

Atvaizdo paradoksai: vaizdinis ar postsekuliarus posūkis?

Vaiva Daraškevičiūtė

Vilniaus universiteto Filosofijos fakulteto
Filosofijos institutas
Universiteto g. 9, LT-01513 Vilnius
vaiva.daraskeviute@fsf.vu.lt
<https://orcid.org/0000-0003-3231-4103>

Santrauka. Straipsnyje analizuojama religijos ir meno sąveika, susitelkiant į šiuolaikinės vizualumo teorijas, konkrečiai į Davido Freedbergo, Thomo Williama Mitchello, Horsto Bredekampo formuluojamą atvaizdo vitališkumo apibrėžimą. Teigiama, kad šių autorių atvaizdo vitališkumo sampratoje akcentuojamas betarpiško tikėjimo (*pathos* prasme) aspektas leidžia kalbėti apie postsekuliarų vaizdinio posūkio pobūdį. Straipsnyje atsispiriama nuo konkrečios situacijos vienoje Vilniaus bažnyčių, kai originali menininkės Ksenijos Jaroševaitės sukurta Švč. Mergelės Marijos skulptūra tikinčiųjų reikalavimu buvo išnešta iš bažnyčios, o jos vietoje galiausiai įkurdinta plačiai tiražuojamos, 1864 m. prancūzų skulptoriaus Josepho-Hugueso Fabischo sukurtos Lurdo Švč. Mergelės Marijos skulptūros kopija. Šis atvejis traktuojamas kaip pavyzdinis, atvaizdo paradoksalumą atskleidžiantis modelis, kai estetinio vertinimo pojūtį užgožia neįsisąmonintas atvaizdo galios pripažinimas. Straipsnyje nagrinėjama ontologinio atvaizdo statuso problema pažymint, kad į atvaizdo vitališkumo sampratą įtraukta atvaizdo emancipacijos sąlyga veda prie neįtakos būseną provokuojančių klausimų, susijusių su tokiomis fundamentaliomis skirtimis kaip kūrėjo–atvaizdo arba gyvybės–artefakto priešpriešos.

Pagrindiniai žodžiai: atvaizdas, atvaizdo vitališkumas, neįtaka, vaizdinis posūkis, postsekuliarumas.

Paradoxes of an Image: A Pictorial or Postsecular Turn?

Abstract. The article discusses the interaction between religion and art, focusing on contemporary visual theories, especially on the concept of vitality of image, formulated by such authors as David Freedberg, Thomas William Mitchell and Horst Bredekamp. The article states that the aspect of immediate fate (in the sense of pathos), which is emphasized in the concept of vitality of image, opens up the possibility to discuss the postsecular approach of the pictorial turn (Mitchell). The article recalls a recent situation in one of the Vilnius (Lithuania) churches, when the original sculpture of St. Virgin Mary, created by Lithuanian artist Ksenija Jaroševaitė, was replaced by the copy of widely circulated sculpture of St. Mary of Lourdes, originally

Padėka. Straipsnis parengtas pagal projekte „Postsekuliarus būvis“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. DOTSUT-21 (09.3.3-LMT-K-712-01-0085)/LSS-25000-55). Straipsnio autorė taip pat labai dėkoja Ksenijai Jaroševaitėi, Tomui Sodeikai, Bažnytinio paveldo muziejui ir Vilniaus Pal. Jurgio Matulaičio parapijos bendruomenei už leidimą panaudoti aptariamų atvaizdų nuotraukas.

Received: 10/9/2022. Accepted: 18/10/22

Copyright © 2022 Vaiva Daraškevičiūtė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

created in 1864 by French sculptor Joseph-Hugues Fabisch, at the request of the churchgoers. In the article the latter situation also serves as a representative model, revealing the paradoxicality of an image, when the aesthetic judgement is changed by the unreflected recognition of the power of the image. The article discusses the problem of the ontological status of an image, admitting that the condition of emancipation of the image implicated in the concept of its vitality leads to the condition of the uncanny and questions related to such fundamental controversies as distinctions between creator and image or vitality and artefact.

Keywords: image, vitality of image, uncanny, pictorial turn, postsecularity.

Įvadas

Prieš keliolika metų vienoje Vilniaus bažnyčių nutiko nemažai dėmesio Lietuvos kultūrinėje bendruomenėje sulaukęs įvykis – parapijiečiai iš Palaimintojo Jurgio Matulaičio bažnyčios tiesiogine prasme išnešė klebono Medardo Čeponio užsakymu specialiai tai erdvei menininkės Ksenijos Jaroševaitės sukurtą Švč. Mergelės Marijos skulptūrą. Savo poelgį parapijiečiai aiškino argumentuodami, kad Jaroševaitės kūrinio akivaizdoje jie negali melstis. Mūsų kultūriniame diskurse ši naujojo ikonoklazmo istorija pagarsėjo kaip iliustratyvus atvejis, reprezentuojantis sudėtingus šiuolaikinio meno kelius į bažnyčias (Jačėnaitė 2019).



Ksenija Jaroševaitė. Švč. Mergelė Maloningoji. © Bažnytinio paveldo muziejus

Visgi reikia pažymėti, kad su panašaus pobūdžio prieštaringomis situacijomis susiduriama toli gražu ne vien Lietuvoje. Vakaruose jau kuris laikas diskutuojama dėl šiuolaikinės

religinėse erdvėse vyraujančio atsainaus požiūrio į vizualinį tikėjimo turinių medijavimą¹. Renesanso epochoje bažnyčios puikavosi novatoriškiausiais to meto meno pasiekimais, o šiandien turime visiškai priešingą situaciją, kai šiuolaikinis sakralusis menas, išskyrus nedažnas išimtis, užima vietą meno teritorijos paribyje, o religinių atvaizdų funkcija faktiškai apsiriboja tradicijos patvirtintų siužetų tiražavimu. Be abejo, šioje situacijoje nesunku atpažinti sekularizacijos epochai būdingą religijos ir meno atsiskyrimo simptomatiką. Visgi panašu, kad čia taip pat galima įžvelgti ne mažiau fundamentalią problemą, kuri tiesiogiai susijusi su religinio atvaizdo specifika Vakarų kultūroje. Krikščionybė ne tik yra vienintelė monoteistinė religija, pripažįstanti Dievo atvaizdą, tačiau sykiu jau pačioje krikščioniškojoje teologijoje implikuotas santykio tarp atvaizdo ir provaizdžio paradoksas, matomas visų pirma Kristaus figūroje Dievui įsikūnijus žmogiškuoju pavidalu. Kaip žinoma, VIII a. vykusiame II Nikėjos susirinkime šis paradoksas padėjo išteisinti ikoną, aiškinant ją ne kaip tiesioginį Dievo atvaizdą, kas galėtų būti interpretuojama kaip stabo garbinimas, bet kaip nuorodą į šventybę. Taigi tikėjimo sferoje atvaizdų legitimavimas yra tapęs integralia bent jau katalikiškosios krikščionybės tradicijos dalimi. Vis dėlto svarbu pabrėžti ir tai, kad pagrindžiant religinio atvaizdo reikalingumą, kartu buvo įtrauktas ir savotiškas estetinės askezės reikalavimas – ikona buvo išteisinta ne dėl meninių-vizualinių savybių, bet tik kaip tarpininkė, kaip nuoroda į dieviškumą.

