

Antanas Andrijauskas

Vakarų estetika ir  
meno filosofija

KOMPARATYVISTINĖS RYTŲ IR VAKARŲ KULTŪROS, FILOSOFIJOS IR MENO STUDIJOS

Bibliotheca Orientalia et Comparativa

XVIII tomas



Antanas Andrijauskas

Far East  
Traditional Aesthetics  
And Art Theory

Knygų serijoje publikuojami Lietuvos kultūros tyrimų instituto bei kitų Lietuvos institucijų mokslininkų tyrinėjimai, kuriuose remiantis pirminiais šaltiniais analizuojami įvairūs klasikinių Azijos civilizacijų ir tradicinių kultūrų aspektai, jų sąveika su Vakarų civilizacijos etinėmis, estetinėmis vertybėmis ir pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, atskleidžiamos tarpkultūrinio dialogo metamorfozės.

Šioje serijoje išleista:

1. Beinorius A., *Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje*, Vilnius, 2002, 528 p.
2. Uždavins A., *Helėniškoji filosofija nuo Numenijo iki Sirijano*, (Rytai–Vakarai–Lietuva), Vilnius, 2003, 332 p.
3. Andrijauskas A., *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius, 2004, 624 p.
4. Poškaitė L., *Estetinė būtis daoizme*, Vilnius, 2004, 296 p.
5. Jaskūnas V., *Vizualiosios tapatybės. Indijos meno recepcija Vakaruose*, Vilnius, 2005, 232 p.
6. Uždavins A., *Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose*, Vilnius, 2006, 330 p.
7. Beinorius A., *Imagining Otherness: Postcolonial Perspective to Indian Religious Culture*, Vilnius, 2006, 216 p.
8. Žukauskienė O., *Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra*, Vilnius, 2006, 288 p.
9. Guzevičiūtė R., *Tarp Rytų ir Vakarų. XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai*, Vilnius, 2006, 392 p.
10. Makselienė S., *Intelektualinis vėlyvosios Bizantijos gyvenimas*, Vilnius, 2007, 231 p.
11. Andrijauskas A., *Amžinybės ilgesys: Tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, Vilnius, 2015, 608 p.
12. Andrijauskas A., *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*, Vilnius, 2015, 608 p.
13. Uždavins A., *Philosophy and Theurgy in Late Antiquity*, Vilnius, 2016, 288 p.
14. Andrijauskas K., *Kinijos, Indijos ir Rusijos susidūrimas Euroazijos civilizacinėse erdvėse*, Vilnius, 2016, 320 p.
15. Kapočiūtė-Vaitkuviene A., *Komparatyvistinė menotyra*, Vilnius, 2017, 268 p.
16. Andrijauskas A., *Artimųjų Rytų, Indijos ir Islamo pasaulių estetika ir meno teorija* (1), Vilnius, 2017, 720 p.
17. Andrijauskas A., *Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija* (2), Vilnius, 2017, 720 p.
18. Andrijauskas A., *Vakarų estetika ir meno filosofija*, Vilnius, (3), 2017, 720 p.

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA:  
RYTAI-VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Vakarų estetika ir  
meno filosofija

Vilnius  
2017

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA:  
RYTAI-VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Vakarų estetika ir meno filosofija

Monografijos spausdinimą finansavo

UAB „3T –Transfers Technologies for Textile“

Redakcinė kolegija

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas (pirmininkas),

dr. Vaclovas Bagdonavičius, prof. (h.p.) Audrius Beinorius,

prof. habil. dr. Michel Hulin (Prancūzija), dr. Valdas Jaskūnas,

prof. habil. dr. François Jullien (Prancūzija), prof. habil. dr. Bronislovas Kuzmickas,

prof. habil. dr. Vladimir Maliavin (Rusija), dr. Loreta Poškaitė,

dr. Vytautas Rubavičius, prof. habil. dr. Hidemichi Tanaka (Japonija)

Recenzavo

Akad. prof. habil. dr. Algirdas Gaižutis

Akad. prof. habil. dr. Arvydas Šliogeris

Prof. habil. dr. Bronislovas Kuzmickas

Monografiją apsvarstė ir spaudai rekomendavo

Lietuvos kultūros tyrimų instituto Mokslo taryba

Viršelyje – Jeano van Eycko paveikslo „Kancelerio Roleno Madona“ fragmentas, Luvro muziejus

ISSN 2424-3965

ISBN 978-9955-868-97-2

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017

© Antanas Andrijauskas, 2017

---

## TURINYS

Pratarmė / 8

### ANTIKA / 11

Estetinės minties savitumas Antikoje / 12  
Herakleitas, pitagoriečiai ir Demokritas / 16  
Sofistai ir Sokratas / 21  
Platono estetinė teorija / 26  
Aristotelis apie grožį ir meninės kūrybos prigimtį / 30  
Helenizmas ir Plotino estetinė teorija / 36

### VIDURAMŽIAI / 45

Ankstyvųjų viduramžių estetikos formavimasis / 46  
Augustinas ir Boecijus / 56  
Romaniškoji estetika ir menas / 62  
Gotika ir scholastinės estetikos principai / 70  
Tomo Akviniečio scholastinė estetika / 75

### VAKARŲ EUROPOS RENESANSAS / 79

Renesansas kaip pasaulinės kultūros reiškiny / 80  
Tipologiniai renesanso estetikos bruožai / 83  
Italų renesansinė estetika / 86  
Florencijos humanistų M. Ficino ir P. della Mirandolos estetika / 88  
Posūkis į empirizmą Leonardo da Vinci estetinėje teorijoje / 91  
Michelangelo meno teorija / 94  
Dürerio absoliutaus grožio formulės ieškojimai / 96

### APŠVIETA / 99

Apšvietos ideologijos tapšmas / 100  
Anglų „skonio kritika“ / 101  
Menotyrinės problematikos iškilimas prancūzų švietėjų teorijose / 102  
Specifiniai vokiečių Apšvietos estetikos bruožai / 105  
Estetikos mokslo išsiskyrimas A. Baumgarteno filosofijoje / 106  
Istorinės meno filosofijos tendencijos J. Winckelmanno veikaluose / 109

### KLASIKINĖ VOKIEČIŲ FILOSOFIJA / 113

Klasikinės vokiečių meno filosofijos savitumas / 114  
Estetika ir meno filosofija I. Kanto sistemoje / 116  
F. Schillerio filosofinio ir meninio mąstymo sintezės ieškojimai / 124  
J. W. Goethe's estetinis universalizmas / 130  
Jenos romantikų meno filosofija / 136  
F. Schellingo meno filosofijos idėjų evoliucija / 148  
G. W. F. Hegelio meno filosofijos sistema ir metodas / 155

### NEKLASIKINĖ FILOSOFIJA / 165

Neklasikinės mąstymo tradicijos iššūkis / 166  
Iracionalios valios metafizikos sklaida A. Schopenhauerio meno filosofijoje / 174  
Egzistencinės krizės atspindžiai S. Kierkegaardo estetinėje koncepcijoje / 189  
F. Nietzsche ir reliatyvistinės meno filosofijos metmenys / 203  
Neklasikinė estetika ir pamatiniai „subjektyviosios ontologijos“ principai / 219

---

NAUJŲ METODOLOGINIŲ ORIENTACIJŲ SKLAIDA / 227

Kultūrologinė J. Burckhardto koncepcija / 228

Sociologinė H. Taine'o meno filosofija / 231

Formaliosios metodologijos ištakos / 234

Psichologinės estetikos ir meno psichologijos užuomazgos / 235

Naujų XX a. krypčių iškilimas ir jų sisteminimo problema / 238

KOMPARATYVIZMAS / 241

Komparatyvistinės metodologijos tapsmas / 242

E.-E. Viollet-le-Duco indėlis į lyginamąsias Rytų ir Vakarų estetikos bei meno studijas / 248

J. Strzygowskio komparatyvistinės idėjos / 250

Komparatyvistinės A. Warburgo metodologinės prieigos / 257

P. Masson-Ourselio teorinis komparatyvistinės estetikos pagrindimas / 265

L. Morgenstern Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijų lyginamieji tyrinėjimai / 269

J. Baltrušaičio komparatyvistinės menotyros principai / 272

Tradicionalistų (R. Guénonas, A. Coomaraswamy, S. H. Nasras, T. Burckhardtas) indėlis / 280

Dabartinės komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos metodologiniai virsmai / 289

PSICHOLOGINĖS ESTETIKOS VIRSMAS MENO PSICHOLOGIJA / 299

G. T. Fechnerio posūkis į eksperimentinę estetiką / 300

T. Lipso įsijautimo teorija / 304

W. Wundt'o posūkis į meno psichologijos problematiką / 307

J. Volkelto indėlis į meno psichologijos tapsmą / 309

Gešaltpsichologijos indėlis / 313

Meno psichologijos sklaida Prancūzijoje / 319

Britiškoji psichologinė estetika ir meno psichologija / 328

INTUITYVIZMAS / 333

Ištakos ir savitumas / 334

Intuityvistinė Bergsono meno filosofija / 342

Lyrinės intucijos iškilimas B. Croce's koncepcijoje / 363

PSICHOANALIZĖ / 371

S. Freudo meninės kūrybos koncepcija / 372

Kolektyvinės pašmonės vaidmuo C. G. Jungo meninės kūrybos koncepcijoje / 378

J. Lacano prancūziškoji psichoanalitinės estetikos ir meno filosofijos versija / 383

FENOMENOLOGIJA / 393

Fenomenologinės estetikos ištakos / 394

R. Ingardeno meno kūrinio daugiasluoksniškumo koncepcija / 397

Prancūziškos fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos savitumas / 401

M. Merleau-Ponty meno filosofija / 404

M. Dufrenne'o estetinės patirties fenomenologija / 418

EGZISTENCIALIZMAS / 423

Ištakos ir savitumas / 424

Transcendencija ir menas K. Jasperso koncepcijoje / 426

Menas ir būtis M. Heideggerio meno filosofijoje / 428

Kūrybos problemos J. P. Sartre'o estetikoje / 435

HERMENEUTIKA / 445

Hermeneutinės interpretacijos ištakos / 446

M. Heideggeris ir ontologinė meno kūrinio interpretacija / 449

---

H.-G. Gadamerio hermeneutinė meno filosofija / 452  
P. Ricoeuro hermeneutinė fenomenologija / 458

ANALITINĖ IR STRUKTŪRALISTINĖ ESTETIKA / 467  
Neopozityvistinė reakcija į metafizinės estetikos principus / 468  
Analitinės estetikos sklaida / 470  
Struktūralistinės estetikos principai / 478

NUO SOCIOLOGINĖS ESTETIKOS Į MENO SOCIOLOGIJĄ / 483  
Moderniosios meno sociologijos ištakos / 484  
Kelias iš sociologinės estetikos į meno sociologiją (Ch. Lalo ir E. Souriau) / 490  
P. Francastelis ir meno sociologijos institucializavimas / 492  
Meno sociologijos transformacija P. Bourdieu koncepcijoje / 497  
N. Heinich pragmatinė meno sociologija / 505

FORMALIOJI MOKYKLA / 519  
K. Fiedlerio meno imanentiškumo teorija / 520  
A. Rieglio „meninės valios“ koncepcija / 524  
H. Wölfflino formalizmas / 531  
H. Focillono formaliosios mokyklos versija / 535

MENO ISTORIJOS FILOSOFIJA / 545  
Meno istorijos filosofijos tapimo teorinės prielaidos / 546  
E. Panofsky'o transcendentali meno filosofija / 549  
E. Gombricho iliuzinio meno koncepcija / 560  
A. Hauserio socialinė meno istorijos filosofija / 567

MODERNISTINIO MENO FILOSOFIJA / 581  
Modernistinės meno filosofijos ištakos / 582  
Abstraktaus meno teorinis pagrindimas W. Worringerio koncepcijoje / 585  
J. Ortega y Gasseto meno dehumanizacijos teorija / 590  
Formos instinkto iškėlimas H. Reado meno filosofijoje / 597  
A. Malraux modernaus meno filosofija / 603

POSTMODERNIZMO ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA / 615  
Teorinės postmodernizmo estetikos ištakos / 616  
R. Barthes'o estetinių idėjų evoliucija / 624  
M. Foucault estetinių diskursų teorija / 630  
Deleuze'o nomadologinė estetika / 637  
J. Derrida dekonstrukcijos teorija / 644  
Postmodernizmas ir modernizmas / 651  
Postmodernizmas ir estetiškas Rytų reliatyvizmas / 657

Epilogas ir baigiamosios pastabos / 670

Literatūra / 676  
Summary / 697  
Asmenvardžių rodyklė / 709  
Turinys prancūzų kalba / 714  
Turinys anglų kalba / 716  
Turinys rusų kalba / 718

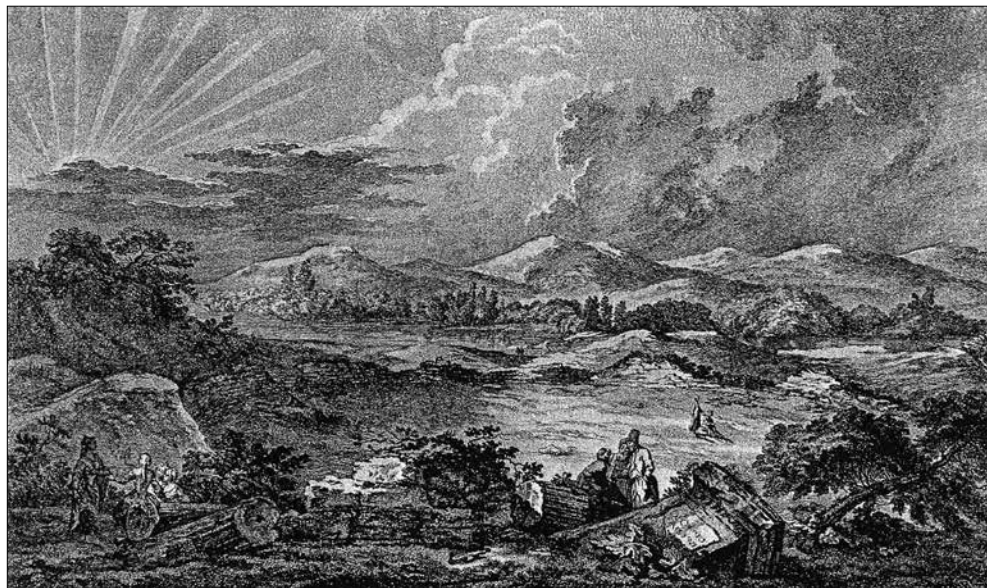
## Pratarmė

Pirmosiose dviejose trilogijos „Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai–Vakarai“ knygoose, aptaręs estetinės minties užuomazgų tapimą civilizacijos lopšyje Artimuosiuose Rytuose (šumerų, egiptiečių, babiloniečių, senovės žydu, senovės iranėnų) ir estetinės minties raidą didžiosiose indų, kinų, japonų ir arabų–musulmonų civilizacijose, trečiojoje nuosekliai pereinu prie Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijos analizės. Savo raidos viršūnę Vakarų estetikos ir meno tradicija pasiekė XVIII–XX a. kontinentinėje Europoje, pirmiausia vokiečių klasikinėje filosofijoje, iš kur šios idėjos išplito ir buvo savitai interpretuojamos daugelyje kitų šalių. Tačiau besiformuojančios dabartinės kokybiškai naujos postmodernios metacivilizacijos tapsme daugelis pastaraisiais šimtmečiais viešpatavusių eurocentrinių *klasikinės* estetikos ir meno filosofijos idėjų išgyvena gilią krizę ir patiria neeuropinių, ypač iš Rytų Azijos sklindančių, neklasikinių estetinių idėjų įtaką. *Todėl vis aktualesnis tampa poreikis iš dabartinės postmodernios perspektyvos kritiškai pažvelgti į pagrindinius Vakarų estetikos ir meno filosofijos idėjų raidos etapus.*

Estetinės minties ir meno filosofijos idėjų istorija, būdama organiška dabartinės humanitarinių mokslų dalimi, konceptualiai tyrinėja estetinės minties ir meno filosofijos ištakas, pagrindinių kategorijų, metodų, idėjų funkcionavimo ypatumus skirtingų civilizacijų, istorinių epochų visuomeniniuose organizmuose, gilinasi į įsivyravusių idėjų ryšius, tarpusavio įtakas, istorinės raidos dėsninumus. Autorius atsiriboja nuo gilių šaknis klasikinėje estetikoje ir meno filosofijoje suleidusių eurocentrinių nuostatų ir Vakarų estetikos bei meno filosofijos idėjų raidos istoriją analizuoja neatsiedamas jos nuo sąveikos su kitų neeuropinių civilizacijų estetinių ir menotyrinių idėjų raida. Tokia nuostata padeda geriau suvokti, kodėl konkrečioje civilizacinėje erdvėje skirtingais istoriniais tarpsniais įsitvirtina tos idėjos, teorijos, kryptys, kurios galiausiai suformavo Antikos ir iš jos išplaukiančios Vakarų estetikos bei meno filosofijos tradicijos savitumą.

Vakarų estetikos ir meno filosofijos idėjų istorijoje į vientisą teorinės minties raidos liniją įjungdami Antiką galime išskirti keturis pagrindinius su esminėmis teorinės minties slinktimis susijusius tarpsnius: 1) nuo Antikos iki XVIII a. vidurio estetikos mokslas palaipsniui brendo, klostėsi jo tyrinėjimo objektas, struktūra, pagrindinių kategorijų aparatas; 2) nuo XVIII a. vidurio iki XIX a. antrosios pusės susiformavo klasikinės estetikos, meno filosofijos sistemos ir šių mokslų šalininkai teoriškai grindė šių filosofinio pažinimo sistemos dalių savarankiškumo idėjas; 3) nuo XIX a. antrosios pusės iki XX a. pabaigos ir





Julien-David LeRoy. Graikijos paminklų griuvėsiai. Raižinys. 1758

išryškėjo šių mokslų raidai būdingas stiprėjantis metodologinis pliuralizmas. Ir pagaliau 4) nuo XX a. pabaigos iki dabarties postmodernioje metacivilizacinėje kultūroje intensyviai plėtojantis globalizacijos tendencijoms ir masinių komunikacijų sistemoms ryškėja Rytų ir Vakarų estetikos bei meno filosofijos tradicijų suartėjimas.

Šios trilogijos pagrindinis tikslas – *pateikti savitą visuotinės estetinės minties istorijos raidos viziją*, kurioje senovės Antikos ir Vakarų estetinės minties tradicijos įjungiamos į bendrą Rytų ir Vakarų tautų estetinių idėjų sąveikos lauką. Skaitytojui siūlomas iš pagrindų autoriaus permąstytas daug metų rašytos Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijai skirtas tekstas. Atliktas darbas – bemaž keturgubai viršija pirmos ir antros knygos *Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai–Vakarai)* 1995 ir 1996 m. leidimų Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijai skirtų tekstų apimtį.

Atsižvelgdamas į naujausius mokslinius pasiekimus, autorius iš pagrindų peržiūrėjo knygos struktūrą, aptariamų kryptių bei personalijų lauką. Turiu prisipažinti, kad daugelis mano knygų kūrybos procese nepastebimai išsirutulioja iš anksčiau rašytuose tekstuose atsiradusių sumanymų embrionų, kurie natūraliai išauga ir plėtojasi įvairiomis kryptimis. Taip iš atskirų pamąstymų, ilgainiui šiame Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijai skirtame tome atsirado daug naujų dalių ir poskyrių, pavyzdžiui, skirtų komparatyvizmui, formalizmui, psichologinei, eksperimentinei estetikai, meno psichologijai, meno sociologijai,

psichoanalitinei, sociologinei, fenomenologinei, hermeneutinei, analitinei, struktūralistinei, postruktūralistinei, tradicionalistų estetikai, postmodernizmui ir pan., įvesta svarbių dabartinei humanistikai J. Lacano, M. Merleau-Ponty, P. Ricoeuro, P. Bourdieu, N. Heinich, R. Barthes'o, M. Foucault, G. Deleuze, J. Derrida ir daugybės kitų koncepcijų aptarimas. Dar vienas svarbus pokytis – kai kurių esminių komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos leitmotyvų išryškėjimas, kadangi jie dabartinėje metacivilizacinėje kultūroje įgavo ypatingą svarbą ir aktualumą.

Nepaisant daug šimtmečių gyvuojančios Vakarų estetinės minties istorijos, netgi šiandien tarp mokslininkų nėra vieningo sutarimo fundamentaliais klausimais: dėl estetikos ir meno filosofijos mokslų santykių, jų objekto, struktūros, tyrinėjimo laukų. Tiesa, aktualios dabartinės meno filosofijos ir jos santykių su estetika problemos pastaraisiais dešimtmečiais intensyviai aptarinėjamos A. Danto (1981), J. Lacoste (1981), B. Meilacho (1983), R. Scrutono (1983), C. S. Nwodo (1984), E. Moutsopoulos (1986), A. Schepardo (1987), J.-M. Schaefferio (1992), G. Gordonio (1997), R. Quilliot (1998), D. Chateau (2000), T. Novikovo (2006), J. Morizot ir R. Pouivet (2007, 2012), D. Boersmos (2012) bei kitose knygose.

Dabartinėje technogeninėje masinių komunikacijų ir Interneto sklaidos epochoje kaip niekad anksčiau sparčiai augant estetinės informacijos kiekiui radikalai keičiasi viešpatuojančios estetinės patirties, žmogaus santykių su supančiu pasauliu formos, požiūriai į praeities kultūros, meno paveldą, gyvavusių idėjų istoriją. Dabartinė postmoderni estetika ir meno filosofija aktyviai skverbiasi į anksčiau neestetinėmis laikytas ir įvairias kasdienio gyvenimo sritis. Joje kaip ir daugelyje kitų mokslų išlieka susiformavusių tradicijų, vadinasi, ir inercijos poveikis. Tai suprantama, tačiau atsiranda aplinkybių, kai atsisakyti nuo klaidingų, nepateisinusių su jomis siejusių vilčių arba įsisėmusių tradicijų ir įvertinti dabartiniame moksle išryškėjusias slinktis iš tikrųjų yra verta. Tam ir yra skirta ši polemienio patoso kupina knyga.

Reiškiu gilią pagarbą ir padėką profesoriams Aleksejui Losevui, Valentinui Asmusui, Viktorui Byčkovui, Mikele Dufrenne'ui, Marcui Le Bot, Hidemichi Tanakai, Ken-ichi Sasaki, Charles Ridoux už konsultacijas ir sudarytas sąlygas dirbti mokslinį darbą universitetuose Paris–I (Sorbonne), Paris–VII (Diderot), Paris–X (Nanterre), *Collège de France*, Sendai, Kioto, Berno ir kitų kraštų universitetinėse bibliotekose. Nepaprastai dėkingas Ridoux, Byčkovui, Maliavinui, Tanakai už daug metų besitęsiančius bičiuliškus ryšius, nuolatinį bendravimą laiškais ir dosnų dalijimąsi mintimis bei pastebėjimais.

Nuoširdžiausiai dėkoju šios knygos mecenatui, išvalgiam filosofui Žilvinui Svirgariui ir visiems, prisidėjusiems prie šios knygos parengimo ir išleidimo, redaktorei Margaritai Dautartienei, dailininkei ir maketuotojai Skaistei Ašmenavičiūtei, Ernestai Pauplienei ir Komparatyvistinių kultūros tyrimų skyriaus darbuotojai Evelinai Tomonytei.

## ANTIKA



Rafaelis. Atėnų mokykla. Vatikano rūmai. 1509–1511

## Estetinės minties savitumas Antikoje

Vakarų pasaulio estetikos ir meno filosofijos ištakas aptinkame pietinėse Viduržemio jūros pakrantėse susiformavusiuose svarbiuose Antikos civilizacijos židiniuose – Graikijos ir Romos kultūrose. Jose subrandinti estetikos ir meno principai esmiškai paveikė visos vėlesnės Vakarų kultūros raidą. Tarp senųjų civilizacinių tradicijų antikinė kultūra yra palyginti jauna, kadangi ankstyvieji jos epiniai Homero ir Heziodo paminklai datuojami tik VIII–VII a. pr. m. erą.

Daugelį šimtmečių jauna graikų civilizacija plėtojosi veikiamą senųjų Egipto ir Artimųjų Rytų civilizacijų sukurtų vertybių ir simbolių. Mesopotamija, Egiptas, Finikija, Persija – graikams gerai pažįstami kraštai, į kuriuos nuolatos krypsta jų žvilgsniai. Netgi graikų mitologija, literatūra ir menas orientuojasi į Rytus, kurie, skirtingai nei barbariški Vakarai, asocijuojasi su šviesa ir civilizuotumu. Tai, kad graikų filosofija ir estetika gimsta ne europinėje Graikijos dalyje – Peloponeso pusiasalyje, o Jonijoje, t. y. graikiškojo pasaulio pakraščiuose – Mažojoje Azijoje ir greta esančiose salose, nėra atsitiktinis faktas. Mažosios Azijos pakrantėje iškilusių Jonijos kultūros centrų Efeso, Mileto, Kolofonto dominavimą ankstyvuojų graikų estetikos raidos laikotarpiu galime paaiškinti tuo, kad jie buvo artimai susiję su pagrindiniais Senovės Artimųjų Rytų civilizacijų centrais.

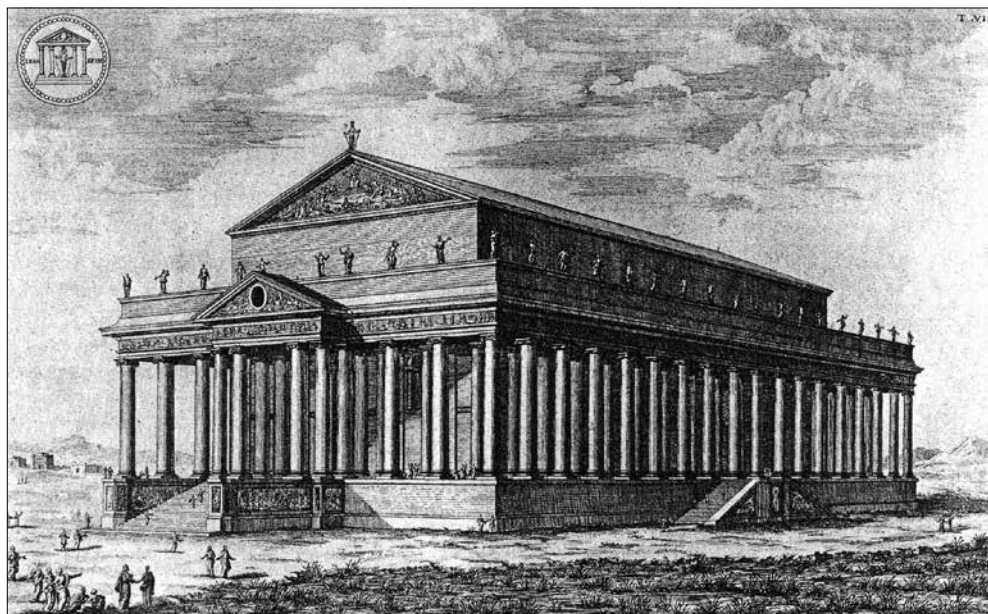
Istant giminiams santykiams ir formuojantis aristokratų valdomam antikiniam poliui, antikinė estetika įžengia į ankstyvosios klasikos laikotarpį, kuriame *iškyla įtakingos kosmologinės Herakleito ir pitagoriečių estetinės teorijos, ženklusios perėjimą nuo mitologinio pasaulio suvokimo prie sąvokinio mąstymo.*

Kitas „vidurinėsios klasikos“ periodas siejamas su V a. vidurio sofistų (Protagoras, Gorgijas, Hipijus, Antifontas ir jų oponento Sokrato) vardais. Šių mąstytojų pažiūros *atspindi graikų estetinės minties perėjimą nuo ankstyvosios klasikos natūrfilosofinio kosmologizmo prie antropologinės orientacijos estetikos.*

„Aukštosios klasikos“ periodas susijęs su objektyviai idealistinės Platono estetinės teorijos iškilimu, o jo mokinys Aristotelis tampa ryškiausiu „vėlyvosios klasikos“ atstovu, savo estetinėje koncepcijoje apibendrinusiu svarbiausius ankstesnės graikų estetinės minties laimėjimus.

Po Aleksandro Makedoniečio užkariavimų prasideda helenizmo epocha, kurios reikšmingiausias estetikos reiškinys, greta išsiskleidusių Platono Akademijos, aristoteliškos peripatetikų, epikūričių, skeptikų, stoikų mokyklų, yra neoplatonizmas. Jo žymiausi atstovai – Plotinas, Porfirijus, Jamblichas, Proklas.

Prieš pereidami prie išsamesnio svarbiausių Antikos estetikų teorijų analizės aptarsime ir kelias pamatines estetikos kategorijas, kurios padės suvokti Antikos estetikos



J. Fischer von Erlach. Dianos šventykla Efeze. Raižinys. 1721

savitumą. Pagrindines originalias antikinės estetikos idėjas, nuostatas ir principus suformavo graikų mąstytojai, kurių laimėjimus vėliau perėmė ir plėtojo senovės Romos estetikai. Tad ir šiame skyriuje dėmesį sutelksime į graikų estetinių teorijų, idėjų ir sąvokų aptarimą.

Priešingai stereotipinei pažiūrai, Vakarų estetikos tradicijoje daug šimtmečių viešpatavusi sąvoka *grožis* senovės graikų estetikoje nebuvo išskirtinė. „Vienas didžiausių prietarų, – rašo Aleksejus Losevas, – yra tas, kad estetika yra mokymas apie grožį. <...> Estetiką reikia suprasti kaip mokymą apie išraišką ir išraiškos formas. Žvelgiant šiuo aspektu, „grožio“ terminas Antikoje netampa kažkuo pirmaeilium“ (Losev, 1994, t. 2, p. 377). Iš tikrųjų grožio (*kallos*) sąvoka senovės Graikijoje reiškė visai ką kitą nei šiandien. Ji ženklino viską, kas patinka, kelia susižavėjimą ar dvasinį pasitenkinimą, suvokiant jutimo organais.

Senovės graikų estetikoje įsivyravusi grožio samprata formuojasi veikiamą ankstyvųjų organicistinių kosmogoninių koncepcijų. Jų *išeities taškas regimas – girdimas ir jusliškai suvokiamas kosmosas, kuris aiškinamas panašiai kaip tobulas, gyvas ir gražus žmogaus kūnas*. Todėl *grožis bemaž visada yra aiškinamas fiziniu aspektu, mąstant ontologiškai ir priskiriant jam objektyvias „skulptūriškas“ savybes*.

Būtis ir antikinei pasaulėjautai svarbus kosmosas graikų estetikoje pirmiausia suvokiamas kaip harmonija, kuri laikoma esminiu kosminės pasaulio sandaros principu. Iš čia kyla išskirtinė kategorijos *harmonija* reikšmė graikų estetikoje. Ji dažniausiai aiškinama

kaip tobuliausia estetiškumo raiškos forma, kuriai, nepaisant sudėtingų jos komponentų įvairovės, būdingas „vientisumas“.

Išskirtinį vaidmenį harmonijos sąvoka įgauna ankstyvuju graikų estetikos raidos laikotarpiu, kai nuo mitologinių, kosmogoninių teorijų pereinama į ankstyvosios klasikos periodą. Tuomet Herakleito ir pitagoriečių estetinės teorijose harmonijos kategorija praranda ankstyvosioms kosmogoninėms koncepcijoms būdingą antropomorfizmą ir tampa visus būties procesus siejančiu abstrakčiu visuotiniu principu, aiškinamu jau ne mitologiškai, o filosofiškai. Iš čia kyla ankstyvajai graikų harmonijos sampratai būdingas priešybių vienybės (Herakleitas) ir matematinių santykių (pitagoriečiai) reikšmingumas. Ilgainiui ankstyvajame antikinės estetikos raidos etape *kokybinę* visa aprėpiančią kosmogoninę Herakleito harmonijos koncepciją užgožia pitagoriškoji *kiekybinė*, kurios pamatas – suabsoliutinta skaičiaus (*arithmos*) sąvoka.

Vėlesnėse, aukštosios klasikos estetinėse teorijose harmonijos kategorija tarsi ištirpsta kitų iškilusių estetinių sąvokų kontekste. Sokrato estetikoje ji praranda ankstyvosioms estetinėms teorijoms būdingą kosmologizmą ir glaudų ryšį su fiziniais daiktų požymiais. Veikiant antropologinei Sokrato estetikai, ji palaiapsniui perkeliama į dvasinių vertybių ir abstrakčių minties konstrukcijų plotmę. Sokrato pasekėjų Platono ir Aristotelio estetinėse teorijose ši kategorija tarsi pasitraukia į antrąjį planą ir jau vadovaujantis susiklosčiusia estetinė tradicija aiškinama kaip „priešybių vienybė“. Taigi harmonijos sąvoka, ilgą laiką buvusi ankstyvųjų graikų mąstytojų refleksijos centre, išlieka ir vėliau vienu svarbiausių brandžios antikinės estetikos ir meno komponentu.

Kita klasikinėje graikų estetikoje plačiai vartojama sąvoka „menas“ *techne* (gr. τέχνη) artima analogiškoms egiptiečių, indų, kinų, estetikoje plėtojamoms kategorijoms. Ji atspindėjo daugelį žmogaus veiklos sričių. Menu graikai laikė viską, kas buvo susiję su darbu, išmanymu ir taisyklėmis. Graikų tekstuose sąvokos *sophie* (išmintis) ir *techne* (menas) iš esmės yra tapačios, kadangi *išmintis buvo suvokiama kaip amatas, o menas graikų sąmonėje buvo neatsiejamas nuo išminties, žinojimo*.

Menu graikai laikė staliaus, kalvio, audėjo, architekto, skulptoriaus, filosofo veiklą, visada turėdami omenyje „žinojimą“, „mokėjimą“, „įgudimą“. Taip žvelgiant, menininko kūryba nesiskyrė nuo amatininko darbo. Taigi graikų estetikams dar tebebuvo svetimi tokie svarbūs meninės veiklos aspektai, kaip kūrybiškumas, individualumas ir originalumas. Graikams ir romėnams, kaip ir egiptiečiams, indams ir kinams, svarbiausias yra *kanonas*, kuriuo turi remtis menininkas. Todėl vienu svarbiausių gero menininko *bruožų skelbiamas tobulas kanoninių taisyklių pažinimas ir sugebėjimas remtis jomis kūryboje, o ne menininko individualumas ar originalumas. Toks požiūris paaiškina, kodėl sąvoka menas siaurėja estetinė prasme antikiniuose tekstuose retai aptinkama*.

Antikinės meno sampratos savitumas pasireiškia tuo, kad Antikos, netgi klasikinės epochos mąstytojai aiškiai neskyrė meno nuo gamtos. Beveik visi jie meną traktuoja kaip gamtos pamėgdžiojimą, priešingai vėlesniems laikams būdingam mokymui apie aktyvią, produktyvią menininko kūrybinės fantazijos prigimtį. Kitaip negu hegeliškojoje estetikos tradicijoje, menas Antikoje suvokiamas esąs žemesnis už gamtą, kadangi nepajėgia išreikšti jos gyvybės ir dinamikos. Dar vienas specifinis antikinės meno sampratos bruožas susijęs su antikinėje estetikoje vyraujančiu utilitariniu požiūriu į meną. Šiuo požiūriu dailieji menai (muzika, poezija, tapyba, skulptūra) aiškinami kaip beprasmis laiko leidimas, palyginti su vertingesniais staliaus, batsiuvio, kalvio ir kitais amatais, įjungiamais į antikinę meno sąvoką.

Skirtingai nei tradicinėse indų ir japonų pažiūrose į estetines meno formas, kuriose nuolatos pabrėžiama jausminė, psichologinė meno prigimtis, antikinėje meno sampratoje vyrauja erdvinis plastinis meno suvokimas. Jis tarsi priešinasi psichologizavimui, jausminio prado iškėlimui ir aukština intelektinių aspektų svarbą. Dar vienas specifinis antikinės meno sampratos bruožas, iš esmės skiriantis ją nuo tradicinės Rytų Azijos (Kinija, Japonija) estetikos, pabrėžiančios meno autonomiją tikrovės atžvilgiu, jo sąlygiškumą ir simbolinę prigimtį, susijęs su vyraujančia realistiškumo ir daiktiškumo nuostata. *Aukščiausiu meno kūrinio estetinės vertės kriterijumi antikinėje estetikoje skelbiamas meninio vaizdinio atitikimas originalui. Toks kūrinys laikomas tobuliausiu ir sukelia didžiausią susižavėjimą.*

Antikoje vyravusi menų hierarchija ir jų vaidmuo visuomenės gyvenime tolimas šiuolaikiniam. Į šio laikotarpio meno sampratą nepateko poezija, kuri, kaip ir Kinijoje, dėl savo akustinės dainuojamosios prigimties buvo tapatinama su muzika. Šie menai buvo laikomi vieninga meno rūšimi. Kita vertus, poezija netilpo į antikinę meno sampratą, kadangi ji buvo traktuojama ne kaip darbinė veikla, susijusi su išmokimu, žinojimu ir taisyklėmis, o kaip dieviškojo įkvėpimo vaisius. Poetai Graikijoje, kaip ir Egipte, Indijoje, buvo prilyginami pranašams, aiškiaregiams.

Taigi, skirtingai nei skulptūra, tapyba, architektūra, kurie laikomi išmokstamais menais, poezija yra neišmokstama, kadangi ji negimsta be dieviškojo prado – t. y. įkvėpimo. Vadinasi, ji teikia aukščiausią būties pažinimą, o „menų“ tikslas – gaminti reikalingus daiktus. Toks požiūris paaiškina, kodėl graikai, nežvelgdami bendrų bruožų, siejančių poeziją ir vaizduojamuosius menus bei architektūrą, išskyrė juos. Poezija kartu su jai artima muzika ir šokiu buvo priskiriama ekspresyvesiems menams, o skulptūra, tapyba ir architektūra erdviniams kontemplityvesiems.

Antikinėje menų hierarchijoje, kaip ir Egipte, ypatingos reikšmės įgijo plastiniai erdviniai menai. Šį plastinių menų iškilimą antikinėje menų hierarchijoje sąlygojo Egipto

meninė kultūra, kurioje architektūra ir skulptūra vaidino išskirtinį vaidmenį. Graikai ne tik perėmė daugelį egiptiečių mene išskristalizavusių architektūros ir skulptūros kanonų, architektūros elementų (kolonas, kolonadas, portikus), tačiau ir svarbiausią principą – plastinį tikrovės suvokimą. Netgi minėtajam *graikiškam kosmoso kaip gyvo meno kūrinio suvokimui būdingas ryškus plastinis arba, tiksliau sakant, „skulptūrinis“ pobūdis. Skulptūra ne tik iškeliamą menų hierarchijoje: „skulptūriškumas“ antikinėje estetinėje sąmonėje tampa bendru meninio vaizdinio konstravimo metodu visose graikų dailės, literatūros, filosofijos ir mokslo srityse. Šis plastinis „skulptūriškas“ antikinės kultūros dailės ir literatūros pobūdis iškart krinta į akis, lyginant antikinę kultūrą su Šumero, Babilono, Indijos, Kinijos, Japonijos kultūromis. Jis glaudžiai susijęs su *mimesis* (pamėgdžiojimo) principo iškilimu antikinėje estetikoje ir vaizduojamajame mene. Pamėgdžiojimo principo svarba ir organicistinių, besiorientuojančių į žmogaus kūną koncepcijų vyravimas antikinėje estetikoje sąlygojo plastinių menų iškilimą antikinėje menų hierarchijoje.*

Ilgainiui stiprėjanti klasinė ir darbinė veiklos diferenciacija antikinėje visuomenėje suformuoja ryškesnį dvasinės ir materialinės veiklos sričių išsiskyrimą. Valdančiųjų ir intelektualiniame Antikos sluoksnyje, iš kurio buvo kilę žymiausi šio laikotarpio mąstytojai, formuojasi nepalankus požiūris į fizinio darbo reikalaujančias meno rūšis. Todėl vėlyvosios klasikos ir helenistinėje estetikoje ryškėja menų pasaulio išsiskyrimas į laisvuosius (*arete*) ir tarnybinius (*arete technes*), t. y. techninio meistriškumo konkrečioje meninės veiklos srityje reikalaujančius, menus. Taigi vieni dailieji menai, pavyzdžiui, muzika, buvo priskirti prie „laisvųjų“, o architektūra ir tapyba – prie „tarnybinių“.

Pirmasis neigiamą požiūrį į „profesionalų“ laisvų žmonių meninį apmokymą teoriškai pagrindė Aristotelis, kuris tokį meninio išlaisvinimo tikslą aiškina kaip nevertą kilnių laisvų žmonių. Vėliau jo iškeltus argumentus perima ir toliau plėtoja stoikai: Seneka *Laiškuose Liucijui* ir Ciceronas traktate *Apie pareigas*. Pastarasis autorius teigia, kad bet koks apmokamas darbas nėra vertas laisvo žmogaus, kadangi apmokama vergiška žmogaus būseną. Žvelgiant šiuo aspektu, visi amatininkai atlieka niekingą darbą, kuriam svetima laisvė ir kilnumas. Menkiausios vertės Ciceronas skelbia tuos menus, kurie tenkina malonumo poreikius.

## Herakleitas, pitagoriečiai ir Demokritas

Yrant patriarchaliniams gimininiams santykiams ir formuojantis aristokratiniam antikiniam poliui, prasideda ankstyvasis antikinės estetikos tapsmo etapas. Mitologinė pasaulėžiūra praranda vientisumą ir ryškėja filosofinio pasaulio pažinimo užuomazgos. Tačiau tradicija regėti poetuose išminties mokytojus Graikijoje buvo dar stipri ir gy-

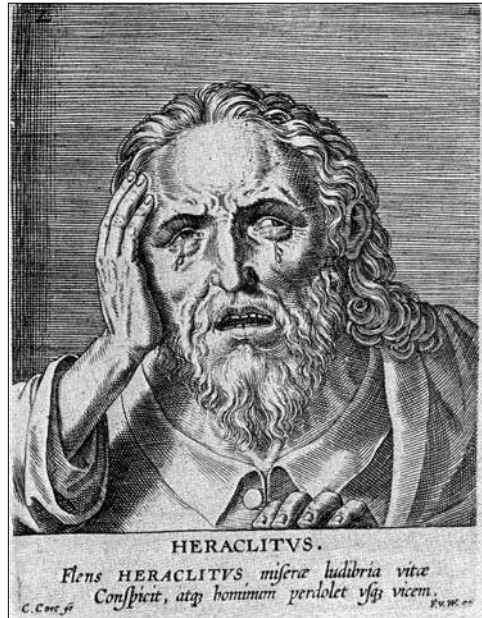


vybinga. Vienas pirmųjų, sukilusių prieš *mythos* hegemoniją ir siekusių įteisinti naujus *logos* principus, buvo Herakleitas (g. apie 544/540 m. pr. m. e.), jam priskiriamas 3 dalių veikalas *Apie gamtą*, iš kurio išliko tik fragmentai.

Herakleito filosofijoje formuojasi antikinės dialektikos principai. Nors visuose pasaulio reiškiniuose jis pabrėžia dialektinės priešybių kovos, prieštaravimo ir kaitos idėjas, tačiau dar nuosekliau teigia priešybių vienybės ir harmonijos principą. *Mokymas apie harmoniją, gimstančią iš priešybių kovos, sudaro Herakleito estetikos esmę. Kosmogoninė Herakleito filosofija iš prigimties yra estetiška, kadangi filosofo apmąstymai paremti estetiniais principais ir įgauna estetinį turinį. Harmonija Herakleitui yra universali vertybė, estetiškumo fenomeno esmė.* Ji gimsta susitaikant priešingoms jėgoms, elementams, garsams, spalvoms. Herakleitas išskiria dvi skirtingas harmonijos formas: *aiškią* ir *paslėptąją*. Aukštesne jis skelbia paslėptąją harmoniją, kuri yra stipresnė nei „atvira“. „Paslėptoji harmonija, – teigia jis, – geriau nei atskleistoji“ (B. 54).

Grožis Herakleito estetikoje – tai objektyvi pasaulio savybė, besireiškianti priešybių sutapimo arba harmonijos forma. Grožio ir harmonijos savybes jis pirmiausia priskiria kosmosui ir tik vėliau gamtos reiškiniams, daiktams, žmogiškos realybės formoms, vadinasi, ir menui. Kita vertus, Herakleitas pirmasis antikinės estetikos istorijoje iškelia grožio reliatyvumo problemą. „Pati gražiausia beždžionė, – teigia jis, – yra bjauri, palyginti su žmogumi“ (B. 82). Pagaliau „ir pats išmintingiausias žmogus savo išmintimi, grožiu bei visais kitais atžvilgiais prieš dievą pasirodys kaip beždžionė“ (B. 83). Taigi teoriškai grįsdamas grožio reliatyvumo idėją, Herakleitas išryškina *vėlesnei antikinei estetikai būdingą antropocentrinę nuostatą, iškelia žmogų kaip grožio vertinimo išeities tašką ir pagrindinį kriterijų*.

Gvildendamas dramos meną Herakleitas pabrėžė tarpinę jo funkciją sugebėjimą atpalaiduoti nuo kamuojančių prieštaravimų ir harmonizuoti dvasią. „Štai kodėl, stebėdami tiek komedijoje, tiek ir tragedijoje svetimas aistras, mes slopiname savąsias, suderiname



Cornelis Cort. Herakleitas. Raižiny. XVI a.



Cornelis Cort. Demokritas. Senovinis raizinyš. XVI a.

jas ir išgryniname, lygiai kaip ir išgyvendami bjaurius dalykus šventųjų apeigų metu, išsivaduojame nuo žalos, kurią tie dalykai sukeltų iš tikro. Taip tokie dalykai (nepadorūs vaizdiniai bei pasakojimai) panaudojami mūsų sieloms gydyti, prigimtiniams trūkumams išlyginti, o taip pat išlaisvinti iš grandinių bei jų nusikratyti“ (B. 698). Taigi čia regime *catharsis*, t. y. apsisvalymo meno priemonėmis teorijos užuomazgas.

Skirtingai nei Herakleito estetikoje, kurioje vyrauja stichinės dialektikos elementai, kitos įtakingos graikų estetiškos tradicijos užuomazgos formuojasi pitagoriečių bendrijoje. Jos įkūrėjas buvo graikų mąstytojas Pitagoras (apie 570–500 m. pr. m. e.). Pitagoro ir jo artimiausių mokinių veikala neišliko.

Nors pitagoriečiai nerašė estетinių traktatų, tačiau jų estetiškos pažiūros tiesiogiai išsirutulioja iš kosmogoninių idėjų. Tyrinėjant astronominius kosmoso dėsningumus išryškėję matematiniai dėsningumai vėliau buvo pitagoriečių suabsoliutinti ir perkelti į visas gamtos, žmogaus gyvenimo, jo veiklos formas, meno sritį. Harmonijos, tikslingo struktūrinio organizavimo, matematinų santykių kultas pitagoriečių mokymuose suteikė pastarajai filosofijai estетinį pobūdį.

Pitagoriečių estетinės teorijos esmę sudaro harmonijos, matematiškai pagrįstų proporcijų, taurinančios meno esmės (*catharsis*), estетinio auklėjimo, estетinės muzikos teorijos problemos. Visa aprėpiančią *kokybinę* kosmogoninę Herakleito kosminės harmonijos koncepciją pitagoriečių estетikoje keičia *kiekybinė*, kurios pamatas yra suabsoliutinta skaičiaus (*arithmos*) sąvoka. Pitagoriečiai rėmėsi Egipte susiklosčiusiais simetrijos, aukso pjūviui paklūstančių proporcijų principais, egiptiečiams būdingais harmoningų matematinų santykių ieškojimais. „Iš tikro visa, kas pažįstama, – sako Filolajas, – turi savyje skaičių, nes be jo neįmanoma nieko nei suprasti, nei pažinti“ (B. 4). Skaičius ir tikslūs matematiniai santykiai, pitagoriečių nuomone, slypi visų reiškinių, daiktų esmėje ir nulemia jų harmoniją ir grožį. Pitagoriečių mokymas apie magišką skaičiaus reikšmę suauga su mokymu apie matematinams santykiams paklūstančią kosminių sferų harmoniją.

Taigi pagrindine pitagoriečių estetinė kategorija tampa *harmonija*, kuri aiškinama kaip kiekybinė matematinė sistema ar ansamblis, apimantis skirtingų sudėtinių dalių visumą, kuriai būdinga santarvė. „Harmonija, – sako Filolajas, – tai marga įvairovės vienybė ir priešingų dalykų santarvė“ (B. 10). Mokymas apie priešybių santarvėje gimstančią harmoniją tiesiogiai susijęs su pitagoriečių grožio teorija. Grožis jiems yra *objektyvi daiktų ir reiškinių savybė, kurios giluminis šaltinis slypi mistiniuose skaičių santykiuose*. Pitagoriečių estetiškumo esmės apmąstymuose grožio, harmonijos ir tobulumo kategorijos suartėja.

Iš pitagoriečių kosmologijos, mokymo apie „kosminių sferų harmoniją“ bei orfiškųjų religinių apeigų, kurių pagrindiniai elementai buvo muzika ir šokis, išsirutuliojo pitagoriečių muzikos teorija. Muziką jie aiškina kaip aukščiausią ne žmogiškos, o dieviškos kilmės meną, atspindintį pačios būties ir gelminių kosminių ritmų harmoniją. Pitagoriečiai perėmė orfikų mokymą apie išskirtinę muzikos poveikio galią ir asmenybę taurinančią jos jėgą. Iš čia išsirutulioja artimas Konfucijaus estetikai mokymas apie išskirtinę muzikos auklėjamąją galią, jos sugebėjimą veikti žmonių dvasią, jų moralines nuostatas. Savo muzikos teorijoje pitagoriečiai pritaikė harmonijos sąvoką. Jie pirmieji atskleidė ryšį tarp muzikinio tono aukščio ir skambančios stygos ilgio ir, remdamiesi šiuo atradimu, išplėtojo mokymus apie muzikos intervalus: oktavą, kvartą, kvintą.

Pitagoriečių estetinės pažiūros tvirtai įaugo į antikinės estetikos tradiciją, kurioje grožis dažniausiai aiškinamas kaip *simetrijos, tvarkos, sudėtinių dalių harmonijos pasireiškimas*. Matematiniai pitagoriečių estetikos principai, nuolatinis idealių, harmoningų santykių ieškojimas išgalėjo vaizduojamojoje dailėje, ypač skulptūroje. Klasikiniu šios įtakos pavyzdžiu laikytina graikų skulptoriaus Polikleto kūryba. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad kurdamas savo garsiąją skulptūrą „Kanonas“, jis įdėmiai studijavo pitagoriečių estetikos principus, parašė specialų traktatą *Kanonas*, teoriškai pagrįsdamas kanono svarbą. „Šlovinamos Polikleto statulos „Kanonas“ pavadinimas, – rašo Galenas, – kilo iš jos kūno sudėtinių dalių simetrijos. <...> Įkūnijęs šiame kūrinyje visas žmogaus kūno proporcijas, Polikletas kartu atskleidė (savo) mokymą. Skulptūrą jis sukūrė remdamasis savo mokymu ir pavadino ją, kaip ir traktatą, „Kanonu“ (De temper. 19). Formuliuodamas idealių proporcijų kanoninius principus, jis daugiausia dėmesio kreipė į struktūrinius ir formalius elementus. Jo įsitikinimu, grožis slypi žmogaus kūno sudėtinių dalių simetrijoje ir jų harmoninguose santykiuose.

Vienu reikšmingiausių tolesnės graikų estetikos kūrėjų buvo eruditas, atomistų mokyklos šalininkas Demokritas (apie 460–371 m. pr. m. e.). Šis ilgą gyvenimą nugyvenęs ir dar ikisokratinio laikotarpio iškilęs mąstytojas pergyveno Protagorą, Sokratą ir aktyviai reišėsi Platono idėjų sklaidos metu. Antikiniuose tekstuose rašoma, kad jis nuo vaikystės buvo mokomas magų ir chaldėjų, kuriuos persų valdovas Kserksas atsiuntė jo tėvui, kai

pas jį viešėjo (DL. IX. 34). Vėliau jo mokytojai buvo Leukipas ir pitagoriečiai. Nepasitenkindamas įgytomis tėvynėje žiniomis, jis daug metų klajojo po Egiptą, Etiopiją, Mažosios Azijos, Persijos, Indijos kultūros centrus ir tam išleido didžiulį tėvo palikimą.

Demokritui priskiriama 70 įvairių sričių traktatų ir pirmieji specialūs estetikos veikalai: *Apie ritmus ir harmoniją, Apie poeziją, Apie Homerą, Apie žodžių grožį, Apie dainavimą, Apie spalvas*, kurių skaičius ir temų įvairovė verčia abejoti šių liudijimų teisingumu. Nors visi Demokritui priskiriami veikalai žuvo, tačiau vėlesnių autorių darbuose išlikę apie 300 fragmentų ir liudijimų sudaro galimybę rekonstruoti Demokrito estetinės teorijos pagrindus.

Demokritas buvo vienas įtakingiausių atomistų empirikų. Jo filosofija glaudžiai susijusi su analogiška Indijos vaišaškų mokyklos atomistine teorija ir dar iki Trojos karo gyvenusio finikiečio Mocho mokymu, kurį stoikas Poseidonijas ir neoplatonikas Jamblichas skelbia atomistinės teorijos pradžia. Demokritas plėtojo atomistines idėjas, mokymą apie visišką mikro ir makrokosmo paralelizmą, organišką žmogaus susiliejimą su kosminių ritmų pasauliu, pažinimo teoriją apie žemesnį jausminį ir aukštesnį protu besiremiantį pažinimą.

Demokritas pirmasis senąją, iki jo antikinėje estetikoje vyravusią Visatos grožio harmonijos sampratą pritaikė žemiškiems daiktams ir reiškiniams. Grožio sferą jis sieja su aukštesniuoju dievišku, dvasios pasauliu, malonumu. „Visada mąstyti ką nors gražaus yra dieviškos dvasios priedermė“ (B. 112). Taigi filosofas neapsiriboja kūniška grožio samprata, o kalba apie aukštesnį „dvasinį grožį“. Kūniškasis grožis jam tik žemesnė grožio forma, kuri, nesant dvasinio grožio, praranda estetinę prasmę. „Gražus kūnas, – pabrėžia filosofas, – gyvuliškas, jei tik jame neslypi dvasia“ (B. 105). Kita vertus, grožis, pasak mąstytojo, bus nevisavertis, jei jis orientuosis vien į jausmus ar protą ir nepalies dvasios gelmių. Demokrito grožio teorija plėtojasi pitagoriečių estetinės tradicijos veikiamą, kadangi grožio šaltinio jis ieško tikslingume, simetrijoje, teisinguose matematinuose santykiuose, sudėtinių dalių harmonijoje. „Grožis, – sako filosofas, – visur atitinkmuo; perteklius ir stygius man nepatinka“ (B. 102).

Tačiau Demokrito originalumas labiausiai pasireiškia ne jo grožio, o meno teorijoje, kuri buvo nauja, kupina daugelio reikšmingų idėjų. Jai svetimas iracionalumas, misticismas, o būdingas aiškumas ir nuoseklumas. Meno kilmę Demokritas sieja ne su dangiškųjų jėgų poveikiu, dievišku įkvėpimu, o aiškina kaip natūralų žmogaus poreikių ir kryptingos kūrybinės veiklos rezultatą. Jis iškelia mintį apie visuomeninį meno sąlygotumą ir, skirtingai nei ankstesni mąstytojai, įtraukia į meno sferą muziką. Muzika, jo įsitikinimu, gimsta iš polinkio į ištaigą. Kalbėdamas apie meno kilmę, Demokritas vienas pirmųjų prabyla apie „pamėgdžiojamąjį“ meno pobūdį ir kuria įtakingą mimesės teoriją. „Pamėgdžiodami

žmonės svarbiausiuose dalykuose pasidarė gyvūnų mokiniai; iš voro mokėsi verpti bei austi, iš kregždės – statyti, o iš giesmininkų, gulbės ir lakštingalos, – dainuoti“ (B. 154).

Demokritas iškėlė jo mokinio Protagoro ir sofistų gvildenamą įgimto talento ir auklėjimo problemą, kita vertus, pabrėžė nuoseklaus mokymosi svarbą. „Joks menas, jokia išmintis nepasiekiami be mokymosi“ (B. 59). Filosofo nuomone, tik visiškas asmenybės atsidavimas užsibrėžtam tikslui ir atkaklus įgimtų gabumų lavinimas tampa reikšmingos asmenybės gimimo prielaida. „Prigimtis ir auklėjimas panašūs: auklėjimas pertvarko žmogų ir sukuria naują prigimtį“ (B. 32).

Savo meninės kūrybos koncepcijoje Demokritas pirmasis paneigė iki jo vyravusią mistinę meninės kūrybos teoriją, siejančią menininko kūrybinį įkvėpimą su viršjusiū dieviškų jėgų, mūzų poveikiu. Meninį įkvėpimą jis laiko *būtina ir reikšminga meno kūrinio gimimo prielaida*. Nors samprotaudamas apie meninį įkvėpimą, jis kalba apie siautulingumą, artimą „savotiškai beprotybei“, tačiau patį įkvėpimą aiškina *ne kaip antgamtišką, o kaip natūralų mechaniško daiktų poveikio jausmams rezultatą*. „Tikrai gražu tai, ką poetas rašo Dievo ir švento įkvėpimo pakylėtas“ (B. 18). Būtina meninės kūrybos proceso prielaida, greta spontaniško „dvasios užsiplieskimo“, jis skelbia skaidrią, džiaugsmingą dvasios būseną, nepalietą negandos, aistrų, nelaimių, kuri gimsta iš dvasios „simetrijos“. Aukštindamas saikingumą, nuosaikumo reikšmę kūrybos procese, Demokritas lieka įsitikinęs, kad harmoningai asmenybei būdingas tobulesnis pasaulio suvokimas.

## Sofistai ir Sokratas

V a. antroje pusėje klasikinės Senovės Graikijos kultūra pasiekia klestėjimo laikotarpį. Po užsitęsusių pergalingų karų su persais graikai įsivyrąja Viduržemio jūros erdvėje, pakeitę anksčiau viešpatavusius persų vasalus finikiečius. Periklio epochoje išauga miestai, suklesti jūrų prekyba, amatai, filosofija, literatūra, įvairios architektūros ir dailės formos.

V a. pr. m. e. viduryje graikų estetinės minties raidoje ryškėja kokybiškai nauji poslinkiai, susiję su sofistų ir Sokrato estetinių idėjų iškilimu. Jų mokymuose anksčiau vyravusi kosmogoninės natūrfilosofijos tradicija patiria esminių pokyčių, o naujos kartos mąstytojų dėmesys krypta į antropologinę, etinę, estetinę problematiką, filosofų apmąstymų centre atsiduria žmogus ir humanitarinės kultūros problemos. Šios naujos filosofinės orientacijos pradininkas buvo Demokrito mokinys, žymiausias sofistų ideologas Protagoras, paskelbęs, kad „Žmogus – visų daiktų matas“ (B. 1). Sofistais gr. *sophistes* – „meistras“, „menininkas“ Graikijoje buvo vadinami mąstytojai, išminčiai, o vėliau apmokami išminties mokytojai, gerai besiorientuojantys įvairiose visuomeninio gyvenimo, kultūros, mokslo ir meno srityse.

Sofistų estetišės minties raida skyla į kelis skirtingus periodus. Pirmasis susijęs su V a. pr. m. e. antroje pusėje iškilusių „vyresniųjų sofistų“ plejada (Protagoras, Gorgijas, Hipijus, Prodikas, Antifontas), antrasis – su „jaunesniųjų sofistų“, Gorgijo mokinių (Alkidamantas, Lihofronas, Polas), o taip pat Trasimacho veikla. Vėliau sofistų idėjos atgimsta Romoje „naujosios sofistikos“ sąjūdyje (Herodas Atikas, Elijus Aristidas, Dionas).

Reikšmingiausių estetikos idėjų iškėlė „vyresniųjų sofistų“ kartos mąstytojai. Nepaisant griežtos ir neretai tendencingos Sokrato, Platono, ir Aristotelio kritikos, sofistai antikinės estetikos istorijoje atliko svarbų vaidmenį. Jų veikaluose išryškėja daug naujų estetišių idėjų, tiesiogiai susijusių su jų skelbiamų antropologinių požiūrių iškilimu.

Šios įvairiapusiškai išsilavinusios asmenybės siekė kritiškai apmąstyti aktualias gyvenimo, kūrybos, meno problemas. Griaudami anksčiau vyravusias mitologines ir kosmogonines teorijas, senąją vientisą pasaulio regėjimo koncepciją, jie išplėtė estetišių problemų tyrinėjimo lauką. Puikiai išmanydami retorikos subtilybes, jie daug dėmesio kreipė į mokslinės polemikos efektyvumą, kategorijų aparatą, taisykles, kurių būtina laikytis polemikoje, teoriškai apibendrinimo daugybę sofistikoje išplitusių mokslinės polemikos principų. Kita vertus, sofistams būdingas intelektualinio lankstumo ir rafinuotos mąstysenos demonstravimas dažnai vedavo prie dviprasmybių, ironiškų paradoksų.

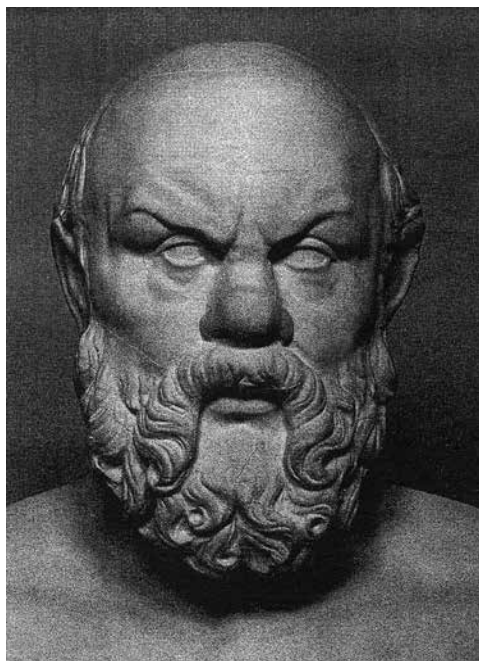
Vienu ryškiausių sofistų estetikos bruožų tampa *reliatyvizmas*, kuris išsirutuliojo iš jų pedagogikos principų, siekimo išmokyti savo mokinius teoriškai apginti bet kurį pasirinktą požiūrį į gvildenamą reiškinį. Tokia reliatyvistinė nuostata sąlygojo absoliučios tiesos ir grožio principų neigimą bei objektyvių vertybių atmetimą. Neabejotini jų nuopelnai grožio teorijos plėtotėje. Būtent sofistai pateikia pirmąjį Antikos ir plačiau žvelgiant Vakarų estetikos tradicijoje grožio apibūdinimą: „Gražu yra tai, kas malonu žvilgsniui ir klausai“. Jame aiškiai pastebimi sofistų estetikai būdingas *sensualizmas* ir *hedonizmas*. Tačiau sofistus labiau domino ne grožio prigimtis, o meno specifika, grožio raiška konkrečiuose meno kūriniuose, talento, meninio ugdymo ir kitos problemos. Kalbėdamas apie meninę kūrybą Gorgijas pabrėžia grožio slėpiningumą, tas sudėtingas problemas, kurios iškyla menininkui siekiant adekvačiai jį įprasinti meno kūrinyje. (B. 28), Gorgijas (B. 11) ir Hipijas (B. 4). Kita vertus, kalbėdami apie žmogaus (ypač moters) kūno grožį sofistai dažniausiai iškelia juslinio grožio suvokimo reikšmingumą.

Gvildendami grožio apraiškas mene, sofistai mėgina apibrėžti patį meno fenomeną. Pavyzdžiui, Protagoras, kalbėdamas apie meno specifiką, apeliuoja į jo priešingumą gamtos ir atsitiktiniams reiškiniams. Sofistams pirmiausia menas yra *žmogaus rankų kūrinys, o gamta egzistuoja nepriklausomai nuo žmogaus kūrybinio akto*. Vadinasi, vienas esminių specifinių meno bruožų glūdi „kūrybinėje“ meno prigimtyje. Kita vertus, *ne kiekvienas žmogaus rankų kūrinys gali būti laikomas menu, o tik sąmoningas, neatsitiktinis*,

*kuriamas vadovaujantis „tikslingumu“ ir „žinojimu“, kaip kurti.*

Dėl sofistų polinkio nuodugniai aiškintis daiktų ir sąvokų esmę antikinėje estetikoje palaipsniui ryškėja įvairios nevie-nalytės sąvokos *menas (techne)* konotacijos. Remdamiesi „malonumo“ ir „naudos“ sąvokų priešprieša, sofistai panaudoja jas aiškindamiesi meno specifiką. Alkidamantas, teigdamas, kad skulptūra ir poezija neteikia naudos, o džiugina žmones, skatino ryškėjantį „naudingųjų“ (amatų) ir „malonumą teikiančių“ (dailiųjų) menų išsiskyrimą. Siekdami „naudinguosius menus“ su meistriškumo panaudojimu praktinėje veikloje, sofistai kartu gilina properšą tarp jų ir „malonumą teikiančių“. Vieną ryškiausių specifinių meno bruožų sofistai siejo su jo sugebėjimu kurti savąjį iliuzijų pasaulį. Taip, pavyzdžiui, Gorgijas laiko tragediją menu, sąmoningai kuriančiu iliuzijas ir apgaudinėjančiu žmones. [Poetas], sukūręs šią apgaulę, – rašo jis, – geriau atliko savo uždavinį nei tas, kuriam tai nepavyksta; ir apgautas (šios iliuzijos žiūrovas, išmintingesnis nei tas, kuris jai nepaklūsta“ (B. 23). Taigi šioje Gorgijo citatoje ryškėja ne tik meno dėsnių autonomiškumo suvokimas tikrovės atžvilgiu, tačiau ir užuomina apie auklėjamąją meno reikšmę. Kalbėdami apie vaizduojamąją dailę, sofistai pabrėžė jos juslinį hedonistinį pobūdį, sugebėjimą teikti žmonėms dvasinį pasigėrėjimą. Gorgijas teigė: „Tapytojai, iš daugelio spalvų ir daiktų meistriškai sukurdami vieną daiktą ir vieną formą, teikia pasitenkinimą mūsų regai“ (B. 11).

Pedagoginės sofistų veiklos nuostatos lėmė tai, kad jie visada labiau domėjosi ir teikė prioritetą literatūrinėms formoms ir muzikai nei vaizduojamajai dailei. Jie pirmieji Antikoje pradėjo aiškintis skirtingų meno rūšių kompozicijos principus, įvairius meno poveikio žmonėms aspektus, siekė apibrėžti normines kūrybos nuostatas, taisykles, įvesti tikslesnius estetinio vertinimo kriterijus. Išskirtinis dėmesys pedagogikai paskatino sofistų susidomėjimą talentu ir jo ugdymo problemomis. Sokratas pabrėžė įgimto talento svarbą ir kvietė jį lavinti, o Protagoras teigė: „Išsilavinimą lemia ir prigimtis, ir pratybos“ (B. 3). Jis kviečia jau nuo jaunų dienų atkreipti dėmesį į mokslų teikiamo išsilavinimo svarbą.



Sokratas. Romėniška kopija

Pabrėždamas nuolatinio lavinimosi reikšmę, Protagoras sako: „Negalimas nei menas be lavinimosi, nei lavinimasis be meno“ (B.10). Žinios, sofistų nuomone, tik tuomet ir įsitvirtina žmogaus sąmonėje, kai pasiekia jo dvasios gelmes.

Sofistų amžininkas ir įtakingas jų oponentas buvo atėniečio akmentašio Safonikso sūnus Sokratas (469–399). Tai viena spalvingiausių antikinės estetikos asmenybių. Jaunystėje jis tampa Anaksagoro mokiniu, studijuoja muziką, literatūrą, mokosi skulptūros. Sokratas ilgainiui išgarsėja išmintimi, nenuolankiu charakteriu, ryškiu savigarbos jausmu. Jis esąs empatiškas, jame daug vidinio žavesio, dvasinės jėgos, kažko mįslingo, o tai traukia ir žavi jį pažįstančius žmones. Savo gyvenimo principais ir įvairiapuse filosofine veikla jis daro stiprų poveikį Atėnų jaunuomenei.

Sokratas nesukuria vientisos estetinės sistemos. Jis ne tradicinis graikų filosofas, o greičiau *naujo, nuolatos tiesos ieškančio išminčiaus–mąstytojo tipas*. Sokratas nepalieka nė vieno savo ranka rašyto kūrinio, kadangi yra įsitikinęs, kad tikroji filosofavimo forma yra *dialogas, tiesioginis pašnekovų kontaktas ieškant tiesos*. *Gyvenimą be dialogų jis laiko beprasmiu*.

Daugelį svarbių duomenų apie Sokrato asmenybę, skelbiamas idėjas, estetines pažiūras aptinkame jo mokinių Platono ir Ksenofonto veikaluose. Tačiau tai, ką Platonas savo veikaluose dėsto kaip Sokrato mintis, dažniausiai yra ne Sokrato, o paties Platono idėjos. Patikimesni yra Ksenofonto *Atsiminimai apie Sokratą*, kuriuose aptinkame daug vertingos medžiagos apie Sokrato estetines pažiūras.

Sokrato, kaip ir sofistų apmąstymuose ryškus posūkis nuo kosmologijos, gamtos filosofijos link žmogaus ir jo kūrybinės veiklos problemų. Filosofą vilioja žmogus, jo sielos, kūrybinių polėkių pasaulis. Nepaisant nuolatinės Sokrato polemikos su sofistais ir kritiško požiūrio į juos, estetikos srityje skirtumai tarp jų skelbiamų idėjų nėra ryškūs. Sokrato, kaip ir sofistų dialogai kupini rafinuotos mąstymo dialektikos, juose ryški antropologinė ir reliatyvistinė estetinių kategorijų interpretacija.

Estetiškumą ir grožį Sokratas aiškina apeliuodamas į tikslingumą, protą, funkcionalumą. *Jis pirmasis antikinės estetikos istorijoje pasiekia tokio filosofinio abstrahavimosi lygmenį, kuriame empirinis gražių daiktų pasaulis atribojamas nuo abstrakčios grožio idėjos*. Nubrėždamas takoskyrą tarp gausybės gražių daiktų ir grožio idėjos Sokratas kartu atveria kelią platoniskai objektyviai idealistinei grožio koncepcijai. Kitas svarbus Sokrato grožio sampratos aspektas susijęs su vėliau aristoteliškos estetikos tradicijai būdingu racionalumu, aiškumu, harmonijos principų aukštinimu. Ir pagaliau, filosofas prabyla apie grožio fenomeno reliatyvumą, sieja su konkretaus daikto prigimtimi. Kai jis atitinka savo paskirtį, tuomet yra gražus. Šis utilitarinis požiūris į grožį perteikiamas Ksenofonto užrašytame Sokrato pokalbyje su Aristipu, kuriame filosofas, apibūdindamas grožio esmę, sako, kad



gražūs daiktai gali būti labai įvairūs ir nepanašūs vienas į kitą. Į Aristipo klausimą, ar mėšlinas krepšys yra gražus daiktas? „Žinoma, prisiekiu Dzeusu, – atsakė Sokratas. – Tuo tarpu auksinis skydas gali būti bjaurus daiktas, jei pirmasis savajai paskirčiai pritaikytas gerai, o antrasis – blogai“ (Xen III. 8, 6), (Ksenofontas, 1993, p. 143).

Kita vertus, kalbėdamas apie grožio ir gėrio santykius, Sokratas linksta suartinti šias sąvokas. Kreipdamasis į pašnekovą filosofas sako: „Tu tikriausiai manai, kad gėris yra viena, o grožis – visai kas kita? Nejaugi tu nežinai, kad tą pačią paskirtį turintys daiktai yra ir geri, ir gražūs; ta pačia prasme ir žmogaus kūnas gali būti vertinamas kaip gražus ir kaip gerai tinkantis veiklai“ (Xen, III. 8,5). Šis kalokagatijos, t. y. grožio ir gėrio vienovės principas, būdingas ir vėlesnei antikinei estetikai. Antropologinė Sokrato estetikos orientacija pasireiškia savaiminio daikto grožio atskyrimu nuo to, kaip daikto grožį suvokia subjektas. Nesitenkindamas formalia pitagorietiška grožio interpretacija, siejama su saiku, simetrija, idealiais matematiniais santykiais, Sokratas prabyla apie aukštesnį dvasinį grožį.

Sokratas, Demokrito įtakojamas, grožį mene aiškina kaip tikrovės pamėgdžiojimą. Tačiau pamėgdžiojimas Sokrato meno teorijoje iškyla *ne kaip tiesioginis tikrovės imitavimas ar paprastas daiktų kopijavimas, o kaip kūrybingas tikrovės atspindėjimas*. Filosofas siekia apibrėžti skirtingų menų specifiką, jų vaidmenį žmonių gyvenime. Jis aiškinasi, kuo skiriasi tapyba ir skulptūra nuo kitų su nauda ir būtiniaisiais žmonių poreikiais susijusių menų t. y., kalbant šiuolaikine terminija, kuo skiriasi „dailieji menai“ nuo amatų. Tokie menai, kaip kalvystė ir batsiuvystė, Sokrato nuomone, ypatingi tuo, kad kuria daiktus, kurių nesukūrė gamta, o štai tapyba ir skulptūra pamėgdžioja gamtą. Vadinasi, skiriamasis tapybos ir skulptūros bruožas yra „pamėgdžiojamasis“ pobūdis. Pokalbyje su garsiu tapytoju Parasiju Sokratas apibūdina tapybą kaip „regimojo pasaulio atvaizdą“ (Xen III. 10, 1). Jis kalba apie spalvų, reljefo, tamsos ir šviesos perteikimo problemas tapybinėmis meninės išraiškos priemonėmis. Pagrindinis meniškumo kriterijus jam, kaip ir kitiems Antikos mąstytojams, esąs meninio vaizdinio tapatumas tikrovei.

Sokratas pirmasis antikinės estetikos istorijoje papildė pamėgdžiojimo koncepciją naujais idealizacijos teorijos aspektais. Dailininkas, norintis sukurti tobulą žmogaus vaizdinį, filosofo nuomone, *turi perimti iš daugelio modelių tai, kas yra geriausia ir apibendrinamas sukurti vientisą gražų vaizdinį*. „Tačiau, – sako jis, – gražiausius bruožus iš kitų, ir taip jums pavyksta nupiešti kiekvieną žmogų gražų“.

Savo meno teorijoje Sokratas taip pat kalba apie tų vidinių žmogaus savybių, dvasios būsenų, kurioms svetimos proporcijos, spalvos, formos, perteikimo svarbą meno kūrinio. „Kilnumas ir orumas, žemumas ir vergiškumas, nuosaikumas ir kuklumas, tuštybė, – pabrėžia jis, – taip pat prasimuša veide, išorėje nepriklausomai nuo to, ar žmogus stovi, ar juda“ (Xen III. 10,5). Pagrindinis vaizduojamosios dailės (tapybos, skulptūros) tikslas – *ne*

*išorinio, o būtent vidinio žmogaus grožio ir jautriausių dvasios būsenų perteikimas. Sokratas kviečia dailininkus vaizduoti kilnius ir dorybingus žmones. Vienu svarbiausių meno kūrinio estetiškos vertės kriterijų jam tampa aukšti etiniai idealai.*

Sokrato dėmesys antropologinei, humanistinei problematikai, dialektinio mąstymo principai, subtilus estetiškas skonis, idealizacijos bei dvasinio grožio perteikimo teorijos paveikė vėlesnę antikinę estetinę minties raidą. Šio originalaus mąstytojo estetikoje subrandintas idėjas perima ir savo veikaluose toliau plėtoja antikinės estetikos korifėjai – mokinys Platonas ir Aristotelis. Sokrato mokinys Aristipas, skelbdamas, kad „žmogaus gyvenimo tikslas yra malonumo siekimas“, suformuluoja hedonistinės estetikos principus, kuri suklesti helenizmo epochoje. Kitas Sokrato mokinys Antistenas įkuria įtakingą kinikų mokyklą (Diogenas, Sinopietis, Kratetas), kuri turi įtakos asketiškos krikščioniškos estetikos, piligrimystės, vienuolynų kultūros ideologijos gimimui. Kinikai aukština natūralumą, paprastumą, kuklumą, asmenybės tyrumą, žvelgia į žmogų kaip organišką jį supančios gamtos dalį.

### Platono estetinė teorija

Viena ryškiausių Antikos ir apskritai Vakarų estetikos figūrų tapo Sokrato mokinys Aristoklis, plačiau žinomas Platono (427–347 m. pr. m. e.) vardu. Jis tapo objektyviojo idealizmo ir įtakingos platonizmo krypties pradininku. 407 m. pr. m. e. dvidešimtmetis jaunuolis susipažįsta su Sokratu ir ši pažintis nulemia lūžį Aristoklio gyvenime bei pasaulėžiūroje. Aštuonerius metus jis yra artimiausias Sokrato mokinys ir draugas. Po Sokrato nuteisimo ir mirties Platonas palieka Atėnus ir dvylika metų klajoja po pasaulį, aplanko Siciliją, Italiją, Artimuosius Rytus ir Euripido lydimas atvyksta į Egiptą, kur susidomi šios šalies kultūra ir menu, tradicijomis.

Apie 387 m. Atėnuose Platonas įkuria savo filosofinę mokyklą, Akademią, kurioje pradeda burtis jaunosios graikų filosofinės pajėgos. *Platonas buvo pirmasis profesionalus graikų filosofas, mąstysenoje ir pedagoginėje veikloje išsaugojęs daug tradicinio graikų išminčiaus bruožų.* Platono estetiškos idėjas, skirtingai nei daugelio mūsų anksčiau gvildentų antikinių autorių, pažįstame ne iš fragmentų ar antrinių vėlesnių autorių liudijimų, o iš autentiškų tekstų, parašytų gyva, žaisminga filosofinių dialogų forma. Šiame gausiame palikime svarbi vieta tenka estetinei problematikai, kuri išsirutulioja iš pagrindinių jo filosofijos principų ir sudaro organišką jo brandžios objektyviosios idealistinės filosofinės sistemos dalį.

Platonas – didysis mąstytojas ir kartu įstabus žodžio meistras. Jo veikalai – tai ne tik antikinės filosofijos pasididžiavimas, tačiau ir literatūros šedevrai, išsiskiriantys stiliaus

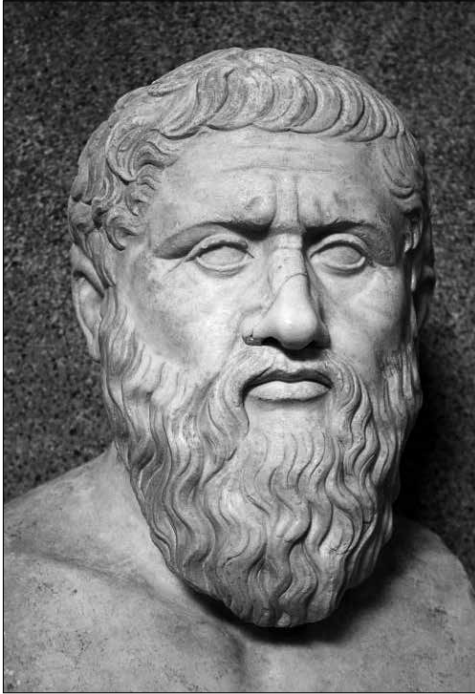
gaivumu ir laisva minties tėkme. Platonas nerašė estetinių traktatų, tačiau estetines problemas gvildeno daugelyje kūrinių, iš kurių išskirtini *Puota*, *Filebas*, *Hipijas didesnysis*, *Faidras*, *Istatymai*, *Valstybė*. Estetinės pažiūros juose dėstomos nesistemiškai, jos skleidžiasi aistringų ginčų, pokalbių atmosferoje, apmąstomos kartu su kitomis Platoną dominančiomis problemomis.

Platono estetikoje daugiausia aptariama grožio prigimties, meno vaidmens visuomenėje ir estetinio auklėjimo problemos. Sekdamas ankstesne graikų estetikos tradicija, grožio sąvoką filosofas aiškino įtraukdamas ne tik estetines, tačiau ir moralines bei pažintines vertybes. Platoniškoji grožio samprata organiškai jungia gėrį ir išmintį. Nors Platono dialoguose aptinkame daug beletristinių fragmentų, kuriuose apie grožį kalbama neapibrėžtai ir priešaringai, tačiau juose galima išskirti dvi pagrindines grožio koncepcijas: pirmąją, originalią, glaudžiai susijusią su platoniškąja objektyviosios idealistinės filosofijos sistema (*Hipijas Didysis*, *Puota*, *Valstybė* ir antrąją, tradicinę pitagoriškąją, plėtojamą vėlyvuosiuose veikaluose *Timajas*, *Istatymai*).

Originalioji Platono grožio koncepcija formuojasi polemizuojant su sofistų estetinėmis idėjomis. Platonas atmeta juslinę sofistų grožio sampratą („gražu tai, kas patinka žvilgsniui ir klausai“), teigdamas, kad *grožis yra objektyvi gražių daiktų savybė, o ne subjektyvus jų suvokimas*. Kitas jo argumentas, pamėgdžijantis sofistų aiškinimus, yra mintis, kad ne viskas, kas patinka, tikrovėje yra gražu. Taigi Platonas atskiria tikrąjį grožį nuo iliuzinio.

Norint teisingai suprasti originalią Platono grožio koncepciją, būtina aiškintis jo objektyviosios idealistinės filosofijos principus, iš kurių išsirutulioja savita platoniškoji grožio koncepcija. Filosofas teigia, kad egzistuoja ne tik nepastovūs, kintantys, išnykstantys jusliškai suvokiami daiktai, tačiau ir dvasios bei dar aukštesnės amžinos, juslėmis nesuvokiamos nekintamos idėjos, kurios yra danguje. Šią filosofinio mokymo schemą jis perkelia ir į estetikos bei grožio sritį. Pripažindamas materialaus juslėmis suvokiamo kūno, daiktų grožį, jis, kaip ir Demokritas, Sokratas, laiko tokį grožį hierarchiškai žemesniu, palyginti su dvasiniu grožiu. Vis dėlto ir dvasinis grožis, sako Platonas, nėra aukščiausia grožio forma, kadangi į tokio grožio vaidmenį gali pretenduoti tik tai, kas gražu visiems ir visada, t. y. tai, ką galime pavadinti „absoliučiu grožiu“.

Dialoge *Hipijas Didysis* Platonas siekia apibrėžti estetiškumo prigimtį, atskirti grožio sferą nuo kitų jai artimų sričių. „Juk, – sako jis, – nei gėris negali būti grožiu, nei grožis – gėriu, jei ir vienas, ir kitas iš jų yra skirtingi dalykai“ (*Hipijas Didysis*, p. 303). Išsiaiškinęs grožio fenomeno specifiką, Platonas iškelia svarbiausią savo grožio teorijos klausimą: kas yra absoliutus grožis kaip savitikslių ir vientisa estetinė vertybė, iš esmės besiskirianti nuo daugybės paskirų gražių daiktų? Mes priartėjame prie kulminacinio platoniškosios estetikos momento, filosofas atsako, kad „tas grožis, kuriuo pasipuošia visi kiti daiktai ir dėl kurio jie



Platonas. I a. vidurys marmuras

atrodo gražūs, – yra idėja, ir kai ji prisijungia prie ko nors, tai tampa gražia mergaite arba arkliu, arba lyra“ (*Hipijas Didysis*, p. 289).

Taigi „absoliutųjį grožį“ Platonas *aptinka anapusiniame idėjų pasaulyje*. Asmenybė, pajėgianti pakilti iki idėjų pasaulio lygmens, filosofo nuomone, pirmiausia išvysta, kad *tikrasis absoliutus grožis yra amžinas, jis nei gimsta, nei žūva, kadangi danguje esanti idėja nepavaldi žemiškiems kaitos ir irimo dėsniams. Absoliutaus grožio idėja yra transcendentali, todėl ji nepasiekiamo įprastiniam jusliniam pažinimui*. Filosofas kritiškai žvelgia į juslinį pažinimą, kadangi tasai nesuteikia žinojimo. Viršjusinį idėjų ir absoliutaus grožio pasaulį, jo įsitikinimu, galima pažinti tik aukštesniu sąvokiniu mąstymu.

Vėlyvajame Platono veikale *Įstatymai*, kalbant apie grožio esmę ir pagrindinius jo požymius, suskamba tradicinės pitagorietiškos matematinės grožio sampratos motyvai.

Grožis čia siejamas su idealiais matematiniais santykiais, saiko, proporcijos, simetrijos principais. Lemiamas vaidmuo platoniškajame grožio suvokime teikiamas formai.

Nors Platonas buvo meniškos prigimties, rašė įvairių žanrų literatūrinius kūrinius, piešė, daug bendravo su įvairiais menininkais ir gerai orientavosi daugelyje meno sričių, *savo veikaluose jis dažniausiai vartoja sinkretišką meno sąvoką, kurioje menas kaip estetiškos veiklos forma neskiriamas nuo amato ir mokslo*. Platonui, kaip ir daugeliui graikų mąstytojų, tobuliausias meno kūrinys yra kosmosas, kuriame jis regi aukščiausią grožį, o „pamėgdžijamas menas yra toli nuo tikrovės, todėl, man atrodo, jis ir gali atkurti viską – juk jis vos paliečia kiekvieną daiktą, bet ir tada išeina tik miglotas jos atvaizdas“ (*Valstybė* X. 598.b) (Platonas, 1981, p. 342). Vadinasi, dailusis arba pamėgdžijamasis menas čia aiškinamas tik kaip mažiau reikšmingas iliuzinis kosminio grožio atspindys, arba idėjų „šešėlių šešėlis“.

Platonas tampa pirmuoju Antikos mąstytoju, kuris atkreipė dėmesį į mįslingus meninės kūrybos aspektus ir suformulavo vientisą iracionalistinę meninės kūrybos proceso koncepciją. Plėtodamas Homero ir Heziodo požiūrius, jis prilygina poetus aiškiaregiams ir pranašams, išvelgiantiems giluminę reiškinių esmę. Lemiamais meninės kūrybos proceso

komponentais filosofas skelbia ne racionalius, o alogiškus, nepaklūstančius proto kontrolei veiksnius. Poetai, Platono nuomone, kuria poemas, remdamiesi ne žinojimu, mokėjimu, o vedami siautulingo „dieviškojo įkvėpimo“. Taigi menininko kūrybos procesas čia aiškina-  
mas kaip *nesąmoningas, iracionalaus dvasios polėkis, nepasiekiamas racionaliam pažinimui, kadangi „poetas kuria tai, ko jis pats nesupranta“*.

Ši iracionali „dieviškojo įkvėpimo“ paženklinta poetinės kūrybos koncepcija prieš-  
tarauja Platono mokymui apie tobulą pasaulį, sukurtą ir valdomą amžinųjų harmonijos  
dėsnių. Iš čia kyla ir kita norminė griežtai reglamentuota meninės kūrybos koncepcija,  
reikalaujanti iš menininko atkurti vienintelę tobulą idealią formą, būdingą kiekvienam  
harmoningo pasaulio objektui. Platonas ne itin vertina poeziją: jis patalpina poetus tik  
šeštoje hierarchinėje pakopoje, žemiau kurios yra tik amatininkai, žemdirbiai, sofistai ir  
tironai. Atsainus Platono požiūris į poezijos meną tikriausiai nulemtas įsisenėjusio poezijos  
ir filosofijos konflikto, kadangi abiejų šių kūrybos sferų atstovai pretendavo atskleisti būties  
tiesą. „Tarp filosofijos ir poezijos, – prisipažįsta Platonas, – nuo seno buvo nesantaika“  
(*Valstybė*, X. 607.b). Filosofinio pažinimo šalininkas Platonas, atmesdamas poetų preten-  
zijas, neigė poetinį tikrovės pažinimą, kaip ir sofistams būdingą pažintinį reliatyvizmą,  
kadangi buvo įsitikinęs, kad tiesa prieinama tik filosofiniam mąstymui. Vadinasi, Platono  
teorinėse konstrukcijos nėra nuoseklios.

Meno ir estetinių vertybių neigimas čia dažniausiai kildavo iš socialinių ir etinių  
pažiūrų. Tačiau menas neretai įgaudavo savarankiškumą politinių ir socialinių Platono  
teorijų atžvilgiu, tuomet filosofas skelbdavo priešingas idėjas – pavyzdžiui, kad poetai yra  
„dievų valios perteikėjai“.

Pagarbiau nei tapybą, skulptūrą, poeziją Platonas vertina muziką – ne tik dėl jos tei-  
kiamo malonumo, tačiau ir dėl asmenybę taurinančios auklėjamosios galios. „Aš sutinku  
su dauguma, bet tuo požiūriu, – rašo *Istatymuose* Platonas, – kad reikia vertinti muzikos  
meną pagal jo teikiamą malonumą. Bet gražiausiu, ko gera, aš laikau tą muzikos meną,  
kuris džiugina ne atsitiktinius, bet geriausius ir išsilavinusius žmones, o ypač vertinu tą  
muzikos meną, kuris džiugina dorybingą bei išsimokslinusių žmogų“ (*Istatymai*, 659 A).

Taigi svarbiausia Platonui yra visuomenė ir auklėjamoji meno funkcijos, jo sugebėji-  
mas formuoti moralines žmonių savybes ir tobulą valstybinę organizaciją. Iš čia kyla mintis,  
kad *tikrasis menas turi atitikti pasaulį valdančius dėsnius ir dieviškąjį kosminės sąrangos  
planą*. Platonas plėtojo mokymą apie meną, kaip harmoningą kosmoso ir gamtos dėsnių  
pamėgdžiojimą, ne aiškindamasis meno esmę, o atskleisdamas jo galią įtvirtinti filosofijos  
keliamus socialinius tikslus.

Tačiau „pamėgdžiojamasis menas“, filosofo požiūriu, nepateisina aukštų reikalavimų,  
kadangi net tobulesnė už dailiuosius menus poezija pažeidžia „dvasinę harmoniją“ ir gimdo

„bjaurumą“. Vadinasi, menas yra „apgaulingas“, nes poetas išlieka vaiduoklių, o ne tikrosios būties plotmėje, jis „vaizduoja tik atvaizdus, bet nepasiekia tiesos“ (*Valstybė*, 600 c).

Neigiamai vertindamas daugelį vaizduojamojo meno formų ir neišsileisdamas į idealią valstybę, Platonas remiasi dviem pagrindiniais argumentais; 1) esą menas pateikia iškreiptą, melagingą tikrovės vaizdą, pažeidžiantį kosminės harmonijos principus, 2) pažadina bjaurumą, žemąsias aistras, tvirkina žmones.

Tačiau rūstus Platono negatyvumas buvo nukreiptas ne prieš meną apskritai, kadangi ne visi menai, jo požiūriu, iškreipia tikrovę ir gimdo bjaurumą, žemąsias aistras ir tvirkina žmones. Platono, kaip ir Konfucijaus, meninis skonis buvo orientuotas į didingą praeities meną. Jis siekia apginti meną nuo subjektyvizmo, savivalės ir įteisinti tradicijų ir aukštųjų etinių idealų svarbą. Platono idealai buvo archajinis graikų ir ypač Egipto menas, kuriame jis aukštino kanono, tradicijų, tvarkos ir saiko suvokimą. Egiptiečių menininkai, filosofo įsitikinimu, kūrinuose sugebėjo išreikšti amžinuosius būties dėsnius, tarnavo tiesai ir auklėjo žmones. Suradę tobulas kanonines meno formas, jie nuolatos rėmėsi jomis, todėl prieš tūkstančius metų sukurti kūriniai, pasak Platono, „nėra nei gražesni, nei bjauresni už tuos, kurie sukurti dabar, nes ir vieni, ir kiti sukurti meistriškai“ (*Istatymai*, 656 c. e).

Taigi, kaip galėjome įsitikinti, Platono estetinė teorija, mokymas apie meninės veiklos formas tiesiogiai susijęs su jo išplėtotą etika, valstybės ir visuomenės teorija. Valstybę filosofas aiškina kaip socialinį darinį, kuris turi išauklėti dorovingus piliečius ir išsaugoti save. Menas ir estetinis auklėjimas čia traktuojami kaip priemonės, padedančios išpuoselėti idealios valstybės gyventojų socialinio bendrumo ir atsakomybės jausmus, suformuoti keturis pagrindinius teigiamus piliečių bruožus, sąlygojančius dvasinę harmoniją: išmintį, vyriškumą, proto blaivumą ir teisingumą. Šie bruožai Platono koncepcijoje pagal jo hierarchiją siejami su trimis kastomis, kurios pasižymi skirtingais doroviniais ir estetiniais poreikiais.

Nepaisant paskirų idėjų konservatyvumo, neretai prieštaravimo, Platono estetinė koncepcija turėjo milžinišką poveikį vėlesnės estetinės minties istorijoje. Aukščiausio absoliutaus grožio perkėlimas į dangaus sferą, įgyvendintas Platono objektyviojoje idealistinėje estetikoje, buvo savotiškas perversmas antikinės estetikos istorijoje, atskleidęs kelius kokybiškai naujų Plotino, neoplatonikų ir viduramžiais klestėjusių koncepcijų formavimuisi. Platonas išplėtė grožio sąvokos sritį, pateikė subtilių pastebėjimų apie meninės kūrybos procesą.

## Aristotelis apie grožį ir meninės kūrybos prigimtį

Greta Platono, reikšmingiausiu antikinės estetikos atstovu tampa jo mokinys Aristotelis (384–322 m. pr. m. e.). Tai universalių mokslinių interesų vėlyvosios klasikos periodo

pabaigos mąstytojas, kurio estetika yra antikinės estetinės minties raidos kulminacija. Jis gimė Stagire, graikų kolonijoje Trakijoje, Makedonijos karaliaus rūmų gydytojo šeimoje. Gavęs įvairiapusį išsilavinimą ir pajutęs ryškių filosofinių polinkių, septyniolikmetis Aristotelis atvyksta į Atėnus, įstoja į Platono vadovaujamą Akademią, kurioje po ilgų mokslo metų pradeda atsiskleisti kaip dėstytojas ir originalus filosofas.

Aristotelio filosofinių ir estetinių idėjų pasaulis, mąstymo ir literatūrinės raiškos stilius pastebimai skiriasi nuo jo mokytojo Platono veikalų. Platonas yra klasikinis „poetinio“ filosofavimo stiliaus atstovas. Jis ne tik filosofas, tačiau ir subtilus estetas, rašytojas, meistriškai manipuliuojantis meniniais įvaizdžiais, metaforomis. „Visa Platono filosofija, iš esmės yra estetika, – rašo Raymondas Bayeris, – o Aristotelis nėra meninė natūra. Jis yra gamtos tyrinėtojas, dėstantis savo idėjas su mokslininkui būdingu šaltumu ir tikslumu“ (Bayer, 1961, p. 36). Niekas anksčiau Antikoje negvildeno estetinių problemų taip nuosekliai ir sistemingai kaip Aristotelis. Taigi Aristotelis yra racionalus, enciklopedinių polinkių mąstytojas, siekiantis pateikti moksliskai pagrįstas, sistemingai suformuluotas, logiškai tiksliai išvadas. Jo veikaluose vyrauja reali gyvenimo proza, griežtas racionalumas ir mokslinė analizė. Dėl polinkio skrupulingai gvildinti detales Aristotelio estetika yra analitinio pobūdžio.

Kita vertus, Aristotelio mąstysenos ir estetikos savitumas, ypač jai būdingas enciklopediškumas ir apibendrinamasis pobūdis, glaudžiai susijęs su Aristotelio vieta graikų estetinės minties istorijoje. *Būdamas paskutinis didis vėlyvosios klasikos mąstytojas, jis susistemina ir nuosekliai išplėtoja, dalinai pakeičia savo pirmtakų veikaluose išryškėjusias idėjas. Daugeliui idėjų, kurios pitagoriečių, sofistų, Demokrito, Sokrato, Platono veikaluose skleidžiasi tik užuomazgų pavidalu Aristotelis suteikia aiškias išbaigtas formuluotes. Aristotelio estetinė teorija išsirutulioja ne tik iš kritinio ankstesnės estetinės minties idėjų-apmąstymo, tačiau ir iš naujų klasikiniame graikų kultūroje ir mene išryškėjusių tendencijų teorinio apibendrinimo.*

Estetinės idėjos plačiai gvildenamos daugelyje išlikusių Aristotelio veikalų, iš kurių svarbiausi – *Retorika, Poetika*. Diogenas Laertietis ir kiti Antikos autoriai liudija, kad Aristotelis parašė ir daugiau estetikos ir meno teorijos problemas gvildenančių neišlikusių veikalų: *Apie poetus, Apie grožį, Apie menus, Menų rinktinė, Apie muziką, Apie tragediją*. Iš išlikusių estetinių veikalų dažniausiai nekritiškai pervertinama ženkliai vėlesnių autorių redaguoto traktato *Apie poezijos meną*, plačiau žinomo *Poetikos* pavadinimu, reikšmė.

Formuodamas savo filosofinės sistemos kontūrus subrendęs Aristotelis palaipsniui atsiriboja nuo daugelio platoniškosios estetikos principų, ypač nuo grožio sampratos dualizmo. Jis teigia, kad *grožis ir jo būties formos yra vientisa, neatsiejama tarpusavyje, kadangi grožis skleidžiasi ne anapus esančioje idėjoje, o konkrečiuose jauslėmis suvokiamuose*



Anea Vico. Aristotelis. Raižinys. XVI a.

žemiškuose gražuose daiktuose ir reiškiniuose. Grožio raiškos sfera Aristoteliiui yra plati. Ji aprėpia kosmoso, dievų, gamtos, žmogaus, visuomeninių santykių pasaulį. Tęsdamas antikinės estetikos tradicijas, Aristotelis tobuliausias grožio formas regi ne mene, o kosmose ir „pirmapradžėje esybėje“. Kita vertus, jis atskiria aukštesnį „dvasios grožį“ („kurį ne taip lengva išvysti“) nuo kūno grožio. Pagaliau skiria aukštąjį ir „malonų“ grožį. Iškeldamas „dvasios“ ir aukštojo grožio prioritetą, jis kartu su Platonu atskleidžia erdvę helenizme ir viduramžiuose plėtojamos dvasinio grožio koncepcijoms.

Skirtingai nei Platonas, kuris retai užsimena apie grožio ir gėrio skirtumus, Aristotelis savo estetikoje šį atskyrimą grindžia nuosekliai ir aiškiai. Tiesa, *Didžiosios etikos* antroje knygoje apibūdindamas didžiai dorovingus žmones, jis vartoja sintetinę

*kalokagatijos* sąvoką. „Tam, kas didžiai dorovingas, – rašo filosofas, – yra neblogas vardas kalokagatija (dvasinis ir fizinis grožis). Gražiu ir geru vadinamas žmogus, kai jis didžiai dorovingas, nes gražus ir geras žmogus apibūdinamas dorovingumu. Pavyzdžiui, gražiu ir geru vadinamas teisingas, narsus, išmintingas ir apskritai pasižymintis dorybėmis žmogus. Dalindami į dvi dalis, mes teigiame vienus dalykus esant gražius, o kitus gerus“ (*Didžioji etika*, 1207 b). Esminis skirtumas tarp grožio ir gėrio kategorijų Aristoteliiui tas, kad gėris siejasi su aukščiausiais tikrovės faktais ir skleidžiasi etiškai kryptinguose veiksmuose, o grožis susijęs su daiktų konstrukcija, kuriose esmę sudaro matematinės struktūros, harmoningi sudėtinių dalių santykiai. Gyvojoje gamtoje gražiui būdingas tikslingumas, o visuomeniniame gyvenime jis neatsiejamas nuo gėrio ir teisingumo. Visuomeniniame gyvenime ir žmonių veikloje, kaip galėjome įsitikinti iš cituoto *Didžiosios etikos* fragmento, grožio sąvoka sutampa su gėriu. Aristoteliiui visos grožio formos siejasi su malonumu, tačiau ne bet koks malonumas yra gražus. *Gražu yra tai, kas kartu yra gera ir malonu*. Grožio fenomeno savitumą Aristotelis taip pat sieja su nesavanaudiškumu, nepriklausymu nuo egoistinių žmogaus interesų.



Tęsdamas pitagoriškos estetikos tradicijas Aristotelis įsitikinęs, kad „klysta tie, kurie teigia, kad matematikos mokslai nieko nebyloja apie gėrį ir grožį“ (*Metafizika*, 1078 a). Būdamas tikras matematinių principų galia, jis nuolatos pabrėžia *estetinę simetrijos, proporcijų, tvarkos, saiko vertę*. „Gražaus reiškinių, – ar tai būtų gyva būtybė, ar koks daiktas, susidedantis iš tam tikrų dalių, – rašo jis *Poetikoje*, – atskiros dalys turi būti ne tik tinkamu būdu sutvarkytos, bet dar ir turėti neatsitiktinį dydį, nes grožis – tai dydis ir tvarka“ (*Poetika*, 1450 b), (Aristotelis, 1990, p. 287). Vadinasi, nei pernelyg didelis, nei mažas, nei chaotiškas daiktas ar reiškinys netelpa į Aristotelio brėžiamus grožio sąvokos rėmus. *Metafizikos* tryliktoje knygoje filosofas pateikia grožio sampratos apibrėžimą: Svarbiausios grožio formos – tvarkingumas (erdvėje), simetriškumas, apibrėžtumas, kuriuos labiausiai išryškina matematikos mokslai (*Metafizika*, 1078 b). Šiame grožio apibrėžime regime kondensuotą klasikinės graikų estetikos idealų ir meno kanonų išraišką.

Palyginti su Platonu, kurį labiau domina abstrakčios grožio esmės problemos, Aristotelio estetikoje svarbesnis meno fenomeno savitumas ir vaidmuo visuomenės gyvenime. Aristotelio meno teorija tiesiogiai išsirutulioja iš filosofo mokymų apie būties esmę, formą ir materiją bei sąmoningą intelektualinę kūrybą. Sąvoka „menas“ čia išsaugo tradicinį antiikinę estetikai būdingą sinkretizmą, suartinanti skulptorių, tapytojų, muzikų, poetų kūrybą su amatininkų ir mokslininkų veikla. Priešingai graikų estetikos tradicijai, filosofas atšaukia poezijos meno išskirtinumą ir aptaria poeziją greta kitų estetiškos orientacijos menų. Kita vertus, tradiciškai apibrėždamas meną kaip tikslingą veiklą, mokėjimą, Aristotelis *Metafizikoje* pradeda aiškintis meno ir mokslo santykius. Iš tolesnių apmąstymų aiškėja, kad meną jis sieja su įvairiomis estetiškos veiklos formomis. Menas ir mokslas, pasak filosofo, gimsta patyrimo pagrindu, „kai iš daugelio patyrimo sukeltų minčių susiformuoja vienas bendras požiūris į panašius dalykus“ (*Metafizika*, 981 a). Meną sieja su mokslu tai, kad jų siekių objektu tampa „pažinimas to, kas yra bendra“, o „patyrimas yra pažinimas to, kas atskiria, individualu“. Esminis skirtumas tarp mokslo ir meno kaip estetiškos veiklos formos yra tas, kad mokslas aprėpia būtį, o menas – jos užgimimą. Skiriamuoju meno kaip estetiškos veiklos bruožu Aristotelis skelbia tikrovės imitaciją, t. y. pamėgdžiojimą. Šalia meninei kūrybai būdingo polinkio pamėgdžioti, improvizuoti Aristotelis priskiria jai sugebėjimą sukelti žmonėms malonumą, netgi tuomet, kai „žiūrime į tiksliai nupieštus atvaizdus tokių dalykų, į kuriuos tikrovėje mums nemalonu žiūrėti“.

Šio malonumo priežastį filosofas įžvelgė pažinime, kuris, nepaisant meno kūrinyje vaizduojamo bjaurumo, teikia suvokėjui estetinį pasitenkinimą. Vadinasi, *menas yra ne tik tikrovės imitacija, tačiau ir savita jos pažinimo forma*. „Žiūrovai, – rašo Aristotelis, – su malonumu žiūri į paveikslus, nes žiūrėdami jie gali pasimokyti ir pasvarstyti: kas tai yra, koks yra pavaizduotasis daiktas“ (*Poetika*, 1448 b).

Aiškindamas meną, kaip su tikrovės pamėgdžiojimu susijusią pažinimo formą, Aristotelis siekia apibrėžti meno fenomeną. Ši problema gvildenama IX *Poetikos* skyriuje, kur kalbama apie poezijos meno ir istorijos mokslo skirtumus. Esminis skirtumas filosofui atrodo ne tas, kad „pirmasis pasakoja apie įvykius, kurie tikrai buvo, o antrasis apie įvykius, kurie galėtų būti.“ Kita vertus, istorija pasakoja apie vieną kartą įvykusius įvykius, o poezija atskleidžia dėsningumus. Taigi, skirtingai nei istorijai, kurią Aristotelis traktuoja kaip metraštinių istorinių faktų fiksavimą, poezijai jis suteikia aukštesnę, šiuos empirinius faktus apibendrinančią filosofinę prasmę. Iš čia kyla principinė išvada: „poezija yra filosofiškesnė ir kilnesnė už istoriją, nes ji labiau atskleidžia bendruosius dėsningumus, o istorija – pavienius įvykius“ (*Poetika*, 1451 b).

Aristoteliui, kaip ir apskritai graikų klasikinio periodo teoretikams ir menininkams, svarbus plastinis tikrovės suvokimas. Plėtodama tradicinę graikų organicistinę pasaulio suvokimo koncepciją, Aristotelio estetika itin giliai išreiškė skulptūrišką, plastinį tikrovės suvokimą. Šis plastinis Aristotelio estetikos ir meno teorijos pobūdis nulėmė filosofo reikalavimus tapybai ir skulptūrai. Jis buvo įsitikinęs, kad piešiniu, spalvomis ir skulptūrinėmis formomis gali būti perteikiami tik išoriniai etinių savybių, žmogaus dvasios būsenų atspindžiai. „Tai, ką mes juntame kitais pojūčiais ( pavyzdžiui, lytėjimo ir skonio), visai neatspindi dvasinių savybių. Labai menkai jas atspindi ir regos objektai, nes išorinė daikto forma išreiškia tik nežymius išgyvenimus, išryškėjančius susijaudinusio žmogaus išorėje“ (*Politika*, 1340 a). Gvildendamas plastinių menų (tapybos, skulptūros) meninę išraišką, Aristotelis pirmenybę teikia tiems meistrams, kurie neapsiriboja paviršutiniu tikrovės pamėgdžiojimu, o perteikia dvasios savybes ir aukštesnę etinį turinį. Ši nuostata lemia filosofo simpatijos klasikinio periodo tapybos meistrams. Muzikai filosofas priskiria asmenybės moralinių savybių taurinimo galią, sugebėjimą ritmais ir melodijomis daug jautriau atspindėti žmogaus dvasios ir jausmų pasaulį. „Muzikos kūriniai, – sako jis, – patys atspindi dvasinius išgyvenimus, nes muzikinės tonacijos iš esmės labai skiriasi viena nuo kitos, todėl jos skirtingai veikia besiklausančius ir klausytojai nevienodai reaguoja į kiekvieną iš jų“ (*Politika*, 1340 a,b). Didžiausias muzikos privalumas, Aristotelio nuomone, yra jos sugebėjimas perteikti moralines žmonių savybes ir efektingai auklėti juos.

Tobuliausiu išraiškos priemonių ir galimybių menu Aristotelis skelbia tragediją. Jos analizei yra skirtas specialus traktatas *Poetika*. Jame tragedija yra kaip vertingiausias menas, savo teigiamybėmis pranokstantis kitus. „Tragedija – ne vien užbaigto veiksmo imitacija, bet ir tokio, kuris sukelia baimę bei gailestį, o šios aistros suskyla ypač tada, kai įvykiai vyksta netikėtai, rutuliodamiesi vienas iš kito“ (*Poetika*, 1452 a). Tragedija Aristoteliui itin vertinga dėl sugebėjimo giliau nei kiti menai paveikti žmonių sąmonę, jų poelgius, dvasinius orientyrus, sukelti dvasinio apšvalymo (*catharsis*) jausmą.

Taigi, atmesdamas Platonui būdingą meno kaip nerūpestingo žaidimo traktavimą, Aristotelis skelbia jį didžiai rimtu užsiėmimu, įgaunančiu svarbų vaidmenį atskirų žmonių ir visuomenės gyvenime. Racionalistas Aristotelis priskiria menui gebėjimą pažinti reiškinių esmę. Šiuo aspektu menas kartu su filosofu aukštinamu mokslu įtraukiamas į aukščiausios išminties sferą. Šis kūrybinės meno prigimties įvertinimas, jam suteikiamas gebėjimas pažinti tiesą, doroviškai auklėti žmones ir teikti jiems dvasinį pasitenkinimą išskiria Aristotelio meno teoriją iš jo pirmtakų koncepcijų.

Vienu svarbiausių Aristotelio estetinės teorijos komponentu tampa jo veikaluose išplėtotą meninės kūrybos koncepcija. Priešingai Platonui – daugelio iracionalistinių meninės kūrybos koncepcijų šalininkui, Aristotelis yra racionalizmo atstovas. Jis kalba apie įgimtą talentą, kuris padeda menininkui natūraliai įsitraukti į meninę kūrybą, atpalaiduoti viduje slypinčias kūrybines galias bei sugebėjimus. „Dėl to, – aiškina filosofas, – kurti poeziją dera veikiau žmonėms, turintiems įgimtą talentą, o ne laukiantiems įkvėpimo; tik pirmieji sugeba lengvai persikūnyti [į savo veikėjus], o antrieji nesuvaldo savo aistrų“ (*Poetika*, 1455 a).

