

KLAIPĖDOS UNIVERSITETAS

Socialinių ir humanitarinių mokslų fakultetas

Filosofijos, menotyros ir komunikacijos katedra

**EGZISTENCINĖS RIBINĖS PATIRTYS
HUMANISTINĖJE LIETUVIŲ FOTOGRAFIJOJE
NUO XX a. 9-ojo DEŠIMTMEČIO IKI ŠIŲ DIENŲ**

Profesinės etikos ir etikos audito programos magistro baigiamasis darbas

Autorius

HMNPE16 gr. stud. Kristina Mičiudė

Vadovas

doc. dr. Rūta Bagdanavičiūtė

Klaipėda, 2021

MAGISTRO BAIGIAMOJO DARBO LYDRAŠTIS

Pildo magistro baigiamojo darbo autorius

.....Kristina Mičiudė.....

(magistro baigiamojo darbo autoriaus vardas, pavardė)

Egzistencinės ribinės patirtys humanistinėje Lietuvių fotografijoje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio iki šių dienų.....

(magistro baigiamojo darbo pavadinimas lietuvių kalba)

Patvirtinu, kad magistro baigiamasis darbas parašytas savarankiškai, nepažeidžiant kitiems asmenims priklausančių autorių teisių, visas baigiamasis magistro darbas ar jo dalis nebuvo panaudotas Klaipėdos universitete ir kitose aukštosiose mokyklose.

.....Kristina Mičiudė.....

(magistro baigiamojo darbo autoriaus ir parašas)

Sutinku, kad magistro baigiamasis darbas būtų naudojamas neatlygintinai 5 m. Klaipėdos universiteto studijų procese.

.....Kristina Mičiudė.....

(magistro baigiamojo darbo autoriaus ir parašas)

Pildo magistro baigiamojo darbo vadovas

Magistro baigiamąjį darbą ginti

(įrašyti – leidžiu arba neleidžiu)

.....Doc. dr. Rūta Bagdanavičiūtė

(data) (magistro baigiamojo darbo vadovo vardas, pavardė ir parašas)

Pildo katedros, kuriojančios studijų programą, administratorius (sekretorius)

Baigimasis darbas įregistruotas Filosofijos, menotyros ir komunikacijos katedroje

.....

(data)

(katedros sekretorės vardas, pavardė ir parašas)

Pildo katedros, kuriojančios studijų programą, vedėjas

Magistro baigiamąjį darbą ginti

(įrašyti – leidžiu arba neleidžiu)

.....doc. dr. Ernesta Molotokienė.....

(data) (katedros vedėjo vardas, pavardė ir parašas)

Recenzentu(-ais) skiriu

.....

(įrašyti recenzento(ų) vardą, pavardę)

.....doc. dr. Ernesta Molotokienė.....

(data) (katedros vedėjo vardas, pavardė ir parašas)

SANTRAUKA

Kristina Mičiudė. Egzistencinės ribinės patirtys humanistinėje lietuvių fotografijoje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio iki šių dienų. Magistro baigiamasis darbas. Darbo vadovas: dr. Rūta Bagdanavičiūtė. Klaipėdos universitetas, Socialinių ir humanitarinių mokslų fakultetas, Filosofijos, menotyros ir komunikacijos katedra: Klaipėda, 2021 – 50 p.

Kiekvienas vaizdas turi paskirtį ir prasmę. Yra ir *silpnų vaizdų*, kurie tik atvaizduoja, kopijuoja, išreiškia turinį, bet neskatina mąstyti. *Stiprūs vaizdai* gali išryškinti, įsteigti, sukonstruoti prasmes, priblokšti ir sukrėsti, nes pavaizduotas dalykas tampa regimas, ima egzistuoti ir įgyti vertę, taip atsiranda patyrimas per vaizdą.

Magistriniame darbe analizuojama aktuali tema – egzistencinės ribinės patirtys humanistinėje lietuvių fotografijoje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio iki šių dienų. Šio darbo tikslas – aptarti egzistencines ribines patirtis humanistinėje lietuvių fotografijoje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio iki šių dienų, parodant šios fotografijos poveikį šiandieniniam žmogui ir pasauliui. Darbas susideda iš dviejų pagrindinių dalių.

Pirmoje dalyje aptariama egzistencialistinės filosofijos teorija, išskiriami egzistencialistiniai bruožai, pristatoma ribinių situacijų koncepcija ir parodoma, kaip tos ribinės situacijos skleidžiasi fotografijoje. Antroje dalyje aptariamas fotografijos poveikis – kaip tos fotografijos veikia žiūrovą, kaip vaizdas suvokiamas fotografijose. Integruojant hermeneutinę M. Heideggerio bei Gadamerio meno suvokimo teoriją, aiškinamasi, kaip „nepatogūs“ vaizdai fotografijose veikia žiūrovą, bandoma suprasti, kokią įtaką fotografijai turi socialiniai įvykiai (Holokaustas, trėmimai) ir kokią poveikį fotografija daro šiandieniniam žiūrovui. Ribinių situacijų fotografijos problematika mažai tyrinėta Lietuvos mokslininkų. Į darbą įtraukiamos tokios ribinės situacijos: mirtis, kaltė, baimė, bjaurastis. Fotografai ne tik kelia aktualias šių dienų problemas, bet ir gvildena egzistencinius klausimus. Lietuvių fotografijos kontekste nagrinėsiu Virgilijaus Šontos, Rimaldo Vikšraičio, Romualdo Požerskio fotografijas bei Kristinos Marmokaitės fotografijų instaliaciją „Kaltumas ir šventumas“.

Egzistencinės ribinės situacijos humanistinėje lietuvių fotografijoje ypač stipriai išreikštos, jos sukelia savitus pojūčius, reakcijas, atveria tam tikras emocijas bei etines ribas.

Raktiniai žodžiai: egzistencija, etika, estetika, fotografija, ribinė situacija, vaizdas.

SUMMARY

Kristina Mičiudė. Existential Marginal Experiences in Lithuanian Humanistic Photography: from the 9th Decade in the 20th Century to Present Days. Master's thesis. Supervisor: dr. Rūta Bagdanavičiūtė. Klaipėda University, Faculty of Social Sciences and Humanities, Department of Philosophy, Arts and Communication: Klaipėda, 2021 – 50.

Every image has a purpose and a meaning. There are also *weak images* that only depict, copy, express content, but do not encourage thinking. *Strong images* can highlight, establish, construct meanings, overwhelm and shock, as the depicted thing becomes visible, begins to exist and acquire value, and only then the experience emerges through the image.

The master's thesis analyzes a relevant topic – existential borderline experiences in Lithuanian humanistic photography since the ninth decade of the twentieth century to the present day. The aim of this work is to analyze the existential borderline experiences in Lithuanian humanistic photography since the ninth decade of the twentieth century to the present day, taking into account the challenges of today's new media and presenting the theory of existential philosophy and integrated examples of photography. The work consists of two main parts.

The first part discusses the existentialist features of how borderline situations unfold in photography. In the second part, we move on to the effect – how those photographs affect the viewer, how the image is perceived in photographs, that is, integrating hermeneutics, Heidegger's and Gadamer's theory of art perception, how "inconvenient" images in photographs affect the viewer, that is, the impact of social events on photography (Holocaust, deportations) and the impact of photography on today's viewer. The problematics of photography of borderline situations have been little studied by Lithuanian scientists. The work includes the following borderline situations: death, guilt, fear, disgust. Photographers not only raise current issues, but also develop questions of existential philosophy. In the context of Lithuanian photography, I will examine photographs of Virgilijus Šonta, Rimaldas Vikšraitis, Romualdas Požerskis and the installation of photographs "Guilt and holiness" by Kristina Marmokaitė.

Existential borderline situations in Lithuanian humanistic photography are especially strong, causing certain feelings and reactions and opening certain emotional and ethical boundaries.

Keywords: existence, ethics, aesthetics, photography, borderline situation, image

TURINYS

ĮVADAS	7
I. XX a. 9-ojo DEŠIMTMEČIO – ŠIŲ DIENŲ HUMANISTINĖ FOTOGRAFIJA EGZISTENCIALISTINIAME KONTEKSTE	11
1.1. Egzistencialistinės filosofijos bruožai: ribinių situacijų reikšmė	11
1.2. Egzistencialistinės filosofijos atšvaitai humanistinėje XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų fotografijoje	15
1.2.1. Destrukcinė ribinė situacija Rimaldo Vikšraičio fotografijose	16
1.2.2. Grožio ir bjaurasties ribinė situacija Cindy Sherman fotografijose.....	20
1.2.3. Mirties ribinė situacija Romualdo Požerskio fotografijose	22
1.2.4. Vieništumo ribinė situacija Virgilijaus Šontos fotografijose.....	25
1.2.5. Kaltumo ir šventumo ribinė situacija Kristinos Marmokaitės instaliacijoje	28
II. RIBINIŲ PATIRČIŲ HUMANISTINĖS FOTOGRAFIJOS POVEIKIS ŽIŪROVUI	35
2.1. Vaizdo suvokimas fotografijoje.....	35
2.2. „Nepatogių“ vaizdų poveikis: emocinės bei etinės ribos.....	39
2.3. Egzistencinės ribinės fotografijos įtaka šiandieniniam žmogui ir pasauliui.....	44
IŠVADOS	47
LITERATŪRA	48

Paveikslų sąrašas

- 1 pav. R. Vikšraitis „Pavargusio kaimo grimasos“, 1998 m.
- 2 pav. R. Vikšraitis „Skerstuvės“, 1982-1986 m.
- 3 pav. Cindy Sherman “Untitled Film Still 21/22/23”, 1978 m.
- 4 pav. R. Požerskis „Paskutiniai žmogaus namai“ 1983-1990 m.
- 5 pav. R. Požerskis „Paskutiniai žmogaus namai“ 1983-1990 m.
- 6 pav. R. Požerskis „Paskutiniai žmogaus namai“ 1983-1990 m.
- 7 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.
- 8 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.
- 9 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m..
- 10 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.
- 11 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“, 2015 m.
- 12 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (vaizdo instaliacija), 2015 m.
- 13 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (vaizdo instaliacija), 2015 m.
- 14 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (instaliacija), 2015 m.
- 15 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“, 2015 m.
- 16 pav. K. Carter “The vulture and the little girl“, 1993 m.

ĮVADAS

Mūsų tikrovės suvokimas – neatsiejamas nuo vaizdų. Mūsų kasdienybę veikia įvairios medijos, ji pripildyta vaizdų. Odeta Žukauskienė teigia: „Dabarties vizualinę kultūrą, kurią skatina sparti technologijų raida, sudaro įvairios vizualios išraiškos: ženklai, logotipai, architektūra, dizainas, reklama, filmai, televizijos programos, žiniasklaidos priemonių pavidalai, video ir skaitmeniniai vaizdai, įvairios meno formos. Vizualinė kultūra kuria dabarties visuomenę vienijantį stilių, estetines ir moralines vertybes, kurios modeliuoja žiūrą. Kitaip sakant, globalinių procesų apimtame pasaulyje vizualinė kultūra atskleidžia kultūros vertybes ir normas, kurios viešpatauja vaizdo visuomenėje. Tad vizualios kultūros antropologija tiria visas vizualinės reprezentacijos formas, jas siedama su kasdienio gyvenimo ritualais ir pavidalais. Vadinasi, žiūros antropologija yra epistemologinis laukas, atskleidžiantis pasaulio patirtį, kurią suponuoja vaizdai.“ (2010, p. 166). Kiekvienas vaizdas turi paskirtį ir prasmę. Yra ir *silpnų vaizdų*, kurie tik atvaizduoja, kopijuoja, išreiškia turinį, bet neskatina mąstyti. *Stiprūs vaizdai* gali išryškinti, įsteigti, sukonstruoti prasmes, priblokšti ir sukresti, nes pavaizduotas dalykas tampa regimas, ima egzistuoti ir įgyti vertę, taip atsiranda patyrimas per vaizdą.

Vaizdai, fenomenologiškai žvelgiant, gali ką nors reprezentuoti, turėti reikšmę ar prasmę; juose galima išvysti kažką, kas be jų liktų nematoma, taigi vaizdai gali kurti savo reginius bei tikrovę. Juos galima priskirti ženklams, kurie nurodo, išreiškia bei reprezentuoja. „Santykis tarp to, ką matome, ir to, ką žinome, niekada nenusistovi“ – ši Johno Bergerio išsakyta mintis leidžia interpretuoti tikrovės suvokimą. Mūsų patirtys nėra tiesiogiai susietos su vaizdu, kurį matome. Mūsų suvokimas leidžia tik interpretuoti vaizdą taip, kaip mes jį suprantame. Iš to kyla hermeneutinis interpretacinis metodas.

Suvokdami vaizdus mes galime interpretuoti tikrovę ir išgyventi naujus potyrius, kuriančius pasaulio tikrovę. Tikrovė atsiranda bet kuriame meno kūrinyje sustabdant laiką ar net pateikiant įamžintą akimirką. Stebėdami aplinką, mes galime pajusti tą momentą, kai norime įamžinti matomą, paveikų vaizdinį. Veikiami stiprios emocijos, impulso, įamžiname akimirką per pojūtį, kurį išreiškiame tam tikra meno forma. Vaizdai, perteikti fotografijose, kelia emocinius išgyvenimus, neišvengiančius tam tikro subjektyvumo: „Paveikslas ar prozinis aprašymas yra ne kas kita, kaip šiek tiek selektyvi interpretacija, o fotografija gali būti laikoma šiek tiek selektyvia perregimybe (*transparency*). Bet, nepaisant tikrumo prezumpcijos, suteikiančios visoms fotografijoms autoritetą, patrauklumą ir įdomumą, fotografų darbai nėra išimtis iš paprastai įtartinų sandėrių tarp meno ir tiesos. Net kai fotografai stengiasi vien tik atspindėti realybę, juos vis tiek persekioja nebylūs skonio ir sąžinės imperatyvai.“ (Sontag, 2000, p. 16).

Fotografijos vaizdus pradėta interpretuoti dar XIX amžiuje, kai buvo fotografuojama absoliučiai viskas.

Susan Sontag rašo: „Šis fotografuojančios akies nepasotinamumas pakeičia įkalinimo oloje – mūsų pasaulyje – sąlygas. Mokydamas mus naujo vizualinio kodo, fotografijos keičia ir plečia mūsų supratimą apie tai, į ką žiūrėti verta ir ką stebėti turime teisę. Jos yra matymo gramatika ir svarbiau – jo etika.“ (2000, p. 13). Toks pasaulio kūrimas yra tarsi vaizdų antologija. Fotografijose fiksuojami vaizdai leidžia pažinti ir patirti užfiksuotas patirtis. Todėl kiekvienas mūsų įamžintas veiksmas turi išgyvenimų santykius su kitu. „Fotografijos parūpina įrodymus. Tai, apie ką mes sužinome, bet kuomet abejojame, atrodo įrodyta, kai parodoma fotografija. <...> Fotografija yra neginčijamas kokio nors įvykio tikrumo įrodymas. Vaizdas gali būti iškraipytas, bet liekame įsitikinę, kad kažkas panašaus į tai egzistuoja ar egzistavo.“ (Sontag, 2000, p. 15 – 16). Vaizdai – tai esmiškai kitokia kalba, arba kai kas daugiau nei vien tik ženklai, jie formuoja savitą, žodinei kalbai nebūdingą žinojimą. Tokios patirtys tampa svariu argumentu, nusakant etikos problematiką: tikrovės vaizdas, perteiktas fotografijoje, yra tarsi – įrodymas, tiesos įtvirtinimas, verčiantis mąstyti apie gyvenimo prasmes, vertybes, socialinius elgesio aspektus. Fotografijomis siekiama įtvirtinti tam tikras tiesas, visuomenines etines normas.

Analizuojant temą „Egzistencinės ribinės patirtys humanistinėje lietuvių fotografijoje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio iki šių dienų“, svarbu apibrėžti šiai temai reikšmingas sąvokas, kurias taikliai apibrėžė vienas šių autorių: „Egzistencializmas – tai ne tradicinė akademinė doktrina, o kryptis, pasižyminti ypatinga pasaulėjauta, tam tikrų asmenybės emocinių išgyvenimų kompleksu, savitais gyvenimo, mąstymo principais, paplitusiais tarp XX a. II pusės intelektualų ir menininkų. Egzistencializmo dėmesio centre yra kūrybingos asmenybės santykis su pasauliu, žmonėmis, Dievu, gyvenimo prasmės, kūrybos ir laisvės problemos.“ (Andrijauskas, 1996, p. 558 – 559). Filosofas T. Sodeika teigia: „Egzistencialistai pabrėžia filosofuojančio subjekto svarbą, neigia racionalumą, bandymus sukurti objektyvią žinojimo sistemą. Egzistencinio mąstymo esmė yra asmeninė, individuali mąstytojo pozicija ar nuostata, atsieta nuo visuotinių normų ir tiesos kriterijų, t. y. bendrybės, sudarančios racionalumo pagrindą. Egzistencinis filosofavimas remiasi atskirybe. Anot egzistencialistų, kultūros formų (pažinimo, dorovės, meno) funkcionavimas filosofijoje buvo interpretuojamas kaip beasmenis žmogaus veiklos pagrindas. Autentiškais turi būti laikomi tik individualūs žmogaus išgyvenimai (ar jų momentai), jų negalima apmąstyti kaip bendrybės. Tradicinės kultūros formos nesuteikia žmogaus gyvenimui apibrėžtumo ir pastovumo.“ (Sodeika, 2019).

Egzistencializmas neatsiejamas nuo ribinių situacijų (*Grenzsituationen*), kurios veikia žmogiškąją būtį. Kasdienis žmogus egzistuoja paprastose gyvenimiškose situacijose, kuriose galima patirti būties laikinumą. Ribinės situacijos atsiranda tuomet, kai žmogaus kasdienybė yra

sutrikdoma, jis išmušamas iš vėžių, tarsi atsiduria ant ribos, yra sukrečiamas ir pasaulį pradeda matyti naujai. Tokias „ribines žmogaus situacijas“, kuriose žmogiškoji egzistencija yra besąlygiška, analizavo filosofas K. Jaspersas.

Ribinių situacijų fotografija – tai sukrečiančių – kasdienišką gyvenimą, momentų įamžinimas, kuris yra aktualus visais amžiais. Kasdienybės momentai – tai ne tik žmogiškoji būtis, bet ir įprastinis kasdieniško gyvenimo momentas: gimimas, mirtis, apeigos, šventės. Visa tai patiria *Dasein* – kasdieniškas žmogus, būnantis šiame pasaulyje, konkrečiose jo situacijose. Tokiose į ribines situacijas sutelktose fotografijose išryškėja probleminės egzistencinės situacijos. Žmogus jose tarsi priartėja prie ribos, kuri kasdienybę paverčia egzistenciniu patyrimu. Tokios ribinės situacijos yra dažnai rodomos portretų fotografijose, kasdienybės įvykių, dokumentinėse fotografijose, kur žmogaus būtis apima visumą: nuo kasdieninio gyvenimo įamžinimo iki žmogiškųjų apmąstymų. Vienas iš dokumentikos atstovų – Aleksandras Gliadelovas yra pasakęs: „<...> norint kurti dokumentinę fotografiją – išmokti to beveik neįmanoma, tai labai asmeniška ir individualu, tai turėtų glūdėti tavyje. Didelė dalis pasakojamos dokumentinės istorijos yra pasakotojo vertybių ir asmenybės refleksija, tavo nuotraukos esi tu pats. Žmonės, gyvenantys tamsiojoje pasaulio pusėje, labai gerai tą asmenybę perpranta, dažniausiai jau pirmą kartą susitikus viskas būna aišku, tiek herojui, tiek man.“ (Šatalovaitė, 2013). Tokia fotografija provokuoja svarstyti žmogaus egzistencinius klausimus, ji yra paradoksali, nevienprasmiška.

