

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS

AKVILĖ ANGLICKAITĖ

Meno projektas

NETIKRUMAS ŠIUOLAIKINĖJE KULTŪROJE

FOTOGRAFIJOS FENOMENAS

Art Project

UNCERTAINTY IN CONTEMPORARY CULTURE

PHENOMENON OF PHOTOGRAPHY

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dailės kryptis W100 (P01)

Art Doctorate, Fine Arts W100 (P01)

Vilnius, 2017

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2012–2017 metais

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Alvydas Lukys

Vilnius dailės akademija, dailė P01, fotografija ir medijos menas

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Doc. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje Meno doktorantūros dailės krypties gynimo taryboje:

PIRMININKAS:

Doc. dr. Audrius Novickas

Vilniaus Gedimino technikos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, dailė P01

NARIAI:

Prof. dr. David Bate

Vesminsterio universitetas, dailė P01, fotografija

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Doc. dr. Vytautas Michelkevičius

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H; socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija 08S

Doc. dr. Ramūnas Motiekaitis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H,

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2017 m. spalio 6 d. 14 val. galerijoje „Rooster“ (Gynėjų g. 14, 01109, Vilnius).

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 20012–2017

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Alvydas Lukys

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts P01, Photography and Media Arts

THESIS SUPERVISION:

Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The Artistic Research Project will be defended at a public meeting of the Academic Board of Fine Arts at Vilnius Academy of Fine Arts composed of the following members:

CHAIRPERSON:

Doc. Dr. Audrius Novickas,

Vilnius Gediminas Technical University, Art Criticism, 03H, Fine Arts P01

MEMBERS:

Prof. dr. David Bate

Westminster University, Fine Arts P01, Photography

Assoc.prof. dr. Lolita Jablonskienė

Vilnius Academy of Fine Arts, Humanities, Art Criticism 03H

Assoc.prof. dr. Vytautas Michelkevičius

Vilnius Academy of Fine Arts, Humanities, Art Criticism 03H; Social Sciences, Communication and Information 08S

Assoc. prof. dr. Ramūnas Motiekaitis

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanites, Art Criticism 03H, Music P03

The public defence of the Artistic Research Project will be held on 6th of October 2017, 2 p.m., at *Rooster gallery* (Gynėjų str. 14, 01109 Vilnius).

The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

TURINYS

TIRIAMOJI DALIS

ĮVADAS / 10

I. NETIKRUMAS ŠIUOLAIKINĖJE KULTŪROJE

„SULAUŽYTOS GĖLĖS“. PAŽADAS / 25

Donas Johnstonas. Netikrumo būseną / 27

Don Žuanas. Anapusybė. Visuomenė. Geismas / 29

Akmeninė skulptūra. Anapusybės dvasia / 30

Don Giovanni. „Ne“ / 32

Antgamtinis epizodas. Tarp Idealo ir tikrovės / 37

Don Žuanas pragare. Abejingumas / 44

Šiapus. Žmogus ir Antžmogis / 46

„Svetimas“. Pažinimo absurdas / 52

Donas Johnstonas. Netikrumas / 58

II. FOTOGRAFIJOS FENOMENAS

ŠIAPUS. TIKRUMAS. LAIKO OBJEKTYVUMAS / 61

Tikrumas fotografijoje. Persėjo mitas. / 63

Persėjas – fotografas / 65

Skydas – atspindys / 66

Hermis. Fotografijos žinia / 66

Žinia. Pranešimo nešimas / 67

Grajos. Akis. Rega / 71

Atimta akis / 72

Nimfų dovana. Nematomas fotografas / 73

Gorgonės. Skydas / 74

Medūzos galva – Ginklas / 76

Dovanų grąžinimas / 76

„NEAPIBRĖŽTUMO PRINCIPAS“. LAIKIŠKUMAS / 78

Netikrumas fotografijoje / 80

Trys Foxo Talboto plokštelės. Nenumatytas elementas / 81

Kas yra atvaizde? / 83

Žiūrėjimas į fotografiją. Atmintis. / 87

Fotografija muzikoje / 91

„1-2-3“. Valsas / 92

Opus 23 / 92

Oktetas / 96

IŠVADOS / 99

SUMMARY / 106

LITERATŪROS SĄRAŠAS / 114

KŪRYBINĖ DALIS / 117

Apie autorę / 131

Publikacijų meno projektų tema sąrašas / 133

TIRIAMOJI DALIS

Ivadas

„Išpažintojo naktis: krikščioniškas tikėjimas netikrumo amžiuje“¹

„Trumpai: Darbo klasės branda netikrumo amžiuje“²

„Turkijos užsienio politika netikrumo amžiuje“³

„Verslumo mąstysena: Strategijos, nuolat kuriančios galimybes netikrumo amžiuje“⁴

„Išrastieji moraliniai principai: Seksualinės vertybės netikrumo amžiuje“⁵

„Prisitaikymas: Menas laimėti netikrumo amžiuje“⁶

„Viena netikrumo amžiuje: Mokslas, liberalizmas ir privatus gyvenimas“⁷

„Kodėl šnipinėti?: Šnipinėjimas netikrumo amžiuje“⁸

...

Netikrumo amžius. Toks apibūdinimas, regis, kuo toliau, tuo labiau tampa priimtinas ir patvirtinamas XXI amžiaus visuomenių. Nors šie knygų pavadinimai (šiuo metu su nuoroda „netikrumo amžiuje“ rasta 530) darbo pradžioje gali pasirodyti kaip pokštas, bet taip pat tai yra ir akivaizdus simptomas, kurį sukėlęs netikrumo virusas skatina išsamiau tyrinėti šio fenomeno dauginimąsi ir paplitimą socialiniame bei kultūriniame visuomenių kūne bei pažiūrėti, kaip jo sukeltos mutacijos keičia suvokimą bei įsitikinimus, virsta meno kūriniais ar pasiūlo naujus šio kūno lavinimo pratimus.

¹ Tomas Halik, *Night of the Confessor: Christian Faith in an Age of Uncertainty*, New York: Doubleday Religion, 2012.

² Jennifer M. Silva, *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty*, New York, Oxford: Oxford University Press, 2013.

³ Ian O. Lesser, Stephen F. Larrabee, *Turkish Foreign Policy in an Age of Uncertainty*, Santa Monica: Rand, 2003.

⁴ Rita Gunther McGrath, Ian MacMillan, *The Entrepreneurial Mindset: Strategies of Continuously Creating Opportunity in an Age of Uncertainty*, Boston: Harvard Business School Press, 2000.

⁵ Jeffrey Weeks, *Invented Moralities: Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press, 2007.

⁶ Max McKeown, *Adaptability: The Art of Winning in an Age of Uncertainty*, London, Philadelphia, New Delhi: Kogan Page Limited, 2012.

⁷ Deborah R. Coen, *Vienna in an Age of Uncertainty: Science, Liberalism, and Private Life*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007.

⁸ Frederick Hitz, *Why Spy? Espionage in an Age of Uncertainty*, New York: St. Martin Press, 2008.

Netikrumo terminą šiame darbe vartoju kaip vieną iš teorinėje literatūroje paplitusio angliško žodžio *uncertainty* vertimų. *Certainty* šaknis yra lotynų kalbos veiksmazodis *cernere, cerno*, kuris reiškia „atskirti, išskirti, pasižymėti, suvokti, suprasti, nuspręsti, išspręsti, apibendrinti“⁹. Priešdėlis *un* paverčia šiuos žodžius antonimais. Taigi galima sakyti, kad netikrumas nurodo į tai, kas yra neatskirta, neišskirta, nepažymima, nesuvokiama, nesuprantama, nenusprendžiama, neišsprendžiama, neapibendrinama. Anglų–lietuvių kalbų žodynas siūlo tokius *uncertainty* vertimus: „netikrumas, neapibrėžtumas, neaiškumas, nežinia, abejonė, nepastovumas“. Šiame darbe renkuosi vartoti būtent pirmąjį žodyno nurodytą – netikrumo – terminą dėl kelių priežasčių. Visų pirma dėl to, kad netikrumas nurodo ne vien į veiksmą ar santykį su išoriniu objektu (pavyzdžiui, „aš abejoju“ ar „aš nežinau“), o į specifinę būseną, kuri apima tiek subjektą, tiek objektą („aš nesu tikras dėl kažko“). Būtent į šią būseną nurodoma, ji akcentuojama dabartinėje teorinėje literatūroje ir meno kūrinuose, kuriuose apmąstomas netikrumo (*uncertainty*) fenomenas. Antra, žodis „netikrumas“ turi tą pačią šaknį kaip ir žodis „tikrovė“. „Netikrumo“ etimologija nurodo į netikrumą, slypintį ar esantį tikrovėje. Žmogaus santykis su tikrove yra atraminė šio darbo ašis, taigi vartoti kitus vertimus, tokius kaip „neapibrėžtumas“ ar „abejonė“, būtų ne visai tikslu. Lietuvių kalbos žodynas netikrumą apibrėžia kaip tikros žinios stoką, abejonę¹⁰. Matome, kad netikrumas nėra situacija, kai niekas nėra žinoma. Tai yra **tikros** žinios stoka. Nurodoma, kad kažkas šioje tikrovėje visgi yra žinoma, bet ne iki galo; nėra aišku, ar tai, kas žinoma, yra tikra. Taigi netikrumas nurodo į „svyruojančią“ būseną, kai kažkas yra žinoma ir nežinoma tuo pačiu metu.

Manau, kad joks tyrimas ar meno kūrinys neprasideda nuo abstrakčios idėjos ar objektyvios priežasties, atsietos nuo menininko patirties. Pirminis impulsas tyrinėti netikrumą man kilo kuriant parodą „Ji *arba* yra“. Parodos anotacijoje rašiau, jog paroda – tai „nuotrupos iš jos buvimo – neįvykusios, buvusios, besitęsiančios, iki ar be, naujo, kito susikūrimo“. „Ji *arba* yra“

⁹ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=cerno>.

¹⁰ Lietuvių kalbos žodynas, [interaktyvus] <http://www.lkz.lt/Visas.asp?zodis=netikrumas&lns=-1&les=-1> žiūrėta 2017-08-25.

buvo išsamiai aptarta keliuose straipsniuose¹¹, dėl to nesiimsiu nagrinėti šio darbo dar kartą. Tačiau norėčiau paminėti, kas tuo metu ir dabar man, kaip menininkei, yra labai svarbu ir ką atradau kūrybiniame procese: tai poreikis ir galimybė kalbėti apie netikrumo būseną, jos kūrimą (ar atkūrimą), jos išryškinimą kaip labai reikšmingą ne tik meno kūrinio, bet ir socialinio gyvenimo elementą.

Parodoje „Ji arba yra“ buvo du pagrindiniai segmentai. Vienas jų – dviejų moterų fotografijos, kurios remiasi krikščioniškąja Marijos su kūdikiu vaizdavimo ikonografija, kitas – sudarytas iš įvairių tarpusavyje tarsi nesusijusių fotografijų sekos. Pastarasis segmentas veikė kaip vientisas darinys, kuriame atskira fotografija neturėjo išskirtinio „statuso“ – ji nieko „nereiškė“. Svarbi buvo tik jų visuma ir šios visumos kuriama netikrumo atmosfera. Šiuo vienos fotografijos „išskirtinumo“ nebuvimu bandžiau sutrikdyti beveik natūraliu tapusį fotografijos ir joje atvaizduoto objekto ryšį, per kurį kuriama reikšmė. Šios fotografijos kūrė ne aiškų pasakojimą, o veikiau kintančius ir pasikartojančius šviesos ritmus, užuominas. Jose nebuvo vienos naratyvinės linijos, o tik galimų pasakojimų „nuotrupos“, fragmentai, patirčių atgarsiai, kažkur galbūt (žiūrovo) matytos ar patirtos, pasikartojančios, bet dar „nesulipintos“ į aiškią visumą išgyvenimų atkarpos, kurių fragmentiškumas, kažką neaiškiai primenančios scenos galbūt rezonavo ir su jos (ar jo) patiriama netikrumo būsena. Toks fotografijų komponavimo būdas man atrodė ne tik tinkamas kalbėti apie šią būseną, bet ir paveikesnis nei aiškia seka dėliojami fotografijų „ciklai“. Taip pat tai buvo užuomazga ir atspirtis tolimesnėje kūryboje ieškoti rezonanso žiūrovo sąmonėje, pasitelkus būtent netikrumą kaip estetinį principą.

Čia svarbi ir rezonanso idėja. Tai apibrėžčiau kaip abipusį ryšį – kai kūrinio struktūra ir idėjinis laukas sutampa su žiūrovo gyvenamuoju kontekstu, taip sukurdami vienas kitą papildančią ir sustiprinančią visumą. Ir šioje vietoje daryčiau prielaidą, kurią bandysiu ir įrodyti šiame darbe, jog netikrumas yra ta rezonanso linija, per kurią gali susijungti meno kūrinio ir žiūrovo pasauliai: kai meno kūrinys „aptinkame“ tą patį netikrumą, kurio amžiuje dabar gyvename ar kurio

¹¹ Monika Krikštopaitytė, „Vaizdai kartais geriau už žodžius. Akvilės Anglickaitės paroda „Ji arba yra“ galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *7 meno dienos*, 2010-04-16, Nr. 14–16 (890–891), p. 7.

Lina Michelkevičė, „Jl, madona ir chiaroscuro. Akvilės Anglickaitės paroda galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *Generation of the Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics / Vietos karta: Atvaizdas, atmintis ir fikcija Baltijos šalyse*: parodos katalogas, sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Mene, 2011, p. 84.

būsenoje esame patys, kūrinys „suskamba“, jis yra labai paveikus ir rezonuoja su žiūrovo tikrove toliau už balto ar juodo kubo ribų.

Pastaruoju metu vis daugiau menininkų ima tyrinėti ar kalbėti apie šią būseną savo kūrinuose. Vienas jų – Williamas Kentridge'as, kuriam „netikrumas“ (*uncertainty*) yra visos kūrybos moto. Viename interviu jis teigia, jog „politinė netikrumo kategorija, filosofinis netikrumas, vaizdų netikrumas yra daug panašiau į tai, kaip pasaulis yra“^{12*}. Savo darbuose, apimančiuose kino, teatro, piešimo, animacijos medijas, jis pabrėžia kūrinio kūrimo(si) procesą, o ne reikšmės generavimą, tuo pačiu paliesdamas ne tik politines, bet ir abstraktesnes – laiko ar reliatyvumo temas¹³. Kentridge'o kuriamose instaliacijose vaizdai fragmentiški, dažnai pasikartojantys, nurodantys į XX amžiaus pradžios estetiką; juose fikcija liejasi su faktais, mokslinės žinios su vaizduote, anekdotinės situacijos su mirtimi.

Visiškai kitokią estetiką netikrumo raiškai pritaiko kuratorius Alexas Rossas parodoje „Materialus netikrumas“¹⁴. Jo pakviesti menininkai Olivia Erlanger, Nickas Bastis ir Andrew Norman Wilsonas konstruoja savo pasakojimą iš šiuolaikinių „madingų“ kasdienių objektų ir medžiagų. Tarp šių daiktų patogiai įsitaęs Wilsonos filmas „Netikrumo seminarai“¹⁵ (*Uncertainty seminars*), kurio naratyvas ir estetika primena programos „Power Point“ prezentaciją. Užkadrinis balsas, mirksinčio Niujorko fone, sako: „Mes esam jauni, kūrybiški ir talentingi. Mes tiksliai nežinome, ką mes ketiname daryti ir iš ko mes pragyvensim. Mūsų gyvenimus nusako saugumo trūkumas“. Toliau sekantis tekstas nurodo ir į tokį pat nerimą, patiriančius korporacijų darbuotojus. Intarpuose pasirodo naujausių technologijų kurti objektai (kartais net neaišku, kas tai yra). Po to seka scena, kai paauglys skaito paveikslukus - apibrėžimus, kas yra augimas, įsipareigojimas, vaizduotė, bendradarbiavimas, atkaklumas,

* Čia ir toliau, jei nepažymėta kitaip, vertimas į lietuvių kalbą mano.

¹² William Kentridge Interview: „How We Make Sense of the World“, 2014-10-01, [interaktyvus] <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmXoJ6U>, žiūrėta 2017-08-25.

¹³ Šios temos ypač išryškėja instaliacijoje „Laiko atsisakymas“ (*Refusal of Time*), pristatytoje parodoje dOCUMENTA 13 2012 m. Taip pat kiek labiau politiškumo aspektą paliečia „Sentimentali mašina“ (*Sentimental Machine*), sukurta Stambulo bienalei 2015 m.

¹⁴ Galerija *Fluxia*, Milanas, 2014. Parodos dokumentacija: <http://www.ofluxo.net/material-uncertainty-fluxia-gallery/>.

¹⁵ Andrew Norman Wilson „Uncertainty Seminars“, [interaktyvus] <https://vimeo.com/49413270>, žiūrėta 2017-08-25.

veiksmas, vizija, galimybė, tikėjimas. Tai tarsi nuoroda, kuo pavirto šios vertybės, pasiglemžtos komercinio pasaulio, uždarytos į rėmus ir pakabintos ant sienų. Kas belieka? Tik nusiraminti. Tačiau ir nusiraminimas virsta makabriškomis scenomis ir garsais, kai mašininis balsas liepia užmerkti akis. Visos „technikos“, skirtos nerimui mažinti, galų gale išvirsta į farsą ir parodiją. Šiame filme menininkas neduoda jokių atsakymų, o tiesiog konstatuoja groteskišką šiuolaikinių žmonių būseną.

Atsakymų ir išeičių bandoma ieškoti 2016 m. vykusioje San Paulo bienalėje „Išgyventi netikrumą“ (*INCERTEZA VIVA (To Live Uncertainty)*). Pagrindinis bienalės kuratorius, meno istorikas Jochenas Volzas parodos kataloge teigia:

Menas visada žaidė su tuo, kas nežinoma. Per visą istoriją jis atkakliai laikėsi žodyno, apibūdinančio mistiką ir netikrumą. Informacija nuolat prarandama ir nuolatos tvyro abejonės, bet menas gali tarpininkauti šiuose paradoksuose sukurdamas naujas sistemas, skales ir standartus, sukurdamas alternatyvius modelius ir matavimo vienetus.¹⁶

Šie nauji modeliai ir vienetai buvo išbandomi bienalėje. Tai alternatyvūs „sprendimai“, kuriami atsižvelgiant į vis nestabilesnę politinę padėtį ir klimato kaitos grėsmes. Meno kritikas Danas Foxas taip apibūdina šią parodą:

Tai paroda, kurioje jūs pamatysite labai daug žemės, grybų, vabzdžių, rankų darbo objektų, antropologinio pliuskenimosi kaimo vietovėse ar mažuose miesteliuose. Tai bienalė, skirta laikui, kur užgęsta šviesos, nulūžta serveriai ir tavo aliuminė nešiojamojo kompiuterio dėžutė tinka tik tam, kad užkimštų pro stogą varvantį vandenį.¹⁷

Parodos kuratoriai ir menininkai tiki meno ir kultūros galia sukelti pokyčius, bet tuo pat metu save įvardija Don Kichotais, kovojančiais su pasaulio realybe. Nors šis požiūris ir donkichotiškas, visgi jis yra aktyvus, keliantis klausimus, ieškantis išeičių iš keblios netikrumo situacijos. Netikrumas čia išryškinamas kaip aplinkos veiksnys, darantis įtaką žmonių kasdienybei.

¹⁶ Jochen Volz, „Spiraling Journeys: Incerteza Viva (Live Uncertainty)“, in: *32nd Bienal Catalogue*, 2016, p. 23, [interaktyvus] <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-en>, žiūrėta 2017-08-30.

¹⁷ Dan Fox, „32nd Bienal de São Paulo“, in: *Frieze*, issue 181, 2016, [interaktyvus] <https://frieze.com/article/32nd-bienal-de-sao-paulo>, žiūrėta 2017-07-30.

Apie tokį šiuolaikinio pasaulio netikrumą kalba Zygmuntas Baumanas. Jo teigimu, nenuspėjamos rinkos ekonomikos jėgos, kurios, nekontroliuojamos politinės valios, palieka patiems individams spręsti šių jėgų sukeltas problemas (kas dažnai yra ne atskiros žmogaus jėgos). San Paulo bienalė yra persmelkta baumaniškų idėjų. Nors jo pavardė neminama parodos kataloge, tačiau dar 2011 m. straipsnyje¹⁸ parodos kuratorius Jochenas Volzas mini Baumano „takios modernybės“ terminą, metaforiškai apibūdinantį šiuolaikinę visuomenę. Tai visuomenė, kuri nesugeba išlaikyti savo formos. Joje seni socialiniai ryšiai, kaip šeima ir bendruomenė, yra pakeisti identiteto konceptais, kurie iš prigimties yra lankstūs ir takūs. Šios „senosios“ socialinės struktūros apriboja individualius pasirinkimus, išlaiko pasikartojančias praktikas ar tiesiog visuotinai priimtinus elgesio modelius, tačiau dabar jos „nebegali (to iš jų ir nesitikima) išlaikyti ilgalaikę formą (...) nes joms nepakanka laiko „sukietėti“ ir jos negali tarnauti kaip atskaitos taškai žmogaus veiksmams ir ilgalaikėms jo gyvenimo strategijoms“¹⁹. Nestabilios socialinės formos ir nekontroliuojamos rinkos ekonomika tiek gamtai, tiek žmogui sukelia tai, ką Baumanas pavadina „endemišku netikrumu“.

Tačiau netikrumas yra nevienareikšmis ir Baumano mąstyme. Jis įgauna ir kitą funkciją, kurią išryškina Janet Wolff knygoje „Netikrumo estetika“ epigrafu pasirinkdama šią Baumano mintį: „Netikrumas yra moralaus asmens gimtinė ir vienintelė dirva, kurioje moralė gali išleisti savo daigus ir suvežėti.“²⁰ Wolff plėtoja šią mintį etiką susiedama su estetika. Ji tikina, kad nepelnytai iš teorinio diskurso „išstumta“ grožio kategorija gali naujai atgimti netikrumo kontekste, kai visos kitos „universalijos“ yra netekusios prasmės. Savo knygoje ji pabrėžia politinės ir etinės sferos neatsiejamumą nuo meno ir estetikos. Jos manymu, XX amžiuje dirbtinai siekta atsieti etiką ir meną, nagrinėjant tik pastarojo formaliąsias savybes. Tačiau dabar neįmanoma sakyti, kad sprendimas apie meną priimamas remiantis vien subjektyviu estetinio skonio principu. Visgi pagrindinis šios autorės fokusas yra grožis ir bandymas jį sugrąžinti į šiuolaikinio meno diskursą, tačiau estetiką suprantant būtent per grožio prizmę.

¹⁸ Jochen Volz, „Uncertainty Principles How Art Can Provide New Tools for Living in a Precarious Age“, in: *Frieze*, issue 184, 2011, [interaktyvus] <https://frieze.com/article/uncertainty-principles>, žiūrėta 2017-07-30.

¹⁹ Zygmunt Bauman, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press, 2007, p. 1.

²⁰ Janet Wolff, *Aesthetics of Uncertainty*, New York: Columbia University Press, 2008.

Platesnę estetikos sampratą bei jos ryšius su etika ir netikrumu šiuolaikinės literatūros kūriniuose ir jų skaitymo patirtyje išsamiai aptaria C. Namwali Serpell knygoje „Septyni netikrumo režimai“²¹ (*Seven Modes of Uncertainty*). Kaip nurodo šios knygos pavadinimas, tai polemika su 1949 m. išleista Williamo Empsono knyga „Septyni dviprasmybės tipai“ (*Seven Types of Ambiguity*). Empsono dviprasmybę autorė keičia netikrumo sąvoka, nes dviprasmybė gali būti tik literatūrinio teksto savybė, o netikrumas apima tiek objektą, tiek stebėtoją. „Netikrumas fiksuoja interaktyvias, laikines ir patyrimines skaitymo savybes.“²² Netikrumo, etikos ir estetikos susiliejimą ji stebi ir nagrinėja per šiuolaikinių rašytojų kūrybą, tačiau šios analizės pagrindas ir atspirties taškas yra Vladimiro Nabokovo romanas „Lolita“. Serpell pažymi, kad būtent šio romano „gerai struktūruota forma sulieja skaitymą į kintantį, įvairų netikrumo režimą, kuris estetiką, etiką ir poveikį sujungia į nepaliaujamą šokį“²³. Serpell pratęsia Empsono mintį, jog „pagrindinė literatūros funkcija yra parodyti, kad žmonės labai įvairūs, daugelis iš jų labai skiriasi nuo tavęs, o taip pat visiškai kitokios yra ir jų „vertybių sistemos“²⁴. Tai suvokti padeda būtent literatūros kūrinio forma, kuri ne atkartoja ar seka skaitytojo vertybes, bet trikdydama šią sistemą kuria netikrumą jo patirtyje. Kaip trumpą pavyzdį Serpell pateikia Humberto žodžius, tariamus Nabokovo romano pradžioje. Dauguma skaitančių šiuos žodžius beveik nevalingai išbando liežuvio ir dantų „pratimą“ tariant Lolitos vardą. Tokiu būdu, netikėtai pačiam skaitytojui, Lolita atsiduria ir skaitytojo burnoje. Nabokovas sutrikdo patogią „moralaus“ skaitytojo poziciją ir trumpam sulieja ją su personažu, su kurio moralinėmis normomis jis niekada nesitapatintų. Nabokovas puikiai išnaudoja juslinę patirtį, kad pasiektų šį sutrikdymo momentą, o per ją galbūt ir kitokio suvokimo bei mąstymo galimybę. Tai tampa patirtimi, kai „ne visai žinome“ ar „esame ne visai tikri“²⁵. Tai kitokio žinojimo patirtis.

Apie netikrumą, kaip svarbų vizualiojo meno kūrinio komponentą, kuriuo sprendžiami ne vien etiniai klausimai, rašo Martinas Herbertas knygoje „Neapibrėžtumo principas“ (*The Uncertainty*

²¹ C. Namwali Serpell, *Seven Modes of Uncertainty*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2014.

²² Ibid., p. 25.

²³ Ibid., p. 9.

²⁴ Ibid., p. 39.

²⁵ Ibid., p. 23.

Principle)²⁶. Jis nagrinėja devynių menininkų²⁷ kūrybą. Jie „netikrumą naudoja *tikslingai* – kaip kanalą, per kurį gilinamasi į blankią epistemologijos konstrukcijos erdvę ir į moralės, reprezentacijos, autonomijos, istorijos bei pačios prasmės kūrimo klausimus“.²⁸ Tačiau autorius atskiria šias menines praktikas nuo savitikslio netikrumo, kuris pasiekiamas „mechaniškai apribojant informaciją ir sumaišant kūrinio dalis, kai išvadų atsisakymas tampa vienintele išvada“. Netikrumas pats savaime nėra vertybė. Herbertas ir jo aprašomi menininkai siekia „mobilizuoti netikrumą atsiskiriant nuo „reikšmės“, kad išryškintų dinamiką, konstruojančią tokias patirtis, kurios negali būti susiaurinamos iki žodžių“²⁹. Iš esmės Herbertas ir jo aprašomi menininkai oponuoja konceptualaus meno tradicijai, kurios pagrindas yra kalba ir aiškiai sukonstruota idėja, kurią, remiantis racionalia logika ar žinant kontekstą, nesunku „iššifruoti“. Herbertas akcentuoja aprašomų menininkų kūrinių kompleksiskumą ir dinamiškumą, kai kūrinys turi galimybę su laiku žiūrovui atsiverti skirtingais aspektais ir įgyti vis kitokias reikšmes.

Apie netikrumą kalba ir Julia Kristeva knygoje „Maišto prasmė ir beprasmybė“³⁰. Ji aprašo savo patirtį 1993 m. Venecijos bienalėje susidūrus su Hanso Hackes ir Roberto Wilsono meno kūriniais, kurių apibendrina šiais žodžiais: „(...) jauti, tarsi tarp šių dviejų erdvių kūną persmelkia itin trikdantis klausimas. Prarastas tikrumas, prarasta atmintis. O gal tai politinis, moralinis, estetinis praradimas?“³¹ Kristeva sieja šį „prarastą tikrumą“ su prarastu pagrindu:

Aš tokią meninę išraišką sieju su labai tolima mūsų kultūros atmintimi, su Biblija. Ir ypač su XCVIII psalme, kurioje sakoma, kad statytojai metė akmenį ir šis akmuo tapo kertiniu pamato akmeniu. Šitai padarė Jahvė ir, mūsų akimis, tai stebuklas. Po to – šlovės giesmė *Exultate, Jubilate*. Jums šis himnas žinomas ne tik iš katalikiškų ar kitokių religinių apeigų, kuriose šlovinamas pagrindas, pamatai (...).

Na, mes kitokie. Nebegalime šlovinti ir džiaugtis savo pamatais. (...) Žemė griūva, nebėra pamatų. Taip arti mūsų esantis didis menininkas rašytojas Marcelis Proustas galėjo šlovinti kartinį akmenį Venecijos Šv. Morkaus aikštės grindinio vaizdu ir sukurti metaforą meno, kurį reikia atgaivinti iš šių tradicijų pėdsakų. Galbūt kada nors šis kartinis akmuo vėl pasirodys, tačiau šiandien jis slepiasi. O mes apimti nerimo

²⁶ Martin Herbert, *The Uncertainty Principle*, Berlin: Sternberg press, 2014.

²⁷ John Stezaker, Marlene Dumas, CerithWyn Evans, Rebecca Warren, Carol Bove, Paola Pivi, Duncan Campbell, Bojan Šarčević, Victor Man.

²⁸ Herbert, op. cit., p. 10.

²⁹ Ibid., p. 13.

³⁰ Julia Kristeva, *Maišto prasmė ir beprasmybė*, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Charibdė, 2003.

³¹ Ibid., p. 15.

svirduliuojame. Nežinome, kur eiti. Ar dar esame pajėgūs eiti? Atsidūrėme prieš savo griūvančius pagrindus. Mūsų pagrindas kažkaip virsta griuvėsiais.³²

Tačiau nors griūvantys pamatai ir kelia nerimą, apie tai kalbantys meno kūriniai suteikia vilties ir tuo pačiu yra paveikūs:

Šis nerimas nėra vien negatyvus nes (...) skatina ne tik sunerimti, bet ir klausinėti. Štai kokia Hacke's ir Wilsono konstrukcijų prasmė: klausimas, griovimas, maištas (...). O šis klausimas yra gyvybės ženklas, žinoma, labai nežymus, (...) tačiau jis jau yra posūkis, atskleidimas, griūties pakeitimas; ir jis mus sukrečia.³³

Iš šių aptartų netikrumo pasirodymų meno kontekste matome, kokie skirtingi atsiskleidžia šio fenomeno aspektai – nuo netikrumo kaip socialinio reiškinių refleksijos iki netikrumo kaip pagrindo svarstant etinius bei moralinius klausimus ar estetinius sprendimus. Kaip jau minėjau, savo darbe siekiu parodyti netikrumą kaip rezonanso liniją tarp meno kūrinio ir žiūrovo, akcentuojant tai, jog šis rezonansas įmanomas, kai sutampa kūrinio (ar menininko) kuriamas netikrumas su žiūrovo aplinka ir joje patiriamu netikrumu. Ir vienas iš svarbesnių netikrumo patirties komponentų, kaip mini Kristeva, yra pagrindo praradimas. Pagrindą autorė sieja su religija ir tikėjimu, kurio mes jau nebeturime ir nebegalime į jį atsiremti kaip į kartinį akmenį. Kristeva toliau nekommentuoja šios savo minties, pagrindo problemą palikdama religijos sričiai.

Savo darbe norėčiau išplėsti pagrindo problemą, kuri apima platesnį nei religinės patirties idėjinį lauką, ir tam pasitelksiu dar vieną kūrinį – Jimo Jarmuscho filmą „Sulaužytos gėlės“ (*Broken Flowers*), kurį analizuosiu pirmoje šio darbo dalyje. Bet prieš tai aptarsiu esmines šios analizės teorines prielaidas.

Netikrumas nukreipia mus į vieną pagrindinių filosofinių svarstymų, vykstančių jau daugiau nei du tūkstančius metų, kurį galima suvesti į klausimą – kas yra tikra? Svarbiausias šios diskusijos komponentas yra būtent **pagrindo** problema. Pažinimui reikalingas pagrindas ar atskaitos taškas, kuriuo remiantis būtų galima konstruoti tikrą žinojimą. O kas yra ar gali būti šio kintančio, prieštaringo, neapibendrinamo pasaulio pagrindas? Vieną iš atsakymų, su kuriuo

³² Kristeva, op. cit, p. 15.

³³ Ibid., p. 15.

diskutuojama taip pat jau daugiau nei du tūkstančius metų, pateikia Platonas. Taip jo pagrindinę mintį apibendrina Arūnas Sverdiolas:

Šio pasaulio buviniai, kuriuos suvokiame jaslėmis, visuomet kintami ir paskiri. Tikroji būtis – idėjų būtis. Regimo ir kitomis jaslėmis suvokiamo pasaulio buviniai, pasak Platono, yra tik santykiniai – tiek, kiek jis „dalyvauja“ savo idėjose.³⁴

Kaip matome, tikroji būtis yra už šio pasaulio, už juslių patyrimo ribų – anapussybėje. Taip pat, kaip pastebi Leszekas Kołakowski, „lemtinga religinio patyrimo įžvalga, ne kartą pasikartojanti įvairiose šventose knygoose, gali būti išreikšta vienu žodžiu: *alibi* – kažkur kitur“³⁵. Su pagrindo klausimu susijęs ir pažinimo klausimas. Platonui šiapusybėje jis neįmanomas. Jo teigimu, siela, prieš ateidama į šią žemę, turėjo visą žinojimą, kurį čia gali tik „prisiminti“, tačiau jis niekada nebus pilnas. Taip pat šis pažinimas gali būti tik teorinis, t. y. atsietas nuo juslių ir pasiekiamas tik kontempliuojant pačias idėjas.

Naujųjų amžių filosofai griaua į anapussybę projektuojamo pagrindo idėją ir kartu tokio pažinimo klausimą. Jie atsisuka į šiapus ir iš naujo apmąsto pagrindo idėją, labiau kreipdami dėmesį į patį pažinimą, jo veikimo būdą, taip mažindami metafizikos sukurtą atstumą tarp žmogaus ir pasaulio. Tačiau pati pagrindo idėja ir pažinimo problema išlieka. O taip pat išlieka ir netikrumas, kuris „persišviečia“ griauant vienus ir galbūt kuriant kitus pagrindus.

Netikrumo būseną yra pagrindinė Jarmuscho filmo „Sulaužytos gėlės“ ašis. Filmą siužetą galima apibūdinti netikrumo apibrėžimu, jau minėtu įvado pradžioje, – tai „tikros žinios stoka“. Jarmuscho filme matome šios „tikros žinios“ problemą. Filmą pradžioje pagrindiniam personažui ateina laiškas – „iš niekur“. Tai interpretuoju kaip anapussybės metaforą. Šis laiškas yra pažadas, kad tikrai egzistuoja Dono Johnstono sūnus. Tai yra pažadas, kad kažkas tikro tikrai yra, tačiau iki galo neaišku, ar iš tiesų taip yra. Visas filmas yra tikrumo ar „tikros žinios“ paieška. Jame matome dar gyvą anapussybės ir jos tikrumo idėją ar tikėjimą ja. Tačiau filmas baigiasi be atsakymo, lieka tik netikrumo būseną. Ir čia magą paklausti, kodėl šiuolaikiniam režisieriui prireikė kalbėti apie netikrumą ir kodėl šis, atsiradęs meno kūrinys, yra toks paveikus.

³⁴ Arūnas Sverdiolas, *Steigtis ir sauga*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 23.

³⁵ Leszek Kolakowski, *Metafizinis siaubas*, vertė Alvydas Jokubaitis, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, Amžius, 1993, p. 31.