Be įgimto talento, kitais svarbiais meninės kūrybos komponentais Aristotelis laiko žinojimą, apmąstymus, tikslingą kūrybinę veiklą. Tik meninei kūrybai būtinas žinojimas nėra nei grynai teorinis, nei praktinis. Iš čia kyla reikalavimas sistemingai gilintis į meninės kūrybos paslaptis, pažinti „galimus tikrovės imitacijos būdus“.

Kalbėdamas apie meninės kūrybos proceso dėsningumus, Aristotelis įžvelgia intelektinės veiklos svarbą. Meno kūrinys, jo nuomone, *pirmiausia gimsta menininko prote ir tik vėliau išreiškiamas konkrečiomis meninėmis formomis*. „Poetas, norėdamas sukurti fabulą – vis tiek ar ji būtų jau anksčiau panaudota, ar paties poeto sumanyta, – turi pirmiausia sukurti bendrą planą, ir tik paskui įjungti atskirus epizodus ir [juos] išplėtoti“ (*Poetika*, 1455 a,b). Meno kūriniai skiriasi nuo realios tikrovės vaizdų tuo, kad juose yra „apjungta tai, kas gamtoje yra išsiskaidę“. Aristotelis pirmasis antikinėje estetikos istorijoje prabyla apie meno (poezijos) teisę į autonomiją moralinių (gėrio) ir mokslinių (tiesa) vertybių atžvilgiu. Su pastaraisiais teiginiais tiesiogiai susijusi Aristotelio veikaluose išplėtotą sokratiškoji meninės idealizacijos teorija.

Mėgindamas teoriškai pagrįsti idealizacijos svarbą mene, Aristotelis iškelia klausimą: ar gali dailininkas, siekdamas išraiškingumo, nusižengti tikrovei? Į šį klausimą jis atsako teigiamai, paaiškindamas, kad nusižengimas tikrovės dėsniams, simetrijos, proporcijų principams mene nepateisinamas tik tuomet, kai menininkas nepasiekia aukštesnės meninės išraiškos. Aristotelio idealizacijos koncepcijoje ir meno teorijoje ryškus klasikinei graikų estetikai būdingas normatyvizmas ir homocentrizmas, kuris pasireiškiantis tuo, kad meno ir gamtos grožis siejamas su jo suvokimu ar poveikiu žmonėms.

Svarbus Aristotelio estetinės teorijos aspektas yra jo veikaluose gvildinama estetinio auklėjimo teorija, kuri tiesiogiai susijusi su mokymu apie tris dvasios pakopas: augalinę, gyvūnišką ir protinę. Pirmoji pakopa siejasi su fiziniu, antroji – su moraliniu ir trečioji, aukščiausia, – su protiniu auklėjimu. Kadangi valstybė turi vieną bendrą tikslą, vadinasi, ji, pasak Aristotelio, turi suformuoti ir remtis vieninga auklėjimo sistema, kurios pagrindinis tikslas – išplėtoti aukščiausias žmogaus dvasios galias, išugdyti valią ir protą. Šiam tikslui pasiekti Aristotelis svarbų vaidmenį skiria estetiniam auklėjimui, kuris padeda išugdyti harmoningą pilietį.

Aristotelio estetinė ir meno teorija vainikuoja klasikinę antikinės estetinės minties raidos etapą. Joje daug naujų idėjų, minčių, formuluočių, kurios išlieka ilgai gyvybingos. Šio mąstytojo iškeltos teorijos, ypač mokymas apie meną, turėjo milžinišką poveikį tolesnei minčiai. Aristotelio suformuota mano samprata su nežymiomis modifikacijomis gyvuoja Vakarų estetikos istorijoje iki Charleso Batteux laikų, kuris, įvedęs naują „dailių menų“ (*les beaux arts*) sąvoką, galutinai atskiria estetinės orientacijos menus nuo amatų.

### Helenizmas ir Plotino estetinė teorija

Vėlyvosios klasikos estetiką, užsibaigiančią Aristotelio estetinėmis teorijomis, IV a. pr. m. e. keičia ilgas ir prieštaringas helenistinės estetikos periodas, kuris siejasi su antikinio polio irimu ir naujos sintetinės kosmopolitinės kultūros formavimusi. Helenizmo pavadinimas kilo iš gr. *hellenizo* – kalbėti graikiškai ir kartu helenizuoti, t. y. paversti graikišku. Šis terminas yra sąlygiškas, kadangi siaurąja prasme žymėdamas graikų kultūros pasaulį po Aleksandro Makedoniečio užkariavimų, platesne kultūrologine prasme *reiškia antikinės kultūros, mokslo, meno, mąstymo principų pasklidimą milžiniškoje Viduržemio jūros baseino teritorijoje, apimančioje Šiaurės Afrikos pakrantes ir visą Artimųjų Rytų teritoriją*. Specifiniu helenistinės kultūros ir estetinės minties raidos bruožu tampa laipsniškas etninės Graikijos intelektualinio potencialo vaidmens menkėjimas. Karų nuniokota Graikija helenizmo epochos kultūros, estetinės minties ir meno raidoje atlieka menkesnį vaidmenį nei Artimuosiuose Rytuose esančios milžiniškos valstybės organizacijos: Egiptas su sostine Aleksandrija, Sirija ir Pergamas. Minėtieji poslinkiai sustiprėja iškilus galingai respublikoniškai Romos valstybei, kuri 146 m. pr. m. e. užgrobia Makedoniją ir Graikiją, o vėliausiai, 30 m. pr. m. e., – Ptolemajų Egiptą. Šių užkariavimų fone iškyla graikiškosios literatūros, filosofijos, estetikos paženklinta Romos kultūra, kurios įtakai stiprėjant helenistiniame pasaulyje vyravusią graikų kalbą palaipsniui išstumia lotyniškoji.

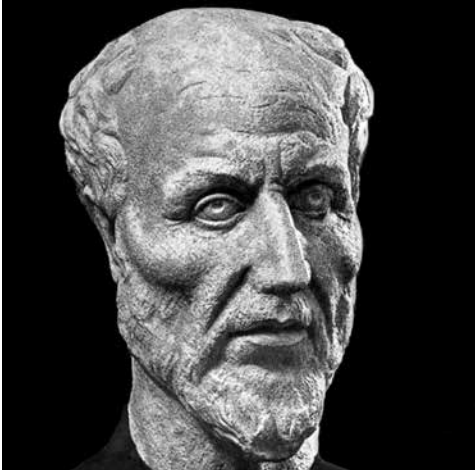
Didžiulių teritorijų Rytuose užkariavimas ir įjungimas į antikinės kultūros pasaulį keičia kultūros, estetinės minties ir meno raidą. *Prasideda intensyvus Rytų ir Vakarų*

*kultūrų idėjų, vertybių, simbolių, meno formų apykaitos ir sintezės procesas.* Sąveikaujant šioms skirtingoms kultūrinėms tradicijoms, ryškėja kokybiškai naujas helenistinės kultūros raidos etapas; pagrindiniuose helenistinės kultūros centruose sukuriami milžiniški architektūros ansambliai, suklesti vaizduojamosios dailės stilių įvairovė, atsiranda naujų filosofijos, estetikos mokyklų, literatūros formų.

Per daugelį šimtmečių nuo IV a. pr. m. e. iki V a. helenistinės estetikos pobūdis keitėsi. Ši didžiulė antikinės graikų ir romėnų estetikos sklaidos epocha skyla į tris pagrindinius tarpsnius: 1) *ankstyvąjį* (IV–I a. pr. m. e.), 2) *vidurinįjį* (I–II a.) ir 3) *vėlyvąjį* (III–V a.). Romos imperijos, o kartu ir vergovinės santvarkos žlugimas 476 m. žymi antikinės epochos pabaigą ir naujos – feodalinės viduramžių estetikos pradžią. Ankstyvuojant helenistinės estetikos laikotarpiu, greta senų ir visuotinai pripažintų Platono Akademijos ir aristoteliškos peripatetikų mokyklos, išskyla ir trys naujos įtakingos helenistinės mokyklos: epikūriečių, skeptikų, ir stoikų. Visos jos susiformuoja Atėnuose, o vėliau, viduriniuojant laikotarpiu, išplinta kituose helenistinės kultūros centruose. Pastarųjų trijų mokyklų šalininkai neigiamai žvelgia į grožį ir meną. Šį požiūrį keičia helenizmo epochos pabaigoje susiformavusi reikšmingiausia helenistinės estetikos kryptis – neoplatonizmas.

Visoms pagrindinėms helenistinės epochos estetikos kryptims būdingas individualizmo, subjektyvizmo, hermetizmo tendencijų stiprėjimas mažiausiai pastebimas epikūriečių estetinėse teorijose. Žymiausi šios mokyklos atstovai buvo jos įkūrėjas graikų filosofas Epikūras (342/41–271/70 m. pr. m. e.), neišlikusių traktatų *Apie muziką* ir *Apie retoriką* autorius, ir Titas Lukrecijus Karas (99/95–55 m. pr. m. e.), sukūręs filosofinę poemą *Apie daiktų prigimtį*. Epikūras savo 306 m. pr. m. e. įkurtoje mokykloje, pavadintoje „Epikūro sodu“, skelbė hedonistinės estetikos principus. Žmogaus gyvenimo ir visų jo poelgių ištakose jis regėjo suabsoliutintą malonumo jausmą. Pro šio jausmo prizmę jis žvelgė į visus žmogų supančius reiškinius ir žmogaus veiklos formas. Grožis, gėris ir visos kitos vertybės, jo įsitikinimu, tik tuomet yra vertos pagarbos, kai jos teikia malonumą. Taigi žmogaus potraukį grožio ir meno pasauliui Epikūras ir jo mokyklos šalininkai tiesiogiai sieja su potraukiu malonumui. Epikūriečiai atkreipė žvilgsnį į gamtos grožį ir jos kūrybines galias. Lukrecijaus nuomone, grožis yra neatsiejama gamtos savybė, ir todėl grožis mene gimsta tik pamėgdžiodant šį pirmąjį grožio šaltinį.

Skeptikų mokyklos šalininkai, remdamiesi Demokrito mokymu apie juslinio pažinimo ribotumą, iškelia visų estetinių vertinimų visavertiškumo idėją. Diogeno Laertiečio liudijimu, šios mokyklos pradininkas graikų filosofas Pironas (apie 360–270 m. pr. m. e.) nieko nelaikė nei gražiu, nei bjauriu, nei teisingu, nei neteisingu ir teigė, kad niekur [tikrovėje] neregime teisingumo sklaidos, žmonės viską daro remdamiesi įstatymu ir papročiais (DL IX. 61).



Plotinas

Kitas žymiausias skepticizmo šalininkas graikų filosofas Sekstas Empirikas (II a.) veikale *Prieš mokslininkus*, gvildendamas retorikos ir muzikos principus, neigė, kad gali egzistuoti objektyvus mokslas apie meną. Minėtos knygos skyriuje „Prieš muzikus“, kritiškai apžvelgęs antikinėje estetikoje vyravusias muzikos teorijas, Sekstas Empirikas atmeta įvairius požiūrius siekiančius įrodyti muzikos meno naudą. Atmesdamas pažiūrą, kad muzika pagal poveikio galią yra tolygi poezijai, filosofijai, kad ji nutiesia kelią sielai į išmintį, taurina žmogų, šis skepticizmo ideologas iškelia priešingą tezę, kad „muzika trukdo siekti dorybės, skatindama jaunuolių

polinkius į nesaikingumą ir ištvirkavimą“ (SE VI 3.34), (Sekstas Empirikas, 1976, t. 2, p.198).

Stoikų mokyklos pavadinimas kilo nuo portiko (gr. *stoa*) Atėnuose, kur apie 300 m. pr. m. e. jos pradininkas graikų filosofas Zenonas įkūrė savąją mokyklą. Estetikos atžvilgiu šios mokyklos istorijoje svarbiausias yra *ankstyvasis* (III–II a. pr. m. e.) periodas, kai aktyviai reiškęsi Zenonas Kitijietis (apie 336–264 m. pr. Kr.), Kleantas (apie 331–232 m. pr. m. e.), Chrisipas (apie 281–208/5 m. pr. m. e.) ir *vėlyvasis* (I–II a.), kai stoicizmo idėjos atgimsta Romoje Cicerono (106–43 m. pr. m. e.), Senekos (4 m. – 65 m. pr. m. e.), Epikteto (apie 50–138 m. pr. m. e.) ir Marko Aurelijaus (121–180 m. pr. Kr.) veikaluose.

Stoikai ir epikūriečiai žvelgia į gamtą kaip į gyvą organizmą. Traktuodami žmogaus dvasią kaip organišką protingos pasaulinės dvasios dalį, stoikai formuoja naują asketiško žmogaus–išminčiaus idealą. Visoje savo veikloje jis turi elgtis dorybingai, remtis gamtos dėsniais. Į asketizmą linkę stoikai kviečia šios krypties šalininkus pamiršti kasdienį gyvenimo šurmulį ir pasinerti į savo vidinio pasaulio gelmes. Šis introspekcijos, savianalizės motyvas yra vienas būdingiausių stoikų pasaulėžiūros bruožų. Ašinė jų estetinių apmąstymų tema – gamtos grožis ir joje slypinti kūrybinė galia. Stoikai žvelgia į kosmoso, gamtos pasaulį kaip į vienintelį autentiško grožio šaltinį, iš kurio menininkai nuolatos turi semtis įkvėpimo. „Nė viena prigimtis, – rašo Markas Aurelijus, – nenusileidžia menui, nes menas tik mėgdžioja vieną ar kitą prigimtį. Jeigu taip, tai ta prigimtis, kuri yra tobuliausia ir apima visas kitas prigimtis, nenusileidžia meno išradingumui. Visi menai prastesnius dalykus kuria dėl tobulesnių; tai daro bendroji prigimtis. Taip atsiranda teisingumas, iš kurio kyla visos kitos dorybės“ (Markas Aurelijus, 1984, p. 139). Nors stoikai neretai skelbia

savitikslio grožio idėją, tačiau jų pažiūroms būdingas estetiškos problematikos pajungimas griežtiesiems etikos reikalavimams. Jų grožio sampratoje aiškiai pastebimi pitagoriškos estetikos elementai, kadangi grožio šaltinį jie taip pat išvelgia proporcijose, simetrijoje, harmoninguose sudėtinių dalių santykiuose.

Reikšmingiausiu helenistinės epochos estetikos reiškiniu tampa III a. susiformavusi įtakinga neoplatonizmo estetika, kurios pradininkas Plotinas ir jo sekėjai Porfirijus, Jamblichas ir Proklas stiprėjančios krikščionybės idealų aplinkoje siekia atgaivinti klasikinės graikų estetikos principus. Žymiausias šios krypties atstovas buvo Plotinas (204/5–269/70). Jis gimė Likopolyje, Egipte, mokėsi Aleksandrijoje vadovaujamas Amonijaus Sako, beje, pastarojo mokinys buvo ankstyvosios krikščionybės ideologas Origenas. Svajodamas studijuoti persų ir indų filosofiją, Plotinas 242 m. prisišliejo prie imperatoriaus Gordiano žygio į Rytus, o 244 m. išvyko į Romą, kur įkūręs savąją neoplatonikų mokyklą, pradėjo filosofinę veiklą. Savo paskaitų tekstus Plotinas pradėjo užrašinėti tik sulaukęs 50 metų. Prieš mirtį visą kūrybinį palikimą jis perdavė mokiniui Porfirijui, kuris suredagavo ir išleido visus 54 mokytojo traktatus. Juos suskirstė į 6 pagrindinius skyrius, kiekvieną iš jų padalijo į 9 dalis, vėliau pavadintas „Eneadomis“ (devintinėmis).

Visus pavadinimus Plotino veikalams suteikė Porfirijus. Estetinei problematikai skirti trys specialūs Plotino traktatai: *Apie grožį* („Apie tai, kas gražu“) (Ennead I. 6), *Apie protinę grožį* (protu suvokiamą) (Ennead V.8) ir *Apie Erosą* (Ennead III. 5), nors daugelis svarbių estetikos problemų gvildinama ir kituose Plotino filosofiniuose traktatuose.

Kitaip nei kitų helenizmo epochos mąstytojų, dažniausiai besidominčių lokalinėmis estetikos problemomis, Plotino mastai visai kiti; amžininkų idėjų kontekste jis išsiskiria mąstysenos universalumu. Tai – *vienas abstrakčiausių, labiausiai transcendentinių Antikos mąstytojų, sukūręs iš esmės naują, visapusiškai išplėtotą metafizinę sistemą, priešingai jos autorius normas „iš vidaus“ griovusių daugelį fundamentalių klasikinės estetikos principų.*

Plotino estetikoje keistai jungiasi Platono ir Aristotelio mokymai su daugybe neretai tik nužymėtų idėjų, perimtų iš helenizmo epochoje pasklidusių Rytų estetinių požiūrių. Beje, Plotino teorinis palikimas ir jo vaidmuo estetikos istorijoje yra vertinamas labai priešaringai. Daugelis Plotino estetikos tyrinėtojų atkreipia dėmesį į rytietiškus motyvus jo veikaluose. A. Losevas, priešingai, neigia daugeliui ankstesnių teoretikų įprastą Plotino kaip „rytietiško“ mąstytojo traktavimą. „Plotino estetika, – kategoriškai pareiškia Losevas, – yra ne kas kita, kaip sudėtingesnis platonizmas, arba, aiškiau sakant, aristoteliškai iki galo permąstytas Plotino platonizmas. Todėl filosofinė Plotino kryptis yra ne paprastas neoplatonizmas, bet aristoteliškai sudėtingiau pakeistas platonizmas (Losev, 1980, p. 327). Nors šis neabejotinai vienas autoritetingiausių antikinės estetikos

žinovų savo *Neoplatonizmo estetikai* skirtame tome aiškina Plotiną kaip filosofą, „permelktą visos antikinės estetikos intuicijos“ (*ten pat*, p. 245), tačiau šių eilučių autorius paskutiniaisiais A. Losevo gyvenimo metais jo skaitytose Maskvoje paskaitose girdėjo ir priešingų motyvų.

Lyginamoji Plotino, Platono, Aristotelio ir Artimųjų Rytų estetikų analizė atskleidžia būtent Artimųjų Rytų estetikų idėjų įtakos pažymėtus esminius Plotino estetikos koncepcijos skirtumus, palyginti su jo pirmtakų koncepcijomis. Plotino estetikos sistemoje ryškėja perėjimas nuo klasikinei graikų estetikai būdingo operavimo abstrakčiomis ontologinėmis, į visuotinumą pretenduojančiomis kategorijomis prie jautresnio Rytų mąstytojams būdingo psichologinio jų traktavimo. Grožio teorijoje jis siekia pašalinti klasikinei Antikos estetikai būdingą idėjos ir materijos, daiktų išorės ir esmės dualizmą. Į šį plotiniškos estetikos aspektą atkreipia dėmesį Edmundas Krakowskis, kuris pabrėžia, kad „visos būties formos Plotino veikaluose yra paženklintos vieningos Idėjos, kurios valiai visa paklūsta ir kuri viską lemia“ ( Krakowski, 1929, p. 159).

Plotino estetikos sistemos ašis – Vienio, Proto ir Dvasios idėjos, kurios jungiasi į dialektinę triadą. Iš čia kyla daugelis fundamentalių Plotino estetikų idėjų, tiesiogiai siejančių jo koncepciją su Artimųjų Rytų estetikomis pažiūromis. Aukščiausiu šviesos ir spindesio šaltiniu čia kaip ir Egipto, Mesopotamijos ir hebrajų estetikose pažiūrose skelbiama bekūnė, nenusakoma, beformė dvasinė substancija – Vienis. Ji skleidžia išmintį ir šviesą gėrio, tiesos ir grožio pasauliuose, gimdo antrinės harmonijos ir grožio formas. Vienis čia apibūdinamas kaip šviesos ir spindesio simbolis. Kita vertus, šviesa, sklisdama iš Vienio, tampa jo kūrybinės energijos simboliu (Ennead V. 3, 17, 28–37).

Priešingai klasiikinės graikų estetikos tradicijai, besiorientuojančiai į erdvinį skulptūrišką tikrovės suvokimą, Plotinas pirmasis iškelia ir plėtoja rytietišką laiko ir amžinybės teorijas, kuriose jaučiama stipri Filono mokyklos ir hebrajiškos estetikos tradicijos įtaka. Jis perima rytietišką trejybės principą ir mitologinės kilmės ciklinę judėjimo ratu koncepciją. Visos kitos formos Plotino mokyme jungiasi į vientisą hierarchijos principams paklūstantį uždara ciklą. Ankstesnės būties formos emanuoja žemesniausias, pereina viena į kitą ir juda įvairiomis kryptimis. Tai skirtingų būties formų judėjimas nuo Vienio aukštumų „žemyn“ ir priešingai nuo vulgarios materijos „aukštyn“ susilieja į vieningą uždara būties ratą.

Plotino estetikos sistemoje, kaip ir daugelyje Rytų koncepcijų, į pirmąją vietą iškyla išminčiaus figūra, kuri savo veiklą pažįsta ne iš veiksmų, o vidiniame pasaulyje, introspekcijoje, asmenybės gelminiame ryšyje su Vieniu. Čia graikiškąją *objektyvizmą, orientavimąsi į išorinį pasaulį, jo pažinimą keičia rytietiškasis subjektyvizmas, introspekcijos, vidinės kontempliacijos išskėlimas*. Estetinė veikla ir muzika Plotino estetikos koncepcijoje



padeda asmenybei išsivaduoti nuo visa ko žemiška ir padeda apčiuopti gelminį ryšį su Vieni. Plotino Vienio grožio suvokimo aprašinėjimuose aptinkame motyvų, tiesiogiai susijusių su Artimųjų Rytų, estetinėmis koncepcijomis. Šis ryšys ryškus mokyme apie keturias skirtingas grožio suvokimo pakopas: jausminę, blaivaus proto, dvasinę ir aukščiausią ekstaziškos palaimos, visiško sąmonės nuskaidrėjimo būseną, kurioje išnyksta skirtumai tarp subjekto ir objekto, ir suvokiančiojo dvasia susilieja su dieviškuoju pradū (Ennead I. 6. 4, 69, IV. 8. 8).

Taigi Plotino estetinė teorija yra ne tik Platono Aristotelio, kitų klasikinio laikotarpio graikų mąstytojų, tačiau ir Filono Aleksandriečio bei daugelio helenizmo epochoje plačiai pasklidusių egiptiečių, hebrajų, persų, Mesopotamijos tautų estetinių idėjų sintezė.

Traktate *Apie protinę (protu suvokiamą) grožį* Plotinas rašo: „Aš manau, kad egiptiečių išminčiai, pasirėmę arba tiksliaisiais mokslais, arba intuicija <...>, kai jie siekė atskleisti savo išmintį konkrečioje srityje, nesinaudojo rašmenimis, išreiškiančiais žodžius bei sakinius ir žymintiais garsus, skelbiamus teiginius, tačiau piešė atvaizdus ir, kiekvieną daiktą pavaizdavę atskiru vaizdiniu, aiškino jį šventyklose taip, kad kiekvienas toks atvaizdas yra ir mokslas, ir išmintis, ir pamatuotas, ir vieningas, o ne mąstymas ir ne svarstymas. Vėliau iš tos pačios bendros (išminties) iškilo vaizdas, jau išplėstas kitur, nusakantis save detalai ir nurodantis priežastis, dėl kurių jis yra būtent toks. Vadinasi, tai, kas atsirado, gali stebinti savo tobula sandara“ (Ennead V. 8. 6).

Čia Plotinas formuoja mokymą apie „išmintingais“ principais, pagal tikslingą planą organizuotą pasaulį, kurio niekas nekūrė. Jis gyvavo ir gyvuoja amžinai, pakludamas savo imanentiniams dėsniams. Šio mokymo esmę sudaro platoniškoji objektyvioji idealistinė teorija apie idėjas (*eidos*), sudarančias danguje atskirą Protu suvokimą karalystę, o visas žmogų supantis juslinis pasaulis aiškinamas kaip *eidos*, arba idėjų pasaulio atspindys. *Eidos* kategorija Plotino veikaluose aiškinama labai plačiai: kaip idėja, prasmė, esmė, vaizdas, forma, organizuojanti pasaulinius procesus ir kurianti grožį.

„Iš tikrųjų, – teigia Plotinas, – visa šitai kilo iš ten, o ten šitai yra dar gražiau, nes čia šitai sumišę, o kas yra ten – nesumišę, nes viskas nuo pradžios iki galo apimta eidų <...> Eidosas buvo ir pats pirmavaizdis. Jis kūrė tai be triukšmo, nes viskas, kas kūrė, yra būtis, ir eidosas“ (Ennead, V. 8. 7). Eidosas Plotino koncepcijoje aiškinamas kaip grožis, galintis įgauti koncentruotas ir išskaidytas Vienio, proto, dvasios, kosmoso, materialių jusliškai apčiuopiamų daiktų formas. Kosmosas čia kaip ir antikinėje tradicijoje aiškinamas kaip grožio pirmavaizdis, kurio suvokimas, sutapus subjektui ir objektui, gimdo *sophia*, arba pasaulinį viršprotą, kuris Plotino koncepcijoje sudievinamas ir paskelbiamas Vieniū, arba Absoliutu.

Plotino estetinės sistemos ašis yra Absoliuto ir jo emanacijos idėjos. Absoliutas, arba Vienis, čia aiškinamas kaip universalus kūrybinis pradasis, aukščiausio grožio šaltinis, jo pirmavaizdis. Vadinasi, visų būties procesų, grožio formų išėjimo tašku Plotinas skelbia absoliutų dieviškąjį pradą, iš kurio pirmiausia išrutulioja subjektyvaus grožio suvokimo teorija. „Emocinė reakcija į tai, kas gražu, – sako jis, – privalo tapti štai kas: nustebimas ir malonus sukrėtimas, ilgesys bei geismas, ir nerimas, lydymas palaimos jausmo“ (Ennead I. VI. 4). Aukščiausią grožio suvokimo formą, kaip minėjome, Plotinas sieja su ekstaziškos palaimos būseną, kuriančia suvokiančiojo subjekto identifikaciją su suvokimo objektu.

Tradicinį antikinį grožio kaip sudėtinių dalių harmonijos, simetrijos apibūdinimą Plotinas mano esant pernelyg paviršutinišką. Grožio esmės pažinimas, pasak filosofo, negali būti siejamas su daikto sudėtinių dalių santykių apibūdinimu, kadangi žemiškame pasaulyje susiduriame su vieno elemento grožio formomis, kurios nepatenkina aukštesnių kriterijų. Todėl aukštesnes grožio formas, kurių neįmanoma suvokti pojūčiais, jis kviečia nagrinėti palaipsniui pasitelkiant tobulesnes pažinimo formas. Grožio esmės, jo giluminių ištakų filosofas ieško ne materialiose savybėse, formose, spalvose, o kokybiškai aukštesniuose grožio kriterijuose, dvasios ir idėjų pasaulyje. „Mes teigiame, – pareiškia Plotinas, – kad šitie daiktai yra gražūs dalyvavimo eiduose dėka (idėjų pasaulyje) (Ennead I. VI).

Įsiliedama į materialius daiktus idėja, Plotino nuomone, sujungia ir suveda į vieningą visumą atskirus elementus ir šios sintezės būdu sudaro kokybiškai naują vienybę, gimdančią grožį. Ši grožio sklaida įmanoma tik dalyvaujant iš dievų atėjusiam protui. „Protingumas – tai mąstymas, atsiribojantis nuo to, kas žema, ir vedantis sielą aukštyn. Apsivaliusi siela tampa idėja ir protu (*logos*), pasidaro visiškai bekūnė, protinga ir pilna dieviškumo, kuris yra grožio ir visko, kas jam artima, šaltinis. Todėl teisingai manoma, kad sielai tapti gėriu ir grožiu reiškia tapti panašia į dievą“ (Ennead, I.6.6). Čia Plotinas formuoja vėlesnei viduramžių epochos estetikai būdingos krikščioniškosios grožio koncepcijos kontūrus, kadangi visų būties reiškinių ir grožio šaltiniu skelbiama Visatos demiurgo Dievo idėja. Taigi grožis Plotinui yra grynos kontempliacijos sfera, viena iš pagrindinių Vienio charakteristikų. Vienis ir grožis yra neatsiejami, kadangi Vienio giluminė esmė yra grožis. Juos sieja vientisumas ir nedalomumas.

Vadinasi, realaus pasaulio formų ir spalvų grožį Plotinas aiškina kaip aukštesnio ir tobulesnio transcendentinio grožio atspindį. Juslinis materialusis pasaulis jam tampa gražus tik idėjos dėka. Skirtingai nei Platonas, kuris pripažino tik viršjutiminį idėjų pasaulio grožį, Plotinas kalba ir apie juslinio grožio vertę. Jis plėtoja hierarchinę grožio koncepciją, kurioje grožis apibūdinamas kaip „vidinis eidosas“, taip pat ryškėja esminis skirtumas tarp „grožio“

(*calon*) ir „gražumo“ (*calone*), kuris yra suvokiamas kaip žemesnė estetiinė vertybė. Kita vertus, grožis Plotino veikaluose siejamas su plačia išminties (*sophia*) sąvoka, kuri graikų mąstysenoje apima ne tik idealius, bet ir utilitarinius, netgi techninius sugebėjimus. „Viską, ir meno, ir gamtos kūrinis, – sako Plotinas, – sukuria nežinia kokia išmintis, kuri visur vadovauja kūrybai, ir jeigu kas kuria remdamasis išmintimi, vadinasi, tokiais (išmintingais) tenka pripažinti ir menus“ (Ennead V.8.5).

Menas Plotiną domina tik jo estetinių idėjų iliustravimo aspektu. Realioji meninės kultūros situacija Plotino gyventais laikais menkai skatino šio mąstytojo meno teorijos raidą, kadangi aukščiausi antikinės meninės kultūros pasiekimai jau buvo praeityje. Daugelyje meno rūšių jo gyvenimo laikais buvo aiškiai pastebimi krizės, kūrybinės energijos sekimo, degradacijos požymiai. Iš helenistinės kultūros centrų rafinuotomis formomis ir jų įvairove dar išsiskyrė gėstanti Aleksandrijos regiono meninė kultūra.

Plotinas, kaip ir dauguma kitų Antikos mąstytojų, nematė esminio skirtumo tarp menininko ir gamtos kūrybos, kadangi meno kūrinis ir gamtos objektus aiškina kaip dieviškosios išminties kūrybinio poveikio pasekmę. „Viską, kas atsiranda, – ar tai būtų meno, ar gamtos kūriniai, – kuria nežinia kokia išmintis, o kūrybai visur vadovauja išmintis. Jei kas nors kuria remdamasis pačia išmintimi, tai šitokia išmintimi alsuoja menai. Betgi menininkas vėl eina link gamtos išminties, kurios dėka ir jis pats atsirado“ (Ennead V 8. 5). Vadinasi, meną Plotinas vertina aukščiau nei Platonas, kadangi jo estetiņėje koncepcijoje menas santykiuose su išmintinguoju pradū išlieka viename hierarchiniame lygmenyje su gamta. Vadinasi, pirmiausia jis atmeta Platonui būdingą meno kaip „šešėlių šešėlio“, tolinančio nuo idėjų esmės traktavimą ir aiškina jį kaip instrumentą padedantį priartėti prie idėjų pasaulio. Tačiau, kita vertus, Plotino kaip daugelio klasikų mąstytojų pažiūroms į estetiškes meninės kūrybos formas būdingi paniekos elementai, kadangi „menas kuria tik miglotus ir bejėgius pamėgdžiojimus, taigi nedaug vertus žaisliukus“ (Ennead IV 3, 17. 19).

Vienas didžiausių Plotino meno teorijos paradoksų yra tas, kad šis klasikinis Antikos meno idealų pasaulyje esančio aukščiausio grožio įprasminimo būtinybę, klojo teorinius pamatus viduramžių epochoje įsivyravusiai krikščioniškajai meno teorijai. Šį Plotino meno teorijos bruožą taikliai pastebėjo teoretikas A. Grabaras. Jis parodo, kad Plotino teorijoje meno kūrinys tampa dieviškojo proto pažinimo instrumentu. Plotino koncepcija „visiškai nuvertina išorinio daiktų pavaizdavimo reikšmės ir skelbia ignoruojanti realius materialios tikrovės bruožus“ (Grabar, 1995, p. 18).

Kalbėdamas apie meninę kūrybą Plotinas tiesiogiai sieja su išmintimi. Menas gimsta menininko sąmonėje idėjos, kurią subrandina išmintis, dėka. Ne taip kaip Platonas, kuris šią idėją aiškina kaip „amžiną“ ir „nekintamą“, Plotinas, pripažindamas jos transcendentalumą,

į ją žvelgia kaip į dinamišką, nuolatos besikeičiančią menininko kūryboje. Menininkas Plotino veikaluose išskyla kaip kūrybinės dieviškosios energijos perteikėjas. O pats meninės kūrybos aktas įgauna viduramžių krikščioniškajai estetikai būdingą mistinį ir simbolinį atspalvį. Taigi Plotino meninės kūrybos koncepcijoje tiesiogiai atsispindi jo, o vėliau ir viduramžių estetinei teorijai būdingas tikrovės ignoravimas ir pasaulio procesus reguliuojančios Absoliuto išmintingos kūrybinės galios iškėlimas. Rafinuota ir daugiabriaunė Plotino estetinė teorija neabejotinai veikė viduramžių ir Renesanso estetinės minties raidą. Jos poveikį regime daugelio viduramžių estetikų ir garsiosios Florencijos „Platono akademijos“ šalininkų traktatuose.

---

## VIDURAMŽIAI



Prancūzijos valdovų karūnacija Reimso katedroje. XVIII a. Senovinis raižinys

## Ankstyvųjų viduramžių estetikos formavimasis

Tikriausiai jokiam kitame Vakarų kultūros, estetikos ir meno raidos periode XX a. neaptiksimė tiek „amžinųjų tiesų“ paneigimų, atradimų kaip medievistikoje (viduramžių tyrinėjimuose). Kalbant apie šios dvasingos epochos „demitologizavimą“, jos užslėptųjų sluoksnių, estetinių bei meninių vertybių sistemos atskleidimą ypač minėtina prancūzų medievistų plejada: E. Mâle, H. Focillonas, E. Gilsonas, J. Maritainas, G. Duby, J. Le Goffas, taip pat austrai J. Schlosseris, M. Dvořákas, H. Sedlmayras, vokiečiai W. Worringeris, E. Panofsky, W. Perpeetas, italai R. Montano, U. Eco, belgai M. De Wulfas, E. de Bruyne, olandas J. Huizinga, indas A. K. Coomaraswamy, lenkas W. Tatarkiewiczus, rusai M. Bachtinas, S. Averincevas, A. Gurevičius, V. Byčkovas ir mūsų tautiečiai J. Baltrušaitis (sūnus), L. Karsavinas.

*Medium aevum* („viduramžiai“) sąvoka, vos atsiradusi Renesanso epochoje, įgavo neigiamą atspalvį. Renesanso epochos humanistai, įtvirtindami savo idealus, siekė nuvainikuoti tūkstantmetį viduramžių kultūros, esančios tarp Antikos ir Naujųjų amžių, raidos periodą. Šį požiūrį nekritiškai perėmė ir vėlesnių kartų mąstytojai. F. Bekonas viduramžius traktavo kaip „specifinės proto epidemijos“, sukčių ir kvailių triumfo epochą. D. Hume'ui viduramžiai – skausmingas „protrūkis“ tarp dvasinių Antikos ir renesansinės kultūrų palikimų. Tokio požiūrio laikytasi ir XVII–XVIII a. klasicizmo bei švietimo epochose įsivyravęs „helenomanijos kultas“, susijęs su vienušiu graikų kultūros idealizavimu (N. Bualeau, J. Winckelmannas, G. E. Lessingas, J. Goethe, F. Schellingas), stiprino Vakarų sąmonėje neigiamą požiūrį į viduramžius, kurie buvo traktuojami kaip po šviesaus Antikos pasaulio išsiliejusi tamsos ir barbariškumo triumfo epocha. Šį požiūrį „Istorijos filosofijoje“ ilgam įtvirtino Vakarų kultūroje G. Hegelis, kuris traktavo viduramžių epochą kaip „bėgalinio melagingo prieštaravimo, viešpataujančio ir sudarančio jo esmę ir dvasią“, periodą. Renesansą jis palygina su „ryto aušra“, kuri nušvinta „po ilgos, turiningos ir baisios viduramžių nakties“ (Hegel, 1990, p. 387, 430).

Tradicinis Vakarų Europos kultūros, estetikos ir meno istorijos dalijimas į antikinę, viduramžių ir Naujųjų laikų triadą jau tvirtai įaugo į daugelį veikalų ir tarsi tapo visuotinai pripažinta norma. Iškyla klausimas, kodėl viduramžiai „iškrinta“ iš šios triados ir taip atkakliai traktuojami su minus ženklu? Tikriausiai šio tendencingo požiūrio giluminių priežasčių reikia ieškoti paradigminėse Vakarų civilizacijos nuostatose, kuriose renesansiška orientuojantis į klasikinės Antikos pasaulėžiūrinių, filosofinių, meninių sistemų atgaivinimą buvo įtvirtinti pagrindiniai graikų pasaulio suvokimo principai. Renesansinis humanizmas ir universalizmas ilgainiui pajėgė „išstumti“ į periferiją ir iš Vakarų kultūros horizonto daugelį principų, netelpančių į stereotipines kultūros schemas. Todėl viduramžiai, atsidūrę tarp Antikos ir Naujųjų amžių, tarsi tapo svetimkūniu šioje triadoje.

Požiūris į viduramžių epochą kaip į „tamsos viešpatavimo epochą“, kurios skiriamasis bruožas – atsisakymas antikinio švietimo, išsilavinimo, filosofinės ir meninės kultūros principų, ne tik svetimas istorinei tiesai, bet ir iškreipia kultūros istorijos raidos logiką, liudija nepasitikėjimą žmogaus kūrybinėmis galiomis. Feodalizmas ir su juo glaudžiai susijusi viduramžių kultūra, estetika, menas neabejotinai buvo pažangos reiškiniai. Ši epocha, pakeitusi Antiką, įtraukė į savo dvasinės kultūros orbitą kultūros periferijoje ir barbariškumo būsenoje esančias Vakarų ir Rytų Europos tautas, kurios, priėmusios antikinio pasaulio sukurtas vertybes, aktyviai įsijungė į pasaulinės kultūros kūrimo procesą ir pradėjo jame vaidinti svarų vaidmenį. Kai susiduriame su paviršutiniškais viduramžių „pasmerkimo“ faktais, tiesmuku jų neigimu, neturime pamiršti, kad kaip tik „niūriaisiais viduramžiais“ susiformavo visa aprėpiančios pasaulėžiūrinės religinės sistemos (budizmas, krikščionybė, islamas), daugelis šiuolaikinių Vakarų Europos valstybių, nacionalinių kalbų, tas kultūrinių, estetinių vertybių arsenalas, kuris sudaro šiuolaikinės Vakarų krikščioniškosios civilizacijos pagrindus.

Lygindami Vakarų Europos, Bizantijos, Indijos ir Kinijos viduramžių kultūros ir estetiškos minties raidą, nesunkiai įsitikinsime kiekviename iš šių regionų vykstančio peraugimo iš Antikos į viduramžius įvairialaikiškumu. Šis perėjimas iš vienos į kitą epochą yra ilgas procesas, kuris kiekviename minėtame regione vyko savarankiškai ir kurio ribas vargu ar galima tiksliai nubrėžti.

Gvildendami Vakarų viduramžių estetiškos minties istoriją, turime žinoti, kad šioje epochoje neegzistavo šiuolaikinės estetikos mokslo sampratos, vyravo kitoks požiūris į grožį (*pluchrum*), meną (*ars*) bei kitokia estетinių kategorijų hierarchija, paklūstanti specifiniams subordinacijos principams, orientuotiems į transcendentinį pasaulį.

Viduramžių estetikos, kaip ir kultūros apskritai, savitumo neįmanoma teisingai suvokti vertinant iš nūdienos pozicijų. Šios epochos dvasines vertybes pažinti įmanoma tik žvelgiant į viduramžius pro tuo metu susiformavusių fundamentalių pasaulėžiūrinių nuostatų, kategorijų, idėjų bei idealų prizmę. Mūsų požiūris į viduramžių estetiką „deformuoja“ šiuolaikinės estetikos sudėtingumas, neapibrėžtumas ir fragmentiškumas. Viduramžių *estetinę mintį formuoja vientisas pasaulėvaizdis, kuriame į vieningą visumą jungiasi vyraujantis dangiškasis ir mažiau reikšmingas žemiškasis pasaulis. Toks svarbus estetikai trečiasis meno pasaulis dar neįgauna šiuolaikinei kultūrai būdingo autonomiškumo ir neužima centrinės vietos estетinių požiūrių sistemoje kaip tai išryškėja Renesanso ir vėlesnių epochų estetikoje.*

J. Schlosseris, E. De Bruyne ir W. Tatarkiewiczus, gvildendami viduramžių *ars* sąvoką, teisingai pastebi, kad jai būdingas „žinojimo“ atspalvis. Terminas „ars“ siejasi su bet kuria žinojimo sritimi, o terminas *artifex* („menininkas“) buvo taikomas bet kurios profesijos žmogui, išmanančiam savo darbą ir sugebančiam meistriškai jį atlikti. Tai galėjo būti tapytojas, skulptorius, architektas, gydytojas, kalvis, puodžius. Taigi, aiškindamiesi viduramžių

meno sampratą, pastebime jos glaudų ryšį su antikinėmis koncepcijomis, kadangi menas čia dažniausiai gvildenamas derinant tai, kas naudinga, su tuo, kas malonu, suteikiant jam kartu ir žinojimo atspalvį. Architektūra traktuojama kaip menas, turint omenyje, žinojimą, kaip statyti gražius ir naudingus pastatus, muzika ir poezija yra menai, kadangi jie sujungia žinojimą, kaip kurti gražią poeziją ir muzikos kūrinį. Vadinasi, estetikos ir meno teorijos ryšys viduramžiais nebuvo toks glaudus, koks yra šiandien. „Estetika viduramžiais buvo susijusi su meno teorija ne daugiau nei su dramaturgijos teorija ir simbolika. Poezija ir tapyba, mūsų supratimu, buvo menkai vertinamos; daug svarbesniais laikomi šarvų gaminimas, šventovių ir pilių statyba. Žodis „menas“ jo tiesiogine prasme neturėjo nieko bendra su estetika. Tų laikų bendriausią meno koncepciją galime apibūdinti Kvintilijano teze „Menas – tai metodiškas meistriskumas“. Arba tiksliau: „menas – tai sugebėjimas dirbti remiantis tam tikrais principais ar metodika“ (Gilbert, Kuhn, 1960, p. 175).

Taigi skirtingai nuo šiuolaikinės grožio sampratos, kuri nesąmoningai asocijuojasi su turtingu meninės kultūros pasauliu viduramžiais, grožis ne visada, netgi gan retai, buvo susijęs su „menu“ šiuolaikine prasme. Estetinės problemos viduramžiais dažniausiai buvo gvildenamos atsietai nuo meno. Grožis buvo labai plati ir abstrakti sąvoka, aprėpianti visus reiškinius, pradedant įvairiausiais dvasiniais ir materialiniais reiškiais, darbo ir kūrybos formomis. Ši Dievo sukurtos „tvarkos“ idėja buvo visos viduramžių estetikos fundamentalus nekintamas postulas.

Viduramžių estetikoje menų sistema konstruojama neatsiejamai nuo transcendentinio pasaulio. Hugo Sent-Viktorietis dėl šio požiūrio visus „menus“ aiškina kaip dieviškojo kūrybinio akto pamėgdžiojimą. Vadinasi, viduramžių estetika, perimdama antikinę meno sampratą, kartu suteikia jai naują atspalvį, kadangi perkelia „tikrojo“ meno pasaulį į dieviškosios kompetencijos sritį. Kuo meno rūšis yra arčiau dangiškojo pasaulio, tuo reikšmingesnis vaidmuo jai teikiamas menų hierarchijoje ir kuo arčiau ji yra prie žemiškojo, tuo ji mažiau vertinga. Aukščiausias menas, pasak viduramžių teoretikų, tai dieviškojo pasaulio kontempliacija, kurioje menininko dvasia išvysta Dievą savo dvasios veidrodyje.

Pabrėždamas transcendentinę ir sakralinę viduramžių meno esmę, A. Malraux rašo: „Krikščionybė su jos pomirtiniu gyvenimu ir svajomis, nuolat atgimstančiomis viltimis maitina vaizdinį kūrėjo dialogą su Dievu, kuriam jis nori tarnauti ir su kuriuo siekia susieti“ (Malraux, 1952, p. 44). Todėl ir viduramžių estetikoje besiformuojančios menų sistemos sudėtinės dalys savitai išreiškia šią subjekto ir objekto vienybės idėją.

Viduramžių menų sistemos esmėje glūdi „septyni laisvieji menai“, kurie savo ruožtu skyla į *triviumą*: (gramatiką, retoriką, logiką) ir *kvadrumą* (geometriją, aritmetiką, astronomiją, muziką). Poezija čia dažniausiai traktuojama tik kaip logikos ar retorikos



priedėlis, o vaizduojamieji menai (tapyba, skulptūra) ir architektūra dar nebuvo išsiskyrę į atskirą menų grupę ir buvo priskiriami prie žemesniųjų „mechaniškų“ menų. Pastarieji operuoja iš gamtos paimta medžiaga ir asocijuojasi su nelaisvų žmonių, t. y. vergų, darbu, o „laisvieji menai“ remiasi laisvo žmogaus proto galia ir todėl jų kūrimas yra garbingų žmonių prerogatyva. Ilgainiui viduramžių vienuolynų sistemoje, ypač benediktinų, formavosi kitoks požiūris į darbą, kuris paveikia ir viduramžių menų sistemos sampratą.

Taigi hierarchinis menų sistemos pasidalijimas viduramžių estetikoje realiai atspindi socialinį menų statusą šios epochos kultūroje ir susiformavusių idealų bei vertybių sistemą. Muzikai skiriama aukščiausia hierarchinė vieta, kadangi savo dvasinga nematerialia menine kalba ji artimiausia dieviškojo pasaulio kontempliacijai. Atlikdama svarbų vaidmenį bažnytinėje liturgijoje, ji kartu tarnauja išaukštintiems dangiškiems tikslams. Tuo paaiškinamas išskirtinis viduramžių estetikų dėmesys muzikos teorijos problemoms, o štai „mechaniškiems“ menams (tapybai, skulptūrai, architektūrai) skirtų teorinių veikalų faktiškai nėra. Toks požiūris į „mechaniškuosius“ menus glaudžiai siejasi su socialiniu jų statusu viduramžių visuomenėje, kur tapytojai, skulptoriai, architektai buvo traktuojami kaip amatininkai, tobulinantys savo profesines paslaptis, kurios dažniausiai buvo slepiamos nuo nepriklausančių šiam cechui atstovų ir perduodamas iš mokytojo mokiniui tiesiogine forma.

Gana privilegiuota vieta „mechaniškųjų“ menų grupėje priklauso architektūrai. Toks požiūris paaiškinamas bažnytinės architektūros svarba ir jos kaip „dievo namų“ traktavimu. Čia ir slypi garbingo architekto statuso vėlyvųjų viduramžių visuomenėje šaknys. Architektas visada asocijuojasi su įvairiapuse intelektualia asmenybe, gerai išmanančia tikslųjų mokslų, skulptūros, tapybos, vitražo, taikomosios dailės subtilybes. Todėl būtent architektūra pirmoji ir „mechaniškųjų“ menų brandžiais viduramžiais faktiškai įgauna „laisvųjų“ menų statusą.

Pagrindinės viduramžių grožio sampratos ir kriterijai išsirutulioja iš pakeistų antikinės estetikos idėjų. Skirtingi teoretikai pabrėžia proporcijų, matematinių struktūrų ar abstrakčiai paimtų malonių elementų santykį. Ilgainiui savo įtakingumu išryškėja grožio, kaip formalios harmonijos, apibūdinimas, tapęs vienu svarbiausių ne tik viduramžių estetikos, bet ir kosmologijos, pasaulio apskritai suvokimo principu. Principinį viduramžių grožio sampratos skirtumą, lyginant su antikinėmis koncepcijomis, sąlygojo krikščioniškojo spiritualizmo išaukštinimas, t. y. besąlygiškas estetinės sferos pajungimas teologijai, religinės sąmonės reikalavimams. Šis transcendentalaus „dvasinio“, „absolutaus“ arba dangiškojo pasaulio prioriteto prieš žemiškąjį teigimas buvo grindžiamas sudėtingais filosofiniais išprotavimais. Kadangi *besąlygiškai realiu visa ko šaltiniu buvo laikomas Dievas, tai materialiam žemiškajam pasauliui liko neautentiškos antrinės „iliuzinės“ būties raiškos sfera. Taip žemiškasis grožis tapo simboline ir alegorine tikrojo dangiškojo grožio atmaina.* Taigi

viduramžių kultūroje ir estetikoje mes susiduriame su „apverstu“ pasaulėvaizdžiu, *kai idealiam, neregimam dieviškajam pasauliui aukščiausias „realumas“ ir, priešingai, jutimiški, materialiai apčiuopiami daiktai suvokiami kaip „nerealūs“*. Pagrindinė viduramžių estetikos problema, pasak W. Perpeeto, – kaip reikia suvokti grožį, jeigu „jo ištakos turi slypėti transcendentiniame transcendentalume“ (Perpeet, 1977, p. 23).

Tikrojo grožio projektavimas į nežemišką transcendentinį pasaulį keičia viduramžių epochoje ir estetinės kontempliacijos objektą. Žmogus, buvęs pagrindiniu antikinio meno siekiu ir aukščiausio grožio įsikūnijimu, viduramžių kultūroje užleidžia vietą Dievo, angelų, šventųjų pasauliui. Viduramžių pasaulėvaizdis, kaip parodo J. Baltrušaitis, pasižymi nepaprastu pasaulėvaizdžio vientisumu, aiškiu išbaigtumu ir atskirų sferų nediferencijuotumu. „Viduramžių žmogaus mąstysenoje nėra giežtų jam ribų tarp idealumo ir realumo, čia viskas jungiama į vientisą pasaulėvaizdį, kuriame kartu su realia gamta taip pat realiai egzistuoja ir dangus, ne tik su žvaigždėmis, planetomis, bet ir su angelais. Visi šie skirtingi elementai glaudžiai susiję su kitu ir paklūsta tiems patiems principams“ (Baltrušaitis, 1939, p. 51).

Viduramžių estetikos užuomazgos formuojasi pereinamoju iš Antikos į feodalinę visuomenę periodu, kai daugelis tradicijų teorijų, stiprėjant naujos krikščioniškosios ideologijos įtakai, pamažu įgauna naują religinę prasmę. Romos imperijoje ekonomikos, kultūros krizės sąlygomis ryškėja esminis kultūrinių paradigmu lūžis, kuris siejasi su galinga orientalistinių idėjų įtaka. Ji itin sustiprėja, kai į Romos imperiją pakliūna daugelis senųjų helenistinės kultūros centrų. Tada aktyviai skverbiasi šiose šalyse susiklosčiusios religijos, misterijos, mistiniai–simboliniai kultai apie kenčiančius, mirštančius ir vėl atgimstančius dievus (Oziris, Izidė, Ats, Mitra, Adonis, Jahve), iš kurių svarbiausias vaidmuo tenka judaizme išplėtotiems kultams, kurie įgauna atgarsį nuskriaustųjų bei vargingųjų gyventojų sluoksniuose ir rengia galimybes naujos asketiškos krikščioniškosios ideologijos tapsmui.

Formuojantis krikščionybei, pagrindinis vaidmuo tenka iš pietinės ir rytinės Viduržemio jūros dalies kilusiems mąstytojams bei idėjoms, kadangi ten buvo išsidėstę pagrindiniai Artimųjų Rytų ir helenistinės kultūros centrai. Juose kultūros, estetinės minties ir dvasinio gyvenimo lygis buvo aukštesnis nei vakarinėje Romos imperijos dalyje. Kita vertus, būtent rytiniuose imperijos pakraščiuose Romos imperijos ir administracinėms institucijoms griauant šiame regione nusistovėjusias kultūrinės sanklodos, stiprėja galinga reakcija prieš imperinę ideologiją, antikinį hedonizmą, parazituojančius visuomenės sluoksnius.

Skirtingai nuo Atėnų, kurie buvo pagrindiniu graikų filosofijos centru, svarbiausiu religinės graikų minties ir besiformuojančios krikščioniškosios estetikos punktu tampa Aleksandrija, kurioje susiklosto įtakinga hebrajiškų *sacra scriptum* tekstų interpretacijos mokykla, šios pradininkas – žydų giminės palikuonis Filonas (apie 25 m. pr. m. e. –

apie 50 m.). remdamasis platonizmo, pitagoriečių ir stoikų filosofija, jis pateikia alegorinę biblinių tekstų interpretaciją. Ankstyvosios krikščionybės estetikos užuomazgos formuojasi monoteistinės ir reveliacionistinės, t. y. netikėto dieviškosios tiesos atsiskleidimo tikinčiajam pavidalu. Ji, kaip ir kitos monoteistinės religijos (budizmas, judaizmas, islamas), buvo *sacra scriptura* religija bei estetika, nuolat apeliuojanti į juose įkūnytą „dieviškąją išmintį ir aukščiausią grožį. Filono ir jo artimiausių sekėjų estetikoje susipina Vakarų ir Rytų estetiniai požiūriai, kuriuose ryškus anapusiškumas, jausminiai ir asmeniniai „Senojo Testamento“ leitmotyvai bei iš stoikų perimtas negatyvus požiūris į meną. Šie bruožai būdingi ir Filono pasekėjams – pirmiesiems graikakalbiams krikščionybės apologetams, tarp kurių žymiausi buvo II a. gyvenę Marcianas Aristidas Konratas, iš Sirijos kilęs ir pasmerktas mirčiai Justinas (Kankinys) bei Mesopotamijoje gimęs jo mokinys Tatianas. Visi jie, mėgindami apginti ir filosofškai pagrįsti krikščionybės mokymą, aukštino dieviškojo grožio reikšmę.

Svarbų vaidmenį tolesnės krikščionybės ideologijos ir ankstyvųjų viduramžių estetikos formavimuisi turėjo II–III a. apologetikos arba patristikos, t. y. „bažnyčios tėvų“ Klemenso Aleksandriečio, Origeno Aleksandriečio, Kvinto Tertuliano ir Minucijaus Felikso, estetiniai požiūriai. Apologetikos centrai taip pat buvo Aleksandrija, Kartagina ir kiti Šiaurės Afrikos miestai, kuriuose stipri buvo Filono mokyklos įtaka. Patristikos dėka krikščionybė pastebimai išplečia savo įtakos sferą ir formuoja galingos bažnytinės hierarchinės struktūros užuomazgas, vientisą mokymą, aprėpiantį visas žmogiškojo gyvenimo ir veiklos sferas. Patristikos ideologija tarsi tampa krikščionybės ir jos estetinių principų įtvirtinimo istorijos posūkio tašku. Perimdami stoikų estetikos asketiškumą, patristikos atstovai teigia nepasiekiamo žmogui absoliutaus grožio idealą, o kai kurie jų, pavyzdžiui, Tertulianas, formuluoja neigiamą požiūrį į visas kitas ne transcendentines grožio formas. Šių mąstytojų veikaluose jau keliamos naujos krikščioniškosios religijos ir estetikos santykių su antikinio pasaulio kultūra, filosofija, estetika, menu problemos, ryškėja siekis suformuluoti universalius autentiškos krikščioniškosios būties kriterijus, krikščioniškosios sąmonės požiūrį į estetinių ir meninių vertybių visumą. Lotyniškosios patristikos atstovų estetikos pažiūros labai artimos I a. graikakalbių apologetų pažiūroms. Tačiau lotyniškosios patristikos atstovai labiau pabrėžia moralinius ir psichologinius krikščioniškosios estetikos aspektus. Būdami glaudžiai susiję su antikinės kultūros ir estetikos tradicija, lotyniškosios patristikos ideologai suvokia giluminį meno ryšį su žmogaus jausmų pasauliu, o taip pat estetinių vertybių auklėjamąją galią. Iš čia išplaukė jų ambivalentiškas požiūris į antikinio pasaulio sukurtas estetikas bei menines vertybes: baimė, kad jos gali atgaivinti senus pagoniškus tikėjimus ir siekimas panaudoti jų teikiamas galimybes krikščioniškiems idealams įtvirtinti. „Viduramžiais, – rašo K. Gilbert ir H. Kuhn'as, – estetikos nesugniuždė krikščioniška moralinė priešprieša, ji nebuvo galutinai supančiota teologijos.

Tarp viduramžių minties ir estetikos vyko nepaprasta kova, o buvo formuluojami nauji apibrėžimai, nustatomi skirtumai ir ruošiami tokie kriterijai, kurie iš pradžių atrodė svetimi naujajai pasaulėžiūrai. Meno apologetai dėl savų tikslų sumaniai „apiplėšė priešus“, tai yra panaudojo saviems interesams antikinę pagoniškąją kultūrą ir kartu išsaugojo naujo pavidalo klasikinį meną Bažnyčios prieglobstyje. Virgilijus buvo išsaugotas todėl, kad, kaip paaiškėjo, jis numatė Kristaus atsiradimą, atskiri Homero personažai ir epizodai – kad teikė pavyzdžius ir vaizdines iliustracijas religinėms tiesoms, Vetruvijus – kad mokė žmones statyti naujas bažnyčias, Platonas ir Aristotelis – kad supažindino viduramžių mąstytojus su loginėmis kategorijomis ir kosmologija, kurios buvo panaudojamos religiniams tikslams pateisinti. Ciceronas mokė pamokslininkus oratorystės (Gilbert, Kuhn, 1960, p. 147). Taigi net priešišškai nusiteikę pagoniškosios kultūros atžvilgiu teoretikai surado nemažai svarių argumentų idėjinių priešų palikimui integruoti į naujos krikščioniškosios pasaulėžiūros ir estetikos sistemą.

Lotynakalbės patristikos atstovų kova su antikinė menos samprata buvo grindžiama krikščioniškąja Dievybės koncepcija. Plėtodami helenistines grožio koncepcijas apie būtišką daiktų tobulumą, jie aukščiausiu šio būtiškumo įsikūnijimu paskelbė pirmąją esmę, t. y. Dievo idėją. Patristikos atstovai dar labiau sustiprino platonizme išryškėjusią tendenciją grožio idėją sieti su transcendentinėje sferoje esančios absoliučios „viršesnės“ tobulumu ir suteikė jos pažinimui subjektyvų gnoseologinį atspalvį. Dievas čia buvo traktuojamas kaip transcendentalus pradas, vadinasi, jis ne pažinus, neišsivaizduojamas, todėl negali būti ir autentiškai pavaizduotas menos priemonėmis. Tai sąlygojo neigiamą daugelio patristikos atstovų požiūrį į meną, kuris jų sąmonėje asocijavosi su antikinių skulptūrų, teatro, poezijos juslingumu, pagoniškųjų dievų, panteono atgaivinimu. Šioje antikinio menos tradicijų kritikoje ilgainiui išsiskristalizuoja dvi skirtingos tendencijos. Pirmoji, kurios žymiausias atstovas buvo emocionalus ir fanatiškas stoicizmo sekėjas Tertulianas, ne tik aštriai puola Antikos menininkų išplėtotas menos formas, bet ir tvirtai tiki, kad pasauliui tapus krikščionišku, menas bus galutinai uždraustas.

Kitos, nuosaikesnės pozicijos atstovai (Klemensas, Origenas), suprasdami, kad menas yra būtina žmogaus dvasinio gyvenimo dalis, ieško kompromisų ir siekia juos teoriškai pateisinti. Jie taip pat daug kalba apie antikinio pagoniško menos, ypač teatro, nuodėmingumą, žemų aistrų jame propagavimą, kritikuoja antikinę skulptūrą, kaltindami ją nepadorumu, dvasingumo trūkumu, niekingos materijos aukštiniu. Šios pozicijos, vėliau įsivyravusios ortodoksinėje krikščionybėje, šalininkai, suvokę emocinę ir psichologinę estetinių vertybių bei menos poveikio jėgą, buvo įsitikinę, kad, kai tik krikščionybė laimės, ji neišvengiamai panaudos pakeistus antikinės kultūros, estetikos ir menos laimėjimus naujiems krikščionybės idealams įtvirtinti. Įtakingas krikščionybės ideologas Grigalius

Didysis, pateisindamas tapybos įjungimą į bažnyčios interjerą, teigė, jog ikonos tam turi būti iškabinamos bažnyčiose, kad tie, kurie nemoka skaityti, žvelgdami į paveikslus, surastų tai, ko negali perskaityti knygose.

Taigi graikų ir lotynų patristikos atstovai daug nuveikė panaikindami tautinės judaistinės religijos ribotumą, perkeldami jos estetinius idealus į krikščioniškosios kultūros plotmę. Jie žadėjo išsilaisvinimą iš kančių ir kelių į dieviškojo grožio pasaulį ne tik išrinktajai žydų tautai, bet ir visoms tautoms. Šis ankstyvosios krikščioniškosios ideologijos demokratizmas, orientavimasis į liaudies masių siekius, slapčiausias viltis, padėjo jai virsti įtakinga pasauline religija. Pirmosios krikščionybę priėmė ir pavertė ją oficialia valstybine religija buferinės su Romos imperija valstybės, t. y. Sirija su sostine Edesa (I a.). Vėliau, karaliaus Trdato valdymo laikais, persekiojimų taikinių tampa Armėnija, o netrukus ir Gruzija. Po ilgų kovos ir persekiojimų metų Romos imperatoriai Galezijus ir Konstantinas 311 ir 313 m. legalizuoja krikščionybę, sulygindami jos teises su kitų valstybės religijų teisėmis. Tuomet prasideda naujas aktyvios krikščionybės ekspansijos periodas, siekiant paversti ją oficialiąja Romos imperijos religija.

Būdingiausiai ankstyvųjų viduramžių estetikos bruožais tampa retrospektyvumas, tradicionalizmas ir transcendentalizmas. Siekdami pagrįsti naująją estetiką, teoretikai ne tik nuolatos kreipiasi į senuosius *sacra scriptum* tekstus, praeities filosofines ir menines teorijas, tačiau ir, permąstydami praeities palikimą, formuoja naujas, specifiskai krikščioniškas estetines idėjas. Viduramžių estetikos formavimasis vyko sugyvenant su graikų, romėnų, senovės žydų ir kitų Artimųjų Rytų tautų sukurtomis dvasinėmis vertybėmis. Žymiausiems ankstyvųjų viduramžių estetikams būdinga erudicija, mąstymo universalumas, enciklopediškumas, rafinuota loginės dedukcijos technika, plėtojama ankstyvesnės graikų ir romėnų estatinės tradicijos plotmėje. Kiekvienas mąstytojas mąsto ir kuria remdamasis konkrečia kanoniška tradicija, neiškelia savojo Aš, svarbiausias tezes siekia paremti autoritetų mintimis ar bibliinių tekstų citatomis. Estetikos traktatuose gausu įvairiausių citatų, literatūrinių kompeliacijų, santraukų. Vyraujanti estetikos tendencija išplaukia iš teoretikų siekimo susieti estetines vertybes su religine pasaulėžiūra, priešpriešinti tobulam transcendentiniam grožiui žemiškąjį, kuris traktuojamas kaip simbolinė ar alegorinė dangiškojo grožio apraiška.

„Viduramžių teoretikai, – rašo E. De Bruyne, – savo fundamentalias definicijas suranda keturiuose raštų rūšyse: Biblijoje, filosofų traktatuose, įvairiuose techniniuose traktatuose, graikų ir lotynų kalbos raštuose tėvų veikaluose. Iš tikrųjų filosofiniai, muzikos, tapybos, retorikos, metrikos traktatai, taip pat Bažnyčios tėvų raštai atspindi gan tiksliai apibrėžtos civilizacijos laimėjimus, kurie, vertinami iš estetikos ir meno filosofijos pozicijų, išreiškė bendriausius labiausiai paplitusius požiūrius“ (De Bruyne, 1947, p. 7).

Pagrindinis sakralinis viduramžių estetikos šaltinis ir jos idėjinis fundamentas buvo Senasis ir Naujasis Testamentai, kurie sujungti sudarė vieningą Biblijos kanoną. Šio *sacra scriptum* teksto senumas viduramžių estetikams tampa svarbiausiu jo autentiškumo požymiu. Biblijos tekstas kartu yra ir pagrindinis tolesnių apmąstymų bei tyrinėjimų stimulus, kadangi jis daugiareikšmis, simbolinis, kupinas paslaptingo. Atskleisti gelminę ezoterinę sakraliniame tekste slypinčią prasmę ir yra viduramžių estetikų idealas. Ši prasmė pasiekama ekstazės, dvasinio prašviesėjimo būsenoje, kai sąmonė „prasiveržia į autentišką tiesos suvokimo plotmę. Analizuodami ankstyvųjų Bažnyčios tėvų ir žymiausių viduramžių estetikos atstovų veikalus, nesunkiai rasime daugybę fragmentų, įvaizdžių, pasakojančių apie biblinių herojų dvasingumą, vidinės dvasios būsenos grožį, formų, spalvų, šviesos spindesį. Itin raiškių estetinės pasaulio esmės apmąstymo elementų aptinkame nuostabiuose *Giesmių giesmės* tekstuose. Šis pasaulietinių meilės ir vestuvių giesmių rinkinys, įtrauktas į Senojo Testamento kanoną, nuolatos atgaivindavo viduramžių estetikos jausminius motyvus.

Gera suvokdami jausminio gyvenimo žavesį ir laikydami jį nuodėmingu, ankstyvosios krikščionybės teoretikai siekė apriboti jausminių motyvų galią. Stiprėjant hierarchizuotai katalikų Bažnyčios struktūrai ir formuojantis vientisam kanonizuotam mokymui, bibliniams tekstams būdingas jausminis, metaforinis krikščionybės idealų traktavimas buvo pervedamas į graikų filosofinių bei estetinių kategorijų kalbą, kuri buvo papildoma specifiškai krikščioniškais sąvokomis. Šiame etape svarbų vaidmenį vaidino ankstyvosios patristikos, vadinamųjų „Bažnyčios tėvų“ mokymas, siekiantis monopolizuoti visas intelektualinės veiklos sritis. Tai šio periodo estetikai suteikia ryškiai religinį atspalvį. Ilgainiui sakralinių tekstų prasmę įgauna ir žymiausių ankstyvosios krikščionybės apologetų veikalai, kurie kartu su Biblija sudaro tą teorinį pagrindą, kuriuo operuoja viduramžių estetika. Apologetų estetika dar labiau sustiprina viduramžių orientaciją į nepasiekiamo žmogui absoliutaus transcendentinio grožio idealą.

Poslinkiai estetinėje sąmonėje atsispindi ir ankstyvosios krikščionybės mene, ypač katakombų tapyboje, kurioje labai ryškus transcendentalumas, išgrynintas dvasingumas, polinkis į simbolinį ir alegorinį mąstymą. Ne taip kaip Antikos mene, linkusiam į žemišką juslingumą ir vaizduojamųjų objektų humanizavimą, ankstyvosios krikščionybės katakombų tapyboje netgi tada, kai „vaizduojami istoriniai įvykiai ir asmenys, jie tėra simboliai, kurių paskirties neatsveria turinys, pavaizduotas kūriniuose, kadangi simboliai turi perteikti žiūrovui „naujojo tikėjimo paslaptis ir tiesas“ (Dvořák, 1934, p. 54).

Taigi jau ankstyvojoje krikščionybės tapyboje susiduria dvi skirtingos estetišio pasaulio suvokimo sistemos. Kadangi senovės graikų erdvinei mąstysenai būdingi objektyvūs realistiniai vaizdiniai priešinosi „anapusinės“ prasmės išraiškai, jų galia ir įtakos sfera

pamažu apribojama, vėliau jie išstumiami iš ankstyvosios krikščioniškosios tapybos, linkstančios tikrovės formas dematerializuoti. „Meno kūrinio prasmė ir tikslas, – nurodo M. Dvořákas, – visiškai pasikeičia tam, kad išreikštų kitokią abstraktų išmąstomąjį turinį“ (Dvořák, 1934, p. 55), kuris reikalauja jau visai kitokios alegorinės meninės išraiškos. Taigi krikščioniškosios meninės kultūros ištakose, t.y. katakombų tapyboje, formuojasi estetiniai principai, kurie orientuojami į meno priklausomybę nuo konkrečių ir transcendentinį pasaulį nukreiptų teologinių nuostatų. „Šventasis menas, – rašo J. Maritain’as, – yra absoliučiai priklausomas nuo teologinės išminties. Tuose ženkluose, kuriuos jis pateikia, atsiskleidžia kažkas, kas peržengia mūsų žmogiškąjį meną – pati dieviškoji Tiesa, šviesos lobynai, išpirkti mums Kristaus krauju“ (Maritain, 1947, p. 145).

Po fundamentalių A. Harnacko tyrinėjimų, kruopščiai analizuojant ankstyvosios krikščionybės literatūrinius šaltinius, ankstyvųjų viduramžių estetika dažniausiai traktuojama kaip iš Senojo Testamento išplaukiančių bibliinių–judėjiškųjų ir graikų pasaulyje susiformavusių mąstymo bei grožio suvokimo principų sintezė. Iš tiesų krikščioniškos estetikos ištakose susiduria du skirtingose kultūrinėse tradicijose išsikristalizavę pasaulėžiūriniai modeliai: 1) graikiškasis erdvinis, kurio esmė – statiškas, ontologinis, žmogų supančio pasaulio suvokimas ir 2) senovės žydams būdingas laikinis psichologinis individualios būties „įtraukimo“ į dinamišką istorijos srautą suvokimas. Pirmasis indėlis sąlygoja erdvinį graikų meno pobūdį, aiškiai dominuojant plastiniams menams, o štai, judėjiškajai tradicijai būdingas dinamiškas procesinis tikrovės suvokimas, nuvertinantis bet kokių statiškų struktūrų reikšmę ir aukštinantis sąmonės dinamizmą, psichologinius tiesos ieškojimus, vidinius išgyvenimus. Iš čia kyla senovės žydams kaip, beje, ir konfucianistinei kinų tradicijai, būdingas knyginės kultūros kultas.

Fundamentalios trijų tomų *Viduramžių estetikos istorijos* autorius, flamandų medievistas E. De Bruyne’as atkreipia dėmesį į neįtikėtinas sąsajas „paralelizmą“ tarp daugelio hebrajiškų estetinių idėjų ir plačiai žinomų graikų koncepcijų, kurias ir mėgina harmonizuoti viduramžių estetika. „Filosofinė viduramžių simbolizmo ištaka, – rašo jis, – neabejotinai buvo neoplatonizmas, kuris išsirutuliojo iš dieviškojo Platono. Platoniškoji estetika jungė savyje skaičiaus, šviesos ir simbolio estetiką“ (De Bruyne, 1947, p. 12). Nors skaičiaus estetika senovės žydams taip pat yra svarbi, tačiau jų požiūriu itin reikšmingas vaidmuo tenka šviesos ir simbolio estetikai. Kita vertus, Platono ir neoplatonikų požiūriai yra labai artimi senovės žydų pasaulio suvokimui, kuris taip pat gražus, kadangi yra dieviškojo grožio atspindys. Neoplatonizmas paliko ryškų pėdsaką tuometinės estetinės minties raidoje, kadangi subtiliai pritaikė graikų mąstymo kategorijas naujai vidinio pasaulio patirties išraiškai. Kita vertus, jis sušvelnino graikiškojo ir biblinio pasaulio suvokimo skirtingumą ir priartėjo prie senovės žydų estetinių tradicijų.

## Augustinas ir Boecijus

IV a. pabaigoje iki tol vyravusią neoplatonizmo estetiką keičia lotyniškoji Bažnyčios tėvų (Jeronimas, Ambrosijus, Augustinas) estetika, kurios šalininkai, veikiant antikinei kultūros, filosofijos ir meno tradicijoms, siekia sintezuoti antikinės ir krikščioniškosios kultūros elementus ir šios sintezės dėka suformuoti vientisos estetikos kontūrus. Įtakingiausiai šios orientacijos ir ankstyvųjų viduramžių estetikos atstovais tapo lotynakalbis Augustinas ir graikakalbis Pseudodionisijus Areopagitas. Knygos *Estetika viduramžiais* autorius W. Perpeetas, pagrindinį Augustino ir Pseudodionisijaus Areopagito nuopelną išvelgia tą, kad jie „perkelia grožio esmės tyrinėjimą į transcendentinę sritį ir kartu atveria beveik tūkstantmetį aprėpiančios viduramžių estetikos epochą“ (Perpeet, 1977, p. 25).

Augustino (354–430) estetine doktrina iš jo amžininkų išsiskiria idėjų gausumu, pasaulėžiūros vientisumu ir mąstysenos universalumu. Besiformuodama dviejų epochų lūžyje, kai senasis antikinis pasaulis jau išgyveno agoniją, o naujasis, viduramžių, dar tik skleidėsi, ji neišvengiamai atspindėjo savo epochos dramatiškumą.

Augustinas gimė šiuolaikinio Alžyro teritorijoje, mokėsi Tegaste, Medavroje ir Kartage-noje. Jo kelias į krikščionybę buvo ilgas ir sudėtingas. Jaunystėje jis studijavo graikų filosofiją, žavėjosi manicheizmo idėjomis ir tapo aistringų jų propaguotoju. Dualistinis manichėjų mokymas apie pasaulį ir žmogaus gyvenimą, kaip nuolatinę dviejų priešingų pradų „gėrio“ ir „blogio“ kovos areną, paliko ryškius pėdsakus Augustino pasaulėžiūroje. Jo dvasinėje evoliucijoje pastebimas nuolatinis asmeninės tiesos ieškojimas, nuoseklus aukštesnių idėjų paneigimas. Jau būdamas subrendęs, po dramatiškų dvasinių ieškojimų Augustinas tampa krikščioniu, o paskutiniai gyvenimo dešimtmečiai – vienu autoritetingiausių ir įtakingiausių vyskupų. Jau ankstyviausiuose savo krikščioniškojo periodo veikaluose Augustinas ypač dėmesį kreipia į krikščionišką sakralinių tekstų interpretaciją. Siekdamas apvalyti Šventojo Rašto interpretacijas nuo tiesmukų aiškinimų, jis skelbia, kad, norint autentiškai jį suprasti, būtina gerai išmanyti geografijos, istorijos, gamtos ir humanitarinius mokslus. Biblijos kanone jis išskiria tris pagrindines prasmes: tiesioginę, alegorinę ir ezoterinę (slaptąją), kaip arčiausią dieviškajai tiesai ir absoliučiam grožiui pažinti prasmę. Giliausia tiesa ir aukščiausias grožis, Augustino nuomone, yra perduodamas ne žodžiais, o sunkiai nusakomu asmeniniu, tiesioginiu būdu iš širdies į širdį. Ši principinio giliausios tiesos ir aukščiausio grožio neišsakomumo idėja artima Rytų Azijos tautų estetikoje (daoizmas, čan, dzen) plėtojamoms idėjoms.

Skirtingai nuo daugelio ankstyvesnės lotyniškosios patristikos, ypač Tertuliano tradicijos, Augustinas jau nuosekliai pereina nuo konfrontacijos su antikine kultūra, estetika, menu prie jų asimiliavimo, pritaikymo aktualiems krikščionybės reikalavimams. Jis formuoja kokybiškai naujo universalizmo pamatus. Pagrindinis jo įkvėpimo šaltinis –



neoplatonizmas (Plotinas, Porfirijus), Platono, Aristotelio, stoikų ir kinikų idėjos. Krištiškai apmąstydamas neoplatonikų idėjas, Augustinas siekia platoniškojo transcendentalizmo, aristoteliškojo teizmo ir romėniškosios estetikos sintezės. Pagrindiniais mąstysenos bruožais jis daug artimesnis romėniškajai kinikų ir stoikų moralistinei tradicijai ei ontologinei graikiškojo neoplatonizmo orientacijai. Tuo Augustino estetika labiausiai skiriasi nuo rytinėje Romos imperijos dalyje besiformuojančios viduramžių estetikos, kuri orientavosi į graikų estetikos tradicijas. Netgi platonizmo idėjas Augustinas perima iš lotyniškosios literatūros: Cicerono, Apulėjaus, Kipriono, Livijaus, Plinijaus. Lotyniškosios tradicijos vyravimas Augustino veikaluose turėjo lemiamos



Šv. Augustinas. Manuskripto iliustracija. XII a.

įtakos vėlesnei viduramžių estetikai, kuri pasižymėjo šiai tradicijai būdingu polinkiu į subjektyvumą, moralizavimą, abstrakčius loginius išprotavimus, psichologinę refleksiją. Palyginti su kitais įtakingiausiais ankstyvųjų viduramžių estetikais Augustino veikaluose mažiau jaučiama judaizmo įtaka. „Augustinas, – rašo subtilius Augustino estetikos žinovas K. Svoboda, – beveik nieko neperėmė iš judėjiškų idėjų, išskyrus galbūt tuos atvejus, kai jis identifikavo Platono idėjas su Dievu, kai Dievą traktavo kaip visų grožio formų kūrėją, kai aukštino alegoriją ir nepasitikėjo teatru bei klasikiniiais menais“ (Svoboda, 1933, p. 199).

Norint suvokti savitas Augustino estetines pažiūras, būtina aiškintis jo požiūrį į „Dievo“ ir „dvasios“ idėjas. Tas aukščiausio grožio buveinės funkcijas, kurias Platonas ir neoplatonikai suteikia „idėjai“, jis perduoda Dievui, todėl grožis, su kuriuo susiduriame mus supančiame fenomenaliame pasaulyje, aiškinamas kaip „aukščiausiojo dieviškojo grožio atspindys“. Negyviems daiktams jo poveikis yra silpnesnis, augalams – ryškesnis, o gyvos esybės apjungia dar stipresnį dieviškojo grožio atspindį. Vadinasi, kuo aukštesnė dvasinės organizacijos forma, tuo ji imlesnė dieviškajam grožiui ir tobulumui. Šios teorijos pasekmės viduramžių estetikai yra labai svarbios, kadangi po Augustino visos žemiškojo grožio formos traktuojamos kaip aukščiausio transcendentinio grožio atspindys. Grožį Augustinas, kaip ir daugelis Antikos ir viduramžių estetikos atstovų, ne visą laik sieja su menu.

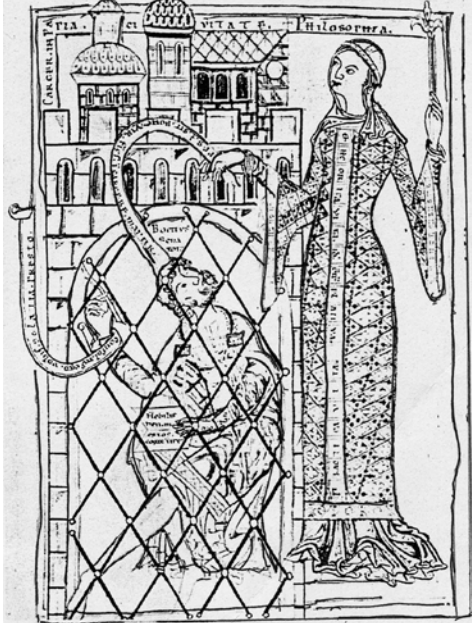
Dievą Augustinas traktuoja kaip aukščiausią menininko – kūrėjo prototipą, kuris, iškilęs viršum pasaulio, formuoja visas mus supančias grožio (*pulchrum*) formas. Būdamas visų grožio formų išeities taškas, Dievas įkūnija absoliutų grožį savyje, kurio spindesys skleidžiasi visuose daiktuose ir reiškiniuose. Vadinasi, netgi paprasti mus supantys daiktai gražūs, kadangi jie susiję su transcendentiniame pasaulyje esančia grožio pirmaprade idėja, o grožio nebuvimas – tai pirmiausia formos, sudėtinių dalių harmonijos nebuvimas, – Augustinas nuolatos pabrėžia grožio fenomeno reliatyvumą. „Grožis, – rašo jis, – yra gvildenamas ir pažįstamas pats savyje; jam priešingas gėdingumas ir bjaurumas“ (*Estetikos istorija*, 1962, t. 1, p. 266). Pabrėždamas vidinį grožio ir bjaurumo sąryšingumą, Augustinas aiškina, kad tikslingai Dievo sukurtame pasaulyje absoliutaus bjaurumo nėra, yra tik daiktai, gyvi padarai, reiškiniai, kurie, lyginant su kitais, tobulais, tiesiog stokoja vidinės formos organizacijos. Vadinasi, bjaurumas čia dialektiškai aiškinamas tik kaip reliatyvus netobulumas ar formos tobulumo trūkumas.

Krikščioniškojo periodo Augustino estetinėje teorijoje išlieka daug jo pagoniškojo dvasinės evoliucijos etapo pėdsakų. Kitaip negu ankstyvieji krikščionybės apologetai, jis aiškina grožį kaip jausminės žmogiškosios patirties fenomeną. Traktate „Apie tai, kas priimtina ir gražu“ jis grožį sieja su potraukiu maloniai išvaizdai, su meile viskam, kas „vientisa“, „harmoninga“, kas atitinka suvokiančiojo dvasios būseną. „Kas gi yra grožis? – klausia „Išpažintyje“ Augustinas, – Ir kas yra gražumas? Kuo mus traukia mums patinkantys daiktai, kas sieja mus su jais? Nepasižymėdami gražumu (*decus*) ir dailumu (*specus*), jie niekaip negalėtų mūsų traukti prie savęs“ (*Ten pat*, p. 265). Pasaulis yra Dievo kūrinys, spinduliuojantis dieviškąjį grožį kiekviena savo daugialypės būties forma. Šio grožio apraiškas Augustinas regi visuose mus supančiuose daiktuose, augaluose, gyvūnuose, žmogaus kūrinuose. Tačiau tam, kad suvoktum šį grožį, pasak Augustino, būtinas išlavintas skonis ir supratimas, jog tai, kas gražu, yra gera. Taigi Augustinas savo estetikoje išpažįsta antikinį kalokogatijos principą. Grožį jis sieja su tobulumu, vientisumu ir spalva. Traktate „Apie dieviškąjį miestą“ jis (Cicerono įtaka) rašo, kad „bet koks kūno grožis yra jo sudėtinių dalių atitinkamumas (*partium congruentia*) kartu su tam tikru spalvos malonumu“ (*Ten pat*, p. 276). Vadinasi, grožį Augustinas sieja su tobulumu, vientisumu ir kiekvieno konkretaus objekto sudėtinių dalių formaliąja harmonija. Iš čia kyla išskirtinė „vienybės“ sąvokos svarba apibūdinant grožį. Laiške Celestijui Augustinas rašo, kad „bet kokio grožio forma – vienybė“ (*Ten pat*, p. 266). Kiekvieno gražaus objekto bemaž matematinis sudėtinių dalių „vieningumas“ Augustinui tampa vienu svarbiausių tobulumo ir grožio kriterijų. Šis kriterijus grindžiamas platoniskąja ir pitagoriškąja formalios skaičių, piramidžių geometrinių struktūrų ir formų harmonijos samprata. Toks požiūris būdingas ir daugeliui vėlesnių viduramžių estetikos atstovų – Albertui Didžiajam, Bonaventurai, Hugo Sen Viktoriečiui.

Augustinas, puikiai suvokdamas juslinio grožio žavumą, jo kerinčią galią, vėlesniuose veikaluose vis labiau kovoja su šia „velnio pagunda“, aukština dvasinio grožio reikšmingumą, introspekcijos, įsigilino į žmogaus vidinį pasaulį svarbą, plėtoja neoplatonikų idėjas apie kūniškojo grožio „menkavertiškumą“. Laiške Nebridijui jis mąsto: „Iš ko mes susidedame? Už ką aukštiname kūną? Aš nematau nieko kito, išskyrus grožį. Kas tai yra kūniškas grožis? Sudėtinių dalių atitikimas maloniai spalvai. Kur ši forma geresnė – ten, kur ji teisinga, ar ten, kur ji neteisinga? Taigi, kur ji yra teisinga? Dvasioje. Vadinasi, dvasią reikia mylėti labiau nei kūną. Tačiau kokioje dvasios dalyje yra ši tiesa? Prote ir intelektualė. Kas jam prieštarauja? Pojūčiai. Vadinasi, reikia visomis dvasios galiomis priešintis pojūčiams? Taip. Tačiau, ką reikia daryti, kai jusliniai daiktai reikia mums perdėm daug malonumo? Reikia, kad jie neteiktų jo. Kaip tai galima pasiekti? Įpročiais, padedančiais atsikratyti jų, ir siekimu aukštesnio. Kas jeigu miršta dvasia? Tuomet miršta tiesa“ (*Ten pat*, p. 276). Vadinasi, Augustinas teigia besąlygišką dvasinio grožio realybės prioritetą. Dvasia yra Dievo skurta substancija, ji kartu yra dieviškosios realybės dalis. Iš čia kyla jos nematerialumas. Tarp transcendentalaus nekintamo Dievo ir nepatvarios, nuolat besikeičiančios žmogiškosios prigimties driekiasi ištisa praraja. Nors suvokti dieviškąjį pradą protu, pasak Augustino, yra didi palaima, tačiau dėl kokybiškai kitos jo prigimties, nematerialumo, absoliučiai suprasti neįmanoma. Todėl racionalaus Dievo esmės pažinimas gali būti tik dalinis, kadangi jis įmanomas tik siekiant save pažinti. Čia, kaip matome, Augustinas maksimaliai interiorizuoja religinį jausmą, kartu ir grožio suvokimą, kadangi Dievo jis ieško žmogiškosios sielos viduje. Todėl protas, mėgindamas pažinti dieviškąją prigimtį ir aukščiausią grožį, pirmiausia turi nueiti sudėtingą savęs pažinimo kelią.

Augustino veikaluose susiduriame su plačiąja antikine meno samprata, kurios pagrindinis požymis yra sugebėjimas tikslingai kurti. Toks „ars“ (meno) termino suvokimas aprėpia ne tik amatus, bet ir aritmetiką, logiką, astronomiją ir daugelį kitų mokslų, kuriuose buvo išvelgiamas sugebėjimas kurti pagal tam tikras taisykles. Augustino meno teorijoje ryškūs daugelio Antikos mąstytojų Sokrato, Platono, Aristotelio, Plotino, Cicerono, Posidonijaus idėjų pėdsakai. Plėtodamas Posidonijaus mokymą Augustinas skirsto menus į tris pagrindines grupes: 1) amatus, 2) menus, teikiančius malonumą akiai ir klausai, ir pagaliau 3) menus, glaudžiai susijusius su doros principais. Meno prigimtį jis pirmiausia sieja su žinojimu ir išmintimi, padedančiais priartėti prie tiesos pažinimo ir dvasinio apsisvalymo, o pagrindiniu specifiniu meno bruožu skelbia tikslingą kūrybą, kuri kartoja gamtos formas, orientuojasi į sąmoningą grožio kūrimą.

Augustino veikaluose kristalizuojasi menų sistemos, tiksliau – jų subordinacijos, koncepcija, kurioje aukščiausiu menu skelbiama muzika. Šio muzikos iškėlimo kriterijumi tampa tai, kad ji remiasi griežtais muzikinių intervalų dėsningumais bei proporcijų jausmu.



Boecijus kalėjime. Manuskripto iliustracija. X a.

Toliau yra architektūra su jai būdingu formų tikslingumu ir aiškiu matematinį formų struktūravimu. Kita pakopa – tapyba ir skulptūra, kadangi šiuose menuose svarbus proporcijų ir ritmo vaidmuo. Žemiausia vieta šioje hierarchinėje koncepcijoje skiriama poezijai ir teatrui. Augustino kritika labiausiai nukreipta prieš teatro meną, kuriame jis išvelgia pasidavimą „žemų“ ir „nuodėmingų“ aistrų stichijai, polinkių į veidmainiavimą ir melagingus sumanymus propagavimą, grožio ieškojimą anapus tikrojo dieviškojo pasaulio. Jis, kaip ir Platonas bei Tertulianas, kalba apie poezijai ir teatrui būtiną cenzūrą. Kita vertus, skirtingai negu Tertulianas, jis apsiriboja teze, kad poezija yra „amžinas apgavikas“, o skiria didelį dėmesį menininko vaizduotei. Pastarojoje jis išvelgia svarbų kūrybišką vaizdinių atkūrimo mechanizmą,

kurio prigimtį sieja su sapnais, haliucinacijomis ir regėjimais.

Taigi Augustino, žymiausio ankstyvųjų viduramžių estetikos atstovo, veikaluose formuluojama daugelis fundamentalių viduramžių estetikos ir meno teorijos postulatų. Jo suformuluoti požiūriai tarsi tampa savotišku orientyru, kanoniška tradicija visai vėlesnei viduramžių estetikai. Augustino idėjas perėmė ir toliau plėtojo kitų kartų enciklopedinės orientacijos mąstytojai, pozityvūs žinių rinkėjai ir sistemintojai, iš kurių reikšmingiausi buvo Boecijus ir Kasiodoras, jomis rėmėsi ir savitai jas pakeitė žymiausi vėlyvųjų viduramžių scholastinės estetikos atstovai Sugerijus Bonaventura, Tomas Akviniėtis, Urlichas Strasburgietis. Artimiausių Augustino sekėjų darbuose dar labiau išryškėja Vakarų ir Rytų (bizantiškas) estetikos tradicijų išsiskyrimas.

Nemenką poveikį viduramžių estetinės minties raidai turėjo V amžiuje parašyti keturi Pseudodionisijaus Areopagito traktatai: *Apie dieviškuosius vardus*, *Slėpingoji teologija* ir kt., kurie ilgą laiką buvo priskiriami I a. gyvenusiam pirmajam Atėnų vyskupui Dionisijui Areopagitui. Šiuose veikaluose iš Platono *Puotos*, Plotino ir Proklo veikalų perimtos idėjos nuosekliai pritaikomos naujai krikščioniškai viduramžių estetikai pagrįsti. Mus supančiame materialiam pasaulyje egzistuojančio grožio ir meno formas jis aiškina kaip dangiškame pasaulyje egzistuojančio dieviškojo grožio atspindį. Areopagetikų autoriui,

ryžtingai atskyrusiam dangiškąjį absoliutų grožį nuo juslinio, žemiško, reliatyvaus, kintančio, Dievas yra giluminė visų grožio formų ištaka. Dievą jis aiškina kaip „transcendentalų transcendentalumą“, amžiną tikrojo grožio, būties, šviesos šaltinį, iš kurio nuolatos sklinda šviesa. Taigi grožis čia aiškinamas kaip „šviesos“, „švytėjimo“ ar „spindesio“ (*resplendentia*) pasireiškimas. Pseudodionisijus taip pat iškelia svarbią viduramžių estetikai grožio „emanacijos“ idėją. „dievas ir visame kame, ir niekur“, kadangi jis yra ne regima šviesa, o giluminė jos priežastis. Šviesa ir grožis ir jų nuolatinis spindesys čia suvokiamas kaip koks pirmapradis būties atspindys, kuris visiems mus supančio pasaulio daiktams ir reiškiniams suteikia konkrečią formą bei sudėtinių dalių santykius. Grožį Pseudodionisijus atskiria nuo gražumo. Pirmasis įkūniją visuotinumą principą, kadangi atspindi būties harmoniją, antrasis esąs dalinis, reliatyvus. Grožis čia glaudžiai siejamas su meilės jausmu, tiksliau – antikine eroso samprata, kadangi jis pažįstamas ne protu, o yra meilės objektas.

Svarbų vaidmenį verčiant, sisteminant, saugojant ir perduodant antikinės estetikos palikimą barbariškos Vakarų Europos gyventojams suvaidino Boecijus (480–524). Nepaisant glaudaus dvasinio ryšio su antikine kultūra, jis savo mąstysena, aktyvia vertėjo, kompiliatoriaus, senųjų tekstų komentatoriaus veikla yra daug artimesnis viduramžių eruditams nei Antikos mąstytojams. Anksti išgarsėjęs sugebėjimais, šis Romos patricijų palikuonis greit iškilo ostgotų karaliaus Teodoriko Didžiojo rūmuose, kur užėmė svarbius valstybinius postus. Boecijus siekė išversti į lotynų kalbą visu Aristotelio, Platono, kai kuriuos Nikomacho, Euklido, Ptolomėjaus ir kitų graikų mąstytojų veikalus. Ši jo šviečiamoji veikla nutrūko, kai buvo apkaltintas sąmokslu ir 524 m. už tai karaliaus Teodoriko Didžiojo įsakymu jam buvo įvykdyta mirties bausmė.

Boecijus, pasižymintis ypatinga humanitarine erudicija, parašė 17 traktatų, kuriuose svarbus vaidmuo skirtas estetikos problemoms. Jo estetines pažiūras veikė neoplatonizmo ir pitagoriečių muzikinė teorija. Boecijaus veikaluose galutinai įtvirtinama vadinamųjų „septynių laisvųjų menų“ sistema, prie anksčiau išsikristalizavusio *triviumo* (gramatika, retorika, dialektika) prijungus „kvadrumą“ (aritmetiką, geometriją, astronomiją, muziką). Šioje „laisvųjų menų“ hierarchijoje Boecijus garbingiausią vietą skiria muzikai, tačiau ne meniniams, o teoriniams, pasaulėžiūriniais, jos aspektams. Todėl stipriausią poveikį viduramžių estetinės minties istorijai turėjo jo muzikinės estetikos idėjos, ypač traktatas *Apie muziką*, kuriame kritiškai apmąstomos, komentuojamos antikinės muzikos teorijos. Boecijus, kaip ir Platonas bei Konfucijus, pabrėžia giluminį muzikos ryšį su kiekvienos valstybės pobūdžiu, aukština jos kasandriškąją, auklėjamąją ir terapines funkcijas. Kiekvieno žmogaus dvasios būseną jis tiesiogiai sieja su tam tikrų harmoningų moduliacijų visuma. Iš čia išplaukia jo įsitikinimas, kad konkrečiais muzikiniais garsais, jų sąskambiais galima veikti žmonių psichiką, jausmus, veiklos pobūdį.

Boecijus išskyrė tris muzikos rūšis: „Pirmoji – tai pasaulinė (*mundana*) muzika, antroji – žmogiška (*humana*), trečioji remiasi vienokiais ar kitokiais muzikos instrumentais (*instrumentalis*)“ (*Ten pat*, p. 252). Svarbiausia jis laikė pasaulinę muziką, kuri neretai mūsų negirdimais garsais įprasmina pasaulinės harmonijos idėją.

Boecijus taip pat subtiliai gvildena estetinio suvokimo problemas, emocinių ir intelektualinių pradų reikšmę meno suvokimui. Šią problemą sprendžia iš, jis užima racionalizmo poziciją. „Harmonijos jausmas (*armonica facultas*), – rašo Boecijus, – tai sugebėjimas jutimo organais ir protu vertinti aukštų ir žemų garsų skirtumus. Pojūčiai ir protas – tai tarsi harmonijos jausmo instrumentai: pojūčiai tik miglotai ir apytikriai fiksuoja daiktuose tai, kas yra šis suvokiamas daiktas tada, kai protas sprendžia apie visumą ir prasiskverbia iki skirtybių gelmės. Taigi pojūčiai apčiuopia tik kažką neapibrėžtą ir artimą tiesai, o visumos suvokimą jie gauna iš proto“ (*Ten pat*, p. 256). Šis besąlygiškas proto prioriteto teigimas Boecijaus veikaluose siejasi su kitu svarbiu jo muzikinės estetikos aspektu – teorinio muzikos pažinimu ir jos subtilybių suvokimu, taigi tam jis ir teikia pirmenybę, o ne praktiniam muzikavimui. Teorinis meno pažinimas, jo techninių subtilybių „žinojimas“ čia traktuojamas kaip dvasios, o praktinis muzikavimas – kaip kūno vaisius. Toks estetinės kontempliacijos, abstraktaus teorinio mąstymo iškėlimas virš konkrečios meninės praktikos apskritai yra būdingas viduramžių estetikai, ypač vėlyvajam scholastiniam jos raidos etapui.

Taigi ankstyvųjų krikščionybės apologetų, ir ypač Augustino ir Pseudodionisijaus veikaluose, teoriškai pagrindžiami pamatiniai viduramžių estetikos principai, kurių esmė – teologinis Platono, neoplatonikų, pitagoriečių ir hebrajų estetinių idėjų traktavimas. Jie reabilituoja stoikų ir ankstyvųjų krikščionybės apologetų pasmerktą grožio problemą, kuri projektuojama į transcendentinį platoniskųjų idėjų pasaulį, išplėtoja mokymus apie grožio spindesį ir emanaciją iš dieviškojo šaltinio, formuoja grožio esmės suvokimo problemą. Ankstyvųjų viduramžių teoretikai daug nuveikia kūrybiškai transformuodami antikinės ir hebrajiškosios estetikos palikimą, pritaikydami jį naujiems viduramžių krikščioniškosios estetikos reikalavimams.

## Romaniškoji estetika ir menas

VIII–X amžiaus viduramžių estetika įžengia į kokybiškai naują raidos fazę. Pakliuvus pagrindiniams helinistinės civilizacijos centrams rytinėje ir pietinėje buvusios Romos imperijos dalyse į Bizantijos ir arabų kalifato įtakos sferą, vis svarbesnis vaidmuo brandžių ir vėlyvųjų viduramžių estetikoje tenka Vakarų Europai, t. y. galų, frankų, burgundų, normanų, germanų, saksų, keltų ir kitų genčių apgyventiems kraštams.

Jau po paskutinio Romos imperatoriaus žlugimo 476 m., kai germanų karvedys Odoakras nušalina mažametį imperatorių Romulą ir išsiunčia imperinės valdžios atributus į Konstantinopolį, faktiškai panaikindamas merdinčią ir nuniokotą imperiją, Vakarų Europoje pamažu prasideda barbariškų genčių kultūros susilieėjimas su antikinės ir krikščioniškosios kultūros elementais. Netgi politinės valdžios perėjimas į barbarų pasaulį vyko palaipsniui, išsaugojant daugelį buvusios imperijos atributų. Labai svarbus vaidmuo evoliucionuojant iš barbarystės į krikščioniškos civilizacijos formavimą tenka šiuolaikinės Prancūzijos teritorijoje įsigalėjusiai Karolingų dinastijai, ypač Karoliui Didžiajam ir jo palikuonims, kurie ne tik tampa antrąja dieviškąja instancija tarp žemės valdovų ir dangaus viešpatijos (netgi popiežius lenkėsi prieš Karolį Didįjį), tačiau ir pradeda telkti į savo svitas žymiausius mokslininkus filosofus, menininkus, rūpintis kultūros ir švietimo plėtojimu.

Taigi apie VIII–X a. dabartinės Prancūzijos teritorijoje pradeda formotis Vakarų Europos lotyniškos krikščioniškos kultūros ir estetinės minties užuomazgos, kurios nuosekliai tęsia anktyvųjų viduramžių tradiciją. „Estetinės katalikiškos valdžios misijos istorijoje lemiamas posūkis, – rašo J. Duby, – įvyksta VIII amžiaus viduryje. Tuomet galingiausias Vakarų valdovas frankų karalius, savo rankose sutelkęs beveik visą lotyniškąją krikščioniją, pašventindamas kaip ir Šiaurės Ispanijos karaliukai. Tai reiškia, kad jis nėra skolingas už malones savo mitinei giminystei su pagoniškojo panteono jėgomis. Jis jų semiasi tiesiai iš Biblijos, Dievo per sakramentą. <...> Šis ceremonialas įteisino dinastines struktūras ir į dvasininkų, pašventintų kaip ir jis, tarpą. *Rex et sacerdos*, jis gavo žiedą ir skeptrą, ganytojo misijos insignacijas“ (Duby, 1976, p. 22).

Karolingų dinastijos valdovų karūnacija ir jų įvedimas į bažnytinės hierarchijos aukštumas simbolizavo naują pasaulietinės ir dvasinės valdžios viduramžių kultūroje jungimosi etapą. Ryškiausiai šios sąjungos simboliais tampa atgimusi Vakaruose garsiausio Karolingų dinastijos atstovo Karolio Didžiojo imperija ir vėliau ją pakeitusi Šventosios Romos imperija. Valdovų karūnacijos aktai įgauna vis ryškesnę estetinį pobūdį, kadangi siejasi su iškilminga liturgija ir ištaigingu meniniu dekoru, pabrėžiančiu Dievo įpėdinių galią žemėje. Kadangi didysis menas buvo susijęs su liturgija, karalius ne tik atsiduria bažnytinio ceremonialo centre, bet ir prie visų didžiųjų meninių užmojų ištakų.

Valdant Karolingų dinastijai, Vakaruose sparčiai kuriasi vienuolynų sistema, kuri pradeda vaidinti svarbų vaidmenį kultūros, švietimo ir estetinės minties raidoje. Būtent šiuose religinės ir dvasinės kultūros židiniuose pradeda formotis lotyniškoji rankraštinė „knyginė civilizacija“, kurios įtaka tolesnei Vakarų Europos kultūros raidai buvo milžiniška. „Visuma to, ką mes vadiname Karolingų civilizacija, – rašo E. de Bruyne, – pirmiausia liudija apie glaudžius ryšius, susiklosčiusius tarp stambiausių kultūros centru, kuriuose pastebimas susirūpinimas bibliotekų steigimu, taip pat aistra seniems manuskriptams,

Bažnyčios tėvų raštams, klasikiniams autoriams, knygų rašymui ir kompendiumų rinkiniams“ (De Bruyne, 1946, t. 1, p. 166).

Vienuolynų kultūros rėmuose vyko laipsniškas antikinės, Bizantinės, islamo ir Rytų civilizacijų sukauptų dvasinių vertybių integravimas į lotyniškąją kultūrą. Ryškiausias šios epochos mąstytojas airis Johnas Scotas Eriugena, arba Johannesas Scotas Erigena (810–apie 877) išverčia iš graikų į lotynų kalbą Pseudodionisijaus Aeropagito veikalus ir nuo šiol Vakaruose prasideda Bizantijos estetinės minties įtaka, kuri itin išryškėja scholastinės estetikos klestėjimo periodu XIII amžiuje. Iki vienuolynų kultūros iškilimo Vakarų Europos kultūra, palyginti su to periodo didžiosiomis Rytų civilizacijomis, buvo tik užuomazgoje.

Skirtingai negu arabų musulmoniškoje civilizacijoje ir ypač Tang ir Sung epochos Kinijoje, kur buvo aukštas meno, knyginės kultūros lygis, platus elito ir menininkų sluoksnis, Vakarų Europoje, pasak G. Duby, kiekvienoje kartoje švietimu naudojosi po kelis šimtus, galbūt po kelis tūkstančius, o aukštesnį išsilavinimą gaudavo tik kelios dešimtys privilegijuotų po visą Europą išsibarsčiusių, milžiniškų atstumų atskirtų, tačiau vis dėlto pažįstamų vienas kitą ir rankraščiais pasikeičiančių žmonių. Mokykla – tai jie patys, keletas knygų, parašytų jų pačių arba pasiskolintų iš draugų, o aplink – visai nedidelis būrelis klausytojų, įvairaus amžiaus vyrų, apkeliavusių pasaulį, kad kelias akimirkas pabūtų šalia savo mokytojų ir pasiklausytų jų minčių“ (Duby, 1976, p. 32).

Du įtakingesni medievistai E. Panofsky ir G. Duby, gvildendami specifinius brandžiųjų viduramžių kultūros, estetikos ir meno bruožus, pagrindinį dėmesį koncentruoja į rekonstravimą to sociokultūrinio idėjų komplekso ir „humanitarinės atmosferos“, kurioje formuojasi pagrindinių šio laikmečio estetinių idealų visuma. Ne taip kaip Panofsky, kuris, siedamas meno kūrinių analizę su naujaisiais humanitarinių mokslų laimėjimais, pagrindinį dėmesį sutelkia į tipologinių ryšių tarp scholastinės filosofijos, estetikos ir gotikinės architektūros tyrinėjimą, visuotinai pripažintas šiuolaikinės medievistikos metras G. Duby savo garsiosiose knygose *Katedrų epocha: menas ir visuomenė 980–1420 m.* ir *Šventasis Bernardas: cistercų menas* nuosekliai rekonstruoja pagrindinius brandžiųjų ir vėlyvųjų viduramžių estetinės iniciatyvos etapus. Todėl jo veikaluose ši epocha skyla į tris savarankiškus etapus: 1) romaniškoji epocha, susijusi su vienuolynų kultūros iškilimu (980–1130). 2) gotikinė katedrų epocha (1130–1280) ir, pagaliau, 3) rūmų kultūros (1280–1420) vyravimo laikotarpis.

Pirmasis etapas siejasi su laipsnišku kūrybinės iniciatyvos perėjimu iš Karolingų dinastijos monarchų rūmų į vienuolynų pasaulį. Šis procesas itin akivaizdžiu tampa po paskutinio šios dinastijos atstovo 987 m. mirties. „Karūna, – rašo G. Duby, – liko daugiau ženklų, vienu iš simbolių. Tikroji valdžia, aukščiausios valdžios atributai – ir tarp jų bažnyčios globa, rūpinimasis jų puošimu, žodžiu, meninės kūrybos valdymas – nuo šiol išsi-



skirsto tarp daugybės valdovų. Nuo XI a. vidurio karalius daugiau nebuvo didysis bažnyčių statytojas Šiaurės Prancūzijoje. Juo tapo Normandijos hercogas, jo vasalas“ (*Ten pat*, p. 41).

Stiprėjant feodaliniam Vakarų Europos susiskaldymui ir silpnėjant imperatorių valdžiai, išskyla įtakingų šatelenų (pr. *chatel* – pilis) įtaka. Kadangi pastarieji nebuvo karūnuojami (kaip karaliai) ir negalėjo įgauti magiškos sakralinės tarpininkų tarp žmonių ir dievų pasaulio funkcijos, todėl ją perėmė „dievo tarnai žemėje“ vienuoliai ir vienuolynai. Jie tapo naujos romaniškosios estetikos ir meninės kultūros formavimosi židiniai. Vienuolynų kultūros įtakos didėjimas aiškinamas dvasiniu X a. pabaigos klimatu, eschatologinių ir apokaliptinių tendencijų stiprėjimu.

Artėjant X amžiaus pabaigai viduramžių kultūroje ir estetikoje įsivyrąja iš „Senojo Testamento“ išplaukiančios laikinės kategorijos, stiprėja užaštrintas laiko tėkmės suvokimas ir įgyvendinimas. Krikščioniškoji žmogiškosios būties samprata visada siejasi su istorijos prasmės apmąstymu ir laiko problema. Žmogiškoji būtis, suvokiama kaip nenutrūkstama laikinių kategorijų sklaida, iš kurių svarbiausia yra „amžinybė“, traktuojama kaip „aukščiausia“ ir „absoliuti“ realybė, tiesiogiai susijusi su žmogiškosios būties „laikinumu“. Žmogus, būdamas tobuliausiu Dievo kūrinium, krikščionių įsitikinimu, negali be pėdsakų išnykti, pragyvenęs savo žemiškąjį gyvenimą, vadinasi, jis gimsta aukštesnei lemčiai. Iš čia išplaukia krikščioniškas tikėjimas atgimimu.

Skirtingai nuo „amžinybės“, pasižyminčios „bekraštybe“, žemiškasis laikas krikščionybėje pradedamas skaičiuoti nuo pasaulio sutvėrimo. Ši „pradžios“ idėja glaudžiai siejasi su kita binarine pasaulio „pabaigos“ kategorija, kuri įgauna itin dramatišką atspalvį, kai laukiant artėjančios pasaulio pabaigos, tragiškai skamba melancholijos ir beviltiškumo kupini eschatologiniai ir apokaliptiniai leitmotyvai, fobijos, susijusios su Paskutiniojo teismo diena. Pasaulio pradžios idėja viduramžių kultūroje stabiliai siejama su Rytais, o Paskutiniojo teismo diena – su Vakarais. Taigi antikiniam pasauliui būdingą ciklinę laiko sampratą viduramžiais keičia nauja finalistinė.

Žmonijos istorijos atomazgos laukimas X a. pabaigoje buvo suvokiamas kaip neišvengiama lemtis, Dievo bausmė už žmogaus nuodėmes. Šis kaltės jausmas, apokalipsės laukimas buvo aktyviai skelbiamas vienuoliams, o vėliau išplinta ir plačiuose visuomenės sluoksniuose, kuriuose įgauna vos ne „kolektyvinės psichozės“ pobūdį. „Trys temos susiliejo nenumaldomoje gailių nusiskundimų melodijoje apie viso žemiškojo grožio ir iškilnumo pabaigą. Pirmiausia kur visa tai, kas anksčiau pasaulį užpildė šiuo iškilnumu? Toliau verčiantis sielą virpėti motyvas apie viso to irimą, kas anksčiau buvo žemiškuoju grožiu. Ir, pagaliau, mirties šokio motyvas, įjungiantis į savąjį lemtingąjį ratą visų amžių ir pareigybių žmones“ (Huizinga, 1980, p. 141–142). Apokaliptiniai mirties ir Paskutiniojo teismo įvaizdžiai tvirtai įauga į viduramžių estetiką, apokaliptinio raitelio, skriejančio

viršum žemėje išblaškytų kūnų ir bausmės deivių eriniųjų, ar, pagaliau, skeleto su dalgiu įvaizdžiais. Finalistinių ir apokaliptinių tendencijų vyravimas X a. pabaigoje „pasaulio atomazgos“ laukimo atmosferą stiprina viduramžių kultūroje, estetikoje ir mene asketiškų idealų visumą, kuriems veikiant formuojasi Romaniškosios kultūros estetika ir menas.