Aktualumas. Ribinių situacijų humanistinės fotografijos problematika mažai tyrinėta Lietuvos mokslininkų. Mirtis, kaltė, baimė, bjaurastis – šios ribinės situacijos įtraukiamos į darbą. Fotografai kelia ne tik aktualias šių dienų problemas, bet ir plėtoja egzistencinės filosofijos klausimus. Lietuvių fotografijos kontekste nagrinėsiu Lietuvos fotografų mokyklos kartai priklausančių fotografų – Virgilijaus Šontos, Rimaldo Vikšraičio, Romualdo Požerskio ir kitų autorių fotografijas. Pasirinkti autoriai reprezentatyviausiai atskleidžia ribines situacijas per humanistines fotografijas. Šie fotografai savo kūrybos darbuose nevengia egzistencinės problematikos, įtraukia egzistencinį diskursą, eksperimentuoja su tapatybėmis, identitetu bei tikrovės vaizdavimu. Šių autorių darbuose išryškėja ne tik socialinė tematika, bet ir ribinės situacijos, kuriose kasdieniški veiksmai kelia egzistencinius bei moralinius klausimus. Pasirinkti autoriai yra žymiausi humanistinės fotografijos atstovai Lietuvoje, be to, jų kūrybos bruožus galima drąsiai lyginti su pasauliniu humanistinės fotografijos kontekstu: „World press photos“, Kevin Carter, Diane Arbus, Cindy Sherman, Sebastião Salgado ir kiti.

Šio darbo **tikslas** – aptarti egzistencines ribines patirtis XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų humanistinėje lietuvių fotografijoje, parodant šios fotografijos poveikį šiandieniniam žmogui ir pasauliui. Šiam tikslui įgyvendinti pasitelkiami tokie **uždaviniai**: 1) apibūdinti egzistencialistinės filosofijos bruožus, išryškinant ribinių situacijų reikšmę; 2) aptarti egzistencialistinių filosofinių

idėjų atspindžius XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų humanistinėje fotografijoje; 3) aptarti kiekvieno autoriaus fotografijose išryškėjančias skirtingas ribines situacijas; 4) atskleisti, kaip vaizdas suvokiamas fotografijose; 5) aptarti egzistencinės ribinės fotografijos vaizdų įtaką šiandieniniam žmogui ir pasauliui; 6) paaiškinti, kaip žmogų veikia „nepatogūs“ vaizdai: kaip jie emociškai stimuliuoja, kokias etines ribas atveria.

Pasirinktos fotografijos, kuriose keliama tam tikri egzistenciniai, moraliniai klausimai ir kuriose egzistencinė riba stipriai jaučiama. Šiandieniniame kontekste tokia fotografijos rūšis veikia sąmonę. Pasaulis sparčiai juda dirbtinio intelekto link. Gyvenimo prasmės klausimai niveliuojami į virtualios erdvės sferą, žmogus praranda santykį su pačiu savimi. Įvertindami motyvus, vaizdus fotografijose, pasineriame į tą būtį, kurioje susitinkame patys su savimi. Žvelgdami į fotografijas, įsijaučiame į tam tikrą erdvę – būtį, kurioje išgyvename vaizdinio momentą ir jį patiriame, užmezgame su juo individualų santykį.

Rašant darbą, pasitelkiami šie **metodai**: interpretacinis hermeneutinis, analitinis, lyginamoji analizė.

Fotografija stipriai veikia žiūrovą – geriausi metų vaizdai sutelkia žiūrovo žvilgsnį į tikrovės atspindį, sukelia „nepatogumo“, „nejaukumo“ pojūčius. Tokie vaizdai leidžia patirti egzistencines tikrovės ribas. Skatina kelti klausimus: Kur yra riba – tarp vaizdo ir tikrovės? Koks santykis tarp „Aš“ ir vaizdinio? Kokią įtaką tikrovės suvokimui daro virtualus menas? Antanas Andrijauskas teigia: „Egzistencialistai priešpriešina didžiai asmeninę individo egzistenciją išorinei būčiai. Iš čia kyla pamatinė egzistencializmo idėja: *būtis yra pirmesnė už esmę*. Tikroji egzistencija ir įvairios asmenybės kūrybinės saviraiškos formos, anot egzistencializmo šalininkų, atsiskleidžia tik kraštutinėje situacijoje. Ji nepasiekiamą racionaliam pažinimui, o suvokiama tik jautriausiais emociniais išgyvenimais.“ (1996, p. 559).

Darbo struktūra:

- I. XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų humanistinė fotografija egzistencialistiniame kontekste;
 - 1.1. Egzistencialistinės filosofijos bruožai: ribinių situacijų reikšmė;
 - 1.2. Egzistencialistinės filosofijos atšvaitai humanistinėje XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų fotografijoje;
 - 1.2.1. Destrukcinė ribinė situacija Rimaldo Vikšraičio fotografijose;
 - 1.2.2. Grožio ir bjaurasties ribinė situacija Cindy Sherman fotografijose;
 - 1.2.3. Mirties ribinė situacija Romualdo Požerskio fotografijose;
 - 1.2.4. Vieniškumo ribinė situacija Virgilijaus Šontos fotografijose;
 - 1.2.5. Kaltumo ir šventumo ribinė situacija Kristinos Marmokaitės instaliacijoje;
- II. Ribinių patirčių humanistinės fotografijos poveikis žiūrovui;

- 2.1. Vaizdo suvokimas fotografijoje;
- 2.2. „Nepatogių“ vaizdų poveikis: emocinės bei etinės ribos;
- 2.3. Egzistencinės ribinės fotografijos įtaka žmogui ir pasauliui.

I. XX a. 9-ojo DEŠIMTMEČIO – ŠIŲ DIENŲ HUMANISTINĖ FOTOGRAFIJA EGZISTENCIALISTINIAME KONTEKSTE

Egzistencialistinė filosofija įprasmina ne tik žmogaus būtį, bet kartu ir papildo fotografijos meno sampratą. Filosofijos teorijos leidžia giliau pažvelgti į etines bei aktualias šiandienos problemas. Egzistencialistinė filosofija neapsiriboja tik konceptualiuoju filosofijos lygmeniu, ji yra artima menui, jame regi savotišką savo idėjų tęsinį. Todėl regima integrali jungtis tarp šios filosofijos ir meno, šiuo atveju fotografijos meno.

1.1. Egzistencialistinės filosofijos bruožai: ribinių situacijų reikšmė

Egzistencializmo filosofinė kryptis atsiradusi XX (3/4 dešimt.) amžiuje. Ši filosofija, po Antrojo pasaulinio karo, itin išplito Prancūzijoje – tapo pagrindine filosofijos kryptimi. Egzistencializmas reiškėsi skirtingose pasaulio šalyse. Egzistencinio filosofavimo pradininku laikomas danų filosofas S. A. Kierkegardas. Žymiausi vokiečių egzistencializmo atstovai M. Heideggeris bei K. Jaspersas, prancūzų – A. Camus, J.-P. Sartre'as, G. Marcelis. Lietuvoje egzistencializmas siejamas su Antanu Maceina, Juozu Girniumi bei Jonu Repšiu. Egzistencializmą galime skirstyti į religinį ir ateistinį. Pavyzdžiui, lietuvių egzistencializmo autorių filosofijoje egzistencialiniai klausimai dažniausi siejami su religija. J. Girnius nagrinėjo teistinio žmogaus santykio su visu pasauliu klausimus, metafiziką laikė egzistenciniu atvirumu, per kurį veriasi santykis su Dievu. Tapatino egzistenciją tapatino su morale. Antanas Maceina daugiausia dėmesio skyrė religijų filosofijai, pabrėždamas žmogaus egzistenciją, transcendentalumą, pažinimą, būties, tikėjimo klausimus. J. Repšys daugiausia dėmesio skyrė kultūros, estetikos, etikos teorijoms.

Pagrindinis egzistencializmo filosofijos krypties tikslas – bandymas suvokti žmogaus buvimą šiame pasaulyje. Egzistencializmo pradinis taškas yra pastovumas, nekintamumas, jo esmė yra egzistavimas – Wladislawas Tatarkiewiczzius teigia: „Taip yra su žmonių kūriniais: stalius pirmiau turi tam tikrą stalo koncepciją ir tik vėliau pagal ją padaro stalą, vadinasi, daikto esmė šiuo atveju yra pirmesnė už daiktą ir lemia jo savybes. Tačiau tai nepritaikoma gamtai, juo labiau žmogui: niekas jo pagal jokią idėją nepagamino, jis tiesiog atsirado pasaulyje, ir niekas iš anksto jo savybių nenulėmė, o koks jis taps, priklauso nuo to, ką iš savęs padarys, jis gali būti vienoks ar kitoks, viskas arba niekas.“ (2003, p. 408). Tokia egzistencialistinė filosofija išplėtoja mintį apie idėjos

egzistavimą. Pirmiausia – mintis, o paskui – egzistencija. Veiksmą lemia būtis. Kūrėjo idėjos pirmiausia gimsta mintyse ir tik vėliau įgauna materialią egzistenciją, kita vertus, idėja egzistuoja savaime, ji nekintama – pastovi.

Egzistencialistams žmogaus egzistencijos prasmė – būtis. Būtis kaip pirminė ir vienintelė. Pagrindinės žmogaus egzistencijos ypatybės yra penkios. Pirmoji – būtis, kurios negalime apibendrinti, iškelti iš idėjos, būtinumo, ji yra egzistuojanti kaip pirminis ir esminis faktas. Antroji egzistencijos ypatybė – būtis sau (*pour soi*), tai yra sąmoninga, savąją esatį suvokianti esybė. Trečioji – būtis, kuri iš dalies yra nulemta, žmogaus egzistencija nepriklauso nuo jo paties. Ketvirtoji – būtis, susieta su pasauliu, kuriame egzistuoja žmogus. Penktoji – būtis, kuri pažįsta: tai žmogaus egzistencija, kuri suvokia ir kito būtį (pasaulio). (Tatarkiewicz, 2003, p. 408).

K. Jaspersas laiko būties klausimą itin svarbiu ir mano, kad klaidinga tapatinti būtį su daiktų visuma. Būtis nėra visus esinius apimančios klasės pavadinimas ar aukščiausiasis iš visų esinių. Būtis nėra apibrėžiama jokiais objektyviomis ypatybėmis. Ji netgi nėra atvira tiesioginei filosofinei refleksijai – ji prieinama tikrai netiesiogiai, iš skirtingų ribotų perspektyvų. „Būtis nėra nei objektyvi, nei subjektyvi. Ji aprėpia abejas.“ (Mickūnas ir kiti, 1994, p. 102).

Egzistencinės filosofijos pamatas – būties dualumas: suvokimas būties sau (*être pour soi*) ir būties savaime (*être en soi*) skirtis. J. P. Sartre'as atskiria šias būties dalis kaip nepriklausomas viena nuo kitos. Išoriniam pasauliui priskiria „būtį savaime“, žmogiškajai sąmonei – „būtį sau“. Išorinis pasaulis apibūdinamas kaip materialioji būtis, kurioje nėra vidinių impulsų judėti, tobulėti. Būtis sau išreiškia žmogaus realybę – sąmonę. J. Morkūnienės teigia: „Būtis sau“ – gyvenimo prasmės nešėjas ir šaltinis. Individas pats kuria savo gyvenimą (todėl egzistavimas pirmesnis už esmę). Žmogaus egzistavimas turi prasmę ir tikslą, o daiktų pasaulis – beprasmis, atsitiktinis, absurdiškas ir nepažinomas. Tikslinga subjekto veikla ir objektyvi tikrovė atskiriamos viena nuo kitos. Ontologinis dualizmas pagrindžia valios laisvės sampratą.“ (1983, p. 69). Žmogaus egzistavimas yra esmingiausias dalykas gyvenime. Būties ir žmogiškosios laisvės suvokimas yra neatsiejama egzistencializmo dalis. Žmogus nepavaldu materijai, jis pats savaime tampa atsakingas už savo gyvenimą. Danų filosofas S. Kierkegaardas žmogų apibūdina kaip begalybės ir baigtinumo, laisvės, amžinybės ir būtinumo sintezę. Visa tai, atveria žmogaus „paradoksalų egzistenciją.“ (Anzenbacher, 1992, p. 209 – 210).

Viena iš svarbiausių egzistencializmo kategorijų – ribinės situacijos. Žmogaus egzistencija neatsiejama nuo šių situacijų. Vokiečių filosofas K. Jaspersas pirmąkart savo veikale aprašė egzistencijos raišką kaip ribinių situacijų kategoriją. Ribinės situacijos – tokios, kaip kaltė, susvetimėjimas, neviltis, mirtis – sukrečia žmogų, kelia jam egzistencinius klausimus, leidžia patirti tikrąją būtį. Karlas Jaspersas teigia: „Žmogus iš principo yra kažkas daugiau, negu jis gali apie save žinoti. <...> kaip būtis pasaulyje, žmogus yra pažinomas objektas.“ (1998, p. 71).

Gyvendamas žmogus gali pažinti save, egzistencinės patirtys įprasmina jo gyvenimą. Ribinės situacijos suteikia galimybę žmogui išgyventi stiprius gyvenimiškus pojūčius ir per juos geriau pažinti save, savo būtį, tapti autentiškesniam. Žmogus neegzistuoja vienas pats šiame pasaulyje. Pasaulis jam kelia baimės jausmą, kuris lemia egzistenciją. Žmogus yra priklausomas nuo pasaulio, jo veikiamų jėgų. Jis patiria baimę, kurią galima sieti su S. Kierkegaardo paradoksaliu egzistavimu baime ir drebėjimu. Egzistavimas nurodo į Dievą. (Anzenbacher, 1992, p. 324). Toks egzistavimas į Dievą nurodo teistinį egzistencializmą.

S. Kierkegardas dažnai laikomas humanistiniu egzistencialistu. Savo kūrinyje „Baimė ir drebėjimas“ filosofas teigia: „Daugybė žmonių gyvena pražuvę pasaulietiškuose sielvartuose ir džiaugsmuose, jie yra žiūrovai, neįsijungiantys į šokį. Begalybės riteriai yra šokėjai ir esti pakylėti. Atlikdami judesį, jie pašoka aukštyn, paskui vėl krenta žemyn – net ir tai nėra nepalaimingas laiko leidimas ir nėra negražu pažiūrėti. Tačiau kiekvieną sykį, nukritę žemyn, jie negali iš karto užimti pozicijos, akimirką jie svyruoja ir šis svyravimas rodo, kad vis dėlto pasaulyje jie yra svetimi.“ (1995, p. 92). Čia išryškėja svetimumo ir nerimo jausmai, būdingi žmogui, suvokiamas būties laikinumas. Laikinumo samprata neatsiejama nuo amžinybės. S. Kierkegardas tarytum bando įprasminti žmogaus būtį per religiją. Žmogus, priartėjęs prie Dievo, patiria baimę ir virpulį. Religija pripildo žmogų siaubo ir verčia kentėti.

Buvimas pasaulyje žmogui sukelia baimę ir nerimą, tai – neatsiejama žmogiškosios egzistencijos dalis. Žmogus nerimaudamas patiria ribines situacijas. Emociškai paveikūs įvykiai sužadina nerimo, baimės jausmus, taip leisdami žmogui patirti egzistavimo momentą. S. Kierkegardas pirmasis pradėjo filosofuoti apie *Angst* – nerimo teoriją. Šis nerimas įvardijamas kaip begalinės laisvės, savos egzistencijos beribiškumo potyris. *Angst* skiriasi nuo baimės ir panašių sąvokų, nurodančių kažką apibrėžto. S. Kierkegaardas mintis apie kaltės bei nerimo santykį galima geriau suprasti, gilinantį jį jo kūrybą. Kaltės jausmas visada sukelia nerimą. Svarbu paminėti ir M. Heideggerio *Angst* konceptą. Tai – mirties baimė, tarytum bandymas suprasti baigtinę savo egzistenciją. Mirties tematika artima M. Heideggeriui. Greta mirties suvokimo klausimų, filosofas analizuoja ir kitas egzistencines problemas: „būties užmarštis būseną“, „įsisavinimą/suvokimą“. Būties užmarštis būseną apima kasdieninį žmogaus gyvenimą, buitį – viską, kas sukurta žmogaus materialumo patirtimi. Įsisavinimo būseną – tai absoliuti būtis, egzistencija, kur keliami klausimai: Kas aš? Kodėl egzistuoju? Kokia mano egzistencijos prasmė? Ir t. t. Neautentišką žmogaus būseną M. Heideggeris dažnai sieja su *das Man* kategorija (*das Man*, kaip vidutinis žmogus), taip pat su *smalsulio*, *šnekalų* kategorijomis, kai žmogus domisi viskuo ir kartu niekuo, nes nesigilina į esmę, kai žmogus šneka tarsi apie viską ir kartu apie nieką, nes neklausia iš esmės. Autentiškas žmogus, kai susimąsto apie mirtį, būties laikinumą ir būties užmarštį, kai jis užsimiršta kasdieninės modusuose ir neužklausia apie pirmąją būtį.

Vienas iš kankinančių išgyvenimų yra nerimas. Nerimas yra nemaloni patirtis, rūpestis, kylantis dėl realios ar tik įsivaizduojamos bėdos. Nerimauti galima dėl paprastų, greit praeinančių ir svarbių dalykų: vertybių, gyvenimo tikslo, prasmės. Nerimą žadina bei palaiko ne tik empiriškos, dažnai nesunkiai pašalinamos priežastys. Šis išgyvenimas kyla ir įsisąmoninant kai kurias fundamentalias žmogaus būties sąlygas. Viena iš tokių sąlygų yra laikas.

Nerimas dažnai kyla iš mirties, baigtinumo jausmo. Mūsų egzistencija yra baigtinė. Pasak M. Heideggerio, žmogaus egzistencija visuomet yra nukreipta į mirtį – į *Sein zum Tode* (Būtis link mirties). (Tatarkiewicz, 2003, p. 410). Mirtis – tai žmogaus egzistencijos pabaiga. Patirdami šią ribinę situaciją, negalime išvengti baimės ir nerimo. Mes patys suvokiame mirtį per kitų (žmonių) mirties fenomeną. Svarbiausia, kad žmogus suvoktų savo mirtį kaip prasmingą baigtinumą, o ne vien kaip biologinį išnykimą. Jaučiant mirties baimę, kartu prisiimama nebūtis, suvokiama, kad niekas negali įbauginti, nuvertinti mirties prasmingumo. Būtis negali būti viena – būtis visada yra su kitais. Mirtį mes suvokiame per daugelį savo egzistavimo patirčių. M. Heideggeris pabrėžia, jog kitų mirtis sukuria mums būties fenomeną, „kurį galima apibrėžti kaip būtybės perėjimą iš *Dasein* būties būdo (arba negyvenimo) į nebe – *Dasein* (nebebuvimą-čia).“ (Steiner, 1995, p. 131). Žmogaus mirtis suteikia kitą prasmę likusiesiems: mirusio žmogaus nebuvimas tarytum leidžia patirti būties prasmę – būti su juo. Mirtis likusiems artimiesiems – tarsi vilties ženklas, kartu tai teikia begalinį nerimą, baimę. Nuolatinis buvimas kartu įprasmina egzistencinę kasdienybę. Mirusysis nenustoja būti – jis tampa net tikresnis būties buvimu nei gyvieji. Tai atskleidžia tikrąją *Dasein* esybės, neišvengiančios ribinės patirties momentų prasmę. Tokia pozicija atitinka teistinį egzistencializmą. Ateistinio egzistencializmo atstovai už mirties nemato nieko, tik beprasmybę, dėl to patiria absurdo, beprasmybės pojūčius.

Egzistencinės patirtys dažnai būna glaudžiai susijusios su menu, H. G. Gadameris teigia: „<...> juk iš visko, su kuo susiduriame gamtoje ir istorijoje, kaip tik meno kūrinys tiesiausiai prabyla į mus. Jis alsuoja paslaptingu artumu, pagaunančiu visą mūsų esybę, tarsi jokio nuotolio apskritai nebūtų ir kiekvienas susitikimas su meno kūriniumi būtų susitikimas su pačiu savimi.“ (1999, p.56). „Žiūrėdami į meno kūrinius galime išgyventi egzistencines būties atvertis. Kūrėjas gali kaskart turėti omenyje savojo meto publiką, tačiau tikroji jo kūrinio būtis yra tai, ką šis kūrinys pajėgia pasakyti, o tai esmiškai pranoksta bet koki istorinį ribotumą.“ (Gadamer, 1999, p. 57). Meno kūrinys visuomet kažką svarbaus sako, o kaip kažką sakantis, priklauso visumai dalykų, kuriuos turime ir galime suprasti. Meno kūriniumi svarbi yra esmiška tvermė. Patirdami meno kūrinį, suprantame ne vien tik pažinią prasmę. Suprasti meno kūrinį – tai susitikti su pačiu savimi, su tuo, kas esmiška.

