

## Kūno vaizdas ir egzistencija

### AKLUMO FENOMENAS IR RANKOS JUDESYS

Jūratė Baranova

Vilniaus pedagoginio universiteto  
Filosofijos katedra, Ševčenkos g. 31–228  
El. paštas: juratebaranova@yahoo.com

*Straipsnyje svarstoma vizualumo ir kūno judesių sampynos raiška per aklumo refleksijos filosofijos istorijoje atvertį. Bandoma atsekti, kaip postmodernaus „posūkio į vaizdą“ kontekste transformavosi idėjos autoriaus Rene Descartes’o hipotezė apie vizualumo perkodavimą aklojo rankos judesyje dekonstrukcijos idėjos autoriaus Jacques Derrida (1930–2004) knygoje Aklojo prisiminimai. Autoportretas ir kiti griuvėsiai (Mémoires d’aveugle: L’autoportrait et autres ruines, 1990). Keliamas klausimas, kaip susipina su aklumo patirtimi Derrida pamėgtos meditacijos apie aukojimą. Be to, klausima, kaip aklumo patirtis sietysi su vidinės šviesos metafora. Visas tyrimo laukas neatsiejamas nuo klausimo, kaip fiksuoja aklumo patirtį grafinė dailė, pamatyta filosofo žvilgsniu, ką ypatinga ji aptinka aklojo kūno judesyje, kaip galima paralelė tarp aklojo ir dailininko, tapančio autoportretą.*

*Pagrindiniai žodžiai: Descartes, Merleau-Ponty, Derrida, aklumas, rankos judesys, grafika.*

#### Descartes’o *Dioptrika*: akis ir ranka

René Descartes (1596–1650) veikale *Dioptrika* (1637) išskėlė hipotezę, sakančią, kad aklas žmogus gali susikurti savo sąvokinį pasaulį bildendamas aplinkinius objektus lazda. Matantis žmogus tokios patirties neturįs, tačiau tas, kuris gimė aklas, kas lavino tokius pojūčius visą gyvenimą, pradeda jausti objektus labai tiksliai. Apie tokius akluosius, tikina Descartes, galima pasakyti, kad jie beveik mato savo rankomis. Jis išvelgė paralelę tarp normalios regos ir to juslinio pasaulio, kurį susikuria ak-lasis savo nuolatiniiais bandymais lazda. Descartes teigia, kad akies forma, kuri keičiasi akomoduodamasi pagal nuotolį iki objekto,

sukelia tam tikrus mūsų smegenų pokyčius. Mes to nepastebime, lygiai kaip nepastebime, kaip suspaudžiame kokią nors kūną rankoje. Mes tiesiog pritaikome savo ranką prie čiuo-piamo kūno dydžio ir formos ir taip jaučiame kūną, neišsąmonindami savo rankos judesių. Descartes tiria ir apmąsto, kaip pasaulio objektai paveikia regą ir kaip formuojasi sąmo-nėje jų paveikslai. Descartes tiria akies struk-tūrą ir suranda, kad akis esanti optinė siste-ma, kurioje kaip ekrane atsispindi apverstas, tinklinis pasaulio vaizdas. Tačiau Descartes ne-mano, kad objektų paveikslų panašumas į pa-čius objektus, kurį suteikia rega, ir yra mūsų žinių apie juos šaltinis. Descartes iškelia hi-potezę: daiktų paveikslų panašumą su pačiais

daiktais įžvelgia kita akių pora, tarsi slypinti jau mūsų smegenyse. Idėja, kad fiziniai kūno judesiai gali tapti pojūčių ženklais ar ženklais pojūčiams (*sign of or for the sensation*), kai kurie šiuolaikiniai autoriai laiko Descartes'o surasta pažintine revoliucija, iki šiol sukeliančia diskusijas (Yolton 1996; Slezak 2006). Matydami dviem akimis, sako Descartes, kad nustatytume matomą nuotolį, mes pasinaudojame intervalu tarp dviejų akių – jų konvergencija ir sinergetika. Lygiai taip pat aklas žmogus, laikydamas rankose dvi lazdas, sekdamas natūralia geometrija (*ex geometria quadam omnibus innata*), pasiremdamas nuotoliu tarp savo rankų ir susidariusių kampų dydžiais, gali pasakyti, kur šios lazdos susikerta. Ši sąmonės veiksmą Descartes laiko paprasčiausiu vaizduotės judesiu, primenančiu matininko skaičiavimus, kai nepasiekiamos vietos sujungiamos remiantis dviem skirtingais stebėjimo taškais.

Ši Descartes'o vizualumo prielaidos hipotezė paakino kritiškai sugrįžti prie problemos ne vieną šiuolaikinį filosofą. Jacques Lacanas apie tai kalbėjo savo seminaruose, kurie aprašyti veikalė *Keturios fundamentalios psichanalizės sąvokos* (1964). Richardas Rorty veikalė *Filosofija ir gamtos veidrodis* kvestionuoja Descartes'o numatytą vaizdo intelektualaus pasaulio veidrodžio galimybę (Rorty 1994: 46–51). Lacanas akcentuoja kalbos, t. y. Simbolinę stadiją, kurią turi pasiekti žmogiška būtybė tam, kad intersubjektyviai galėtų susisiekti su kitais. Jeigu jam tai nepavyksta ir jeigu jis lieka įkalintas Veidrodžio stadijoje, jis tampa nebe pajėgus atskirti įsivaizduojamos kūno vienybės, kurią jam pateikia veidrodis, ir proto procesų disjunkcijos, kurią Descartes'o subjektas klaidingai laikęs „integralia vienybe“. Lacanas, svarstydamas galimas anamorfozės sąvokos reikšmes, sugrįžta ne tik prie Leonardo

da Vinci, Deniso Diderot ar Albrechto Dürerio, bet ir prie Descartes'o įžvalgų apie geometrinės perspektyvos potyrį. Jau Diderot, anot Lacano, pastebėjęs, kad aklas žmogus gali puikiai rekonstruoti ir įsivaizduoti erdvę. Lygiai taip pat ir Descartes parodęs, kad aklas žmogus gali puikiai per atstumą simultaniškai suvokti pažįstamą erdvės lauką (Lacan 1998: 86–87). Jeanas-Francois Lyotard'as disertacijoje *Diskursas, figūra* meta iššūkį beįsivyraujantiems iš Descartes' o ateinančiam teoriniam požiūriui į vaizdą. Skirtumą tarp vaizdo ir žodžio Lyotard'as siūlo keisti paslankiu ir apverčiamu skirtumu tarp atvaizdo ir diskurso. Slovėnų filosofas Alešas Erjavecas konstatuoja beįsivyraujanti postmoderniosios kultūros „posūkį į vaizdą“, išstumiant teorinį vizualumo pagrindimo būtinumą (Erjavec 1998).