Tuo metu Vakarų dvasiniame gyvenime iškyla Burgundijos romaniškoji kultūra, kurios ideologine šerdimi tampa Cluny abatų rezidencija – įtakingos vienuolynų kongregacijos centras. Pagrindiniai šios kategorijos vienuolynai Burgundijoje ir glaudžiai su ja susijusiuose Akvitanijoje ir Provanse tampa naujo X–XII a. romaniškojo meno stiliaus plitimo židiniai. Vėliau šis stilius išplinta Milane, Modenoje, Parmoje, Pizoje, Maince, Trire, Aviloje, Salamankoje ir kituose regionuose.

É. Mâlis ir jo sekėjai H. Focillonas bei J. Baltrušaitis, apibendrinę milžinišką faktologinę medžiagą, reabilitavo ir nuosekliai atskleidė romaniškojo stiliaus estetinę vertę, parodė šio stiliaus architektūros, skulptūros ir tapybos giluminį ryšį su pagrindiniais tos epochos estetiniais principais. Romaniškosios epochos meninės kultūros estetiniai principai ryškiausiai atsiskleidė pilių, vienuolynų ansamblių ir ypač bažnyčių architektūroje, kurioje vyrauja formų asketiškumas, niūrus ekspresyvumas, griežtas konstrukcijų ir linijų aiškumas. Romaniškasis stilius tarsi sąmoningai orientuojasi į formų medžiagiškumą. Visos garsiausios šio stiliaus šventovės buvo statomos ir dekoruojamos remiantis „bendrais“ Cluny vienuolyno šventovės statyboje susiformavusiais estetiniais kriterijais.

Milžiniškos romaniškosios bažnyčios statomos orientuojantis į Romos imperijos saulėlydžio ankstyvosios krikščionybės bazilikas. Klajojančios profesionalių statybininkų, skulptorių, tapytojų ir taikomosios dailės specialistų artelės pagal vienuolynų ir bažnyčios hierarchų užsakymus svarbesnių kelių sandūroje formuoja naujos „dieviškosios Jeruzalės“ įvaizdį, kuris savo masyviu kompaktišku siluetu iškyla daugiausia aukštesnėse landšafto vietose. Romaniškose bažnyčiose svarbus vaidmuo tenka masyvioms geometrinėms konstrukcijoms, formos išsiskiria rūstumu, hierarchiniu griežtumu, monumentalumu, glaudžiu architektūros, skulptūros ir tapybos ryšiu. Didingo interjero erdvės pabrėžia intymaus tikinčiojo ir Dievo kontakto idėją. Interjere svarbus vaidmuo tenka sudėtingiems krikščioniškiems simboliams, kurie turi įprasminti Šventojo Rašto tiesas. Ankstyvosiose X a. bažnyčiose vyrauja tapyba, o nuo XI a. vis svarbesnis vaidmuo tenka skulptūrai ir dekoratyvinei dailei. Į romaniškųjų šventyklų struktūrą organiškai įauga sudėtingos skulptūrinės grupės, dekoratyviniai reljefai, puošiantys portalus, fasadus, kolonas. Dekore vyrauja dangiškojo pasaulio personažai, tačiau greta regime iš Rytų Azijos pasaulio atėjusių stilizuotų gyvūnų, paukščių, augalų įvaizdžių. J. Baltrušaitis „Fantastiniuose viduramžiuose“ ir kitose studijose atskleidžia daugelį nežinomų kinų, indų ir islamiškojo pasaulio meno poveikio Romaniškajai dailei bruožų. Remdamasis gausia ikonografinė medžiaga, jis pirmasis neginčijamai įrodo,

kaip Kinijoje ir Indijoje gimusios zoomorfinės, augalinės formos, ornamentinės struktūros, fantastiškų gyvūnų, demonų, mirties šokio“ įvaizdžiai, pakitę dėl islamiškosios civilizacijos įtakos, pereina į Romaniškųjų bažnyčių eksterjerus. Itin daug šių įtakų jis aptinka apokaliptiniuose pasaulio pabaigos simboliuose, „apversto pasaulio“ vaizdiniuose ir netikėtuose fantastinių būtybių vaizdiniuose (paukščiai su žuvų uodegomis, gyvūnai su žmogiškais galvomis ir t. t.). Aktyvus „apversto pasaulio“ vaizdinių brovimasis į romaniškosios epochos būseną, su kuria Vakarų Europos kultūra įžengia į II tūkstantmetį po Kristaus. Šio fantastinio ir „apversto pasaulio“ (kai elnias medžioja liūtus, šunys bėga nuo zuikių, gyvuliai vaizdujami su žmogiškais galvomis ar rankomis) motyvas ryškus ir vėlesnių epochų menininkų J. Bosch'o, P. Bruegel'io, E. Roterdamiečio, M. Servanteso kūrinuose.

Ilgainiui romaniškasis stilius praranda jam būdingą asketiškumą. Išplėtę savo įtaką pasauliečiams, romaniškosios epochos vienuolynai ir šventovės greit turtėja. Tai tiesiogiai veikia ir romaniškųjų statinių interjerą, kuris darosi vis ištaingesnis, gausiai dekoruotas brangiaisiais metalais.

Kaip reakcija į romaniškųjų šventovių bereikalingą ištaigingumą ir stiprėjančią pasaulietinę vienuolynų orientaciją į „žemišką gyvenimą“ formuojasi cistercų ordino judėjimas, kurio šalininkai atgaivina ankstyvosios krikščionybės asketiškus idealus ir neigia išorinį „nuodėmingumą“, ištaigingumą. šventasis Bernardas Klervietis (1091–1153) sąmoningai atsisako bažnytinės hierarchijos karjeros. Naudodamasis ryšiais šventasis Bernardas apie 1147 m. įkvepia katastrofiškai pasibaigusį II kryžiaus žygį į Siriją ir Palestiną. Jis aistringai kovoja su ortodoksines teologijos priešininkais, skelbia asketiškos estetikos idealus, demaskuoja Bažnyčios polinkį į išorinį spindesį, turtingą dekoravimą. „Spindi bažnyčios sienos, o vargšams ji neturi ką duoti. Akmeninės sienos išdabinamos auksu. Čia suranda sau pramogą smalsuoliai, tačiau neranda paguodos nelaimingieji“ (*Estetikos istorija*, 1962, t. 1, p. 282).

Tęsdamas asketiškas Augustino ir neoplatonikų estetines idėjas savo veikaluose, šventasis Bernardas plėtoja ekstazišką meilės Dievui teoriją. Jo veikalai pasižymi rafinuotu stiliumi, jausmingumu, aistra, įtaigiu asociatyvumu. Jis daug kalba apie dieviškojo grožio tobulumą ir žmogiškosios prigimties nuodėmingumą, kovoja su viskuo, kas trukdo tikrojo tikėjimo interiorizavimui. Šventojo Bernardo estetinėse pažiūrose, meno vertinimuose labai ryškus orientavimasis į nuosaikumą, paprastumą. Jis aiškiai pasisako prieš romaniškoje dailėje paplitusias dekoro formas, „apversto pasaulio“ ir fantastinių būtybių vaizdinius, kurie šventovėje atitraukia tikinčiuosius nuo tikrojo grožio suvokimo. „Kam gi vienuolynuose skaitančių brolių žvilgsniuose atsiveria šis juokingas laukiniškumas, šie keisti bjaurus vaizdiniai, netobulumo įsikūnijimai? Kam čia purvinos beždžionės? Kam laukiniai liūtai? Kam baisūs kentaurai? Kam pusiau žmonės? Kam tigrai? Kam dvikovoje susirėmę kariai? Kam trimituojantys medžiotojai? Čia neretai regi daugybę kūnų, sujungtų viena galva, tai,

priešingai, viename kūne daug galvų. Čia matai keturkojus padarus su gyvates uodega, ten žuvis – su keturkojo galva. Čia priekyje arkllys, o antroje dalyje pusė ožkos, ten raguotas gyvūnas ir pan. Visur tokia nuostabi skirtingų vaizdinių įvairovė, kad žmonės mieliau skaitys marmurinius raštus, nei knygas“ (*Ten pat*, p. 282–283). Tačiau asketiškos cistercų estetikos vyravimas nebuvo ilgas – didėjant pasaulietinės miestų ir universitetinės kultūros įtakai, bažnyčioje vėl greit atgimsta puošnumas, formuojasi naujos gotikinės estetikos principai.

Kartu su asketiškos cistercų estetikos stiprėjimu vienuolynų kultūros rėmuose XI a. Vakarų Europos pasaulinėje kultūroje ryškėja ir kiti procesai. Glaudžių ryšių su Viduržemio jūros pakrantėse išplitusia arabų musulmoniškojo pasaulio kultūra Vakarų Europa įžengia į naują raidos fazę. Ryškėja esminiai poslinkiai ekonomikos, kultūros, švietimo ir meno srityse. Natūralųjį ūkį keičia progresyvesnė ekonomika, klesti amatai, prekyba, stiprėja pasaulietinė miestų kultūra. XI a., pasak E. de Bruyne'o, tai Karolingų tradicijos tęsinys.

Svarbiausiuose Vakarų Europos kultūrinuose centruose besikuriantys pirmieji universitetai ne tik apriboja, tačiau ilgainiui ir perima vienuolynų funkcijas mokslo, švietimo ir auklėjimo srityse. Taigi pirmą kartą Vakarų viduramžių kultūros istorijoje pažeidžiama besąlygiška Bažnyčios monopolija dvasinio gyvenimo srityse. Lotyniškajame pasaulyje stiprioje arabų, o per juos ir atgimstančių Antikos mąstytojų idėjų įtakoje pirmųjų universitetų menų fakultetuose formuojasi pirmosios filosofijos ir estetikos mokyklos, kurių skelbiamos idėjos aktyviai plinta ir teologijos fakultetuose. Filosofijos ir estetikos mokslai traktuojami kaip natūralaus pažinimo keliu pasiekiamas racionalus žinojimas. Taip išskyla šių mokslų ir teologijos santykių problema.

Filosofijoje ir estetikoje ryškėja siekis išsivaduoti iš „teologijos tarnaitės“ vaidmens. Išsikristalizuoja dvi polemizuojančios mokyklos: 1) realistų, teigiančių, kad visų reiškinių, kartu ir grožio esmę sudaro bendra idėja, Dievas ir 2) nominalistų, ieškančių reiškinių esmės ir grožio šaltinio konkrečiuose daiktuose, reiškiniuose.

Žymiausiai šios estetinės minties atstovu tapo prancūzų nominalistinės pakraipos mąstytojas, teologas ir poetas P. Abeliard'as (1079–1142), kuris formuoja savąją „konceptualią“ teoriją, teigiančią, kad jokios universalios sąvokos nepasižymi savarankiška tikrove, o realūs tėra tik atskiri daiktai ir su jais susijusios konkrečios grožio formos. Šis „laisvųjų menų magistras“, 1113 m. įkūręs Paryžiuje įtakingą mokyklą, skelbia filosofijos bei estetikos autonomiškumo idėjas, aukština logines priešingų teiginių analizes bei dialektinio mąstymo metodo reikšmę.

Abeliard'as daug mąsto apie estetinių vertybių ir grožio prigimtį, puikiai suvokia jausminio grožio žavesį. Tuo mes įsitikiname skaitydami garsią jo knygą „Mano nelaimių istorija“. Būdamas geras antikinės estetikos ir poezijos žinovas, jis aukština jausminių motyvų, emocijų reikšmę menininko kūrybai.

Abeliard'o estetišė pažiūrose, kaip ir jo pagrindinio dvasinio oponento šventojo Bernardo, reiškiasi asketiškos nuostatos. Jis kovoja prieš besaikį bažnyčių puošnumą, turtingumą, kviečia įtvirtinti amžinuosius krikščioniškuosius grožio idealus: nuosaikumą, paprastumą, kuklumą. „Oratorijaus papuošimui, – rašo jis, – tebūnie tik būtini, o ne nereikalingi, daugiau tyri nei brangūs. Vadinasi, nieko neturi būti iš aukso ar sidabro, išskyrus vieną ar keletą taurių, jei tai būtina. Nereikalingi jokie šilkiniai apvalkalai, gal tik epitrachilio arba oracijų. Te nebūna drožtų skulptūrų. Tik medinis kryžius prie altoriaus <...>, jei būtina, galima altoriuje nutapyti Išganytojo atvaizdą. Jokie kiti vaizdiniai altoriuje nereikalingi“ (*Estetikos istorija*, 1962, t. 1, p. 286).

Šis Abeliard'o istorinis asketizmas glaudžiai siejasi su jo reakcija į bažnytinės hierarchijos įtakos plitimą visose pasaulietinio gyvenimo srityse ir ryškėjančiais prieštaravimais tarp kai kurių bažnytinės dogmatikos principų ir sparčiai besivystančių mokslų. Kompromisiškai traktuodamas estetikų vertybių pasaulį ir meną kaip „žemesnes“, tačiau nepriklausomas sritis, jis kartu siekia išsaugoti jų savarankiškumą visagalės teologijos atžvilgiu. Abeliard'o „Šventojo rašto“ ir ankstesnių estetikų idėjų kritiškas tyrinėjimas remiantis proto ir logikos principais, sukelia galingą oficialiųjų Bažnyčios hierarchų reakciją, pasmerkimą ir ilgalaikius persekiojimus.

XIII a. pradžios Vakarų Europos kultūroje, estetikoje ir mene ryškėja nauji poslinkiai, kurie siejasi su pasaulietinės rūmų kultūros augimu ir stiprėjančia Bizantijos kultūros, estetikų idealų ekspansija. Didžiulė Bizantijos kultūros, jau seniai plitusios per bizantiečių valdomą Italiją įtaka, susilpnėjęs religinės ideologijos bangai, natūraliai asimiliuojama Vakarų Europoje. Besiskverbiančios Bizantijos kultūrinės ir estetiškos tradicijos turtina Vakarų krikščioniškojo pasaulio horizontus. Vyksta aktyvus šių tradicijų perėmimas. Griežtai reglamentuota Bizantijos estetika jungiasi su Vakarų krikščioniškosios estetikos elementais.

1204 m., kai po ketvirto kryžiaus žygio užgrobiamas „amžinasis miestas“ Konstantinopolis, ir Vakarų Europoje pasklinda daugybė Bizantijos meno kūrinių, prasideda bizantiškosios estetikos ir meno epocha. Skirtingai negu arabiškoji estetika, kuri daugiau veikia teorines scholastinės estetikos konstrukcijas, teoretikų mentalitetą, Bizantijos įtaka daugiausia reiškiasi kokybiškai nauju požiūriu į meninius idealus. „Priešingai jau paplitusiems požiūriams, dar nevisiškai išnykusiems ir šiandienai, – teigia L. Venturi, – Bizantijos menas stokojo didingumo, o ženklino vieną įstabiausių abstrakčių meno raidos etapų, patį nuostabiausią po senovės graikų „geometrinių stiliaus“ (Venturi, 1950, p. 15).

Bizantijoje susiformavusi savita estetika daro didelę įtaką visoms aukštą meninį lygį šioje šalyje pasiekusioms vaizduojamosios dailės kryptims, kurios nuo VI iki XIII a. vyrauja Bizantijos kultūros veikiamoje Europos dalyje. Estetikų šio meno principų poveikis itin stiprus Ravenoje, Venecijoje, Romoje, Sicilijoje. Bizantijos vaizduojamoji dailė, kuri iš pradžių tęsdama antikinio meno tradicijas, linko į materialiai apčiuopiamas formas, siekė išryškinti

jų medžiagiškumą ir realumą, ilgainiui vis labiau integruoja Artimųjų Rytų ir Egipto dailės laimėjimus. Veikiama bizantiškos estetikos, ji tolsta nuo kūniškumo, medžiagiškumo į dvasinių vertybių pasaulį. Bizantijos dailininkai savitai išplėtoja plokštuminį tikrovės traktavimą, iškelia ekspresyvaus linijinio piešinio svarbą, linksta į žmogiškųjų figūrų dematerializavimą. Jie sukuria didžiai įtaigių simbolių, sąlygiškumą pasaulį, subtilaus linijinio piešinio ir arabeskinų geometrizuotų formų principus, kuriuos efektyviai panaudoja tapydami ikonas.

Jautrus bizantiškosios tapybos psichologiškumas, emocionalumas, meninių vaizdinių bekūniškumas sukrečia savo dvasingumu Italijos menininkus ir prasideda galingo bizantiškojo stiliaus plitimo Europoje laikotarpis. XIII a. italų tapyba, taikliu L. Venturi pastebėjimu, „faktiškai buvo bizantinio meno provincija“ (Venturi, 1950, p. 21). Bizantiškojo stiliaus ir estetikos poveikis ryškus Berlinghieri, Florencijos genijų Cimabue, Giotto ir puikios Sienos tapytojų plejados Duccio, Simone Martini, Pietro Lorenzetti kūryboje. Bizantiškosios tapybos formų ir linijų minkštumas stipriai veikia vėlyvųjų viduramžių dailę, kuri pamažu kinta, įgaudama ypatingą poetiškumą ir intymumą. „Tokiuose paveiksluose, – rašo E. Gombrichas, – mes matome besiformuojantį naują viduramžių stilių, atvėrusį meno galimybes, anksčiau nežinomas nei senajam Artimųjų Rytų, nei klasikiniam menui: egiptiečiai daugiausia vaizdavo tai, ką žinojo esant, graikai tai, ką matė, o viduramžių menininkas išmoko išreikšti tai, ką jaučia“ (Gombrich, 1950, p. 74).

## Gotika ir scholastinės estetikos principai

Bizantiškosios estetikos ir meninio stiliaus ekspansija į nykstančios romaniškosios kultūros pasaulį suteikia galingą impulsą formuoti gotikiniam stiliui. Šio stiliaus iškilimą sąlygoja XIII a. pradžioje pastebimai pagyvėjusi prekyba, ekonomikos ir miestų kultūros augimas. Pagrindiniu vėlyvųjų viduramžių epochos simboliu tampa gotikinė katedra, įstabios menų sąveikos įsikūnijimas. Garsiausios šios epochos katedros – tai dvasingumo, techninio meistriškumo ir augančios Vakarų civilizacijos galios simbolis. Didingas viršum viduramžių miestų iškylantis katedros siluetas simbolizuoja atgimstančią dvasinės ir pasaulietinės valdžios sąjungą, kurioje jau ryškėja naujų socialinių sluoksnių pretenzijos vyravuti kultūriniame ir dvasiniame gyvenime. Tapusi pagrindiniu miesto architektūriniu akcentu, gotikinė katedra kartu reprezentuoja jo ekonominę galią bei klestėjimą.

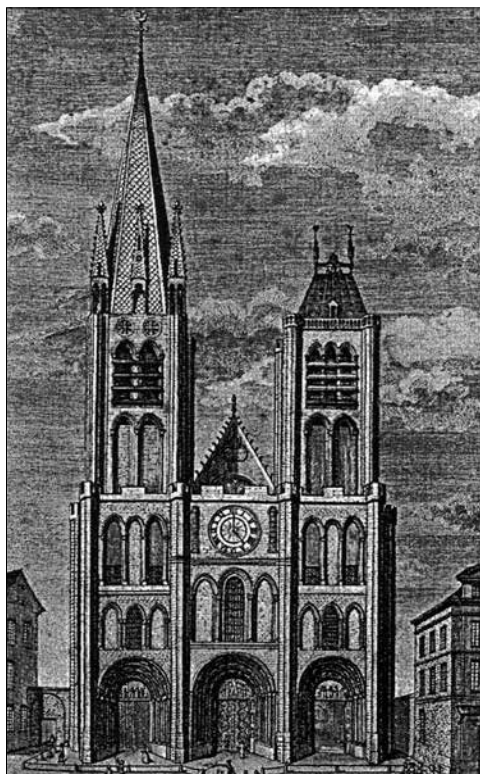
Gotikos epochos kultūra ir menas ilgą laiką Vakaruose buvo traktuojamas kaip „barbarų kultūra“. Tik po entuziastingų romantikų kvietimų atsigręžti į spalvingą gotikos epochą, pirmasis ją detalai pradėjo tyrinėti prancūzų mokslininkas E. Wiotlet-le-Duc'as, kuris atkreipė į jų savitą konstruktyvią sistemą ir stebėtiną funkcionalumą. Daug nuveikė tyrinėdamas šios epochos ikonografinius elementus bei populiariausius motyvus É. Mâlis.

Tęsdami šių mokslininkų tyrinėjimus, kai kurie įtakingiausi XX a. estetikai ir meno teoretikai labai gerai įvertino gotikos epochos estetikos, meno stiliaus vaidmenį Vakarų kultūros istorijoje.

W. Worringeris knygoje *Formos problemos gotikoje* (19110), priešindamas gotikoje įprasminimą „šiaurietiško“ polinkio į formų abstraktumą Viduržemio jūros baseino kultūroje išryškėjusiai „įsijautimo“ tendencijai, gotikoje išvelgia vieną svarbiausių posūkio taškų Vakarų kultūros istorijoje ir kokybiškai naujos estetikos bei meno užuomazgas, „padedančias išlaisvinti anksčiau užslopintas dvasines jėgas“ (Worringer, 1910, p. 21). Gotikinio stiliaus ištakas sieja su Senovės Graikijoje susiformavusios ornamentikos principais, o pagrindiniu šio stiliaus bruožu skelbia „valią abstrakcijai“.

M. Dvořákas, gvildendamas šios epochos „meno istoriją kaip dvasios istoriją“ (*Kunstgeschichte als Geistgeschichte*), siekia atskleisti gotikos estetinius principus. Jis aiškina gotikinį stilių kaip vieną turtingiausių pasaulinės dailės raidos periodų, pabrėžia jo dvasingumą, siekimą įveikti meninių formų medžiagiškumą, orientavimąsi į kosmines erdves. Šioje epochoje jis aptinka visas tas vertingiausias tendencijas ir gyvybinguosius šaltinius, kurie maitina vėlesnę Vakarų kultūrą. Gotikoje M. Dvořákas išskiria tris pagrindines paradigmines nuostatas: 1) idealistinę pasaulėžiūrą, 2) naują santykį su tikrove ir 3) naują požiūrį į meno kūrinį.

Pasaulinio garso meno filosofas A. Hauseris „gotikiniame natūralizme“ taip pat regi nepalyginti svarbesnį kultūrinių ciklų lūžį Vakarų Europos kultūros istorijoje nei Renesanse. Gotikoje jis išvelgia tokį specifinį miestietiškosios kultūros produktą, gimusį pasaulietinės viduramžių kultūros stichijoje, kuris stimuliuoja individualistinių tendencijų sklaidą (Hauser, 1951, p. 252). Požiūrį į gotikos epochą, kaip vieną reikšmingiausių Vakarų kultūros, estetikos ir meno raidos periodą, galutinai savo fundamentaliuose tyrinėjimuose įtvirtina H. Focillonas, E. Panofsky, H. Sedlmayras ir G. DUBY.



Saint-Denis katedra. Raižinys. 1780

Gotikinės estetikos architektūros ir meno stiliaus formavimas siejasi su žymaus XII a. krikščionybės ideologo Saint-Denis abato Sugerijaus (1088–1151) vardu. Jo estetiški požūriai išsiskiria humanistine orientacija, subtiliu skonio jausmu, plėtojamų tezių aiškumu ir paprastumu. Polemizuodamas su šventojo Bernardo Klerviečio ir Abeliardo asketiškumu, jis teigia, kad bažnyčios ištaigingumas, architektūros, interjero, vitražo, tapybos ir skulptūrų grožis padeda tikinčiuosius pakylėti į autentiško kontakto su dieviškuoju pradū aukštumas. G. Dūby knygoje *Šventasis Bernardas: cistercų menas* teigia, kad 1134 m. yra tas svarbus posūkiū taškas, kai iš esmės keičiasi sakralinio meno koncepcija. Sugerijaus kūrybos dėka estetika, kurią istorikai vadina romaniškąja, užleidžia vietą kitai, įgavusiai gotikos vardą“ (Dūby, 1979, p. 56).

Sugerijus formuoja gotikinės estetikos ir meno stilistinius principus. 1135–1144 m., remdamasis Pseudodionisijaus Areopagito estetinėmis idėjomis, jis kuria tokį šventovės ansamblį, kuris įprasmintų pagrindines krikščionybės idėjas, remtūsi jos išplėtota simbolika ir ikonografinėmis sistemomis. Svarbiausiu šios idėjos realizavimo išėities tašku tapo krikščioniškąjai estetikai būdingas dvasingumo prioritetas, dvasios vyravimas materijos atžvilgiu. Gotikinę katedrą Sugerijus traktuoja kaip dangiškojo miesto „dieviškosios Jeruzalės“ įvaizdį. Tai sąlygoja ryškią katedros silueto vertikālę į dangiškąjį pasaulį, siekimą perteikti jos „sklendimo“ erdvėje iliuziją. Ji simboliškai buvo įprasminama visų gotikinės katedros linijų nukreiptumu į dangiškąjį pasaulį, architektūrinių elementų dematerializavimu glaudžia menų sinteze. Kita vertus, gotikos epochos estetikoje ir mene silpnėja ankstyvosios krikščionybės ir romaniškąjai estetikai būdinga tiesmukiška priešprieša tarp „pereinančio“, žemiškojo, ir „amžinojo“, dieviškojo, grožio.

Austrų meno teoretikas H. Sedlmaryas savo fundamentalioje studijoje *Katedros gimimas* pagrįstai atkreipia dėmesį į gotikos epochos estetikoje ir mene laipsnišką asketiškų simbolių, idealų atsisakymą ir augantį dėmesį jusliniam vaizdinio pasaulio ir grožio suvokimui. Juslingumo ir meno įtakos didėjimą jis regi visuose gotikos epochos menuose ir tai įvardija pagrindine šios epochos estetikos naujove.

Kūniškasis fizinis grožis gotikinėje estetikoje aiškinamas kaip dieviškojo grožio atspindys ir toleruojamas kaip terpė, kurioje skleidžiasi dvasingumas, kaip pakopa, vedanti į dieviškojo grožio pasaulį. Todėl į gotikinės estetikos ir meno sistemą įjungiamą naują estетinių išgyvenimų gama, vaizduojamojoje dailėje formuojasi žemiškos moters – Marijos dvasinio grožio kultas. Šie poslinkiai ryškiai atsispindi gotikos epochos riterių ideologijoje, trubadūrų lyrikoje ir ypač Provanso kurtuazinėje poezijoje. Taigi gotikos mene stiprėja humanistinės tendencijos, estетinio idealo įsikūnijimu vis dažniau tampa žemiško žmogaus vaizdinys. Keičiasi netgi žmogaus vietos suvokimas būties verpetuose. Binarines sąmonės schemas, kaip teisingai parodo Le Goffas, gotikos



epochoje pakeičia sudėtingesnės trinarės. Greta pragaro ir rojaus, atsiranda skaistykla (Le Goff, 1981, p. 233–237).

Visi šie pasaulėžiūriniai pokyčiai simboline forma atspindi gotikinės katedros architektūroje, interjere, sudėtingoje menų sąveikoje. H. Focillonas gotikinę katedrą taikliai pavadino „enciklopedija akmenyje“ (Focillon, 1955. p. 6).

Saint-Denis katedros, vėliau ir kitų gotikinių šventovių konstrukcijoje iš esmės slypėjo kryžiaus simbolis, jų architektūriniai fasadai buvo tiksliai orientuojami į keturias pasaulio šalis. Katedrų eksterjeras ir interjeras buvo kuriamas remiantis vieninga sistema, kurioje didelis dėmesys teikiamas konstruktyvių principų aiškumui, raiškiam gotikiniam siluetui. Viskas, kas trukdė Dievo namų vientisumo įspūdžiui, buvo atmetama. Pabrėžtinai vertikalus pagrindinių katedros linijų nukreiptumas į dangų, pasak Sugerijaus, turėjo padėti tikintiesiems, įžengusiems į Dievo namus, pasijusti kitame nežemiškame pasaulyje. Šiam tikslui įgyvendinti buvo pajungtas ir ritmiškai suskaidytas katedros interjeras, sudėtinga simbolių ir ikonografinių elementu visuma, kuri turėjo sukurti sakralizuotos erdvės, „žemiško“ ir „dieviško“ pasauliu tarpusavio ryšio iliuziją.

Gotikinės katedros interjero ikonografija Sugerijus siekia įprasminti Dievo įsikūnijimo žmoguje idėją, pabrėžti žmogiškąją Kristaus prigimtį, jusliškai apčiuopiamą forma įkūnyti trejybės idėją. Tuo gotikinės katedros ikonografija iš esmės skiriasi nuo romaniškosios, besiorientuojančios į iš Senojo Testamento išplaukiančią monoteistinę Dievo–Tėvo koncepciją. Interjero meno kūriniai, kurie koncentruojasi prie altorių, ne tik buvo laikomi brangiausiais objektais, tačiau ir savo emociniu poveikiu turėjo pakylėti juos suvokiančiojo dvasią į nematerialią dvasinę stichiją. Itin svarbus vaidmuo čia tenka „Absoliuto idėjos“ išraiškai, šviesos emanacijai, kuri, sklisdama iš viršaus ir atspindėdama vitražų spalvų harmonijoje, ne tik simbolizuoja Dievą, bet ir suteikia vieningumą visoms architektūrinėms interjero detalėms. „Liepsninga gotika, – rašo J. Huizinga, – tai tarsi nesibaigiantis muzikinių garsų pasaulis: formos iškyla nuolatiniam judėjime, kiekviena detalė nuosekliai išplėtota, kiekvienai linijai priešpriešinama kontrlinija. Forma nenumaldomai veržiasi už idėjos ribų, ornamentas susieja visas linijas ir visus paviršius. Šiame mene vyrauja ta tuštumos baimė, kuri tikriausiai yra kultūros, kryptančios į nuosmukį, požymis“ (Huizinga, 1980, p. 264).

Skirtingi menai turėjo tarnauti liturgijos iškilmingumui ir savo funkcijomis bei vidinių ryšių logika atitikti vientiso pasaulėvaizdžio sistemą, įkūnytą to meto scholastinėje estetikoje.

Lotyniškasis terminas „scholastika“ kilo iš graikiško žodžio „scholastikos“, reiškiančio mokslininką, mokymą, mokslinį pokalbį. Vėlyvaisiais viduramžiais šiuo terminu dažniausiai buvo vadinami dominikonų ir pranciškonų ordinų dvasininkai, pašventę pagrindinę savo gyvenimo dalį moksliniams tyrinėjimams. Priešingai mistikams, linkstantiems į ekstazišką susiliejimą su Dievu, scholastai siekia analogiško tikslo loginių apmąstymų ir

išprotavimų plotmėje. Pranciškonų ordino šalininkai daugiau orientuojasi į neoplatonizmo ir Augustino estetines tradicijas, o dominikonai – į Aristotelį. Abi šias scholastines estetikos tradicijas jungia didžiųjų arabų mąstytojų (ibn Rušdas, al Kindis, al Farabis, al Gazalis, Alhazenas, Avicena, Averojus) idėjų įtaka, kadangi antikinio pasaulio estetiškos idėjos scholastikos epochoje dažniausiai suvokiamos per musulmoniškosios estetikos filtrą.

Vakarų Europoje iki šiol neįvertinta milžiniška arabų kultūros, filosofijos, estetikos įtaka vėlyvųjų viduramžių ir Renesanso epochų Vakarų kultūrai. Pagrindinis istorinis islamiškojo pasaulio mąstytojų nuopelnas buvo tai, kad jie išsaugojo ir praturtino antikinės, o taip pat indų ir kinų civilizacijų laimėjimus, tačiau, kai tik atsirado jų poreikis, sugebėjo juos perduoti Vakarams. Jau X amžiuje arabiškojoje Ispanijoje daugiausia žydų kilmės mąstytojų Avicorno (Ibn Gabriolio) ir M. Maimonido, mokėjusių arabų ir lotynų kalbas, dėka stiprėja arabizuotos graikų filosofijos, estetikos ir arabų mąstytojų idėjų difuzija lotyniškajame pasaulyje. Ji itin akivaizdi tampa Vakarų Europoje atsiradus pirmiesiems universitetams.

Arabų, žydų ir arabiškų transformuotos senovės graikų estetikos skverbimasis į scholastinę itin ryškus apie 1260 m. pagrindiniame Vakarų Europos scholastinės filosofijos bei estetikos centre Paryžiaus universiteto menų ir teologijos fakultetuose, kur netrukus įsivyrėja arabiškosios tendencijos šalininkai. Tikriausiai arabiškosios tradicijos poveikis scholastinės epochos estetikai sąlygojo XVIII–XIX a. susiformavusią teoriją apie arabiškąją gotikinio meno kilmę. Įtakingiausi šios teorijos šalininkai F. Blondelis ir A. Schopenhaueris buvo įsitikinę, kad pagrindinius estetinius, techninius ir kūrybinius metodus gotikos epochos menininkai bei architektai perėmė iš arabų pasaulio.

Gotikos epochoje formuojasi savitas didžiulių teorinių traktatų žanras *Summa theologiae*, t. y. logiškai suręsti veikalai, siekiantys apibendrinti epochos dvasinius ieškojimus bei estetinius idealus. Žymiausiai šio naujo žanro kūriniams tampa Alberto Didžiojo ir Tomo Akviniečio veikalai. Vėlyvųjų viduramžių scholastinės estetikos sistemos, lyginant jas su ankstesnėmis, įgauna iš esmės kitą pavidalą, jos tampa vientisesnėmis, nuoseklesnėmis, griežtai struktūruotomis. „Summose“ atsiskleidžia scholastinio mąstymo vidinis disciplinuošanas.

Scholastinėje estetikoje itin svarbi vieta tenka iš arabų mąstytojų perimtam mąstymo disciplinuošanas, griežtam vidiniam traktatų struktūravimui, šviesos, spalvų ir spindesio estetikai (De Bruyne, 1947, p. 27). Šviesa, jos sklaida ir spindesys scholastinėje estetikoje traktuojami kaip pirmapradė substancija, kuri ne tik yra aukščiausiojo dieviškojo spindesio raiška, tačiau ir estetines formas organizuojanti esybė. Kitas išskirtinis scholastinės estetikos požymis – tai grožio ir gėrio suartinimas. Ir, pagaliau, trečiasis esminis bruožas siejasi su požiūriu į grožį kaip meilės ryšį su transcendentiniu pradū. Taigi scholastų pastangos pagrįsti grožį tikėjimu ir estetikai suteikti teologinės sistemos pavidalą užsibaigia. Estetika įgauna išbaigtos teologinės sistemos formą.

Jau M. Dvořákas, mėgindamas atskleisti viduramžių kultūros specifiškumą, išklė hipotezę, kad kartu su tais poslinkiais, kuriuos regime šios epochos dvasiniame gyvenime, analogiškai skleidžiasi estetinėje mintyje ir meniniuose stiliuose. Šią idėją toliau plėtoja savo veikale „Gotikinė architektūra ir scholastinė filosofija“ E. Panofsky, kuris atskleidžia bendrus gotikos epochos abstrakčios filosofinės estetinės minties ir naujo *opus Francigenum* (pracūziškojo stiliaus) bruožus. Šie sutapimai „yra tokie ryškūs, kad viduramžių filosofijos istorikai neretai yra priversti naudotis tomis pačiomis periodizacijos schemomis, kaip ir meno istorikai, nors ta medžiaga yra visai skirtinga“ (Panofsky, 1967, p. 69).

Iš tiesų tiek scholastinė filosofinė estetinė mintis (Aleksandras Galietis, Albertas Didysis, Viljamas Oranietis, Šventasis Bonaventūra, Šventasis Tomas Akvinietis), tiek ir gotikinė architektūra gimsta ir skleidžiasi 1130–1270 m. Il de France regione, apibrėžiančiame 100 mylių spindulio teritoriją, kurios centrai yra Paryžius ir netoliese išsidėstę tokie svarbūs gotikinės kultūros centrai kaip Šartras, Reimsas, Orleanas, Amienas, Suasonas, Ruanas.

Ikischolastinę filosofiją, kurioje tikėjimas buvo atskirtas nuo proto neįveikiama pertvara, E. Panofsky vaizdžiai palygina su užsiskleidusia romaniškąja šventove, kadangi mistinė pasaulėžiūra čia pajungia savo protą. O scholastika, griežtai atskirdama tikėjimą nuo realaus žinojimo sferos, formuoja kokybiškai naujos estetikos principus. „Kaip ir aukštosios scholastikos *Summa*, taip ir aukštosios gotikos katedra siekia perteikti visa aprėpiančios „pilnumos“ vaizdinį ir slepia atkaklų universalumo ir galutinio sprendimo siekimą, kuris įgyvendinamas sintezės ir eliminacijos keliu (Panofsky, 1967, p. 130). Panofsky fundamentaliuose scholastines teorijos nuostatuose ir gotikinėje architektūroje įžvelgia „ypatingą sistemą“, pagal kurią kiekvienas sudėtinis šios sistemos komponentas turi surasti konkrečią jam skirtą vietą. Iš čia išplaukia „konstravimo aiškumas“, kuris vienodai būdingas teoriniams scholastų traktatams ir gotikinės katedros architektūrai. *Manifestatio* – „nušvitimas“ arba „aiškumas“ – tai tarsi pirmas kertinis ankstyvos ir brandžios scholastikos principas. Šis principas gali tapti efektyviu tik aukščiausiam lygmenyje, ten, kur protas nušviečia tikėjimą... Mąstymo schematizmas ir formalizmas, būdingas šiam stiliui, pasiekia kulminaciją klasikinėje *summa*, kurioje keliami šie trys reikalavimai: 1) pilnumas (visa aprėpiantis išvardijimas), 2) planas, kuris remiasi atskirų dalių ir dalelių vientisumu ir 3) loginių išvadų aiškumas ir įtaigumas“ (Panofsky, 1967, p. 91–92).

## Tomo Akviniečio scholastinė estetika

Kondensuotą scholastinės estetikos idėjų sintezę aptinkame realistinės orientacijos mąstytojo Tomo Akviniečio (1225–1274) veikaluose. Apibendrindamas Aristotelio, Platono, Augustino, Pseudodionisijaus Areopagito, Bizantijos, arabų ir savo artimiausių pirmtakų idėjas, jis tarsi

mėgina susumuoti svarbiausius viduramžių estetinės minties laimėjimus. Šia sumuojančia, enciklopedine mąstysenos orientacija garsieji Akviniečio veikalai *Summa theologiae* (1261–1264) ir *Summa contra gentiles* (1265–1279) primena Aristotelio ir Hegelio veikalus. Juose ryškios sisteminio mąstymo nuostatos, siekimas nuosekliai išplėtoti svarbiausias pirm-takų idėjas, sujungti jas į vientisą racionaliai grindžiamą ir griežtai struktūruotą sistemą.

Nors Akviniečio teorinių apmąstymų orbitoje yra beveik visos tradicinės viduramžių estetikoje gvildenamos problemos, pagrindinį dėmesį jis koncentruoja į teologinį estetinio pažinimo, grožio ir meno fenomenų specifiškumo pagrindimą. Plėtodamas Aristotelio ir arabų mąstytojų idėjas, jis iškelia „tobulumo“ kategorijos svarbą ir pabrėžia intelektualinį estetinio pažinimo pobūdį. Kita vertus, jis, kaip ir Augustinas, siekia pateisinti jausminio pasaulio grožį ir išryškinti objektyvius grožio kriterijus bei išsiaiškinti grožio fenomeno specifiškumą. Tęsdamas graikų kalokogatijos tradiciją, jis kartu atskleidžia ir jų esminius skirtumus, t. y., kad estetiškas aktas apsiriboja savitiksle estetinė kontempliacija, o etiniam būdingas tam tikrų praktinių žmogaus norų ir tikslų įgyvendinimas. „...Grožis ir gėris, – rašo Akvinietis, – yra tas pats, kadangi remiasi tuo pačiu, o būtent forma ir gėrį aiškina kaip kažką gražaus. Tačiau jų sąvokos yra skirtingos. Gėris yra susijęs su norais, kadangi jis yra tai, ko visi nori. Todėl jis siejasi su tikslo sąvoka, kadangi noras – tai savotiškas judėjimas prie daikto. O grožis siejasi su pažintiniu sugebėjimu, kadangi gražiais yra vadinami tie objektai, kurie mums patinka išore. Štai kodėl grožis slypi tam tikroje proporcijoje“ (*Estetikos istorija*, 1962, t. 1, p. 290).

Aukščiausia grožio proporcija Akvinietis skelbia proporciją, išreiškiančią „visų daiktų esmėje slypinčių dieviškąjį grožį“. Taigi, nepasitenkindamas grožio specifiškumo apibūdinimu, jis siekia teoriškai įtvirtinti scholastinei estetikai būdingą transcendentinio–teologinio grožio sampratą. Dieviškasis grožis čia aiškinamas kaip visų grožio formų šaltinis, kadangi visa, kas egzistuoja mus supančiame pasaulyje, siekia panašumo su dieviškuoju pradū. Iš čia išplaukia ir trys pagrindinės grožio savybės: „Pirmiausia vientisumas arba tobulumas, kadangi netobuli daiktai yra bjaurūs. Antra, būtinos proporcijos arba sąskambis. Ir, pagaliau, aiškumas. Štai kodėl tai, kas pasižymi raiškia spalva, spindesiu, vadinama grožiu“ (*Ten pat*, p. 290).

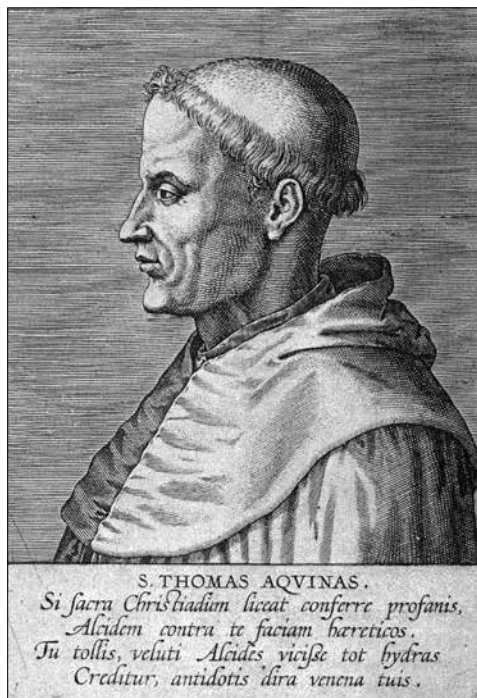
Taigi grožį Akvinietis apibūdina kaip tai, kas teikia suvokėjui malonumą, jusliškai suvokiant gražų objektą. „I grožio (*pulchrum*) ir gražumo (*decorum*) sąvokas įeina aiškumas ir būtina proporcija“ (*Ten pat*, p. 290), kadangi būtent dėl gražių proporcijų daiktai veikia mūsų jausmus ir protą. Remdamasis estetinio suvokimo principais, Akvinietis pateikia ir kitą grožio apibrėžimą: „kas pamačius patinka“. Pastarasis apibūdinimas yra dar platesnis, kadangi jis orientuojasi į regėjimą, klausą, suvokimą apskritai. Toks grožio suvokimas Akviniečiui, kaip ir Augustinui, yra neatsiejamas nuo suvokiamo objekto formos, kadangi dėl tobulos formos ir tikslingo organizuotumo jis tiesiogiai veikia suvokiančio jausmus.

Panašias mintis aptinkame Ulricho Strasburgiečio ir G. Bonaventuros veikaluose, kuriuose grožis siejamas su proporcijomis, harmoningu sudėtinių dalių ir spalvų spindesiu. Grožis čia reiškia abstrakčiai paimtą malonų sudėtinių dalių ar elementų santykį, kuris gali būti taikomas visiems fiziniams ir dvasiniams reiškiniams. Toks abstraktus grožio traktavimas – tai bene vienas būdingiausių viduramžių estetikos bruožų.

Akviniėtis veikaluose siekia apibendrinti viduramžių meno sampratą. Meną jis pagal scholastinės estetikos tradiciją aiškina kaip tikslingą veiklą, jungiančią amatus, mokslus ir menus šiuolaikine šio žodžio prasme. Tačiau, kita vertus, jo veikaluose ryškėja meno atribojimas nuo mokslo ir moralės, kadangi mokslas, pasak Akviniečio, siejasi su pažintine sfera, menas su kūrybine, o moralė orientuojasi į „bendrus“ žmogiškojo gyvenimo tikslus. Į meno sampratą įjungia rašymo meną, tapybą ir skulptūrą. Pastarųjų menų grupei jis priskiria specifinį vaizduojamąjį ir atspindimąjį pobūdį.

Akviniečio aristotelizmas reiškiasi meno prigimties siejimu su pamėgdžiojimu. Tačiau šio pamėgdžiojimo pobūdis yra visai skirtingas, kadangi Aristoteliumi mene pamėgdžiojimo šaltinis yra gamta, jos reiškiniai, konkretūs daiktai, o Akviniečiui pamėgdžiojimo objektu tampa ne materialinė gamta, o joje slypinti ideali dvasia. Menas, pasak Akviniečio, įgauna tiek pažinimo, tiek ir veiklos pobūdį. Būdamas teologinės koncepcijos šalininku, jis pirmiausia meno tikslu skelbia transcendentalaus prado pažinimą ir išryškinimą kiekviename daikte ar reiškinyje. Iš čia išplaukia jo kvietimas nepastoviuose ir kintančiuose mus supančiuose reiškinuose ieškoti „universalios“ ir „absoliučios“ dieviškosios esmės atspindžių, orientotis ne į „išorines“, „pereinamas“, o į nepriklausomas nuo materijos amžinąsias dvasines vertybes.

Kitas Akviniečio meno teorijos bruožas, iš esmės skiriantis jį nuo ankstyvesnės teorinės minties, tai meno sugebėjimo teikti žmonėms malonumą iškelimas. Šis hedonistinių antikinės estetikos motyvų restauravimas ruošia dirvą naujai renesansinei meno sampratai. Pagal Akviniečio meninės kūrybos koncepciją menininkas kuria vaizdinių pasaulį tarsi Dievas,



Philipas Galle. Šv. Tomas Akviniėtis.  
Senovinis raižinys (1587)

iš nieko. Menininko kūrinuose gimstantys vaizdiniai išplaukia iš sąmonėje esančių transcendentalaus pasaulio idėjų, kurių jis semiasi iš dieviškojo proto ir valios. Nors bet kokio žinojimo ir kūrybos pirmaprade priežastimi Akvinietis skelbia Dievą, tačiau visiškai analogišką vaidmenį jis priskiria ir menininkui, kuriam giluminis ryšys su transcendencija suteikia galimybę kurti laisvai, tai, kas yra skirta dieviškosios lemties. Menininkas savąja kūryba yra atsakingas tik prieš savo kūrybos rezultatus ir prieš Dievą. Taigi čia Akvinietis iš esmės keičia vėlyvųjų viduramžių estetikos orientaciją, pereina nuo objektyviai idealistinės į subjektyviai idealistinę poziciją ir vis labiau linksta į meno kūrinio traktavimą kaip menininko „aš“ emanacijos rezultatą. Ši ryškėjanti menininko asmenybės kūrybinio aktyvumo iškelimo tendencija Akviniečio estetikoje jau jungia galingo renesansinio individualizmo užuomazgas.

Humanistinių, individualistinių ir hedonistinių tendencijų stiprėjimas scholastinėje estetikoje bei pastebimai augantis dėmesys žmogaus vidiniam pasauliui darė stiprų poveikį meninės kultūros raidai. Pereinamuoju iš vėlyvųjų viduramžių į Renesanso epochos kultūrą laikotarpiu savo meninių formų įvairove ir dvasingumu išsiskiria vidurio Italijos, Burgundijos ir Flandrijos kultūros. Kiekvieną kartą, kai mėginama nubrėžti aiškią ribą, skiriančią viduramžius ir Renesansą, ši demarkacijos linija vis pasislinkdavo. Viduramžių gelmėse aptinkame formas ir judėjimus, kurie, atrodo, jau buvo paženklinoti Naujųjų laikų antspaudu ir pati „Renesanso“ sąvoka nuolatos plėtėjo, kol galutinai neprarado savo glaudumo. Ir, priešingai, Renesanso tyrinėjimas be jokių išankstinių schemų išryškina jame daug daugiau „viduramžiškų“ elementų nei tai leistina, žvelgiant teoriniu aspektu“ (Huizinga, 1980, p. 289).

Taigi viduramžių epochos kultūra, estetika ir menas buvo naujas svarbus Vakarų estetinės minties raidos etapas, kuris įjungė į pasaulinės kultūros orbitą įvairių Vakarų Europos tautų, suformavo kokybiškai naują dvasinių, estetinių idealų visumą, kuri tapo ne tik Renesanso, bet ir visos Vakarų krikščioniškosios civilizacijos pamatu. Ankstyvųjų viduramžių epochos estetinės teorijos rėmėsi dviem pagrindiniais šaltiniais, t. y. iš Senojo Testamento išplaukiančia judaistine estetinė tradicija ir veikiant teologijai pakitusia antikinio pasaulio estetika, kuri savitai jungiasi ankstyvųjų viduramžių estetikų veikaluose. Viduramžių estetika, jau pradėdant jos ištakomis, visada buvo teologine estetika, kadangi siekė Antikos, Bizantijos, Artimųjų Rytų, islamiškojo pasaulio mąstytojų idėjas pajungti krikščioniškųjų religinių postulatų įtakai. Tai sąlygojo jos dvasingą, abstraktų, o ilgainiui ir scholastinį pobūdį. Viduramžių estetinės minties savitumo neįmanoma teisingai suvokti, ignoruojant šioje epochoje suformuotas fundamentalias nuostatas, kategorijas, idėjas ir idealus.

---

## VAKARŲ EUROPOS RENESANSAS



Sienos centrinės aikštės vaizdas. Senovinis raizginys. XVI a.

## Renesansas kaip pasaulinės kultūros reiškinys

Po ilgos viduramžių religinės estetikos vyravimo epochos įvairiose Rytų ir Vakarų šalyse plėtojantis miestų kultūrai, ryškėja renesansiniai sąjūdžiai. Jie liudija laipsniškai besiskleidžiančius kitokius pasaulietinius, humanistinius estetinius idealus, kuriuos reiškia naujo tipo universalios kūrybingos asmenybės. Prancūzišką *renaissance* atgimimo sąvoką moksle įtvirtino prancūzų istorikas Jules Michelet ir šveicarų kultūrologas bei meno istorikas Jacobas Burckhardtas. Aiškindami XV–XVI a. italų kultūros ir meno pakilimą kaip antikinių idealų atgaivinimo epochą, jie itin pabrėžė jos idealų priešingumą viduramžiams. Iš čia kyla daugelis vėliau plačiai paplitusių vienpusių stereotipinių požiūrių, supaprastintų schemų, aiškinančių renesansą kaip „prabudimą“ (Michelet) po ilgos ir tamsios viduramžių nakties arba kaip išimtinai vakarietiškos kultūros, estetikos, meno fenomeną.

Vėlesni J. Michelet ir J. Burckhardto kritikai, pateikdami daug naujų faktų, pastebėjimų iš kitų Europos ir Rytų renesansinių sąjūdžių istorijos, parodė, kad Renesansas yra sudėtingesnis, įvairiapusiškesnis ir labiau kontroversiškas reiškinys, nei manė pirmieji jo tyrinėtojai. Išryškėjus esminiams poslinkiams antrosios XX a. pusės medievistikoje ir orientalistikoje, dabartinis mokslas jau atsisako tradicinės renesansinių sąjūdžių priešpriešos viduramžiams. Įsivyrąja naujas požiūris į renesansinę kultūrą, estetiką, meną kaip svarbų „pereinamąjį“ laikotarpį nuo viduramžiais vyravusių religinių prie pasaulietinių kultūros formų.

Įtakingi medievistai J. Huizinga, G. Duby, J. Le Goffas, F. Braudelis, pateikdami gausybę faktų teigia, kad renesansiniai sąjūdžiai nebuvo epochiniai perversmai, o tik organiška viduramžių civilizacijos dalis arba logiškas jos raidos rezultatas. Šį požiūrį su tam tikromis išlygomis paremia ir renesansinės estetikos tyrinėjimo autoritetai A. Losevas, E. Panofsky, E. Gombrichas, N. Konradas. „Pradedantį tyrinėti Renesanso epochos estetiką, – rašo A. Losevas, – nustebina netikėtas jos artumas viduramžių estetikai“ (Losev, 1978, p. 53.) E. Gombrichas teoriškai pagrindžia „epochos“ kategorijos principinį atsisakymą ir renesansinius reiškinius vadina „sąjūdžiais“ (Gombrich, 1974). Iš tikrųjų visose mums žinomose šalyse renesansiniai sąjūdžiai brendo lėtai ir buvo glaudžiai susiję su daugelį šimtmečių vyravusiomis vietinėmis kultūros, estetikos, meno tradicijomis.

Kitas svarbus daugumos ankstesnių renesansinės estetikos tyrinėjimų trūkumas buvo tas, kad renesansinės kultūros, estetikos ir meno reiškiniai buvo traktuojami kaip išimtinai itališkos arba Vakarų Europos kultūros fenomenai. Žlungant europocentrinėms nuostatoms ir augant mūsų žinioms apie analogiškus, neretai stulbinančius savo kultūros, estetinės minties ir meno formų įvairove sąjūdžius Kinijoje, Japonijoje, Indijoje, gilėja Renesanso suvokimas.



Tie kultūros, estetinės minties ir meno pagyvėjimo požymiai, kuriuos XIV–XVI a. regime Italijoje, kaip jau buvo sakyta, yra būdingi ne tik šiai, tačiau ir daugeliui kitų šalių, turinčių ilgą ir nenutrūkstamą kultūros istoriją, kur po senovės (Antikos) ir viduramžių ryškėja tolesnė, kultūrinių procesų raidos fazė, įvardijama „renesanso“ terminu. „Vienaip ar kitaip, nors ir su didelėmis išlygomis,– rašo A. Losevas,– vis dėlto į renesansinius procesus kitose, ne Vakarų kultūrose būtina atsižvelgti. Tiesa, visi senovės Rytų kultūros renesansai turėjo specifinių bruožų, kurių visai tiksliai suformuluoti mokslininkai dar nepajėgia“ (Losev, 1978, p.16).

A. Losevas, A. Toynbee, K. P. Kirkwoodas, S. Hisamatsu, K. Akyama, A. Mezas, R. Schwabas, N. Konradas, Š. I. Nucubidžė, V. K. Čalojanas ir daugelis kitų, atmesdami europocentrines nuostatas ir gvildendami lokalius renesansinius sąjūdžius, *pagrįstai traktuoja Renesansą kaip pasaulinės kultūros reiškinių, būdingą daugeliui skirtingų šalių*. Vartodami žodį „renesansas“ kaip tikrinį, pastebi A. Toynbee, mes klydome, kadangi tai buvo „ne unikalus istorijos įvykis, o pasikartojantis istorinis procesas, todėl reikia sakyti ne „Renesansas“, bet „renesansai“ (Toynbee, 1991, p. 600).

Vienas autoritetingiausių orientalistų ir lyginamųjų civilizacijos studijų specialistų N. Konradas programiniame veikalė *Rytai ir Vakarai* suformulavo vientisą pasaulinio renesanso ir glaudžiai su juo susijusių lokaliųjų Rytų renesansų teoriją. Pasaulinis renesansas N. Konrado knygoje išskyla kaip milžiniška kultūrinė banga, nuriudėjusi per visą Euraziją. Šis banguojantis naujų kultūrinių vertybių sklaidos procesas prasideda VIII a. prie Ramiojo vandenyno Kinijoje ir užsibaigia XVIIa. prie Atlanto vandenyno Europoje.

Skirtingi mokslininkai renesansinių procesų sklaidą lokalizuoja Kinijoje apie VIII–XIII a., Indijoje IX–XIV a., musulmoniškosios civilizacijos kultūrinėje erdvėje IX–XIV a., Vidurinėje Azijoje IX–XV a., Japonijoje XV–XVI a., Italijoje XIV–XVI a., kitose Vakarų Europos šalyse XIV–XVII a. Iš tikrųjų *objektyvūs civilizacijų raidos dėsniumai atveda didžiąsias Rytų civilizacijas, turinčias turtingas senovės kultūros, estetinės minties ir meno tradicijas į savuosius renesansinius sąjūdžius anksčiau nei Italiją*. Kultūros atžvilgiu pirmaujančios Vakarų Europos tautos į pasaulinės kultūros vertybių kūrimo istoriją aktyviai įsitraukia tik apie VIII–IX a., susikūrus šiuolaikinės Prancūzijos ir Vokietijos teritorijose Karolingų imperijai, o Kinija, Indija, Vidurinė Azija ir Arabų kalifatas tuomet jau išgyvena ryškų renesansinės kultūros ir įvairių humanistinės filosofijos, estetikos, meno krypčių pakilimą. Tačiau niokojantys čžurčženu (1127) ir mongolų (1215, 1279) antplūdžiai bei okupacijos Kinijoje, arabų, mongolų, tiurkų – Indijoje, mongolų, tiurkų, beduinų genčių įsiveržimai, sužlugdę Arabų kalifatą, ne tik pristabdė tolesnę renesansinių sąjūdžių sklaidą šiose kultūros atžvilgiu pirmaujančiose šalyse, tačiau ir atbloškė labiausiai sugriautus jų regionus atgal į viduramžiškų kultūros formų restauraciją. Nepaisant apokaliptinių kultūros

sukrėtimų, daugelio pagrindinių Rytų kultūros centrų sugriovimo arba nuniokojimo, išskyrus Japoniją ir nedidelę išsaugojusią nepriklausomybę Pietų Indijos dalį, Rytų šalis dar apie tris šimtmečius kultūros atžvilgiu žengia Vakarų Europos priešakyje, kurios intensyviai besiplėtojanti kultūra pradeda lenkti Rytų šalis tik XVII amžiuje.

Gvildendami renesansinių sąjūdžių genezę, nesunkiai pastebėsime dėsningumą: *intensyvūs kultūriniai pokyčiai, kuriuos vadiname renesansiniais, pirmiausia prasideda šalyse, turinčiose seniausią ir turtingiausią kultūros istoriją, o vėliau persimeta į kitas kultūros istorijos atžvilgiu jaunesnes tautas.* Pavyzdžiui, didysis kinų renesansas pagimdė ir skatino renesansinių procesų sklaidą Korėjoje ir Japonijoje. Vidurio Rytuose antrasis svarbus indų–iranėnų–Vidurinės Azijos renesansinės kultūros židiny s sąlygojo renesansinių sąjūdžių sklaidą Armėnijoje ir Gruzijoje. Pagaliau trečiasis renesansinės kultūros židiny s Vakaruose – Italija paskatino analogiškus procesus Prancūzijoje, Flandrijoje, Vokietijoje, Ispanijoje ir kitose Vakarų Europos šalyse.

Taigi siekdamas geriau paaiškinti renesansinių sąjūdžių sklaidos mechanizmą ir nacionalinių formų specifiką, N. Konradas kalba apie dvi skirtingas formas: 1) *motininį*, autonomišką, arba savarankišką renesansą, kuris gimsta kaip imanentinė savos kultūros raidos pasekmė, ir 2) *atneštąjį*, arba „atspindimąjį“ renesansą, gimstantį kitos, senesnės kultūros įtakoje. Visiškai autonomiški renesansiniai sąjūdžiai buvo trys: Kinijos, indų–iranėnų – Vidurinės Azijos ir Italijos. Visose kitose šalyse renesansiniai procesai turėjo atspindimąjį pobūdį, skleidėsi įtakojami minėtųjų „motininį“ renesansų. Tačiau tai nereiškia, kad atspindimojo renesanso šalyse sukurtos kultūros, estetinės minties, meno formos yra mažiau vertingos.

Ieškodamas sąsajų tarp renesansinių procesų Kinijoje ir Italijoje, Konradas atkreipia dėmesį į tai, kad šiose šalyse atsiranda ne tik prasmės, tačiau ir leksiniu atžvilgiu visiškai vienodos sąvokos, skirtos šiai epochai žymėti. Italai vadino savo epochą *rinascimento*, *rinascenza*, *rinascita*, t. y. „senovės atgaivinimas“, o kinai ją ženklina sąvoka *fugu*, kuri susideda iš dviejų hieroglifų: *fu* – grįžimas, *gu* – senovė. Vadinas, šių dviejų komponentų sąveika, kaip ir itališkajame termine, reiškia „grįžimą į senovę“ arba „praeties idealų atgaivinimą“, t. y. jos atkūrimą (Konrad, 1972, p. 212).

Daugybė naujų faktų iš Kinijos, Indijos, Irano, Japonijos ir kitų šalių renesansinių sąjūdžių istorijos, įgavusių pripažinimą mokslo pasaulyje, šiandien paverčia „Rytų renesanso“ problemą jau ne moksline hipoteze (kokia ji buvo prieš 30 metų), o visapusiškai pagrįsta moksline teorija, pagrindžiama daugybės neginčijamų istorinių šaltinių.

Vadinas, renesansas nebuvo unikalus, lokalinis, tik Italijai būdingas „epochinis perversmas“ ar „kultūros sproginimas“, kaip teigė J. Michelet ir J. Burckhardtas, o daug platesnis, internacionalinis pasaulinės kultūros fenomenas, būdingas daugeliui nenutrūkstamas kultūros tradicijas turinčioms šalims. Renesansiniai sąjūdžiai išskyla kaip lokalinė bendrojo

pasaulinės kultūros, estetiškos minties ir meno raidos proceso dalis, įvairiuose pasaulio kraštuose renesansiniai sąjūdžiai prasidėdavo skirtingu laiku, brendo lėtai, pasižymėdavo nevienodu intensyvumu, trukme. Todėl šalia bendrų renesansinei kultūrai, estetikai, menui būdingų bruožų įgaudavo ir specifinių lokalinių, nacionalinių požymių, kuriuos sąlygojo ankstesnės kultūros tradicijos.

## Tipologiniai renesanso estetikos bruožai

Siekiant teisingai suvokti renesansinės estetikos pobūdį, tikslinga apibrėžti pagrindinius specifinius jos bruožus. Pirmiausia renesanso epochos estetika ir menas visose Rytų ir Vakarų šalyse buvo išimtinai miestų kultūros padarinys, glaudžiai susijęs su ekonominio, socialinio gyvenimo intensyvėjimu, naujo humanitarinės inteligentijos sluoksnio, skelbusio humanistines idėjas, iškilimu.

Visuose pagrindiniuose Kinijos, Indijos, Japonijos, Irano, Arabų kalifato ir kitų šalių miestų kultūros centruose greta oficialiosios kultūros, kad ir kaip griežtai ji būtų reglamentuota, skleidėsi opozicinės, demokratinės, humanistinės pakraipos estetika, menas ir kitos renesansinės kultūros formos. Pavyzdžiui, kiniškojo renesanso židiniais tapusios Tang (618–906) ir Sung (960–1279) sostinės buvo milžiniški dinamiški milijoniniai miestai, kuriuose klestėjo humanitarinė inteligentija, humanistinės idėjos, mokslas, menas, gyveno didžiulės arabų ir kitų svetimšalių kolonijos. Panašių reiškinių regime ir IX–XII a. miestų kultūros pakilimo epochą išgyvenusioje Indijoje, Irane, Vidurinėje Azijoje, Arabų kalifate, Bizantijoje ir kituose Rytų kraštuose. Nors XIV–XVI a. Italijoje miestai respublikos buvo mažesni nei Rytų šalyse, tačiau ir čia pastebimi analogiški socialinio, ekonominio, dvasinio gyvenimo reiškiniai.

Visoje Eurazijos teritorijoje nuo Kinijos iki Flandrijos pagrindiniuose lokalinių renesansinių sąjūdžių centruose regime humanistinių, racionalistinių estetikos tendencijų stiprėjimą, laisvamanybės išsigalėjimą, laipsnišką perėjimą nuo *divina studia* prie *humana studia*. Stiprėjančios humanistinės idėjos, laisvės aukštinimas, žmogaus proto išlaisvinimas iš scholastinės mąstysenos Kinijoje, Indijoje, Bizantijoje, arabų pasaulyje, Italijoje sukuria neregėtą gausybę pasaulietinių, antiortodoksinių tekstų, kurių įtakos dėka viduramžiais vyravusi teocentrinė estetikos tradicija išklabinama iš pagrindų.

Kitas esminis renesansinių sąjūdžių bruožas, ženklinęs perėjimą nuo viduramžiškų prie naujų estetikos idealų Rytų ir Vakarų šalyse, susijęs su „atsigrėžimu į praeitį“, ankstesnės kultūros, estetikos, meno tradicijų atgaivinimu, siekimu apmąstyti klasikinio periodo kultūros laimėjimus ir juos įtraukti į epochos aktualijų kontekstą. Atgimstanti Antikos kultūra, estetika, menas neabejotinai buvo viena svarbiausių kiniškojo, indiškojo, japoniškojo, iranietiškojo, itališkojo renesanso ištaka.

Jau ankstyvųjų renesanso kultūros tyrinėtojų veikaluose ypatingas dėmesys kreipiamas į „pasaulio ir žmogaus atradimą“ (J. Michelet) ir „žmogaus ir gamtos atradimą“ (J. Burckhardt). Iš tiesų tiek Rytų, tiek Vakarų estetikams, menininkams būdinga panteistinė pasaulėžiūra, itin stiprus menininko kontakto su jį supančiu gamtos pasauliu išgyvenimas. Šis dominuojantis Rytų Azijos (Kinijos, Korėjos, Japonijos) renesansinės estetikos ir meno bruožas labai ryškus Dürerio ir Leonardo da Vinci estetinėse pažiūrose.

Kalbant apie „gamtos ir žmogaus atradimą“ renesansinėje estetikoje, galima pastebėti, kad Rytų, ypač Rytų Azijos estetinės teorijos šioje formulėje pabrėžia „gamtos atradimą“, kadangi žmogus visada suvokiamas kaip organiška jį supančios gamtos dalis. Šią panteistinę estetinę koncepciją puikiai iliustruoja didžiųjų kinų ir japonų renesanso tapybos meistrų (Wang Wei (699–756), Ma Lin, Ma Yuan, Shubun, Su Shi) kūriniai, kuriuose žmonės ištirpsta juos supančioje gamtos stichijoje. Vakarų estetinėse koncepcijose daug ryškesnis individualizmas, siekimas žmogų traktuoti kaip gamtos valdovą.

Šis kokybiškai naujas renesansinės estetikos aspektas neatsiejamas nuo individo, *homo singolare*, atradimo ir jo personalistinių kūrybinių savybių įtvirtinimo. Iš čia kyla renesansinei pasaulėžiūrai ir estetikai būdingas individualizmo, titanizmo, kūrybingos asmenybės universalizmo aukštinimas. Renesansiniai sąjūdžiai iš tiesų buvo genijų ir titaniškų asmenybių raiškos laikotarpiai, kai skleidėsi daugybė genialių reiškinių poezijoje, tapyboje, skulptūroje, architektūroje, įvairiuose moksluose, estetikoje bei meno teorijoje. Renesansinės estetikos kūrėjai Wang Wei, Han Yui, Mi Fu, Su Shi, Sankara, Abhinavagupta, Avicena, Averojus, Navoji, Rustavelis, Petrarca, Leonardo, Düreris buvo įvairiapusiškos *homo universale* asmenybės, aktyviai pasireiškusių daugelyje kultūros sferų. Tačiau šias asmenybes sieja ne tik universalizmas, titanizmas, stichinis, neapsakomas savo kūrybinių galių suvokimas, bet ir vidinis prieštaravimas, tragizmas, savojo titanizmo, individualizmo ribotumo, izoliacijos suvokimas. Renesansinės kultūros korifėjus – nepriklausomai nuo jų tautybės – vienija tai, kad, nepaisant siekių perimti dieviškąsias funkcijas ir iškelti savąjį Aš, jie tragiškai pajunta žmogiškųjų siekių ribotumą ir laikinumą.

Renesansinės pasaulėžiūros ir estetikos vidinį prieštaravimą savo geriausioje šiam reiškiniui skirtoje knygoje *Renesanso estetika* atskleidė A. Losevas. „Renesanso epochos svyravimai, – rašo jis, – istorikui nėra kažkas netikėta ar keista. Visos istorinės epochos yra pereinamosios (tarpinės) ir amžinai banguojančios; joks išorinis principinis jų stabilumas negali sutrukdyti istorikui surasti juose nuolatinį kintamumą“ (Losev, 1978, p. 450.). A. Losevas apnuogina „tamsiąją“ renesansinio titanizmo pusę, kuri Italijoje Borgių, Machiavellio gyvenimo metais siejosi su neregėtu žiaurumu, išdavystėmis, smurtu, aistrų siautėjimu, inkvizicijos medžioklėmis. Per 150 metų (nuo 1484 iki 1589) Ispanijoje, Italijoje ir Vokietijoje inkvizicijos laužuose buvo sudeginta bemaž 30 000 žmonių, apkaltintų raganavimu.

Dėka naujų humanistinių idealų įtakos Kinijoje, Indijoje, Irane, arabų pasaulyje, Italijoje ir kitose Vakarų Europos šalyse estetinė mintis palaipsniui išsivaduoja iš religinės pasaulėžiūros, viduramžiais vyravusių grožio idealų. Renesansinės estetikos kūrėjai atsirišo nuo viduramžių estetikai būdingo visa aprėpiančio teocentrinio grožio suvokimo, kuriame ištirpsta ir meno pasaulis. Renesanso ideologų sukurtoje estetikoje, siekiančioje spontaniškai atspindėti galingą meno pakilimą ir naujo tipo universalių menininkų genijų įsiveržimą į kultūros gyvenimą, visa jėga atsiskleidžia ir naujomis spalvomis sušvinta meno pasaulis. Jis *pradedamas suvokti kaip didžiai reikšminga, autonomiška žmogaus kūrybinės veiklos sritis.*

Įvykus minėtiems poslinkiams, estetika kaip mokslas apie grožį transformuojasi į mokymą apie meną. Taigi renesansinių idėjų klestėjimo laikotarpiu *viduramžiais viešpatavusių religinę scholastinę „estetiką iš viršaus“ palaipsniui išstumia nauja menotyrinės orientacijos „estetika iš apačios“, kurios kūrėjais tampa patys menininkai, siekiantys teoriškai apibendrinti savo meninę praktiką.*

Kaip vieną ryškiausių specifinių renesansinės pasaulėžiūros bruožų subtilus šios epochos estetikos ir meno žinovas A. Chastelis nurodė ne paprasto žmogaus, o būtent menininko asmenybės iškelimą, menininko, kuris savo kūrybinėmis galiomis prilyginamas Dievui kūrėjui (*Deus artifex*). Iš čia kyla humanistams būdingas siekimas vadinti Dievą didžiuoju architektu, arba *summus artifex* (didžiuoju meistru), kadangi pasaulio Kūrėjas yra Didysis menininkas (Chastel, 1969, p. 10). Su tuo susijęs kinų, indų ir Vakarų estetikams bei menininkams būdingas meninės kūrybos palyginimas su dieviškąja užuomina į tai, kad menininkas turi kurti laisvai kaip ir Dievas.

Esminis skirtumas tarp Rytų Azijoje ir Vakaruose įsivyravusių estетinių koncepcijų yra tas, kas Vakarų renesansinės estetikos kūrėjai, perimdami antikinę *mimesis* principą, pamėgdžiojimo objektu paverčia ne išorinį, žmogų supantį gamtos pasaulį, o patį menininką, jo subjektyvius išgyvenimus, nepakartojamą individualybę, stichinį siekimą įtvirtinti ir adekvačiai išreikšti savo prigimtines kūrybines galias.

Vakarų renesanso tapytojų paveiksluose peizažas, palyginti su kinų ir japonų paveikslais, įgauna gan menką pagalbinį vaidmenį, kadangi užgožiamas paveiksle dominuojančių žmonių figūrų. Rytų Azijos renesansinėje tapybinėje estetikoje dievybės, Absoliuto įsikūnijimu skelbiama pati gamta, kurios nepaliestos pirmapradės didybės niekuomet nenustelbia žmonių figūros.

Tiek Rytų Azijos renesansinėje tapybos estetikoje, tiek ir Vakarų naujausių mokslinių pasiekimų sustiprinti ryškėja nauji perspektyvos principai, kuriuos Kinijoje pagrindė genialus Tang epochos meno teoretikas, poetas, tapytojas Wang Wei (699–756), o Italijoje – Filippo Brunelleschi (1377–1446), Paolo Ucello (1396–1475), Pietro della Francesca (1420–1492). Rytų Azijoje buvo rašomi portreto žanrui skirti estetiški traktatai, kuriuose

buvo detaliai apibrėžiamos įvairios portreto detalės, tačiau pats portreto žanras dėl vyravusių estetinių koncepcijų neigavo populiarumo, Indijoje jis buvo labiau išplėtotas.

Kinų ir indų portretai buvo tapomi iš įvairių regėjimo taškų, o Vakaruose iki XV a. beveik išimtinai – iš profilio ir dažniausiai vaizduoja portretuojamą žmogų tik iki liemens. Šios konvencionalios nuostatos pažeidžiamos XV–XVI a. sandūroje, kai Leonardo da Vinci ir Rafaelis pradeda vaizduoti žmonių figūras *en face* arba pasisukusias ketvirčiu. Ir pagaliau, Rytų Azijos dailininkų paveiksluose daug daugiau dėmesio kreipiamą į vidinį vaizduojamųjų žmonių figūrų ir gamtos sąryšingumą: žmogus ir gamta aiškinama kaip vienas nuo kito neatsiejami visa aprėpiančio *Dao* elementai.

### Italų renesansinė estetika

Vakarų Europos renesansinės kultūros, estetikos ir meno sklaidos židiniu tapo senas antikinės kultūros tradicijas turinti Italija. XIII a. pabaigoje ir XIV a. svarbių tarptautinių prekybos kelių tarp Rytų ir Vakarų kryžkelėje esančioje Italijoje pastebimas ryškus prekybos, manufaktūrų, bankininkystės, miestų kultūros augimas. Tai suteikia postūmį šios šalies estetinės minties ir meno raidai. Nuo šiol iki XVI a. pradžios italų estetika ir menas įsivyrąja Vakarų kultūroje, nors šios šalies ekonominį bei kultūrinį klestėjimą 1453 m. pristabdo Konstantinopolio atitekimas turkams, sužlugdęs Italijos miestų prekybos monopolį su Rytais. Po Amerikos (1492) ir naujo kelio į Indiją (1498) bei kitų didžiųjų geografinių atradimų atsidūrusi nuošalyje nuo pagrindinių tarptautinės prekybos kelių, susiskaldžiusi, draskomi vidinių prieštaravimų Italijos miestai jau nebepajėgia konkuruoti su centralizuotomis Ispanijos ir Prancūzijos monarchijomis.

Neabejotinai viena iš XIV a. pabaigos ir XV a. italų kultūrinio pakilimo priežasčių buvo atgimstanti Antikos kultūra, estetika, menas. Ryškėjančią naują humanizmo ideologiją stipriai veikia galingi iš Bizantijos imperijos ir arabų musulmoniškųjų kraštų sklindantys kultūros srautai. Šių civilizacijų įtakos pėdsakai aiškiai pastebimi ne tik naujuose estetiniuose ir meniniuose idealuose, tačiau ir tarptautinės prekybos su Rytų šalimis dėka iškilusių miestų – Sienos, Florencijos, Venecijos, Bolonijos, Feraros, Ravenos, Pizos ir kitų visuomeninių pastatų konstrukcijose, dekore, kur apstu orientalistinių motyvų.

Bizantijos įtaka sustiprėja po 1205 m., kai kryžiuočiams užkariavus Konstantinopolį, Italijos miestuose pasklinda Bizantijos mokslininkų, menininkų, kūrinių. Kita vertus, besiformuojančią renesansinę ideologiją, estetiką, meną veikia ir aukštesnio lygio, suleidusi gilią šaknis Sicilijoje ir Pietų Italijoje, rafinuota arabų–musulmoniškoji kultūra. Dėl arabų filosofijos, estetikos, laisvamanybės, „gražaus gyvenimo stiliaus“ Italijos miestuose silpnėja religinės pasaulėžiūros įtaka, intensyviai plėtojasi pasaulietinės kultūros, estetikos, meno



Florencijos vaizdas. Senovinis raižinys. XVI a.

formos, ryškėja naujas požiūris į žemiškas vertybes, žmogų ir jį supantį gamtos pasaulį. Šis kultūrinis sąjūdis, ženklintis laipsnišką perėjimą iš vėlyvųjų viduramžių į renesansą, vėliau gauna *protorenesanso* vardą.

Panofsky fundamentaliaime veikle *Renesansas ir renesansai Vakarų mene* (1960) pabrėžia Vakarų renesansinių sąjūdžių periodizacijos sudėtingumą. Jis nurodo, kad iki Medici'ų renesanso Italijoje būta kitų reikšmingų renesansinių sąjūdžių. Gvildendamas renesansinės estetikos, meno teorijas ir meno genezės problemas, Panofsky atkreipia dėmesį į komplikuoatą vėlyvųjų viduramžių ir renesansinės kultūros santykį su Antikos kultūra, kuri viduramžiais buvo dar gyvas prisiminimas, o Renesansui – jau istorinis faktas, į kurį galima buvo jau nešališkai žvelgti. „Joks viduramžių žmogus, – pabrėžia Panofsky, – negalėjo žvelgti į antikinę civilizaciją kaip į baigtinį, užsisklendusį savyje, priklausantį praeičiai ir istoriškai nuo dabarties nutolusį fenomeną, kultūrinį kosmosą, kurį galima tyrinėti ir prireikus įsisavinti“ (Panofsky, 1962, p. 27). Būtent istorinės distancijos atsiradimas ir dėl arabų laisvamanybės įtakos ryškėjanti reakcija prieš viduramžių estetinių ir meninių idealų įtaką sąlygoja italų humanistų atsigręžimą į idealizuojamos Antikos estetikos ir meno tradicijas.

Šiuolaikiniame moksle, gvildenant renesansinių idėjų sklaidą Italijoje, paprastai išskiriami tokie pagrindiniai periodai: 1) *protorenesansas*, vadinamasis *trečentas* (it. *trecento* – XIV a.), 2) ankstyvasis renesansas, arba *kvatročentas* (it. *quattrocento* – XV a.) ir 3) vėlyvasis renesansas, arba *činkevečentas* (it. *cinquecento* – XVI a.). Priešingai J. Burckhardtui, teigusiam, kad renesansas yra specifinis italų kultūros fenomenas, svetimas kitoms Vakarų Europos šalims, Renesansinius sąjūdžius regime Prancūzijoje, Flandrijoje, Vokietijoje, Anglijoje, Ispanijoje, Portugalijoje bei kitose šalyse. Renesansiniai sąjūdžiai, besiskleidžiantys į siaurę nuo Alpių kalnų, mokslinėje literatūroje dažniausiai įvardijami bendra „Šiaurės renesanso“ sąvoka, išskiriant du pagrindinius periodus: 1) *ankstyvąjį* ir 2) *brandųjį*.

Pagrindiniu Vakarų renesansinės estetikos, meno, humanistinių idėjų sklaidos židiniu tampa Italijos centre esanti Florencija, kur jau XIII a. pabaigoje palaipsniui telkiasi šalies intelektualinis ir meninis elitas, vėliau atsiranda M. Ficino įsteigta Platono akademija, susikerta daugelio italų renesansinės kultūros korifėjų gyvenimo keliai. Viduramžiais vyravusios scholastinės estetikos principų irimas, teologijos įtakos apribojimas ir laipsniškas perėjimas prie naujų humanistinių idealų ryškėja „lūžio“ poeto Dante's Aligieri, kuris teigė, kad tikras menininkas kurdamas turi orientuotis į nepasiekiamo dieviškojo tobulumo atspindėjimą. Kitas įtakingas ankstyvojo protorenesansinio humanizmo ideologas, „vienas pirmųjų tikrai modernių žmonių“ (pasak J. Burckhardto), Francesco Petrarca, sieja savo estetinius idealus su Antikos kultūros principų atgaivinimu ir neslepia nepakantumo teologijai bei scholastinės estetikos principams. Scholastus jis paniekiamai vadina „sulaukėjusiais“ nuo nemigo naktų žmonėmis, „žudančiais savo gyvenimą įvairiose dialektinėse sofistinėse įmantrybėse“ (Kasd.).

Tolesnėje renesansinės estetikos ir humanistinių idealų sklaidoje svarbus vaidmuo tenka italų tapytojui, architektui Leonui Battistai Alberti, traktatų *Apie architektūrą*, *Trys knygos apie tapybą* ir daugelio kitų veikalų autoriui. Tęsdamas pitagorietiškos estetikos tradicijas, Alberti ypatingą dėmesį teikia matematiniais principais paremtos harmonijos sąvokai, kurią aiškina kaip pagrindinį grožio šaltinį. Harmoniją jis apibūdina kaip sugebėjimą sujungti į vientisą visumą skirtingas dalis, kad jos atitiktų viena kitą ir sukurtų grožį. Mėgindamas apibūdinti grožio esmę, Alberti sugretina ją su „pagražinimo“ (*ornamentum*) sąvoka. Pagražinimai čia aiškinami kaip antrinis, pagalbinis grožio požymis, nesusijęs su gražaus daikto ar reiškinių esme. Kalbėdamas apie grožio raiškos formas mene, Alberti nuolatos apeliuoja į matematinius principus, kalba apie sudėtinių dalių harmoniją.

Alberti veikaluose aptinkame daug vertingų apmąstymų apie menininką, jo kūrybinį potencialą, meninės kūrybos prigimtį, vaizduotės vaidmenį meninės kūrybos eigoje. Jis, kaip ir daugelis jaunesniųjų amžininkų, kalba apie universalaus humanitarinio išsilavinimo svarbą. „Man norisi, – sako jis, – kad tapytojas, kiek tai įmanoma, orientuotųsi visuose laisvuosiuose menuose, tačiau pirmiausia aš noriu, kas jis išmanytų geometriją.“ (*Ten pat*, 1981, p. 334.) Šis geometrijos, matematinių principų iškėlimas tiesiogiai siejasi ne tik su Alberti architekto profesija, tačiau ir su minėta pitagorietiskąja harmonijos ir grožio samprata.

### **Florencijos humanistų M. Ficino ir P. della Mirandolos estetika**

Naujas italų filosofinės estetikos ir humanizmo idėjų sklaidos etapas siejasi su pagrindinių XV a. humanizmo ideologų Lorenzo Vallos, Marsiglio Ficino ir Pico della Mirandolos idėjomis. Terminas „humanistas“ gimė tuometinėje universitetinėje aplinkoje ir reiškė hu-



manitarinių akademinų disciplinų (*studia humanitatis*), į kurias įėjo gramatika, retorika, poezija, etika ir istorija, jungti. Būtinasis humanistinio išsilavinimo komponentas buvo graikų, lotynų, Rytų kalbų – hebrajų, arabų studijavimas. Vėliau humanisto vardas taikomas ne tik universitetų humanitarinių disciplinų dėstytojams, tačiau apskritai humanitarinės kultūros filosofams, estetikams, poetams, dailininkams.

Humanistai buvo įsitikinę, kad jie gyvena didžiojo kultūrinio „atsinaujinimo“ (*renovatio*) epochą. Iš čia kilo jų estetinių teorijų sintetiškumas ir universalumas. Remdamiesi Antikos estetiniu palikimu ir arabų humanistų idėjomis, jie siekia nuvainikuoti viduramžiais viešpatavusius estetinius idealus, transcendentinę grožio sampratą. Nepaisant reakcijos prieš viduramžių estetikos principus, L. Valia, M. Ficino, P. della Mirandola siekia suderinti Platono ir neoplatonikų idėjas su arabų humanizmo elementais, surasti harmoniją tarp kūno ir dvasios, tikėjimo ir laisvamanybės, homocentrizmo ir panteizmo. Jie nukreipia savo žvilgsnius nuo Dievo į jo kūrinį, gamtos ir artistiškos asmenybės kūrybinės saviraiškos pasaulį.

Įtakingas humanizmo ideologas M. Ficino, orientuodamasis į Antikos tradicijas, Florencijoje įkuria Platono akademiją, arba Platoniškąją bendriją (*Platonica familia*), kuri nebuvo griežtai reglamentuota akademinė įstaiga, o dvasiškai artimų žmonių bendrija, kurios nariai nuolatos diskutuoja, keičiasi nuomonėmis, gilinasi į įvairias humanitarinių mokslų sritis. Joje rado prieglobstį iš Bizantijos pabėgę mokslininkai, kurie atsivežė Vakaruose nežinomus Platono tekstus. Nuo šiol Vakaruose prasideda Platono estetikos atgimimas. Taigi humanistų estetikos ir meninės pasaulėžiūros centre atsiduria humanizmo idealų transformuotas platonizmas ir neoplatonizmas, kuris savo universalumu, humanistine orientacija artimas kinų ir japonų renesansiniuose sąjūdžiuose iškilusiam neokonfucianistiniam humanizmui.

Renesansinio neoplatonizmo estetika pastebimai skiriasi nuo Antikos neoplatonizmo. Tai sudėtingesnis dvasinis reiškinys, ženklintas arabų, žydų, bizantiečių estetinių idėjų įtakos. Florencijos neoplatonizmo estetiką itin veikia iš arabizuotos estetikos



Pico della Mirandola



Marsillio Ficino

centrų – Paryžiaus ir Padujos universitetų – sklindančios arabų humanizmo idėjos. Neatsitiktinai Platono akademijos šalininkų skelbiamą religinį pakantumą amžininkai priskyre ibn Sinos (Avicenos), ibn Rušdo (Averojaus), Ibn Khalduno ir kitų arabų mąstytojų humanistinių idėjų poveikiui. Ryškiausi Florencijos neoplatonizmo bruožai – platonizmui būdingas idėjos prioritetas, humanizmas, universalizmas, individualizmas, žmogaus kūrybinių galių, asmenybės artistiškumo ir subjektyvumo iškėlimas. Neoplatonikai M. Ficino ir P. della Mirandola plėtoja mokymus apie dievišką žmogaus prigimtį, universalų žmogaus pažintinių galių pobūdį. Grožis neoplatonizmo ir arabų estetikos įtakoje siejamas su harmonija,

proporcijomis, griežtai struktūruotais matematiniais santykiais.

„Platono akademijos“ įkūrėjas ir pagrindinis ideologas M. Ficino mokėsi Bolonijos universitete, vėliau apsigyvenęs Florencijoje atsidėjo antikinės filosofijos studijoms, išvertė Homero, Platono, Plotino, Porfirijaus, Jamblichio, Proklo ir kitų antikinių autorių knygas. Stipriausią poveikį jo estetinės koncepcijos formavimuisi turėjo „dieviškasis“ Platonas ir jo pasekėjai neoplatonikai, neopitagoriečiai, arabų ir žydų mąstytojai. Savo veikaluose jis aukština žmogaus asmenybės vertę, jos dievišką prigimtį. Platono *Puotos* komentaruose, atsiribodamas nuo viduramžių estetikai būdingo visa aprėpiančio grožio traktavimo, kuriame išnyksta meno pasaulis, Ficino plėtoja neoplatonizmui būdingą požiūrį į grožį kaip bekūnį pradą. Žmogų supančių daiktų grožį neoplatonizmo estetikos įtakoje jis aiškina kaip visuotinės dieviškos formos atspindį. „Grožis, – rašo M. Ficino, – yra labai tolimas kūniškumui: ne tik tas grožis, kuris skleidžiasi dvasios dorybėse, tačiau ir tas, kuris slypi daiktuose ir garsuose, kūniškas negali būti. Nors mes ir sakome, kad daiktai yra dailūs, tačiau jų dailumas nesusijęs su materialumu“ (*Istorija estetiki*, t. 1, 1962, p. 500). Sugretindamas grožį su meilės jausmu, pagrindiniais išoriniais grožio požymiais jis skelbia tvarką (*ordo*), saiką (*modus*) ir išvaizdą (*species*).

Kitas įtakingas filosofinės estetikos atstovas yra prie Platono akademijos prisijęs P. della Mirandola. Šis plačios erudicijos ir reto talento žmogus gauna puikų humanitarinį

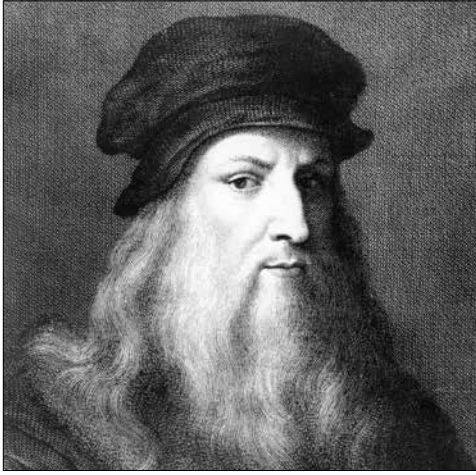
ir kalbinį išsilavinimą Bolonijos, Feraros, Padujos, Pavijos ir Paryžiaus universitetuose. Teigiama, kad jis mokėjo apie 30 kalbų ir buvo puikus senųjų arabų, hebrajų, chaldėjų, persų, graikų, lotyniškųjų raštų žinovas. Mirandola – originalus neoplatoniškos orientacijos estetikas. Paryžiaus universitete susipažinęs su scholastinės estetikos principais, atmeta jos dogmatiškumą. Savo estetinėje teorijoje jis siekia sintezuoti neoplatonizmo, zoroastrizmo, arabų, egiptiečių, žydų estetinių teorijų elementus.

Mirandola yra tipiškas humanizmo ideologas, persiėmęs al Farabio, ibn Sinos, ibn Rušdo ir platoniškosios estetinės tradicijos idėjomis. Jis aukština kūrybinę žmogaus prigimtį, asmenybės artististiškumą, kviečia tikėjimą pajungti racionalaus proto kontrolei. Žmogus Mirandolos veikaluose iškyla kaip laisvas, pasižymintis dieviškąja prigimtimi menininkas, kūrėjas. Savo *Kalbą apie žmogaus orumą* jis pradeda aliuzijomis į arabų mąstytojų idėjas ir humanistams būdingu žmogaus vertės iškėlimu. „Skaičiau, gerbiamieji tėvai, arabų raštuose, kad Abdala Saracėnas, paklaustas, kas šiame pasaulyje jam atrodo nuostabiliausia, atsakė: „Nėra nieko nuostabiau už žmogų“ (*Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas*, 1984, t. 1, p. 123). Perkeldamas žmogų į Visatos centrą, Mirandola teoriškai pagrindžia renesansinį titanizmą, menininko genijaus iškėlimą. Jo estetika atveria kelią didžiųjų Renesanso menininkų estetinių teorijų sklaidai.

### Posūkis į empirizmą Leonardo da Vinci estetinėje teorijoje

Skirtingai nei Ficino ir Mirandola, kurie filosofiškai sprendžia renesansinės estetikos principus ir daugiausia dėmesio skiria abstrakčioms grožio, harmonijos problemoms, žymiausiai menotyrinės estetikos šalininkais tampa didieji dailininkai Leonardo da Vinci, Michelangelo, A. Düreris. Ryškiausiu šios pakraipos atstovu, tobulu renesansinio universalizmo (*homo universale*) įsikūnijimu tampa Leonardas. Nors jis demonstratyviai atsiriboja nuo humanistų filosofinės ir filologinės erudicijos ir savikritiškai vadina save „žmogumi be knyginio išsilavinimo“ (*homo sanze lettere*), kartu pabrėždamas savo ryšį su menininkų ir amatininkų cechų pasauliu, tačiau jam nesvetimas iškiliausiems savo meto eruditams būdingas smalsumas ir išsilavinimo fundamentalumas. Jo praktinių, meninių ir teorinių interesų sferos labai plačios. Savo daugiabriaune kūrybine veikla Leonardo primena didžiuosius Rytų Azijos humanistinės pakraipos intelektualus Wang Wei, Mi Fu, Su Shi, Ikkyū.

Leonardo reiškiasi tapyboje, skulptūroje, architektūroje, fortifikacijoje, domisi inžinerija, matematika, medicina, palieka didžiulį literatūrinį palikimą, iš kurio estetikos aspektu svarbiausias yra *Traktatas apie tapybą*. Impulsyvus, nuolatos ieškantis ir nepasitenkinantis pasiektais rezultatais Leonardo keičia interesų sferas, neužbaigia daugybės pradėtų darbų, kadangi abejoja, ar pavyks pasiekti trokštamo idealo tobulybės. „Pasižymėdamas plačiomis



Leonardo da Vinci

žiniomis ir įsisavinę mokslų pagrindus, – rašo Giorgio Vasari, – jis būtų pasiekęs labai daug, jei nebūtų buvęs toks nepastovus ir nebūtų nuolatos keitęs savo interesų“ (Vasari, 1992, p. 197).

Kvatročento meno teorijos raidą vainikuojanti Leonardo koncepcija yra klasikinis „estetikos iš apačios“ pavyzdys, kai teorija konstruojama apmąstant meno praktikos dėsningumus. Skirtingai nei daugelis ankstesnių mąstytojų, neoplatonizmo estetikos įtakoje aukštinančių idėjos, bekūnio dvasinio prado prioritetą, Leonardo atsisuka į materialų, žmogų supantį gamtos pasaulį ir tampa naujos „empirinės“ estetikos skelbėju.

Perėmęs Antikos estetikoje sureikšmintą gamtos pamėgdžijimo principą, Leonardo teigia, kad būtent gamta yra pagrindinis menininko kūrybinio įkvėpimo šaltinis. Tikra kūryba prasideda nuo įdėmaus gamtos stebėjimo, studijavimo. Visose meno rūšyse pagrindinis pažinimo instrumentas jam atrodo esą pojūčiai, kadangi „išmąstomi“ daiktai, nepaliesti pojūčių, „negimdo jokios tiesos, be apgaulingos“ (Leonardo, 1955, p. 14). Iš čia kyla jo įsitikinimas, kad tiesioginė patirtis niekuomet neklysta, o klaidina tik žmogaus sprendimai.

Vadinasi, patirtis Leonardo estetikoje aiškinama kaip „geriausias mokytojas“, kurio nepakeis joks knyginis išsilavinimas. „Išmintis, – sako jis, – yra patirties duktė“ (Leonardo, 1935, t. 1, p. 49). Tobuliausiu žmogų supančios pasaulio įvairovės pažinimo instrumentu čia skelbiama žmogaus akis. Vadinasi, Leonardo iškyla kaip empirizmo šalininkas, teigiantis, kad akis – žmogaus kūno langas, pro kurį „žvelgiama į savo kelią ir jaučiamas pasitenkinimas grožiu“. Tačiau Leonardo nesiriboja vien empiriniu pažinimu, o nuolatos kalba apie teorinio, filosofinio, mokslinio pažinimo reikšmę. „Praktika, – pabrėžia jis, – visada turi remtis gera teorija“ (*Estetika renesansa*, 1981, t. 2, p. 367). Leonardo kviečia netikėti tais autoritetais, kurie, remdamiesi vien vaizduote, ignoruoja mokslinio pažinimo svarbą. „Tas, kas pamilsta praktiką be mokslo, – sako Leonardo, – panašus į kapitoną, išplaukiantį į plaukiojimą be vairo ir kompasą“ (*Ten pat*, p. 367.) Sulygindamas tapybą su filosofija, Leonardo aukština harmonijos ir matematinių principų svarbą. Šis matematinių harmonijos principų sureikšminimas Leonardo estetikoje tiesiogiai susijęs su jo tapybos koncepcija, kurioje ypatingą vaidmenį įgauna griežtais matematiniais principais paremtos idealios kompozicinės „schemos“.

Taigi svarbiausia Leonardo, kaip ir Alberti, estetikos kategorija yra „harmonija“, kuri gvildinama pasitelkiant tapybos, poezijos, muzikos principus. Išskeldamas tapybą menų hierarchijoje ir skelbdamas ją aukščiausiu ir tobuliausiu menu, pajėgiančiu aprėpti vaizduojamąjį objektą jo sudėtinių dalių visumoje, Leonardo kartu aiškinasi jos savitumą. „Tapyba, – sako jis, – tai nebyli poezija, o poezija – tai akla tapyba, ir viena, ir kita pagal išgales siekia pamėgdžioti gamtą“ (*Ten pat*, p. 363). Esminis skirtumas tarp tapybos ir poezijos yra tas, kad poezija kalba parašytais verbalizuotais vaizdiniais, o tapyba savuosius perteikia realiai, tiesiogiai, tad akis „gauna jų vaizdus lygiai taip, tarsi jie būtų natūralūs“ (*Ten pat*, p. 360).

Toliau Leonardo tapybą lygina su muzika, kurią jis vadina tapybos sese, suvokiama klausos organais. „Tapyba, – sako jis, – yra aukštesnė nei muzika ir vyrauja jos atžvilgiu, kadangi ji nenumiršta po savo gimimo kaip nelaiminga muzika, priešingai, ji lieka buityje, ir kas tikrovėje yra tik paviršutiniška, čia atsiskleidžia tarsi gyva“ (*Ten pat*, p. 363–364). Taigi tapyba Leonardo estetikoje iškeliama kaip tobuliausia pasaulio esmės, gamtos ir plačios grožio sferos pažinimo priemonė, pasižyminti „subtiliais filosofiniais apmąstymais“. Ji aiškinama ne tik kaip visų menų ir amatų šaltinis, tačiau ir kaip visų mokslų ištaka. Šis kosminės tapybos galios iškėlimas ir požiūris į ją kaip į tobuliausią pasaulio esmės pažinimo instrumentą suartina Leonardo estetiką su kinų Tang ir Sung epochų tapybine estetika.

Būdamas vienu iškiliausių Vakarų menininkų, aktyviai besireiškusių įvairiose kūrybos srityse, Leonardo itin subtiliai gvildena pamatines menininko kūrybinio potencialo, kūrybos proceso, emocijų ir racionalijų pradų sąveikos, vaizduotės, eksperimentavimo ir daugelį kitų estetikos ir meno filosofijos problemų. Tikrasis menininkas jam pirmiausia neatsiejamas nuo valios tvirtumo, nuolatinio darbo, ieškojimo, begalinio atsidavimo kūrybai, prioriteto teikimo šlovei, o ne turtams. Jis labai aukštai vertina savo pasirinktos meno srities techninių subtilybių įvaldymą.

Kita vertus, Leonardas puikiai suvokia ne tik gamtos, tačiau ir geriausių praeities meno pavyzdžių studijavimo, kopijavimo, tobulo meninės išraiškos priemonių įvaldymo reikšmę. Kalbėdamas apie jaunų dailininkų ugdymą, jis nurodo, kad „jaunuolis pirmiausia turi mokytis perspektyvos, paskui kiekvieno daikto proporcijų perteikimo, vėliau studijuoti gero meistro piešinius tam, kas priprastų prie gerų kūno proporcijų, paskui kurį laiką studijuoti skirtingų meistrų nupieštas rankas, pagaliau – priprasti prie praktinio iškilusių uždavinių įgyvendinimo ir darbingumo menė“ (*Ten pat*, p. 367). Leonardo įspėja neprityrusius dailininkus, kad įžengdami į savarankišką kūrybos kelią nepiktnaudžiautų ieškodami įkvėpimo išimtinai praeities meistrų kūrinuose, o nuolatos kreiptųsi į gamtą ir įdėmiai studijuotų ją. „Tapytojo paveikslas, – pabrėžia jis, – bus netobulas, jei jis įkvėpimo šaltinių laikys kitų paveikslus. Jei jis mokysis remdamasis gamtos objektais, tuomet bus pasiekti geri rezultatai“ (*Ten pat*, p. 366).

Gvildendamas meninės kūrybos proceso subtilybes, Leonardo pabrėžia apmąstymų, spontaniškų kūrybinių ieškojimų, eksperimentų svarbą. Amžininkai pasakoja, kad dailininkas pykinęs užsakovus, kai išstisas dienas stovėdavo prieš savąją „Paskutinę vakarienę“ ir, vos prisilietęs ar padaręs kelis štrichus, grįždavo į namus. Jis mėgo sakyti, kad didžios dvasios žmonės kartais daugiau sukuria mažiau dirbdami ir protu ieškodami autentiškos idėjos išraiškos. Leonardo nekyla abejonų, kad tikras menas pirmiausia „gimsta menininko galvoje“ ir tik vėliau įgyvendinamas kūrinėje. „Pasigailėtinas yra tas meistras, kurio kūriniai aplenkia jo apmąstymus. Link meninės tobulybės juda toks meistras, kurio kūriniai gimsta apmąstymuose“ (*Ten pat*, p. 367).

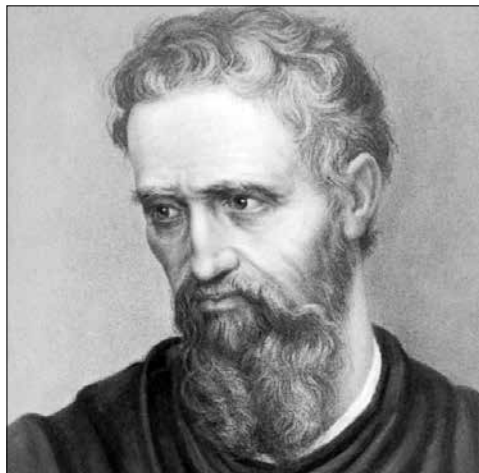
Pripažindamas moksliskumo, racionalių pradų svarbą, Leonardo kartu prabyla ir apie intuityvius emocinius pradus, iškelia menininko vaizduotės galią, sugebėjimą eksperimentuoti, improvizuoti, apčiuopti naujus, dar nepramintus kūrybos kelius. Kalbėdamas apie šį Leonardo estetikos ir kūrybos aspektą, E. Gombrichas pastebėjo, kad potraukis gamtos stebėjimui, jos studijavimui ir eksperimentavimui buvo antroji šio dailininko prigimtis. „Nuolatinio naujumo ieškojimo, improvizacijos ir eksperimentų pėdsakus regime daugybėje neužbaigtų Leonardo projektų, piešinių, etiudų, kuriuose regimas skverbimasis į nežinomybės pasaulį, pažįstamų tradicinių metodų atmetimas“ (Gombrich, 1983, p. 157). Leonardo tezėje, kad „tapytojas pirmiausia tapo save“, slypi renesansinio vakarietiškosios estetikos individualizmo ir menininko asmenybės išskėlimo užuomazgos. Leonardo estetikoje iškelti pitagorietiški idealios formų „schemos“, tobulos harmonijos ir kompozicijos ieškojimo idealai pakoreguoja tolesnės Vakarų tapybinės estetikos raidą, kadangi šio menininko estetinės pažiūros ir kūryba veikė amžininkus ir vėlesnių kartų kūrėjus.

## Michelangelo meno teorija

Kitas italų renesanso korifėjus, jaunesnysis Leonardo amžininkas Michelangelo Buonarotti, nepaisant jam būdingo veržlumo, pasaulėjautos tragizmo, vidinės įtampos, savo estetinėmis pažiūromis ir kūrybos principais buvo daug artimesnis neoplatonizmui. Šis gaivališkas maksimalistiškas genijus, visą savo gyvenimą aktyviai reiškėsis skulptūroje, tapyboje, architektūroje, fortifikacijoje, poezijoje, meno teorijoje, sulaukęs 89 metų apgailėstauja, kad miršta „vos pramokęs meno abėcėlę“.

Michelangelo nedėsto savo estetinių pažiūrų sistemingai. Jo estetinės idėjos fragmentiškai išblaškytos įvairiuose proginiuose pasisakymuose, dialoguose, laiškuose, eilėse, užrašuose. Tai dažniausiai reakcija į tą dieną jį dominančias estetines problemas, meno raidos, gyvenimo aktualijas. Michelangelą labiausiai domina menininko asmenybės

santykis su pasauliu ir meninės kūrybos proceso problemos. Gindamas menininkus nuo visuomenėje paplitusių nuomonių apie kūrėjų keistumą, jis siekia parodyti, kad tikrovėje jie pasižymi „paprasčia žmogiška prigimtimi“. Menininkų „išskirtinumą“, jų polinkį atsiriboti nuo išorinio pasaulio šurmulio jis pirmiausia sieja su aštriu savo kūrybinės misijos suvokimu, siekimu tarnauti pašaukimui, o ne pataikauti minios ir mecenatų skoniams. Jei menininkas užsislendė, prarado draugus ar pavertė juos priešais, sako Michelangelo, nereikia jo kaltinti, kadangi, jei jis „savąja prigimtimi ar auklėjimo išdavoje nepakenčia ceremonijų



Michelangelo Buonarroti

ir niekina veidmainiškumą, argi ne beprasmiška trukdyti jam gyventi kaip jis nori? Ir jei jis toks kuklus, kad neieško jūsų bendrijos, tai kam ieškoti jo bendrijos? Kodėl jūs norite jį pritraukti prie tų smulkmenų, kurios jam svetimos ir diktuojamos jo pasibodėjimo visuomeniniu gyvenimu?“ (*Istorija estetiki*, 1962, t.1, p. 558). Michelangelo daug ir įtaigiai kalba apie visišką tikrojo menininko atsidavimą menui, kuris jį įgalina sukurti autentiškus ir meniškai įtaigius kūrinius.

Savo kuriamąja galia tikrą menininką Michelangelo lygina su Dievu ir aiškina jo kūrybos procesą kaip dieviškų kūrybinių galių atspindį ir pamėgdžiojimą. Kalbėdamas apie skulptoriaus meninės kūrybos procesą, tikrojo meistro požymiais jis skelbia sugebėjimą išvelgti vientisame marmuro luite kitiems neregimą meninį vaizdinį ir meistriškai „išlaisvinti“ jį iš amorfiško apvalkalo. Teigdamas, kad „piešiama protu, o ne rankomis“, Michelangelo siekia pabrėžti ne tiek racionalaus mąstymo, kiek išsilavinimo, plačios humanitarinės kultūros, įdėmaus menininką supančio pasaulio stebėjimo, nuolatinio tobulybės siekimo svarbą.

Nepaisant daugybės italų Renesanso genijams būdingų bendrų bruožų (titanizmo, individualizmo, universalizmo, nuolatinio tobulybės siekimo ir pan.), Michelangelo ir Leonardo estetišose pažiūrose ir kūryboje regime daug principinių skirtumų. Leonardas, atmetęs neoplatonizmo principus, savo estetinėje teorijoje ir kūryboje nuosekliai orientuojasi į natūrą, o ne į abstrakčius neoplatonizmo estetikos skelbiamus idealus, jis yra laisvesnis, intymesnis. Jame susipina kontempliacija, mąslumas, jautrus psichologizmas, dėmesys gamtai, analizė, eksperimentavimas, vos ne patologiškas noras skverbtis į reiškinių esmę.

Michelangelo yra kitoks, tarp jo išpažįstamų estetinių principų, asmenybės ir kūrybos regime didesnę properšą, ryškius vidinius prieštaravimus. Nors šiam dailininkui būdingas kūrybinės dvasios polėkis, impulsyvumas, tačiau patirdama neoplatonizmo estetinių idealų įtaką jo kūryba linksta į sintezę, „schemos“ reikšmės iškėlimą, paklusimą kanoniškiems kompozicijos principams. Leonardo tapomos figūros tarsi ištirpsta jas supančioje erdvėje, „išslysta“ iš jas apribojančių kompozicinių schemų, priešingai Michelangelo figūroms, būdingas „išplėstumas“ iš konteksto, „susikaustymas“ ir užsisklendimas savyje. Sumuodamas norėčiau pastebėti, kad nepaisant Leonardo ir Michelangelo kūrybos genialumo, meninės formos tobulumo jų kūryboje užuomazgų pavidalu pastebima klasicizmui ir akademizmui būdingo sąstingio ir schematizmo bruožų. Jų kūriniuose išnyksta ankstyvojo renesanso genijams Cimabue, Giotto būdingas pasaulio suvokimo ekstatiškumas, tiesioginis žavėjimasis supančio pasaulio grožiu.

### Dürerio absoliutaus grožio formulės ieškojimais

Menotyrinės pakraipos italų Renesanso estetikams, ypač Leonardui, artimas reikšmingiausias vokiečių Renesanso dailininkas ir meno teoretikas Albrechtas Düreris. Tai įvairiapusė asmenybė: genialus tapytojas, graveris, architektas, meno teoretikas, puikus fortifikacijos, optikos žinovas. Düreris gimė ir dvasiškai brendo pagrindiniame vokiškojo humanizmo idėjų lopšyje – Niurnberge, kur gavo profesinį pasirengimą vietinėje meistrų dirbtuvėje ir tęsė mokslus kituose Vokietijos kultūros centruose, vyko į Italiją, norėdamas susipažinti su italų kultūros ir meno pasiekimais.

Düreris nepretenduoja į vientisos estetiškos teorijos kūrėjas. Jo estetika gimsta iš aktualių poreikių ir teorinės stebimų meninio proceso dėsningumų refleksijos. Jo apmąstymai apie grožį, harmoniją, menininką ir meninės kūrybos proceso dėsningumus savo pakraipa, dėstymo maniera panašesni į norminius praktinius menininkų vadovus nei į tradicinius menotyrinius estetinius traktatus. Iš gausaus Dürerio rašytinio palikimo estetiniu aspektu svarbiausia *Keturių knygų apie proporcijas* trečioji knyga ir išlikę užrašai iš nebaigtos *Knygos apie tapybą*.