Atsižvelgiant į tai, kokie kūriniai šiandien matomi religinėse erdvėse, tenka pripažinti, kad neretai šis estetinės askezės reikalavimas pereina į savotišką estetinį atsainumą, besireiškiantį tuo, kad ignoruojami svarbiausi šiuolaikiniam menui būdingi principai. Atrodytų, kad minėtas Palaimintojo Jurgio Matulaičio bažnyčioje nutikęs įvykis taip pat patenka į šią kategoriją, ypač prisiminus, kad toje pačioje vietoje, kuri pradžioje buvo skirta originaliam Jaroševaitės darbui, galiausiai buvo pastatyta plačiai tiražuojamos, 1864 m. prancūzų skulptoriaus Josepho-Hugueso Fabischo sukurtos Lurdo Švč. Mergelės Marijos skulptūros kopija. Tokiu būdu susiklosčiusi įvykių seka leidžia kelti prielaidą, kad pagrindinė Jaroševaitės sukurtos Švč. Mergelės Marijos skulptūros „išvaymo“ priežastis buvo jos neatpažįtamumas – kitaip tariant, bažnyčios erdvėje tikintiesiems reikėjo ne meniškai paveiklus kūrinių, bet tokio šventosios atvaizdo, kuris būtų įprastas ir savas. Taigi, nors čia išties esama religijos ir meno išsiskyrimui būdingų prieštarų², sunku ignoruoti ir akivaizdžiai pastebimą prieraišumą konkrečiam atvaizdai – tokiam, „priešais kurį galima melstis“. Kitais žodžiais, regis, kad situaciją, kai originalus meno kūrinys pakeičiamas plačiai tiražuojamos vos ne religiniu kiču virtusios skulptūros³

¹ Šią problemą išsamiai analizuoja Jamesas Elkinsas savo knygoje *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (Elkins 2004).

² Daugiau šia tema žr. Daraškevičiūtė 2020.

³ Nepaisant prieštaringo Lurdo Švč. Mergelės Marijos skulptūros vertinimo estetiniu požiūriu, būtina pripažinti, kad tai (pasitelkus frydbergišką terminologiją) itin galingas ir paveikus atvaizdas. Verta prisiminti, kad garsiam to laikotarpio Prancūzijos menininkui Fabischui buvo patikėta sukurti Švč. Mergelės Marijos skulptūrą tiesiogiai remiantis Šv. Bernadetos pasakojimais apie Lurdo apylinkėse patirtus regėjimus, taigi šiuo atveju kūrimo procese šventybės prezencija buvo netgi labai artima ir akivaizdi. Ir nors, kaip pasakoja tradicija, pati Šv. Bernadeta buvo nusivylusi tuo, kad kūrinys

kopija, galima aiškinti ir kaip atvejį, kai atvaizdą lydintis jausminis atsakas užgožia estetinio vertinimo pojūtį.



Lurdo Švč. Mergelė Marija (Joseph-Hugues Fabisch, 1864), kopija Vilniaus Pal. Jurgio Matulaičio bažnyčioje. © Vilniaus Pal. Jurgio Matulaičio bendruomenė

Arba, kaip pasakytų praėjusio amžiaus paskutiniame dešimtmetyje išskirtinio humanitarų dėmesio susilaukusios knygos *Atvaizdų galia* autorius Davidas Freedbergas, blaivų ir nesuinteresuotą estetinį vertinimą šiuo atveju išstumia aistringas tikėjimas atvaizdo galia. Kaip teigia Freedbergas, tiek ikonoklazmas, tiek jausmingas atvaizdų poreikis kyla ne iš priešingų intencijų, bet atvirkščiai – yra dvi tos pačios monetos pusės. Abiem šioms intencijoms, anot Freedbergo, būdinga, kad atvaizdas priimamas ne kaip plokščias tikrovės atspindys, bet kaip tam tikru veikimu ir galia disponuojanti grėsminga arba maloninga esybė (Freedberg 1989: 407–428). Taigi, remiantis Freedbergu, panašu, kad minėtą įvykį, kai bažnyčioje buvo įkurdinta Lurdo Švč. Mergelės Marijos kopija, galima traktuoti ne vien kaip meninio išprusimo stoką ar kompromisinį sprendimą, bet ir kaip (nebūtinai įsisąmonintą) atvaizdo galios pripažinimą.

reprezentuota figūra ne itin panaši į jai pasirodžiusiąją Švč. Mergelę Mariją, Fabischo skulptūra plačiojoje visuomenėje buvo sutikta itin palankiai ir šiandien jau yra tapusi tam tikra prasme ikoniniu Švč. Mergelės Marijos atvaizdu.

Atvaizdo galios problema, arba postsekuliarus vaizdinio posūčio pobūdis

Šiuolaikinių vizualumo studijų lauke dirbantys teoretikai atkreipia dėmesį, kad mūsų kultūroje meno kaip savito fenomeno svarbą įprasta sieti su estetinio vertinimo kriterijais, o tai reiškia ir su gana inertišku bei nuo daugelio šalutinių veiksnių priklausančiu meno kritikos mechanizmu. Šiuo būdu steigama griežta skirtis tarp elitinio galerijose bei muziejuose eksponuojamo meno ir mūsų epochoje progresyviai besidauginančių atvaizdų, kurie neatitinka estetinių, kūriniams taikomų kriterijų, taigi meno institucijų, formuojančių ir bendrąją visuomenės opiniją, požiūriu, iš anksto nuteisiami kaip nereikšmingi ir beverčiai.

Kita vertus, čia esama ir atvirkštinės dinamikos, kuri neretai lieka pražiūrėta. Jau minėto Freedbergo įsitikinimu, į muziejų ar kitą meno erdvę patekęs kūrinys patiria savotišką neutralizaciją, susijusią su tuo, kad eksponuojamo kūrinio galia redukuojama vien į estetinio pasigėrėjimo funkciją. Kaip teigia šią situaciją komentuojantis Freedbergas:

Geriausią meną mes patalpiname muziejuose. Arba išplečiant šią mintį iki kraštutinės ribos, tai, kas patenka į muziejus, būtinai yra menas. Žinoma, nepatogus ar drumsčiantis ramybę atvaizdas nėra menas. Toks atvaizdas, kuris mus galingai pažadina, giliai sukrečia, muziejuje neturi vietos. Kad ir kas tai būtų – pornografija, kultinis atvaizdas, stebuklinis atvaizdas arba plakatas, reklama. Atvaizdai, kurie labiausiai paveikūs, nėra įsileidžiami į muziejus. Jie yra labiausiai paveikūs ta prasme, kad apeliuoja į mūsų žemuosius jausmus (Freedberg 1989: 424–425).

Kaip matome iš šios citatos, Freedbergo požiūriu, atvaizdo galia yra atvirkščiai proporcinga estetiniam jo vertinimui. Vis dėlto kyla klausimas, kaip suprasti Freedbergo žodžius, kad paveikūs atvaizdai, kurių amplitudei jis priskiria tokius, atrodytų, priešingos prigimties fenomenus kaip kultinis menas ir pornografija, apeliuoja į žemuosius mūsų jausmus? Panašu, kad šį pastebėjimą būtų galima traktuoti kaip ironišką atsaką racionalistinei filosofijos tradicijai, kurioje įprasta jausmą (*pathos*) subordinuoti mąstymui (*logos*). Šiuo požiūriu itin paranku prisiminti Georgą Wilhelmą Friedrichą Hegelį, kuris vienas pirmųjų Vakarų mąstyme susiejo meno (ne)galia su ikirefleksyvioje sąmonėje vykstančiu įtikėjimu kūrinio reprezentuojama tikrove, sykiu fiksuodamas situaciją, kad šis betarpiškas tikėjimas jau tapęs prarastu. Nors, reikia pripažinti, Freedbergas nemini Hegelio tiesiogiai, tačiau tai, kaip jo teorijoje apibrėžiama atvaizdo galia, diagnozuojamos šiuolaikinės ikonoklazmo apraiškos ir išskleidžiamas aistringo tikėjimo atvaizdais aspektas, kelia nemenkų asociacijų su tuo, ką galėtume pavadinti savotišku *contra Hegel* judesiu.