Šiame tyrime darau prielaidą, kad priežastis, koks ir kokioje būsenoje yra dabartinis Donas Johnstonas, o taip pat ir šios epochos žmogus, galima atsekti būtent Don Žuano istorijoje. Šioje analizėje perfrazuojau Jarmuscho užuominą, jog šis filmas yra apie Don Žuaną, kurį pasivijo praeitis. Praeitį interpretuoju ne vien kaip pagrindinio personažo Dono Johnstono, bet ir jo, kaip Don Žuano, praeitį, siekiančią XVII amžių, kai vienuolis, pasirašęs Tirso de Molinos pseudonimu, sukūrė mitinę tapusią Sevilijos apgaviko istoriją. Šis Don Žuanas keliauja per epochas, iš kiekvienos surinkdamas jai būdingiausius bruožus ir mąstymo būdą, o svarbiausia, kad kiekvienas Don Žuanas sprendžia savo laikmečio anapussybės, joje suprojektuoto pagrindo ir pažinimo klausimą. Peržvelgę Don Žuano įsikūnijimus galime matyti, kaip keičiasi tikrumo ir netikrumo ribos, kas nutinka, kai pažeidžiamos moralinės ir etinės normos, kai griunamos socialinės struktūros, kai užklausi visuomenės pamatai. Taip pat išryškėja gamtos „vieta“ ir veikimas pažinimo struktūrose. O galų gale to padarinius pamatome šiame XXI amžiaus Don Žuane. Taip pat peržvelgę visus Don Žuano įsikūnijimus, pabandysime atsakyti į klausimą, kodėl netikrumas yra aktualus šiuolaikinėje visuomenėje ir paveikus mene.

Ši kelionė į Dono Johnstono praeitį prasideda nuo jau minėtos Tirso de Molinos pjesės „Sevilijos apgavikas ir akmeninis svečias“ (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*), tęsiasi per Wolfgango Amadeus Mozarto ir Lorenzo Da Pontes operą „Don Giovanni“ (*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*), kuri savaip atsiranda Ernsto Theodoro Amadeus Hoffmano apsakyme „Don Juanas. Antgamtinis epizodas iš keliaujančio muzikos mylėtojo gyvenimo“ (*Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*). Charles'o Baudelairo eilėraštyje (*Don Juan aux enfers*) Don Žuaną sutinkame pragare, o George'o Bernardo Shaw pjesėje „Žmogus ir antžmogis“ (*Man and a Superman*) jis veikia dviejose paralelinėse erdvėse – kaip Don Žuanas pragare ir kaip Johnas Tanneris, XX amžiaus pradžios Anglijos pilietis. Don Juano istoriją aptaria ir Albert'as Camus, tiek teoriškai jį analizuodamas, tiek projektuodamas jo bruožus į romano „Svetimas“ (*L'Étranger*) pagrindinį veikėją Mersault.

Nagrinėjant Don Žuano istorijas, bus atkreiptas dėmesys ne vien į siužetą, bet ir į tai, kaip pasakojama istorija bei kokių būdu pagrindinis personažas „pasirodo“ kiekvienoje epochoje. Pasakojimo būdas išryškina, kaip reflektuojamos pagrindinės Don Žuano istorijos temos – anapussybė, iš jos ateinantys socialinių normų pagrindai ir gamta, kuri dvejopai pasireiškia

beveik visose jo istorijose. Visų pirma, tai paties Don Žuano gamtinė prigimtis – geismas ir aistra, kuri prieštarauja „iš anapus“ ateinančioms normoms. Antra, tai „išorinė“ gamta, kurios pažinimas kuo toliau, tuo labiau tampa Don Žuano tikslu. Pasakojimo būdas ir pats pasakojimas taip pat atskleidžia, koku būdu bandoma pažinti gamtą ar šiapusinę tikrovę ir kaip susidaro sąlygos atsirasti dar vienam pažinimo „instrumentui“ – fotografijai.

Pirmoje dalyje aptartą netikrumo fenomeno tyrimą šiuolaikinėje kultūroje, kurį siejau su pagrindo (praradimo) problema bei žmogaus ir anapusių santykiu, pratęsiau antrojoje. Tik čia netikrumą nagrinėsiu perkeldama žvilgsnį į jau Don Žuano istorijoje užsimezgusią diskusiją apie santykį tarp žmogaus ir gamtos, o kartu tai, kas nutinka, kai į šį santykį įsiterpia fotografija. Pagrindo problema išlieka, tik čia aptarsiu ne metafizinį jo pobūdį (kurio palaipsninį nykimą stebėjome Don Žuano istorijoje), o tą, kuris kyla iš pakitusio mąstymo apie šiapusinę tikrovę. Ją iš skirtingų pozicijų tyrinėja tiek fizikai, tiek menininkai. Fotografija yra ta medija, kuri nėra tik vienoje iš šių „pusių“. Ji yra abiejose tuo pat metu. Fotografijos išradimas yra gamtos dėsnių atradimas bei pritaikymas, o kartu ir meninė raiškos priemonė. (Teoretikų dažnai kartojamas juokas apie fotografiją, kad ji esanti mokslo benkartas, paliktas prie meno durų, galėtų būti vienas iš nerimtų argumentų, įrodančių jos dvilypę prigimtį.) Kadangi fotografija apima tiek meninę, tiek mokslinę sferas, tyrinėjančias tikrovę, ją pasinaudosiu kaip tyrimo instrumentu toliau kalbėti apie netikrumą ir jo aktualumą šiuolaikinėje kultūroje.

Viena iš priežasčių, dėl kurių imuosi nagrinėti netikrumą per fotografiją, yra ta, jog netikrumas žymi pačią fotografijos pradžią. Kaip teigia fotografijos tyrinėtoja Vered Maimon, fotografijos išradimas buvo „XVII ir XVIII amžiaus filosofijos, mokslo ir estetikos epistemologinio pagrindo krizės simptomas“³⁶. Geoffrey Batcheno teigimu, pagrindinis fotografijos išradėjų klausimas buvo neapibrėžiama gamta ir jos pažinimas. Jis teigia:

³⁶ Vered Maimon, *Singular Images, Failed Copies*, London, Minneapolis: University Minnesota Press, 2015, p. ix.

Fotografija savo išradėjams iškėlė dilemą, kuri buvo tiek pat filosofinė ir konceptuali, kiek mokslinė. Visi buvo tikri, kad gamta yra fotografijos idėjos pagrindas, bet niekas nebuvo tikras, kas gamta iš tikrųjų yra ar kaip apibūdinti jos „buvimo būdą“.³⁷

Griūvant metafizikai, atsisukama į fiziką. Iš fizikos po truputį traukiasi metafiziniai (veikiantys už gamtos ribų, nekintantys ir amžini) pagrindai, todėl darosi neįmanoma apibrėžti gamtos „buvimo būdo“. Klasikiniai Isaaco Newtono dėsniai realybę apibrėžia objektyviai, atsietai nuo stebėtojo. Gamtos jėgos veikia kaip mechanizmas, sukurtas dieviško mosto, į kurį pats Dievas toliau nesikiša ir ramiai stebi savo tobulai veikiantį kūrinį. Šie dėsniai patvirtina ir įrodo, jog egzistuoja nuo nieko nepriklausantis Absoliutus laikas ir Absoliuti, nejudanti, visada tokia pati erdvė. Tačiau vienas komponentas išjudina šią sistemą. Tai niekaip šiais nekintamumo dėsniais nepaaiškinama šviesa. Šviesa yra pamatinis dalykas, dėl kurio mes matome ir suvokiame išorinį pasaulį. Taigi, tyrinėdami ją tiek fizikai, tiek filosofai, tiek menininkai pradeda kurti kitokius tikrovės suvokimo modelius, kurie jau nebesiremia absoliutaus ir nekintančio laiko ar erdvės sąvoka ar nepriklausomo stebėtojo pozicija.

Šiuos pokyčius ir mąstymą apie tikrovę fiksuoja fotografija – nuo jos atsiradimo iki dabartinių laikų. Fotografija yra labai specifinė medija. Ją tyrinėjant, galima atskleisti mūsų suvokime slypinčius tikrumus ir netikrumus dėl pačios tikrovės. Tas šviesos sluoksnis, užsifiksavęs ir užfiksuotas ant šviesai jautraus paviršiaus, atveria ne tik objektyvios, bet ir subjektyvios tikrovės tyrinėjimo erdves.

Taip pat fotografija veikia platesniame nei vizualios kultūriniame kontekste. Ir tai įrodo jos veikimas muzikoje, kurį tyrinėsiu pasitelkdama vienus žymiausių XX a. pradžios muzikinius kūrinius.

³⁷ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999, p. 69.

I. Netikrumas šiuolaikinėje kultūroje

„Sulaužytos gėlės“. Pažadas

Viena iš paskatų tyrinėti netikrumą buvo Jimo Jarmuscho filmas „Sulaužytos gėlės“ (2005). Tuo metu negalėjau tiksliai įvardyti, kas šiame filme taip „užkliuvo“, bet ilgai norėjosi nagrinėti būtent tą būseną, su kuria režisierius paliko pagrindinį personažą, o kartu ir patį žiūrovą. Kai žiūrėjau šį filmą kino teatre, jam pasibaigus, šalia sėdėjęs vyras labai pasipiktino filmo pabaiga. Netikėtai pačiai sau paklausiau, kodėl filmas sukėlė jam tokį pyktį. Kaip paaiškėjo, jis buvo dramaturgas ir teatro režisierius. Tiksliai negaliu atkartoti jo žodžių, bet kalbos esmė buvo ta, jog negalima palikti tokios neišspręstos pabaigos, kur viskas taip ir lieka neaišku. Man, priešingai, Jarmuscho pasirinkimas paliko didelį įspūdį, pabaiga pasirodė labai organiška ir tuo pat metu neįprasta. Šis neįprastumas veikiausiai ir suerzino minėtąjį dramaturgą, nes neleido likti privilegijuotoje žiūrovo padėtyje, kai filmo pabaigoje viskas išaiškinama. Tai nebuvo tas atvejis, kai režisierius palieka įprastinę „atvirą“ interpretacijoms pabaigą, skatindamas žiūrovą pabaigti meno kūrinį, kaip aprašo Umberto Eco knygoje „Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje“.

Žinoma, „Sulaužytų gėlių“ pabaiga atvira, žiūrovas čia pats turi „susikurti“ kūrinio reikšmę, tačiau paliktos siužeto gijos plevėsuoja ne dėl tolimesnio reikšmių formulavimo, dėl to, kad sukurtą ypatingą būseną. Tai netikrumo būseną. Būtent ji yra ta pagrindinė rezonanso linija, jungianti žiūrovą ir filmo personažą. Tačiau kodėl režisierius pasirinko išryškinti būtent šią būseną? Kodėl netikrumas aktualus ir kartu toks paveikus?

Pradėkime nuo pabaigos. Pagrindinis personažas Donas, visą filmą ieškojęs sūnaus, kuris neaišku ar iš viso egzistuoja, atrodo, pagaliau jį sutinka. Tačiau vaikas pabėga, vos tik Donas prasitaria, jog **žino** esąs jo tėvas. Čia filmas ir pasibaigia. Kamera apsuka ratą, kurio centre – Donas. Jarmuschas išnaudoja filmo pabaigos konvenciją priversdamas žiūrovą, kuris pabaigoje visada tikisi atomazgos, likti tokioje pačioje kaip ir pagrindinis personažas – netikrumo – būsenoje. Tiek žiūrovas, tiek pagrindinis personažas lieka nežinioje, ar sūnus egzistuoja, ar tėra fikcija. Tai ypatinga nežinia. Tai nežinia, pripildyta detalių, kurios priverčia susvyruoti nežinojimą, tačiau šis visgi netampa aiškumu. Netikrumo būseną tvyro visame filme. Čia

nuolatos svyruojama tarp to, kas žinoma, akivaizdu, ir to, kas įsivaizduojama ar projektuojama, kas gali ir negali būti sužinota. Šis „susvyravimas“ yra ypatingas netikrumo bruožas, kitaip nei aiškumas ar visiškai nežinia, atveriantys kitas ir kitokias pažinimo erdves.

Filme labai svarbią vietą užima daiktai ir smulkios detalės. Tai neutralūs daiktai, kurie ir patvirtina, ir tuo pat metu paneigia, kad Dono ieškomas sūnus iš tiesų egzistuoja ir kad jam tuoj tuoj pavyks jį surasti. Tačiau tai tėra daiktai – labai kasdieniški, banalūs, ir Donas greičiausiai jų niekada nepastebėtų, tačiau jo žvilgsnis ieško patvirtinimų. Jis tarsi užprogramuojamas ar perprogramuojamas filmo pradžioje, kai gauna moters laišką.

Laiškas yra išskirtinė filmo detalė. Jis atsiranda „iš kažkur“, neturi jokio pagrindo, tik pažadą, kad sūnus iš tiesų egzistuoja. Prieš tai buvęs ramus, užtikrintas ir aiškus Dono gyvenimas, gavus laišką, staiga pakrypsta visiškai kita linkme ir tampa sąlygojamas **pažado**. Tik iš laiško turinio galime nuspėti, kad jį parašė moteris, su kuria Donas buvo prieš dvidešimt metų ir kuri tvirtina užauginusi jo sūnų. Tačiau nėra nei jos vardo, nei įrodymo, kad laiškas tikrai buvo parašytas tos moters. Kai Donas parodo šį laišką savo kaimynui Wilsonui, šis tuoj pat pasveikina Doną tapus tėvu. Kad ir kaip tai keistai skamba pačiam Donui, tačiau tas pasakymas virsta „kūnu“. Nors jis ir neparemtas jokiais įrodymais, bet tampa pagrindu Dono transformacijai į Doną-tėvą. Ir šis „naujas“ personažas (Donas-tėvas) leidžiasi į kelionę ieškoti to, kurio egzistavimu nėra tikras. Nežinojimo momentas paskatina Doną kelionės metu ieškoti „įrodymų“, kurie galėtų patvirtinti to, kurio ieško, buvimą. Ir Donas juos tarsi randa. Krepšinio lankas, spausdinimo mašinėlė ar rožinės spalvos daiktai tampa svarbiais „faktais“, kurie pagaliau gali išvirsti į susitikimą su sūnumi. Tačiau tuo pat metu tai yra atsitiktiniai daiktai. Į juos Donas tiesiog projektuoja savo „įtarimus“. Oro uoste jis pamato jaunuolį su tokiais pat akiniais nuo saulės kaip ir jo. Ir jau čia jam kyla įtarimas, kad tai gali būti jis. Sūnus. Nuo pat šito pirmo susitikimo ir pirmo žvilgsnio į „išorę“ režisierius ima megzti „įkalčių“ ir „įrodymų“ tinklą.

Šis tinklas mezgasi per kelionę. Galima sakyti, jog tai – metaforinė žmogaus, ieškančio tikrumo, kelionė. Sūnaus figūra „įkūnija“ tą vienintelę tiesą, kurią taip norima sužinoti. Tačiau ji kaip įnoringas paauglys pabėga, vos tik ištariama „aš žinau“ (ar „aš tikrai žinau“). Apie šią sūnaus nesatį ir tikėjimą jo buvimu sukasi visas filmo veiksmas, todėl tai, kad mes galų gale taip ir

nesužinome, ar jis tikrai yra, pabaigoje palieka tuštumos jausmą. Tačiau tai „įelektrinta“ tuštuma, pripildyta įsivaizdavimo, spėlionių, vilties ir tuo pat metu nevilties – atsakymo, kuris vienu metu yra ir „taip“, ir „ne“. Tai netikrumo būseną – „tikros žinios stoka“, kai tikrumo stoka paverčia tikėjimą žinojimu ir žinojimą tikėjimu.

„Sulaužytose gėlėse“ režisierius kadras po kadro aprašo Dono būseną, aplinką ir veikimą joje, galų gale sukurdamas šiuolaikinio žmogaus portretą ir komentuodamas tai, kokioje situacijoje jis yra dabar.

Pradėkime nuo to, kas jis yra.

Donas Johnstonas. Netikrumo būseną

Ekrane matome pagyvenusį vyrą, kuris gyvena puikiuose namuose, apstatytuose gražiais daiktais, abejingai žiūrintį į televizoriaus ekraną. Tai, kas vyksta aplink, regis, mažai jį jaudina. Jo gyvenimas atrodo ramus ir užtikrintas. Beaistris. Tarp jo ir aplinkos yra nematomas, bet labai aiškus atstumas. Abejingumas ir nuobodulys. Tačiau šiai jo būsenai nelemta tęstis. Filmo pradžioje jį palieka moteris (šis faktas jo taip pat nelabai sujaudina), pasakiusi, kad ji „daugiau nebenori būti su pasenusiu Don Žuanu“. Fone matome ištrauką iš Alexanderio Kordos filmo „Privatus Don Žuano gyvenimas“. Šis filmas tarsi užduoda toną visam Jarmuscho filmui, o taip pat ir atidesniam Dono Johnstono personažo nagrinėjimui.

Kordos filmas yra komedija apie pasenusį Don Žuaną, kuris yra tiesiog pavargęs vyras. Nors ir suvedžioja vieną kitą moterį, tačiau labiausiai nori ilsėtis. Į jo vietą veržiasi kitas, apsimetėlis, jaunuolis, pasivadinęs Don Žuanu. Jis suvilioja moteris vien tuo vardu, tačiau žūsta nuo pavydaus vyro rankos. Jarmuscho filme matome, kaip Donas žiūri ištrauką, kai pasenęs Don Žuanas sudalyvauja „savo“ (o iš tikrųjų to jaunuolio) laidotuvėse. Jis mato minią dėl jo mirties raudančių moterų, vienos iš jų Don Žuano tarnas klausia: „Ar tu pažinėjai Don Žuaną.“ Ši jam atsako, kad ne. „Tai kodėl tu gedi? – Dėl to ir gedžiu, kad nepažinojau“, – atsako ji. Don Žuanas yra labai patenkintas matydamas tokį vaizdą ir girdėdamas šias moterų raudas. „Tai nuostabu, net neįsivaizdavau, kad mano laidotuvės bus tokios nuostabios.“ Tačiau tarnas pamato ir kitą šių

laidotuvių pusę: „Tai nuostabi tavo karjeros pabaiga. – Pabaiga?“ – nustemba Don Žuanas. Tačiau tarnui akivaizdu, kad Don Žuanas negali amžinai būti tuo, kuo buvo. „Išeiti tuomet, kai tave dar prisimena tokį, koks buvai. Tos raukšlės, žili plaukai. Tai sugadintų bet kokį pasilinksminimą. Net ir laidotuves.“ Kitame kadre pasirodo vyrai, taip pat stebintys laidotuves. Vienas iš jų stebisi ir kartu juokiasi: „Tai nuostabus vaizdas. Moterys, moterys, moterys. Tas amžinas moterų meilės alkis.“ Ši Jarmuscho panaudota filmo ištrauka duoda užuominą, apie ką yra ir jo filmas. Tai pasenusio Don Žuano istorija. Jaunasis viliotojas mirė, jis gailiai apraudamas. Liko tik šis, beastris pusamžis vyras, sėdintis ant sofos priešais televizoriaus ekraną, ir jo praeitis. Ji, pasirodo, yra kita, tik nematoma, šio filmo veikėja.

Filmo anonse yra užrašas „Donas – tai Don Žuanas, kurį tuoj pasivys jo praeitis“. Čia galime išeiti už filmo siužeto ribų ir kalbėti ne tik apie Dono Johnstono praeitį. Galime daryti prielaidą, jog tam, kad suprastume jį ir jo dabartinę – netikrumo – būseną, turime pažvelgti į jo praeitis „reinkarnacijas“.

Prieš nerdami į jas, dar stabtelkime prie paties netikrumo. „Sulaužytose gėlėse“ išskirčiau du netikrumo rakursus. Iš vienos pusės turime Doną Johnstoną, gyvenantį (kaip vėliau pamatome) apgaulingame tikrume. Jis tipiškas vakarietis, baltasis vyras, priklausantis aukštesnei vidurinei klasei, turintis užtikrintą gyvenimą, abejingai gyvenantis ramioje aplinkoje. Patiriantis ir žiūrintis į viską tarsi per atstumą. Filme pamatome, kaip tas jo gyvenimo tikrumas sugriaunamas. Pasirodo, jog tai yra apgaulingas tikrumas, snaudulys, įsikūręs ramaus gyvenimo ir prabangių daiktų apsuptyje.

Kitas netikrumo rakursas atsiskleidžia su gauta žinia, kuri iš esmės nėra tikra, tik pažadas kažko, ko galbūt ir nėra, tačiau jis įveda Doną Johnstoną į netikrumo būseną, kuri jį visiškai pakeičia. Nors Donas ir paliekamas šioje būsenoje, šis netikrumas atrodo daug pozityviau, nei prieš tai buvęs netikras užtikrintumas.

Šie du rakursai susipina Dono Johnstono personaže. Taip Jarmuschas vaizduoja šiuolaikinį žmogų ir netikrumą. Galima toliau kelti klausimą, ar netikrumas yra ypatingas mūsų laikų bruožas? Arba klausimą pasukti dar kitaip – ar mūsų laikų netikrumas yra ypatingas? Pasistengsime į tai atsakyti per režisieriaus nuorodą į legendinį Don Žuano personažą.

Don Žuanas. Anapussybė. Visuomenė. Geismas

Don Žuanas populiariojoje sąmonėje įsitvirtinęs kaip meilužis, suvedžiojęs šimtus moterų. Tačiau jo legenda nėra vien apie tai. Don Žuano figūra domino (-a) tiek menininkus, tiek filosofus, nes paliečia svarbius moralės, jusliškumo klausimus, su tuo susijusias visuomenės socialines normas ir ypač – jų pažeidimus. Kiekvienos epochos Don Žuanas įkūnija savyje autoriaus gyvenamo laiko vertybes ir mąstymą. Dėl to jo figūra yra tokia „patogi“ siekiant brėžti tikrumo–netikrumo linijas.

Don Žuano istorijoje galima išskirti tris pjūvius, per kuriuos ryškėja kiekvieno laiko netikrumai bei jų transformacijos. Šie trys sluoksniai nėra atskiri, jie persipina ir veikia vienas kitą.

Visų pirma, tai santykis su anapussybe (Dievas, Idealas, Tikrovė). Kiekvienoje Don Žuano „reinkarnacijoje“ tai yra pagrindinis klausimas. Kodėl būtent šis klausimas? Atsakymą iš dalies pateikia Leszekas Kołakowski: „gal žmogaus prote yra toks stimulus, verčiąs įtarti, kad tikrasis pasaulis slypi po apčiuopiamu paviršiumi? (...) ieškome metodo, kuriuo save įtikintume, jog mūsų suvokiamas pasaulis visgi nėra vaizduotės vaisius, bet remiasi kažkokia „tvirta“ tikrove.“³⁸ Pradedant Platonu ir tuo „tikruoju“ – idėjų – pasauliu, kuris tęsiasi per krikščioniškąją tradiciją, naujaisiais laikais skylančią į daugybę anapussybės griovimų, atkūrimų ir interpretacijų, žmogus nenustoja ieškoti pagrindo, ant (dėl) kurio galėtų tvirtai jaustis. Don Žuano istorijos fiksuoja tuos pagrindus, jų kūrimus ir svyravimus, per kuriuos atsiveria netikrumo erdvės.

Antra, Don Žuano veikimas visuomenėje. Jo konfrontacija su socialinėmis normomis, jas griauinant ar ignoruojant, nepraeina be pėdsakų. Don Žuano pasipriešinimas ir maištas kvestionuoja jų ribas, kurias peržengus ar sugriovus lieka vertybių vakuumas, išlaisvinantis, bet sukeliantis dar daugiau klausimų ir neaiškumų.

Ir trečia – gamtos veikimas. Don Žuano istorijos yra neatsiejamos nuo geismo, aistros, kūniškumo. Čia matome, kaip (laikinas) kūnas ir jo geiduliai, o bendrai, gamtos veikimas žmoguje, priešpriešinami anapussybės ir ant jos pagrindo suręstai socialinių normų sistemai. Per žmogų (t. y. Don Žuaną) gamta atsiskleidžia kaip vitališka, dėsniams nepaklūstanti visuma, kurią

³⁸ Leszek Kołakowski, *Metafizinis siaubas*, vertė Alvydas Jokubaitis, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, Amžius, 1993, p. 19–20.

žmogus, išėjęs už normų ir apribojimų, aptinka savyje kaip neatpažįstamą kitybę, kurios nepažinumas baugina, bet tuo pačiu ir skatina ją pažinti.

Taigi pereikime Don Žuano „reinkarnacijas“, kad galėtume nubrėžti kelis netikrumo kontūrus.

Akmeninė skulptūra. Anapussybės dvasia

Pirmasis Don Juano istoriją užrašo vienuolis Fray'us Gabrielis Téllezas, pasirašęs Tirso de Molinos pseudonimu, pjesėje „Sevilijos apgavikas ir akmeninis svečias“ (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1616–1630). Don Juanas čia yra moterų viliojas ir apgavikas. Jis mėgaujasi gyvenimu ir apgavystėmis: „Aš žinomas Sevilijoje kaip apgavikas / ir man didžiausias malonumas / yra apgauti moterį / ir palikti ją be garbės.“ Don Juanas šioje istorijoje suvedžioja daugybę moterų, tačiau lemtingas susitikimas įvyksta su Dona Anna. Jis nori ją suvilioti, kaip visada, pasitelkęs klastą. Kai ji tikisi naktį sulaukti savo sužadėtinio, vietoje jo pasirodo Don Juanas. Dona Anna iš pradžių jo neatpažįsta ir praleidžia su juo naktį. Bet kai supranta, kad tai ne jos sužadėtinis, tėvas išgirsta jos klyksmą, kad kažkas ją išniekino. Tėvas, komandoras Don Gonzalas, atbėgęs į dukros kambarį, nori nužudyti įsibrovėlį, bet pats žūsta nuo Don Juano rankos. Prieš mirtį Don Gonzalas prisiekia persekioti Don Juaną, iš ko šis tik pasijuokia. Po kurio laiko Don Juanas, su savo tarnu praeidamas pro Don Gonzalo akmeninį antkapį, pasijuokia, patampo skulptūrą už barzdos, dar kartą iš jos pasijuokia pakviesdamas skulptūrą vakarienės. Didelei visų namiškių nuostabai vakare skulptūra pasirodo jo namuose. Čia matome, kaip anapussybė įsiveržia į kasdienį gyvenimą, ir tai sukelia siaubą. Tik ne Don Juanui. Don Gonzalo akmeninė skulptūra (dvasia) pakviečia jį vakarienės kapinėse ir Don Juanas sutinka. Su savo tarnu jis valgo skorpionus ir gyvates, tačiau išlieka ramus. Tuomet dvasia pagriebia jį už rankos. Don Juanas suvokia, kas vyksta, ir bando atgailauti. Tačiau akmeninė skulptūra jo nepasigaili ir įmeta į kapo duobę sakydama: „Ką pasėsi, tą ir pjausi.“ Išsigandęs tarnas pabėga. O likę istorijos dalyviai toliau laimingai gyvena.

Šios istorijos idėja aiški – jei elgiesi blogai, tavęs laukia bausmė. Tačiau Don Juanas nubaudžiamas ne vien už tai, kad laužė socialines normas – viliojo merginas, žadėdamas jas

vesti, žudė, sukčiavo ar pažeidė vieną iš esminių to meto vertybių – garbę. Anot Erikos Fischer Lichte's, pagrindinė Don Juano kaltė yra atsisakymas atgailauti, nors jis nuolatos yra perspėjamas tai padaryti. Atgailos aktą jis tik nukelia tolimai ateičiai: „Dar praeis daug laiko, kol man prireiks atgailos“ (!*Qué largo me lo fiáis!*). Dievo gailestingumą jis suvokia labiau kaip prekę, kuria galima „pasinaudoti“ prieš mirtį, taip išvengiant bausmės už padarytas nuodėmes³⁹. Tirso de Molina taip išreiškia savo požiūrį į XVII amžiaus pradžioje vykusius teologų ginčus apie asmens laisvę ir Dievo gailestingumą. Tai buvo aktualus klausimas: kaip galima nusidėti, nueiti išpažinties, gauti atleidimą ir vėl daryti savo. Tirso de Molina sukuria personažą, kuris už savo nuodėmes sumoka mirtimi ir pagal krikščioniškąją tradiciją (kadangi miršta be išpažinties ir atleidimo) patenka į pragarą. Viskas aišku.

Autorius nepasėja jokių abejonių dėl Don Juano personažo elgesio ir pasekmių ar jo vietos tuometinėje visuomenės santvarkoje. Nors sukurtas personažas ir turi patrauklių bruožų – jis sąmojingas, protingas, drąsus, suvilioja daug moterų, – bet jis pasiduoda savo kūno geiduliams, dėl to Tirso de Molina padaro jį aiškiai atstumiantį. Kūnas, geismas šioje pjesėje yra „pajungtas“ aukštesnėms institucijoms – Bažnyčiai ir iš jos ateinančioms socialinėms normoms.

Šioje pjesėje įdomu ir tai, kad nors Don Juanas pažeidinėja visas taisykles, – jis jomis tiki. Fischer Lichte's teigimu, „jis atsisako atgailauti ne dėl to, kad yra eretikas (protestantas) ar net ateistas. Jis tikrai tiki pragaru ir dieviškuoju gailestingumu; su nekantrumu jis klausia mirusio Don Gonzalo: „Ar esi malonėje tu Dievo? Ar nužudžiau tave aš taip nerūpestingai nuodėmėje mirtinoj. / Sakyk! Aš nerimauju.“⁴⁰ Taip pat jis pripažįsta ir garbės „kodeksą“. Kai akmeninė skulptūra kviečia jį vakarienės į kapines ir klausia, „ar laikysiesi tu žodžio, kaip tikras džentelmenas?“, Don Juanas jam atsako: „laikysiuos žodžio, duoto kunigaikščiui.“⁴¹ Taigi Tirso de Molinos Don Juanas nėra maištautojas nei prieš visuomenės, nei prieš Bažnyčios ar Dievo įstatymus. Jis yra tas, kuris tiesiog blogai elgiasi. Ar teisingiau, jis mano, kad gali kuriam laikui atidėti atgailą už nuodėmes.

³⁹ Erika Fisher Lichte, *History of European Drama and Theater*, translated by Jo Riley, London: Routledge, 2002, p. 90.

⁴⁰ Ibid., p. 90.

⁴¹ Ibid., p. 88.

Tirso de Molinos pjesės tikslas – parodyti, jog Dievo įstatymai galioja. Anapusybe, jos įstatymais nė akimirksniai nesuabejojama. Nepaliekama jokių atvirų klausimų ar neaiškumų. Tai tvirta anapusinė tvarka, kuri negailestingai susidoroja su pažeidėjais. Jos galią įrodo ir jos pasirodymas (akmeninės skulptūros pavidalu) žemiškame gyvenime. Šis pasirodymas yra kaip anapusbės tikrumo įrodymas. Jis neįtikėtinas, bet realus – visi **mato** akmeninės skulptūros dvasią, o jos veiksmų (Don Juano nužudymo) teisingumą pripažįsta visi likę pjesės personažai su karaliumi priešaky. Taigi nors čia ir yra aiški skirtis tarp anapusbės ir realaus pasaulio, šioje pjesėje aiškiai matome, kad krikščioniškoji anapusinė tikrovė yra tas pagrindas, dėl kurio tuometinės visuomenės nariai gali būti tikri. Viskas pajungta tai tvarkai – nuo visuomenės iki atskiro individo kūno. Netikrumui vietos čia nėra.

Don Giovanni. „Ne“

Kiek kitoks Don Žuanas pasirodo Don Giovanni vardu Mozarto operoje „Don Giovanni, nubaustasis laisvamanis“ (*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*), kuriai libretą parašė Lorenzo Da Ponte, o pati opera pirmą kartą pastatyta Prahoje 1787 m. Don Giovanni istorija kitokia nei Tirso de Molinos. Čia ne vien personažai pavadinti kitais vardais, bet ir pats siužetas papildytas detalėmis, kurios šią istoriją paverčia ne pamokančia ar moralizuojančia, o veikiau klausiančia. Klausiančia ir kartu rodančia, kas vyksta. Mozartas ir Da Ponte sukuria daugiasluoksnį personažą, atliepiantį ne tik istorines, politines Austrijos aplinkybes, bet ir iškeliantį prieštarinę individo Apšvietos epochoje klausimą.

Prieš gilinantis į Don Giovanni istoriją, pravartu prisiminti ir šios operos sukūrimo politinį kontekstą. Austrija, kurią 1749–1790 m. valdė Maria Teresa ir jos sūnus Jozefas II, patyrė dramatiškų pokyčių. Kaip pažymi Nicholas Tillas⁴², Habsburgų imperija – nuskurdusi ir atsilikusi – buvo negailestingai įmesta iš viduramžių į modernius laikus. Šis procesas Anglijoje truko tris, o Prancūzijoje du šimtmečius. Tačiau šie du monarchai įvedė radikalių reformų per labai trumpą laiką. Radikaliausi buvo Jozefo II sprendimai po jo motinos mirties. Jis tiesiogiai rėmėsi Apšvietos

⁴² Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*, W. W. Norton & Company, 1996, p. 4–6.

epochos idėjomis ir ypač utilitariąja, racionaliąja puse. Jis centralizavo valdymą ir Viena tapo Austrijos politiniu bei administraciniu centru. Siekdamas kuo daugiau naudos, jis sumažino didikų (feodalų) galias. Taip pat dalį galios prarado ir Bažnyčia. O kad religiniai įsitikinimai netrukdytų laisvajai prekybai, 1781 m. buvo paskelbtas religijų tolerancijos dekretas. Austrija tuo metu pradėjo sparčiai vystytis, tačiau Jozefo valdymas sukėlė ir tam tikrų prieštaravimų. Kaip pastebi Tillas, Mozarto laikmečio buržuazija skilo į tuos, kurie tikėjo dinamiška ir racionalia absoliučios monarchijos galia, ir tuos, kurie pripažino, kad šis modernusis absoliutizmas kėlė daug didesnę grėsmę individo laisvei nei Bažnyčia ar feodalinė tvarka, iš kurios neseniai buvo išsivaduota. Taip pat buvo svyruojama tarp noro išlaikyti laisves ir baimės, kokie bus šios laisvės padariniai. Taigi šiame trumpai apibrėžtame socialiniame ir politiniame kontekste gimsta Mozarto opera „Don Giovanni“, kurioje keliama individo laisvės klausimai.

Opera „Don Giovanni“ pavadinama *dramma giocoso*, išvertus – drama su pokštais ar juokais. Tai tarpinis variantas tarp operos *buffa* (komedijos) ir *seria* (rimtosios operos). Svarbus *buffa* ir *seria* skirtumas yra ir tai, kad šios operos rūšys buvo kuriamos atskiriems visuomenės sluoksniams: *buffa* – prastuomenei, *seria* – aristokratijai. *Buffa* vaidavo paprastus žmones ir jų problemas, jų kalba ir muzika paprastesnė bei primityvesnė, o *seria* dažniausiai vaiduodavo karalius, aukštuomenę, kas jau savaime buvo labai rimta. Ši *dramma giocoso* nestokoja komiškų elementų, taip pat šis žanras Mozartui ir Da Ponte buvo ypač parankus arba, atvirkščiai, opera tiesiog negalėjo būti kitaip įvardyta, nes „Don Giovannyje“ „maišosi“ socialiniai sluoksniai. Ir to priešakyje stovi pats Don Giovanni.

Tai nurodo ir į dar vieną svarbų socialinį ir istorinį šios operos kontekstą. Tai byranti hierarchinė visuomenės struktūra. Kai paplito laisvieji amatai ir prekyba, ėmė formuotis naujas visuomenės sluoksnis – miestiečiai. O su jų atsiradimu taip pat pradėjo keistis ir nusistovėjusi feodalinės visuomenės santvarka. Iš uždaros visuomenės ji buvo priversta tapti vis atviresnė. Taip pat čia susvyruoja ir hierarchinės struktūros. Viduramžiais visiems buvo aišku: kas gimė didikų šeimoje, tas liks didikas, kas gimė valstiečiu, ars žemę iki gyvenimo pabaigos. Taip pat Bažnyčia buvo įtvirtinusi aiškius kiekvienam sluoksniui priklausančio asmens elgesio modelius. Tačiau Apšvietos epochoje viskas ima keistis. Ir šie pokyčiai fiksuojami operoje, kurioje matome, kaip ant šio suvirpėjusio pagrindo veikia operos personažai.

Opera prasideda Leoporello – Don Giovanni tarnu – arija. Jis skundžiasi tuo, kad šeimininkas jį išnaudoja, o priedainyje sako: „Nebenoriu daugiau tarnauti.“⁴³ Ko jis nori, tai – būti didiku. Tai įžanga ir į toliau operoje besivystantį aristokratų ir tarnų netiesioginį konfliktą, maišymąsi ir iš to kylantį chaosą, kuriam „diriguoja“ pats Don Giovanni. Visų pirma, norėdamas suvilioti Zerliną, jis taria jai: „Tu nesutverta būti valstietė.“ Nors tai ir meilikavimas, tai taip pat yra ir pasakymas, prieštaraujantis įtvirtintai tvarkai. Dabar tas, kas gimė valstiečiu, nebūtinai yra vertas ar turi juo būti visą gyvenimą. Don Giovanni čia nesustoja. Jis pasiūlo surengti jos vestuvių puotą savo viloje. Jis kviečia visus. Į puotą ateina ir trys aristokratai (Dona Anna, Don Ottavio ir Dona Elvira) su kaukėmis. Jie, kartu su Don Giovanni ir jo tarnu, dainuoja „viva la liberta“ – tegyvuoja laisvę. Kas tai? Kokia tai laisvė?