Veikale, skirtame Dürerio meno teorijos analizei, E. Panofsky išskiria dvi pagrindines jo koncepcijas: 1) teisingo tikrovės atspindėjimo bei perspektyvos ir 2) grožio tyrinėjimus pasiremiant simetrijos, proporcijų ir žmogaus figūros proporcingo skaidymo principais. Savo ankstyvojoje grožio teorijoje Düreris siekia surasti absoliutaus grožio formulę. Kalbėdamas apie tobulo grožio ir harmonijos įprasminimą meno kūriniuose, kaip ir Leonardo, jis plėtoja idealizacijos teoriją ir kviečia dailininkus perimti iš skirtingų žmonių ir daiktų tai, kas gražiausia, ir sujungti į vieningą visumą. „Kas yra grožis, – sako jis, – aš nežinau,



nors jis slypi daugelyje daiktų. Jei norime įnešti jį į kūrinį, ypač į žmogaus figūrą, visų kūno dalių proporcijas tiek iš priekio, tiek iš kitos pusės, tai mums sekasi sunkiai, kadangi turime viską surinkti iš įvairių vietų. Neretai tenka peržiūrėti du ar tris šimtus žmonių, kol surandi juose dvi ar tris gražias detales, kurias gali panaudoti.<...> grožis susideda iš daugelio gražių daiktų, panašiai kaip iš daugelio žiedų surenkamas medus“ (Dürer, 1957, t. 2, p. 28–29).

Vėliau, atsisakęs absoliutaus grožio formulės ieškojimo, Düreris pereina prie sąlyginio grožio koncepcijos ir vis daugiau dėmesio skiria idealioms proporcijoms ir normos problemoms gvildinti. Jam, kaip ir Leonardui, būdingas begalinis tikėjimas mokslo, racionalaus pasaulio, gamtos dėsnų pažinimo visagalybe. Jis nuolatos pabrėžia racionalaus pažinimo, matematinių principų svarbą idealioms proporcijoms, harmonijai, grožio esmei pažinti. Centrine Dürerio, kaip ir daugelio Antikos ir Renesanso estetikos atstovų kategorija yra harmonija, kuri aiškinama kaip pagrindinis grožio kriterijus. Tobuliausią harmoniją, Dürerio nuomone, padeda suvokti pats gyvenimas ir įdėmus gamtos studijavimas, kuris jam, kaip ir Leonardui, yra patikimiausias kelias į meninio tobulumo aukštumas. „Reiškinų esmę, – sako Düreris, – padeda suvokti gyvenimas ir gamta. Todėl žvelk į juos įdėmiai, sek jais, nenukrypik nuo gamtos, tikėdamasis, kad gali surasti ką nors geresnio, nes apsigausi, – meno paslaptys slypi gamtoje. Kas sugeba jas atskleisti, jas įvaldo“ (*Estetika renesansa*, 1981, t. 2, p. 547).

Dürerio apmąstymuose apie tikrąjį meną ir jo suvokimą skamba elitiniai motyvai, kadangi geriausiai meno suvokėjais jis skelbia pačius menininkus, pajėgiančius suvokti įvairiausias subtilybes. Subrendęs Düreris prabyla apie tobulo grožio nepasiekiamumą, neišsakomumą, menininko genijaus nepaaiškinamumą. „Aš sutinku, – rašo jis, – kad vienas dailininkas, kontempliuodamas vis gražesnę figūrą, gali labiau priartinti protui gamtoje slypintį grožį nei kitas. Tačiau jis negali išsemti jo iki galo taip, kad negalima būtų sukurti nieko gražesnio. Žmogaus proto tam nepakanka“ (*Ten pat*, p. 547). Dievas, pasak Dürerio, suteikė žmonėms didžius sugebėjimus, kurie gali paslaptinai atsiskleisti žmoguje, pasižyminčiame



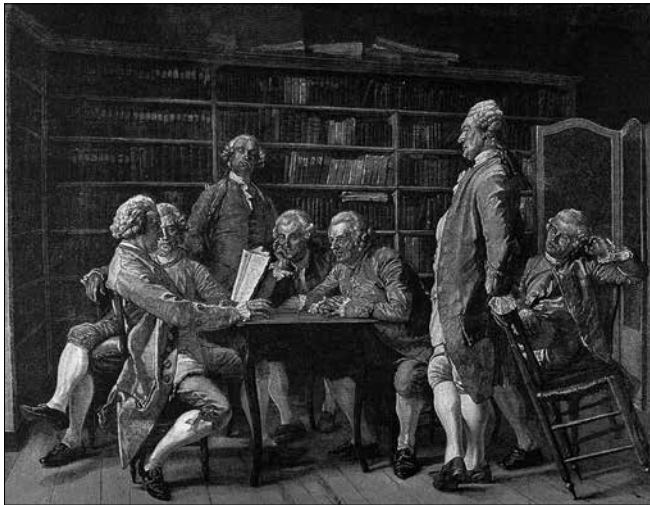
Albrecht Dürer

išskirtiniu talentu, peržengiančiu epochos ribas ir sukuriančiu kūrinius, kurie nepraranda svarbos net praslinkus daugybei amžių. Dürerio, kaip ir Leonardo, Michelangelo estetinėse pažiūrose ir kūryboje ryškus Renesanso genijams būdingas prieštaravimas tarp stichinio siekimo įtvirtinti neišmatuojamas artistiškos asmenybės kūrybines galias ir tragiško žmogiškosios būties laikinumo, nesugebėjimo iki galo įgyvendinti savo kūrybinius siekius.

Taigi italų ir vokiečių Renesanso atstovų estetinėse koncepcijose išryškėja daug naujų, būdingų visai vėlesnės Vakarų estetinės minties raidai bruožų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti *istorinį optimizmą, racionalizmą, antropologizmą, kuriuos jungia begalinis tikėjimas žmogaus proto galia ir skaidriomis būties perspektyvomis. Renesanse jau regime vėlesnėje Vakarų estetikoje suvešėjusio natūralizmo, gnoseologizmo, natūrfilosofinės orientacijos užuomazgas. Vienu reikšmingiausių renesansinės estetikos laimėjimų buvo stiprėjantis meno autonomijos ir meninės kūrybos svarbos suvokimas, paties menininko socialinio statuso ir jo kūrybinės veiklos produktų reikšmės augimas.* Tačiau netrukus, jau XVI a. viduryje, dėl renesansinei estetikai būdingo prieštaravimo išryškėja daugelio jos skelbiamų idealų utopiškumas, krizės simptomai, o mene gyvas formas vis labiau išstumia šaltas akademizmas.

---

## APŠVIETA



Prancūzų enciklopedistai. Senovinis raižinys

## Apšvietos ideologijos tapsmas

Apšvietos epochoje prasideda kokybiškai naujas estetikos ir meno filosofijos idėjų raidos etapas. To meto estetinės minties pakilimas susijęs su XVI–XVII a. išryškėjusia nauja meno samprata. Nuo V a. pr. Kr. iki XVI a. Vakarų Europoje vyravo antikinis požiūris: menas buvo suvokiamas kaip sugebėjimas kurti pagal tam tikras taisykles. Be menų šiuolaikine šio žodžio prasme (skulptūra, tapyba), menais buvo vadinami ir įvairūs amatai.

Tačiau XVII a. pabaigoje – XVIII a. pirmoje pusėje dėl intensyvios meninės veiklos vis labiau pastebimas meno ir amatų sferų išsiskyrimas. Meno savitumu laikoma kūryba pagal grožio dėsnius, meno sferai taikoma naudingųjų (*les arts utiles*) ir aukščiausiųjų, arba vadinamųjų dailiųjų menų (*les beaux arts, fine art, die Schone Kunst*) sąvoka. Ši nauja, siauresnė *dailiųjų menų* sąvoka gimsta Prancūzijoje 1657 m. J. La Fontaine'o veikaluose. XVII–XVIII a. meno teoretikai dailiųjų menų grupei priskyrė skulptūrą, tapybą, muziką, literatūrą ir teatrą. Galutiniam meno sąvokos įteisinimui reikėjo rasti tai, kas yra bendra visoms dailiųjų menų rūšims. Iš daugelio šios problemos sprendimų ilgainiui buvo visuotinai pripažintas Charles Batteux iškeltas „gamtos pamėgdžiojimo pagal grožio dėsnius“ principas.

Taip nauja siauresnė meno sąvoka gavo teorinį pagrindą ir suteikė postūmį tolesnės estetinės minties raidai. Tačiau meno fenomenas ne iš karto buvo pradėtas analizuoti filosofškai. Iki tol Apšvietos epochos estetika dar turėjo nueiti ilgą kelią, kol buvo suvoktas meno socialinis vaidmuo ir vieta tarp svarbiausių dvasinių žmogaus poreikių. Švietėjų estetika išreiškė revoliucingų socialinių jėgų, pakilusių į kovą su feodalizmu, ideologiją. Švietėjai tikėjo istorine pažanga, proto jėga ir šviesiomis žmogaus būties perspektyvomis. Ši pozicija nulėmė ir naują tuometinės meno teorijos pažintinę orientaciją. Mokslas apie meną pamažu prarado ontologinį statusą (kaip sudėtinė filosofinės būties teorijos dalis) ir įgavognoseologinį pobūdį.

Svajodami apie harmoningą ir visapusiškai išsivysčiusią asmenybę, gebančią įgyvendinti kūrybines potencijas, švietėjai vis labiau kreipia žvilgsnį į meno sferą, norėdami, kad ji taptų savarankiško mokslinio tyrimo objektu. Taip mokslas apie meną, ilgą laiką neturėjęs aiškios struktūros, apibrėžtų terminų ir problematikos, XVIII a. beveik vienu metu keliose šalyse ėmė skirtis į dvi pagrindines sroves: *filosofinę* ir *menotyrinę*. Pirmajai būdinga meno apmąstymas, neperžengiant filosofinio pažinimo ribų, o antrajai – ėjimas nuo konkrečių meno kūrinių analizės prie platesnių menotyrinių apibendrinimų. Švietėjai estetinei sferai ir su ja siejamam meno pasauliui teikė savotiško derintojo funkciją, manydami, kad ji padeda įveikti žmogaus ir jį supančio pasaulio disharmoniją. Iš čia kyla jų tikėjimas, *jog menu, estetiniu auklėjimu ir skonio ugdymu įmanoma pertvarkyti pasaulį, išspręsti svarbiausius socialinius prieštaravimus*.

## Anglų „skonio kritika“

Ankstyvoji švietėjų estetika, įgavusi „skonio kritikos“ pavidalą, didžiausią dėmesį skyrė estetinio žmonių auklėjimo ir jų skonio ugdymo klausimams. Švietėjai manė, kad, nesuvokus skonio savitumo, neįmanoma teoriškai pagrįsti meno vertinimų. Jie teigė, jog išugdytas meninis skonis yra svarbiausias meno esmės pažinimo instrumentas, kuris traktuojamas nevienodai: ginčijamasi dėl jo racionalizmo ir iracionalumo, svarstoma, ar jis turi universalią, ar individualią reikšmę, ar tai įgimtas, ar išugdomas sugebėjimas, ar jis paremtas protu, ar jausmais ir pan.

Prancūzų švietėjai (Voltaire'as, J.-J. Rousseau) aiškino, kad skonis yra jausmų išraiška ir proto priešybė. Italas L. Muratori priskyrė jį proto sferai. Anglų teoretikas E. Burce'as sujungė abu požiūrius ir skonį traktavo kaip jausmo ir proto vienybę. Jo tėvynainis

D. Hume'as žengė dar toliau – iškėlė skonio objektyvumo klausimą ir nurodė, jog, nepaisant visos skonio sprendimų įvairovės bei keistumų, gyvuoja tokie principai, kurie remiasi pirmaprādėmis kūrinio struktūros formomis ir savybėmis.

Anglų mokslininkai skonį vertina kaip specifinę grožio gamtoje ir mene pažinimo priemonę. Kitaip negu Locke'as, kuris teigia, jog estetinė sfera yra tik sudėtinė pažinimo teorijos, etikos ir religijos dalis, jo sekėjai (E. Shaftesbury, F. Hutchesonas, E. Burce'as), svajojantys apie harmoningą asmenybę, iškelia ją kaip pagrindinę savo filosofinių apmąstymų dalį.

Ryškiausiai ši tendencija išreiškta Locke'o mokinio lordo E. Shaftesbury'o koncepcijoje. Savo literatūrinuose filosofiniuose esė, parašytuose gyvų platoniškujų dialogų forma, jis itin daug dėmesio skiria estetikos sferai, teigdamas, kad ji yra visuomenės dorovės principų įprasminimo priemonė. Shaftesbury savitai traktuoja išplėstinę jutimo sąvoką, kurią perkelia iš gnoseologijos į etinę estetinę sritį. Jis įsitikinęs, jog pasaulyje egzistuoja estetinė tvarka (harmonija), kurią pažinusi asmenybė tobulėja, atsisako išorinių veiklos formų ir linksta į moralinių vertybių bei „dieviškosios grožio esmės“ pažinimą. Mokslininkas siekia kelti meno lygį ir tobulinti savo amžininkų skonį. Skonio ugdymą jis laiko moralinio auklėjimo



E. Shaftesbury

dalimi, kartu nurodė, jog skonis gali būti ir netikęs. Todėl, Shaftesbury'o nuomone, skonį būtina reikia tobulinti bei koreguoti. Geras skonis, subtilus grožio pajutimas, mokėjimas šiomis savybėmis pasinaudoti kuriant ir vertinant meną Shaftesbury'o koncepcijoje aiškiami kaip būtinos tikro menininko ir meno vertintojo savybės.

Tikrasis grožis čia siejamas ne su materialiu daiktų aspektu, o tik su sąmoningu meninio sumanymo įgyvendinimu. Iš to išplaukia trys skirtingos grožio formos: 1) negyvos formos, 2) formos, kuriančios kitas formas, kurioms būdingas protingumas, veiklumas ir kūrybinis pradai, 3) tobuliausia grožio atmaina, kada kuriamos ne tik paprastos formos, bet ir modeliuojančios kitas formas (Shaftesbury, 1975, p. 214–215). Ši hierarchinė grožio koncepcija liudija, kad, mąstydamas apie grožio esmę, Shaftesbury eina nuo fizinio prie mentalinio grožio ir kartu išaukština moralinį jo pradą.

Taigi Shaftesbury'o koncepcijoje mokslai, gvildenantys meną ir moralę, tarsi susilieja vienas su kitu. Pažymėtina, kad tokia moralinė meniškumo interpretacija būdinga daugumai anglų „skonio kritikos“ atstovų. Tačiau Shaftesbury'o koncepcijos savitumas ir istorinė reikšmė ne ta, kad meninę sferą jis verčia tarnauti „aukščiausiems“ etiniams tikslams. Svarbu, kad išaukštindamas grožio ir meno reikšmę jis toliau plėtoja meno autonomijos tendencijas.

### Menotyrinės problematikos iškilimas prancūzų švietėjų teorijose

Kitaip negu anglų „skonio kritika“, kuri, išskyrus Shaftesbury koncepciją, yra sausa estetikos teorija, prancūzų švietėjų teorinė mintis yra arčiau meno. J. B. Dubos, Ch. Batteux, D. Diderot anglų sensualistinės meno teorijos idėjas perkelia į socialinių problemų sritį. Ši socialinių tendencijų stiprėjimą galima paaiškinti prancūzų apšvietos ideologijos radikalumu. Jos šalininkai estetines ir menines vertybes siekia panaudoti kovai prieš absoliutizmą. Estetiką ir meną jie laiko galingu ginklu savo siekių įgyvendinimui. Kitas svarbus jos bruožas – menotyrinės minties raida nuo konkrečių meno kūrinių tyrinėjimo iki platesnių teorinių apibendrinimų. Tipiškas tokios metodologinės orientacijos pavyzdys – Dubos (1670–1742) traktatas „Kritiniai poezijos ir tapybos apmąstymai“ (1719). Šis veikalas išsiskiria aukštu teorinių problemų gvildinimo lygiu, autoriaus erudicija, operavimu daugybe konkrečių pavyzdžių iš skirtingų šalių ir epochų meno istorijos. Dubos daug nuveikia, mėgindamas mokliškai paaiškinti istorinius meno raidos dėsningumus, atskirų epochų, šalių, nacionalinių meno formų savitumą. Tiesa, jis neatskleidžia priešaringos meno raidos, nacionalinių ir istorinių meno plėtros formų savitumo. Tačiau jo veikale jau ryškėja noras nagrinėti meną drauge kaip veikiančių aplinkybių visumą.

Teigdamas, kad konkretaus meno pobūdis priklauso ne tik nuo klimato sąlygų, geografinės aplinkos, epochos, bet ir nuo daugelio socialinių veiksnių, Dubos kartu formuoja tą sociologizmą, kuris vėliau plėtojamas H. Taine'o ir gausių jo pasekėjų koncepcijose.

Dubos idėjos taip pat turi poveikį Ch. Batteux, J. Winckelmannui, I. Kantui, F. Schilleriui, G. E. Lessingui ir daugeliui kitų mąstytojų. Winckelmannas perima iš Dubos mokymą apie aplinkos veiksnių poveikį menui ir meninių stilių raidos teorijos užuomazgas, Schilleris – mokymo elementus apie socialinę pertvarkomąją meno vaidmenį formuojant vientisą asmenybę. Atskiras Dubos idėjas aptinkame kantiškoje ir šileriškoje meno kaip žaidimo teorijoje. Dubos įkvepia vėlesnių kartų mąstytojus atskirų meno rūšių lyginamajai analizei. Tokie traktatai tampa populiarūs XVIII amžiuje. Jie inspiruoja kokybiškai naujo, visas meno rūšis aprėpiančio požiūrio gimimą.

Veikiamas Dubos idėjų, Ch. Batteux (1713–1780) *bando suvienyti visas meno rūšis vienu „gamtos pamėgdžiojimo pagal grožio dėsnius“ principu*. Batteux buvo vienas reikšmingiausių to meto meno teoretikų. Jo iškeltos idėjos inspiravo tolesnę meno filosofijos idėjų ir metodologinių principų sklaidą. Pažymėtina, kad Batteux traktatas *Bendrasis dailiųjų menų principas* (1746) pasirodė ketveriais metais anksčiau už pirmąjį A. Baumgarteno „Estetikos“ tomą. Nagrinėdamas daugelį svarbiausių meno filosofijos problemų, jis nenusileidžia vokiečių filosofui, ir jo įtaka vėlesnei teorinės minties raidai aiškiai pastebima, nors tiesioginių savo idėjų tęsėjų, kokie sekė Baumgarteną (I. Kantas ir kiti vokiečių klasikinio idealizmo korifėjai), jis neturėjo.

Tačiau Batteux ir Baumgarteno koncepcijų konstravimo principai skiriasi. Baumgartenas, būdamas tikras filosofas metafizikas, savąją teoriją konstravo, remdamasis vien filosofiniais principais. Batteux to paties tikslo siekė *menotyrimio pažinimo sistemoje, atitrūkdamas nuo atskirų meno rūšių specifinių bruožų ir mėgindamas išryškinti tai, kas meną skiria nuo kitokios žmogaus veiklos. Jo koncepcijai būdingas ėjimas nuo konkrečių faktų analizės prie jų teorinio apibendrinimo*.

Savo traktatą Batteux pradeda himnais menui, visokeriopa aukštindamas jo vaidmenį. Menai, pasak jo, padėję sukurti miestus, suvienijo pakrikusius žmones ir išmokė juos bendrauti. Mėgindamas atskleisti svarbiausias meninės veiklos paskatas, Batteux iškėlė idėją, kad menas gimsta žmogui traukiantis nuo stereotipinių kūrybinės veiklos formų. Menas čia suprantamas kaip specifinė žmogaus veikla, susijusi su grožio kūrimu. Dėl tokios meno specifikos interpretacijos (*menas yra grožio kūrimas*) meno fenomenas pirmą kartą Vakarų Europoje galutinai atskiriamas nuo amato, mokslo ir suvokiamas kaip visiškai unikali ir specifinė žmogaus kūrybinės veiklos forma.

Apžvelgdamas meno pasaulį, Batteux išskyrė tris pagrindines meno grupes: 1) techniniai menai (amatai) – tai išradingumo ir darbo vaisius, jie turi teikti naudą; 2) dailieji menai (muzika, poezija, tapyba, skulptūra, šokis) teikiantys malonumą; 3) ir naudą, ir malonumą teikiantys menai (iškalbos menas, architektūra). Tarnaudami žmonėms ir tobulėdami, bręstant žmogaus skoniui, jie tarsi užima tarpinę vietą tarp pirmųjų dviejų grupių, nes čia susilieja techniniams

menams būdingas naudingumas su dailiesiems priskiriamu malonumu. Visas meno pasaulis konstruojamas atsižvelgiant į skirtingą santykį su gamta. Antai techniniai menai utilitariniams tikslams naudojasi gamta tokia, kokia ji yra. Trečiosios grupės menai dėl naudos ir malonumo tobulina gamtą, o dailieji menai tik mėgdžioja gamtą pagal grožio dėsnius.

Batteux buvo daugeliui XVIII a. mąstytojų būdingos dualistinės metafizinės gamtos interpretacijos šalininkas. Gamtą jis vertina pirmiausia kaip natūralųjį pradą, o paskui kaip dieviškos kūrybos vaisių su jam būdingu idealiu grožiu. Iš čia kyla įsitikinimas, *jog grožį mene nulemia ne paprastos, o tik gražios gamtos pamėgdžiojimas*.

Meno ir gamtos santykius Batteux plėtoja mokyme apie genijų ir skonį. Švietėjiškai aiškindamas šių sąvokų turinį, jis teigia, jog mene genijus ir skonis yra tiesiogiai susiję. Todėl kūrybinių genijaus polėkių negalima teisingai suprasti nesusipažinus su menininko kūrybos pobūdį nulėmusiu skoniu. Genijaus kuria, o skonis įvertina ir kreipia kūrybinę menininko fantaziją reikiama kryptimi. Ši skonio ir genijaus tarpusavio sąveika Batteux koncepcijoje yra principinė. Skonis padeda sukurti meno kūrinius, suteikia jiems įmantrumo, laisvumo ir natūralumo. Jis yra tarsi savotiškas teisėjas, kuriam svarbiau pojūčiai, o ne loginiai įrodymai. Skonis susijęs su asmenybe, su jos dvasiniu bei meniniu išprusimu. Šia prasme jį galime vertinti kaip žmogaus sugebėjimą spręsti apie grožį. Skonio kriterijus Batteux koncepcijoje yra gamta, kurią ir turi atspindėti tobulas meno kūrinys. Batteux pernelyg įžvalgus, jog skelbtų apie egzistuojančių visuotinį gerą skonį.

Racionalistinės Batteux nuostatos aiškiai išreikštos jo meninės kūrybos koncepcijoje. Batteux teigia, kad net keisčiausias meninis vaizdinys akumuliuoja tikrovės atspindį, kuris žadina menininko vaizduotę ir pastarasis pagal grožio dėsnius kuria jau naują tikrovę. Taigi gamta genijui yra tas pagrindas, be kurio neįmanoma sukurti ką nors reikšminga. Suvokdamas gamtos pasaulį, menininkas ne tik jį mėgdžioja, bet ir atskleidžia savąjį požiūrį. Todėl menas yra tik „panašus į tiesą“ vaizduotės kūrinys.

Nustatęs ryšį tarp meno ir gamtos, Batteux toliau aiškinasi meninės kūrybos dėsningu- mus. Imituojančiam gamtą menininkui reikia ne skrupulingai ją kopijuoti, o remtis „šviesiu protu“, t. y. imti iš tikrovės tik būtinus daiktus, bruožus ir juos tobulai vaizduoti. Aprašinėdamas meninės kūrybos procesą, jis nuolat pabrėžia idealizacijos ir kūrybinį mąstymo vaidmenį. Tik protas menininkui padeda išryškinti gamtoje patraukliausius elementus, galinčius daryti kūrinį įtaigų ir tikrovišką. Protingai jungdamas daugelį atskirai tikrovėje egzistuojančių bruožų į vientisą vaizdinių sistemą, menininkas sukuria meno realybę, tobulėnę už gamtą. Todėl, pasak Batteux, menas grynai estetinė prasme yra tokia gamtos imitacija, kurios tikslas – ne tiesa, o tikroviškumas.

Labai svarbus vėlesnei meno filosofijos raidai buvo Batteux mėginimas susieti į vientisą sistemą menotyrinę septynių menų teoriją su mokymu apie genijų ir skonio koncepciją.



Geriau negu daugelis jo amžininkų ir artimiausių sekėjų jis suvokia problemas, iškilusias mokslo apie meną raidoje, ir supranta, jog svarbiausia – šio mokslo „turingumas“, gausybė atskirų empirinių pastebėjimų, kurių kasdien vis daugėja. Jis atskleidžia pagrindinį to meto mokslo apie meną raidos paradoksą, kad beformė atskirų pastebėjimų masė, užuot stimuliuavusi varžo mokslą. Mėgindamas susisteminti daugybę nesusijusių empirinių duomenų, Batteux savo meno teorijoje vadovaujasi griežtomis metodologinėmis nuostatomis. Jo koncepcijos esmė – aristoteliškoji mimezės teorija, kuri yra svarbiausias leitmotyvas, jungiantis atskiras meno rūšis pagal vieną gamtos pamėgdžiojimo principą.

Visų dailiųjų menų jungimas pagal vieną principą leidžia mokslininkui, išskyrus specifines, kiekvienai meno rūšiai būdingas savybes, išryškinti tai, kas yra būdinga visoms meno rūšims, t. y. meno fenomenui apskritai. Ši iš esmės nauja nuostata turi labai didelę reikšmę tolesnei mokslo apie meną raidai. Priartindamas menotyrinę meno analizę prie filosofinės problematikos, jis atveria kelią iš pagrindų naujam meno fenomeno studijavimui. Batteux *pastangomis pirmą kartą buvo suformuotas mokslinis pamatas, į kurį remdamiesi teoretikai galėjo konstruoti sistemingą meno filosofiją*. Šio mąstytojo iškeltos idėjos veikė vėlesnės teorinės minties raidą. Jas ištiesa šimtmetį rutuliojo ir gilino mokslininkai J. G. Sultzeris, M. Mendelssonas, J. J. Wincelmannas, G. E. Lessingas, I. Kantas, F. Schilleris, J. W. Goethe, taip pat Jenos romantikai.

### Specifiniai vokiečių Apšvietos estetikos bruožai

Kitaip negu Anglijoje ir Prancūzijoje, kur daugelis žymiausių mąstytojų buvo aktyvūs visuomenės veikėjai, drįstantys paprieštarauti ir oficialiajai ideologijai, Vokietijoje estetinė mintis daugiausia plėtojosi universitetuose. Netgi Vokietijos aukštosioms mokykloms būdingas liberalumas negalėjo apsaugoti estetinės minties nuo niūrios dvasinės atmosferos, vyravusios daugelyje kunigaikščių dvarų ir laisvųjų Vokietijos miestų. Todėl nenuostabu, kad Vokietijos universitetų filosofai, kaip sarkastiškai yra pasakęs A. Schopenhaueris, būdami „valstybės izdo apmokami mąstytojai“, neteko anglų ir prancūzų mąstytojams būdingo laisvamaniškumo. Griežtas socialinis ir ekonominis priklausymas nuo šio pasaulio stipriųjų formavo universitetų filosofijos katedrose *disciplinuotą teorinį mąstymą ir sąlygojo abstrakčią, netiesioginę idėjų dėstymo formą*. Minėtus filosofinės minties raidos ypatumus *stiprina nuoseklus idėjų perimamumas* – beveik visi filosofai, atvirai remdamiesi savo pirmtakų iškeltais principais, juos griaudami, teoriškai permąstydami, stengėsi įtvirtinti savuosius.

Šis *imanentinis idėjų perimamumas palankiai veikia sisteminio mąstymo principus, stiprina tradicijas, nuosekliai kelia filosofinės kultūros lygį*. Tačiau universiteto aplinka ir jai būdingas akademinio gyvenimo ritmas skatina mąstytojus atsiriboti nuo gyvenimo problemų. Tuo galima paaiškinti kabinetinį daugelio vokiečių klasikinės filosofijos atstovų estetikos

ir meno filosofijos koncepcijų pobūdį, kai ilgainiui jose įsivyravo abstrakčios metafizinės konstrukcijos. Tačiau palikime nuošalyje klausimus dėl nacionalinių vokiečių estetinės minties formavimosi ypatumų ir išsiaiškinkime jos istorinį vaidmenį. Jis pasireiškia nauju sisteminiu ir sintetiniu požiūriu į ankstesnes estetines ir meno teorijas. Vokiečių teoretikai *pakylėja anglų ir prancūzų mokslininkų veikaluose suformuotus principus į aukštesnę mokslinės minties lygį. Jie linksta į dialektiką, konceptualumą ir sudėtingas teorines konstrukcijas, mėgina susisteminti svarbiausias savo pirmtakų idėjas.*

Geriau suvokus meno autonomiją, *atsiranda ir savita teorinės minties sritis – meno filosofija, kuri ilgą laiką buvo tapatinama su tuo pat metu besivystančiu estetikos mokslu. Sis estetikos transformavimasis į meno filosofiją paaiškinamas tuo, kad menas išsiskiria į savarankišką estetinės veiklos sritį ir atsiduria filosofinių apmąstymų centre.*

XVIII a. teoretikų veikaluose (daugiausia vokiečių) ryškėja dvi pagrindinės meno filosofijos tendencijos: *filosofinė* (pradininkai A. Baumgartenas, Kantas), ir *menotyrinė* (atstovai – J. J. Winckelmannas, J. W. Goethe, F. Schilleris ir Jenos romantikai). Šios dvi tendencijos susilieja vokiečių klasikinės filosofijos korifėjų F. Schellingo ir G. W. F. Hegelio meno filosofijos koncepcijose ir dar kurį laiką reiškiasi kaip viena. Tačiau vėliau jos išsiskiria ir vis labiau tolsta viena nuo kitos. Pradedant Schopenhaueriu, teorinėje tendencijoje vis labiau sustiprėja filosofinės problematikos suartėjimas su menine, plėtojasi iracionalistiniai ir voliuntaristiniai motyvai (S. Kierkegaardas, F. Nietzsche, W. Dilthey'us, H. Bergsonas), o istorinėje – aprašomieji ir formalistiniai elementai (J. Burckhardtas, H. Taine'as, A. Rieglis, J. Strzygowski, A. Warburgas, H. Wölfflinas, W. Worringeris, H. Focillonas, E. Panofsky). Suprantama, kad tai tik sąlygiškas pohegelinės meno filosofijos tendencijų apibūdinimas, jis žymi vyraujančią koncepcijų pradą. Kai kuriose koncepcijose galima rasti tiek formalistinių, tiek voliuntarizmo, tiek ir daugybę kitų elementų.

## Estetikos mokslo išsiskyrimas A. Baumgarteno filosofijoje

Svarbų vaidmenį estetinės minties raidoje atliko estetikos kaip savarankiško filosofijos mokslo krikštatėvis, vokiečių filosofas Aleksandras Baumgartenas (1714–1762). Mokslininkų domėjimasi kelia šie jo veikalai: *Filosofiniai apmąstymai kai kuriais poetinio kūrinio klausimais* (1735), *Metafizika* (1739) ir lotynų kalba išleistas *Estetikos* (1750) pirmasis tomas. Juose ryšku racionalistinės filosofo nuostatos, polinkis į sisteminių mąstymą, sudėtingas teorines konstrukcijas, argumentuojamas tezes. Pastarieji Baumgarteno mąstysenos bruožai paveikia vėlesnės vokiečių estetikos ir meno filosofijos stilių.

Kai kurių pagrindinių Baumgarteno estetikos idėjų užuomazgų randame veikale *Filosofiniai apmąstymai kai kuriais poetinio kūrinio klausimais*. Jame filosofai kviečiami

rintai susidomėti filosofiniais meninės kūrybos problemų tyrinėjimais. Apibūdindamas naują mokslą, Baumgartenas kartais naudojami „poezijos filosofijos“ sąvoka, kurią sieja su žemesniaja juslinio pažinimo pakopa. Pastarąją jis priskiria logikai, nes, pasak filosofo, juslinio pažinimo metu subjektas privalo vadovautis bendraisiais logikos dėsniais. Mokslą apie juslinį dailių menų pažinimą Baumgartenas čia pirmą kartą pavadina miglotu „estetikos“ (gr. *aisthetikos* – jutiminis) vardu.

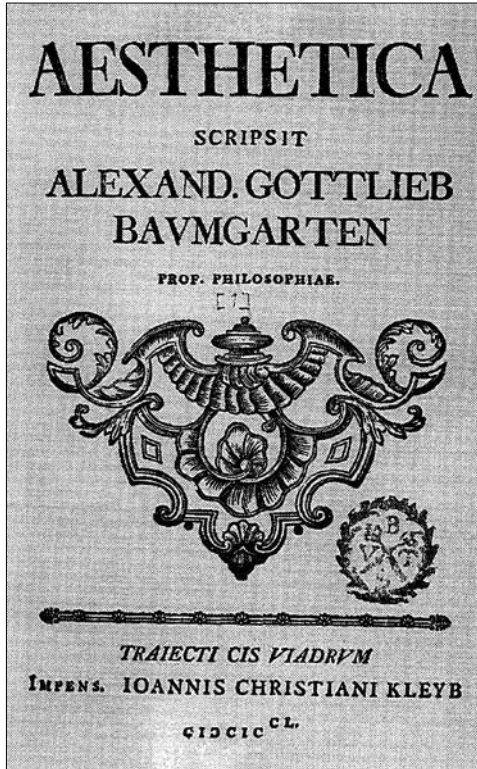
Plėtodamas Leibnizo ir Ch. Wolfo idėjas, Baumgartenas atskiria estetinę pažinimo teoriją nuo kitų filosofijos sričių. Estetiką jis suvokia kaip sudėtinę gnoseologijos, t. y. pažinimo teorijos dalį. Todėl Baumgarteno pažinimo teorija suskyla į dvi dalis: *žemesnę*, juslinio pažinimo teoriją, *tiriančią meną, meninę kūrybą ir grožio pasaulį*, ir *aukštesniąją, intelektualią loginę tiesos pažinimo teoriją*. Tobulas juslinis pažinimas interpretuojamas kaip grožis plačiąja prasme, o menas – kaip veikla, orientuojama į grožio kūrimą. Apibūdindamas juslinį grožio pažinimą kaip savotišką „proto analogą“ ir meninės kūrybos filosofiją, Baumgartenas estetikai kartu skiria sudėtinės pažinimo teorijos dalies funkcijas. *Taip estetika jo filosofinėje sistemoje išsiskiria iš sąlygiškai savarankišką mokslą apie grožį ir meninės kūrybos filosofiją*.

Baumgarteno veikaluose pagrindinės ankstesniojo mokslo apie meną ir grožį tendencijos jungiasi su vokiečių nacionalinės filosofijos, Leibnizo–Wolfo tradicija. *Vadovaudamasi šia originalia idėjų sinteze, vokiečių teorinė mintis ne tik pasisavina daugelį pagrindinių užsienio mokslininkų idėjų, bet ir sukuria filosofinę teorinę bei metodologinę pamatą, kuris jai padėjo įsivyravoti Vakarų estetikos ir meno filosofijos istorijoje*.

Kitaip negu ankstesnės meno teorijos, kuriose meno, būties klausimai dažniausiai gvildenami bendrame filosofinių bei menotyrinių koncepcijų kontekste, t. y. kaip sudėtinės „skonio kritikos“ arba „dailių menų teorijos“ dalys, estetika pamažu vis labiau išsiskiria į savarankišką filosofinę discipliną su specifine struktūra ir pagrindinėmis problemomis. Tačiau šis mokslas jau iš pradžių pasižymi tyrimo objekto dvilypumu. Dvilypumas *kyla iš estetikos apibūdinimo ne tik kaip „žemesniosios gnoseologijos“ sudėtinės dalies, bet ir, o tai itin svarbu, kaip „laisvųjų menų teorijos“*.

Suteikdamas „laisvųjų menų teorijai“ solidų filosofinę pagrindą, Baumgartenas transformuoja ją į filosofinę meno teoriją arba meno filosofiją, kuri ir sudaro svarbiausią jo estetikos tyrinėjimo objekto dalį. Taigi nuosekliai perėjęs nuo gnoseologinių prie estetinių klausimų gvildinimo, mąstytojas išskiria specifinę estetinę problematiką, į kurią pirmiausia sujungia didžiulį grožio bei menų pasaulį, mokymus apie skonį, genijų, meninę kūrybą, meno santykį su tikrove, estetinį suvokimą ir kt. Vadinas, Baumgartenas *pirmasis iš vokiečių filosofų pagrindines estetikos problemas sujungia į vieną sistemą ir pradeda jas gvildinti filosofiskai*.

Polemizuodamas su mokslininkais, teigiančiais, jog estetika nesanti verta filosofų dėmesio ir kad vaizduotės bei fantazijos kūriniai yra gerokai žemiau už filosofinį mąstymą,



A. Baumgarteno Estetikos viršelis, Frankfurtas prie Oderio, 1750

Baumgartenas aiškina, jog filosofas yra toks pat žmogus kaip ir kiti, todėl jis negali atsiriboti nuo grožio ir meno. Pripažinęs, jog estetikos mokslas reikalingas, jis mėgina tiksliau apibrėžti šio mokslo tyrinėjimo sferą ir santykius su kitais jam artimais mokslais. Pirmiausia Baumgartenas pradeda aiškintis, kuo estetikos tyrinėjimai skiriasi nuo retorikos, poetikos ir meno kritikos. Jis pabrėžia estetikos savitumą, lygindamas ją su retorika ir poetika, nes ji aprėpia ne tik šiuos du mokslus, bet ir visus menus. O meno kritika čia interpretuojama kaip sudėtinė estetikos dalis. Pasak filosofo, estetikai būdingi bendriausi („aukštesnieji“) dėsniumai visada yra svarbesni už jiems paklūstančius smulkesnius. Nuo pastarųjų būtina atsiriboti, nes detalės gali atitraukti dėmesį nuo tyrinėjamų reiškinių esmės. Baumgarteno nuomone, vyraudama grožio ir meno pasaulio dėsniumų atžvilgiu, estetika visada turėtų išsaugoti metodologinį pobūdį, nes tai padeda jai nuosekliau negu

kitiems mokslams iš filosofijos pozicijų atskleisti tyrinėjamų reiškinių esmę.

Polemizuodamas su anglų sensualistinės estetikos atstovais, jis atriboja meną nuo moralės ir suteikia jam autonomiją. Baumgarteno nuomone, menui netinka būti moralės tarnu, nes jis gali ir privalo auklėti žmones pasitelkdamas grožį. Ši estetikos ir meno sferos atribojimo nuo moralės tendencija yra daugiareikšmė: pirmiausia ją griaua anksčiau vyravusį antikinį kalokagatijos, t. y. grožio ir gėrio vienybės principą, antra vertus, ji neabejotinai atlieka pažangų istorinį vaidmenį. Mat kreipdama teorinę mintį meno esmės apmąstymo linkme, kartu ji padeda apvalyti meną nuo priemaišų ir apsaugoti, kad jo neužgožtų moralinis pradai. *Ryžtingas teigimas, kad estetinė ir meninė veikla yra autonomiška ir išsiskiria iš kitų žmogaus veiklos sričių, davė pradžių naujam filosofiniam požiūriui į meną. Baumgartenas, kreipdamas teorinę mintį į filosofinį meno specifikos apmąstymą, klojo vėlesnės meno filosofijos pamatus.* Išsivaduodamas iš pažinimo teorijos įtakos, estetikos ir meno filosofijos problematika sparčiai rutuliojosi, atskleidžiamos savo galimybes. Daugeliui XVIII ir XIX a.

pradžios vokiečių estetikos ir meno teoretikų Baumgarteno idėjos darė didelę įtaką. Jo sekėjų veikaluose jau svarstoma estetinė ir meninė sfera, *jai teikiamas vis didesnis autoritetas ir autonomija, ji vis dažniau suvokiama ne tik kaip sudėtinė filosofinės sistemos dalis. Mąstančios inteligentijos akyse ji tampa savotiška tikrojo dvasingumo ir grožio oaze merkantilinių vertybių pasaulyje.* Griežtas, racionalus, metodiškas Baumgarteno filosofavimo stilius, sistemingo mąstymo principai buvo reikšmingi tolesnei vokiečių estetikos ir meno filosofijos raidai.

## Istorinės meno filosofijos tendencijos sklaida J. Winckelmanno veikaluose

J. J. Winckelmannas (1717–1768), Baumgarteno mokinys, savo meno filosofijoje remiasi ne abstrakčiais teoriniais principais, o konkrečiais meno apmąstymais. Kaip nurodo A. Nivelle, Baumgartenas savo teorines konstrukcijas kuria abstrakčiai apibūdindamas grožį, ir tai būdinga visai jo sistemai, o štai Winckelmannas viename savo paskutiniųjų veikalų skelbia, kad grožio esmės negalima apibūdinti. Tai yra svarbiausias šių mąstytojų skirtumas (Nivelle, 1955, p. 113).

Istorinės vokiečių meno filosofijos pradininkas ir meno istorikas bei teoretikas Winckelmannas netapo dėstytoju kaip daugelis jo garsių vienminčių. Tai turėjo įtakos ir jo mąstysenai, kuriai svetimas akademinis teorizavimo stilius. Jo meno filosofija grynai asmeninė, impulsyvi, labai priklausoma nuo intuicijos, tiesioginio meno kūrinų apmąstymo.

Winckelmanno pasaulėžiūra ir meninis skonis formuojasi tuomet, kai Prancūzijoje ir kitose Europos šalyse plūsteli nauja žavėjimosi Antikos menu banga. Tai turėjo įtakos ir jaunajam mąstytojui, kuris meną suvokia kaip tautų aukštųjų siekių pasireiškimą. Senovės graikų meną Winckelmannas skelbia absoliučiu idealu, aukščiausių *par excellence* laisvo žmogaus siekių pasireiškimu. Jis mano, jog neregėto meno klestėjimo priežastis yra laisvė, kuri egzistavo senovės graikų visuomenėje, ir menininkų nepriklausomybė nuo šio pasaulio stipriųjų skonio. Idealizuodamas graikų kultūros demokratiškumą, Winckelmannas kartu polemizuoja su vokiečių absoliutizmo ideologais, kurie orientavosi į senovės Romos imperijos meną.

Nevengdamas kompromisų, Winckelmannas pasiekia savo tikslą ir apsigyvena Italijoje, kur tęsia sistemingus antikinio meno tyrinėjimus. Čia jis susipažįsta su Romoje gyvenančiu vokiečių dailininku A. R. Mengsu, traktato *Mintys apie grožį ir skonį tapyboje* (1762) autoriumi. Ši draugystė turėjo įtakos Winckelmanno požiūriui į meno filosofijos problemas. 1758 m. gegužės 15 d. laiške K. Echeriui Winckelmannas rašo: „Štai jau pusantrų metų, kai pagrindiniu mano uždaviniu tapo senovės meno istorijos rašymas. Aš tikiuosi, kad šis kūrinys atneš man šlovę. Rašau jį labai stropiai, naudodamasis daugybe šaltinių ir

vadovaudamasis savo apmąstymais, kad suteikčiau jam didesnę veiksmingumą ir jėgą, ir taip glaustai, kad nebūtų galima iš jo išmesti nė vieno žodžio“ (Winckelmann, 1935, p. 561).

1764 m. pasirodo Winckelmanno veikalas *Senovės meno istorija*. Jis atkreipė mokslininkų Vokietijoje ir kitose Vakarų Europos šalyse dėmesį. Šios mokslinės meno istorijos įžangoje autorius aiškina, jog ši knyga – ne atskirų menininkų gyvenimo faktų atpasakojimas, o mokslinė sistema, turinti padėti pažinti meno esmę. „Meno istorija, – rašo jis, – turi gvildinti meno kilmę, raidą, pakitimus, taip pat ir įvairių tautų, epochų bei menininkų stilius ir visa tai, ką įmanoma pagrįsti iki mūsų laikų išlikusiais senovės pavyzdžiais“ (Winckelmann, 1933, p. 3).

Winckelmannas yra pirmasis meno teoretikas, *atsisakęs tradicinio menininkų biografijų atpasakojimo ir meno tyrinėjimams panaudojęs naują istorinį genetinį metodą. Jis suvokia meną kaip vientisą reiškinį, nuo sukūrimo iki sunykimo glaudžiai susijusį su socialiniais, geografiniais veiksniais*. Teigdamas, kad kiekvienos konkrečios epochos meną galima iš esmės pažinti tik žinant jo istoriją, Winckelmannas kartu istoriškai aiškina ir meno raidos dėsningumus. Jis rašo tokią meno istoriją, kuri ne tik pasitarnautų pažinimui, bet ir taptų praktiniu vadovu.

*Senovės meno istoriją* sudaro du klodai: filosofinis estetinis ir menotyrinis. Pirmojo esmė – mokymas apie grožį, meninės kūrybos procesą, meno santykius su tikrove, idealizaciją, o antrojo – meninių stilių teorija.

Winckelmannas polemizuoja su L. Bernini ir jo šalininkais, kurie tikruoju grožiu laiko kiekvieną atskirai paimtą gražiai pavaizduotą daiktą. Manydamas, kad toks požiūris yra klaidingas, Winckelmannas, kaip ir Batteux, reikalauja iš menininko ne tiesiog pamėgdžioti gamtą, o panaudoti neišsemiamas idealizacijos galimybes. Šitaip vertindamas meninę kūrybą, menininkas gali į vieną vaizdinį sujungti pavienius elementus ir sukurti ne gamtos kopiją, o idealų grožį. Taigi pakeldamas idealizavimą į aukštesnę apibendrinto grožio pakopą, Winckelmannas suranda naujų galimybių menininko kūrybiniam individualumui atsiskleisti. Idealus grožis esą sukuriamas organiškai siejant originalią idėją ir tobulą meninę formą. Menininkas, pasirinkęs gražios gamtos imitavimo kelią, pasak Winckelmanno, eina daug ilgesniu ir painesniu idealaus grožio įkūnijimo keliu negu tas, kuris pamėgdžioja tobuliausius antikinio meno pavyzdžius. Vadinasi, graikų dailės kūriniai Winckelmannui yra tobulesni už gražią gamtą. Menas jam vertingesnis už gamtą, nes menininkas ne akiai kopijuoja, o tarsi pataiso ją, išplečia jos grožio ribas. Pakartodamas J. La Bruyero tezę, Winckelmannas skelbia, jog „vienintelis kelias, leidžiantis mums tapti didžiais ir, jei tai įmanoma, netgi nepakartojamais, – tai senųjų menininkų pamėgdžiojimas“ (*Ten pat*, p. 86). Jo meninis idealas – „kilnus paprastumas ir ramus didingumas“, įkūnytas Laokoono skulptūriniėje grupėje.

Istorinės meno filosofijos raidoje gilų rėžį paliko Winckelmanno meninių stilių teorija. Jam stilius – svarbi meno raidos dėsningumų pažinimo priemonė. Winckelmanno dėmesys

meninio stiliaus pažinimui liudija, jog meną tyrinėjantis mokslas jau yra pasiekęs tokią pakopą, kada atsiranda būtinybė susisteminti sukaupią faktinę medžiagą. Šis meninio stiliaus teorinio apmąstymo etapas artimai susijęs su meno istorijos mokslo išsiskyrimu į savarankišką discipliną. Jam būdingas nuoseklus menotyrinės minties ėjimas nuo empirinio stilistinių procesų aprašinėjimo, klasifikacijos, sisteminimo prie teorinio užfiksuotų dėsningumų apibendrinimo.

Winckelmanno nepatenkino renesanso laikais atsiradusi stiliaus kaip tiesioginės menininko kūrybinės individualybės išraiškos samprata (klasikinę formą jai suteikia sparnuota G. L. Buffono frazė: „Stilius – tai žmogus“). Jį domina globalinės istorinės meno raidos problemos. Winckelmannas pirmasis istorinį meno raidos procesą pradeda tyrinėti kaip skirtingų meninių stilių raidą. Darydamas teorinius apibendrinimus, jis remiasi senovės graikų menu, kurio raidoje išskiria keturis pagrindinius meninius stilius: seniausiąjį, aukštąjį, dailųjį ir mėgdžiojamąjį.

Winckelmanno plėtojamoje antikinio meno stilių tyrinėjimo metodologijoje išryškėja jo meninių stilių teorijos pagrindumas ir ribotumas. Šiai teorijai būdinga nuolatinė orientacija į konkrečius meno faktus, pastabumas ir nepasitikėjimas spekuliatyviomis konstrukcijomis, o ją menkina intucija paremta išorinė aprašomoji metodologija. Pagrindinis jos tikslas – tipologinis stilistinių meno bruožų aprašymas. Winckelmannas meninių stilių daugiausia aiškina *kaip istoriškai kintančių formalių ir turiningų požymių sistema, būdingą atskiram meniniam reiškiniui arba ištisai jų grupei*. Be abejo, vertinga tai, kad jo teorijoje randame istorizmo užuomazgų ir siekimą tyrinėti meninių stilių raidą siejant ją su geografiniais, socialiniais veiksniais. Tirdamas senovės graikų meną, Winckelmannas naudojami istoriniu–genetiniu metodu, o stilių raidą tiria atsižvelgdamas į konkrečias istorines sąlygas. Tačiau kitų senovės tautų meno raida jo veikaluose labai schematiška. Winckelmanno požiūris į stiliaus vaidmenį istorinėje meno raidoje ir jo kaip tam tikros formalių ir turtingų struktūrų visumos tyrimas tampa vėlesnių tyrinėtojų išeities tašku.



Johann Joachim Winckelmann

Pabrėžtina, kad Winckelmannas nebuvo eilinis klasicizmo sekėjas. Nepaisant daugybės prieštaravimų, jo meno filosofija išreiškė svarbias demokratines savo meto idėjas. Viena svarbiausių jo koncepcijos idėjų buvo laisvės aukštinimas, be kurio negali būti tikrojo meno. Ši demokratinė Winckelmanno idėjų patosą perėmė daugelis pažangių vokiečių kūrybinės inteligentijos atstovų ir Prancūzijos didžiosios revoliucijos ideologai. Kita vertus, Winckelmanno kvietimas grįžti į idealizuojamą Antikos pasaulį turi ir neigiamą atspalvį. Ji iškreipia tikrąją vergvaldinės visuomenės ir jos kultūros esmę, kartu išreiškia atsisakymą nuo radikalaus visuomenės pertvarkymo idėjos.

Priešpriešindamas geriausius antikinio meno pavyzdžius inertiškai ir bedvasei gamtai, Winckelmannas nebeleidžia jai išlikti meninių ieškojimų modeliui. Negatyvų poveikį vėlesnei teorinės minties raidai turi tezė apie didingai „ramų“ graikų meną. Žodžio „ramus“ turinys gali būti interpretuojamas įvairiai. Jis gali reikšti pagrįstą demokratinės orientacijos menininkų bei teoretikų reakciją į absoliutizmo epochos meno prašmatnumą, saiko trūkumą. Antra vertus, jis atspindi ne tiek stoišką senovės graikų meno dvasią, kiek paties Winckelmanno užimamą kompromisinę poziciją, būdingą daugeliui vokiečių inteligentijos atstovų.

Svarbiausiu Winckelmanno nuopelnu R. Haymas pagrįstai laiko tai, kad jis įvedė išsilavinusius vokiečius į meninį senovės Graikijos pasaulį, kuriame jie susirado prieglobstį nuo žemiško gyvenimo. Iš tiesų Winckelmanno meno filosofija ir ypač helenomanija gaivino daugelį pažangių Vokietijos protų. Ryškų jo idėjų pėdsaką randame J. Herderio, parašiusio savo mokytojo atminimui straipsnį „Paminklas Johanui Winckelmannui“, veikaluose, įkvėptas Winckelmanno požiūrio į Antiką, W. fon Humboldtas parašė *Apmąstymus apie senųjų menininkų tyrinėjimą*, o Jenos romantikų lyderis F. Schlegelis, ilgą laiką veikiamas šių idėjų, pagrindiniu jo nuopelnu laikė istorinį požiūrį į meną.

Taigi Apšvietos epocha suteikė galingą impulsą estetikos ir meno filosofijos raidai, o šios raidos rezultatas – pradėjęs ryškėti dviejų naujų, sąlygiškai savarankiškų mokslų – estetikos ir jos viduje besikristalizuojančios meno filosofijos – kontūrai. Pamatinės problemos, kurias nagrinėja šie mokslai, tuo pačiu metu kilo skirtingose Vakarų Europos šalyse. *Svarbiausias švietėjų laimėjimas – anksčiau vyravusios atskiros meno rūšies ar kelių meno rūšių lyginamosios analizės atsisakymas ir perėjimas prie visiškai naujo meno fenomeno pažinimo metodo, aptariant visoms meno rūšims būdingus dėsningumus*. Tokia vientisa Batteux ir Baumgarteno veikaluose suformuluota meno samprata ir su ja susijęs mokymas apie grožį, skonį, meninės kūrybos subjektą ir jo veiklos rezultatus paakino tolesnę meno filosofijos raidą. Kitaip negu istorinės meno filosofijos tendencijos pradininkai Batteux, Winckelmannas, kurie įkvėpė J. W. Goethė, F. Schillerį, Jenos romantikus ir gausius jų šalininkus kurti savo koncepcijas, teorinės meno filosofijos ir filosofinės estetikos pradininkas Baumgartenas davė impulsą atsirasti Kanto veikalui *Sprendimo galios kritika* (1790), kuris vainikavo XVIII a. teorinę mintį.



---

## KLASIKINĖ VOKIEČIŲ FILOSOFIJA



Berlyno universitetas

## Klasikinės vokiečių meno filosofijos savitumas

Paveikti Apšvietos ideologų optimizmo vokiečių klasikinės filosofijos korifėjai, tvirtai tikėdami neišsenkamomis racionalaus mokslinio pažinimo galimybėmis, siekia paversti filosofiją mokslinio pažinimo sistema. Taigi *visuotinumai ir būtinumas – loginiai tikrojo žinojimo principai – negali būti išrutulioti iš tiesioginio patyrimo bei jo apibendrinimų*. Jie gali būti paimti tik iš proto arba jam būdingų įgimtų sąvokų (R. Descartes'o įgimtų idėjų teorija) arba iš sąvokų, gyvuojančių tik įgimtų gabumų, proto polinkių pavidalu.

XVIII a. – XIX a. pirmojoje pusėje Vakaruose vis tvirtesnes pozicijas įgaunanti racionalistinė filosofija ir su ja glaudžiai susijusi estetika bei meno filosofija atspindėjo sudėtingėjančią intelektualinę, kultūrinę ir meninę gyvenimą, kuriame iš pradžių vyravo prancūziškosios filosofijos tradicija (netgi vokiečių Leibnizas savo tekstus rašė lotynų ir prancūzų kalbomis), tačiau, paskelbus Kanto kritinio periodo veikalus, įsiviešpatavo dialektinius mąstymo principus plėtojanti racionalistinė vokiečių klasikinė filosofija. Įsigalėti racionalizmą ir dialektinio mąstymo tendencijas skatino intensyvi mokslinio pažinimo plėtotė (kadangi mokslo ir su juo susijusi mašininė gamyba bei socialinio gyvenimo racionalizacija vis labiau veikė filosofiją) ir stiprėjantis nepasitenkinimas tradiciniu metafiziniu mąstymu politikoje, ekonomikoje, socialiniame gyvenime.

Todėl XVIII a. pabaigoje prasidėjusią metafizikos krizę mėgino įveikti Kantas, kuris, praturtinęs dialektinio mąstymo principais, metafiziką traktavo kaip *svarbiausią mokslinio pažinimo ir žmogaus proto rezultatą*. Jo požiūriu, tikroji metafizika yra *gryno proto išrutuliotas sisteminis pažinimas*. Metafiziką Kantas atribojo ir nuo gamtos, filosofijos, o bendroje metafizikos sistemoje atskyrė gamtos ir papročių metafiziką. Sisteminės ir dialektinės Kanto filosofijos nuostatas toliau rutuliojo vokiečių klasikinės filosofijos atstovai J. G. Fichte, F. Schellingas ir G. Hegelis. Pavadinimai *vokiečių klasikinė filosofija* arba *vokiečių klasikinis idealizmas* liudija, kad, nepaisant paskirų skirtumų (Kantas – dualistas ir subjektyvus idealistas, Fichte artimas solipsizmui, nenuoseklus ir nuolatos besikeičiantis Schellingas nuo romantinio panestetizmo pereina į racionalistinę tapatybės, laisvės filosofiją, o vėliau – į apreiškimo ir mistinę filosofiją, Hegelis yra pedantiškas racionalistas), šiuos *mąstytojus sieja daug svarbesni konceptualūs ryšiai, leidžiantys jungti jų sistemas į vieną racionalistinės klasikinės filosofinės minties srautą*, kurio šalininkams būdinga artima galvosena, pasaulio suvokimo būdas, mąstymo stilius, panašus gvildenamų problemų interpretavimas.

Vokiečių klasikinė filosofija rėmėsi *natūralios tvarkos, priežastinių pasaulyje veikiančių ryšių idėjomis, persmelkiančiomis visus racionaliai pažįstamus būties reiškinius*. Tai nepriklausomai nuo žmogaus gyvuojantis natūralių gamtos dėsnių valdomas pasaulis. Pagrindinius tipologinius jo bruožus geriausiai atskleidė vokiečių klasikinę filosofiją bai-

giantis mąstytojas Hegelis, kuris, tęsdamas ankstesnę tradiciją, savo filosofiją įvardijo kaip „vienintelę tikrąją vainikuojančią Vakarų mąstymą metafiziką“. Kanto tradicijoje pastarąją jis aiškino kaip „visų mokslų valdovę“. Kita vertus, Hegelis pirmasis aiškiai išskyrė principinius metafizinio ir dialektinio mąstymo skirtumus bei metafiziką ir dialektiką traktavo kaip *du esmiškai skirtingus filosofinio pasaulio pažinimo būdus, arba metodus, plačiau šio žodžio prasme*. Iš čia plaukia pagrindinės Vakarų klasikinės racionalistinės meno filosofijos paradigminės nuostatos.

Pirma, racionalistinei Naujaisiais amžiais susiformavusiai metafizikos tradicijai ir iš jos išsirutuliojusiai vokiečių klasikinei meno filosofijai *būdingas filosofinės problematikos gnoseologizavimas, t. y. vienpusiškas teorinės pažintinės veiklos sureikšminimas*. Netgi žmogaus problemos joje dažniausiai gvildenamos pažintiniu požiūriu. *Epistemologija yra šios mąstymo tradicijos pagrindas*, o kiti filosofijos aspektai šios tradicijos išsigalėjimo pradžioje tarsi nustumiami į teorinio diskurso pakraštį. Todėl vokiečių klasikinės filosofijos pradininką Kantą pirmiausia domina, „*ką*“ ir „*kaip*“ galima pažinti racionaliu protu, o ne klausimas, kaip apskritai įmanoma sugebėti mąstyti. Ši epistemologinė nuostata įsivyravo vėlesnėje klasikinėje vokiečių filosofijoje ir sudarė pagrindinį hegeliškojo racionalizmo patosą.

Antra, klasikinės meno filosofijos šalininkams *buvo priimtinas sisteminis vientisumas, išbaigtumas, monizmas, harmoningas sudedamųjų sistemos dalių santykis*. Čia daugybę skirtingų sistemos elementų sieja konkretūs santykiai ir ryšiai, sudarantys tam tikrą vienybę. Pažinimo sistemiškumą itin pabrėžė vokiečių klasikinės filosofijos šalininkai, kurie daug nuveikė praktiškai taikydami sisteminio tyrimo metodus filosofijoje.

Trečia, klasikinės vokiečių meno filosofijos racionalizmas tiesiogiai siejosi su švietėjų pasaulėžiūrai būdingu *religinės sąmonės ir tikėjimo įtakos srities apribojimu, istoriniu optimizmu, begaliniu tikėjimu laiminga žmogaus būties ateitimi*. Šis racionalaus proto sureikšminimas buvo neatsiejamas nuo tikėjimo pažanga, tuo, kad įsivyras „amžino proto karalystė“, gėris nugalės blogį, teisingumas – neteisybę, vadinasi, *ateitis bus šviesesnė ir harmoningesnė nei dabartis*. Šias idėjas Vakarų klasikinėje filosofijoje skleidė ir įtvirtino Leibniztas, kuris manė, kad *esantis pasaulis yra geriausias iš visų galimų pasaulių*.

Ketvirta esminė klasikinės racionalistinės meno filosofijos nuostata – *atgaivinti antikos dialektinio mąstymo principus*; klasikinėje vokiečių meno filosofijoje ši idėja patyrė esminius pokyčius. Skirtingai nei Kanto filosofijoje, kuri dialektiką atsainiai vertina kaip grynojo proto „s sofistiką“, jo sekėjų – Schellingo ir ypač Hegelio – ji visapusiškai išplėtojama ir skelbiama *universalium filosofinio pažinimo instrumentu*.

Ir pagaliau penktas, dažniausiai nepastebimas, tačiau mus dominančiu aspektu svarbus bruožas – *besąlygiškas unikalaus vienietinio prado pajungimas visuotiniams, t. y. universaliems, principams*. Šią nuostatą išskėlė Naujųjų amžių mąstytojai, būtent mokslinės

pasaulėžiūros šalininkai, filosofiją siekę paversti mokslinio pažinimo sistema. Dėl to filosofija traktuota kaip mokslas, savo sandara ir tikslais panašus į kitus pozityvų tikrovės pažinimą teikiančius mokslus. Jei filosofija yra mokslas, nukreiptas į objektyvių supančio pasaulio dėsningumų pažinimą, vadinasi, ji *pirmiausia domisi visuotiniais dėsningumais ir operuoja universaliomis kategorijomis*: žmonija apskritai, epochomis, sistema, dialektika, prieštaravimais, sinteze, neigimu ir pan. Ši universali nuostata itin sureikšmintą Kanto, Fichteės, Schellingo ir Hegelio veikaluose. Tačiau greta jų buvo daug mąstytojų, kurių idėjos plėtojosi viešpatavusios racionalistinės filosofijos nuošalyje.

### Estetika ir meno filosofija I. Kanto sistemoje

Naujas svarbus estetikos ir meno filosofijos mokslų brandžios raidos etapas – klasikinė vokiečių filosofija, kurios idėjos neatsiejamos nuo Immanuelio Kanto (1724–1804). Jo idėjos atvėrė naują Vakarų mąstymo tradicijos epochą, kurioje įsivyravo vokiškoji filosofija. Svarbiausiame Kanto estetikos veikale *Kritik der Urteilskraft (Sprendimo galios kritika, 1790)* nerasime Charlesui Batteux, Johannui Joachimui Winckelmannui, Friedrichui Schilleriui, Arthurui Schopenhaueriui ir kitiems mąstytojams, rašiusiems apie estetiką ir meno filosofiją, būdingo meninės formos grakštumo, minties raiškumo. Tai itin akivaizdu, kai Kanto estetika pradeda studijuoti, jau susipažinus su J. J. Winckelmanno idėjomis, kurios vienaip ar kitaip susijusios su konkrečių meno kūrinių teoriniu apmąstymu. Kantui, nuosekliam racionalizmo ideologui, būdingos sudėtingos loginės konstrukcijos, griežti išprotavimai, abstraktūs giliamintiški sprendimai apie grožio ir meno esmę iš pradžių skaitytąją veikiau apstulbina negu sužavi. Tik labiau įsigilinus į jo minties eigą ima ryškėti griežta pateiktų apibrėžimų logika, jų tarpusavio ryšys.

Estetikos ir meno filosofijos problemos Kantą domino tiek, kiek jų reikėjo sukurti vientisai filosofinei sistemai. Jis nesiekė konceptualiai įprasminti meno (tuo paaiškinamas ir jo atitrūkimas nuo savo epochos meno). Kanto estetiniams traktatams nebūdinga ir subtili konkrečių meno kūrinių analizė, jų kritika. Iki *Sprendimo galios kritikos* Kantui apskritai mažai rūpėjo estetika, kurią jis laikė svetima tikram filosofiniam mąstymui.

Ilgainiui Kanto pažiūros pasikeitė. Sukūrus *Grynojo proto kritiką* (1781) ir *Praktinio proto kritiką* (1788), jo filosofija tarsi suskilo į dvi dalis: gamtos mokslo tyrimą ir moralės filosofijos analizę. Kurdamas visa apimančią filosofinę sistemą, Kantas mėgina rasti grandį, kuri sujungtų abi jo filosofijos dalis į vientisą sistemą. „Šiuo metu,– rašė jis 1787 m. gruodžio 28–31 d. laiške K. L. Reinholdui,– aš įnikęs į *Skonio kritiką*, kuri atskleidžia naują visai kitokių, palyginti su ankstesniaisiais, principų rūšį *a priori*. Tai susiję su trimis dvasiai būdingomis (*Gemüt*) savybėmis: pažinimo, malonumo ir nemalonumo jausmo, o taip pat ir norėjimo

savybe. Pirmajai aš radau *a priori* principus *Grynojo proto kritikoje*, o trečiajai – *Praktinio proto kritikoje*. Aš jų ieškojau ir antrajai, nors anksčiau maniau, kad tokių principų rasti neįmanoma. Vis dėlto sistema, kuria naudojamas žmogaus sieloje išskytiau anksčiau nagrinėtus sugebėjimus, suteikia man peno įvairiausiems tyrinėjimams iki gyvenimo pabaigos“ (Kant, 1980, p. 560–561).

Rašydamas pagrindinį estetikos veikalą *Sprendimo galios kritika*, Kantas radikaliai pakeitė požiūrį į estetikos mokslą, o gyvenimo pabaigoje paskelbė *estetiką sudėtingiausią ir sunkiausiai pažįstamą*. Toks estetikos svarbos supratimas savaip paveikė Kantą. Pirma, jis *išskyrė kaip specifines ir nesutampančias viena su kita gnoseologinę, etinę ir estetinę filosofijos sferas*. Antra vertus, *estetika Kanto filosofinei sistemai suteikė baigtinumą*. Ji sujungė teorinę ir praktinę sistemos dalis. Ši spekuliatyvi sistemos konstravimo procedūra paaiškina, kodėl Kanto „estetika iš viršaus“ *meninės veiklos savitumo atžvilgiu yra grynai teorinio deduktyvaus pobūdžio*.

Taigi estetiškumo prigimties specifika tampa Kanto filosofinių apmąstymų ašimi. *Sprendimo galios kritikoje* pateikiama estetinės sferos raiškos analizė, atskleidžiami skirtumai tarp *grožio, tiesos ir gėrio* pasaulių. Ankstesnis šio veikalų pavadinimas *Skonio kritika* liudija glaudų filosofo minties ryšį su angliška skonio kritika. Tačiau žodis „kritika“ reiškia ir kritinį praeities palikimo įvertinimą, t. y. skiriamąją ribą tarp praeities palikimo ir naujo estetinių reiškinų pažinimo etapo, kurį pradėjo Kantas. Šį lūžinį kantiškosios mąstysenos pobūdį pastebėjo B. Croce, kuris išvelgė esminį skirtumą tarp ikikantinės ir Kanto sukurtos estetikos. Pirmasis etapas reiškė tik estetiškumo paiešką. Tuo tarpu Kanto pradėtasis etapas jau nuosekliai apibrėžė estetiškumo vietą tarp kitų žmogaus dvasinių sugebėjimų (Croce, 1923, p. 152).

Kantas originalus tuo, kad savo pirmtakų nagrinėtas problemas sujungė konceptualiai į vientisą sistemą. Dėl sistemingumo, metodologinio nuoseklumo ir logiškumo Kantas yra vienas svarbiausių estetinės minties ir meno filosofijos kūrėjų. Gilindamasis į filosofinio pažinimo pasaulį ir atskleidęs jame vieną po kitos tris pagrindines filosofinio pažinimo rūšis, jis suvokė, kokia ribota yra mechanistinė sistemos samprata. Ji negali



Immanuel Kant

atskleisti filosofinės sistemos sudedamųjų dalių vidinės sąveikos bei natūralios tolesnės raidos ypatumų. Tikrai vientisa mokslinė filosofinė sistema, pasak Kanto, *turi sugebėjimą lyg koks gyvas organizmas augti, ugdyti naujas, anksčiau buvusias nepastebimas organizmo dalis. Tokioje sistemoje visuma priklauso nuo vidinės dedamųjų sąveikos, o universalios sistemos ir juose spontaniškai veikiančios jėgos sąlygoja kitų mažesnės apimties pagrindinės sistemos viduje besiformuojančių sąlygiškai savarankiškų sistemų formavimosi ypatumus.* Taigi į Kanto filosofiją telpa sąlygiškai uždara, pagal imanentinius dėsnius besiplėtojanti estetikos sistema, o į šią – dar siauresnė meno filosofijos sistema.

Atidžiau patyrinėję ikikantinės ir Kanto sukurtosios estetikos ryšį, pirmiausia matysime, kad *Sprendimo galios kritikoje* estetinį sprendimą Kantas mato įsiterpusį tarp *mąstymo* ir *valios* sugebėjimų. Tai jo duoklė ikikantinei racionalizmo tradicijai, kuri pripažino dvejetainę estetiškumo sampratą, kuriai būdingas *žinojimo*, o kita vertus – *moralumo* aspektas. Ko gero, estetiškumo specifikai nusakyti jam padėjo aiškus skonio ir grožio prigimties specifiškumo apibrėžimas. Ankstesnėje anglų „skonio kritikoje“ ir prancūzų Apšvietos estetikoje šie fenomenai nebuvo išskirti. Laikydamasis tradicijos, Kantas *apibrėžė skonį kaip sugebėjimą vertinti grožį.*

Principinis skirtumas tarp *pažintinio* ir *estetinio* skonio sprendimų, kurių pastebėjo Kantas, yra pastarojo nesavanaudiškumas. Estetinis sprendimas visada yra skonio sprendimas. Tuo jis skiriasi nuo loginio, kurio tikslas yra tiesa. Vadinasi, *skonis yra viena svarbiausių meninės veiklos sąlygų, nuo kurios priklauso intelekto ir jausmo harmonija.* Parodydamas skirtumą tarp individualaus ir visuomeninio skonio, Kantas mano, kad skonio sprendimai yra neobjektyvūs, todėl jų negalima moksliskai įrodyti ar iširti. Taigi skonio savitumą Kantas *siejo ne su objektyviuoju, o su subjektyviuoju pradū, nes „skonio vertinimas visuomet priklauso nuo subjekto“.*

Laikydamas meną skonio paralele, maloniu laisvos vaizduotės žaismu, tikslinga veikla, kuri remiasi protu, Kantas stengėsi teoriškai pagrįsti meninės veiklos autonomiją. Nors jo meno filosofijoje, gimusioje iš bendrųjų filosofinių problemų sprendimo, meno pasaulio dėsningumams skiriama nedaug vietos, tačiau šie tyrimai neabejotinai reikšmingi. *Beveik nepateikdamas konkrečių meno kūrinių analizės, Kantas savo meno filosofijos turinį, problemas ir struktūrą dedukcijos būdu išveda iš ankstesnių teorinių savo filosofinės sistemos konstrukcijų. Šia prasme Kanto meninės veiklos teoriją galime laikyti klasikiniu pavyzdžiu, kaip meno filosofija konstruojama „iš viršaus“, t. y. remiantis bendraisiais filosofinės sistemos teoriniais principais.* Kanto veikaluose tik pačiais bendriausiais štrichais užryškinti meno filosofijos kontūrai, išryškinamos tos temos, kurios, vėliau praturtintos F. Schillerio, J. W. Goethės, romantikų samprotavimų, F. Schellingo veikaluose pirmą kartą įgavo bemaž vientisos meno filosofijos sistemos pavidalą.

Meną Kantas laikė viena estetiškumo apraiškų. *Tai aukščiausia dvasinės ir praktinės veiklos forma, išreiškianti estetinę žmogaus prigimtį. Ji pašaukta sutaikyti žmogaus būties prieštaravimus ir ugdyti harmoningą asmenybę ir visuomenę.* Schilleris, o po jo Jenos romantikai išplėtojo šią Kanto meno filosofijoje iškeltą mintį.

Kantas skyrė dvi meno formas: *mechaninę* ir *estetinę*. Estetinis menas skylas į maloniusius ir dailiuosius menus. Malonieji sukelia mėgavimąsi. O štai dailieji, kaip tam tikras gamtos mėgdžiojimas, iš anksto siūlo malonumą, o tai kuria tikrovės iliuziją. „Vadinasi, nors dailiojo meno kūrinio tikslingumas iš anksto sumanytas, – rašė Kantas, – vis dėlto jis neturi toks atrodyti, t. y. į dailių meną reikia *žiūrėti* kaip į gamtą, nors ir žinoma, kad tai yra menas. Bet meno kūrinys dėl to atrodo esąs gamta, kad jis *tiksliausiai* atitinka taisykles, pagal kurias šis kūrinys tik ir gali tapti tuo, kuo jis turi būti, – tačiau be *pedantizmo* ir kad neprasikištų akademinė forma, t. y., kad nesimatytų nė žymės, jog taisyklė menininkui pleveno prieš akis ir buvo supančiojusi jo sielos galias“ (Kantas, 1991, p. 162).

Kanto koncepcijoje dailiesiems menams priskiriama ne tik estetinė, bet ir socialinė funkcija. Filosofas nepritarė tiems švietėjams, kurie, siekdami socialinės harmonijos, dailių meną laikė negatyvių žmogaus savybių tramdymo priemone. Iš čia kyla įsitikinimas, kad dailusis menas yra doros simbolis, padedantis įtvirtinti žemėje proto viešpatiją. Nors visuotinis dailių menų suprantamumas ir nepaverčia žmonių doresniais, bet daro juos subtilesnius ir labiau civilizuotus. Šitaip žmogus paruošiamas tokios santvarkos sukūrimui, kurioje „viešpatautų tik protas“. Vadinasi, Kantas yra nuoseklus racionalizmo adeptas, kuriam būdingas tikėjimas neišsemiamomis galimybėmis.

Polemizuodamas su klasicistais, Kantas parodo, kad menas yra ne paprastas gamtos mėgdžiojimas, o laisvos genijaus kūrybinės vaizduotės rezultatas, nes genialaus menininko paskirtis yra *ne vergiškai kopijuoti gamtą, o kūrybiškai perteikti jos dvasią*. Kita vertus, gamtos grožis atskleidžiamas tik kaip meno grožis. Vadinasi, Kantas suteikia atvirkštinę prasmę tradicinei klasicistų tezei, jog „menas yra gamtos kopija“. *Meną jis skelbia savotišku pirmą pradžiu gamtos idealu.*

Dailusis menas, pasak Kanto (taip manė ir Ch. Batteux), turįs įkūnyti grožį. Tačiau grožis mene tiriamas tik kaip subjektyvi dovana, kaip prieštarų pradų derinimas ne tikrovėje, o estetinėje sąmonėje. Šis subjektyvistinis požiūris slypi kantiškosios estetikos ir meno filosofijos ištakose. *Sprendimo galios kritikoje* keliamas ne grožio objektyvumo klausimas, o kaip tas grožis atsispindi, išsisklaido subjekto sąmonėje ir kokią estetiinių išgyvenimų įvairovę jis sukelia suvokimo procese. Toks požiūris estetiniam pažinimui atveria naują sudėtingiausių subjektyvių emocijų išgyvenimų pasaulį, kurio svarbą estetikos ir meno filosofijos raidai pirmiausia suvokia J. G. Fichte, Jenos romantikai ir neklasikinės meno filosofijos šalininkai.

Vadinasi, Kantas įsitikinęs, jog mus supantys daiktai ir reiškiniai gražūs ne patys savaime, o tokie tampa tik todėl, kad taip juos suvokia žmogaus sąmonė. Iš čia plaukia kantiškąjį subjektyvizmą grindžianti išvada, kad *objektyviai gražaus tikrovėje nieko nėra*. Estetinės savybės ir meniškumas čia interpretuojamas tik kaip mūsų subjektyvaus vaizdinio pasaulio suvokimo rezultatas (vėliau šis motyvas tampa fundamentalaus A. Schopenhauerio veikalo „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ išeities tašku). Taigi mėginimą surasti objektyvų grožio kriterijų Kantas laikė bevaise pastanga. Jo estetikoje subjektyvaus prado prioritetas, kaip taikliai pažymi S. H. Begenu, pradeda naują „subjektyvistinį psichologinį estetinės minties raidos etapą“ (Begenau, 1955, p. 73).

Vertinant Kanto meno filosofijos poveikį tolesnei teorinės minties raidai, ypač svarbus mokymas apie genijų ir kūrybinį procesą. Šiose artimai susijusiose teorijose aiškiai išsiskiria Kanto intuityvaus mąstymo galia, sugebėjimas išryškinti menininko mastą apsprendžiančius įvairius išorinius ir vidinius veiksnius, apibrėžti jo įgimtus gabumus bei užslėptus meno atsiradimo mechanizmus. Meninės kūrybos pasaulis, prekybininkų mieste Karaliaučiuje gyvenusiam Kantui buvo palyginti tolimas, todėl stebina išsamus ir įvairiapusis šių problemų gvildenimas. Matyt, meninės kūrybos subjekto bei meninio talento problemas filosofas tyrė remdamasis jam gerai pažįstama mokslinė kūryba, kuri padėjo geriau atskleisti tiek bendruosius, tiek specifinius kūrybos proceso ypatumus.

Menas Kanto koncepcijoje glaudžiai siejamas su skoniu. Geras skonis sąlygoja dvasiškai prasmingą meną, sukuria intelekto ir jutimo harmoniją, nubrėžia pagrindinius būsimo meno kūrinio kontūrus, kryptį, suteikia jam estetinę vertę. Menas suvokiamas kaip jokių taisyklių nevaržomos genijaus vaizduotės praktinis įgyvendinimas, kuris teikia kūrėjui ir suvokėjui estetinį pasitenkinimą. Tai vienintelė laisva asmenybės kūrybinio prado apraiška, įgyvendinama veikia laisvu vaizduotės žaismu nei tikslingu darbu.

Iškeldamas meną iki lygio, kuris nebūdingas jokiai kitai žmogaus veiklai, Kantas pradėjo naują visapusišką genijaus ir meninės kūrybos procesų problemų tyrimą, kartu skatindamas romantikų ir neklasikinės meno filosofijos šalininkų išskirtinį dėmesį šiai problematikai. Jis teigė, jog menas skiriasi nuo mokslo kaip praktinis sugebėjimas nuo teorinio. Todėl ir tobuliausios idėjos nepadės sukurti vertingų meno kūrinių, jeigu tam nebus reikiamų meninių sugebėjimų. Taigi, Kanto nuomone, „turiningą meną sukurti padeda talentingai asmenybei būdinga turtinga, kūrybiškai aktyvi fantazija ir žaisminga mintis.

Iš tikrųjų sukurtas laisvo, malonumą teikiančio žaismo ir kūrybingos fantazijos pagrindū, menas iš esmės skiriasi nuo mechaniško ir utilitarinės prigimties amato. Palyginti su amatininku, menininkas neina kieno nors anksčiau pramintu keliu. Jis vartoja kitas, anksčiau nežinotas tikrovės meninio įprasminimo priemones. Tai jo indėlis į žmonijos



dvasinės kultūros raidą. Taigi žmogaus pastangos atitrūkti nuo stereotipinių praktinės veiklos formų, kaip teigė Kantas, yra viena pagrindinių priežasčių, padėjusių atsirasti menui.

Meno prigimties ieškojimai atvedė Kantą prie meninio genijaus problemos, kurią jis gvildeno veikiamas Apšvietos meno filosofijos. Jam genijus – tai talentas, „prigimtinė dvasios savybė“, sugebėjimas kurti tai, ko iš anksto nenumatė taisyklės. Įgimtas originalumas, sugebėjimas laisvai panaudoti savo pažintines galias yra skiriamoji genijaus savybė. Atsiribodamas nuo beprasmiško originalumo, genijaus originalumą Kantas vadina pavyzdiniu sekėjų matu ir taisykle. Įgimtų genijaus savybių filosofas nemistifikavo. Jis pabrėžė, jog kūrybiškumas privalo pasireikšti ir aspektais, sąlygojančiais genialių kūrinių gimimą. Pirmiausia tam reikia mokyklos išugdyto talento, padedančio rasti tokią meninę išraišką, kuri atlaikytų kritinio skonio sprendimo teismą. Kantas daug svarsto apie mokyklos ir būtinų kūrybos taisyklių reikšmę autentiškai meninei kūrybai. Tačiau ne mažiau svarbūs ir tokie komponentai, kaip įkvėpimas, skonis, intelektas, vaizduotė, t. y. visa, kas gali kūrinių sudvasinti, kas priartina menininką prie mokslui neprieinamo gyvenimo prasmės pažinimo. Reziumuodami išsakytas mintis galime teigti, kad didžiausias Kanto genijaus koncepcijos nuopelnas, *kad ji įveikė tradicinę klasicistinę pasyvaus tikrovės mėgdžiojimo teoriją ir išaukštino vaizduotę bei kūrybines žmogaus galias.*

Kantui genijus – tai pirmiausia *absoliutus kūrybinis pradas, originalus mąstymas, aktyvus savo individualios valios mene reiškimas.* Suvokdamas, kokios gali būti destruktivios pasekmės išlaisvinus genijaus originalumą ir jo valią, Kantas į savo genijaus teoriją sumaniai įvedė skonio sąvoką. *Reikšdamas visuotinį principą, skonis sėkmingai saugo meną nuo negatyvių genijaus voliuntarizmo ir individualizmo apraiškų, jis veikia kaip socialinė ir dorovinė jėga, neleidžianti genijui sauvaliauti, švelninanti audringus jo kūrybinius polėkius ir jam vadovaujanti. Skonis taip pat suteikia aiškumą ir tvarką menininko galvosena, nukreipia jo talentą pažangios kultūros plėtojimo keliu.* Kanto nuomone, iškilus laisvos genijaus vaizduotės ir skonio konfliktui, tikslingiau apriboti laisvę ir vaizduotę (t. y. veikiau paaukoti įgimtą genialumą) negu intelektą.

Gvildendamas skonio vaidmenį meno kūrinyje, Kantas palietė emocinių ir intelektualinių pradų sąveikos problemą meninės kūrybos procese. Aiškindamas meno kūrinio atsiradimą kaip nesąmoningą veiksmą, jis pabrėžė ir intelekto kontrolės bei skonio vaidmenį. Kaip tik skonis sąlygoja kūrėjo norus atitinkančią meninę formą. Konstruojant meninę formą pagal skonio dėsnius, svarbu remtis spontanišku dvasinių jėgų protrūkiu, nors kita vertus, kūrinys gali būti ir lėtų bei skausmingų, proto diktuojamų ieškojimų rezultatas.

Kanto meno filosofijoje jau ryškėja romantikų ir Schellingo leitmotyvas apie tikrajam menui būdingą begalybės siekimą ir principinį neišsakomumą. Reiškiamą mintis, kad meninės kūrybinės proceso įvairovės ir turtingumo kūrėjo požiūriu aprašyti iš principo

neįmanoma. „Genialumas, – teigė filosofas, – pats negali aprašyti arba moksliskai parodyti, kaip jis sukuria savo kurinį“ (Kantas, 1991, p. 162). Tokia interpretacija vėliau rėmėsi romantikų ir neklasikinės meno filosofijos šalininkų meninės kūrybos proceso aiškinimais.

Kanto meno filosofija užsibaigia morfologine meno rūšių klasifikacija. Ji grindžiama įvairiomis išraiškos formomis: žodžiu, gestu, tonu. Kanto nuomone, egzistuoja trys pagrindinės meno rūšių grupės: 1) *žodinis* (iškalbos menas ir poezija), 2) *vaizduojamasis*, arba *plastinis* (plastika ir tapyba), 3) *subtilaus jausmų žaismo menas* (muzika ir spalvų menas). Skirtingos meno rūšys atspindi tam tikrą žmogaus dvasios sritį. Pavyzdžiui, poezija glaudžiausiai susijusi su protu (mąstymu), vaizduojamieji, arba plastiniai menai artimiausi intelektui, o subtilaus jausmų žaismo menas tiesiogiai veikia mūsų jausmus. Aukščiausia meno rūšimi filosofas skelbia poeziją, nes joje skamba vaizduotės ir minčių laisvės vienovė.

Kanto estetikoje (mokymas apie skonį, grožio teorija) ir tam tikra prasme meno filosofijoje ryškėja formalistinės tendencijos. Vertindamas objekto siluetą grožio aspektu, filosofas daugiausia dėmesio skyrė formai, kurioje išvėlgė grožio pagrindą. Apibrėždamas grožio esmę grynųjų formų samprata, Kantas siekė atskirti estetinį išgyvenimą nuo jam svetimų elementų. Ryškiausias laisvo grožio išsikūnijimas esąs *stilizuotas ornamentas, muzika be teksto, t. y. formos, nesusijusios su konkrečiu turiniu*. Tačiau, be šio formalaus grožio, filosofas pripažino šalia egzistuojantį grožį, „kuris išreiškia ir idėjas“. Tai įrodo, jog Kantui buvo svetimas grynasis formalizmas. Filosofo atsiribojimas nuo supaprastintos formalistinės meno sampratos aiškus dar ir todėl, kad jis *grožį laikė gėrio ir dorovės simboliu*. Formalistinės Kanto estetikos ir meno filosofijos tendencijos turėjo didžiulę įtaką vėlesnei estetikos, meno filosofijos ir menotyros raidai. Johannas Friedrichas Herbartas, Robertas Zimmermannas ir gausūs jų šalininkai (Eduardas Hanslickas, Conradas Fiedleris, Adolfas von Hildebrandas, Alois Rieglis) rėmėsi kantiškuoju formalizmu.

Kanto koncepcija, atitrūkusi nuo realios meninės praktikos, atrodo tolima aktualioms estetikos ir meno filosofijos problemoms. Nepaisant šios koncepcijos abstraktumo, polinkio į subjektyvizmą ir spekuliatyvaus racionalistinio mąstymo principus, Kantas buvo didis originalus mąstytojas, ne tik siekęs ankstesnių estetikos bei meno filosofijos koncepcijų sintezės, bet ir papildęs jų kritinį apmąstymą daugybe reikšmingų idėjų.

Iš turtingo Kanto palikimo tikslinga išskirti šiuos tolesnei estetikos ir meno filosofijos raidai svarbius laimėjimus: 1) jis suformavo „atviros“ filosofinės sistemos, sugebančios tarsi gyvas organizmas gimdyti naujas dalis, sampratą; nubrėžė aiškias ribas tarp gnoseologijos [epistemeologijos], etikos, estetikos, įrodė, kad sąlygiškai uždaras estetikos ir jos viduje besiformuojančios meno filosofijos probleminės sritys yra svarbios sudėtinės filosofinio mokymo dalys; 2) numatė tolesnes estetikos ir meno filosofijos raidos tendencijas, metodiškai sujungęs

skirtingas šių mokslinio pažinimo sferų grandis į vientisas sistemas ir kiekvienai jų suradęs struktūrą, turinį, uždavinius ir specifines problemas; 3) įveikė vienpusišką racionalizmą ir empirizmą, vyravusį Apšvietos „skonio kritikoje“; 4) susiejo estetinio sprendimo savitumą su subjekto kūrybiniu aktyvumu ir jo jausmais; 5) iškėlė skonio visuotinumą ir jo ryšio su individualiu sprendimu problemą; 6) atskleidė meninės veiklos prigimtį ir apibūdino meną kaip specifinę žmogaus veiklos formą, gebančią išreikšti idėjas; 7) suformulavo meno, kaip žaidimo teorijos, pradmenis; 8) pagrindė požiūrį į meninę veiklą kaip į dorovės simbolį ir rutuliojo estetinio auklėjimo teorijos, siekiančios harmonijos tarp gamtos ir laisvės pasaulių, idėjas; 9) paklojo pamatus formalizmui estetikoje; 10) visapusiškai pabrėžė žmogaus kūrybinį aktyvumą bei gebėjimą vertinti meninę kultūrą; 11) sukūrė sistemingo estetiškos ir meno filosofijos problematikos tyrimo principus, kurie itin išryškėjo F. Schellingo, G. W. F. Hegelio, A. Schopenhauerio veikaluose.

W. Windelbandas rašė, kad *Sprendimo galios kritika* yra baigiamoji Kanto minties statinio plyta, o kartu ir galingas kertinis akmuo vėlesnėms statyboms, kurias plėtojo jo šalininkai, nes „visa, ką atskleidė Kantas, dėl laimingo atsitiktinumo pasirodė esą gyvybiškai aktyvūs tikrovės pradmenys. XVIII a. pabaigoje Vokietijos kultūros gyvenime nebuvo kito tokio reikšmingo veikalo. Jis atspindėjo svarbiausią ir reikšmingiausią vokiečių kultūros gyvenimo momentą“ (Windelband, 1905, t. 2, p. 142).

Kanto estetika ir meno filosofija turėjo didelę įtaką tiek XVIII a. Vokietijos dvasiniam gyvenimui, tiek ir XIX a. estetikos ir meno filosofijos raidai. Ji pažadino estetinio mąstymo poreikį įvairiuose švietimo ir kultūros centruose. Tarp kitų mokslų estetika ir meno filosofija įgauna vis didesnę autonomiją. Šiomis disciplinomis ima domėtis daugelis žymių to meto vokiečių kultūros atstovų. Tolesnei Kanto idėjų raidai, be abejo, didelę įtaką turėjo F. Schillerio, J. W. Goethe's bei Jenos romantikų veikla. F. Schellingo nuomone, Kanto *Sprendimo galios kritika*, greta kitų mąstytojų veikalų, yra išminties viršūnė. Šis kūrinys visą gyvenimą buvo parankinė G. W. J. Hegelio knyga.

Veikiant Kanto idėjoms, Vokietijoje gimė daugelis koncepcijų, pretenduojančių į šio mąstytojo darbų interpretavimą, plėtojimą ir permąstymą. Artimiausi Kanto šalininkai (J. G. Fichte, F. Schilleris, F. Schellingas, Jenos romantikai) estetinę veiklą vertino *kaip galimybę įveikti supančio pasaulio prieštaravimus bei išreikšti būtinybės ir laisvės idealus, idealiųjų ir realiųjų pradų vienvėgę, visiškai neįmanomą kitose veiklos srityse*. Toks požiūris išplėtė estetiškos sferos ir meno įtaką spekuliatyviuosiems klasikinio vokiečių idealizmo koncepcijoms. Būtinybę teoriškai pagrįsti meno kūrybą *giliau ir filosofiščiau ėmė suvokti įvairių meno sričių atstovai, nuolat stiprėjo filosofinės problematikos estetinimas*. Šiame procese tiek estetika, tiek jos viduje intensyviai besiplėtojanti meno filosofijos problematika *pripažįstama didžiųjų Kanto pėdomis ėjusiu mąstytojų kaip svarbi filosofinio pažinimo dalis*.

## F. Schillerio filosofinio ir meninio mąstymo sintezės ieškojimai

Pokantinės meno filosofijos kryptį nulėmė noras įveikti kantiškos meno filosofijos spekuliatyvumą ir teorinę mintį glaudžiau susieti su realia menine kūryba. Svarbų žingsnį šia linkme žengė Kanto amžininkai F. Schilleris ir J.W. Goethe, kurie jaunystėje aktyviai įsijungė į J.-J. Rousseau, J. G. Hamano ir J. Herderio idėjų inspiruotą įtakingą *Sturm und Drang* („Audros ir veržimosi“) sąjūdį, kuris 1770–1780 metais tapo svarbiu vokiečių estetikos ir literatūros raidos periodu. Atsiribodami nuo detalesnio jo dalyvių ir estetinės platformos aptarimo tik pažymėsime, kad „Audros ir veržimosi“ sąjūdis yra tiesiogiai susijęs su atsiskyimu nuo klasicizmo estetikai būdingo racionalaus proto kulto. Iš vadinamojo šturmierių sąjūdžio (vok. *Stürmer* – maištautojas) mus labiausiai domina jaunystėje į jo įtakos erdvę pakliuvę Schilleris ir Goethe.

Perėmę humanistinius Apšvietos ideologijos aspektus, jie siekė maksimalios kūrybinės saviraiškos, intuityvumo ir emocionalumo išaukštinimo. Paneigę griežtas klasicizmo estetikos racionalistines nuostatas ir norminius kanonus, Schilleris ir Goethe aukštino šiam *prieromantiniam* sąjūdžiui būdingą emocionalumą bei individualizmą. Iš čia plaukia jiems, kaip ir vėliau Jenos romantikams, būdingas individualizmas, genialios asmenybės kultas, intuityvaus emocinio prado aukštinimas meninės kūrybos procese. Šis galingas ikiromantinis Schillerio ir Goethe's užtaisas vėliau padėjo jiems sušvelninti Kanto *Sprendimo galios kritikos* rigorizmą ir polinkį į abstraktų meno problemų gvildinimą. Jie siekė *tvirtos filosofinio ir meninio mąstymo sintezės, teorijos ir praktikos jungties ir tai padėjo jiems, pasitelkus istorizmo principus, įveikti kantiškos estetikos ir meno filosofijos spekuliatyvumą ir antinomijas*.

Friedricho Schillerio (1759–1805) estetika ir meno filosofija, kitaip negu kantiškoji, neturi sudėtingų teorinių konstrukcijų, ir yra geriau suprantama vokiečių humanitarinei inteligentijai. Kūrybiškai panaudodamas savo kūriniuose Kanto idėjas, Schilleris joms įkvėpė subtilaus meniškumo dvasią. W. Windelbandas pagrįstai svarbiausiu Schillerio nuopelnu laikė tai, kad jis pirmasis nurodė kelią, kuriuo visą dešimtmetį lygiagrečiai žengia poetinė ir filosofinė vokiečių liaudies kūryba. Schilleris sugebėjo išvelgti Kanto ir Goethe's idėjų esmę, jas sujungė, nepaisydamas jų prieštaravimų, ir šios sintezės pagrindu sukūrė naują tobulumo idealą (Windelband, t. 2, p. 214). Iš tiesų dvasinė Schillerio evoliucija steigėsi tarp dviejų traukos polių – filosofiško Kanto ir poetiško Goethe's. Kantas jam teikė galingus teorinio mąstymo impulsus, griežtas teorines pareigas, moralės nuostatas, o Goethe, atvirkščiai, veikė jį savo meniniu pasaulio suvokimu.

Įveikdamas juos skiriančias properšas, Schilleris sujungė kantiškąją moralės kultą su šviesia Goethe's pasaulėžiūra. Ši kompromisinė jaunojo Schillerio pozicija neretai kėlė

abipusį nepasitenkinimą. Tačiau logiška vokiečių meno filosofijos raida šiame etape nulėmė, kad įsivyravo Goethe's idėjos, o kantiškas moralizavimas romantinio estetizmo idėjų sklaidos fone prarado reikšmingumą.

Rašydamas apie kantiškos estetikos prieštaravimų „panaikinimą“, Hegelis pastebėjo, jog Schillerio įžvalgaus ir filosofinio proto meninis pajautimas anksčiau už filosofiją sukilo prieš abstrakčios minties ir beformio intelekto sudievinimą (Hegel, 1968, t. 1, p. 66). Schillerio asmenybė bei jo veikalai iš tikrųjų suvaidino išskirtinį vaidmenį formuojantis vėlesnei meno filosofijai, kurioje vis silpnesnė darėsi spekuliatyvaus mąstymo konstrukcijų įtaka ir ryškėjo glaudus teorinės minties ryšys su realia meno praktika. Schilleris pirmasis reikšmingas Kanto meno filosofijos šalininkas, todėl ir jo kantiškų idėjų suvokimas bei interpretacija turėjo didžiulį poveikį meno filosofijos idėjų raidai. Schillerio meno filosofija buvo Vokietijoje *pirmasis, nors ir iki galo neįgyvendintas, mėginimas sujungti į vieningą sistemą meno filosofijos menotyrinę ir filosofinę pakraipą*. Jo siekimas išsiveržti iš kantiškų antinomijų pasaulio, subjektyvaus idealizmo transformavimas į objektyvų, ryškūs istorizmo elementai meno raidos formų tyrimuose turėjo didelę įtaką Jenos romantikams, Schellingui ir Hegeliui.

Schillerio idėjų raida kupina netikėtų posūkių. Nors svarbiausi jo veikalai, gvildenantys estetikos ir meno filosofijos problemas (*Apie tragiškumą mene*, 1791–1793, *Laiškai apie estetinį auklėjimą*, 1793–1794, ir *Apie naiviają ir sentimentaliją poeziją*, 1795), buvo sukurti per trumpą laiką, tačiau skaitytoją stebina jo dvasinės evoliucijos nuoseklumas, glaudus gvildenamų problemų ryšys su to meto aktualijomis. Mat Schillerio koncepcija formavosi Prancūzijos didžiosios revoliucijos pakilimo ir triumfo dienomis.

Ankstyvuosiuose Schillerio veikaluose ryški Apšvietos epochos moralistų (D. Lockėo, A. Schafstbury, J. J. Rousseau) įtaka. Tai nulėmė dualistinę idealaus ir realaus dvasios ir kūno, meninių vertybių priklausomybės nuo etinių sampratų. Tačiau kitaip negu jo pirmtakai, kurie įveikdavo šias antinomijas, suveddami jas į harmoningos visatos tobulumą (A. Schafstbury), Schilleris suvokė išorinio pasaulio prieštarumą kaip neišvengiamą tragišką likimą. Vidinis protestas ir nepasitenkinimas likimu pastūmėjo jį į „Audros ir veržimosi“ sąjūdį, kurio šalininkai, perėmę humanistinę Apšvietos epochos patosą, polemizavo su klasicizmo estetikos normatyvumu ir racionalumu. „Audros ir veržimosi“ judėjimas buvo stichinis genijų maištas prieš kasdienybę ir prieš visus kūrybinės asmenybės apribojimus. G. A. Korffo žodžiais tariant, tai pirmasis to subjektyvumo prasiveržimas, kuris savo grynų pavidalu pasireiškia tik rormantizme (Korff, 1964, t. 1, p. 45). Tačiau Schilleris iki pat gyvenimo pabaigos taip ir nepajėgė įveikti šio jau ankstyvojoje jaunystėje išryškėjusio savo sąmonės „skilimo“ ir todėl vientisumo suvokimas jam visada asocijavosi su prieštarų jėgų pusiausvyra.



Friedrich Schiller

1787 m. Schilleris susipažįsta su Kanto kūriniais. Tada ir prasideda naujas jo dvasinės evoliucijos etapas – jis atitolsta nuo maištingų jaunystės idėjų ir savaip perima kantiškos filosofijos idėjas. Kiek vėliau, išėjus Kanto *Sprendimo galios kritikai*, jis tapo aistringų šių idėjų propaguotoju. Jam artimas požiūris į meną kaip veiklą, galinčią pakilti iki idėjų išraiškos, estetinio sprendimo nesuinteresuotumo principas, grožio kaip jungiančios grandies tarp proto ir jausmų samprata, mokymas apie genijų ir „žaidimo“ teoriją. Estetinėje veikloje jis regi galingą jėgą, apjungti išsiskyrusias žmogaus veiklos teorinę ir praktinę puses. Jis plėtoja kantišką tezę apie estetinį santykį su pasauliu, padedantį įveikti gamtos ir dvasios, laisvės ir būtinybės, jausmo ir intelekto antagonizmą, kaip kelią, vedantį į vientisos ir harmoningos asmenybės ugdymą.

Tačiau Schilleris buvo ne tik aistringas kantiškų idėjų šalininkas, bet ir originalus mąstytojas. Jis labiau už mokytoją išaukštino „atperkamąją“ meno paskirtį. Menas, kaip teisingai, yra pasakęs G. Lukacasas, Schillerio kūrinuose įgauna šelvingišką pavidalą – „virsta tokiu tiesos pažinimo instrumentu, kuris yra nepasiekiamas paprastam žmogiškam pažinimui“ (Lucacs, 1938, p. XIX). *Laiškai apie estetinį žmogaus auklėjimą*, paties jų autoriaus pripažinimu „remiasi kantiškais principais“. Neabejodami šio prisipažinimo nuoširdumu, turime patikslinti: įgyvendindamas savo siekius, Schilleris mėgino įveikti Kanto mąstysenai būdingą atotrūkį tarp idealo ir tikrovės. Jungiamąja grandimi tarp šių dviejų sferų jis skelbia meną, kuriam suteikia galimybę harmonizuoti visa tai, kas egzistuoja atskirai visose gyvenimo srityse. Toks požiūris daro meną centrine Schillerio filosofinės koncepcijos grandimi.

Sekdamas Kantu, Schilleris išskyrė žmoguje du pradus: *jausmus* ir *protą*. Pirmasis reiškiasi „jausminio polėkio“, o antrasis – „polėkio kurti formas“ pavidalu. Šie du skirtingi polėkiai tarsi susilieja „žaidimo polėkyje“, kuris virsta giliuoju meninės veiklos šaltiniu, stimuliuojančiu visapusišką asmenybės plėtotę. Žaidimo polėkio objektu tampa „gyvas vaizdinys“ – sąvoka, atspindinti tas estetiškes daiktų ir reiškinių savybes, kurias organiškai jungia „grožis“. Schillerio nuomone, iš visų žmogaus būsenų tik žaidimas padaro žmogų

tobulą ir atskleidžia jo dvilypę prigimtį, nes „malonumo, gėrio ir tobulybės siekimu žmogus parodo tik savo rimtumą, o grožiu jis žaidžia“ (Schiller, 1957, t. 6, p. 325).

Taigi Schillerio koncepcijoje „žaidimas“ aiškinamas kaip priešprieša utilitarinės veiklos formoms. Jis suvokiamas kaip laisva betikslė kūrybinių žmogaus jėgų sklaida, iš kurios gimsta grožis, realizuodamas skirtingomis meno formomis. „Žmogus, – aiškina Schilleris, – žaidžia tik tuomet, kai jis yra žmogus tikrąja šio žodžio prasme, o žmogumi jis būna tik tuomet, kai žaidžia“ (*Ten pat*, p. 335). Vadinasi, žaidždamas žmogus kuria aukščiausią estetinę tikrovę ir patį save kaip visapusiškai išsivysčiusią harmoningą asmenybę.

Meninėje kūryboje Schilleris, kaip ir Kantas, pabrėžia ne pasyvų gamtos pamėgdžiojimą, o aktyvų, kūrybišką tikrovės interpretavimą. Šis aktyvaus meninės sąmonės vaidmens iškėlimas Schillerio veikaluose dar nėra individualizmas ir voliuntarizmas, nors tie keliai, kuriais, aukštindamas genialumą, vėliau pasuko Jenos romantikai, Schellingas, Schopenhaueris, čia jau nužymimi. Schilleris skelbė besąlygišką menininko laisvę ir jo teisę transformuoti tikrovę meno kūrinyje. Mene jis pripažino besąlygišką formos prioritetą ir meninės formos išlaisvinimą siejo su „grožio pasaulio ribų išplėtimu“. „Tikrai tobulame meno kūrinyje, – rašė Schilleris, – viską sąlygoja forma ir niekas nepriklauso nuo turinio<...> tikros estetinės laisvės galima tikėtis tik iš formos <...> tikroje meno paslaptis – menininko sugebėjimas pasitelktus formą panaikinti turinį“ (*Ten pat*, p. 326). Tačiau šis retoriškas Schillerio formalizmas blėsta, kada jis samprotauja apie „didingą“ turinį, kurs dėl savo svarbumo pajungia savo tikslams meninę formą. Grožis čia suvokiamas kaip „objektyvus“ laisvos žmogaus kūrybinės veiklos rezultatas, gimstantis iš turinio ir formos harmonijos. Schillerio žaidimo teorija ir artimai susijusi meninės kūrybos koncepcija pirmiausia siekė įveikti žmogaus sąmonės skilimą, atkurti asmenybės vientisumą.

*Laiškuose apie estetinį žmogaus auklėjimą* Schilleris atskleidžia kapitalistinių santykių priešiškamą kūrybiniams asmenybės polėkiams ir menui. Lygindamas antikinę ir savo meto kultūras, jis svarsto apie asmenybės dvilypumo priežastis. Schilleris, kuriam įtakos turėjo Winckelmanno „helenomanijos“ kultas, taip pat idealizavo Antikos meną. Jo nuomone, Antikos menininko pasaulėjautai būdinga jausmo ir proto harmonija, padedanti jam natūraliai atskleisti savo kūrybines galimybes. Merkatilumu užsikrėtusioje savo meto kultūroje Schilleris išvelgė šios žmogaus asmenybės pirmąją harmonijos irimą.

Jaunystėje žmogaus sąmonės vientisumo atkūrimo viltis Schilleris siejo su Prancūzijos didžiąja revoliucija, kuri, kaip jam tuomet atrodė, turėjo sugriauti seną valstybinį žmogaus išnaudojimo mechanizmą, ir suteikti galimybę kūrybinei laisvei. Tačiau dramatiška, pareikalavusi daugybės aukų šios revoliucijos eiga, pakeitė jo pasaulėžiūrą. Sukrėstas jakobinų teroro, Schilleris išsižadėjo revoliucinio būdo spręsti socialinius prieštaravimus ir nusprendė, jog šiuolaikinis žmogus dar nėra doroviškai subrendęs ir negali pateisinti į jį

dedamų vilčių. Jis skelbė, kad revoliucinis valstybės pertvarkymo kelias yra „nesavalaikis“, o kiekviena su juo susijusi viltis – „chimeriška“, todėl ieškojo kitų žmogaus ir visuomenės pertvarkymo kelių.

Esamoms problemoms spręsti kelio Schilleris ieškojo savo pirmtakų idėjose. Antai iš anglų švietėjų jis perėmė estetinio auklėjimo koncepciją, o iš prancūzų švietėjų – tikėjimą meno galia pertvarkyti pasaulį. Šios idėjos susiliejo su kantišku žmogaus kūrybinio prado išaukštinimu ir požiūriu į estetinę veiklą kaip į tokią ypatingą žmogaus veiklą, kuri sugeba įveikti atotrūkį tarp proto ir jausmų, pakilti iki idėjų raiškos lygio. Kita vertus, savarankiškos Schillerio koncepcijos formavimasis neatsiejamas ir nuo išsilaisvinimo iš Kanto idėjų įtakos.

Schillerio mąstysenoje ryškėja naujas požiūris į estetikos ir etikos santykius. Jis laiko meną dorovingumo mokykla, galinčia švelninti žmonių papročius ir panaudoti juos visuomeniniame gyvenime. Toks požiūris į meno ir moralės santykius daug artimesnis anglų švietėjams ir Fichtei negu Kantui. Pastarasis interpretuoja teorinę (mokslas) ir estetinę (menas, skonis) sferas kaip neutralias etinės (gėrio) sferos atžvilgiu. Šis estetiškos sferos atskyrimas nuo moralės nepatenkina Schillerio, kuriam estetiškumas neatskiriamas nuo kilnių etinių principų. Tačiau parturtinus estetinę sferą moraliniu turiniu ir suteikus jai savarankiškumo, „etinis principas“ sukyla prieš estetiškos sferos valdžią ir apriboja pastarosios galią. Skelbęs absoliutų estetiškos sferos pirmumą, Schilleris negali sutikti su tokia moralinio principo „savivale“. Todėl pripažinęs, jog Kanto estetiškos sferos atribojimas nuo etinės yra teisingas, jis mėgino pašalinti šį prieštaravimą, išaukštinamas visuomeninę meno paskirtį.

Čia mes palietėme jautriausią šilieriškos estetikos vietą, priartėjome prie jėgos, kuri, anot Schillerio, gali pakeisti prieštaravimų draskomą pasaulį. Vienintelė revoliucinio visuomenės pertvarkymo alternatyva – ne religinis ar moralinis pradai, o menas ir estetinis auklėjimas. Kitaip negu Kantas, kuris tiki, jog siekimas realius prieštaravimus tarp „moralumo“ ir „natūralumo“ įveikti meno keliu yra „iliuzinis“, Schilleris, įtvirtindamas kosminę meno galią, žengė toliau už savo mokytoją. Jis skelbė panestetinę tezę, kad „grožis atveria vienintelį kelią į laisvę“. Šis teiginys rodo šilieriškos minties utopiškumą, nes suteikia menui pernelyg didelę jėgą, kuri turinti įveikti realius prieštaravimus tarp žmogaus siekimų harmoningai vystytis ir tikrovės.

1794 m. užsimezgė artima Schillerio draugystė su Goethe. Prasidėjo naujas, vadinamasis „Veimaro klasicizmo“ laikotarpis, per kurį Schilleris išsivadavo iš Kanto įtakos. Svarbiausiam savo veikale „Apie naiviają ir sentimentaląją poeziją“ jis siekė išryškinti specifinius savo epochos meno, kurį, priešpriešindamas antikiniam „naiviajam“ menui, kvalifikavo kaip „sentimentalųjį“, bruožus. Šiuo siekimu atskleisti istorinį atskirų epochų meno savitumą Schilleris artėja prie Winckelmano stilių teorijos, klojančios kokybiškai naują savarankiškam meno istorijos mokslui pamatą. Tačiau kitaip negu pastarasis, Schilleris savo požiūriu daug



nuoseklesnis. Jis tarsi susumuoja šimtmetį trukusias diskusijas apie du skirtingus meninės kultūros tipus, t. y. antikinės ir šiuolaikinės, rezultatus. Istorinę „naiviojo“ (antikinio) poeto savitumą jis mato „santaikoje su savimi“. Tai ir nulėmė jo santykių su pasauliu harmoniją, emocionalumo vengimą ir objektyvumo siekimą. Šiuolaikinis „sentimentalus“ poetas praranda antikinei sąmonei būdingą idealo ir tikrovės vienovę. Jo kūrinuose vyrauja dramatiška vidinio pasaulio refleksija, siekis subjekte matyti objektą.