Kaip žinoma, savo *Estetikos* paskaitose, kurias skaitė XIX a. antrajame dešimtmetyje, Hegelis, atrodytų, visiems laikams susitvarkė su tikėjimo atvaizdais problema, išsakydamas verdiktą, kad modernybės žmogus yra atsparus kūriniuose matomų dalykų poveikiui. Hegelis konstatavo meno pabaigą (arba kaip kai kada sakoma – meno mirtį), kuri, jo požiūriu, ištinka dėl to, kad sekuliarizacijos procese praradęs gebėjimą veikti betarpiškai, meno kūrinys tampa vis labiau priklausomas nuo refleksijos. Hegelis teigia:

Menas, aukščiausiame savo pakilimo taške, mums yra ir išliks praeties dalykas. Šia prasme jis mums prarado savo autentišką tiesą ir gyvybingumą – veikiau, persikėlė į mūsų idėjas, užuot išlaikęs ankstesnį reikalingumą tikrovei ir užėmęs aukščiausią vietą joje. Tai, kas mus dabar jaudina mene, nėra vien betarpiškas gėrėjimasis, bet taip pat ir mūsų sprendinys, kadangi pajungiamo savo intelektualiniams svarstymams meno kūrinio turinį ir jo manifestavimosi būdus, taip pat ir jų abiejų tinkamumą arba netinkamumą. Taigi meno filosofija mūsų dienomis dar reikalingesnė nei epochose, kai menas pats savaime kaip menas parūpindavo visišką pasitenkinimą. Menas kviečia intelektualiniams svarstymams, bet ne tuo tikslu, kad būtų atkurtas, tačiau tam, kad filosofškai būtų pažinta, kas menas yra (Hegel 1988: 11).

Taigi, anot Hegelio, mes jau nebepriklaupiame priešais šventųjų atvaizdus⁴, nes nebetikime jų tikrumu – kitaip tariant, jų galia, jų paveikumas mums yra virtęs negalia. Vis dėlto, kaip tenka konstatuoti šiandien, išvartyta pro duris, tikėjimo atvaizdais problema, panašu, yra grįžusi pro langą. Nors esame linkę ignoruoti atvaizdų daromą poveikį, įsivaizduodami, kad vien racionalumu nepasižyminčius individus galėtų įtikinti mene ir mus supančiuose atvaizduose regimi dalykai⁵, tačiau mūsų šiuolaikinė, sekuliari kasdienybė pateikia daugybę pavyzdžių (kaip minėtas prieraišumo Lurdo Švč. Mergelės Marijos atvaizdai atvejais), kurie visgi liudija ką kita.

Reikia pasakyti, kad Freedbergo pozicija „įsirašo“ į šiuo metu itin aktualų vizualumo tyrimų lauką, kuriam atstovaujantys teoretikai, tokie kaip Thomas Williamas Mitchellas, Georgas Didi-Hubermanas, Horstas Bredekampas ir kt., jau ne pirmą dešimtmetį ragina išsamiau apmąstyti prieštarą, neretai veikiau emocijomis ir tikėjimu, o ne racionalumu pagrįstą santykį su atvaizdais, teigdami, kad šiandienos tikrovėje mūsų vizualinis neraštingumas, besireiškiantis negalia priimti atvaizdą kaip atvaizdą, tampa nemenku iššūkiu. Svarbu pažymėti, jog šiuolaikinėse vizualumo teorijose linkstama laikytis požiūrio, kad jausmingo tikėjimo (antikinio termino *pathos* prasme) tendencija reiškiasi ne vien santykyje su išskirtinai religinio pobūdžio atvaizdais, tačiau yra tapusi bendru bruožu, charakterizuojančiu mūsų laikmečio individo laikyseną vizualinės aplinkos atžvilgiu. Taigi galima teigti, kad šiuo atveju atvaizdo problema turėtų būti svarstoma dvejopoje perspektyvoje. Viena vertus, čia iškyla poreikis naujai reflektuoti ir suprasti atvaizdą kaip tokį – reikia pripažinti, kad ši intencija šiandienos kultūriniam diskurse gana ryški bei įvardijama skirtingais, bet iš dalies sinonimiškais piktorinio, ikoninio ar vizualinio posūčio pavadinimais⁶. Kita vertus, kaip matysime, siekis performuluoti atvaizdo sampratą

⁴ Kaip teigia Hegelis, „[N]ors mums gali atrodyti puikūs graikų dievų atvaizdai ir tobulai atvaizduoti Šventasis Tėvas, Kristus ir Marija, visgi to nepakanka, kad kauptumės prieš juos ant kelių“ (Hegel 1988: 103).

⁵ Freedbergas tokią mūsų laikais paplitusią nuostatą komentuoja ironiškai: „Mes suskirstome tuos, kurie, kaip mums atrodo, laikosi kitokios nuomonės: bepročius, moteris, vaikus ir iš principo mažiau išsilavinusius žmones (ypač pirmąsias ir beraščius). Jie visi pernelyg imlūs primityviam ir lengvam atvaizdų žavesiui, jų galiai ir vilionėms. Bepročio pavyzdys pakankamai tiesmukas, bet verta jį įtraukti siekiant suprasti, kaip giliai panašūs teiginiai yra įsišakniję. Manoma, kad tik moterys ir prastuomenė gali būti suvilioni pigaus grožio (vulgarių spalvų, ornamentų, papuošalų ir jausmingumo bendrai paėmus), o ne subrendę, atsiriboti pajėgiantys vyrai“ (Freedberg 1989: 424).

⁶ Žr. Mitchell 1994; Boehm 1994; Jay 2002: 87–92.

neišvengiamai veda prie supratimo, kad vis labiau intensyvėjančio vizualinės produkcijos srauto laikais jau nebegalime akiai laikytis dar Apšvietoje numatyto kurso, ignoruodami tai, kad mūsų sąveiką su atvaizdais dažnu atveju tikėtų apibrėžti ne tiek blaivaus racionalumo, kiek nesąmoningumo ir betarpiško tikėjimo kategorijomis. Taigi, žvelgiant šiuo kampu, atvaizdo problemą reikėtų kontekstualizuoti jau ne vizualumo kryptį nurodančio, bet postsekuliarus posūkio perspektyvoje, nes šiuo atveju akcentas būtų dedamas pastaraisiais dešimtmečiais vizualumo studijų problematikoje išsakomam poreikiui pripažinti (ir vėl) atvaizdų intersubjektyvumą bei vitališkumą.

Atliepdamas šį poreikį, vokiečių meno istorikas ir vizualumo tyrinėtojas Horstas Bredekampas siūlo traktuoti atvaizdą ne kaip pasyvų objektą ar produktą, bet kaip veikėją. Knygoje *Theorie des Bildakts* Bredekampas aiškina savo intenciją kviesdamas atvaizdo veikimą matyti pagal analogiją su Johno Longshaw Austino suformuluota performatyvaus kalbos akto teorija. Bredekampas teigia:

Nauja čia siūloma prieiga lokalizuoja atvaizdą ne toje vietoje, kuri anksčiau buvo okupuota žodžio, bet toje, kurioje buvo kalbėtojas. Atvaizdas yra, trumpiau tariant, ne instrumentas, bet veikėjas – iš tiesų „pirmasis judintojas“, protagonistas. Taip suprantamo atvaizdo veikimas perima dinamiką, būdingą santykiui tarp kalbos akto ir jo socialinės, politinės bei kultūrinės aplinkos, tačiau savo išėjties tašką jis atranda latentiniame atvaizdo gebėjime išjudinti žiūrovą (Bredekamp 2018: 33).