Mene tiesa iškyla kaip įvykis (*Ereignis*), įvyksta staigus nušvitimas. M. Heideggeris, savo darbe „Meno kūrinio ištaka“ teigia – „<...> meno kūrinio buvimas yra ne tai, kad jis tampa

išgyvenimu, o tai, kad savuoju štai-buvimu jis pats yra įvykis (*Ereignis*), yra smūgis, kuris apverčia viską, kas buvo ligi šiol, visa, kas buvo įprasta. Tai smūgis, kuriame atsiveria toks pasaulis, kokio dar nėra buvę.“ (2003, p. 111). Tokių tiesų prošvaistės magistriniame darbe labai svarbios, nes čia analizuojamas fotografijos turi ne tik emociinį krūvį, bet ir egzistencinį matymą. Kiekvienas meno kūrinys – kiekviena fotografija, galima sakyti, tampa tokiu įvykiu. Per šiuos įvykius, išskylančius ribinėse situacijose, fotografijose žmogus patiria egzistencines prasmes. Leisdamiesi, kad tam tikri kūriniai mus nušviestų, mes giliau suvokiame mus supantį pasaulį ir save pačius. Menas, ypač literatūra, egzistencializme labai glaudžiai susiję su filosofija, nes menas padeda išreikšti tokias prasmes bei esmes, kurios neišreiškiamos vien gryna konceptualia filosofinių sąvokų kalba. Taip pat menas, filosofiskai į jį žvelgiant, pasirodo gilesnis, atveria paslėptas filosofines savo prasmes.

Sąmonė – kategorinis ir mokslinis pažinimas. Žmogus siekia suvokti objektyvią tikrovę bei visas jos tiesas. Žmogus bando perprasti etines ir estetines normas. Dvasios gyvenimas pagimdo idėjas, kurios suteikia pagrindą žmogaus mintims ir veiksams, ir šios idėjos reiškiasi visomis žmogaus pastangomis. „Tokios idėjos kaip siela, Dievas, pasaulis, visuomeninė tvarka, teisingumas, dora ir grožis, nėra tik teorinės, jos vairuoja pasaulį.“ (Mickūnas ir kiti, 1994, p. 105).

Sakydami, jog kažkas yra, buvo ar bus, mes jau skiriame kažką ir tai, *kad* tas kažkas yra. Tai reiškia, pasak Heideggerio, jog daiktai pasirodo būties šviesoje, bet pasirodo taip, kad jų būtis irgi yra laikiška; tai reiškia, kad terminai *yra*, *buvo* ir *bus* žymi būties laiko matmenis, nesuprastinamus į jokią paskirą objektą ar subjektą (Mickūnas ir kiti, 1994, p. 132 – 133).

Taigi, menas, šiuo atveju, pasirinktos fotografijos, kelia tam tikrus egzistencinius klausimus, verčia susimąstyti, viduje atrasti dialogą su savimi. Fotografijos tarsi alsuoja egzistenciniais išgyvenimais. G. W. F. Hegelis meną laikė visapusiškos dvasios apraiška – „dvasios savižinos forma, kurioje nepasirodo nieko svetimo ir netesimo, kurioje nebūna jokio realybės atsitiktinumo, jokio nesuprantamumo to, kas tėra duota.“ (Steiner, 1999, p. 56).

1.2. Egzistencialistinės filosofijos atšvaitai humanistinėje XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų fotografijoje

Humanistinė fotografijos kryptis Lietuvos fotografijos kontekste pradėjo reikštis jau XX amžiaus 7-ajame dešimtmetyje tuometinėje Lietuvos fotografų mokykloje (Pabedinskas, 2010, p. 58). Fotografai pajunta stiprų poreikį įamžinti tikrą žmogaus būtį, egzistenciją, atskleisti visą gilų žmogaus vidinį pasaulį. Norėdami įamžinti žmogiškumą, lietuvių humanistinės fotografijos atstovai kitu žvilgsniu pažvelgė į paprastą žmogų. Nesuvaldintos ir tikroviškai perteiktos fotografijos atveria žiūrovui kitą matymo perspektyvą – parodo jo tikrą, kasdienę egzistenciją. Šioje egzistencijoje patiriamos autentiškos būties prošvaistės. M. Heideggeris teigia, kad „tikrove menas tampa

kūrinyje“ (Heidegger, 2003, p. 36). Tikrovė mene kartais tampa dar aiškesnė, jos būtiškumas išryškėja labiau nei kasdienėje realybėje, panašiai kaip nutapyti Van Gogho batai aiškiau sušvinta savo būtiškumu, nei kasdien juos dėvint.

Kaita apima viską: nykstančius kaimus, griūvančius pastatus, apleistas erdves, mirusių žmonių portretus bei socialinio gyvenimo įvykius. Santykis su praeitimi kuriamas per ribines patirtis atskleidžiančią egzistencinę fotografiją: „Fotografija yra tariama būtis ir drauge nebūties ženklas.“ (Sontag, 2000, p. 25). Būtis reiškia tikrovę, egzistavimą, santykį su žmogumi. Kaip teigia Heideggeris, – meno kūrinys, parodydamas mums pasaulį, padaro jį matomą, taip atskleidždamas būties prasmę. Tiesa – *aletheia* – tikrame meno kūrinyje atsiskleidžia kaip nepriklausomas būties faktas. Tokia tiesa išnyra iš nepaslapties, bet niekada netampa visiška akivaizdybe. Patiriamos meninės tiesos akimirkos, vadinamos prošvaistėmis. M. Heideggeris padeda mums suprasti, jog įgytas meno kūrinio esmės supratimas, apimantis įtampą tarp iškilimo ir slėpinio, sukuria paties kūrinio buvimą. Tokia įtampa suteikia meno kūriniui švytėjimą – jo gelmę, nepasiekiamumą.

Šiame darbe analizuojami pasirinktų humanistinės fotografijos atstovų darbai, kuriuose reiškiasi tam tikros egzistencinės ribinės situacijos. Rimaldo Vikšraičio fotografijose negatyvus socialinis vaizdas atveria destruktinę ribinę situaciją. Ją galima sieti su A. Šliogerio negatyvumo, bjaurasties filosofinėmis interpretacijomis. Grožis ir bjaurastis neatsiejami C. Sherman fotografijose, kur sukuriama interpretuoti verčiantis dviprasmiškas vaizdas: autorė parodo tam tikras svarbias socialines problemas, kurias galime sieti su K. Jasperso būties filosofija ir ribinėmis situacijomis. Būtis savotiškai atsiveria ir R. Požerskio fotografijose, kuriose dominuoja ribinė mirties tematika. Šio autoriaus darbams galime taikyti M. Heideggerio būties link mirties, nerimo filosofines sampratas. Vieniškumo tematika, būdinga V. Šontos fotografijų ciklui apie vaikus. R. Vikšraičio fotografijose socialinė atskirtis veriasi tarp kaimo žmonių, o V. Šontos – tarp vaikų. Fotografijos alsuoja nejaukumo, svetimumo, kitumo pojūčiais. K. Marmokaitės kaltumo bei šventumo fotografijos ir instaliacija tai šiandieninė fotografijos meno interpretacija. Remiantis M. Foucault, M. Eliades, I. Kanto, A. Camus, P. Ricoeur'o filosofinėmis idėjomis, vizualiai perteikiama interpretuojama tema. Kaltės suvokimas neatsiejamas nuo bausmės. Šventumo samprata nėra susijusi vien su religija ar šventybe. Sakralios erdvės žmogui sąjaukiai kuria šventybės aurą, o destruktivios – negatyvą.

1.2.1. Destrukcinė ribinė situacija Rimaldo Vikšraičio fotografijose

Vienas iš egzistencinės tikrovės vaizduotojų – Rimaldas Vikšraitis (žiūrėti 1 pav.). Visose šio autoriaus fotografijose atskleidžiama kaimo žmogaus egzistencija Lietuvos kaime. Autorius nevengia parodyti opių dalykų, per kuriuos galima išžvelgti egzistencinius tikrovės momentus.

Kiekviena fotografija – tarytum sustabdyta akimirka – iš mums neįprastos aplinkos: cinizmu dvelkiantys kaimo vaizdai dažnai peržengia įprastos etikos normų ribą ir, moralumu, kuria ne tik estetinius išgyvenimus. Pavaizduoto gyvenimo tikrovė emociškai stipriai paveikia žiūrovą.



1 pav. R. Vikšraitis „Pavargusio kaimo grimasos“, 1998 m.

Tenka paminėti, jog destruktivūs vaizdai šiose fotografijose veikia sąmonę (žiūrėti 2 pav.). Purvini kambariai, netvarka, amoralus elgesys, alkoholis – visa tikro, nesurežisuoto kaimo gyvenimo kasdienybė. Tai verčia klausti, kaip jaunoji karta auklėjama, ar jai diegiamos kokios nors moralinės vertybės? Stebina, kad tokie vaizdai vis dar egzistuoja šiandieniniame pasaulyje. Pats šių fotografijų autorius teigia: „Aš tik noriu, kad visi pamatytų tikrą kaimiško vienkiemio gyvenimą“. (Kuzminas, 2009, p. 79). Tačiau tarp viso šio destruktivumo – galime išvelgti ir šviesių, egzistencinių momentų, kai vaikų veidai nebyliai klausia mūsų: Ar šias tamsybes gali praskaidrinti šviesos akimirka – egzistencinė prošvaistė? Ar, klestint gyvenimo neteisybei, galiu išlikti geru, gal net oriu žmogumi?

Būties akimirkos šmėsčioja nūdienos vaizduose, išskyla kultūros relikto, istorinių personažų pavidalu. Praeitis ir dabartis suartėja, laiko tėkmė integruojama į realybės sampratą – vienas pagrindinių menininko pasaulėjautos aspektų. Istorija suvokiama kaip procesas, kurio dėsnų raidoje – blyksnių ir praradimų parabolėje – tvinkčioja amžinos gyvasties gysla. Narpliodamas sudėtingus ryšius, ieško universalių tiesų, savojo laiko atpažinimo ženklų. Kontempliuoja žmogaus ir kultūros santykį, bando išspęsti tradicinių vertybių ir nūdienos konfliktą. Ekspresyviai apibendrintuose fotografijos kūriniuose pasigirsta liūdesio ir sarkazmo gaidos.



2 pav. R. Vikšraitis „Skerstuvės“, 1982-1986 m.

Susan Sontag teigia: „Skurdas nėra siurrealistiškesnis už turtą; kūnas, apsiaustas purviniais skarmalais, nėra siurrealistiškesnis nei pokyliui pasipuošusi princesė ar nekalta nuogalė. Siurrealus yra fotografijos sukurtas ir drauge peržengtas atstumas: socialinis ir laiko atstumas. Vidurinės klasės požiūriu, įžymybių fotografijos yra tokios pat intriguojančios kaip ir parijų. Fotografams nebūtina turėti ironišką, sąmoningą poziciją stereotipinių objektų atžvilgiu. Lygiai tinkamas, ypač turint reikalą su pačiais konvencionaliausiais personažais, yra ir paklusnus, pagarbus susižavėjimas.“ (Sontag, 2000, p. 66).

Destruktyvus kasdienių kaimo vaizdų rodymas gali būti vienas iš moralinių vertybių kūrimo šaltinių. Žvelgdami į fotografijas, į vaizdus, nekeliančius estetinio susižavėjimo, regime nepridengtą – realybę, kuri nematoma žiūrovui, negyvenančiam kaimo aplinkoje. Šie vaizdai įteigia suvokimą, jog kaimai, kaimo bendruomenės yra praradusios bet kokias socialines normas: ten klesti alkoholizmas, degradacija, bedarbystė ir t. t. Fotografijos ir moralės santykis skleidžiasi per įvaizdį: mes galime patys spręsti, koks tas kaimas, kokia realybė, kas yra tikra, o kas ne. Žiūrovui tarytum paliekama galimybė pačiam rinktis, ar tai amoralu ar ne. Menas dažniausiai bando parodyti, jog grožio ir moralės santykis yra iškreiptas. *Dasein* lygmenyje mums nerūpi moralinės, religinės ar estetiškos vertybės, nėra nei teisingumo, nei klaidingumo, nei teisybės, nei neteisybės. Pažinimas yra tikrai įrankis, o tiesa yra tikrai naudinga vertybė (Mickūnas ir kiti, 1994, p. 104).

Žiūrovas ieškantis tikrų pojūčių – gali rinktis ir vertinti vaizdo santykį su jo egzistencine patirtimi. George'as Steineris teigia: „<...> meno reikšmės ir egzistenciniai modusai funkcionuoja

mūsų susitikimo su kitu patirtyje. Neribota formalios raiškos ir stilistinių darinių įvairovė atitinka neribotą mūsų susitikimo su kitu būdų įvairovę. <...> menas mums juntamai perteikia nenumalšintą, nejaukų mūsų būklės netvirtumą ir susvetimėjimą.“ (1998, p. 130). Matydami negatyvius vaizdus – galime stipriai išjausti teigiamus dalykus. Menas tarytum susieja mus su nepriklausoma būtimi. Kūryba įkūnyta mene ir įforminta prasmės recepcijose, leidžia žiūrovui patirti transcendenciją. Menas įgauna užduoties ir prasmės aspektą – tarp laikiškumo ir amžinybės, materijos bei dvasios, žmogaus ir kito – tapti esatimi. (Steiner, 1998, p. 213)

Negatyvumas mums kelia bjaurumo įspūdį, bet ar bjaurume mes neižvelgiame ir tobulo grožio idėjos? A. Šliogeris rašo: „<...> grožis visuomet pirmiausia suvokiamas kaip dirbtinio daikto grožis. Su grožiu taip: kad taptų visaverčiu, jis turi būti dirbtinis.“ (Šliogeris, 2013, p.276). Dirbtinis grožis tiek mene, tiek fotografijoje kuriamas tam, kad stebėtoji sukeltų „šoką“. Tikrasis (autentiškas) menas nebekelia jaudulio, estetinių potyrių. Šiuolaikinio žiūrovo akis nori grožio, kurį menininkas sukurtų pagal savo interpretaciją. Tikrasis meno grožis šiandieniniame pasaulyje keičiamas į vartojamą, greitą meną.

Žvelgiant į R. Vikšraičio fotografijas, juntamas atotrūkis nuo idealaus bei gražaus žmogaus suvokimo: ten vaizduojamas ne dorovingas bei patrauklus, o žemos moralės žmogus, kurio egzistencinė būtis siejama su socialine atskirtimi, nykimu. Fotografijose regimi žmonės su vienodėja: atsiduria anapus statusų, vertinimų. Atmetus visus vertinimus, atsiduria anapus socialinės ribos. Fotografas artimai susijęs su vaizduojamais žmonėmis: nevengia su jais būti, bendrauti, kai kurie fotografuojamieji yra jo draugai. Stebint visą fotografijų ciklą, susidaro įspūdis, jog fotografas specialiai bando sukurti dirbtinį grožį, kuriame atsiveria priešprieša – negatyvus grožis. Kiti fotografai, menininkai Lietuvos kaimo įvaizdį kūrė kaip lyrišką, tikrą, estetiškai patrauklų: laukų horizontai, sodai, namai, šventės. R. Vikšraitis fotografijose nekuria estetinio vaizdo – jis perteikia tai, ko įprastai nenorime matyti. Tokiu būdu tikra realybė tarytum kuriama dirbtinai.

Galima teigti, jog fotografijos traukte traukia stebėti vaizdus, scenas, nes negatyvus vaizdas sąmoningai veikia žiūrovą. Paradoksaliai toks žvilgsnis mus baugina. Umberto Eco teigia, jog kai kurie žmonės pasižymi be galo „dialektiniu“ mąstymu, ir tvirtina, kad bjaurio uždavinys yra pabrėžti grožį. Viduramžių žmogus galvojo taip pat. Jis netgi manė, jog Viešpats sukūrė pabaisas, kad pasaulyje nusistovėtų pusiausvyra. Problema yra ta, kad mes tiksliai nežinome, kas yra bjauris. (Reichardt, 2004). Šiandieninis pasaulis yra gražus, patogus, prabangus, viskas jame turi estetinę tvarką. Šiandieniniame pasaulyje nebelieka ir pačios bjaurasties vertės suvokimo. Matome, kad begalė dalykų pateiktus per tam tikrą medijų suformuotą žvilgsnį, A. Šliogerio teigimu, menas anksčiau buvo neatsiejamas nuo grožio, o šiandieniniame pasaulyje – menas neatskiriama susiję su bjaurastimi. (Šliogeris, Gustas, 2013, p. 292). Dabartinis menas į žiūrovą

žiūri piktybiškai – jam svarbu sukurti tai, kas šokiruotų, verstų jaustis blogai, negatyviai. Propaguojama ir skatinama bjaurastis tarsi reakcija į gerą, patogų bei nuobodų šiuolaikinio žmogaus gyvenimą.

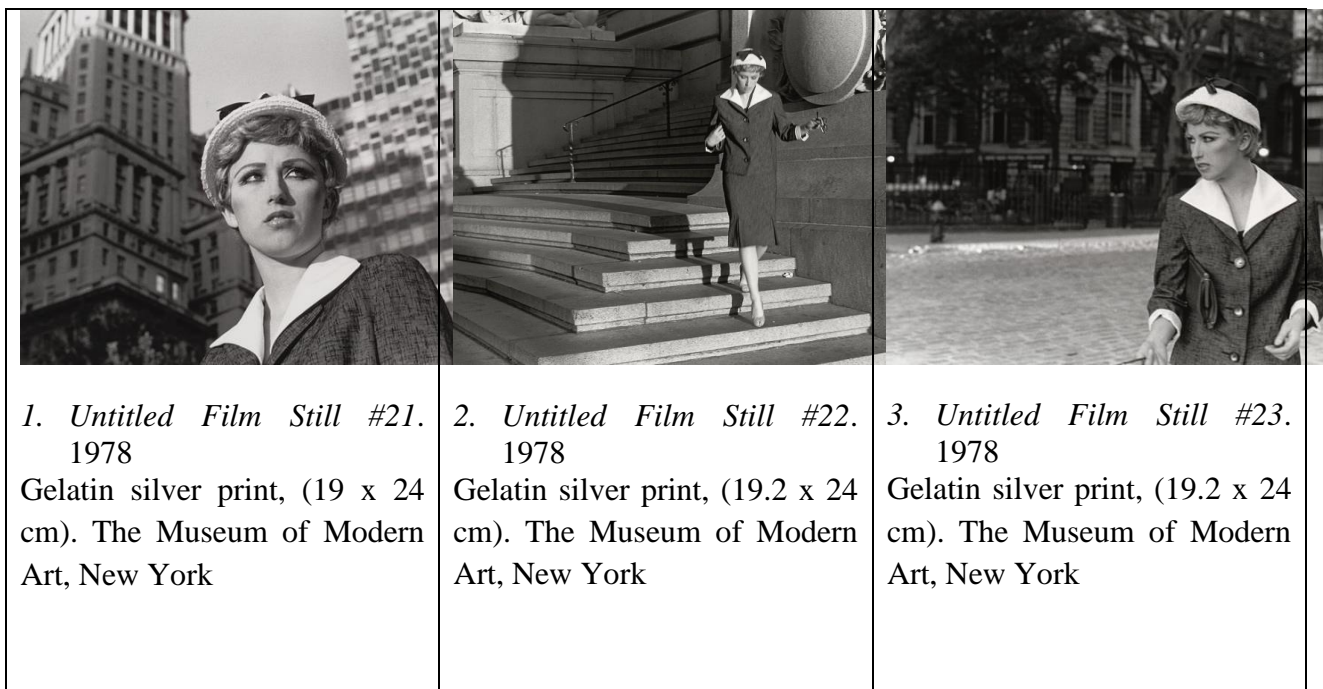
1.2.2. Grožio ir bjaurasties ribinė situacija Cindy Sherman fotografijose

Amerikiečių menininkė Cindy Sherman savo darbuose taip pat nevengia dviprasmybių – grožio ir bjaurasties derinimo. Cindy Sherman nukreipdama fotoaparata į save, tapo viena iš geriausiai žinomų XX a. pabaigos fotografijų. Nors dauguma šios autorės darbų – jos pačios nuotraukos, jos neabejotinai yra ne autoportretai, nes Sherman naudoja save kaip priemonę perteikti komentarus apie šiuolaikiniam pasauliui būdingas įvairias problemas (moters vaidmens, menininko reikšmės, grožio kulto ir kitas). Būtent šiose dviprasmiškose ir eklektiškose fotografijose atsiskleidė išskirtinis Sherman kūrybos braižas. Savo darbų serijose autorė, kėlė svarbius klausimus apie moters vaidmenį ir įvaizdį visuomenėje, žiniasklaidoje bei meno kūrinuose.