Pabrėždamas šiuolaikinio pasaulio prieštarumą, Schilleris pagrįstai sieja su juo naujų poetų „subjektyvumą“. Tų poetų, kurie pasinėrę į savo vidinį pasaulį nuolatos blaškosi tarp skurdžios realybės ir nepasiekiamo idealo. „Gamta, – rašė Schilleris, – suteikia žmogui vidujinį vientisumą, menas jį tik suskaldo, sudvejina, ir vientisumą jis sugrąžina padedamas idealo“ (*Ten pat*, p. 410). Vadinasi, antikinėje epochoje, kuri pasižymėjo žmogaus santykių su išoriniu pasauliu harmonija, poetas, vadovaudamasis savo „natūraliais jausmais“, nesąmoningai siekė atspindėti tikrovę, o šiuolaikiniai poetai, kreipdami akis į idėjų pasaulį, vis aiškiau suvokė, kad jų siekių įgyvendinimas įmanomas tik vaizduojant „idealą“. Čia Schilleris su dideliu išvalgumu pažymi to meto visuomenės svetimumą menui ir naujų menininkų idealų įgyvendinimo utopiškumą.

Taigi, išskirdamas meną į „naivųjį“ (vaizduojantį pasaulį tokį, koks jis yra) ir „sentimentalųjį“ (įkūnijantį subjektyvius geidžiamus idealus – „tai, kas turėtų būti“), Schilleris teigė, kad tai lemia meno santykis su gamta ir idealu. Šio meno formų apibūdinimui jis pirmą kartą panaudojo „realizmo“ terminą ta prasme, kaip mes jį šiandien suprantame. Schilleris manė, kad turės atsirasti naujas, tobulesnis meninis metodas, kuriame realūs ir idealūs pradai, forma ir turinys susilies į viena. Kartu jis iškelė istorinio kiekvienos epochos meno savitumo idėją, pabrėždamas jo glaudų ryšį su socialiniais ir dvasiniais epochos bruožais, parengė dirvą gilesniam istorinių meno raidos dėsningumų suvokimui.

Schilleris ne tik aukštino meną, tyrinėjo istorinius jo raidos formų savitumus ir svarstė mokslines meno filosofijos funkcijas, bet ir skelbė meninio bei teorinio pažinimo vienybės idėją, tikėjo, jog tik meno filosofija gali atskleisti menininkui meno pasaulio paslaptis ir padėti jam įgyvendinti savo kūrybinius siekius. Šis susižavėjimas paliko ženklų pėdsaką Schillerio pasaulėžiūroje ir kūryboje. Tačiau ilgainiui tikėjimas absoliučia meno filosofijos galia ėmė blėsti. Jau *Laiškuose apie estetinį žmogaus auklėjimą* jis ima abejoti, ar remiantis meninės veiklos rezultatais galima konstruoti mokslo kriterijus atitinkančią meno filosofiją. Schilleris vis giliau suvokia, jog stebėtojiška spekuliatyvi meno filosofija dar nepajėgi pakilti aukščiau paviršutiniško atskirų meno reiškinių gvildinimo. Dar daugiau ji yra nepajėgi teoriškai aprėpti bendriausių meno dėsningumą ir pateikti jų griežtam „visuotinių“ mokslinių kriterijų teismui. Nenuostabu, kad praslinkus dar keleriems metams, laiške V. Humboldtui Schilleris jau atvirai išreiškia abejones dėl spekuliatyvios meno filosofijos gebėjimo

ko nors išmokyti menininką. „Nesistebėkite, mielas drauge, – rašė jis, – kad aš dabar matau atotrūkį, negi prieštaravimą tarp mokslo ir meno – kitaip negu buvau linkęs manyti prieš kelerius metus. Kaip tik dabar, kai visa mano veikla krypsta į kūrybą, aš kasdien jaučiu, kaip mažai poeto kūrybai padeda bendros abstrakčios sąvokos, ir šitaip nusiteikęs retkarčiais visai išsižadu filosofijos, net esu pasirengęs atiduoti visa, ką žinau aš ir ką žino kiti apie estetikos pagrindus, už vienintelį empirinį laimėjimą, už vieną kokį nors amatinišką išradimą“ (Schiller, 1957, t. 7, p. 503). Suvokimas, koks nevaingas spekuliatyvus teoretizavimas, kad jis nutolęs nuo aktualaus meno proceso, uždavinių sprendimo, kėlė Schilleriui nusivylimą abstrakčiomis teorijomis ir artino jį prie Goethe's.

### J. W. Goethe's estetiškas universalizmas

Johano Wolfgango Goethe's (1749–1832) fenomenas – vienas iš mįslingiausių meno raidos ir teorinio apmąstymo reiškinų. Tai unikalaus ir įvairiapusio talento figūra, kuri nuolatos atsiskleidžianti vis naujomis kūrybingos asmenybės pusėmis. Nors ir būdamas kiek nuošaliau nuo svarbiausio filosofinės minties apie meną srauto, jis ilgą laiką vaidino svarbų vaidmenį dvasinės vokiečių kultūros raidoje. Būdingas akylumas padėjo jam objektyviai vertinti svarbiausius vokiečių meno filosofijos posūkius. Jo blaivūs meninio proceso ir teorinės minties raidos vertinimai, neretai išsakomi sparnuota fraze ar ironiška pastaba, padėjo amžininkams išvengti kraštutinumų ir kartu kreipė meno filosofijos raidą perspektyvia linkme.

Tikrąją Goethe's ir jo iškeltų idėjų reikšmę galime suvokti tik geriau įsigilinę į pokantinės vokiečių meno filosofijos raidą. Jos analizė padeda mums suprasti, kad daugelis svarbiausių idėjinų gijų, vedančių nuo Baumgarteno–Kanto ir su jais polemizuojančių Winckelmanno–Lessingo tradicijų, susipina Goethe's veikaluose. „Goethe's reikšmės savitumas, – nurodo K. Gillbert'as ir H. Kunas, – yra tas, kad estetikos istorijoje jis atliko dvejopą vaidmenį, būdamas tuo pat metu šio mokslo raidos ir subjekto, ir veiksnio. Poetiniai Goethe's kūriniai ir pati jo asmenybė pateikia mums daug aiškesnę meno sampratą, negu jo teoriniai apmąstymai“ (Gilbert, Kunn, 1960, p. 366).

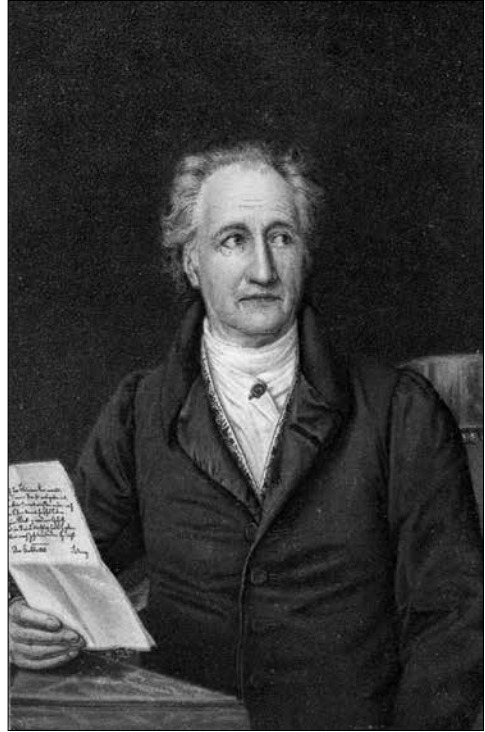
Palikę nuošalyje K. Gilbert'o ir H. Kunno pastabą dėl teorinių Goethe's tyrinėjimų reikšmės, pamatysime, jog didysis vokiečių mąstytojas ir poetas sugebėjo itin nuodugniai ištirti meno pasaulio paslaptis, gerai suvokė šio pasaulio esmę ir prasmę. Jis kartais ir pats prisipažįsta, jog iš daugybės jo interesų sferų būtent meninis pasaulio pažinimas labiausiai atitinka jo polinkius. Trokštantis žinių ir niekuomet nenurimstantis didžiojo poeto mąstytojo protas nuolat kryo į esminių meno filosofijos problemų sprendimą. Jis nemėgino susisteminti, sujungti į vientisą meno filosofiją, daugybės apmąstymų, fragmentiškai

išblaškytų jo menotyriniuose, literatūros ir kritikos darbuose, dienoraščiuose, laiškuose ir meno kūrinuose, Goethe neslėpė savo ironiško požiūrio į tuos mąstytojus, kurie vargsta kurdami itin mįslingas sistemas, mėgina išreikšti abstrakčiomis sąvokomis tai, kas vadinama „grožiu“. Filosofinių sistemų kūrimas jo nedomino. Grožis jam neišsakomas ir daugialypis kaip ir pati gamta – „pirmapradis fenomenas“. „Menas, – rašė Goethe, – nenusakomo prado išraiška, todėl ir paikas atrodo bet koks mėginimas jį išreikšti žodžiais. Tačiau, kai mes visgi mėginame tai padaryti, protas mūsų tiek daug laiko, jog visos mūsų pastangos visiškai pasiteisina“ (Goethe, 1937, t. 10, p. 718).

Kitaip negu Schilleris, kuris, aukštindamas didingą meno misiją atitrūko nuo tikrovės ir nutolo į idėjų pasaulį, Goethe visada jaučia potraukį tiesioginiam kontaktui su tikrove. Jo racionali mąstysena tarsi evoliucionuoja Kanto idėjų plėtotės linkme.

Gyvenimo pabaigoje, peržvelgdamas savo veiklą, Goethe prisipažįsta, kad jaunystėje jį veikė Winckelmanno ir Lessingo idėjos, o subrendęs domėjosi Kanto meno filosofija, kurioje jį žavėjo požiūris į meną kaip veiklą, pagrįstą tikslingumo principais, pažintinio meno vaidmens ir kūrybinio prado žmoguje išaukštinimas. Šis meno sutapatinimas su tikslinga veikla sąlygoja objektyvų tikrovės suvokimą ir padeda Goethei įvertinti realistines meno tendencijas. Jei Kantas ir juo sekęs Schilleris, gvildendami meninės veiklos specifiką, pabrėžė idealų, „žaidybinių“ meno pobūdį, Goethe jį vertino kaip svarbų visuomeninį reiškinį. Taip gimė getiškoji mintis: jeigu menas „žaidimas“, vadinasi, jis gali būti tik „aukščiausių“ dvasinių jėgų žaidimas. Mene jis išžvelgė galingą jėgą, iš pagrindų keičiančią žmogų, išaukštinančią jo būtį.

Suvokęs ankstesniųjų Apšvietos ir romantikų teorijų neapibrėžtumą, vokiečių klasiikinio idealizmo atstovų meno filosofijų metafiziškumą ir spekuliatyvumą, Goethe stengėsi atsikratyti pirmtakų ir amžininkų koncepcijoms būdingų trūkumų. Iš išorės nesistemiška ir fragmentiška Goethe's mąstysena apima gan vientisą meno filosofiją, kuri gvildena



Johann Wolfgang von Goethe

daugelį tradicinių problemų, meno santykį su tikrove, socialinio meno apsprendžiamumo, genijaus, kūrybinio proceso, meninio stiliaus daugelį kitų problemų, nors poeto požiūris į jų sprendimą neretai keičiasi. Apskritai „Goethe’s epochos“ vokiečių kultūra pasižymi daugybės prieštarinių idėjų, ryškių asmenybių, skirtingų teorinių pakraipų kova. Todėl ir Goethe’s meno filosofija nuolat papildoma naujaisiais vokiečių teorinės minties laimėjimais ir atspindi svarbiausius vokiečių meninės sąmonės raidos kelius. Kai aštuoniasdešimtmečiui Goethei kas nors primindavo, kad jis kartais išsako mintis, visiškai priešingas toms, kurios užfiksuotos jo ankstyvuosiuose kūriniuose, jau vien todėl, kad nebūtų nuobodus. Tik nuolatinis atsinaujinimas ir kitimas, pasak jo, yra tikrosios išminties pasireiškimas ir vienintelis kelias į tiesą. „Tapsmas“ Goethei visada svarbiau už nusistovėjusias vertybes.

Jaunystėje studijuodamas Strasburgo universitete Goethe gerai susipažino su prancūzų kultūra. Veikiamas savo vyresniojo draugo J. Herderio štrumeriškų idėjų, propagavo rusoistinių gamtos, jausmingumo ir natūralumo kultą. „Audros ir veržimosi“ judėjimas, kurio šalininkais tapo jaunieji Goethe ir Schilleris, siekė išsilaisvinti iš feodalinių atsilikusios Vokietijos varžtų ir įtvirtinti laisvės idealus. Štrumeriškų Goethe’s siekių savitumas reiškėsi tuo, kad jis ignoravo klasikos idealus ir gilinosi į gamtos paslaptis. Šiuo metu pagrindinis Goethe’s mąstysenos bruožas yra materialistinis panteizmas. Kitaip negu vokiečių klasikinio idealizmo atstovams, Goethei gamta, realus pasaulis yra teorinių apmąstymų apie meną išeities taškas.

Vėliau Goethę veikė Winckelmanno ir Lessingo idėjos, ir jis pasuko naujų idealų ieškojimo linkme. „Veimaro klasicizmo“ laikotarpiu buvo susižavėjęs antikiniu menu, propagavo jo principus ir siekė teoriškai įteisinti naujus meninius principus. Senovės graikų mene, kaip ir Schilleris, aukštino to meto pasaulyje prarastą vientisą ir harmoningą asmenybės idealą. Perskaitęs Schillerio *Laiškus apie estetinį žmogaus auklėjimą*, viename iš savo laiškų draugui Goethe pripažįsta, kad juose yra daug artimų minčių. „Antrą kartą, – rašo jis, – aš skaičiau juos, turėdamas praktinį tikslą ir ieškojau, ar surasiu ką nors, kas galėtų mane, veiklos žmogų, išmušti iš pasirinkto kelio, tačiau perskaitęs pajutau, kad čia tarsi patvirtinamos mano mintys“ (Goethe, Schiller, 1957, t. 1, p. 25).

Iš tiesų abu jie, siekdami įveikti šviečiamosios ideologijos ribotumą, pastebėjo gimstančių jų akyse kapitalistinių gamybinių santykių priešingumą kūrybinei asmenybei. Vis dėlto tarp jų yra ir skirtumų. Schillerio išeities taškas – subjektyvus, jam būdingas jausmo vyravimas. Goethe nuosekliai laikėsi objektyvumo ir rėmėsi protu. Tačiau šie skirtumai gan sąlygiški, nes Schillerio „subjektyvumas“ daug artimesnis Goethe’s „objektyvumui“ negu Jenos romantikų „subjektyvumo kultui“.

Goethe domėjosi ir Jenos romantikų teorijomis bei kūryba. Jo santykiai su romantizmu gana sudėtingi. Jų negalima paaiškinti dažnai cituojamais poeto aforizmais: „Klasikinis“ –

sveika, o romantinis – „liguista“, arba „Romantizmas jau nusirito į bedugnę, negalima įsivaizduoti nieko bjauresnio už jo naujuosius kūrinius“ (Goethe, 1975, p. 591). Klasikinių idealų veikiamam ir visur vertinusiame saikingumą Goethei iš tiesų svetimas romantikų jausmingumas, misticizmas, sentimentalumas, jų bėgimas nuo tikrovės. Nepaisant esminių skirtumų, tarp jų yra ir daug bendro, pavyzdžiui, polinkis į universalumą, žavėjimasis gamta, požiūris į meną kaip į jėgą, galinčią įveikti asmenybės skilimą. Juos sieja dėmesys vidiniam, dvasiniam žmogaus gyvenimui, siekimas geriau pažinti skirtingas kultūrinės tradicijas, domėjimasis nacionalinėmis meno formomis, „praeities“ kultūrų palikimo ir fantastinių elementų naudojimas kūryboje. Romantikų idėjų paveiktas, Goethe ne tik atidžiai studijavo nacionalines folkloro ir muzikos tradicijas, bet ir vertė bei propagavo kitų tautų (lietuvių, serbų, graikų ir kt.) liaudies dainas.

Goethe's meno filosofija bene artimiausiai yra susijusi su Kanto *Sprendimo galios kritikoje* išskeltomis mintimis. Kaip prisipažįsta „Fausto“ autorius, jis „savarankiškai įveikė“ tą patį kelią, kuriuo ėjo Kantas. Kas gi sieja šiuos du skirtingus mąstytojus? Goethe rašė: „Štai į mano rankas pakliuvo *Sprendimo galios kritika*, ir aš jai dėkingas už džiaugsmingiausią mano gyvenimo laikotarpį. Čia išvydau greta įvairius reiškinius, meno ir gamtos kūriniai aiškinami vienodai, estetiniai ir teologiniai sprendimai nušviečia vienas kitą<...> didžiausios ir pagrindinės šio kūrinio mintys visiškai sutampa su mano ankstesniąja kūryba, veikla ir mąstysena, vidinis meno ir gamtos gyvenimas, jų tarpusavio sąveika tiek iš išorės, tiek iš vidaus buvo aiškiai išreikšta šioje knygoje“ (Lihtenstadt, 1920, p. 480). Iš tiesų Goethe's estetinio auklėjimo teorija, siekianti harmonijos tarp gamtos ir laisvės pasaulių, žmogaus aktyvaus kūrybinio prado išaukštinimas ir kai kurios kitos idėjos yra artimos *Sprendimo galios kritikoje* gvildenamoms problemoms. Ir vis dėlto, nors Goethe labai vertino Kantą, laikė, kad iš to meto mąstytojų jis geriausiai sugebėjo paveikti vokiečių kultūrą, neslėpė savo antipatijos kantiškam sausam spekuliatyvinio mąstymo stiliui.

Brandžioje Goethe's meno filosofijoje svarbiausios yra santykio su tikrove, socialinio meninės kūrybos sąlygotumo, meno vietos dvasinių vertybių sistemoje, estetinio auklėjimo ir meninio metodo problemos. Kitaip negu vokiečių klasikinio idealizmo atstovai (Kantas, Fichte, Schellingas, Hegelis), pradedantys savo teorijas konstruoti nuo subjektyvaus „aš“, objektyvios „idėjos“, „dvasios“ ir t. t., Goethe nuolatos remiasi tikrove, laiko ją tikruoju meninės veiklos šaltiniu. Goethe's meno esmės apmąstymų išeities taškas yra tikrovės vientisumo idėja. Jis aiškina, jog visas žmogų supantis pasaulis yra universalaus poliariškumo dėsnio pasireiškimas. Pasak jo, priešybių vienybė leidžia atsirasti kokybiškai aukštesnėms sintetinėms realybėms, kurios tampa meno šaltiniu. Į tikrovę Goethe žvelgė kaip į neišsenkamą menininko kūrybos šaltinį. „Gamtoje mes matome jėgą, jungiančią savyje kitas jėgas; čia nieko nėra pastovaus, viskas kinta; čia kiekvieną akimirką išnyksta

ir gimsta tūkstančiai naujų ryšių; ši jėga – didinga ir daugiareikšmė, graži ir bjauri, gera ir pikta, viskas joje egzistuoja lygiomis teisėmis. Menas jau yra visiška gamtos priešingybė; jis gimsta iš individo pastangų“ (Goethe, 1975, p. 75–76).

Ankstesniuose kūriniuose Goethe genijaus kūrybinį aktyvumą priešpriešino inertiškai gamtai. Vėliau ši subjekto ir objekto priešprieša silpnėjo, ir meno gimimą jis aiškino kaip menininko „išsiskverbimą“ į didingos gamtos paslaptis ir kūrybinį tikrovės atspindėjimą. Polemizuodamas su D. Diderot, kuris savo veikale *Esė apie tapybą* skelbė „absoliučiai“ teisingomis gražias ir bjaurias gamtines formas, Goethe griežtai pasisakė prieš siekimą panaikinti skirtumus tarp meno ir gamtos. Gamta jam visada netaisyklinga, jai svetimas tas tikslingumas, kurį gimdo patirtis, įsitikinimai, skonis. Gamta kuria gyvus ir negyvus kūrinius, o menininkas – „išsivaizduojamus“. Apibendrinamas menininko kūrybinį procesą, Goethe ignoravo skrupulingą atskirų tikrovės detalių vaizdavimą ir didelį dėmesį skyrė kūrybiniam tikrovės interpretavimui. Šią savo poziciją jis paaiškino kalbėdamas su J. Eckermanu apie P. Rubenso paveikslą, kuriame dailininkas, ignoruodamas tikrovę, yra nutapęs dvipusį apšvietimą. Pastebėjęs šį menininko prieštaravimą, jis teigė, kad toks didžiojo meistro tikrovės pateikimas meniniu požiūriu pateisinamas, nes parodo, jog menas anaip tol ne besąlygiškai paklūsta būtinybei, o vadovaujasi specifiniais dėsniais.

Straipsnyje „Paprastas gamtos pamėgdžiojimas, maniera ir stilius“ (1789) Goethe plėtojo švietėjų „gamtos mėgdžiojimo“ koncepcijas. Jis išskyrė tris skirtingas meninio tikrovės apmąstymo formas. Pirmoji „paprastas gamtos mėgdžiojimas“, tada menininkas, skrupulingai atkurdamas gamtą, tarsi sukuria jos antrininką. Tokį požiūrį Goethe vertino santūriai, nes nepajėgė atskleisti gilių meninės kūrybos impulsų. Antroji tobulesnė meninės kūrybos forma, – „maniera“, kuri atsiranda, kai menininkas sukuria savąją individualią meninės raiškos „kalbą“ ir dėl detalių atsisako visumos. Tačiau ir maniera nepajėgia išreikšti tikrosios vaizduojamųjų reiškinių esmės. Aukščiausia meninio tikrovės apmąstymo forma Goethe laikė „stilių“, kuris išplaukia iš „to daiktų esmės pažinimo, kuris yra įmanomas tik regimų ir apčiuopiamų vaizdinių forma“. Ši meninės tikrovės apmąstymų forma tarsi sujungia kilniausius žmogaus kūrybinius polėkius. Taip Goethe pirmą kartą mokslo apie meną istorijoje nuo išorinio empirinio aprašinėjimo pereina prie naujos teorinės unikalių meninės išraiškos priemonių, būdingų atskiram menininkui. Ši getiškojo stiliaus, kaip aukščiausios meninio tikrovės apmąstymo stiliaus, samprata artima meniniam metodui. Mene, kuris gali pakilti iki stiliaus, Goethe matė jėgą, įtvirtinančią gyvenime tiesos, gėrio bei grožio idėjas, galinčią pertvarkyti žmogaus gyvenimą ir pasaulį. Goethe's iškelta manieros ir stiliaus santykio problema, mėginimu suvokti stiliaus vaidmenį meno istorijos raidoje vėliau domėjosi daugelis žymių meno teoretikų (F. Schilleris, F. Schellingas, G. Hegelis, J. Burckhardtas, A. Rieglis, H. Wölflinas).

Genialus poetas, mąstytojas, puikus atskirų meno rūšių kūrybos technologijos žinovas, Goethe subtiliai atskleidė vidinius meninės kūrybos mechanizmus. Skaitant jo kūrinius, kuriuose aukštinamas kūrybinio akto spontaniškumas, asmenybės vaidmuo, pavyzdžiui, „Mene ir poezijoje asmenybė – viskas“, gali atrodyti, jog vieninteliu meninės kūrybos šaltiniu jis laiko įgimtas subjektyvias menininko savybes. Tokį požiūrį, atrodo, turėtų patvirtinti ir jo mintys apie įgimtų menininko savybių, įkvėpimo vaidmenį kūryboje. Galime prisiminti Goethe's pokalbį su J. Eckermanu, kur jis pareiškė, kad „bet koks didžiausias produktyvumas, svarbi idėja, atradimas, vaisinga ir rezultatyvi mintis nepaklūsta niekam ir nepripažįsta jokios valdžios žemėje. Štai kodėl į tokius reiškinius žmogus turi žvelgti kaip į netikėtas dovanas iš aukščiau“ (Eckerman, 1934, p. 760). Tačiau pabrėždamas įgimtų menininko savybių svarbą, vidinių nesąmoningų jo dvasios potraukių reikšmę, Goethe jų nesuabsoliutina, o vertina jas kaip pirmą, „būtiną“ sąlygą meno šedevrams sukurti. Tarsi polemizuodamas pats su savimi, jis mąsto apie „nereikšmingumą“ to, ką menininkas gali laikyti savo nuosavybe, nes ir didžiausias genijus nedaug pasieks, jeigu jis norės viską sukurti pats iš savęs.

Goethe suprato, kokią didžiulę reikšmę talento atsiskleidimui turi „objektyvioji“ pusė, paklūstanti žemiškoms įtakoms. Jis daug kalba apie kultūrinę tradiciją, mokymo, auklėjimo, sistemingo ir tikslingo meninių įgūdžių plėtojimo reikšmę. Būtent šie veiksniai padėjo menininkui sėkmingai realizuoti savo uždavinius, sukurti reikšmingus meninius kūrinius. Viename laiške W. Humboldtui aštuoniasdešimt dviejų metų Goethe rašo: „Kuo anksčiau žmogus suvoks, kad egzistuoja įgūdžiai, kad egzistuoja menas, pradedantis jam nuosekliai tobulinti savo įgūdžius, tuo jis taps laimingesnis... Sąmoningumas ir nesąmoningumas čia santykiausiai vienas su kitu, kaip laiškas su voku, – palyginimas, kuriuo aš dažnai naudojuosi. Žmogaus protas, veikiamas pratybų, mokslo, apmąstymų, sėkmių ir nesėkmių, potraukių ir išskylančių sunkumų, ir vėlgi apmąstymų, nesąmoningai, laisva valia susies įgūdžius su įgimtais į tokią visumą, kad sukels pasauliui nuostabą“ (Goethe, t. 13, p. 521–522). Mąstydamas apie gyvybingąsias meninės kūrybos ištakas, Goethe pabrėžė geriausių pasaulio meno pavyzdžių reikšmę ir kvietė menininkus atidžiau išsižiūrėti į didžiųjų meistrų kūrinius, ieškoti juose įkvėpimo ir pamokymų savajai kūrybai.

Jau prancūzų švietėjų (B. Dubos, D. Diderot, Ch. L. Montesquieu) veikaluose ryškus siekimas gvildinti meną, siejant jį su visuomenine veikla, vyraujančiais politiniais, etiniais ir estetiniais idealais. Vadovaudamasis pirmtakų idėjomis, Goethe straipsnyje „Literatūrinis sankiuliotizmas“ (1795) nuosekliai gina meno socialinio sąlygotumo idėją. Kiekvieną reikšmingą meno kūrinių jis vertina kaip „gyvenimo aplinkybių rezultatą“, kartu pabrėždamas, kad net didžiausias genijus tiesiogiai priklauso nuo savo amžiaus, nacionalinės kultūros lygio, nuo tų konkrečių sąlygų, kuriomis formuojasi ir tobulėja jo talentas.

Didžios tautos menininko gimimą Goethe siejo su reikšmingais istoriniais įvykiais, kurie jaudina žmones, kelia didžius jausmus, mintis, valios ir dvasios jėgas. Fiksuodamas daugybę ryšių tarp meno ir jį veikiančio pasaulio, Goethe teisingai nurodė, kad menas gali klestėti tik tokiomis socialinėmis sąlygomis, kurios padeda menininkui natūraliai išreikšti savo kūrybinius polėkius. Kiekviena epocha dovanoja nuostabių talentų, – teigė Goethe, – tačiau ne kiekviena iš jų suteikia jiems galimybę visiškai atsiskleisti“ (Goethe, 1975, p. 305). Pagrindinė menininko misija, poeto nuomone, yra jo tarnavimas savo liaudžiai, dvasinis asmenybės tobulinimas, kilnių tiesos, grožio ir gėrio idealų įtvirtinimas. Dėl to, kad kėlė humanistinius idealus, nuolat kovojo už aukštą meninę bei filosofinę kultūrą, Goethe buvo laikomas viena iš labiausiai gerbiamų to meto asmenybių. Neatsitiktinai ir A. G. Korffui bei G. Lukacsui jis tapo turtingiausios vokiečių kultūrai „Goethe’s epochos“, aprėpiančios paskutinįjį XVIII a. ketvirtį ir tris pirmuosius XIX a. dešimtmečius simboliu (Žr. „Goethe’s epochos“ apibūdinimus). Jis bendravo beveik su visais to meto žymiausias vokiečių kultūros atstovais, buvo daugelio meno krypčių propaguotojas arba liudininkas. Jo akyse išaugo vokiečių barokas, rokoko, klasicizmas, kilo „Audros ir veržimosi“ sąjūdis, romantizmas ir atsirado realistinio meno užuomazgos. Šie skirtingi meniniai judėjimai išplėtė Goethe’s interesų ribas ir suformulavo unikalų jo meninio universalumo fenomeną. Šia savo asmenybės puse, taip pat polinkiu į racionalizmą Goethe nubrėžė didingų Shelingo ir Hegelio meno filosofijos sistemų kontūrus. Tačiau kitaip negu jo jaunesnieji amžininkai, mėgstantys filosofines abstrakcijas, poetas visada buvo linkęs į realumą, konkretaus meno apmąstymą.

Taigi teoriniai Goethe’s ir Schillerio filosofiniai ieškojimai turėjo tikslą įveikti ankstesnių meno esmės aiškinimų vienpusiškumą. Jų veikaluose išryškėjo dviejų ankstesnės meno filosofijos pakraipų – filosofinės ir menotyrinės – vienovė. Jie priartino teorinę mintį prie konkretaus meno, tvirtai susiejo jį su „kūrybišku“ tikrovės atspindėjimu ir kartu padėjo teorinius realistinio meno pamatus. Goethe’s ir Schillerio kūrinuose pirmą kartą suformuluota mintis, kad meninės sąmonės „skilimą“ galima įveikti estetiniu auklėjimu ir menu.

### **Jenos romantikų meno filosofija**

Adekvatus meninis pasaulio suvokimas išreikštas ir Jenos romantikų meno filosofijoje, kuri turėjo daug didesnę poveikį vėlesnei europinei mąstymo tradicijai nei tai pateikiama įvairiose Vakarų filosofijos istorijai skirtose studijose. Šiame romantikų ratelyje susibūrusios talentingos asmenybės skelbė meną aukščiausia vertybe ir tobula žmogaus dvasiškumo pasireiškimo forma. Glaudžiai bendradarbiaudami Jenos romantikai akumuliuo daugelį panestetinių to meto idėjų, pavertusių romantikų sąjūdį reikšmingu europinės kultūros reiškiniu, ir sulydė jas į palyginti vientisą meno filosofiją. Šie subtilūs, jautrūs grožiui





Friedrich Schlegel



Novalis



Ludwig Tieck

menininkai teoretikai siekė suabsoliotinti dievinamos meninės sferos reikšmę ir pateikė naują grožio prigimties ir meno esmės aiškinimą.

Prie Jenos romantikų ratelio idėjų visumos suformavimo daug prisidėjo Friedrichas Leopoldas von Hardenbergas (1772–1801), plačiau žinomas Novalio pseudonimu, ir broliai Augustas (1767–1845) bei Friedrichas (1772–1829) Schlegeliai. Novalis buvo linkęs į meditaciją ir vengė visuomeninio gyvenimo šurmulio, todėl negalėjo atlikti romantikų judėjimo katalizatoriaus vaidmens, tačiau šiai misijai idealiai tiko F. Schlegelis, kuris tapo Jenos romantikų būrelio intelektualiniu vadu ir teoretiku. Jis ir vyresnis brolis Augustas suteikė romantikų sąjūdžiui vientisos, turinčios konkrečių filosofinių–estetinių principų mokyklos veidą. Broliai Schlegeliai, kaip tiksliai yra pasakęs Hegelis, užsidegę naujumo aistra, perėmė iš filosofijos tiek, kiek pajėgė pasisavinti jų ne filosofinės, o „kritinės“ natūros. Tačiau dėl savo kritinio talento jie užėmė idėjai artimą poziciją ir daug atviriau, naujau, nors ir turėdami nedidelį filosofinį patyrimą, pradėjo šmaikščių polemiką su senais požiūriais į meną. Jie papildė įvairias meno sritis naujais vertinimo matais, naujais požiūriais, svarbesniais už tuos, kuriuos jie kritikavo (Hegel, t.1, 1968, p. 69).

1796 m. broliai Schlegeliai apsigyveno Jenoje, kur po dviejų metų pradėjo leisti žurnalą „Athenaum“, kuris skelbė ankstyvojo vokiečių romantizmo idėjas. Šis žurnalas suvaidino svarbų vaidmenį idėjiškai konsoliduojant romantikų judėjimą, prie kurio netrukus pritaupo W. Wackenroderis, L. Tieckas, Novalis. Kiek nuošalyje nuo Jenos romantikų būrelio branduolio buvo jaunas F. Schellingas, F. Hölderlynas, F. Schleiermacheris, K. Solgeris, Jean Paul (Johanas Paulis Friedrichas Richteris, 1763–1825). Šiam būreliui priklausė ir dvi talentingos, subtilaus skonio ir turinčios humoro jausmą moterys. Viena iš jų – Karolina

Michaelis, įėjusi į vokiečių kultūros istoriją „Karolinos“ vardu, buvo žymaus vokiečių orientalistu duktė, A. Schlegelio, o vėliau – F. Schellingo žmona. Kita – Dorotėja Fait, filosofo M. Mendelsono duktė ir F. Schlegelio žmona.

Netoli universitetų miesto Jenos yra mažos Viurtembergo kunigaikštystės sostinė – Veimaras, kuriame gyveno ir kūrė Goethe, Schilleris, Herderis. Šie du nedideli miestai XVIII–XIX a. sandūroje buvo svarbūs Vokietijos dvasinio gyvenimo centrai, kuriuose gimė idėjos, turėjusios didelės įtakos XIX a. pirmosios pusės meno filosofijos raidai.

H. A. Korffas fundamentalioje to meto vokiečių kultūros studijoje *Goethe's epochos dvasia* suskirstė šią epochą į tris stadijas. Pirmąją iš jų realizavo „Audros ir veržimosi“ sąjūdis, antrąją – klasika, o trečiąją – ankstyvasis vokiečių romantizmas. Goethe's ir Schillerio kartai Korffas pripažįsta svarbiausią vaidmenį, realizuojant dviejų pirmųjų „Goethe's epochos“ stadijų idėjas. Jenos romantikų judėjimą jis pagrįstai laiko užbaigiančia šią epochą stadija (Korff, 1966, Bd. 5, p. 42).

Didelę įtaką Jenos romantikų meno filosofijai, kaip Apšvietos idėjų antitezei, turėjo Schilleris ir Goethe, kurie, kaip minėjome, pirmieji Vokietijoje mėgino susieti filosofiją su menu ir gyvenimu, bet ilgainiui atsisakė šių sintetinių siekių. Šio tikslo ėmė siekti jaunieji jų amžininkai maksimalistai. Šis meninio pasaulio suvokimo skverbimasis į filosofinio mąstymo ir estetinės būties stichiją yra vienas būdingiausių romantikų meno filosofijos bruožų. Romantikams svetimas ankstyvesnės racionalistinės meno filosofijos spekuliatyvumas. Jie ironizuoja ir sausą „proto“ vergų teoretizavimą, ir paviršutiniškus miesčioniškus postringavimus apie meną. Tam, kas dažnai vadinama meno filosofija, F. Schlegelio nuomone, paprastai stinga arba filosofijos, arba meno, o sprendimai apie meną yra pernelyg bendri arba per daug detalūs. F. Schlegelis kviečia meno tyrinėtojus ieškoti „aukso vidurio“, nes tai esąs vienintelis pozityvus kelias sukurti universalią meno filosofiją. Dar griežčiau prieš spekuliatyvios meno filosofijos nutolimą nuo konkrečios meninės praktikos pasisako Jeanas Paulis. Jo manymu, filosofas šiuo atveju gauna ne daugiau už menininką, o būtent „nieko pusiau“. Šiuolaikiniame moksle apie meną jis mato du vienodai bevaisius teorinės minties plėtotės kelius. Pirmasis–„paralelinis“, kuriuo eidami K. L. Reinholdas, Schilleris ir kiti meno tyrinėtojai nori sukonkretinti absoliutų reiškinį ir užsiima nenatūraliais daiktų gretinimais, todėl dar neteisingas išvadas. Antrasis – tai naujusias lengvabūdiškumas, kuris pasireiškia tuo, kad net stabiliausi objektai rekonstruojami ištirpsta „bekraščiuose kaip jūra“ terminuose (Jean Paul, 1981, p. 57). Tikrąją meno filosofiją, Jeano Paulio įsitikinimu, gali sukurti tik tokia asmenybė, kurioje natūraliai gyvuoja poetas (t. y. menininkas) ir filosofas.

Spekuliatyvaus teoretizavimo vengimas nulėmė ir dvejojimą Jenos romantikų santykį su vokiečių klasikinio idealizmo sisteminiu mąstymo principais. Vieni iš jų, pirmiausia Schellingas, Solgeris ir iš dalies F. Schlegelis, kuriems buvo artimos vokiečių klasikinio

idealizmo, filosofinės tradicijos, siekė išsaugoti sistemines nuostatas. Kiti, kaip W. Wackenroderis, Novalis, A. Schlegelis, Jeanas Paulis, įžvelgė jose stagnacijos pavojų, kuris jiems asocijavosi su dogmatiškėmis, kaustančiomis gyvą meno dvasią klasicistų nuostatomis.

Gimusi karštoje polemikoje su estetiniais klasicistų ir švietėjų teoriniais principais, Jenos romantikų meno filosofija buvo plėtojama ne akademinuose moksliniuose veikaluose (romantikai vengė abstrakčiai teoretizuoti), o įvairiuose tiesiogiai su meno praktika susijusiuose kritikos žanruose, meno kūriniuose, filosofiniuose fragmentuose, aforistinėse pastabose, memuaruose ir laiškuose. Šios romantikų pamėgtos minčių dėstymo formos nebuvo palankios sisteminio mąstymo principų įtvirtinimui. Pabrėžtinas *mąstysenos laisvumas ir fragmentiškumas sąlygojo romantikų meilę viskam, kas neapibrėžta, nepripažįsta išankstinės reglamentacijos*. Šis neapibrėžtumas jiems atrodė ypatinga poetika, kūrybinės asmenybės laisvės pasireiškimas.

Jenos romantikų meno filosofija formavosi veikiamą vokiečių klasikinio idealizmo. Ši įtaka reiškėsi įvairiai, todėl ne visada ji aiškiai matoma. Beje, ilgainiui keitėsi ir Jenos romantikų požiūris į pirmtakų palikimą. Iš vokiečių klasikinio idealizmo meno filosofijos jie perėmė istorizmo ir dialektinės mąstysenos užuomazgas, atskirus mokymus apie genijų, kūrybinį procesą, meno santykius su tikrove ir kai kurias kitas idėjas. Daugelį šių problemų romantikai sprendė naujai.

Daug neaiškumų išskyla gvildenant Jenos romantikų požiūrį į Kanto filosofinį palikimą, kurio kūrybinio asmenybės aktyvumo idėja romantikų veikaluose suabsoliutinama ir laikoma didžiule kūrybine potencija. Ji transformuojama į romantinę genijaus koncepciją. Geniali asmenybė čia suvokiama kaip savotiško dievo, pasaulio kūrėjo, analogas. Tačiau, perėmę kantišką kūrybinio prado žmoguje išaukštinimą, mokymą apie genijų, kūrybinį procesą ir išryškinę elitines šių mokymų tendencijas, Jenos romantikai išsaugojo ir tam tikrą distanciją Kanto atžvilgiu. Jų netenkina pernelyg racionalistinė Kanto meno filosofijos forma, abstraktumas, nutolimas nuo realių meno reiškinių. Laiške broliui F. Schlegelis išsako būdingą daugumai Jenos romantikų dvejoją požiūrį į Kantą. „Kanto mokyme, – rašo jis, – aš pirmą kartą iš tiesų kažką reikšmingo supratau ir tik jame aš tikiuosi surasti daug pamokančio. Tačiau negaliu priimti to, kas glūdi jo esmėje, – intelekto laisvės apskritai, tvarkingo idėjų panaudojimo ir to, kad pagrindinė bet kokios valios varomoji jėga yra grynas dėsningumas“ (*Literaturnyje manifesty*, 1980, p. 149).

Stipresnę įtaką Jenos romantikų meno filosofijai turėjo Fichte's idėjos, ypač jo individualizmas, valios kultas, ironijos koncepcija, mokymas apie laisvę ir kūrybinę vaizduotės galią. Romantikai vertina jį geriau už Kantą, nes tai mąstytojas, turintis „burtininko galią“, kuri „prikausto dėmesį“ (Novalis). Jo populiarumas aiškinamas „filosofijos priartinimu prie humaniškumo tikrąja šio žodžio prasme“ (F. Schlegelis). Fichte's poveikį romantikų pasaulėžiūrai

nurodo daugelis mokslininkų, tarp jų ir tokie autoritetingi kaip W. Windelbandas, Korffas, B. Croce. Windelbando nuomone, filosofiniu požiūriu romantikai „visiškai pasidavė Fichte's įtakai“ ir kad viena iš svarbiausių šios įtakos krypčių yra tai, jog Fichte's mokymas apie kūrybinę vaizduotės laisvę idealiai atitinka poetizuojančių filosofų romantikų siekius, nes jie įžvelgia jame „visišką filosofijos ir poezijos sutapatinimą“ (Windelband, 1905, t. 2, p. 77). Iš tiesų Fichtei būdingos produktyvios vaizduotės reikšmės pabrėžimas, „aš“ išaukštinimas atitinka kūrybinius romantikų siekius. Ankstyvąjį romantizmą autoritetingas Jenos romantikų ideologijos tyrinėtojas Korffas vertina kaip „ryškią“ dvasios liepsną, išsiziėbusią iš fichtiškosios filosofijos žiežirbų“ (Korff, 1966, t.2, p. 246), o Croce pabrėžia fichtiškojo subjektyvizmo vaidmenį romantiško individualizmo ir ironijos koncepcijos formavimuisi“ (Croce, 1928, p. 340).

Su Schilleriu ir Goethe romantikus siejo skeptiškas požiūris į spekuliatyvos menos filosofijos galimybes. Jie, kaip ir Schilleris, tiki pertvarkančia pasaulį meno jėga, jo vos ne stebuklinga galia išgelbėti visuomenę nuo ydų ir nelaimių. Svarbiausią Schillerio *Laiškų apie estetinį auklėjimą* tezę „kelias į laisvę pasiekiamas tik per grožį“ – romantikai paskelbė savo sąjūdžio *credo*. Tačiau asmeniškai romantikų santykiai su Schilleriu ne visuomet draugiški. Neretai jis iš savo jaunesniųjų amžininkų susilaukia smarkių išpuolių. Goethe, tikriausiai, yra vienintelis romantikų pirmtakas, kuris dar gyvas būdamas susilaukė iš jų didžios pagarbos. Tai iš dalies paaiškinama glaudžiu ankstyvosios Goethe's kūrybos ryšiu su romantikų pasaulėjauta ir meniniais idealais.

Jenos romantikai nuosekliai plėtojo meninės sferos autonomizavimo teorijas, išreikštas jų pirmtakų veikaluose. Jie laikė meną visiškai unikalios žmogaus dvasinių siekių realizavimo sfera. „Meną, – rašė Wackenroderis, – galima pavadinti įstabių žmogaus jausmų žiedu, nes jis mums atskleidžia aukščiausią tobulybę“ (*Literaturnyje manifesty*, 1980, p. 77). Toks meno išaukštinimas romantikų koncepcijose stiprina meno priešpriešą mokslui ir kasdienių vertybių pasauliui. Romantikai meninį tikrovės suvokimą vertino aukščiau už mokslinį. Pavyzdžiui, Novalis teigė, jog poetas suvokia gamtą geriau negu mokslininkas, nes tikras poetas yra visažinis, jis – detalėje įkūnyta visa Visata (*Ten pat*, p. 96).

Polemizuodami su klasicistais, kurie griežtai skyrė meno rūšis ir žanrus, romantikai manė, kad jų misija yra išaukštinti atskirų meno rūšių bei formų visuotinės sintezės idėją. Neigdami esamus meno ir filosofijos skirtumus, jie mėgino susintetinti šias dvi žmogaus veiklos sferas. „Visa šiuolaikinės poezijos istorija, – teigė F. Schlegelis, – tai nesibaigiantis trumpo filosofijos teksto komentaras, menas turi tapti mokslu; mokslas turi tapti menu; poezija ir filosofija turi susilieti“ (*Ten pat*, p. 54). Tačiau jiems maža šio meno ir filosofijos susiliejimo, todėl baigiamąja šio didingos sintezės grandimi jie laiko patį gyvenimą, kurį interpretuoja kaip savitą meną. Romantikų pasaulėjautoje susilieja visi būties aspektai, gyvenimas virsta mitu ir laikomas ypatinga meno forma. „Nėra nieko romantiškesnio už

tai, kas dažnai vadinamas mitu ir likimu,– teigė Novalis.– Mes gyvename milžiniškame (vientisumo ir detalumo prasme) romane. Romanas – tai gyvenimas, gavęs knygos pavirdalą“ (*Literaturnaja teorija*, 1934, p. 137).

N. Hartmannas savo programiniame veikle *Vokiškojo idealizmo filosofija* užsiminė, kad romantizme aiškiai vyrauja mintis apie filosofinio ir meninio mąstymo susiliejamą, kai filosofija užgožia simboliką, o poeziją užvaldo metafizika. Toks specifinis romantinis filosofavimas iš esmės keičia ir pačią filosofijos sąvoką, kuri vis akivaizdžiau virsta „poetine filosofija“ arba „filosofuojančia poezija“ (Hartmann, 1923, t. 1, p. 189–190). Vis dėlto šioje romantinėje filosofinio ir meninio prado sąveikoje lemiamas vaidmuo tenka meniniam pradui. Jenos romantikai tikėjo pertvarkomąja meno jėga. Toks požiūris į meną iš dalies paaiškinamas tuo, kad romantikai buvo atitrūkę nuo tikrovės ir ignoravo primityvias vertybes. Nematydami realių kelių neapkenčiamo pasaulio pertvarkymui, jausdami tragišką idealo atotrūkį nuo tikrovės, jie kreipėsi į dievinamą meną, nes tik meninėje sferoje regėjo vienintelę „tikrąją“ dvasingumo tvirtovę. „Kas nelaimingas šiuolaikiniame pasaulyje, kas nesuranda to, ko ieško, –rašė Novalis,– tegu pasineria į knygų, meno ir gamtos pasaulį, nes tai amžina senovės ir šiuolaikiškumo vienovė <...>. Jie čia suras mylimąją ir draugą, tėvynę ir Dievą“. Netgi žavėjimąsi Antikos pasauliu, kuris buvo apėmęs romantizmo epochos išsilavinusius žmones, F. Schlegelis pirmiausia kvalifikavo kaip „bėgimą nuo pasibaisėtinų amžiaus negerovių“ (*Literaturnaja teorija*, 1934, p. 127).

Taip romantinės pasaulėžiūros gelmėse, kaip priešprieša pažangaus meno koncepcijai, formavosi „menas menui“ teorija, kuri tarsi papildė romantizme plintantį meno atitrūkimą nuo tikrovės. Neigdami meno ryšius su visuomene, racionalistines nuostatas, romantikai skelbė *absoliutų meninės veiklos autonomiškumą* ir *savitiksliškumą*, propagavo *meno iškelimo* virš gyvenimiškos prozos idėją. Protui jie priešpriešino jausmus, visuomeniškam – individualų, objektyviam – subjektyvų, stabilumui– amžiną judėjimą, reglamentacijai – laisvę. Jenos romantikų judėjime ypač išryškėjo romantinei pasaulėžiūrai būdingas atitrūkimas tarp aukštinamų meninių idealų ir tikrovės.

Jenos romantikų meno filosofijos privalumai ir abejonės ryškiai atsispindi F. Schlegelio koncepcijoje. Nors savo mąstysenos jėga šis filosofas negalėjo konkuruoti su žymiausiais vokiečių klasikinio idealizmo atstovais, tačiau amžininkai jį gerbė už pasaulinės kultūros išmanymą, sugebėjimą analizuoti aktualius meno reiškinius, kaip originalių ir svarbių idėjų inspiratorių. Galima teigti, kad F. Schlegelis buvo klasikinis romantikams būdingo atitrūkimo nuo realaus gyvenimo, universalumo pavyzdys. Kaip tiksliai yra pasakęs R. Haymas, šis universalumas yra ne tiek individualaus proto, kiek bendros „epochos dvasios“ išraiška (Haym, 1981, p. 753). Jaunam F. Schlegeliui, kaip ir daugeliui kitų Jenos romantikų, būdinga miglota aforistinė filosofavimo forma. Jaunystėje didelę įtaką jam darė J. Winckelmano, Schillerio ir

Fichte's idėjos. Iš pirmųjų dviejų jis perėmė grožio, meno kultą, žavėjimąsi Antikos kultūra, iš trečiojo–individualistinę „aš“ filosofiją, iš kurios gimė šlegeliškos ironijos koncepcija. Winckelmano ir Schillerio veikalai F. Schlegeliui įdomūs dėmesiu meninės kultūros raidai, kurioje jis išskiria dvi pagrindines pakraipas: „natūralią“, simbolizuojančią objektyviai gražų antikinį meną, ir „nenatūralią“, išryškėjusią šiuolaikiniame mene.

Straipsnyje „Apie graikų poezijos tyrinėjimą“ (1795) F. Schlegelis kritiškai vertino svarbiausias savo laikotarpio meno tendencijas, nes jose daug vidinio nepasitenkinimo ir anarchijos simptomų. Naujausiose meno formose jis jau nemato Antikos menui būdingo „tobulo grožio“, nes ribos tarp mokslų ir menų, tiesos ir grožio tokios neaiškios, jog net „susvyruoja tikėjimas šių amžinų rėmų nepajudinamumu. Filosofija poetizuoja, o poezija filosofuoja, istorija suvokiama kaip poezija, o poezija – kaip istorija. Ši anarchija nesitenkina išoriniais rėmais, o plinta visose skonio ir meno srityse“ (Schlegel, 1983, t. 1, p. 93). Nors ir labai paradoksalu, bet šiuolaikinės meninės kultūros raidą romantikas F. Schlegelis vertina iš Winckelmano, t. y. klasicizmo, estetikos pozicijų, akivaizdžiai ginančios antikos meno prioritetą ir kovojančios dėl meninių kanonų įtvirtinimo. Jį jaudina tai, kad šiame „bėgaliniame kintamume“ ir pati teorija praranda savo atsparos tašką. Visuomeninio skonio egzistavimą jis laiko neįmanomu ten, kur nėra visuomeninės dorovės normų ir kur mada, ši visuomeninio skonio karikatūra, nuolatos susikuria naują stabą. Vadinasi, jaunojo F. Schlegelio kūriniuose, kaip, beje, ir tarp daugumos jo amžininkų, „skonio“ sąvoka yra praradusi tradicinę švietėjišką prasmę, nes meninis vertinimas suvokiamas kaip meno kūrinys.

F. Schlegelio meno filosofijoje mes susiduriame su būdingu romantinei pasaulėžiūrai intuityvaus meninio pasaulio pažinimo išaukštinimu, kuris laikomas nepalyginamai tobulėsniau už filosofinį. Ši intuityvistinė meninė nuostata– vienas iš pagrindinių romantinės meno filosofijos principų. Išpažįstančiam meno kultą F. Schlegeliui siekimas daugiau sužinoti apie meną filosofijos keliu atrodo neperspektyvus. Filosofija, jo nuomone, negali turėti jokio kito tikslo, išskyrus siekimą paversti mokslu tai, kas yra pasiekta meninio pažinimu keliu, taip pat išplėsti meno pažiūrų diapazoną pasitelkus meno istoriją. Pažymėdamas, kad tarp teorijos ir meninės praktikos yra didžiulis atotrūkis, F. Schlegelis griežtai kritikuoja metafizinę meno filosofiją, kuri esanti „absoliučiai bevaisė“ ir negali turėti jokio poveikio skoniui bei menui. F. Schlegelis prieina tokia išvada: „jeigu teorija prarado savo poveikį genialiam menininkui ir publikai, tai dėl to kaltinti jai reikia save“ (*Ten pat*, p. 94).

Savo „pažangios universaliosios poezijos“ koncepcijoje, suformuotoje paskutiniaisiais XVIII a. metais, F. Schlegelis teoriškai pagrindė romantinio universalumo pažangumą, mėgindamas susivokti vidiniuose meno raidos dėsningumuose. Ši koncepcija siejasi su nauja romantinio „viršmeno“ kūrimo programa, kurios tikslas parodyti vientisą poezijos

ir filosofijos pradą. Keičiasi ir F. Schlegelio požiūris į teorinės minties apie meną vaidmenį, kuris, jo manymu, yra svarbi sudėtinė meninio proceso dalis. Svarbiausias jos tikslas – visapusiškai pažinti meninio gyvenimo reiškinius, konkrečiai paveikti svarbiausias meno kryptis, atskleisti užslėptus sumanymus ir nerealizuotas kūrybos tendencijas, formuoti to idealo kontūrus, kurį turėtų realizuoti tikras menas. Šios tendencijos itin sustiprėjo vėlesniuose veikaluose.

Tolesnei F. Schlegelio dvasinei evoliucijai didelę įtaką turėjo meno istorijos ir teorijos bei rytų kalbų studijos Paryžiuje. Paskaitose apie „Transcendentinę filosofiją“, skaitytose 1800–1801 m. Jenos universitete, ir pokalbių apie europinės literatūros istoriją, vykusių uždaruose salonuose 1803–1804 m. Paryžiuje, cikle išryškėjo naujas požiūris į meno vaidmenį žmonijos dvasinei kultūrai, jaučiamas gilesnis istorinių meninės kultūros raidos dėsningumų supratimas. Platesnis darosi ir dvasinių interesų ratas, fragmentiškumas pamažu užleidžia vietą sistemingam mąstymui. Sujungęs visuotinę meno istoriją su meno teorija, F. Schlegelis iškėlė tezę apie istorinį meninės kultūros raidos pobūdį ir jos dialektinę sąveiką su kitais kultūriniais veiksniais. Paveiktas Herderio istoriniuose veikaluose keliamų minčių, jis mėgino teoriškai pagrįsti požiūrį į meną kaip į *gyvą, nuolatos kintantį reiškinį*, kurio raidą lemia konkrečios istorinės epochos bei šalies savitumai. F. Schlegelio veikaluose jaučiamas siekimas vertinti meną kaip vieną iš svarbiausių skirtingų kartų sukauptų dvasinių vertybių transliatorių. Čia pravartu prisiminti F. Schlegelio tezę apie tai, kad tik menininkų dėka žmonija formuojasi kaip vientisa individualybė, nes menininkas, išreikšdamas nūdieną, sujungia praeitį su ateitimi. Šios istorizmo užuomazgos meninės kultūros raidos dėsningumų požiūriu yra vieni iš svarbiausių romantinės meno filosofijos pasiekimų.

Sulaukęs brandaus amžiaus, F. Schlegelis į antikinio ir šiuolaikinio meno santykius žvelgia jau dialektiškai. Plėtodamas Schillerio idėjas, jis ima vis aiškiau suvokti išorinio pasaulio disharmoniją, daugiau dramatinizuoja asmenybės konfliktą su ją supančiu pasauliu. Jis kalba apie romantinės sąmonės svetimumą asmenybės ir harmonijos idealams. Iš čia išplaukia ir mintis, kad romantinis menas atspindi iš principo nerealizuojamo idealo siekimą. Kitaip negu harmoningame Antikos mene, romantiniame mene F. Schlegelis mato tik „užslėptą chaoso siekimą, kuris prieštaraujančių jėgų kovoje kuria naujus ir nuostabius kūrinius,– chaoso, kuris slypi kiekviename organizuotame kūrinyje, jo gelmėse“ (*Literaturnaja teorija*, 1934, p. 256).

Priešpriešindamas antikiniam, harmoningam idealui šiuolaikinį, visiškai praradusį harmoniją, F. Schlegelis kartu apnuogina civilizacijos prieštaravimus ir jos priešišlumą kūrybiniais asmenybės siekiams. Tradiciniame senųjų ir naujųjų menininkų ginče jis peikia abu kraštutinumus, t. y. senųjų dievinimą nesiskaitant su naujaisiais ir atsisakymą

nuo senosios kultūros dėl naujosios. F. Schlegelis neabejojo, kad, norint teisingai suvokti šiuolaikinės kultūros reiškinius, būtina žinoti šiuolaikinės kultūros istoriją. Jis pripažįsta, kad visi meno raidos istoriniai laikotarpiai yra savaip reikšmingi. Analogišką mintį yra išsakęs ir Wackenroderis, kuris teigė, kad romantikui tokia pat graži ir „gotikinė bažnyčia, ir graikų šventovė, o grubi, karinga laukinių muzika taip pat maloni, kaip ir tobulas chorinis dainavimas“ (*Ten pat*, p. 154). Šie romantikų teiginiai nėra siekimas niveliuoti objektyvius meniškumo kriterijus. Tai greičiau noras įteisinti meno raidos kiekvieno etapo istorinį ir regioninį unikalumą. Romantikai reabilitavo viduramžių ir gotikos meną, žengė pirmuosius svarbius žingsnius, atskleidžiant nepakartojamą Rytų meno savitumą.

Ypatingą fundamentalumą Jenos romantikų meno filosofijai suteikė pritaपęs prie šio judėjimo Schellingas, kurio *Transcendentalaus idealizmo sistema* (1800) tapo Jenos romantikų mokyklos filosofijos manifestu. Svarbiausias šio filosofo nuopelnas, kad jis susistemino romantikų meno filosofiją. Schellingo romantizme, teisingiau pasakius, filosofo santykiuose su Jenos romantikų judėjimu, išskiriami du etapai. Pirmasis – tai laikas *Transcendentalaus idealizmo sistema*, kurio pabaigoje aiškiai pastebima autoriaus, kaip aistringo romantikų gerbėjo ir tikro romantikų sąjūdžio filosofo, pozicija. Antrasis etapas – tai pastangos suvokti silpnąsias romantikų meno filosofijos puses ir jas kritiškai įvertinti. Šiuos siekius Schellingas įgyvendina savo „Meno filosofijoje“. Tačiau būtų per daug drąsu teigti, jog Schellingas, suvokęs silpnąsias romantizmo puses, atsiribojo nuo šio judėjimo skelbiamų idėjų. Kai kuriuos gana esminius romantinės pasaulėjautos ir meno filosofijos bruožus jis išsaugojo iki savo gyvenimo pabaigos. Pirmiausia tai jo panestetizmas, poetinė filosofavimo maniera, intucijos išaukštinimas, polinkis į iracionalumą.

Ankstyvajame romantinės meno filosofijos raidos etape dvasiniai F. Schellingo ryšiai su broliais Schlegeliais, Tiecku, Novaliu yra gana glaudūs. Kartais netgi sunku pasakyti, kuris iš jų buvo tikrasis iniciatorius tų idėjų, kurios nulėmė daugelį esminių romantikų meno filosofijos sampratų. Schellingui didelę įtaką darė panestetizmo idėjos, kartu jo natūrfilosofija paveikė daugelio Jenos romantikų pasaulėžiūrą. Su Jenos būrelio branduoliu Schellingą siejo grožio, meno ir meilės kultas, neribotos asmeninės laisvės skelbimas, intucijos, meninio pasaulio pažinimo aukštinimas ir daugelis kitų bendrų požiūrių. Tai nėra kiek nekeista, nes būrelio nariams, artimai bendraujant ir gyvai diskutuojant, ne viena meno filosofijos idėja tuo pat metu gimdavo keleto teoretikų galvose. Tačiau tos idėjos, kurių užuominos nuskambėdavo sąmojinguose Tiecko, Novalio, brolių Schlegelių arba Karolinos Michaelis pokalbiuose, Schellingo veikaluose dažniausiai įgaudavo vientisos teorijos pavidalą.

Kalbėdami apie Schellingo ankstyvosios meno filosofijos ryšius su Jenos romantikų teorijomis, turėtume prisiminti ir skirtumus. Kaip jau minėjome, ilgainiui Schellingas



suvokė romantikų meno filosofijos trūkumus. Jam buvo svetimas Novalio misticizmas, Tiecko epatažas, jį erzino brolių Schlegelių „filosofinis diletantizmas“. Linkęs į sisteminių mąstymą, Schellingas matė, jog romantikų fragmentiškumui trūksta „substancialumo“ ir pernelyg žavimasi poetinėmis fantazijomis.

Schellingo ir F. Schlegelio nesutarimų priežastys buvo ne tik asmeninės, bet ir mokslinės. Nors F. Schlegelis pritarė pagrindiniams Schellingo meno filosofijos principams, bet jų požiūriai į meno funkcijas nesutapo. Antai Schellingas priskyrė menui filosofines funkcijas, o meninę veiklą laikė universaliu instrumentu, įrodančiu filosofijos teisingumą. F. Schlegelis teigė, kad teorija turi įrodyti meno būties teisingumą. Vadinasi, kitaip negu Jenos romantikai, kurių meno filosofijai būdinga metodologinis neapibrėžtumas ir fragmentiškumas, Schellingas, kaip „spekuliatyvus“ mąstytojas, savo veikaluose linksta į sistemingą išeities principų plėtojimą. Tokia mąstysena neišvengiamai tolino Schellingą nuo romantikų koncepcijų ir artino prie klasikinio vokiečių idealizmo idėjų.

Romantizmo epochoje atgimė Renesanso menininkams būdingas tikėjimas neišsemiamomis žmogaus kūrybinėmis galimybėmis. Šį tikėjimą skatino ir Prancūzijos didžiosios revoliucijos pakilimo banga, kuri daugeliui pažangių Vokietijos mąstytojų siejosi su praktiniu žmogaus laisvės idėjų įgyvendinimu. Didėjantis dėmesys asmenybės laisvės problemoms buvo būdingas beveik visiems to meto mąstytojams. Savitai šią problemą interpretavo romantikai. Jie laikė menininkus „aukščiausios kastos“ atstovais, kurių mintys ir gyvenimo būdas skiriasi nuo kitų. Jų giliu įsitikinimu, tikrasis menininkas yra kartu ir išminčius, ir pranašas. Jis atlieka mediuo vaidmenį tarp vulgarios ir aukščiausios būties formų, savo kūryba padėdamas paprastiems mirtingiems suvokti tikrųjų vertybių esmę. Taip romantinės pasaulėžiūros gelmėse ėmė formuotis naujas požiūris į menininką genijų kaip unikalią asmenybę, dvasios aristokratą, aiškiaregį, iškilusį virš filisterinės sąmonės.

Nors Jenos romantikų ideologas F. Schlegelis teigė, kad „genialumas – ne savivalės, o laisvės aktas“, visgi romantizmas evoliucionavo priešinga šiai tezei kryptimi. Romantinėje meno filosofijoje visa jėga atsiskleidė antrasis kantiškosios skonio antinomijos momentas – subjektyvumo principas. Įtvirtindami subjektyvius Kanto ir Fichte's filosofijos teiginius romantikai vidinį menininko pasaulį vertino kaip „aukščiausią realybę“. Ryžtingai atsisakę šviečiamosios epochos „gamtos mėgdžiojimo“ koncepcijos, pagrindinį meno tikslą jie matė menininko vidinio pasaulio išraiškoje. Dėmesį jie sutelkė į savo vidinį pasaulį, kurį visokeriopai estetinio, pripažino jo nepakartojamumą. Romantikai traktavo asmenybę kaip kažką unikalaus, turinčio neįkainojamą vertę. „Pats nuostabiausias ir amžinas fenomenas, – rašė Novalis, – tai mūsų asmeninė būtis. Didžiausia paslaptis žmogui yra jis pats“ (*Literaturnyje manifesty*, 1980, p. 107). Todėl ir išorinio pasaulio

pažinimas Jenos romantikų meno filosofijoje pirmiausia aiškinamas kaip savęs pažinimas. Jau minėjome, kad romantinė pasaulėjauta pasižymi universalumu, prieštariniais pradais ir skirtingomis būties formomis. Visas supantis pasaulis čia suvokiamas kaip menininko vidinio „aš“ pasireiškimas. Apibūdindamas šiuos romantinės pasaulėjautos bruožus Hegelis taikliai pažymėjo, kad tikrasis jos turinys „yra vidinis gyvenimas, o forma – dvasinis subjektyvumas, pripažįstantis savarankiškumą ir laisvę“ (Hegel, 1969, t. 2, p. 233).

Romantikų subjektyvizmas, jų žavėjimasis paradoksu, žaidimu prieštaravimais nulėmė romantinės ironijos savitumą. Aprėpdama visas būties formas ir tapusi pagrindine artistiško bei individualumo pasireiškimo forma, ji įgavo estetinį turinį. Romantinei ironijai atsirasti padėjo talentingos, bet nesugebėjusios save išreikšti asmenybės krizė. Romantinei sąmonei būdinga individualizmas, skatinantis didesnę asmenybės susvetimėjimą su ją supančiu pasauliu, formuoja absoliučios laisvės iliuziją. Romantikui svarbiausia jo suabsoliutintas vidinis pasaulis, kuris visgi nepajėgus išvengti tikrovės prieštaravimų. Dėl jų didėja nusivylimas gyvenimu, kyla vidinis nepasitenkinimas, prarandamas tikėjimas tikrosiomis vertybėmis. Šis konfliktas tarp „aš“ ir abstraktaus „netikrų“ vertybių pasaulio ir randa adekvačią saviraiškos formą romantinės ironijos koncepcijoje.

F. Schlegelio nuomone, ironijoje „viskas turi būti juokinga ir rimta, viskas nuoširdžiai atvira ir giliai užslėpta. Ji atsiranda, kada jungiasi gyvenimo, meno supratimas ir mokslinė dvasia, kai sutampa išbaigta gamtos filosofija su išbaigta meno filosofija. Ji slepia savyje ir kartu atskleidžia neišsprendžiamą prieštaravimą tarp besąlygiško ir apsprendžiamo, tarp neįmanomumo ir būtinybės išsiskyti. Ji įgyvendina aukščiausią laisvės pasireiškimo formą, nes ją pasitelkus galima iškilti virš paties savęs. Kartu ir didžiausias dėsningumas, nes yra besąlygiškai būtina“ (Schlegel, 1983, t. 1, p. 286–287).

Manydami, kad ironija yra svarbiausias prieštaravimų tarp asmenybės ir pasaulio sprendimo būdas, F. Schlegelis, Tieckas, Novalis, Solgeris suabsoliutino jos reikšmę, laikė ją „absoliutine neigiama stichija“ (Hegelis). Romantikams ironija ne tik pamėgta paradoksalaus mąstymo forma, savitikslis žaidimo prieštaravimais instrumentas (formali romantinės ironijos išorė), bet ir destruktinė „suirusios“ romantinės sąmonės išraiška, tos sąmonės, kuri stichiškai maištauja prieš visuomenės normas ir vertelgiškų vertybių sistemą.

Jenos romantikai buvo talentingi poetai ir rašytojai, todėl daug dėmesio skyrė meninės kūrybos problemoms. Jie nepritarė Apšvietos mėgdžiojimo teorijai ir kvietė menininkus semtis įkvėpimo iš tikrovės, realius vaizdus sieti su jusliniais idealais, begalybe, o svarbiausia, papildyti juos savo nepakartojamo individualumo dvasia. Romantikams, nurodo Korffas, menas atspindėjo ne tik „idealią gamtą“, bet ir antgamtinio, transcendentalaus, dieviško prado pasireiškimą (Korff, 1966, t. 3, p. 56). Originalumo išaukštinimas nulėmė romantikų dėmesį fantazijai, kurios tikslas padėti menininkui iškilti virš tikrovės ir įžvelgti tikruosius

meno šaltinius „dvasinės kontempliacijos keliu“ (A. Schlegelis). Tačiau romantikai kūrybą suvokia ne tik kaip tiesioginę menininko vidinio pasaulio išraišką (A. Schlegelis, F. Schlegelis, Novalis), bet ir kaip pusiau mistinį pasaulio esmės ir būties „numatymą“. „Kiekvienas naujas genijus, – teigė Jeanas Paulis, – nutraukdamas nuo senos gamtos dar vieną skraistę, parodo mums naują gamtą“ (Jean Paul, 1981, p. 65). Ši mintis yra tarsi šopenhaueriškosios meninės kūrybos koncepcijos užuomazga. Aprašinėdami menininko kūrybos procesą, Jenos romantikai sutelkė dėmesį į dialektinę intelektualių ir emocinių pradų sąveiką. Jie aukština kūrybinio įkvėpimo, nesąmoningų potraukių, stichinio vaizduotės žaismo reikšmę, kartu neužmiršta ir sąmonės vaidmens galutinėje meno kūrinio gimimo fazėje. F. Schlegelio nuomone, gerame poetiniame kūrinyje viskas turi būti „ir iš anksto numatyta, ir instinktyvu“. Tačiau kiti romantikai, pavyzdžiui, Novalis, neigė sąmonės vaidmenį ir kūrybos procesą laikė išimtinai spontanišku menininko „aš“ pasireiškimu, kažkokių nesąmoningų jėgų veikimo rezultatu. „Poetas, – rašė jis, – kuria nesąmoningai. Jis įkūnija subjekto ir objekto, dvasios ir išorinio pasaulio vienovę <...>, Poetinis jausmas yra giminiškas pranašiškam ir religiniam nuojautos jausmui. Poetas sutvarko, susieja, pasirenka, kuria, pats nesuvokdamas, kodėl šitaip, o ne kitaip“ (*Literaturnyje manifesty*, 1980, p. 95). Žavėdamiesi nesuvokiamu, nerealiu, nesąmoningų pradais, neretai romantikai psichinę patologiją laiko svarbiausiu kūrybos akstiniu. Antiracionalistines nuostatas jie išreiškia besąlygiškai aukštindami meninę intuiciją, vertindami ją kaip tobuliausią būdą būties paslaptims pažinti.

Menotyrinė Jenos romantikų veikla – tai daugiausia literatūros kritikos veikalai, kuriuose analizuojami ir vertinami tiek romantikų, tiek jų amžininkų kūriniai. Tačiau ilgainiui jų kritinė veikla peržengė literatūros ribas ir apėmė muziką bei tapybą. Romantikų plėtojamame moksle apie meną faktiškai nelieka skirtumo tarp menotyrinės ir filosofinės meno analizės, formuojasi gana neapibrėžta meno filosofija, kuri nagrinėja bendriausius meno būties, genijaus, kūrybinio proceso, taip pat ir kitus, kartais tik fragmentiškai susijusius klausimus. Būdami jautrūs įvairioms meno formoms, romantikai giliau suvokia meninės kultūros raidos dėsningumus. Jie nepripažįsta klasicistams ir švietėjams būdingos „klasikinių“ ir „ne klasikinių“ meno formų bei stilių priešpriešos. Romantinėje meno filosofijoje ypatingą reikšmę įgauna originalumo kategorija, pagal kurią naujai įvertinami skirtingi meno raidos etapai (pirmykštis, viduramžių, Renesanso menas, olandų žanrinė tapyba, Rytų dailė), išryškinamas jų nacionalinis ir istorinis savitumas. Jenos romantikų būrelyje formuojasi dialektinė mintis apie pažangų neigimo dėsnio vaidmenį istorinių meno raidos formų kitimo procese. Menas čia suvokiamas kaip vientisas, nuolat kintantis skirtingų meno rūšių, formų bei žanrų procesas.

Jenos romantikų meno filosofijoje esama daug reikšmingų požiūrių į meno esmę, jo vaidmenį dvasiniams žmogaus poreikiams, į istorinius meno raidos dėsningumus,

meninės kūrybos subjektą, kūrybinį procesą ir daugelį kitų meno filosofijos problemų. Pripažindami pažangias teigiamas romantikų meno filosofijos nuostatas, negalime užmiršti ir jos trūkumų, t. y. *subjektyvumo* ir *metodologinio neapibrėžtumo*. Linkę į fragmentiškumą ir poetinę saviraiškos formą, romantikai nepajėgė sukurti vientisos ir sistemingos meno filosofijos, neatsakė į daugelį jų pačių iškeltų klausimų. Mėgindami sujungti meną ir filosofiją, sukurti „absoliučią kūrybos teoriją“, jie nepripažino ribų tarp mokslo ir meno, padėjo stiprėti A. Schopenhaurio ir F. Nietzsche's nubrėžtoms voliuntaristinėms ir intuityvistinėms H. Bergsono idėjų suponuotoms tendencijoms vėlyvesnėje meno filosofijoje.

## F. Schellingo meno filosofijos idėjų evoliucija

Kanto sekėjas, pirmosios sistemingai sukonstruotos meno filosofijos autorius Friedrichas Wilhelmas Josephas von Schellingas (1775–1854) net trejais metais anksčiau už savo bendraamžius pradėjo studijuoti Tiubingeno teologijos institute, kuriame susibičiuliavo su Hegeliu ir Friedrichu Hölderlinu. Trys būsimieji vokiečių kultūros korifėjai brendo veikiami Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir klasikinės vokiečių filosofijos idėjų. Septyniolikmetis Schellingas, baigęs institutą, gavo filosofijos magistro diplomą, o būdamas dvidešimt trejų metų, padedamas Fichte's ir Goethe's, tapo Jenos universiteto profesoriumi.

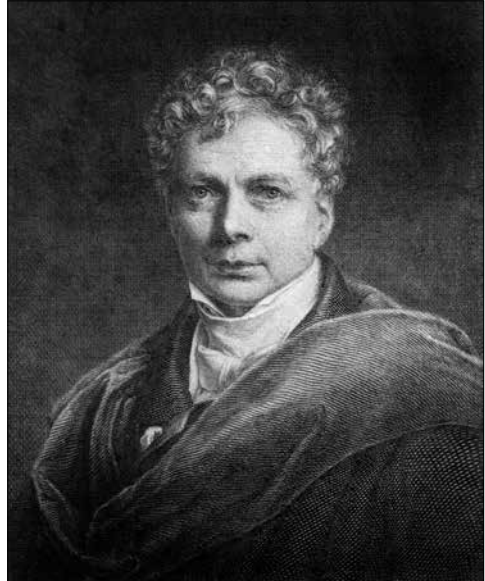
Schellingas ankstyvuosiuose veikaluose daugiausia dėmesio skyrė gamtotyros mokslams. Tačiau, bendraudamas su Schilleriu, Goethe ir Hölderlinu, vis labiau ėmė domėtis Jenos romantikų skelbiamomis idėjomis. Tam įtakos turėjo ir pažintis su broliais Augustu Wilhelmu ir Friedrichu von Schlegeliais, Ludwigu Tiecku, Novaliu. Schellingas žavėjosi romantikų kultūrinių ir meninių interesų įvairumu, artistizmu, mąstysenos laisvumu, meno, grožio, gamtos kultu, siekimu pakilti virš kasdienybės.

Jau ankstyvieji Schellingo veikalai *System des transcendentalen Idealismus* („Transcendentinio idealizmo sistema“, 1800) ir *Darstellung meines Systems der Philosophie* („Mano filosofinė sistema“, 1800–1802) pelnė autoriui akademinį pripažinimą. Daugelis idėjų, aukštinančių estetinės ir meninės sferų reikšmę, Schellingo veikaluose pirmą kartą buvo pateiktos sistemingai, o kalbant apie didėjančią jo panestetinių idėjų įtaką, būtina paminėti ir didelį filosofo iškalbos talentą. Jis mokėjo paveikti klausytojus emocionalia kalba.

Nors filosofinis Schellingo palikimas nemažas (keturiolika tomų), tačiau jo veikalai nepasižymi idėjų vientisumu ir nuoseklumu. Filosofo teoriniai interesai neretai keičiasi – pradėjęs gvildinti vienas problemas, paveiktas kitų mąstytojų idėjų, netikėtai pasuka kita linkme. E. Hartmannas Schellingo filosofavimo stilių yra vaizdžiai palyginęs su lanksčia liana, kuri apsvijusi kitų mąstytojų idėjų kamienais kyla į viršų (Hartmann, 1897, p. 3). Kitaip sakant, Schellingas savo mintis plėtojo tiek analizuodamas kitų

mąstytojų idėjas, tiek jas praturtindamas, transformuodamas ir sulydydamas su sava turtinga vaizduote.

Schellingo kūrybinėje evoliucijoje galima išskirti šiuos pagrindinius laikotarpius: 1) *panteistinė gamtos filosofija*, arba *natūrfilosofija*; kai jis kuria sąvają gamtos raidos teoriją (1797–1800); 2) *romantinis panestetizmas*; kai suartėjęs su Jenos romantikų grupe plėtoja ir sistemina romantinės meno filosofijos principus (1800–1801); 3) *tapatybės filosofija* (palinksta į klasikinio vokiečių idealizmo racionalistinę filosofiją ir tampa vienu ryškiausių jos atstovų); šiuo laikotarpiu rašo savo garsiausias paskaitas, kurios buvo išleistos jau po autoriaus mirties *Philosophie der Kunst* („Meno filosofijos“) pavadinimu (1802–1803); 4) vadinamoji *laisvės filosofija* (1804–1813); 5) iracionalistinė *apreiškimo ir mitologijos filosofija*, arba vadinamoji *pozityvioji filosofija* (1815–1854), tuo metu Schellingas galutinai pasuka į iracionalizmą.



Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

Mus labiausiai domina pirmosios sistemingos Schellingo meno filosofijos atsiradimo prielaidos ir joje išskleistų mokymų bei idėjų pažinimo savitumas. Pirmiausia akivaizdu, kad Schellingo sistemingos meno filosofijos kūrimo projektas tiesiogiai siejosi su tolesne Kanto sisteminių nuostatų plėtote ir tais estetinės ir meninės sferos aktualėjimo procesais, kurie išryškėjo Goethes ir Jenos romantikų panestetinių idėjų iškilimo epochoje. Nors Schellingo meno filosofijos koncepcija, ko gero, artimiau susijusi su realia meninės kūrybos praktika negu Kanto, tačiau ir jo meno filosofijos kūriniuose iš tradicijos dar daug schematizmo ir metafiziškumo.

Kalbant apie Schellingo meno filosofijos idėjų raidą, tikslinga aiškiai atskirti tris skirtingus idėjinės evoliucijos etapus: pirmąjį *romantinį*, paveiktą Jenos romantikų panestetizmo, kuris atsispindi *Transcendentalinio idealizmo sistemoje* (1800), antrąjį – *racionalistinės meno filosofijos*, įkūnytą jo *Meno filosofijoje* ir trečiąjį vėlyvąjį, susijusį su *religinių ir mistinių idėjų* įtaka. Iš jų idėjų istorijos aspektu svarbiausi yra du pirmieji etapai, taigi į jų analizę ir sutelksime pagrindinį dėmesį.

Ankstyvuosius Schellingo požiūrius į meno filosofijos problemas akivaizdžiai paveikė glaudus filosofo bendravimas su Jenos romantikų rateliu. Tarp jų Schellingas išsiskyrė kaip tikras filosofas“, nors žymiausi klasikinio vokiečių idealizmo atstovai jo mąstyseną laikė

perdėm „poetiška“ ir „romantiška“. Tačiau šio poetiškumo negalima pervertinti, nes, kaip teisingai yra patebėjęs K. Jaspersas, svarbiausi Schellingo kūriniai yra „persmelkti sistemos kūrimo idėjos“ (Jaspers, 1955, p. 110). Beje, tenka pripažinti, kad meno filosofijos idėjų raidos plotmėje Schellingo „sisteminė nuostata“ buvo itin savalaikė ir atliko svarbų vaidmenį plėtojant teorinę meno filosofijos tendenciją.

Schellingo *Transcendentinio idealizmo sistema* (1800) buvo reikšmingiausia idealizmo sistema pokantinėje klasikinėje vokiečių filosofijoje. Ji padėjo sistemingai sukonstruoti meno filosofijai išaugti į savarankišką mokslą. Jau Hegelis teigė, kad mokslas apie meną Schellingo filosofijoje pasiekė absoliutų lygmenį; esą „anksčiau menas gynė savo specifinę prigimtį ir vertę tarp aukščiausių žmogiškųjų interesų, o dabar apibrėžiama mokslinė meno sąvoka ir vieta“ (Hegel, 1968, t. I, p. 68).

Savarankišką meno filosofijos sistemą Schellingas kūrė permąstydamas Kanto ir Fichte's idėjas. Kitaip negu Kantas ir Fichte, kurių samprotavimams būdingi prieštaravimai tarp teorinės ir praktinės filosofijos, Schellingas suabsoliutino meną, todėl neliko prieštaravimų. Jis teigė, kad meninei veiklai prieinama didinga sąmoningo ir nesąmoningo, subjektyvaus ir objektyvaus prado, gamtos ir dvasios, laisvės ir būtinybės sintezė, todėl mene *galima absoliuti priešingų pradų harmonija*. Taigi menas iškyla kaip *tobulauusia dvasinės raiškos forma ir filosofijos idealas*.

„Idealusis meno pasaulis ir realusis daiktų, – rašė Schellingas, – yra tos pačios veiklos rezultatas: abiejų jos pusių (sąmoningos ir nesąmoningos) tapsmas įvyksta tada, kai iš nesąmoningo prado gimsta realus pasaulis, o iš sąmoningo – estetinis. Objektivusis pasaulis mūsų vaizduotėje iškyla pirmą kartą, nesąmoningos dvasios poezijos pavidalu, bendru filosofijos organonu, o baigiamuoju jos architektonikos akordu tampa meno filosofija“ (Schelling, 1936, p. 23–24). Vadinasi, Schellingo filosofinėje sistemoje tarp praktinės ir teorinės filosofijos įterpiama trečioji, aukščiausia apibendrinamoji grandis – *meno filosofija*, kuri suteikia *jo filosofinei sistemai išbaigtą ir vientisą pavidalą*. Ši filosofinės sistemos konstravimo procedūra panaši į Kanto. Esminis skirtumas tarp Kanto ir Schellingo yra tas, kad pastarasis *susiaurino kantiškosios estetikos funkcijas ir perdavė jas meno filosofijai*. Pasitelkęs meno filosofiją, užimančią centrinę vietą jo teorinėse konstrukcijose, jaunasis filosofas gali spręsti aktualias būties, genijaus, kūrybos, meno, pažinimo, meno pasaulio sandaros, meninės kūrybos proceso problemas.

Menas Schellingui – absoliuti ir aukščiausia vertybė. Tik dėl jo pasiekiami „begalybė“, t. y. idealas. „Be abejo, – rašė Schellingas, – filosofija pakyla į didžiausias aukštumas, tačiau į jas ji iškelia tik žmogaus dalelę. Menas apskritai padeda žmogui priartėti prie šių aukštumų, iki aukščiausiojo prado pažinimo, o tai ir yra amžinas meno savitumas ir jam būdingas žavumas“ (*Ten pat*, p. 396). Todėl menas privalo tapti pavyzdžiu mokslui, o šis

turi siekti to, ką yra pasiekęs menas. Kaip ir Hölderlinas „Hiperione“, Schellingas teigė, jog filosofija ir mokslas gimė iš poezijos ir ateityje grįš prie savo ištakų bei ištirps naujoje poezijoje. Pripažindamas meno prioritetą pasaulio pažinime, Schellingas pažintines meno galimybes siejo ne su protu, o su ypatinga pažinimo forma, estetinė intuicija. *Kitaip negu filosofinis pažinimas, kuris atskleidžia tiesą per daugelį tarpinių grandžių, meninis pažinimas, remdamasis estetinė intuicija, užčiuopia tiesą iškart. Jis įveikia teorinės ir praktinės veiklos prieštarą ir pasiekia sąmoningo ir nesąmoningo pradų vienovę. Didžiausias filosofinio pažinimo trūkumas esąs subjektyvumas.*

„Transcendentalinio idealizmo sistemos“ pabaigoje Schellingas mėgina išsiaiškinti, koks meno filosofijos santykis su apskritai filosofijos sistema. Tačiau šis klausimas tik formuluojamas ateičiai, nes sėkmingai spręsti šią problemą trukdo panestetinė autoriaus nuostata ir atsiribojimas nuo detalesnio meno filosofijos struktūros, objekto, pagrindinių tyrinėjimo laukų aptarimo.

Naujas Schellingo kūrybinės evoliucijos etapas buvo jo paskaitos, vėliau išleistos „Meno filosofijos“ pavadinimu. Tai neabejotinai vienas reikšmingiausių kūrinių meno filosofijos idėjų istorijoje. Jame pirmą kartą meno pasaulis sistemingai nagrinėjamas kaip vientisas dialektiškai besivystantis organizmas. 1802 m. laiške Augustui Wilhelmui Schlegeliui Schellingas dėstė pasikeitusį savo požiūrį į meną: „Aš visai neketinu kurti meno teorijos, nes ji tik šiek tiek susijusi su filosofija. <...> Meno filosofija priklauso aukščiausiai meno refleksijos sričiai, jos visiškai nedomina empirinis meno tyrinėjimas, nes ji domisi tik absoliučiąja meno esme“ (*Aus Schellings Leben in Briefen*, 1869, t. 1, p. 397).

Pagrindinis Schellingo keliamas meno filosofijos tikslas yra ne empirinis meno tyrinėjimas, atskirų jo raidos faktų kaupimas, aprašinėjimas, o abstrakčios vientisos filosofinės sistemos kūrimas. Ši sistema panaši į gyvą organizmą, kuriame kiekviena sudėtinė grandis turi savo vietą stambesnėje struktūroje ir paklūsta visuotiniams dėsniams. „Konstruoti meną, – aiškina Schellingas, – vadinasi, apibrėžti jo vietą universume. Šios vietos apibrėžimas ir yra vienintelis meno apibrėžimas“ (Schelling, 1966, p. 72). Schellingas meno filosofijai kelia reikalavimą ne tik gvildinti meną filosofiniu požiūriu, bet ir konkrečiam meno faktui rasti tinkamą vietą vieningos meno filosofijos sistemos organizme.

Nusivylęs meninio pasaulio pažinimo galimybėmis, vėliau Schellingas viltis deda į racionalistinę filosofiją. „Tik filosofija, – sako jis, – gali naujai atskleisti refleksinius gyvybinguosius meno šaltinius, ganėtinai kūrybos išsekintus. Tik per filosofiją mes galime tikėtis pasiekti tikrąjį mokslą apie meną“ (*Ten pat*, p. 58–59).

Svarbiausiu meno filosofijos pažinimo objektu Schellingas laiko bendriausius meno būties, konstravimo, funkcionavimo dėsningumus, genijaus, meno kūrybos proceso, meno morfologijos problemas. Visos meno rūšys, žanrai, pasak Schellingo, artimai susiję

ir sudaro vientisą organizmą, nes visos meno pasaulio dedamosios skirtingais aspektais atspindi tą patį absoliutųjį pradą. Filosofinis šio uždaro meno problemų rato pažinimas, anot Schellingo, turi vykti *esant visiškai harmonijai su pačia filosofija*.

Tęsdamas romantinį leitmotyvą apie filosofijos ir meno sugebėjimą išreikšti begalybę, Schellingas teigia, kad meno filosofija privalo gvildinti tas meno problemas, kurias filosofija svarsto visuotinio pažinimo sferoje. Nereikia užmiršti ir skirtingos šių mokslų pakraipos. Filosofijos tikslas – *tiesa*, o meno filosofijos – *grožis*. Paskelbęs, kad *tiesa* ir *grožis* yra du skirtingi vientiso absoliutaus prado suvokimo aspektai, filosofas kartu teoriškai pagrindžia meno filosofijos tyrinėjimo objekto savitumą.

Schellingas nesitenkino filosofijos ir meno filosofijos santykių tyrinėjimu, jų objektų ir tyrinėjimo laukų atskyrimu. Jis mėgino paaiškinti, kuo *meno filosofija* skiriasi nuo *meno teorijos*. Jo apmąstymų logika pagrįsta esminiu teorinių filosofinių ir empirinių mokslų nuostatų skirtumu. Todėl kai mokslas apie meną filosofiškai išryškina absoliutųjį savo objekto pradą, tada, Schellingo požiūriu, jis yra *meno filosofija*, o jeigu tik teoriškai gvildena meninę veiklą siauru empiriniu aspektu, tuomet virsta meno teorija. Iš čia plaukia principinė išvada: *ši teorija gali remtis filosofiniais principais, bet ji netaps meno filosofija*.

*Meno filosofijoje* skirtingai nei ankstyvojo romantinio periodo kūriniuose jau aki-vaizdžiai pastebima didėjanti racionalizmo įtaka Schellingo pažinimo teorijai. Jo tezė, kad meno gelmes geriausiai pažinti gali tik filosofas, nes jis meno esmę suvokia aiškiau už patį menininką, prieštarauja ankstesniuose veikaluose keltoms panestetinėms romantinėms idėjoms. Vadinas, čia *Schellingas yra jau mokslinio meno pažinimo šalininkas, jis nori išaukštinti sumenkusį filosofijos autoritetą. Filosofinis meno pažinimas turi būti absoliutus, analitinis, gebantis atskleisti meninį procesą kaip organišką visumą. Nuoseklus filosofinę brandą pasiekusio Schellingo reikalavimas, kad meno pažinimas būtų mokslinis bei filosofiškai pagrįstas, išskiria jį iš romantikų*. „Meno filosofijoje“ *estetinės intuicijos* sąvoką keičia jai artima *intelektinės intuicijos* kategorija, kuri aiškinama kaip nuo nieko nepriklausomas absoliutus tikrovės pažinimo instrumentas. Šios pažinimo formos subjektas gali būti tik filosofinis arba meninis genijus.

Teorinėse Schellingo konstrukcijose genijaus teorija užima vieną svarbiausių vietų. Ji plėtojama veikiant romantinei meno filosofijai. Genialumas čia priešpriešinamas filisterinei sąmonei ir suvokiamas kaip išskirtinė dvasios savybė, būdinga tik nedaugeliui išrinktųjų. Genialumu jis vadina tą žodžiais nenusakomą kūrybinį pradą, kuris suteikia objektyvumo suvoktiems reiškiniams ir tai atlieka be jokios savivalės. O genijaus kūrybinės veiklos rezultatą – meną – jaunystėje Schellingas vadino stebuklu, kuris įtikina mus, kad realiai egzistuoja aukščiausioji absoliuti būtis. Nors vėliau šis romantinis svaigulys blėsta, vis dėlto *Meno filosofijoje* Schellingas lieka ištikimas romantiniam aristokratiniam genijaus kultui.



Tačiau jei genialumas yra Dievo dovana, o genijus – laisviausia Visatos būtybė, tuomet romantinio genijaus savivalė gali sugriauti sistemingas Schellingo meno filosofijos konstrukcijas. Suvokdamas šį pavojų ir norėdamas jo išvengti, filosofas koreguoja filosofas ir meno pasaulių santykius. Pavyzdžiui, *Transcendentinio idealizmo sistemoje* iškeldamas meninį genialumą virš mokslinio ir norėdamas išvengti prieštaravimų, jis buvo priverstas bendroje vertybių hierarchijoje meną pakylėti ir virš mokslo bei filosofijos. Tačiau toks besaikis meno aukštinimas prieštaravo jo moksliniais principais grindžiamoms sistemėms racionalistinės meno filosofijos nuostatoms. Tai ilgainiui suvokia ir pats Schellingas.

Siekimas sukurti neprieštarinę, sistemingai sukonstruotą racionalistinę meno filosofiją vertė Schellingą ryžtingai pervertinti savo pažiūras, nubrėžti romantinio genialumo ribas, keisti meno ir filosofijos santykį. Atkreipdamas dėmesį, kad filosofija geba pasinerti į užslėptus meninės veiklos klodus, Schellingas nurodė, kad genijus kaip autonomiška esybė yra pajėgus ignoruoti daug ką, tik ne savo dvasios impulsus. Jis genijus tik todėl, kad yra „išikūnijęs dėsingumas. Tačiau šį dėsingumą pripažįsta ir filosofija, kuri taip pat yra ne tik autonomiška, bet gebanti pažinti kiekvieną autonomišką reiškinį“ (Schelling, 1966, p. 52). Vadinasi, nuo romantinei pasaulėjautai būdingo besąlygiško meno prioriteto išpažinimo Schellingas eina prie filosofijos ir meno suartinimo ir pagaliau prie teorinio filosofijos visagalybės įteisinimo. Tačiau kuo nuosekliau jis siekia moksliskai apibrėžti meno vietą filosofinio pasaulio pažinimo sistemoje, tuo labiau jam tenka, net pačiam ir nenorint, apriboti meno ir genijaus laisvės galią. Genijaus koncepcijoje ši meno filosofijos idėjų transformacija reiškiasi kaip individualizmo tendencijų silpnėjimas ir norminių skonio reikalavimų stiprėjimas.

Schellingo meninės kūrybos koncepcijoje jaučiama daugelio meninės kūrybos proceso dėsingumus aukštinančių tradicijų įtaka. Ankstesniuose veikaluose didžiausią dėmesį jis kreipė į prieštaringų pradų kovą, jų vidinį konfliktą, vėliau – į harmonizuojamąją kūrybinės menininko vaizduotės funkciją, kuri sulydo į vieną sąmoningus ir nesąmoningus pradus, turinį ir formą. Meno kūrinio gimimas aiškinamas kaip dviejų veiklos rūšių – *sąmoningos* ir *nesąmoningos* – rezultatas. Pirmoji veikla susijusi su apmąstymais, su tuo, ko išmokstama remiantis tradicija. Antroji apima visa, ko neįmanoma racionaliai paaiškinti, išmokti, kas gimsta kaip laisvos menininko kūrybinės dvasios polėkis. Šį nesąmoningą meninės kūrybos pradą Schellingas skelbė esant svarbesnį. Jį aiškino kaip objektyvią spontanišką kūrybos prielaidą, kuri nukreipia menininko kūrybą konkrečia linkme, visiškai nepaisydama jo subjektyvios valios. Taigi *nesąmoningam pradui Schellingo meninės kūrybos teorijoje tenka toks pat vaidmuo, kaip ir kantiškajam įgimtam sugebėjimui*.

Kita vertus, „Meno filosofijoje“ Schellingas nužymėjo ir meno morfologijos, arba vadinamosios meno rūšių sistemos kontūrus. Ši sistema nebaigta, jai trūksta teorinio nuoseklumo. Visas menų pasaulis čia gvildenamas sistemingai, vadovaujantis vientisa

metodologija, vidiniais menų diferenciacijos dėsniais, nuosekliai einant nuo bendriausių struktūrų iki konkrečių meno formų. Schellingo menų sistemos pagrindas – *idealiųjų* ir *realiųjų* menų priešprieša. Pirmajai grupei priskiriama muzika, tapyba ir plastiniai menai, antrajai – lyrika, epas ir drama.

Daugiausia dėmesio meno rūšių sistemoje Schellingas skyrė poezijai, kurios balsu, pasak filosofo, prabyla giliausia pasaulio esmė. Šiuose poezijos apmąstymuose jaučiama Hölderlino ir Novalio įtaka, kurių požiūriu, poezija yra aukščiausias menas. Schellingui svarbiausias poezijos pranašumas – jos „absoliutus nuoširdumas“ ir beribis sugebėjimas tiesiogiai pažinti aukščiausią realybę (idėjas, Absoliutą). Dėl šio pranašumo „jai suteiktas poezijos, t. y. kūrybos vardas, nes jos kūriniai iškyla prieš mus ne būties, o būties gimimo, jos sklaidos pavidalu. Todėl į poeziją galima žiūrėti kaip į bet kurio meno esmę, panašiai kaip dvasioje galima įžiūrėti kūno esmę“ (*Ten pat*, p. 337).

Schellingo muzikos vertinimai nėra originalūs, nes su šios meno rūšies specifika jis buvo blogiau susipažinęs. To negalima prikišti jo tapybos ir literatūros vertinimams, tačiau svariausi Schellingo meno morfologijos pasiekimai susiję su kokybiškai nauju sisteminiu požiūriu į meną kaip į vientisą organizmą, siekimą pateikti pirminę jo istorinių ir morfologinių formų analizę.

Tyrinėdamas istorinius meno raidos dėsningumus nuo Senovės Rytų iki Naujųjų amžių Europos, Schellingas nuosekliau negu jo pirmtakai remiasi istorizmo principais. Visose istorinėse meno raidos formose jis išskyrė universalų mitologinį sluoksnį, kurį laikė substancialia meno esme. Tęsdamas Schillerio ir romantikų tradicijas, jis priešpriešina Antikos ir Naujųjų amžių meną. Antikos meno skiriamuoju bruožu skelbia kanonus, o naujojo meno savybė – originalumo aukštinimą. Tolesnės meno raidos prielaidų jis ieško naujai apibendrintoje mitologijoje. Visą istorinę meno formų raidą Schellingas vaizduoja kaip laipsnišką judėjimą: nuo *jusliškumo* į *dvasingumą* ir nuo *plastiškumo* į *tapybiškumą*. Vadinasi, pradeda ryškėti autoriaus kokybiškai naujos morfologinės meno formų analizės užuomazgos.

1809 m. Schellingas paskelbė *Filosofinius žmogaus laisvės tyrinėjimus*. Šis veikalas, išspausdintas praslinkus dvejiems metams nuo programinės Hegelio knygos *Dvasios fenomenologija* pasirodymo, ne tik atspindi stiprėjančią dviejų jaunystės draugų idėjinę konfrontaciją, bet ir liudija apie naują Schellingo evoliucijos posūkį ir atsiribojimą nuo racionalistinės filosofijos principų.

Filosofo posūkis į artimą iracionalizmui meno filosofijos problemų interpretaciją nebuvo nei staigus, nei netikėtas. Tokios mintys jam buvo nesvetimos dar tada, kai žavėjosi romantizmu, nes Jenos romantikų meno filosofijoje iracionalizmo motyvai atliko svarbų vaidmenį. Apie 1815 m. Schellingas perėjo prie „mitologijos ir apreiškimo filosofijos“ arba vadinamosios „pozityviosios filosofijos“. Jo veikaluose *Pasaulinė evoliucija* bei *Mitologijos*

*ir apreiškimo filosofija* vis labiau ryškėja siekis išsiveržti už racionalaus proto ribų ir pateikti simbolinę mito interpretaciją. Lyginant su mūsų aptartais ankstyvaisiais veikalais vėlyvieji iš esmės nepasiūlo nieko naujo meno filosofijos problematikos tyrinėjimuose.

Vadinasi, nepaisant sudėtingų dvasinės evoliucijos peripetijų, Schellingas yra viena centrinių figūrų meno filosofijos raidoje. Ankstyvuojų savo dvasinės evoliucijos laikotarpiu jis buvo Jenos romantikų idėjų sistemintojas. *Tačiau svariausias jo indėlis į meno filosofijos idėjų istoriją susijęs su klasikinės vokiečių filosofijos idėjų plėtojimu. Remdamasis pirmtakais, jis suvienijo dvi pagrindines Vakarų meno filosofijos raidos tendencijas – filosofinę ir menotyri- nę, sujungė atskirų meno filosofijos idėjų į vientisą sistemą. Nuosekliai laikydamasis filosofijos nedalumo principo, jis konceptualiai apmąstė meno vietą filosofiniame pažinime ir paklojo sistemingos meno filosofijos pamatus. Gili meno pajauta, aukšta filosofinės mąstysenos kultūra padėjo jam istoriškai ir morfologiškai aprėpti meno pasaulį kaip vientisą daugiasluoksnį darinį.*

Schellingo meno filosofijos prieštarumas ir nebaigtumas, nuolatinė mokslinių interesų kaita turėjo įtakos skirtingų krypčių sekėjams, kurie neretai sureikšmindavo vieną ar kitą Schellingo meno filosofijos aspektą. Antai jo nesąmoningumo iškėlimą, estetizmą, individualizmą, intuityjos, genijaus kultą, mito reikšmės aukštinimą, egzistencialistinius motyvus panaudojo ir suabsoliutino skirtingų neklasikinės meno filosofijos pakraipų atstovai. Schellingo idėjos veikė ankstyvojo iracionalizmo meno filosofiją (Arthurą Schopenhauerį, Søreną Kierkegaard'ą, Friedrichą Nietzsche'ą), intuityvizmą (Henri Bergsoną, Benedetto Croce'ą), egzistencializmą (Martiną Heideggerį, Karlą Jaspersą), kultūrologiją (Jacobą Burckhardt'ą, Oswaldą Spenglerį), teorinę vokiečių ir austrų menotyra (Alois Rieglį, Heinrichą Wölffliną, Maxą Dvořáką). Schellingo išryškintą apoloniškojo ir dionisiškojo pradų meninėje kultūroje matymą perėmė ir išplėtojo F. Nietzsche.

## G. W. F. Hegelio meno filosofijos sistema ir metodas

Georgo Wilhelmo Friedricho Hegelio (1770–1831) filosofinė sistema ir jos dedamoji – meno filosofija – yra paskutinioji didinga enciklopedinė Vakarų klasikinės filosofinės minties apraiška. Savo objektyvaus idealizmo sistemoje Hegelis pateikė ankstesnės racionalistinės filosofijos sintezę. „Būdama labiausiai sintetinė iš visų klasikinių sistemų, – rašė V. Asmusas, – Hegelio filosofija yra griežtai monistinė pagal metodą ir konstrukcijos principus“ (Asmus, 1971, t. 2, p. 120). Hegelis teigė, kad filosofija yra sistema, kuriai būdingas sudedamųjų dalių vientisumas. Jo požiūriu, „filosofavimas be sistemos negali turėti nieko moksliška“. Ši tezė – klasikinės Vakarų filosofijos pagrindas.

Vadinasi, sudėtingas ir prieštaringas klasikinės Vakarų metafizikos raidos kelias tarsi logiškai iškeliamas griežtai racionalizuotoje Hegelio sistemoje, kurioje teigiama, kad

metafizikoje ji tampa svarbiausia. Viena vertus, jis, atskleidamas ankstesnio metafizinio mąstymo trūkumus, eina metafizikos ir dialektikos, kaip dviejų pasaulio pažinimo būdų, supriešinimo keliu, kita vertus – tęsdamas tradicinę metafizikos, kaip „mokslų valdovės“, interpretaciją, griežtai racionalizuotą dogmatišką filosofijos sistemą skelbia „vienintele tikrąją metafiziką“, kurios neatsiejiamomis dalimis yra ir jo estetika bei meno filosofija.

Savo meno filosofijos koncepcijoje Hegelis sujungė ir susistemino svarbiausias pirm-takų idėjas. Kaip ir Aristotelis Antikos laikais, jis ne tik užbaigė vieną vaisingiausių teorinės minties plėtos etapų, bet savo koncepcijoje apibendrino daugelį pamatinių epochos idėjų. Šis Hegelio ir Aristotelio istorinio vaidmens palyginimas, suprantama, gana sąlygiškas, nes objektyvioji idealistinė hegeliškos filosofijos orientacija, ko gero, artimesnė platoniskajai sistemai. Aristotelį jis primena sisteminėmis nuostatomis, enciklopediškumu, racionalizmu, žinių troškimu, interesų įvairiapusiškumu, siekimu moksliskai pagrįsti tyrinėjimų išvadas.

Su Kantu ir Schellingu Hegelį sieja bendra klasikinės vokiečių filosofijos sisteminė nuostata. Sistemingumo principas klasikinėje vokiečių filosofijoje yra neatsiejama absoliutaus pažinimo dalis. Polinkį į sisteminių mąstymą sąlygoja racionalistinės filosofijos aukštinamas proto prioritetas, moksliskumo kultas, nuoseklus pažinimo ir loginio išbaigtumo siekis.

Sistema Hegeliui yra tiesos simbolis, nes susieja daugybę elementų, sudėtinių dalių į visumą. Jo giliu įsitikinimu, „be sistemos nėra mokslo, o be mokslo nėra sistemos“ (*Ein Philosophieren ohne System kann nichts Wissenschaftliches sein*), paklūstančios griežtam moksliniam metodui. Kita vertus, didėjančiam filosofo įsitikinimui, kad sukurta sistema yra aukščiausias ir galutinis filosofinės minties raidos rezultatas, ji ilgainiui tampa dogma. Šiuo atžvilgiu, kaip taikliai pastebėjo B. Croce, Kanto sistema „yra šiuolaikiškesnė ir aktualesnė už Hegelio“ (Croce, 1939, p. 223), nes Karaliaučiaus mąstytojas tik atskleidė sistemingo estetiškos sferos ir menų pasaulio apmąstymo horizontus, bet nesiekė savo įžvalgų išprausti į išankstinių dogmatiškų schemų rėmus. Nuo klaidų, atsiradusių dėl sureikšmintų sisteminių nuostatų, Hegelio negalėjo apsaugoti net daugeliui talentingiausių jo amžininkų nepasiekiamas istoriškumo ir dialektikos pajauta.

Jaunojo Hegelio estetikos ir meno filosofijos idėjos neretai primena jaunystės bičiulių Schellingo ir Hölderlino traktuotę. Tai suprantama. Kartu mokydami Tiubingeno teologijos institute, jie perėmė tuo metu vyravusias panestetines idėjas. Viename ankstyvųjų veikalų – *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* („Pirmoji vokiečių idealizmo sistemos programa“, 1796). Hegelis skelbia panestetizmo idėjas. „Aš tvirtai įsitikinęs, – rašė jaunasis Hegelis, – kad aukščiausias proto pasireiškimas, aprėpiantis visas idėjas, yra estetiškas aktas, o tiesa ir gėris suartėja tik per grožį. Filosofui, kaip ir poetui, būtinas estetiškas jausmas, kuris, deja, nebūdingas mūsų filosofams. Dvasios filosofija – tai estetiškas filosofija.“

Be estetinio jausmo dvasingumas neįmanomas jokioje srityje, be jo negalima rimtai kalbėti net apie istoriją“ (Hegel, 1970, t. 1, p. 212). Panašios panestetinės tendencijos Hegelį veikė ir Frankfurte, kai jis aktyviai dalyvavo Hölderlino vadovaujame poetiniame rate. Hölderlinas darė didelę įtaką Hegeliui, skatino jį domėtis senovės graikų kultūra ir menu, formavo estetinį skonį, požiūrį į poeziją kaip į aukščiausios tiesos pajautą.

1801 m. Schellingo rūpesčiu Hegelis pradėjo akademinę karjerą Jenos universitete. Jeno laikotarpiu (1801–1806) jis artimai bendradarbiavo su Schellingu, kurio veikiamas ėmė plėtoti racionalistinės „tapatybės filosofijos“ (*Identitätsphilosophie*) principus. Tačiau ilgainiui jo ryšiai su Hölderlinu ir Schellingu susilpnėjo. Suradęs savo kelią, Hegelis pradėjo formuoti savo objektyviai idealistinės filosofijos sistemą ir palaiapsniui tolo nuo jaunystės draugų.

Jo pasaulėžiūroje ima ryškėti racionalistiniai ir panlogistiniai motyvai, todėl ankstyvasis romantinis meno kaip aukščiausios tiesos aiškinimas jam netenka svarbos. Kartu pastebimas ir filosofo abejingumas Hölderlino ir Schellingo idealams. Hegelio išsivadavimas iš Schellingo įtakos akivaizdus *Phänomenologie des Geistes* („Dvasios fenomenologijoje“, 1807), kurią pats autorius vertino kaip įvadą į savarankišką sistemą ir netgi kaip filosofinę sistemą. Deja, šios sistemos tęsinys neišvydo dienos šviesos. Tikriausiai, kad filosofas pervertino savo ankstesnes sistemines nuostatas. Svarbiausias mąstytojo tikslas – sukurti *tokį mokymą apie sąmonės reiškinius, kuris atvertų mokslui kelią į filosofinį požiūrį, t. y. grynąjį žinojimą. Menas išskyla kaip pirmoji netobula Absoliuto savęs pažinimo forma, kurią vėliau pakeičia religija ir filosofija (mokslas)*.

1817 m. paskelbtoje *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* („Filosofijos mokslų enciklopedijos“) dalyje „Dvasios filosofija“ Hegelis sukonkretina ankstesnes idėjas. Menas čia kartu su religija ir filosofija gvildenamas kaip savarankiška visuomeninės sąmonės forma. Minėtos visuomeninės sąmonės formos turi tą patį turinį, o skiriasi tik specifiniu pavidalu. Absoliuti dvasia mene reiškiasi *intuicija*, religijoje – *vaizdais*, o filosofijoje – *sąvokomis*. Naujojoje Hegelio filosofinėje sistemoje dar glaudesnis tampa sistemos ir dialektinio metodo ryšys, pastebimos stiprėjančios istorizmo ir dialektikos tendencijos.

Brandi Hegelio meno filosofija nuosekliai išdėstyta Heidelbergo ir Berlyno universitetuose skaitytose *Vorlesungen über die Ästhetik* („Estetikos paskaitose“), kurias 1835–38 m. išleido jo mokinys G. Hothas. Šios paskaitos sudaro didžiausios apimties keturių tomų hegeliškos filosofinės sistemos dalį. Jose estetikos ir meno filosofijos problemų analizei nuosekliai pritaikomi mąstytojo išplėtoti objektyviojo idealizmo principai. Taigi adekvatus estetinių ir meno fenomenų pažinimas įmanomas tik remiantis meno filosofija ir tiesiogiai su ja susijusiomis *grožio* ir *meno* idėjomis. Pastarąsias jis laiko būtinomis prielaidomis, kurias pateikia meno filosofijos analizės sistema.

Hegelio meno filosofija – tarsi sumažintas jo filosofinės sistemos modelis. Todėl nenuostabu, kad ir meno filosofijoje ryškus prieštaravimas tarp dogmatiškos sistemos ir

dialektikos metodo. Pažymėtina, kad brandi Hegelio meno filosofijos koncepcija susiformavo tada, kai filosofo skelbiamos idėjos jau buvo pripažintos.