Bandant išsamiau suprasti, ką reiškia šioje citatoje minimas „latentinis atvaizdo gebėjimas išjudinti žiūrovą“, verta atkreipti dėmesį, kad pagrindiniu Bredekampo *Bildakt* teorijos *moto* tampa Leonardo da Vinci raštuose rasta remarka, kuria Leonardo apibūdina statulas, bažnyčiose įprastai stovėjusias uždengtas ir atidengiamas tik tam tikrų religinių ceremonijų metu. Kaip išpėja Bredekampo cituojamas Leonardo, tokia statula tarsi sako: „Neatideng manęs, jei tau svarbi laisvė, nes mano veidas yra meilės kalėjimas“ (Bredekamp 2018: 4). Bredekampo požiūriu, šie Leonardo žodžiai puikiai atskleidžia situacijos, kurioje atsiduria priešais atvaizdą stovintis žmogus, dviprasmiškumą: palikus kūrinių uždengtą, laisvė bus išsaugota, nors dėl to teks paaukoti galimai ypatingą patirtį, tačiau jei bus rizikuojama dėl šios patirties, tikėtina, kad tai negrįžtamai paveiks atvaizdą atidengusio asmens autonomiją. Reikšminga, kad šiame pavyzdyje kalbama apie sakraliuosius atvaizdus – tokius, kurių paskirtis išeina už estetinio vertinimo rėmų. Kitas, Bredekampui ne mažiau svarbus aspektas yra tas, kad Leonardo aprašomi atvaizdai kreipiasi pirmuoju asmeniu – jie pristatomi kaip subjektai, turintys galią veikti. Vis dėlto aišku, kad šio veikimo pobūdis yra paradoksalus – tai yra performatyvus aktas, kurio veikimas susijęs ne su paties atvaizdo mobilumu, bet su inspiravimu poryčių, kurie įvyks jį pamačiusio asmens sąmonėje ir kurie, kaip teigia Bredekampas, gali atnešti netikėtų padarinių. Taigi čia parodomas dialektinis sąveikos su atvaizdu mechanizmas, kai viename taške turime atsidavimą atvaizdo galiai, o priešingame – atsisakymą pamatyti atvaizdą, siekiant išvengti poveikio, kuriam galėtų turėti įtakos jo generuojamas gestas. Abiem atvejais išlaikomas atvaizdai priskiriamas galios nekvestionuojamumas.

Kita vertus, Federico Vercellone, kuris parašė įvadą itališkam Bredekampo knygos vertimui, atkreipia dėmesį, kad minima Leonardo remarka čia svarbi ne vien tuo, kad aprašo individualiame plane vykstančią santykio su atvaizdu dinamiką, bet taip pat ir tuo, kad tampa vykusia metafora, padedančia atverti platesnę kultūrinę ir istorinę perspektyvą, kurioje išryškėja sekuliarizacijos proceso įtaka besikeičiančiam atvaizdo supratimui (Vercellone 2015: XI–XIX). Kitaip tariant, jei seksime Vercellone'ės pasiūlyta interpretacija, atvaizdo sekuliarizacijos tendencija šiuo atveju reikštųsi kaip trečiasis kelias, kuris nenurodytas Leonardo remarkoje, tačiau kurį pasirenka modernybė – šis kelias veda į atvaizdo galios neutralizavimą (tariamą), ignoruojant jo vitališkumą ir redukuojant išskirtinai į estetinį objektą. Pritaikius šią interpretaciją Leonardo minimoms skulptūroms, tai turėtų reikšti permanentinį jų atidengimą ir iškėlimą į galerijos erdvę. Visgi, kaip pasitelkęs įvairiausių istorinių pavyzdžių, kurie varijuoja nuo seniausių laikų iki šiandien, parodo Bredekampas, demitologizuojančios Apšvietos strategijos ne tik kad nesukuria atsparumo atvaizdams, bet dargi pats modernusis mokslas, aiškindamas tikrovę, yra priverstas pasitelkti atvaizdų *energeia*⁷.

Kita vertus, akivaizdu, kad aplinkybė, jog atvaizdai buvo ir yra naudojami mokslinės eksplikacijos tikslams, jokiū būdu nesukuria skaidrumo pačių atvaizdų atžvilgiu. Kaip teigia Bredekampas, ontologinė atvaizdų sankloda tokia gluminanti, kad ją sudėtinga išgliaudyti ne vien skubrų žvilgsnį metusiam neįsipareigojusiam stebėtojiui, bet ir kur kas intensyvesnei mąstymo jėgai. Apibūdindamas šį aspektą jis teigia: „[...] žmogaus sukurti objektai, nors jie yra artefaktai, turi savo gyvenimą. Ši aplinkybė dėl savo paradoksalios struktūros tokia keista ir neįauki, kad vos pradėję apie tai mąstyti, esame tiesiog išmušami iš vėžių“ (Bredekamp 2018: 74). Kaip matome, šioje citatoje Bredekampas atkreipia dėmesį į keletą momentų – viena vertus, jis pažymi, kad tai, jog atvaizdai „turi savo gyvenimą“, sąlygoja jų emancipaciją, taigi tampa savotiškos atvaizdų ekosistemos prielaida; ir antra, atvaizdų savarankiškumo galimybė, kurią neišvengiamai konfrontuojame (jei vis dėlto keliame klausimą apie atvaizdų poveikį ir jų ontologinį statusą) veda į nerimo ir neįaukos būseną.

Ontologinis atvaizdo matmuo: neįaukos patirtis

Tačiau apie kokio pobūdžio neįauką čia užsimena Bredekampas ir kaip atvaizdai gali išprovokuoti panašią būseną? Aiškinantis šį momentą, ne pro šalį prisiminti žymiąją 1919 m. Sigmundo Freudo esė „*Das Unheimliche*“, kurią Freudas pradeda pastebėjimu, kad neįauka visų pirma yra estetinė kategorija, tačiau išsyk pažymi, jog specifiniai estetikos tyrinėjimai šią sritį paprastai palieka nuošalyje. Vokiečių kalbos žodį *unheimlich* Freudas apibrėžia per priešingumą tokiems terminams kaip *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* (įaukus,

⁷ Tiek šioje savo knygoje, tiek kitose (pavyzdžiui, Bredekamp 2005; Bredekamp 2007) Bredekampas ypač daug dėmesio skiria vizualumo svarbai tikslųjų mokslų raidoje. Bredekampas pabrėžia: „Panašu, kad be ikoninio elemento būtų buvę neįmanoma pasiekti šiuolaikinės Apšvietos“ (Bredekamp 2018: 7).

naminis, pažįstamas), išvesdamas nejaukos ryšį su tuo, kas nėra pažįstama ir artima. Savo analizę Freudas pradeda prisimindamas vokiečių psichologo Ernsto Jentscho straipsnį „*Zur Psychologie des Unheimlichen*“ (1906), kuriame šis esmine nejaukos atsiradimo sąlyga įvardija intelektualinį netikrumą, kylantį, pavyzdžiui, susidūrus su tokiais fenomenais kaip vaško figūros, tikroviškai atrodančios lėlės ir pan. Kaip teigia Freudo tekste cituojamas Jentschas, panašaus pobūdžio figūrų akivaizdoje suabejojama, „ar pažiūrėti gyva esybė yra gyva, ir, priešingai, ar negyvas daiktas vis dėlto nėra gyvas“ (Freud 2011: 350). Komentuodamas Jentscho poziciją, Freudas nesutinka su jo pasiūlyta tiesiogine sąsaja tarp nejaukos ir intelektualinio netikrumo, tačiau vis dėlto priima Jentscho prielaidą, kad šią būseną sukelia abejonė, kurios pagrindas yra ontologinis atvaizdų (vaizdinių) arba įsitikinimų (ne)patikimumas. Freudas teigia: „Taigi čia kalbame vien apie tikrovės patikimumą, apie materialios realybės klausimą“ (Freud 2011: 350). Remdamasis šia prielaida Freudas išskiria dvi esmines nejaukos susiformavimo sąlygas – jo požiūriu, nejauka susijusi arba su infantiliškų kompleksų išstūmimu, arba su primityviųjų animistinių tikėjimų įveikimu⁸. Pažymėtina, kad abiem Freudo paminėtais atvejais nejauka iškyla kaip likutis, kurio neįmanoma racionalizuoti, tai – nevalinga grįžimo į ikiracionalų būvį (individualiame plane – vaikystę, kolektyviniame – archajišką animistinę kultūrą) patirtis. Kitaip tariant, tokia patirtis, kuri atveria šešėlinę tikrovės pusę ir atliepia savotišką ontologinio įstrigimo jauseną, kai išsikraipo įprastinės koordinatės, apibrėžiančios tikrovės bei fikcijos lygmenis, o racionalūs tikrovės paaiškinamai ima atrodyti nelyg saviapgaulė.