Tačiau šis „posūkis į vaizdą“, oponuojant Descartes'ui, atveria ir naują, sakytume, kooperatyvaus, jo perskaitymo galimybę. Mūsų galva, nors Jacques Derrida knygoje *Aklojo memuarai* necituoja ir nesiremia Descartes'o įžvalgomis, netgi jas oponuoja, tačiau vis dėlto integraliai įpina Descartes'o hipotezė į nūdienos kultūros vizualųjį posūkį, pasinaudamas savo išrastu, sakytume, postmoderniu interdisciplininiu asociatyvaus rašymo metodu. Šiame kelyje jam talkino ir fenomenologija, ypač prancūzų filosofo Merleau-Ponty darbai.

### **Merleau-Ponty: trečioji dailininko akis**

Prancūzų fenomenologas Maurice Merleau-Ponty tekste *Akis ir dvasia (L'Oleil et l'esprit, 1960)* vertina Descartes'o *Dioptriką* kaip drąsų bandymą palikti vizualumo sferą ir sukonsituoti vizualumą sekant minties modeliu. Tačiau, kita vertus, jis nurodo ir šio bandymo paklydimus. Merleau-Ponty pakartoja Descartes'o mintį, kad „aklieji mato savo rankomis“.

Sekdamas šia lytėjimo teorija Descartes kūreš ir regėjimo koncepciją. Pati refleksija sukurianti vaizdo panašumą į daiktą, nes ji lygiai taip pat veikianti akį kaip daiktą. Merleau-Ponty oponuoja Descartes'o prielaidai, kad būtent refleksija suteikia veidrodinį panašumą daiktų atspindžiams sąmonėje, lyginant juos su pačiais daiktais. Descartes'o subjektas, teigia Merleau-Ponty, nemato savęs veidrodyje, net jei jis ir atpažįsta savo atvaizdą veidrodyje kaip save, šis atvaizdas yra susijęs su juo tik išoriškai ir grynai mechanškai, todėl jam nepriklauso. Apie panašumą jam pranešanti mintis. Regėjimas nebėra metamorfozė, paverčianti pačius daiktus į jų matymą. Jis tampa mąstymu, kuris šifruoja kūnui duotus ženklus. Descartes mažai mąstė apie tapybą, pastebi Merleau-Ponty, todėl jis visiškai nesuvokė nesąvokinio universalumo ir nesąvokinio daiktų atsivėrimo. Jis neišgirdęs „to neryžtingo spalvų murmesio, dėl kurio jos atveriančios mums daiktus, miškus, audras, trumpiau sakant, pasaulį <...> (Merleau-Ponty 2004: 303). Descartes nesuvokęs spalvų ontologinės galios ir tapyboje vertinės tik kompoziciją. Merleau-Ponty, priešingai Descartes'ui, manęs, kad nepakanka mąstyti, kad matytum (Merleau-Ponty 2004: 306). Matymas yra sąlygota mintis, ji užgimsta pagal tai, kas nutinka kūnui. Matymas – tai mąstymas kūnu. Todėl jis nesirenka nei buvimo, nei objektų, apie kuriuos galima mąstyti. Erdvė nesanti kitas sielos matmuo, ji esanti vieta, kurioje sielos gyvena. Ji gali mąstyti tik santykiyje su kūnu, bet ne su savimi. Ši su kūnu sujungta mintis nesanti tikra mintis, nes ji esanti patiriama. Merleau-Ponty vaizdo nelaiko minties modusu. Vaizdas – „tai priemonė, suteikta man, kad galėčiau palikti pats save, kad galėčiau iš vidaus dalyvauti Būties skilime – skilime, kurio pabaigoje, o ne anksčiau aš sugrįžtu pats į save“ (Merleau-Ponty 2004: 317).

Kita vertus, knygoje *Matoma ir nematoma* Merleau-Ponty taip pat, kaip ir Descartes, apmąsto paralelę tarp žvilgsnio ir čiuopimo ranka. Žvilgsnis apgaubia, apčiuopia, išlaiko matomus daiktus taip, tarsi tarp jų jau būtų susiklosčiusi ankstesnė harmonija. Niekada nežiūrimė į chaosą – žiūrimė į daiktus. Šitas panašumas tarp žvilgsnio ir lietimio, anot Merleau-Ponty, nutinka tada, kai mano ranka, kurią jaučiu iš vidaus, yra paliečiama kitos rankos iš išorės ir taip ji tampa juntamu daiktu tarp kitų juntamų pasaulio daiktų. Šių dviejų sistemų pritaikomumą viena kitai Merleau-Ponty metaforiškai prilygina dviem to paties apelsino dalims. Matymui nesvarbu, kad informacijos šaltinis ateina per skirtingus juslinius organus. Kadangi tas pats kūnas mato ir liečia, tai, kas matoma ir liečiama, priklauso tam pačiam pasauliui. Tačiau šie du matmenys neužklojantys ir nepakeičiantys vienas kito. Jie abu priklauso juntančiam kūnui, kuris tampa save matančia spalva ir paviršiumi, liečiančiu save (Merleau-Ponty 2004: 253). Taip kūnas suartina mus su daiktais, kurie taip pat nesą paviršutiniškos būtytys, o būtytys, turinčios gelmę, neprieinamą tik išoriškai stebinčiam subjektui. Knygoje *Akis ir dvasia (L'oeil et l'esprit* 1985) Merleau-Ponty, sekdamas ne tik Cézanne'o, bet ir kitų dailininkų (Alberto Giacometti, Paulio Klee, Maxo Ernsto) įžvalgomis, savąją tapytojo regėjimo filosofiją taip pat sieja su kūno problema. Percituodamas Valery mintį, kad tapytojas „atsineša savo kūną“, Merleau-Ponty sako, kad „duodamas savo kūną pasauliui, tapytojas pasaulį pakeičia į paveikslą. Tam, kad atrastume šias transsubstanciacijas, turime atrasti veikiančią tikrą kūną: ne erdvės gabalą ar funkcijų ryšulį, o regėjimo ir judėjimo sampyną“ (Merleau-Ponty 2005: 45). Kūnas, tvirtina Merleau-Ponty, nėra aklas sau: „Jis regi save regintį, liečia save liečiantį. Jis

