintysis geba suvokti šį judesį: „Jis regi save regintį, liečia save liečiantį, yra regimas ir juntamas sau pačiam.“² Tokia refleksija ir jos savimone (pranc. *soi*) yra išskirtinis žmo-

gaus bruožas. Savimone neatsiejama nuo *savojo kūno* ir pabunda tada, kai tarp reginčiosios ir regimosios akies užsimezga abipusis, interaktyvus santykis. Taigi žmogus geba matyti savo kūną, geba prie jo prisiliesti, pavyzdžiui, gali vienu delnu prisiliesti prie kito. Toks judesys, anot Merleau-Ponty, yra unikalus, nes išnyksta skirtumas tarp liečiančiojo subjekto ir liečiamojo objekto³.

Suprasti tokią vizualinio patyrimo sutelkimą į save patį bei regėtojo gebėjimą pasekti sintezę tarp savęs ir regimos aplinkos padeda veidrodžio fenomenas. Veidrodžio poveikis gali būti labai stiprus ir įtikinamas, neatsitiktinai Merleau-Ponty netgi vadina jį „universalios magijos įrankiu, kuris daiktus paverčia reginiais, o reginius – daiktais, mane – kitu asmeniu, o kitą asmenį – manimi.“⁴ Kad galėtų save identifikuoti veidrodyje, stebėtojas turi save paversti objektu, save patį suvokti kaip kitą. Be tokio abipusio matančiojo ir matomojo santykio savitaba būtų neįmanoma. Veidrodžio fenomenui visą veikalą skyrusi Sabinne Melchior-Bonnet teigia, kad veidrodis yra „simbolinė matrica“, kuri ištikimai lydi žmogaus identiškumo paieškas⁵. Veidrodis yra vienas pagrindinių introspekcijos įrankių, kuris žvilgsnį nukreipia į save patį, kuriam tarpininkaujant žvelgiantysis pats sau atsiveria tarytum kitas. Psichoanalitiniu požiūriu šią temą tyrinėjęs Jacques Lacanas pažymi, kad veidrodis padeda suformuoti individo savastį, jo „Aš“: žvelgdamas į veidrodį vaikas iš atskirų detalių susikuria savo atvaizdo

vientisumą, suvokia jį kaip savo paties atvaizdą⁶. Panašios savirefleksijos atsiradimą galime regėti ir gyvūnų elgesyje: maži kačiukai bei šuniukai mėgsta kovoti arba žaisti su savo atvaizdu veidrodyje, tačiau paaugę išmoksta į jį žvelgti abejingai. Vakarų dailėje veidrodžiui buvo skiriama ypač daug dėmesio. Įvairių istorinių epochų drobėse jis kartojasi tarytum tarpininkas, atidengiantis vizualumo paslapties skraistę. Vaizduoti veidrodį ypač mėgo Nyderlandų dailininkai, kurie veidrodiniais atspindžiais pagyvindavo ir pratęsdavo vaizduojamus interjerus, suteikdavo jiems mįslingumo bei daugiaprasmiškumo.

Įvairių istorinių laikotarpių vizualiųjų menuose populiarus autoportreto žanras liudija tokį žvilgsnio atsigręžimą į save. Introspekcijos judesys itin ryškus vadinamųjų „Autoportretų su teptuku“ atveju: tapydamas save tapantį, dailininkas tarytum regi save regintį. Sėkmingas autoportretas tarytum atveria menininko sielą, tapatybę, todėl skirtingais gyvenimo tarpsniais sukurti autoportretai liudija savimonės transformacijas. Tai galime matyti palygindami ilgainiui sukurtas Albrechto Dürerio bei Rembrandto van Rijno autoportretų serijas: viename autoportrete menininkas gali save identifikuoti su Jėzumi Kristumi, o kitame žvelgia į save su ironija, pašaipą, anaipytol nebando sutaurinti savo atvaizdo.