Nagrinėdamas sekularizuoto modernybės individo sąmonei būdingą dialektiką, kai iš racionalaus tikrovės matymo tarytum be aiškios priežasties nuslystama į neadekvačią nejaukos būseną, Freudas kviečia prisiminti Romantizmo epochos rašytojo Teodoro Ernsto A. Hoffmano apsakymą „Smėlio žmogus“ (ši kūrinį savo tekste apie nejauką nurodo ir Jentschas). Hoffmano apsakyme gausu nevienareikšmės vizualinės simbolikos ir metaforų⁹, taigi ne pro šalį bendrais bruožais prisiminti jame pasakojamą istoriją, kurios protagonistas yra to meto jaunuolis Natanaelis. Nuo ankstyvos vaikystės Natanaelį kankina Smėlio žmogaus – siaubingos pasakų būtybės, kuri beria vaikams smėlį į akis tol, kol jos iškrinta, o tuomet šeria jomis savo palikuonis – baimė. Natanaelio sąmonėje

⁸ Freudas šiame straipsnyje pasakoja savo paties išgyventą nejaukos patirtį, kilusią dėl vizualinio apsipažinimo. Kaip prisimena Freudas, sykį važiuodamas traukiniu gretimame kupė jis pamatė nemalonus senyvo vyriškio figūrą, tačiau netrukus jį persmelkė nejaukos jausmas, supratus, kad stiklinėse kupė duryse atsispindintis atvaizdas yra jo paties (Freud 2011: 368–369).

⁹ Vizualumo problematikos požiūriu, verta atkreipti dėmesį į iškalbingus „Smėlio žmogaus“ veikėjų vardus: pavyzdžiui, hebrajiškas vardas Natanaelis Naujajame Testamente tampa Baltramiejumi (kaip žinoma, šio šventojo vardas susijęs su katalikų ir protestantų karais ir liūdnei pagarsėjusiomis 1572 m. hugenotų skerdynėmis), blaivi ir racionali sužadėtinė vardu Klara (lot. *claro* – nušviesti, padaryti matomą, aiškų), o Natanaelį sužavėjusi lėlė vardu Olimpija (nuoroda į mitologinę Antikos dievų buveinę, iš kurios šie stebėjo žmonių pasaulį), advokato, įkūnijusio Natanielio vaikystės siaubą, pavardė tokia pat kaip ir studijų metais sutikto prekeivio – Kopola (lot. *coppo* – akiduobė), profesoriaus Spalanzani pavardė, kaip pažymi Hoffmanas, tokia pati kaip žymaus, kiek anksčiau gyvenusio mokslininko Lazzaro Spallanzani (1729–1799), vieno iš dirbtinio apvaisinimo eksperimentų iniciatoriaus.

Smėlio žmogaus įvaizdis susipina su advokato Kopolos, kurio draugėje daręs fizikinius eksperimentus žuvo jo tėvas, figūra. Užaugęs Natanaelis tampa išsilavinusiu ir mokslinių ambicijų turinčiu jaunuoliu, tačiau jam sunku išsilaisvinti nuo vaikystės baimių, kurios ypač paaštrėja tada, kai išvykęs studijuoti į toli nuo namų esantį miestą jis sutinka advokato Kopolos antrininką – ne kuo kitu, bet akiniais ir binokliais prekiaujantį Giovanni Kopolą. Veikiamas visų šių aplinkybių Natanaelis galiausiai susipainioja tarp racionalios ir nuoseklios, bet, jo akimis žiūrint, per mažai jausmingos, pernelyg mechaniškos tikrovės (apsakyme šiam lygmeniui atstovauja Natanaelio sužadėtinė Klara) ir fiktyvaus jos pakaitalo. Pastarąjį lygmenį ikūnija automatonas – tikroviškai atrodanti lėlė Olimpija, kurią sukonstravo jos tėvu apsimetantis profesorius Spalanzanis, artimai bendraujantis su prekeiviu Kopola. Nekreipdamas dėmesio į bendraamžių patyčias dėl negyvo Olimpijos žvilgsnio ir mechaninių judesių, nebylų lėlės linkčiojimą Natanaelis priima kaip patvirtinimą, kad ji vienintelė pajėgi suprasti jautrią jo sielą, taigi yra pasiryžęs nutraukti sužadėtuves su racionaliąja Klara ir pirštis Olimpijai. Paaiškėjus, kad Olimpija iš tiesų yra automatonas, o jis tapo profesorius Spalanzanio eksperimentų auka, Natanaelis patiria stiprų nervinį priepuolį, tačiau netrukus pagyja, grįžta pas jam atleidusią Klarą, o įvykio su Olimpija yra linkęs daugiau neprisiminti. Visgi istorija baigiasi tragiškai – artėjant vestuvių diena, Klaros iniciatyva sužadėtiniai užlipa į aukščiausią miesto bokštą pasižvalgyti po apylinkes, būdamas viršuje Natanaelis kišenėje užčiuopia iš Kopolos įsigytą binoklį, pro kurį pasižiūrėjęs į Klarą, jos vietoje pamato Olimpiją. Nevilties apimtas Natanaelis bando išstumti iš bokšto Klarą-Olimpiją, bet, nepavykus to padaryti, žemyn nušoka pats (Hoffmann 1999).

Hoffmano apsakymą „Smėlio žmogus“ interpretuojančiam Freudui labiausiai rūpi Natanaelio ir jo tėvo santykis, o dar tiksliau – vaiko sąmonėje dėl ankstyvos tėvo žūties užsifiksavusi trauma, kurios neracionalizuotas likutis vis naujai generuoja atkryčio į nejaukos būseną epizodus¹⁰. Visgi, gilinantis į šią kontekstą svarbią tikėjimo atvaizdais problematiką, ne mažiau reikšminga antroji Hoffmano įvesta „tėvo“ figūra – Olimpiją sukonstravęs profesorius Spalanzani. Mat iš Natanaelio rašomo laiško sužinome keistą aplinkybę: studijų mieste Natanaelio sutiktas profesorius yra bendrapavardis to meto žymios istorinės asmenybės – mokslininko Lazzaro Spallanzani, kuris laikomas vienu iš dirbtinio apvaisinimo (atvaizdų reprodukuojimo *par excellence*) eksperimentų pradininku. Galima numanyti, kad Hoffmanas, be kita ko itin mėgęs savo kūryboje antrininko įvaizdį, šį elementą panaudoja neatsitiktinai, o veikiau norėdamas išryškinti analogiją tarp technologiškai kuriamos „gyvybės“ ir tikrovę formuojančios meninės kūrybos. Tokiu būdu čia prisiliečiama prie jau teologinio pobūdžio problemos, įimančios įvairias įtampas, besisteigiančias sąveikoje tarp „autentiškos“ ir sukonstruotos tikrovės: kūrėjo ir atvaizdo dialektiką; antrinį jos lygmenį, žymintį priešpriešą jau tarp gyvybės (organizmo) ir artefakto; o galiausiai aiškios ribos tarp to, kas gyva ir dirbtina, išnykimą. Maža to –

¹⁰ Kaip pažymi Freudas, „[m]ūsų išvada skambėtų taip: išgyvenimo nejauka atsiranda tada, kai išstumtus infantiliškuosius kompleksus atgaivina koks nors įspūdis arba kai įveikti primityvieji įsitikinimai atrodo vėl patvirtinti“ (Freud 2011: 369).

dirbtinė tikrovė šiame kontekste funkcionuoja ne kaip simuliacija ar pakaitalas, bet įgauna alternatyvos, kad ir labai neįaukios bei destruktuvios, matmenį, kuris (kaip sufleruojama „Smėlio žmogaus“ galutinėje scenoje pasitelkta binoklio metafora) prieinamas pakeitus matymo perspektyvą.