yra regimas ir juntamas sau pačiam“ (Merleau-Ponty 2005: 47). Būtent ši sampyna tarp dailininko regėjimo ir jo kūno, suponuojanti vidinio, nematomo žvilgsnio galimybę, tai, kas paprastai vadinama trečiąja akimi, kuri daro galimą nepasotinamą regėjimą „anapus vizualinių duomenų“. Tapyba suteikianti regimą egzistenciją tam, ką įprastinis regėjimas laiko neregimu. Kalbant metaforiškai, tapytojo dvasia tarsi išeinanti pro akis, kad pasivaikščiotu tarp daiktų. Filosofas pacituoja dailininką Ma-xą Ernstą, sakiusį: kaip „poeto vaidmuo yra rašyti diktuojant tam, kas jame mąstoma, kas jame artikuliuojama, tapytojo vaidmuo yra brėžti ir projektuoti tai, kas jame matoma“ (Merleau-Ponty 2005: 57). Daug tapytojų esą pastebėję, kad patys daiktai žiūri į juos. Merleau-Ponty siūlo šviesą tapyboje mąstyti kaip veikimą per sąlytį, panašų į daikto ir aklojo lazdos sąlytį. Aklieji, pakartoja Merleau-Ponty Rene Descartes'o mintį, „regi rankomis“. Kartezinis regėjimo modelis – lytėjimas (Merleau-Ponty 2005: 64). Kaip pastebi Jacques Lacanas *Keturiose fundamentalios psichoanalizės sąvokose* aptardamas Merleau-Ponty knyga *Matoma ir nematoma*, „filosofas, mąstydamas apie matomo ir nematomo takoskyrą, pasiūlė sugrįžti į intuityvų lygmenį, į tai, kas yra anksčiau už bet kurią refleksiją, tezinę ar ne-tezinę, kad lokalizuotų paties vaizdo atsiradimą“ (Lacan 1998: 81).

## **Derrida: transcendentalus ir aukojantis aklumas**

Derrida knyga *Aklojo prisiminimai. Autoportretas ir kiti griuvėsiai (Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines, 1990)* taip pat grįžta prie Merleau-Ponty knygos *Matoma ir nematoma*, du sykius cituoja. Persakęs keturis Merleau-Ponty numatytus galimus nematomumo modusus (tai, kas nėra, bet gali būti

faktiškai matoma; nematoma to, kas matoma egzistencialų struktūra; tai, kas jusliška ir kinestetiška; tai, kas sakoma – „lekta“, „cogito“), Derrida sako linkstąs akcentuoti absoliutų nematomumą. Absoliutus nematomumas nesąs antroji matomumo pusė. Jis neturįs vietos ir nėra tai, kas dar nepasirodė ar jau pradingo. Jo negalima rekonstruoti iš atminties ir prisiminti. Šis nematomumas nėra galimas aprašyti kaip kažkur esantis, latentiškas, įsivaizduojamas, sąmoninis, slaptas ar jau praėjęs fenomenas. Derrida, nuosekliai ir atidžiai vengdamas logocentrizmo remisijos savo rašomuose tekstuose, niekada iki galo nepateikia fenomeno aprašymo kaip apibrėžimo pagal formulę „x yra y“. Jis veikia linkęs nusakyti kuo nesanti, o ne esanti dekonstrukcija, paslaptis ar šiuo atveju absoliutus nematomumas. Nenorėdamas pats apibrėžti ontinio šio nematomumo statuso, jis atsargiai nurodo į Merleau-Ponty sakydamas, kad tai, ką jis vadiną nematomumo transcendentalumu, „nėra nesusiję“ su tuo, ką Merleau-Ponty vadina „gryna transcendencija, be ontinės kaukės“ (Derrida 1990: 52). Derrida cituoja Merleau-Ponty išvalgą iš *Matoma ir nematoma*, kur prancūzų fenomenologas sako, kad tai, kas nematoma, kyla iš sąmonės. Tai, ko sąmonė nemato, paruošia likusį vaizdą. Šis *punctum casum*, prieina prie išvados Derrida, tarsi sėdamas Merleau-Ponty ir oponuodamas Descartes'ui, nėra reflektuojamas, jis negali būti „mąstomas“ spekuliatyviuoju būdu. Tas atvaizdas tampa analogišku indeksu vaizdui apskritai. Derrida sudomina Merleau-Ponty išvalga apie regą, kuri regi save reginčią. Būtent tai ją šiuo „narcisizmo momentu“ ir apakina, praęsia toliau šioje vietoje Derrida Merleau-Ponty, sukurdamas savo paties transcendentalaus aklumo koncepciją.

Kita vertus, tai, ką Derrida mąsto apie aukojantį aklumą, nutolina jį ir nuo Descar-

tes' o, ir nuo Merleau-Ponty. Derrida ši gali-  
mą aklumą apmąsto remdamasis visai kitomis,  
sakytume, postmodernaus kultūros ženklų de-  
konstravimo suteiktomis prielaidomis.