Don Giovanni visus pakviečia šokiui: „Tebūnie šis šokis spontaniškas. Jie gali šokti menuetą, gavotą ar valsą, bet ką, ko trokšta širdis.“ Don Giovanni deklaruoja visišką laisvę. Nėra jokių ribų. Po šio kvietimo iš tiesų mes matome ypatingą šokį. Jame susimaišo trijų skirtingų ritmų šokiai⁴⁴. Kaip pastebi muzikologė Andrea Lindmayr-Brandl, „kiekvienas šokis atitinka socialinę klasę“⁴⁵. Nevienodi jų metrai supinami į vieną. Pradžia – menuetas – aukštuomenės šokis. Jį šokdama Dona Anna sako savo partneriui: „Pažiūrėk, ten valstietė šoka.“ Ji bailsi šiuo deriniu, tačiau Don Ottavio jai atsako: „Slėpk savo jausmus. Apsimesk.“ Į menuetą įliejamas kontrašokis, kurį Don Giovanni šoka su Zerlina, o tuo pat metu suskamba ir „vokiškasis“ (liaudies šokis), kurį šoka Leoporello su Zerlinos sužadėtiniu Masetto. Muzikologė pastebi, kad šokiai yra skirtingų metrų (trys ketvirtinės – menuetas, keturios ketvirtinės – kontrašokis ir trys ketvirtinės – „vokiškasis šokis“). Epizode, kuriame Don Giovanni šoka su Zerlina, suskamba keturių ketvirtinių metras. Taip Mozartas parodo Don Giovanni vietą šioje visuomenėje. Jis šoka „ne į taktą“ su visais. Nors Mozartas, kaip genialus didžėjus, puikiai sumiksuoja visus tris šokius, tačiau visa tai sukuria sumaištį ir chaosą įspūdį, kuris baigiasi Zerlinos klyksmu (Don Giovanni bando ją išprievartauti), ir visi nuskuba jai padėti.

⁴³ Čia ir toliau naudojamos citatos yra iš 2001 m. Mozarto operos „Don Giovanni“ pastatymo Ciuriche įrašo, [interaktyvus] <https://www.youtube.com/watch?v=Gp11bweiOA8>, žiūrėta 2017-05-20.

⁴⁴ Andrea Lindmayr-Brandl, „Dance“, in: Cliff Eisen and Simon Keefe, ed., *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 135.

⁴⁵ Ibid., p. 135.

Kuo toliau, tuo labiau operoje įsivyrąja Don Giovanni keliama sumaištis. Don Giovanni nori suvilioti Donos Elviros (prieš tai jau jo suviliotos damos) tarnaitę. Jis apsieičia rūbais su tarnu. Leoporello yra priverstas suvilioti Doną Elvirą, apsimetęs Don Giovanni, kad jo ponas tuo metu galėtų būti su jos tarnaitė. Nors šie veiksmai atliekami vien tam, kad Don Giovanni galėtų į lovą nusitempti dar vieną moterį, tačiau čia taip pat išryškėja ir jokių ribų tarp socialinių klasių nepaisymas. Apranga šiuo atveju tampa ypač svarbi. Ji yra paviršius, išorinis sluoksnis, tačiau kaip tik patikėjimas juo ir leidžia įvykti susimaišymui ir apgaulei. Ji išgelbėja ir Don Giovanni „kailį“, nes operos antroje dalyje jis turi tiek priešų, kad visi jį nori sučiupti ir užmušti. Tik dėl apgaulingos išorės ir dėl to, kad Don Giovanni persekiojami nepalaiko jo tuo, kas jis yra, jam pavyksta pasprukti nuo „žemiškojo“ atpildo. Tai yra ir tam tikra operos autorių pasitikėjimo išore kritika. Don Giovanni ciniškai naudojasi šiuo pasitikėjimu, bet tuo pat metu lieka neaišku, kas gi slepiasi po jo vienais ar kitais rūbais. Kiti personažai yra aiškūs. Jų tapatybės apibrėžtos jų statuso ir jų elgesys visiškai atitinka taisykles.

Tačiau ir taisyklių paaisymas, prisitaikymas prie visuomenės normų operoje nėra pristatomas kaip vertybė. Kaip pavyzdys galėtų būti Donas Ottavio, Annos sužadėtinis. Nors jis ir yra teisingas visuomenės narys – nedaro jokių nuodėmių ir laikosi savo pažadų, – bet visgi jis nėra „gerasis“ personažas. Donas Ottavio operoje vaizduojamas kaip silpnas, kvailas ir nejautrus žmogus. Iškart po Donos Annos tėvo nužudymo jis klausia jos, kada bus jų vestuvės, ir visą laiką persekioja ją su šiuo klausimu. Operoje pašiepiamas Don Ottavio kvailumas (tik įpusėjus operos veiksmui jis paklausia Donos Annos, kaip Don Giovanni naktį atsirado jos miegamajame). Apibendrinant galima pasakyti, kad šis personažas veikia apibrėžtose ribose, neišeina už jų. Visuomet elgiasi teisingai – taip, kaip reikalauja taisyklės. Jo tapatybė aiški, o elgesys nuspėjamas.

Tačiau suprasti, identifikuoti, kas iš tiesų yra Don Giovanni, kiek kebliau. Tai užkoduojama jau pačioje operos pradžioje. Pirmieji Don Giovanni ištarti žodžiai – „jūs niekada nesužinosite, kas aš esu“ – ištariami sprunkant iš Donos Annos miegamojo. Nors Don Giovanni aiškiai matomas visoje operoje, bet kas jis iš tikrųjų yra, taip ir lieka neaišku. Visi apibūdinimai tarsi išsprūsta. Jis yra didikas, tačiau jam nieko nereikia vilioti valstietę ir kelti jos vestuves savo namuose. Jis reprezentuoja laisvę, gaivališką jausmą, bet jo tarnas kruopščiai „registruoja“ kiekvieną

užkariautą moterį. Regis, jog jo „užkariavimai“ turi tik skaičiavimo ir „katalogavimo“ tikslą. Don Giovanni yra laisvamanis. Jis meta iššūkį nusistovėjusioms socialinėms normoms, laužo hierarchinius apribojimus ir, regis, įkūnija absoliučią laisvę, bet tuo pačiu griaua aplinkinių žmonių gyvenimus. Jis – žudikas, nužudęs Donos Annos tėvą, tačiau padaręs tai lyg nenorom. Don Giovanni atsisakė kovoti su komandoru, tačiau tik šiam pareikalavus, stojo į dvikovą ir jį nužudė. Don Giovanni visiškai paklūsta savo kūno poreikiams – mėgaujasi maistu, vynu ir moterimis, tačiau lemtingu momentu, kai komandoro akmeninės antkapio skulptūros dvasia jį sučiumpa ir liepia jam atgailauti (tai yra vienintelis būdas jam išgelbėti savo gyvybę), Don Giovanni taria „ne“ – „Aš neatgailausiu“. Vardan laisvės jis paaukoja savo kūną – tą, kuris teikė jam daugiausia malonumų ir vien dėl kurio, regis, buvo gyventa. Tai maksimali drąsa ir beribė individuali „ne“ laisvė. „Viva la liberta“ – taip buvo sakoma pradžioje. Tačiau pabaigoje, nors ir neištarta, ši eilutė įgauna kiek kitokį skambesį... Laisvė pasiekia savo ribą. Kas lieka po to?

Drebulys ir mirtis.

Ir atpildas. Jis įvykdomas. Ne žemiškos, o dieviškos tvarkos. Kaip ir Tirso de Molinos Don Juano istorijoje, anapusbė dalyvauja žmonių gyvenimuose, ja tikima ir ji aiškiai pasirodo. Tik čia Don Giovanni sąmoningai jai pasipriešina, ima ją kvestionuoti ir griauti – ir sulaukia už tai atpildo.

„Don Giovanni“ opera sukurta Apšvietos epochos žydėjime, joje matome, kaip užklausiama ankstesnės epochos santvarka. Don Giovanni įkūnija Apšvietos žmogų, kuris pasipriešina anapusinei (Dievo) tvarkai ir ima kurti savą, paremtą ne anapusiniu pažadu, bet šiapusybės žmogaus racionalumu. Tačiau operoje iš karto ir užklausiama šios epochos vertybės. Galima sakyti, kad ir jomis smarkiai suabejojama. Suabejojama griūvančia hierarchine santvarka, nors nepateisinama ir buvusi. Suabejojama absoliučia individo laisve, tačiau užklausias ir tas, kuris paklūsta socialinei tvarkai. Šlovinama drąsa, tačiau beribės jos apraiškos sukelia baimę. Visos šios abejonės pagimdo netikrumą. „Don Giovannyje“ aiškiai iškyla ši problema, tačiau operos finale pasirodanti akmeninio antkapio dvasia, vadovaujama aukštesnės jėgos, tarsi viską išsprendžia. Ji atkuria teisingumą, tačiau abejonių nepašalina. Operos įvykiai lieka kaip suaktyvintos dalelės, kurios, nors ir prislopintos (atpildo), palieka užuominą, kad šis ir tokiu

būdu atkurtas teisingumas nėra amžinas. Lemtingas „ne“ jau ištartas. O susvyravimas jau sukūrė naują erdvę, kuri kol kas dar neapgyvendinta.

Antgamtinis epizodas. Tarp Idealo ir tikrovės

Kiek kitu rakursu Don Žuanas atgyja Ernsto Theodoro Amadeus Hoffmano apsakyme „Don Juanas Antgamtinis epizodas iš keliaujančio muzikos mylėtojo gyvenimo“ (1813). Tai Mozarto „Don Giovanni“ istorijos rezonansas kitame laike. Tai nėra Don Giovanni analizė, o veikiau refleksija, kurioje romantizmo idėjos įlydomos į Don Giovanni turinį. Į šį pasakojimą galima žiūrėti kaip į savotišką dokumentą, kuriame užfiksuotos tolesnės Don Giovanni sukeltų „bangų“ moduliacijos.

Visų pirma tai – individo moduliacija. Ankstesniame „Don Giovannyje“ buvo keliamas individo, jo laisvės, veikimo visuomenėje, ribų klausimas. Hoffmannas performuluoja šį klausimą. Jis sufokusuoja žvilgsnį į subjektą. Don Giovanni arba Don Juano istorija pasakojama nebe tiesiogiai, o atkuriamą per pasakotoją, taip atsitraukiant nuo pagrindinio personažo ir operos (ar pačios Don Juano istorijos) veiksmo. Taip sukuriamą subjektyvi perspektyva, individualus žvilgsnis – refleksija. Tai yra pasakojimas pasakojime, kur pasakotojas sukuria „rėmą“ Don Žuano istorijai, kur ieškoma bendrų sąlyčio taškų, kurie aktualizuotų seną istoriją, paverstų ją pasakotojo savastimi. Taip į istoriją įvedamas subjektas, panašiai kaip romantikų tapomuose peizažuose, kur pirmame plane nutapyta žmogaus figūra, žvelgianti, taip pat kaip žiūrovas, į nutapytą peizažą. Ši figūra „sujungia“ žiūrovą su peizažu taip, kaip šiame apsakyme mus pasakotojas sujungia su Don Žuano istorija.

Hoffmano apsakymas susideda iš dviejų dalių – pirmoje pasakotojas pamato operą „Don Giovanni“ ir patiria ją ypatingu būdu, antroje tas pats pasakotojas reflektuoja savo patirtį, taip pat apmąstydamas pagrindinius operos personažus bei jų veiksmus, atidžiai stebėdamas aplinką ir ieškodamas jų elgesio motyvų.

Antra – šiame apsakyme stebime ir anapussybės moduliaciją. Mozarto operoje „Don Giovanni“ susvyravusi anapussybė čia įgauna visiškai kitokių atspalvių. Pirmoje pasakojimo dalyje atsiveria

nepasiekiamo Idealo erdvė, o antroje, jau aiškinantis paties Don Giovanni istoriją, ataidi ir iš jos ateinanti anapusinio Dievo įstatymo tikrovė.

Ką pasiūlo šis subjektyvus žvilgsnis ir atsivėrusios kitos tikrovės?

Don Giovanni istorija „perleidžiama“ per vieno individo žiūros perspektyvą. Tačiau ji nėra vientisa ar aiškiai apibrėžiama. Kaip būdinga Hoffmano pasakojimams, siužetas čia išsišakoja į kelis sluoksnius, taip „išsluoksniuodamas“ ir patį pasakotoją, ir tai, apie ką pasakojama.

Pirmasis istorijos akordas yra svaigulys.

Perveriantis varpų skambesys; aidintis riksmas „Spektaklis tuoj prasidės“ pakėlė mane iš lengvo snaudulio, kuriame buvau paskendęs; kontrabosai chaotiškai sugaudžia – timpanų smūgis – trimtų šuoras – ilga, švari obojaus A – prisijungia smuikai, visi susiderina: aš patrinu akis.⁴⁶

Įžanga

Čia aprašomas orkestro instrumentų derinimasis, šimtus metų skambantis taip pat. Tai garsų chaosas, kur kiekvienas griežia savo natas, o tuo pačiu ir susiderina. Hoffmannas savo pasakotoją patalpina šiame garsų chaose taip tarsi suliedamas jį su garsų erdve, tuo pat metu šis akompanimentas tampa tiksliai pasakotojo būsenos aprašymu. Garsų chaosas prilygsta pasakotojo minčių ir būsenos chaosui. Tik novelės pagrindinis veikėjas keletą akimirkų pagalvoja, kad nelabasis taip krečia pokštus, ir jis net nežino, kas jis ir kur yra. Po kelių akimirkų supranta, kad yra viešbutyje, į kurį atvyko vakar naktį „vos stovėdamas ant kojų“. Toje pačioje apdujimo būsenoje jis dar išgeria taurę šampano, kol viešbučio tarnautojas jam pasako, kas iš tiesų (?) vyksta. Taigi šis viešbutis yra ypatingas. Tai viešbutis ir teatras. Ir jo svečias yra kviečiamas į tik jam skirtą ložę numeris 23, kurioje gali tilpti du, daugiausia trys žmonės, o šįvakar kaip tik rodomas „Don Giovanni“. Apsidžiaugęs viešbučio lankytojas net nepastebi, kaip jis jau keliauja per viešbučio koridorius lydimas tarno, kuris atveria „paslaptinę“ duris į ložę ir salę, kuri, jo manymu, labai skoningai įrengta, o išgirdęs pirmuosius orkestro akordus jis supranta, kad nusimato puikus „Don Giovanni“ operos atlikimas.

⁴⁶ E. T. A. Hoffmann, *Don Juan. A Supernatural Episode in the Life of a Traveling Music Lover*, iš vokiečių kalbos vertė Douglas Robertson, lietuviškas vertimas mano, [interaktyvus] <http://shirtysleeves.blogspot.lt/2007/06/translation-of-don-juan-by-e-t-hoffmann.html>, žiūrėta 2017 04 17.

Čia taip pat pamatome, kad Hoffmanno novelėje nyksta ribos tarp tikro ir menamo. Tai tarsi sapno būseną, kur racionalūs paaiškinimai neįmanomi ir turbūt nereikalingi. Taip sukuriamą visiškai kitą realybę, kurioje pagrindinis personažas (beje, per visą pasakojimą taip ir neįvardytas) neturi jokių orientyrų, kas yra tikra, o kas ne. Tačiau tai nėra vien fikcijos erdvė. Ji turi aiškius realybės „atitikmenis“ – teatras, ložė, dainininkė. Bet realios jų buvimo vietos iš tiesų nėra.

Jau šio pasakojimo pradžioje matyti, kaip susilieja skirtingi tikrovės sluoksniai. Fikcija po truputį pradeda liestis su realybe. Viskas veikia vienoje erdvėje ir vienu metu. Ir kuo toliau, tuo labiau nyksta ribos tarp kūrybos, vaizduotės ir realaus, kasdienio-buitinio pasaulio. Tolimesniame pasakojime vaidinimas (opera), kuris yra tik stebimas, išeina iš savo ribų. Novelės herojui besimėgaujant Mozarto muziką, jo ložėje pasirodo Dona Ana. Didžiam jo nustebimui, „o tiksliau siaubui“, ji tuo pat metu yra ir scenoje, ir jo ložėje. Kai užsimiršęs klausytojas atkreipia į ją dėmesį, ji prabyla „nepriekaištingu toskanietišku akcentu“. Ir paskui šį balsą pasakotojas kuo toliau, tuo labiau krenta į sunkiai nusakomą būseną, trinančią bet kokias realybės taisykles ir racionalius paaiškinimus. Joje tarsi natūraliai sapno, meno pasauliai įsilieja į kasdienišką pasakotojo gyvenimą, sukurdami kitą, neįvardijamą ir neapibrėžiamą erdvę.

...aš net nesusimąščiau, kaip ji sugebėjo tuo pat metu būti ir mano ložėje ir scenoje. Nes taip, kaip nuostabiame sapne, kuriame pasidaro įmanomos pačios keisčiausios vaizdų kombinacijos; taip, kaip paprastas, šventas tikėjimas suvokia antgamtišką fenomeną ir be didesnių pastangų sujungia jį su vadinamaisiais natūraliais gyvenimo įvykiais; taip aš šios nuostabios moters akivaizdoje įkritau į kažkokį somnambulinį transą, transą, kuriame įžvelgiau tuos mistinius ryšius, kurie surišo mane su ja taip, kad ji neįstengė manęs palikti net per savo pasirodymą scenoje.⁴⁷

Kuo toliau, tuo labiau liejasi personažai ir aplinkybės. Kūrinio realybė susikimba su personažo ir su žiūrovo realybėmis, kurios vienu momentu tampa nebeatskiriamos. Svarbus vaidmuo čia tenka muzikai. Ji yra tas mediatorius, per kurį pasidaro įmanomas šis susiliejimas. Donos Anos personaže jis įvyksta galutinai. Šioje novelėje nepaminimas jos tikrasis vardas. Ji nėra tikras žmogus, ji – personažas. Ji visa panirusi muzikoje, nes „jos visas gyvenimas buvo muzika, ir ji dažnai tikėjo, kad jos sielos gelmėse yra daug paslaptinių dalykų, neišsakomų žodžiais, bet suprantamų dainuojančiam balsui“. Muzika ne tik yra jos visas gyvenimas, ji yra Donos Anos ir

⁴⁷ Hoffmann, op. cit.

pasakotojo jungiamoji grandis. Pasakotojas nustemba, kad ji labai gerai jį pažįsta. Toliau paaiškėja, kad pasakotojas yra kompozitorius ir paskutinė jo operos muzika kyla „tiesiai iš jo sielos gelmių“. Ji taria: „Aš supratau tave, nes tavo širdis dainoje išliejo save man. (...) aš dainavau tave, o tavo melodijos esu aš.“ Muzikoje nelieka ribų. Tuo trumpu momentu tai, kas buvo atskira, tampa viena. Čia nebelieka atskiro individo. Kaip begalybės kilpoje užsidaro dvi individualios linijos, kurių nebeįmanoma išskirti. Yra tik svaigulys, muzika ir neįvardijama erdvė, kurioje **įvyksta** šis susiliejimas. Jis trunka akimirksnį. Šiuo trumpu momentu galima net pamanyti, jog ir pats pasakotojas yra TAS kompozitorius, sukūręs operą, per kurią Dona Ana jį išdainavo. Tačiau šiame epizode viskas užtrunka tik akimirksnį. Suskamba skambutis ir Dona Ana dingsta iš ložės, palikdama pasakotoją toliau stebėti operą, kuri jam pasirodo visiškai kitaip. Šis apsilankymas pakeičia jį, jo žvilgsnį ir suvokimą. Nors šis jau ir taip buvo sužavėtas pirmojo operos veiksmo muzika, antrajame ji nuskamba visiškai kitaip dėl to įvykio ložėje.

Tai buvo kaip ilgai žadėtas mano gražiausių svajonių, kito pasaulio išsipildymas šiame, realiame gyvenime; tarytum labiausiai nenusakomos mano apžavėtos sielos nuojaautos būty neatskiriama su gyvomis natomis, kurios pasireiškė pačiomis keisčiausiomis, pačiomis fantastiškiausiomis – ir tuo pat metu pačiomis akivaizdžiausiomis – formomis. Donos Anos scenoje aš pasijutau drebantį apsvaigusioje palaimoje nuo šilto, švelnaus vėjelio, tuomet lengvai praskriejusio virš manęs; aš nevalingai užmerkiau akis, ir aistringas bučinys, regis, nusvilino mano lūpas: bet šis bučinys buvo kaip vienintelė, be galo ištęsta nata, išreiškianti amžiną nepatenkinamą ilgesį.⁴⁸

Šioje ištraukoje išryškėja keli paradoksai šio kūrinio, o taip pat ir romantizmo aspektai. Dviejuose Donos Anos ir pasakotojo epizoduose akcentuojamas neišreiškiamumas, nenusakomumas, kažkas, kas nepasiduoda žodžiams, logikai ir racionalumui. Galima sakyti, kad jie kalba apie kažką nepažinaus. Bet tuo pačiu kai jie atsiduria nekasdieniškoje situacijoje, tai, kas buvo nenusakoma ir neišreiškama, įgauna aiškias formas. Tuomet, kai jie patys išeina iš savo asmens, savojo subjektyvumo ribų, kai jie tampa ne savimi, o įsilieja į kitą, – tai, kas buvo nepažinu ir neapčiuopiama, staiga tampa suprantama ir suvokiama. Ta nepasiekiamą tikrovę, Idealą, kitas pasaulis išsipildė realiame gyvenime, tapo tikra, bet tik tuomet, kai buvo peržengtos individo ribos. Tai, kas neišreiškama, nepasiekiamą – Idealas – yra tikra tikrovė, ir

⁴⁸ Hoffmann, op. cit.

pasakotojas **tikrai** žino, kad tai **yra**. Ši tikra tikrovė net akimirksnį atsiveria ir pasirodo. Pasiektas Idealas yra kaip kita platoniškos ar krikščioniškos anapusių atmaina. Joje įmanomas visas pažinimas, kad ir koks neapčiuopiamas jis būtų. O šiapusybė lieka „už borto“. Ji tokia banali, kad net neverta stengtis jos pažinti.

Tai rodo kitas epizodas, kai spektaklis baigiasi ir pasakotojas grįžta į savo kambarį. Realusis pasaulis užklumpa jį, o teisingiau, tarnas nuveda jį vakarienės į bendrą salę, kur vyksta diskusija apie „Don Giovanni“. Joje viešbučio gyventojai aptaria ką tik matytą operą, įžvelgia joje trūkumų, kalbasi apie aktorius ir muzikos atlikimą. Visa tai pasakotojui pasirodo tiesiog banalybės, plepalai ir jis sugrįžta į savo kambarį, o per slaptas jo duris – ir į dabar jau tuščią salę. Tai yra simbolinis aktas. Pasakotojas atsitraukia ir tik per atstumą žiūri į visuomenę, kurioje jis gyvena. Toje banalybėje viskas jam atrodo netikra, dėl to jis skuba į savo kambarį (į save), kad vėl galėtų pakliūti į tą „kitą“ pasaulį.

Numeris 23. Svečio ložėje

Nuskamba kitas šio pasakojimo akordas. Kiek kitoks. Čia pasakojimo garsai nesuliejami vienas su kitu ir nesukelia svaigulio, o veikiau kiekviena detalė yra atidžiai nagrinėjama lyg per didinamąjį stiklą. „Tik poetas gali suprasti poetą“, – dėl to detalus operos nagrinėjimas yra būtinas, kad suprastume, kaip iš tokios trivialios istorijos apie *bon vivant*, kuris mėgsta moteris ir vyną, Mozartas galėjo sukurti tokią didingą muziką. Taip pat ši antra dalis yra kaip nepaprastos istorijos, nutikusios pasakotojui viešbučio – operos ložėje, „negatyvas“. Pirma dalis – tai pasakotojo idealusis romantinis išsipildymas. Antrasis – kūniškas Don Giovanni (ir Donos Anos) nuopuolis ir racionalus jo paaiškinimas.

Taigi. Pasakotojas pradeda nuo to, kad pagrindinė Don Giovanni žlugimo „kaltininkė“ yra gamta. Sukūrusi jį beveik dievišką būtent dėl to, kad jį užvaldytų ir galų gale sužlugdytų. Neapsieinama ir be demoniškų jėgų įsikišimo, kurios jo tykojo iš pasaly, būtent ten ir tada, kai jis siekė „išreikšti savo dieviškąją prigimtį“. Šis dieviškosios ir demoniškosios jėgų susidūrimas, anot pasakotojo, pagimdo žemiškojo gyvenimo supratimą. Donas teigė gyvenimą: jo kūniškas ir dvasinis gyvenimas buvo įkvėptas nenumaldomo ilgesio. O šioje žemėje nėra kitos tokios jėgos, kuri galėtų „pakelti žmogų iki aukštumų“ kaip meilė. Taigi nenuostabu, kad Don Giovanni siekė

numalšinti savo ilgesį per meilę. Ir štai čia jo ir tykojo demoniškos jėgos, kurios privertė jį įtikėti, jog įmanoma šį „troškulį“ numalšinti. Su kiekviena nauja moterimi jis tikėjosi surasti tą išsipildymą, tačiau galų gale suprato, kad nėra jokios naudos iš šio pasaulio gėrybių ir nors jis prisiekinėjo jomis, galų gale karčiai jomis nusivylė. Taigi tuomet kiekviena suviliota moteris buvo skirta ne vien jo kūniškiems poreikiams patenkinti, bet ir kerštui – kūrėjui ir motinai gamtai. Jo nesaikingą elgesį iššaukė panieka sveikam protui (*common sense*) ir žmonijai, kurios „buržuazinis laimingai susituokusių susivienijimas yra tiesiog kukli aukštesnių aistrų, kurias gamta taip pikta įdėjo į mūsų širdis, užuomina“. Jis maištavo prieš šias institucijas narsiai stodamas prieš tą nepagaunamą, visur esančią Esybę, kurią laikė niekuo daugiau nei „monstriniu personažu sadistiniame farse, Jo išsigimusio humoro pasekme“. Jis stoja prieš Dievą (Esybę). Tyčinis Don Giovanni šios žemės daiktų geismas ir nutiesia jam kelią į pragarą.

Šiuo apsakymu norima pasakyti, jog pagrindinė Don Giovanni klaida buvo įtikėjimas išsipildymu. Jis nepasitenkino ilgesiu ir peržengė ribas, už kurių laukė nusivylimas. Galima teigti, jog būtent ilgesys ir aiškus suvokimas apie išsipildymo negalimybę yra pagrindinis šios istorijos akcentas. Pirmojoje apsakymo dalyje pasakotojas yra su tuo susitaikęs. Susitikimas su Dona Ana (aktore) jį sukrečia, bet jis aiškiai suvokia, kad tai tėra akimirka. Jis tam neprieštarauja. Antrojoje dalyje pasakotojui priešpastatomas Don Giovanni, kuris su tuo nesusitaiko. Ir nesusitaiko net ne savo valia. Čia taip pat išryškėja paradoksalus individo nepriklausymas sau. Gamta ir demoniškos jėgos jį stumia į tai, prieš ką iš tikrųjų Don Giovanni neatsilaiko, ir taip yra pasmerkiamas žlugimui. Vienintelis jam likęs kelias yra kerštas ir maištas. Tokiu būdu jis išlaiko savo savastį, tačiau tik trumpam. Gamta nugalė žmogų. Jis yra jos dalis ir tuo pačiu prieš ją bejėgis.

Dar vienas subjekto sienų griūties įrodymas yra kūnas. Jis, kaip ir gamta, šiame apsakyme užima gan dviprasmišką vietą. Nors čia ir kalbama apie aistrą ir meilę, paradoksaliu būdu ji ateina ne per kūną. O kai ji paliečia kūniškumą, tai tuoj pat tampa demoniškais spąstais. Jau aptartuoju Don Giovanni atveju – aistrų patenkinimas per kūną tampa jo pasmerkimo ir žūties priežastimi. Tas pats nutinka ir Donai Anai, nors originaliame Da Ponte librete nėra jokios užuominos į Donos Anos „nuopuolį“. Hoffmanas savo apsakyme išplečia jos charakterį, suteikdamas Don Giovanni antrininkės (tik moterišku pavidalu) vaidmenį. Taip, kaip Don Giovanni buvo vyriškumo archetipas, taip ji „yra dieviško moteriškumo archetipas, savo skaisčios dvasinės dorybės galia

atspari demoniškam įsibrovimui“. Tačiau ji buvo suviliota Don Giovanni, o veikiau „užvaldyta antžmogiško geidulingumo“. Tik jis ir galėjo „sukelti joje tą nežmonišką kūnišką potraukį, kuriuo ji pati jį vėliau užvaldė ir taip demoniškai įkvėpė jo sielą ta niokojančia nuodėminga dvasia“. Dona Ana, būdama moteris, yra arčiau gamtos – ir per ją gamta užvaldo Don Giovanni. Taip patvirtinant žmogaus bejėgystę prieš gamtą. Dona Ana yra viliojama, bet taip pat yra „sugriauinama“ tos demoniškos dvasios. Regis, viskas, kas susiję su kūnu, virsta grėsmingų demoniškų jėgų įrankiu. Kūnas čia nuolatos neigiamas. O kai jis yra paneigiamas, viskas tarsi „pakimba“ belaikėje erdvėje, kur atrandamas bekūnis tikrumas. Ir bekūnė meilė kaip Idealo išsipildymas.

Dar galima pridurti, kad neatsitiktinai šiame apsakyme tiek dėmesio skiriama muzikai. Ji vienintelė iš meno rūšių neturi materialaus, matomo „kūno“. Ji betarpiškai veikia emocijas ir vaizduotę, dėl to veikiausiai jai teko tokia svarbi vieta ne tik šiame Hoffmano kūrinyje, bet ir apskritai romantikų kūryboje bei mąstyme.

Nors šiame apsakyme ir yra užkoduoti pagrindiniai romantizmo bruožai: (Absoliuto, Idealo) ilgesys, nepasitenkinimas esama tikrove (pasakotojas aiškiai bodisi kitais viešbučio gyventojais, ne kartą mini banalią kasdienybę), meilės (kaip vienintelio jausmo, leidžiančio bent trumpam priartėti prie absoliuto) ir meno iškėlimas, šiame apsakyme išryškėja ir kitas svarbus aspektas. Tai atsitraukimas. Visų pirma tai paties individo „išėjimas“ iš savęs, kad galėtų patirti Idealą. Idealas yra tai, kas romantikui yra tikra, nors ir nepasiekiamas. Šis Idealas primena platoniškąjį ir krikščioniškąjį į anapusybę projektuojamą tikrumą. Tik čia yra keli esminiai skirtumai. Visų pirma tai, kad iš „anapus“ neateina jokie personažų varžantys įstatymai. Taip pat Idealas nebėra aiškiai įvardijamas. Tai visiškai neapibrėžtumas, kuriame paradoksaliai slypi visas tikrumas, prie kurio visgi stengiamasi priartėti, šiapusybę paliekant kaip antraeilį ar tiesiog visiškai nesvarbų žmogaus gyvenimo komponentą.

Taip pat čia išryškėja ir kitas Idealo paradoksas – sąmoningas atstumo tarp savęs ir šių „idealų“ išlaikymas. Kaip byloja Hoffmano apsakymas, visiškai susiliejęs su menu (Dona Ana) ar beatodairiškas meilės troškimas (Don Giovanni) yra naikinantis. Šiame apsakyme žūsta ne tik Don Giovanni (kas buvo „numatyta“ ir ankstesnėse Don Žuano reinkarnacijose), bet simboliškai

– tą pačią, kaip ir Don Giovanni – „antrą valandą po vidurnakčio“ – miršta ir Dona Ana (t. y. ją suvaidinusi aktorė). Hoffmanas aukština romantizmo idealus, pabėgimą nuo tikrovės, o tuo pačiu teigia, kad per toli nubėgus laukia pražūtis. Bet taip pat jis nieko ir nesiūlo, o greičiausiai palieka atvirą klausimą, kaip būti. Taigi čia skaitytojui atsiveria dar viena tuščia erdvė – neaiškumas, netikrumas, suglumimas idealų ir tikrovės akivaizdoje.

Šis suglumimas veikiausiai sukelia bejėgiškumo ir nusivylimo jausmus.

Don Žuanas pragare. Abejingumas

Viskam abejingą Don Juaną sutinkame Charles’io Baudelaire’o „Piktybės gėlėse“. „Don Juanas pragare“ pasirodo skyriuje „Idealas ir splinas“. Splinas, kaip jį apibūdina Jamesas McGowanas, buvo madingas terminas, naudotas daugelio prancūzų romantikų poetų, reiškiantis prislėgtą būseną, nuovargį, cinišką požiūrį į pasaulį, paženklintą gyvenimo nepakeliamumu⁴⁹. Šio autoriaus teigimu, idealas, čia atsiradęs kaip opozicija splinui, kaip tik ir yra jo priežastis. Spliną sukelia idealo nepasiekiamumas ir išsipildymo negalimybė. Baudelaire’as savaip interpretuoja romantikų Idealo siekio liniją ir pasuka radikaliai kitu keliu. Ir Don Juaną pamatome kitoje šviesoje.

Pirmame „Piktybės gėlių“ eilėraštyje „Skaitytojui“ poetas nubrėžia kontūrus, kurie geriau padės suprasti ir šio Don Juano specifiškumą. „Skaitytojui“ poetas piešia kvailybės, nuodėmės, klaidos, šykštumo linijas. Kalba apie išsekusias atgailos jėgas. Čia pasirodo ir demonas. Jis galingas. Jis žaidėjas. Jis žaidžia žmogaus protu ir, kaip alchemikas metalą, tirpdo jo valią. Ir žmogus tarsi nepastebimai žingsniuoja į pragarą. Tačiau baisiausia yra ne tai. Iš blogiausių nuodėmės ir išsigimimo gyvių dar baisesnis yra nuobodulys – *Ennui*. Jis gyvas. Jis turi akis, sudrėkusias kaip nuo ašarų, jis svajoja apie kartuves, kol rūko, jis yra rafinuotas monstras, kurį „tu, skaitytojau, žinai“ / „Veidmaini skaitytojau – poeto drauge ir broli!“⁵⁰

⁴⁹ Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, translated by James N. McGowan, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. xvii.

⁵⁰ Ibid., p. 5.

Eilėraštyje „Don Juanas pragare“ kuriama belaikė, tarsi sustingusi atmosfera. Visi personažai iš Don Juano istorijos tik probėgšmais šmėsteli pro skaitytojo akis nepalikdami ryškesnio įspūdžio. Jie veikiau yra nusitrynę atspaudai, o jų istorijos yra tik aidas tame pragare. Šleikštulio linija pinasi per begalę moterų kūnų, čia pasirodo moterys nukarusiomis krūtimis, „kaip stambi banda aukojamų patelių“. Jos yra tos Don Juano suviliotos gražuolės. Don Luiso balsas beprasmiškai praneša kitiems numirėliams apie Don Juano įžeidimus. Tačiau čia jie nieko nereiškia. Don Juanas tiesiog praplaukia pro jį. Kaip ir pro tarną, reikalaujantį duoklės. Vienintelis vilties blyksnis pragare yra Elvyros žvilgsnis, tačiau ir šis nesulaukia jokio atsako. Don Juanas – nuobodžiautojas. Jis abejingas viskam: „Tik į bangas žiūrėjo, jam nerūpėjo nieks.“⁵¹ Jam nerūpi nei tai, kad jis yra pragare, nei tie nuskriaustieji, pro kuriuos jis tiesiog praplaukia, nei dievai, kurie jį ten nusiuntė. Niekas. Visiškas abejingumas. Likęs tik žvilgsnis į nuolatos tekantį požeminės upės vandenį.

Šioje vietoje pastebime ryškų Don Juano pokytį. Baudelaire'o Don Juanas yra praradęs visus savo ankstesnius bruožus. Čia jis nieko nevilioja, neapgaudinėja ir nemaištauja. Jis nuolankiai priima mirties faktą ir atlieka privalomą ritualą – duodą pinigą Charonui – keltininkui, plukdančiam jį pragaro upe. Nėra jokios aistros, jokio mėgavimosi – tik abejingumas. Viskas nusidėvėję. Personažuose likę tik nežymūs Don Juano istorijos kontūrai. Regis, kad Don Juano aistros ir apgavystės „išlipa“ pro Don Juano kraštus, pasidaugina ir mutavusios užkrečia kitų Baudelaire'o eilėraščių personažus. O Don Juanas lieka tuščias ir abejingas. Iš maištininko jis virsta melancholiku ir nuobodžiautoju. Praėjusių epochų siautėjimai nebeturi jokios prasmės, o *Ennui* (ir splinas) – nauji žaidėjai Don Juano istorijoje – negrįžtamai pakeitė šį personažą. Taip pat jis panaikino maištą, o su juo – ir pačios anapusybės klausimą bei tikrumo joje paieškas. Galima sakyti, kad čia nėra nei tikrumo, nei netikrumo. Čia užeita už šios perskyros ribų ir paskelbta, kad visa tai nesvarbu, nes nesvarbu niekas.