Pirmaisiais XIX a. dešimtmečiais A. Baumgarteno įvestas „estetikos“ terminas vis akivaizdžiau tolo nuo tradiciškai apibrėžiamo šio mokslo tyrinėjimo objekto. Į šį faktą atkreipė dėmesį ir Hegelis, kuris nurodė, jog estetika, užgimusi Christiano Wolffo mokykloje kaip filosofijos mokslas, pirmiausia siejasi su malonumo, susižavėjimo ir pan. jausmais, kurie atsiranda suvokiant meno kūrinį. Nors tradicinę estetikos objekto sampratą Hegelis laikė pasenusia ir neatitinkančia tikrojo šio mokslo turinio, vis dėlto, išsaugojęs senąjį mokslo pavadinimą, siekė tiksliau apibrėžti jo tyrinėjimų sritį.

Palyginti su problemomis, sprendžiamomis Kanto filosofijoje, kur mėginama apibrėžti estetiškumo vietą filosofijos sistemoje, Hegelio koncepcijoje pastebimai siaurėja tyrinėjimų objektas. *Hegelis sąmoningai pašalina iš estetinių tyrinėjimų grožio apraiškas gamtoje. Savo dėmesį jis sutelkia į meno pasaulio tyrinėjimą, meninės sąmonės specifiką ir istorinių jos raidos formų apibūdinimą, o grožio pasireiškimą gamtoje jis laiko netobula grožio atmaina.* Mene, pasak filosofo, mes susiduriame su grožiu, „pagimdytu ir išpuoselėtu dvasios; dvasia ir jos kūriniai yra tiek aukštesni už gamtą ir jos reiškinius, kiek grožis mene aukštesnis už natūralų grožį“ (Hegel, 1968, t. I, p. 9). Remdamasis Schellingo išplėtotą subjekto ir objekto tapatybės idėja, Hegelis apibūdina grožį pagal platoniskąją tradiciją kaip juslinę idėjos regimybę (*Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee*).

Ąptarę hegelišką grožio sampratą, galime grįžti prie meno filosofijos tyrinėjimo objekto problematikos. Juk tai, ką Hegelis *savo veikaluose vadina „estetika“, negali būti laikoma mokslu apie grožį apskritai, nes jis gvildena tik grožio pasireiškimą mene.* Pagrindinis jo tyrinėjimų objektas yra grožio idėja mene, arba idealas. Todėl tampa aišku, kodėl estetikos paskaitų įvade jis pareiškia, kad „vienintelis pasakymas, atitinkantis mūsų mokslo turinį, – tai meno filosofija, arba tiksliau pasakius, meninės kūrybos filosofija“ (*Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist »Philosophie der Kunst« und bestimmter »Philosophie der schönen Kunst«*) (Ten pat, p. 7). Įdėmiau skaitydami Hegelio estetikos paskaitas pamatysime, kad juose daugiausia gvildenamos ne estetikos problemos apskritai, o gilinamasi būtent į meno filosofijos problematiką. Svarbiausios teorinės problemos grindžiamos tik meno pavyzdžiais. Ir vis dėlto Hegelis, tarsi atiduodamas duoklę ankstesnei estetikos mokslo tradicijai, kartais peržengia pasižymėtas šio mokslo ribas ir nagrinėja įvairias grožio pasireiškimo formas gamtoje ir darbinėje veikloje.

Sekdamas Schellingu Hegelis ne tik „susiaurina“ estetika iki meno filosofijos, bet ir mėgina romantikų veikaluose poetiniais simboliais prisodrintą discipliną paversti griežtai moksline, sistemingai sukonstruota, racionalizuota meno filosofija. Nors šelingiškoji ir hegeliškoji šio mokslo uždavinių, struktūros, tyrinėjimo objekto samprata gana artima,

vis dėlto, konstatuodami dvasinę giminybę, pastebime, kad Hegelio koncepcija praranda romantikams ir jaunajam Schellingui būdingą kosminį universalumą, poetiškumą ir transcendentalumą. Hegelis neslepia anti-patijos romantiniam poetiniam filosofavimo stiliui, nepripažįstančiam griežtų mokslinių sąvokų. Romantikai idealizuoja meną, gieda himnus jam, genijaus kūrybos vaisiams o Hegelis pedantiškai tyrinėja meną kaip socialinį reiškinį, įvairias istorines jo raidos formas, dėsningumus.

Kritiškai vertindamas savo pirmtakų laimėjimus ir iškeldamas jų metodologines klaidas, Hegelis kartu siekė nuosekliau pažinti meninės sąmonės raidos dėsningumus, sujungti į sistemą teorinius ir empirinius meno analizės principus, išplėtoti ankstesnes istorines ir dialektines pirmtakų idėjas. Kurdamas meno filosofijos sistemą jis nuolat



Georg Friedrich Hegel

tikrindavo ją intelektu ir logika. Sisteminga Hegelio mąstysena rado adekvačią formą nuosekloje konstruojamos meno filosofijos struktūroje. Jo meno filosofijos paskaitų turinys paklūsta sistemingos racionalistinės analizės, t. y. visumos, ypatumų ir atskirybės santykių principams. Taip atsiranda trys svarbiausios hegelioskos meno filosofijos sistemos dalys: 1) grožio idėja mene, arba idealas; gvildenamos meninio grožio kaip idealo, idealo santykio su gamta ir menine kūryba problemos; 2) visuotinių istorinių meno raidos formų dialektika; tyrinėjama simbolinė, klasikinė ir romantinė meno formos; 3) atskirų meno rūšių dialektika; apžvelgiami meno rūšių, žanrų sistemos formavimosi ypatumai.

Svarbiausias Hegelio meno filosofijos tikslas – pažinti meno prigimtį, jo istorinės raidos dėsningumus bei visuomeninę paskirtį. Menas Hegelio koncepcijoje iškyla kaip įvairiaspalvis reiškinys. Pirmiausia jis yra lengvas žaidimas, malonumas, aplinkos ir buities papuošimas. Šiam menui svetima tikroji laisvė, savarankiškumas, todėl Hegelis jį vadina „taikomuoju menu“. Tokiam menui jis nekelia didelių reikalavimų. Tačiau yra ir menas kaip laisvas reiškinys su jam būdingais tikslais ir sugebėjimu pažinti tiesą. Jis pajėgus spręsti didžius uždavinius tik tada, kai eina kartu su religija, filosofija ir iškyla mūsų akyse kaip vienas būdų, padedančių geriau suvokti ir išreikšti „dieviškąjį pradą, slapčiausius žmogaus

interesus, visuotinės dvasios jėgas“. Pastarąją mintį mes galime interpretuoti kaip svarbios socialinės meno reikšmės pripažinimą. „Meno kūrinuose, – teigė Hegelis, – tautos įkūnijo turtingiausius vidinius savo vaizdinius, todėl menai neretai tampa raktu, o kai kurių tautų – vieninteliu raktu, atveriančiu jų išmintį ir religiją. Menas šiuo atžvilgiu atlieka analogišką vaidmenį kaip religija bei filosofija, tačiau meno savitumas pasireiškia tuo, kad jis netgi labai aukštus dalykus realizuoja jusline forma ir daro juos artimesnius gamtai, jos charakteriui, jausmams ir suvokimui“ (Hegel, 1968, t. 1, p. 13–14.)

Taigi Hegelis menui, kaip ir religijai bei filosofijai, priskiria pažintinį sugebėjimą ir vertina jį kaip vieną būdų pažinti pasaulį. Aukštindamas pažintinę meno reikšmę, jis kalbėjo apie grožio ir tiesos vienovę („Grožio ir tiesos esmė yra ta pati, nes pats grožis turi būti teisingas“), bet nesutapatino šių sąvokų. Tiesa yra *idėja*, o grožis – *juslinė idėjos regimybė*. Šia prasme tiesa iš principo skiriasi nuo grožio, nes *meninis pažinimas visada įgyvendinamas tik menui būdingais jusliniais meniniais vaizdiniais*. Nurodydamas tiesos visuotinumą, Hegelis pareiškė, kad tiesai nereikia išorinės, juslinės saviraiškos, be kurios grožis neįmanomas.

Meninio ir mokslinio pažinimo santykio analizė Hegelio filosofijoje akivaizdžiai liudija, kad filosofui, skirtingai nei romantikams, menas nėra aukščiausias tiesos pažinimas. „Aukštinę“ meno klestėjimo epochą jis regėjo praeityje. Pagal hegeliskąją schemą menas kaip pirmoji pažangaus dvasios judėjimo pakopa neišvengiamai užleidžia vietą kitoms, aukštesnėms visuomeninės sąmonės formoms, t. y. religijai ir filosofijai. Tuo pagrįstas ir Hegelio tikėjimas, kad šiuolaikinis menas „nustoja buvęs aukščiausias dvasios poreikis“. Savąją epochą filosofas laikė refleksijos, minties, mokslinės analizės epocha.

Tokiomis sąlygomis, kai menas yra praradęs ankstesnį gyvybingumą ir visuomeninę reikšmę, anot Hegelio, mokslas apie meną tampa didesne būtinybe negu tada, kai menas klestėjo. „Menas, – yra pareiškęs filosofas, – kviečia mus mintimis pasinerti į jį, tačiau ne tam, kad atgaivintume meninę kūrybą, o kad moksliskai pažintume, kas yra menas“ (*Ten pat*, p. 17.) Šį racionalizmo adeptą vis labiau jaudina klausimas, kokiais principais turi remtis mokslinė meno filosofija. Mėgindamas rasti į jį atsakymą, Hegelis kritiškai vertina svarbiausius ankstesniojo mokslo apie meną privalumus ir iškelia trūkumus. Jis griežtai kritikuoja ilgai vyravusią empirizmo tradiciją. Svarbiausias jo kritikos objektas yra kupina pamokymų antikinė meno teorija (Aristotelis, Longinas, Horacijus) ir ypač Apšvietos epochos teorijos su joms būdingais abstrakčiais norminiais reikalavimais. Hegelis aiškiai suvokė, kad senos teorinės abstrakcijos nebegali patenkinti naujų meno analizės poreikių. Norint teisingai įvertinti kiekvienos epochos meninę kultūrą ir raidos kryptis, būtina turėti tobulesnius meno pažinimo kriterijus, negu tai leidžia Apšvietos teorijos. Kritikuodamas šviečiamąją skonio sampratą, Hegelis atskleidė jos išorinį ir vienpusišką pobūdį, perdėtą dėmesį nereikšmingiems kūrinio aspektams. Apšvietos mokslo apie meną principus He-



gelis pagrįstai laikė miglotais, nes jie nepadaeda vertinti meno kūrinų (tam dar nepakanka jėgų), o tik ugdo vertintojų skonį. Tai trukdo švietėjams suvokti tikrąją meno kūrinio esmę. Hegelio XVIII a. skonio sampratos kritika iš esmės pakerta pozityvų požiūrį į skonio kategoriją, ir pohegelinėje meno filosofijoje ši kategorija netenka aktualumo.

Naujausiose meno teorijose Hegelis regi nutolimą nuo pamatinių racionalaus teorinio mąstymo principų ir kritikuoja pasenusias praktinių kūrybos taisyklių formulavimo tendencijas. Jis pastebi didėjančią romantinių menotyrinių teorijų įtaką, jų glaudų ryšį su meno praktika, kovą su klasicistų skelbiamais kanonais, mėginimą įteisinti genijaus laisvę. Nors Hegelis nuosekliai kovojo su romantiniu subjektyvumu ir reliatyvumu, dėl kurių prarandamas objektyvus tikrovės suvokimas, vis dėlto jis pripažįsta ir romantikų nuopelnus meno filosofijai, ypač jų istoriškumą ir subtilų grožio jausmą.

Romantikai iš tiesų ugdė Vakarų visuomenės meninį imlumą, jos skonį, vertino įvairius stilius bei nacionalines tradicijas. Jų menotyriniuose darbuose ryškėja istorinis požiūris į meną. Būtent romantikai Hegelio laikais įtvirtino meno istorijos autoritetą. Netgi hegelišką meno istorijos tikslų sampratą suformulavo daugiausia Winckelmanno ir Jenos romantikų veikalai. Iš čia kyla ir šio mokslo siejimas su empiriniu meno kūrinų tyrinėjimu. Tai sąlygojo ir filosofo keliamus reikalavimus meno istorikui (geras daugelio senovės ir Naujųjų laikų meno kūrinų ir istorijos žinojimas, išlavinta atmintis, turtinga vaizduotė, sugebėjimas vertinti įvairius požiūrius).

Kitaip negu istorinė meno analizė, daugiausia dėmesio skirianti konkrečioms meno kūrinėms pažinti, teorinė meno analizė, pasak Hegelio, pirmiausia „remiasi grožiu, siekia pažinti jo esmę, idėją“. Vadinasi, teorinis pažinimas tyrinėja, kaip visuotiniu požiūriu grožis reiškiasi meno kūrinuose. Gvildendamas meną mokslininkas remiasi bendromis teorinėmis prielaidomis. Jį domina ne konkrečių meno kūrinų savitumas, o platesni meno raidos ir būties klausimai.

Vadinasi, Hegelio koncepcijoje išryškėja du skirtingi meno pažinimo keliai. Pirmasis – *istorinis*: mokslas apie meną, funkcionuodamas žemesniajame empiriniame lygmenyje, tik priartėja prie meno kūrinų esmės ir skirsto juos pagal meno istorijos reikalavimus, išsako sprendimus apie meno kūrinius arba kitas teorijas, nustatančias bendruosius požiūrius meno kūrinėms vertinti ir kurti. Antrasis – *teorinis*, kai mokslas apie meną linksta į savarankiškus grožio apmąstymus ir kuria bendrus mokymus, abstrakčią grožio filosofiją, visai neliečiančią meno kūrinio savitumo. Iš tokio dviejų mokslo sričių tyrinėjimo objektų ir uždavinių apibūdinimo matyti, kad meno istorija ir meno teorija Hegelio laikais jau buvo savarankiškos ir atsiskyrė viena nuo kitos. Tačiau dialektikas Hegelis nesitenkino šių mokslų atskyrimu ir mėgino rasti veiksmingą būdą pažinti meno pasaulį, kurį išvelgė Kanto, romantikų ir Schellingo išpuoselėtoje mokslinėje meno filosofijoje, kuri, *pasak Hegelio, turi apibendrinti filosofijos ir*

*menotyros laimėjimus ir išlikti visuotinės filosofijos dalimi. Hegelis, kaip ir Schellingas „Meno filosofijoje“, yra filosofinio meno esmės pažinimo šalininkas ir remdamasis mokslinės meno filosofijos principais, tikisi pažinti gelminius meno reiškinius, kurie nepažinūs empirinei menotyrai.*

Meno savitumą ir kitų visuomenės sąmonės formų skirtumą Hegelis atskleidžia pasitelkęs idealo sąvoką. Idealas yra viena svarbiausių hegeliškos meno filosofijos kategorijų. Pagal idėjos ir jutiminės išraiškos santykį Hegelis pateikė idealo atsiradimo koncepciją, arba vadinamąjį mokymą apie tris visuotines meno raidos formas. Tačiau Hegelis nesitenkino vien istoriniu požiūriu į meną. Sekdamas Schellingu jis mėgino sujungti į vientisą sistemą *istorinę* ir *morfologinę* meno analizę. Šiuos du meno tyrinėjimo aspektus Hegelis pateikė kaip vieną problemą. Hegelis apsunksino savo uždavinį, į meno raidos tyrinėjimą įvesdamas horizontalųjį pjūvį (rūšis, žanrus). Šiuos du meno pažinimo aspektus jis susiejo ne mechaniškai, o pasitelkęs istorizmo ir dialektikos principus. Toks dviejų meno pasaulio tyrimo aspektų sujungimas padėjo Hegeliui prasiskverbti į užslėptus vidinius meno pasaulio funkcionavimo dėsnius.

Hegelio mokymas apie tris visuotines meno raidos formas gimė ne iškart. 1808 m. parašytoje *Philosophische Propädeutik* („Filosofinėje propedeutikoje“) tęsdamas Schillerio ir Jenos romantikų idėjas, jis kalba tik apie dvi istorines meno formas: *antikinę* (klasikinę, objektyvi) ir *šiuolaikinę* (romantinę, subjektyvi). Vėliau jo mokymas tampa sudėtingesniu, ir išskiriamos jau trys visuotinės meno raidos pakopos: *simbolinė*, *klasikinė* ir *romantinė*. Visos pakopos artimai susijusios, nes kiekviena jų, dialektiškai panaikindama ankstesniąją, perauga į naują. Meno istorijos skirstymo į tris skirtingas epochas kriterijumi Hegelio koncepcijoje tampa *idėjos* ir *formos* santykis.

Istorinė meno raida Hegelio koncepcijoje įgauna stiprėjančio meno humanizavimo pavidalą. Tai rodo nuolat didėjantis žmogaus vaizdinio, jo jautriausių vidinių išgyvenimų vaidmuo mene. Antai pirmojoje, simbolinėje meno raidos pakopoje idėja, įkūnyta architektūroje, dar neaiški, abstrakti, nepasižymi tuo individualumu, kurio reikia idealui. Ši ankstyvoji meno raidos pakopa negali būti laikoma tobula, nes menininkas dar nesušildė jos savo idėja. Joje vyrauja ne dvasinis, žmogiškasis pradas (idėja), o didingos architektūrinės formos. Tipišku simbolinio meno pavyzdžiu Hegelis laikė Senovės Egipto ir Artimųjų Rytų architektūrą.

Pažangi meno raida ilgainiui pasiekia antrąją *klasikinę* pakopą, kai meninė forma jau visiškai atitinka savo idėją ir sukuria išbaigtą idealą, kurį, Hegelio manymu, regime senovės graikų klasikinėse skulptūrose. „Klasikinis menas, – teigia Hegelis, – tampa sąvoką atitinkančio idealo įsikūnijimu, grožio viršūne. Nėra ir negali būti nieko už jį gražesnio“ (Hegel, 1969, t. 2, p. 231). Taigi plėtodamas Winckelmanno „helenomanijos“ tradiciją, Hegelis ilgam įtvirtina Vakarų meno filosofijoje ir menotyroje tendencingą neistorinį europocentrinį požiūrį į senovės graikų klasikinį meną kaip absoliučią ir neprilygstamą meno raidos viršūnę.

Tačiau idėjos ir formos pusiausvyra meno istorijoje išsilaiko neilgai, ir trečiojoje, ro-

mantinėje meno raidos pakopoje idėja, įveikusi formos ribotumą, pradeda vyrauti. Meno kūrinuose išryškėja menininko subjektyvumas. Menininkas nukreipia žvilgsnį į save ir savo esybę suvokia išorinio pasaulio įvairovę. Vyraujant subjektyviam dvasiniam pradui, pažeidžiama klasikiniam menui būdinga turinio ir formos vienovė. Šioje trečiojoje vainikuojančioje Hegelio istorinių meno formų raidą pakopoje, padedama romantinių meno rūšių (tapyba, muzika, poezija), dvasia išsivaduoja iš juslinio vaizdinio pasaulio pažinimo ir pereina į kokybiškai naują dvasinę savęs pažinimo formą – *religiją*, o vėliau – į *filosofiją*.

Kita vertus, kaip minėjome, gvildendamas visuotines meno raidos formas, Hegelis kartu įveda ir hierarchinį morfologinį (rūšys, žanrai) menų pasaulio pažinimo pjūvį. Jis dialektiškai atskleidžia atskirų meno rūšių ir žanrų sąveiką su kiekviena iš trijų visuotinių meno raidos pakopų. Architektūrą jis sieja su simboline meno raidos pakopa, skulptūrą – su klasikinė, tapybą, muziką, poeziją – su romantine. Tačiau negalima teigti, kad atskiros meno rūšys neperžengia joms paskirtos visuotinės meno raidos pakopos rėmų. Tai tik liudija, kad Hegelio koncepcijoje kiekvienos meno rūšies klestėjimas susijęs su tam tikru konkrečiu meno raidos etapu.

Priklausomai nuo konkrečios grožio idėjos įprasminimo formos Hegelis išskyrė penkias pagrindines menų rūšis: architektūrą, skulptūrą, tapybą, muziką, poeziją. Kiekviena jų randa adekvačią formą konkretaus meno naudojamoje medžiagoje. Svarbiausias menų sistemos konstravimo principas yra dialektinis meno rutuliojimas nuo abstraktumo į konkretumą ir nuo materialiojo juslinio prado į dvasinį. Taigi pirmoji, žemiausia, simbolinė meno rūšis yra architektūra, kurioje dvasinis pradas (idėja) dar tik bunda. Iš čia plaukia architektūrai būdingas formos vyravimas ir miglotas, sunkiai suprantamas turinys.

Kita, aukštesnė meno rūšis – skulptūra, kurią ženklina organiška jutiminio vaizdinio ir materialios formos vienybė. Skulptūra pasiekia aukščiausią tobulumą klasikinėje meno raidos epochoje. Tačiau vėliau ryškėja jos ribotos galimybės, t. y. sugebėjimas išreikšti idėjos ir formos vienovę tik materialiu pavidalu. Todėl aukštesnėse meno raidos pakopose skulptūrą užgožia tapyba, muzika, poezija. Jos atspindi subtilesnes dvasines nuotaikas, jausmus.

Pirmoji romantinių menų rūšis – tapyba. Pasitelkdama plokštuminės erdvės teikiamas galimybes, ji įveda į meno pasaulį spalvų ir šviesos bei šešėlių magiją ir kartu atitrūksta nuo materialių formų modeliavimo, kadangi išreiškia plačią žmogaus jausmų gamą. Ši dvasingumo ekspansija dar ryškesnė muzikoje, kuri, nors ir jausminė, pasineria į jautriausių subjektyvių asmenybės išgyvenimų sritį. Ji įveikia tapybai būdingą erdvinį vienpusiškumą ir išreiškia tuos intymius dvasios poslinkius, kurie padeda širdžiai atsiskleisti garsais, suskambėti visa jausmų ir aistrų jėga. Skleisdama savo kerus, muzika lyg ir nubrėžia meno raidai naujus kelius, perėjimus nuo abstraktaus erdvinio tapybos jusliškumo prie abstraktaus poezijos dvasingumo.

Poeziją Hegelis skelbė aukščiausia savo menų hierarchijos sistemos rūšimi, suteikdamas jai galią pajungti dvasiai ir jos vaizdiniais visą gyvenimo įvairovę. Būdamas ypatingas

menas, savo pasaulio atspindėjimo adekvatumu priartėjantis prie tiesos, poezija tarsi absorbuoja kitų meno rūšių privalumus. Tobuliausiomis formomis poetinis menas, pasak Hegelio, tarsi peržengia meno galimybes ir, apleidęs jusliško dvasios įprasminimo stichiją, tampa nebe „vaizduotės poezija“, o „minties proza“. Šis poetinio meno išaukštinimas neabejotinai atspindi ne tik Hölderlino ir Schellingo idėjų įtaką, bet ir vyraujančią poezijos ir literatūros vaidmenį XVIII a. pabaigos ir XIX a. pradžios Vokietijos dvasiniame gyvenime.

Gvildendamas vidinius meno rūšių sistemos santykius, Hegelis, kaip ir Schellingas, užsimena apie netolygią įvairių meno rūšių ir žanrų raidą. Hegeliškoje meno rūšių sistemoje kiekvienas meno raidos etapas turi savo vyraujančias meno rūšis ir žanrus, kurie plėtojasi pagal tam tikrą schemą. Atlikę jiems skirtą vaidmenį Pasaulinės dvasios pažangos link, jie pasitraukia į antrąją vietą. Vadinasi, realūs meno raidos dėsningumai Hegelio meno filosofijoje yra nenatūralūs. Čia daug dirbtinių teorinių schemų, tiesiogiai priklausomų nuo jo sukonstruotos sistemos reikalavimų. Štai kodėl ir meno rūšių raida yra savitikslė, uždara, priklausoma nuo savų imanentinių prieštaravimų. Kita vertus, apibūdindamas įvairių meno rūšių ir žanrų sąveiką, Hegelis kartais nepaiso savo sukurtų schemų. Jis gvildena įvairialypius meno ryšius su tais socialiniais, istoriniais, geografiniais veiksniais, nuo kurių priklauso konkretūs meno ypatumai. Dėl šio konkretaus istorinio fono „laiko dvasios“ alsavimo Hegelio išvados yra įtikinamos.

Pavyzdžiui, savo meto meno rūšių bei žanrų ypatumus Hegelis siejo su besivystančia biurgeriška visuomene, kurioje matė priešišką menui gyvenimo standartizavimą, didėjančią menininko nutolimą nuo savo veiklos produktų. Iš čia seka išvada apie neišvengiamą tolesnį meno nuosmukį. Pažymėtina, kad ši išvada yra ne tik teisingos socialinių ekonominių santykių analizės rezultatas. Ji logiškai išplaukia iš hegeliškos sistemos nuostatų. Pagal Hegelio sukurtąją schemą tam tikrame „mąstančios dvasios“ sklaidos etape menas praranda „aukščiausios dvasios raiškos“ funkciją, todėl jam būdingas kontempliatyvus pasaulio pažinimas virsta nuosmukiu. Vėliau hegeliškoji koncepcija darosi neaiški, nes kartu su teze apie neišvengiamą meno smukimą pranašaujamas didingų meno formų ir žanrų gimimas.

Taigi polemizuodamas su romantikais apie jų koncepcijų subjektyvumą ir neapibrėžtumą, Hegelis orientuojasi į griežtus racionalios filosofinės sistemos reikalavimus ir sukuria uždara menų istorinės ir morfologinės raidos schemą. Taigi dėl minėto hegeliškos sistemos uždaro išryškėjo neišvengiamas dialektikos metodo, neigiančio bet kokius apribojimus ir matančio visur tik begalinį kūrimąsi, konfliktas su dogmatiška sistema. Norėdamas išsaugoti savo filosofinę sistemą, Hegelis buvo priverstas apriboti dialektinį metodą, nes nuosekliai plėtojant dialektinės metodologijos principus turėjo iškilti neišsprendžiamas konfliktas tarp sistemos ir ją griaušančio iš vidaus dialektinio metodo, kuris nuolatos kėsina si į taip kruopščiai kurtą sistemą. Tai suprasdamas Hegelis sąmoningai apriboja dialektinių dėsnių raiškos sritį. Hegelio meno filosofijoje ima vyrauti dogmatinė schema.

---

NEKLASIKINĖ FILOSOFIJA



Frankfurtas prie Maino

## Neklasikinės mąstymo tradicijos iššūkis

Klasikinės ir neklasikinės mąstymo tradicijų santykiai – painūs ir nevienareikšmiai. Klasikinės filosofijos šalininkai, sureikšminę racionalų protą ir sisteminio mąstymo principus, nepajėgė perprasti tų naujų krizinių reiškinių, kurie spontaniškai brendo Vakarų civilizacijos gelmėse ir aktyviai veikė estetinės sąmonės pokyčius. Neatsitiktinai į spekuliatyvumą linkstančioje klasikinėje racionalistinėje metafizikoje ryškėja nuosmukio ir irimo požymiai. Stiprėjant asmenybės krizei tradiciniai humanistiniai idealai jau nebepatenkina naujų dvasinių epochos poreikių, daugėja prieštaravimų tarp abstrakčių humanistinių idealų ir niūrios tikrovės. Gilėjantį asmenybės susvetimėjimą naujos „neklasikinės“ filosofijos pradininkai (Schopenhaueris, Kierkegaardas, Nietzsche) interpretuoja kaip sąmonės krizę ir šio reiškinio ištakų ieško dvasiniuose reiškiniuose. Taigi stiprėja klasikinėje Vakarų metafizikoje viešpatavusių racionalistinių pasaulio ir žmogaus būties interpretacijos principų neigimas bei estetinių ir meno problemų svarbos iškėlimas.

Ko gero, kalbama apie naują conceptualią filosofinę poziciją, atmetančią ankstesnes sistemes racionalistinės filosofijos nuostatas. „Neklasikinės“ pakraipos mąstytojai pagrįstai abejoja, jog žmogaus būties ir jo kūrybinės sklaidos unikalumas iš principo gali būti įspraustas į klasikinę akademinę filosofiją ir matuojamas jos masteliais. Todėl ir jų klasikinės racionalistinės metafizikos sisteminių mąstymo principų kritika nėra atsieta nuo tikrovės. XVII a. – XIX a. pradžios Vakarų mąstytojui idealas ir siekiamybė yra klasikinės filosofijos (Descartes'as, Leibnizas, Kantas, Hegelis ir kiti) tekstuose išplėtoti racionalūs sisteminiai mąstymo principai, „neklasikinės“ – neigiamas požiūris į juos ir pagrindinius klasikinio mąstymo principus bei estetinio santykio su tikrove svarbos pabrėžimas. Akivaizdu, kad Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche'ės jau nepatenkina Descartes'o–Hegelio tradicijos suformuluota radikaliai racionalistinė filosofijos, jos tikslų bei pamatinių principų samprata.

Juk klasikinės racionalistinės metafizikos paradigma būdingame Descartes'o teiginyje *cogito ergo sum* („mąstau, vadinasi, egzistuoju“) klasikinės filosofijos šalininkai pabrėžia pirmąją jos dalį *cogito*, t. y. „mąstau“, o „neklasikinė“ filosofinio mąstymo akcentus perkelia į antrąją – *sum* ir traktuoja „egzistenciją“, kaip bet kokios žmogaus veiklos pagrindą.

Pagrindinė jungiamoji įvairių neklasikinės estetikos ir meno filosofijos koncepcijų grandis yra reakcija į Naujųjų amžių racionalistinę kartezijinę tradiciją, Apšvietos ideologiją ir nusistatymas prieš Vakarų klasikinėje filosofijoje viešpatavusius racionalistinius bei metafizinius principus, mąstymo schematiškumą bei prasmės neapibrėžtumą. Kaip priešprieša klasikinio mąstymo teiginiams esą jie – neginčijama tiesa, iškeliamas estetinis reliatyvizmas, mąstymas praranda aiškumą, tai, kas klasikoje buvo svarbiausia, tampa marginalijomis, proto kultą keičia spontaniškos valios ir įvairių egzistencijos (gyvenimo) apraiškų fliuktuacijos.

Ši naujai „neklasikinei“ mąstymo tradicijai būdinga estetikos ir meno filosofijos problematikos suabsoliutinimo tendencija išryškėja ankstyvojo Schellingo ir Jenos romantiškų veikaluose, kurie turi įtakos Schopenhauerio, Kierkegaardo, Nietzsche's nuostatomis. Pastarieji estetinę sritį, ypač meno svarbą kultūrai ir žmogui nekritiškai sureiškina ir vertina kaip nepriklausomą nuo tikrovės. Menas aiškinamas ne *kaip supančio realaus pasaulio imitacija, o kaip absoliuti vertybė, nepaklūstanti neestetinių sprendimų poveikiui*. Filosofinės problematikos estetinio tendencijų stiprėjimas Vakarų filosofinėje sąmonėje tiesiogiai siejasi su gilėjančia kultūros ir asmenybės krize, vienišumo protrūkiais, kai intelektualai ir menininkai prasmės ieško romantikų idealizuojamame estetinių bei meno vertybių pasaulyje.

Kita vertus, klasikinės metafizikos kūrėjų noras paversti filosofiją tobula mokslinio pažinimo sistema, pretenzijos į griežtą moksliskumą bei objektyvumą tikrovėje virsta, kaip parodė „neklasikinės“ filosofijos šalininkai, tik regimybe, kadangi *abstraktybės užgožia realų individualų žmogų ir jo unikalią būtį bei kūrybos problemas*. Todėl užgimstančią „neklasikinę“ mąstymo tradiciją galima traktuoti kaip *pamatinių racionalistinių klasikinio mąstymo nuostatų griovimą iš individualaus mąstančio estetiškai orientuoto subjekto pozicijų*.

Schopenhaueris, pabrėžęs „valios gyvenimui“ svarbą, pradėjo pirmąją filosofinės Vakarų sąmonės perorientavimo į naują, „neklasikinę“, mąstymo fazę. Aršiai kritikuodamas klasikinės filosofijos korifėjų idėjas, jis silpnino racionalistinio filosofavimo principus, atskleidė jo dekonstravimo perspektyvas, keitė tradicinio filosofinio mąstymo schematiką. Klasikinio mąstymo nuostatų neigimo instrumentas – pamatinė iracionalios valios koncepcijos sąvoka „valia“, kurią filosofas traktavo kaip intuityviai suvokiamą vientisą pirmąpradę realybę. Gyvenimo ir žmogaus sąlyčio vieta, jo nuomone, yra *ne teorinė mintis, o praktinis būtis, arba gyvenimo patirtis („valios gyvenimui“), išgyvenimas*. Pradėti kurti naujo „neklasikinei“ gyvenimo filosofijos tradicijai būdingo intuityvaus didžiaai asmeninio filosofavimo principai, kurie palaipsniui įsitvirtino vėlesnių mąstytojų koncepcijose.

Taigi Schopenhauerio pradėtą radikalų klasikinės racionalistinės metafizikos ir Apšvietos optimizmo nuvertinimo procesą kiekvienas individualiai tęsia du artimiausi jo bendražygiai Kierkegaardas ir Nietzsche, kurie *pasuka Vakarų filosofiją nauja intravertiškėjimo, ontologizacijos ir estetinio linkme, suartinančia Vakarų filosofiją su Rytų tautų mąstymo tradicijomis*.

Danų mąstytojas Kierkegaardas į filosofiją atėjo praslinkus daugiau nei dviem dešimtmečiams po programinio Schopenhauerio veikalo *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* pirmojo tomo paskelbimo. Jis nepriklausomai nuo pirmtako kritikavo viešpatavusius klasikinės metafizikos principus ir plėtojo naujo su žmogaus būtimi ir kūrybiniais polėkiais susijusio egzistencinio mąstymo idėją. Vis dėlto Kierkegaardo, kuris buvo 30 metų vyresnis nei

Nietzsche ir gyveno izoliuotoje kultūrinėje Danijos erdvėje, estetizmo dvasia persmelktos egzistencinės idėjos už jo tėvynės ribų praktiškai nebuvo žinomos.

Tiesa, susipažinęs su Kierkegaardo kūryba, jo tautietis garsus literatūros kritikas Georgas Brandesas (jis intensyviai susirašinėjo su Nietzsche) dėjo daug pastangų skleisdamas savo žemiečio idėjas, tačiau jos, nesant vertimų į pagrindines Europos kalbas, deramo dėmesio filosofinėje sąmonėje tuomet nesusilaukė. Nietzsche su Kierkegaardo kūryba šiek tiek susipažino tik paskutiniais sąmoningo gyvenimo metais, todėl apie galimą danų mąstytojo poveikį jo pasaulėžiūrai pagrindo kalbėti nėra. Viename paskutinių – 1888 m. vasario 19 d. – laiškų, adresuotų Brandesui, Nietzsche užsiminė apie ketinimą susidomėti „psichologinėmis Kierkegaardo problemomis“, tačiau užgriuvusi liga sukliudė šio sumanymo įgyvendinimą.

Iš tikrųjų šie mąstytojai sukyla prieš Naujaisiais amžiais užsimezgusią ir vėliau kelis šimtmečius Vakaruose viešpatavusią racionalaus proto kulto persmelktą metafizinę mąstymo tradiciją, siekia pakeisti pagrindines jos nuostatas. Optimistinis tikėjimas racionalaus proto galia, ateitimi jiems atrodė neatitinkąs tikrovės, kadangi klasikinės filosofijos šalininkai savo teorines nuostatas nekorektiškai grindė judėdami aplinkkeliu, t. y. „vienintelę tikrą pasaulėžiūrą“ jie motyvavo ne argumentais, o naiviu *tikėjimu* protu, pažanga, šviesia žmonijos ateitimi.

Neklasikinės estetikos ir meno filosofijos raidoje keitėsi paskirų bazinių principų interpretacija, išorinė mokymų ir kategorijų forma, tačiau iracionali voliuntaristinė su egzistenciniais leitmotyvais teiginių esmė išliko nepakitusi. Todėl nepaisant skirtumų tarp Schopenhauerio „valios gyvenimui“, Kierkegaardo individualaus pasirinkimo ir „egzistencijos“, Nietzscheės „gyvenimo“ ir „valios galiai“ kategorijų sureikšminimo šiuos mąstytojus siejo atsiribojimas nuo klasikinės racionalistinės Vakarų mąstymo tradicijos: *atsisakymas sisteminio mąstymo principų, tradicinės filosofinės problematikos, įprasto filosofinio žargono, dualizmo, universalumo, normatyvumo, hierarchijos, klasikinės filosofijos kategorijų aparato* nuolatos keliant klausimą: ką reiškia „gyvenimas“ (egzistencija) ir kokia jo prasmė?

Taigi klasikinės metafizikos ir jos problemų lauko irimo sąlygomis išsirutulioja nauja neklasikinė mąstymo tradicija, kuri remiasi netradiciniais subjektyvios ontologijos principais. *Filosofijos akcentus perkeldami iš epidemiologinės (gnoseologinės) į ontologinę ir estetinę problematiką šios naujos pakraipos šalininkai neigia tradicinės sistematikos principus, keičia jos mąstymo kategorijas, dinamiškiau traktuoja žmogaus būtį, tuometinės estetinės sąmonės komplikuotumą.* Iš čia plaukia neklasikinės filosofijos šalininkų išskirtinis dėmesys aktualiems tragiškiems žmogaus individualios būties aspektams: pasaulėžiūros tragizmas suvokiamas kaip pagrindinė pasaulio suvokimo intonacija, formuojasi subjektyvus filosofavimo stilius, glaudus aptariamų problemų ryšys su intelektualinės biografijos peripetijomis. Tai sąlygoja neklasikinės pakraipos mąstytojams būdingą „atvirumą“ pasauliui, tikro autentiško mąstymo siejimą su asmenine egzistencine patirtimi.



Kita vertus, minėtus neklasikinės pakraipos mąstytojus vienija elitarizmas, rafinuotas estetizmas, minios skonių vengimas ir vienvėsių poetizavimas. Schopenhaueris save vadina „Kasparu Hauseriu“ filosofijoje, t. y. žmogumi, visiškai atsiribojusiu nuo visuomenės. Vienatvė yra vienas pagrindinių Kierkegaardo ir Nietzsche'ės estetikos ir meno filosofijos leitmotyvų; jiems ji yra itin artima dvasinė būseną, be kurios neįmanomas kūrybiškumas. Vienaime laišku Nietzsche prisipažįsta, kad „nepažįsta nieko, kas šiandien išliktų mano bendramintis“. 1880 m. spalio 31 d. rašytame laiške draugui jis konstatuoja: „Vienatvė man vis labiau atrodo palaima ir natūralus poreikis, ir būtent visiškai vienvėsi. Nelengva pasiekti tokią būseną, kurioje galima sukurti geriausia, ką sugebame, ir reikia tam paaukoti daug“ (Lou Salomé, 2000, p. 301).

Abstrakčias nuasmenintas kategorijas traktuodami kaip negrįžtamos karteziškos praeities relikvus Kierkegaardas ir Nietzsche šaiposi ir radikaliau nei Schopenhaueris atmeta klasikinei metafizikai būdingus sisteminio mąstymo principus: griežtą architektoniką, aiškių struktūriškumą, pagrįstą tobulais simetrijos principais, teiginių nuoseklumą, vidinį ryšį, įtobulo išbaigtumo siekį. Visi išvardyti principai „neklasikinėje“ estetikoje ir meno filosofijoje atsiduria antroje vietoje.

Sistemos neigimas Kierkegaardo ir Nietzsche'ės tekstuose pakylėjamas iki pamatinio neklasikinio mąstymo principo lygmens, *kadangi sistema šiems mąstytojams siejasi su mąstymo uždarumu, apsiribojimu tam tikrais mąstymo laisvę varžančiais kanonais. Jie skelbia principinį mąstymo „atvirumą“, atsiribojimą nuo bet kokių išorinių jam netinkamų dogmų ar normatyvinių nuostatų.* Nietzsche'ės požiūris į sistemą, pasak taiklios Heideggerio įžvalgos, yra esmiškai kitoks nei Kierkegaardo, kuris neabejotinai atmeta sistemas, tačiau 1) „sistema“ čia siejasi tik su Hegeliu, kurio sistemą jis suprato neadekvačiai; 2) sistemos atmetimas Kierkegaardo veikaluose nėra *filosofinis* atmetimas. Tikslas čia ne filosofinis, bet religinis (Heidegger, 1971, p. 29).

Sistemą Kierkegaardas vaizdžiai palygina su žalčio išnara, o Nietzsche tiesiai kalba apie nepasitikėjimą visais sistematikais. Valių sistemai jis traktuoja kaip elementaraus sąžiningumo stoką. „Sistematikas, – tai toks filosofas, kuris nenori daugiau pripažinti, kad jo dvasia gyvena, jis tarsi medis galingai skleidžiasi platyn ir užvaldo visą aplinką, filosofas, kuris ryžtingai nežino rimties, kol iš savo dvasios nesukurps kažko negyvybinga, kažko medinio, keturių kampų kvailystę, „sistemą“ (Nietzsche, 1995b, p. 21).

Tiesą sakant, nevertėtų pamiršti, kad bet koks filosofinis mąstymas neišvengiamai grindžiamas sąvokų sistema, kurios dedamosios įvairiais hierarchiniais ar asociatyviniais ryšiais siejasi tarpusavyje. Siekiant suvokti „neklasikinio“ mąstymo savitumą, itin svarbu adekvačiai suvokti pamatines jo kategorijas. Skaitytojo neturėtų gluminti terminologinė įvairovė, t. y. tos skirtingai įvardijamos kategorijos, kurioms prioritetą teikia konkretus aptariamas pakraipos mąstytojas. Juk kalbama apie vieną idėjų srautą, kuris, paneigdamas

senąją klasikinės metafizikos racionalistinio pasaulio suvokimo paradigmą, formuoja naują spontaniškai gimstančių ir dar amorfiškų „neklasikinių“ idėjų ir kategorijų visumą.

Šios idėjos atsiranda įvairiu laiku ir skirtinguose Vakarų Europos geografiniuose taškuose gyvenusių mąstytojų veikaluose. Todėl suprantamas nevienodas terminologinis analizuojamų koncepcijų, sistemiskai jas organizuojančių principų bei pamatinių kategorijų įvardijimas. Nors jos ir skiriasi leksiniu pavidalu, tačiau neabejotinai artimos savo iracionalistine ir voliuntaristine dvasia. Schopenhaueriui tai – „valia“, „gyvenimas“ ir iš jų sąveikos išsirutuliojusi „valia gyvenimui“, Kierkegaardui – „pasirinkimas“ (kuris yra individualios valios akto apraiška) ir „egzistencija“, o Nietzschei – „gyvenimas“ ir su juo susijusi „valia galiai“. Visomis šiomis pamatinėmis „neklasikinės“ filosofijos pradininkų sąvokomis iškeliamą spontanišką priešingą racionaliam protui, valinga, susijusi su konkrečiau žmogaus gyvenimu, substancija.

Taigi atsiribodami nuo pamatinių klasikinės metafizikos principų šie mąstytojai 1) atskleidžia perspektyvas naujai „neklasikinei“ ontologiškai ir estetiškai orientuotai mąstymo paradigmai; 2) kloja pamatą Vakarų ir Rytų tautų mąstymo tradicijų suartėjimui. „Neklasikinės“ filosofijos raidą neabejotinai veikia „romantinio orientalizmo“ idėjų klestėjimo epochoje išryškėję Vakarų mąstymo tradicijos pokyčiai. Tuomet Rytų tautų kultūros, filosofijos, literatūros, meno formos skverbėsi į vakarietiškoją sąmonę. Tai vertė filosofus peržiūrėti daugelį Vakaruose susiklosčiusių stereotipinių nuostatų ir vertinimo kriterijų.

Netgi Hegelis, paveiktas švietėjų ir romantikų orientalizmo, kėlė sau uždavinį sukurti išpūdingą ir įvairiapusę pasaulinės, t. y. *visuotinės* filosofinės, minties raidos vaizdą. Tačiau siekiant įgyvendinti šį grandiozinį sumanymą, atsiskleidžia jo mąstymo horizontų siaurumas, filosofinės sistemos dogmatiškumas bei uždarumas, kadangi viskas, kas netilpo į jo išankstines apriorines eurocentrinės filosofijos istorijos vizijos schemas, atsidūrė už jo tyrinėjimo ir „filosofijos istorijos“ koncepcijos ribų, vienintelio „tikrojo“ mąstymo periferijoje. Hegelis, neturėdamas pakankamai žinių, išsamiau nenagrinėjo Rytų tautų filosofijos. Visi Rytai jam tebuvo pilkuma, tarsi nepastebėjo regioninių jų skirtumų ir įstabius pakilimo tarpsnių. Tiesa, *paskutiniaisiais gyvenimo metais jo požiūris į Rytų filosofiją pasikeitė, tačiau pagrindinius eurocentrizmo manifestus jau buvo parašęs.*

Dvasinis Hegelio antipodas Schopenhaueris ir jo sekėjas Nietzsche šiuo atžvilgiu buvo daug atviresni Rytų tautų mąstymo tradicijomis, kadangi nuo jaunystės jomis aktyviai domėjosi. Todėl nenuostabu, kad savo filosofijos koncepcijose jie pasuka kitu Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų suartinimo keliu. Iš tikrųjų daug sąsajų galima išvelgti šių „neklasikinės“ filosofijos kūrėjų ir budizmo, daoizmo (Laozi, Zhuangzi) tekstuose, kurie yra puiki komparatyvistinės analizės medžiaga požiūrių panašumams ir skirtumams išryškinti. Minėtas mąstymo tradicijas sieja antiracionalistinės nuostatos, racionalaus proto sumenkinimas, kritinis požiūris į viešpatuojančius to meto socialinius, etinius gyvenimo

principus, filosofines teorijas, religines tiesas ir siekimas įtvirtinti naujus idealus bei mąstymo principus. Jie negatyviai vertina ir aršiai kritikuoja visa tai, kas jų gyvenamuoju metu buvo labiausiai gerbiama ir vertinama, o dabarties kritika jie tarsi siekia išsklibinti visas viešpataujančias institucijas, atskleisti jų iškreiptą vertybių sistemą, kurią jie ne tik neigia, bet ir deda daugybę pastangų siekdami iš esmės pertvarkyti. Jie supranta, kad perdėtas pasitikėjimas racionalaus proto galimybėmis jų siūlomose daugiau ar mažiau radikaliuose vertybių perkainojimo programose yra nereikšmingas ir pasmerktas nesėkmei.

Todėl tiek budizmo, klasikinio daoizmo, čan (dzen), tiek „neklasikinės“ filosofijos šalininkai atmeta racionalistinei filosofijai būdingą abstrakčiai spekuliatyvią idėjų dėstymo formą ir dėmesį sutelkė į pamatines žmogaus būties problemas, pabrėžė principinį individo būties neišsakomumą, asmenybės dvasinio tobulėjimo svarbą, būtinybę suvokti giluminę reiškinių ir daiktų esmę. Netgi argumentai, kuriuos pasitelkia Laozi ir Zhuangzi kritikuodami Konfucijaus racionalizmo principus, yra labai panašūs į Schopenhauerio, Kierkegaardro ir Nietzsche'ės Vakarų racionalistinės filosofijos kritikos. Vadinasi, filosofijos istorijoje netgi labai skirtingais istoriniais tarpsniais įvairiuose pasaulio regionuose nevienodoms mąstymo tradicijoms priklausančių mąstytojų veikaluose galime įžvelgti artimas, tarsi banguojančiu ritmu periodiškai pasikartojančias, panašias amžinąsias idėjas ir priešpriešas, kurios tampa parankia komparatyvistinės filosofijos medžiaga.

Daug „neklasikinės“ filosofijos ir daoizmo, čan (dzen) mąstymo tradicijų sąsajų išryškėja ontologinėje ir estetinėje problematikoje, kadangi šių pakraipų šalininkai, atmesdami viešpataujančius racionalaus mąstymo principus, linko į žmogaus būties ir kūrybos problemų sureikšminimą. Daoizmo ir čan (dzen) adeptai siekė paneigti konfucianistinę, o „neklasikinės“ filosofijos – vokiečių klasikinės filosofijos – racionalizmą. Dėl to atsirado panašus filosofijos atribojimas nuo mokslo ir intuityvaus pažinimo svarbos išskėlimas. Mokslas ir objektyvi tikrovės refleksija, pasak „neklasikinės“ filosofijos šalininkų, leidžia pažinti tik išorinį fenomenalų pasaulį, o giliausioji žmogaus būties (gyvenimo, egzistencijos) prasmė skleidžiasi už šio „išorinio“ pažinimo ribų ir reikalauja gilintis į vidinį žmogaus pasaulį. Šiais motyvais „neklasikinė“ filosofija, nepaisant didelio istorinio ir kultūrinio atotrūkio, siejasi su daoizmo ir čan (dzen) koncepcijomis.

Vadinasi, minėtas kryptis sieja dėmesys ontologinei problematikai, žmogaus būties, jo vietos pasaulyje apmąstymams, kančios svarbos išskėlimas. Tokia nuostata lemia jų intuityvią meninę-vaizdinę tikrovės apmąstymo formą, psichologinių motyvų ir introspekcijos vaidmens sureikšminimą. Linkdamos į situacines filosofines kategorijas, šios kryptys iškelia emocionalaus prado, minčių, jausmų ir jautriausių žmogaus išgyvenimų, dvasios poslinkių, nuotaikų svarbą.

Rytų Azijoje dėl budizmo įtakos pastebima daoizmo idėjų transformacija į čan (dzen) pasaulėžiūrą ir pastarojoje estetinės problematikos įtakos augimas. „Neklasikinės“ filosofijos

šalininkai taip pat, palyginti su klasikinės Vakarų filosofijos tradicija, evoliucionavo analogiška kryptimi; suformavo savitas, bet gana artimas Rytų Azijos estetikai kūrybingos asmenybės koncepcijas, kuriose pastebimos paradoksaliai „neklasikinio“ mąstymo užuomazgos su jam būdingu individualizmu, iracionalizmu, polinkiu į esmingiausių tradicinės kultūros, moralės ir estetinių vertybių neigimą, mąstymo „atvirumą“, *non finito* principo išaukštinimą. Dėl to tiek, Rytų Azijos, tiek ir „neklasikinės“ filosofijos šalininkai sureikšmina introspekciją, filosofiją artina su menu, jiems taip pat svarbus estetinis pažinimas.

Estetiškumo principas abiejose lyginamose mąstymo tradicijose maksimaliai plečia savo įtakos sritį. Daoistinei ir čan pasaulėjautai būdingas panestetizmo principas viešpatauja ir romantinio panestetizmo paveiktų Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche's koncepcijose. Estetika čia išskyla ne tik kaip jų filosofijos dedamoji, tačiau ir kaip sistemiškai organizuojantis jų pasaulėjautos principas. Taigi „neklasikinė“ filosofija remiasi estetinės kontempliacijos principu, o menas čia skelbiamas aukščiausia ir tobuliausia tikrovės pažinimo forma.

Vadinasi, „neklasikinės“ filosofijos šalininkai, iškeldami introspekcijos ir intuityvaus estetinio pažinimo svarbą, pasuka Vakarų mąstymą suartėjimo su Rytų tautų mąstymo tradicijomis kryptimi. Šitai lėmė nusivylimas klasikinės Vakarų metafizikos principais, reakcija į jos racionalizmą ir istorinį optimizmą. Maksimaliai universalus „neklasikinėje“ filosofijoje valios, arba vidinio apsisprendimo (taip pat voliuntaristinis) principas iš esmės siejasi su daoizmo ir čan filosofijos propaguojamu dao principu, kuris neigia uždaras ir perdėm racionalizuotas mąstymo schemas bei aukština principinį mąstymo ir būties atvirumą, iškelia spontaniškos būties svarbą.

Šis dvasinis Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche's artimumas žmogiškosios būties dramatiškumą apmąstančioms budistinėms ir daoistinėms koncepcijoms paaiškinamas ir intelektualinės jų biografijos ypatumais. Šių mąstytojų gyvenime bei kūryboje netrūko dramatiškų išgyvenimų, psichologinių problemų, jautrumo santykiuose su kitais žmonėmis. Amžininkai bei daugelis jų aplinkos žmonių dėl pabrėžtinai asmeninio tikrovės suvokimo, glaudaus mąstymo ir būties susipynimo, desperatiškų išpuolių prieš visuotinai priimtas nuostatas ir kt. jų idėjas neretai traktavo kaip psichinių ligonių kliedesius. Neneigsime, tai – psichologinių depresijų, savianalizės priepuolių kamuojamos asmenybės, kurios kankinamai ieškojo gyvenimo prasmės, stengėsi perprasti giluminius, esančius už racionalaus pažinimo ir besiribojančius su psichinėmis patologijomis, reiškinius. Ribinės situacijos jiems buvo pagalbiniis savianalizės motyvas ir būdas iškilti virš įprastinio kasdienio mąstymo konvencijų.

Ar iš tikrųjų, kaip teigia paskiri Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche's kūrybos tyrinėtojai, daugelis netradicinių klasikinės filosofijos problemų interpretacijų buvo nulemtos šių mąstytojų psichikos ypatumų ir tiesiogiai siejosi su konkrečiais amžininkų aprašytais jų psichikos sutrikimais? Šią poziciją tarsi paremia ir jų elgesyje bei gyvenime išryškėję nu-

krypimai nuo „normos“ (objektyvumo dėlei reikia pripažinti, kad minėtus mąstytojus tyrė psichiatrai arba jie gydėsi psichiatrijos klinikoje). Charakterio ypatumai, netradicinės gyvenimo nuostatos, uždaras gyvenimo būdas irgi padėjo išstumti šiuos mąstytojus ir jų idėjas į visuomeninės sąmonės užkampį. Todėl nenuostabu, kad jie buvo vienišiai, psichologiškai itin jautrūs, vos ne psichiškai patologiški. Tačiau, ar to pakanka, kad būtų galima daryti radikalias išvadas apie jų kūrybą, nulemtą psichopatologinių nukrypimų? Jautrumas ir šioks toks nukrypimas nuo vadinamosios „normos“ yra neišvengiama daugelio išskirtinių asmenybių kūrybinės raiškos sąlyga, kadangi atsivadavimas idėjai, kūrybiniam dvasios polėkiui reikalauja ypatingo darbštumo, fizinių bei dvasinių jėgų, stiprina intuiciją, jusles.

Nenuostabu, kad tai, kas yra jautriausia ir subtiliausia, pažeidžiama ir lemia reiškinius, besiribojančius su psichinėmis anomalijomis. Tačiau svarbiausia, ar šie mąstytojai kontroliavo savo mintis ir išliko jų valdovais, ar paskendo tamsios racionalaus proto nevaldomos magmos stichijoje? Į šį klausimą, kalbėdami apie Schopenhauerį, Kierkegaardą, Nietzsche'ę, nepaisydami daugybės išlygų, galime atsakyti, kad pagrindiniuose mūsų aptariamuose tekstuose išlieka blaivūs ir atsakingi už savo idėjas mąstytojai.

Schopenhauerio atvejis, nepaisant daugelio bemaž paranojiškų išpuolių prieš klasikinės vokiečių filosofijos korifėjus, megalomanijos ir totalinio pesimizmo apraiškų, nėra toks dramatiškas, kaip jo dviejų jaunesnių bendražygių. Kierkegaardo likimas ir gyvenimo drama jam gyvam esant buvo panaši į Schopenhauerio ir Nietzsche's. Nors daugybę savo knygų skelbė įvairiais vardais, gyvas būdamas liko nesuprastas. Amžininkai Kierkegaardą neretai suvokė kaip Don Kichotą arba psichinį ligonį, kovojantį su vėjo malūnais, o jo idėjas vadino šizofreniko kliesiais. Iš tikrųjų šio mąstytojo gyvenimą ir kūrybą slėgė silpna jo sveikata, per didelis psichologinis jautrumas (P. Heibergas, H. Helwegas).

Daugelis tyrinėtojų jo kūrybos ir vyraujančios problematikos savitumą siejo su periodiškai kamavusiais epilepsijos ir melancholijos priepuoliais, kurie buvo aiškinami ir psichopatologiniu aspektu. Helwegas, šios problemos tyrinėjimams paskyręs solidžios apimties knygą, Kierkegaardo melancholiją siejo su maniakine depresine psychoze. Jo nuomone, norint adekvačiai suvokti danų mąstytojo mintis, terminus estetika ir etika reikia pakeisti sąvokomis hipomanija ir depresija. M.-T. Couchot teigia, kad Kierkegaardas yra psichiškai nestabilus tipas, J.-P. Sartre'as remiasi seksualinėmis problemomis, t. y. homoseksualiniais rašytojo polinkiais, P. Mesnard'as ir H. Ostefeldas kalba apie neurozę bei konfliktą tarp kūno ir dvasios.

Nietzsche's gyvenimas tragiškai užsibaigė visišku proto užtemimu. „Ryto aušroje“ filosofas pranašiška užrašė maldą, kuriai buvo lemta užsipildyti. „Ak, tad suteikit man beprotybę, jūs, danguj esantieji, beprotybę, kad galiausiai patikėčiau pats savimi. Tegu ateina kliesiai ir traukuliai, staigūs nušvitimai ir užtemimai, gąsdinkit mane šalčiu ir kaitra, kokių dar nepatyrė joks mirtingasis, kankinimu ir visokiausiais vaiduokliais, įsakykite man staugti ir inkšti, šliaužioti

kaip gyvuliui: kad tik rasčiau tikėjimą pačiu savimi“ (Nigg, 2001, p. 132). 1902 m. M. Mebius išsamioje Nietzsche's kūrybai skirtoje studijoje gvildeno proto patologijos požymius filosofo veikaluose. Vėliau jie buvo aptarinėjami kitų autorių publikacijose. Norėtume atkreipti dėmesį, kad netgi pats Nietzsche savo veikaluose nuolatos grįžta prie jį itin jaudinusios ligos ir filosofijos santykių problemos. Jis teigė, kad mokslininko knyga visada atspindi ir luošą sielą, be to, visos reikalaujančios išskirtinio atsidavimo kūrybos sritys žeidžia. Tokiame požiūryje yra daug tiesos, nes bet koks meistriškumas, imlus įtempto sistemingo darbo ir atkaklaus užsibrėžto tikslo įgyvendinimas brangiai kainuoja pačiam kūrėjui. Ilgainiui jį paverčia savo profesijos auka, kadangi asmenybėje įtvirtina tam tikrą vienpusiškumą. „Vienų asmenybių filosofuoja trūkumai, kitų – jų lobiai ir jėgos. Pirmiesiems jų filosofija tokia pat būtina, kaip, sakysim, palaikymas, nuraminimas, vaistai, paguoda, paskatinimas, užsisklendimas savyje; antriesiems ji tėra puiki prabanga, geriausiu atveju – malonumas, teikiamas triumfuojančio dėkingumo, kuris galiausiai dar turi išbrėžti savo vardą kosminiais raumenimis sąvokų dangaus skliaute. O trečiu, paprastesniu, atveju, kai filosofiją ima varyti į priekį bėdos ir vargai, taip būna visuomet, kai mąstytojas suserga – nesveiki mąstytojai, manding, filosofijos istorijoje sudaro daugumą, – kuo tada pavirsta pati mintis, ant kurios *visu svoriu* užgriūva liga?“ (Nietzsche, 1995, p. 22–23).

Vadinasi, Nietzsche tarsi siekia teoriškai pagrįsti kiekvienos giliai mąstančios asmenybės nukrypimo nuo normos, proto aberacijos neišvengiamumą ir pozityvią vertę. Iš čia kyla jo teiginys, kad „beveik visur kelią naujoms mintims klojo beprotybė; o ji naikino ir gerbiamus papročius, ir prietarus“. Liga, kaip ir didis skausmas ar lėta kančia, Nietzsche's filosofijoje traktuojama kaip pagalbinis filosofo instrumentas, padedantis jam pasinerti į „pačią mūsų gelmę“. „Retkarčiais, – rašė jis, – ir pati mūsų beprotybė virsta kauke, už kurios slepiasi lemtingas ir perdėm patikimas žinojimas“.

## **Iracionalios valios metafizikos sklaida A. Schopenhauerio meno filosofijoje**

Neklasikinės estetikos ir meno filosofijos pradininkas Arthuras Schopenhaueris (1788–1860) buvo unikalus XIX a. mąstytojas, prabilęs nauja, vokiečių estetikoje menkai vartota intymiai psychologizuota ir įtaigia kalba. Daugelis pradžioje amžininkus šokiravusių šio tragiško pesimizmo šauklio idėjų paveikė pastarųjų dviejų šimtmečių Vakarų estetikos, meno filosofijos ir kitų humanistikos sričių raidą. Jo koncepcijoje susiliejo daug įvairiausių įtakų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti platonizmo, romantikų ir klasikinės estetikos idėjas, susipynusias su senovės indų mokymais.

Priešingai įsigalėjusiai nuomonei apie aforistinį, nesisteminę Schopenhauerio koncepcijos pobūdį, jis buvo sistemingas mąstytojas. Tokie mąstymo principai, siejantys jį su

vokiečių klasikinės estetikos tradicija, aiškiai matyti iš veikalų sandaros, plėtojamų tezių argumentacijos. Konfrontacija su tradicija čia atsiskleidžia daugiau bendra neklasikine mąstysenos orientacija, filosofinės problematikos akcentų perkėlimu iš gnoseologijos į ontologines ir estetines problemas. Programiniame veikale „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ jis paneigė švietėjams bei klasikiniam vokiečių idealizmui būdingą tikėjimą žmogaus proto galia, istorijos procesų prasmingumu. Svarbiausiu ir visa lemiančiu savo filosofinės sistemos principu jis skelbia iracionalią valią, kurią traktuoja kaip vienintelę tikrą realybę, viską lemiantį būties, istorijos, bet kokios kūrybinės veiklos veiksnį.

Vadinasi, valia Schopenhauerio estetikoje ir meno filosofijoje – giliausia ir pagrindinė visų būties procesų šerdis, pirmapradė substancija, skirtingais pavidalais pasireiškianti visomis savo apraiškų formomis nuo aukščiausių iki žemiausių. Ji kupina veržlumo, vitališkos energijos, nors ir neturi galutinių tikslų, jos gelminė ir vienintelė esmė atsiskleidžia per siautulingą veržlumą, siekius ir troškimus; joks pasiektas tikslas jos negali nei pasotinti, nei sustabdyti, todėl projektuoja save į begalybę.

Nuolatos pabrėždamas savo voliuntaristinės estetikos koncepcijos originalumą Schopenhaueris jos ištakas sąmoningai nutyli. Kalbant apie Schopenhauerio meno filosofijos ištakas, svarbus ir nedeklaruojamas santykis su Jenos romantikais, kurių meno filosofijoje yra daugelis šio pesimizmo ideologo pasaulėjautos elementų ir idėjų. Jis perima tragišką Jenos romantikų pesimizmą, melancholiją, gelminės metafizinės reiškinių esmės ieškojimą, Rytų pasaulio, kuris siejosi su autentiškomis vertybėmis, nostalgiją, elitiškumą, estetizmą, meilę ironijai, genijaus ir psichinio ligonio suartinimo leitmotyvus, išskirtinį dėmesį vidiniam asmenybės pasauliui, gyvenimo filosofijos elementus, literatūrinę idėjų išraiškos formą, pagrindines savo muzikos filosofijos idėjas ir daugybę kitų dalykų, kurie jį tiesiogiai sieja su romantikais. Kita vertus, jį žavi iracionali Schellingo mąstysenos orientacija, voliuntaristiniai, egzistenciniai, laisvės filosofiją ir intuityvaus pažinimo galią aukštinantys jo filosofijos leitmotyvai.

Arthuras Schopenhaueris gimė 1788 m. „laisvajame mieste“ Dancige (Gdanske) niūraus būdo olandų kilmės prekeivio Heinrio Florio Schopenhauerio šeimoje. Tėvas



Arthur Schopenhauer

išsilavinimą įgijo Bordo mieste Prancūzijoje, daug keliavo po Prancūziją ir Angliją, kurias laikė pažangiausiomis Vakarų Europos šalimis. Aštuoniolika metų jaunesnė už tėvą Arthuro motina Johanna Henriette Trosiener-Schopenhauer – tikra vyro priešingybė. Tai subtilaus skonio, linksma, mėgstanti visuomenę žavinga moteris. Ji piešė, muzikavo ir turėjo neabejotiną literatūrinį talentą; ilgainiui tapo garsia rašytoja, daugybės populiarių romanų autore. Jau vaikystėje jautrus Arthuras jautė nesantarvę ir nuolatos stiprėjančią įtampą tarp priešingų polinkių ir gyvenimo principų tėvų.

Tėvas daug vilčių siejo su unikalių gabumų sūnumi, todėl ir nukreipė mokytis į privačią elitinę mokyklą, o vėliau norėdamas suteikti geresnį išsilavinimą išsiuntė mokytis į Prancūziją, kur Havro jaunuolis licėjuje gavo klasikinių kalbų ir įvairiapusio humanitarinio išsilavinimo pradmenis. Čia visam gyvenimui jam įdiegė pagarbą prancūzų kultūrai, filosofijai, menui. Tai, kad vaikystėje prancūzų kalbą mokėjo geriau nei gimtąją ir visą gyvenimą skaitė daug prancūzų autorius. Tai paveikė jo filosofavimo stilių, kuris elegantiškumu ir psichologiniu įtaigumu ženkliai skyrėsi viešpatavusio nuo vokiečių klasikinėje filosofijoje.

Jaunystėje Arthuras nemažai keliavo po įvairius Europos miestus. Sugrįžęs iš Prancūzijos humanitarinių polinkių turintis jaunuolis, tėvo verčiamas, įstojo į Hamburgo komercinę mokyklą, o 1805 m. kartu su tėvais leidosi į antrą ilgą kelionę po įvairias Vakarų Europos šalis. Aplankė daugybę Vokietijos, Olandijos, Anglijos, Prancūzijos, Šveicarijos, Bavarijos, Austrijos ir kitų šalių miestų. Apie šią gilų pėdsaką jo pasaulėžiūroje palikusią kelionę liudija *Kelionių dienoraštis*, kuriame jau skamba jam būdingi melancholijos motyvai.

Stiprėjantys tėvų konfliktai baigėsi ištuoka; praslinkus dvejiems metams, 1806 m. pavasarį, melancholijos apimtas tėvas nusizudė. Po tėvo mirties Arthuras paliko neapkenčiamą komercinę mokyklą ir su motina tų pačių metų rudenį persikėlė į Veimarą, kur pirmą kartą jaunas Arthuras susidūrė su Jenos romantikų ideologu Friedrichu Schlegeliu, rašytoju Christopu Martinu Wielandu ir didžiuoju Goethe, kuris įžvelgė jame išskirtinio talento asmenybę ir pranašavo šlovingą ateitį.

Su samdomais dėstytojais Arthuras mokslus tęsė Gotoje ir Veimare, kur susižavėjo Johanno Georgo Sulzerio meno teorija ir Wilhelmo Heinricho Wackenroderio muzikos filosofija, kurios įtakojo jo meno filosofijos tapsmą. 1809 m. spalį Schopenhaueris įstojo į Getingeno universitetą, iš pradžių studijavo mediciną ir gamtos mokslus, vėliau po metų užsirašė į Filosofijos fakultetą, skaitė Platoną, Kantą, Aristotelį, Spinozą. 1811–1813 m. filosofijos studijas tęsė Berlyno universitete. Čia klausė Fichte'ės ir Schleiermacherio paskaitų, domėjosi Platono, Meisterio Eckharto, Jakobo Bhöme'ės, Kanto, Locke'o, Pascalio, Montaigne'io, Jenos romantikų, Schellingo idėjomis. Baigęs studijas 1813 m. lapkritį grįžo į Jeną, kur apgynė filosofijos mokslų daktaro disertaciją. Ją vėliau kaip filosofinį traktatą paskelbė pavadinimu *Apie ketveriopą pakankamo pagrindo dėsnių šaltinį*.



Dėl stiprėjančių nesutarimų su motina 1814 m. Arthuras išvyko iš Veimaro ir įsikūrė Dresdene. Čia į jo rankas pakliuvo 2 tomai iš tarpinės persų į lotynų kalbą išverstos indų upanišados, kurios turėjo didžiulį poveikį jo pasaulėžiūrai. Schopenhaueris pasineria į Rytų filosofijos studijas, gilinasi į europines kalbas išverstų upanišadų, budistinių, Sankhyos mokyklos tekstų ir orientalistinės literatūros studijas. Indų filosofijos idėjos nuo šiol daro įtaką mąstytojo pasaulėžiūrai. Užsisklendęs Dresdene 1814–1818 m. Schopenhaueris rašė programinį veikalą *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. 1818 m. išvyko į savo pirmąją kelionę po Italiją. Grįžęs iš jos 1819 m. pradžioje paskelbė pirmą savo veikalo tomą. Teksto poleminius patosas buvo nukreiptas prieš vyraujančias Vokietijoje racionalistines vokiečių klasikinio idealizmo idėjas. Savo voliuntaristinėje filosofijoje Schopenhaueris racionaliam protui priešpriešino aklą ir iracionalią valią, kurią aiškino kaip galingiausią visus būties procesus reguliuojančią jėgą. Nepaisant jauno filosofo vilčių, šis voliuntarizmo manifestas liko nepastebėtas, o didžiąją neišparduoto tiražo dalį leidėjas Friedrichas Arnoldas Brockhausas nurašė ir šaltą žiemą knygos sunaudojamos kaip kuras, o vėliau – kaip makulatūra.

1820 m. Schopenhaueris gavo privatdocento vietą Berlyno universitete, kuris tuo metu buvo laikomas Vakarų filosofijos sostine ir kuriame, pasiekęs savo šlovės zenitą, dėstė pagrindinis dvasinis jo oponentas Georgas Hegelis. Čia ir įvyko lemtingas jų susidūrimas. Ambicingas Schopenhaueris savo paskaitoms pasirinko tas pačias valandas, kada Hegelis didžiojoje auditorijoje dėstė racionalistinę objektyviojo idealizmo sistemą gausiai klausytojų auditorijai. Schopenhauerio klausėsi tik nedaugelis, todėl paskaitų ciklo filosofas neužbaigė. 1825 m. grįžo į Berlyną, dar keletą kartų 1826–1831 m. universitete jis nesėkmingai mėgino paskaitas atnaujinti, kol pagaliau dėstytojo darbo atsisakė.

Išgyvendamas dėl nenusisėkusios dėstytojo karjeros Schopenhaueris po 1931 m. choleros epidemijos paliko Prūsijos sostinę ir persikėlė į Frankfurtą prie Maino, kur visų pamirštas ilgam atsiribojo nuo išorinio pasaulio. Jo gausybė įvairių mokslo sričių knygų prikimštame bute vyravo trys akcentai, įrodantys šeimininko simpatijas: Kanto biustas, Goethe'ės portretas ir tibetiška Buddhos statula. Vienam iš savo jaunystės draugų, su kuriuo susipažino gyvendamas Havre, 1833 m. filosofas rašė: „Taigi gyvenu vienvietėje su baltu spanieliu, tyliu ir labai inteligentišku gyvūnu, kartu su savo biblioteka <...> Aš dar groju fleita kaip kadaise; kalbu prancūziškai taip pat laisvai ir tuo pačiu akcentu kaip anksčiau (nors dabar gilinuosi į septynias kalbas ir jas tobulinu; kartais tarpusavyje jos maišosi), tačiau rašyti neturiu įgūdžių: tik vokiečių ir lotynų yra tos kalbos, kuriomis rašau neprikaištingai“ (Schopenhauer, 1996, p. 103).

Nors jo filosofija ignoruojama, Schopenhaueris įtemptai dirba, toliau plėtoja minėtame veikale iškeltas idėjas. Daug energijos filosofas skiria kovai su vokiečių klasikinio idealizmo įžymybių (Fichte'ės, Schellingo, Hegelio) idėjomis, jų socialinio optimizmo ir proto kulto

nuvainikavimui. „Mano amžius ir aš, – konstatavo jis, – svetimi vienas kitam – tai akivaizdu. Tačiau kas iš mūsų laimės procesą būsimųjų kartų teisme?“ (Schopenhauer, 1997c, p. 396). 1851 m. pasirodo paskutinis Schopenhauerio dvitomis veikalas – *Parergi und Paralipomena*, kuris iki tol beveik nežinomą mąstytoją išgarsina. Ši žaisminga ir aiškiai suprantama kalba parašyta knyga greitai paplito tarp intelektualų. Požiūris į Schopenhauerio skelbiamas idėjas keičiasi, didėjančio socialinio pesimizmo sąlygomis pastebimas neįtikėtinas šio mąstytojo idėjų renesansas.

Neklasikinėje Schopenhauerio filosofijoje išryškėjo dvi itin svarbios visai vėlesnei Vakarų mąstymo tradicijai tendencijos: pirmoji – *radikali konfrontacija su vyravusia klasiškine racionalistine filosofija, ypač klasikiniu vokiečių idealizmu*, konceptualus atsiribojimas nuo pamatinių jo principų, antroji – *Rytų ir Vakarų kultūros tradicijų dialogo skatinimas ir rėmimasis rytietiškais mąstymo principais filosofijoje*. Atvirumas neeuropinėms mąstymo tradicijoms ir siekimas jas integruoti į Vakarų mąstymo tradiciją buvo vienas ryškiausių jo filosofijos bruožų. Neatsitiktinai kaip būtiną savo filosofijos autentiško suvokimo prielaidą įvardijo pamatinių indų filosofijos idėjų suvokimą.

Nuolatos pabrėždamas filosofijos originalumą Schopenhaueris jos ištakas sąmoningai nutyli. Skaitant mąstytojo veikalus, gali susidaryti įspūdis, kad vienintelis iš vokiečių filosofų, dariusių jam tiesioginę įtaką, buvo „įstabusis Kantas“, kuriam kartu su „dieviškuoju Platonu“ bei senovės Indijos mąstytojais buvo lemta prisidėti prie „aukščiausio originalumo“ naujos iracionalios valios metafizikos atsiradimo. Iš čia nuolatos knygoje pasikartojantys teiginiai, kad filosofas pasuko į klasikinei racionalistinei Vakarų filosofijai priešingą pusę, ir jo mokymas nesiremia Fichteės, Schellingo ir Hegelio idėjomis.

Schopenhauerio iracionalios valios metafizikoje akivaizdžiai regimi sureikšminti voliuntaristiniai Fichteės filosofijos ir panestetiniai jaunojo Schellingo motyvai. Schopenhaueris perima panestetinę elitinę ir iracionalią nuolatos keitusio savo pozicijas Schellingo mąstysenos orientaciją, voliuntaristinius, egzistencinius, laisvės filosofiją ir intuityvaus pažinimo galią aukštinančius jo filosofijos motyvus. Tačiau skirtingai nei Schellingas, iracionalios valios būtinybei jis pajungia ne tik romantikų ir jaunojo Schellingo sureikšmintą subjektyvią sferą, tačiau ir visą žmogų supantį pasaulį. Schopenhaueris taip pat išplėtoja ir atskirus Schellingo estetinės kontempliacijos, intuicijos teorijų aspektus, kurie įgauna daug ryškesnį konceptualų pavidalą jo grožio metafizikoje ir meno filosofijoje.

Kalbant apie Schopenhauerio filosofijos ištakas nepaprastai svarbus garsiai nedeklaruojamas santykis su Jenos romantikais, kurių meno filosofijoje yra daugelis šio pesimizmo ideologo pasaulėjautos elementų ir idėjų. Jis perima tragišką Jenos romantikų pesimizmą, melancholiją, gelminės metafizinės reiškinių esmės ieškojimą, Rytų pasaulio, kuris siejosi su autentiškais vertybėmis, nostalgiją, elitiškumą, estetizmą, meilę ironijai, genijaus ir psichinio ligonio su-

artinimo leitmotyvus, išskirtinį dėmesį vidiniam asmenybės pasauliui, gyvenimo filosofijos elementus, literatūrinę idėjų išraiškos formą, pagrindines savo muzikos filosofijos idėjas ir daugybę kitų dalykų, kurie jį tiesiogiai sieja su romantikais. Neatsitiktinai Richardas Moritzas Meyeris savo studijoje *Die Deutsche Literatur des XIX Jahrhunderts* („XIX amžiaus vokiečių literatūra“) Schopenhauerį traktuoja kaip „tikrą romantizmo filosofą“ (Meyer, 1900, p. 53).

Schopenhaueris veikale *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* paneigė švietėjams bei klasikiniam vokiečių idealizmui būdingą tikėjimą žmogaus proto galia, istorijos procesų prasingumu. Svarbiausiu ir visa lemiančiu savo filosofinės sistemos principu jis skelbė aklą iracionalią valią, kurią traktavo kaip vienintelę tikrą realybę, viską lemiančiu būties ir istorijos veiksmu. Jo voliuntaristinis idealizmas (voliuntarizmas) tampa viena iš ankstyvojo iracionalizmo formų. Perėmęs Kanto „daikto savaime“ sąvoką Schopenhaueris transformuoja ją į iracionalią „pasaulinę valią“, kurią įvardija kaip pirmąją būties principą, nesąmoningai veikiančią visa apimančią kosminę jėgą, pirminį gyvenimo impulsą, kuris aktyviai reiškiasi gamtoje, visuomenėje ir konkrečiau žmogaus gyvenime.

Valia Schopenhauerio filosofijoje – giliausia ir pagrindinė visų būties procesų šerdis, pirmąją substancija, skirtingais pavidalais ir įvairiomis formomis pasireiškianti gamtoje, veikloje. Visose savo apraiškų formose nuo aukščiausių iki žemiausių ji kupina veržlumo, vitališkos energijos, nors ir neturi galutinių tikslų, jos gelminė ir vienintelė esmė atsiskleidžia per siautulingą ir nesuvaldomą veržlumą, siekius ir troškimus; joks pasiektas tikslas jos negali nei pasotinti, nei sustabdyti, todėl projektuoja save į begalybę. „Visą mano filosofiją, – rašė jis, – galima suformuluoti taip: ‚Pasaulis – tai valios savęs pažinimas‘“ (Schopenhaueris, 1997 c, p. 378).

Skirtingai nei vokiečių klasikinės filosofijos kūrėjai, kurie teigė besąlygišką intelekto prioritetą, Schopenhauerio filosofija paremta aklos ir iracionalios valios kaip viešpatavjančio pasaulyje principo apologija. Valia čia traktuojama kaip pirminis pradai, o intelektas – kaip antrinis, valiai suteikiamas aukščiausias metafizinis rangas, intelektui – žemesnis fizinis. Įvardydamas valią kaip „vienintelę tikrą realybę“ jis visuose būties reiškiniuose įžvelgia skirtingas jos raidos pakopas. Iracionalios Schopenhauerio valios metafizikoje žmogus – pasaulio šerdis ir kartu esybė, kaupianti prieštarigus valios impulsus.

Nors Schopenhauerio filosofija peržengė romantinės pasaulėjautos horizontus, tačiau jo koncepcijoje vis dėlto buvo daug romantinės simbolikos ir nemažai iki logiškos pabaišos išplėtotų konservatyviojo romantizmo idėjų. Jis nuvainikavo du didžiuosius Vakarų civilizacijos stabus – Dievą ir su juo susijusį racionalaus proto kultą. Pasaulis nesakralus ir neprotingas – jis yra aklos iracionalios alogiškos valios objektyvizacija, arba vaizdinys. Kai 1848 m. revoliucijų barikadose švietėjų iliuzijos apie racionaliu protu paremtos visuomenės kūrimą dar kartą žlugo ir epocha tapo kupina nevilties, pesimistinių būties beprasmiškumo

nuotaikų, tuomet racionalistinės filosofijos sistemos nuo Descartes'o iki Hegelio su joms būdingu optimizmu, tikėjimu civilizacijos procesų prasingumu, žmogaus proto galia jau nepajėgė tenkinti dvasinių visuomenės poreikių. Daugiau nei prieš 30 metų išleistos knygos *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* nuotaikos dabar atitiko po 1848 m. revoliucijų pralaimėjimų Vakarų Europoje įsivyraujančias pesimistines nuotaikas. „Optimizmas, – rašė jis, – jei tik jis nėra beprasmiški plepalai tokių žmonių, už kurių lėkštų kaktų nesama nieko, išskyrus žodžius, yra ne tik absurdiška, bet iš teisybės ir niekšiška mąstysena, žiaurus pasijuokimas iš nenusakomų žmonijos kančių“ (Schopenhauer, 1995, p. 453–454).

Schopenhauerio filosofijoje savitai jungiasi subjektyvistinės Fichte'ės ir upanišadų idėjos. Teigdamas subjektyvių asmenybės išgyvenimų, subjektyvios refleksijos pirmenybę, filosofas cituoja upanišadas: „Aš esu nedalomoje visumoje kartu su visais šiais kūriniais ir, be manęs, nieko nėra“. Vadinas, žmogus, pasak Schopenhauerio, šiame pasaulyje susiduria tik su asmeniniais vaizdiniais, pojūčiais, valios pokyčiais ir todėl išorinio pasaulio reiškiniai jį veikia tik tiek, kiek tai siejasi su vidiniu jo pasauliu. „Kadangi visa, kas žmogui egzistuoja ir vyksta visada tiesiogiai, egzistuoja ir vyksta tik jo sąmonėje, tai, matyt, pats sąmonės pobūdis yra svarbesnis ir jis dažniausiai reikšmingesnis, negu tai, ką jį atvaizduoja. Visa ištaiga ir malonumai, atsispindėję miglotoje bukagalvio sąmonėje, tiesiog apverktini, lyginant su sąmone Cervanteso, tuščioje kalėjimo kameroje rašiusio savo *Don Kichotą*“ (Schopenhaueris, 1994, p. 10).

Plėtodamas upanišadų ir budistinės filosofijos motyvus Schopenhaueris iškelia vienatvės ir asmenybės sąmoningo atsiribojimo nuo socialinių santykių ir išorinių būties formų reikšmingumą. Perėmęs indų filosofijai būdingą introvertiškumo, savistabos aukštinimą, jis tvirtina, kad tik ta filosofija yra teisinga, kuri nukreipta ne į objektyvaus žmogų supančio pasaulio pažinimą, o į būties, jo vidinio pasaulio problemas, jautriausius dvasinius išgyvenimus. Racionalistinei Descartes'o tezei „mąstau, vadinasi, egzistuoju“ jis priešpriešina tezę „kenčiu–vadinasi, egzistuoju“. Taigi filosofijoje jam svarbiausia ne „nuostaba“ ar „mąstymas“, o „kančia“.

Taigi vienatvė Schopenhauerio filosofijoje poetizuojama ir traktuojama kaip aukščiausia vertybė, neišvengiamas visų didžiųjų žmonių likimas, kaip mažesnės blogybės iš dviejų galimų pasirinkimas. Visiškos harmonijos būseną žmogus gali pasiekti ne su draugais ar mylimąja, o tik su savimi, užsisklendęs, savo išgyvenimų pasaulyje. Visuomenė čia aiškina kaip priešinga asmenybei neautentiškos būties stichija. „Turtingos dvasios žmogus, – rašo *Gyvenimo išminties aforizmuose* Schopenhaueris,– pirmiausia kratysis visokių kankinančių rūpesčių bei nemalonumų, norėdamas ramybės ir laiko sau; kitaip sakant, jis ieškos tylaus ir kuklaus gyvenimo, kur kuo mažiau jį tampytų, ir pagal tai, pasižmonėjęs šiek tiek vadinamojoje visuomenėje, rinksis uždara gyvenimo būdą, o jeigu jisai tikras intelektualas– net vienatvę“ (*Ten pat*, p. 54).

Schopenhaueris Rytų šalyse regėjo ne tik didžiules praeities kultūros, filosofijos,

meno tradicijas, tačiau ir suvokė šio per tūkstantmečius kaupto kultūrinio potencialo svarbą žmonijos ateičiai. „Kai mums atsivers Kinijos ir Indijos istorija, – patetišškai rašė jis *Naujuose paralipomenuose*, – ta neišsenkama medžiagos gausa atskleis mūsų klystkelių, ir siekiantys žinių žmonės bus priversti suvokti, kad reikia ne vardyti iki begalybės faktus, o išvelgti vienybėje daug ką, detalėje išvelgti taisyklę ir, pažinus žmoniją, naudotis tautų veiklos rezultatais“ (Schopenhauer, 1997c, p. 97). Stebėdamas romantinio orientalizmo ideologijos sklaidą Schopenhaueris pranašavo, „kad sanskrito literatūros įtaka bus ne mažesnė, nei XV a. buvo graikiškosios literatūros atgaivinimas“ (Schopenhauer, 1995, p. 23).

Nusivylęs Vakarų filosofija Schopenhaueris ėmė studijuoti Vedas, upanišadas, puranas, brahmanizmo, budizmo, Bhāgavadgītos, Sankhjos mokyklos, konfucianistų, daoistų tekstus, įdėmiai sekė naujausią įvairiomis Vakarų kalbomis pasirodžiusią indologinę ir sinologinę literatūrą. Savo lyginamuosiuose Rytų ir Vakarų kultūros, religijos, filosofijos tradicijų tyrinėjimuose plačiai rėmėsi Anquetil Duperrono, Joneso, Henry’o Thomas Colebrooke’o, Jeano Pierre’o Abel Rémusat, Eugene Burnoufo, Barthélemy Saint-Hilaire’o, Stanislavo Julieno, Heinricho Klaprotho ir kitų žymių orientalistų Rytų tekstų vertimais ir tyrinėjimais, *Journal Asiatique*, *Asiatic Researches* ir kituose orientalistų periodiniuose leidiniuose paskelbtomis publikacijomis. Antrame savo programinio veikalo tome aptardamas budizmui skirtą literatūrą jis mini beveik visus įvairiomis Europos kalbomis pasirodžiusius tyrinėjimus.

Schopenhaueris, kaip ir Anquetil Duperronas, filosofinėje komparatyvistikoje stengėsi atskleisti tipologinius Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų ryšius, lygino pamatines indų ir Kanto filosofijos nuostatas. Schopenhaueriui tikroji filosofija yra nepriklausoma nuo konkrečios geografinės erdvės ir laiko, kadangi tikrojo mąstymo užuomazgų yra įvairiose epochose ir Žemės rutulio dalyse. Todėl jis atsiriboja nuo Joneso ir kitų pirmųjų indologų iškeltų „migracinių“ teorijų, kurių šalininkai, ieškodami „rytietiškų Vakarų filosofijos ištakų“, iškėlė idėjų difuzijos iš Indijos filosofijos į graikų svarbą.

Difuzinėms teorijoms prieštarauja principinė Schopenhauerio nuostata – „visų laikų mąstytojai teigė tą patį“. Šiuo požiūriu Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijos yra reikšmingos vienodai, nes tos pačios tiesos nepriklausomai kyla indų, kinų ir Vakarų mąstytojų galvose. Todėl siekiant suvokti žmonijos mąstymo įvairovę, reikia kruopščiai lyginamuoju būdu tyrinėti Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijas. Remdamasis šiomis prielaidomis Schopenhaueris perėjo prie lyginamosios indų ir Vakarų mąstymo tradicijų analizės, nors jo veikaluose, ypač vėlyvuosiuose, esama aliuzijų ir į kinų mąstymo tradiciją.

Iš senovės indų mąstytojų jis perėmė daug pamatinių idėjų, iš kurių pirmiausia vertėtų išskirti teiginį, kad pasaulis subjektui yra tik vaizdinys, tikrosios būties ir regimybės pasaulio (*maya*) priešprieša, apmąstymas apie žmogaus būties laikinumą, kančios vyravimą pasaulyje. Stiprų poveikį jo pasaulėžiūrai turėjo budistinis kviteizmas, nirvanos mokymas

apie sąmonės nušvitimą, „aš“ perėjimą į „ne aš“ būsenai būdingą dvasinę rimtį.

1820–1821 m. žiemą Berlyno universitete skaitytame „Įvade į filosofiją“ Schopenhaueris nusako esmines savo estetiškos koncepcijos nuostatas. Paskaitų kurso dalyje „Grožio metafizika“ jis atsiriboja nuo tradicinės estetikos sampratos ir pareiškia, kad nereikia laukti jokių atskirų menų taisyklių aptarimo, nes jis dėstys ne estetiką, o grožio metafiziką. „Estetika,– teigė jis,– santykiauja su grožio metafizika kaip fizika– su gamtos metafizika. Estetika atveria tuos kelius, kuriuose galima suvokti grožio poveikį; ji kuria meninės kūrybos taisykles. Grožio metafizika tyrinėja vidinio gražumo esmę ir santykiyje su subjektu, suvokiančiu gražumą, ir su objektu, kuris iššaukia jį subjekte. Turėdami tai omenyje, čia tyrinėsime, koks visų menų tikslas, meno tikslas apskritai ir pagaliau koku būdu kiekvienas iš atskirų menų pasiekia šį tikslą savo specifiniame kelyje“ (Schopenhauer, 1997, p. 409).

Schopenhaueris principiniu savo filosofijos originalumu laikė jos priartėjimą ne prie mokslo, o prie meno. „Mano filosofija, – rašė jis *Naujausiuose paralipomenuose*,– skiriasi nuo visų gyvuojančių (išskyrus tam tikru atžvilgiu platoniską) tuo, kad ji nėra kaip visos kitos, paprastas pakankamo pagrindo dėsnis, neseka juo, tarsi paskui kelrodę žvaigždę, kaip tai yra neišvengiama visuose moksluose; todėl ji ir turi būti ne mokslas, o menas“ (*Ten pat*, p. 76). Čia išryškunami esminiai mokslinio ir meninio mąstymo skirtumai. Racionalus mąstymas, Schopenhauerio nuomone, pasiremdamas jausmų ir sveiko proto duomenimis, prisitaiko prie objektyvaus tikrovės suvokimo, jis nuosekliai išdėsto, grupuoja suvokiamus daiktus, reiškinius, įvykius ir kartu artėja prie akivaizdžių priežasčių suvokimo. Tačiau mokslas, turintis tikslą atskleisti priežasties ir padarinio ryšius, yra apribotas jau savo tyrinėjimo objekto, kadangi tikroji daiktų esmė yra iracionali ir gali būti suvokiama tik filosofinės ar meninės intuicijos būdu. „Menininką, o vadinasi, ir filosofą,– aiškina jis,– sukuria dvi savybės: 1) genijus, tai yra, be pakankamo pagrindo dėsnio, idėjų pažinimas; 2) dedant pastangas, mokantis ir darant pratimus įgytu sugebėjimu atkurti šias idėjas kokioje nors medžiagoje, beje, filosofui ši medžiaga yra sąvokos“ (*Ten pat*, p. 109).

Meną Schopenhaueris laikė aukščiausiu žmogaus būties įsikūnijimu, galinga jėga, sugebančia išaukštinti visa, kas žmogiška. Gvildendamas mokslo ir meno santykius, filosofas išliko romantizmo epochos atstovu. Meninį („tikrąjį“) pažinimą jis atribojo nuo mokslinio (praktinio), nes *pirmasis, būdamas „genialus“, nepriklauso nuo logikos dėsnų, o antrasis – „protingas“, besąlygiškai jiems paklūsta*. Menas Schopenhauerio koncepcijoje yra nuostabiausias *fleur de vie* (pranc. *gyvenimo žiedas*), išskirtinis reiškinys, lemiantis žmogaus būties prasmę. Jo meno filosofija pateikia naujas romantizmo panestetinių temų variacijas.

Stiprią įtaką Schopenhaueriui padarė subjektyvusis ankstyvojo vokiečių romantizmo ideologo Wackenroderio antropocentrizmas, Rytų adoracija, abstrakčių nežemiškų idealų ilgesys, subjektyvios kūrėjo dvasios išsiliejimai ir muzikai skirti traktatai. Schopenhauerio

tekstų skaitytojas juose nesunkiai atpažins daugelį iracionalios valios metafizikos leitmotyvų. Schopenhauerį taip pat veikė ir Bettinos von Arnim muzikos filosofija, kurioje sakoma, kad muzika yra visų menų esmė ir geriausiai atskleidžia jausmų bei kūrybinių dvasios polėkių neišsakomumą.

Schopenhaueris, jaunystėje paveiktas romantizmo idėjų, vos nesutapatino filosofijos su menu. Vėliau jis teigė, jog filosofija yra „pusiaukelėje“ tarp meno ir mokslo. Filosofija, nurodė jis, savo esme taip pat menas, mokslas ji yra tiek, kiek savo meninį pasaulio pažinimą gali susisteminti, išreikšti sąvokomis. Kitaip negu Kantas, Fichte ir Hegelis, kurie aukštino mokslą, Schopenhaueris skelbė neginčijamą meno prioritetą. Jis nurodė, jog menas gali pateikti daugiau atradimų, negu visi mokslai kartu. Tačiau toks pažintinės meno funkcijos išaukštinimas jo meno filosofijoje pasirodė esąs apgaulingas, nes meninio pažinimo sferą apribojo tik nematerialia, identiška platoniskai idėjai, forma.

Schopenhaueris rėmėsi tomis pačiomis analogijomis tarp filosofinės ir meninės kūrybos kaip ir romantikai. Jo siekimas sukurti meninę–kontempliatyvią filosofiją, Windelbando žodžiais tariant, „buvo pagrįstas epochai būdingu siekiu susieti poeziją ir filosofiją“ (Windelband, 1905, t. 1, p. 300). Todėl nė vienas jam nebuvo toks svetimas, kaip Hegelis, kurio absoliutusias idealizmas siekė šį susiliejimą panaikinti ir pertvarkyti filosofiją į gryną mokslą, besiremiantį sąvokomis. Įžvalgus Hegelis jautė tuos pavojus, kurie glūdi romantikų filosofijoje. Romantizmas, nurodė jis, ir jam būdingas kraštutinis subjektyvizmas bei individualizmas jau panaikino „apibrėžtumą“. Šis subjektyvizmas ir individualizmas, Hegelio įsitikinimu, simbolizuoja žmogaus užsisklendimą suabsoliutintame vidiniame pasaulyje.

Introvertiškas filosofijos subjektyvėjimo procesas, įgavęs plačius mastus romantikų koncepcijose, veikė ir Schopenhauerį, kuris savo filosofijoje ir toliau plėtojo romantikų idėjas, todėl suprantama, kodėl savo veikaluose retai užsimena apie meno susiliejimą su filosofija. Pirma, jis pavydulingai gina abejotiną savo filosofijos originalumą bei kartu nori atsiriboti nuo amžininkams per daug aiškių sąsajų su romantikų pasaulėžiūra ir ypač nuo Schellingo, laikiusio meną privilegijuotu Absoliuto pažinimo instrumentu. Kita vertus, norėdamas įveikti subjektyvųjų romantinės filosofijos neapibrėžtumą, Schopenhaueris, nepaisydamas antipatijos Hegeliui, buvo priverstas išsaugoti sistemingą metafizinį–spekuliatyvinių savo filosofijos pobūdį. Čia ir atsiskleidžia kebli Schopenhauerio pozicija romantikų atžvilgiu: jį erzino ir nebetenkino laisva romantikų filosofavimo forma, kita vertus, jam imponavo sintetiniai romantikų siekiai, jų intuityvizmas ir ypač estetizmas, kuris jo koncepcijoje tapo suabsoliutintas.

Svarbiausiu meno tikslu Schopenhaueris laikė grožio idėjos įprasminimą. Vadinas, jis liko ištikimas humanistinei klasikinės meno filosofijos tradicijai, nes iracionalios valios valdomame pasaulyje įteisino grožio egzistavimą. Jeigu visas pasaulis kaip vaizdinys yra tik valios regimybė, menas – šios regimybės sklaida *camera obscura*, kuri parodo daik-

tus šviesesnius, suteikia mums galimybę geriau pamatyti visumą. Taigi menas (genijaus kūrinys) Schopenhauerio koncepcijoje tampa adekvačiu grožio idėjų esmės pažinimo „instrumentu“. Išvaduodamas iš kasdienybės, menas suteikia žmogui galimybę pažinti tikrąją metafizinę pasaulio reiškinių ir žmogaus dvasios esmę.

Kitaip negu Goethe, Schilleris ir vokiečių klasikinio idealizmo atstovai, kurie grožio ir meno vertę siejo su gebėjimu sutaikyti žmogaus prigimties prieštaravimus ir iškilti virš jų, Schopenhaueris menininko susvetimėjime (jį supančiame pasaulyje) matė gyvybingąjį meno šaltinį. Jo nuomone, tikrasis menas gali atsirasti tik iš didžios kančios ir nusivylimo. Ši mintis, kuri formavosi jau romantizmo meno filosofijos gelmėse, Schopenhauerio veikaluose suaktualinama, paliekant ją plėtoti Kierkegaardui, Nietzschei, egzistencialistams bei intuityvistinės meno filosofijos kūrėjams.

Remdamasis skirtingų valios objektyvacijos formų koncepcija, Schopenhaueris suformulavo meno rūšių teorijos principus. Kai kurie jo koncepcijos bruožai yra panašūs į analogiškas Schellingo, Hegelio ir senovės indų tekstuose plėtojamas mintis. Schopenhauerio meno rūšių teorijoje hegeliškos idėjos vaidmenį atlieka kosminė valia, kuri įvairiose meno rūšyse pasireiškia skirtinga objektyvacijos forma. Ši teorija siejasi ir su indų mąstymo tradicijoje plėtojamos gamtos formų raidos bei hierarchijos teorijomis. Senuosiuose vedų epochos tekstuose ir upanišadose aprašoma tolydi mineralų, augalų, gyvūnijų formų ir jų viršūnės žmogaus raida, į kurią įvedami pakopų principai. Meno rūšys Schopenhauerio koncepcijoje irgi paklūsta hierarchijos principams, jos skiriasi tik meninės kalbos specifika, nes jų visų galutinis tikslas vienas – iškelti idėją. Mintis apie idėjos įkūnijimą mene yra neabejotinai perspektyvi. Ji filosofui pelnė vietą greta šviesiausių jo epochos protų.

Schopenhauerio meno rūšių sistemoje kiekviena atitinka tam tikrą iracionalios valios raidos pakopą, nuo inertiškų materialų formų iki rafinuotai dvasingų. Pačiu žemiausiu iš menų tampa architektūra, toliau eina dirbtinių kaskadų, tvenkinių ir fontanų komponavimo menas, sodų architektūra, skulptūra, tapyba, poezija. Tačiau Schopenhauerio meno rūšių teorijos centre yra muzika. Jos aukštinimas – tai vienas iš įtaigiausių jo metafizikos leitmotyvų. Filosofas pagilino ir susistemino kai kuriuos romantikų (Tiecke'o, Novalio, Wackenröderio) požiūrius į muzikos esmę, suteikė jiems universalesnę filosofinę prasmę. *Schopenhauerio meno filosofiją, bemaž nenusižengdami tiesai, galime interpretuoti kaip muzikos filosofiją.* Daugeliui romantikų muzika artima dėl jos subjektyvizmo. Aukštindami muziką, ją laikė adekvačia tikrojo meno egzistavimo forma. Remdamiesi pitagoriečių mokymu Tiecke'as ir Novalis muziką suvokė ne tik kaip tiesioginę Visatos harmonijos, bet ir kaip tikriausią „žmogaus“ būtis išraišką. Veikiamas romantikų meno filosofijos, Schopenhaueris muziką interpretavo kaip paslaptinę pasaulinės valios balsą. Anot filosofo, ji susintetino visų kitų menų laimėjimus. „<...> Jei pavyktų surasti visiškai teisingą, tobulą ir į detales įsismelkiantį



muzikos paaiškinimą, kitaip sakant, jei pavyktų sąvokomis išsamiai pakartoti tai, ką ji išreiškia, visa tai būtų pakankamas pasaulio pakartojimas ir paaiškinimas sąvokomis, arba visiškas pasaulio atitikmuo, t. y. būtų tikroji filosofija“ (Schopenhauer, 1995, p. 373).

Svarbų vaidmenį vėlyvesnės meno filosofijos, ypač modernistinio meno, raidoje suvaidino Schopenhauerio mokymas apie genijų ir meninės kūrybos procesą. Visą žmonijos kultūrą filosofas vertino kaip dvasios genijaus veiklos rezultatą. Schopenhauerio vaizduotės sukurtame iracionaliame pasaulyje genijai, iškilę virš masių, įgauna metafizinę prasmę. Jų misija – suteikti žmogui trumpalaikį laimės ir gyvenimo prasmės jausmą. Genijaus būtyje, kiek tai įmanoma pesimistinėje Schopenhauerio koncepcijoje, savotišką pateisinimą įgauna „kančiose ir beprasmybėje paskendęs pasaulis“. Menininkas genijus – tai tarsi būties žaizdų gydytojas, kuris savo nemirtingais kūriniais padeda juos suvokiantiems žmonėms iš asmenybės virsti amžinuoju subjektu.

Schopenhaueris įteisino romantikų skelbtą genijaus priešpriešą paprastam žmogui ir iškėlė jį į aukštumas. Eilinis individas, pasak filosofo, nors ir mato supančio pasaulio daiktus, reiškinius, tačiau, sutrikęs gyvenimo sukūryje, nesugeba suvokti svarbiausios jų esmės. Jo intelektas yra nuolatinis valios vergas. Jis susirūpinęs tik nauda. O genijus savo intelektu sugeba išsivaduoti iš valios įtakos, atsiriboti nuo naudos ir išvysti tikrąją pasaulio esmę. Kitas esminis genialios asmenybės bruožas – turtinga fantazija; ji iš esmės praplečia asmeninės patirties ribas ir suteikia galimybę iš nereikšmingos detalės sukurti gyvenimo reiškinių įvairovę. Nepripažindamas išorinės veiklos formų, genialumas sukelia neišvengiamą menininko konfrontaciją su vyraujančiomis politinėmis bei ideologinėmis normomis.

Kalbėdamas apie genijaus ir masių poliarizaciją, Schopenhaueris teigė, jog pasaulyje yra ir tokių talentingų žmonių, kurie, nors ir ne genijai, yra kupini jo nuotaikos. Tai talentai, kurie visada gimsta laiku, gerai žino savo poreikius ir jaučia epochą. Kurdami tai, kas neišeina už jų epochos ribų, jie nesunkiai susilaukia oficialaus pripažinimo, materialinės gerovės, bet jų kūryba greit netenka aktualumo. Esminis skirtumas tarp genijaus ir talento, filosofo manymu, kad genijuje regima didesnė nei intuityvaus pažinimo, diskursyvaus mąstymo drąsa ir aštrumas. Talentu apdovanotas žmogus mąsto greičiau ir teisingiau nei kiti; o genijus regi kitokį pasaulį nei kiti, tačiau tik todėl, kad giliau pasineria į esantį, nes jam šis yra objektyvesnis, švaresnis ir aiškesnis. Genialumas čia traktuojamas kaip intelekto perteklius.

Schopenhauerio koncepcijoje tarp genijaus ir aplinkos negali būti prasmingo ryšio, nes genijus kurdamas ir veikdamas vadovaujasi visiškai kitais principais negu dauguma. Išskirdamas genijų iš socialinio epochos konteksto, filosofas kategoriškai neigia genijaus ryšio su jį supančiu pasauliu galimybę, tarsi matytų tokiaime ryšyje pavojų išskirtinumui. Taigi Schopenhauerio koncepcijoje keičiasi tas harmoningas santykis tarp talento ir genijaus, kuris vyravo Kanto meno filosofijoje. Pastarojo veikaluose šios kategorijos buvo organiškai įjungtos

į vientisą organizmą. *Schopenhaueris, paskelbęs genijų metafiziniu pasaulio branduoliu, griau-na Kanto sąsajas tarp genijaus ir talento, kartu visapusiškai plėtodamas elitarinius motyvus.*

Schopenhauerio genijaus koncepcija tiesiogiai siejasi su mokymu apie meninės kūrybos procesą. Menas, filosofo įsitikinimu, gimsta iš nevaldomų žmogaus instinktų, kurių užuomazgų galima matyti nesąmoningame vaikų arba sergančių psichinėmis ligomis elgesyje. Psichologijos požiūriu, toks aktyvus smegenų veiklos pasireiškimas, Schopenhauerio žodžiais tariant, gali būti interpretuojamas kaip *monstris per excessum*, t. y., kaip tam tikra išsigimimo ar psichinės anomalijos forma. Ten, kur hipertrofuota intelekto jėga pasireiškia taip galingai, kad sugeba sukurti aiškų ir objektyvų išorinio pasaulio vaizdą, prieštaraujantį nepaklusnios valios tikslams, ten atsiranda to nenormalumo užuomazgų, kurios įtraukiamos į genialumo sąvoką. Vadinasi, analogijos su vaikų psichika filosofo daugiau nebepatenkina, ir jis žengia toliau romantikų nužymėta kryptimi, mėgindamas rasti naujų sąsajų tarp genijaus unikalumo ir psichinių anomalijų.

Kaip žinome, jau romantikai beprotybę laikė meninės kūrybos šaltiniu. Jos išaukštinimas romantikų veikaluose visų pirma išreiškė begalinę žmogaus kančią bei kraštutinį sąmonės skilimą (Ernstas Theodoras Amadeusas Hoffmannas, Friedrichas Hölderlinas) ir buvo sąlygojamas jų eskapizmo, t. y. bėgimo nuo tikrovės prieštaravimų į idealizuotą dvasinį pasaulį (Georges'as Byronas, Gėrrard'as de Nervalis). Pritardamas romantikų požiūriui, Schopenhaueris mėgino aiškinti genijų kaip nukrypimą nuo normos, kaip savotišką paradoksą ar gamtos klaidą. Jo nuomone, genijaus veikla ir poelgiai panašūs į psichinio ligonio, nes tiek vienas, tiek kitas yra netekę įprastinių socialinių ryšių, tai tarsi ateiviai iš kitos planetos. Jie yra ypač jautrūs, aštriau suvokia pasaulį. „Genialumas ir beprotybė,– yra pareiškęs filosofas,– turi tokią ribą, ties kuria jie susiliečia ir net pereina vienas į kitą“ (Schopenhauer, 1995, p. 373). Ši tezė padėjo atsirasti psichopatologinėms koncepcijoms (Moreau de Tours, Lambroso, Nordau). Gvildendamas meninės kūrybos problemas, Schopenhaueris linko į intuityvizmą. Jis teigė, kad racionali protu galima pažinti tik paviršutiniškus supančio pasaulio santykius. Tačiau toks pažinimo būdas svetimas genijui, siekiančiam intuityviai parodyti daiktų esmę. Taip Schopenhauerio meno filosofijoje teoriškai grindžiamas atsisakymas atskleisti realistinį pasaulį, nuvertinama racionalaus proto svarba ir plėtojama teorija apie paslaptinę menininko nuojautos galią. Šis mokymas apie meninę intuityją artimai susijęs su ankstesnėmis tiesioginio (intuityvaus) pažinimo koncepcijomis.

Intuityvaus prado išaukštinimas Schopenhauerio veikaluose tiesiogiai siejasi su fiziologinių instinktų ir nesąmoningos žmogaus psichikos vaidmens sureikšminimu. Genialiam menininkui, jo nuomone, būdinga stipri biologinė energija, aistringas temperamentas. Taip vertinant, meninė kūryba yra tolygi fiziologiniams reiškiniams. Menininko instinktai ir temperamentas yra svarbiausi meninės kūrybos motyvai, nuo jų priklauso bendra gimstančio meno kūrinio kryptis, tik vėliau intelektas formuoja bei koreguoja atskiras detales.

Nuvertindamas racionalaus mąstymo ir abstrakčių sąvokų svarbą kūrybai, Schopenhaueris teigė, jog genialiu gali būti laikomas tik spontaniškas be jokių minčių meno kūrinys. Aukščiausioje kūrybinio proceso stadijoje sąvokos praranda reikšmę, nes „kompozitorius (*menininkas plačiausia prasme* – A. A.) atveria vidinę pasaulio esmę ir išreiškia giliausią išmintį vartodamas kalbą, nesuprantamą jo protui, panašiai kaip somnambulas, veikiamas magnetizmo, pasakoja apie dalykus, apie kuriuos bendraudamas neturi jokio supratimo“ (Schopenhauer, 1995, p. 368). Tokie kūriniai įkūnija laisvą genijaus kūrybinio įkvėpimo polėkį. Geriausiai Schopenhaueris laikė eskiziškus, iš principo neišsakytus kūrinius, atsiradusius kaip laisvos improvizacijos išraiška. Taigi meninės kūrybos koncepcijoje Schopenhaueris gvildeno ir svarbią *non finito*, arba meninio kūrinio neužbaigtumo, problemą. Čia jo idėjos artimai siejasi su Rytų Azijos ir šiuolaikinė meno filosofija.

Schopenhauerio meno filosofijoje ryškus blaškymasis tarp gnoseologijos ir psichologijos, tarp meninio ir mokslinio pasaulio pažinimo, tarp intuicijos ir intelekto, tarp metafizinio viršjuslinio idėjų pasaulio ir konkrečios juslinės idėjos. Filosofas mechaniškai atskiria meną nuo subjektyvaus asmeninio prado (kurį aiškino kaip „nesubstancionalų“) ir „tikrojo“ meno sričiai palieka tik metafizinės pasaulio esmės („objektyvių būties tikslų“) pažinimą. Jis ragina menininkus atsisakyti savo individualybės ir pavirsti bevaliais pažinimo subjektais. Sprendžiant meno ryšių su tikrove problemas, jam trūko nuoseklumo, nes čia pasireiškė vienas iš daugelio jo meno filosofijai būdingų prieštaravimų tarp meninės kontempliacijos teorijos ir asketiško kvietizmo (budizmo) idealo. Norėdamas būti nuoseklus, jis pasinaudojo filosofijoje neleistinu būdu – visiškai nemotyvuotai išvadavo kontempliaciją iš prieštaravimų.