Interaktyvi reginčiojo ir regimojo komunikacija galima ne tik veidrodžio, bet ir pačios tikrovės akivaizdoje. Abipusiam santykiui tarp reginčios akies ir regimos aplinkos reikalingas jautrus žvilgsnis, todėl būtent vizualiųjų menų atstovams geriausiai sekasi užmegzti tokį santykį.

Tad menininkai, pasak Merleau-Ponty, dažnai jaučiasi tarytum esantys „pasaulio sąmone“, teigia, kad supanti gamta juos stebi, o tarp jų ir pasaulio užsimezga abipusis žvilgsnis⁷. Toks tiesioginis santykis su aplinka leidžia, padedant regimai tikrovei, pratęsti savo žvilgsnį. „Todėl, – teigia Merleau-Ponty, – akklajam lazda tampa ne patyrimo objektu, bet patyrimo įrankiu.“⁸ Tokią medijos kaip kūno tęsinio (anglų k. *extension of a man*) sampratą plėtojęs medijų teorijos klasikas Marshalas McLuhanas teigia, kad visas žmogaus kūnas turi pratęsimus (pvz., drabužiai yra odos tęsiniai, batai – kojų, akiniai – regos ir t. t.). Atitinkamai veidrodys tampa regėjimo lauko, suvokimo bei savistabos tęsiniu.

Greta suvokimo ir savimonės žvilgsnis yra susijęs su kitomis juslėmis ir kūno motorika. Žvilgsnis niekada nebūna visiškai statiškas, todėl regimas objektas nuolat keičia savo formas, o žvilgsnis yra judrus ir godžiai klaidžioja aplink objektą. Žmogaus jutimai (regėjimas) ir motorika glaudžiai tarpusavyje susiję, todėl, anot Merleau-Ponty, regėjimu galime *paliesti* netgi žvaigždes, o kalboje paplito tokie posakiai kaip „apčiuopti akimis“⁹. Judesys priklauso nuo regėjimo (žmogus pamato kokį nors daiktą ir nutaria jį apieiti arba prie jo prisiliesti), o regėjimas priklauso nuo judesio (norint pamatyti, reikia pažiūrėti, kitais žodžiais tariant, – pajudinti akimis). Taip juslių ir motorikos sąsajos parodo, kad žmogaus kūnas yra darni „regėjimo ir judėjimo sampyna“.

Norint išvengti išankstinės nuostatos, kuri verčia pasaulį suvokti neatsiejamai nuo žinojimo apie jį ir neleidžia daiktų išvysti tokiu, kokie jie yra savaime, reikia

prioritetą suteikti tiesioginei žiūrai, o ne refleksijai. Atsiriboti nuo išankstinių nuostatų nelengva, nes žmogaus gebėjimas matyti ir girdėti sukelia įsitikinimą, neva jis gerai žino, ką reiškia „matyti“ arba „girdėti“. Toks įsitikinimas yra nepagrįstas, o julsės gali būti apgaulingos – tai liudija įvairios tarp filosofų bei vizualumo teoretikų pamėgtos optinės iliuzijos: antai virš horizonto regimas mėnulis atrodo didesnis negu pakilęs aukščiau danguje, į vandenį panardintas irklas atrodo tarytum būtų sulūžęs ir t. t.

Sąmoningos išankstinės nuostatos nederėtų painioti su *percepciniu tikėjimu* (arba pirminiu žinojimu), kuris yra ankstesnis už refleksiją ir negali būti pažintas įrodymu bei pažinimo metodais. Būtent percepcinis tikėjimas neretai tampa estetinio patyrimo pagrindu, nes „tikėjimas“ estetiniu objektu padeda užmegzti su juo kontaktą ir skatina, tarkime, skirtingai reaguoti į tuos pačius meno kūrinis. Tai gi žmogaus patyrimas niekada nebūna grynas – jis priklauso nuo aplinkybių, estetinio jautrumo, vaizduotės, įsitikinimų, lūkesčių ir išankstinių nuostatų bei daugybės kitų sąlygų. Regėjimą ir jo refleksiją veikia tiek išankstinės nuostatos, tiek pirminis žinojimas. Remiantis Edmundu Husserliu, tarp paprasto regė-