Kas atsiveria po tokio pašalinimo?

⁵¹ Charles Baudelaire, „Don Juanas pragare“, in: *Servus, Madonna. Mažoji meilės antologija*, sudarė, vertė Sigitas Geda, Vilnius: Meralas, 2000, p. 65.

Čia matome, kad anapussybės nebėra. Arba ji nebeveiksni, nes „įvykdė teisingumą“ – Don Žuanas yra nubaustas – jis pragare. Eilėraštyje parodoma, kas atsitinka, kai pašalinama anapussybė – lieka tik žmogus ir abejingumas.

Kas pasikeičia, kai šia pus lieka tik žmogus? Atsakymo į šį klausimą ieškosime kitame Don Žuano įsikūnijime.

Šia pus. Žmogus ir Antžmogis

George' o Bernardo Shaw pjesėje „Žmogus ir antžmogis“ (*Man and a Superman*, 1903)⁵² galime stebėti tolesnes Don Žuano transformacijas, o su juo – tikrumo paieškas bei netikrumo įsikūnijimus. „Žmogus ir antžmogis“ – keliabriaunis kūrinys. Jis susideda iš keturių stilistiškai skirtingų dalių. Pjesė prasideda nuo laiško – dedikacijos Arthuri Binghamui Walkney, kuris paskatino Shaw rašyti šią pjesę apie Don Žuaną. Tai savotiškas „metatekstas“, kuriame Shaw paaiškina šios Don Žuano istorijos sukūrimo prielaidas ir kontekstą. Toliau pati pjesė, kurioje įliejamas paralelinis veiksmas „Don Žuanas pragare“ (autorius patarimu, kartais net neįtraukiama į teatro pastatymus arba rodoma atskirai). O „Žmogaus ir antžmogio“ pabaigoje, kaip priedas, atsiranda Tannerio, pasirašiusio slapyvardžiu M.I.R.C. (*Member of the Idle Rich Class*), „Revoliucionieriaus vadovas ir kišeninis palydovas“ (*The Revolutionist's Handbook and Pocket Companion*), kuriame „uždokumentuotos Tannerio mintys apie tuometinę visuomenę ir revoliucijos būtinybę.

„Žmoguje ir antžmogyje“ Don Žuanas yra „dvigubas“. Pagrindinis veikėjas čia yra Johnas Tanneris (pavardė yra nuoroda į Tirso de Molinos Don Žuaną, kuris yra iš Tennorio miestelio), o Don Žuanas atsiranda trečiojoje dalyje, Tannerio sapne, kurio veiksmas vyksta pragare.

Šioje pjesėje iš kelių pusių apžvelgiamos dvi – „antžmogio“ ir „gyvybės jėgos“ (*life force*) – idėjos. Per šias idėjas aptariamas anapussybės, visuomenės normų ir gamtos (kuri čia įvardijama kaip „gyvybės jėga“) veikimas. Kaip galima spręsti iš pjesės pavadinimo ir tolesnio jos vystymo, šis

⁵² George Bernard Shaw, *Man and a Superman. A Comedy and a Philosophy*, [interaktyvus] <http://www.sandroid.org/GutenMark/wasftp.GutenMark/MarkedTexts/mands10.pdf>, žiūrėta 2017-04-17.

aptarimas vyksta Friedricho Nietzsche's filosofijos idėjų, tuo metu užvaldžiusių Europą, kontekste. Šios idėjos įsipina į pjesės siužetą, bet taip pat su jomis ir diskutuojama.

Toliau aptarsiu abi šias idėjas, kad užfiksuotume XX amžiaus pradžioje įvykusį pokytį, liečiantį anapussybės ir su ja siejamo pagrindo idėją.

Filosofas Arno Anzenbacheris Nietzsche's antžmogio idėją apibendrina štai taip:

...[Nietzsche] mano, kad žmonija visa, kas stipru ir didinga, iki šiol priskyrė anapusiniam Dievui ir pavertė šį antžmogiu, tuo tarpu save pačią – silpna ir niekinga. Jis stengiasi parodyti, kaip istorijoje vadinamasis „tikras“ pasaulis, niekingas pasaulis, kurį filosofija ir teologija priešpriešino Dievui, virto netikru. Nietzsche nori užbaigti šį vystymąsi, skelbdamas mirtį. Dievas turi mirti, kad galėtų gyventi antžmogis. Prieš Dievui mirštant, žmogus buvo silpnas ir menkas. Jis ieškojo pateisinimo kažkur kitur, o ne pats savyje. Naujasis žmogus, antžmogis, pateisina pats save. Jis atmeta senąją, su Dievu susijusią etiką ir vykdo tik savo valią: valią galiai.⁵³

Nietzsche's mintis „atkartoja“ Johnas Tanneris. Jis savo „Revoliucionieriaus vadove“ rašo:

Jei Dievo nebūtų, aštuoniolikto amžiaus Deistas pasakytų, kad būtina Jį išrasti. Taip aštuoniolikto amžiaus dievas tapo *deus ex machina*, dievas, kuris padeda tiems, kurie patys negali sau padėti, tingiųjų ir silpnųjų dievas. Devynioliktame amžiuje buvo nuspręsta, kad nėra tokio dalyko kaip dievas; ir dabar Žmogus turi perimti į savo rankas visą tą darbą, kurį darydavo tuščia malda. Jis turi, tiesą sakant, pakeisti save į politinę Apvaizdą, kurią jis anksčiau suvokė kaip dievą; ir toks pokytis ne tik kad įmanomas, bet tai yra vienintelis pokytis, kuris yra realus.“⁵⁴

Iš šių dviejų citatų aiškiai matome, kad anapussybė ir Dievas kaip tikrumo pagrindas yra stumiami į šalį. Ją pakeičia antžmogio ir jo valios galiai idėjos. Tai, kas turi atsirasti vietoje pagrindo, yra žmogus. Jis, kaip sakė Nietzsche, turi būti „visa ko matas“.

Čia galime paklausti, koks tuomet santykis su gamta, kai anapussybė sugriaunama, antžmogis paskelbiamas nauju dievu?

Į šį klausimą galime atsakyti atidžiau įsisiūrėję į Shaw pjesėje nuolatos minimą ir aptariamą „gyvybės jėgą“. Ji čia pasireiškia dvejopai. Iš vienos pusės tai yra kūniškas geismas, tas pats, kuris lydi Don Žuaną per visus amžius, iš kitos – tai jėga, kuri yra virš visko ir kuri vienintelė yra

⁵³ Arno Anzenbacher, *Filosofijos įvadas*, Vilnius: Katalikų pasaulis, 1992, p. 302.

⁵⁴ Shaw, op. cit., p. 281.

verta pažinimo pastangų. Pjesėje šios dvi „gyvybės jėgos“ pusės atskiriamos. „Gyvybės jėga“ kaip aistra yra aptariama sekant Johno Tannerio veiksmus XX amžiaus pradžios Anglijoje, o „bendra“, abstrakti „gyvybės jėga“ pasirodo Johno Tannerio sapne, kuriame Don Žuanas veikia pragare.

Trumpai atpasakosiu pjesės siužetą, kad išryškėtų keliasluoksnis „gyvybės jėgos“ kontekstas. Pirmąją „gyvybės jėgos“ pusę sutinkame šiapus, Johno Tannerio gyvenamoje aplinkoje. Pjesės veiksmas prasideda nuo to, jog testamentu Annos Whitefield tėvas palieka ją dviejų vyrų, Johno Tannerio ir Roebucko Ramsdeno, globai. Pastarasis yra vyresnio amžiaus garbingas džentelmentas, kuriam pareiga yra aukščiau visko. Jis be atsikalbinėjimų pasiryžęs išpildyti Annos tėvo testamentu nurodymus. Johnas Tanneris tuo tarpu prisipažįsta: „Aš ne garbės žmogus: Aš žmogus, parblokštas numirėlio rankos.“⁵⁵ Ši ranka – tai Annos tėvas, tai pareiga, kurios kratosi Tanneris. Norėdamas išvengti šių jam užkrautų pareigų jis sugalvoja, kad būtų gerai, jog Anną vestų ją mylintis Octavijus. Tačiau kelionės į Ispaniją metu iš vairuotojo jis sužino, jog Ana nori ištekti už paties Tannerio. Tarp jų įvyksta dialogas, kuriame išryškėja jo santykis tarp „gyvybės jėgos“ ir vedybų.

TANNERIS. Bet kodėl aš – iš visų vyrų tik aš? Vedybos man yra mano sielos šventovės išdavystė, vyriškumo išniekinimas, prigimtinės teisės pardavimas, gėdingas pasidavimas, pralaimėjimo pripažinimas. Aš suirsiu kaip atitarnavęs daiktas... (....)

ANNA. Tu, meilikautojau, kodėl tuomet stengiesi mane sužavėti, jei neketini vesti?

TANNERIS. Gyvenimo jėga. Aš esu sučiuptas gyvenimo jėgos.⁵⁶

Johnas Tanneris, kaip ir kiti Don Žuanai, įnirtingai priešinasi vedyboms, tačiau supranta, kad atsispirti „gyvenimo jėgai“ yra neįmanoma taip pat, kaip ir pasipriešinti visuomenės normoms. „Akmeninė ranka“ jį pagauna. Jis nemaištauja ir veda Anną.

Į šių veiksmų seką įsiterpia dar vienas svarbus epizodas, sutrikdantis nuoseklumą ir įnešantis į aiškių scenarijų sumaištį. Sužinojęs, jog Anna nori už jo ištekti, Tanneris pasprunka. Išvažiuoja automobiliu į kalnus, kur sugenda jo automobilis ir jis susiduria su pagrobėjais. Naktį jis

⁵⁵ Shaw, op. cit, p. 50.

⁵⁶ Ibid., p. 270–271.

praleidžia kalnuose, kur ir susapnuoja sapną. Šis sapnas yra trečiasis „Žmogaus ir antžmogio“ veiksmas, pavadintas „Don Žuanas pragare“. Čia atsiskleidžia kita „gyvybės jėgos“ idėjos pusė.

Čia sukurama parafrazė – kaip Hoffmano pasakotojas, kuris lydimas muzikos, nugrimzta į kitą – „Don Giovanni“ operos – realybę, taip čia skaitytojas su šios operos muzikos garsais yra „nuleidžiamas“ į Johno Tannerio sapną. Ties tokia pradžia Shaw užmezga diskusiją su romantiškuoju Hoffmano pasakotoju. Ir pirmas šios diskusijos objektas yra realumas. Don Juanas Tannerio sapne prabyla: „Čia nėra nieko realaus, – sako jis Annai. – Tai ir yra prakeikimo siaubas.“⁵⁷

Pradžioje Don Juanas kalbasi tik su Annos dvasia. Ji sena moteris, mirusi, kai jai buvo 77 metai. Čia, pragare, ji turi įgauti pavidalą, kurį gali pati pasirinkti. Don Juanas jai pataria, kai ji nori pasilikti savo metus: „Sinjora. Bet pragare senyvas amžius netoleruojamas. *Jis pernelyg realus*. Čia mes garbiname *Meilę ir Grožį*“⁵⁸ (kursyvas mano). Nerealus Grožis ir Meilė yra Shaw užuomina į romantikų bekūnį ar kūną ignoruojantį Idealą. Kaip matome, pragaras – ypatinga vieta. Shaw pragarą paverčia ne kančios ir skausmo, o džiaugsmo ir mėgavimosi vieta. Vienintelis jos trūkumas ir „prakeikimas“ – šis džiaugsmas nerealus. Regis, Shaw kritikuoja romantizmo bekūnio gėrio ir grožio idėją. Bet ši jo kritika pasisuka ne į realumo ir kūniškumo garbinimą, bet į dar radikalesnį nerealumą. Tai dangaus sfera:

ANNA. Aš eisiu į dangų laimės. Man užteko realybės žemėje.

DON JUANAS. Tuomet tu turi pasilikti čia; nes pragaras yra nerealumo namai ir namai tiems, kas siekia laimės. Tai vienintelis prieglobstis nuo žemės, kuri yra realybės vergų namai, ir nuo dangaus, kuris, sakau tau, yra realybės meistrų namai.⁵⁹

Tai radikalus posūkis Don Žuano istorijose. Dangus ir „realybės meistrai“ yra ne kas kita kaip Platono idėjos apie anapus esančią tikrovę, kuri vienintelė yra tikra. Ir šis Don Žuanas, kitaip nei jo pirmtakai, dabar su tuo sutinka ir net aistringai siekia „ten“ patekti.

DON JUANAS. ...čia [pragare] tu gali pabėgti nuo kūno tironijos; nes čia tu esi visai ne gyvūnas: tu esi vaiduoklis, iliuzija, regimybė, sąlygiškumas, nemirtinga, belaikė: vienu žodžiu, bekūnė. Čia nėra jokių socialinių, politinių, religinių, o, geriausia, sanitarinių klausimų. Čia regimybė vadinama grožiu, emocijos – meile, sentimentai – heroizmu, siekiai – vertybėmis, visai kaip žemėje, bet čia nėra jokių faktų, kurie tam

⁵⁷ Shaw, op. cit., p. 166

⁵⁸ Ibid., p. 166.

⁵⁹ Ibid., p. 182.

paprieštarautų, jokio ironiško poreikių ir pretenzijų kontrasto, jokios žmogiškosios komedijos, nieko, tik nuolatinis meilės nuotykis, visatos melodrama. (...) Ir tu dar nori palikti šį rojų!

ANNA. Bet jei pragaras toks puikus, koks tuomet nuostabus turėtų būti dangus.

DON JUANAS. Danguje, kaip aš jį matau, mieloji, tu gyveni ir dirbi, užuot žaidus ir apsimetinėjus. Tu susiduri su dalykais tokiais, kokie jie yra (...). Jei vaidinimas vis dar vyksta tiek čia, tiek žemėje, ir jei visas pasaulis yra scena, Danguis bent jau yra už scenos. Bet Danguis negali būti apibūdintas kaip metafora. (...) Aš tikiuosi pagaliau pabėgti nuo melo ir nuo varginančio ir banalaus laimės siekio, kad galėčiau kontempliuoti. (...)

STATULA. Fui!

DON JUANAS. Pone Komandore: aš nekaltinu jūsų dėl šio pasišlykštėjimo: paveikslų galerija yra kvaila vieta aklam žmogui. Bet net jei jūs mėgaujatės tokiais *romantiškais* miražais kaip grožis ir malonumai; taip aš mėgaučiausi kontempliacija to, kas domina mane labiausiai, tai – Gyvenimas. Tai jėga, kuri stiprėja kontempliuodama pati save. Kas padarė mano smegenis tokias, kokios jos yra? (...) poreikis žinoti, ką aš darau.“⁶⁰

Taigi laisvamanis, maištautojas, apgavikas virsta filosofu, abejingu kūno malonumams, atmetančiu laimės siekį, ieškančiu tikro pažinimo ir randančiu jį ne kur kitur, o danguje. Šios dalies pabaigoje jis ten patenka. Jis patenka ten, kur „meistraujama realybė“. Jis pabėga nuo tiek pragare, tiek žemėje esančio iliuziškumo ir regimybės, ir nuskamba visiškas anapussybėje esančio tikrojo pažinimo pripažinimas. Tik čia yra dvi ypač svarbios detalės, kurios anapussybės idėją kardinaliai apverčia. Prie platoniškųjų anapusinių, nepasiekiamų idėjų prisijungia žmogus ir jo protas: „mano smegenys yra tas organas, per kurį *Gamta* siekia save suprasti.“ Don Juanas stoja greta „realybės meistrų“. Jis nori ir tampa antžmogiu, kuris gali kontempliuoti ir pažinti „gyvybės jėgą“. Tačiau, kitaip nei Platono filosofijoje, čia apsiverčia buvusi anapussybės ir gamtos hierarchija. Don Juanas sako: supratimas pasiekiamas tik „filosofo protui“, kurį pati gamta ir sukūrė. Taigi gamta ar „gyvybės jėga“ yra virš visko. Taigi čia tas momentas, XX amžiaus pradžia, kai fizika užima metafizikos vietą. Gamta negali būti pažinta, kaip ir amžinosios idėjos. Ji gali būti tik kontempliuojama. Bet tik „filosofo“, kuris peržengė anapussybės ribą ir ten gali kontempliuoti pačią „gyvybės jėgą“.

Tačiau romantinis balsas nepasiduoda tokiai išvadai. Sapno (ir šio pjesės veiksmo) pabaigoje pasigirsta Velnio balsas. Jam antžmogio idėja yra tuščia. Nuskamba ironiška velnio intonacija – antžmogis tėra mada tarp „gyvybės jėgos“ garbintojų, nors ši idėja tokia pat sena kaip ir pats Prometėjas. Tai, ką žada antžmogis, – tobulesnis gyvenimas „yra mėgavimosi aukojimas ir

⁶⁰ Shaw, op. cit., p. 183.

švaistymas: o trumpiau, bausmė kvailiui, kuris siekia geresnio, prieš tai neužsitikrinęs gero“⁶¹. Šiame Velnio pasisakyme matoma akivaizdi panieka antžmogio idėjai. Taip pat tai raginimas likti romantinėje Grožio ir Meilės, malonumų (kad ir kokie jie netikri būtų) sferoje, nešvaistant laiko nepasiekiamai, už jų esančiai tikrovei ir jos tikrumo pažadui.

Šiame sapne matome, kaip persikloja dviejų epochų mąstymo sluoksniai. Nors ir prieštaraujantys vienas kitam, visgi jie yra vieno žmogaus sapne (sąmonėje). Johnas Tanneris pabunda. Iš tolesnių jo veiksmų sekos matome, jog Don Žuano mintys Tannerio veiksmams nepadarė didelės įtakos. Jis vis dar tas pats vidurinėsios klasės atstovas, kuriam vedybos nėra pats maloniausias veiksmas, bet kadangi socialinės normos neleidžia kitaip mėgautis kūno malonumais, jis joms paklūsta. Tik tiek. O Johno Tannerio sapną ir jame Don Juano išsakytą „gyvybės jėgos“ tikrumą bei gamtos iškėlimą virš metafizikos galime interpretuoti tiek kaip nepasiekiamą realybę ar fantaziją, tiek kaip giliai jo sąmonėje glūdinčias idėjas, kurios galbūt vieną dieną prasiverš į realybės paviršių, tiek tiesiog kaip sapną, kuris pamirštas ryte.

Shaw taip pat neduoda atsakymo, kurioje visgi pusėje yra tikrumas ir tikra tikrovė. Jis „sluoksniais“ pristato idėjas, kurios priklauso tam pačiam (XX a. pradžios) žmogui, tačiau nei viena iš jų nėra dominuojanti. Mes matome tik Johną Tannerį, susitaikiusį su socialinėmis normomis, matome jo sapną (gal fantazijas), persmelktą nyčiškomis gamtos ir antžmogio idėjomis, taip pat matome, kaip antžmogio idėja pasirodo „Revoliucionieriaus užrašų knygelėje“, tačiau šios nevirsta tikra revoliucija ar maištu. Galima sakyti, kad Johnas Tanneris, XX amžiaus pradžios Don Žuanas, tarsi per atstumą, neįsitraukdamas stebi, kas su juo vyksta to laikmečio visuomenėje ir idėjiniame lauke. Shaw fiksuoja savotišką suspendavimo tašką, kai tarsi nieko nevyksta. Tuo metu pasiduodama kasdienybei ir visuomenės taisyklių „paketas“ priimamas be didelio džiaugsmo, bet ir be didelio pasipriešinimo. Aistros dėl anapusinės tvarkos, socialinių normų tarsi neutralizuojamos, o gamta, geismas ar „gyvybės jėga“ ir tikrasis pažinimas yra išstumiamas iš realybės. Galima sakyti, kad šiapusybės socialinės normos yra naujasis tikrumas ar pagrindas. Tačiau Shaw parodo, jog tai tėra susitaikymas ir neveiknumas.

⁶¹ Shaw, op.cit., p. 224.

„Pamatyti daiktus tokius, kokie jie yra“ nebėra šio pasaulio ir šio konkretaus XX amžiaus pradžios Don Žuano užduotis.

„Svetimas“. Pažinimo absurdas

Eikime toliau, prie dar vienos Don Žuano reinkarnacijos po keturiasdešimties metų Prancūzijoje, kur Johno Tannerio sapno „gyvybės jėga“, kontempliuojama antžmogio, atsiveria kaip abejinga ir nepažini gamta, kuri yra jau absurdo žmogaus mąstymo akiratis ir veiksmų katalizatorius. Maištas prieš anapussybę ir socialines normas, nuslopintas ar pristabdytas XX a. pradžioje, čia atgyja, net šis maištas kitoks. Kokius tikrumo ir netikrumo svyravimus sutinkame čia?

Don Žuanas Albert'o Camus kūryboje pasirodo kelis kartus. Jis yra vienas iš trijų Camus absurdo žmogaus idėją išreiškiančių personažų. Taip pat jo bruožus įgyja Meursault romane „Svetimas“ (*L'Étranger*, 1942).

Kalbėdamas apie absurdo žmogų, Camus Don Žuanui priskiria pažinimo sferą. Visa absurdo istorija prasideda nuo to, kad:

...pasaulis yra „tankus“, suvokiame, koks svetimas ir mums nepaklūstantis yra akmuo, kaip galingai gamta, koks nors peizažas gali mus neigti. (...) Primityvus pasaulio priešiškus žengia mūsų link per tūkstantmečius. Akimirka, nes jo nesuprantame, nes amžių amžiais suvokdavom tik jo pavidalus bei kontūrus, kuriuos iš anksto patys jam suteikdavome, o dabar nebeturime jėgų naudotis ta dirbtine gudrybe. Pasaulis pro mus prasprūsta, nes vėl tampa savimi.⁶²

Tačiau:

Yra dvi tikrybės, kurių aš negaliu sutaikyti: mano didžiulis absoliuto ir vienovės geismas ir negalimumas apriboti šio pasaulio vienu racionalių ir protingų principu.⁶³

Šiose įtampose tarp nepažinaus pasaulio ir racionalaus jo paaiškinimo geismo „gimsta“ absurdo žmogus. Jis nebetiki anapussybės pažadu ir yra priverstas „išgyventi be paskatos“⁶⁴. Don Žuanas yra vienas iš tų, kurie gyvena be vilties. Iš šio beviltiškumo kyla ir jo elgesio modelis, kuris yra ir

⁶² Alber Camus, *Rinktinės esė*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 122.

⁶³ Ibid., p. 152.

⁶⁴ Ibid., p. 159.

pažinimas: „Mylėti ir turėti, užkariauti ir patirti viską – štai jo pažinimo būdas.“⁶⁵ Patirtis ne kito pasaulio ar amžinybės. Don Žuano patirtis yra čia. Camus rašo apie Don Žuaną, kuris mėgaujasi gyvenimu, o kas bus po mirties, visai nesvarbu. Jis neliūdi, o atvirkščiai, džiaugiasi, nes „**žino** ir neturi vilties“. Dėl to jis išieškoja visas jam gyvenimo duodamas galimybes. Bet ką gi jis iš tikrųjų žino? Kuo yra taip įsitikinęs?

Pradžioje nurodytos citatos teigia pasaulio nepažinumą ir žmogaus siekį racionaliai jį suvokti. Bet dar iš Apšvietos epochos ateinanti racionalaus pasaulio paaiškinimo viltis yra žlugusi. Čia aiškiai suvokiama šio siekio įgyvendinimo negalimybė. (Net sapnuose.) Šis supratimas yra pamatinis tolimesnėje absurdo žmogaus ir jo santykio su pasauliu aprašyme. Tai dabartinis pasaulio ir žmogaus „santykis“, kurio vienintelė jungtis yra absurdas. Tik jis ir yra tikras.

...protavimo lygmeniu galiu teigti, kad absurdas glūdi ne žmoguje (...) ir ne pasaulyje, o bendroje jų esaty. Kol kas absurdas – vienintelis juos jungiantis ryšys. Norėdamas neatitrūkti nuo akivaizdžių dalykų, žinau, ko nori žmogus, žinau, ką jam siūlo pasaulis, o dabar galiu pasakyti, jog dar žinau, kas juos jungia. Man nebūtina skverbtis gilyn. Tam, kuris ieško, užtenka vienos tikrybės. Svarbu tik padaryti iš jos visas išvadas.⁶⁶

Išvados yra padaromos. Tikima vieninteliu dalyku – absurdu. Jis tikras. Nors tai tėra abstrakti sąvoka, ji pagrindžia jo būtį. Taip pat ji nutrina anapusių ir bet kokią jos buvimo viltį. Kadangi anapusių nėra, vienintelė likusi gyvenimo tikrybė yra čia (ir turbūt dabar).

Dėl to kelis kartus romane „Svetimas“ mes išgirstame tą patį „ne“, ateinantį iš pačios Don Žuano istorijos pradžios. Šis „ne“, anot Camus, ištiriamas „amžinybės šalininkams“, kurie „geidžia jį nubausti. Jo žinojimas, nebeturintis iliuzijų, paneigia visa, ką jie išpažįsta“⁶⁷. Romane išskleidžiamas šis paneigimas ir mes matome, kad bausmė čia skiriama ne už įvykdytus nusikaltimus, o būtent už „žinojimą, neturintį iliuzijų“. „Amžinybės šalininkai“ – tos akmeninės antkapio skulptūros dvasios – tai tardytojas, prokuroras ir kalėjimo kapelionas. Jie nori išgauti iš Meursault atgailą, kuris būtų jų tikėjimo pripažinimas. Žinoma, jie neišgirsta „taip“. Romano kulminacijoje, kai kalėjimo kapelionas kalbasi jau su nuteistu mirti Meursault, būtent tuomet, kai mirties akivaizdoje visi atsisuka, suklumpa prieš Jį, Meursault išsako tik vieną tiesą:

⁶⁵ Ibid., p. 174.

⁶⁶ Ibid., p. 135.

⁶⁷ Ibid., p. 136.

...jokia jo tiesa nėra verta nors vieno moters plauko. Jis netgi nėra tikras, ar gyvena, nes jis gyvena kaip numirėlis. Taip, aš jam atrodau nieko neturįs. Bet aš esu tikras savimi, tikras viskuo, tikresnis už jį, tikras tuo, kad gyvenu ir kad tuoj ateis mirtis. Taip, aš teturiu vien tai. Tačiau ši tiesa bent priklauso man, lygiai kaip ir aš jai.⁶⁸

Jame yra gaivališkiausias gyvenimo teigimas, bet tuo pačiu ir aiškiausias mirties, už kurios nieko nebėra, suvokimas. Viskas, kas jam yra tikra, yra tik šiaipus. Moters plaukas yra tai, kas tikra. Visa kita neturi jokios vertės.

Visame romane „Svetimas“ stebime dviejų jėgų – žmogiškosios tvarkos (visuomenės tvarkos) ir gamtos – susidūrimą, o Meursault yra šių jėgų susidūrimo epicentre. Pirmajai atstovauja akmeninės antkapio skulptūros personažai su aiškiais normų ir elgesio kriterijais. Nors šio aiškumo ir įsitikinimų pagrindas iš tiesų nėra visiškai aiškus. (Iliuzinis, kaip teigia Camus.) Čia aiškos tik taisyklės, nuostatos, elgesio normos ir reikalavimas paklusti. Taip pat, norint „sugyventi“ ir išlikti, tereikia žinoti taisykles ir jų laikytis. Tačiau Meursault nepaklūsta šiai tvarkai ir dėl to yra nubaudžiamas. Jis, kaip ir kiti Don Žuano įsikūnijimai, maištauja prieš visuomenės tvarką, tik jo maištas yra išskirtinai tylus, galima sakyti, intravertiškas. Jo išraiška yra abejingumas. Tačiau maišto kaina ta pati – gyvybė.

Kiek prieštaringesnis susidūrimas įvyksta su gamta. Kaip jau buvo minėta pradžioje, absurdiškumo jausmą sukelia nepažini ir net grėsminga gamta („kaip galingai gamta, koks nors peizažas gali mus neigti“). Ji yra pati gyvastis, bet tuo pačiu ir mirtis. Tačiau mirtis nėra tiesiog tai, kas nutinka. Ji yra nuolatinis fonas, kuriame ir vyksta visas veiksmas.

Ji pasirodo pirmiausia – „Šiandien, mirė mama“⁶⁹ („Aujourd’hui, maman est morte“⁷⁰). Šis įvykis „užsuka“ visą romano veiksmą, tai pagrindinis jo leitmotyvas. Šio sakinio sintaksė taip pat

⁶⁸ Albert Camus, *Svetimas*, vertė Laima Repšytė, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 109.

⁶⁹ Sintaksės reikšmė šiame pirmame romano sakinyje yra aptarta: Ryan Bloom, „Lost in Translation: What the First Line of „The Stranger“ Should Be“, [interaktyvus] <http://www.newyorker.com/books/page-turner/lost-in-translation-what-the-first-line-of-the-stranger-should-be>, žiūrėta 2017-05-20. Straipsnio autorius teigia, kad visuose vertimuose į anglų kalbą sintaksė buvo keičiama, nes kabelio vieta yra netaisyklinga, tačiau Camus tokią skyrybą paliko sąmoningai ir kituose vertimuose ji turi būti išlaikyta, nes pirmame sakinyje užkoduotas viso romano idėjinis pagrindas. Lietuviškame romano vertime kabelio taip pat nėra, dėl to pirmasis Camus romano sakinio vertimas yra mano, remiantis šiomis Ryano Bloomo mintimis.

pabrėžia pagrindines romano veiksmo gijas. „Šiandien“ yra atskiriama nuo „mama“ ir „mirė“. „Šiandien“ yra tai, kuo Meursault gyvena, „mirė“ – faktas, mama – gyvybė, kurios jau nebėra. Visame romane stebime, kaip „šiandien“ pamažu yra praryjama mirties.

Ta pati gamta yra ir gyvybės, ir mirties šaltinis. Ji neigia žmogų, jį užvaldo. Šiame romane simboliškai veikia saulė. Ji yra nuolatinė logiškai nepaaiškinamų Meursault veiksmų provokatorė. Karštis peržengia bet kokius moralinius ir etinius barjerus ir, regis, tampa atskiru, nepaaiškinamu personažu, kaip dvasia, kuri veikia nesąmoningai, bet naudojasi Meursault kūnu. Saulė ir karštis lydi ir provokuoja Meursault veiksmus „lemiamais“ jo gyvenimo momentais – motinos laidotuvės, žmogžudystė, tardymas, teismas. Gamta, galima sakyti, nugali žmogaus sąmonę, išstumia ją iš kūno ir šis ima veikti nesąmoningumo režimu. Niekas, net pats Meursault, negali paaiškinti atliktų veiksmų priežasties. Jis tik bejėgiškai įvardija – tai karštis. Gamta jį nugali. Kaip ir aptartame Hoffmano Don Giovanni personaže, mes matome tą pačią nenugalimą gamtą. Tik čia yra įvykusi tam tikra slinktis. Hoffmano aprašytas Don Giovanni maištauja prieš gamtą ir jos demoniškas jėgas, o Meursault matome susitaikiusį. Šiame Meursault personaže mes matome tą patį įsitikinimą gamtos nepažinumu, kaip ir Tirso de Molinos įsitikinimą anapusine tvarka. Gamta užėmė Dievo vietą, tapo pagrindu. Tačiau tai kitoks pagrindas. Iš jo nekyla socialinės normos ar taisyklės, prieš kurias reikėtų maištauti. Šis pagrindas yra pagrindo idėjos opozicija – tai nepažinumas, gamtos nepaklusimas žmogaus proto sukurtoms konstrukcijoms.

Meursault tai suvokia. Ramybę, susitaikymą ir visišką tikrumą matome paskutiniuose „Svetimo“ puslapiuose:

...vakaras buvo kaip liūdnas atokvėpis. Stovėdama ties mirties slenksčiu, mama, matyt, jautėsi išsivadavusi nuo jos ir pasiruošusi viską pergyventi iš naujo. Niekas, niekas neturėjo teisės jos apverkti. Ir aš taip pat pasijutau galįs viską vėl išgyventi iš naujo. Lyg šis didžiulis pykčio protrūkis būtų mane nuvalęs nuo blogio,

⁷⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, ed. Ray Davidson, London, New York: Routledge, 1988, p. 40.

išvadavęs nuo vilties, šią naktį, pilną ženklų ir žvaigždžių, aš pirmą kartą atsivėriau švelniam pasaulio abejingumui.⁷¹

Šio susitaikymo atgarsį matome ir Camus svarstymuose apie Don Žuano senatvę. Camus komentuoja tas legendas, kur vaizduojama Don Juano gyvenimo pabaiga. Šiose legendose jis pašiepiamas, tačiau Camus įžvelgia ir kitą, visai nekomišką Don Juano senatvės pusę:

Aš regiu Don Juaną vienoje iš tų pasiklydusio tarp Ispanijos kalvų vienuolyno celių. Jei jis ir žvelgia į ką nors, tai anaipol ne į prabėgusių meilių šmėklas, o galimas daiktas (pro saulės įkaitintą šaudymo angą), į kokią nors Ispanijos lygumą, iškilnią ir besielę žemę, kurioje atpažįsta save.⁷²

Čia įvyksta Camus Don Juano istorijos „išrišimas“. Maišto ir nepaklusnumo istorija nuvedė į saulės iškepintą peizažą, kuris neprieinamas jokioms proto konstrukcijoms. Tai vienintelis tikrumas. Čia beprasmis bet koks anapussybės ar Absoliuto teigimas. Viskas yra čia. Kaip tas saulės iškepintas peizažas.

Netikrumas suskliaudžiamas į pasaulio ir gamtos nepažinumo skliaustus ir, tai padarius, pasiekama ramybė ir tikrumas. Šio pasaulio nepažinumą galima prilyginti ar palyginti su anapussybės nepažinumu ir netikrumu bei to suskliaudimu, kur tik susitaikymas su neaiškumu priveda prie tikrumo ir ramybės. Prieš anapussybės idėją kovojo visi Don Žuanai, kadangi ji pagaliau nustumiami į sapnus ir visuomenės normų paraštes, skliaustuose lieka tik nepažinus pasaulis, prieš kurio iracionalumą visiškai ramiai kapituliuojama, o pažinimas prilyginamas absurdui.

Taigi apžvelgę Don Žuano „reinkarnacijas“ matome tikrumo–netikrumo kismus. Labiausiai paradoksalus anapussybėje suręsto pagrindo klausimas elegantiškai žingsniuoja kartu su visais Don Žuano įsikūnijimais. Paradoksas užprogramuotas jau pačioje pradžioje. Anapussybė, kurios niekas negali patirti ir pažinti, tampa šiapusybės pamatu – tikrumu. Tirso de Molinos personaže aiškiai matome, kad nereali anapussybė yra tikra. Dievo įstatymai, atkeliavę „iš ten“, formuoja ne tik visuomenių, bet ir individo elgesį ir šioms taisyklėms privalo paklusti visi. Apšvietos epochoje

⁷¹ Albert Camus, *Svetimas*, op. cit., p. 111.

⁷² Albert Camus, *Rinktinės esė*, op. cit., p. 175.

matome Don Giovanni, kuris ima maištauti prieš anapussybę ir jos tikrą netikrumą. Jis atsiskiria nuo jos valios ir valdžios, sako jai „ne“. Po truputį ji pradeda griūti, o su ja nyksta ir į ją projektuotas tikrumas, užleisdamas vietą netikrumui ir abejonėms ne tik dėl buvusios, bet ir dėl esamos tvarkos. Romantizme anapussybės idėja neišnyksta, tik įgauna kitus pavidalus. Tai, kas neapčiuopiama, negali būti pasiekama, bet tai, ko atkakliai siekiama ir kas iš esmės nėra tikra, pavadinama Idealu. Visgi pasiekti jį bandoma – meilė ir menas yra tos sritys, per kurias įmanoma patirti bent akimirsnį tikrumo, kad ir koks neapibrėžtas jis būtų. Visgi čia atsiranda svarbūs komponentai – atsitraukimas ir refleksija. Tam, kad pasiektų ar siektų Idealo, individas turi „išeiti“ iš savęs, taip pat jis atsitraukia ir nuo visuomenės, bet svarbiausia ir paradoksaliausia, kad jis turi išlaikyti atstumą ir tarp savęs bei šio „Idealo“. Čia galime bandyti spekuliuoti ir sakyti, jog būtent nepasiekiamumas ir atsitraukimas pagimdo Baudelaire'o Don Juano abejingumą, o vėliau nuobodulį bei ironiją. Shaw Johnas Tanneris perima šią nuobodulio ir abejingumo estafetę, priima visas visuomenės jam skirtas roles, anapussybę ir jos žadamą tikrąjį pažinimą palikdamas dienos sapnui. Galima sakyti, kad vienintelis dalykas, kuris lieka tikras, – aistra, „gyvenimo jėga“ ir pati gamta – šiapussybė. Tačiau ir ji pasirodo esanti visiškai abejinga žmogui, o teisingiau jo proto pastangoms ją suvokti ir pažinti. Camus Meursault/Don Žuanas pripažįsta savo pastangų ją pažinti bergždumą, pavadindamas tai absurdu. Vienintelis jam likęs kelias – atsiduoti iracionalumui, nepažinumui. Netikrumas yra vienintelis likęs tikrumas.