### **Aklumas ir aukojimas: tėvai, vaikai**

Derrida aptikęs net tris Senojo Testamento ak-  
luosius, kurių aklumas kažkaip buvo susijęs  
su jų sūnumis – Eliją, Izaoką ir Tobitą. Elijas,  
devyniasdešimt aštuonerių metų dvasininkas,  
neteko regėjimo, iškart po to netenka ir dvie-  
jų savo sūnų – apakimas jam sutapo su gedu-  
lu. Iš karto krito ir mirė. Apakusio tėvo Iza-  
oko ir jo dviejų sūnų Jokūbo ir Ezavo istorija  
kiek kita. Derrida net du sykius reprodukuo-  
ja Francesco Primaticco paveikslą *Izaokas, pa-  
laiminantis Jokūbą*. Taip pat suranda Luvre ir  
Rembrandto *Jokūbo sapną*. Paveiksle vaizduo-  
jamas aklas ir ne tą sūnų laiminantis Izaokas.  
Jis buvo pasirengęs palaiminti savo pirmagi-  
mį Ezavą. Jį labiau mėgęs. Šis daug laiko pra-  
leisdavo laukuose, miškuose – mėgęs me-  
džioklę. O Izaokas mėgęs žvėrieną, sakoma  
*Pradžios knygoje*. Bet žmona Rebeka labiau  
mylėjusi kitą sūnų Jokūbą, kuris nesibastė lau-  
kuose, buvo tylus ir sėdėdavo visada arčiau jos,  
prie namų, kaip sakoma Testamente – „prie  
palapinių“ (Pr 25,27). Rebeka, pasinaudoda-  
ma jo aklumu, atveda Izaokui palaiminti jau-  
nėlį sūnų Jokūbą ir taip jį apgauna. Tai popu-  
liarus paveikslų siužetas. Jeanas-Baptiste'as  
Greuze'as tapo tą patį siužetą taip tiesiogiai  
ir įvardydamas paveikslą *Apgautas aklasis*. Ką  
šiuolaikiniam skaitytojui ar žiūrovui galėtų by-  
loti toks tolimas biblinis siužetas? Derrida jis  
byloja. Primena apie auką. Palaimintas gali bū-  
ti tik vienas sūnus. O yra du. Kiekvienas – ne-  
pakartojamas. Pasirenkamas tik vienas. Vien-  
as jų nepalaiminamas, Derrida sako – tiesiog  
paaukojimas. Aukoja tarsi žmona Rebeka, bet  
iš tiesų Derrida atseka Biblijos tekste, kad ir

Izaokas suprato esąs apgaunamas. Jis neatpa-  
žino pasirinktojo sūnaus Ezavo balso, bet ran-  
ka palietęs ožiuko kailiu apvyniotas sūnaus Jo-  
kūbo rankas, kažkodėl pritarė, kad tai Eza-  
vas. Aklas tėvas buvo ne vien apgautas: jis lei-  
dosi apgaunamas. Kodėl? Ar dėl to, kad ne-  
reiktų spręsti, sprendimą paliekant Rebekai?  
Gal geriau turėti tik vieną sūnų? Jei turi dau-  
giau, galbūt neišvengiamai kyla baimė, kad  
vieną dieną gali tekti rinktis, atiduoti vienam  
pirmenybę. Atiduoti vienam pirmenybę iš tie-  
sų reiškia pasirinkimą. Jis galimas tik panei-  
giant kitą, t. y. savaip jį paaukojant. Ar ne ge-  
riau tokiu momentu būti ne tik aklam, bet ir  
kurčiam ir tiesiog nebeatpažinti savo vaikų?  
Ar ne geriau tokį sprendimą patikėti aklam  
likimui? Šie klausimai ateina medituojant ties  
Derrida atrinktais Izaoko apsigavimą vaizduo-  
jančiais paveikslais. Derrida kyla kiti, bet prie  
panašių išvalgų priartėjantys klausimai. Jis  
klausia, kodėl nutinka taip, kad ir pats Jokū-  
bas, savo ruožtu, senatvėje tapęs aklas, pakar-  
toja iš naujo savo tėvo judesį. Jis irgi palaimi-  
na ne vyriausiąjį sūnaus Juozapo sūnų Mana-  
są, o jaunėlį sūnų Efraimą (Pr 48,14). Kodėl  
net du sykius įvyksta šis pakeitimas, prisiden-  
giant aklumu? Kodėl auka susijusi su senų tė-  
vų aklumu? Kodėl aklumas yra susijęs apskri-  
tai su aukojimo patirtimi? Kaip galima pasi-  
rinkti kurį sūnų, dukrą, ar anūką aukoti? –  
klausia retoriškai Derrida. Juk kiekvienas jų  
absoliučiai unikalus. Derrida nenurodo ats-  
akymo trajektorijos. Jis tiesiog kelia klausimus.

Kita vertus, į tėvų aklumo reiškinį Derrida  
pažvelgia ir apvertęs santykių – iš vaikų per-  
spektyvos. Rašydamas tekstą įpina ir savo me-  
ditacijas apie asmenines autobiografines pa-  
raleles. Jis prisimena, kaip sėdėjo šalia moti-  
nos, kuri jau metus buvo prikaustyta prie lo-  
vos tarpinėje būsenoje tarp mirties ir gyvenimo.  
Motina jo nebegalėjo pažinti, nes buvo

apakusi nuo kataraktos. Jis sėdėjo ir klausė savęs, ar dar motina ką nors gali matyti? Bent šėšėlius? Ar ji mato save mirštant? Tada po daugelio metų jis paėmė į rankas pieštuką ir nušikavo savo aklos motinos profilį (Derrida nemokėjo gerai piešti, jis vaikystėje pavydėjo paprasto gebėjimo kopijuoti savo mylimam vyresniajam broliui). Tada prisiminė Johno Miltono aprašytą aklo Samsono patirtį, kai jis apibūdina save kaip gyvą mirusįjį, išstremtą iš šviesos, palaidotą savyje tarsi judančiame karste. Aklasis jaučiasi apsuptas tarsi kalėjimo siena. Samsonas sako, kad aklojo kalėjimas susidviejina – jis atsiduria „kalėjimo kalėjime“.