jimo (vok. *Sehen*) ir fenomenologinės išvalgos (vok. *Schau*) yra esminis skirtumas ir tik pastaroji padeda perprasti esminius regimo daikto klodus¹⁰. Išvysti vaizdą kaip fenomeną galima tik atsisiakius išankstinių nuostatų ir teorinių žinių, nes jis atsiskleidžia *iki-objektiniame* pasaulyje, kuris mokslškai neapibrėžiamas. Vizualųjį regimą lauką fenomenologai prilygina laukiniam peizažui, kurį išvysti ir suvokti padeda ne taisyklės, bet refleksija, šešėliai, horizontas, o kiekvienas buvinys turi savo regimumo paslaptį – reljefą, spalvą, ritmą, medžiagišką juslingumą ir t. t. Dailės kūrinys arba kitokiame atvaizde „regimumo paslaptis“ yra itin svarbi – jo paskirtis būti regimam, sužadinti estetinį patyrimą.

Vizualus intelektas susijęs su racionalia sąmone ir patyrimo konceptualizavimu. Jį veikia tiek išankstinės nuostatos, tiek pirminis žinojimas¹¹. Tai lemia labai skirtingas nuostatas regimo atvaizdo atžvilgiu, pavyzdžiui, įsitikinimą, kad grožio sąvoka yra bereikšmė arba kad būtent ji yra aukščiausia estetinė vertė. Pratęsdami Immanuelio Kanto mintį, kad „nėra matymo be mąstymo“, galime teigti: vien tik mąstymo regėjimui nepakanka, o vizualumas ir regėjimas negali būti redukuoti ties mąstymo funkcija.

METAMOROFOZĖ II: ŽVILGSNIO IR KALBOS SANTYKIO TRANSFORMACIJOS, ARBA CEZANNE'AS VERSUS DUCHAMPAS

Taigi fenomenologinės filosofijos šalininkai grindžia prielaidą, kad vizualinis ir refleksyvus patyrimas (matymas ir mąstymas) yra glaudžiai tarpusavyje susiję, todėl jų suvokimui nereikalingas joks tarpininkas. Tokiai regimumo pozi-

cijai eksplikuoti Merleau-Ponty pasitelkia savo mėgstamo dailininko Cezanne'o pavyzdį. O hermeneutiniam ir postmodernistiniam sparnui atstovaujantys filosofai nesutinka su prielaida, kad rega gali apsieiti be kalbos tarpininko: pavyz-

džiui, prancūzų filosofas ir literatūros teoretikas Jean-François Lyotard'as polemizuoja su fenomenologine Cezanne'o kūrybos interpretacija, o tarp matymo ir mąstymo siūlo įterpti kalbą. Būtent kalba užima svarbiausią vietą Lyotard'o kūryboje, o jam idėjiškai artimą vaizdinį bei kalbinį santykį su pasauliu jis aptinka Marcelio Duchampo kūryboje. Pažvelkime, kuo skiriasi fenomenologinė ir postmodernistinė vizualumo sampratos, kitaip tariant – kaip pereinant nuo Cezanne'o prie Duchampo pakinta vaizdo ir kalbos santykis.

Merleau-Ponty plėtojama Cezanne'o kūrybos interpretacija paremta fenomenologijoje išplėsta regėjimo sąvoka bei prielaida, kad rega gali apsieiti be kalbos tarpininkavimo. Vizualinis patyrimas turi būti tiesioginis ir ikirefleksyvus, todėl atvaizdas neturi būti skaitomas tarytum romanas. Atsiribodami nuo atvaizdo naratyvo fenomenologai veikia sutelkia žvilgsnį į neverbalinius atvaizdo klodus, jo atsiradimo mįslę. Praplėsdamas žiūros sąvoką, Merleau-Ponty joje tiesiog ištirpdo kalbos plotmę, o pačią kalbą laiko antrine ir neesmine vaizdo percepcijai ir vizualinei komunikacijai.