Dabar grįžkime prie to, nuo ko pradėjome. Prie Jarmuscho XXI amžiaus Don Žuano. Donas Johnstonas yra mazgas, kuriame susipina prieš tai buvę Don Žuanai – Baudelaire'o nuobodžiautojas, miestietis Johnas Tanneris, susitaikęs su visomis normomis ir taisyklėmis, Camus Meursault su pažinimo absurdo jausmu. Jarmuschas parodo galutinę (kol kas) stotelę, į kurią atvedė ta ilga netikrumo–tikrumo kelionė, kuri prasidėjo nuo pirmo Don Giovanni ištarto „ne“ anapussybei ir vis didesnio atsitraukimo tiek nuo jos, tiek nuo savęs, savo kūno ir pačios aplinkos.

Donas Johnstonas. Netikrumas

Pažiūrėkime, ką matome dabar. Donas Johnstonas – abejingas, beaistris žmogus, atsitraukęs nuo visko, abejingai sėdintis prie TV ekrano. Jis taip pat turi savo laiko ženklą – vartotojo nuobodulį. Jam niekas neįdomu. Matome jo puikius namus, apstatytus gerais daiktais. Tačiau prekės, pakeitusios gyvenimo aistrą daiktų turėjimo aistra, visgi lieka tuščiais daiktais. Šioje aplinkoje yra tik nuvytusios, negyvos gėlės. Nesulaužytos gėlės filme pasirodo tik tuomet, kai atsiranda pažadas. Vienintelis dalykas, kuris „pažadina“ Doną, yra tikrumo pažadas. Tuomet gėlės pradeda keliauti kartu su Donu, susitikdamos su moterimis, kurios jas priima, grąžina atgal ar išmeta. Tačiau tai jau nėra taip svarbu. Kaip galbūt nesvarbu ir tai, kad filme nepamatomė, ar pažadas, kad sūnus yra, išsipildo. Tai, kas šiame filme jaudina labiausiai ir per ką režisierius mus sujungia su pagrindiniu personažu, yra netikrumas.

Tai nėra patogi pozicija, ji pasėja nerimą. Šis nerimas yra vienodai baugus ir žavingas. Netikrumas paskatina klausti ir ieškoti. Jis užduoda toną veiksmui ir sako, kad tik tuomet, kai jaučiamės dėl kažko netikri, kai vyksta tikrumo ieškojimas, vyksta ir pats gyvenimas. Šiame filme matome, kaip vėl atgyja, tik jau visiškai kitaip, anapusybės idėja. Atgyja pažadas, kad kažkas tikro gali būti ar yra. Bet, kaip ir visose Don Žuano istorijose, pažadas ir susidūrimas su realybe, pagimdo netikrumo jausmą. Ir jis yra tikras. Jis surezonuoja su kiekvieno žiūrovo, sėdinčio kino salėje, netikrumu, su kiekvienu tikrovės virpesiu tarp tikėjimo, žinojimo ir visiškos nežinomybės.

II. FOTOGRAFIJOS FENOMENAS

Pirmojoje dalyje netikrumą siejau su pagrindų praradimu, kai buvo mestas iššūkis anapusbės idėjai, persmelkusiai Vakarų mąstymą daugiau nei du tūkstančius metų. Taip pat stebėjome, kaip nykstant abstrakčiai anapusbės idėjai, pažinimo žvilgsnis krypta į gamtą, galų gale pripažįstant jos nepažinumą ir taip visiškai susitaikant su netikrumu. Tačiau paskutiniame Don Žuano įsikūnijime matėme, kad tikrumo pažadas yra gyvybingas ir paveikus. Taigi turėdami šiuos tris elementus – sugriuvusius (anapusbėje) pagrindus, atidų, gamtą stebintį žvilgsnį ir pasąmonėje gyvenantį tikrumo pažadą, – galime pratęsti netikrumo tyrimą.

Šiam tyrimui pasitelksiu fotografiją, nes joje yra užkoduotas gamtą tiriantis žvilgsnis, tikrumo pažadas ir jo paieška. Ji bus kaip instrumentas ar veikiau mediatorius, atskleidžiantis tolesnius tikrumo–netikrumo „svyravimus“ bei prieštaravimus. Taip pat bandysiu atskleisti, kaip šiuose prieštaravimuose gimsta dinaminės įtampos, plintančios už fotografijos ribų bei kuriančios paveikias meno kūrinių terpes.

Šiapus. Tikrumas. Laiko objektyvumas

Tu nesi tikras, skirtingais lygmenimis, dėl visko, kas nutiks ateityje; daug kas iš praeities yra paslėpta nuo tavęs; ir apie daug ką dabartyje tu neturi visos informacijos. Netikrumas yra visur. Ir tu negali nuo jo pabėgti.⁷³

Taip teigia matematikas ir statistikas Dennis V. Lindley knygoje „Suprasti netikrumą“. Čia jis aprašo, kaip matematiškai įskaičiuoti netikrumą į priimamus sprendimus, nuo orų prognozių iki rinkos svyravimų. Bet šiame darbe nesigilinsiu į statistikos sferą. Lindley mintimi, išsakyta jo knygos pradžioje, pasinaudosiu kaip konteksto, kuriame gyvename, apibrėžimu.

Jis nurodo du svarbius komponentus – visų pirma, laiką. Netikrumas tarpsta laike. Ir jis nėra susijęs vien su ateities nenumatomumu. Netikrumas yra visur – tiek dabartyje, tiek ir praeityje.

⁷³ Denis V. Lindley, *Understanding Uncertainty*, New Jersey: Wiley & Sons, Inc., Hoboken, 2006, p. xi.

Kitas svarbus šio „apibrėžimo“ elementas yra mėginimas pabėgti nuo netikrumo. Lindley rašo, kad nuo netikrumo negalima pabėgti, taip leisdamas suprasti, kad tokie mėginimai dažni.

Ir tai mes pamatėme pirmame skyriuje, kur nagrinėjome mąstymo sukurtus, anapussybėje esančius pagrindus. Kitas bandymas, kurį plačiau aptarsiu šioje dalyje, yra pagrindų kūrimas šiapus. Don Žuano istorijoje matome, kaip po truputį žvilgsnis krypta į gamtą ir kaip bandoma ją suprasti ir pažinti. Šiame kontekste iškyla kita – mokslininko figūra. Kaip teigia David Lindley, „nors gamta ir atrodė nepaprastai sudėtinga, mokslas joje galų gale turėjo atrasti tvarką ir nuspėjamumą“⁷⁴. Filosofijos ir religijos tikslus po truputį perima mokslininkai (nors iš pradžių jie vadino save gamtos filosofais). Jie ieškojo gamtoje dėsnių, kurie turėjo patvirtinti nekintamumo ir amžinumo principus. Tai kita, racionali, pačios gamtos dėsniais pagrįsta anapussybės „versija“, kurioje projektuojami pagrindai turėjo apsaugoti nuo netikrumo ar jį suvaldyti.

Vienas iš pagrindinių to pavyzdžių yra Isaaco Newtono mechanikos dėsniai, 1687 m. paskelbti knygoje „Matematiniai gamtos filosofijos pagrindai“ (*Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*), paaiškinantys kūnų judėjimą erdvėje ir visuotinį gravitacijos dėsnį. Šie dėsniai remiasi ir įrodo, kad egzistuoja Absoliutus laikas ir Absoliuti erdvė – nekintantys ir amžini. Laikas ir erdvė yra aukščiau gamtos veikimo. Nekintami laikas ir erdvė yra *a priori* sąlyga bet kokiam skaičiavimui bei patyrimui. Nekintamumas yra dėsnių, užtikrinančių tikrumą, **pagrindas**.

Visgi, kaip teigia Arūnas Sverdiolas, šiapussybė „yra esmiškai susijusi su laiku: ji *laikina*, arba nykstama, ir *laikinė*, arba kintama“⁷⁵. Tačiau kintančio laiko parametras į fiziką įeina tik XX amžiaus pradžioje. Iki tol Newtono dėsniai buvo visuotini ir nekvestionuojami. Taigi ir mąstymas apie gamtos, šiapussybės pažinimą ilgai turėjo „minty“ absoliutų, už realybės esantį laiką.

Tokį laiką aptinkame fotografijoje. Kaip teigia Peteris Osbornas, fotografijoje glūdi „idėja, kad pats laikas gali tapti „objektu“⁷⁶. Laiko objektiškumo idėjos fotografijoje pagrindas yra sustabdytas laikas, kai iš tekančios realybės ištraukiamas ir sustingdomas vienas kadrąs. Kai tai nutinka, laikas iš „tekančio“ pavirsta statišku. Jis nebepriklauso kintančiai realybei, nes yra „už“

⁷⁴ David Lindley, *Uncertainty: Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*, USA: Anchor Books, p. 2.

⁷⁵ Sverdiolas, op. cit., p. 30.

⁷⁶ Peter Osborn, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013, p. 125.

šios realybės tėkmės ribų. Sustabdytas laikas fotografijoje turi sąsają su niutoniško Absoliutaus, nekintančio, esančio už šio pasaulio ribų laiko idėja. Ši statiška „anapusinio“ laiko pozicija yra gamtos dėsnių pagrindas, garantuojantis šių dėsnių tikrumą. Galime vesti analogiją, kad fotografijoje atvaizduotų objektų, reiškinių ar aplinkos tikrumo įspūdžio priežastis yra ši nekintamo, „anapusinio“ laiko idėja, kuri realizuojasi sustabdytame laiko kadre.

Kita „anapusinio“ laiko idėjos „pasekmė“ yra pati objektyvumo idėja, kuri taip pat neatsiejama ir nuo mąstymo apie fotografiją. Objektyvumą lietuvių kalbos žodynas apibrėžia kaip „egzistuojantį nepriklausomai nuo sąmonės“⁷⁷. „Anapusiniame“ ir nekintamame laike, žmogaus sąmonei nėra vietos. Kadangi anapusinis laikas yra tikrumo pagrindas, vadinasi, tikrumo užtikrinimui reikalinga sąlyga yra žmogaus sąmonės nedalyvavimas. Ta pati sąmonės nedalyvavimo – objektyvumo idėja – giliai įsišaknijusi ir fotografijos suvokime. Kitaip nei kituose vizualiuosiuose menuose, kur kūrėjas aktyviai dalyvauja atvaizdo kūrimo procese, fotografijoje jo vaidmuo yra suskliaudžiamas. Vienas iš fotografijos tikslų, kaip rašo Geoffrey Batchenas, buvo tai, kad gamta galėtų užfiksuoti pati save⁷⁸.

Tikrumas fotografijoje. Objektyvus laikas. Persėjo mitas

Laiko objektyvizavimas yra išskirtinė fotografijos savybė. Kad atidžiau išnagrinėčiau tuo požiūriu fotografijai priskiriamą tikrumo efektą, pasitelksiu Persėjo mitą. Šiame mite yra viena akivaizdžiai fotografinė (sustabdyto laiko) detalė – tai gorgonės Medūzos žvilgsnis, verčiantis akmeniu tą, kas į ją pažvelgia. Medūzos žvilgsnio paveiktas žmogus miršta ypatinga mirtimi – jis sustingsta, virsdamas akmenine skulptūra – sustingusiu judesyje ir amžinu atvaizdu. Kaip ir fotografijoje. Hanso Beltingo teigimu, „kai subjekto šviesos vaizdas yra sustingdomas kameros, jis tampa gyvu numirėliu“⁷⁹. Fotografija – Medūzos žvilgsnis, kai tai, kas gyva, kinta ir juda,

⁷⁷ Lietuvių kalbos žodynas, [interaktyvus] <http://www.lkz.lt/Visas.asp?zodis=objektyvus&Ins=-1&les=-1>, žiūrėta 2017-08-09.

⁷⁸ Batchen, op. cit., p. 56.

⁷⁹ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture Medium Body*, translated by Thomas Dunlap, New Jersey: Princeton University Press, 2011, p. 121.

tampa nejudančiu. Tai suobjektintas, „akmeninis“ laikas, nebepriklausantis bendrai laiko tėkmei, esantis virš ar už jos.

Tačiau šis stingdantis žvilgsnis nėra vienintelė fotografinė detalė Persėjo mite. Medūzos žvilgsnis yra atspirties taškas nagrinėti visame Persėjo mite ir jo siužetinėse linijose atsiskleidžiantį mąstymą apie atvaizdą, tikėjimą jo tikrumu bei šio tikėjimo poveikį kultūriniame lauke.

Trumpai atpasakosiu mitą.

*Persėjas buvo Argo karaliaus Akristijaus dukters Danajos ir Dzeuso sūnus. Kadangi orakulas buvo išpranašavęs Argui mirtį nuo anūko rankos, šis, uždaręs skrynioje, įmetė į jūrą savo gražuolę dukterį ir jos sūnų. Po daugelio dienų skrynja papuolė į tinklus Diktijui, Serifo karaliaus Polidekto broliui. Krante jis ją atidarė ir išvydo nuostabaus grožio moterį ir berniuką. Nuvedė juos į brolio rūmus, kur ir užaugo Persėjas. Kai Polidektas sumanė prievarta vesti Danają, Persėjas užstojo savo motiną ir taip užsitraukė karaliaus nemalonę. Polidektas vis galvojo, kaip pražudyti Persėją, ir nusprendė jį pasiųsti atnešti gorgonės Medūzos galvos. Persėjas iškeliavo. Kadangi jis buvo Dzeuso sūnus, jam padėjo kiti Olimpo dievai – Dzeuso numylėtinė Atėnė, davusi jam **skydą**, kuriame viskas atsispindėjo, ir Hermis, dievų **žinianešys**, padėjęs surasti kelią pas gorgones. Kelią į jų salą žinojo grajos, gorgonių seserys. Jos turėjo tik **vieną akį** ir dantį, kuriais dalijosi perduodamos viena kitai. Hermio patarimo paklausęs, Persėjas tyliai prie jų prisiartinęs atėmė tą vienintelę akį. Grajos maldavo grąžinti jų brangenybę. Persėjas pažadėjo atiduoti akį, bet už tai pareikalavo parodyti kelią pas gorgones. Ilgai grajos dvejojo, bet akis joms buvo tokia svarbi, kad parodė jam kelią, taip išduodamos savo seseris. Nieko nelaukdamas, Persėjas iškeliavo. Po kiek laiko atvyko pas nimfas, kurios padovanojo jam Hado šalną, kurį bet kas užsidėjęs tapdavo **nematomas**, sandalus, kuriais buvo galima greitai skristi, ir krepšį, kurio dydis kisdavo priklausomai nuo jame esančio daikto. Užsimetęs ant pečių krepšį, užsidėjęs šalną ir apsiavęs sandalus, Persėjas išskrido į gorgonių salą. Skrisdamas virš jūros iš pradžių išvydo juodą žemės juostą. Ėmė leistis žemyn ir ten pamatė tris besiilsinčias gorgones, išskleidusias savo varinius saulėje spindinčius sparnus. Persėjas besileisdamas žemyn prisiminė įspėjimą, jog negalima žiūrėti į jas, nes bet kas, pažvelgęs į gorgonę, virsta akmeniu. Dėl to jis panaudojo savo*

skydą, į kurio atspindį žiūrėdamas Persėjas toliau leidosi žemyn. Hermis parodė Persėjui Medūzą – vienintelę **mirtingą** gorgonę, kurios galvą, žiūrėdamas į skydą, Persėjas nukirto vos jai spėjus prasimerkti. Ir išskrido namo. (Čia praleidžiu dalį, kurioje Persėjas susikauna su jūrų pabaisa ir išgelbėja savo būsimą žmoną Andromedą ir kitus nuotykius.) Namie jis rado puotaujantį Polidektą. Karalius nesitikėjo pamatyti Persėją gyvą, tad sumanė pasišaipyti iš jo, esą jis netiki, kad Persėjas iš tikrųjų krepšyje turi gorgonės galvą. Tuomet jaunuolis ištraukė iš stebuklingo krepšio galvą ir akimirksniu visi puotautojai su karaliumi pažvelgę į ją virto akmenimis. Tuomet į sostą žengė Polidekto brolis Diktijus, o Persėjas su žmona iškeliavo. Grąžino jis nimfoms Hado šalną, sandalus ir krepšį, o deivei Atėnei atidavė skydą ir gorgonės galvą, kurią ji prisitvirtino prie krūtinės (kitur rašoma, prie to paties skydo).⁸⁰

Persėjas – fotografas

Jis yra pusiau dievas, pusiau žmogus, savo rankose laikantis skydą, kuriame viskas atspindi – tiek grožis, tiek baisiausi padarai, į kuriuos neįmanoma pažvelgti tiesiogiai. Atėnė, karo ir išminties deivė, kuri nenorėjo, kad Persėjas žūtų kelionėje, padovanojo jam skydą.

Dėl Persėjo skydo atspindėjimo funkcijos, o vėliau, pridėjus gorgonės Medūzos galvą, ir skydo gebėjimo versti žmones akmenimis galios, galime vesti paralelę tarp skydo ir fotoaparato, kuris atspindi ir stingdo realybę; o Persėjas yra tas, kuris šiuo skydu naudojasi, kaip fotografas fotoaparatu.

Skydo kaip fotoaparato ir fotografijos analogija – dvejopa. Mito pradžioje, kai Persėjas turi tik skydą, jo pagrindinė savybė yra ta, kad jame, kaip veidrodyje, viskas atspindi. Tai fizikinė lygaus paviršiaus savybė. Jei šis paviršius turi ribas, kraštus (o juos tikrai turi), tuomet jame gauname atvaizdą – realybės fragmentą. O tuomet, kai Persėjas nukerta galvą gorgonei Medūzai ir pritaisto ją prie skydo, šis įgauna kitą fotografijos funkciją – sustingdymą. Nors šį sustingdymą – vertimą akmeniu – „atlieka“ gorgonės žvilgsnis, bet jei Persėjas nebūtų nukirtęs Medūzai galvos ir pritvirtinęs prie skydo, jis (žvilgsnis) būtų likęs saloje. Persėjas su skydu neša ir skleidžia po pasaulį šį stingdantį žvilgsnį.

⁸⁰ Nikolajus Kunas, *Senovės Graikijos legendos ir mitai*, vertė Bronius Saulis, Vilnius: Alma littera, 2003, p. 123–138.

Skydas – atspindys

Persėjo skydo veikimas pagrįstas gamtos dėsniais, atrastais, bet nepriklausančiais nuo žmogaus valios. Tai deivės, valdančios gamtos jėgas, dovana žmogui.

Gamta sukuria atvaizdą. Ir ši dovana (pagal mitą) turi *galią*. Galią per atvaizdą apsaugoti Persėją nuo pavojų. Kol kas tai dar tik saugantis „įrankis“, kuris Persėjo kelionės metu kis. O kol kas šį jo skydą ir jame susidariusį atvaizdą galima sieti su dar nepagaunamais ankstyvųjų eksperimentuotojų – fotografų – atvaizdais, kurių šie negali, bet geidžia užfiksuoti. Ištraukos ir Niépce'o ir Daguerre'o laiškų parodo, su kokia aistra jie eksperimentuoja su šviesai jautriomis medžiagomis: „kad galėčiau atsakyti jums į tą geismą, kurį jūs pakankamai gerai išreiškiate“, – rašo Niépce'as. Daguerre'as jam atsako: „Aš negaliu nuslėpti fakto, jog degu aistra pamatyti jūsų eksperimentus iš gamtos.“⁸¹ Kaip teigia Batchenas, „kitais atvejais mes šią [fotografų] aistrą perskaitome objektuose, – visada peizažo, gamtos ar *camera obscura* veidrodėlyje susidariusiuose atvaizduose – ar alternatyviai, žodžiuose ir frazėse, kuriuos jie naudoja nusakyti savo įsivaizduojamus ar tik besivystančius, vos apsiplunksnavusius procesus“. Šie ankstyvųjų fotografų atvaizdai dar neužfiksuoti – jie tik šviesos projekcija, realybės atspindys, skirtingais būdais pasiekiantis projektuojamą paviršių. Šie atvaizdai dar stokoja savo kūno, dėl to taip geidžia būti užfiksuoti ir tapti tikri. Šis vaizdo į(si)kūnijimo geismas persiduoda eksperimentuotojams su šviesa, būsimiems fotografams. Bet šis geismas nėra kelių pavienių individų geismas. Kaip teigia Batchenas, „visiškai aišku, kad geismas fotografuoti buvo Vakarų kultūros produktas“⁸².

Hermis. Fotografijos žinia

Hermis lydi Persėją visos kelionės metu. Be jo jaunuoliui kelionė būtų pražūtinga. Hermis duoda Persėjui naudingų patarimų ir stebuklingų daiktų, padedančių jam nugalėti įvairias kliūtis.

Hermis pagal graikų mitologiją – dievų pasiuntinys, žinių nešėjas. Jis lydi Persėją, kaip fotografą lydi žinia, pranešimo nešimas. Kokia tai žinia?

Hermio nešamos žinios keliauja tiek dievams, tiek pusdieviams, tiek žmonėms. Bet jos taip pat neatsiejamoms nuo jų siuntėjo. Kartais žinios gali būti tiesa, bet kartais Hermis perduoda ir labai

⁸¹ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea. Writing Photography History*, London: Routledge, p. 6.

⁸² Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, MIT Press, 1999, p. 44.

neaiškus ar melagingas žinias. Taip pat jis yra toks pasiuntinys, kuris kartais pats, savo nuožiūra, pakoreguoja jam duotą siųsti žinią. Platono „Kratile“ randame tokią ištrauką apie šį dievą:

SOKRATAS. Betgi rodos, kad šitas [vardas], „Hermis“, tai kažkas apie kalbą: ir tai, kad jis yra vertėjas (*hermeneus*) ir pasiuntinys, ir vagis bei apgavikas kalbomis.⁸³

Taigi pažiūrėkime, kaip ši keliaguba – vertėjo, pasiuntinio, vagies ir apgaviko – Hermio tapatybė atsiskleidžia jo nešamoje fotografinėje žinioje.

Žinia. Pranešimo nešimas

Žinios perdavimas iš pirmo žvilgsnio labiausiai sietųsi su spaudos fotografo darbu, kur fotografija turi pranešti ar iliustruoti įvykį. Tačiau ši funkcija taip giliai įsismelkusi į fotografo darbą, kad be jos net neįsivaizduojama pati fotografija. Ji apima ne tik reportažinę, kriminalinę ar mokslinę fotografiją. Ji egzistuoja, kai kalbame ir apie fotografijos kaip meno raiškos formą – nuo ankstyviausių kadry, neryškių Margaret Cameron siužetinių portretų iki conceptualistų naudojamos fotografijos kaip dokumentavimo, instrukcijos, kaip ir kur matyti meno kūrinį. Dažnai ir dabar fotografijos pateikiama žinia yra laikoma tikra ir patikima, – pagrindinė priežastis yra ta, kad į jos radimosi procesą mažiausiai įsikiša žmogaus ranka. Ilgai trukę bandymai atsikratyti vaizduojančio subjekto, kaip to, kuris neleidžia tiksliai atvaizduoti tikrovės, išsipildė fotografijoje. Ji atsikratė interpretacijos ir pritaikė mechaniką. Fotografijoje viskas atvaizduojama su menkiausiomis detalėmis ir netobulumais. „Tai įrašo saugotoja tam, kuriam reikia absoliutaus materialaus tikslumo“⁸⁴, – rašo Baudelaire’as XIX amžiaus pabaigoje. „Fotografavimas iš esmės yra ne-intervencinis aktas“⁸⁵, – teigia Susan Sontag XX amžiaus pabaigoje. Fotografija kruopščiai atvaizduoja tuos, kurie patenka prieš fotoaparato objektyvą. Joje lieka atsispindėjusios nuo objekto šviesos „išnara“ ir jos laiko (akimirksnio) pėdsakas susiejamas su tuo, kieno šis yra.

⁸³ Platonas, *Kratilas*, vertė Mantas Adomėnas, Vilnius: Aidai, 1996, p. 125.

⁸⁴ Charles Baudelaire, „The Salon of 1859“, in: *Selected Writings on Art and Artists*, edited, translated by P. A. Cahrvet, New York: Cambridge University Press, p. 299.

⁸⁵ Susan Sontag, *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 10.

Roland'as Barthes'as rašo:

Fotografija visada nešiojasi savo referentą – abu sustingę iš tos pačios meilės ar gedulo pačioje judančio pasaulio širdyje, jie vienas su kitu suklijuoti, galūnė prie galūnės, kaip pasmerktasis prirakintas prie lavono kai kurių kankinimų metu; ar net panašiai kaip tos žuvų poros (regis, rykliai, anot Michelet), kurios plaukia vilkstine, tarsi sujungtos amžinu lytiniu aktu.⁸⁶

Piktorealistų Oscaro Gustave'o Rejlanderio ir jo mokinio Henry Peacho Robinsono atveju galime matyti, kaip fotografijos referentiškumas prasiveržia pro bet kokius kūrėjų sukonstruotus vaizdavimo rėmus. XIX amžiaus pabaigoje kūrę fotografai negalėjo atsikratyti tapybos siužetų, dažnai atliekančių didaktinę funkciją, ir pasitelkę retušavimo įrankius iš fotografijų kūrė savas istorijas. Jie uoliai perdirbinėjo negatyvus, skirtingas scenas jungdami į vieną „piešinį“, taip fotografijai tarsi „užmaudami apynasrį“, kad kintanti realybė neparodytų to, ko nereikia, to, ko nesuplanavo patys kūrėjai. Tačiau tai atsisuko prieš pačius autorius, jų fotografijos tapo veikiau tapybos parodijomis nei meno kūriniais. Vieną iš šių kūrinių, Rejlanderio *Du gyvenimo keliai*, padarytą ypač preciziškai, to meto publika pavadino netaktišku ir nepadoriu⁸⁷.

Galima pamanyti, kad pasipiktinimą sukėlė vaizduojami nuogi kūnai, tačiau lygiai tokie patys siužetai tapyboje tuo metu nekėlė jokių klausimų. Neaiškumas ir susierzinimas, matyt, kilo dėl to, kad į fotografijos mediją tiesiogiai perkeltos tapybinės tradicijos čia pasirodė netinkamos (netaktiškos? Vadinas, ne vietoje ir ne laiku). O tie nuogi kūnai, kad ir „įvilkti“ į tapybinį siužetą, buvo pernelyg referentiški. Už mitinio šios fotografijos siužeto buvo realios figūros, kurios ir badė akis žiūrovui savo tikrumu⁸⁸. Akivaizdus tikrų žmonių buvimas nuotraukų scenose sutrikdė tai, ką Coleridge'as apibūdino kaip „valingą netikėjimo sulaikymą“ (*willing suspence of disbelief*). Žiūrint į tapybos darbą, tai padaryti gana paprasta. Nutapytas darbas yra tapytojo vizija, įkūnyta jo paties rankomis. Tai iš esmės netikras – dirbtinis daiktas. Tam, kad patikėtume, patirtume „poetinę tiesą“, kūriniui nereikalinga jokia sąsaja su realybe, tik netikėjimo, kad atvaizduota scena yra netikra, pripažinimo ir to pripažinimo „sulaikymo“. Taigi, pamatyti „poetinę tiesą“ tapybos darbe buvo daug paprasčiau, ir tai nekėlė jokių klausimų ar pasipiktinimo, kaip tokia

⁸⁶ Roland Barthes, *Camera lucida*, vertė Agnė Narušytė, Kaunas: Kitos knygos, 2012, p. 13–14.

⁸⁷ *A New History of Photography*, edited by Michel Frizot, Koln: Konemann, 1998, p. 188.

⁸⁸ Ypač piktorializmo autoriai buvo sukritikuoti modernizmo atstovų, kur gryna forma ir medijos aiškumas iškelti kaip pagrindiniai meniniai reikalavimai. Postmodernizmo atstovai turbūt dar kitaip žvelgtų į šias fotografijas.

pati nufotografuota scena, kur nimfos ir deivės galbūt yra ar atrodo kaip kaimynės iš gretimo kiemo. Tos „poetinės tiesos“, kurios siekė Rejlanderis, fotografija negalėjo išpildyti, nes tuometiniam žiūrovui atvaizduoti objektai ir subjektai buvo per daug tikri, kad jais nepatikėtų. Šiuose atvaizduose jie atpažino realybę. Tikrą, o ne „poetinę“.

Šviesa padaro realybės objektą matomą mūsų akims. O fotografijoje užfiksuotas kūnas – tai šviesos išnara. Jos tikrumu suabejoti būtų sunku, nes tai, kas buvo nufotografuota, neša žinią, kad „tai buvo“⁸⁹. Šiuo „tai buvo“ remiasi visa dokumentinė fotografija. Ir „tai buvo“ naudota įvairiems tikslams. Kaip teigia Davidas Bate’as, dokumentinė fotografija, kaip itin populiarius judėjimas, iškilo 3–4 dešimtmečiais atsiradus masinei spaudai. Tuo metu prireikė daug ir visokių vaizdų iš kasdienio gyvenimo. „Fotografas buvo kasdienybės reporteris.“⁹⁰. Tuometinės reportažinės fotografijos vaizdavo kasdienį žmonių gyvenimą, jų realybę. „Buvo vienodai įdomu matyti, kaip kepama duona ir koks gyvenimas armijoje.“⁹¹. Kaip toliau teigia Bate’as, šių fotografijų pagrindas – politinis. Tai buvo naujos demokratinės vizijos, naujos modernios bendruomenės, kur girdimas „žmogaus balsas“ ir matomas jo gyvenimas, deklaracija⁹². Vienas ryškiausių (nors ir nepriklausančių spaudos fotografijai) tokio „dokumentavimo“ pavyzdžių yra Augusto Sanderio fotografijų serija „XX amžiaus žmonės“. Šią seriją fotografas kūrė apie keturiasdešimt metų. Joje užfiksuoti šimtai Vokietijos piliečių. Buvo fotografuojami visi, neatsižvelgiant į rasę, socialinę padėtį ar politines pažiūras. Tai demokratiškas požiūris, kur kiekvienas turi savo balsą (ir savo atvaizdą), o fotografija kaip medija puikiai tiko šiam požiūriui išsiskleisti ir būti įtikinamam. Dėl to Sanderio fotografijų serija buvo konfiskuota ir uždrausta nacių. Ji deklaravo demokratiją ir lygybę, o ne paklusimą ir skirstymą.

Tačiau šioje dokumentinėje fotografijoje įdomus dar vienas, nepolitinis, aspektas. O būtent žmonių geismas matyti kitus, tokius kaip jie, realius žmones, fotografijose. (Jei nebūtų šio geismo, tokia fotografija nebūtų itin paklausi ir masiškai tiražuojama.) Bet kodėl žmonėms taip reikėjo šių atvaizdų? Argi jie nebuvo matę kepėjos, statybininko ar tiesiog praeivio gatvėje? Ar

⁸⁹ Roland Barthes, op.cit., p. 34.

⁹⁰ David Bate, *The Key Concepts of Photography*, second edition, London, Oxford, New York, New Delhi: Bloomsbury, 2016, p. 53–54.

⁹¹ Ibid., p. 59.

⁹² Ibid., p. 77.

ne keista, kad tai, ką matė kiekvieną dieną, buvo taip svarbu pamatyti ir fotografijose? Susidaro įspūdis, kad tose nuotraukose norima pamatyti ar turėti kažką daugiau. Ką?

Sustabdytą laiką. Ir sustabdytą momentą. Fotografija leido sustabdyti laiko tėkmę ir vienoje ar kitoje fotografijoje geriau įsižiūrėti į save (arba į kitą). Fotografijoje sustabdytas laikas nebetekėjo, niekas aplinkui nebekito. Fotografija užfiksavo tai, kas buvo ir kas praėjo.

Šis užfiksavimas sako: „tai buvo“ ir tuo tikima. Tikima, kad tai, kas atvaizduota, yra tikra.

Kitas ryškus dokumentinės fotografijos atvejis, aprašomas visose fotografijos istorijos knygose, – JAV fermų apsaugos administracijos užsakymas fotografams fiksuoti Amerikos Pietuose skurstančius žemdirbius. „Jie siekė informuoti, edukuoti, sujaudinti ir paskleisti „tiesą“ (...) per dokumentinę fotografiją jie norėjo parodyti, kad matymas yra *žinojimas* (...) ir kad šis žinojimas gali patobulinti žmoniją.“⁹³ Tai rodo, koks stiprus buvo tikėjimas fotografijos tiesa ir šios tiesos poveikiu, juo įsitikinę buvo visi – nuo valdžios atstovų iki žiūrovų. „Tai, kad fotografija galėjo pateikti *fotografinių* „įrodymų“, įėjo į kultūrinį kontekstą kartu su dokumentikos žanru, taip fotografija tapo populiariu pačios tiesos sinonimu.“⁹⁴

Fotografijos tiesa atrodo neginčytina, ypač tais atvejais, kai perduodama žinia ir pats žinios siuntėjas atsiduria dramatiškose aplinkybėse, o fotografija yra vienintelis to liudijimas. Tokią situaciją aprašo Georges'as Didi-Hubermanas knygoje „Vaizdai nepaisant visko. Keturios fotografijos iš Aušvico“⁹⁵. Joje autorius kalba apie keturias fotografijas, *Sonderkommando* narių išplėštas iš koncentracijos stovyklos. Jie jas išnešė iš teritorijos, iš kurios negalėjo išeiti nei vienas liudytojas. Tačiau jie jautė „būtinybę išplėšti kelias fotografijas iš jų pragariško darbo, kas paliudytų apie ypatingą jų darbo siaubą ir žudynių mąstą (...) jie turėjo išplėšti kažką įsivaizduojamą, ko niekas iki tol nesuvokė kaip apskritai įmanomo“⁹⁶. Tos keturios fotografijos, dvi – koncentracijos stovyklos pastatų vaizdai ir dvi padarytos iš dujų kameros vidaus į išorę, kur fone matosi lavonų krūva. Šie kadrai buvo pasiųsti į išorę, „kažkam“ su žinute perduoti toliau, kad kiti sužinotų. Šios fotografijos viešai pasirodė tik po karo ir buvo pripažintos kaip vieninteliai likę žydų naikinimo įrodymai. Tačiau šios nuotraukos, kaip rašo Hubermanas, labai

⁹³ Bate, op.cit. p. 61.

⁹⁴ Ibid., p. 61.

⁹⁵ Georges Didi Huberman, *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008.

⁹⁶ Ibid., p. 6.

nukentėjo. Autorius aprašo, kaip šios fotografijos buvo atspausdintos. Jas spausdinant buvo „ištiesintas“ pakrypęs horizontas, apkirpta „pritraukta“ nuogos moters figūra taip, jog atrodė, kad fotografas buvo labai arti, taip pat, kad geriau atrodytų, jai net „pakelta“ krūtinė. Šie veiksmai atrodo absurdiški to pranešimo, kurį nešė šios fotografijos, fone. Nors šie vaizdai liko tokie pat paveikūs ir sukrečiantys, tačiau tai liudija apie fotografinių faktų pažeidžiamumą ir jų nešamos tiesos trapumą.

Dar didesnis fotografinio vaizdo tiesos trapumas išryškėjo skaitmeninėje fotografijoje. Tačiau šis fotografijos patobulinimas iš esmės nieko naujo neįnešė, išskyrus fotografijų apdorojimo greitį ir pagerėjusią atvaizdo kokybę. Fotografiniais vaizdais buvo meistriškai manipuliuojama jau nuo pat jos atsiradimo. (Prisiminkime pradžioje minėtą Rejlanderį.) Tik dabar teptuką darbo pakeitė vienas „pelės“ paspaudimai. Sarah Kember klausia: „Kaip galime panikuoti dėl realumo praradimo, kai žinome (taktiliškai ir kitaip), kad realumas visuomet prarandamas reprezentacijos akte?“⁹⁷

Bet ką tuomet daryti su „tai buvo“? Negi fotografija kaip faktas iš tiesų negali egzistuoti? Martinas Listeris pasiūlo kompromisinį sprendimą:

...netgi jei mes tiek kritiškai, tiek ir teoriškai suprantame, jog neįmanoma užfiksuoti „realybės“ jokiais fotografijos reprezentacijos būdais, visgi mes jaučiame (*sense*) fotografijos realumą⁹⁸.