Untitled. Film Stills nuotraukų serijoje (žiūrėti 3 pav.) Cindy Sherman vienoje fotografijoje vaizduojama kaip vyro laukianti ir nuolat verkianti nelaiminga dama, kitose – kaip tradicinė namų šeimininkė ar gundančiai ir iššaukiamai apsirengusi viliokė. Sukurti tokį stilių buvo ganėtinai lengva, tereikėjo pasitelkti tradicinius filmuose ar žurnaluose pasitaikančius įvaizdžius, panaudoti tinkamą garderobą ir pozavimo būdą. Šios fotografijos nespinduliavo originalumu, tačiau buvo pilnos citatų ir nuorodų, puikiai atitiko naujosios meno kalbos kriterijus, nes čia svarbiausias reikšmes kūriniai suteikia pats suvokėjas. Pati autorė aiškina, kad nesuteikė savo darbams pavadinimų todėl, kad norėjo išsaugoti vaizdo dviprasmiškumą. Nuotraukos panaudotos kaip medija, kurią pasitelkiant nesunku tyrinėti nusistovėjusių vaizdų atsiradimo ir cirkuliavimo fenomeną. Juk fotografija yra labai patogi ir prieinama vogti, kopijuoti ar tiražuoti.

Sherman fotografijose galima pastebėti ne vieną kinematografinį vaizdo formavimo „triuką“, pavyzdžiui: apšvietimą, foną, įvairias butaforijas. Pats vaizdas neretai kadruojamas. O ir pačios nuotraukos, kaip minėta, neturi pavadinimų, yra sunumeruotos, tarsi būtų būsimų filmų reklamos. Visi šie elementai parodo, kokia svarbi kino filmų kultūros įtaka autorės kūrybai. Nuotraukoje *Untitled Film Still #21* galima išskirti tris skirtingus vaizdo formavimo metodus. Jie suteikia vaizdui dinamikos, įtampos ir kartu sukausto žiūrovo žvilgsnį. Sherman įkūnytą jaunos penktojo dešimtmečio karjeristės nuotraukoje žvelgiama tarsi, iš „varlės“ perspektyvos, kurią kuria žema horizonto linija. Šios iliuzijos poveikis nesąmoningai sustiprina mūsų vaikystės patirtį – vaiko žvilgsnį į suaugusįjį. Mes išsaugome dalį šios patirties ir suaugę, todėl, žvelgiant į nuotrauką, susidaro įspūdis, kad regima įspūdinga, įkvepianti asmenybė, kuri kelia pasigėrėjimo ir pagarbos jausmą. Reikėtų paminėti, kad būtent tokią perspektyvą kino režisieriai mėgsta naudoti,

pristatydami grėsmingą ir kartu tvirtą pagrindinį veikėją (ar antagonistą). *Untitled Film Still #21* nuotraukoje taip pat pasitelkiamas įstrižo kampo metodas, kai pakreipiama horizonto linija. Taip vaizdui suteikiama daugiau nuožulnių linijų – jos šioje fotografijoje geriausiai matomos iš pastatų antrame plane. Šis vaizdinis efektas destabilizuoja žiūrovo pasaulio suvokimą, dezorientuoja vietos ir krypties prasmę.



3 pav. *Cindy Sherman "Untitled Film Still 21/22/23", 1978 m.*

Stebėdamas fotografų darbus, žiūrovas gali patirti vieną mįslingiausių dalykų – katarsį. Katarsio samprata plėtojama jau Aristotelio veikale „Poetika“. Nors pats Aristotelis žodžio – *katarsis* nemini, jis kalba apie stiprius išgyvenimus, tokius kaip baimė, gailestis, pyktis, neapykanta ir t.t.: „Kartais patiriame stiprius ir ryškius išpūdžius ir nebūdami susijaudinę ar nejausdami baimės, o kitąkart, žiūrėk, mus sujaudina silpni ir blankūs išpūdžiai, – taip būna tada, kai kūnas yra sužadintas; jo būseną panaši į tą, kai kas nors būva apimtas pykčio. Netgi kai visiškai nieko bauginančio nevyksta, žmonės gali pasijusti patiria tą pat, ką ir išgąsdintas žmogus.“ (Ackrill, 1994, p. 97).

Kaip teigia Agnieška Juzefovič (Juzefovič ir kiti, 2016, p. 208), katarsio estetinį patyrimą sukelia tam tikri jausmai, šokas, leidžiantis patirti „Dionisišką“ būseną. Filosofijos žodyne (1975, p. 205) *katarsio* sąvoka apibūdinama kaip estetinis meno poveikis žmogui. Nėra daug katarsio sampratos apibūdinimų. Svarbiausia, kad jis gali išreikšti ne tik fiziologinį momentą, kai patyrus įtampą, apima palengvėjimo jausmas, bet ir etinį momentą, kurio esmė yra išaukštinti žmogaus jausmus. Žmogaus gyvenimas – fenomenali visuma. Žmogus – turi transcendentinį matmenį, per kurį jis gali išeiti už savęs.

Fotografijos sukuria ne tik ribines patirtis, bet ir leidžia apmąstyti dvasinį gyvenimą. Dvasinį gyvenimą kuriame iš gyvybinių rezultatų. Tai gali būti įvairios elgsenos, kurias vadintume „teisingumu“. Gebėjimas jausti, mąstyti teisingumą ir pasirinkti jį – tai sukurti vidinį savo sutarimą. (Gasset, 1999, p. 177).

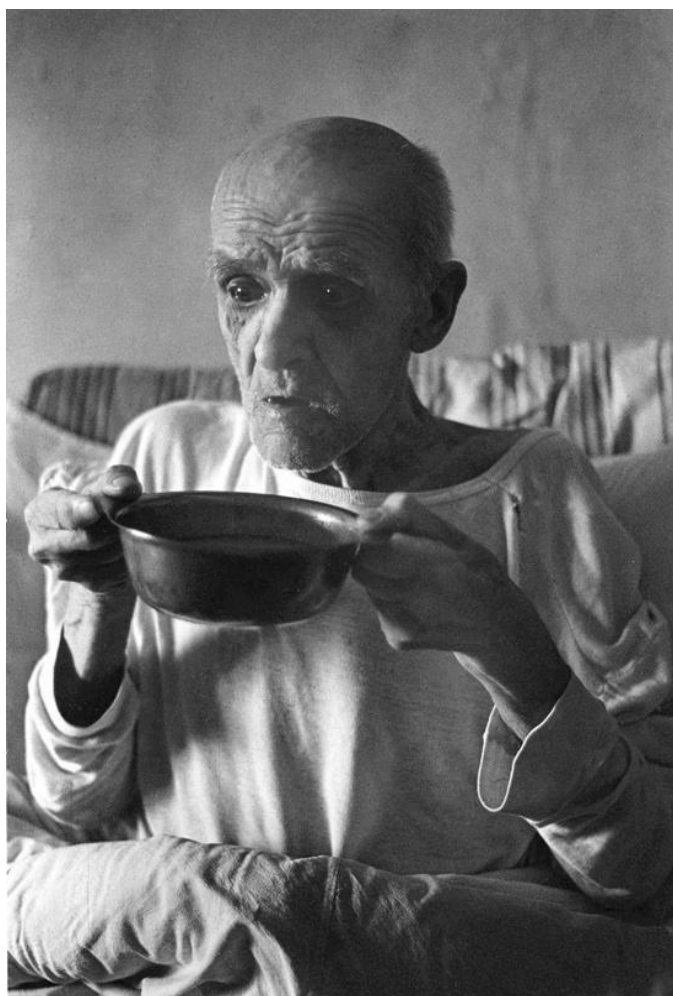
1.2.3. Mirties ribinė situacija Romualdo Požerskio fotografijose

Humanistinės fotografijos esmė – perteikti vaizdais visiems žinomus ir esminius dalykus, išgyvenimus, patirtis. Romualdas Požerskis vaizduoja seriją fotografijų apie senelių namus (žiūrėti 4, 5, 6 pav.) kaip ciklą, atspindintį – universalų, tikrą gyvenimą. Jame išryškėja pagrindiniai dalykai: gimimas ir mirtis. Senelių namai – tai paskutinis egzistavimo tarpsnis, kai viskas baigiasi. Šios fotografijos nebyliai, pasąmoningai mums kelia egzistencinius klausimus, apie gyvenimo prasmę, gyvenimo pasirinkimus, egzistenciją būties prasmę. Šiose fotografijose matome mums artimus žmones – galbūt net tokius pat kaip mes: kažkada jie buvo jauni, kupini egzistencinės prasmės, turintys stiprius moralinius principus. Galbūt tai mūsų šeimos nariai, artimieji, giminės. S. Sontag teigia: „Smalsiai, atsietai, profesionaliai žiūrėdamas į kitų žmonių tikrovę, visur esantis fotografas veikia tarsi peržengdamas klasinius interesus – taip, tarsi jo perspektyva būtų universali.“ (Sontag, 2000, p. 63). Taip mato ir šis fotografas, kuris įamžina egzistencinius vaizdus. Stiprūs jausmai apima, regint vaizdus, neatsiejamus nuo realaus gyvenimo. Šie vaizdai įtaigūs: jie sužadina stiprius empatijos jausmus. Stipriai paveikia gyvenimo trapumas, kūno deformacijos, kyla egzistencinis klausimas: kas mūsų laukia po mirties? Kokia mūsų egzistencijos prasmė? Žiūrėdami į fotografijas jaučiame savo laikinumą, proto ar minties ribotumą.

Kita vertus, nuo XVIII a. Vakarų visuomenės žmogus suteikia mirčiai naują prasmę: ją aukština, dramatinuoja. O XIX – XX a. kito gedėjimas ir prisiminimai tarsi įkvepia kapinių bei mirties kultą (Aries, 1993, p. 78). Atsiranda melo ir tiesos klausimas ligonių gyvenime – stengiamasi, palengvinti mirštančiojo jo dalį, atsisakant jam sakyti tiesą. Jausmai negatyviai veikia ligonius, kurie dar tikisi pratęsti savo buvimą. Mirtis ligoninėje praranda prasmę, atsisakoma ritualinės ceremonijos, mirštantis žmogus apsuptas artimųjų, namų aplinkos. „Visos kasdieniškos tylios mirtys pakeitė ir sunaikino didįjį dramatišką mirties veiksmą, ir niekas daugiau nebeturi jėgų nei kantrybės ištisas savaites laukti akimirkos, kuri neteko dalies savo prasmės“, – teigia P. Ariesas (1993, p. 78).



4 pav. R. Požerskis „Paskutinieji žmogaus namai“, 1983-1990 m.



5 pav. R. Požerskis „Paskutinieji žmogaus namai“, 1983-1990 m.



6 pav. R. Požerskis „Paskutiniai žmogaus namai“, 1983-1990 m.

„Paskutiniai žmogaus namai“ – tai gyvenimo baigties apmąstymas. Būdami sąmoningos būtybės, suvokiame, jog žmogiškoji būtis yra laikina. M. Heideggeris tai išreiškia, reflektuodamas būtį link mirties, nerimo išgyvenimo. Baimė ir nežinomybė, virstanti į nerimą, veikia žmogaus sąmonę. Tokiu būdu mes, apimti nerimo, suvokiame mirtį kaip ateities neišvengiamybę. E. Spinellis rašo: „Mirties nerimo terminas, nors ir netikslios prasmės, žymi mūsų miglotai išgyvenamą, bet visa persmelkiantį suvokimą, kad kiekvienas veiksmas ar pradėtas darbas – tai iš esmės neišvengiamai žingsnis link nebūties per nežinomas ir nenusėjamas gyvenimo aplinkybes.“ (2020, p. 32). Mirtingumo ir gyvenimo dualumas tarsi įprasmina visą žmogaus būtį. Žvelgiant į seno žmogaus egzistenciją, užplūsta – vidinis nerimas, kuris verčia susimąstyti apie savo gyvenimo prasmę. Seno žmogaus nugyventas kelias – tai neatsiejama jo egzistencinė patirtis. Fotografas, pasirinkęs tokį siužetą tarytum teigia žiūrovui egzistencinę tiesą: mūsų visų būtis tokia pati.

Nerimo sąvoką, kaip jau minėta, plėtoja ir S. Kierkegaardas. Niekas gimdo nerimą. Sapnuodama dvasia projektuoja savo pačios tikrovę, kuri yra Niekas. Nerimas yra sapnuojančios dvasios apibrėžtis. Nerimas įvardijamas kaip tikrovės galimybės galimybė. Nerimo santykis su savo objektu – su kažkuo, kas yra Niekas, – absoliučiai dviprasmiškas. S. Kierkegaardas teigia: „Žmogus yra sieliškumo, dvasiškumo ir kūniškumo sintezė.“ (2020, p.83).

1.2.4. Vieniškumo ribinė situacija Virgilijaus Šontos fotografijose

Žvelgdamas į įamžintus portretus, – vidumi bandai prisiliesti prie praeities, pajusti skausmą, baimę, agresiją, viltį ir pabaigą to, kas neišvengiama. Vaizdas tampa tarsi ikona, – reprezentuojančia emocijas, idėjas.

Tokios emocijos bei idėjos ryškiai skleidžiasi ir Virgilijaus Šontos fotografijose. Vienas iš šio autoriaus fotografijos projektų – „Mokykla – mano namai“ buvo sukurta 1980 – 1983 metais Šiaulių mokyklose – internatuose specialiujų poreikių turintiems vaikams (žiūrėti 7 pav.). Drąsus autoriaus žingsnis viešinti ir nagrinėti visuomenėje nutylimas, mažai analizuotas temas patvirtina, kad Virgilijus Šonta yra talentingas, nepasiduodantis kūrybos suvaržymams.

Šio menininko fotografijos tarsi įtraukia į erdvę, kurioje veriasi įprasti, kasdieniai vaizdai, bet juose tarsi atsiranda erdvė, žmonės, šiuo atveju vaikai, turintys tam tikrą negalią, jų buvimas atrodo neįtikinamai. Keistos veido išraiškos, mimikos, judesių plastika toje erdvėje sukuria svetimumo jausmą, nebūties, santykio su nepažįstama Kitybe patirtį. Fotografas teigia: „Per fotografiją įvyksta susijungimas su pasauliu. Kad tas susijungimas būtų tikras, o ne tariamas, į pasaulį reikia sugebėti pažvelgti keistuolio akimis. Tada jis aiškiau atsiveria. Reikia laužyti įprastos kompozicijos konstravimo rėmus, reikia stengtis atsinaujinti.“ (Šonta, 1981).

Virgilijaus Šontos fotografuojami žmonės taip pat yra šiek tiek sutrikę ir nerandantys vietos, rodantys kūno nuogybę, klausiantys savęs ir bandantys atsakyti į egzistencinius klausimus, ieškoti prasmės, gilintis į prigimtį. Pasaulis vaizduojamas toks, koks yra: – tikras, nepatogus, kartais net baugus. J. Ortega y Gassetas teigia: „<...> Mąstydami pateikiame savo individualybei daiktus tokius, kokie jie yra. Faktas, kad kartais klystame, tik patvirtina teisingą mąstymo pobūdį. Klaida vadiname neteisingą mąstymą, tokį mąstymą, koks jis neturėtų būti. Mąstymo misija yra atspindėti daiktų pasaulį.“ (1999, p. 174).

Formos trapumu ir šviesos sodrumu V. Šonta atskleidė kaip jautrus ir įžvalgus socialinės fotografijos atstovas, atskleidžiantis tam tikras visuomenės normas, parodantis neįgalių vaikų namų kasdienybę. Mums neįprastą, nekasdienišką kasdienybę.



7 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.



8 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.

Fotografijose atgyja kitoks, nekasdienišką pasaulis. Jo erdvė mums nepasiekiamą ir kartu aiškiai jaučiama. Žvelgdami į šias fotografijas, galime išgyventi neįaukumo, kitoniškumo jausmus. Į objektyvą patekę vaikai tarsi figūrinės lėlės, kurios juda, mūsų žvilgsniui bei jausmui padedant.



9 pav. Virgilijus Šonta „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.

Šiame fotografijos cikle, išryškėja žmogus – dabartinio pasaulio vaikas, vienišas, pasiklydęs tarp realybės. Tie vaizdai atspindi tikrovę, kurioje vaikai tampa atstumtaisiais, liekančiais už kitų – „normalių“ žmonių ribų. Šiose fotografijose jaučiama erdvės nuotaika. Viena vertus, ji mums aiški, kita vertus, klaidina. Kyla klausimai: ar tai tikra? Kodėl šie vaikai yra vieniši? Kodėl jie atstumiami? Kreipiame žvilgsnį kreipiame į detales, aplinką, bet stipriausias pojūtis lieka, įsižiūrėjus į vieną, didelę detalę – fotografo užfiksuotą mimiką, kūno dalį. Tenka paminėti, kad žiūrovo akis, mesdama žvilgsnį į fotografiją, išgyvena labai aiškiai juntamus egzistencinius momentus: skausmą, vienatvę, atskirtumą, liūdesį. Fotografijoje paslėptos, bet aiškiai matomos svarbiausios detalės atspindi mūsų pačių lūkesčius (žiūrėti 8, 9, 10 pav.): vaikas, laikantis šuniuką – šilumos, meilės, tikėjimo, draugystės simbolį – tarsi apeliuoja į mūsų pačių jausmus: kiekvienam reikia saugumo, meilės. Tai – pagrindiniai bendražmogiškieji dalykai. Net žvelgiant į tokias fotografijas, galima kelti klausimą: kodėl kitoks žmogus negali jausti to paties, kaip ir „normalus“? Kuo skiriasi mokyklos protinių negalių turintiems vaikams nuo mokyklų visavertiškiems, sveikiems vaikams? Žmogaus tematika artima Ispanų filosofui Jose Ortegai y Gassetui. Anot šio autoriaus, tiek žmogaus, tiek pasaulio specialių situacijų nebūna, nesibaigiančios aplinkybės nuolat neigia viena kitą. Kiekviena aplinkybė ir situacija gali būti tobula (Gasset, 1999, p. 148).



10 pav. *Virgilijus Šonta* „Mokykla – mano namai“, 1980-1983 m.

1.2.5. Kaltumo ir šventumo ribinė situacija Kristinos Marmokaitės instaliacijoje

Vilniaus Vizitiečių bažnyčia bei kalėjimas, esantis vienoje erdvėje, atveria ribinę šventumo ir kaltumo situaciją. Bažnytinė erdvė dažniausiai asocijuojasi su šventumo pojūčiais. Tačiau mano pasirinktas architektūrinis ansamblis dabartinėje miesto tikrovėje egzistuoja kaip apleista, bevertė, savo funkciją ir paskirtį praradusi vieta. Pasirinkusi kaltumo ir šventumo temą, ilgai ieškojau vaizdinių jos perteikimo būdų. Tikslas buvo ne tik stebėti žiūrovų reakcijas į pateiktą instaliaciją, bet ir atkreipti dėmesį į etines bei moralines prasmes.

Pati pasirinkta vieta, vienuolyno ansamblis – įdomus savo prasių prieštaromis. Tai – bažnyčios pastatas, kurio pirminė paskirtis buvo įtikrovinti šventumą. Vienuolyno ansamblis 1957 m. transformavosi į nepilnamečių koloniją, 1971 m. virto griežtojo režimo kalėjimu, juo buvo iki 2007 m., o dabar čia apgriuvęs, apleistas kalėjimas. Bažnyčios erdvė suskirstyta: kupole – bažnyčia, bažnyčios viduryje – zakrastija, pirmasis aukštas (bažnyčios įėjimas) – daržovių sandėlis.

Šventumas siejamas su Tiesos, Gėrio bei Grožio idealais ir dorove. Kaltumas suvokiamas per kaltės patirtį, išgyvenimą. Kaltės jausmas pažadina sąmonę: „visą jaunystę išgyvenau su mintimi, jog esu nekaltas, kitaip tariant, nesąmoningai. Šiandien...“, – teigia A. Camus (1997, p. 94). Suvokę kaltę, galime pamatyti kaip save svetimus, kokie nenorime būti. (Baranova, 2002, p. 360). Tai gerai iliustruoja A. Camus romanas „Krytis“, kuriame pagrindinis veikėjas patiria jį

persmelkiantį kaltės jausmą. Neišgelbėjus merginos, besiruošiančios šokti nuo tilto, kaltės prislėgta pagrindinio romano veikėjo sąmonė bando įžvelgti žmogaus sielą.