Analizuodamas Cezanne'o kūrybą, Merleau-Ponty pabrėžia, kad autentiškas, kontempliatyvus menininko žvilgsnis nėra reflektuojantis, jis veikia tiesioginės žiūros būdu pagauna akimirka, kurioje daiktai staiga išnyra iš spalvų chaoso. Toks žvilgsnis randasi, kai dailininkas suskliaudžia nuostatą, jog pasaulis yra savaime suprantamas ir pastovus, bei atsigręžia į vizualiąją tikrovę tokią, kokia ji yra savaime. Būtent vizualieji menai, sėkmingiau negu literatūra

ar teatras, nutolsta nuo žmonių kasdienybės ir pasineria į pirminį, nesužmogintą pasaulį. Poetui, juo labiau novelistui, pasak Merleau-Ponty, sunkiau išvengti kalbančiojo žmogaus atsakomybės, o tapytojas atsiduria privilegijuotoje vietoje, nes turi teisę „žvelgti į viską neprivalėdamas nieko vertinti.“¹² Tad nestebina ir neatrodo amoralu tai, kad dailininkai neretai atsiriboja nuo visuomeninio bei politinio gyvenimo, laikosi nuošaliau kitų, tarytum panyra į grynųjų vaizdų pasaulį.

Nuojauta, kad pagauti tikrovės esmę yra be galo sunku, sustiprėjo modernizmo vizualiajame mene. Šis keblumas atskleidžiamas Honore de Balzaco filosofiniame esė „Nežinomas šedevras“ (*Le chef d'oeuvre inconnu*, 1831), kurio pagrindinis herojus – tragiško likimo tapytojas, siekiantis gyvenimą ir grožio idealą išreikšti per spalvas, tačiau aplinkinių likęs nesuprastas. Meninė kūryba šiame esė suvokiama kaip galinga, menininką įtraukianti, o neretai ir destruktivi jėga. Ji verčia menininką aukotis ir niekada negarantuoja jam sėkmės. Cezanne'as žavėjosi Balzaco veikalu, netgi tapatino save su pagrindiniu herojumi ir kartoją jo mintį, kad dailininko ranka ir teptukas virsta įrankiais, kurie išreiškia ir pratęsia mąstymą, padeda jį pagauti bei apvaldyti ir šitaip išplečia menininko galimybes. Merleau-Ponty teigia, kad tiek Cezanne'as, tiek Balzacas pasaulį sugebėjo atrasti iš naujo: „Vienas jų kalba taip, kaip anksčiau dar niekas nekalbėjo, o kitas tapo taip, kaip iki jo niekas netapė.“¹³

Cezanne'as suskliaudžia kasdienį žvilgsnį, todėl vaizdai, kuriuos jis sukūrė, atrodo bauginantys ir svetimi. Prak-

tinu, „prijaukinančiu“ žvilgsniu žvelgiančiam žiūrovui tokie atvaizdai atrodo nejaukūs, netgi atgrasūs. Merleau-Ponty pabrėžia, kad Cezanne'o drobėse gamta yra neprijaukinta, be jokių savybių: „Peizažuose neregime jokio vėjo, vanduo nebanguoja, o sušaldyti objektai atrodo tarsi svyruotų kažkur ties pasaulio pradžia.“¹⁴ Pasak filosofo, būtent šitaip dailininkas perteikia pavaizduotų daiktų esmę, tai kas juose yra svarbiausio, pastovaus ir lemiamo. Savaip tęsdamas Merleau-Ponty mintį Arvydas Šliogeris yra nurodęs, kad Cezanne'o drobėje *Didžioji pušis*, kurioje neižvelgsime jokio išorinio judėjimo, o dangus panašėja „į ledo luitą ar melsvo molio masę“, pavaizduota „nesužmoginta gamta“ ir atsiskleidžia „tikroji būtis“¹⁵. Taip pabrėžiama, kad medžio atvaizdas, kurį sukūrė Cezanne'as, yra neekspresyvus, tarsi nieko nesakantis, tačiau būtent šio kūrinio prasmės skurdumas lemia jo būties perpektiškumą. Toks menininko pasaulis yra nejaukus ir svetimas, nes jame nelieka jokių žmogiškų aistrų, nieko, kas yra kasdieniška, įprasta ir pažįstama.