Kaip šis reprezentacijos (galima sakyti, ir atvaizdavimo) aktas ir realumo jausmas susimaišo, galime matyti kitame mito siužeto etape.

Grajos. Akis. Rega

Pirmiausia savo kelionėje Persėjas sutinka grajas, gorgonių seseris, ir atima iš jų vienintelę *akį*. Be akies jos yra bejėgės. Šioje mito vietoje akcentuojama akis ir regėjimas. Persėjas iš grajų atima jų elementariausią gebėjimą judėti ir veikti. Nieko nematančios seserys negali nieko

⁹⁷ Sarah Kember, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester, New York: Manchester University Press, p. 17.

⁹⁸ Martin Lister, „Photography in an Age of Electronic Imaging“, in: *Photography: A Critical Introduction*, third edition, edited by Liz Wels, London, New York: Routledge, 2004, p. 331.

daryti. Be akies jos gali pasiklysti savo saloje ir mirti iš bado. Persėjas laiko grajų akį rankose tol, kol šios išduoda seseris. Giminytės ryšys tampa bejėgis prieš poreikį matyti.

Šioje darbo dalyje galime paklausti, kokį regėjimą turime ir kaip fotografas jį gali atimti?

Atimta akis

Kaip fotografas gali atimti regėjimą?

Mus nuolatos supa vaizdai. Kartais jų net nebepastebime, bet jie vis tiek įsirašo į mūsų sąmonę ir ima veikti. Atidžiau pažvelgę į savo aplinką pamatysime, kad tai daugiausia fotografiniai vaizdai, pagaminti, žinoma, fotografų. Šių vaizdų įtaka reiškiasi keleriopai. Tiek tiesiogiai – veikdami per atpažinimą, tiek netiesiogiai – veikdami per vaizduotę. Pirmasis būdas pats paprasčiausias. Nuotraukos „supažindina“ su objektais, kurių anksčiau nesame matę, o paskui juos jau „atpažįstame“ realybėje arba bent jau sužinome, kad tokie egzistuoja. Tačiau taip pat, pasak Gilles’io Deleuze’o, „fotografija „sukuria“ asmenį ir peizažą tuo pačiu būdu, kaip sakoma, kad laikraštis sukuria įvykį (nepasitenkina jį papasakojęs)“⁹⁹. Taigi fotografija ne tik atvaizduoja, bet ir pati sukuria tai, į ką mums reikėtų atkreipti dėmesį ir matyti. Toliau – žingsnis į sritį, kurioje šie išoriniai vaizdai išstumia savus, virsta svetimais sapnais, svetimais įvaizdžiais, reguliuojančiais mūsų norus. Taip pasinaudojama fotografijos galia, kuri tarnauja produktams, pelno produkavimui ir kuriai su malonumu atsiduodame užhipnotizuoti fotografijų grožio, bei menamo tiesos artumo. Anot Kristupo Saboliaus, „vaizdai primeta mums savo norus ir užrakina mūsų vaizduotę tame, kas buvo išvysta“¹⁰⁰. O „žmogaus laisvės savivoka įmanoma vien tik dėl vaizduotės – kaip kitokios situacijos išvydimas, kaip galimybė pakeisti tai, kas yra“¹⁰¹. Taigi vaizdai veikia ne vien kaip pažinimo įrankiai, bet ir kaip galimi savito matymo ir savo vaizduotės blokuotojai. Jie tarsi pasuka ratą nuo tiesioginio „paprasto“ pažinimo atvaizduojant objektus iki įsiskverbimo į įsivaizduojamybės sritį, kuri savo ruožtu toliau projektuoja tai, ką pamato, į sąmonę, o tuo pačiu ir į tikrovę.

⁹⁹ Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014, p. 51.

¹⁰⁰ Ibid., p. 60.

¹⁰¹ Kristupas Sabolius, *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 20.

Vadinasi, fotografo gaminami atvaizdai įsiskverbia į sąmonę ir taip veikia žmogaus ir jį supančios tikrovės suvokimą. Kaip šie vaizdai įsiskverbia į sąmonę, kalba tolesnis mito siužetas.

Nimfų dovana. Nematomas fotografas

Nimfos Persėjui padovanoja stebuklingą šalną, kuris jį gali paversti nematomu.

Dažno fotografo siekiamybė – būti nematomam. Tai yra ir vienas iš jo kuriamo atvaizdo galios „atributų“. „Gatvės“ ar gamtos fotografas, besislepiantis po savadarbiais kupstais su galingu teleobjektyvu ar tiesiog reporteris. Visi skirtingų žanrų fotografai turi bendrą bruožą – supratimą, kad stebinčio-fotografuojančio žmogaus dalyvavimas visiškai pakeičia situaciją, kuri yra fotografuojama, ir šią situaciją dažniausiai pakeičia taip, jog nuotraukoje galų gale matosi ne pati situacija, o fotografas. Taip pat, jei fotografijoje „matosi“ fotografas, atvaizdas netenka neutralumo, kuris užtikrina jo tikrumo iliuziją. Nors visi ir puikiai žino, jog nuotrauką padarė fotografas, tačiau tuomet, kai to akivaizdžiai nesimato pačioje nuotraukoje, kai aplinka „nesureaguoja“ į fotografo buvimą, mes patikime, kad tai yra neutralus realybės atspindys, kuriame nedalyvauja fotografo sąmonė. Taigi norėdamas „pagauti kadrą“, fotografas turi išlikti nematomas, tiek pačioje realybėje, fotografavimo momentu, tiek savo padarytoje fotografijoje, kad tai, ką jis nufotografavo, taptų paveiku.

Dar vienas fotografo nematomumo efektas taip pat susijęs su santykiu tarp fotografo ir kameros. Ugo Mulasas, sukūręs seriją „Patvirtinimai“ (*Verifications*), bando išsiaiškinti, ką reiškia tuo pat metu dalyvauti ir nebūti fotografavimo procese. Jis, fotografijose perkonstruodamas žymių fotografų nuotraukas, rašo:

Mane kamuoja mintis būti čia, matyti save tada, kai aš matau, dalyvauti ir būti įsitraukusiam. Ar čia labiau suvokimas, kad kamera nėra mano dalis, bet papildoma medija, kurios reikšmė negali būti pervertinta ar neįvertinta. Būtent dėl šios priežasties tai yra medija, kuri palieka mane užribyje tada, kai aš labiausiai esu čia.¹⁰²

¹⁰² Ugo Mulas, „The Process of Photography“, 2002, [interaktyvus] <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090233017&lang=eng>, žiūrėta 2015-06-12.

Čia aprašytas fotografavimo momentas, kai fotografas tampa nematomas (ar yra priverstas kameros toks būti). Ugo Mulas nori pasijusti fotografavimo proceso dalyviu, bet fotoaparatas jį „išstumia“: kad ir kaip jis norėtų save pamatyti, jam tai nepavyksta. Tuo trumpu fotografuojamu momentu, kai vaizdas fiksuojasi ant šviesai jautraus paviršiaus, jis nebereikalingas. Čia užfiksuotas tik jo žvilgsnis. Tuo „tamsiuoju momentu“, kai fotoaparatus jau nebereikia fotografo, vaizdas projektuojamas į šviesai jautrų paviršių, veikia tik šviesa.

Šiuos du fotografo nematomumo momentus, – kai fotografas yra nematomas pačioje fotografijoje ir kai fotografavimo momentu veikia tik šviesa, kuriai nereikia fotografo, – galima apibendrinti Hanso Beltingo mintimi, kad tuomet, kai matome užbaigtą nuotrauką „fotografo žvilgsnis (...) transformuojasi į mūsų“¹⁰³. Tuomet kai nuotraukoje fotografas nematomas, mes manome ar tikime, kad tai, ką pamatė ir užfiksavo fotografas, pamatėme ir mes.

Atvaizdas tokiu būdu įeina į mūsų sąmonę ir tampa mūsų vaizdu.

Taip pat fotografo nematomumas įgalina patį vaizdą reikšti taip, tarsi už jo nieko nebūtų – tik jis pats. Sau pavaldus ir nuo nieko nepriklausomas.

Gorgonės. Skydas

Persėjas atskrenda į gorgonių salą ir, žiūrėdamas į atspindį skyde, nukerta galvą mirtingajai gorgonei Medūzai. Žiūrėti tiesiai į gorgonę Persėjas negali, nes kas tik į ją pažvelgia, virsta akmeniu. Tačiau pusdievis Persėjas nesitaiko nukirsti galvos kitoms – nemirtingoms – gorgonėms Steno ir Eurialei. Jis yra bejėgis prieš nemirtingumą. Nemirtingumas yra anapus. Su juo neįmanoma ir turbūt nereikia kovoti. Prieš nemirtingumą žmogus (net pusdievis) neturi ginklų, todėl pakelia ranką tik prieš tuos, kurie yra mirtingi.

Pasinaudojus skydu, nukertama galva mirtingumui. Tam, kas praeina ar miršta kiekvieną akimirką. Fotografija tarsi bandoma sustabdyti mirtingumą. Bent popieriuje ar ekrane sulaikant tai, kas vis dėlto praeina, pasibaigia ir miršta.

¹⁰³ Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture Medium Body*, translated by Thomas Dunlap, Princeton University Press, 2011, p. 154.

Skydas taip pat turi apsauginę funkciją. Jis apsaugo Persėją, kaip fotoaparatas fotografą. Nuo ko? Nuo realybės, kuriai nebepavyksta pažvelgti tiesiai į akis. Būti čia ir dabar, tikrai patirti be jokio skydo praktiškai nebeįmanoma. Ir ši „skydo taisyklė“ galioja kone visai fotografijos praktikai – nuo turistinių iki kasdienių fotografijų.

Dar viena, apsauginė skydo funkcija išryškėja susidūrus su realybe, kuriai į akis žiūrėti yra per sunku. Pavyzdžiui, atsidūrus karo lauke, pamačius klykiantį vaiką, nudegintą napalmo ir bėgantį link tavęs, nieko kito nelieta, tik užsidengti skydu ir fiksuoti tai, kaip pasaulio atspindį, po kuriuo fotografas jau yra nebe asmuo, o atvaizdą gaminantis personažas. Nicko Uto nuotrauka *Napalmo mergaitė* padarė įtaką Vietnamo karo baigčiai (už ką fotografas buvo įvertintas Pulitzerio premija). Fotografas interviu pakomentavo šį įvykį ir nuotrauką:

Iš juodų dūmų pamačiau išbėgančią mažąją Kim Phuc (tada jos vardo dar nežinojau). Aš vis fotografuoju, fotografuoju, kaip Kim bėga. Ir tik tada, kai ji aplenkė mane, aš pamačiau, kaip smarkiai ji nudegė, ir pasakiau sau: „Dieve, daugiau jokių nuotraukų.“ Ji verkė ir šaukė: „Aš mirštu, aš mirštu...“, ir aš pradėjau šaukti: „Man reikia vandens, atneškite vandens“. Tuoj pat nubėgau ir užpyliau ant jos kūno vandens. Norėjau padėti jai. Pasakiau sau, daugiau jokių nuotraukų, aš noriu tuojau pat padėti Kim Phuc.¹⁰⁴

Tačiau juostoje jis jau turėjo „kadrą“ ir galėjo padėti mergaitei. Vos pamatęs Kim, fotografas nepuolė prie jos, o vis spaudė užrakto mygtuką, kol pati mergaitė pribėgo prie jo verkdamas ir pasirodė visas jos nudegintas kūnas. Fotografas lyg transo būsenos pasislėpęs už fotoaparato fiksavo prieš save atsiveriantį karo siaubą. Ir tik realus vaiko šauksmas sugebėjo nutraukti šį (tik) stebėjimą. Tas užfiksuotas vaizdas tuoj pat apskriejo pasaulio žiniasklaidą ir tapo ikoniniu, per kurį kiti žmonės pamatė „tikrąjį karo veidą“ ir paskatino veiksmus, užbaigusius Vietnamo karą. Čia galime išskirti dvigubą „skydo“ – fotografavimo ir atvaizdo – poveikį. Vienas iš jų apsaugo fotografuojantį nuo žiaurios realybės, kitas nutolina tikrą vaizdą, padarydamas iš jo atvaizdą, į kurį jau įmanoma žiūrėti ir apie jį mąstyti (ar susimąstyti).

¹⁰⁴ David Ono, „Witness: Power of a Picture“, 2012-06-02, [interaktyvus] http://abclocal.go.com/kabc/story?section=news%2Fworld_news&id=8686842, žiūrėta 2015-06-12.

Medūzos galva. Ginklas

Toliau mitas pasisuka kita linkme. Kai Persėjas nukerta galvą Medūzai ir pritvirtina ją prie skydo, šis įgauna kitą funkciją. Tai jau nebe daiktas, skirtas apsaugoti, o ginklas. Ir jį Persėjas naudoja, kad pražudytų tuos, kurie šaiposi iš jo galios. Nuo šio momento, kai gorgonės Medūzos galva, žvilgsniu bet kurį mirtingąjį paverčianti akmeniu, atsiduria ant Persėjo skydo, mitas prabyla apie pavojingą atvaizdų gaminimo funkciją. Vertimas akmeniu – tai ir įamžinimas, ir numarinimas tuo pačiu metu. Pats fotografavimo aktas yra sustabdymas, kur gyvos, judesyje gyvenusios figūros numarinamos plokščiame paviršiuje. Tai fotografiniame atvaizde slypinti grėsmė, apie kurią kalba Vilėmas Flusseris:

Atvaizdai yra tarpininkai tarp pasaulio ir žmogaus. Žmogus „eg-zistuoja“, tai yra pasaulis nėra jam tiesiogiai prieinamas, taigi atvaizdai pasaulį turi žmogui pateikti. Tačiau vos tik taip įvyksta, jie iškart tarsi atsistoja tarp pasaulio ir žmogaus. Atvaizdai turi būti žemėlapiai, o tampa širmomis: užuot pristatę pasaulį, jį iškreipia, kol galiausiai žmogus pradeda gyventi jo sukurtų atvaizdų funkcijomis. Jis nustoja šifruoti atvaizdus ir nešifruotus projektuoja į pasaulį „ten anapus“, ir taip pats pasaulis tampa žmogui lyg atvaizdas – tampa scenų, dalykų konsteliacijų kontekstu. (...) visi dabartiniai techniniai atvaizdai aplink mus magiškai keičia mūsų *tikrovės* struktūrą ir paverčia ją globaliu atvaizdų scenarijumi.¹⁰⁵

Taigi visų ir visada gaminami atvaizdai tapo neperbrendamos džiunglės žmogaus suvokimui. Ir jo mintis (-ys), mąstymas suakmenėja, kaip gorgonės žvilgsnio paliesti mirtingųjų kūnai. Kaip suakmenėja ir pati tikrovė, kuri iš esmės tapo netikra.

Dovanų grąžinimas

Po kelionės Persėjas atiduoda visas savo dovanas dievams. Tiems, kuriems jos ir priklauso. Atėnei grąžina skydą su gorgonės galva, nimfoms – šalmą. Atsisveikina su Hermiu. Ir toliau ramiai gyvena su savo žmona.

Mite patariama, kaip reikia elgtis su dievų dovanomis, kurios turi galią apsaugoti nuo žiaurumo, per atstumą pažvelgti į pasaulio blogybes, gyvybę paversti akmeniu. Ginklas, kaip Persėjo

¹⁰⁵ Villem Flusser, *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015, p. 15.

skydas, reikalingas ir panaudojamas tik tam, kad būtų galima apginti šeimą. Dievų dovanos galingos, bet tuo pat metu ir pavojingos žmonėms. Dėl to jos turi būti grąžintos dievams. Tačiau taip nenutinka. Fotografai daugina atvaizdų skaičių, gyvybes versdami akmenimis, kurių dauginimasis užstoja tikrąjį pasaulio vaizdą, o galbūt ir patyrimą, kuo toliau, tuo mažiau palikdami vietos vaizduotei, įvykio nepakartojamumui, atminties kūrybiškumui.

Šis mitas (ir jo interpretacija) kalba apie tikrumo aspektą fotografijoje ir iš to išplaukiančią jos galią bei šios galios panaudojimą. Fotografinio tikrumo prielaidą galima apibendrinti pasakymu, jog „tai tikrai buvo“. Šiame pasakyme ryškus sustingdyto ir tuo pačiu suobjektinto laiko aspektas bei iš to kylantis tikrumo pažadas. Tai, kad laikas gali būti nekintantis, esantis už šio pasaulio ribų, ilgai buvo mokslininkų tyrinėjama šiapusybės pagrindu. Patyrinėję šį suobjektinto laiko, o tuo pačiu ir tikrumo aspektą fotografijoje, matome, kad jis paveikus. Jo paveikumo ar galios komponentai atsiskleidžia interpretuojamame mite. Tai fotografijos gebėjimas būti „skydu“, kuris apsaugo, užstodamas nuo žiaurių pasaulio vaizdų tiesiogiai (fotografuojant juos ar stebint per kameros objektyvą) ar per atvaizdą, į kurį lengviau žiūrėti nei į tikrą įvykį. Taip pat skydas gali tapti ir tampa ginklu, kuris akmenimis verčia viską, į ką pažvelgia, taip užstodamas tikrąjį pasaulio vaizdą ar patyrimą. Fotografija yra ir žinios (žinių) nešėja. Tai, kad joje užsifiksuoja dalelė objekto šviesos, kuri susiprojektuoja ant šviesai jautraus paviršiaus, daro ją patikimą. Nors ši fotografijos tiesa trapi – ją gali sugriauti kiekvienas retušuotojo teptuko ar pelės paspaudimas, visgi ja tikima. Kitas fotografijos galios aspektas susijęs su objektyvumu, kuris pasiekiamas tuomet, kai fotografas tampa „nematomu“. Jis nematomas keliais būdais – tiesiogiai, kai stengiasi išlikti kuo mažiau matomas aplinkoje, kurioje fotografuoja, ir tuo trumpu momentu, kai šviesa projektuojasi ant šviesai jautraus paviršiaus. Abiem atvejais, kai nesimato fotografo, mūsų žvilgsnis susilieja su jo žvilgsniu ir taip mes įvykį ar situaciją nuotraukoje matome tarsi savo akimis. Todėl tuo patikime. Taip per šį žvilgsnių „susiliejimą“ fotografijos įeina į mūsų sąmonę ir veikia vaizduotę. Taip svetimi vaizdai ima „užstoti“ savitą matymą, gali atimti ir atima regėjimą. Taigi matome, kad su fotografijos galiomis reikia būti atsargiems. Graikai, kalbėdami mums iš antikos, siūlo grąžinti dievų dovanas, tačiau mes ir toliau jomis naudojames.

Tačiau fotografija yra daugialypė ir čia išnagrinėjau tik vieną jos aspektą. Kitą diametraliai priešingą, susijusį su pačiu laikiškumu, o ne objektiškumu, nagrinėsiu kitoje šio darbo dalyje.

„Neapibrėžtumo principas“. Laikiškumas

Grįžkime prie Lindley pateiktos citatos antros dalies pradžioje apie tai, kad netikrumas yra visur, ir jo laikinio aspekto. Iki šiol nagrinėjome, kokiais būdais nuo netikrumo bėgama, o šioje dalyje pažiūrėkime, kaip netikrumas priimamas. Lindley mini, kad nesame tikri, kas bus ateityje, kas vyksta dabartyje ir daug kas iš praeities mums nėra žinoma. Kitaip tariant – negalime numatyti, kas bus ateityje, negalime aiškiai apibrėžti, kas vyksta dabartyje, ir taip pat praeityje daug kas slepiasi nuo mūsų. Visi šie trys elementai pasirodo ir fotografijoje.

Galime pradėti nuo šuolio, kuris įvyksta gamtos tyrinėjimuose XX amžiaus pradžioje. Wernerio Heisenbergo „neapibrėžtumo principas“ sudrebina fizikos pamatus. Šį principą trumpai galima apibrėžti taip: „Jei yra žinomas dalelės greitis, tai vieta lieka pakankamai neaiški, ir atvirkščiai, jei žinoma dalelės vieta, tai greitis lieka mažiau aiškus.“¹⁰⁶ Tai nėra nei prietaisų netobulumas, nei mokslininkų neįžvalgumas. Dalelės tiesiog tuo pat metu neturi abiejų, tikslų šių dviejų veiksmų atributų¹⁰⁷. Heisenbergo neapibrėžtumo principas išplito už gamtos mokslų ribų: „tikrumus“ ar įsitikinimus, kad gamta veikia kaip tikslus mechanizmas, kurį įmanoma suvokti, pakeitė Heisenbergo dėsnių pasiūlytas supratimas, jog ne visada įmanoma sužinoti, ką nori žinoti, net gebėjimas apibrėžti gamtos pasaulį yra ribotas. Ir jei tu negali jo apibrėžti, kaip tuomet gali suprasti jo dėsnius?¹⁰⁸ Heisenbergo atrastas „neapibrėžtumo principas“ glumino to meto mokslininkus, o vienas žymiausių jų, Albertas Einšteinas, šį principą pakomentavo taip: „Dievas nežaidžia kauliukais su visata.“ Einšteinas vis dar ieškojo viską paaiškinančios formulės, tikėjo, kad tokia yra ir kad už to atsitiktinumų pasaulio egzistuoja kažkokia pamatinė tvarka. Tačiau kol

¹⁰⁶ Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, London: Penguin books, p. ix.

¹⁰⁷ Ibid., p. ix.

¹⁰⁸ Heisenberg, op.cit., p. 4.

kas moksliniais tyrinėjimais leidžia daryti išvadą, kad Dievas visgi žaidžia. „Neapibrėžtumo principas“ galioja. Ir šių laikų mokslininkas Stephenas Hawkingas į Einsteino frazę atsako: taip, „Dievas žaidžia kauliukais su visata. Visi įrodymai nurodo į tai, kad jis yra užkietėjęs lošėjas, kuris meta kauliukus, vos tik pasitaiko galimybė.“¹⁰⁹

Neapibrėžtumo principas sukėlė didelį pokytį fizikoje. Pirmą kartą jos istorijoje tikimybė, neapibrėžtumas tapo neatsiejama sistemos skaičiavimų dalis. Šio principo papildymai, perskaičiavimai tęsiasi. Ilja Prigogine'as čia įvedė dar kitas – nestabilumo ir negrįžtamumo sąvokas, kuriomis praplečia neapibrėžtumo principo naudojimą kvantinėje fizikoje. Savo knygoje „Tikrumo pabaiga“ (*The End of Certainty*) Prigogine'as, kritikuodamas klasikinę niutonišką fiziką, teigia, kad „mokslas visada buvo apie priežastis, bet ne apie galimybes“¹¹⁰. Taigi netikrumas fizikoje reiškia, kad nebegalima nieko tikro pasakyti apie priežastis, bet tikrai svarstyti galimybių tikimybes.

Čia paliečiamas dar vienas svarbus klausimas – determinizmas. Klasikinėje fizikoje, kur laikas eliminuotas ar, teisingiau, iškeltas už ar virš fizikinių procesų ir kur gamta veikia kaip gerai prisuktas mechanizmas, akivaizdu, jog tai, kas buvo praeityje, nulemia, kas yra dabar ir bus ateityje. Tačiau „netikrumo principas“ išardo tokį priežastingumą. Vietoje jo į mąstymą įeina netikėtumo, nenumatomumo elementai.

Kur tai veda?

Atsakymo galime paieškoti poezijoje. Lukrecijus knygoje „Apie visatos kilmę“ aprašo nenumatytą ir netikėtą judesį:

Mes norime, kad jūs žinotumėte tai:

Atomai, kurių svoris traukia juos žemyn,

Krenta statmenai per tuštumą, tik kartais

Tik kažkur, nuo šio tikslaus kritimo

Pavadinkime tai taip – nuklysta.

¹⁰⁹ Stephen Hawking, „Does God Play Dice?“, [interaktyvus] <http://www.hawking.org.uk/does-god-play-dice.html>, žiūrėta 2015-10-24.

¹¹⁰ Ilja Prigogine, Isabelle Stengers, *The End of Certainty. Time, Chaos, and the New Laws of Nature*, New York, London, Toronto, Sydney, Singapore: The Free Press, 1997, p. 160.

Pasikeičia tiesiog kryptis. Nes jei taip nenutiktų
Toku būdu protingai nenukryptų, tuomet kai jų kiekvienas
krenta kaip lietaus lašai, per tuštumą bedugnę;
Nebūtų nei susidūrimų, nei sprogimų
Tarp šių pirminių elementų; taip
Gamta nieko nesukurtų niekada.¹¹¹

Be, numatyto atomo nuokrypio, Lukrecijaus teigimu, niekas nesusikurtų. Tai būtina sąlyga, kad kas nors išvis būtų.

Taigi mokslas kartu su poezija teigia, kad pats netikrumas, nenumatomumas, netikėtumas yra pagrindinis gamtos kūrimosi, susikūrimo ir kūrybos principas. Tai savotiškas pagrindas. Tik jis remiasi kitais – ne „kietais“ nekintamumo principais, o visiškai priešingai, priima visą gamtos, pasaulio neapibrėžtumą ir jo nepažinumą. Tai visiškai kitoks tikrumas nei aptartas pirmoje šio darbo dalyje. Šis nesiremia tikėjimu žmogaus proto galiomis ar racionalumu, o veikiau pasikliauja kūrybišku netikėtu, nuokrypiu ir nežinomybe.

Netikrumas fotografijoje

Interpretuodama Persėjo mitą fotografiją siejau su tikrumu. Tačiau netikrumas - jo su laiku susijęs netikėtumo, nenumatomumo, ir pats laikiškumo aspektas taip pat yra ir fotografinis principas. Šis principas yra fotografijoje tiek pat, kiek gamta „atsispindi“ ant šviesai jautraus paviršiaus. Čia taip pat išryškėja prieštarumas glūdintis fotografijoje, nes gamtos gebėjimas „pačiai save piešti“ buvo fotografijos savybė, siejama su objektyviu tikrumu. Tačiau iš šio objektyvaus tikrumo buvo išstumta žmogaus sąmonė - subjektyvumas. Kuomet jis atsiranda, tuomet susikuria kitoks fotografijos tikrumas, paremtas atsitiktinumu, netikėta jungtimi tarp fotografijos ir žiūrovo.

¹¹¹ Lucretius, *The Nature of Things*, translated by William Ellery Leonard, [interaktyvus] <http://www.gutenberg.org/files/785/785-h/785-h.htm>, žiūrėta 2015-05-20.

Dėl šio ypatingo ryšio kūrėjas (ar tiesiog fotografuojantis žmogus) ir gamta po lygiai dalinasi įtaka toje pačioje atvaizdo plokštumoje. Netikėtumas, to keisto nuokrypio momentas, minėtas Lukrecijaus poemoje, atsiranda sąveikoje tarp žmogaus, kameros ir gamtos. Iš to susikuria jau kitoks nei pirmoje dalyje minėtas fotografijos tikrumas, kurio „tai buvo“ įrodymas remiasi sustabdyto laiko objektiškumu ir stebėtojo „išėmimu“. Šioje dalyje aptarsiu tą fotografijos aspektą, kuris susijęs ne su objektiniu laiku, kuris pateikia įrodymus, o su laiku, kuris per atsitiktinumą, netikėtumą nenumatytas jungtis, parodo kitokį fotografijos tikrumą. Tikrumą netikrume.

Kokiomis aplinkybėmis atsiranda šis netikrumas?

Trys Foxo Talboto plokštelės. Nenumatytas elementas

Trumpam pamirškime fotografinių atvaizdų užtvindytą pasaulį bei vaizduotę ir grįžkime į pačią fotografijos pradžią, kai fotografinis atvaizdas dar nekaltai žiūrėjo į tuos, kurie pirmieji jį sukūrė. Ir atsispyrę nuo šios pirminės sąveikos, pažiūrėkime, kaip netikrumas pasirodo fotografijos medijoje.

Foxas Talbotas knygoje „Gamtos pieštukas“ pateikia 24 nuotraukas, kurios yra „fotografinio meno pritaikymo pavyzdžiai“¹¹². Tai įvairūs atvaizdai – nuo architektūros ar gatvės fotografijos, augalų ar nėrinių iki litografijų ar meno kūrinių reprodukcijų. „Gamtos pieštuke“ gana detaliai aprašomos fotografavimo ir vaizdo apdorojimo instrukcijos, taip pat Talbotas apmąsto, kaip ir kam tokie atvaizdai gali būti panaudoti. Čia jis įtraukia ir pastebėjimus, kurie fotografijos mediją išskiria iš kitų meno formų.

„Gamtos pieštuke“ aptinkame aprašymą, kuriame matome, kaip fotografas atsiduria tik stebėtojo pozicijoje:

XV plokštelė. Lakoko vienuolynas Vilšyre

¹¹² Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Logman, Brown, Green & Logman, 1844, [interaktyvus] https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf, žiūrėta 2017-08-21, p. 61.

Savo pirmajame „Fotogeniško piešimo meno“ pristatyme 1839 metų sausio mėnesį aš paminėjau šį pastatą kaip pirmąjį, „kuris nusipiešė save pats“.¹¹³

Kitame atvaizde stebime „gamtos pieštuko“ nepriklausomybės nuo fotografo efektą:

XIII plokštelė. Karalienės koledžas, Oksfordas. Įėjimo vartai.

Dažnai nutinka taip – ir tai yra vienas iš fotografijos žavesių, – kad operatorius, tyrinėdamas nuotrauką galbūt praėjus ilgam laikui nuo tada, kai ją padarė, atranda, kad jis atvaizdavo daug dalykų, apie kuriuos tuo metu net nesusimąstė. Kartais ant pastatų atrandami užrašai ar datos, ar atspausdinti plakatai ant sienų: kartais tolumoje pasimato ciferblatas ir jame – pasąmoningai įrašyta – valanda, kada šis vaizdas buvo sugautas.¹¹⁴

O tolesniame nuotraukos aprašyme matome, kodėl fotografijoje įmanomas toks efektas. Čia Talbotas užfiksavo Paryžiaus prospekto vaizdą, bet:

Kaminių miškas užstoja horizontą: nes šis instrumentas užfiksuoja viską, ką mato, ir, žinoma, pavaizduoja kamino stogelį ar kaminkrėtį su tokiu pat nešališkumu kaip ir Belvederio Apoloną.¹¹⁵

Taigi apibendrinus galima pasakyti, kad dėl fotografijai būdingos savybės „sąžiningai“ atvaizduoti viską, kas atsiduria priešais fotoaparato objektyvą, ir dėl to, kad objektai ar aplinka „patys save piešia“ ant šviesai jautraus paviršiaus, fotografas užfiksuoja tai, ko jis net nesitiki užfiksuoti. Tas netikėtumo ir nenumatomumo efektas susikuria dėl to, kad fotografijoje „pasąmoningai“ įrašytos detalės, kurios netikėtai pasirodo (arba ne) fotografui tik po kurio laiko atidžiai nagrinėjant tai, kas buvo nufotografuota. Tai pasiūlo kitokį požiūrį į atvaizdą ir patį fotografavimo procesą, kuris grindžiamas ne siekiu fotografuojant pateikti įrodymus ir žiūrint į fotografiją atrasti tiesą, o veikiau paslėptų, netikėtų detalių atradimu ir paties fotografinio vaizdo atvirumu šiai patirčiai.

¹¹³ Talbot, op.cit., p. 44.

¹¹⁴ Ibid., p. 40.

¹¹⁵ Ibid., p. 18.

Šį žiūrėjimo į atvaizdą veiksmą panagrinėkime įdėmiau. Kokie netikrumo–tikrumo aspektai atsiskleidžia čia.

Kas yra atvaizde?

Kol kas priimkime fotografiją kaip bet koki kitą atvaizdą. Pažiūrėkime, kas vyksta šiame žiūrėjimo į atvaizdą veiksmo.

Egzistuoja dvi radikaliai priešingos vaizdo suvokimo teorijos, per kurias išryškėja atvaizdo ir žmogaus sąmonės sąveika, užklausianti objektyvų, nepriklausomą sprendimą apie juos. Tai XX a. Jameso Jerome'o Gibsono **tiesioginio** suvokimo teorija, teigianti, jog vaizdas egzistuoja pats savaime ir mes matom jį tokį, koks iš tiesų yra. Ir Hermann von Helmholtzo **konstruktyvistinė** vaizdo suvokimo teorija, susiformavusi dar XIX amžiuje, bet ja remiamasi iki pat dabartinių dienų. Ši teorija teigia, jog pagrindinis vaizdo suvokimo veiksnys yra mūsų sąmonė, projektuojanti ir numatanti, kas yra prieš mūsų akis.

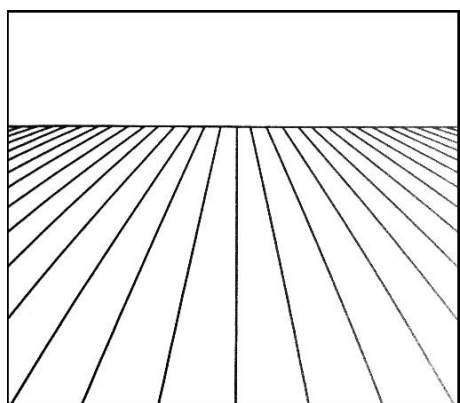
Gibsonas teigia, jog vizualinis aplinkos suvokimas yra visiškai apibrėžtas optinės informacijos, kurią iš aplinkos gauna akies tinklainė, be jokio tarpinio proceso ar jau esamų vidinių reprezentacijų¹¹⁶. Šis Gibsono teiginys susilaukė kritikos, o vienas iš pagrindinių klausimų, kilusių mokslininkams, buvo toks: kodėl mūsų vizualinio suvokimo sistema yra pajėgi reguliariai priimti teisingus sprendimus apie aplinką? Dauguma teoretikų priėjo išvadą, kad turi būti koks nors papildomas informacijos šaltinis, be to, kas yra gaunama matymo procese iš tinklainės. Mūsų regėjimo sistema turi būti papildyta kitokia informacija, kad galėtume atvaizdai pasirinkti vieną labiausiai tikėtiną interpretaciją iš begalės kitų galimų loginių sprendinių.

Ši pozicija priskiriama konstruktyvistinei vizualinės teorijos prieigai, kuriai pagrindus padėjo Helmholtzas, pasiūlęs nesąmoningo sprendimo (*unconscious inference*) principą. Jis pripažino loginį plyšį (kurio nepripažino Gibsonas), egzistuojantį tarp informacijos, gaunamos optinės stimuliacijos metu, ir iš to išplaukiančio vaizdo suvokimo. Ir teigė, kad šis plyšys gali būti

¹¹⁶ Stephen E. Palmer, *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, A Bradford Book, 1999, p. 54.

užpildytas paslėptomis prielaidomis (*hidden assumptions*)¹¹⁷, kurios gali pasiūlyti tiek teisingą, tiek klaidingą sprendimą.

Helmholtzo teoriją toliau plėtojo ir modernizavo jo pasekėjai Richardas Langtonas Gregory ir Irvinas Rockas. Jie, remdamiesi paralelinių linijų pavyzdžiu, pasiūlytu Helmholtzo, išplėtojo nesąmoningo vizualinio sprendimo principą. Pavyzdyje 1.1 įstrižos linijos tolsta išnykimo taško link. Tai yra informacija, kurią gauna akių tinklainė. Bet taip pat mes jau žinome apie linijinę perspektyvą, pagal kurią įstrižos, toluoje į vieną tašką susieinančios linijos realybėje yra paralelios¹¹⁸.



1.1 pav.

Taigi suvokiame jas kaip paralelines, nors iš tiesų matome įstrižas. Šis paprastas pavyzdys parodo, jog sąmonėje jau egzistuoja suvokimo konstruktai, kurie jungiasi su informacija, gaunama iš akių tinklainės, ir taip akimirksniu, be papildomų pastangų, neverbaliai, nesąmoningai padaromi sprendimai apie matomą vaizdą.

Šį nesąmoningo sprendimo principą toliau plėtojo Palmeris, klausdamas, koku būdu susidaro sprendimas apie vaizdą. Jis teigia, kad vaizdinis suvokimas yra sprendimų priėmimas, nepaisant to, kad vizualiniai, priešingai nei loginiai, sprendimai, yra priimami daug greičiau ir beveik nesąmoningai.