Būtent šios asociacijos apie aklo žmogaus paliktumą, jo gedulingą vienatvę, primenančią izoliuotą salą, atėjo į galvą Derrida gedint prie dar gyvos, bet jau mirštančios ir į tamsą nugrimzdusios motinos. Iš ten atklydo ir ne vieną sykį tekste praslydęs nusistebėjimas, kodėl Biblijoje ir graikų literatūroje daug dėmesio skiriama akliesiems, paprastai kalbama apie aklus vyrus, mažai – apie aklas moteris. Aklieji vyrai yra herojai. Moterys tampa šventosiomis. Derrida aptinka šventąją Liucilę ir šventąją Odilę. Abi šventosios buvo apakintos, viena savo persekiotojų, kita – tėvo, grasinančio ją nužudyti. Odilės slaptas krikštas ir tikėjimas sugrąžinęs jai regą. Akivaizdu, kad Luvre nebuvo paveikslų, vaizduojančių šių šventųjų gyvenimą. Derrida jų neekspozuoja. Įdomu, ar kas nors yra apskritai jas nutapęs. Regėjimas grįžta ir Senojo Testamento veikėjui Tobitui, kuris buvo nubaustas aklumu už savo pasirinktą moralinę priedermę – slaptą nuo karaliaus mirusiųjų laidojimą (Derrida prisimena, kad ir jo tėvas Alžyre daugelį metų laidodavo mirusiuosius). Tobito knygoje rašoma, kad jam užmigęs prie kiemo sienos virš galvos atsitūpė žvirbliai. „Jų karštos išmatos užkrito man ant akių ir sukėlė baltuosius šlakus“ (Tpb 2, 10), – pasakoja pats Tobitas. Jo-

kie gydytojai jam negalėję padėti. Tobitas buvęs neregys ketverius metus. Reflektavo savo aklumą kaip mirtį: „Kuo man belieka džiaugtis? Esu žmogus neregys. Aš negaliu matyti dangaus šviesos, bet guliu tamsybėje tarsi mirusieji, nebegalintys daugiau matyti šviesos. Nors dar gyvas, bet esu tarp mirusiųjų. Žmogaus balsą girdžiu, bet matyti negaliu!“ (Tob 5,10). Regėjimą jam grąžino sūnus Tobijas, kuris, angelo Rafaelio paakintas, patepė tėvui akis žuvies tulžimi. Šia tema Derrida aptinka Luvre net keturis paveikslus – Piero Bianchi *Tobijas, gydantis savo tėvą*, Jacopo Ligozzi *Tobijas ir Angelas*, Peterio Paulio Rubenso sekėjo *Tobijas, gydantis savo tėvo aklumą* ir tokiu pačiu pavadinimu – priskiriamą pačiam Rembrandtui. Nė viename paveikslų, kuriame pavaizduota pati gydymo scena, pastebi Derrida, nematyti žuvies tulžies. Dėmesio centre yra gydančios rankos. Gydančių akluosius rankų simbolika Derrida atrodo pasikartojanti ir Naujajame Testamente aptarto Jėzaus gydymo siužeto paveiksluose. Luvre jis surado jų net kelis. Keliuose jų Jėzus grąžina regėjimą prisiliedamas prie aklojo akių savo dešiniąja ranka, viename jų (Luco Van Leydeno *Kristus, gydantis aklą žmogų*) aklasis pats parodo Jėzui savo akis dešiniąja ranka, kairėje rankoje laikydamas lazda. Regėjimo sugrįžimas paprastai yra Dievo malonės ženklas.

Sekant Derrida tyrimą, kyla klausimas: Kodėl dailininkai yra tokie pagavūs šiems biblijniam siužetams? Kodėl aklumo tema tampa kaskart įvaizdinama?

### **Dailininkas ir aklasis, dailininkas kaip aklasis**

Derrida hipotezė skamba kiek paradoksaliai: aklojo piešinys yra nupieštas aklojo. Vadinausi, dailininkas piešia akląjį tokiu pačiu akluoju būdu. Kita vertus, dailininkas pasirinkęs ak-

lajį savo paveikslų tema, neišvengiamai ima piešti savo kaip dailininko autoportretą. Jis ima į akląjį projektuoti, įsivaizduoti bei haliucionuoti dailininko (kartais ir dailininkės) figūrą. Šiuo savo aklojo pavaizdavimu paveiksle jis reprezentuoja, Derrida manymu, patį piešimo veiksmą. Jis išranda piešimą. Tai savotiškas dailininko atsitraukimas, paradoksalus narcisizmas, sako Derrida. Mūsų klausimas čia kiek kitas: ar ši Derrida hipotezė – tai filosofo paradoksų pomėgis, ar vis dėlto kažką pasako apie dailininko ir aklojo paralelias kūno judesių trajektorijas? Labai kritiškai žiūrint gali sutrikdyti pats pirmasis Derrida argumentas: jis argumentuoja savo paties išgyventa aklojo rašymo patirtimi. Derrida išpažįsta, kad dažnokai jis pats aptinka save rašantį nežiūrint į tekstą, o sutelkus žvilgsnį į kažką nereikšmingą, kažką kita. Tada jo ranka tampa aklojo ranka, nerišliai judančia labai apribotoje erdvėje, pasitikinčia tik įsimintais ženklais. Tuo metu, kai rašai akluoju būdu, sako gana poetiškai Derrida, tavo pirštų galiukuose atsiveria atvira akis, akis be vokų, tai vienaakio arba kiklopo akis. Ši akis – tai tarsi budrus tikrosios akies pakaitalas, nematomo pranašo, kuris užgimsta rašančiajame, protezas (Derrida 1993: 3). Derrida taip pat kaip savo aklojo rašymo patirtį aptaria ir gebėjimą naktimis sapnuojant užsirašinėti sapnus. Jei iš tiesų yra šitaip, tai kuo ypatinga dailininko akis ir dailininko ranka? Juk profesionalai bet kurioje srityje akilai daro daugybę veiksmų. Akilai vairuojama mašina, akilai šokama, sportuojama ir t. t. Kuo gi skiriasi dailininko akloji tapyba nuo aklojo rašymo? Juo labiau argentinietis rašytojas Jose Luis Borgesas, kuris buvo tikrasis akklasis, viename interviu yra išpažinęs, kad apakęs jis nebegali rašyti ilgų tekstų, nes nebegali jų tikrinti: todėl rašas tik trumpus, kuriuos galima patikrinti mintyse. Ranka juk negali patikrinti ra-

šytinio teksto, jį turi apčiuopti būtent akimis. Tačiau visi šie klausimai telieka kol kas atviri kaip nuorodos tiems, kas norėtų pratęsti Derrida apmąstymus apie aklumą. Pagrindinis Derrida argumentas yra patys paveikslai. Jis medituoja ties dailininko Antoine'o Coppelio keliomis aklujų studijomis, kurias galima rasti Luvro muziejuje. Coppelio aklieji, pažymi Derrida, laiko ištiesę į priekį rankas. Šis jų gestas virpa tuštumoje bandydamas apčiuopti, suvokti, sugriebti, melstis, maldauti (Derrida 1993: 5). Šios klajojančios rankos apčiuopia erdvę, jos skaičiuoja ir pasitiki tuo, kas nematoma. Jos numato.