Savitą, į esmės sutelktą Cezanne'o santykį su supančiais vaizdais išryškina šio dailininko lyginimas su impresionistais, kurių atvaizduose daiktai neturi aiškių kontūrų ir tarytum ištirpsta mirgančiame ore. Impresionistai siekė užčiuopti akimirkos nuotaikas, išpūdžius ir negalvojo apie daikto tikroviškumą, nesirūpino vidinėmis jo struktūromis, o Cezanne'as išryškina daikto solidumą, apčiuopia tai, kas fenomenologiniu žargonu vadinama „pačiais daiktais“. Merleau-Ponty, Heideggeris ir kiti fenomenologinės pakraipos filosofai teigia, kad

postimpresionistų (Cezanne'o, van Gogho) žvilgsnis sugebėjo užčiuopti „pačius daiktus“ ir užfiksavo gelminius tikrovės sluoksnius. Tokie kūriniai atgyja ir kunkuliuoja vidiniu judesiu, todėl kalnas ar kiparisai gali atrodyti judresni negu klasikiniame renesanso paveiksle gyvūnai, sprunkantys nuo medžiotojo. Merleau-Ponty teigia, kad dailininko žvilgsnis atskleidžia vidinius judesio aspektus, jo „slaptuosius šifrus“¹⁶. Būtent vidinis judesys ir dinamizmas dailės kūrinyje yra svarbiausias, nes priešingu atveju jam tektų veltis į nelygią kovą su kinematografija, kuri neatsitiktinai vadinama „dinamiška tapyba“.

Merleau-Ponty teigia, kad Cezanne'as nesupriešino patyrimo ir refleksijos, nesirinko vieno iš dviejų – jausmų arba mąstymo, tvarkos arba chaoso, todėl daiktus regėjo neatsiejamai nuo tapsmo ir kaitos proceso ir pagaudavo būtent tą akimirką, kurioje daiktai įgyja formą, ir tokiu būdu jis „perteikdavo tvarkos gimimo mįslę“¹⁷. Tikrovę laikydamas pirmine mokslo atžvilgiu, jis tapė pirmapradi, nesukultūrintą pasaulį. Tačiau jis niekada nenorėjo tapyti „kaip laukinis“, jis troško „surengti mokslui akistatą su tikrove“, todėl gilinosi į dailės istoriją ir akademinės tapybos (ypač piešinio) paslaptis.

Žvelgiant iš fenomenologinės perspektyvos, Cezanne'o regimas pasaulis yra paslaptingas, iki galo neišsakomas. Merleau-Ponty jo natiurmortuose išvelgia nutapytų obuolių ar svogūnų „apvainikavimą“, kurio sąmoningai išgauti neįmanoma¹⁸. Tokį efektą menininkas sugebėjo išgauti suskliausdamas visas išankstines koncepcijas ir žvelgdamas į daiktus tarytum vaikišku žvilgsniu. Obuolius,

staltieses ir kalnų šlaitus bei kitas formas Cezanne'o paveiksluose gaubia storoki, neturintys plyšių kontūrai, tarsi bandantys paneigti nutapytų daiktų realumą ir parodyti, kad tai tėra menininko sukurtas atvaizdas. Tačiau būtent šios „sakralinės gelmės linijos“, pasak Merleau-Ponty, padeda išvelgti „tikrus daiktus“ tokius, kokie jie yra savaime. Apgaubdamas daiktus storomis, žydromis linijomis, dailininkas jiems suteikia tikroviškumo, prisodrina juos „tikrosios būties pėdsakų“. Šio menininko kūryba fenomenologus traukia mįslingumu, daugiaprasmiškumu, gebėjimu pasprukti nuo visų bandymų paaiškinti žodžiais ir racionalių diskursu.