Atvaizdo vitališkumas ir naujieji reproduktiviniai mechanizmai

Šiandienos kultūriname diskurse tokios priešpriešos kaip kūrėjas–atvaizdas arba gyvybė–artefaktas ne tik kad nėra pamirštos, bet ir, intensyvėjant technologijų įtakai, įgauna vis naujo, nors Hoffmano apsakyme latentiskai numanomo, aktualumo. Nemažai dėmesio šiai problematikai yra skyręs amerikiečių vizualumo tyrinėtojas Thomasas Williamas Mitchellas, kuris, kaip žinoma, šiaandien įvardijamas vienu svarbiausių atvaizdų vitališkumo teorijos atstovu. 2005 m. publikuotoje ir didžiulę įtaką vizualumo studijų laukui padariusioje knygoje *Ko nori atvaizdai? Vaizdų gyvenimai ir meilės* Mitchellas išsako pretenziją iš esmės reformuoti atvaizdų supratimą, siūlydamas traktuoti juos ne kaip inertiškus objektus, bet kaip savotiškus organizmus, o dar tiksliau – organizmų tinklus ar šeimas. Visgi, kaip pabrėžia Mitchellas, tai mes priimame atvaizdus kaip gyvybės formas, kurių varomoji jėga yra geismai ir apetitai.

Prieš pradėdant išsamiau gilintis į atvaizdo–organizmo sampratą, norisi atkreipti dėmesį į šiuo požiūriu itin provokatyvią ir ambivalentišką paties Mitchello laikyseną. Gana iliustratyviai pastarąjį dvilypumą liudija šis Mitchello teiginys: „Atvaizdo-organizmo koncepcija, žinoma, yra „tikta“ metafora – analogija, kuri privalo turėti tam tikras ribas“ (Mitchell 2005: 10). Matome, kad jei šį teiginį perskaitysime ignoruodami kabutes, į kurias įimtas žodelis „tikta“, reikės pripažinti, kad Mitchellas čia visiškai nedviprasmiškai teigia, jog atvaizdų vitališkumas yra tariamas, o panaši prielaida laikytina mūsų sąmonės projekcija, liguistos vaizduotės padariniu, ypač būdingu tokiems ribiniams reiškiniams kaip stabmeldystė ir ikonoklazmas. Visgi, jei skaitysime cituotą teiginį taip, kaip jis parašytas – tai yra su kabutėmis, Mitchello mintis įgaus visiškai kitą prasmę, kuri akivaizdžiai paneigs pirmąją, nedviprasmišką skaitymo interpretaciją. Priimdami antrąjį skaitymo būdą, turėsime pripažinti, kad, anot Mitchello, mūsų įsivaizdavimams veikiau reikėtų priskirti konstrukcinę atvaizdo sampratą, o tikėjimas atvaizdo vitališkumu nėra taip paprastai įveikiamas. Taigi, panašu, kad šiuo atveju Mitchello strategija imti žodelį „tikta“ į kabutes turėtų būti interpretuojama kaip savotiškas priminimas, kad sąveika su atvaizdais vyksta dvilypiu režimu, dubliuojantis racionaliosios intencijos ir jos suspendavimo momentams.

Ontologinę atvaizdo struktūrą Mitchellas aiškina pabrėždamas atvaizdo recepcijai būdingą prieštarumą. Kaip žinoma, vienas svarbiausių Mitchello atvaizdų teorijos principų remiasi skirtimi tarp *picture* ir *image*, įsivesta dar 1994 m. publikuotame veikalė *Picture Theory*. Atvaizdo vitališkumo požiūriu, *picture/image* skirtis Mitchello mąstyme itin reikšminga, nes leidžia fiksuoti, kad atvaizdą visuomet pamatome dvigubos percepcijos modusu – kaip fizinį ir kaip virtualų „subjektą“ (Mitchell 1994). Sykiu ši atvaizdo gyvas-

tingumą pagrindžianti aplinkybė padeda suprasti, kodėl toks reiškinys kaip ikonoklazmas iš anksto pasmerktas nesėkmei – galima sunaikinti aukso veršį, bet nepavyks sunaikinti jo atvaizdo, kuris gyvuoja ir plinta kultūrinėje atmintyje įgaudamas įvairiausias formas (Mitchell 2005: 84). Visgi, anot Mitchello, skirtingais laikotarpiais kultūroje vis naujai sustiprėjančios ikonoklastinės tendencijos tik patvirtina, kad prieštaravimui, įprastai lydinčiam labiau kontempliatyvių atvaizdų patirtį, įtaką daro ne vien mūsų vizualinės percepcijos specifika. Šiai patirčiai būdingas paradoksalaus aspektas steigiasi ir kaip savotiška atvaizdo ontologinės struktūros „pridėtinė vertė“. Mitchello teigimu, „[T]urime [...] sugriebti abi atvaizdo paradokso puses: tai, kad jis gyvas, bet sykiu miręs; galingas, tačiau bejėgis; reikšmingas, tačiau bereikšmis“ (Mitchell 2005: 10). Atvaizdo paradoksas implikuoja neįmanomybę apibrėžti atvaizdą vienareikšmėmis kategorijomis, taigi pamatiniame lygmenyje jis atsideria tarp „kažko“ ir „nieko“. Aptardamas atvaizdo būties paradoksumą, Mitchellas remiasi opozicinių sąvokų kvadratu: gyvas–negyvas, miręs–nemiręs. Gyvas organizmas turi dvi logines priešpriešas – miręs (praradęs gyvybę) arba negyvas (neturėjęs gyvybės), o trečioji priešprieša – negyvas, kuri, anot Mitchello, ir atitinka atvaizdo buvimo modusą, implikuoja neigimo neigimą. Atvaizdas nėra praradęs gyvybės (kaip fosilijos) nei jos visai neturėjęs (kaip neorganinės prigimties dalykai). Veikiau atvaizdo koreliacija su gyvumu įgauna nejaukios, vaiduokliškos esaties pobūdį; šis aspektas konsteliuojasi kaip gyvybės ekspresija negyvoje plotmėje arba tam tikrais atvejais (*tableau vivant*, gyvosios skulptūros) reiškiasi atvirkštine konfigūracija kaip ne-gyvybės imitavimas gyvoje substancijoje (Mitchell 2005: 54–55).