### **Donner à voir**

Kita vertus, Derrida sugrupuoja kelis paveikslus (Antoine'o Trouvain'o, Raymondo la Fage, Theodule'o Ribot, Federico Zuccaro, Lucas'o van Leydeno), vaizduojančius tą patį Evangelijos siužetą – Kristų, išgydantį akląjį iš Jericho. Šiuose paveiksluose taip pat veikia ranka. Bet tai jau ne aklojo, o kito veikėjo gydanti, regą žadanti Jėzaus ranka. Jėzus aklumą gydo kartais tiesiog prisiliesdamas savo ranka, tarsi dovanodamas regą. Prancūzų kalba tai skamba kaip dovana, kaip davimas – *donner à voir*. Įsimintinas Lucas'o van Leydeno paveikslas. Paveikslo siužetą sujungia net šešios čia veikiančios rankos. Visų pirma pats akklasis dešine ranka parodo Kristui savo aklumą, savo akis. Kaire tuo metu jis laiko lazda. Jis, Derrida žodžiais, tarsi pasakoja savo istoriją taip kurdamas autoportretą. Už aklojo nugaros moteriškė taip pat tarsi pasakodama nurodo į jo aklumą kairės rankos pirštu. Berniukas, aklojo palydovas, įsitvėręs į jo apdarą taip pat yra pakėlęs aukštyn tarsi kažką nurodantį dešinės rankos pirštą. Jėzus stovi priešais akląjį kaire ranka suėmęs savąjį drabužį, o dešiniąją ištiesęs iš toli gydančiam

veiksmui. Akląjį vaizduojantį mizanscena visada, sako Derrida, yra įrašyta į rankų teatrą arba teoriją (Derrida 1993: 26). Kita vertus, dailininkai visada domisi aklaisiais. Derrida kalba apie dailininkus grafikus, ne tapytojus. Spalva, skirtingai nuo Cezanne'o, sakiusio, kad spalva yra „vieta, kurioje susitinka mūsų smegenys ir pasaulis“ (Merleau-Ponty 2005: 89), Derrida nedomina. Šiuo jis pasuka kiek kitu keliu nei Merleau-Ponty.

Susidomėjime aklaisiais Derrida išvelgia pamatinį piešėjo nepajėgumą. Tai nesąs nepajėgumas kaip kūrybinė impotencija ar nepajėgumas kaip klaida. Šis nepajėgumas matyti kyląs iš kvazitranscendentalinių šaltinių. Derrida išvelgia pamatinę perskyrą, kurią dramatuodamas vadina juodąja bedugne tarp modelio ir vaizdo. Net jei piešinys yra mimetinis, reproduktyvus, figūratyvus, reprezentuojantis, jo bruožai piešiami tamsoje. Jie išvengia vizualaus lauko. Ir ne dėl to, kad jis dar nėra matomas, bet todėl, kad jis nepriklauso vizualumui. Modelio piešimo procese, anot Derrida, įvyksta matomo ir nematomo perskyra. Derrida prisimena Platoną ir Merleau-Ponty, sakiusius, kad tai, kas matoma pagal matomumo apibrėžimą, negali būti pamatyta. „Ką reiškia piešti?“ – kažkada klausęs van Goghas. „Kaip mes tai darome? Tai veiksmas, kuriuo mes išryškiname kelią per nematomą geležinę sieną.“ Būtent tas nematomumas, ta atsivėrusi tamsos zona kiekviename piešimo veiksmo kaip tik ir domina Derrida. Jis paskelbia ir antrąją savo hipotezę: piešėjas kiekvieną sykį jaučiasi tapęs universalumo ir singularumo grobiu, todėl pats tampa tarsi nereikalingas ir nepažinus. Ši patirtis dailininką žavi ar žadina. Jis prisimena tai be atminties. Taip tampa galima pačios atminties anamnezė. Derrida pasitelkia Baudelaire'o išvalgas iš jo teksto *Atminties menas*, kad dailininko darbo užbaigai modelis trukdo ir kelia nepatogu-

mą. Piešėjas prikelia savo atmintį ir vaizdus, kurie disonuoja su fiziniu modeliu. Panašius kūrybinės atminties sintezės bruožus Derrida aptinka Kanto transcendentalinės vaizduotės idėjoje (Derrida 1993: 47). Dailininkas tampa pranašu, kuris turi išvelgti tai, kas nematoma, pamatyti anapusvizualumo. Piešimas tampa galimas tik su nematomumo sąlyga, tik pripažinus modelio nematomumą. Nemato būtent sąmonė, sakęs Merleau-Ponty tekste *Matoma ir nematoma (Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail, 1964)*, ir Derrida juo pasiremia. Tai, ko ji nemato, yra tai, kas paruošia likusį vaizdą. Derrida ypač domina piešėjo nepajėgumas pamatyti save. Piešėjas negali pamatyti savęs kaip objekto, sako Derrida, sekdamas Merleau-Ponty, jis tik galįs atsiverti sau beveik likimiškai, narciziškai. Būtent šis narcisistinis žvelgimas į save autoportreto piešėją padaro aklą. Tas transcendentalus atsitraukimas ir šaukiasi autoportreto ir daro jį negalimą. Derrida pasiremia Fantin-Latour'o autoportretais. Juose matome narcisistinį tarsi kiklopo įsistebeilijusį žvilgsnį. Tokia įsistebeilijusi akis, Derrida nuomone, visada primena aklojo akį, arba mirusiojo akį, būtent tuo momentu, kai tik prasideda gedulas, prieš prieinant kam nors ir ranka užspaudžiant akis. Tai tarsi mirštančiojo portretas, žiūrint Derrida akimis. Akis, žvelgdama į save žiūrinčią, mato save išnykstančią būtent tuo momentu, kai desperatiškai bando save apčiuopti rega (Derrida 1993: 57). Ši kiklopo akis mato tik akį. Ji mato save aklą. Kita akis yra visiškai panirusi tamsoje, ji išnykusi, atsitraukusi į kitokį aklumą.