Kančia – tai egzistencinis nerimas, kurį A. Camus įvardija kaip „absurdą“. Jis kalba apie absurdo pasaulį, absurdo žmogų, suvokusį šio pasaulio absurdiškumą. Absurdo jausmas A. Camus kyla iš pasaulio neaprepiamumo: iš jo tylos, negebėjimo atliepti žmogiškojo aiškumo ilgesiui, iš monotonijos, laiko tėkmės, nešančios į mirtį, gilaus beprasmybės suvokimo. Žmogui svetimas ne tik pasaulis, jis jaučiasi susvetimėjęs pats su savimi – vienišas ir nesuprantantis pats savęs: „<...> taip ir absurdo žmogus, mąstydamas apie savo kančią, priverčia nutilti visus status. Ir tuomet pasaulyje, ūmai sugrąžintame į jo tylą, pasigirsta tūkstančiai pakerėtų plonų žemės balsų. Nesuprantami paslaptingi šūksniai, visu žemės pavidalu viliones – neišvengiama išvirkščioji pergales pusė ir atpildas už ją. Nėra saulės be šešėlio, naktį irgi reikia pažinti. Absurdo žmogus sako „taip“, ir nuo šiol jo pastangos bus nepaliaujamos. Jeigu ir esama asmeniško likimo, tai aukštesnės lemties nėra, ar bent jau esama tik vienos lemties, kurią absurdo žmogus mano esant fatališką ir verta paniekos. O dėl viso kito, jis žino esąs savo dienų šeiminingas.“ (Camus, 2006, p. 66 – 67).

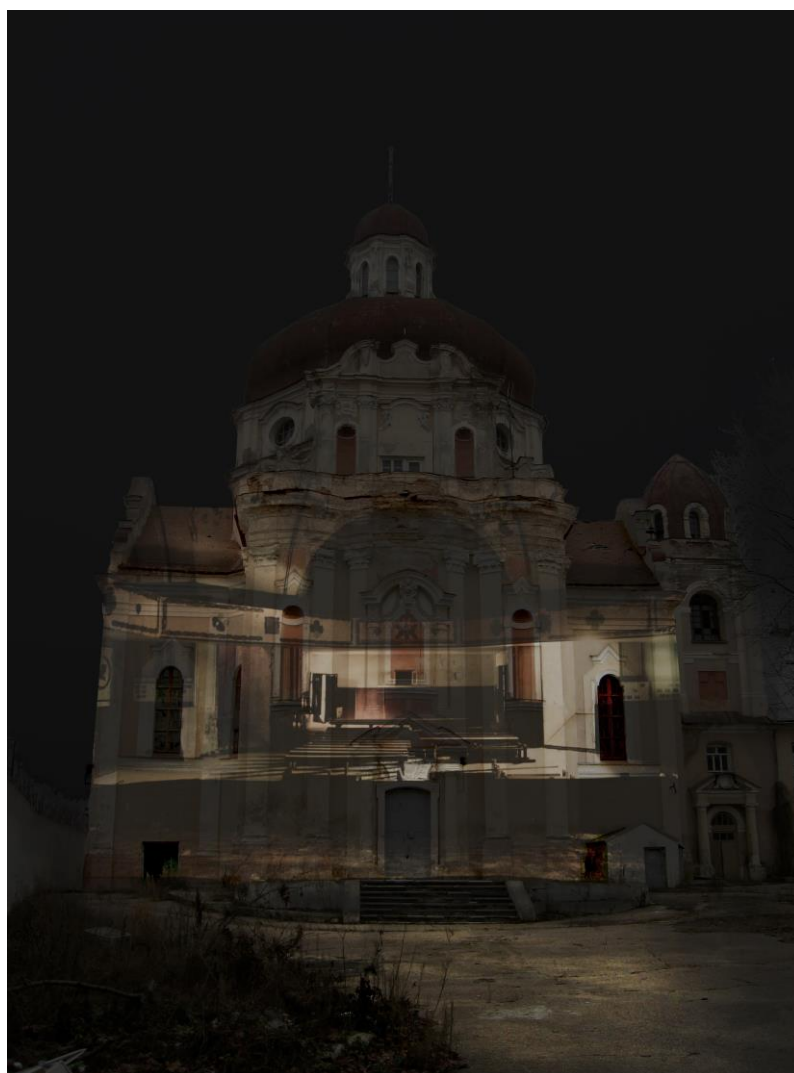
Šis architektūrinis ansamblis atveria ribinę patirtį, per kurią reiškiasi emocinė sumaištis, prieštaravimai, vidiniai konfliktai, kurie skatina klausti apie egzistencijos prasmę ir laikinumą. Krikščionių religija teigia, jog mes visi gimstame su „kalte“, ir siūlo malda pripažinti: „esu kaltas, labai kaltas“. Kaltumas siejamas su atgaila, kaltės atpirkimu ir bausme. Taip bandoma suvokti egzistencinį matmenį, ieškoti paralelių tarp laisvo žmogaus ir įkalinto, izoliuoto nuo visuomenės asmens gyvenimų. (žiūrėti 10 pav.).

Šiandien mitai turi kitą prasmę, jie nebepaaiškina tikrovės. Paulis Ricoeuras teigia: „Mitas savo ruožtu grąžina mus prie ištartų klodo, fundamentalesnio už bet kokią naraciją ir bet kokią spekuliaciją.“ (2001, p. 113). Kaltumas yra subjektyvaus pobūdžio. Sąmonę slegia našta, vidinė graužatis. Naštos ir graužaties metaforos išreiškia egzistencinį mąstymą. Kaltumo simbolika asocijuojasi su teismu, kaip „moraline sąmonė“. Kaltumo pojūtis atsiranda suvokus, vidinis moralės sąmonės teismas jau nuteisė. „Kaltė – lotyniškai – *culpa*, yra susidvejinusios sąmonės savęs sekimas, savęs apkaltinimas ir savęs pasmerkimas.“ (Ricoeur, 2001, p. 116).

Kaltės suvokimas išreiškiamas per blogio interpretaciją. Etika sieja blogio sampratą su *laisvės* ir *pareigos* klausimu. Laisvai prisiimame blogio atsiradimą. „Prisiimti blogio atsiradimą – vadinasi, atmesti kaip silpnybę tvirtinimą, kad blogis yra kažkas, kad tai yra pasaulyje regimų fizinių, psichinių ar socialinių dalykų padarinyš“. (Ricoeur, 2001, p. 120). Žmogiškoji laisvė blogį įvardija kaip „atliktą“ veiksmą. Svarbu prisiimti atsakomybę už būsimus veiksmus, padarinius. O *pareigos* klausimas susijęs su *privalėjimu* pasielgti kitaip. „Laisvė yra galia veikti taip, kaip suprantį įstatymą, ir nepaisyti pareigos. Štai ką privalėjau, taigi galėjau, o štai ką padariau. Taigi veiksmo priskyrimą moralinėje plotmėje kvalifikuoja jo *santykis* su privalėjimu ir galėjimu.“ (Ricoeur, 2001,

p. 122). I. Kantas teigia: „Kad žmogų vadintume blogu, reikia turėti galimybę iš kai kurių jo poelgių, net iš vienintelio sąmoningai blogo poelgio *a priori* daryti išvadą apie pagrindą sudarančią blogą maksimą, ir iš šios maksimos apie kiekviename subjekte esantį visų paskirų moralinių blogų maksimų pagrindą, kuris pats vėlgi yra maksima.“ (2000, p. 35). I. Kantas teigia, jog ne prigimtis sukuria kaltę (žmogui) ar nuopelną (gėris), o jų priežastis – pats žmogus. Jis yra atsakingas už tai, kokie poelgiai lemia jo egzistencinę būtį. „Reikia pasakyti, kad polinkį į blogį gali turėti net geriausias žmogus (pagal poelgius), o taip ir turi būti, jei turi būti įrodytas žmonių polinkio į blogį visuotinumą arba, kitaip tariant, kad jis susijungė su žmogaus prigimtimi.“ (Kant, 2000, p. 46).

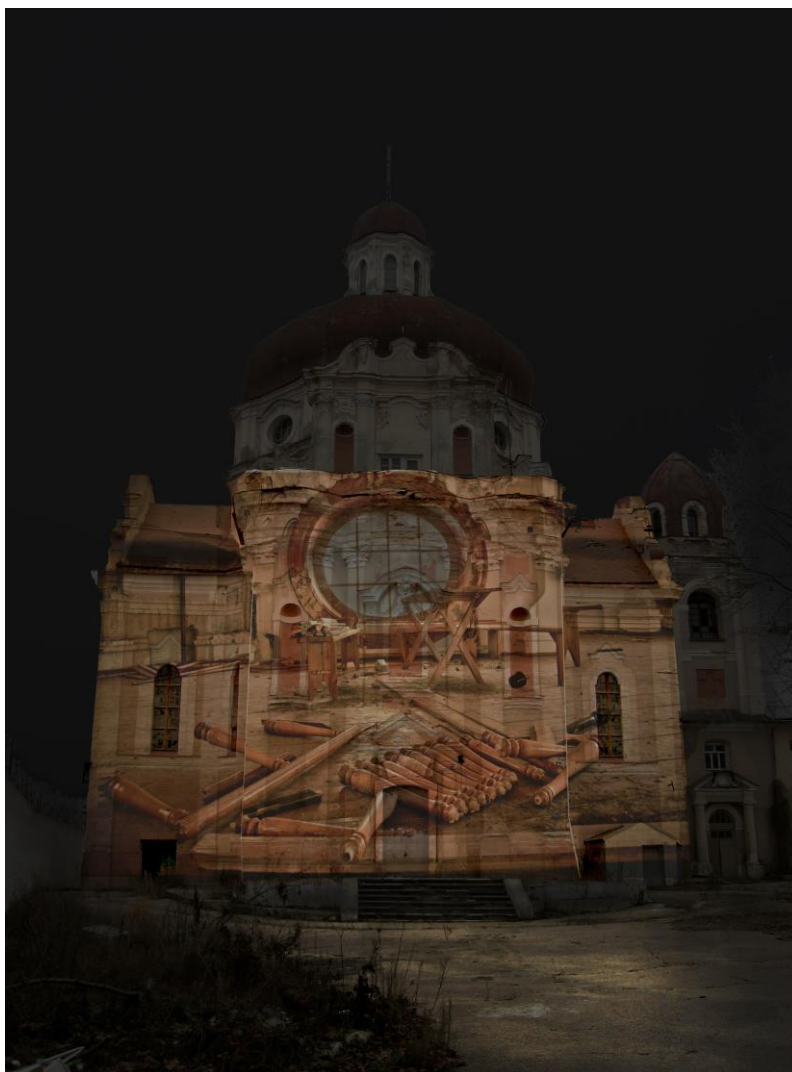
„Religinis diskursas iš esmės keičia patį blogio suvokimo turinį. Moralinei sąmonei blogis – pažeidžiamas, įstatymo laužymas. Blogis, gražintas į Dievo akivaizdą keičiasi – žmogus tampa savo gyvenimo šeimininku.“ (Ricoeur, 2001, p. 129).



11 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (vaizdo instaliacija), 2015 m.

Kasdieninis gyvenimas – gyvenimo beprasmybė, kaip A. Camus „Sizifo mite“ – esti stipresnė už aplinkybes, už pačią beprasmybę: „<...> čia ir glūdi tylus Sizifo džiaugsmas. Jo likimas

priklauso jam. Jo akmuo yra jo savastis. Taip ir absurdo žmogus, mąstydamas apie savo kančią, priverčia nutilti visus stabus“. (Camus, 2006, p. 66 – 67).



12 pav. *Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (vaizdo instaliacija), 2015 m.*

Gyvenimas – tarsi kalėjimas (pagal Platono olos alegoriją). Pasirinkto architektūrinio ansamblio motyvas tartum simboliškai apibrėžia erdvę: įkalinimas ir tai, kas yra viduje dabar (senos sienos, išdužę langai, šiukšlės), – tarsi aliuzija į žmogaus sielos vidų, kuris buvo ten ir paliko pėdsaką. Kartu matomas ir žiūrovas: išorės šešėlis (bažnyčia) – gražu, bet vidaus prasmė – kintanti nuo žinojimo. Tikrovė įprasminama, kai atsisakome tiesioginės patirties. (žiūrėti 11 pav.).

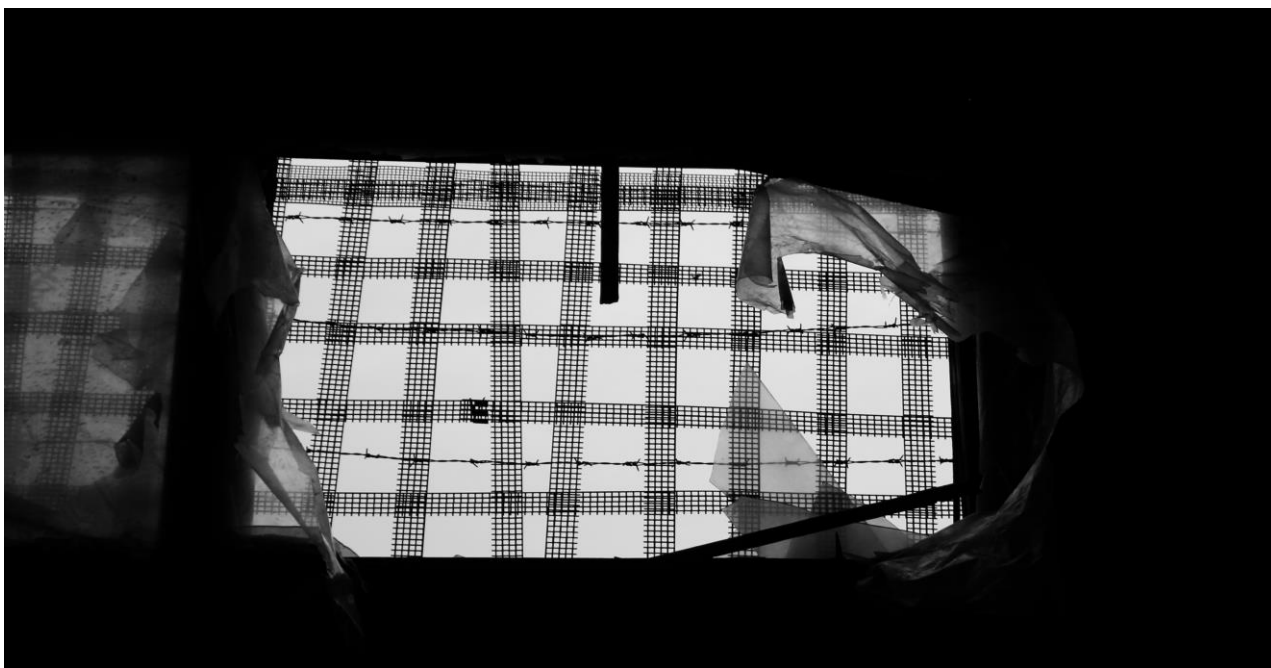
Iš prigimties turėdami kaltės žymę (krikščioniškos nuodėmės supratimas), mes kasdien turime „atpirkti“ savo buvimą, t.y. šiuolaikinio žmogaus pasaulietiškumą, jo prarastą ar sunaikintą „šventumo“ prasmę. J. Girnius knygoje „Žmogus be Dievo“ teigia: „Žmogus gali laisvai pasirinkti vertybes, vertybių pasirinkimas žmogui suteikia ir veiksmų, ir gyvenimo prasmę, taip pat ir moralinį atsakingumą už juos, jaučiant ramybę sąmonėje ar kaltę sąžinėje. Pilnai atsakingas žmogus tegali jaustis tik absoliučiai būčiai, iš kurios gauna savąją laisvą būtį... Yra laisvas, atsakingas žmogus. Tad yra ir absoliuti Būtis, aukščiausia vertybė, didžiausias Gėris – Dievas.“ (Girnius, 1964, p. 47).

Mūsų pačių egzistavimas yra uždarytas į tam tikrą erdvę. Gyvendami dabartyje, mes „atperkame“ kaltes. Platonas teigia, kad siela, įkalinta žmogaus kūne, atlieka bausmę už kažkokius didelius nusikaltimus. Galbūt moralinės vertybės tampa tokios pasaulietiškos ir šiuolaikiškos, kad šventumas netenka prasmės, o moralė – šventumo?

Rinkdama fotografinę – dienoraščio medžiagą iš kalėjimo aplinkoje esančių daiktų (žiūrėti 12, 13 pav.), kuriu neapibrėžtumą, tuštumą, tylą, beprasmybę ir kartu egzistencinę patirtį. Šios nuotraukos – provokacija. Jose užfiksuota kalėjimo aplinka turi paliesti žiūrovą, sukelti emocijų sumaištį, sukurti jo galvoje dilemą – priversti pastebėti neatitikimą tarp šių opozicinių erdvių: kalėjimo ir bažnyčios – vienuolyno ansamblio liekanų, kartu priversti jį susimąstyti apie šių liekanų prasmes, iškelti klausimus: kas yra šventumas ir kas yra kaltė? Tokios provokacijos paskirtis žadinti moralinius klausimus, skatinti žiūrovą mąstyti.

Fotografijos tarsi kelia tuštumos, šaltumo, baimės pojūčius, bet kartu ir skatina stebėtoją atsiverti naujai patirčiai (kur nauja neapibrėžta dvasinė patirtis skatina žmogų permąstyti ir pajauti naują „patirtį“: emociją, išgyvenimą ir t. t.). (žiūrėti 13 pav.).

Fotografijomis stengiuosi sustabdyti laiką: laikas sustoja vaizduose – juose dabartis susilieja su praeitimi. Tuomet gali sustoti ir stebėti, apmąstyti tą „čia“, šventumo tašką: „Šventybė — tai *galybė* ir pagaliau tai pati tikriausia *realybė*. Šventybė prisodrinta būties. Šventoji galybė kartu reiškia ir realybę, amžinybę ir veiksmingumą. Priešprieša tarp šventybės ir pasaulietiškumo dažnai reiškiasi kaip priešprieša tarp to, kas *realu*, ir to, kas *nerealu* arba *pseudorealu*.“ (Eliade, 1997, p. 10).



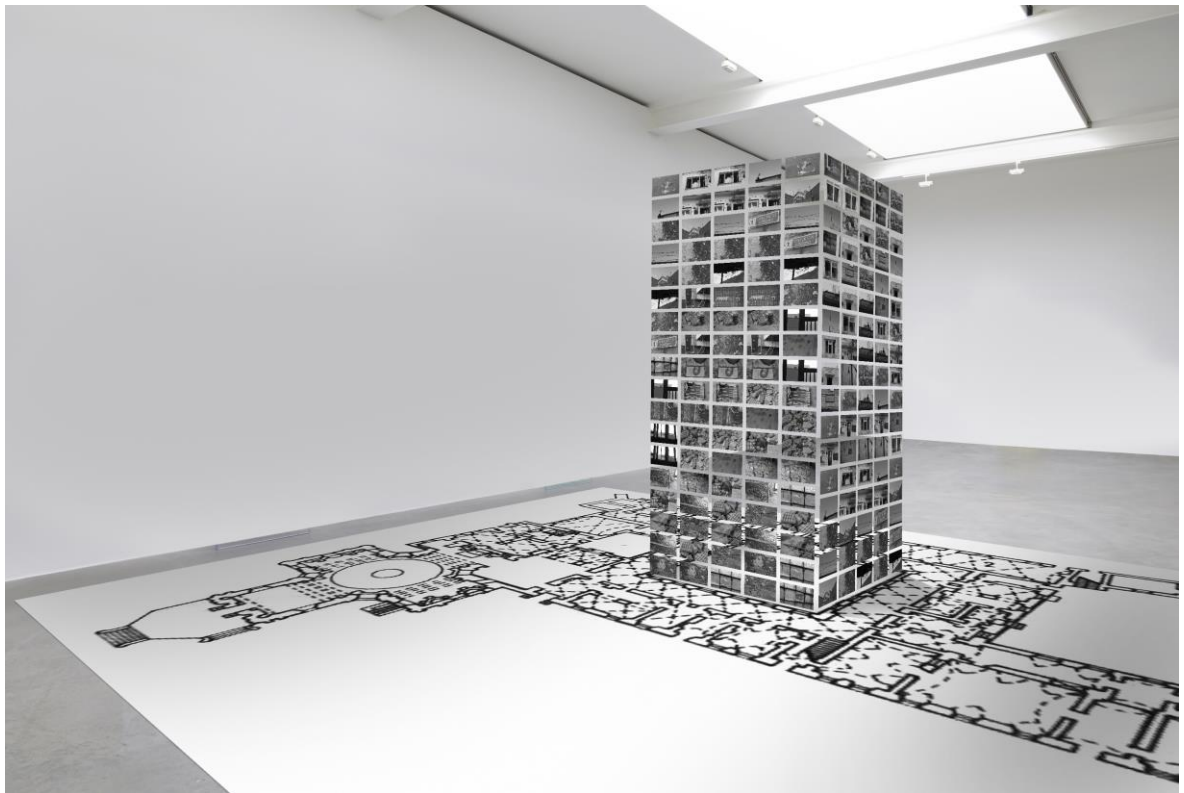
13 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“, 2015 m.