Mitchello atvaizdo sampratoje taip pat atsikartoja nevalingo (pa)tikėjimo momentas, kurį jis pripažįsta sąveikos su atvaizdais dinamikoje diagnozuodamas racionalizavimui nepasiduodantį likutį. Taigi žymiąją Bruno Latouro tezę, kurią Mitchellas perfrazuoja, teigdamas, kad „kalbai pasisukus apie atvaizdus, [...] mes niekuomet nebuvome ir, matyt, nebūsime modernūs“ (Mitchell 2005: 106), turint mintyje čia svarstomą problematiką, matyt, būtų galima interpretuoti naujai, priduriant, kad sąveikoje su atvaizdais mes niekuomet nebūsime ne tik modernūs, bet ir visiškai sekuliarūs. Ar, veikiau, šiuo atveju reikėtų sakyti – būsime postsekuliarūs, nes, kaip matome, Mitchello atvaizdų teorijoje tikėjimo likutis traktuojamas ne kaip grynas ir visa apimantis, bet skleidžiasi nuolat persiklodamas su refleksija. Kita vertus, įdomu atkreipti dėmesį, kad Mitchello mąstyme atvaizdo ir stebėtojo sąveikai būdinga galios / negalios dialektika paradoksaliu būdu išlaiko antropologinį interesą, tuo pat metu atsiribodama nuo antropocentrinio vektoriaus. Viena interviu Mitchellas pažymi: „[...] keldami klausimą apie atvaizdus, mes atsideriame padėtyje, primenančioje pirmykščių žmonių, nežinančių, iš kur atsiranda vaikai, situaciją. Mes tiesiogine žodžio prasme nežinome, iš kur ateina atvaizdai arba kur jie dingsta, kai (arba, jei) jie miršta“ (Grønstad, Vågnes 2016: 184). Taigi, nors metus skubrų žvilgsnį į Mitchello teorijos visumą galėtų pasirodyti, kad aptariant atvaizdus animistinėmis kategorijomis, priskiriant jiems troškimus ir apetitus, išreiškiamas siekis juos antropomorfinuoti, visgi panašu, kad čia orientuojamasi į visai priešingą intenciją. Kaip galime matyti pirmiau cituotuose žodžiuose, Mitchello tikslas yra išseiti anapus siaurąja

prasmė antropocentrinės, atvaizdus į inertiškus objektus redukuojančios¹¹ perspektyvos. Visgi tuo pat metu Mitchello pozicijoje galime išvelgti prielaidą, kad sąveiką su atvaizdais lydintis žmogiškosios (ne)galios pripažinimas sykiu veda prie gilesnio ir įvairiapusiškesnio apmąstymo apie paties žmogaus padėtį šiandien.

Į knygą *Ko nori atvaizdai?* įtrauktame tekste, pavadintame „Meno kūrinys biokibernetinio reprodukuojamumo epochoje“, Mitchellas, be abejonės, referuoja į žymųjį Walterio Benjamino manifestą, teigdamas, kad šiandienos iššūkiu tampa jau ne technologinis atvaizdų reprodukuojamumas, bet biokibernetika. Biokibernetika čia apibrėžiama kaip nauja technologinių medijų ir politinės ekonomikos santvarka, kai jungiant kompiuterinių ir gyvybės mokslų žinias, išvystoma galimybė kurti bioatvaizdus – klonus. Anot Mitchello, kaip tik bioatvaizdas yra radikaliausias žmogiškojo siaubo išikūnijimas, atliepiantis atavistinį, dar primityviesiems kultūroms būdingą negebėjimą atskirti atvaizdo nuo jame reprezentuojamos tikrovės. Tačiau šalia to ikonofobija, ar, kaip pabrėžia Mitchellas – atvaizdų siaubas, koreliuoja su teologinį pagrindą turinčia kūrinio nepriklausomybės nuo kūrėjo idėja, kurios pradžių pradžia remiasi bibrine genezės istorija, pasakojančia apie tai, kad pagal Dievo atvaizdą ir panašumą sukurtas Adomas veikė prieš savo kūrėjo valią. Taigi, Mitchello požiūriu, bioatvaizdas reprezentuoja mūsų laikų „figūrą, kurios neįmanoma nusakyti ir įsivaizduoti“, – tai yra kažką visiškai kito, nors ši kitybė yra sukurta mūsų ir pagal mūsų pačių modelį. Naujoji reprodukuojamumo kryptis, kaip teigia Mitchellas, veda į dviprasmę ir itin neįprastą situaciją – bioatvaizdą galintis sukurti žmogus tarsi priartėja prie dieviškumo, tačiau tuo pačiu metu jaučiasi praradęs kontrolę. Anot Mitchello, pasimetimo ir kontrolės praradimo jausmas kyla net ne dėl to, kad išnyksta distancija tarp tikrovės ir dirbtinybės, bet veikiau todėl, kad šioje situacijoje žmogus priverstas susidurti su tikimybe, jog jo paties kopija – bioatvaizdas – gali pasirodyti esąs tikresnis nei originalas. Taigi šiuo būdu apverčiama įprastinė simuliacijos ir tikrovės hierarchija – simuliacija laikoma ne tik kad nesančiu žemesniame lygmenyje nei tikrovė, bet, priešingai, jis turi potencialą tapti tobulesniu, vitališkesniu ir galingesniu nei jo provaizdis. Kaip teigia Mitchellas, „pasaulyje, kuriame pati idėja apie originalo unikalumą atrodo paprasčiausiai nominali ar tiesiog fiktyvi, kopija turi visus šansus būti geresnė ar stipresnė versija to, kas

¹¹ Anot Mitchello, atvaizdai gali turėti visuomenės orientyro funkciją ir šiuo požiūriu jo teorijoje itin svarbus atvaizdo kaip totemo įvaizdis. Kaip teigia Mitchellas, totemą galima aiškinti kaip metodologinį įrankį, galintį padėti tautoms ir visuomenėms sugyventi, išvengiant radikalų, skaldančių konfliktų ir priešpriešų. Mitchellas remiasi Emiliu Durkheimu, kuris išskyrė totemizmą kaip elementariausią religinę sistemą ir siejo ją su Australijos aborigenais, garbinusiems save pačius per giminstės ryšio (t. y. toteminių gyvūnų, simbolizuojančių atskiras gimines ir grupes) garbinimą. Šia prasme totemizmas susijęs su sklandžiu visuomenės struktūros palaikymu. Anot Mitchello, tą patį aukso veršį galima interpretuoti kaip stabą (kolektyvinio geismo objektą), kaip fetišą (asmeninės perversijos objektą), taip pat ir trečiuoju būdu – kaip totemą – tai yra simbolinę figūrą, kuri atlieka orientyro funkciją. Tokiu atveju tampa visai legitimus klausimas, ar mes esame atvaizdų kūrėjai, o gal priešingai – santvarka, kurioje gyvename, yra jų produktas? Mitchellas klausia: „Ar mes kuriamė atvaizdus, ar jie veikia mus?.. Panašu, kad jie kuria patys save, sykiu formuodami socialines normas, į kurias apeliuoja. Izraelitai, tiksliau Aaronas, sukūrė veršį, bet jis buvo sukurtas tam, kad „eitų jų priekyje“ kaip vedlys ir protėvis“ (Mitchell 2005: 105).

laikoma originalu“ (Mitchell 2005: 320). Negana to, kaip pažymi Mitchellas, „[d]abar mes matome ne tik tai, kad kai kurie atvaizdai atrodo kaip gyvi, bet kad gyvi dalykai visuomet buvo atvaizdai viena ar kita forma“ (Mitchell 2005: 13).

Šiais keistais laikais, Mitchello požiūriu, mums reikia naujo būdo suprasti tikrovę, ir jo pasiūlymas būtų eiti keliu, kurį jis įvardija kaip „dabarties paleontologiją“ (Mitchell 2005: 324). Iš pirmo žvilgsnio galėtų pasirodyti, kad šiame termine implikuota rekonstrukcinė pastanga, kuri reikalautų atidumo atpažįstant kultūrinės praeities fosilijų formas. Tačiau, anot Mitchello, paleontologijos tyrimo metafora šiandien turėtų būti taikoma ne praeičiai, o pirmiausia mūsų dienoms. Jo požiūriu, šiuolaikybė yra taip stipriai nutolusi nuo to, kaip mes ją išivaizduojame ir priimame, kad norint susidaryti bendresnį įspūdį, yra iškilęs poreikis tyrinėti ją po atskirą sluoksnį ar elementą. Taigi „dabarties paleontologiją“ Mitchellas apibrėžia akcentuodamas meno ir mokslo sintezės reikalingumą, nes, anot jo, kaip tik ši prieiga tinkama „giliojo laiko“ perspektyvoje permažstant šių dienų situaciją ir iššūkius, kuriuos kelia tokie struktūriniai mechanizmai kaip biokibernetinį reproduktivumą generuojanti sistema. Kaip pasitelkdamas įvairius šiuolaikinio meno pavyzdžius parodo Mitchellas, iš meno pusės „dabarties paleontologija“ turėtų reikšti atsiribojimą nuo pretenzijų gražinti kūriniumi autentiškumo aurą ir susitelktų į tokias rezistencines praktikas, kurios reprezentuotų ir konfrontuotų šiandienai būdingą kontrolės praradimo ir neįtakos būseną.