Tačiau aklumas gali tapti ne tik atsitraukimu į vidinį kalėjimą, bet ir kaina, mokama už naują atsivėrusią dvasinę šviesą. Derrida išsamiai apsistoja ties trimis tuo pačiu pavadinimu *Švento Pauliaus atsivertimas* pavadinimais paveikslais (Lelio Orsi, Laurento de La Hyre'o ir Caravaggio), vaizduojančiais Sauliaus



atsivertimą ir tapimą apaštalu Pauliumi. Visuose paveiksluose Paulius vaizduojamas apakęs. Derrida išsamiai cituoja apaštalu darbus, kuriuose rašoma, kad Saulių, persekiojantį krikščionis, netoli Damasko apšvietė dangaus šviesa ir jis išgirdęs Viešpaties balsą, klausiantį, kam šis jį persekiojās. „Saulius atsikėlė nuo žemės, bet, atmerkęs akis, nieko nebematė. Paėmę už rankų, jie nuvedė jį į Damaską. Jis tris dienas buvo neregintis, nieko nevalgė ir negėrė“ (Apd 9, 8–9). Vėlgi, pasak Šventojo Rašto, Viešpats atsiuntė vyrą Ananiją, kuris uždėjo „ant jo rankas, kad praregėtų“ (Apd 9, 12). Aklumas gydomas rankomis. Paulių apakino pernelyg didelis akivaizdumas. Jis pamatė pernelyg daug šviesos. Šiuo atveju – dieviškosios. Tačiau apakinti gali ir bedugnės tamsa – pernelyg gilus pasaulio paslapčių supratimas. Apakinti gali drąsa pamatyti pernelyg daug tiesos, pasakyti sau tai, prie ko paprasti mirtingieji nedrįsta nei prisitarti. Derrida pastebėjo pusiau autobiografiniame Nietzsche's tekste *Ecce Homo* išpažinimą, kad sulaukęs trisdešimt šešerių jis jautėsi praradęs savo vitališkumą. Jis vis dar gyvenęs, tačiau būdamas nepajėgus matyti toliau nei per tris žingsnius nuo savęs, jis praleido dvi žiemas slankiodamas tarsi šešėlis ir parašė veikalą panašiu pavadinimu *Keliautojas ir jo šešėlis*. Jo rega kartais pavojingai priartėdavusi tiesiog prie aklumo, tačiau, palaiapsniui sugrįžus gyvenimams, sugrįžo ir Nietzsche's regėjimas. „Aš turiu antrą regėjimą (*Gesicht*), šalia pirmojo“, – iš savo patirties padarė išvadą Nietzsche. Ir pridūrė: „Ir turbūt taip pat ir trečią“. Ši paradoksali paskutinioji Nietzsche's knyga *Ecce homo*, kurioje jis tarsi bandė raštu apčiuopti save, – tai autoportretas aklojo, sako Derrida, kurį likimas buvo apdovanojęs netgi antrąja ar net trečiąja rega. Nietzsche pastebėjęs ir savo laikino aklumo teikiamus pranašumus: „Mano akys pačios padarė galą

visam tam knygų graužimui, vokiškai tariant, filologijai: buvau išvaduotas nuo „knygos“, metų metais nieko nebeskaiciau – *didžiausias* gėris, kokį esu sau suteikęs“ (Nietzsche 2007: 95).

Georges Bataille knygoje *Vidinis patyrimas* (*L'expérience intérieure*) taip pat medituoja ties trečios akies atsivėrimu viršugalvyje. Ji atsiverianti ten, kur tarsi turėtų atsiverti siela. Ir atsiverianti tada, kai jis patampa pajėgus nuolankiai atsiduoti absurdui. Ši akis, žiūrinti tiesiai į saulę, teigia Bataille, neatsiranda iš proto: „tai išsiveržęs iš manęs šauksmas“ (*c'est un cri qui m'échappe*) (Bataille 1954: 92). Kaip atsiranda ši mistinė akis ir kas įvyksta aklojo sąmonėje, kad jis gali atpažinti pasaulį, nors vizualiai jis yra išnykęs iš jo regos? Beveik trisdešimt metų kaip aklas rašytojas Jorge Luis Borgesas prieš gyvenimo pabaigą atvyksta į Reikjaviką ir, apsigyvenęs viešbutyje, tyrinėja nepažįstamą aplinką. Apie tai jis rašo: „Paglosčiau kiek nelygias sienas ir, aplenkęs baldus, apčiuopiau didelę apskritą koloną. Ji buvo tokia plati, kad aš sunkiai apglėbiau ją rankomis ir vos sugebėjau sujungti pirštus. Každodėl staiga supratau, kad ji balta. Tvirta ir galinga ji kyla link žemų lubų“ (Борхес 2005: 249). Paneigus ar atmetus Descartes'o hipotezę, suspenduojamas tiesiog pats klausimo kėlimas. Kuriamas naujas diskursas, vengiantis „todėl, kad...“ implicitinių prielaidų. Tačiau pats klausimas lieka atviras ir, mūsų manymu, dar laukiantis naujų įžvalgų.

## Išvados

1. Aklumo fenomenas tapo atspirties tašku Descartes'ui apmąstant vaizdo formavimosi sąmonėje genezę. Jo prieita išvada, kad „aklasis mąsto ranka“ inspiruoja fenomenologinį ir dekonstrukcinį atsaką XX amžiaus filosofijoje.