Anot Palmerio, yra du galimi sprendimo priėmimo modeliai – dedukcinis ir indukcinis. Dedukcinį galima iliustruoti klasikiniu silogizmu „Jonas yra mirtingas“, pagal kurį, jei visi žmonės yra mirtingi ir Jonas yra žmogus, vadinasi, Jonas yra mirtingas. Tačiau pagrindinis dedukcinio

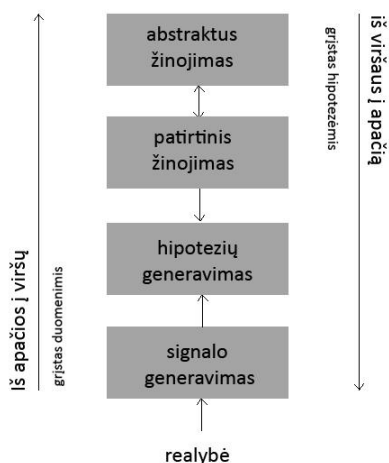
¹¹⁷ Palmer, op. cit p. 56.

¹¹⁸ Ibid., p. 80.

modelio principas yra tai, jog sprendimas gali būti teisingas tik tuo atveju, jei abi prielaidos yra teisingos. Jei nors viena iš prielaidų yra neteisinga, bet koks dedukcinis sprendimas tampa nepatikimas ir neteisingas.

Indukcinis sprendimas, priešingai, iš principo yra *tikimybinis* ir neužtikrintas (*uncertain*), net jei ir prielaidos yra teisingos. Klasikinis indukcinio sprendimo pavyzdys yra išvada, kad visi žmonės yra mirtingi. Apie šią išvadą nesusimąstoma pirmame, dedukciniame, modelyje, bet indukciniam galime paklausti, ar tikrai visi žmonės yra mirtingi ir kodėl mes darome tokią išvadą. Prielaida, kad visi žmonės mirtingi, negali būti išvesta iš faktų, kad A ir B, ir C, ir t. t. žmogus mirė. Nes gal yra ar gims koks nors žmogus, kuris niekada nemirs? Visi buvę pavyzdžiai neįrodo apibendrinimo, kad visi žmonės yra mirtingi. Palmerio teigimu, vaizdinės informacijos apdorojimo būdai yra būtent indukciniai, nes remiasi tik tikimybinėmis prielaidomis, nepilnais ar tik numanomais įrodymais. Visi indukciniai sprendimai turi **netikrumo** bruožą. Kaip pavyzdį Palmeris pasitelkia tą pačią 1.1 iliustraciją. Indukcinio sprendimo principas čia tampa akivaizdus. Iš tikrųjų mes nežinome, o tik darome prielaidą, kad įstrižos linijos paveikslėlyje yra paralelios išoriniame pasaulyje, nes šios linijos iš tikrųjų gali būti įstrižos realybėje, tačiau mūsų nesąmoningas sprendimas atmeta šią galimybę ir pasirenka labiausiai tikėtiną.

Dar vienas svarbus vaizdo suvokimo aspektas yra metaforiškai apibūdinamas kaip judėjimas **iš viršaus į apačią** (*top-down*) ar **iš apačios į viršų** (*bottom-up*). Šį procesą Gregory nagrinėja gana paradoksaliu būdu – pasitelkdamas vizualines iliuzijas. (1.2)



1.2 pav.

Šis pavyzdys paneigia prielaidą, jog vaizdo suvokimas vyksta iš apačios į viršų, kur tinklainėje susidarę vaizdai keliauja „į viršų“ per juslinį į abstraktų suvokimą. Gregory teigia:

...savo galvose mes nešiojamės hipotezes apie išorinio pasaulio objektus. Šios smegenyse esančios suvokimo hipotezės yra mums artimiausia realybė. Jos apima ir daug fizinių signalų priėmimo ir sudėtingų kognityvinio apdirbimo pakopų, kas rodo, kad vaizdo suvokimas yra susietas su išorine realybe, tačiau netiesiogiai.¹¹⁹

Pasitelkdamas vaizdines iliuzijas kaip pavyzdžius Gregory parodo, kaip sąmonėje esančios žinios pritaikomos tam, ką matom. Vienas iš viršaus į apačią vaizdo suvokimo pavyzdžių yra Charlie Chaplino kaukė, kuri yra išgaubta ir sukasi apie savo ašį. Tačiau vos į žiūrovą atsisuka vidinė kaukės pusė, vėl yra matomas išgaubtas „veidas“, nors iš tiesų vidinė kaukės pusė yra įgaubta. Mūsų smegenys nesugeba suvokti veido, kuriame nosis būtų „sulindusi“ į veido vidų, nes per savo gyvenimą matėme tiek daug veidų, jog negalime atpažinti kitokio veido. Dėl šios priežasties net atrodo, kad pasikeitė sukimosi kryptis. Nors mums tai sunkiai įtikėtina, bet judėjimo krypties pasikeitimas nėra toks nesuvokiamas dalykas kaip „įlenktas“ veidas, kurio mes, net ir žinodami, kad jis „įlenktas“, nesugebame pamatyti.



<http://www.richardgregory.org/experiments/video/chaplin.htm>

Šioje vietoje Gregory išryškina dar vieną įdomų – laiko – aspektą:

¹¹⁹ Richard Gregory, „Brainy mind“, in: British Medical Journal, 1998, issue 317, p. 1693.

Suvokimas priklauso nuo gausybės žinių, ateinančių iš praeities, taigi darosi problemiška atskirti dabarties momentą nuo praeities atsiminimų ir taip pat – nuo lūkesčių, siejamų su ateitimi.¹²⁰

Taigi atvaizdo suvokimas yra dinaminis, laikinis procesas. Tai yra veiksmas. Projekcija. Žiūrovo sąmonė projektuoja į vaizdą tai, kas jau yra atmintyje. Vaizdas šiuo atveju yra labiau tai, ką žiūrovas nori ir tikisi pamatyti, nei tai, kas iš tikrųjų yra.

Šiuos mokslininkų atvaizdų tyrinėjimus galime apibendrinti keliais svarbiais punktais. Visų pirma, mūsų vizualinis suvokimas yra indukcinis, remiasi tikimybėmis, o ne tikrumais, o tai reiškia, kad ne visada galime būti tikri, ar teisingas išvadas padarome dėl to, ką matome. Antra, tikimybių pagrindas yra mūsų buvusi patirtis ar atmintis. Ir trečia, ši atmintis ar patirtis ne tik lemia tai, kaip mes dabar suvokiame atvaizdą, bet ir tai, kaip mes suvoksime kitus atvaizdus, kurie dar nepasirodė mūsų akiratyje. Taigi atvaizdo suvokimas yra subjektyvus, nuo suvokėjo juslinės patirties priklausantis veiksmas. Tai akivaizdžiai parodo vaizdo objektyvumo negalimybę.

Tačiau pereikime prie mažiau techniškų, bet ne mažiau informatyvių žmogaus ir atvaizdo (fotografijos) sąveikos galimybių. Ir pažiūrėkime, kaip šie minėtieji atvaizdo suvokimo principai galioja fotografijai.

Žiūrėjimas į fotografiją. Atmintis

Pradėkime nuo Hanso Beltingo pastebėjimo apie fotografiją:

Žvilgsniai, kurie priklauso į tą pačią nuotrauką žiūrintiesiems, išsiskiria ten, kur juos atskiria atmintis.¹²¹

Atminties vaidmenį fotografijos suvokimo procese iškleidė Barthes'as, knygoje „Camera lucida“ pabrėždamas būtent suvokėjo vaidmenį. Savo nagrinėjamą fotografiją jis pavadino *Žiūrovo fotografija*¹²². Pagrindinis akcentas čia yra žiūrovas, kuris jaučia, ieško ir išgyvena tai, ką mato

¹²⁰ Gregory, op. cit., p. 1695.

¹²¹ Belting, op. cit., p. 148.

¹²² Barthes, op. cit., p. 17.

fotografijoje. Šioje vietoje nesvarbu, kas padarė nuotrauką, iš kur ji atsirado, o svarbu, kas joje pavaizduota, ką žiūrovas joje mato ir ko joje ieško. Dar daugiau, Barthes'o žiūros taškas yra ne visos fotografijos ar fotografija „apskritai“, o tik viena kita Fotografija, vieno ar kito (nebūtinai profesionalo) fotografo darbas. Barthes'as pabrėžia, kad jis ir negali kalbėti apie fotografiją „bendrai“, nes „Fotografija yra *neapibrėžtas* menas, koks būtų (jei kas nors pamėgintų tokį dalyką įsteigti) geidžiamų ar nekenčiamų kūnų mokslas“¹²³. Negalėdamas apibrėžti fotografijos esmės Barthes'as imasi tyrinėti tą fotografijos dalį, dėl kurios jis yra tikras. Ir šis tikrumas yra subjektyvumas. Jis tikras dėl savo jausmų, kurie atsiranda žiūrint į fotografijas: „...dėl šios traukos buvau tikras“¹²⁴, „...kokia nors fotografija man atsitinka“¹²⁵. Jo gedulas ir geismas ar jų atspindžiai yra projektuojami į fotografiją. Tačiau Barthes'as ne tik projektuoja į vieną ar kitą fotografiją savo jausmus, bet gauna ir atgalinį ryšį. Fotografija jam „atsiliepia“. Ir atsiliepia per *punctum*, smaigalį, kuris išnyra iš fotografijos paviršiaus, pilkos *studium* plokštumos. Šį veiksmą galima būtų pavaizduoti tokiu dvikrypčiu vektoriumi:

Žiūrovas  **Fotografija**

„Šįkart ne aš jo siekiu (kai *studium* lauką apsupu savo nepriklausoma sąmone), tai jis iššauna kaip strėlė ir mane perveria.“¹²⁶ Kodėl ir kaip išnyra Barthes'ui *punctum* smaigalys (kuris kelia ir neaiškų nerimą)? Visų pirma tai – „trikdis“. kažkas, kas nenumatyta fotografo, ir kažkas, slypinčio suvokėjo sąmonėje, jam pačiam to nežinant. Du nežinomieji, susidūrę per fotografiją, tampa tuo smaigaliu, kuris išnyra per jos paviršių. Kas tie nežinomieji? Fotografijoje tai yra „scena, pagal jokią kūrybinę logiką specialiai „nekomponuojama“¹²⁷. Nes tai, ką pamato Barthes'as, nėra numatyta fotografo ir negali būti, nes, kaip jau aptarėme šio skyrelio pradžioje, fotografija užfiksuoja detales, kurias fotografui sunku ar beveik neįmanoma suvaldyti. Juo labiau neįmanoma suvaldyti ir jų poveikio. O iš kitos pusės yra žiūrovas, kuris nežino, kas tiksliai slepiasi jo sąmonėje ir kada prisiminimai ar atminties detalės gali išlįsti į paviršių. Netikėtai iškilę prisiminimai, neįsąmonintos svajonės, neišreikšti ar neišreiškiami jausmai surezonuoja su

¹²³ Ibid., p. 26.

¹²⁴ Ibid., p. 27.

¹²⁵ Ibid., p. 28.

¹²⁶ Ibid., p. 36.

¹²⁷ Ibid., p. 56.

kitu – nesutramdomu fotografijos atvaizduotų detalių lauku. Čia susitinka dvi sąmonės – atvaizdo ir žiūrovo. Nors ir visiškai neapibrėžiami ar neišreiškiami, iš abiejų pusių į ženklus netelpantys veiksniai iššaukia tikrumą dėl to, kas yra matoma. Kaip rašo Barthes'as: „**Poveikis tikras**, bet nepagaunamas, jis nesuranda savo ženklo, savo vardo; jis yra aštrus.“¹²⁸ Poveikis **nutinka** laike, kaip nenumatytas tuštumoje krentančio atomo judesys.

Taigi šioje „Fotografijos fenomeno“ dalyje aptarėme paradoksalią fotografijos tikrumą, atsirandantį netikrume. Šis netikrumas remiasi nenumatomumu, kuris reiškiasi laike. Tikrumas yra įvykis, kuris susikuria ar gali susikurti tuomet, kai veikia dvi – fotografijos ir žiūrovo (pa)sąmonės. Iš vienos pusės fotografijoje „sudaromos sąlygos“ šiam įvykiui. Tai Talboto aprašytas gamtos gebėjimas piešti „pačiai save“, taip pat preciziškas fotografijos gebėjimas fiksuoti net smulčiausias detales, hierarchiškai nesirenkant, kas gali ir kas negali atsirasti atvaizde, ir iš to kylantis netikėtumas pačiam fotografui atvaizde radus tai, ko fotografuojamu momentu nepastebėjo. Iš kitos pusės yra žiūrovas, kurio sąmonė sprendimus apie atvaizdą priima tikimybiškai. Taip pat ji projektuoja savo patirtį į matomą vaizdą. Toje patirtyje gali būti bet kas – prisiminimai, jausmai ar baimės, – tai savotiška sąmonė. Taigi susitikus žiūrovo ir fotografijos sąmonėms, susikuria (ar gali susikurti) įvykis. Tai poveikis, kuris yra tikras, tik vykstantis ne objektyvioje atsietoje anapustinėje erdvėje, o čia ir dabar.

Pacituotas Barthes'o *punctum* „atvejis“, kai fotografijos poveikis žiūrovui *įvyksta* dėl netikėtai iškilusių atminties detalių, manau, yra tik viena iš galimybių patirti tikrumą per fotografiją ar fotografinį atvaizdą. Lukrecijaus aprašytas „nuokrypis“ fotografijoje gali įvykti ir su kitomis atvaizdo ir žiūrovo sąmonės „detalėmis“. Tikrumas čia susikuria ne dėl to, kas atvaizduota, o dėl to, kaip tai veikia. Tai gali būti ir kruopščiai sukomponuotas kadras, o „suveikti“ gali ne žiūrovo atsiminimai, o vaizduotė, kuri vaizde gali atrasti netikėtas ritmines jungtis ar abstraktų šviesos žaismą. Ši „metodą“ išbandau videofilme „Hyphen“. Kaip tai veikia – palieku mielam skaitytojui pamatyti.

¹²⁸ Barthes, op.cit., p. 67.

Apibendrindami mintis, išdėstytas šiame „Fotografijos fenomeno“ skyriuje, galime teigti, jog fotografija yra ypatinga medija, kurioje praktiškai įsikūnija dabartinis mąstymas apie tikrovę. Don Žuano istorijoje stebėjome skirtį tarp šiapusybės ir anapusybės – kaip šio pasaulio suvokimo pagrindai buvo kuriami „anapus“. Taip pat stebėjome, kaip nykstant abstrakčiai anapusybės idėjai, pažinimo žvilgsnis sukamas į šiapusinę tikrovę. Čia apmąstomi kitokie – laiko ir erdvės pagrindai. Ilgai galiojusias niutoniškosios fizikos pasiūlytas nekintamo laiko ir pastovios erdvės idėjas keičia Heisenbergo „neapibrėžtumo dėsniai“, griaunantys šį nekintamumo supratimą ir vietoje jo pasiūlantys ne nekintančius dėsnius, o tik tikimybinus sprendimus. Fotografijos medijoje matome, kaip „persikloja“ šie du tikrovės suvokimo sluoksniai. Čia matome „suobjektintą“ laiką, kuris užtikrina fotografijos tikrumą, bet taip pat ir tikimybėms bei atsitiktinumams atvirą erdvę, kur kuriamas ar gali susikurti kitoks – fotografijos poveikio tikrumas. Šie skirtingi sluoksniai pačios medijos viduje sukuria kūrybišką dinaminę įtampą – nuolatos svyruojančią tarp tikrumo ir netikrumo.

Ši įtampa paveiki. Dėl to fotografijos poveikį galime stebėti ir už vizualaus meno ribų. Tolesniame skyrelyje aptarsiu, kaip fotografija reiškiasi muzikoje.

Pirmojoje dalyje netikrumą siejau su pagrindų praradimu, kai buvo mestas iššūkis anapussybės idėjai, persmelkusiai Vakarų mąstymą daugiau nei du tūkstančius metų. Taip pat stebėjome, kaip nykstant abstrakčiai anapussybės idėjai, pažinimo žvilgsnis sukamas į gamtą, galų gale pripažįstant jos nepažinumą ir taip visiškai susitaikant su netikrumu. Tačiau paskutiniame Don Žuano įsikūnijime matėme, kad tikrumo pažadas yra gyvybingas ir paveikus. Taigi turėdami šiuos tris elementus – sugriuvusius (anapussybėje) pagrindus, atidų, gamtą stebintį žvilgsnį ir pasąmonėje gyvenantį tikrumo pažadą, – galime pratęsti netikrumo tyrimą. Šiam tyrimui pasitelksiu fotografiją, nes joje yra užkoduotas gamtą tiriantis žvilgsnis, tikrumo pažadas ir jo paieška. Tolimesniame tyrime ji bus kaip instrumentas ar veikiau mediatorius, atskleidžiantis tolesnius tikrumo–netikrumo „svyravimus“ bei prieštaravimus. Taip pat pabandysiu atskleisti, kaip šiuose prieštaravimuose gimsta dinaminės įtampos, plintančios už fotografijos ribų bei kuriančios paveikias meno kūrinių terpes.

Fotografija muzikoje

Iš pirmo žvilgsnio fotografijos muzikoje idėja yra gana paradoksali. Muzika yra laikinis, ir totaliai abstraktus menas, kurio ne tik neįmanoma „išversti“ į žodžius ar vaizdus (kaip tai bandė padaryti tapytojai abstrakcionistai). Muzikoje yra „nulis“ vizualinės informacijos ar matomos realybės, o tai visiškai priešingybė fotografijai, kuri tik dėl jos ir egzistuoja. Taigi koku būdu fotografija atsiranda muzikoje? Kokias jos apraiškas čia išvystame?

Atsakymo į šį klausimą ieškosiu 1923 m. dviejų kompozitorių sukurtuose valsuose.

„1-2-3“: Valsas

1923-ieji. Du kompozitoriai parašo du kūrinys. Arnoldas Schönbergas – penkias pjeses fortepijonui Op. 23, iš kurių paskutinę, penktąją, pavadina „Valsu“. Igoris Stravinskis parašo okteta pučiamiesiems, paremtą Bacho variacijomis, kurio viduryje taip pat nuskamba valsas.

Šiuos du kompozitorius ir jų komponavimo metodus pirmasis aprašė ir palygino Theodoras W. Adorno knygoje „Moderniosios muzikos filosofija“¹²⁹. Jau remdamasis šia knyga Stravinskio ir Schönbergo kūrybą interpretavo dirigentas ir kompozitorius Leonardas Bernsteinas vienoje iš šešių Harvardo paskaitų „Neatsakytas klausimas“ ir tokiu pat pavadinimu pasirodžiusioje knygoje¹³⁰.

Dabar trumpai prisiminkime, kas yra valsas. Tai trijų dalių ritmo šokis ir muzika. Valso pavadinimas kilo iš vokiško veiksmazodžio *walzen*, o šis – iš lotyniško *volvere*, kuris reiškia riedėjimą, sukimąsi ratu. Nors valsas kilo iš liaudies šokio, šis šokis ir muzika buvo populiarūs nuo XVIII a. pabaigos ir visą XIX amžių. Valso muzika ypač suklestėjo XIX amžiaus Vienoje.

Tai melodingas šokis, kurio ritmas susideda iš trijų dalių – vieno pagrindinio ir dviejų pasikartojančių akordų.

Tačiau šios garsų organizacijos nesurasime nė viename iš minėtųjų kompozitorių kūrinių.

Tad kokį ratą užsuko XX amžiaus pradžios kompozitoriai?

Opus 23

Arnoldo Schönbergo *Opus 23* yra kūrinys, kuriame kompozitorius pirmąkart ištisai panaudojo savo sukurtą dodekafoninės, serijinės muzikos principą. Žodis „dodekafonija“, išvertus iš graikų kalbos, reiškia „12 garsų“. (Tiek jų yra vienoje oktavoje, nuo vienos do iki kitos do natos, sudėjus baltus ir juodus klavišus.) Pagal šią techniką kompozitorius išdėsto 12 tonų iš anksto sugalvota

¹²⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster, London, New York: Continuum, 2007.

¹³⁰ Leonard Bernstein, *Unanswered Question, Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1976.

eilės tvarka. Taip susidaro garsų eilė, vadinama serija, kurią kompozitorius vėliau kartoja. Taisyklė paprasta: joks tonas negali būti pakartotas, kol nesugrojami visi kiti. Vėliau kūrinys šią seriją yra perdėliojama ir kartojama pagal tam tikras taisykles¹³¹. Tokiu būdu atskiri garsai nepaklūsta tonalios muzikos principams ir tampa nepriklausomais vienetais kompozitoriaus sukurtoje, o ne tonalios, harmoninės muzikos sistemoje.

Šios naujos muzikos komponavimo sistemos akivaizdoje kyla klausimas, kodėl kompozitoriui prireikė vieną savo kūrinio dalį pavadinti būtent valsu? Ar tai tik ironiškas pasišaipymas iš praėjusios epochos reveransų?

Schönbergas knygoje „Harmonijos teorija“ teigia, jog „didžiųjų Vienos klasikų laikais tonali muzika turėjo loginį ir etinį pagrindą. Bet vėliau ji tapo nesistemiška, išsisklaidžiusi, padrika¹³². Čia turimos mintyje klasicizmo ir romantizmo muzikos epochos. Taigi kokiems loginiams ir etiniams klasicizmo bei romantizmo epochos pagrindams priešinosi Schönbergas?

Valsas atsirado ir plėtojosi Apšvietos epochoje. Vienos klasiko Mozarto operoje „Don Giovanni“ ne kartą nuskamba šis šokis. Šią operą nagrinėjome pirmojoje darbo dalyje. Galime susieti šiuos du kontekstus ir kelti hipotezę, jog jog etinės idėjos, kurioms priešinosi nauja Schönbergo muzikos sistema, buvo anapusybėje esantis pagrindas. To išraiška yra tonali muzika ir valse esantis akcentas – stiprioji takto dalis „vienas“, po kurio seka ne tokie svarbūs „du trys“. Ši muzika aiški ir skaidri. Tačiau, kaip matėm jau „Don Giovanni“ istorijoje, šie pagrindai po truputį griūva, o kartu su tuo užklaunami ir šios epochos muzikos pagrindai. Apšvietos epochos klasikinę muziką keičia romantinė, kurią Schönbergas pavadina nesistemiška, išsisklaidžiusia ir padrika. XIX amžiaus muzikoje, Bernsteino teigimu, „smarkiai ir ženkliai pagausėja muzikinių dviprasmybių. Ir amžiaus pabaigoje tai pasiekia epideminį lygį, kur dviprasmybę jau galima apibūdinti (...) kaip visišką neapibrėžtumą“¹³³. Tai pokyčiai, įvykę muzikoje ir liečiantys jos „formalias struktūras, harmonines procedūras, instrumentuotę, melodiją, ritmą“¹³⁴. Tačiau, nors romantikų muzika nėra aiški ir skaidri kaip klasicizmo kompozitorių, visgi ji išlieka tonali.

¹³¹ Serijos apvertimo būdai: veidrodinis, inversinis ir veidrodinis inversinis.

¹³² Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, London: Fourth Estate, 2012., p. 63.

¹³³ Leonard Bernstein, op.cit., p. 201.

¹³⁴ Ibid., p. 205.

Schönbergui netinka nei jos neaiškumas, kuris yra XIX amžiaus muzikos ženklas, nei tonalumas, atėjęs iš dar ankstesnių epochų. Jis ieško kitos raiškos, kuri, jo manymu, atitiktų jo gyvenamo laiko kontekstą.

Iš pradžių Schönbergas bando griauti tonalią muziką, versdamas ją atonalia, bet taip, jo suvokimu, tik prisidėjo prie romantikų kuriamo neaiškumo efekto. Jo tikslas buvo visiškai kitokios – tikslios ir aiškos (bet ne tonalios) – garsų organizavimo sistemos sukūrimas. Jis ieškojo tikrumo muzikoje ir kartu pagrindo, kuris galėtų pagrįsti šį tikrumą.

Kokia Schönbergo sistema ir koks jos pagrindas? Dar 1908 metais, kai jis eksperimentavo ieškodamas kitokios garsų organizavimo sistemos, antrojo styginių kvarteto trečioje dalyje (nebūdingai kvartetams) pasigirsta soprano balsas – Stefano George'o poemos „Litanija“ eilutė: „Aš jaučiu orą, ateinantį iš kitos planetos.“ Šią eilutę lydi būtent serijine technika sukurta melodija, kuri tarsi išpranašauja būsimą kitos planetos muzikos atėjimą. Schönbergo dodekafoninės muzikos principas yra grįstas „ne šios žemės“ principais. Jo sistema remiasi abstrakčiais skaičiais, kurie valdo muzikos materiją, bet nėra su ja susiję harmoniniais ryšiais. Serijinės muzikos „nežemiškumo“ efektą Bernsteinas pastebi trumpuose kitų kompozitorių – Bacho, Beethoveno, Mozarto, Liszto kūrinių fragmentuose. Kompozitoriai atskiras natas, nesusijusias su jokia harmonija, įrašo tose vietose, kuriose yra nuorodų į anapus esančią realybę. Kaip, pavyzdžiui, Beethoveno 9-osios simfonijos fragmente, kai choras dainuoja šias Friedricho Schillerio eilėraščio „Džiaugsmui“ eilutes: „Kam, parpuolę milijonai, / Ieškot Viešpatį paslapčių? / Jis gyvena už žvaigždžių.“¹³⁵ Ar tuo metu, kai pasirodo akmeninė skulptūra Mozarto operoje „Don Giovanni“¹³⁶.

Tačiau Shönbergas visą savo muziką grindžia šia „nežemiška“ sistema. Jo muzikoje aiškiai matyti pagrindas, kuris kuriamas ne čia, o anapus. Šis efektas kyla iš to, kad muziką valdo ne garsai, o skaičiai. 1923-ųjų valsas yra naujasis „valsas“. Nors jis ir niekuo nepanašus į savo pirmtaką, bet pavadinime matome Schönbergo tikslą paversti savo sistemą naujos muzikos pagrindu – tokia, koku šimtmečiais buvo harmonija.

¹³⁵ Frydrichas Šileris, „Džiaugsmui“ (1785), vertė Antanas Gailius, [interaktyvus] http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/LG00/Frydrichas_%C5%A0ileris._D%C5%BEiaugsmui.LGD200.pdf, žiūrėta 2017-08-09.

¹³⁶ Bernstein, op. cit., p. 290–295.

Čia vėliau pirmąją šios muzikos analogiją su fotografija ar, tiksliau, pateiksiu pirmąjį įrodymą, jog fotografija išeina už vizualaus meno ribų ir skleidžiasi kitose kultūrinėse terpėse. Taigi. Serijinėje muzikoje, kaip ir fotografijoje, matome at(si)siskyrimą nuo laiko tėkmės. Tai laiko objektyvizavimo momentas. Fotografijoje – tai laiko užfiksavimas plokštumoje, serijinėje muzikoje muzikos ar garso laiko suobjektinimas įvyksta paverčiant juos abstrakčia skaičių serija. Tiek suobjektintas laikas fotografijoje, tiek muzikos serija yra „virš“ arba „už“ šia pusinio laiko ribų. Šis atstumas sukuria objektyvumo įspūdį arba (ir) tikrumą – aiškią sistemą, kurios ieškojo Schönbergas, prieštaraudamas romantikų muzikos neapibrėžtumui.

Antra analogija ar antras fotografijos įtakos įrodymas – tai subjekto sąmonės eliminavimas iš kūrybos proceso (ar siekis tai padaryti). Šį eliminavimą matėme nagrinėdami „nematomo fotografo“ veikimą. Serijinės muzikos atveju nematomas tampa kompozitorius, kurio asmenybės „nesimato“ serijiniu principu kuriamoje muzikoje. Kaip teigia Adorno, Schönbergas „apsiima išgryninti muziką nuo organiškumo liekanų“¹³⁷. Tokiu būdu, žmogui nesikišant į kūrybos procesą, pasiekiamas objektyvus tikrumas. Koks viso to rezultatas? Kaip tai skamba?

Objektyvi, skaičiais paremta garsų serija, dėliojama pagal iš anksto nustatytas muzikos vystymo taisykles, atrodo, turėtų pati būti paprasta ir skaidri kaip mašinos zvimbės, tačiau panaudojus šią priemonę, muzika paradoksaliai tampa nepaklausoma ar, kaip pastebi muzikologas Leonardas B. Meyeris, skirta „ne klausytis, o stebėti“¹³⁸. Ji racionaliai apskaičiuota, atplėšta nuo instinktų, atšiauri, sunki, kvėpuojanti siaubu ir mirtimi. Nors kūrinys ir šmėkščioja paskiros valso užuominos, tačiau tai toli gražu nebe malonus šokis, o kūrinys, persmelktas įtampos ir mašininio kliedesio. Tai, apie ką kalba ar kas yra ši muzika, nebėra malonus sukimosi svaigulys, o siaubas, kylantis iš mechanikos įsibrovimo į muzikos ir garso kūną. Nors iki šio įsiveržimo šiame kūne ir neteka kraujas, nors tai ir buvo/yra abstrakcija, tačiau muzika visada turėjo ryšį su žmogaus kūnu ir tas ryšys vadinosi harmonija (tai tonalios muzikos pagrindas). Tačiau Schönbergas nutraukia šį ryšį, kad atrastų kitą, ne kūnišką tvarką. Jo tvarka – abstrakti idėja,

¹³⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, translated by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, p. 52.

¹³⁸ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*: Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 350.

sąvoka ir mechanizmas, ji nepaklūsta harmonijos principams, atsietą nuo šimtmečius trukusios tradicijos. Ji neturi emocinio ryšio nei su kompozitoriumi, nei su klausytoju. Taip muzika netenka vietos. Ji klaidžioja garsų pasieniais. Ji yra paveiki, bet tas poveikis veikiau kelia nerimą, nei ramina. Nors šioje muzikoje siekiama tvarkos ir objektyvaus tikrumo, rezultatas veikiau yra priešingas.

Oktetas

Stravinskio objektyvumas yra kitoks. Tai labiau atsitraukimas ir ironiškas juokas nei tiesos, tvarkos ar tikrumo ambicija. Jo muzika, taip pat kaip ir Schönbergo, neigia ankstesnės romantikų epochos vertybes, bet neatmeta dar ankstesnės klasicizmo muzikos tradicijos¹³⁹. Stravinskis neatsisako tonaliosios muzikos. Tačiau atsisako romantikų subjektyvumo, t. y. jam muzika nėra priemonė „išreikšti save“. Štai kelios mintys, kurios iliustruoja kompozitoriaus santykį su muzikos kūrinium:

Mano *Octour* yra muzikinis objektas. (...) Mano *Octour* nėra „emocinis“ kūrinys, bet muzikinė kompozicija, paremta objektyviais elementais, kurie yra savipakankami. (...) muzika neturi jokio kito tikslo nei būti savipakankama. Apskritai aš manau, kad muzika gali išspręsti tik muzikines problemas; ir nieko daugiau. (...) žaidimas muzikos elementais yra tikras reikalas...¹⁴⁰

Savo autobiografijoje Stravinskis rašo:

...muzika iš prigimties yra bejėgiška ką nors *išreikšti*, ar tai būtų jausmas, požiūris, psichologinė būseną, ar gamtos fenomenas etc. Ekspresija niekada nebuvo prigimtinė muzikos savybė.¹⁴¹

Čia matome specifinį Stravinskio objektyvumą. Nors čia ir galime rasti panašumų su Schönbergo objektyvumo siekiu, visgi pagrindinis skirtumas yra tai, kad Stravinskio muzika sukurta remiantis

¹³⁹ Stravinskio kūryba priskiriama neoklasicizmo stiliui.

¹⁴⁰ Igor Stravinsky, „Some Ideas about My Octour“, in: Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 528–531.

¹⁴¹ Igor Stravinsky, *An Autobiography*, [interaktyvus]

<https://archive.org/stream/igorstravinskyan011583mbp#page/n7/mode/2up> p žiūrėta 2017-08-07, žiūrėta 2017-09-01.

ne skaičiais, o pačia muzikos materija. Jis kuria muziką tik iš savipakankamų muzikinių elementų ir jam nereikia nieko, esančio „už“, „virš“ ar anapus muzikos. Į muziką Stravinskis žiūri kaip fotografas į gamtą, kuri pati piešia (ar gali piešti) savo atvaizdą ant šviesai jautraus paviršiaus. Kompozitorius nesiekia „išreikšti save“. Stravinskis yra labiau muzikos fotografas nei tapytojas. Jis leidžia reikštis pačiai muzikai. Ji, kaip gamta, tarsi turi savo sąmonę ir yra pajėgi veikti pati, jai nereikia papildomų reikšmių ar kito anapusinio pagrindo.

Nors Stravinskis apriboja savo ir atlikėjų emocijų raišką muzikoje, jo muzika yra nuotykis klausytojui. Jis nenutraukia ryšio su juo, kaip tai padarė Schönbergas. Tonali muzika yra jo pagrindas, tačiau jis „suvelia“ muzikos laiką: jo linijiškumą pačiame kūrinyje (kūrinyje nėra nuoseklios temos plėtotės, kaip Bacho, Mozarto ar Beethoveno muzikoje); ir jo istorinį nuoseklumą (viename kūrinyje miksuoja įvairių epochų ir stilių muziką.) Stravinskis kuria kitokio, ne objektyvizuoto laiko sampratą. Šioje vietoje galime įžvelgti dar vieną sąsają su fotografija, kuri aprašyta skyrelyje „Netikrumas fotografijoje“. Tai fotografija, kuri savo tikrumą sukuria per netikėtą judesį, jungtį tarp atvaizdo ir žiūrovo. Čia galime vesti analogiją tarp Stravinskio muzikos, kuri išreiškia pati save, ir klausytojo, į kurio atmintį apeliuoja tokia muzika, ieškodama jungties su klausytojo sąmone. Stravinskis žaidžia muzikos citatomis, kaip ir šiame oktete, valsas yra tiek iš praėjusių epochų ateinanti muzikos dalis, tiek klausytojo muzikinė atmintis ir patirtis. Taigi ką mes girdime Oktete?

Oktete vis dar girdime valsą. Jis atpažįstamas ir neatpažįstamas tuo pat metu. Likęs tas pats ritmas ir vedanti melodija, tačiau yra ir kažkas, kas jau nebeleidžia šio kūrinio vadinti tikru valsu. Viena vertus, tai galima palyginti su Sigmundo Freudo aprašyta *unheimlich* ar nejaukos būseną. Kita vertus, tai tas pats Lukrecijaus aprašytas nuokrypis, įvykstantis nenumatytu laiku. Nagrinėdamas, koku būdu atsiranda tas *unheimlich* jausmas, Freudas ieško paaiškinimo kalboje, kur *heimlich* ir *unheimlich* nėra opozicijoje ir gali reikšti tą patį. Iš to jis daro išvadą, kad „realybėje *unheimlich* yra ne kažkas nauja ar visiškai svetima, bet kažkas sena ir pažįstama – tai, kas tam tikru momentu tapo neatpažįstama“¹⁴². Kaip Stravinskio valsas, išniręs į paviršių kitame kontekste, kuria visai kitokį įspūdį nei tradicinis valsas. Senas ir pažįstamas valsas, pripildytas

¹⁴² Sigmund Freud, *Uncanny*, perspausdinta *Sammlung, Funfte Folge*, translated by Aliv Strachey, p. 13.

baroko garsų, ritmų ir moduliacijų, tampa kažkuo kitu. Jis yra nuoroda į tai, kas anksčiau buvo valsas, ir į tai, kas jis yra dabar. Valsas vis dar egzistuoja, tačiau kaip transformacija to, kas anksčiau buvo pažįstama ir aišku, į tai, kas staiga tapo nežinoma. Tas *kitas* visada jame buvo, bet, remiantis Freudu *unheimlich*, buvo užslopinta ir tik susiklosčius tam tikroms aplinkybėms išlindo į paviršių. Pasitelkdamas muzikinę atmintį, Stravinskis formuoja muzikos kūrinio dabartį. Skirtingų epochų muzikos fragmentus sulydo viename kūrinio laike. Tas ataidintis valso garsas sulydo savyje praeities ir dabarties laiką. Lydinys apeliuoja į klausytojo muzikinę atmintį, kurioje pilna tokių muzikos fragmentų. Stravinskis ieško jungties ir poveikio, kuris gali susikurti susijungus – kūrinio, išlaikiusio muzikinę atmintį ir tokią pat klausytojo sąmonėm. Stravinskis, siekdamas šios jungties, naujai interpretuoja tos atminties vienetus.