Vietoj išvadu

Jei grįžtume prie mūsų dienų sakraliojo meno ir keltume klausimą, ar šiuo atveju visgi įmanoma kalbėti apie kūrinius, kurie bent priartėtų prie Mitchello teorijoje išsakyto reikalavimo svarstant atvaizdo vitališkumą reprezentuoti šiuolaikybės problemas, tinkamu pavyzdžiu galėtų būti švedų menininko Anderso Widoffo skulptūra *Maria (The Return)*, 2005 m. pastatyta Upsalos katedroje, Švedijoje. Nurodant šį projektą, svarbu pažymėti, kad pavadinime esanti aliuzija į grįžimą šiuo atveju turi keletą prasmų. Viena vertus, čia apeliuojama į tai, kad Marija laukia sugrįžtančio Kristaus, ir šis aspektas atpažįstamas per savotišką niūrumo, bet sykiu ir vilties nuotaiką, gaubiančią šią skulptūrą. Tačiau, kita vertus, Widoffo kūrinio pavadinimas akcentuoja dar ir svarbų kultūrinio matmens poslinkį, nes darbu žymimas paties Švč. Mergelės Marijos atvaizdo sugrįžimas į protestantišką katedrą – skulptūra stovi dabartinėje Vazų koplyčioje, kuri originaliai buvo dedikuota Švč. Mergelei Marijai, tačiau XVI a. pabaigoje protestantiška tapusioje Upsalos katedroje sustiprėjus ikonoklastinėms nuotaikoms šios šventosios kultas ir atvaizdai buvo uždrausti.

Galima numanyti, kad istorinės aplinkybės, lėmusios trūkį ikonografinėje tradicijoje, turėjo svarios įtakos tam, kad Švč. Mergelės Marijos sugrįžimo į Upsalos katedrą įvykiui pažymėti būtų pasirinktas ištis provokatyvus ir nekonvencionalus atvaizdas. Skirtingai nei Lurdo Švč. Mergelės Marijos figūra, kurios pavyzdys minimas straipsnio pradžioje, pastarasis Marijos atvaizdas nėra nei saldžiai raminantis, nei dekoratyvus – priešingai, jis



Anders Widoff, *Marija (Sugrįžimas)*, 2005. © Tomo Sodeikos nuotraukos

kelia nejaukos ir šiurpumo išpūdį. Akivaizdu, kad toks efektas susikuria visų pirma dėl to, kad Widoffo Marijos skulptūra yra hiperrealistiška ir šis epitetas tinka apibūdinti ne vien pačiai figūrai, bet ir bendram jos kontekstualizavimo katedros erdvėje sprendimui. Kaip pažymi ne vienas komentatorius (Gannon 2021), visai tikėtina, kad pirmą kartą Upsalos šventovėje besilankantis smalsuolis ar užklydęs maldininkas galėtų netyčiom į šią skulptūrą atsitrenkti ar bent jau supainioti ją su maldoje paskendusiu vyresnio amžiaus lankytoja. Skirtingai nei įprasta bažnyčiose matomiems kūriniams, Widoffo darbas nėra įkurdintas šiuo tikslu sukurtoje autonomiškoje erdvėje, nestovi ant pjedestalo ar tam skirtoje nišoje – skulptūra pastatyta šoninėje navoje, tačiau ji yra tiesiog ant tako, kuriuo vaikšto katedros lankytojai. Nei kuklus Marijos apdaras, nei niekuo neišsiskirianti, į Rytų pusę atsisukusi jos povyza iš pirmo žvilgsnio nekelia jokių asociacijų su didingąja Dievo motina. Matyt, būtų ne per drąsu teigti, kad šis Švč. Mergelės Marijos atvaizdas yra itin žmogiškas. Visgi nepaisant pastarosios aplinkybės, ar veikiau kaip tik dėl jos – tai yra dėl neatitikimo kanoninei ikonografijai, dėl nelaukto išpūdžio, nejučiomis peršančio sugretinimą su paprasčiausia moterimi (lyg ji galėtų bet kuriuo metu atsigręžusi pažvelgti į mūsų pusę), skulptūra provokuoja nerimą ir kelia šiurpulį. Tikėtina, kad panaši būseną apimdavo Viduramžių žmogų, stovintį prieš rūsčiusius gotikinių madonų atvaizdus. Kita vertus, reikia pripažinti, kad pastaroji analogija įmanoma tik su didelėmis išlygomis, mat kalbant apie Widoffo Mariją nejaukos priežastimi tampa ne transcendencijos patirtis, bet netikėtas jos kaip artefakto panašumas į gyvą žmogų. Dėl šio hiperrealumo susikuria savita

vitališkumo aura, kai, užuot reagavę į šį atvaizdą, kaip esame įpratę, vertindami jį estetiniu požiūriu, esame iš vėžių išmušami abejonės – čia matoma esybė gyva ar tik tokia atrodo?

Taigi Widoffo Marijos atveju tikėtinas išskirtinis susitikimas tarp to, ką, remdamiesi Mitchellu, galėtume įvardyti šiuolaikinio meno tikslu, ir to, ką, matyt, reikėtų apibrėžti kaip atvaizdo paradoksalumo patirtį – nepaisant sekuliarizuotoje pasaulėžiūroje vyraujancio įsitikinimo, kad esame negrįžtamai praradę šį gebėjimą, mes nevalingai patikime neredukuojamu į objektiškumą atvaizdo tikrumu. Tačiau vis dėlto lieka neatsakytas klausimas, kiek ši patirtis gali būti laikoma kitybės patirtimi?

Literatūra

- Boehm, G. 1994. *Was ist ein Bild?* Munich: Fink Verlag.
- Bredenkamp, H. 2005. *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
- Bredenkamp, H. 2007. *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*. Berlin: Akademie.
- Bredenkamp, H. 2018. *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. Transl. Elisabeth Clegg. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Daraškevičiūtė, V. 2020. Religiškumo reprezentavimo šiuolaikiniame mene problema. Sekuliari ir postsekuliari prieigos. *Religija ir kultūra* 20–21: 55–67.
- Elkins, J. 2004. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge.
- Freedberg, D. 1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Freud, S. 2011. Nejuoka, vertė A. Gailius. In *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams. I d.*, sudarytoja A. Jurgutienė, 347–372.
- Gannon, A. 2021. 'Welcome Back'. In *The Visual Commentary of Scripture*, edited by B. Quash. London: The Visual Commentary on Scripture Foundation. Prieiga per internetą: <https://thevcs.org/blessed-mother/welcome-back> [žiūrėta 2022 02 18].
- Grønstad, A.; Vågnes, Ø. 2016. Images and their Incarnations: An Interview with W. J. T. Mitchell. In *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. London: Routledge, edited by K. Purgar, 182–194.
- Hegel, G. W. F. 1988. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hoffmann, E. T. A. 1999. Smėlio žmogus. In *Smėlio žmogus: vokiečių romantikų pasakos*, vertė A. Tekorius. Vilnius: Alma littera, 335–371.
- Jačėnaitė, J. Šiuolaikinis menas keliauja į bažnyčias. *Bernardinai.lt* Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2019-12-19-siuolaikinis-menas-keliauja-i-baznycias/> [žiūrėta 2020 01 12].
- Jay, M. 2002. That Visual Turn. *Journal of Visual Culture* 1 (1): 87–92.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Vercellone, F. 2015. Introduzione all'edizione italiana. In Horst Bredenkamp. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Milano: Raffaello Cortina Editore, XI–XIX.