Būtent Cezanne'as, pasak fenomenologų, geriausiai pajuto, jog spalvos sukuria formų harmoniją, todėl skyrė joms tiek dėmesio. Perteikiant atvaizdą, spalva yra esminė, nes būtent ji lemia linijas ir kontūrus, todėl dėsninga, kad Merleau-Ponty kartoja vieną svarbiausių šio dailininko kūrybos principų, jog ten, kur daugiau harmonijos spalvų deriniuose, atitinkamai ir linijose atsiranda daugiau preciziškumo, grakštumo ir pilnatvės¹⁹.

Akis, regėdama atvaizdą iš estetinės perspektyvus (pvz., kontempliuojant meno kūrinį), tampa jautresnė spalvų niuansams, todėl estetiniam žvilgsniui netgi šviesa gali atsiverti subtiliausiai tonais ir pustoniais, kai atitinkamai kasdienis žvilgsnis šviesos spalvos dažniausiai tiesiog nepastebi. Tad dėsninga, kad žmogus dažniausiai neįstengia atsakyti į klausimą: „kokios spalvos yra šviesa?“ Užklaustas sutrikęs spėlioja, kad spalva yra bespalvė, galbūt tiesiog paprasčiausiai prisipažįsta nežinąs. O dailininko

peizažą šviesa gali persmelkti auksiniais, rožiniais, oranžiniais, baltais ir kitokiais tonais. Žvilgsnio galimybės yra ribotos, ir daugybė regimo vaizdo niuansų tiesiog lieka už žmogaus dėmesio ribų, ir būtent dailė, kuri kryptingai fokusuoja estetinę prieigą, Merleau-Ponty žodžiais tariant, „suteikia regimą egzistenciją tam, ką įprastinis regėjimas laiko neregimu.“²⁰ Taigi tikrovėje spalvos dažnai virsta ženklų, nuoroda ir tarsi pasislepia bei tampa sunkiau išvelgiamos. Merleau-Ponty nuomone, būtent spalvos tyrimas leidžia „perkasti“ apgaulingą išorinę formą ir suvokti būties paslaptį: atsigręžimas į spalvas kiek priartina prie „daikto-šerdis“, nors ji glūdi anapus „spalvos ir erdvės apvalkalo“²¹.

Vadinasi, spalvos, anot fenomenologų, padeda perprasti „pačius daiktus“, o vaizduojamieji menai yra ypač palankūs spalvoms išvelgti: tikrovėje žvilgsnis sutelkiamas į tai, ką rodo spalva, o ji pati paverčiama ženklų ir lieka nepastebėta, kažkur pasiklysta patirties horizonte. Estetinis žvilgsnis skatina regimą vaizdą regėti tokį, koks jis yra, o ne kaip įrankį kasdienėje, praktinėje tikrovėje. Būdamas vientisas ir fokusuotas, estetinis žvilgsnis neskaldo regimo objekto į sudedamąsias dalis, yra tiesioginis ir ankstesnis už refleksiją, todėl laisvas nuo įvairių išankstinių nuostatų bei stereotipų. Būtent tokį žvilgsnį Merleau-Ponty aptinka Cezanne'o kūryboje.

Pereidami nuo fenomenologinės prie postmodernistinės filosofijos regime, kad greta patyrimo įsiterpia kalbos tarpininkas. Hermeneutinėje bei postmodernistinėje filosofijoje santykis tarp vaizdo ir koncepcijos tampa daug glau-

desnis. Fenomenologinės filosofijos šalininkai pabrėždavo regos pirmumą suvokimo ir refleksijos atžvilgiu, o pastarieji išryškina glaudžius regos ir suvokimo, vaizdo ir žodžio santykius. Atitinkamai netgi regą simbolizuojantys žodžiai fonetiškai kildinami iš žodžių, reiškiančių mąstymą bei refleksiją²². Pabrėždami skirtingų regėjimo perspektyvų bei metanaratyvų gausą, postmodernizmo šalininkai atmata okuliarcentrizmą, kuris nuo Platono laikų regą (regėjimo juslę, arba vadinamąjį proto *žvilgsnį*) išskeldavo į privilegijuotą vietą ir traktuodavo kaip patikimiausią būdą, padedantį pažinti/ižvelgti tiesą²³.