Taigi išnagrinėję šiuos du XX a. pradžios kūrinius matome, kaip fotografija veikia muzikoje. Iš to galime daryti išvadą, jog fotografija veikia ne vien vizualaus meno kontekste. Ji yra veikiau mąstymo apie šią tikrovę išraiška ir raiška. Viena vertus, kaip objektyvizuoto laiko idėja, kaip pastebėjome Schönbergo valse, kita vertus, per nenumatomumą ar netikėtą posūkį, sutrikdant paties laiko linijiškumą ir akcentuojant jo sluoksniškumą, kaip pastebėjome Stravinskio muzikoje. Taip pat matėme, kaip paradoksaliai veikia tokių skirtingų strategijų taikymas muzikoje. Kaip ir fotografijoje, taip ir muzikoje tikrumo, tiesos teigimas sukuria priešingą efektą. Fotografijoje tuo būdu užstojama pati tikrovė ir jos autentiška patirtis, o muzikoje matome, kaip pati muzikos patirtis – klausymasis – tampa problemiškas. Aiškumas virsta netikrumu (nors šis ir yra paveikus). Ne mažiau paveiki yra ir Stravinskio muzika. Tik ji apeliuoja ne į tikrumą, o atvirkščiai, kuria netikrumus pačios muzikos priemonėmis, taip ieškodama gyvo ryšio su klausytojo muzikine patirtimi ir atmintimi.

IŠVADOS

Disertacijoje tyrinėjau netikrumo fenomeną šiuolaikinėje kultūroje ir jo sąsajas su fotografija. Darbo tikslas buvo parodyti netikrumą kaip rezonanso liniją tarp meno kūrinio ir žiūrovo, akcentuojant tai, jog rezonansas įmanomas tuomet, kai sutampa kūrinio (ar menininko) kuriamas netikrumas su žiūrovo aplinka ir joje patiriamu netikrumu. Netikrumas šiame darbe buvo nagrinėjamas kaip estetinis principas ir kaip platesnis – kultūrinis fenomenas.

Netikrumas kaip kultūrinis fenomenas nukreipė mus į vieną pagrindinių filosofinių klausimų – kas yra tikra? Svarbiausias šios diskusijos komponentas – pagrindo problema. Remiantis Platonu ir iš jo kylančia Vakarų filosofine tradicija, tikroji būtis ir pažinimas yra už šio pasaulio ir juslinio patyrimo ribų – anapusybėje. Darbe apžvelgiau, kaip kito anapusybėje esančio pagrindo samprata, o kartu ir su juo siejamas tikrumas.

Šį anapusybėje esančio tikrumo aspektą nagrinėjau pasitelkusi Don Žuano istoriją. Pradėjau nuo Jimo Jarmuscho filmo „Sulaužytos gėlės“, kurio siužetą galima apibūdinti netikrumo apibrėžimu – tai „tikros žinios stoka“. Jarmuscho filme matėme šios „tikros žinios“ problemišumą. Filmo pradžioje pagrindiniam personažui ateina laiškas – „iš niekur“. Tai interpretuoju kaip anapusybės metaforą. Visas filmas yra tikrumo ar „tikros žinios“ paieška. Jame matome dar gyvą anapusybės ir tikėjimo jos tikrumu idėją. Tačiau filmas baigiasi be atsakymo, lieka tik netikrumo būseną. Tuomet kilo klausimas, kodėl šiuolaikiniam režisieriui prireikė kalbėti apie netikrumą ir kodėl šis, atsiradęs meno kūrinyje, yra toks paveikus.

Ieškodama atsakymo į šį klausimą perfrazavau Jarmuscho užuominą, jog šis filmas yra apie Don Žuaną, kurį pasivijo praeitis. Taigi tai kokioje būsenoje yra dabartinis Donas Johnstonas, o ir dabartinis epochos žmogus atsekėme per Don Žuano istoriją, kuri prasideda XVII amžiuje.

Apžvelgę Don Žuano „reinkarnacijas“ matėme tikrumo–netikrumo kismus. Anapusybėje suręsto pagrindo klausimas elegantiškai žingsniuojama per Vakarų kultūros istoriją kartu su visais Don Žuano įsikūnijimais. Tirso de Molinos personaže aiškiai matėme, kad nereali anapusybė yra tikra. Dievo įstatymai, atkeliavę „iš ten“, formuoja ne tik visuomenių, bet ir individo elgesį, –

šioms taisyklėms privalo paklusti visi. Apšvietos epochoje matėme Don Giovanni, kuris ima maištauti prieš anapussybę. Jis atsiskiria nuo jos valios ir valdžios, sako jai „ne“. Po truputį ji pradeda griūti, o su ja nyksta ir į ją projektuotas tikrumas, užleisdamas vietą netikrumui ir abejonėms ne tik dėl buvusios, bet ir dėl esamos tvarkos. Romantizme anapussybės idėja neišnyksta, tik įgauna kitus pavidalus. Tai, kas neapčiuopiama, negali būti pasiekama, bet tai, ko atkakliai siekiama ir kas iš esmės nėra tikra, pavadinama Idealu. Visgi pasiekti jį bandoma: meilė ir menas yra tos sritys, per kurias įmanoma patirti bent akimirsnį tikrumo, kad ir koks neapibrėžtas jis būtų. Visgi čia atsiranda svarbūs komponentai – atsitraukimas ir refleksija. Tam, kad pasiektų ar siektų Idealo, individas turi „išeiti“ iš savęs, taip pat jis atsitraukia ir nuo visuomenės, bet svarbiausia ir paradoksaliausia, kad jis turi išlaikyti atstumą tarp savęs ir šio „Idealo“. Čia galime bandyti spekuliuoti ir sakyti, jog būtent nepasiekiamumas ir atsitraukimas pagimdo Charles’io Baudelaire’o Don Juano abejingumą, o vėliau jo nuobodulį bei ironiją. Bernardo Shaw Johnas Tanneris perima šią nuobodulio ir abejingumo estafetę, priima visas visuomenės jam skirtas roles, tikrąjį pažinimo pažadą palikdamas dienos sapnui. Tačiau ir dienos sapne, kuriame pasirodo Johno Tannerio *alter ego* Don Žuanas, pamatėme svarbią slinktį – gamtos iškėlimą virš metafizikos. Pažinimo vertos čia yra ne amžinos ir nekintančios idėjos, bet pati gamta, „gyvybės jėga“. Tačiau Albert’o Camus Meursault/Don Žuanas pripažįsta savo pastangų pažinti gamtą bergždumą, pavadindamas tai absurdu. Vienintelis jam likęs kelias – atsiduoti iracionalumui, nepažinumui. Netikrumas yra vienintelis likęs tikrumas.

XXI amžiaus Don Žuanas – Donas Johnstonas yra mazgas, kuriame susipina ankstesni Don Žuanai. Jarmuschas parodo galutinę (kol kas) stotelę, į kurią atvedė ta ilga netikrumo–tikrumo kelionė, prasidėjusi nuo pirmo Don Giovanni ištarto „ne“ anapussybei ir vis didesnio atsitraukimo tiek nuo jos, tiek nuo savęs, savo kūno ir pačios aplinkos. Jarmuscho filme matome, kaip vėl atgyja, tik jau visiškai kitaip, anapussybės idėja ir tikrumo pažadas, kurio susidūrimas su realybe pagimdo netikrumo būseną. Šis netikrumas surezonuoja su kiekvieno žiūrovo, sėdinčio kino salėje, netikrumu, su kiekvienu tikrovės virpesiu tarp tikėjimo, žinojimo ir visiškos nežinomybės.

Tad į pradžioje iškeltą klausimą, kodėl šiuolaikiniam režisieriui prireikė kalbėti apie netikrumą ir kodėl šis, atsiradęs meno kūrinyje, yra toks paveikus, galime atsakyti, jog to priežastis yra žiūrovo kultūrinis kontekstas persmelktas netikrumo, tikrumo ir pagrindo paieškų.

Paskutiniame Don Žuano įsikūnijime matėme, kad nors ir griuvo anapussybės pagrindai, tikrumo pažadas yra gyvybingas ir paveikus. Kai griūna metafiziniai pagrindai, žvilgsnis nukreipiamas į fiziką. Taigi pagrindo klausimas projektuojamas jau čia.

Tolimesniam tyrimui pasitelkiau fotografiją, nes joje yra užkoduotas gamtą tiriantis žvilgsnis, tikrumo pažadas ir jo paieška. Ji yra instrumentas ar veikiau mediatorius, atskleidžiantis tolesnius tikrumo–netikrumo „svyravimus“ bei prieštaravimus. Šiuose prieštaravimuose gimsta dinaminės įtampos, plintančios už fotografijos ribų bei kuriančios paveikias meno kūrinių terpes. Vienas to pavyzdžių yra fotografijos raiška muzikoje.

Antroje šio darbo dalyje tyrinėju laikinį netikrumo aspektą. Ir visų pirma tai, kaip nuo netikrumo stengiamasi pabėgti.

Vieną iš pabėgimų būdų randame fizikoje, kurios mokslininkai gamtoje ieškojo dėsnių, turėjusių patvirtinti nekintamumo ir amžinumo principus. Tai kita, racionaliai pačios gamtos dėsniais pagrįsta anapussybės „versija“, kurioje projektuojami pagrindai turėjo apsaugoti nuo netikrumo ar jį suvaldyti. Vienas iš pagrindinių to pavyzdžių yra Isaaco Newtono mechanikos dėsniai, kurie remiasi ir įrodo, kad egzistuoja Absolutus laikas ir Absoluti erdvė – nekintantys ir amžini. Laikas ir erdvė yra aukščiau gamtos veikimo. Nekintamumas yra dėsnių, užtikrinančių tikrumą, pagrindas.

Tokį laiką aptinkame fotografijoje. Kaip teigia Peteris Osborne'as, fotografijoje glūdi „idėja, kad pats laikas gali tapti „objektu“. Laiko objektiškumo idėjos fotografijoje pagrindas yra sustabdytas laikas, kai iš tekančio realybės laiko ištraukiamas ir sustingdomas vienas kadras. Taip laikas iš „tekančio“ pavirsta statišku. Jis nebepriklauso kintančiai realybei, nes yra „už“ šios realybės tėkmės ribų. Sustabdytas laikas fotografijoje turi sąsają su niutoniško Absolutaus, nekintančio, esančio už šio pasaulio ribų laiko idėja. Ši statiška „anapusinio“ laiko pozicija yra gamtos dėsnių pagrindas, garantuojantis šių dėsnių tikrumą. Čia vedu analogiją tarp fizikos ir fotografijos ir teigiu, jog fotografijoje atvaizduotų objektų, reiškinių ar aplinkos tikrumo įspūdžio priežastis yra ši nekintamo, „anapusinio“ laiko idėja, kuri realizuojasi sustabdytame laiko kadre.

Tai, kaip veikia tokia fotografija, kuri remiasi nekintamo laiko dėsniais, nagrinėjau pasitelkusi Persėjo mitą. Čia sutapatinau mitinį herojų su šiuolaikiniu fotografu remdamasi analogija tarp

mitinio gorgonės Medūzos žvilgsnio, kuris tai, kas gyva, kinta ir juda paverčia akmeniu, ir tokio pat stingdančio fotografijos žvilgsnio. Šis mitas (ir jo interpretacija) kalba apie tikrumo aspektą fotografijoje ir iš to išplaukiančią jos galią bei šios galios panaudojimą. Fotografinio tikrumo prielaidą galima apibendrinti pasakymu, jog „tai tikrai buvo“. Šiame pasakyme ryškus sustingdyto ir tuo pačiu suobjektinto laiko aspektas bei iš to kylantis tikrumo pažadas. Patyrinėję šį suobjektinto laiko ir kartu tikrumo aspektą fotografijoje, matome, kad jis paveikus. Jo poveikio ar galios komponentai atsiskleidžia interpretuojamame mite. Tai fotografijos gebėjimas būti „skydu“, kuris apsaugo, užstodamas nuo žiaurių pasaulio vaizdų tiesiogiai (fotografuojant juos ar stebint per kameros objektyvą) ar per atvaizdą, į kurį lengviau žiūrėti nei į tikrą įvykį. Taip pat skydas, prie kurio pritvirtinta galva, turinti galią versti gyvus žmones akmenimis, tampa ginklu, kuris gali užstoti tikrąjį pasaulio vaizdą ar patyrimą. Fotografija yra ir žinios (žinių) nešėja. Tai, kad joje užsifiksuoja dalelė objekto šviesos, kuri susiprojektuoja ant šviesai jautraus paviršiaus, daro ją patikimą. Nors ši fotografijos tiesa trapi – ją gali sugriauti kiekvienas retušuotojo teptuko ar pelės paspaudimas, visgi ją tikima. Kitas fotografijos galios aspektas išryškėja tuomet, kai fotografas tampa „nematomu“. Tai dar viena objektyvumo savybės išraiška. Objektyvumo, kurį lietuvių kalbos žodynas apibrėžia kaip tai, kas „nepriklauso nuo sąmonės“. Tuomet, kai fotografijoje nesimato fotografo, mūsų žvilgsnis susilieja su jo žvilgsniu į tikrovę ir taip mes įvykį ar situaciją nuotraukoje matome tarsi savo akimis. Todėl tuo patikime. Taip per šį žvilgsnių „susiliejimą“ fotografijos įeina į mūsų sąmonę ir veikia vaizduotę. Tokiu būdu svetimi vaizdai ima „užstoti“ savitą matymą, gali atimti ir atima regėjimą. Graikai, kalbėdami mums iš antikos, siūlo grąžinti dievų dovanas, tačiau mes ir toliau jomis naudojames.

Toliau remdamasi netikrumo laikiniu aspektu nagrinėjau ne tai, kaip nuo jo bėgama, o kaip jis priimamas. Čia taip pat pasinaudojau fizikine laiko samprata, kuri remiasi XX a. pradžios Wernerio Heisenbergo „neapibrėžtumo principu“. Jo esmė ta, kad niekada negalima nustatyti dalelės vietos ir greičio tuo pat metu, nes ji neturi šių abiejų tikslų atributų. Šis principas kvestionuoja determinizmą. Klasikinėje fizikoje, kur laikas eliminuotas ar, teisingiau, iškeltas už ar virš fizikinių procesų ir kur gamta veikia kaip gerai prisuktas mechanizmas, akivaizdu, jog tai, kas buvo praeityje, nulemia, kas yra dabar ir bus ateityje. Tačiau „neapibrėžtumo principas“ išardo tokį priežastingumą. Vietoje jo į mąstymą įeina netikėtumo, nenumatomumo elementai.

Šį nenumatomumą susieju su Lukrecijaus eilėraštyje aprašytu nenumatyto ir netikėto atomo judesiu erdvėje, be kurio apskritai niekas nesusikurtų.

Taigi toliau nagrinėjau kūrybiškas ir kūrybingas jungtis, iš kurių nenumatyto, atsitiktinio judesio susikuria kažkas tikra.

Iš tokio netikrumo, kuris remiasi nenumatomumu, atsiranda paradoksalus fotografijos tikrumas. Tikrumas yra įvykis, kuris susikuria ar gali susikurti tuomet, kai veikia dvi – fotografijos ir žiūrovo – (pa)sąmonės. Iš vienos pusės fotografijoje „sudaromos sąlygos“ šiam įvykiui. Tai Foxo Talboto aprašytas gamtos gebėjimas piešti „pačiai save“. Iš kitos pusės tai žiūrovas, kurio sąmonė sprendimus apie atvaizdą priima tikimybiškai, taip pat projektuodama savo turinį į tai, kas yra matoma.

Čia ir išryškėja prieštaravimas, glūdintis fotografijoje, nes gamtos gebėjimas „pačiai save piešti“ buvo fotografijos savybė, siejama su objektyviu tikrumu. Tačiau iš šio objektyvaus tikrumo buvo išstumta žmogaus sąmonė – subjektyvumas. Jam atsiradus, susikuria kitoks fotografijos tikrumas, paremtas atsitiktinumu, netikėta jungtimi tarp fotografijos ir žiūrovo. Netikėta jungtis gimsta iš vienos pusės dėl fotografijos gebėjimo fiksuoti net smulkiausias detales, hierarchiškai nesirenkant, kas gali ir kas negali atsirasti atvaizde. Dėl to kartais pats fotografas atvaizde atranda tai, ko fotografuojamu momentu nepastebėjo. Taip pat šios nesuskaičiuojamos fotografinės detalės gali iššaukti, iškelti į paviršių žiūrovo sąmonėje paslėptus turinius – prisiminimus, jausmus ar įsivaizdavimus. Taigi susitikus žiūrovo ir fotografijos (pa)sąmonėms susikuria (ar gali susikurti) įvykis. Tai yra poveikis, kuris yra tikras, tik vykstantis ne objektyvioje, atsietoje anapusinėje erdvėje, o čia ir dabar.

Kaip pavyzdį pateikiu bartiškąjį *punctum*, kai fotografijos poveikis žiūrovui *įvyksta* dėl netikėtai atmintyje iškilusių detalių. Bet tai yra tik viena iš galimybių patirti tikrumą per fotografiją ar fotografinį atvaizdą. Tai gali būti ir kruopščiai sukomponuotas kadras, o „suveikti“ gali ne žiūrovo atsiminimai, o vaizduotė, kuri vaizde gali atrasti netikėtas vaizdo ritmines jungtis ar abstraktų šviesos žaismą, kuris, nors ir nėra aiškiai apibrėžtas, gali būti tikras. Ši „metodą“ išbandau videofilme „Hyphen“. Kaip tai veikia – palieku mielam skaitytojui pamatyti.

Taigi fotografijos medijoje matome, kaip „persikloja“ du tikrovės suvokimo sluoksniai. Čia matome „suobjektintą“ laiką, kuris užtikrina fotografijos tikrumą, bet taip pat ir tikimybėms bei atsitiktinumams atvirą erdvę, kur kuriamas ar gali susikurti kitoks – fotografijos poveikio tikrumas. Šie skirtingi sluoksniai pačios medijos viduje sukuria kūrybišką dinaminę įtampą – nuolatos svyruojančią tarp tikrumo ir netikrumo.

Ši įtampa paveiki. Dėl to fotografijos poveikį galima stebėti ir už vizualaus meno ribų.

Fotografijos apraiškas muzikoje stebėjau dviejų XX a. pradžios kompozitorių Arnoldo Schönbergo ir Igorio Stravinskio kūryboje, o tiksliau jų valsuose, sukurtuose tais pačiais 1923 metais. Suobjektinto laiko idėja glūdi Schönbergo valse, kuris sukurtas remiantis serijine technika. Kompozitorius siekia aiškumo ir tikrumo muzikoje. Kaip ir fotografijoje, taip ir muzikoje tikrumo siekis sukuria priešingą efektą. Fotografijoje tuo būdu užstojama pati tikrovė ir jos autentiška patirtis, o muzikoje matome, kaip pati muzikos patirtis – klausymasis – tampa problemiškas. Aiškumas virsta netikrumu (nors šis nėra malonus, bet yra paveikus). Ne mažiau paveiki yra ir Stravinskio muzika. Tik ji apeliuoja ne į tikrumą, esantį virš muzikos, o atvirkščiai, kuria netikrumus pačios muzikos priemonėmis per netikėtas jos komponentų jungtis laike. Taip jis ieško gyvo ryšio su klausytojo muzikine patirtimi ir atmintimi.

Taigi šiame darbe matome kultūrinį netikrumo fenomeną, kaip nuolatinį tikrumo ir pagrindo ieškojimą, netikrumo tramdymą ir priėmimą. Šiuos svyravimus fiksuoja ir fotografijos medija. Ji talpina savyje viena kitai prieštaraujančias tikrumo ir netikrumo idėjas. Tai sukuria joje dinamines, kūrybines įtampas. Šias įtampas galima sąmoningai taikyti kūryboje, siekiant sukurti rezonansą žiūrovo sąmonėje, kurioje taip pat glūdi nuolatinis tikrumo poreikis ir netikrumo žaismas.

Summary

In my thesis, I explore the phenomenon of uncertainty in contemporary culture and how it relates to photography. My goal is to cast uncertainty as a line of resonance between a piece of art and the viewer, underscoring that resonance occurs only when uncertainty produced by the artwork (or the artist) concurs with that experienced by the viewer in her environment. For my purposes, I treat uncertainty as an aesthetic principle and a bigger cultural phenomenon.

Certainty comes from the Latin verb *cernere*, *cerno*, meaning to separate, discern, distinguish, perceive, comprehend, understand, resolve, conclude upon. The *un* prefix turns the meaning into its opposite. One can say, therefore, that uncertainty refers to something that is unseparated, indiscernible, undistinguishable, imperceivable, incomprehensible, unresolvable, inconclusive. In Lithuanian, the word *netikrumas* translates, literally, as *unrealness*, or absence of real knowledge. Uncertainty is therefore not the situation in which one knows nothing, it is the absence of **true** knowledge. It contains a sense that something in this reality is known, but only partially; one cannot know if what one knows is real. Uncertainty is therefore a state of “oscillation”, one where something is known and unknown at the same time.

Uncertainty as a cultural phenomenon refers us back to one of the fundamental philosophical debates that has engaged thinkers for over two millennia and that can be summed up by the question “What is real?”. The essential component of this debate is the problem of foundations. According to Plato and the tradition of Western philosophy that he spun, true being and knowledge reside beyond this world, beyond perception – they are otherworldly.

I look at this otherworldliness of certainty through the story of Don Juan. I begin with Jim Jarmusch's *Broken Flowers* (2005), a film whose plot revolves around uncertainty as defined above, as a lack of true knowledge. Jarmusch problematizes the notion of “true knowledge” when, in the beginning of the film, the hero, Don Johnston (Bill Murray), receives a letter “from nowhere”. I read it as a metaphor of the otherworldly. The letter is a promise that his son exists, although one is not entirely certain that it is the case. The rest of the story is a quest for

certainty or “true knowledge”. The film gives us a hint of viable belief in the other world and its realness. However, it ends without giving the answer, leaving the viewer with a sense of uncertainty. Why, one may ask, would a contemporary film director choose to speak about uncertainty and why, when used in an artwork, is it so suggestive and powerful?

In my analysis of *Broken Flowers*, I take Jarmusch's own claim that the film is about Don Juan having his past catch up with him, to argue that the situation of Don Johnston, the way he is and the circumstances he finds himself in, as well as his contemporaries, can be traced back to the narrative of Don Juan originating in the seventeenth century.

A survey of all the “reincarnations” of the character of Don Juan gives a sense of how this certainty-uncertainty shifted throughout the ages. The foundations-of-reality question strolls elegantly across the cultural history of the West in step with all the characters of Don Juan. Tirso de Molina's character shows us that the unreal other world is actually very real. God's laws that originate “from beyond” shape the behaviours of individuals as well as societies, everyone is bound to submit to them. The Age of Enlightenment gives us Don Giovanni, who rebels against the otherworldly. He defies its will and its rules, rejecting its sway over him. This other world starts to gradually crumble, and so does the certainty projected onto it, giving way to uncertainty and doubts about the present order as well as the past. The Romantic Age does not do away with the idea of the otherworldly, which merely takes on a different guise. Something intangible, unattainable, but something that is nonetheless tirelessly sought after, something essentially unreal – it now goes by the name of the Ideal. The unattainable is pursued through love and art, sites where one can experience moments of certainty, however fleeting. Still, Romanticism introduces important elements, withdrawal and reflection. In order to attain or even seek the Ideal, the individual must “step outside” himself (it is still mostly *himself*) as he withdraws from society; most importantly and paradoxically, however, he must also maintain a distance between himself and the Ideal. One can speculate and argue that unattainability and withdrawal is what gives birth to the indifference of Charles Baudelaire's Don Juan and, then, to ennui and irony. Bernard Shaw's John Tanner takes over ennui and indifference, accepting all the roles thrust upon him by the society and relegating concerns with the otherworldly and promises of true knowledge to his daydreams. But even in daydream,

where John Tanner's alter ego Don Juan appears, we can see an important shift, nature is elevated above metaphysics. What's worthy of knowledge are not eternal unchanging ideas, but nature itself, the "Life force". Albert Camus' *Mersault* / Don Juan recognizes the futility of his efforts to attain knowledge, calling it the absurd. The only avenue open to him is to surrender to irrationality and incognizance. Uncertainty is the only certainty that's left.

The twenty-first-century Don Juan, Don Johnston, is a nexus of all the Don Juans that came before him. Jarmusch alludes to the final (so far) stop where the lengthy journey oscillating between certainty and uncertainty has led us since the moment that the first Don Juan rejected the otherworldly, leading to gradual withdrawal from it, from oneself, one's body, and one's environment. Jarmusch's film shows a revival, completely transformed, of the idea of the otherworldly; a revival of the promise that something real can or does exist. However, as is the case with all Don Juan stories, a promise and an encounter with reality give birth the sense of uncertainty. And this sense is very certainly real. It resonates with uncertainty felt by every spectator in the theatre, with every oscillation of reality between belief, knowledge and total ignorance.

The final incarnation of Don Juan suggests that the promise of certainty still has life and power. The story also invokes the debate about the relation between man and nature. And although all the metaphysical foundations of old have been torn down, the question itself of the foundation of knowledge has not gone away. So let me continue my investigation of uncertainty with these three elements in mind: the destroyed (otherworldly) foundations, the man's intense inquiring gaze on nature, and the promise of certainty still simmering in the unconscious. I approach my investigation via photography, because it captures, perhaps better than any other medium, the inquiring gaze on nature, a promise of certainty, and a quest for it. Photography is an instrument – or, rather, a mediator – revealing further oscillations and contradictions of certainty-uncertainty. I also show how these contradictions generate dynamic tensions that spread beyond photography itself and create powerful artistic environments. As an example, I look into how photography appears in music.

In Part II of my thesis, I start with a quote from Dennis V. Lindley:

You are uncertain, to varying degrees, about everything in the future; much of the past is hidden from you; and there is a lot of the present about which you do not have full information. Uncertainty is everywhere and you cannot escape from it.

The passage contains two crucial points that I am using to advance investigation of uncertainty. First, uncertainty is a temporal aspect of things and, second, one strives to escape from uncertainty.

One of the ways to escape from uncertainty is offered by natural sciences; scientists have always looked in nature for laws that could confirm the principles of unchangeability and eternity. This is another, rational “version” of otherworldliness, one based on the laws of nature itself, onto which we projected foundations meant to protect us from uncertainty or at least to make it manageable. Isaac Newton's laws of mechanics are a prime example, building on and proving that Absolute time and Absolute space exist unchangeably and eternally. Time and space are lifted above the workings of nature. Unchangeability is the **foundation** of laws that support certainty.

This is exactly the notion of time we find in photography. According to Peter Osborne, photography contains “the idea itself that time itself might become an 'object'”. The object-ness of time in photography lies in the notion of arrested time, a single instant taken out of the stream of reality and frozen for perpetuity. Time is thus transformed from running to static. It is no longer part of the ever-changing nature, it is put beyond the reach of this streaming reality. Arrested time in photography relates to the Newtonian notion of time as absolute, unchanging, residing beyond this world. This static seat of “otherworldly” time is the foundation of natural laws, it guarantees their reality. By analogy, I argue that the impression of realness of objects, events, or environments captured by photography comes from the same idea of unchanging “otherworldly” time that is realized in a shot of arrested time.

I use the myth of Perseus to analyse the operations of photography based on the laws of unchanging time. The mythical hero is akin to the modern photographer by virtue of his mastering the petrifying gaze of Medusa who can turn everything that is living and moving into stone, not unlike the freezing gaze of the camera. The myth (and its interpretation) speaks about the element of realness in photography and the resulting power and its use. Photographic realness can be summed up in the statement “it really was”. The phrase underscores the sense of time being frozen and objectified – and the resulting promise of certainty. Upon inspection, objectification of time, and the resulting certainty, in photography turns out to be very powerful. The myth of Perseus picks out the components of this power and suggestiveness. Photography can be a “shield” sheltering one from the brutal world either directly (one can observe it through the photographic lens) or via an image which is always easier to look at than the event itself. The shield is also, potentially and actually, a weapon transforming into stone everything it is directed at, thus obstructing the immediate view or experience of the world. Photography is also a vehicle of knowledge. The fact that it captures part of the light reflected from the object and projected onto a photosensitive plate lends it great credibility. Even though this truism about photography is shaky – it evaporates upon a brushstroke or a mouse click of retouching – it continues to hold sway. Another element of the power of photography rests on objectivity with which the image is produced, which renders the photographer “invisible”. She is invisible in several ways: directly, by avoiding to be conspicuous in the environment she is photographing; and during that brief moment when light is allowed to pass through the lens onto the photosensitive plate. In both instances, as we fail to perceive the photographer, we identify our gaze with hers and so trick ourselves into seeing the event or the situation in the image as if through our own eyes. This is what makes it believable. The amalgamation of gazes in photography, moreover, enters our consciousness and affects our imagination. This way, foreign images start obstructing the individual's peculiar way of seeing the world, they can and do take away one's eyesight. The Greeks, reaching out to us from Antiquity, urge people to return the gifts from the gods, but we continue to indulge in them.

Lindley's quote above points out that uncertainty is everywhere. Let's look at how one accepts it rather than trying to escape.

For this line of argument, I use another scientific notion of time, one informed by Werner Heisenberg's "uncertainty principle" from the 1920s. It states that it is impossible to determine precisely both a particle's position and momentum at the same time. Heisenberg's uncertainty principle touches upon the question of determinism. In classical physics, which eliminates time altogether – or, rather, places it beyond or above physical phenomena – and sees nature as a clockwork mechanism, what happened in the past, clearly, determines the present and the future. The uncertainty principle unravels this causality. Instead, it infuses human reasoning with elements of surprise and unpredictability.

In this part of my thesis, I discuss the paradoxical certainty of photography that derives from uncertainty. The uncertainty comes from unpredictability which is an aspect of things unfolding in time. Certainty is an event that occurs or can occur when two (sub)consciousnesses – that of photography and that of the spectator – come together. On the one hand, photography is what enables such an event. It is what Talbot has described as nature's ability to paint itself; photography's capacity to capture with precision the smallest of details bypassing hierarchical selection of what gets in and what is left out of the image. Oftentimes, the photographer herself is surprised by finding things in the image she did not see while taking the photo. On the other hand, there is the viewer whose consciousness makes judgements about the image probabilistically. It also projects its own experience onto the image. The experience can contain anything: memories, feelings, or fears. So as the subconsciousnesses of the viewer and photography meet, there occurs (or can occur) an event. This effect is real, only it takes place here and now, rather than in some objective detached otherworldly place. The Barthesian *punctum* is a good case in point, an event when photography's effect on the viewer occurs thanks to fragments of memory that are unexpectedly summoned. This is, however, but one of many different opportunities to experience certainty through photography or the photographic image. It can come via a carefully composed shot, while the viewer falls back not on her memories, but on imagination that can discover in the image unexpected rhythmic patterns or

play of abstract light. I use this “method” in the video piece *Hyphen*. I leave it up to you, dear reader, to see how it works.

So we see in the medium of photography the overlapping of these two layers of reality perception. There is the objectified time that underlies photographic certainty, but also a space open to probabilities and accidents where a different kind of certainty of photographic impact can and does play out. These distinct layers within the medium build creative dynamic tensions that constantly oscillate between certainty and uncertainty.

This tension is powerful. Which is way the impact of photography stretches even beyond visual arts.

I study the impact of photography in music by looking at works of two early-twentieth-century composers, Arnold Schönberg and Igor Stravinsky, namely, two waltzes composed in 1923. The idea of objectified time is perceptible in Schönberg's waltz composed using his serialist technique. The composer seeks clarity and certainty in music. Just like in photography, the quest for certainty in music gives rise to the opposite effect. In photography, the result is the obstruction of reality itself, its authentic experience, while in music, the very experience of music – listening to it – becomes problematic. Clarity gives way to uncertainty (even though it is powerful). Stravinsky's music is no less powerful, although rather than appealing to certainty, it seeks, on the contrary, to create uncertainties with musical agents, through unexpected links between them, through disrupting linear and historical time in them, thus looking for a living connection with the listener's musical experience and memory.

Cultural history, therefore, attests to the ever-recurring oscillation between certainty and uncertainty. There are attempts to tame uncertainty, and there are others to accept it. These oscillations are captured by the photographic medium. It contains within itself the contradictory notions of certainty and uncertainty which create dynamic, creative tensions. An artist can consciously make use of these tensions in order to have their work resonate with the viewer whose consciousness, too, is a site of the unending play of uncertainty and the desire for its opposite.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Adorno, T.W. *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster, London, New York: Continuum, 2007.

Barthes, R. *Camera lucida*, vertė Agnė Narušytė, Kaunas: Kitos knygos, 2012.

Batchen, G. *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

Batchen, G. *Each Wild Idea. Writing Photography History*, London: Routledge, 2000.

Bate, D. *The Key Concepts of Photography*, second edition, London, Oxford, New York, New Delhi: Bloomsbury, 2016.

Baudelaire, Ch. „Don Žuanas pragare“, in: *Servus, Madonna. Mažoji meilės antologija*, sudarė, vertė Sigitas Geda, Vilnius: Meralas, 2000.

Baudelaire, Ch. „The Salon of 1859“, in: *Selected Writings on Art and Artists*, edited, translated by P. A. Cahrvet, New York: Cambridge University Press. 2010.

Baudelaire, Ch. *The Flowers of Evil*, translated by James N. McGowan, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Bauman, Z. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press, 2007.

Belting, H. *An Anthropology of Images. Picture Medium Body*, translated by Thomas Dunlap, New Jersey: Princeton University Press, 2011.

Bernstein, L. *Unanswered Question, Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1976.

Camus A. *Rinktinės esė*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

Camus, A. *L'Étranger*, ed. Ray Davidson, London, New York: Routledge, 1988.

Camus, A. *Svetimas*, vertė Laima Repšytė, Vilnius: Baltos lankos, 2005.

Cliff E. and Keefe S., ed., *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

- Fisher Lichte, E. *History of European Drama and Theater*, translated by Jo Riley, London: Routledge, 2002.
- Flusser, V. *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015
- Freud, S. *Uncanny*, perspausdinta *Sammlung, Funfte Folge*, translated by Aliv Strachey.
- Frizot M. *A New History of Photography*, ed., Koln: Konemann, 1998.
- Heisenberg, W. *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, London: Penguin book.
- Herbert, Martin, *The Uncertainty Principle*, Berlin: Sternberg press, 2014.
- Huberman, G. D. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008.
- Kembel, S. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester, New York: Manchester University Press.
- Kolakowski, Leszek, *Metafizinis siaubas*, vertė Alvydas Jokubaitis, Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, Amžius, 1993.
- Kunas, N. *Senovės Graikijos legendos ir mitai*, vertė Bronius Saulis, Vilnius: Alma littera, 2003.
- Lindley, D. *Uncertainty: Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*, USA: Anchor Book, 2007.
- Lindley, D. V., *Understanding Uncertainty*, New Jersey: Wiley & Sons, Inc., Hoboken, 2006.
- Lister, M. „Photography in an Age of Electronic Imaging“, in: *Photography: A Critical Introduction*, third edition, edited by Liz Wels, London, New York: Routledge, 2004.
- Lucretius, *The Nature of Things*, translated by William Ellery Leonard, [interaktyvus] <http://www.gutenberg.org/files/785/785-h/785-h.htm>, žiūrėta 2015-05-20.
- Maimon, V. *Singular Images, Failed Copies*, London, Minneapolis: University Minnesota Press, 2015.
- Osborne, P. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013.
- Palmer, S. E. *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge, Massachussets, London: MIT Press, A Bradford Book, 1999.
- Platonas, *Kratilas*, vertė Mantas Adomėnas, Vilnius: Aidai, 1996.

Prigogine I., Stengers, I. *The End of Certainty. Time, Chaos, and the New Laws of Nature*, New York, London, Toronto, Sydney, Singapore: The Free Press, 1997.

Sabolių, K. *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.

Sabolių, K. *Įsivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014.

Serpell, C. Namwali, *Seven Modes of Uncertainty*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2014.

Shaw, G. B. *Man and a Superman. A Comedy and a Philosophy*, [interaktyvus] <http://www.sandroid.org/GutenMark/wasftp.GutenMark/MarkedTexts/mands10.pdf>, žiūrėta 2017-04-17.

Sontag, S. *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Stravinsky, I. „Some Ideas about My Octour“, in: Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, Berkeley: University of California Press, 1966.

Sverdiolas, A. *Steigtis ir sauga*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.

Talbot, F. *The Pencil of Nature*, London: Logman, Brown, Green & Logman, 1844, [interaktyvus] https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf, žiūrėta 2017-08-21.

Till, N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*, W. W. Norton & Company, 1996.

Wolff, J. *Aesthetics of Uncertainty*, New York: Columbia University Press, 2008.