Rašydamas apie žmogų, jis pabrėžė „tamsiąsias“ jo psichikos puses. Toks sąmonės nuvertinimas Schopenhauerio voliuntarizme yra principinis. Genijų vaizduodamas kaip „metafizinio pasaulio branduolį“, kuriame slypi visas mikrokosmosas, Schopenhaueris pataikavo menininkų ir prie jų prisišliejusių liumpenų ambicijoms. Toks požiūris skatino menininkus manyti, kad jiems visai nebūtina gilintis į tikrovę, nes, pasinėrę į „neišmatuojamas, kaip ir pats pasaulis“ savo sielos gelmes, jie pažins būties esmę.

Plėtodamas formalistines Kanto estetikos tendencijas, Schopenhaueris sumenkino turinio reikšmę mene. Jis atskyrė meninio kūrinio formą nuo materialaus pagrindo ir priartino prie abstrakčios idėjos. Taip atsirado mintis, kad „svarbiausia formos esmė suvokiama abstrakčiai ir intelektualiai“, kad būdingiausios genialaus kūrinio savybės yra „nesuinteresuotumas“ ir „formos grožis“. Ieškodamas meninės kūrybos ištakų dvasinėse anomalijose, fiziologiniuose instinktuose ir mistiniuose praregėjimuose, Schopenhaueris iškreipė tikrąją kūrybos esmę.

Pesimistinių motyvų prisodrintos *Frankfurto atsiskyrėlio* Schopenhauerio mintys atsiduria daugelio vėlesnių neklasikinės pakraipos filosofijos mokyklų ir koncepcijų ištakose.

Ryški asmenybė, pasižyminti aštria kultūros fenomenų pajauta bei minties raiškumu, darė didžiulį poveikį daugeliui iškilių mąstytojų, kurie savitai interpretavo šio neklasikinės filosofijos pradininko idėjas. Jo įtakos pėdsakus regime Eduardo von Hartmmano, siekusio apjungti Hegelio idėjas su Schopenhauerio, Nietzsche's, jo draugo garsaus indologo Paulio Deusseno veikaluose, amerikinio pragmatizmo pradininko Williama Jameso, intuityvizmo pradininko Bergsono, neohegeliečio Benedetto Croce's, analitinės filosofijos pradininko Ludwico Wittgensteino, psichoanalizės šalininkų Sigmundo Freudo ir Carlo Gustavo Jungo, egzistencialisto Karlo Jasperso, Frankfurto mokyklos šalininkų publikacijose.

Aistringas jo sekėjas, gyvenimo filosofijos (*Lebensphilosophie*) grindėjas Nietzsche iš Schopenhauerio perėmė svarbiausią kategoriją – valią, kuri jo estetinėje koncepcijoje virto aktyvia valia galiai. Bergsonas iš jo pasisavino mokymus apie intuityją, trukmę (*durée*), gyvenimo polėkį (*élan vitale*), taip pat polinkį į alogizmą, rafinuotą antiintelektualizmą, filosofinių problemų estetinį ir psichologizavimą. Psichoanalitinės krypties šalininkams buvo artimas Schopenhauerio dėmesys fiziologijai, nesąmoningiems žmogaus psichikos aspektams, požiūris į seksualinius instinktus, kaip svarbiausią kūrybos šaltinį, sublimacijos teorijos užuomazgomis.

Egzistencializmo estetikos šalininkai Schopenhauerio veikaluose rado egzistencialinio mąstymo užuomazgų. Šis filosofas jiems buvo artimas gyvenimo prasmės ieškojimais, teze apie neįveikiamą žmogaus būties krizę, tragiškumo išaukštinimu, pesimistiniais būties apmąstymais „mirties akivaizdoje“, filosofinės ir meninės problematikos suartinimu, išskirtiniu dėmesiu savo idėjų kalbinės išraiškos formai. Schopenhauerio estетinių idėjų įtakos pėdsakų aptinkama Jacobo Burckhardto, Hypolitte Taine'o ir Jean-Marie Guyau koncepcijose, Conrado Fiedlerio ir Aloiso Rieglio „meno imanentiškumo“ teorijose. Radikalia eurocentrizmo, šviečiamojo racionalizmo, *logos* kultūros kritika, orientacija į Rytų mąstymo principus, siekimu suartinti filosofiją su menu, polinkiu į asmeninių situatyvinių kategorijų pasaulio kūrimą Schopenhauerio idėjos akivaizdžiai paveikė komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos raidą, per gausius sekėjus padėjo įsigalėti šiandien vyraujančiai postmodernistinei estetikai.

Schopenhauerio estetika ir meno filosofija taip pat didelį poveikį turėjo antrosios XIX a. pusės–XX a. pradžios literatūrai bei vaizduojamajai dailei. Be vokiškai kalbančių šalių, ši filosofija rado platų atgarsį tarp Prancūzijos rašytojų ir menininkų. Filosofo populiarumą šioje šalyje galima paaiškinti stiliaus elegantiškumu, sugebėjimu aiškia ir prieinama forma gvildinti aktualius žmogaus būties ir kūrybos klausimus. Puikus žodžio meistras, mėgstantis moralizuoti, organiškai pritapo prie prancūzų egzistencialistinės pakraipos moralistų (B. Pascali, M. Montaigne'io, Maine'o de Birano). Kita vertus, Schopenhauerio estetizmas, minties raiškumas, kupinas intuityvizmo bei ironijos idėjų dėstymo būdas, vaizdingas ir pabrėžtinai intymus asmenišką filosofavimo stilius siejosi su darnia psichologine seka, kuri netgi prieštaraujančiausias jo idėjas dėstė išbaigtai ir nuosekliai.

Rašytojai avangardistai A. Gidėas, M. Proustas, H. Hesse, poetai T. S. Eliotas, E. O'Neil, R.-M. Rilke, J. L. Borgesas, dramaturgai A. Strindbergas, L. Pirandello, S. Becketas ir daugelis kitų rėmėsi novatoriškais šio pesimizmo ideologo mintimis. Tačiau ne mažesnis jo idėjų poveikis regimas ir dailininkų bei muzikų manifestuose, kūrybos teorinių principų pagrindimuose. Įvairių neoromantinių (A. Böcklinas, M. Klingeris, G. Moreau, E. Munchas, G. Klimtas, G. Mahleris) ir ypač modernistinės pakraipos kryptčių lyderiai (A. Schönbergas, A. Bergas, A. von Webernas, E. Heckelis, W. Kandinsky's, P. Klee, F. Marcas, K. Malevičius, E. Schiele, F. Kupka, A. Kubinas, G. de Chirico ir kiti), siekiantys teoriškai pagrįsti savo poetiką ir meninę praktiką, Schopenhauerio meno filosofijoje rado artimų idėjų. Modernizmas iš šio filosofo perėmė tragiškąją pasaulėžiūrą, voliuntarizmą, elitarizmą, instinktų ir pasąmonės aukštinimą, tikrovės reikšmės ignoravimą, siekimą atskleisti metafizinę pasaulio esmę, meninės formos sureikšminimą ir daugybę kitų idėjų bei nuostatų.

### Egzistencinės krizės atspindžiai S. Kierkegaardas estetinėje koncepcijoje

Danų mąstytojo Sørenio Kierkegaardas (1813–1855) „egzistencinės krizės“ koncepcija yra unikalus filosofijos idėjų istorijos reiškinys. Jai būdingi saviti, vėliau išplitę, egzistencinės pasaulėjautos motyvai, atspindintys apokaliptines neišvengiamas katastrofos nuotaikas, stiprėjančią žmogaus susvetimėjimą, jo bešaknę būtį, nusivylimą socialine pažanga ir klasikinėje Vakarų filosofijoje viešpatavusiais racionalistinės filosofijos principais. Šis, M. Unamuno žodžiais tariant, „Šiaurės Pascalis“ tęsė Schopenhauerio pradėtą Vakarų estetinės sąmonės perorientavimo procesą. Jis įtvirtino egzistencinio mąstymo tradiciją, kurioje daugelis klasikinės Vakarų estetikos mokymų, idėjų ir kategorijų įgavo naują neklasikinę interpretaciją.

Kierkegaardas, kaip ir jį neabejotinai paveikęs Schellingas, pagrindines idėjas iškėlė ankstyvuosiuose veikaluose, todėl pirmiausia remsimės jais. Kita vertus, plačiai pasitelksime vertingą daugelio jo kūrybos tyrinėtojų nepagrįstai ignoruojamą palikimo dalį – *Dienoraščius* ir kitą įvairialypį epistoliarinį palikimą, kuriame galima rasti daug atsakymų į jo knygoje glūdinčias mįsles arba paremti esmines Kierkegaardas estetiško palikimo interpretacijas. Intymiuose dienoraščiuose jis dažnai nejučiomis prasitaria apie svarbiausias egzistencines ir estetines jį kamavusias problemas, kurias rūpestingai slėpė nuo skaitytojų savo paskelbtose tekstuose.

Kartu su Schopenhaueriu Kierkegaardas tapo įtakingu naujos neklasikinės pakraipos mąstytoju, pasukusiu egzistencinės ir estetiškos problematikos sureikšminimo kryptimi. Kaip taikliai pastebėjo J. Hohlenbergas, daugelis slapčiausių Schopenhauerio minčių buvo savarankiškai suformuluotos ir įtvirtintos Kierkegaardas veikaluose (Hohlenberg, 1960, p. 300). Dienoraščiai liudija, kad su Schopenhauerio idėjomis danų filosofas susipažino tik

gyvenimo pabaigoje, kai svarbiausi jo veikalai buvo sukurti. Šio mąstytojo idėjos, sprendžiant pagal pagarbius žodžius dienoraštyje, Kierkegaardui padarė didžiulį įspūdį. 1854 m. jis rašė: „Buvau nustebęs, kai aptikau rašytoją (*Schopenhauerį* – A. A.), kurio idėjos, nors kai kuo skyrėsi, tačiau buvo artimos mano skelbiamoms“ (Kierkegaard, 1949, p. 572). Jį „labiausiai žavi Schopenhauerio kova su Hegeliu“ ir „aršūs išpuoliai prieš profesorių filosofą“ (*Ten pat*, p. 573). Schopenhauerį Kierkegaardas laikė „didžiai reikšmingu autoriumi“ – liudija dienoraščiuose užrašytos mintys, skirtos kritinei jo asmenybės ir filosofijos refleksijai.

Skirtingai nei Schopenhaueris, kuris artimai buvo susijęs su klasikine vokiečių filosofija, nuo kurios, nepaisant kritinio patoso, jis taip ir nesugebėjo atsiriboti, kadangi gyveno jos idėjų klestėjimo metu, vėliau polemiką su Schellingu ir Hegeliu pradėjęs Kierkegaardas jau turėjo didesnę istorinę perspektyvą. Kita vertus, jo kūrybinio pakilimo metu vokiečių klasikinės filosofijos korifėjų idėjos jau buvo praradusios pirmąją gyvybingumą. Ir galiausiai Kierkegaardas radikaliau nei Schopenhauris kritikavo klasikinius Vakarų racionalistinės estetikos ir meno filosofijos principus. Norėčiau priminti ir į kitą reikšmingą filosofijos idėjų istorijos faktą – Schopenhaueris buvo pripažintas tik paskutiniais savo gyvenimo metais, o Kierkegaardui to teko laukti ilgiau – iki pirmųjų XX a. dešimtmečių. Būtent tada Vakarų Europoje gilėjant klasikinių mąstymo principų krizei jo idėjos atgimė gyvenimo prasmės ieškančių mąstytojų aplinkoje. Tuomet daugelį šokiravęs ir visų pamirštas egzistencializmo estetikos ir meno filosofijos pirmtakas Kierkegaardas palaipsniui tapo vis labiau filosofu, menininku bei intelektualinio elito skaitomu autoriumi.

Siekiant suvokti pamatinius Kierkegaardo estetikos bei meno filosofijos principus, šio mąstytojo kūrybos fenomeną ir jo idėjų įtaigumo priežastis, nevertėtų pamiršti, kad tai buvo ne tik didis mąstytojas, bet ir poromantinės literatūros genijus. Jo veikaluose *savitai susipynė filosofinės mąstysenos gelmė, rafnuotas literatūrinis stilius, subtilaus psichologo nuojauta ir taikli estetinių ir meninių reiškinių analizė*. Psichologiniu požiūriu – tai vienas įžvalgiausių Vakarų mąstymo tradicijos atstovų, artimas savo egzistenciniais motyvais ir emocionalių tragišku pasaulio suvokimu Pascale'ui, Montaigne'ui, Schopenhaueriui, Dostojevskiui, Nietzschei, Bergsonui, Unamunui, Kafkai ir Proustui.

Kierkegaardui nepriimtinas Apšvietos ideologų optimizmas, tikėjimas viltinga žmogaus būtimi. Visa jo kūryba kupina melancholijos, neišvengiamos tragiškos lemties nuojautos. Jis nuolatos rašo apie nusivylimą, susvetimėjimą, mirties baimę, kuri persekioja pasmerktą kančiai žmogų jam priešiškame pasaulyje. Savąjį gyvenimą mąstytojas vaizdžiai palygina su „amžina naktimi“. 1837 m. dienoraštyje Kierkegaardas užrašo: „Man kartais atrodo, kad esu vergas, prikautas grandinėmis prie galeros, pasmerktos žūti“ (Kierkegaard, 1949, p. 558).

Tarp Vakarų filosofų surasime nedaug mąstytojų, kurių idėjos būtų taip glaudžiai susijusios su asmeninio gyvenimo faktais, paskatinusiais atsirasti svarbius egzistencinius mokymus ir estetines idėjas. Jo tekstuose vyraujantys tragiškumo egzistenciniai leitmoty-

vai dažnai yra nesuprantami be tiesioginių sąsajų su konkrečiais biografijos faktais. Išoriškai atrodantis skurdus įvykių Kierkegaardo gyvenimas (visą gyvenimą, išskyrus keturias keliones į Berlyną, jis užsisklendęs nugyveno savo bute Kopenhagoje) neturėtų klaidinti: tokios jautrios asmenybės, gyvenančios intensyvią dvasinę gyvenimą, biografijoje buvo įvykių, kurie paveikė jo pasaulėžiūrą, kūrybą ir estetinius požiūrius. Kierkegaardo knygose nuolatos kartojasi keli leitmotyvai. Tai – tėvo nuodėmės, griežtas protestantiškas auklėjimas vaikystėje, pažintis su mylimąja Regina Olsen, sužadėtuovės ir santykių nutraukimas, ryšys su Schellingu, maištas prieš Hegelio racionalistinės filosofijos principus, miesčioniškos filisterinės visuomenės vertybių neigimas, užsisklindimas savyje, pasišventimas kūrybai... Šie intelektualinės biografijos motyvai nuolatos išnyra jo tekstuose, skatina analizuoti amžinąsias žmogaus būties ir kūrybinės saviraiškos problemas, todėl nenuostabu, kad savitai atsispindėjo jo egzistencinės krizės filosofijoje.

Bręstančiam Kopenhagoje neeilinio talento mąstytojui Danija buvo perdėm maža šalis, todėl jis veržėsi į tuometinės Vakarų filosofijos centrą – Berlyno universitetą, kuriame ieškojo įkvėpimo ir bendraminčių. Tarp Berlyno universiteto filosofų tuomet viešpatavo į paskutinę dvasinės evoliucijos pakopą įžengęs Schellingas, kuris dėstė vėlyvosios mitologijos ir apreiškimo filosofijos principus. Iš Danijos į Berlyno universitetą atvykusį jaunuolį labiausiai domino antihegeliški ir egzistenciniai vėlyvojo Schellingo paskaitų motyvai. Išgirdęs paskaitoje grynojo egzistavimo (*das blosse Existieren*) sąvoką, jis pajunta sunkiai apibūdinamą naujos filosofinės saviraiškos atradimo jausmą. Praslinkus keletui savaičių po atvykimo į Berlyną, dienoraštyje Kierkegaardas rašo: „Aš nepaprastai laimingas, kad galėjau išklaudyti antrą Schellingo paskaitą. Kaip ilgai kankinausi ir kaip ilgai mano mintys blaškėsi manyje; kai tik jis, kalbėdamas apie filosofijos ir tikrovės ryšius, ištare „tikrovė“, džiaugsmingas minties polėkio vaisius suspurdėjo manyje tarsi Elžbietos iščiose. Nuo šios akimirkos prisiminiau beveik kiekvieną jo žodį“ (Kierkegaard, 1941, t. 1, p. 242).

Gaivališko kūrybinio proveržio skatinamas Kierkegaardas rašo disertaciją, apie Sokrato ironiją, o 1843 m. pradžioje paskelbia pirmąjį dviejų tomų programinį veikalą *Enten – Eller*



Soren Kierkegaard

(„Arba – arba“), kuri daugelis filosofijos istorikų pagrįstai vertina kaip jo *opus magnum* – naujos – egzistencinės krizės – filosofijos atsiradimą. Anksti subrendusį mąstytoją užplūsta galingas kūrybinių jėgų antplūdis; prasideda svaigaus atsivadavimo kūrybiniam polėkiui tarpsnis. Atsiribojęs nuo išorinio pasaulio, įnikęs į vertingas knygas, jis nenuilstamai rašo. 1843–1855 m. – produktyviausias mąstytojo kūrybinės evoliucijos tarpsnis: viena po kitos pasirodančių dešimtys įvairiais slapyvardžiais pasirašytų pamokomų kalbų, filosofinių, etinių, estetinių, religinių veikalų. Jis tarsi išskleidžia savo gyvenimą daugybės polemizuojančių tarpusavyje, įvairiais stiliais parašytų tekstų erdvėje. Kuriamoji tikrovė užvaldo ir tampa svarbesnė už realiąją. „Laimingas tik tuomet, kai kuriu. Tuomet užmirštu visas gyvenimo kančias ir nemalonumus, visiškai paskęstu mintyse. Tereikia padaryti nors kelių dienų pertrauką, ir sergu, dvasia prislėgta, galva sunkėja. Kuo paaiškinti tokį nenugalimą potraukį minties darbui?“ (Rohde, 1998, p. 350).

Viena po kitos įvairiais slapyvardžiais (Johannes Climacus, Anti-Climacus, Constantinus Constantinus, Johannes de Silentio, Victor Eremita, Vigilius Haufniensis, Nicolaus Notabene, Frater Taciturnus, Intere et Intere, Hilarius Knygrišys, Ponas A, Teisėjas Viljamas ir kitais) skelbiamos knygos sukuria ypatingą egzistencinės pakraipos filosofinių idėjų lauką, kuriame autorius tarsi išsiskaido skirtingais pavidalais. Aptariamoms Kierkegaardo knygos – tarsi įstabus marionečių teatras. Autorius, būdamas vienu metu neregimu režisieriumi, komentatoriumi, kritiku ir nusišalinusiu stebėtoju, tarsi iškyla virš savo kontroversiškų estetinių idėjų ir imasi varijuoti tas pačias, jį labiausiai dominančias egzistencines temas bei teatralizuotas situacijas. Šiuo aspektu žvelgiant, filosofo tekstai – tai nuolatinis dialogas su besiskaidančia savastimi, t. y. nesibaigiantis dialogas su savimi.

Realiam gyvenime neturėdamas savęs vertų oponentų, jausdamas besiplečiančią dvasinę erdvę (jis buvo ambicingas ir talentas jau buvo žinomas Danijoje) Kierkegaardas *kūrė virtualius savęs vertus oponentus. Tuo galima paaiškinti jo tekstų dialogiškumą, polifoniškumą, nuolatinę polemiką su anksčiau iškeltomis idėjomis.* Tai byloja apie jo tekstų dialogiškumą, nuolatinę polemiką su išsakytomis idėjomis. Čia susiduria įvairios gyvenimiškos pozicijos, simboliniai personažai, kurie – kaip ir polifoniškuose Dostojevskio romanuose – skaidosi, dvejinasi. Autoriaus Aš šiame kaukių maskarade tarsi išnyksta; rašytojas perauga į filosofą, subtilų estetą, teologą, literatūros kritiką ir atvirkščiai. Ribos tarp filosofinio mąstymo ir meninės raiškos formų nyksta, filosofija tarsi siekia pajungti sau grožinės literatūros teikiamas meninės išraiškos galimybes. Kierkegaardo veikaluose daug savianalizės protrūkių, apmąstymų apie žmogaus būties skaudulius. Tekstuose nuolatos keičiasi, sluoksniuojasi skirtingi laiko pjūviai: tiesioginis dabarties suvokimas susipina su ateities ir praeities gyvenimo faktais.

Klasikiniu tokios saviraiškos, pavyzdžiu laikyčiau paskirus fragmentus iš *Gyvenimo kelio etapy.* Šios 1845 m. paskelbtos knygos pasakotojo dienoraštyje praeitis narpliojasi su dabartimi. Minėtas fragmentas tarsi muzikos kūrinys skleidžiasi dviem registras – susilie-



dami vienas su kitu, sukuria polifoniškos melodijos įspūdį. Pasakotojas rašo: „Eilutės, rašytos rytais, liudija praeitį ir byloja apie praėjusius metus, o kurias rašau dabar– tai „nakties apmąstymai“, mano nūdienos dienoraštis“. Dėl to atsiranda Kierkegaardo mąstyme dviejų laiko struktūrų įtampa. Skaitant knygas pavergia jautrus psychologizmas, introspekcija, intensyvus vidinio gyvenimo pulsavimas. Šie tekstų bruožai tiesiogiai siejasi su subjektyvizmo tendencijų stiprėjimu poromantinėje egzistencinėje literatūroje.

Nekreipiant dėmesio į išpuolius prieš romantikų idėjas, Kierkegaardas, kaip ir Schopenhaueris bei Nietzsche, iš tikrųjų yra neatsiejamas nuo romantikų skleidžiamas estetikos ir meno programos bei idealų. Ankstyvojo Kierkegaardo pasaulėjautą neabejotinai veikė jaunojo Schellingo ir romantikų panestetizmas. Savo tragiška pasaulėjauta danų mąstytojas artimiausias Novaliui, F. Hölderlinui, R. Chateaubriand'ui, A. Vigny, kiti jam yra „perdėm romantiški“. Ankstyvieji Kierkegaardo veikalai, ypač *Arba–arba*, glaudžiai siejasi su romantinio individualizmo, dendizmo, ironiško požiūrio į pasaulį bei visuomenę plėtote. Kierkegaardo mąstymo stilių, subjektyvią dialektiką skatina romantikams būdingas nepasitenkinimas tikrove ir individualios sąmonės krizės suvokimas.

Iš romantikų veikalų Kierkegaardas jaunystėje perima žaismingo gyvenimo nuostatas, estetinės būties aukštinimą, ironišką estetizmą, požiūrį į asmenybę, kaip į aukščiausią vertybę, meno kultą, meilę paradoksui, siekimą reikšti savo idėjas prisidengiant įvairiomis kaukėmis, pseudonimais. Dėl to jo veikalams būdingas skirtingų požiūrių ir gyvenimiškų pozicijų nesutaikomumas, jų nuolatinė polemika. Danų mąstytojui taip pat artima romantikų neautentiško filisterių pasaulio kritika, elitarizmas (daugelio savo knygų įvaduose filosofas aiškina, kad „jo veikalai skirti ne visiems“), kritinis požiūris į socialines, žmogaus išsigelbėjimo koncepcijas ir grįžimas prie judėjų krikščioniškųjų koncepcijų, iškeliančių kokybinių pokyčių svarbą, siekiant rasti išeitį.

Kierkegaardui, kaip ir romantikams, svarbus svajų ir prisiminimų pasaulis. „Gyventi prisiminimais... Neįmanoma netgi įsivaizduoti nieko aukštesnio nei šis gyvenimas, – rašė jis, – jokia tikrovė negali taip patenkinti, užpildyti žmogų, kaip prisiminimai; prisiminimai yra tokia „tikrovė“, kokios niekada neturi pati tikrovė. Kai prisimenu kokius nors gyvenimiškus ryšius, jie jau tampa amžinybės savastimi, ir visi gyvenimiški santykiai praranda prasmę“ (Kierkegaard, 1908, p. 18). Tačiau, skirtingai nei daugumai romantikų (išimtimi galime laikyti linkusį į košmariškas fantasmagorijas Amadeus'ą Hoffmaną), šis pasaulis daug pesimistiškesnis ir baugesnis. Kierkegaardas prisipažįsta, kad jam nėra nieko baisinio nei prisiminimai. Dėl to savo gyvenimą aiškina kaip „amžinąją naktį“, o liūdesį – kaip savo „pilį“, kurioje galima pasislėpti nuo išorinio pasaulio baisių. Todėl jo egzistencinės krizės estetiką nenusižengiant tiesai galima traktuoti kaip romantizmą, apvilkta šiurkščiais raminamaisiais asketiškos protestantizmo ideologijos marškiniais.

Priešpriešindamas iracionalią asmenybės valią abstrakčiajam mąstymui, subjektyvius vidinius pokyčius – objektyviems veiksams, Kierkegaardas kuria savąją „egzistencinės krizės“ filosofiją. Egzistencinė Kierkegaardo filosofija – tai *asmenybės įsigilinimo į savo vidinį pasaulį ir laisvo vidinio apsisprendimo filosofija*. Tikrąją egzistencijos prasmę filosofas sieja su nuolatinio tobulėjimu, sugebėjimu rinktis gyvenimo nuostatas, plėtoti savo galimybes, kurios paprastai atsiskleidžia kraštutinėmis aplinkybėmis. Šios filosofijos esmė – *vidinio pasirinkimo* problema. „Šis reikalavimas (*vidinio pasirinkimo* – A. A.)– mano šūkis, mano pasaulėžiūros nervas, kurį įvardijau, nors ir nesukūriau jokios filosofinės sistemos, į kurią, tarp kitko, niekuomet nepretendavau“ (Kierkegaard, 1894, p. 290).

Racionalizmo ideologo Descartes'o posakiui *Cogito, ergo sum* (mąstau – vadinasi, egzistuoju), Kierkegaardas priešpriešina savąją tezę: „Aš esu čia ir mąstau todėl, kad egzistuoju čia“. Egzistenciją jis vadina pamatine kategorija, savo estetinės teorijos pagrindu. Pagrindinės jo apmąstymų temos – asmens egzistencija, likimas, būties ir kūrybos perspektyvos. Kadangi asmenybės tapsmas vyksta kiekvieną gyvenimo akimirką, sugebėjimas egzistuoti aiškinamas kaip didis menas.

Egzistencija čia aiškinama kaip pamatinė jo neklasikinės estetikos kategorija, filosofinių apmąstymų pradmuo. Pagrindiniu spekuliatyvosios mąstysenos, ypač Hegelio estetikos ir objektyviojo mąstymo apskritai, trūkumu Kierkegaardas įvardija jo objektyvumą ir inpersonalumą. Kierkegaardo egzistencinės krizės estetikos pagrindas – masės priešpriešinimas vieninteliui, unikaliam žmogui, kuris jam yra pirmapradė ir aukščiausia vertybė. Vienetinis žmogus ir jo egzistencija – tai tos pamatinės kategorijos, kurios Kierkegaardui lemia dabarties, istorijos, žmonijos būties ir kūrybos prasmę. Savo uždavinį jis sieja su padėjimu žmonėms suprasti vieneto svarbą. „Jei šios kategorijos reikšmės dar nesuprato, – pranašauja jis, – tai laikui einant supras. Epochoje, kai mūsųose pasklido žodis „sistema“ (čia Kierkegaardas tikriausiai turi omenyje Hegelį – A. A.) pažvelgiau į ją iš „vieneto“ požiūrio taško, na, ir kas? Nuo šiol apie sistemą – nei žodžio. Jei apskritai įgausiu kokią nors istorinę reikšmę, tai, be abejo, bus susiję tik su vieneto kategorija. Mano, kaip ir daugelio kitų, kūriniai galbūt užsimirš, tačiau, jei ši kategorija buvo taikli, jei teisingai mąščiau, jos įtvirtinimą laikydamas savo uždaviniu (visai nelinksmu ar kilniu), jei man buvo duota ją įtvirtinti, nors ir patyriau sunkių išbandymų ir sudėjau aukų, tuomet liksiu gyventi, o kartu su manimi – ir mano kūriniai“ (Rohde, 1998, p. 354).

Vadinasi, filosofinė sistema, kuri gali būti konstruojama tik remiantis abstrakčiais amžinybės principais, nepaiso svarbiausio – „konkrečios individualios egzistencijos“ patirties, kuriai (t. y. žmogaus gyvenimui) būdingas laikinumas. Kierkegaardo veikaluose akivaizdus priešiškus spekuliatyviojo mąstymo principams ir siekimas priartinti filosofiją prie aktualių žmogaus būties problemų. „Aš, – rašė jis, – nelaikau savęs filosofu, nesu

įgudęs, kaip kiti, manipuliuoti filosofinėmis kategorijomis, tačiau tikroji gyvenimo prasmė turi būti prieinama netgi paprasčiausio žmogaus supratimui“ (Kierkegaard, 1894, p. 290). Subtiliai kritikuodamas pamatinius racionalistinės Hegelio filosofijos principus jis tarsi sako: kas man iš tos kupinos kosminių ambicijų abstrakčios filosofijos, kuri bendriausiais žodžiais kalba apie viską pasaulyje, tačiau nieko negali man padėti šią konkrečią būties akimirką. Vadinasi, jis reikalauja naujos filosofijos ir kuria ją, nukreiptą spręsti svarbias žmogaus būties (Kierkegaardo terminijoje – egzistencijos) problemas.

Programiniame Kierkegaardo veikle *Arba – arba* bendriausiais bruožais atskleidžiama daugelis pamatinių jo egzistencinės krizės estetikos principų. Dvasiniame asmenybės tobulėjime išskiriamos tris tarpusavyje susijusios pakopos: *estetinė, etinė* ir *etinė religinė*. Vyraujanti estetinės pakopos kategorija yra *malonumas*, etinės – *pareiga*, o etinės religinės – *kančia*. Pirmąją, estetinę, žmogaus dvasinės evoliucijos pakopą Kierkegaardo veikaluose apibūdina estetinės būties simboliai Don Žuanas, Faustas ir Amžinasis Žydas. Kiekvienas jų yra tik tam tikra pereinamoji sudėtingo estetinio santykio su pasauliu fazė. Kierkegaardo mokymas apie estetinį žmogaus santykį su pasauliu, kaip ir polifoniškuose Dostojevskio idėjų romanuose, yra perteikiamas daugeliu polemizuojančių vaizdinių – simbolių, kurių „kiekvienas išskyla kaip ištisas pasaulis, pasižymintis savitu dvasingumu“ (Kierkegaard, 1949, p. 511).

Kierkegaardo požiūris į estetinę žmogaus būties pakopą yra paveiktas romantinių idėjų, kurios pateikiamos kaip vientisa gyvenimo pozicija ir pasaulio suvokimo būdas. Sunkiai aptinkama asmeninė mąstytojo nuostata dažniausiai sutampa su estetinė, kadangi ankstyvuosiuose jo kūriniuose viešpatauja romantinis estetinės būties kultas. Šiai gyvenimo pasaulėjautai būdingas nesubstancialumas, asmenybės atitrūkimas nuo realios tikrovės ir orientavimasis į idealų pasaulį. Kierkegaardo įkvėpėjai Chateaubriand'as ir Jenos romantikai estetinę būties formą sieja su menine kūryba, kadangi menas jiems yra aukščiausia absoliuti vertybė. Kierkegaardas pastebimai apriboja romantinio meno kulto sritį. Jo koncepcijoje estetiku tampa ne tik menininkas, tačiau ir kiti žmonės, kurių gyvenimo nuostatos nukreiptos į grožį, meną ir malonumus.

Vadinasi, estetinėje egzistencijos pakopoje žmogaus gyvenimo tikslas yra malonumas, aukščiausias siekis – romantinis grožio ir meno kultas, aukščiausias dvasios sugebėjimas – vaizduotės, fantazijos žaismas, pagrindinė gyvenimo nuostata – žaidimas ir ironiškas požiūris į pasaulį. Estetikas nieko, be malonumo, nevertina rimtai. Estetiko gyvenimą Kierkegaardas suartina su menu. Kūrybinis aktas, ypač meno kūrimas ir jo suvokimas, – estetiniu požiūriu tapatūs reiškiniai. Estetinė būtis neatsiejama nuo siekimo gyventi artistišškai, nepaisant etinių visuomenės normų, ir remtis savo egoistiniais norais, savo jėgomis ir galimybėmis.

Estetinės dvasinės žmogaus evoliucijos pakopos aptarimą Kierkegaardas pradeda nuo betarpiško estetiko simbolio – Don Žuano. Tai yra tokios asmenybės tipas, kuriame

estetinis pasaulio suvokimas reiškiasi sureikšmintu malonumu: jį siekia patirti visus malonumus – nuo šiurkštaus juslinio iki beveik intelektualaus. Muzika, teatras, dailė ir moterys – Don Žuano būties aplinka. Vadinasi, *šio tipo žmogus vadovaujasi malonumu ir jausminėmis erotinėmis aistromis*. „Priežastis, kodėl šis estetiko tipas negali paaiškinti estetinio gyvenimo prasmės, yra ta, kad jis gyvena akimirka, todėl ir jo kompetencija ribojama akimirkos“ (Kierkegaard, 1894, p. 250).

Juslingos ir lakios Don Žuano idėjos, Kierkegaardo nuomone, neįmanoma autentiškai perteikti statiškomis plastinių menų formomis, o tik laikiniems menams pavaldžiomis išraiškos priemonėmis. Absoliučiai adekvačia erotinės Don Žuano idėjos perteikimo forma jis įvardija muziką, tiksliau – garsiąją Mozarto operą, kurioje genialiai išreiškiama aistringa erotinio juslingumo dvasia. Tačiau kuo labiau estetiko tipo asmenybė skęsta jausminių malonumų stichijoje, tuo stipresnis nepasitenkinimas ir nusivylimas.

Estetiko tipas, įprasmintas Don Žuano simboliu, Kierkegaardo koncepcijoje yra traktuojamas tik kaip momentas nuosekloje estetinės sąmonės evoliucijoje į sudėtingesnę gyvenimo nuostatą. Skirtingai nei Don Žuanas, kuris pasirinko akimirkos gyvenimą, tačiau dar nesuvokė pasirinkimo prasmės ir pasekmių, kitas estetinės būties simbolis, Faustas, yra sudėtingesnė asmenybė. Tai Don Žuanas, jau pažinęs neviltį ir nusivylimą, nepasitenkinimą savimi, pajutęs tragišką sąmonės skilimą ir kartu pakilęs į aukštesnę estetinio santykio su tikrove pakopą. „Fausto juslingumas, – rašė Kierkegaardas, – yra netiesioginis, jį skatina nusivylimas“ (Kierkegaard, 1949, p. 604).

*Kai juslinio erotinio malonumo ieškojimas, kaip estetinės egzistencijos pagrindas, praranda „skaidrią“ donžuanišką prasmę, tada prasideda sudėtingesnė pasaulio refleksija, kurioje tiesioginis estetinis pasaulio suvokimas užleidžia vietą Fausto estetizmo antinomijoms*. Faustas simbolizuoja naują, aukštesnę estetinio pasaulio suvokimo lygmenį, t. y. krikščioniškojo demoniškojo estetizmo, kai asmenybė, valdoma kerinčios meilės galios, sąmoningai meta iššūkį visuomenės moralės normoms. Neigdamas moralės normas, faustiškojo tipo žmogus suranda jau ne juslinio (kaip Don Žuanas), o aukštesnio dvasinio pasitenkinimo šaltinį.

Fausto tipas – tai pirmiausia galinga intelektualinė energija ir valia. Jam būdingas bodėjimasis vidutinybėmis. Jį traukia visa, kas kilnu, dailu, harmoninga. Faustas gali pamilti tik gryną, nekaltą sielą, tobulą moters grožį, kuris jį atjaunina, užlieja nežemiška šviesa, suteikia palaimą. Tačiau pasiūlgtosios harmonijos jis taip ir nesuranda. Iš čia kyla faustiškosios estetinės būties tragizmas. Fausto būtį ir meilę grindžia nusivylimas ir tragiškas sąmonės skilimas. „Neseniai supratau, – rašė dienoraštyje Kierkegaardas, – kad visa, ką rašiau (*apie Faustą* – A. A.), – tai mano paties portretas. Kai tik susimąstau apie šią ligą, pradėdau suvokti, kad tapau jos auka“ (*Ten pat*, 474).

Amžinojo Žydo Ahasvero vaizdinys simbolizuoja krizinę estetišės būties fazę, kai bėgama nuo nepakeliamo nusivylimo gyvenimu ir leidžiamasi į amžinas keliones. Keisdamas išorinį kontekstą, Ahasvero tipo žmogus susikuria iliuzijas, kuriomis remdamasis, dar gali kovoti su būties beprasmiškumu, mirtina nusivylimo liga. Taigi Novalio mintis, kad „kiekviena reikšminga idėja turi daug vardų“, savitai įprasminama Kierkegaardo estetišės būties koncepcijoje. „Trys didžiosios idėjos, – rašė jis, – Don Žuanas, Faustas ir Amžinasis Žydas, simbolizuoja gyvenimą, kuriam svetimas tikėjimas. Tik tada, kai šios idėjos apima visą individo vidinį pasaulį, paliesdamos slapčiausias sritis, tada imame remtis morale ir religija“. Kierkegaardas taip pat pastebi: „Šių trijų idėjų koncepcija tiesiogiai susijusi su mano dogmatiškais požiūriais“ (*Ten pat*, p. 473).

Vadinasi, visos minėtosios estetišės būties fazės, kurias įprasmina Don Žuano, Fausto ir krizinis Ahasvero tipas, yra tragiškos, trumpalaikės, pasitenkinimo maža, reikia daugybės pastangų, nepriklausymas nuo tikrovės – iliuzinis. Todėl *estetinėje dvasinės evoliucijos pakopoje esančio žmogaus iššūkis tikrovei pasmerkia jį neišvengiamai pralaimėti. Be vidinės pilnatvės atsiranda nepasitenkinimas ir nusivylimas. Jei žmogus sąmoningai suvokia būties ribotumą ir būtinybę dvasiškai tobulėti, tuomet jis pasirenka aukštesnę būties formą*. Kierkegaardas nuolatos pabrėžia, kad netgi gamtos apdovanota asmenybė yra niekas, kol nesirenka. Tik pasirinkęs „arba–arba“, žmogus suvokia savo amžinąją prasmę, formuoja save ir kartu pakyla į aukštesnę, artimesnę Absoliutui pakopą. „Pagrindinis žmogaus būties tikslas, – pabrėžia Kierkegaardas, – tai ne praturtinti savo protą įvairiomis žiniomis, o ugdyti savo individualybę, savąjį Aš“ (Kierkegaard, 1894, p. 228). Kadangi estetinėje dvasinės evoliucijos pakopoje esantis žmogus pirmiausia ieško malonumų ir gyvena akimirkos jausmu, vadinasi, tai nėra visavertė asmenybė. Todėl ji privalo ieškoti aukštesnės būties.

Siekis įveikti tragišką sąmonės skilimą ir nusivylimą reikalauja atsisakyti romantinio estetinio svaigulio, rinktis save, sustabdyti vaizduotės žaismą, malonumų troškulį ir virsti moralia asmenybe. Tačiau ir antroji, etinė, pakopa, asmenybės vadovavimasis dorovės ir pareigos nuostatomis dar labai tolima tikrajai egzistencijai. Nuosekli asmenybės dvasinio tobulėjimo logika neišvengiamai, pasak Kierkegaardo, atveria tikėjimo svarbos ir etinės pakopos ribotumo suvokimą, jos įveikimą ir Absoliutų pasirinkimą, vedantį į aukščiausią, trečiąją, žmogaus dvasinės evoliucijos pakopą. „Absoliutus pasirinkimas, – 1839–1840 m. Kierkegaardas rašė dienoraštyje,– yra tik tuomet, kai jis yra pasirinkimas tavo gyvenimo kelio ir tiesos, esančios tau viskuo arba niekuo“ (Kierkegaard, 1949, p. 525).

Kaip aukščiausia aistra, tikėjimas Kierkegaardo filosofijoje paneigia racionalų protą ir įprastinės etikos principus, kadangi įtvirtina save per absurdą. Slėpiningoji tikėjimo patirtis ne nusakoma žodžiais, o tik išgyvenama. Šią idėją jis pagrindžia tragišku bibliinio herojaus „tikėjimo riterio“ Abraomo vaizdiniu. Vadinasi, *pakilusi į trečiąją, etinę religinę*

*pakopą, asmenybė suvokia savo būties baigtinumą, Dievo amžinumą ir savo kaltę. Šiame kelyje asmenybė pagaliau suvokia giluminę būties prasmę: svarbiausia tiesa – tikėjimas. Čia danų mąstytojas reiškiasi kaip nuoseklus religinės krikščioniškos pasaulėžiūros adeptas.*

Tačiau Kierkegardas kaip didis mąstytojas atsiskleidžia būtent tuomet, kai išsivaduoja iš religinės pasaulėjautos įtakos ir pasineria į filosofinių problemų aptarimą. Tikrąją didžią asmeninę filosofiją dėl jos subjektyvios kilmės, autentiškumo, glaudaus ryšio su žmogaus išgyvenimais Kierkegardas suartina su menu. Jis ilgai blaškėsi tarp meilės poezijai ir muzikai. Nepasiekiamos kitiems menams poezijos galios aukštinimą čia keičia himnai muzikai, kuri, kaip ir poezija, yra menų valdovė, jautriai išreiškianti vidinius asmenybės išgyvenimus ir iškelianti ją virš gyvenimiškos prozos. Muziką filosofas vadina krikščioniškuoju menu, tiksliausiai išreiškiančiu juslinį demoniškąjį asmenybės pradą.

Subjektyvusis mąstytojas, anot Kierkegaardo, nėra nei poetas, nei etikas, nei dialektikas, nors ir gali jais būti. Savo esme jis yra egzistuojantis individas, o poeto egzistencija yra neesminė jo kūrybos atžvilgiu, – tik egzistencija ir etika, pagal jo doktriną. Kita vertus, subjektyvusis mąstytojas taip pat ne mokslo žmogus, o menininkas, kadangi sugebėti prasmingai egzistuoti kiekvieną sudėtingą žmogaus gyvenimo akimirką yra didis menas.

Kierkegaardo pasaulėžiūrai stipriausią poveikį turėjo egzistenciniai Schellingo motyvai, romantikų (Schlegel, Novalis, Chateaubriand, Vigny), prancūzų moralistų (Montaigne, Pascale, Rousseau), vokiečių religinių mąstytojų (Hamann, Schleiermacher, Baader) idėjos. Jo estetikos ir meno filosofijos pagrindinės nuostatos artimiausios romantizmo ir neklasikinės meno filosofijos tradicijoms. Šis artimumas pirmiausia išryškėja elitinėse nuostatose, meno, menininko genijaus iškėlime. „Genijus, – rašė 1839 m. rugpjūčio 8 d. dienoraštyje Kierkegardas, – kaip perkūnija eina prieš vėją“ (Kierkegaard, t. 1, 1941, p. 175).

Kalbėdamas apie išskirtinį estetinio pasaulio suvokimo ir meno vaidmenį intelektualaus žmogaus gyvenime, mąstytojas pabrėžia meno atskleidžiamas amžinąsias vertybes ir kartu meno autonomiją. „Menas turi išreikšti amžinus vaizdinius. Tačiau tikrai amžini dalykai negali būti adekvačiai įprasminami, kadangi tuomet jie taps amžini“ (Kierkegaard, 1949, p. 686). Emocinės meninio pažinimo prigimties iškėlimas Kierkegaardo veikaluose svetimas sensualistinėms koncepcijoms ir artimesnis romantinėms ir intuityvioms teorijoms, juk menas siejamas ne su empiriniu, o su intuityviuoju psichologiniu pasaulio pažinimu.

Kierkegaardo estetikai būdingas ne tik dėmesys turiningiems, tačiau ir formaliems stilistiniams meno aspektams. Jo mąstymo būdai ir filologinei kultūrai poveikį turi melancholijos kupinas prancūzų moralistų ir romantikų niuansuotas ir pabrėžtinai subjektyvus rašymo stilius. Autentiška filosofinė kūryba Kierkegardui, kaip ir Schopenhaueriui, Nietzschei, neatsiejama nuo puikaus literatūrinio stiliaus. „Rašytojo veikla, – prisipažįsta jis, – ugdo mano mąstyseną ir išprusimą“ (Kierkegaard, 1949, p. 48). Iš tikrųjų šio mąsty-

tojo tekstams būdingas stebėtinai poetiškumas, kalbinės raiškos laisvumas, atsiribojimas nuo racionalistinę estetiką kaustančių schemų. Jis sąmoningai atsiriboja nuo teiginių visuotinumą, neretai išsako savo mintis trečiojo asmens lūpomis. Jo poezijos, muzikos, literatūros kūrinių vertinimai stebina pastebėjimų taiklumu, gelme ir originaliomis interpretacijomis. 1849 m. Kierkegaardas dienoraštyje rašo: „Tai, kad esu poetas, liudija, jog nemėginu identifikuotis su idealu“ (Kierkegaard, 1949, p. 682). Praslinkus keletui metų jis konstatuoja: „Aš tapau kažkuo daugiau nei poetu“ (*ten pat*, p. 683).

Kalbant apie Kierkegaardo estetikos savitumą, būtina paminėti išskirtinę tragiškumo kategorijos svarbą, kuri, kaip ir kitų neklasikinės estetikos šalininkų veikaluose, tiesiogiai susijusi su romantinės pasaulėžiūros krize. Danų mąstytojo santykis su romantikų koncepcijomis yra sudėtingesnis, nei tai pateikiama daugelyje šiai problematikai skirtų studijų. Jam dvasiškai artimas ne tik romantikų panestetizmas, elitarizmas, žaidimas prieštaravimais, ironiškas požiūris į pasaulį, tačiau ir tragiškajam romantizmo sparnui (Chateaubriandas, Novalis, Hölderlinas) būdingi vidinės asmenybės disharmonijos, sąmonės krizės, pasaulėžiūros tragizmo, egzistencinės gyvenimo prasmės ieškojimo leitmotyvai.

Ilgainiui šis tragiškas romantinės pasaulėžiūros aspektas įsiviešpatauja Kierkegaardo veikaluose ir iškelia tragiškumo kategorijos svarbą jo estetinių kategorijų pasaulyje. Nors nerūpestingomis romantinio herojaus kaukėmis besidangstantis filosofas mėgina bėgti nuo vis aštriau suvokiamo jį supančio filisterinio pasaulio svetimumo, absurdiškumo, tačiau būtent stiprėjantis pasaulėžiūros tragizmas jį logiškai pastūmėja link egzistencinių Schellingo filosofijos motyvų sureikšminimo ir jų pavertimo pagrindinių savo apmąstymų apie gyvenimą, kūrybą ir meną išeities tašku.

Tragiškumo kategorija įvairiais aspektais išnyra daugelyje mąstytojo veikalų. Tiesa, jos interpretacijoje romantinių estetinį turinį neretai išstumia religinei sąmonei būdingas krikščioniškasis etinis ir religinis. Specialioje esė „Tragiško antikinio motyvo atspindys šiuolaikinėje tragedijoje“ Kierkegaardas, tęsdamas Schillerio ir romantikų tradicijas, pradeda savo apmąstymus antikinės ir šiuolaikinės tragedijos specifinių bruožų išryškinimu. Jis pagrindinį dėmesį atkreipia į kaltės problemą, tragiškąjį motyvą ir žmogaus vietos šiuolaikiniame pasaulyje atspindėjimą. Charakteringiausiai šiuolaikinės tragedijos bruožais čia skelbiamas stiprėjantis subjektyvizmas, melancholija, susvetimėjimas, nusivylimas, augantis etinės kaltės jausmas, tragiškas vientisos estetinės sąmonės skilimas.

Su Kierkegaardo veikaluose plėtojama tragiškumo teorija tiesiogiai siejasi ir individualistine meninės kūrybos koncepcija, kadangi menininko būtyje ir kūryboje, jo įsitikinimu, ryškiausiai atsiskleidžia būties tragizmas, jautriausių asmenybės dvasios poslinkių ir išgyvenimų gama. Priešingai objektyvistinei Hegelio meno filosofijos koncepcijai, Kierkegaardas yra subjektyvistinės romantinės meninės kūrybos teorijos šalininkas. Jis

orientuojasi į Novalio meno filosofiją, kurioje vyrauja poetinio meno universalumas, jo sugebėjimas vientisai atspindėti gyvenimo apraiškų įvairovę. Autentiška meninė kūryba, natūrali menininko dvasios polėkių sklaida, Novalio nuomone, įmanoma tik tada, kai jis pasineria į savo vidinio pasaulio, jautriausių išgyvenimų gelmes. Šiose meninės kūrybos ištakose ir gimsta įstabiausi meno kūriniai.

Kierkegaardas perima daugelį Novalio meno filosofijos idėjų, bendrąją jo meninės kūrybos sampratą, kai ką joje pakeisdamas. Pirmiausia jo plėtojamoje koncepcijoje pastebimai išauga tragiškumo ir egzistencinių motyvų vaidmuo. Kita vertus, jis nuosekliau nei Novalis apsiriboja racionalaus proto ir sisteminio mąstymo principų reikšmę. Iš čia plaukia jo įsitikinimas, kad nors menininkas kurdamas gali susieti, rikiuoti tam tikrus vaizdinius, herojus, jų poelgius, tačiau tai jis daro visiškai nesąmoningai, remdamasis išimtinai savo intuicija. Toks požiūris tiesiogiai susijęs su jo plėtojama intuityvios egzistencinės autentiško kūrėjo pozicijos priešprieša objektyvizuotam racionaliam mąstymui. Iš čia kyla ir kitas neklasikinei meno filosofijai būdingas požiūris į meninės kūrybos procesą kaip į visiškai iracionalų, nepaaiškinamą aktą, kurio nei struktūra, nei eiga nežinoma. Todėl genijaus kūrybą Kierkegaardas traktuoja kaip iracionalų aktą ar kraštutinę demonizmo formą, pasireiškiančią naujų idėjų ir meninių vaizdinių atradimu.

Vadinasi, meninė kūryba Kierkegaardo meno filosofijoje yra aiškinama Jenos ir prancūzų romantikų idėjų poveikyje kaip jokiais racionaliais motyvais nepaaiškinama mus supančio pasaulio ir egzistencinė savęs pažinimo forma. Tikrasis menas gimsta ne iš šalies veikiant dievams ar mūzoms, o iš menininko vidaus, jo dvasios polėkių gelmių, vidinės disharmonijos jausmo, savo širdį draskančio būties tragizmo suvokimo. Todėl ir menininkas čia *traktuojamas kaip nelaimingas žmogus, kurio širdyje – gili kančia, tačiau „kai jis klykia, jo klyksmas skamba tarsi įstabi muzika“*. Tokio gilaus tragiškumo jausmo kupino meninės kūrybos proceso metu ir gimsta nauja autentiška iš tragiškos kūrėjo sąmonės išplaukianti estetinė tikrovė – spalvingas grožio ir meno kūrinių pasaulis, kurio prasmė – suvokėjo žavėjimasis juo.

Subjektyvūs menininko išgyvenimai, drastiškas jo kenčiančios sielos klyksmas meno kūrinuose, Kierkegaardo nuomone, pasireiškia netiesiogiai. Čia danų mąstytojo požiūris skiriasi nuo Novalio ir kitų romantikų, kadangi, jo įsitikinimu, subjektyvūs išgyvenimai meno kūrinuose yra taip objektyvuojami, kad juose nelieka jokių kūrėjo asmeninių motyvų pėdsakų. Meninė kūryba ir paties meno kūrinio gimimas čia yra neatsiejamas nuo subjektyvių emocijų, išgyvenimų transformacijos į tam tikras formalias struktūras.

Analizuodamas Mozarto operos „Don Žuanas“ muziką, Kierkegaardas iškelia klausimą: kas lemia klasikinio meno kūrinio dievišką tobulumą ir estetinę vertę? Ir atsako, kad *pagrindinis jo skiriamasis bruožas yra absoliuti turinio ir formos harmonija. Klasikiniame*



*kūrinyje ji pasiekia tokią tobulybės pakopą, kad vargu ar vėlesnių analitinių amžių meno suvokėjai pajėgs išskirti šiuos du organiškai susiliejusius elementus.*

Siekiant išryškinti Kierkegaardro estetiškos teorijos ir meno filosofijos savitumą, taip pat tikslinga pažvelgti į jo veikaluose išplėtotą originalią estetiškos ironijos koncepciją. Subjektyvaus mąstytojo dėmesys ironijai nėra atsitiktinis, kadangi ironijos jausmas, jo įsitikinimu, padeda suvokti estetiškos būties esmę, atsiskleisti asmenybės artistiškumui, sugebėjimui dvasiškai tobulėti. Kita vertus, ironija čia suvokiama kaip subtilus asmenybės intelektualinės galios pasireiškimas. Neatsitiktinai Kierkegaardro filosofinis kelias prasideda disertacija „Apie ironijos sąvoką kreipiantis į Sokratą“. Vėliau ironijos problema įvairiais aspektais išskyla daugelyje jo veikalų ir tiesiogiai siejasi su jo estetiškos teorijos plėtote.

Kierkegaardui dvasiškai artimiausia yra Sokrato ironija, kuri žavi kritiniu požiūriu į pasaulį, siekimu pakeisti vyraujančių vertybių sistemą. Filosofas apibūdina Sokrato ironiją kaip „subjektyvumo paskatą“, „absoliutų tikrovės neigimą“. Apnuogindamas savitą romantinės ironijos nihilizmą, nesugebėjimą išsivaduoti iš sureikšminto asmeninio vidinio pasaulio tuštumos, Kierkegaardas ne tik atsiriboja nuo narcisizmo kupinų Friedricho Schlegelio, Tiecko koncepcijų, tačiau ir iškelia kitokios, substancialesnės egzistencinės ironijos estetinę vertę.

Ironijos stichija lyginant su humoro čia aiškinama kaip žaismingesnio, lengvesnio turinio, kadangi joje subtiliai susipina pajuoka ir rimtumas. Minėtoje disertacijoje Kierkegaardas įvairiapusiškai gvildendamas ironijos fenomeną, atskleidžia antikinės, ypač Sokrato, romantinės (Schlehelis, Tieckas, Fr. Solgeris), Fichte's, Hegelio ironijos koncepcijų savitumą ir remdamasis jomis išsako savo požiūrį į šią svarbią estetinę kategoriją, artimą estetinėms modifikacijoms. Kierkegaardui dvasiškai artimiausia yra Sokrato ironijos koncepcija, nukreipta į tiesos paieškas. Jos tikslas padėti žmonėms tapti laisvesniais. Įsitikinęs jį supančio pasaulio neteisingumu, Sokratas nukreipia savo naikinančios kritikos strėles į Atėnų valdžios vyrus, šios graikų valstybės gyvenimo pamatus ir neišvengiamai susilaukia tragiškos lemties. Ignoruodamas nepriimtina dabartį ir nežinantis ateities, nuteistas mirties bausme Sokratas žvelgia į savo ironiją rimtai. Nenorėdamas pasiduoti kompromisams ir išduoti idealų, jis sąmoningai pasirenka nuodų taурę. „Ironija šioje asmenybėje, – rašo Kierkegaardas, – nėra instrumentas, pavaldus idėjai; ironija yra jo pasaulio regėjimo išeities taškas: jam nelieka nieko daugiau. Jei jis remtųsi idėja, niekuomet jo griauianti veikla neišsautų tokių radikalių pokyčių“ (Kierkegaard, 1975, 194). Sokrato žuvmas Kierkegaardro interpretacijoje yra logiškas tuometinio graikų polio Atėnų tikrovės paneigimo padarinys. Filosofo mirties faktas tarsi patvirtino jo gyvenimiškosios pozicijos autentiškumą, kurioje ironija yra tragiškas lemties obalsis.

Danų mąstytojas demaskuoja romantikų ironijos polinkį į narcisizmą, ezoterinį žaismą prieštaravimais, siekimą iškilti virš tikrovės ir sukurti išsivadavimo iš jos iliuzijų.

Jis jautriai „iš vidaus“ atskleidžia savimi patenkintos romantinės ironijos bešakniškumą, jos paskendimą „vaizduotės žaisme“, nesugebėjimą atskirti jos egzistencinių tikslų nuo žaidybinių ir meninių kūrybinių. Paties Kierkegaardo plėtojama ironijos koncepcija artima sokratiškajai ir priešinga romantinei. Ji nėra begalinis tikrovės neigimas, kadangi atskleidžia tikrovėje naujas egzistencijos galimybių erdves. Kūryba ir egzistencija čia nesusilieja, greičiau išryškėja jų skirtingumas.

Tikrai žmogiškas gyvenimas ir laisvės pojūtis, anot Kierkegaardo, neįmanomas be ironijos. Iš čia jo siekimas maksimaliai išplėsti estetinio ironiško santykio su tikrove ribas. Ironijos vaidmuo iš tikrųjų šio egzistencinės krizės aktualumą apnuoginančio mąstytojo pasaulėžiūroje ir kūryboje didžiai reikšmingas. Daugeliui jo veikalų būdinga subtili autoironija, savęs parodijavimas, nuolatinė iškeltų idėjų polemika. Prisidengdamas įvairiais pseudonimais, įvesdamas „daugiabalsius“, atskirtus skirtingų laikotarpių pasakojimus, Kierkegaardas tarsi siekia nusitolinti nuo knygose skelbiamų idėjų ir likti anonimišku marionečių teatro režisieriumi.

Atsiribodamas nuo romantinės ironijos savitiksliškumo, Kierkegaardas autentišką ironiją sieja su vidiniu asmenybės apsisprendimu, savo vietos pasaulyje ieškojimu, suvereniteto įteisinimu. Jam labai artimas Sokrato sąžiningumas, gyvenimo ir filosofijos vientisumas, tiesos ieškojimas, naujų asmenybės aspektų atskleidimas. „Pirmiausia, – teigia Kierkegaardas, – ironija turi universalią istorinę vertę; kita vertus, manoji ironijos koncepcija iškelia Sokrato asmenybės reikšmingumą, kadangi ji įgauna vertę ir tampa tuo, kuo yra tik dėka šios herojiškos asmenybės“ (Kierkegaard, 1975, t. 2, p. 191).

Kierkegaardo ironikas, kaip ir Sokratas, ieškodamas asmeninės tiesos, pirmiausia siekia išryškinti savo unikalumą, kurti save, tobulėti, atskleisti netikėtas savybes. Ironiškas požiūris į pasaulį ir save padeda apsisvalyti nuo neesminių, išorinių dalykų ir, koreguodamas gyvenimą, atveria kelią į laisvę ir į save. Taigi *ironija Kierkegaardui nėra mokslas, kadangi jis remiasi protu, ir ne menas, kadangi šis per daug atitrūksta nuo tikrovės, o gelminis žmogaus egzistencinės patirties pasireiškimas, padedantis formuoti jo būties perspektyvas.*

Vadinasi, Kierkegaardas greta Schopenhauerio, Nietzsche's tapo vienu įtakingiausiu Vakarų estetiškos tradicijos reformatorių, sukilusių prieš racionalizuotus klasikinės metafizinės estetikos principus. Danų mąstytojas savo egzistencinės krizės koncepcijoje paneigė klasikiniame Vakarų estetikoje viešpatavusias totalumo, visuotinumą nuostatas, griežtą vertybių hierarchiją, absoliučios tiesos siekimo postulatą, aukštino unikalios asmeninės patirties ir atviro poetinio mąstymo stiliaus aktualumą. Jo estetikos pagrindinis tikslas ne išorinio žmogų supančio pasaulio pažinimas, o atsikūrimas į jautriausių žmogaus vidinių išgyvenimų ir jo kūrybinės raiškos pasaulį. Šia prasme neklasikinę Kierkegaardo estetiką galime traktuoti kaip vieną radikaliausių posūkių Vakarų estetiškos minties istorijoje, kur

aukščiausia vertybė – individualios egzistencinės patirties ir kūrybos akto unikalumas. Tai sąlygoja išskirtinį dėmesį autentiškai komunikacijai, situacinėms ir kontekstualioms kategorijoms: egzistencijai, gyvenimui, kūrybai, menui, vidiniam pasirinkimui ir pan. Mąstymas nukreipiamas į subjektyvią tikrovę, į sąmonės tekamumo apmąstymą, nepakartojamą; tai iš esmės kitoks, netradicinis, subjektyvumo bei subjekto interpretavimas, priminimas tos primirštos chrestomatinės tiesos, kad turtingas estetinių vertybių ir meno pasaulis kuriamas ir funkcionuoja subjektui. Vadinasi, pagrindiniai klasikinės estetikos klausimai perkeliama į subjektyviosios ontologijos plotmę.

Kierkegaardo estetinės idėjos, nors dažnai netiesiogiai, suformavo daugelį XX a. koncepcijų. Jo teigta neįveikiama sąmonės krizė, pasaulėvokos tragizmas, siūlymas ieškoti kūrybinio įkvėpimo ne išoriniame, o vidiniame asmens pasaulyje veikė K. Jaspersą, M. Heideggerį, G. Marcelį, R. M. Rilke, F. Kafką, T. Manną, J. Ortega y Gassetą, L. Šestovą, K. Barthes'ą, A. Malraux, J.-P. Sartre'ą, A. Camus, J. Wahlį ir daugelį kitų XX a. kultūros korifėjų. Rilke netgi išmoko danų kalbą, kad galėtų skaityti Kierkegaardo tekstus originalo kalba, Kafka buvo sukrėstas, kai perskaitė „Arba–arba“: jam rodė, kad jis su autorium – dvasiniai dvyniai.

## E. Nietzsche ir reliatyvistinės meno filosofijos metmenys

Pastarųjų šimtmečių Vakarų mąstymo tradicijos intelektualiniame peizaže vokiečių mąstytojas Friedrichas Nietzsche (1844–1900) yra neabejotinai viena reikšmingiausių ir kontroversiškiausių figūrų, jo tekstai sudaro estetikos ir meno filosofijos istorijos aukso fondą. Nietzsche's žodžių ir minties žavesys slypi jų universalioje prigimtyje, „atvirumė“ gyviems žmogų supančio pasaulio išpūdžiams, klasikinės Vakarų filosofijos dogmatiskų mąstymo schemų atsisakyme. Pagrindines žmogaus gyvenimo problemas jis paverčia autentišku mąstymu.

Pasaulinėje estetikos ir meno filosofijos istorijoje surasime nedaug tekstų, kurie įtaigia kalba, giliamintiškumu ir magiška įtaigos jėga taip veiktų skaitytoją. Jo mįslingi, kupini sumanių įžvalgų, drąsių kūrybingos minties polėkių, hiperbolių ir paradoksų raštai jau daugiau nei šimtmetis audrina vėlesnių kartų protus. Tai rodo neįtikėtina jo idėjų receptijos įvairovė. Gausus ir įvairialypis Nietzsche's kūrybinis palikimas savitai atsiskleidžia per kiekvieną dramatišką istorijos posūkį ir sušvinta naujomis spalvomis.

Nietzsche – paskutinis XIX a. europinio lygio vokiečių mąstytojas – tapo naujos, neklasikinės filosofijos ir „atviro“ mąstymo simboliu, atspindinčiu esminius pastarojo šimtmečio Vakarų filosofinės sąmonės pokyčius. Pranašiški šio genijaus žodžiai, jog „kai kurie žmonės gimsta tik po mirties“, pirmiausia taikytini būtent jam, nes niekas iš didžiųjų XIX a. pabaigos mąstytojų taip nepaveikė postmoderniosios mąstysenos, kaip šis klasikinės



Friedrich Nietzsche

filosofijos mitologemų naikintojas. Filosofo mąstysena išsiskyrė poetiškumu, kritiniu požiūriu į tradicines kultūros vertybes, dramatiška aktualių žmogaus gyvenimo ir kūrybos problemų formuluote bei netradiciniu jų sprendimu. Tekstai patrauklūs, universalūs, turi sprogstamosios galios, „atvirumą“ pasauliui, sugebėjimo išsivaduoti nuo dirbtinių mąstymų varžančių apribojimų. „Nietzsche, – rašė Foucault, – pagausino filosofinių polėkių skaičių. Jis domėjosi viskuo – literatūra, istorija, politika ir pan. Jis ieškojo filosofijos visur. Kas iš to, kad kai kuriose srityse jis liko XIX a. žmogumi, tačiau apskritai jis pralenkė mūsų epochą“ (Foucault, 1994, t. 1, p. 552). Jo mįslinguose raštuose poetiniai, eseistiniai ir, glaudžiai susiję su asmeniniais išgyvenimais, egzistenciniai motyvai slepia radikalių filosofinių idėjų turinį.

Nietzsche išgyveno kelis ypatingo kūrybinio pakilimo tarpsnius. Lemtingasis prasidėjo 1888 m. rugsėjį Turine, kai vienu metu spaudai rengė penkias knygas. Tai buvo intensyvus, sekinantis dvasines jėgas kūrybos periodas, jis galutinai pakirto jo sveikatą. Liga progresavo, kol 1889 m. sausio mėnesį Turine vos 45 metus sulaukusiam filosofui po psichologinės depresijos išryškėjo sąmonės užtemimo požymiai. Netrukus po bendro kūno paralyžiaus jo draugas Overbeckas pervežė Nietzsche'ę į Bazelį (šio miesto psichiatrijos ligoninės gydytojų diagnozė – *paralysis progressia*), o vėliau į Jenos psichiatrinę kliniką, kur jis buvo globojamas motinos ir sesers. Laikinais atsigavęs jis grįžo į Naumburgą, o vėliau ištikus psichikos krizei buvo nugabentas į Veimarą, kur padedamas sesers, nesąmoningos būsenos nugyveno iki 1900 m. rudens. Išsipildė eilinė jo „Wagnerio byloje“ išsakyta pranašystė: „Kartais tam, kad taptum nemirtingu, reikia sumokėti gyvenimo kainą“.

Turint omenyje trumpą sąmoningą jo gyvenimą ir kamavusias negalias, Nietzsche buvo labai produktyvus mąstytojas – kūrė įvairaus žanro ir stiliaus tekstų. „Kiekviena knyga, – autoriaus prisipažinimu, – buvo užkariavimas, susirėmimas – *tempo lento* (ilgą laiką. – A. A.) – iki pat galo dramatiška proza, pagaliau katastrofa ir netikėta atgaila“ (Nietzsche, 1995b, p. 23–24). Nietzsche's kūrybinę evoliuciją galima suskirstyti į tris susijusius etapus. Pirmasis, romantinis, apima 1872–1876 metus. Tai laikotarpis, kai jis žavėjosi Schopenhauerio, Wagnerio ir Jenos romantikų idėjomis. Svarbiausi to meto veikalai – *Die Geburt der Tragödie aus Geist der Musik* („Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios“, 1872) ir *Unzeitgemässen Betrachtungen*.

*tungen* („Apmąstymai ne laiku“, 1873–1876). Pirmojoje herojiškai pesimistiškai pateikiama nauja Antikos kultūros traktuotė, o antrojoje kritiškai vertinama to meto vokiečių kultūra.

Antrajam laikotarpiui (1876–1882) būdinga didėjanti Rytų kultūros ir švietimo epochos bei klasikinio idealizmo įtaka, kuri jungiasi su pozityvizmo tendencijomis, domėjimusi vadinamaisiais „pozityviaisiais“ mokslais– gamtos, fiziologija, matematika, ekonomika. Svarbiausi šio meto veikalai – *Menschliches, Allzumenschliches* („Žmogiška, pernelyg žmogiška“, 1876), *Morgenröte* („Ryto aušra“, 1881), *Die fröhliche Wissenschaft* („Linksmasis mokslas“, 1882). Pirmoji knyga, autoriaus prisipažinimu, buvo išgyvenamos dvasinės krizės paminklas, kurį rašydamas jis „išsivadavo nuo viso, kas nebūdinga jo prigimčiai“. Šio periodo veikaluose Nietzsche atsiskleidžia kaip įvairių epochų meninės kultūros žinovas.

Alegorišku poetiniu filosofiniu kūriniumi *Also sprach Zarathustra* („Štai taip Zarathustra kalbėjo“, (1883–1885) Nietzsche įžengė į paskutinį, trečiąjį (1883–1889), dvasinės evoliucijos tarpsnį, kuris sietinas su galutiniu akademinės karjeros atsisakymu, gyvenimo būdo pasikeitimu. Ši simbolinį kūrinį, kurį pats autorius laikė kūrybos viršūne, sunku logiškai paaiškinti. „Nietzsche’s „Zarathustra“, – rašė E. Finkas, – yra egzistencijos filosofija, skelbianti idėjas, kurios atmeta tradicines koncepcijas“ (Fink, 1968, p. 151). Šis intymiausias ir poetiškausias filosofo kūrinys išsiskiria stilistine branda. Tai – svaiginančio įkvėpimo vaisius. Jis sukurtas per trumpą laiką. Pirmąją dalį parašė per dešimt dienų, kitas dvi irgi labai greitai, tik ketvirtąją – ilgai su pertraukomis. Čia poetine forma pateikta daugelis Nietzsche’s vėlyvosios filosofijos idėjų, kurios tarsi reikalavo išsamesnio teorinio filosofinio aptarimo proza. Kituose svarbiausiuose to meto kūrinuose – *Jenseits von Gut und Böse* („Anapus gėrio ir blogio“, 1886), *Zur Genealogie der Moral* („Apie moralės genealogiją“, 1887), *Götzen-Dämmerung* („Stabų saulėlydis“, 1895), *Ecce Homo* (1895) ir neužbaigtame *Wille zur Macht* („Valia galiai“) stiprėjant poetinio simbolizmo ir mitologijos įtakai, galutinai susiformuoja antžmogio ir „valios galiai“ teorijos. Veikiant šioms teorijoms, susiklostė ir brandžioji Nietzsche’s filosofijos koncepcija.

Būdamas tiesioginis Schopenhauerio sekėjas, Nietzsche plėtojo pagrindinius voliuntaristinės estetikos principus. Tačiau pasyvus Schopenhauerio koncepcijos pobūdis jau neatitiko naujos kultūrinės Vokietijos padėties po 1870 metų. Todėl ją keičia reliatyvistinė Nietzsche’s estetika, atspindinti to meto kultūros, estetinės minties, meno raidos prieštarumą, iracionalių jėgų visuomenėje stiprėjimą, žmogaus būties ir asmenybės kūrybinės saviraiškos problemų aktualėjimą. Jo mąstysena išsiskiria rafinuotu intelektualumu, poetiškumu, kritiniu požiūriu į tradicines vertybes, dramatiška aktualių žmogaus gyvenimo ir kūrybos problemų formuluote bei netradiciniu sprendimu.

Nietzsche nesistengė kurti vientisos teorinės sistemos. Svarbiausias jo tikslas – sujungti į vieną naują meniškai interpretuojamą „gyvenimo filosofiją“, glaudžiai susijusią su

individualios būties problemomis. Puikiu stiliumi parašytose knygoje Nietzsche gvildeno Vakarų kultūros istorijoje prarastą žmogaus mąstymo ir būties vientisumo idėją, teoriškai grindė kūrybišką asmenybės prigimtį, aiškino įvairių kultūros ir meno sričių įtaką dvasiniams žmogaus poreikiams.

Nepaisant aršių išpuolių prieš sistemingas teorines Vakarų metafizikos konstrukcijas ir išorinio mąstysenos nesistemingumo, fragmentiškumo, pernelyg laisvai vartojamų terminų, Nietzsche's koncepcijos negalima laikyti atsitiktinių aforizmų ir pakrikų idėjų visuma. Jis yra linkęs į gan vientisą voliuntaristinį mokymą, kuriame aktualios žmogaus būties ir kūrybos problemos pinasi su meniniais vaizdiniais. Mus supantis pasaulis aiškinamas kaip nuolat kintantis chaotiškas būties srautas, kuriam svetimas organizuojantis tikslas. Būtis – tai nuolatos kintantys valios impulsai, kuriems būdinga energija, aktyvumas, instinktyvus gyvenimo teigimas ir kova už būvį. Šie valios impulsai protu nesuvokiami; jie yra skirtingos iracionalios ir viską apimančios valios raiškos formos. Taigi substancine pasaulio esme Nietzsche paskelbė sinkretišką valios sąvoką, kurią laikė svarbiausia kūrybine būties ir meninės kultūros jėga.

Perėmęs iracionalias ankstesnės romantinės ir voliuntaristinės filosofijos nuostatas, metafizinę ir biologinę Schopenhauerio valios interpretaciją, Nietzsche suteikė jai naują aktyvią „valios gyventi“ prasmę. Subtilus Nietzsche's filosofijos interpretatorius Deleuze'as knygoje *Nietzsche et la philosophie* („Nietzsche ir filosofija“, 1962) aiškiai atskiria *Wille zur Macht* („valią galiai“) nuo *Wille der Macht* („valios valdyti“, arba „valingojo noro viešpatauti“), kuriai svarbiausi antžmogui būdingi viešpatavimo instinktai. Deleuze'as pabrėžia kūrybinę Nietzsche'ės valios galiai koncepcijos kilmę, altruizmą, atvirumą pasauliui, atsiri-bojimą nuo merkantilių egoistinių tikslų. Todėl „valios galiai“ teorijos savitumą pirmiausia lemia siekis kurti ir dalytis, o ne imti neigiant.

Valią galiai Nietzsche traktuoja kaip aukščiausią gėrį ir jėgą, padedančią veiksmingai kovoti su destruktiviomis amžiaus tendencijomis. Jo filosofijoje, kaip ir daoizme, išskiriami du besivaržantys pradai: dionisiškasis ir apoloniškasis. Pirmasis įkūnija aklą iracionalią gairališką valią, kuri atspindi amžiną ratą besisukančių betikslį judėjimą. Ši valia simbolizuoja už bet kokio pažinimo ribų esančią metafiziką. Į šį betikslį pasaulį tragizmą įneša apoloniškąjį pradą įkūnijantis žmogaus intelektas. Žmogus čia – „intelektuali valia“, t. y. prislopinta ir suvaržyta intelekto galia valiai, kuri reiškiasi viešpatavimo instinktu apsprendžiančiu visus būties aspektus. Vietoj tradicinės būties, kaip viso egzistuojančio pagrindo sampratos, Nietzsche, apibūdindamas kitą pamatinę gyvenimo sąvoką, pabrėžia joje vyraujančius Rytų koncepcijoms būdingus pesimistinius, kančios, amžino tapsmo, atsinaujinimo ir metamorfozių aspektus.

Sąvoka gyvenimas Nietzsche's filosofijoje yra nevienareikšmė. Ji apibūdinama kaip „sunki našta“, „vien kančia didžiulė“, „savęs deginimas“, nuolatinis atsiri-bojimas nuo to, kas pasiduoda pasyvumui, kam laikas mirti. Gyvenimas Nietzsche's filosofijoje – tai spontaniška,

besikeičianti, patirianti įvairius virsmus, žodžiais neapsakoma substancija, visa ko pradžios taškas, vienintelis ir galutinis žmogaus siekių, giluminių valios impulsų tikslas. Jis – amžinas srautas, kuriam svetima logika, tikslas, nes gyvenimo formų įvairovę nulemia atsitiktinių impulsų ir kombinacijų žaismas. Šių kovojančių valios impulsų veikiami gyvenimo sklaidos procesai iš esmės yra iracionalūs, nepažįstami ir nepaklūsta racionaliai interpretacijai.

Stiprėjantis žmogaus būties nesvarumo ir egzistencinės krizės jausmas skatina veržlų Nietzsche's protestą prieš išorinio pasaulio absurdiškumą ir užsisklendimą vidinių ontologinių problemų pasaulyje. Jis taip pat sukyla prieš pasaulį pateisinančias panlogistines vokiečių klasikinės filosofijos konstrukcijas, jos abstraktų stebimąjį racionalizmą, šaltai konstatuojantį esamą padėtį. Todėl jis metė iššūkį pamatiniams viešpatavusios racionalistinės filosofijos principams ir jos traktavimą įvardijo kaip istoriškai neatitinkantį tikrovės reiškinių.

Turėdamas įgimtą mistifikatoriaus talentą, Nietzsche mėgo šokiruoti filisterio sąmonę dygia ironija, pabrėžtinu vertinimų paradoksalmu, hiperbolėmis, aršiais išpuoliais prieš nusistovėjusias kultūros, meno, moralės normas, visuotinį pripažinimą įgavusius autoritetus ir idealus. Jis šaipėsi iš savo pernelyg patiklių skaitytojų, teikdamas jiems dviprasmes išvadas, miglotas ir nerealias idėjas, kurių pats niekada rimtai nevertino. Kaip ne kartą yra pats prisipažinęs, rimčiausiems reiškiniams mėgo „prisegti juokdario uodegą“. Šis ironiškas aristokratiškumas, romantinis ezoterinis žaidimas prieštaravimais sudarė vieną svarbiausių Nietzsche's mąstysenos bruožų. „Skaityti Nietzsche'ę, – aiškino subtilus jo kūrybos žinovas T. Mannas, – yra savotiškas menas, kur visiškai neleistinas tiesmukumas, grubumas, kur, atvirksčiai, būtinas nepaprastas proto lankstumas, ironijos jausmas, įsigilinimas. Kas suvokia Nietzsche'ę tiesmukai, priima tai, ką jis sako „kaip galutinę tiesą“, kas tuo patiki – tam geriau jo neskaityti“ (Mann, 1986, p. 192). Neretai jis netgi užsidėdavo, vėliau jam tapusią lemtingą bepročio kaukę, kuri slėpė kitokį požiūrį į pasaulį ir žinojimą.

Kalbėdamas apie autentiško mąstymo tikslus, jis kelia filosofams būtinybę atsiriboti nuo knyginės patirties ir remtis tiesioginiu asmeniniu patyrimu. Autentišką mąstymą jis sieja su kančia, kurią traktuoja kaip „greičiausią būdą pažinti tiesą“, vidiniais išgyvenimais, išpažintimi ir spontaniškais kūrybinės dvasios polėkais. „Pamažu man išaiškėjo, – prisipažįsta jis, – kas iki šiol buvo kiekviena didžioji filosofija, – tai jos kūrėjo išpažintis, savotiški memuarai, parašyti be valios pastangų ir nejučia“ (Nietzsche, 1991, p. 332).

Jo kritika krypta į klasikinei vokiečių filosofijai būdingą miglotą metafizinį mąstymo stilių, kurio logika kupina prieštaravimų. Įkvėptas Schopenhauerio maišto prieš klasišką vokiečių filosofijoje viešpatavusios metafizinės filosofijos mokslinio žargonu standartus, Nietzsche drąsiai keičia kalbines vokiškos racionalistinės metafizikos terminų klišes, sintaksės schemas, siekdamas suteikti tekstams didesnę išraiškumą. Nietzsche's idealas buvo prancūzų filosofinės kalbos elegantiškumas ir įtaigumas.

Nietzsche, kaip teisingai yra pažymėjęs B. Russelas, nors ir profesorius, buvo veikiau „literatūrinės nei akademinės prigimties filosofas“ (Russel, 1979, p. 729). Aukščiausiu pagyrimu filosofui šis klasikinės filologijos studijų išpuoselėtas genijus laikė lyginimą su menininku. Tuo paaiškinamas nuolatinis jo siekimas suteikti savo filosofijai poetinį arba meninį pavidalą. Jis prisipažįsta, *kad labiau vertina menininkų požiūrį negu visų ankstesnių filosofų mintis; menininkai neišklydo iš to plataus kelio, kuriuo žengia gyvenimas, jie mylėjo visa, kas priklauso šiam pasauliui, – brangino savo pojūčius*. Todėl filosofas turi būti geras rašytojas ir visą laiką lavinti savo stilių. Stiliaus tobulinimą suvokdamas ir kaip mąstymo kultūros kėlimą, jis daug dėmesio skyrė meninei savo kūrinių formai. Nietzsche's veikaluose ilgainiui įsitvirtinusi sujungtų bendros temos aforistinė idėjų dėstymo forma buvo nulemta ne tiek impulsyvaus mąstytojo charakterio ar susižavėjimo prancūzų eseistika, bet jo negalvimų. Kovodamas su progresuojančia trumparegyste ir kentėdamas dėl nuolatinį migrenos priepuolių, jis ilgai negalėjo dirbti prie rašomojo stalo. Ši nuolatinė kova su proto aptemimu vertė jį ugdyti valią ir pasirinkti tokią glaustą minčių dėstymo formą, kuri, nepaisant atskirų dalių savarankiškumo, išsaugotų minties vientisumą.

Glausta idėjų dėstymo forma ir sklandi kalba derinasi su impresionistiniu stiliumi, perimtu iš naujausios prancūzų literatūros. Čia *filosofija susipina su įstabiais filosofinės lyrikos ir intelektualinės eseistikos elementais. Minčiai išryškinti meistriškai naudojami improvizacijos elementai, neužbaigtumas, simboliai, netikėti sugretinimai ir žodžių žaismas*. „Mano stilius – šokis, žaismas įvairiausių simetrijų, peršokimų ir šių simetrijų pašėpimas“ (Nietzsche in seinen Briefen, 1932, p. 333) Šokio metafora kalbant apie mąstytojo stilių iš tikrųjų turi didžiulę prasmę, kadangi šokis yra menas, kuriam būdingas ypatingas lankstumas, įtaigumas, plastiškumas, elegancija. Grakštūs ir išdailinti aforizmai brandžiuose Nietzsche's kūriniuose virsta tikrais meno kūriniais. Iš tiesų vienas svarbiausių specifinių jo stiliaus bruožų yra intymumas ir ekspresyvumas, kuris lemia jo tekstų įtaigumą, orientaciją į skaitytojo sąmonės gelmes.

Gilinantį į ankstyvuosius filosofo tekstus aiškėja, kad didžiausią poveikį jo meno filosofijai turėjo Schopenhauerio ir romantikų panestetizmas. Iš neklasikinės filosofijos pradininko Nietzsche pirmiausia perėmė pasaulėžiūros tragizmą, valios metafiziką ir bendrą iracionalią mąstysenos orientaciją. Romantinės simbolikos kupino Schopenhauerio poveikis Nietzsche's sąmonėje jungėsi su prancūzų ir vokiečių romantikų skelbiamomis idėjomis. Tai liudija užrašų knygutėse ir juodraščiuose likę užrašai iš Jenos romantikų veikalų. Šiais išrašais jis naudojo rašydamas ankstyvuosius kūrinius – „Tragedijos gimimas“ ir „Nesavalaikiai apmąstymai“. Nors juose daug dirbtinio tragiško pesimizmo, bet aiškiai jaučiamas romantiškai egzaltuoto jaunuolio tikėjimas kosmine meno galia. Nietzsche



prisipažįsta, kad tuo gyvenimo laikotarpiu, kai žmogų jaudina visai kitos aistros, jis buvo „pamilęs meną ir būties įvairovėje nematė nieko reikšmingesnio už jį“.

Romantikai filosofui artimi kritiniu požiūriu į to meto kultūrą, ikikapitalistinių formacijų kultūros ir meno idealizavimu, estetizmu, intuityvizmu, proto nuvainikavimu, meile ironijai ir paradoksui. Iš Jenos romantikų ideologo Schlegelio veikalų jis perėmė genijaus-antžmogio, „valios viešpatauti“ ir naujos „gyvenimo filosofijos“ mokymų elementus.

Vadinasi, Schopenhauerio ir romantikų idėjų paveiktas, Nietzsche suvokia meną kaip absoliučių vertybių simbolį, aukščiausią tiesą, gyvenimo prasmę. Tobuliausia gyvenimo forma jis laikė meninę būtį, arba meninį gyvenimą. Jame, tvirtina Nietzsche, susiduriame su skaidriausia ir galingiausia iš visų mums pažįstamų valios viešpatauti instinkto raiškos formų. Adekvatus būties esmės pažinimas įmanomas tik iš tų apmąstymų apie meną, kuriuos teikia meno filosofija. *Kalbant apie Nietzsche's meno filosofiją, būtina pažymėti, kad jos objektą, struktūrą ir pagrindinius tikslus jis traktavo veikiamas romantikų, Schelingo ir Schopenhauerio, todėl estetiką sutapatino su meno filosofija, nes estetiškumas jam pirmiausia asocijavosi su menu. Tuo paaiškinamas jo išskirtinis dėmesys svarbiausioms meno būties, funkcionavimo visuomenėje, genijaus, menininko kūrybinio potencialo, meninės kūrybos proceso problemoms.*

Taigi galime teigti, kad būtent Schopenhauerio, Jenos romantikų ir Wagnerio idėjų elementai sudarė Nietzsche's ankstyvosios „meno metafizikos“ (paties filosofo apibūdinimas) esmę. Savo pirmojo veikalo „Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios“ svarbiausią tikslą jis suformulavo taip: „Pažvelgti į mokslą iš menininko, o į meną – iš gyvenimo pozicijų“. Aiškindamas senovės graikų tragediją, Nietzsche susieja du didžiuosius mitologinius visokios meninės veiklos principus su graikų dievų Apolono ir Dioniso vardais, kurie, jo nuomone, simbolizuoja visą su meninių iliuzijų pagalba kuriamą įvairovę. Apibūdindamas apoloniškojo ir dionisiškojo prado sąveiką, Nietzsche teigė, kad vienoje pusėje – sapnams būdingų vaizdinių pasaulis, kurio tobulumas nepriklauso nuo atskiro žmogaus intelekto ir meninio išsilavinimo, o kitoje – svaigulio sritis, kur taip pat nekreipiamas dėmesys į atskirą žmogų, veikiau netgi siekiama panaikinti individualumą, išgelbėti ir išlaisvinti jį mistiniame vientisumo suvokime. Šis prieštaravimas tarp intelektualizmo (pasiekusio savo apogėjų hegeliškajame proto kulte) ir voliuntarizmo (šopenhaueriškojo iracionalumo išaukštinimo), Nietzsche's nuomone, glūdi kiekvienos autentiškos kultūros ir meno esmėje.

Apoloniškąjį pasaulio regėjimą Nietzsche prilygino „sapnui“, „svajonei“ (*Traum*). Jo esmė – erdvinis pasaulio suvokimas. Tobuliausiais šio „išorinio“, iliuzinio grožio simboliais laikomi didingi antikinių dievų ir didvyrių vaizdiniai. Dionisiškas pasaulio suvokimas atskleidžia „tikrąją“, tragiškąją, grožio esmę. Jis neatsiejamas nuo kūrybinio „svaigulio“ (*Rausch*), kuriame nesąmoningai gimsta „tikrasis“ menas. Vadinasi, ankstyvasis Nietzsche's mokymas apie dvisluoksnę kultūrinių ir meninių fenomenų esmę jungia „tikrąjį“,

tragišką– dionisiškąjį meną, kurią valdo nežabotos iracionalios instancijos, ir „netikrąjį“– apoloniškąjį, kuriam būdinga rimtis, aiškumas, racionalumas, harmonija. Čia apoloniškasis pradas vertinamas tik kaip viena universalesnio, kupino muzikos ir mitologijos dvasios, dionisiško meno pasireiškimo formų.

Kalbėti apie meną ir aukščiausias jo formas Nietzsche’i, reiškia kalbėti apie muziką. Jis, kaip ir Schopenhaueris, muziką laikė „visų menų motina“, ne tik aukščiausia meno viršūne, bet ir ypatinga metafizine substancija, kuri gali prasiskverbti į būties gelmes. Šį susižavėjimą muzika Nietzsche paveldėjo iš tėvo, kuris aistringai ją mylėjo ir mėgdavo vakarais, likęs bažnyčioje, improvizuoti vargonais. Jaunystėje gavęs gerą muzikinį išsilavinimą, Nietzsche ne tik gyvai domėjosi muzikiniu gyvenimu, buvo puikiai susipažinęs su klasikine muzika, bet ir pats ją kūrė. Vėliau muzikos prioritetui jo sąmonėje galutinai įsitvirtinti padėjo Jenos romantikų ir Schopenhauerio veikalai. Laiškuose draugams Nietzsche prisipažįsta, jog sunkiomis gyvenimo akimirkomis tik muzika teikdavo jam paguodą ir padėdavo išreikšti save. Kita vertus, tiesioginis sąlytis su muzika įkvėpdavo filosofinei ir poetinei kūrybai. Jis buvo įsitikinęs, kad muzikalumas yra vienas iš svarbiausių kūrybingos asmenybės komponentų. Iš čia išplaukia tezė: „Kuo žmogus muzikalesnis, tuo jis didesnis filosofas.“

„Muzikalumo“ kategorija įgauna išskirtinį vaidmenį Nietzsche’s kultūros bei meno filosofijoje, ji yra pagrindinis vertės bei autentiškumo sinonimas. Kultūros, besiremiančios „muzikos dvasia“, idealu jaunasis Nietzsche laikė senovės graikų kultūrą, o jos antipodu „nemuzikinę“ savo epochos dekadentinę kultūrą (jos smukimo priežastis siejo su dionisiškos tragiškos muzikos dvasios praradimu). Senovės graikų kultūros ir meno esmė, jo nuomone, išsakyta antikinėje tragedijoje, gimusioje iš muzikos dvasios. Ši kultūra jam didinga ir kilni tik tada, kai esti tragiška. Vėliau filosofas išplėtojo šią tezę ir skelbė, kad kiekvienos „tikros“ kūrybos išskirtinis požymis yra jos tragiškumas. Ši pantragiška kūrybos interpretacija tapo itin populiaru Nietzsche’s sekėjų veikaluose. XX a. modernistinės pakraipos menininkai ir meno teoretikai meno vertę ir autentiškumą jau tiesiogiai siejo su kūrėjo „pasaulėžiūros tragiškumu“.

„Tragiškumas“ iš tikrųjų yra viena iš tų fundamentalių ankstyvosios Nietzsche’s meno filosofijos kategorijų, kurią pasitelkęs jis plėtojo Schopenhauerio idėjas, pritardamas savo mokytojui, kad tragizmas gimsta iš suvokimo, jog gyvenimas ir mirtis sudaro vientisą žmogaus būties ciklą. Šis reiškinių esmės ir būties beprasmiškumo pažinimas neretai paralyžiuoja žmogaus veiksmus, sukelia nevilgtį dėl supratimo, kad jis nieko negali pakeisti. Tikėjimas žmogaus protu, mokslo galia, Nietzsche’s nuomone, įmanomas tik tol, kol žmogus lieka regimybės ribose.

Vienintelė išeitis tragiškame mene, kuris teikia grožio iliuziją ir padeda žmogui įveikti būties beprasmiškumo jausmą, grąžinti jam valią aktyviai veikti. Kitaip negu Schopen-

haueris, Nietzsche nesitenkina pasyviu žmogaus būties tragiškumo konstatavimu. Jis siūlo ir išeitį. „Šio didžiausio pavojaus valiai akivaizdoje,– patetiškai skelbia Nietzsche,– lyg stebukladaris iškyla gaivinančiu grožiu žavintis menas, kuris vienintelis gali šias nevilgtį keliančias mintis apie egzistencijos siaubingumą ir beprasmiškumą transformuoti į vaizdinius, su kuriais dar galima gyventi“ (Nietzsche, 1912, t. 1, p. 69). Taip ankstyvojoje Nietzsche's meno filosofijoje menas virsta „išganinga iliuzija“, padedančia pabėgti nuo žmogaus būties absurdiškumo.

Teigdamas, kad menas siekia iliuzijos, kuri yra vertingesnė už tiesą, kartu Nietzsche meną priešpriešina mokslui. Tačiau tai nereiškia, kad tiesa paklūsta menui. Priešingai, teigia filosofas, jis sukurtas tam, kad mes nepražūtume nuo tiesos. Kadangi nenugalimas pažinimo siekimas, pasak Nietzsche's, neišvengiamai veda į tuštumą, bjaurumo stichiją, todėl jis kviečia amžininkus išmokti tenkintis meniniu požiūriu į pasaulį. Vadinasi, menas, orientuodamasis į iliuziją, pasuka sąmoningo melo keliu, o štai mokslui būdingas nesąmoningas melas. Tačiau tas melas arba žaidimas iliuzijomis Nietzsche'į yra didesnė tiesa, negu ją gali pasiekti mokslas. Kadangi mąstančiam žmogui neįmanoma gyventi tiesos siekimu, nes pastaroji „paralyžiuoja“ jo veiksmus, mąstytojas žengia ir kitą žingsnį– skelbia, kad „valia tiesai“ yra išsigimimo simptomas. Tokia atvirai iracionali filosofo apmąstymų logika diskreditavo racionalistinę pasaulėžiūrą ir iškėlė meną virš mokslo ir gyvenimo.

Antruoju Nietzsche's dvasinės raidos laikotarpiu išryškėjo naujas požiūris į daugelį svarbiausių meno filosofijos problemų. Kitaip nei ankstyvuose romantizmo ideologijos įkvėptuose veikaluose, kuriuose jis meną ir grožį iškėlė į dangiškas sferas ir tuo remdamasis skelbė jų savitiksliškumo idėją, dabar Nietzsche's požiūriai realistiškesni. Šioje naujoje Nietzsche's mąstysenos orientacijoje svarbus vaidmuo tenka naujiems klasikinės meninės kultūros idealams. Įveikdamas metafizinį Schopenhauerio pesimizmą ir savo „vagneriškąjį kompleksą“, jis vis labiau domisi humanistinėmis vokiečių meno filosofijos tradicijomis, klasikine muzika, realistine literatūra (Stendhalis, G. Kelleris, kiek vėliau Dostojevskis) ir Rytų kultūra, menu, filosofinėmis estetinėmis idėjomis. Rytietiškų idėjų poveikis Nietzsche's mąstysenoje susilieja su Goethe's universalizmu. Šis poetas mąstytojas jam tapo didingiausios vokiečių kultūros epochos ir aukščiausio apoloniškojo prado simboliu. Epochoje, kuri neigė realumo apraiškas gyvenime, vienintelis Goethe jam buvo nuoseklus realistas. Mąstytojas, kamuojamas prieštarų minčių, jautė nenumaldomą potraukį blaiviam getiškajam realizmui, siekė jo kūrybai būdingos olimpinės rimties vientisumo.

Burckhardto idėjų veikiama Nietzsche's meno filosofijoje galima pastebėti stiprėjančias kultūrologines tendencijas. Svarbiausiomis meno funkcijomis filosofas skelbia kultūrinę, mitinę ir ontologinę. Meną jis tyrinėja kartu su kultūra, o jo lygį suvokia kaip pagrindinį kultūros klestėjimą ar jos nuosmukį. Kita vertus, kaip ir ankstyvuosiuose veikaluose, kultūros ir meno

gyvybingumas čia siejamas su mitologija, suteikiančia kultūriniais reiškiniais „gyvybingą gamtinę jėgą“. Pabrėždamas universalų sinkretišką mito pobūdį, Nietzsche traktuoja jį kaip „išaukštintą alegoriją“, „kondensuotą pasaulėvaizdį“, kaip visuotinumą ir pirmapradės tiesos pasireiškimą. Dvasingos kultūros atgimimo viltis mąstytojas sieja su naujos mitologijos ir atitinkamos meninės kalbos sukūrimu. Mitologijoje jis regi neišsenkamą jėgą, kuri maitindama vaizduotę stimuliuoja gyvenimą ir kūrybą, taip apsaugo žmogų nuo betikslinio blaškymosi.

Greta kultūrologinių idėjų, brandus Nietzsche patiria vis stiprėjančią Rytų įtaką. Pirmieji Nietzsche's susidomėjimo Rytais požymiai išryškėjo dar mokantis Pfortos mokykloje, kur kartu su vaikystės draugu P. Deussenu, būsimu garsiu indologu, studijavo indų epus Mahabharatą ir Ramayaną. Vėliau stipri Schopenhauerio, romantikų ir, galiausiai, Goethe's įtaka pastūmėjo Nietzsche'ę išsamiau domėtis Rytų tautų kultūros laimėjimais. Studijų metais jo artimu bičiuliu buvo sanskritologas E. Windischas, kuris Nietzsche'ę, Leipzigo universiteto studentą, ragino studijuoti sanskritą. 1886 m. birželio 6 d. laiške Rohde'ei jis susižavėjęs rašė apie „nuostabią Windischą, jo išskirtinę asmenybę, gyvybingą mūsų gyvenimo Leipzige praeities prisiminimą“ (Nietzsche, 1986, p. 568). Būtent Windischas pastangomis įvyko Nietzsche's pažintis su R. Wagneriu kompozitoriaus uošvio indologo H. Brockhauso namuose. Lankydamasis Miunchene, barono Seidlitzo rūmuose, jis susibičiuliavo su jo žmona, aistringai kolekcionavusia Rytų Azijos dailės dirbinius. Ir galiausiai jaunystės bičiulio Deusseno knyga *Das System der Vedanta* („Vedantos sistema“, 1883) buvo paskutinis mokslinis veikalas, kurį filosofas kruopščiai studijavo. Filosofo mylimoji Lou Salomé liudija apie neabejotiną vedantos filosofijos įtaką vėlyvajam Nietzsche'ei (Andreas-Salomé, 1911, 242).

Nietzsche, domėjęsis lyginamaisiais Rytų ir Vakarų kultūrų tyrinėjimais, 1888 m. sausio 3 d. laiške Deussenui itin aukštai vertina lyginamąsias Rytų ir Vakarų kultūrų studijas teigdamas, kad jos „skatina išsivaduoti nuo išankstinių nuostatų“. Savo metą filosofas vadino *Zeitalter der Vergleichung* („palyginimų amžiumi“). Lygindamas europiečių ir indų civilizacijas, jis priėjo prie išvados, jog iki dvasinės Rytų kultūros Europai dar toli. Filosofas itin vertino Rytų šalių gyventojams būdingą atsiribojimą nuo neesminių dalykų ir išorinio gyvenimo šurmulio. „Azijiečiai, matyt, tuo ir skiriasi nuo europiečių, kad jie geba pasinerti į ramybės būseną ilgiau ir labiau negu mūsų žemyno žmonės“ (Nietzsche, 1995, p. 85). Jį žavėjo Rytų kultūroms būdingas žmogaus ir gamtos vientisumo teigimas, jo veikaluose nuolatos skamba svajos apie grįžimą į gamtos prieglobstį.

Lygindamas Rytų ir Vakarų tautų mentaliteto ypatumus, Nietzsche teigė, kad vakariečiai fantazijos galimybes apriboja labiau nei rytiečiai. Europietis kūrėjas pasaulį suvokia nuosekliau ir blaiviau, nes atsitraukia nuo tiesioginio gamtos suvokimo ir į kūrybos procesą žvelgia lyg iš šalies, o rytietis jį pajunta ir išgyvena tarsi iš vidaus. Nietzsche'ę su Rytų mąstytojais suartina asketizmo, savitvardo idealai, nuolat tylinčio ir siekiančio suvokti būties pilnatvę bežadis

žmogaus tylėjimas. Iš čia kyla vienatvės, introspekcijos svarbos iškėlimas bei jos poetizavimas. Gyvenimo vienatvės privalumą jis regi tada, kai nekalbama perdėm garsiai, nerašoma perdėm garsiai, nes bijoma tuščio atgarsio. O kita vertus, ir visi garsai vienatvėje skamba kitaip.

Nietzsche, kaip ir Rytų Azijos mąstytojai mintis mėgo reikšti netiesiogiai, plačiai pasitelkdamas neišsakymo, estetinės užuominos galimybes. Todėl glaustos alegorijos ir vaizdingos poetinės metaforos tokios svarbios. Filosofas vengia nuoseklaus minties plėtojimo ir skaido ją į susietus bendros temos fragmentus – tezes. Dvasinis Nietzsche's filosofijos artumas daoizmo ir čan koncepcijoms išryškėja, kai jis peikia liguistą, išsigimstantį ankstesnės kultūrinės tradicijos intelektualizmą, griauinantį mąstymo ir būties vientisumą. Tai nulėmė analogišką „natūralumo“ kultą, siekimą išlaisvinti instinktus. Nietzsche, kaip ir daoizmo, čan tradicijų mąstytojai, teigia, kad, norint pažinti gelminę reiškinių esmę ir pakeisti melagingą vyraujančią vertybių sistemą, būtina sugriauti stabus, netgi užmušti Dievą, kurio mirtis atveria kitokio, gilesnio, pasaulio ir žmogaus būties pažinimo galimybę.

Ryšys su Rytų teorijomis išryškėjo siekiant pateikti ontologinę meno interpretaciją per požiūrį į meninę kūrybą, kaip aukščiausią žmogaus būties raiškos formą. Todėl žmogaus gyvenimą lygina su menu. Nietzsche's menininko koncepcija artima daoizmo ir čan teorijoms dėl to dėmesio, kuris skiriamas iracionalioms jėgoms, glūdinčioms žmoguje, ir instinktyviu jų išlaisvinimu. Kūrybinį menininko polėkį, jis panašiai kaip ir čan teoretikai, Nietzsche apibūdina lyg dvasinį apsvaigimą, kai išnyksta ribos tarp subjekto ir objekto, kūrybos ir paprasto veiksmo, realumo ir iredalumo, grožio ir bjaurumo, priešybė tarp gėrio ir blogio, kūniško ir dvasinio pradų, nes visa tai suvokiama, kaip glaudžiai susiję reiškiniai. Menininkas yra lyg antžmogis virš pasaulio ir teikiantis kuriamoms formoms norimą pavidalą, o meninis kūrybos procesas suvokiamas kaip instinktyvių žmogaus potraukių išraiška. Aukščiausias meistriškumas pasiekiamas be mokslinių pastangų, tiesiog žaidžiant. Kūryboje viską nulemia spontaniškas improvizacinis pradas.

Nietzsche'i artimos daoizmo ir čan išpažinėjų skelbiamos meninės tiesos išsakymo ir kūrinio neišbaigtumo koncepcijos. „Filosofas, – teigė jis, – tik tuomet lieka filosofu, kai jis tyli“. Nietzsche's nuomone, tiesos esmės neįmanoma autentiškai perteikti paprastais žodžiais, ji visada liks neišsakyta. Todėl jis, kaip ir Rytų mąstytojai bei menininkai, ypatingai vertina simbolį, metaforą, paradoksalų mąstymo principus, neišbaigtumą, estetinę užuominą. Neišsakyta iki galo mintis, Nietzsche's nuomone, sukelia didesnį įspūdį negu nuosekliai plėtojama.

Pagaliau, prilygindamas meną filosofijai, Nietzsche suteikė jam ontologinę prasmę. Jo nuomone, tik menine veikla galima pateisinti pasaulio egzistavimą ir suteikti prasmę žmogaus būčiai. Jau *Tragedijos gimime* iškeltoje tezėje, kad „būtis ir pasaulis pateisinami amžinybėje tik kaip estetinis fenomenas“, faktiškai išryškėjo pagrindinė vėlesnės Nietzsche's meno filosofijos kryptis.

Nietzsche skiria tris kokybiškai skirtingas meno formas: 1) aukščiausias monologinis menas arba „pokalbis su dievais“; jis pajėgus išreikšti tikrąją meninės veiklos esmę; 2) visuomeninis– orientuotas į subtilių žmonių dvasinius poreikius ir 3) demagogiškas, arba vulgarus, kuris stengiasi patenkinti primityvų masių skonį. „Tikrasis“, dvasingas menas visada yra elitinis, prieinamas tik nedaugeliui subtiliai meną jaučiančių žmonių. Specifinį „tikrojo“ meno bruožą Nietzsche išvelgė „didingame stiliuje“, kuriam būdinga griežtai loginė formų organizacija, aiškių ir griežtų linijų poetika, t. y. visa tai, kas svetima filisterio sąmonei.

Susipažinęs su naujausiomis europinės kultūros ir meno tendencijomis, Nietzsche daro išvadą, kad dėl didėjančio intelekto vaidmens ir silpnėjančių natūralių gyvenimiškų instinktų jos palaipsniui išsigeria. Visas brangiausias vertybes jis laikė išsigeria arba dekadentizmo simboliais. Visur jis regi smukimo požymius, gyvenimo menkėjimą, pabaigos artėjimą, „baisų nuovargį“. Prisimindamas didžiųjų praeities meno meistrų Schützo, Bacho, Handelio, Dantės, Raffaello „dvasios polėkius“, Nietzsche priešpriešina jiems savo epochos meną, kuris „nusmukęs iki karikatūros lygio“. Gyvo kūrybinio prado silpnėjimą mene jis laiko svarbiausiu dekadentinio stiliaus bruožu. Kiti jo skiriamieji požymiai yra nuovargis, valios bejėgiškumas.

Brandžioje Nietzsche's filosofijoje pagrindinė jėga, padedanti žmogui išlaikyti jį supančio „svetimo“ pasaulio spaudimą ir įprasminti žmogaus gyvenimą (egzistenciją), yra kūrybinė veikla arba, tiksliau, tobuliausia jos forma– menas. Kitaip negu Schopenhaueris, kuris manė, jog svarbiausia meno paskirtis– tai bėgimas nuo gyvenimo sunkumų ir žmogaus būties niekingumo pateisinimas, brandusis Nietzsche *laikė meną „skaidriausia“ ir „galingiausia“ valios viešpatauti raiškos forma, „svarbiausiu gyvenimo stimulatoriumi“, atskleidžiančiu būties prasmę. Menas galutinai praranda bet kokią „nesuinteresuotumą“ atspalvį, kuris būdingas Kanto ir Schopenhauerio meno filosofijos koncepcijoms. „Menas–meniui“ principas dabar aiškinamas kaip „pavojingas principas“, nes jis „atplėšia idealą nuo tikrovės ir kartu nuskurdina tikrovę, šmeižia ją“ (Nietzsche, t. 9, 1901, p. 112–113). Tačiau šių filosofo žodžių negalima laikyti jo prieraišumu realistiniam menui. Diskredituodamas meno „nesuinteresuotumą“, jis siekė suteikti menui naują, fiziologinę funkciją.*

Pagrindine meno ir estetinės veiklos egzistavimo sąlyga Nietzsche skelbia išankstinę fiziologinę prielaidą, kurią pavadina svaiguliu, sudirginančiu meninės kūrybos subjekto ir suvokėjo dvasią. Svaigulio esmė yra kūrybinių jėgų pakilimo ir pilnatvės jausmas, kuris atsiranda iš perpildytos ir besiliejančios per kraštus valios impulsų stimuliuojamos fiziologinės energijos. Seniausia ir pirmapradiškiausia svaigulio forma jis skelbia lytinį susijaudinimą.

Brandžioje Nietzsche's meno filosofijoje menas nei ramina, nei gydo nuo būties žaizdų, jis yra svarbiausias kūrybinės veiklos stimulatorius. Biologizuodamas tradicinę meno filosofiją, Nietzsche tarsi paverčia ją savotiška „taikomąja fiziologija“. Menas čia

vertinamas jo poveikio asmenybei aspektu, nes jo paskirtis – plėtoti kūrybines žmogaus jėgas, suteikti impulsus kovoti su kultūros masiškumu, siekiant įtvirtinti naujų vertybių sistemą bei naujo tipo žmogų.

Suvokęs, kokie pavojingi masinės sąmonės stereotipų formavimosi padariniai, Nietzsche mėgino atskirti „tikrąją“ dvasinio elito kuriamą kultūrą nuo „netikrosios“, filisterinės, kurią jis paniekiamai vadina „masės“, „daugumos“ kvazikultūra. Kultūros ir meno išsigimimą jis siejo su destruktviu, tironizuojančiu masinės sąmonės poveikiu individualybei. Kad išsaugotų standartinę vulgaraus kultūros vartotojo tipą, masinė kultūra priversta gintis ir pulti dviem frontais: tiek prieš išsigimstančius visuomenės tipus, tiek prieš tuos, kurie išskyla savo individualybe virš jos. Kadangi svarbiausia masinės kultūros tendencija reiškiasi „nepaslankumu“, „stagnacija“ ir „savisauga“, filosofas nemato joje jokių kūrybiškumo užuomazgų, pati mintis apie „kūrybingą masę“ jam atrodo absurdiška.

Nietzsche's elitarizmas, kilęs iš neigatyvaus požiūrio į masinės kultūros recidyvus, ilgainiui pasiekė tai, kad buvo pervertinti tam tikri klasikinės filosofijos principai. Filosofas kvietė atsisakyti „melagingų“ lygybės principų. Šitai norėta teoriškai pateisinti dvasios genijų moralės ir elgesio normų išskirtinumą. Jis teisingai nurodė svarbiausią vokiečių klasikinės filosofijos humanizmo trūkumą – polinkį į „ramų, stebėtojišką tikrovės suvokimą“. Iki Nietzsche's vyravęs klasikinis humanizmas rėmėsi daugelio kartų suformuotu kultūrinio istorinio humanistinių idėjų kompleksu, kuris pasižymėjo antropologiškumu. Nietzsche, remdamasis svarbiausių to meto kultūros ir meno raidos tendencijų kritika, paneigė tradicinę antropologiją ir suformavo naujos mitologinės, „antžmogio“ antropologijos kontūrus, išaukštino individualizmą ir estetizmą.

Nietzsche's meno filosofijos centre yra genijaus, arba meninės kūrybos subjekto, problema. Tiesiogiai susijusi su žmogaus laisvės, gyvenimo prasmės problemomis, ji gvildinama ontologiniu požiūriu. Meninė veikla mąstytojui yra tobuliausia asmenybės unikalumo išraiška. Iš čia kyla ir požiūris į žmogų kaip į aukščiausių vertybių kūrėją. Meninės kūrybos subjekto problema Nietzsche's meno filosofijoje leidžia nuspėti menininko asmenybės išaukštinimą XX a. pradžios Vakarų Europos mene. Heideggeris yra taikliai pastebėjęs, kad Nietzsche's koncepcijoje meno pasaulis vertinamas menininko, o ne stebėtojo požiūriu.