Taigi Merleau-Ponty grindžiama tezė, kad rega gali apsieiti be kalbos tarpininko, hermeneutinėje bei postmodernistinėje filosofijoje atmetama. Vienas garsiausių postmodernizmo teoretikų, išsamiai nagrinėjęs regos ir vizualumo problematiką J.-F. Lyotard'as tarp matymo ir mąstymo siūlo įterpti kalbą, kuri jo koncepcijoje užima itin svarbią vietą. Neatsitiktinai ankstyvasis, disertacijos pagrindu parengtas šio filosofo veikalas vadinasi *Diskursas, paveikslas* (*Discourse, Figure*, 1971) – čia aptariamasi dvi suvokimo bei komunikacijos tvarkos – diskursyvinė ir vizualioji, kurios pratęsia ir papildoma viena kita, t. y. neegzistuoja diskurso nepalietas grynasis regimumas. Išskyręs dvi opozicijas – vaizdus (figūras) bei sąvokas (kalbą), filosofas grindžia prielaidą, kad nei grynas vizualumas, nei grynas diskursyvumas atskirai yra neįmanomi, o tarp šių priešybių tvyra nuolatinė įtampa.

Fenomenologinę vizualumo ir žvilgsnio interpretaciją, kurią Merleau-Ponty

pateikė analizuodamas Cezanne'o kūrybą bei jos refleksiją, Lyotard'as kritikuoja iš psichoanalitinio požiūrio taško. Fenomenologų terpėje populiarus siekis užčiuopti pirminį, ikirefleksyvų ir tiesioginį patyrimą Lyotard'ui atrodo naivus, nebrandus bei vedantis prie to, kad fenomenologas patikliai pervertina smulkius ir atsitiktinius Cezanne'o patyrimus²⁴. Jis kritikuoja ne tik postimpresionistiniame mene gimusią dailininko viską reginčios akies idėją, bet ir kiną, kuris sukuria absoliutaus vizualumo iliuziją ir, tarytum „ortopedinis veidrodis“, apgaudinėja žiūrovus²⁵.

Oponuodamas fenomenologinei Cezanne'o interpretacijai Lyotard'as pasirenka *ready-med* pradininką, didelę įtaką konceptualiajai XX a. dailei padariusį menininką – Marcelį Duchampą, kurio performansus traktuoja kaip savitus transformatyvius veiksmus²⁶. Šio menininko kūryboje filosofas išvelgia bandymą įveikti okuliarcentrizmą, naivų tikėjimą, kad visas pasaulis tėra regimas pasaulis, o menininkas geba regėti tikrovę, save patį ir savo santykį su tikrove. Paminėtina, kad dažni Lyotard'o teiginiai atrodo vidujai prieštaringi, tarytum autorius siekia flirtuoti su skaitytoju: pradedamas veikalą nuo tikslų apibrėžimo jis prisipažįsta „nesiekiantis teigti, kad viskas yra melas, arba atvirkščiai – kad viskas yra tiesa, arba kad viskas yra ir tiesa, ir melas, arba kad viskas yra truputį tiesa ir truputį melas.“²⁷ Galimybė suprasti Duchampo kūrybą taip pat vertinama dviprasmiškai, vidujai prieštarinčiai tiesiog reziumuojant, jog tikslas nėra suprasti Duchampo kūrybą bei parodyti savąjį supratimą, o veikiau atvirkš-

čiai – „bandyti nesuprasti bei demonstruoti savąjį nesupratimą.“²⁸ Tad nuo fiksuoto taško formuojančio eksperto Lyotard'as ragina pereiti prie pozicijos filosofo, kuris tiesiog formuoja klausimus ir nebijo prisipažinti dėl savo nežinojimo. Toks nežinojimas, reliatyvizmas, daugiaprasmiškumas tapo viena pagrindinių visos postmodernistinės filosofijos prielaidų.

mus ir nebijo prisipažinti dėl savo nežinojimo. Toks nežinojimas, reliatyvizmas, daugiaprasmiškumas tapo viena pagrindinių visos postmodernistinės filosofijos prielaidų.