Nuotraukų erdvė tampa „čia“, kaip M. Eliade' s aprašytos mitinės erdvės, kurios centras yra šventas ir reikšmingas, o periferija – profaniška, bestruktūrė ir bereikšmė, sąranga. Sakralioje erdvėje visada yra ryšys tarp „čia“ ir „kitur“ (anapusybė). „Čia“ yra būtis, o „kitur“ – nesatis. Tačiau nuotraukose erdvė tampa vientisa (neutrali) erdve, kurioje „baisus“ daiktas (iš kalėjimo) įgauna šventumo „aurą“ (gražu, „nebaisu“ ir t. t.). Taip fotografijose atsiranda opozicijos geras ir blogas, šventas ir profaniškas, gražus ir bausis: „Kad ir koks susiteršęs būtų pasaulis, jį nuolat apvalo šventovių šventumas.“ (Eliade, 1997, p. 42 – 43). Bažnyčios – vienuolyno ansamblio erdvė įgauna prasmes, kai ją įprasminame. Žiūrovas, matydamas fotografijose daiktus iš aplinkos, kuri yra pakeitusi savo pirminę prasmę, jaučia dviprasmiškumą, taip pat išgyvena beprasmybės pojūtį (daiktų fotografijos nesukelia prasmės jausmo) bei nebūtį, tuštumos jausmą: „<...> religingas žmogus gali gyventi tik šventame pasaulyje, nes tik toks pasaulis yra būties dalis, *realiai egzistuoja*. Šis religinis poreikis reiškia nenumalšinamą ontologinį troškulį. Religingas žmogus trokšta *būti*. Siaubas, kurį jis patiria jo gyvenamąjį pasaulį supančio „chaoso“ akivaizdoje, tolygus siaubui, kurį jam kelia nebūtis. Nepažįstama erdvė, tvyranti už jo „pasaulio“, nekosmizuota, nes nepašventinta, paprasta amorfiška tįsa, kurioje dar nėra jokios gairės, jokios struktūros, — ši pasaulietiška erdvė religingam žmogui reiškia absoliučią nebūtį.“ (Eliade, 1997, p. 46).

Tęsdama fotografijų ciklą, įtraukiau ir instaliacijas. Michel Foucault „Disciplinuoti ir bausti“ knygos skyrius – „Panoptizmas“, kuriame kalbama apie valdžią ir galią, siejant disciplinos vaizdinius su disciplinos optika. Aiškinama, kaip per įvairiausias priežiūros bei stebėjimo praktikas kitų akivaizdoje veikia politinė vizija – disciplinos visuomenė. Tokiai idėjos sampratai artima ir britų filosofo bei teoretiko Jeremy Benthamo kalėjimo projektas „panoptikonas“, kuriame disciplinuojančiai žvelgiamas yra iš vieno architektūrinio taško. Vaizduojamas pastatas, kuriame vienodai išdėstytos celės, viduryje jo – stebėjimo bokštelis, kuriame stebi niekam nematomas prižiūrėtojas. Stebėtojo žvilgsnis – visada nukreiptas į žmones, esančius celėse, jis išreiškia galios žvilgsnį. Tokie kalėjimai egzistavo ir realiame pasaulyje – Kuboje, 1928 m. pastatytas „Presidio Modelo“ bei Olandijoje 1886 m. „Koepelgevangenis“.

Michel Foucault teigia: „<...> Dažnai juo buvo grindžiama tobulo įkalinimo utopija. Palyginti su apgriuvusiais, knibždančiais, kankinimų krečiamais kalėjimais, kuriuos matome Piranesės graviūrose, Panoptikonas atrodo kaip žiauri ir išmoninga įkalinimo įstaiga. Tai, kad jis net ir mūsų laikais įkvėpė tiek įvairių sumanymų ir realizuotų projektų, rodo jo sugebėjimą beveik du amžius audrinti vaizduotę. Tačiau Panoptikono nedera laikyti oniriniu statiniu: tai idealų pavidalą įgavusio valdžios mechanizmo diagrama. Jokios kliūtis, pasipriešinimo ar trinties netrukdomą valdžios funkcionavimą galima įsivaizduoti kaip grynai architektūrinę ir optinę sistemą: tai politinės technologijos karkasas, technologijos, kurią galima ir reikia atriboti nuo bet kokio specifinio pritaikymo.“ (1998, p. 243). Savo kuriamoje instaliacijoje simbolinį statinį – kalėjimo bokštą

konstruoju iš kalėjimo apleistos aplinkos, esančių daiktų fotografijų. (žiūrėti 14 pav.). Šio statinio viduryje – kėdė, į kurią gali atsisėsti bet kuris žiūrovas: taip sukuriamas stebėtojo žvilgsnis. Grindų fonas – didelis Vizitiečių bažnyčios – vienuolyno ansamblis, vėliau rekonstruotas į kalėjimą. Viduryje – bokšto, kaip stebėjimo simbolis. Jis keturkampio formos, tai taip pat turėtų ir simbolinę šventos erdvės prasmę. Mircea Eliade tartų, kad tai tarsi „<...> religingo žmogaus siekimas įsitaisyti realybės šerdyje, pasaulio centre: ten, iš kur ėmė rasti ir plisti į keturias pasaulio šalis, <...> kur yra galimybė bendrauti su dievais.“ (1997, p. 47). Sąmoningai atsisakiau instaliacijai naudoti Jeremy Benthamo „Panoptikono“ architektūrinį pavidalą: „<...> visu apskritimo perimetru – žiedo formos pastatas, centre – bokštas; šiame – didžiuliai langai, išeinantys į vidinę žiedo pusę; žiedinis pastatas padalintas į vienutes, einančias per visą jo plotį; jose du langai – vienas žiūri į vidinio bokšto langus, kitas į išorę – tokia vienutė peršviečiama kiaurai.“ (Foucault, 1998, p. 237). Pasirinkau savo interpretaciją. Tokiu būdu leidau kiekvienam žiūrovui labiau patirti fotografinės instaliacijos „Kaltumas ir šventumas“ ryšį su aplinka, su stebėjimo bei patirties pojūčiais: kiekvienas žiūrovas gali dalyvauti instaliacijoje.



14 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“ (instaliacija), 2015 m.

„Bausmė nėra būtina – pakanka nubausti mintyse.“ Tokia pozicija išsakyta M. Foucault. Jeigu nusikaltimas motyvuojamas įsivaizduojama nauda, tai bausmė tampa veiksminga, kai aiškiai matyti žala. Baudžiant didžiausia „bausmė“ yra ne kančios pojūtis, o mintis apie skausmą, nemalonumą, nepatogumą – mintis apie „bausmę“. Taigi pasitelkiamas ne kūnas, o vaizdinys. Jeigu

tenka panaudoti kūną, tai būna ne tiek kenčiantis subjektas, kiek vaizdinio objektas: prisiminimas apie skausmą gali sutrukdyti pakartoti nusikaltimą, visai kaip fizinės bausmės reginys, kad ir netikras, gali užkirsti kelią nusikaltimui plisti. „Tačiau baudimo technikos įrankis nėra skausmas pats savaime. Taigi kiek galima ilgiau, išskyrus atvejus, kai prireikia ypač efektyvaus vaizdinio, reikia vengti ešafotų manijos. Nebetenkame kūno kaip baudimo subjekto, tačiau nebūtinai – kaip reginio elemento.“ (Foucault, 1998, p. 115).

Tobulas kalėjimo darbo pavyzdys – moterų dirbtuvės Clairvaux kalėjime, aprašytos 1838 m. Faucherio tekste, kur nebylus žmogiškosios mašinerijos tikslumas susijungia su vienuolyno reglamento griežtumu: „Viena sesuo įsitaisiusi kėdėje, virš kurios kabo Nukryžiuotasis; priešais ją dvi gretos kalinių vykdo joms patikėtą užduotį, o kadangi dirbama beveik išimtinai su adata, tai joks garsas nepertraukia spengiančios tylos [...]. Atrodo, kad šiose sienose visa alsuoja atgaila ir atpirkimu. Tarsi vėjeliui pūstelėjus, mintimis persikeliamo į tuos laikus, kai šioje daug mačiusioje buveinėje viešpatavo dorybė. Prisimename atgailaujančias nusidėjėles, kurios savo valia užsisklendė nuo šio pasaulio (Foucault, 1998, p. 287).

II. RIBINIŲ PATIRČIŲ HUMANISTINĖS FOTOGRAFIJOS POVEIKIS ŽIŪROVUI

Vaizdas fotografijoje suvokiamas nevienprasmiškai. Kiekvienas suvokėjas į meną žiūri iš individualios perspektyvos, pasitelkdamas savo vaizduotę, todėl tai neatsiejama nuo hermeneutikos. „Nepatogūs“ ribinių situacijų vaizdai trikdo žiūrovą, verčia nusukti žvilgsnį ir kartu atveria tam tikras emocines ribas, provokuojančias žiūrovą susimąstyti apie etines ribas.

2.1. Vaizdo suvokimas fotografijoje

Vaizdui suvokti svarbiausias yra matymas (rega), kuris padeda užfiksuoti ir įsiminti formas, kurias prisimenant vėliau bus atpažįstami (suvokiami) panašūs objektai. Būtent matymas padeda sukurti iliuzijas, prasmes. Platonas yra pasakęs: „Tie patys daiktai, jei žiūri į juos panardintus į vandenį arba išimtus iš vandens, atrodo tiesūs arba laužti, įgaubti arba išgaubti, nes jų spalvos apgauna akį – aišku, kad visa ši sumaištis būdinga mūsų sielai.“ (Platonas, 1981, p. 150).

Matymas – ne tik aktyvus, bet ir atrankinis procesas. Mes neapžiūrinėjame kiekvieną regėjimo lauke esančio taško, o keletą kartų žvilgtelėję, bandome suvokti esmę, vaizdo struktūrą. Ryškiai matoma tik tai, kas patenka į centrinę duobutę. Regėjimo lauko pakraščiai lieka neryškūs. Greitais ir kryptingais akių judesiais (maždaug 4 per sekundę) apžvelgiame aplinką.

Kryptingas dėmesys – būtina sąlyga, kad į centrinę duobutę patektų informatyviausi vaizdo fragmentai. Iškart (neįsimindamas) žmogus gali įsidėmėti tik penkis – septynis tarpusavyje

nesusijusius informacijos vienetus, o stebint kokį vaizdą, akys judėdamos fiksuoja kur kas daugiau, negu galima įsidėmėti. Norint susieti žvilgsniu užfiksuotus fragmentus į vientisą vaizdą, reikia pasitelkti atmintį. Kuo daugiau turima žinių ir patirties, tuo mažiau kartų tenka fiksuoti žvilgsnį, norint aprėpti vaizdą, tuo greičiau orientuojamasi aplinkoje.

Svarbiausia tiek dailės, tiek fotografijos raiškos priemonė – perspektyva. Bandytas suprasti kūrinį, vadovaujantis realiais pasaulio principais, padeda suprasti, koks reikšmingas žiūrėtojo žvilgsnis matant visas erdves. Viskas priklauso nuo pasirinkto stebėjimo taško. (Gombrich, 2000, p. 207).

Vaizdas pagal savo prigimtį yra dvimatis. Tačiau dažniausiai vaizduoja trimačius objektus. Per ženklų ir objektų visumą išreiškiama trimatė forma. Jai perteikti pasitelkiami santykinio dydžio, aukščio regėjimo lauke, šviesos ir šešėlių žaismo dėsniai. (Jusienė ir kiti, 2007, p. 59). Šių dėsnų kombinacija ir sukuria gylio, formos iškilumo iliuziją, o dėsnų iškraipymas, suformuoja neįmanomas figūras, kurių proporcijos ir formos fiziškai neįmanomos realiame pasaulyje.

Santykinio dydžio bei aukščio regėjimo lauke ir persidengimo dėsniai leidžia suvokėjui interpretuoti objektą kaip tolstantį. Šie dėsniai yra vieni iš pirminių ženklų, suvokiant atstumą. Atvaizdas, sukurtas, nesilaikant šių dėsnų, yra interpretuojamas kaip neteisingas.

Sklandžios eigos dėsnis taikomas vaizduojant daugelį neįmanomų figūrų (Furst, 1998, p. 43). Vertikali objekto padėtis fotografijose, aukštis regėjimo lauke ir santykiniai dydžiai padeda nustatyti vaizdo gylį. Dėsnis aukščio regėjimo lauke parodo, jog objektai, esantys fotografijoje aukščiau, yra tolimesni. Mūsų normalus matymo laukas tęsiasi nuo pagrindo, prieš mus iki dangaus. Horizontas yra viduryje lauko, ir objektai didėja prie lauko pagrindo, nes jie tampa artimesni. Tolimi objektai yra aukščiau nuo horizonto linijos negu artimesni – taip išgaunamas gylio efektas. Šviesos ir šešėlių žaismas fotografijose taip pat gali suteikti gylio iliuziją. Tai suteikia informacijos apie objekto dalis, sandarą ir sukuria tvirtumo įspūdį. Tamsios sritys yra interpretuojamos kaip esančios toliau nuo šviesos šaltinio negu šviesiosios. Šviesa, kaip manoma, sklinda iš viršaus ir už stebėtojo beveik visais atvejais, todėl tamsesnės sritys suvokiamos kaip tolimesnės. Pabudus, stebint objektą, esantį kambaryje, vietoj įprastų daiktų regimi veidai, personažai. Toks potyris yra aiškus ir suvokiamas normalios sąmonės būsenos.

K. Sabolius pateikia pavyzdį apie šešėlius, kuriuos matome, pasitelkdamas I. Kantą: „<...> Mums atrodo, jog šį iliuziškų veidų ar kitų pavidalų pasirodymą mums sukelia pačios mūsų juslės. Neegzistuojančio vaizdo genezė vyksta organiškai, iš patirties, tarsi pati tikrovė mums leistų savyje pamatyti pavidalų daugį. Tačiau atidžiau susitelkę į šiuos regėjimus, galime aptikti tam tikrą skirtumą tarp dviejų jusliškumo tipų – tuo atveju, kai tiesiog matome užuolaidą, ir tada, kai išvystame veidus. Kai pereiname prie antrojo režimo, mūsų suvokime atsiranda ypatingi elementai, vėl išnykstantys, vos tik grįžtame prie paprasto užuolaidos stebėjimo. Šiuos keistus, tai

pasirodančius, tai išnykstančius bruožus Kantas pavadino chimeriškais.“ (2012, p. 99). Stebint skirtingus objektus, vaizduotė aktyviai dalyvauja. Taip galime stebėti ir fotografijas, kuriose vaizdai, objektai gali kisti, taip provokuodami kitaip juos interpretuoti. Apie sąmonės persikeitimus kalba J. P. Sartre‘as: „Perceptyvi intencija transformuojasi į įsivaizduojamąją. Tačiau to nebūtų gana – privalu, kad figūra leistųsi interpretuojama. Galų gale ir visų pirma reikia, kad mano kūnas priimtų tam tikrą požiūrį, kad suvaidintų tam tikrą pantomimą, pažadinančią šią bruožų visumą.“ (Sabolius, 2012, p. 100).

Matydami tikrovę fotografijoje mes reflektuojame žvilgsnį, kuriam suteikiame kontekstą, padeda regėniam suvokti, ar regimas vaizdas patiko, galbūt sukėlė estetinius potyrius. Žvilgsnis geba regėti viską aplinkui net ir patį save: „<...> Jis regi save regintį, liečia save liečiantį, yra regimas ir juntamas sau pačiam. Mano kūnas yra (būtis) sau ne dėl skaidrumo, – kaip kad mąstymas, kuris bet ką mąsto asimiliuodamas, konstituodamas, transformuodamas į mintį, – tai (būtis) sau dėl susilieimo“. (Ponty, 2005, p. 47). Susitelkimas ir patyrimas veikia regėtojo ir aplinkos santykį. Tokiu principu M. Merleau-Ponty (2005, p. 60) vadina „veidrodžio poveikis“ – „<...> universalios magijos įrankiu, kuris daiktus paverčia reginiais, o reginius – daiktais, mane – kitu asmeniu, o kitą asmenį – manimi“.

Maurice Merleau-Ponty veidrodžio ir kūno santykį parodo toks teiginys: „Mano kūnas veidrodyje tarsi šešėlis sekioja mano intencijas, o kadangi stebėjimas reikalauja kaitaliooti regėjimo tašką, išsaugant fiksuotą objektą, jis nesileidžia stebimas – jis yra tarsi mano lytymo kūno simuliakras, nes užuot reagavęs į mano intencijas laisva perspektyvų kaita, jas medžioja.“ (Ponty, 2018, p. 122). Fotografijose fiksuojami vaizdai taip pat atlieka stebėjimo funkciją: judančio objekto fiksavimas – kūno tartum veidrodžio atspindys. Maurice Merleau-Ponty teigimu, bet kuri technika yra „kūno technika“. (Ponty, 2004, p. 59).

Visai nesvarbu, kokia teorine kryptimi vadovaujantis, suvokiamas interpretuojamas objektas, – visi pabrėžia žmogaus gebėjimą sudarinėti vaizdinius ženklus. Geštalai yra reikšminiai vienetai, sudarantys suvokėjo visybę. Svarbu pabrėžti, kad tą pačią akimirką galima patirti tik vieną iš galimų įspūdžių, tik vieną geštalą, bet ne visus kartu. Suvokėjas patiria tą „visybę“, nes visybėje veikia atrankinis dirgiklis kaip atitinkamos interpretacijos raktas. Pasak, H. Helson, suvokimas susideda iš ankstesnės patirties, išgyventos sąsajos ribų ir dabartinio dirgiklio sąsajos su pastaraisiais. (Bensch, 2001, p. 71). Fotografas iškelia savo darbuose žiūrėtojo indelį. Bandant išsiaiškinti numatytus daiktų ir vaizdų ryšius, išryškėja kompozicijos paradoksai (Gombrich, 2000, p. 207).

Iliuzionistinius efektus sunku reprodukuoti. Deja, mes visi per dažnai į meną ar fotografiją žiūrime pro klaidinančią fotografijos ir skaidrių prizmę. Tikro vaizdo paieškas pamažu keičia įsitikinimas, kad klaidinga manyti, jog koks nors fotografijos vaizdas apskritai gali atrodyti tikras.

Vaizdai ateina iš pasąmonės, kur turinys belaikis ir universalus. Fotografiją siurrealią daro jos, kaip žinutės iš praeities, nepaneigiamas patosas ir jos nuorodų į socialinę klasę konkretumas. (Sontag, 2000, p. 80). Fotografijos yra paveikios kaip egzistenciniai atvaizdai (ar kopijos), o ne kaip individualios menininko sąmonės interpretacijos.

Esaties kokybę – Walteris Benjaminas laikė svarbiausia meno kūrinio savybe. Benjaminas manė, kad fotografija, kaip mechaniškai reprodukuojamas objektas, negali iš tikrųjų būti.

Meno kūrinys su stebinčiu suvokėju yra vienodi. Meno kūrinys negali būti įspraustas į stebėtojo istorinį kontekstą. Kiekviena meno kūrinio dalis stebinčiam suvokėjui yra neišsemiamą – kūrinys pats save išsako. H. G. Gadameris teigia: „<...> meno patirčiai būdinga tai, kad meno kūrinys visuomet turi savą dabartį, kad istorinė kilmė išlieka jame tik labai sąlygiškai ir – ypač – kad jis išreiškia tiesą, jokių būdu nesutampančią su tuo, ką iš tikro galvojo jo kūrėjas.“ (1999, p. 56). Kūrinys pats už save kalba: jame svarbūs ne tik vaizdas, tikrovė, objektai, bet ir patirties momentai.