2. Fenomenologas Merleau-Ponty oponuoja Descartes'o hipotezei apie „antrašias akis“ suvokėjo sąmonėje, kurios nurodo galimą minties kuriamą vaizdą. Merleau Ponty, siekdamas paneigti racionalią vaizdo atsiradimo kilmę, pabrėžia ikiteorinį intuityvų spalvinių vizualumo pobūdį, o oponuodamas Descartes'ui – neišvengiamą subjekto ir objekto išorinės sandūros takoskyrą – pabrėžia jaučiančio kūno įpasaulintumą.
3. Tačiau, kita vertus, Merleau-Ponty kūniškumo samprata plėtoja akies ir rankos judesių galimą paralelę.
4. Derrida toliau medituoja ties Merleau-Ponty išvalgomis apie absoliutaus nematomumo vizualiojoje patirtyje galimybę. Šį nematomumą Derrida skiria į dvi dalis: transcendentalų ir aukojantį.
5. Mūsų galva, giliau suvokti Derrida argumentus galima tik iš jo bendros dekonstrukcinės tekstų skaitymo ir kultūros ženklų išsimbolinimo praktikuojamos perspektyvos, į kurią įsipina religinis matmuo, Testamentų siūlomi siužetai, asmeninio gyvenimo patirtis, netgi sapnai, iš kitų jo tekstų perkeltamos konceptualios prasmės trajektorijos (šiuo atveju – aukojimo simbolika), kitų filosofinių ir literatūrinių tekstų skaitymo patirtis.
6. Nauja, mūsų galva, šioje Derrida sumanytoje aklojo rankų trajektorijos meditacijoje yra absoliutus „posūkis į vaizdą“, visi suminėti strateginiai rašymo apie aklumą judesiai yra įprasminami iš dailininkų grafikų pamatyto ir nupiešto aklumo perspektyvos.
7. Merleau-Ponty ir Derrida, ne taip kaip Descartes, panaudojo aklumo ir rankos judesių paralelizmui apmąstyti vizualųjį meną (Merleau-Ponty – spalvinę tapybą; Derrida – grafiką).
8. Derrida hipotezė, skelbianti, kad piešinys, vaizduojantis akląjį, yra nupieštas paties aklojo, atveria naują galimybę suvokti vizualiosios kūrybos vidinę fenomenologiją.

## LITERATŪRA

- Bataille, G. 1954. *L'Expérience interieure*. Paris: Gallimard.
- Bausman, S. R. 2003. *Synesthesia and Digital Perception*. Available via <http://www.misicossonia.com.br>
- Burgin, R. 1968. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon books.
- Derrida, J. 1993. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and other Ruins*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Erjavec, A. 1998. „That Meets the Eye...“, in *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 2. Available via [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_2/erjavec.html](http://www.uqtr.ca/AE/vol_2/erjavec.html).
- Gregory, R. L.; Wallace, J. G. 1963. „Recovery from Early Blidness“, in *Experimental Psychology Society Monograph*, No.2. Available via [http://www.richardgregory.org/papers/recovery\\_blind/1-introduction.htm](http://www.richardgregory.org/papers/recovery_blind/1-introduction.htm)
- Merleau-Ponty, M. 1960. *Eloge de la philosophie et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 2004a. „Selections from Visible and Invisible“, in Merleau-Ponty, M. *Basic Writings*. Ed. Thomas Baldwin. London, New York: Routledge; p. 247–271.
- Merleau-Ponty, M. 2004b. „Painting. Cézanne's doubt“, in Merleau-Ponty, M. *Basic Writings*. Ed.

Thomas Baldwin. London, New York: Routledge; p. 272–324.

Merleau-Ponty, M. 2005. *Akis ir dvasia*. Vilnius: Baltos lankos.

Nietzsche, F. 2007. *Ecce homo*. Vilnius: Apostrofa.

Rorty, R. 1994. *Filozofia a zwierciadlo natury*. Warszawa: Wydawnictwo Spasja-Fundacja Aletheia.

Slezak, P. 2006. *Cartesian 'Ideas' and the First (C17th) Cognitive Revolution*. Available via <http://hist-phil.arts.unsw.edu.au/lib/staff/slezak-peter/>

*Šventasis Raštas*. Senasis ir Naujasis Testamentas. 1997. Lietuvos Vyskupų Konferencija.

Yolton, J. W. 1996. *Perception and Reality: A History from Descartes to Kant*. Ithaka: Cornell University Press.

Борхес, Х. Л. 2005. „Гостиница в Рейкьявике“, в Борхес, Х. Л. *Собрание сочинений*. Т. IV.: Санкт-Петербург: Амфора, с. 249.

## THE PHENOMENON OF BLINDNESS AND THE MOVEMENT OF HAND

Jūratė Baranova

### Summary

In this article was made an attempt to discuss the interconnections between visuality and the movements of a body (hand) using the reflection of the phenomenon of blindness in the history of philosophy. We considered as a rather informative example of a postmodern “turn towards vision“ transference of the Cartesian hypotheses concerning the parallel between vision and the movements of the hands of the blind in the book of Jacques Derrida (1930–2004) *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (*Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, 1990). The supposed idea of Descartes, that blind man sees with his hand invokes as phenomenological, as deconstructive response in the philosophy of the 20th century. Merleau-Ponty opposes the hypothesis of Descartes about the possible second eyes in the consciousness of the seer, which indicate towards the possibility of the thought creating the image. Trying to negate the rational sources of emergency of a vision Merleau-Ponty stresses pre-theoretical, pre-reflective, intuitive genesis of it. On the other hand, opposing Descartes supposed external relation between subject and object, Merleau-Ponty stresses more close and interrelated being in the world of sentient body. This supposition of body as a medium between of relation the subject and the word is stressed by Merleau-Ponty using a parallel between seeing and touching as well. Derrida meditates upon the insights of Merleau-Ponty, stressing

the possibility of absolute invisibility, discernable in his texts. Derrida divides two aspects of this absolute invisibility: transcendental and sacrificial. We consider, that strategy of arguments suggested by Derrida is more clear as viewed from the perspective of his common practice of deconstructive reading of texts, symbols or culture, in which merges peculiar interchanged tissue of the religious dimension, plots of Bibles, the experience of personal life, even dreams, conceptual modes of meaning coming from other texts of Derrida (in this case – the problem of sacrifice), the experience of reading other philosophical and literary texts. In comparison with other two mentioned philosophers, Derrida meditates the movements of the hands of a blind men totally from the perspective of the “turn towards vision“, all mentioned strategies in writing circles around the represented phenomenon of blindness as expressed in the works of the graphic art. Merleau-Ponty and Derrida, in difference from Descartes for the meditation upon the parallel between the seeing and the movements of hand used the visual art (Merleau-Ponty – works with a color; Derrida – graphics). Hypothesis of Derrida, concluding, that the drawing of blind man is made by a blind man opens new possibilities for the further reflections upon inner phenomenology of visual art.

**Key words:** Descartes, Merleau-Ponty, Derrida, blindness, movement of hand, graphics.