IŠVADOS

Nagrinėdami vizualumo ir regos problematiką, fenomenologai atmeta dekartiškąjį dualistinį bandymą redukuoti regą ir suvokti ją kaip aiškų, viską regintį žvilgsnį, kuris atskirtas nuo savojo kūno patyrimo. Regėjimą fenomenologai laiko neatsiejamu nuo savojo kūno ir patyrimo visumos, o fenomenologinė žiūra yra ankstesnė už refleksiją, todėl vizualioji komunikacija, kuri vyksta tarp reginčiojo ir regimos aplinkos (arba tarp subjekto ir jo atvaizdo veidrodyje) yra tiesioginė, ikirefleksyvi ir nereikalaujanti kalbos tarpininkavimo. Būtent tokį regimumo

suabsoliutinimą Merleau-Ponty išvelgia Cezanne'o kūryboje ir santykiyje su pasauliu, kurį šis menininkas kiaurai persmelkia savo žvilgsniu ir *vice versa* – jaučiasi taip, tarytum pats būtų stebimas supančių daiktų, ypač gamtos. Postmodernistinėje filosofijoje vizualinė komunikacija suvokiama kaip vaizdų bei žodžių (kalbos, diskurso) tarpusavio sąveika. Dekonstruodamas fenomenologinę regėjimo ir vizualinio patyrimo sampratą, Lyotard'as atmeta tiek dekartiškąjį dualizmą, tiek fenomenologų bandymą regėjimą glaudžiai sieti su kūnu.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Šiuos klausimus Maurice Merleau-Ponty nagrinėjo tokiuose veikaluose, kaip *Suvokimo fenomenologija* (*Phénoménologie de la perception* 1945), *Akis ir dvasia*, 2005 (*L'oeil et l'esprit*, 1961); *Regima ir neregima* (*Le visible et l'invisible*, 1964) bei nedidelės apimties esė „Cezanne'o abejonė“ (*Le doute de Cézanne*, 1945).
- ² Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*. Iš prancūzų k. vertė A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 47.
- ³ Žr. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 177.
- ⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 60.
- ⁵ Sabine Melchior-Bonnet, *Veidrodžio istorija*. Iš prancūzų k. N. Kašlionienė ir D. Vaitiekūnas. Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 13.
- ⁶ Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du JE*, *Revue française de psychanalyse*, No. 4, 1949, p. 449–455.

- ⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 58.
- ⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 178.
- ⁹ Ten pat, p. 13.
- ¹⁰ Edmund Husserl, *Ideen zur reinen Phenomenologie und Phenomenologischen Philosophie, Husserliana*. Haag, T. 5, 1971, p. 103.
- ¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 48.
- ¹² Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 43.
- ¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt*. Iš prancūzų k. į anglų kalbą vertė M. Smith, *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, ed. Galen Johnson. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 69.
- ¹⁴ Ten pat, p. 66.
- ¹⁵ Arvydas Šliogeris, *Daiktas ir menas*. Vilnius: Mintis, 1988, p. 99. Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 100.

- ¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 100.
- ¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt*, p. 64.
- ¹⁸ Ten pat, p. 66.
- ¹⁹ Ten pat, p. 65.
- ²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 54.
- ²¹ Ten pat, p. 89.
- ²² A. Juzefovič, Vizualinio posūkio ir vizualiųjų studijų fenomenas dabartinėje kultūroje, *Logos*, Nr. 69, 2011, p. 66.
- ²³ M. Jay, The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism, *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Thetoric* (ed. Paul Kerna-di), Durham, 1989.
- ²⁴ Jean-François Lyotard, The Sublime and the Avant-Garde, *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin. Oxford, 1989, p. 206–208.
- ²⁵ Jean-François Lyotard, Acinema. Iš prancūzų k. į anglų k. vertė P. N.Livingstone ir J. F. Lacan, *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin. Oxford, 1989, p. 176.
- ²⁶ Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp; Duchamp's TRANS/formers*. Paris: Leuven University Press, 2010, p. 70.
- ²⁷ Ten pat, p. 48.
- ²⁸ Ten pat, p. 54.