Hermeneutiniu požiūriu H. G. Gadameris bando išsakyti ne tik gamtos ir meno grožio patirtį, bet ir atverti žmogiškosios būties – *Dasein* struktūrą, kurioje būnama su pačiu savimi ir visa savo pasaulio patirtimi, aprėpiant tradicijas. Tradicijas, apimančias įvairias žmogaus gyvenimo formas. Menininkas gali turėti savo intenciją, bet tikroji kūrinio būtis yra tai, ką kūrinys nori pasakyti. Meno kūrinys priklauso belaikei dabarčiai. (Gadamer, 1999, p. 57). Kad ir kokį meno kūrinį matytume, jis priklauso jau stebinčiajam. „Ar kūrinys, kurį vadiname meno kūrinium, iš pat pradžių neturi svarbios gyvenimo funkcijos tam tikroje kultinėje ar visuomeninėje erdvėje, ar ne vien tik šioje erdvėje jo prasmė yra visiškai apibrėžta? Argi meno kūrinys, perkeltas iš praėjusio arba svetimo gyvenamo pasaulio į mūsų istorijos mokslo suformuotą pasaulį, iš tikrųjų tampa vien tik estetinio istorinio mėgavimosi objektu ir nebesako nieko, ką turėjo sakyti iš pradžių?“ –, tokius klausimus kelia H. G. Gadameris, svarstydamas estetikos bei hermeneutikos problemą. Šis autorius remiasi I. Kanto teiginiu apie kūrinio žavesį – „suintelektualintu“ malonumu. (Gadamer, 1999, p. 58). Vėliau G. W. F. Hegelis, išreiškdamas meno grožio bei gamtos santykį, suformulavo esminį teiginį, kad gamtos grožis yra meno grožio atspindys. (Gadamer, 1999, p. 58). Fotografijos mums kalba, turi aiškia, atskleidžiamą prasmę, kurią galime suprasti. Tačiau svarbu ir tai, kad fotografijos prasmė priklauso ir nuo to, kas į ją žiūri. Fotografijos gali perteikti psichologines prasmes: jausmus, išgyvenimus.

Kristupas Sabolius teigia, jog „įsivaizdavimo aktas kyla su grynosios esaties patyrimu – arba suvokimo geismu.“ (Sabolius, 2012, p. 97). Vaizduose galime pasinerti ir patirti kitą tikrovės pojūtį, tai darydami, išlaisviname vaizduotės galią. Tokiu būdu pereiname į kitą tikrovės pasaulį, kur vaizduotė sukuria naują žvilgsnį. Toks patyrimas jaudina ir svaigina. „Vaizduotė nenustoja veikusi net ir tuomet, kai formaliu požiūriu gyvename percepcijos režimu, kai manome, kad bliviai

ir sutelktai stebime realų pasaulį, reiškia, kad aprioriškai fundamentaliai vaizduotės sintezė neatsiklausdama mūsų atlieka režisieriaus darbą – į suvokimo juostą šen bei ten įmontuoja nematomus 25-uosius kadrus, kuriuos galime pavadinti optine interpretacija.“ (Sabolius, 2012, p. 97 – 98). Vaizdų gausa kuria optines iliuzijas, o mūsų vaizduotė įgalina interpretuoti. Fotografijos kuriamos taip, kad atvertų ne tik kitą matymo žvilgsnį žiūrovui, bet ir sukurtų iliuzijų laukus, kuriuose mūsų interpretacijos taptų potyriais. (žiūrėti 15 pav.).



15 pav. Kristina Marmokaitė „Kaltumas ir šventumas“, 2015 m.

2.2. „Nepatogių“ vaizdų poveikis: emocinės bei etinės ribos

Fotografija leidžia patirti emocinius išgyvenimus, sukuria egzistencijos pojūtį. Žvelgdami į tam tikras fotografijas, kuriose vaizdai emocionaliai paveikūs, tampame įvykio dalyviais. Fotografavimo procesas tarsi suvienodina įvykių egzistencinę prasmę. Tai, ką menininkas gali įamžinti fotografijose, įgauna didelę reikšmę mūsų, kaip žiūrovo, žvilgsniui, per kurį patiriame fotografijos momentą, įvykį. Fotografijos tarsi leidžia mums patirti ar net išgyventi tai, kas įamžinta. Taip būdu mes galime kelti būties, egzistencinius klausimus.

Stebėdami fotografinius vaizdus, galime susitapatinti su vaizduojamu įvykiu, žmogumi. Dabartinė fotografija leidžia pasijausti tuo, kuo nesi: žvelgdamas į modelius, gali jaustis gražus,

sėkmingas, populiarus. Įvykiai, dokumentika – nukelia mus ten, kur negalime būti ir leidžia patirti tai, kas vaizduojama.

„Laikraščio fotografijos gali visiškai „nieko man nesakyti“, kitaip tariant, žiūriu į jas, neužimdamas egzistencinės pozicijos. Nors žmonės, kurių fotografiją matau, tikrai yra toje fotografijoje, jie ten yra be egzistencinės pozicijos <...>. Be to, pasitaiko atveju, kai fotografija mane palieka tokį abejingą, kad aš net nepasistengiu jos pamatyti „kaip vaizdo“. Fotografija neapibrėžtai steigama kaip objektas ir ten esantys žmonės steigiami kaip asmenybės, bet tik dėl to, kad jie panašūs į žmogiškas būtybes be jokio ypatingo intencionalumo. Jie plūduriuoja tarp suvokimo krantų, tarp ženklo ir vaizdo, niekada nė prie vieno nepriartėdami“, – teigia J.–P. Sartre'as. Šį intencionalumą būtų galima išreikšti – kaip žmogaus nebuvimo žmogumi vaizdinį. Galime matyti žmogų, bet jis nėra panašus į save patį. Jis atskleidžiamas paslaptinai, daugiaprasmiškai. Intencionalumas dažniausiai būdingas estetiniam patyrimui, – nors fotografijoje jis ne visada jaučiamas. Fotografijose matomi objektai neturi tikros gyvybinės energijos. Stebimi objektai gali nekelti jokių asociacijų, emocijų. Likti tarsi – beprasmingai, negyvi daiktai.

Tikrovės reiškinius mes suvokiame ir įsisąmoniname savo subjektyvumo formomis: vaizdiniais, sąvokomis, vertinimais. Daugumos tikrovės įvykių reikšmė priklauso nuo to, kaip juos įsivaizduojame, interpretuojame, aiškiname, ir kaip vertiname. Kiekviena fotografija turi savo istoriją, kuri daro įtaką žiūrovo emocijoms. Tai priklauso nuo istorijų poveikimo. Žiūrovą domina ne tik fotografijos siužetas, bet ir jo sukūrimo idėja. Fotografija stipriai veikia tuomet, kai fotografuojama įdomi, vidinius išgyvenimus kelianti situacija. Istorijas kuria fotografai. Fotografijos atveria tam tikras temas, į kurias negalime pažvelgti kasdienybėje. Skurdo, neteisybės, mirties temos nėra malonios, bet jų vaizdai paveikūs. Dokumentikos fotografai kelia socialinius klausimus, kuriuose etikos normos yra iškreiptos. Visuomenėje įsitvirtinusios tam tikros normos, kurios veikia mūsų tikrovės suvokimą. Per fotografinius vaizdus tas poveikis įgauna individualią prasmę žiūrovui.

Žvelgdami į objektyvą, galime stipriai išgyventi emocijas, ribines situacijas. Taip galime susieti savo žvilgsnį su vaizduojamu žmogumi ir patirti intencionalumą. Kiekvienas vaizdas savyje turi galios, leidžiančios sieti vaizdą su išoriniu pasauliu. Vaizdai, susiję su konkrečiais istoriniais įvykiais, yra itin paveikūs. Istoriniai įvykiai turi didelę emocinę reikšmę: labai paveikus karas, polinės nelygybės, demonstracijos, socialinė atskirtis, teisės ir t. t. Reikšmingas ir šių dienų kontekstas: nelygybė, diskriminacija, demonstracijos, nesantaika, suaktualinant praeities istorinius įvykius, reginti panašumus. Svarbus turėti tinkamą emocinį ir intelektualinį kontekstą, kuris veiktų viešąją nuomonę. Žvelgdami į fotografiją, mes galime būti tame laike ir toje erdvėje. Matydami, kaip dabar pasaulį užvaldžiusi pandemija, galime prisiminti fotografijas, kuriose įamžinta

1918/1920 metų gripo pandemija. Fotografijos, kuriose tūkstančiai žmonių guli lovose, kelia tam tikras emocijas, kurios artimos šiai dienai, kai pasaulis vėl kovoja dėl žmonių gyvybių.

Fotografavimas leidžia patirti atsiribojimo momentus, kai įvykiai tampa patys svarbiausi. Vietnamo karo padariniai, protestai, socialinės nelygybės – tokios fotografijos kelia neigiamus jausmus. Dažniausiai negatyvios fotografijos, kuriose vaizduojamos egzistencinės ribinės situacijos, labiau paveikia žiūrovą, stebėtoją, nes vaizdas tarsi „perkelia“ į tą momentą, sužadindamas viduje tam tikras patirtis, kurios provokuoja klausimus: – kodėl šis vaizdas mane „šokiruoja“? Kodėl taip įvyko? Būtų galima paminėti ir tai, kad fotografijos, kuriose rodomi nekasdieniški vaizdai, tokie, – kaip smurtas, ligos, negalia, diskriminacija, paveikesni yra tada, kai atspindi konkrečius įvykius ar net laikotarpį: liga išreiškia pandemijos aktualiją, smurtas – rasizmą, žodžio laisvės neturėjimą ir t. t.

Tokiu pavyzdžiu galime imti ir šiandien aktualią Holokausto temą, kai fotografijos, darytos per Antrąjį pasaulinį karą, turi didesnę poveikį dabartiniam nei to laikotarpio žiūrovui. Žvelgdami į Holokausto fotografijas, galime suvokti ir stipriai emociškai išgyventi skausmo, baimės, netekties pojūčius. Tokios fotografijos stimuliuoja ne tik emociškai – jos ir provokuoja atkreipti dėmesį į tam tikras temas, aktualias dabartiniame pasaulyje.

2015 metais Estijoje, Tartu mieste, buvo atidaryta paroda „Mano Lenkija, prisimenant ir pamirštant“ įspėjant – „tai gali užgauti jūsų jausmus“. Tartu dailės muziejus pristatė parodą, kaip šiuolaikinių meno kūrinių ekspoziciją, kurioje dominuoja Holokausto tema šiandieninėje Lenkijoje. Parodos tikslas – atkreipti dėmesį į aktualias problemas, neatsiejamas nuo karo bei Holokausto. Nepasitenkinimas mažumomis, didėjantis nepakantumas bei priešiškus svietimos šalies gyventojams – nusistatymas prieš kitos tautybės, religijos, rasės žmogų. Meno kūriniai buvo atrinkti iš kaimyninių šalių menininkų darbų, kuriuose Holokausto tema (iš tikroviškų Holokausto fotografijų) įsivaizduojama su humoru. Vienas iš kūrinių – Los Angeles kalva „Hollywood“ buvo transformuotas į užrašą – „Holocaust“. Paroda sukėlė pasipiktinimo bangą. Didžioji dalis darbų buvo uždrausti rodyti kitose šalyse. Atsižvelgiant į tai, kokia šiomis dienomis aktuali Holokausto tema – leidžiamas daugybė romanų, kuriama istorijų, filmų apie karo baisumus, apie tai, kas buvo, galima daryti išvadą, kad ši tema ir viskas, kas su ja susiję, tarytum tampa vartojamu vaizdu, emocija, istorija ir t. t.

„Daryti nuotraukas – tai domėtis daiktais tokiais, kokie jie yra, nekeičiant jų *status quo* (bent jau tiek laiko, kiek jo reikia „gerai“ fotografijai padaryti), būti bendrininku bet ko, kas dalyką daro įdomų, vertą fotografijos, – įskaitant (jei tai įdomu) kito asmens skausmą ar nelaimę.“ (Sontag, 2000, p. 21). Čia būtų galima kalbėti apie Diane Arbus fotografijos darbus, kurie įtraukia į „nepatogių vaizdų“ stimuliaciją – tai neūžaugų ir gigantų, transvestitų ir balagano artistų, storulių ir išdžiūvėlių, psichinių ligonių ir albinosų vaizdavimas fotografijoje. Tokie vaizdai yra nepatogūs.

„Jos darbai rodo apgailėtinus, graudžius, neretai atstumiančius žmones, bet nesukelia jokio užuojautos jausmo.“ (Sontag, 2000, p. 41). Nuo jų norisi nusukti žvilgsnį, bet jie tuo pačiu metu ir traukia.

Nepatogus vaizdas yra įdomus, nes viduje sukuria tam tikrą rezonansą. Toks vaizdas nuteikia žemiškai ir parodo kitokybę iš arti, sukuria įspūdį, kad viskas yra šalia, čia, o ne distanciškai, tik kaip meno objektas. Žmogus įpratęs matyti tik estetiškai gražius vaizdus, kuriuos reklamų, televizijos ekranų, įvaizdžio formuotojų ir begalės kitų šaltinių, formuojančių tam tikrą „estetikos“ lauką. Nepatogiose vaizduose nėra distancijos atsitraukti – tiesiog tu pamatai, pajunti ir nukreipi žvilgsnį kitur, o fotografijos, kurios asocijuojasi su teigiamais dalykais, išlaiko ilgesnį žvilgsnį, emocinį balansą. Diane Arbus pasirenka nestandartinius „modelius“, į kuriuos galima žiūrėti vien estetiniu žvilgsniu, o „kitokius“ – nekeliančius estetinių pojūčių, bet perteikiančius „kitą“ žvilgsnį į tą grupę, kurios nepriimame tiesiogiai.

Tokiose fotografijose vaizduojamos ribinės situacijos: atskirtis, bjaurastis, „negrožis“. Jose pavaizduoti žmonės mums kelia nemalonias asociacijas ir taip leidžia patirti ribines situacijas, analizuotas K. Jasperso. Ribinių situacijų (*Grenzsituationen*) negalime įveikti, tik išgyventi jas. „Ribinėse situacijose ypač ryškiai atsiskleidžia žmogiškosios būties trapumas, baigtinumas, nepatvarumas, bei gyvenimo beprasmiškumas.“ (Jaspers, 1998, p. 90). Žvelgdami į tokias fotografijas, jaučiame tam tikrus emocinius stimulus – bandome sukti žvilgsnį kitur, nepriimti tiesiogiai arba būti įvykių liudininkais: „<...> Fotografuoti žmones – tai juos išniekinti, išvysti juos tokius, kokių jie patys savęs niekada nemato, sužinoti apie juos tai, ko jie niekad negalės žinoti; fotografavimas paverčia žmones daiktais, kuriuos galima simboliškai užvaldyti. Kaip fotoaparatas yra šautuvo sublimacija, taip ir kieno nors fotografavimas yra sublimuota, švelni žmogūdystė, tinkanti liūdnam ir baugščiam mūsų amžiui. <...> Fotografuoti – tai pajusti kito asmens (ar daikto) mirtingumą, pažeidžiamumą, kintamumą.“ Sontag (2000, p. 21). Žmogus fotografijoje pasilieka amžinai.

Vaizdinį galime įvairiai interpretuoti, kurti naujus vaizdinius su kitomis prasmėmis. Fotografijoje viskas, kas pavaizduota, tampa negyvu daiktu, kuriuo galima daryti poveikį. Žiūrovą stipriai veikia nepatogios, ribinės situacijos vaizduojančios fotografijos – jos kelia vidinius klausimus, skatina nusukti žvilgsnį (arba nepriimti jų). Žiūrovas tarytum patenka į aplinką, stimuliuojančią reaguoti. Fotografijos stipriai paveikusios žiūrovą, lieka jo atmintyje. Vaizdus, matytus fotografijose, žiūrovas gali taikyti ir tuomet, kai jam tenka išgyventi ribines situacijas savo kasdienybėje.

Pavyzdys – Nacionalinės kultūros premijos laureato Kęstučio Grigaliūno instaliacijos, kuriose vaizduojamos sovietinių represijų aukos, rodomi žmonių portretai bei trilogijos knygos. Pirmoje instaliacijoje „Apie Meilę“ menininkas skiria 1944 – 1947 m. sušaudytiems ir

Tuskulėnuose užkastiems antisovietinio pasipriešinimo dalyviams. Šią instaliaciją sudaro 130 biografijų, 27 portretai, 130 mirties nuosprendžių, 112 pirštų atspaudų, 800 veidų žmonių. Tokia instaliacija rodoma kartu fotografija, kurioje vaizduojami ribines patirtis: kankinimus, baimę, karo baisumus, išgyvenę žmonės. Tai sukuria emociškai stiprų poveikį. Stebėdamas tuos portretus, žiūrovas gali pajauti santykį su fotografijoje pavaizduotu žmogumi – tuo, kuris tą akimirka, prieš mirtį, žiūrėjo į fotoobjektyvą. Toks juntamas mirties artumas skatina žiūrovo vidinius egzistencinius apmąstymus. Portretai, tarsi daiktai, įgauna poveikį, kuriuo galime sukurti naują, gilią egzistencinę patirtį žiūrovui. Taip vaizdai tampa tarsi daiktine – menine priemone, kuria galima naudotis įvairiuose kultūros, socialiniuose kontekstuose.

Tokius egzistencinius apmąstymus, transcendenciją bei ribines situacijas perteikia ir pirmoje dalyje aptartos Rimaldo Vikšraičio fotografijos. Kaimo vaizdai, gyvenimas bei žmonių kasdienybė įgauna moralinį impulsą, stimuliuoja: „<...> Jo nuotraukos dokumentuoja kaimo žmonių atvirai vaidinamas visiškos degradacijos scenas, nesivaržant atliekamus vaidmenis, kuriuose nelikę jokių žmogiškojo orumo pėdsakų. Kaip tik šio neadekvataus savo padėties suvokimo, būdingo daugeliui Vikšraičio fotografuotų žmonių, akivaizdumas labiausiai ir sukrečia – nors fotografija mus jau yra įpratynusi prie įvairiausių kenčiančio žmogaus vaizdinių, tačiau žmonių, kurie savanoriškai inscenizuoja savo pačių nuosmukio spektaklį prieš fotokamerą, atvaizdai vis dar gali šokiruoti.“ (Pabedinskas, 2018).

C. Sherman fotografijos poveikis žiūrovui juntamas per įvaizdžio transformacijas, kurias atlieka pati autorė, bandydama sustiprinti ribinių situacijų pojūčius. Taip pat R. Požerskio fotografijos perteikia žiūrovui tam tikrus išgyvenimus, patirtis. Stebint fotografijas, pasąmoningai vaizdai kelia egzistencinius klausimus. Žvelgdami V. Šontos fotografijas galime patirti bei išgyventi vienišumo, nejaukumo potyrius. K. Marmokaitės instaliacija, kurioje gali dalyvauti žiūrovai turi stiprų poveikį. Žiūrovai ne tik gali stebėti fotografinius vaizdus, bet ir įsijausti į pateiktą instaliaciją.

Fotografija gali sustiprinti moralinę poziciją arba padėti jai atsirasti. Čia būtų galima paminėti Kavino Carterio fotografiją (žiūrėti 16 pav.), užfiksuotą 1993 metais: joje vaizduojamas maitvanagis, tykantis išbadėjusios Sudano mergaitės. Už šią fotografiją Kaviną Carterį buvo apdovanotas prestižiškiausiu dokumentinės fotografijos apdovanojimu. Fotografijoje tampa įprasta šokiruoti vaizdu, atveriant ribines patirtis. Susidūrus su atvaizdais, įvykiai tampa tarsi svetimi, ne tokie realūs. Vienas žiūrovas gali žvelgti į skenduolio fotografiją, įsijausdamas į emocinį išgyvenimą: vaizdas, pojūtis, fantazija taip stimuliuoja žiūrovą, kad jis pasijunta, tarsi būtų šalia skenduolio. Kitam tokia pati fotografija gali nekelti emocijų, jis gali stebėti ją abejingu žvilgsniu kaip neutralų įvykį. Pasirinkta fotografija svarbi tuo, kad joje keliama etiniai ir moraliniai klausimai. Kiek vaizdas gali būti reikšmingas žiūrovui? Kiek fotografas gali leisti vykti tam tikriems įvykiams,

iki nufotografuodamas „reikiamą momentą“? Ši fotografija parodo, kiek svarbi moralinė samprata, atveria etikos ribą, verčia klausti, ar šokiruojantis vaizdas yra paveikus žiūrovui.



16 pav. K. Carter „The vulture and the little girl“, 1993 m.

Žiaurumai ir baisybės tapo pažįstamu reiškiniu, nors atrodo, kad jie egzistuoja kažkur toli. Daugumoje fotografijų – karo, nacių stovyklų, holokausto, bado, žudynių – bando išlaikyti emocinį krūvį. Tokios fotografijos šokiruoja, kelia negatyvius jausmus, žadina baimės pojūtį. Visa tai skatina stebėti ir bandyti suprasti: ar šie vaizdai tikri? Destruktyvi fotografija sužadina mūsų viduje ne tik baimės jausenas, bet ir vaizduotę, kurią pasitelkdami, tampame įvykio dalyviais. Pajauti fotografijos emocijas reiškia labai daug. Išlaikyti žvilgsnį ir nenukrypti nuo vaizdinio – tai tarsi įeiti į vaizduojamą momentą. Vaizdai, kuriuose negatyvumas persmelkęs viską aplinkui, neleidžia sukcentruoti žvilgsnio gilyn, į tokias fotografijas būna sunku sutelkti žvilgsnį. Kita vertus, destruktivūs vaizdai gali akimirksniu sužadinti mūsų pačių egzistencinius išgyvenimus.

Detaliai žvelgiame tada, kai norime pajauti kūrinio prasmę, gylį, reikšmingumą. Stebime – imame visas detales, visus figūratyvus, mimikas. Aplinka įtraukia į grožio reikšmingumą bei prasmingumą. Tokie vaizdai magiškai mus traukia, tos akimirkos leidžia mums patirti egzistencinį džiugesį.

2.3. Egzistencinės ribinės fotografijos įtaka šiandieniniam žmogui ir pasauliui

„Fotografija nėra vien įvykio ir fotografo susitikimo rezultatas; pats fotografavimas yra įvykis, įgaunantis vis daugiau teisių kištis, brautis, ignoruoti tai, kas vyksta. Patį situacijos

suvokimą dabar artikuliuoja fotoaparato įsibrovimas. Visur esantys aparatai įtikinamai teigia, jog laikas sudarytas iš įdomių įvykių, įvykių, kuriuos verta nufotografuoti.“ (Sontag, 2000, p. 20). Prieš šimtą metų fotografija buvo prabangos dalykas, dabar ji yra prieinama visiems. Šiais laikais, kai bet kuris įvykis gali tapti reikšmingas ir esminis, fotografavimas įgauna naują reikšmę. Jonho Bergerio teigimu, išradus fotoaparata, pasikeitė ir žmonių matymo būdas. (Berger, 2019, p. 19). Pradėjome matyti reikšmingus įvykius, kurie paveikūs ne tik istoriškai, bet ir emociškai.

„Fotografija, perteikianti natūralių objektų vaizdą daug tiksliau, nei tą galėjo padaryti tapyba ar kalba, turėjo ir atvirkštinį poveikį. Atradusi būdą, kaip objektai gali save atvaizduoti – „pareiškimą be sintaksės“, fotografija paskatino vidinio pasaulio vaizdavimą. Pareiškimas be sintaksės, arba neverbalizuotas, yra iš tikrųjų pareiškimas gestu, mimika, geštaltu.“ (McLuhan, 2003, p. 198). Fotografijose įkūnytos vidinės būsenos, išgyvenimai pakeičia mūsų matymo lauką. Pasirinkti objektai kartais tampa mūsų vidinės patirties liudininkais. „Savo ruožtu tai skatina manyti, kad kiekvienam bet kokios moralinės prigimties įvykiui turi būti leista pasibaigti, idant į pasaulį ateitų kažkas kita – fotografija. Pasibaigus įvykiui, nuotrauka suteikia jam savotiško nemirtingumo (ir svarbos), kurio kitu atveju jis niekuomet nebūtų galėjęs tikėtis. Kol realūs žmonės žudosi arba žudo kitus realius žmones, fotografas lieka už savo aparato ir sukuria mažytę kito pasaulio dalelę: jo atvaizdą, kuris grasina pergventi mus visus“, teigia Susan Sontag (2000, p. 20 – 21).

Šiandieniniam menui būdinga įvairiapusiška kaita. „Nuotrauka turi transformuojančios galios, liudija daug kasdienybės istorijų.“ (McLuhan, 2003, p. 186). Paklausa ir susidomėjimas meno kūriniais auga, taip parodoma, kaip svarbu šiuolaikiniam menui įsitvirtinti. Augant susidomėjimui menu, nebelieka griežtos šiuolaikinio meno apibrėžties: koks jis turi būti, kokia jo paskirtis. Mene nebegalime aiškiai nubrėžti ribų, tiksliai įvardyti, kokiai epochai, stiliui ar judėjimui priklauso meno kūrinys. Tokiame šių dienų kontekste suaktualėja konceptualusis menas, kuriame laisvai reiškiamos idėjos, perimtos filosofinėmis įžvalgomis.

Taigi šiuolaikinis menas tampa labai įvairus bei daugiaprasmis. Fotografiją, kaip ir kitoki meną, tampa sudėtinga apibrėžti. „<...> yra visiškai neįmanoma suprasti fotografijos medijos, nesuvokiant jos santykio su kitomis senomis ir naujomis medijomis. Medijos, kaip mūsų kūno ir nervų sistemos tęsiniai, sukuria biocheminių sąveikų pasaulį, kuris, atsiradus naujiems tęsiniams, nuolat siekia naujos pusiausvyros. Amerikoje žmonės gali pakęsti savo atvaizdus veidrodyje ar nuotraukoje, bet jaučiasi nejaukiai išgirdę savo įrašyto balso skambesį. Nuotraukų ir vizualumo pasauliai yra saugios nejautros sritys.“ (McLuhan, 2003, p. 199).

Fotografijos menas įgauna naujų žvilgsnio bei matymo kampų. Ribinių situacijų fotografijos šių dienų kontekste tampa dar aktualesnės – jos patenka į žiūrovų regos centrą. Naujos medijos, technologijos suteikia daug meninės išraiškos priemonių, kuriomis siekiama kuo stipriau

bei paveikiau perteikti fotografiją, išryškinti jos aktualumą. Kiekviena fotografijos perteikimo dalelė – eksponavimas, siužetas bei linijos – ribinės patirties fotografijose stimuliuoja žiūrovo reakcijas: „Būtinybė nuotraukomis patvirtinti realybę ir praplėsti patyrimą yra estetinis vartotojiškumas, į kurį dabar įjunkę visi. Industrinės visuomenės paverčia savo piliečius vaizdų narkomanais; tai proto taršos būdas, kuriam atsispirti sunkiausia.“ (Sontag, 2000, p. 32). Fotografijos vaizdais galime keliauti, patirti, pajauti. Medijos kupinos gražių vaizdų, kurie skatina žmogų vartoti – kuo išraiškingesnė fotografija, siužetas, tuo paveikesnis tampa vaizdas. „<...> Mes vartojame atvaizdus vis didesniu greičiu. Fotografijos galios galų gale „nuplatonino“ mūsų tikrovės supratimą.“ (Sontag, 2000, p. 176). Vaizdų vartojimas suteikia galimybę fotografijoms atkreipti dėmesį į aktualias problemas.

Etinė meno kritika yra svarbi meno kūriniai kaip tiesioginis būdas pasiekti artumą su žiūrovu. Artumas siejamas ne tik su meno kūrinio stebėjimu, bet ir su jo supratimu bei pajauta. Artumas gali būti ne tik fizinis, emocinis ar intelektualus, bet ir pagarbos. Šiandieniniame pasaulyje yra labai svarbus fizinis artumas, kuris suteikia galimybę individualiai žiūrovui įsijausti, suprasti, interpretuoti meno kūrinį, fotografijas. Stebėdamas fotografijas, žiūrovas gali pats rinktis tai, kas jam svarbiausia matomame vaizde. „Fotografija ne tik reprodukuoja realybę, ji ją perdirba (kertinė šiuolaikinės visuomenės procedūra). Fotografiniiais atvaizdais paversti daiktai ir įvykiai panaudojami kitur, jiems suteikiamos naujos prasmės, kurios peržengia grožio ir bjaurumo, tiesos ir netiesos, naudos ir nenaudingumo, gero ir blogo skonio skirtynes. Fotografija yra viena iš pagrindinių priemonių produkuoti visus šiuos skirtumus panaikinančią, daiktams ir situacijoms priskiriamą kokybę – „įdomumą“.“ (Sontag, 2000, p. 172).

Fotografinių atvaizdų galia kyla iš to, kad jie patys yra materialiai tikrovė. Menas ir jo kūrėjų idėjos vis labiau orientuojasi į didžiosios visuomenės poreikius. Provokacijos kūrinuose tampa vartotojų geismo objektai. Kuo daugiau netikėtų temų, siužetų, etinių problemų – interpretacijų kūrinuose, tuo jie yra paveikesni žiūrovui. Šiandieninis pasaulis kupinas visko, kas žiūrovą sunkiai įtraukia į mąstymo bei interpretavimo lauką. Vartojimo kultūra tampa neatsiejama nuo medijų, technologijų, reklamos. „Galutinė troškimo viską fotografuoti priežastis glūdi pačioje vartojimo logikoje. Suvartoti (*consume*) – vadinasi, sudeginti, sunaudoti – vadinasi, ir norėti dar. Kai mes vartojame ir suvartojame atvaizdus, mums reikia dar daugiau atvaizdų. Bet atvaizdai nėra lobis, dėl kurio reikėtų apiplėšti pasaulį; jie yra būtent tai, kas po ranka, tai, kur krenta žvilgsnis.“ (Sontag, 2000, p. 176).

IŠVADOS

Aptariant egzistencines ribines patirtis XX a. 9-ojo dešimtmečio – šių dienų humanistinėje lietuvių fotografijoje, išsiaiškinta, kad šiuos bruožus stipriai veikė egzistencializmo filosofija. Reikšmingiausia šiame darbe taikyta egzistencializmo kategorija – ribinės situacijos, nes jose skleidžiasi individuali žmogaus egzistencija ir atsiveria jo būtis, sudaranti humanistinės fotografijos esmę.

Interpretuojant R. Vikšraičio fotografijas, išskiriama destruktinė ribinė situacija, kurios esmę sudaro destruktivus kasdinių kaimo vaizdų rodymas. Tokie vaizdai rodo tiesiogiai išreikštą realybę ir paliekama suvokėjui pačiam spręsti, kas yra moralinė vertybė.

Interpretuojant C. Sherman fotografijas, išskiriama grožio ir bjaurasties ribinė situacija, kurios esmę sudaro vienas mįslingiausių dalykų – katarsio potyris. Ši autorė savo transformacija atveria svarbias etines bei moralines problemas visuomenei.

Aptariant R. Požerskio fotografijose, mirties ribinė situacija, kurios esmė – kad žmogiškoji būtis neatsiejama nuo laikinumo, nerimo, baimės.

Aptariant V. Šontos fotografijas, išskiriama vienišumo ribinė situacija, kurios pagrindas – svetimumo, nebūties potyris, žvelgiant į fotografinius vaizdus. Socialinės normos – neatsiejama šio autoriaus kūrybos dalis.

Interpretuojant K. Marmokaitės darbus, išskiriama kaltumo ir šventumo ribinė situacija, kurios esmę sudarė gėrio ir blogio interpretacija. Tai neatsiejama nuo etikos sampratos.

Aptariant vaizdo suvokimą fotografijoje, išsiaiškinta, kad vaizdai veikia žiūrovo sąmonę. Kiekvienas vaizdas kuria mums tikrovę, kurioje galime simbolių kalba suprasti interpretuojamą vaizdą. Emociškai stiprūs vaizdai ne tik pribloškia ar sukrečia, bet ir sukelia emocinius potyrius.

Aiškinantis „nepatogių“ vaizdų poveikį fotografijoje, nustatyta, kad fotografijose vaizduojamos ribinės situacijos tokios, kaip mirtis, kaltė, vienatvė, bjaurastis trikdo žiūrovą ir kartu kelia jam egzistencinės filosofijos klausimus.

Aptariant egzistencinės ribinės fotografijos įtaką šiandieniniam žmogui ir pasauliui, išsiaiškinta, kad humanistinės ribinių situacijų fotografijos šiandien veikia žiūrovą stipriau, nes naujosios medijos suteikia daug meninės išraiškos priemonių kuo stipriau bei paveikiau perteikti fotografiją – tai padeda aktualizuoti ir ribinių situacijų fotografijas.

LITERATŪRA

1. Ackrill J. L. 1994. Aristotelis. Vilnius: Pradai, p. 97.
2. Andrijauskas A. 1996. Grožis ir menas estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai – Vakarai). Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 558 - 559.
3. Anzenbacher A. 1992. Filosofijos įvadas. Vilnius: Katalikų pasaulis, p. 209 – 210.
4. Aries P. 1993. Mirties supratimas vakarų kultūros istorijoje. Vilnius: Baltos lankos, p. 78.
5. Arlauskaitė N. 2020. Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
6. Baranova J. 2006. Filosofija ir literatūra, priešpriešos, paralelės, sankirtos. Vilnius: Tyto alba.
7. Baranova J. 2002. Etika: filosofija kaip praktika. Vilnius: Tyto alba, p. 360.
8. Barthes R. 2012. Camera lucida pastabos apie fotografiją. Vilnius: Kitos knygos.
9. Beresnevičius G. 1994. Šventybė profanybėje. Vilnius: Religijotyra, p. 17.
10. Berger J. 2019. Kaip menas moko matyti. Vilnius: Kitos knygos, p. 19 – 20.
11. Bonnet S. M. 2005. Veidrodžio istorija. Vilnius: Baltos lankos.
12. Borusevičienė N. 2005. Filosofija. Žmogus – klausianti būtybė. Šiauliai: Lucilijus.
13. Camus A. 2006. Sizifo mitas. Vilnius: Baltos lankos, p. 66 – 67.
14. Camus A. 1997. Užrašų knygelė. Vilnius: Regnum fondas, p. 94.
15. Eliade M. 1997. Šventybė ir pasaulietiškumas. Vilnius: Mintis, p. 10.
16. Foucault M. 1998. disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas. Vilnius: Baltos lankos, p. 237.
17. Furst M. 1998. Psichologija. Vilnius: Liumen, p. 43.
18. Gadamer. H. G. 1999. Istorija Menas. Kalba. Vilnius: Baltos lankos, p. 56 – 58.
19. Gasset J. O. 1999. Mūsų laikų tema ir kitos esė. Vilnius: Alk/Vaga, p. 148.
20. Giddens A. 2000. Modernybė ir asmens tapatumas: asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje. Vilnius: Pradai.
21. Girnius J. 1964. Žmogus be Dievo. Chicago: Į laisvę fondas lietuviškai kultūrai ugdyti, p. 47.
22. Gombrich. E. H. 2000. Dailė ir iliuzija. Vilnius: Alma littera, p. 207.
23. Heidegger M. Gagamer H. G. 2003. Meno kūrinio ištaka. Vilnius: Aidai, p. 36.
24. Husser V. 2015. Fotografijos filosofijos link. Vilnius: Išmintis.
25. Jaspers K. 1998. Filosofijos įvadas. Vilnius: Pradai, p. 71.
26. Jekentaitė L. 2007. De Profundis. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
27. Jusienė R., Laurinavičius A. 2007. Psichologija. Vilnius: Mykolo Romerio universiteto leidybos centras, p. 59

28. Juzefovič A. 2017. Tarpkultūrinė komunikacija: vaizdas ir kūryba. Vilnius: VGTU leidykla Technika.
29. Juzefovič A. 2014. Tuštumos fenomenas. Vilnius: VGTU leidykla „Technika“, p. 132.
30. Juzefovič A. Monginaitė L. 2016. Estetika. Vilnius: VGTU leidykla Technika, p. 208.
31. Kačerauskas T. 2006. Filosofinė poetika. Vilnius: Versus aureus.
32. Kant. I. 2000. Religija vien tik proto ribose. Vilnius: Pradai, p. 35.
33. Kierkegaard S. 2020. Nerimo sąvoka. Vilnius: Phi knygos, p. 83.
34. Kierkegaard S. 2006. Požiūrio taškas į mano autorinę veiklą. Vilnius: Baltos lankos
35. Kierkegaard S. 1995. Baimė ir drebėjimas. Vilnius: Aidai, p. 92.
36. Kinčinitis V. 2014. Foto regos pratimai. Vilnius: Lietuvos Fotomenininkų Sąjunga.
37. Kinčinitis V. 2001. Interpretacijos – postmodernizmas vizualinė kultūra dailė. Šiauliai: Saulės delta.
38. Kuzminas J., Kuzmina T. 2009. Lietuvių fotografijos mokykla. Kaunas: Kauno jaunimo žiniasklaidos centras, p. 79.
39. Maceina A. 1997. Jobo drama. Vilnius: Vyturys.
40. Maceina A. 1990. Religijos filosofija. Vilnius: Katalikų pasaulis.
41. McLuhan. M. 2003. Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai. Vilnius: Baltos lankos, p. 186.
42. Mickūnas A, Stewart D. 1994. Fenomenologine filosofija. Vilnius: Baltos lankos, p. 102 – 105.
43. Morkūnienė J. 1983. Filosofinės humanizmo problemos. Vilnius: Mintis, p. 69.
44. Narušytė A. 2011. Lietuvos fotografija 1990 – 2010. Vilnius: Baltos lankos.
45. Narušytė A. 2008. Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla.
46. Pabedinskas T. 2010. Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX it XXI a. sandūroje. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 58.
47. Platonas. 1981. Valstybė. Vilnius: Mintis, p. 150.
48. Plečkaitis R. 1975. Filosofijos žodynas. Vilnius: Mintis, p. 205.
49. Ponty M. M. 2018. Juslinio suvokimo fenomenologija. Vilnius: Baltos lankos, p. 47.
50. Ponty M. M. 2005. Akis ir dvasia. Vilnius: Baltos lankos.
51. Ricoeur P. 2001. Egzistencija ir hermeneutika. Interpretacijų konfliktas. Vilnius: Baltos lankos, p. 113.
52. Rubavičius V. 2003. Post – modernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
53. Sabolius K. 2013. Įsivaizduojamybė. Monografija. Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla.

54. Sabolius K. 2012. Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija. Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla, p. 97.
55. Sartre J. – P. 1940. L'Imaginaire. Paris: Gallimard, p. 39
56. Serapinas V. 2001. Ties grožio vertybėmis. Vilnius: Baltos lankos.
57. Sodeika T. 2019. Visuotinė Lietuvių Enciklopedija: Egzistencializmas. [žiūrėta 2020 m. lapkričio 7 d.]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/egzistencializmas-51888>>.
58. Sontag S. 2000. Apie fotografiją. Vilnius: Baltos lankos, p. 13 – 16.
59. Spinelli E. 2020. Ne – žinančiojo pasakojimai. Birštonas: Humanitarinės ir egzistencinės psichologijos institutas, p. 32.
60. Steiner G. 1998. Tikrosios esatys. Vilnius: Aidai, p. 130 .
61. Steiner G. 1995. Heideggeris. Vilnius: Aidai, p. 131.
62. Sverdiolas A. 2003. Aiškinimo ratas. Vilnius: Strofa.
63. Šatalovaitė R. 2013. Fotografas Aleksandras Gliadelovas: „Dokumentika niekada nesensta“ [žiūrėta 2020 m. lapkričio 8 d.]. Prieiga per internetą: <<https://www.bernardinai.lt/2013-04-06-fotografas-aleksandras-gliadelovas-dokumentika-niekada-nesensta/>>.
64. Šliogeris A. 2013. Pokalbiai apie esmes. Vilnius: Tyto Alba, p. 276.
65. Šliogeris A. 1985. Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas. Vilnius: Mintis.
66. Šonta V. 1981. Jaunimo gretos laikraštis. Vilnius
67. Tatarkiewicz W. 2007. Šešių sąvokų istorija. Vilnius: Vaga.
68. Tatarkiewicz W. 2003. Filosofijos istorija III. Vilnius: Alma littera, p. 408 - 410.
69. Velasco J. M. 2003. Įvadas į religijų fenomenologiją. Vilnius: Katalikų pasaulis.
70. Žukauskaitė A. 2004. Anamorfozės, nepamatinės filosofijos problemos. Vilnius: Versus aureus.
71. Žukauskienė O. 2010. Žiūros antropologija: apie kasdienybę ir ekranų kultūrą. Vilnius: Logos 63, p. 166.