Jau ankstyvuosiuose kūriniuose filosofas genialią asmenybę traktavo kaip išskirtinį reiškinį, kurio negalima paprastai paaiškinti. Šiai savotiškai dievybei būdingas nerūpestingumas ir amoralumas. Pagautas meninės kūrybos polėkio, pirmiausia nori pajusti džiaugsmą, didybę, išsivaduoti iš viduje glūdinčių prieštaravimų kančios. Taigi genijaus koncepcijoje romantinis išskirtinės asmenybės kultas susilieja su švietėjams būdinga natūralaus žmogaus nostalgija.

Vaizduodamas istorinę genijaus misiją, santykius su pasauliu, Nietzsche daugiausia sekė Schopenhaueriu. Tačiau tarp jų buvo ir esminių skirtumų, kuriuos nulėmė nuoseklesnis Nietzsche's istorizmas. Kitaip negu Schopenhaueris, kuris tiek filosofą, tiek menininką genijų laikė neistoriniu kultūros subjektu, Nietzsche griežtai atribojo jų tikslus ir veiklos sritis. Genijus filosofas, teigė jis, orientuojasi į amžinąsias, neistorines vertybes, o genijus menininkas visada jaučia tiesioginę kūrybos priklausomybę nuo epochos dvasios.

Tačiau šis istorizmas apibūdinant meninį genijų nenuoseklus, nes jį nuolat deformuoja voliuntaristinės idėjos. Kita vertus, jei filosofijos genijui tiesos siekimas neatsiejamas nuo jo istorinės misijos įgyvendinimo, meno genijui kreipimasis į tiesą nebūtinai, nes menininkas nenori atsakyti tų galimybių, kuriomis pasinaudodamas menas gali pasiekti didžiausią išraiškingumą, t. y. fantastinio, mitologinio, potraukio simboliams, asmenybės galimybių pervertinimo, tikėjimo stebuklinga genijaus prigimtimi. Vadinasi, „menininkui svarbiau išsaugoti savo kūrybos manierą nei ištikimybę mokslinei tiesai“.

Ankstyvąją Nietzsche's genijaus menininko koncepciją galima traktuoti kaip Zarastros ir antžmogio prototipą. Ši kūrybinio subjekto transformacija paaiškinama tais poslinkiais, kurie vyko filosofo pasaulėžiūroje. Genijų jis laiko tam tikru tiltu tarp istorinio žmogaus ir to aukščiausio žmogaus tipo, kuris išreiškiamas antžmogio arba Zarastros įvaizdžiu. Būsimasis žmogaus išaukštinimas, Nietzsche's nuomone, įvyks ne iškeliant šiuolaikinę gležną ir liguistai reflektuojančią asmenybę, o atskleidžiant natūralius žmogaus instinktus, išryškinant tai, kas jame dar liko pirmapradžiška, neliesta.

Ankstyvoji Nietzsche's meno filosofija rėmėsi platoniškuoju ir romantiniu meninės kūrybos dėsningumą aiškinimu. Meninės kūrybos subjektas čia virtęs nesąmoningu mediumu, dionisiškųjų pasaulį valdančių jėgų perteikėju. Tarsi ne jis kuria, o pats kūrinys objektyviai gimsta iš būties gelmių. Toks požiūris į meninės kūrybos procesą neigia subjektyvumą. „Mes pažįstame subjektyvų menininką, tik kaip blogą menininką. Todėl pirmiausia reikalaujame iš visų meno apraiškų pašalinti subjektyvumą, išlaisvinti iš „aš“ priespaudos, visokios individualios valios bei potraukių galios apribojimo. Be objektyvumo, be grynos nesuinteresuotos kontempliacijos neįmanoma netgi menkiausia meniška kūryba“ (Nietzsche, 1912, t. 1, p. 55).

Nors Nietzsche svarsto apie principinę apoloniškojo ir dionisiškojo principų harmoniją, jo ankstyvuosiuose kūriniuose vyrauja dionisiškasis pradas, kurį jis laiko stichinių kūrybinių jėgų, atskleidžiančių tikrąją pasaulio prigimtį, simboliu. Svarbiausia meninės kūrybos prielaida – ypatinga dvasios būseną, svaigulys, įkvėpimas, kūrybinių jėgų pakilimas, stiprus susijaudinimas, aistringumas. Iš čia plaukia įsitikinimas, kad autentiškas menas gali gimti tik iš didžiųjų aistrų, galingų dvasios potraukių. Pagautas kūrybinio polėkio



menininkas pasaulio esmę suvokia mistinės intuicijos keliu. Tai įstumia jį į emocinį transą ir leidžia susiliesti su jo suvokiamais reiškiniiais.

Šioje nesąmoningoje dvasinio praregėjimo būsenoje menininkas, pasak Nietzsche's, tampa labai panašus į pasakų pabaisą, kuri mato save tarsi iš vidaus, būdama kartu ir subjektas, ir objektas, poetas, aktorius ir žiūrovas. Norėdamas įkūnyti savo kūrybinės valios polėkius, menininkas griaua meninius principus bei visokias normines nuostatas. Jis vadovaujasi stipriausiais sąmonės gelmėse glūdinčiais meninės valios (*Kunstwollen*) impulsais, savo neabejotinai teisinga intuicija. Šis menininko kūrybinių nuostatų autentiškumas ir spontaniškumas nulemia meno kūrinio vertę. Kadangi meninė kūryba aiškinama kaip nesąmoninga veikla, ji laikoma svetima mokslui ir pažinimui.

Kita vertus, menininko sukurtoms grožio formoms netinka jokie vertinimo kriterijai, nes meną ir tikrovę skiria praraja, o meninio grožio prigimtis laikoma svetima tiesai. (Ši Nietzsche's veikaluose teoriškai grindžiama grožio ir tiesos priešprieša vėliau įsivyravo daugelio modernistinio meno teoretikų veikaluose.) Meninės kūrybos ištakos siejamos su biologinėmis prielaidomis, iš kurių reikšmingiausia – lytinio instinkto sublimacija (pastaroji tezė yra svarbiausias psichoanalitinės meno teorijos elementas). Iš čia išplaukia siekimas grįsti meno filosofiją naujausiais fiziologijos mokslo laimėjimais. Lygindamas kūrėją su besiliejančia per kraštus upe, filosofas aiškino, jog kūryba – tai gyvybinės jėgos perteklius, pražyduosio kūniškumo išsiliejimas, afektų įtampos iškrova. Meninės kūrybos vertės kriterijumi laikoma ne tikrovė, praktika (tiesa – iliuzija), o nepaklūstanti kontrolei intuicija. Kita vertus, menininko meilė formai vardan jos pačios taip pat nulemia meninio kūrinio vertę. Taip ankstyvojoje Nietzsche's meninės kūrybos koncepcijoje įsivyrąja iracionalios, biologinės, reliatyvistinės tendencijos.

Brandžiojoje Nietzsche's meninės kūrybos koncepcijoje Goethe's įtakos dėka didesnis vaidmuo skiriamas racionaliems motyvams. Tuo laikotarpiu filosofas kritiškai vertina platoniską dieviško įkvėpimo teoriją ir kaltina menininkus už skleidžiamus mitus apie dieviškąją kūrybinio praregėjimo bei įkvėpimo prigimtį. Jis teigia, jog menininko ir mąstytojo vaizduotė nuolatos kuria skirtingos vertės vaizdinius, kuriuos jo akylas žvilgsnis ir didelė patirtis vertina kritiškai, atmeta, atrenka, derina, ir tik per šiuos kūrybinius ieškojimus gimsta reikšmingi meno kūriniai. Netgi talentingiausias menines improvizacijas subrendęs mąstytojas vertina santūriai, lygindamas jas su nuoseklia ir rimta, meninės minties patikrinta kūryba. Neneigdamas įgimto talento, Nietzsche vis dažniau kalba apie darbo, amato paslapčių įvaldymo, nuolatinį ieškojimą ir klaidų taisymo reikšmę. Jis teigia, jog ne tik genijaus, bet ir kitų žmonių veikla yra nepaprastai sudėtinga. Ar galima manyti, kad tik menininkai, oratoriai, filosofai yra genialūs, turintys ypatingą intuiciją, leidžiančią išvysti reiškinių esmę.

Šios idėjos yra priešingos toms, kurias anksčiau skelbė filosofas. Tada vyravusį iracionalų dionisiškąjį pradą vėlesnėje Nietzsche's meninės kūrybos koncepcijoje pakeitė

racionalus apoloniškasis. „Kurti, – teigė jis, – vadinasi, rinktis ir suteikti meno kūriniai išbaigtą formą (visuose valios raiškos srityse svarbu kaip tik tai)“ (Nietzsche, 1901, t. 9, p. 317). Harmoningame apoloniškajame mene kūrybinis aktas, galutinai praradęs anksčiau jam priskirtą nerimastingumą ir siautulingumą, įgauna naujų bruožų. Menininkas tarsi slysta reiškinį paviršiumi, žaisdamas rimties nedrumsčiančiomis skaidriomis ir šviesiomis meninėmis formomis. Ši racionalistinė apoloniškoji meninės kūrybos koncepcija sunkiai įsikomponuoja į bendrą Nietzsche'ės iracionalios meno filosofijos kontekstą (ypač į individualistinę meninės kūrybos subjekto teoriją ir valios galiai sampratą). Todėl vėlesnėje teorinėje mintyje filosofas vertinamas kaip iracionalių idėjų šalininkas.

Nors Nietzsche buvo klasikinio meno gerbėjas ir jo kūrinuose beveik nerasime tiesioginės meno filosofijos idėjų projekcijos į savo laikotarpio meno praktiką, tačiau jo idėjos atliko lemiamą vaidmenį formuojantis teorinei modernistinio meno platformai. Radikalioji meninė inteligentija ir bohema, nepajėgdama suvokti tikrosios Nietzsche'ės idėjų prasmės, apkvaito nuo jose slypinčio vitališkumo ir dionisiškųjų instinktų šėlsmo. Įkvėpti vulgarizuoto maištingų Nietzsche'ės idėjų patoso, naujos kartos menininkai sukilo prieš meno tradicijas. Taip klasikinės kultūros vertybių perkainojimo idėjos, subrendusios Nietzsche'ės meno filosofijoje, tarsi pereina iš teorinių idėjų sferos į modernistinio meno praktiką. Nietzsche ne tik apnuogino tamsiuosius iracionalius menininko prigimties kodus, bet ir įrodė, kad, užvaldę kiekvieną asmenybę, jie nulemia galutinius kūrybinės veiklos rezultatus. Jis išvadavo meną iš tikrovės pančių, iškėlė sąmonės reikšmę, paskelbė meno kuriamą iliuziją aukščiausia tiesa. Kreipimasis į iracionalias vitališkąs jėgas, į natūralius žmogaus instinktus griovė objektyvius meninės kūrybos rezultatų vertinimo kriterijus, teoriškai įteisino reliatyvizmą. Modernistai perėmė iš Nietzsche'ės įsitikinimą apie neišvengiamą žmogaus būties tragiškumą ir iš meno filosofijos į konkrečią meno praktiką perkėlė teiginį, kad *tikrojo meno tikslas – ne realaus pasaulio vaizdavimas, o asmenybės vidinio pasaulio išraiška*. Suradę jo meno filosofijoje glūdinčias potencijas, modernistinio sąjūdžio vadai (Kirchner, Kandinsky, Marc, P. Deren, Vlaminck, Marinetti, de Chirico, Dali ir kt.) daugelį šių idėjų perėmė kaip meninį *credo* ir panaudojo kaip savo kūrybos principų teorinį pagrindą.

XX a. pradžioje kilo galinga Nietzsche'ės idėjų įtakos banga, kuri peržengė visas ribas. Mąstytojas tapo intelektualų ir meninės inteligentijos dievaičiu. Egzaltuotą susižavėjimą Nietzsche'ės idėjomis kėlė jo mąstysenos metaforiškumas ir universalumas, galimybė pritaikyti jas įvairioms kultūros sritims. Nietzsche'ės idėjos veikė tolesnę gyvenimo filosofijos raidą, egzistencializmo, psichoanalizės, masinės kultūros ir postmodernizmo teoretikus. Filosofinės ir poetinės kūrybos susipynimas Nietzsche'ės veikaluose darė poveikį intelektualinei egzistencinės pakraipos eseistikai – Foucault, Derrida, Deleuze'o ir Guattari ir kitų postmodernizmo teoretikų estetinėms teorijoms.

## Neklasikinė estetika ir pamatiniai „subjektyviosios ontologijos“ principai

Schopenhaueris, Kierkegaardas ir Nietzsche neabejotinai yra ryškiausios neklasikinės mąstymo tradicijos figūros, kurios turėjo didžiulį poveikį daugybei XIX ir XX a. sandūroje užgimusių ir galingai XX a. išsiskleidusių Vakaruose jau su kita modernizmo epocha tiesiogiai susijusių šiuolaikinės estetikos, meno filosofijos ir modernistinio meno krypčių. Šio proceso pradžioje, pavyzdžiui, intuityvizmo, psichoanalizės, įvairių neoromantinių, dekadentinių ir ankstyvojo modernizmo krypčių estetinių ir meno platformų tapsme dar regimas akivaizdus Schopenhauerio idėjų poveikis. Tik vėliau augant subjektyvizmo ir individualizmo tendencijų įtakai vis svarbesnis vaidmuo tenka Kierkegaardo ir Nietzsche's subjektyviosios ontologijos koncepcijoms.

Kai Vakarų visuomenę apėmė socialinis pesimizmas, stiprėjo žmogaus standartizacija ir susvetimėjimas, imta nepasitikėti pagrindiniais klasikinio mąstymo principais ir kartu norėta grįžti prie jų, remtis jau žinomais problemų sprendimo būdais. Deja, klasikinis mąstymo aparatas intelektualinį patrauklumą jau prarado, buvo matyti jo neveiksmingumas aptariant aktualėjančius žmogaus individualios būties klausimus, jo nesugebėjimas perteikti naujos, „skilusios“, sąmonės tipo, jos stichinės tiesiogiai funkcionuojančios prigimties, individualizmo apraiškų, spontaniško asmenybės subjektyvių išgyvenimų srauto. Todėl reikėjo ieškoti naujų iš esmės pasikeitusio individo ontologinio statuso įtvirtinimo būdų. Čia kalbama apie naujo, neklasikinio, pasaulio regėjimo būdo ir jo aprašymo kitokia filosofine kalba galimybes.

Nei vienas didžiųjų neklasikinės filosofijos atstovų nebuvo akademinės pakraipos mąstytojas. Būtent ir tai lėmė didesnę mąstymo laisvumą, atsiribojimą nuo daugelio klasiškai racionalistinei metafizikai būdingų nuostatų. Vėliau įžengę į filosofinių idėjų pasaulį Kierkegaardas ir Nietzsche radikaliau nei Schopenhaueris kritikavo racionalaus mąstymo principus ir ieškojo saviraiškai kitokių svetimų akademiniam žargonui asmeninių kategorijų ir glaudžiai susijusių su menine raiška filosofinės minties perteikimo būdų. Jie jau aiškiai suvokė Apšvietos iliuzijų apie proto karalystės sukūrimą naivumą. Iš čia plaukia jų niūrus, glaudžiai su asmenine egzistencine patirtimi susijęs tragiškas požiūris į pasaulį: aštrus susvetimėjimo jausmas, nervingumas, egzaltacija, pabrėžtinai subjektyvumas, kuris iš principo negali būti autentiškai perteiktas kartezijietiškam filosofavimui būdingomis sąvokomis.

Vadinasi, klasikinės estetikos ir meno filosofijos šalininkai, sureikšminę racionalų protą ir sisteminio mąstymo principus, nepajėgė perprasti tų naujų krizinių reiškinių, kurie brendo Vakarų kultūros gelmėse ir veikė estetinės bei meninės sąmonės pokyčius. Štai kodėl klasikinės metafizinės estetikos irimo sąlygomis ilgainiui išsirutuliojo nauja neklasikinė estetika, kurios šalininkai sukilo prieš kelis šimtmečius Vakaruose viešpatavusią

racionalistinę estetiką, siekė pakeisti pamatines jos nuostatas. Iš čia kilo reakcija į šviečiamąjį racionalizmą, optimizmą, stiprėjo nusivylimas tradicinėmis vertybėmis, pradėta kelti introspekcijos ir subjektyvumo svarba.

Nepaisant paskirų neesminių skirtumų, neklasikinės pakraipos mąstytojus sieja keletas principinių konceptualių nuostatų: pirmiausia – ryžtingas *posūkis nuo žmogų supančio išorinio pasaulio pažinimo į individualias žmogaus gyvenimo, arba egzistencijos, problemas*. Klasikinėje filosofijoje viešpatavusiam racionalizmui, tikėjimui žmogaus proto galia, istoriniam optimizmui, sisteminio ir dialektinio mąstymo principams jie priešpriešino radikalią racionalaus mąstymo, abstrakčių metafizinių konstrukcijų kritiką, proto visagalybės sumenkinimą, iracionalizmą, subjektyvią dialektiką, vidinį būties išgyvenimą ir naujas plačiai traktuojamas *gyvenimo ir egzistencijos sąvokas*.

Jie nesiekė sukurti filosofinę sistemą, sistemingumo principų apskritai, jie pakeičia pagrindinę Vakarų filosofijos raidos kryptį ir nepriklausomai vienas nuo kito pasuka nauja subjektyvistinės meninės pasaulėžiūros įtvirtinimo linkme. Žmogaus sąmonę tyrinėjo jos, sąsajų su įvairiomis asmeninio „gyvenimo“, „egzistencijos“ apraiškomis požiūriu. Pastarojo sureikšminimas grindžiamas socialinio pesimizmo, netikėjimo istorinių procesų tikslingumu, gėrio ir teisingumo pergale.

Kalbėdami apie žmogaus būties tragiškumą ir susvetimėjimą, savo viltis jie siejo *su individualia asmenybės valia, jos sugebėjimu atskleisti savo požiūrį į gyvenimą, įgyvendinti kūrybines potencijas*. Skiriamasis šios mąstysenos bruožas yra *atsisakymas filosofinių sistemų kūrimo, sistemingumo principo, nes žmogaus būties sklaida nesuderinama su sistemos uždarmumu*. Tikrasis filosofijos pašaukimas, jų manymu, „atvirumas“, nuolatinis egzistencinės tiesos ieškojimas. Nietzsche nevartojo egzistencijos sąvokos taip, kaip Kierkegaardas. Savo „gyvenimo filosofijoje“ jis irgi siekė konkretizuoti vidinę asmenybės „gyvenimo“ esmę, išmąstyti jos būties perspektyvas. Formuodamas egzistencinės mąstymo dialektikos principus, jis rėmėsi mitologinėmis (kvazimitologinėmis) konstrukcijomis, aukščiausią realybę stengėsi apibūdinti iracionaliais metodais: simbolizmu, mistika, „neskaidriu“ aprašinėjimu.

Savo intelektualinę energiją „neklasikinės“ filosofijos kūrėjai nukreipė į subjektyvią tikrovę, į sąmonės tekamumo apmąstymą, nepakartojamą, besikeičiantį žmogaus subjektyvumą, sąmonės struktūras, asmenybės psichologijos, kalbinės raiškos subtilybes, kurios neišreiškiamos sisteminio mąstymo principais ir racionalistinės filosofijos kategorijomis. Tai iš esmės kitoks, netradicinis, subjektyvumo bei subjekto interpretavimas, priminimas filosofams kūrybinės subjektyvios tikrovės kilmės ir tos primirštos chrestomatinės tiesos, kad turtingas kultūros pasaulis kuriamas ir funkcionuoja subjektui. Vadinasi, pagrindiniai neklasikinės filosofijos klausimai perkeliama į subjektyviosios ontologijos plotmę.

Neklasikinės filosofijos pradininkai siekė perprasti *prarastą Vakarų filosofijos istorijoje žmogaus būties prasmę*. Todėl jie nagrinėjo individualią sąmonę, jiems svarbiausia – unikalios mąstančio individo egzistencinės, arba, kitais žodžiais tariant, gyvenimo patirties, kuri iš principo negali būti paversta į logiškai aiškias konstrukcijas, savo dirbtinumumu svetimas unikaliai egzistencinei patirčiai, skleidimas.

Gvildendami individualios žmogaus būties problemas Kierkegardas ir Nietzsche rėmėsi ne substancine būties samprata (asmenybė – ne kažkas duota, o nuolat atsirandančių galimybių visuma) ir kartu subjektyvino ontologinę problematiką. Taigi subjektyvistinių tendencijų stiprėjimas pohegelinėje filosofijoje pasiekė kulminacinį tašką. „*Subjektyvioji ontologija*“, arba *ontologija siaurąja prasme, yra tai, ką galime vadinti spontaniškuoju „aš“*, kas lemia nesąmoningą žmogaus „egzistencijos“ (Kierkegardas) arba „gyvenimo“ (Nietzsche) *funkcionavimą konkrečioje individualioje sąmonėje. Visa individo būtis tarsi užsklęsta subjektyvioje aplinkoje, tačiau negalime teigti, kad ji – būtis – yra subjektyvi.*

Subjektyvioji ontologija siekia panaikinti ribas, skiriančias meną ir gyvenimą, sujungti juos į vientisą suabsoliutintą estetinį reiškinių. Ne taip, kaip vokiečių klasikinio idealizmo filosofija, kurios idealas buvo mokslas, siekiantis pažinti objektyvią tiesą, neklasikinės filosofijos, iškeliančios subjektyvios ontologijos svarbą – *iracionalia intuicija besiremiantis menas*. Šios įtakingos filosofinės problematikos estetinio tendencijos, siekiančios panaikinti ribas tarp filosofijos ir meno, ištakos – romantikų ir ankstyvojo Schellingo veikaluose, kurie neabejotinai paveikė Schopenhauerį ir jo sekėjus.

Laikydami sąmonę pirmine, jie suformavo tokią neklasikinę ontologiškai orientuotą meninę filosofiją, kuriai svarbu ne pažinti išorinį *objektyvų pasaulį, o gilintis į atskiros asmenybės vidaus pasaulį* (netgi žmogaus gyvenimas suvokiamas ir traktuojamas kaip menas). Šis naujas filosofinis mąstymas, buvęs daugybės vėlesnių filosofijos krypčių pagrindu, objektyviai rodė didėjančią asmenybės krizę, jos pastangas įprasminti nepakartojamą individualios sąmonės vertę, atskleisti naujus asmenybės bruožus ir numatyti būdus jos kūrybiškumui atsiskleisti. Sprendžiant šias problemas, estetiškos vertybės ir menas turėjo atlikti dvasinių vertybių saugotojo funkciją.

Individualią žmogaus egzistenciją (gyvenimą) priešpriešindami abstrakčioms sisteminėms klasikinės filosofijos nuostatoms, Kierkegardas ir Nietzsche siekė įrodyti, jog *žmogaus būtis, būdama aukščiausia ir intymiausia realybė, nepaklūsta racionaliam pažinimui, klasikinės filosofijos bei tradicinės metafizikos kategorijoms*. Gilėjančios klasikinės filosofijos krizės sąlygomis asmenybės būties ir kūrybinės raiškos problemos darėsi itin aktualios. Vis aiškiau suvokta, jog, *norint pažinti individualios būties ir kūrybos unikalumą, negalima vadovautis išsekusiomis tradicinėmis idealistinėmis filosofijos sąvokomis, kurios, susidūrusios su „neklasikinėmis“ situacijomis, darėsi ribotos.*

Tradicinėms gnoseologizuotos klasikinės metafizikos sistemoms svarbios būvio abstrakčios metafizinės konstrukcijos. Jose dažniausiai *kalbama tik apie išorinius žmogaus būties aspektus, todėl tarp abstrakčiai gvildenamų gnoseologinių problemų išnyksta konkrečios asmenybės būties problemos*. Pavyzdžiui, Hegelio objektyvaus idealizmo sistemos subjektu tampa gnoseologizuota „žmonijos“ idėja, kaip neesmines naikinanti visas ontologines konkrečios subjektyvios būties pasireiškimo formas.

Aptariami pokyčiai yra susiję su Vakarų filosofijos istorijoje vykstančiu perėjimu nuo „klasikos“ į „neklasikinį“ jos raidos etapą, kuriam būdingas išorinio pasaulio pažinimo atsisakymas ir naujas individualus ir istoriškas aktualiausių žmogaus būties problemų traktavimas, „egzistencijos“ (Kierkegaardas) ir „gyvenimo“ (Nietzsche) sąvokų aiškinimas. Šie mąstytojai, pasak Jasperso, sukūrė naują dvasinę aplinką. Jų maištas prieš racionalizmą buvo ne proto puolimas, o mėginimas jį išrutulioti tiesiogiai iš egzistencijos (Jaspers, 1935, p. 6).

Neklasikinės filosofijos kūrėjams svarbiausia – *pažinti ne išorinį objektyvų pasaulį, o gvildinti vidinį žmogaus gyvenimą*. Jie, kaip ir daoistinės, čan tradicijos mąstytojai ar garsiosios Rytų Azijos peizažo tapybos meistrai, tarsi kviečia į klajones po neapbrėpiamą žmogaus dvasios pasaulį. Kierkegaardą ir Nietzsche sieja pirmiausia dvasinis artumas. Jie kritiškai vertino to meto kultūrą, filosofiją, meną. Abu daug kalba apie nusivylimą tradicinėmis vertybėmis, žmogaus susvetimėjimą, neišvengiamą mirtį ir nebūtį. Šiose idėjose glūdi juos suartinantis šviečiamojo optimizmo ir klasikinių mąstymo principų neigimas, nepasitenkinimas tikrove, naujos „atviros“ nukreiptos į svarbias žmogaus būties problemas filosofijos reikalavimas, pastarosios suartinimas su menu, asmenybės vidinių išgyvenimų sureikšminimas. *Juos taip pat sieja „ribinių situacijų“, vidinio pasirinkimo, laisvės, niekio, egzistencijos laikinumo, susvetimėjimo, nusivylimo, baimės, pareigos, susirūpinimo gyvenimu, etinės atsakomybės ir pan. subjektyviai psichologinių ypatybių turinčių problemų nagrinėjimas*.

Abu šie mąstytojai garsėjo kaip puikūs žodžio meistrai – rašytojai. Jų kūryba išsiskyrė bekompromisiškumu, neretai agresyviu pobūdžiu. Kierkegaardas ir Nietzsche dramatiškai kėlė klausimą apie žmogaus būties prasmę. Pirmasis klasikinį mąstymą kritikavo iš religinės sąmonės pozicijų ir apeliavo į krikščioniškąjį absurdą, o antrasis istorinę savo epochos padėtį apibūdino pabrėžtinai lakoniškai – „Dievas mirė“. Vadinas, tradicinė „žmogaus mirtis“, arba „gyvenimo mirtis“, jo koncepcijoje virto „Dievo mirtimi“, o kai Dievas miršta, tuomet, pasak Nietzsche's (ir Dostojevskio), jo vietą užima žmogus. Kita vertus, maištingas bedievio Nietzsche's ateizmas ir „valios galiai“ kultas jo veikaluose buvo lydymas prarastojo galingo Dievo nostalgijos. Tačiau Dievo mirtis dar nereiškia, kad žmogus paveldėjo visas Dievui būdingas savybes ir visažinystę.

Neturėtų stebinti išskirtinis Kierkegaardas ir Nietzsche's dėmesys Sokrato asmenybės ir filosofijos fenomenai, skaudus savo išstūmimo iš pasaulio, susvetimėjimo, nusivylimo

tradicinėmis vertybėmis jausmas, mintis apie pasaulio absurdiškumą, žmogaus būties tragizmą, neišvengiamą „sąmonės skilimą“, savęs traktavimas kaip jau „negyvenančių“ arba esančių kelyje į mirtį.

Neklasikinės filosofijos kūrėjai, ypač Kierkegaardas ir Nietzsche, tarsi gyvena savo susikurtoje atribotoje nuo išorinio pasaulio tikrovėje, kuri virsta jų tekstų erdve. Ši vaizduotės sukurta erdvė, kaip susidaro įspūdis, skaitant jų tekstus, neretai virsta realesne nei tikrovė. Jos regėjimo aprašymo formos labai subjektyvios, individualios, iš esmės neperkeliamos į jokią kitą kalbą dėl joms būdingo, artimo Rytų Azijos filosofijai, situacinių ir kontekstinių sąvokų aparato. Čia senojo klasikinio filosofavimo būdas panaikinamas, praranda aiškius kontūrus, keičiasi, žmogaus vidinio pasaulio reikšmingumo suvokimas užgožia ir nustumia į antrąją eilę išorinį, išorinis atsiveria vidiniam, ir atvirksčiai.

Kierkegaardas ir Nietzsche sukyla prieš perdėm logišką, fizikalistinį klasikinės metafizikos pasaulio ir žmogaus jame interpretavimą, siekia į filosofinių apmąstymų centrą iškelti individualios egzistencijos ir gyvenimo svarbą. Gvildendami šias problemas neklasikinės estetikos kūrėjai rėmėsi nesubstancine būties samprata (asmenybė – ne duotybė, o nuolat atsirandančių naujų galimybių visuma) ir kartu subjektyvina estetinę problematiką. *Jie siekia panaikinti ribas, skiriančias meną ir gyvenimą, sujungti juos į vientisą suabsoliutintą estetinį reiškinių.*

Suvokę savo būties nepriklausomumą ir unikalios egzistencinės (gyvenimiškosios) patirties vertę, jie jau nebenorėjo likti abstrakčiais anonimiškais visumos elementais, o atveria naujas individualios būties perspektyvas, įtvirtina principinį žmogaus būties atvirumą, jos nepaklusnumą dogmatiškoms iš išorės, abstrakčių teorinių nuostatų primetamoms schemoms. Mąstantis individas maištavo prieš pažemintą žmogaus vietą pasaulyje, o neklasikinės pakraipos pradininkai tapo naujos koordinacinių sistemų ir tikrojo mąstymo grindėjais; mąstymo, kuris *paverčia unikalų individo egzistenciją, jo slapčiausius išgyvenimus, gyvenimą (egzistenciją) Visatos centru, t. y. visa ko pradžia.*

„Melagingo“ ir „beasmienio“ racionalizmo kritika, kurią rutuliojo neklasikinės estetikos pradininkai, reiškė ne tik atsisakymą tradicinių klasikinės metafizikos principų, bet ir rodė jų *siekimą estetikos ir meno filosofijos pamatu padaryti meniškai interpretuojamą individualų žmogaus gyvenimą, arba, kitais žodžiais tariant, asmenybės egzistenciją su jos nepakartojamam vidiniu pasauliu ir autentiškos kūrybinės raiškos problemomis.* Sulyg šių mąstytojų pasirodžiusiais veikalais prasideda Vakarų estetikos ir meno filosofijos raidos etapas, kurį galima pavadinti „kriziniu“ arba „neklasikiniu“. Svarbia tampa pasaulio disharmonijos samprata, kurios subjektyvus atspindys yra „suskilusi“ tragizmo kupina estetinė sąmonė, praradusi ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis. Šie pokyčiai yra susiję su Vakarų estetinės minties istorijoje *vykstančiu perėjimu nuo klasikos į neklasikinį jos raidos tarpsnį.* Savo intelektualinę energiją naujos pakraipos mąstytojai nukreipė

*į subjektyvią tikrovę, į estetinio pasaulio suvokimo, meninės kūrybos problemas, nepakartojamą, nuolatos besikeičiantį žmogaus subjektyvumą, pasąmonės struktūras, meninės kūrybos procesų psichologijos, kalbinės ir plastinės raiškos subtilybes, kurios neišreiškiamos sisteminio mąstymo principais ir racionalistinės estetikos kategorijomis.*

Kita vertus, klasikinei estetikai ir meno filosofijai būdingą sistemingą nuoseklų minties plėtojimą, monologiškumą keičia impulsyvi netiesioginė minčių raiškos forma, laisvas rašymas. Mąstymas siekia užfiksuoti ir autentiškai perteikti spontaniškų fluktuojančių žmogaus mąstymo procesų simultaniškumą, daugiamatiškumą, įvairovę. Todėl šių ypatingą dėmesį teikiančių meninės raiškos stiliui mąstytojų tekstinė erdvė sudėtingėja, įgauna pliuralistinį ir neišbaigtą pavidalą. Mažiau išprususį skaitytoją daugelis pabrėžtinai subjektyvių, pulsuojančių aistra, neslepiamu temperamentu Kierkegaardo ir Nietzsche's tekstų glumina. Klasikinei filosofijai būdingą sistemingą nuoseklų minties plėtojimą, monologiškumą čia keičia impulsyvi minčių raiškos forma, išsivadavimas iš akademinų kanonų, laisva rašymo maniera, daugybės skirtingų balsų ir regos taškų polemika. Skaitydamas tokius tekstus jauti pasipriešinimą, kuris kyla iš daugybės spontaniškos literatūrinės raiškos formos ypatumų; akivaizdžiai regimas klasikiniėje filosofijoje įsiviešpatavusio klampaus filosofavimo stiliaus, nuvalkioto ir praradusio gyvybingumą filosofinio žargono vengimas. Tekstams būdingas daug laisvesnis, asmeninis filosofavimo stilius, tiesioginės sąsajos su subjektyviais išgyvenimais. Palyginti su klasikiniu akademinu žargonu parašytais veikalais, šių mąstytojų tekstai išsiskiria stilistinių formų įvairove, daugybe simbolių, alegorijų, aliuzijų į įvairius kultūros sluoksnius; rašiniai neretai atrodo kaip darbiniai, neišbaigti juodraščiai, netvarkingos pagalbinės medžiagos santraupos. Tačiau tai tik regimybė, kadangi *po išorine jų netvarka slypi savita rafinuota stilistinė logika, pulsuoja nerimstanti mintis*. Tiesą sakant, šie tekstą jautriau perteikia unikalią egzistencinę mąstančio intelektualaus individo patirtį, atsiskleidžiančią asmenybės virsmuose ir jos santykiuose su išorinio pasaulio išpūdziais. Ypatingą svarbą kalboje įgauna fragmentiškumas, neišbaigtumas, metaforiškumas.

Kierkegaardas ir Nietzsche ilgainiui išplėtoja savitą aforistinės ir impulsyvios kalbos rašymo techniką bei stilių. Jo iškilimas tiesiogiai siejasi su antisisteminėmis mąstytojų nuostatomis, kadangi teksto skaidymas į skirtingo kalbinio ir prasminio intensyvumo dalis griauja vientisą teksto erdvę. Tekstas praranda monolitiškumą, prasminį centrą, pagrindines jį sistemiskai organizuojančias linijas. *Mąstymą vientisais aiškiais artikuliuojamais blokais čia keičia fragmentiškumas, t. y. glausti kupini didžios filosofinės prasmės ir kruopščiai nudailinti aforizmai arba atrodantys atsitiktinėmis reakcijomis į gyvenimo įvykius impresionistiniai savarankiški fragmentai, kurie suardo klasikiniam filosofiniam tekstui būdingą vientisumą, skatina įsigalėti naujas neklasikines stilistines formas*. Tokie nauji meninės išraiškos ir kompozicijos principai filosofiniuose tekstuose plečia tradicinės komunikacijos galimybes. Toli gražu ne visiems nekla-



sikinės filosofijos tekstams būdingas prasmės vienareikšmiškumas, formos išbaigtumas. Daug kas čia priklauso nuo situacijos, nulemiančios konkretaus teksto ir jo kompozicijos savitumą, sandų sąveiką, energetinę įtampą, ritmą, minties pulsaciją, jos šuolius ar nuoseklią plėtotę.

Aforistiniuose Kierkegaardo ir Nietzsche's tekstuose tarp atskirų skirtingo intensyvumo dalių neretai atsiranda tarsi tuščios baltos erdvės, kurios kaip peizažinėje Rytų Azijos tapyboje ar poezijoje veikia savo emocine galia. Aforistinis minčių dėstymas leidžia mąstytojui laisvai komponuoti teksto fragmentų seką, keisti tekstūros pobūdį, tuščių ir užpildytų plotų intensyvumo ritmiką, paversti tekstą gyvybingu, prisodrintu daugybės įtampų organizmu. Vidinio žmogaus gyvenimo pilnatvė, jautriausių išgyvenimų fragmentai perteikiami asmeninėmis, kontekstualiomis ir situacinėmis sąvokomis.

Kaip ir Rytų Azijos mąstytojai, Kierkegaardas bei Nietzsche išryškina ir kartu panaikina poliarines kategorijas; čia išnyksta ribos tarp *tiesos* ir *paklydimo*, *gyvenimo* ir *mirties*, *gėrio* ir *blogio*, *grožio* ir *bjaurumo*, viskas susilieja viename vitališkame būties sraute. Jie išplėtoja savitą aforistinę, banguojančio intensyvumo kalbos stilių, kuriame klasikiniam tekstui būdinga filosofinė kalba praranda objektyvumą, loginį aiškumą, schematiškumą: tampa svarbiausiomis vos ne ezoterinio lygmens subjektyvios komunikacijos problemos. Klasikinės filosofijos objektyvumą įveikiančiuose „neklasikinės“ filosofijos tekstuose prasmė perteikiama jautriausiais kalbiniais atspalviais, ekspresyviais sąmonės srauto protruškiais, kuriuose filosofinė kalba virsta poetine ir spinduliuoja intelekto galią, žaismingumą, energiją bei temperamentą.

Kita vertus, Kierkegaardą ir Nietzsche'ę sieja sąmoninga įvairių pasirenkamų kaukių kaita, žaismas neretai priešingomis gyvenimo pozicijomis, noras pažeisti stabilią pasaulį struktūruojančią ašį ir per skirtingus persikūnijimus bei su jais susijusius regos taškus įvairiapusiškiau atskleisti dominančių reiškinių esmę. Todėl abu savo tekstuose taikė netiesioginę idėjų išraiškos formą, pasitelkdavo įvairių slapyvardžių, kaukių, alegorijų ir metaforų teikiamas galimybes. (Į tai atkreipė dėmesį ir Jaspersas: „Regime, kad Nietzsche kėlė tą pačią problemą, kaip ir Kierkegaardas, mėgino ją išspręsti prisidengdamas slapyvardžiais ir netiesioginėmis išraiškos formomis“ (Jaspers, 1936, p. 359).)

Kierkegaardas, kaip minėjome, skelbė savo knygas prisidengdamas įvairių išmanyto autorių slapyvardžiais, padedančiais jam išsakyti įvairius požiūrius į jį dominusias žmogaus būties problemas. Skirtingais slapyvardžiais įvardyti menami Kierkegaardo parašytų knygų autoriai sukuria ypatingą psichologinę vidinės idėjų įtampos, polemikos nuotaiką, teikia tekstams daugiabalsiškumo išpūdį. Kierkegaardo polinkį į pseudonomiškumą, norą išsaugoti *incognito* skatino ne tik mėginimas paslėpti savąjį Aš, bet ir polemikos poreikis. Potraukį į pseudonimiškumą taip pat lėmė sudėtingėjantys santykiai su aplinka, kolegomis, stiprėjantis susvetimėjimo, gilėjančio būties tragizmo suvokimas, kuris buvo pagrįstas sunkiu charakteriu, uždaru gyvenimo būdu.

Lou Salomé atkreipė dėmesį į Nietzsche'ės tekstų stilistinę įvairovę, potraukį įvairių teatralizuotų kaukių maskaradui. Jos požiūriu, neverta perdėm rimtai žvelgti į filosofo užsidedamas kaukes ir sureikšminti pasirenkamus požiūrio taškus, kuriais jis tarsi žaidžia. Neatsitiktinai filosofas apie save yra pasakęs: „Viena – tai aš, o kita – mano raštai“. „Nietzsche'je, – pasak G. Deleuze'o, – viskas yra kaukė“. Filosofas buvo įsitikinęs, kad kiekvieno gilaus proto saviraiškai būtina užsimaskuoti, pasirinkti įvairias savo požiūrių išsakymo pozicijas. Knygoje *Žmogiška perdėm žmogiška* filosofas giliai mąstančius žmones santykiuose su kitais lygina su aktoriais, kadangi tam, kad juos suprastų, jie turi dėvėti išorinį apvalkalą. „Viskas, kas gilu, – pabrėžia jis, – mėgsta kaukes“.

Šis depersonalizacijos siekis pirmiausia atsirado dėl marginalizmo, respektabilios visuomenės, universitetinės akademinės bendruomenės atsiribojimo nuo jų, savo nešiuolaikiškumo, autsaideriškumo, netgi patologiškų nukrypimų nuo normos suvokimo. Kita vertus, iliuzinis kaukių ar persikūnijimų paradas jiems buvo paranki priedanga nuo biografiškumo, niūrios tikrovės. Pasirinkti naują kaukę ar pseudonimą, vadinasi, atsiriboti nuo savojo intymaus asmeninio „aš“, savo vardo ir griežtai reglamentuoto socialinio vaidmens bei per „kitą“ prisiliesti prie kitokių viliojančių, geidžiamų ir kartu neprieinamų gyvenimo apraiškų. Įvairūs jo knygų personažai ne tik įkūnija skirtingus gyvenimiškus požiūrius, tačiau ir įgauna kitokias kalbinės raiškos formas, reiškiasi įvairiais literatūriniais stiliais. Tikriausiai tai turėjo omenyje Nietzsche, kai 1885 m. laiške seseriai rašė: „Nemanyk, kad mano kūrybos vaisius Zaratustra rutulioja mano mintis. Jis yra tik viena galimų mano intermedijų“.

Vadinasi, kaukė ir pseudonomiškumas neklasikinėje filosofijoje buvo universalūs nukrypimų nuo normos, visuotinai socialiai priimtų konvencijų maskavimo būdai. Tai matyti Kierkegaard'o ir Nietzsche'š intelektualinėse biografijose bei tekstuose. Juose siekta ne tik įtvirtinti savo unikalią padėtį visuomenėje, tačiau norėta ir daugybės kitų geidžiamų potencialių vaidmenų, kurie atskleidžiami žaidžiant kaukėmis ir persikūnijimais. Šis potraukis viešpatavo ir paskutiniame Nietzsche'š gyvenimo tarpsnyje, kai jis pasirašinėdamas įvairiais vardais siuntė laiškus artimiausiems draugams.

Neklasikinės filosofijos kūrėjams būdingą racionalistinės metafizikos kritiką, filosofinės problematikos ontologizavimą ir estetinį, naują požiūrį į estetinės analizės objektą, dėmesį kūrėjo asmenybei, atvirkštiniais dažnai nedemonstruojamiems kūrybos aspektams, nesisteminę poetinį mąstymo stilių, bei daugelį kitų bruožų perima ir savitai išplėtoja XX a., ypač postmoderniosios, estetikos ir meno filosofijos šalininkai.

NAUJŲ METODOLOGINIŲ  
ORIENTACIJŲ SKLAIDA



Bazelio universitetas

XIX a. antrojoje pusėje klasikinės vokiečių estetikos ir meno filosofijos idėjos išseko, Hegelio epigonų veikaluose abstraktaus spekuliatyviojo mąstymo principai diskreditavosi. Štai kodėl pohegelinėje epochoje įsivyravo negatyvi reakcija į „estetiką iš viršaus“. Naujų besiformuojančių kryptų šalininkai siekė pakeisti susikompromitavusias metafizines konstrukcijas empirinių faktų rinkimu, jų aprašymu, sisteminimu, struktūrinių ir formaliųjų meno principų tyrimu. Jie stengėsi estetiką ir meno filosofiją paversti pozityviais tiksliais mokslais, kuriuose neliktų vietos neaiškiems skonio vertinimams. Šis noras išsivaduoti iš metafizinio mąstymo priespaudos ir mėginimas mokslą apie meną susieti su empiriniais, paremtais stebėjimu, eksperimentu faktų tyrimais, atspindi pozityvistinę epochos dvasią. Tačiau pohegelinėje meno filosofijoje, be dominuojančios pozityvistinės orientacijos į konkrečių meno faktų analizę, būtina išskirti tendenciją – gvildinti istorinės meno raidos problemas. Daugelis mokslininkų vėl ima domėtis meninių stilių teorija, o meno filosofija nepastebimai transformuojasi į meno istorijos filosofiją. Tam turėjo įtakos Winckelmanno, Schellingo ir Hegelio istorinių meno raidos formų koncepcijos.

Taip prasidėjo naujas estetikos ir meno filosofijos idėjų raidos etapas, susijęs su vokiečių klasikinio idealizmo idėjų nykimu ir naujų meno filosofijos metodologinių orientacijų formavimusi. Iš jų reikia išskirti įtakingas pozityvistines, marksistines, sociologines, formalistines, psichologines, intuityvistines ir kitas tendencijas. Ryškėjantį mokslo apie meną metodologinį pliuralizmą sąlygojo bendras teorinio meno filosofijos lygio pohegelinėje epochoje smukimas. Kita vertus, intensyvėjantys meniniai procesai skatino teorinės minties plėtotę. Šie dialektiškai priešaringi veiksniai suaktualino metodologinės orientacijos problemas.

### **Kultūrologinė J. Burckhardto koncepcija**

Vienas žymiausių XIX a. antrosios pusės istorinės meno filosofijos atšakos atstovų buvo šveicarų kultūrologas ir meno teoretikas Jacobas Burckhardtas (1818–1897). Nors praslinko daugiau nei šimtas metų, kai dienos šviesą išvydo svarbiausi jo veikalai, o mokslas apie meną nužengė toli į priekį, daugelis šio mąstytojo idėjų aktualios iki šiolei. Jo veikaluose išreikštas nepasitikėjimas spekuliatyviu požiūriu į meną, pastebimos pozityvistinės (istoriografinės aprašomosios) ir kultūrologinės metodologijos užuomazgos.

Burckhardtas mokėsi Berlyno universitete, kur vyravo Hegelio ir Schellingo idėjos, tačiau jo nežavėjo hegeliškoji filosofija, o Schellingo paskaitas, kurių klausė, laikė „pasibaisėtinomis“. Jam imponavo stiprėjančios pozityvistinės filosofijos idėjos ir šopenhaueriškas individualizmas. Burckhardtas griežtai kritikavo mokslininkus, kurie abstrakčiai kalba apie meną, ignoruoja realų meno raidos procesą, konkretaus meno kūrinio ypatumus. Siejo kaltinimai, kaip teisingai yra pažymėjęs B. Croce, turi realų pagrindą. Jie nukreipti prieš me-

tafizinės „estetikos iš viršaus“ savivalę ir padeda atlikti meno tyrinėjimus neatitrūkstiant nuo konkrečių meno reiškinių (Croce, 1938, Nr. 45, p. 86). Tačiau Burckhardtui nepavyko iki galo įveikti savo pirmtakų metodologijos nenuoseklumo, išvengti ankstesnės meno filosofijos trūkumų.

Meno filosofijos problematika Burckhardtą partraukė susižavėjus visuotine istorija ir kultūrologija. Savo veikaluose jis daug dėmesio skyrė istoriniams ir kultūrologiniams meno filosofijos aspektams, meno raidos istoriją laikė sudėtine kultūros ir civilizacijos istorijos dalimi. Visuomenės raidoje jis išskyrė tris glaudžiai susijusius veiksnius: valstybę, religiją ir kultūrą. Valstybė ir religi-



Jacob Burckhardt

ja, įkūnydamos metafizinius ir politinius žmonių idealus, Burckhardto nuomone, yra stabilių visuomenės jėgų saugotojos. Trečiasis veiksnys, kultūra, kaip lanksčiausia ir dinamiškiausia žmogaus veiklos sfera turi spontanišką pradą. Kultūros sferai Burckhardtas priskyrė naują triadą: materialiąsias vertybes, techniką ir meną. Menas – kultūros dalis, geriausiai atspindinti dvasinį žmogaus pasaulį. Taigi ir meno lygis Burckhardto koncepcijoje yra svarbiausias kultūros lygio kriterijus.

Pradedant kultūrine istorine Burckhardto koncepcija, Vakaruose palaipsniui atsiskaido gilintis į aktualaus meninio proceso uždavinius ir linkstama į retrospekcinę istorinę globalinių meno stilių raidos dėsningumą pažinimą. Kita vertus, atskirų praeities meno istorijos raidos etapų analizė Burckhardto veikaluose neretai virsta netiesiogine XIX a. antrosios pusės kultūros ir meno raidos procesų kritika. Burckhardtas priešpriešina savo meto meninei kultūrai didingus antikos ir renesanso epochos meno kūrinius, išvelgdamas juose ieškomus idealus. Šie didingi praeities meninės kultūros etapai jam yra įstabaus grožio oazės šalia to meto Vakarų kultūros. Jam atrodo, jog praeities meninė kultūra ne tik įkūnija šį tą amžina, didinga, bet ir tampa bedvasio jo laikotarpio meno antipodu.

Vienas svarbiausių Burckhardto nuopelnų – požiūris į meną kaip į savarankišką dvasinės kultūros sferą. Jis stengėsi teoriškai pagrįsti meno autonomiją ekonominių, socialinių ir politinių reiškinių atžvilgiu, tyrinėti meno kūrinių tik dėl jo paties. Šis mokslo apie meną objekto apribojimas vien menine problematika ir nulėmė Burckhardto vietą meno filosofijos istorijoje. Jis atsisakė tradicinio meno tyrinėjimo, kai pažinimo aspektu tampa atskirų

menininkų, mokyklų, krypčių laimėjimai, ir *sutelkė dėmesį į konkrečias istorines meno raidos problemas, į skirtumus tarp atskirų meno rūšių bei stilių.*

Burckhardto veikaluose stilius suvokiamas kaip vienas esmingiausių meno parametrų. Todėl meno raidos istorija virsta stilių raidos istorija. Meninį stilių Burckhardtas kildino iš būtinybės menininkui išreikšti save meniniais vaizdiniais. Suprasdamas, kad stilius atspindi realų kultūros sluoksnį, mokslininkas stengėsi jį panaudoti svarbiausiems tyrinėjamos epochos bruožams pažinti. Kitaip negu daugelis pirmtakų, gvildendamas stilistinius konkrečios epochos bruožus, jis nelaiškė šių bruožų universaliais, būdingais visai epochai, o mėgino išryškinti kiekvienos meno rūšies, kiekvieno meno raidos etapo stilistinius ypatumus. Iš epochinių stilių jis išskyrė daugybę smulkesnių, skirtingai atspindinčių epochos charakterį.

Apibūdindamas stilių raidos varomąsias jėgas, Burckhardtas rėmėsi šopenhaueriškuoju individualizmu. Jis sureikšmino genialios asmenybės vaidmenį, o stilių kaitą aiškino kaip genialios sąmonės ekspansiją į meno sferą. Kartą sukurtos stilistinės formos gyvuoja tol, kol kitas genijus, jas atmetęs, įteisina naujas. Todėl nuosekli meninių stilių raida tarsi nutrūksta ir įgauna naują kryptį. Stilius čia suvokiamas daugiausia kaip kūrybinės menininko asmenybės saviraiškos rezultatas, o socialinio stilių sąlygotumo problema tampa antraeilė. Tačiau greta svarbiausios individualistinės stiliaus interpretacijos, Burckhardto veikaluose ryškėja mintis apie materialių kultūros veiksnių įtaką meno stilių raidai. Tai viena svarbiausių Burckhardto stilių teorijos tezių. Kai kultūrinis istorinis meno tyrinėjimo metodas papildomas stilistinių elementų analize, jis efektyviai padeda pažinti tyrinėjamus meno reiškinius. Akivaizdu, kad brandieji Burckhardto veikalai buvo vertingas indėlis į meno filosofijos metodologiją ir sustiprino meno istorijos autoritetą. XIX a. antrojoje pusėje meno istorija tampa visateisiu mokslu su savo specifiniu tyrinėjimo objektu, struktūra, tikslais ir metodologija.

Tačiau Burckhardto idėjų svarba meną tyrinėjančių mokslų plėtotei nevienareikšmė. Jo veikaluose nemaža prieštaravimų, klaidų, kurios išryškėjo vėlesnėje teorinės minties raidoje. Mąstytojo tyrinėjimams neretai stinga vientisų metodologinių principų bei vertinimo kriterijų. Geriausiems jo veikalams, kaip taikliai pastebėjo Lionello Venturi, „būdingas estetinio diletantizmo ir gilaus meno reiškinių pajautimo derinys“ (Venturi, 1968, p. 221).

Bene ryškiausia Burckhardto antinomija, kurios jis nesugebėjo įveikti, yra menininko ir civilizacijos supriešinimas. Jis pervertino asmenybės vaidmenį, laikė ją svarbiausiu kultūros ir istorijos varikliu. Nors Burckhardtas įsivaizduoja menininką esant vieninteliu istorijos kūrėju, analizuodamas meno raidos procesą, žanrų bei stilių kaitą, tarytum užmiršta dievinamą asmenybę ir konstruoja anoniminę „meno istoriją be vardų“. Tokį požiūrį vėliau savo koncepcijose plėtojo jo sekėjai Rieglis ir Wölfflinas.

Istorikas Burckhardtas, beje, net ištikus meno raidos etapus ir atskirus meno kūrinius analizavo kaip kažką užbaigta. Jis beveik netyrinėjo konkrečių istorinių meno raidos formų

plėtotės dėsningumą, jų vidinių mechanizmų ir tai yra didžiausias jo veikalų metodologinis trūkumas. Kita šio mąstytojo metodologijos spraga – abstraktus formalizmas. Jis vartoja daugybę abstrakcijų, neapibrėždamas jų turinio. Viena gyvybingiausių – erdvinio stiliaus sąvoka, kurią jis priešpriešina kitai, plastinio konstruktyvaus stiliaus kategorijai. Pastaroji ypač buvo populiari tarp formalistinės „gryno meno“ teorijos šalininkų (K. Fiedleris, H. von Marées, A. Hildebrandas). Šis polinkis manipuliuoti abstrakčiomis sąvokomis neišvengiamai veikė teorines Burckhardto konstrukcijas, nes formalieji elementai užgožė turinį ir griovė teorinių konstrukcijų visumos vieningumą.

### Sociologinė H. Tainė'o meno filosofija

Kitos ypatingą populiarumą įgavusios sociologinės metodologijos principus gvildeno populiarius kultūrinės istorinės mokyklos atstovas, prancūzų meno teoretikas Hipolitas Tainė'as (1828–1893). Jo požiūrį į meną formavo A. Comtė'o pozityvizmas, vokiečių meno filosofija (Schellingas, Hegelis, Schopenhaueris) ir prancūzų švietėjai. Tai buvo vienas pirmųjų prancūzų meno teoretikų, kurie nuosekliai gynė visuomeninį meninės kūrybos sąlygotumą.

Pagrindiniame savo veikale *Philosophie de l'art* („Meno filosofija“) Tainė'as stengėsi atsiskirti nuo metafizikos ir įtvirtino pozityvistinę sociologinę metodologiją, kurios tikslas – *kelti konkrečius faktus, aiškinti bei teoriškai pagrįsti meno visuomeninio sąlygotumo idėjas*. „Naujasis metodas, – rašė Tainė'as, – kuriuo pasiryžęs esu naudotis ir kuris pradeda skverbtis į visus dvasios mokslus, yra toks, jog žmogaus dvasios kūrinius, ypač meno kūrinius reikia imti kaip tam tikrus reiškinius ir faktus, kurių charakteringus bruožus reikia nustatyti ir priežastis surasti. Štai ir viskas. Taip suprantamas mokslas nei pasmerkia, nei atleidžia – jis tik konstatuoja ir aiškina“ (Taine, 1938, t. 1, p. 12).

Svarbiausias meno filosofijos tikslas, pasak Tainė'o, suvokti meno esmę plačiaja šio žodžio prasme ir pažinti konkretų meno kūrinį. Jis išskyrė du esminius pažinimo būdus: *mokslinį* ir *meninį*. Kitaip negu mokslininkai, operuojantys abstrakčiomis sąvokomis, menininkas tas pačias tiesas išreiškia meniniais vaizdiniais. Taigi tarp mokslo ir meno nėra principinio skirtumo. Šios dvi žmogaus veiklos sferos skiriasi tik forma, nes, Tainė'o nuomone, „menininkas iš esmės yra filosofas“. Dėl pastarojo teiginio gali susidaryti klaidingas įspūdis, jog Tainė'as yra linkstančios į iracionalumą panestetinės meno filosofijos šalininkas. Tačiau taip nėra. Nors jį ir veikė kai kurios Schellingo ir Schopenhauerio idėjos (tai matyti iš jo meninės kūrybos sampratos), jo meno filosofijoje vyrauja XIX a. antrajai pusei būdingos pozityvistinės mokslėškumo nuostatos. Meną jis laikė žmogaus ir jį supančio pasaulio tyrinėjimu, kuris skrupulingumu ir metodais prilygsta mokslui. Meno kūrinio esą negalima vertinti tik kaip vaizduotės žaismo rezultato, nes jis atspindi tam tikrų papročių ir visuomenės sąmonės lygį.



Hippolyte Taine

Taine'o meno filosofijos esmė ir jos įtaka vėlesnei teorinės minties raidai išryškėjo mokslininko pateiktoje meno tyrinėjimo metodologijoje. Jo teorinių apmąstymų centre – meno socialinio sąlygotumo idėja. Taine'as išplėtojo iš J. Dubos ir Ch. Montesquieu perimtą aplinkos (*milieu*) sąvoką, įtraukdamas į ją geografinius, klimatinus, rasinius, tautinius veiksnius, taip pat ir visuomenėje vyraujančius etinius ir estetinius idealus. Pozityvųjį meno pažinimą jis siejo su konkrečių meno faktų tyrinėjimu, jų kilmės nustatymu. Toks faktas yra kiekvienas meno kūrinys. Norėdami jį pažinti, meno teoretikai turi išsižadėti savo temperamento,

polinkių, interesų ir pamėginti įsigilinti į kūrėjo jausmus, mintis, sielos būseną, iki smulkiausių detalių įsivaizduoti jo gyvenamąją aplinką. Taine'as čia palaiko O. Ch. Saint-Beuvo biografinį metodą, kuriuo remiantis menininko biografijos faktai derinami su socialiniais istoriniais duomenimis, jo vidinio pasaulio psichologinių mechanizmų analize. Tačiau Taine'o metodologijos esmė – ne psychologizmo įteisinimas, o visuomeninės meno prigimties teigimas. Taine'as meno kūrinių laiko visuomeninių santykių rezultatu. Todėl jo metodologija pagrįsta teiginiu, kad meno kūrinys – tai ne kažkas atskira, o ieškojimas visumos, kuri jį sąlygoja ir kuri jį paaiškina (*Ten pat*, p. 3). Konkretų meno kūrinių jis aiškina *ne kaip izoliuotą reiškinį, o kaip organišką menininko kūrybos dalį, išsiskiriančią specifiniu stiliumi, koloritu, kompozicija, meninės išraiškos priemonių giminingumu*. Kadangi menininkas yra tam tikros mokyklos, krypties atstovas, vadinasi, egzistuoja ir kita, dar platesnė visuma, kuri padeda meno tyrinėtojų pažinti meno kūrinių.

Nesitenkindamas šios antrosios visumos samprata, Taine'as žengė dar toliau. Meninę kryptį jis kvietė nagrinėti atsižvelgiant į konkrečios epochos kultūrą. Kiekvienas amžius turi vyraujančią meno raidos kryptį. Tarsi tęsdamas Dubos ir Goethe's apmąstymus apie socialinį menininko kūrybos sąlygotumą, Taine'as teigė, jog „talentai, kurie kitokia kryptimi stengiasi pasireikšti, rastų kelią užtvėrtą, viešosios opinijos spaudimas ir aplinkos papročiai nustelbia juos arba nukreipia kitu keliu ir jie vis tiek tepažysta tam tikru primestu jiems būdu“ (*Ten pat*, p. 51). Šis Taine'o noras susieti meno raidos dėsningumus su įvairioms epochoms būdingu skirtingu aplinkos poveikiu yra neabejotinai pažangus. Tačiau šią įtaką jis dažniausiai vertina labai mechaniškai. Tai ypač ryšku jo istorinėje meno raidos formų koncepcijoje.



Europos civilizacijos istorijoje Taine'as išskyrė keturis svarbiausius laikotarpius: 1) senovės graikų ir romėnų, arba antikos kultūros, 2) krikščioniškuosius feodalius viduramžius, 3) XVII a. absoliutizmo įsigalėjimo epochą ir 4) šiuolaikinę industrinės demokratijos, arba tikslųjų mokslų viešpatavimo epochą. Kiekvienu laikotarpiu vyrauja tam tikra meno rūšis ar žanras.

Kiek kitaip negu dialektikas Hegelis, Taine'as meno pakilimą ir sunykimą siejo su bendra epochos dvasia ir papročiais. Tačiau jis per daug paprastai traktavo meno raidos istoriją, laikė ją nuolat pasikartojančiu bangavimu, kai po meno pakilimo būtinai prasideda nykimo laikotarpis. Taigi savo istorinių meno raidos formų koncepcijoje mokslininkas tarsi išsižada hegeliškos dialektikos ir grįžta prie Winckelmanno epochos idėjų. Pavyzdžiui, jis manė, kad senovės graikų kultūros ir meno klestėjimas tiesiogiai susijęs su politinėmis laisvėmis ir karine galia, o sunykimas – su Makedonijos užkariavimu. Analogiškų sąsajų jis randa gvildendamas viduramžių olandų ir prancūzų meno raidos dėsningumus.

Nustatęs meno ir jį pagimdžiusios epochos ryšius, Taine'as pereina prie „vyraujančio epochos tipo“, kurį apibūdina kaip rasės, aplinkos ir momento sąveikos rezultatą. Rasė – tai paveldimi, iš kartos į kartą perduodami tam tikri polinkiai ir savybės. Aplinka – geografinės, politinės bei socialinės sąlygos. Momentas – konkreti istorinė epocha. Veikiant proporcingų įtakų dėsniumi, šie trys veiksniai formuoja kiekvienos epochos meninę sąmonę ir „vyraujančią epochos tipą“, atitinkantį jos pobūdį. Senovės Graikijoje – tai nuogas grakštus jaunuolis, viduramžiais – egzaltuotas vienuolis ir įsimylėjęs riteris, XVII amžiuje – rafinuotas dvariškis, o Taine'o gyvenamuoju laikotarpiu – Faustas arba Verteris. Taigi Taine'o koncepcijoje *menas pasyviai atspindi jau nusistojusius gyvenimo bruožus. Tai suteikia jo išvadoms fatališkumo, nes atmeta kūrybinio menininko aktyvumo ir jo nepakartojamos individualybės reikšmę.*

Kitas svarbus Taine'o koncepcijos trūkumas yra meno biologizavimas. Meno kūriniuose jis ieško paralelių su augalų ir gyvūnų pasauliu, remiasi botanikos ir zoologijos klasifikacijos principais. Jo manymu, menas ir visuomenė susiję kaip augalas ir dirva. Šios paralelės tarp meno raidos ir augalų pasaulio paverčia mąstytojo koncepciją savotiška estetinė botanika, kurioje menas praranda autonomiją ir laisvę. Nepaisant psychologizmo, biologizmo, meno ir visuomenės santykių supaprastinimo bei kitų trūkumų, Taine'o meno filosofija buvo svarbus etapas sociologinės metodologijos raidoje. Jo idėjos, kaip yra nurodęs P. Francastelis, skatino meno teoretikus ir kritikus objektyviai analizuoti ryšius tarp meno kūrinio ir istorinės bei socialinės aplinkos, kurioje jis buvo sukurtas.

Taine'o šalininkų veikaluose universalios meno filosofijos problematika palaiapsniui virsta specifiniu sociologiniu daugialypių meno ir visuomenės ryšių tyrinėjimu. Toks

procesas itin nuoseklus, vyko ir Prancūzijoje, turinčioje tvirtas sociologinės minties tradicijas. Atsisakymas konstruoti globalines meno filosofijos koncepcijas ir didėjantis mokslininkų dėmesys meno funkcionavimui visuomenėje vadinamąją sociologinę estetiką išskyrė iš kitų mokslų, tyrinėjančių meno fenomeną, ir pagaliau ją transformavo į meno sociologiją.

### Formaliosios metodologijos ištakos

Formaliosios teorijos Vakarų estetikoje, meno filosofijoje ir menotyroje – sudėtingas ir įvairiapusis, ilgą laiką supaprastintai traktuotas reiškinys. Ši įtakinga kryptis formavosi taip pat kaip reakcija į vokiečių klasikinės spekuliatyvinės meno filosofijos abstraktumą ir aprašomosios menotyros eklektiškumą bei metodologinį bejėgiškumą. Formaliosios metodologijos šalininkai, pasisakydami prieš meno paslapčių fetišizavimą, meno fenomeno savitumo panaikinimą socialiniuose, psichologiniuose, etiniuose ir kituose veiksniuose, vienpusį siužeto, temos, idėjos reikšmės pervertinimą, atkreipė dėmesį į imanentinius (vidinius) meno dėsningumus, kurie dažniausiai buvo aiškinami kaip formalūs, struktūriniai dėsningumai. Taip vaizduojamojo meno analizėje pagrindinis mokslininkų dėmesys nuo klausimo „kas“ yra pavaizduota kūrinio siužete nukrypo į klausimą „kaip“. Tai yra šios pakraipos mokslininkų dėmesio centru tapo formalios, plastinės, kompozicinės paveikslų struktūros ir jėgos, glaustai tariant, vidinė meno kūrinio architektonika.

XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje Vakaruose išsikristalizavo trys pagrindinės formaliųjų koncepcijų kryptys: 1) vokiškai kalbančių šalių (austrų, vokiečių, šveicarų), kurios ryškiausiai atstovais tapo K. Fiedleris, A. Rieglis ir H. Wölfflinas, 2) prancūzų – H. Focillonas ir artimi jam J. Baltrušaitis, Ch. Sterlingas, A. Malraux ir menkliau paveikusi akademinį diskursą 3) anglosaksiškoji – C. Bellas, R. Fray’us.

Formaliosios meno filosofijos pradininkas buvo I. Kanto idėjų tęsėjas J. F. Herbartas. Suvokdamas grynai empirinių meno tyrinėjimų ribotumą, jis kritikavo Hegelio meno filosofijos metafiziškumą ir tikėjosi rasiąs trečiąjį kelią. Jis norėjo išlaisvinti meno mokslą iš filosofinės metafizikos priespaudos, suteikti jam autonomiją. Remdamasis Kanto estetinio nesuinteresuotumo teorija ir „asociatyvinės psichologijos“ principais, svarbiausiu meninio vertinimo kriterijumi Herbartas laikė *savitikslį, spontanišką pasitenkinimą, kurį sužadina meno kūrinio forma, jo sudėtinių formaliųjų elementų santykiai*. Jau kantinėje grožio teorijoje, kaip yra pažymėjęs V. Sezemanas, glūdi tam tikras „dvilypumas“, suskaldęs ją į dvi savarankiškas dalis, besiremiančias skirtingais principais bei kriterijais: į gryną formos teoriją ir dalykinio turinio teoriją. Schellingas, romantikai, Hegelis lemiama vaidmenį priskyrė dalykinei reikšmei, o jutiminę formą laikė tik išorinio realizavimo priemone.

O štai Herbartas ir jo sekėjai buvo įsitikinę, jog grožį „sąlygoja“ tik objekto dalių arba elementų santykis“ (Sezemanas, 1970, p. 273). Formalių tyrinėjimų kryptį plėtojo R. Zimermanas, kuris analizavo meno kūrybinių formų, struktūras, ritmus, proporcijas ir jų santykius. Formaliosios mokyklos šalininkų požiūriu, metafizinių spekuliacijų neslegiama formalių struktūrinių meno principų analizė turi padaryti meno tyrimus efektyvius ir moksliškus.

Įtakingiausi formalaus metodo šalininkai Fiedleris ir Rieglis neretai skelbiami tikraisiais kokybiškai naujo meno mokslo pranašais, reikšmingiausiais XX a. menotyrininkais. Iš tikrųjų pastaraisiais dešimtmečiais stiprėjantis dėmesys Fiedlerio ir Rieglio teoriniam palikimui siejasi su užsimezgsusia polemika apie galutinį estetikos ir meno filosofijos kompetencijos sferų atribojimą. Šių teoretikų koncepcijas ir jų metodologines nuostatas detaliau aptarsime specialiaame mokymui skirtame skyriuje.



Johann Friedrich Herbart

### Psichologinės estetikos ir meno psichologijos užuomazgos

XIX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais kartu su neklasikinėmis (iracionalistinėmis), sociologinėmis, formalistinėmis ir kitomis srovėmis Vakarų mąstymo tradicijoje aiškiai pastebima didėjanti psichologinės metodologijos įtaka. Iš plataus filosofinių žinių lauko, stiprėjant mokslinių žinių diferenciacijai, išsiskiria psichologija, kuri universitetinio ir akademinio mokslo sistemose skleidžiasi tiek siauro eksperimentinio, tiek plataus humanitarinio mokslinio pažinimo srautais. Psichologinių tyrinėjimų intensyvėjimas akivaizdus estetikos ir meno filosofijos srityse. Psichologinės estetikos arba, kitaip sakant, „psichologinės mokyklos“ iškilimas tuomet tiesiogiai siejosi su gilėjančia metafizinės estetikos ir meno filosofijos krize. Ernstas Grosse, aptardamas anksčiau vyravusių metafizinių filosofinių sistemų griuvimą, taikliai pastebėjo: „jei pritaikytume joms griežtus mokslinius mastelius, tuomet tektų pripažinti, kad jos nusipelnė tokios lemties. Galima stebėtis jų drąsa, tačiau nekyla abejonių, kad faktinis jų pamatas menkai grindė šias abstrakčias teorines

konstrukcijas. <...> Hegelininkų ir herbartininkų meno filosofija dabar galima domėtis tik kaip istoriniu reiškiniu“ (Grosse, E. *Die Anfänge der Kunst*, 1894, p. 3).

Įtakingiausi minėtos psichologinės reakcijos į metafizinės estetikos ir meno filosofijos principus atstovai buvo Gustavas Theodoras Fechneris, Theodoras Lippsas, Wilhelmas Wundt'as, Johannesas Volkeltas, Karlas Grossas – Vokietijoje, Eugène Véronas, Gabrielis de Tarde, Théodule-Armandas Ribo'as, Viktoras Bachas, Henri Delacroix – Prancūzijoje ir Vernonas Lee, Edwardas Bulloughas – Didžiojoje Britanijoje. Psichologinės mokyklos šalininkai pagrindinį dėmesį sutelkė ne į pamatines estetikos ir meno filosofijos mokslų objekto, struktūros, morfologinės sandaros, meno esmės problemas, o pirmiausia į tas psichines menininko ir suvokėjo reakcijas, asociacijas, kurias meno kūriniai sukelia žiūrovui ar kurios skleidžiasi meninės kūrybos procese. Minėti akivaizdūs poslinkiai mokslinių tyrinėjimų srityje liudijo apie subjektyvizmo ir psychologizmo tendencijų stiprėjimą *po-klasikinėje* Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijoje. Iš čia – išskirtinis psichologinės mokyklos šalininkų susidomėjimas įvairiais subjektyviais veiksniais, siejamais su menininko kūrybiniu potencialu, meninės kūrybos procesų mechanizmų pažinimu, intuicija, įsijautimu, vaizduote, suvokimu, emociniais išgyvenimais, t. y. su esminiais estetikos ir meno filosofijos aspektais. Daugelis šios mokyklos šalininkų skelbiamų idėjų susipynė su įvairių pozityvizmo pakraipų, „grynojo meno“ ir formalizmo šalininkų idėjomis.

Psichologinio požiūrio į estetines ir meno problemas poreikis, nors ne taip akivaizdžiai, kaip indų ar japonų estetikos tradicijose, Vakaruose buvo jaučiamas seniai. Tačiau tik XIX a. antrojoje pusėje, kai pradedami nuosekliau taikyti griežtesni moksliniai tyrimo metodai, estetikai ir meno filosofijai atsiveria naujos eksperimentinio pažinimo perspektyvos. Todėl naujų psichologinių tyrinėjimo strategijų ir metodų *atsiradimas bei laipsniškas įsigalėjimas pirmiausia sietinas su spekuliatyvosios estetikos ir meno filosofijos krize bei su naujų probleminių tyrinėjimo laukų, pavyzdžiui, eksperimentinės psichologijos, estetinio suvokimo psichologijos, meno psichologijos sklaida.*

Akivaizdu, kad estetinės problematikos transformacijos procesą XIX a. antrojoje pusėje paveikė pozityvizmo pradininko Auguste'o Comte'o darbų *paskatinta reakcija į spekuliatyvaus metafizinio „iš viršaus“ mąstymo principus ir empiriškai orientuotos psichologinės atšakos šalininkų posūkis į konkrečių estetinių ir meno faktų analizę.* A. Comte'as savo programiniame daugiatomiame veikle *Cours de philosophie positive (Pozityvios filosofijos kryptis, 1830–1842)* pasisakė prieš filosofinės problematikos psychologizavimo tendenciją, kurią aiškino kaip paskutinę psichologijos transformacijos ir mėginimo reanimuoti mistikos elementus apraišką. Tačiau šie prieš psichologiją nukreipti išpuoliai netrukė pohegelinės estetikos ir meno filosofijos atstovams perimti įtaigiau reiškiamas pozityvistines A. Comte'o nuostatas, kurios tapo naujos estetikos ir meno filosofijos epochos teorinių ir metodologinių ieškojimų kelrodžiu.

Į šį estetikos ir meno filosofijos idėjų konceptualaus „perorientavimo“ procesą aktyviausiai įsijungė vokiečiųkalbių kraštų tyrėjai, nes jiems svarbu buvo atsiriboti nuo spekuliatyvaus metafizinio mąstymo principų, vyravusių šių šalių estetikos ir meno teorijose.

Neatsitiktinai žymiausi vokiškos psichologinės reakcijos į metafizinį spekuliatyvumą atstovai Johannesas Friedrichas Herbartas, Gustavas Theodoras Fechneris, Theodoras Lippas, Wilhelmas Wundt'as, Osvaldas Külpe ir Johannes Volkeltas estetikų ir meno reiškinių pažinimui pasitelkia sparčiai besiplėtojančio empirinio mokslo laimėjimus. Pirmasis vokiečių autorius, mėginęs sukurti mokslinę psichologiją, buvo Kanto sekėjas J. F. Herbartas. Šis Johanno Gottliebo Fichte's mokinys Jenos universitete vėliau paveldėjo I. Kanto katedrą Karaliaučiuje. Veikale *Psychologie als Wissenschaft* („Psichologija kaip mokslas“, 1824–1825) jis teigia, kad psichologija gali pretenduoti į objektyvaus mokslo statusą tik tiek, kiek ji gali būti paremta materialiais ir matematiniais principais.

Empiriniais metodais tyrinėdami regos, klausos, suvokimo fizinius pagrindus, eksperimentuodami su jutimo procesais, anksčiau minėti J. F. Herbarto sekėjai kloja naujus pagrindus ne tiek bendrajai psichologijai, fiziologijai, kiek *psichologinei estetikai* bei joje besikristalizuojančiai naujai mokslinio pažinimo sričiai – *meno psichologijai*.

Estetinės ir psichologinės problematikos sandūroje ryškėjančios naujos mokslinio pažinimo sritys ir probleminiai laukai iš pradžių formavosi stichiškai, mokslininkams tik apčiuopiant psichologinio pažinimo tyrinėjimo strategijų ir metodų svarbą bei potencialias jų galimybes. Todėl psichologinės problematikos tapsmo pradžioje buvo sunku vientisame mokslinio pažinimo sraute atskirti skirtingas estetikos, meno, meno psichologijos problemas gvildenančias disciplinas. Tačiau estetikos ir meno filosofijos problematikos psichologizavimo tendencijos ilgainiui tapo tokios stiprios, kad formavosi požiūris, kurio šalininkai naują pozityvizmo paveiktą *estetiką* skirstė į dvi pagrindines šakas: *meno filosofiją* ir *meno psichologiją, paskui išskyrę dar ir vadinamąją psichologinę estetiką*. Šis procesas pirmiausia išsiskleidė G. T. Fechnerio ir jo artimiausių sekėjų veikaluose.

Kalbant apie XX a. psichologinės estetikos transformaciją į meno psichologiją, būtina prisiminti ir litvakų kilmės rusų psichologą Levą Vygotskį (1896–1934), kuris puikiai suvokdamas šio mokslo perspektyvas, siekė atverti jam naujus horizontus. Trečiąjį dešimtmetį apie 1922–1925 m. rašytame, tačiau tik praslinkus keturiems dešimtmečiams paskelbtame savo veikale *Психология искусства* („Meno psichologija), kritiškai apžvelgęs pagrindinius šio mokslo raidos etapus, jis nubrėžė savo koncepcijos kontūrus. Meno psichologija jo veikaluose išskyla kaip perspektyvi tarpdisciplininė mokslo sritis, besiplėtojanti objektyviosios psichologijos ir naujosios menotyros sandūroje. „Mes, – sako jis, – išpažįstame Utitzo požiūrį, kad menas peržengia estetikos ribas ir netgi turi esmiškai skirtingų nei estetinės vertybės bruožų. Jis gimsta estetinėje stichijoje, tačiau neištirpdamas joje iki galo. Todėl

mums aišku, kad meno psichologija turi sąveikauti ir su estetika, tačiau neturi pamiršti ribų, skiriančių vieną sritį nuo kitos“ (Vygotskij, 1968, p. 16). Atgimus Vygotskio idėjoms, svariai jo tyrinėjimų nubrėžtas teorinės meno psichologijos ir meninės kūrybos procesų psichologijos problemas analizavo Sankt Peterburgo (buv.Leningrado) ir gruzinų psichologijos mokyklos atstovai.

Taigi nuo pat pradžių psichologinėje estetikoje išryškėjo visoms pozityvistinės orientacijos tendencijoms būdingi trūkumai. Didėjanti meno pažinimo koncepcijų diferenciacija ir stiprėjantis pliuralizmas sukėlė sisteminės meno analizės principų krizę. Praradę sistemingumą, empiriniai meno tyrinėjimai neteko aiškaus metodologinio pagrindo. Vietoj klasikinių visa aprėpiančių meno filosofijos sistemų ėmė formuotis daugybė viena kitai prieštaraujančių metateorių, koncepcijų. Atskiros, daugiausia eklektinės mokyklos, grupuotės, koncepcijos teapėrė siaurų specifinių problemų ratą, skendo empirinių tyrinėjimų jūroje. Nepasitikėjimas metafizinėmis konstrukcijomis ir abstraktaus teorinio mąstymo principais atvedė mokslą į kitą kraštutinumą – empirizmą, skatino psichologinių, sociologinių, iracionalistinių, intuityvistinių, psichoanalitinių, formalistinių tendencijų metodologinius ieškojimus.

### **Naujų XX a. kryptių iškilimas ir jų sisteminimo problema**

Glaustas mūsų ekskursas į kai kurias pohegelinėje epochoje užsimezgasias naujas metodologines orientacijas parodo, kad XIX ir XX a. sandūroje Vakaruose ryškėja naujas esminis lūžis estetikos ir meno filosofijos idėjų raidoje. Tuomet išsisemiančias klasikines koncepcijas dėl neklasikinių, pozityvistinių, marksistinių, sociologinių, psichologinių ir kitų metodologinių nuostatų įsigalėjimo palaipsniui keičia labiau konceptualizuotos XX a. pirmaisiais dešimtmečiais išsiskleidusios naujos estetiškos ir meno teorijos.

Šių naujų beveik lygiagrečiai su klasikinio modernistinio meno raida besiskleidžiančių estetikos ir meno teorijų išėities tašku galima laikyti XIX ir XX a. sandūrą. Tuo metu įvairių reakcijų į klasikinę metafizinę estetiką pavidalu pastebimai stiprėjo subjektyvistinės, voliuntaristinės, intuityvistinės, psichoanalitinės, psichologinės, sociologinės, fenomenologinės, formalistinės, hermeneutinės, personalistinės, egzistencinės ir kitos didesnę ar mažesnę įtaką įgaunančios tendencijos, kurios liudijo apie į universalumą pretenduojančių teorijų nuosmukį.

Daugelio šių kryptių ištakas, kaip jau galėjome įsitikinti, aptinkame netgi XIX a. paskutiniajame dešimtmetyje. Jos užgimė ir formavosi įvairiu laiku lemiamos skirtingų tendencijų bei idėjų. Vienos jų nuosekliai konceptualizuodamos pirmtakų idėjas ir metodologines nuostatas plėtojo neklasikinėje, pozityvistinėje, sociologinėje, psichologinėje, formalistinėje ir kitose pakraipose išryškėjusias tendencijas, kitos aktyviai sąveikaudamos tarpusavyje formavo naujas neretai eklektiškumo elementais ženklintas idėjas. Daugumai jų prireikė kelių

dešimtmečių, kad subręstų ir galutinai išsikristalizuotų į savarankiškas kryptis. Šis naujų krypčių, mokyklų, teorijų tapsmo procesas buvo ilgas ir prieštaringas. Todėl aptariamojo „pereinamojo“ tarpsnio tarp senų metafizinių sistemų pasitraukimo iš aktualiausių idėjų lauko ir naujų estetikos ir meno filosofijos idėjų margos ir prieštaringos panoramos atsiradimo istorines chronologines ribas skirtingose šalyse nelengva. Niekomet anksčiau Vakarų filosofijos istorijoje neregėjome tokio įvairiausių krypčių, mokyklų susipynimo. Vienu ir tuo pačiu metu skleidėsi naujos perspektyvios novatoriškos ir su mąstymo galios nuosmukiu susijusios akivaizdžiai dekadentinės, eklektiškos, epigoniškos idėjos.

Aptariamose kryptyse tradicinių estetikos ir meno filosofijos problemų vietą užima anksčiau periferijoje buvusios, tačiau dabar į mokslinio diskurso centrą iškilusios dažniausiai suabsoliutintos problemos. Štai, pavyzdžiui, estetinės sąmonės struktūros (fenomenologija, egzistencializmas), meninės kūrybos prigimties (intuityvizmas, freudizmas, įvairios psichoanalitinės koncepcijos), meno kalbos klausimai (skirtingos neopozityvizmo apraiškos, semantinė, struktūralistinė, semiotinė) estetika ir meno filosofija, istoriniai meno raidos dėsningumai ir globalinių stilių raidos problemos (meno istorijos filosofija).

Ši teorinės ir metodologinės dezintegracijos procesą mėgino sustabdyti M. Dessoiras ir E. Utitzas, bandydami nutiesti tiltus tarp meną tyrinėjančių mokslų ir sujungti skirtingas estetinių orientacijų ir meno analizės metodologines orientacijas į vientisą sistemą. Jų pastangų rezultatas – *Estetikos ir visuotinės menotyros* koncepcija, išsakyta to paties pavadinimo šių mokslininkų programiniame veikalė. Dessoiro ir Utitzo koncepcijose estetika ir visuotinė menotyra išskyla kaip dvi savarankiškos, viena kitą papildančios mokslinės disciplinos.

Estetikos tyrinėjimo objektu Utitzas laikė apskritai estetinius reiškinius ir grožio problemą, o visuotinės menotyros – specifinius atskirų meno šakų dėsningumus ir meninės kūrybos technologijos problemas. Dessoiras teigė, jog „estetiškumo“ sritis tik iš dalies sutampa su meniškumu. Plėtodamas Fiedlerio idėjas, jis kvietė mokslininkus atskirti grožio ir jo suvokimo problemų tyrinėjimą nuo meninės veiklos pažinimo klausimų. Gindamas savo požiūrį, Dessoiras pateikė tezę, jog meno sfera nėra vien tik grožis, tai daug platesnė įvairių kategorijų (tragiškumo, komiško, didingumo, bjaurumo ir pan.) visuma. Kita vertus, pažvelgus į šių sferų santykius tikrovės atspindėjimo aspektu, estetiškumo sfera yra platesnė už meniškumo, nes, be meno, ji aprėpia ir daugybę kitų tikrovės reiškinių (Dessoir, 1906, p. 6). Jo nuomone, meninės veiklos sferą būtina atriboti nuo estetinės dar ir todėl, kad ją sąlygoja ne tik estetiniai impulsai, motyvai ir kad ji orientuojasi ne į estetinį suvokimą, o turi savo specifines ištakas, tikslus ir problemas, kurios ir turi būti specialaus mokslo – visuotinės menotyros tyrinėjimo objektas. Pažymėtina, kad atskirdamas visuotinę menotyra nuo estetikos, Dessoiras ragino problemas gvildinti tiek dėl atskirų mokslo poreikių, tiek bendrų meno fenomeną pažįstančių mokslų požiūriu. Svarstydamas

visuotinio mokslo apie meną, arba visuotinės menotyros uždavinius, jis ne tik traktavo šį mokslą kaip meno filosofiją, tačiau ir vartojo meno filosofijos terminą.

Nors Utitzas ir Dessoiras nepajėgė sustabdyti mokslo apie meną metodologinės dezintegracijos proceso, kuris pirmaisiais XX a. dešimtmečiais perėjo į naują fazę, tačiau visuotinės menotyros atskyrimas nuo estetiškos problematikos turėjo teigiamo poveikio tolesnei estetikos ir meno filosofijos raidai.

Vadinasi, XX a. pirmaisiais dešimtmečiais išryškėjo naujas spektras įtakingų estetikos ir meno filosofijos krypčių. Neatsitiktinai mėginant įvertinti skirtingų krypčių bei koncepcijų vietą XX a. Vakarų mąstymo tradicijos idėjų istorijos raidoje, iškyla aktuali jų sisteminimo problema. Sprendžiant pagal tai, kaip šių krypčių šalininkai gvildena pagrindines į jų dėmesio lauką pakliuvusias problemas galime išskirti įvairius jų tipologinio sisteminimo principus arba būdus:

Pirmiausia remdamiesi pamatinėmis teorinėmis ir metodologinėmis jų nuostatomis galime išskirti 2 pagrindines oponuojančias tarpusavyje XX a. estetikos ir meno filosofijos krypčių ir koncepcijų grupes: 1) *personalistines* (subjektyvistines) – intuityvizmas, psichoanalizė, fenomenologija, egzistencializmas, hermeneutika, personalizmas, neo-ničejiškoji (tiesiogiai susijusi su „gyvenimo filosofijos“ tradicija) ir kitos, kurios labiau pabrėžia emocinį estetinės prigimties ir meno pobūdį ir turi neabejotinai didesnę poveikį meno praktikai; 2) *neopozityvistinės* – lingvistinė, analitinė, struktūralistinė, semiotinė, informacinė ir kitos, kurios yra glaudžiau susijusios su racionalistinėmis ir analitinėmis ankstesnės estetikos bei meno filosofijos tendencijomis.

Šiam XX a. estetikos ir meno filosofijos krypčių sisteminimui pagal jų teorinį ir metodologinį pagrindą pageidautinas ir papildomas tipologinių problemų apibūdinimas tiesiogiai susijęs su konkrečių teorinių ir metodologinių problemų visumos sprendimu. Priklausomai nuo to, kaip konkrečios kryptys sprendžia, pavyzdžiui, meninės kūrybos prigimties problemas, galime išskirti: intuityvistines, psichoanalitines, fenomenologines, egzistencialistines, personalistines, pragmatistines ir kitas kryptis. Galima taip pat XX a. estetikos ir meno filosofijos kryptis grupuoti pagal jų ryšį su skirtingomis XX a. modernistinio meno kryptimis. Tačiau toks sisteminimo būdas prasmingas tik judant „iš apačios“, tai yra nuo konkrečios modernaus meno praktikos. Jo esminis trūkumas, kad daugelis svarbių krypčių, vadovaujantis tokiomis teorinėmis ir metodologinėmis prieigomis, lieka nuošalyje nuo aktualių dabartinės estetikos ir meno filosofijos aptariamų problemų lauko. Taigi pereikime prie konkrečių įtakingiausių krypčių ir joms geriausiai atstovaujančių koncepcijų analizės. Šioje knygos dalyje pagrindinį dėmesį sutelksime tik į svarbiausių, autoriaus akimis žvelgiant, estetikos ir meno filosofijos idėjų istorijai analizę, kurią pradėsime nuo estetinės sferos psychologizavimo įtaką patyrusių krypčių gvildinimo.



---

## KOMPARATYVIZMAS



Paryžiaus vaizdas. XIX a. pabaigos litografija

## Komparatyvistinės metodologijos tapsmas

Komparatyvistiniai estetikos, meno filosofijos ir meno tradicijų tyrinėjimai pastaraisiais dešimtmečiais žmonijai sparčiai žengiant į kokybiškai naują universalios metacivilizacinės kultūros raidos etapą išgyvena neregėtą pakilimą. Akivaizdų šios srities monografių, straipsnių srauto didėjimą lėmė nemažai objektyvių globalėjančio pasaulio veiksmų, pirmiausia – universaliųjų tendencijų stiprėjimas, medijų įtakos augimas, tarpcivilizacinio informacinio diskurso susikūrimas. Gilėjant mokslinio pažinimo diferenciacijai, augant fragmentiškų žinių apie įvairias estetikos, meno filosofijos ir meno sritis lavinai, kaip niekuomet anksčiau darosi aktualus patikimomis mokslinėmis priegomis pagrįstas lyginamasis požiūris į skirtingų civilizacinių pasaulių estetikos ir meno filosofijos idėjų istoriją. Lanksčiai taikomos komparatyvistinės tyrinėjimo strategijos ir metodai padeda mokslininkams išsivaduoti iš eurocentristinių, aziocentristinių ir kitų etnocentriinių mąstymo stereotipų, geriau suprasti „kitas“ estetinės minties, meno filosofijos ir meno tradicijas. Neatsitiktinai kasmet skirtinguose kraštuose pasirodo vis daugiau lyginamųjų neeuropinių ir Vakarų kultūrų, estetikos, meno filosofijos bei meno tradicijų tyrinėjimui skirtų įvairaus lygio veikalų. Šiame gausėjančiame literatūros sraute neretai regime terminologinę sumaištį, kurią skatina prieštaringi humanitarinių ir socialinių mokslų raidos procesai, spontaniškas naujų probleminių mokslinio pažinimo sričių atsiradimas, mokslų diferenciacijos bei integracijos procesai, disciplinas skiriančių ribų nykimas. Ryškius pokyčius patiria *metodologinis lyginamųjų studijų pagrindas*, keičiasi tyrinėjimo strategijos, metodologinės priegios, metodai, atsiranda naujų sąvokų, lanksčių tarpdalykinių pažinimo instrumentų.

Idėjų ir mokslo istorijoje visada buvo svarbūs vos ne mistine aukščiausios išminties aureole apgaubti autoritetai ir išskirtiniai į universalumą pretenduojantys pažinimo instrumentai. Nuolat susiduriame su tokiomis mesianistinėmis idėjomis, metodologijomis, kurios, išsprendusios kelias fundamentalias pažinimo problemas, tampa konceptualus vieno ar kito meto mokslinio pažinimo raidos branduolys. Idėjų istorijoje žinomais būdais jos greit pasklinda mokslinio elito ir kvaziintelektinėje terpėje, kuri suteikia joms populiarų, o neretai ir suprimityvintą pavidalą.

Toks likimas, atrodo, ištiko ir komparatyvistinę metodologiją. Etimologine prasme tiesiogiai su tradiciniu lyginamuoju (pranc. *comparatif* – lyginamasis, *comparer* – lyginti) analizės metodu susijęs terminas komparatyvistika (pranc. *comparatisme* – komparatyvistika, *comparatiste* – komparatyvistas) pirmiausia įsitvirtino lyginamosiose Rytų ir Vakarų civilizacijų studijose, o vėliau perėjo ir į estetikos, meno filosofijos bei meno tyrinėjimus. Dabartinėje humanistikoje komparatyvistinės priegios įgavo platesnę reikšmę. Jos apibū-

dina *poeurocentriniam moksliniame diskurse* ryškėjanti daugiamatė tarpdalykinių studijų lauką, kuriame iškyla naujos kompleksinių tyrinėjimų strategijos, metateorijos ir metodologinės prieigos, siejančios įvairiose civilizacijose bei kultūrose susiformavusias mąstymo, kūrybos, estetinės minties bei meno apraiškas. Šiandien komparatyvistika tampa vyraujančia nūdienos humanistikos tendencija, kuri rodo esminius minėtos naujos ryškėjančios universalios metacivilizacinės kultūros laipsnišką įsigalėjimą.

Neįtikėtinas komparatyvistinės metodologijos populiarumas, kurią rodo daugybė tarptautinių kongresų, simpoziumų, leidinių, publikacijų sukuria iliuziją, kad komparatyvizmas pajėgs išspręsti visas dabartinės humanistikos problemas. Dėl to komparatyvistinės metodologijos principus perima įvairių sričių mokslininkai, regintys joje savotišką universalų „viršmetodį“, atveriantį kelią kokybiškai naujam pažinimui. Ši protus sužavėjusi panacėja tarsi nustumia į šalį kitas metodologines priemones. Naujausios postmodernios filosofijos tendencijos taip pat tiesiogiai siejasi ne tik su komparatyvistinės problematikos aktualėjimu, tačiau ir su atsisakymu nuo klasikinei Vakarų metafizikai būdingo unifikavimo, *pasaulio pertvarkymo pagal savo europinį modelį*, projekto.

Nepaisant radikalių poslinkių, per pastaruosius kelis dešimtmečius išryškėjusių komparatyvistinių studijų, neeuropinių estetikos ir meno filosofijos tradicijų tyrinėjimo srityse, ženkliai pagausėjusio Rytų tautų šaltinių vertimų į europinės kalbas Vakaruose ir jų įtakoje esančiose šalyse, daugelio Vakarų universitetų akademinėse programose, gvildenant visuotinės estetikos ir meno filosofijos idėjų istorijos problemas, iki šiol neretai iš inercijos vadovaujamosi senomis vakarietiško europocentrinio mentaliteto įtakos sferoje susiformavusiomis senomis aptariamų mokslų raidos schemomis. Juose vyrauja iš Antikos ir Vakarų estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos pasisemtos žinios, faktai, pamatinės kategorijos, teoriniai analizės principai ir vertinimo kriterijai, o europinių tautų laimėjimai šiose srityse dažniausiai ignoruojami arba minimi tik epizodiškai.

Nieko iš esmės nelemia tai, kad autoriai remiasi pozityvizmo, istorizmo, struktūralizmo ar kokiais nors kitais principais, eurocentriškai orientuota minties eiga, jos pagrindiniai vektoriai, vertybinės nuostatos, pamatinės sąvokos dėl to iš esmės nesikeičia. Čia ir išryškėja komparatyvistams sudėtingos visuotinės estetikos ir meno filosofijos istorijos tikrojo, o ne tendencingai iš vieno požiūrio taško regimo, atkūrimo paveikslas metodologinės problemos, kadangi neeuropinių estetikos ir meno filosofijos tradicijų atstovai remiasi visai kitais pasaulėžiūriniais principais, operuoja kitokiomis estetinių kategorijų sistemomis, kitokia yra menų hierarchija, požiūris į pamatinės meninės kūrybos proceso problemas. Kyla natūralus klausimas, kaip nenusižengiant moksliniam korektiškumui lyginti tokias skirtingas estetikos ir meno filosofijos tradicijas? Šias aktualias problemas remdamiesi skirtingais išeities taškais ėmėsi spręsti įtakingiausi komparatyvistinės metodologijos

šalininkai, kurie pateikia mums visai kitokią visuotinės estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos viziją.

Etnocentristinių tiek eurocentristinių, tiek ir aziocentristinių nuostatų šalininkai, vienpusiškai pabrėždami skirtingų Rytų ir Vakarų estetikos tradicijų skirtingumą, dažniausiai kryptingai juda jų supriešinimo kryptimi. Todėl tarp skirtingų pasaulio tautų kultūrų, žmonių, religijų, estetikos, meno tradicijų visai nepagrįstai sukuriama daugybė dirbtinių kultūrinių, psichologinių barjerų. Tačiau įdėmiau žvelgdami į skirtingų Rytų ir Vakarų tautų kultūros, estetikos, meno filosofijos ir meno tradicijas ir lygindami jas pamatysime, kad tarp jų yra daug daugiau ne *skirtumų*, o priešingai, *panašumų*, akivaizdžių sąlyčio taškų, kurie tampa visiškai natūraliu lyginamųjų studijų teoriniu ir metodologiniu pagrindu. Šiuos sąlyčius ir panašumus išryškina sparčiai mūsų technogeninėje metacivilizacijoje besiskleidžiantys globalizacijos procesai, kurie apima vis įvairesnius ir gilesnius kultūros, estetinės minties, meno filosofijos ir meno sluoksnius. Kita vertus, šie procesai skatina ne tik kultūrų niveliaciją, jų suartėjimą, tačiau pagarbą kitų tautų kultūros, estetinės minties ir meno laimėjimams. Todėl stiprėjant skirtingų estetikos tendencijų suartėjimui įvairių kraštų mokslininkų veikaluose ryškėja ir universalios *metaestetikos* konstravimo ir meninės kūrybos principų paieškos. Ši procesą atspindi ir unikalaus Afrikos, Azijos, Okeanijos ir Amerikos tautų muziejaus *Musée du Quai Branly* atidarymas 2006 m. vasarą, kurio eksponatai, greta stulbinančios skirtingų estetikos ir meno tradicijų įvairovės, atspindi ir būdingus universalius estetinius principus, kurie natūraliai tampa ir komparatyvistinių tyrinėjimų objektu.

Visų filosofinių disciplinų, vadinasi, ir estetikos, meno filosofijos šalininkai, jau nuo jų ištakų rėmėsi išorinio pasaulio reiškinių bei faktų refleksija ir lyginimu. Žmonijos istorijoje įvairiose mąstymo tradicijose mokslininkų ir mokyklų buvo gausiai kuriamos bei perkuriamos idėjos, tačiau jų vertė ryškėjo gretinant ir lyginant. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* („Istorinis filosofijos žodynas“) straipsnyje *Komparatistik* teigiama, kad šis terminas „plačiaja prasme įvardija mokslinį lyginimą dviejų ar daugelio objektų, kurie turi vieną bendrą *tertium comparationis*“ (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von Joachim Ritter. Band IV. Basel und Stuttgart, 1971, S. 908).

Šis lyginimo svarbos suvokimas, išsiskleidus Vakarų ir Rytų civilizacijų estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimų plėtotei ir skirtingų požiūrių opozicijai, paskatino lyginamųjų studijų sklaidą. Jų išsiskyrimą į įtakingą komparatyvistinių studijų sritį Vakaruose lėmė skirtingi veiksniai: 1) grynai akademinės paskatos geriau perprasti neeuropinių tautų mąstymo, estetinių, meno tradicijų savitumą; 2) imperinis Vakarų tautų nusistatymas įrodyti *savų* idėjų pranašumą prieš *svetimas*, rytietiškas, ir kartu teoriškai pagrįsti vakarietiškoji ekspansionizmą bei kolonializmo ideologiją, kurią XX a. antroje pusėje pakeitė „partnerystės“ ir „bendradarbiavimo“ idėjos; 3) klasikinės Vakarų metafizikos mąstymo principų

krizės suvokimas ir naujų alternatyvių neklasikinių ir „atvirų“ mąstymo, estetinio pasaulio suvokimo ir meninės kūrybos modelių bei principų paieškos. Vadinasi, lyginamasis metodas palaipsniui tampa įvairių komparatyvistinių tyrinėjimo strategijų ir metodologinių priemonių šerdimi, nes priklausomai nuo konkretaus pažinimo aspekto, tikslų jis įgalina savo tikslams veikti kitus pagalbinis instrumentines funkcijas įgaunančius metodus.

Terminus *la philosophie comparée* ir *esthétique comparée* į mokslinę apyvartą tvirtai įvedė ir aptarė svarbiausius metodologinius komparatyvistinės filosofijos ir estetikos principus žinomas prancūzų indologas, komparatyvistas, estetikos žinovas Paulis Masson-Ourselis, kuris ryžtingai atsiribojo nuo eurocentrinių hegeliškųjų schemų. Programiniame veikale *La philosophie comparée* („Lyginamoji filosofija“, 1923), lygindamas tris didžiąsias – indų, kinų ir Vakarų – filosofinės ir estetiškos minties tradicijas, mokslininkas teigė, kad jokia iš jų negali būti visos žmonijos mąstymo išraiška, nors kiekviena turi savitų bruožų ir neabejotiną vertę. Iš čia plaukė principinė metodologinė nuostata, *kad savo teiginių ir išvadų filosofijos mokslas negali laikyti reikšmingais visoms civilizacijoms tol, kol jo objektas tiriamas apsiribojus tik Vakarų mąstymo tradicijos iškeltomis idėjomis, požiūriais į pamatines žmogaus būties ir jį supančio pasaulio problemas* (Masson-Oursel, 1923, p. 17).

Komparatyvistinės metodologijos šalininkams svarbus ne pats lyginimas, o toks lyginimas, kuris išryškintų kultūrų istorinį, regioninį estetikos ir meno filosofijos tradicijų ypatumą ir sykiu padėtų nusakyti jų panašumus ir skirtumus. Todėl lyginamojoje analizėje privalu aiškiai nubrėžti pagrindinius tikslus, teisingai formuluoti problemas ir bendrą jų gvildenimo strategiją, kadangi aiškus tikslų ir problemų formulavimas, taiklus strategijos ir metodologinio instrumentarijaus pasirinkimas yra pirmas svarbus žingsnis, tikintis jas išspręsti sėkmingai. Svarbu atsiriboti nuo atsitiktinių lyginamosios analizės objektų. Lyginamosios analizės objektais gali būti du arba daugiau vienas nuo kito nepriklausomi objektai. Lyginimo procedūra prasideda nuo jų sugretinimo siekiant nustatyti tapatybę, panašumą ar skirtumus.

Kultūros, estetikos, meno reiškiniai, jų bruožai ar elementai gali būti lyginami 1) tame pačiame aiškiai fiksuotame laiko tarpsnyje ir 2) jų tapsmo atžvilgiu. Vadinasi, galima apsiriboti vien sociokultūrinių organizmų pavienių rezultatų lyginimu, bet galima lyginti ir pačių procesų sklaidą. Tačiau ir palyginimas gali turėti visiškai skirtingus tikslus, nes tiesiogiai priklauso nuo regėjimo kampo, tyrinėjimų aspekto, keliamų uždavinių. Pavyzdžiui, lyginamojoje sociologijoje lyginimo tikslas – sociologinių aspektų tyrinėjimas, lyginamojoje istorijoje – istorinių, komparatyvistinėje kultūrologijoje – kultūrologinių aspektų gvildenimas, komparatyvistinėje estetikoje – estetikinių, o ne kitų aspektų tyrinėjimas.

Kita vertus, komparatyvistinė estetika ir meno filosofija niekuomet nebuvo homogeniškomis pažinimo sritimis. Jų tyrinėjimų strategijos ir metodai istorijos eigoje evoliucionavo, keitėsi. Metodologinių nuostatų įvairovę, netgi hibridiškumą, lėmė istoriniai

lyginamųjų studijų raidos ypatumai, kadangi vienu metu ji formavosi įvairiomis kryptimis: pirmiausia kaip istorinis, filologinis ir kritinis Rytų mąstymo tradicijų pažinimas Vakarų filosofijos problemų kontekste. Ankstyvajame tapsmo etape vyravusį istorinį lyginamąjį metodą veikė evoliucionizmo teorijos ir lyginamosios gamtos mokslų studijos (lyginamųjų anatomijos, fiziologijos, embriologijos, paleontologijos ir pan.), kurios, suvokus sanskrietiškujų tekstų svarbą, tapo humanitarinių mokslų naujovių pagrindu.

Ankstyvajame komparatyvistikos etape tiesmuko Rytų ir Vakarų civilizacijų kultūros, filosofijos, estetikos, meno tradicijų priešinio laikais šių megakultūrinių regionų, arba subkontinentų, sąveika paprastai buvo aiškinama kaip *visumos* santykis su *visuma*, kitaip tariant, tikrovėje neegzistuojantis monolitinis Rytų pasaulis stojo prieš homogeniškus Vakarų. Šio požiūrio nepagrįstumas neabejotinas, juk šiuo atveju į vieną daiktą suplakami tokie autonomiški ir tipologiškai skirtingi civilizaciniai pasauliai, kaip, pavyzdžiui, indų, kinų, arabų musulmonų, ir visi jie apibūdinami unifikuota Rytų sąvoka.

Kita vertus, sąvokų „Rytai“ ir „Vakarai“ reliatyvumą lemia ne tik konkrečių visuomenių tam tikrame istoriniame laike saviidentifikacijos paslankumas, bet ir erdvinės klasifikacijos sistemos išeities taškas. Priklausomai nuo to, kur yra erdvinių koordinacių centras, tai yra konkretus atskaitos taškas Žemės rutulyje, keičiasi ir Rytų bei Vakarų sąvokų turinys, civilizacinių organizmų ar geografinių plotų įvardijimas šiomis sąvokomis. Senovės graikams Rytai buvo Egiptas, Finikija, Babilonas, Persija, o Vakarai – neįžengiamų Vakarų Europos miškų, tamsos ir barbarų pasaulis, senovės ir viduramžių kinams Vakarai – Rytų Turkestanas, Vidurinė Azija, Indija, o Rytai – Tekančios Saulės šalis Japonija. Tačiau XIX a. sąvokos „Vakarai“ turinys, pavyzdžiui, Kinijoje keitėsi ir ji jau sieta su geografiniu ir kultūriniu Vakarų Europos civilizacijos arealu. Šis pavyzdys akivaizdžiai rodo, kad vienareikšmis civilizacinių pasaulių priskyrimas Rytams ar Vakarams arba tiesioginis jų priešiejimas prie konkretaus žemyno yra sąlyginis ir kelia pagrįstų abejonių.

Paskirose civilizacinės komparatyvistikos studijose suvokiant šį sąvokų „Rytai“ ir „Vakarai“ reliatyvumą, ir neapibrėžtumą, jos keičiamos „Azijos“ ir „Europos“ civilizaciniais terminais, aiškiau rodančiais jų žemyninį apibrėžtumą. Tačiau kai lyginamos konkrečios civilizacijos iškart matyti ir šių kategorijų trūkumai, nes tai daugiau geografinės nei kultūrologinės sąvokos. Vartojant Azijos civilizacijų apibrėžimą, iš senųjų Rytų civilizacijų visumos iškrinta Afrikos žemyne klestėjusi Egipto civilizacija ir kyla problemų dėl šio termino antitezės – Europos civilizacijos – vartojimo tikslumo, kadangi graikų ir Romos civilizacijos skleidžiasi ne tik Europos, bet ir Azijos vakarinėje bei Afrikos šiaurinėje dalyse. Todėl, kylant abejonoms dėl Azijos civilizacijų antitezės – Europos civilizacijų – termino pagrįstumo, ir pirmoji sąvoka be antrosios praranda pamatinės kultūrologinės kategorijos statusą. Kita vertus, daug problemų ir painiavos kelia Azijos skirstymo į geografines ir

civilizacines teritorijas netapatumas. Joje dažniausiai išskiriami Artimųjų Rytų, Vidurio Rytų, Vidurinės ir Šiaurės Azijos bei Rytų Azijos geografiniai regionai. Civilizacijos arealų išsidėstymo zona apima tik palankiausias gyventi pietinę Azijos dalį, kurią galime dalyti į tris civilizacines teritorijas: 1) Artimųjų Rytų, kuri vėliau transformuojasi į islamiškąją; 2) Vidurio Rytų, arba hinduistinę–budistinę, aprėpiančią Hindustano pusiasalio regioną, 3) Rytų Azijos, arba metakonfucianistinę (Kinija, Japonija, Korėja, Vietnamas).

Vakaruose įsigalėjęs stereotipinis Azijos ir Europos civilizacijų priešpriešinimo ir jų laikymas skirtingais civilizacijos raidos modeliais nepagrįstumas pastebimas pradėjus lyginti Viduržemio jūros regione susiformavusias civilizacijas. Lygindami tipologinius „ašinio laiko“ ir vėliau šiame regione atsiradusių graikų, Romos, Bizantijos, Vakarų krikščioniškosios, arabų musulmonų civilizacijų tipologinius bruožus iškart pastebime jų giminiškumą. Minėtų civilizacijų ištakos, mitologija, religija, pamatinės mąstymo kategorijos, vaizduojamosios dailės, architektūros ir literatūros tradicijos yra tiesiogiai susijusios su ankstesnėmis ikiašinio laiko – Egipto, Levanto, Mesopotamijos regionų – civilizacijomis tai yra su Senojo Testamento ir Irano persiškosios kultūros tradicijos teritorija.

Dabartinės komparatyvistikos šalininkai suvokia metodologinį tokių plačių apibendrinimų nekorektiškumą. Jie atsisako globalizmo, išankstinių apriorinių nuostatų, abstrakčių pamąstymų apie lyginamųjų civilizacijų panašumus ir skirtumus, siekia išryškinti savitus regėjimo kampus, linksta į „diptikus“. Pagrindinis dėmesys sutelkiamas į aiškiai apibrėžtų, kruopščiai pasirinktų ir gerai dokumentuotų lyginamosios analizės objektų, konkrečių „simetriškų“ problemų, morfologinių struktūrų, ištisu jų blokų tyrinėjimus.

Komparatyvistinių estetikos ir meno filosofijos studijų plėtotę modernioje epochoje neabejotinai veikė ryšių tarp Rytų ir Vakarų kultūros, estetikos ir meno tradicijų glaudėjimas, romantinio orientalizmo sklaida, kuri skatino lyginamuosius Rytų tyrinėjimus. Orientalistikos kaip sąlyginai savarankiškos mokslinio pažinimo srities atsiradimas ne tik sąlygojo pamatinių neeuropinių tautų tekstų vertimus į Europoje išplitusias kalbas, tačiau ir laipsniškai keitė Vakaruose viešpatavusias eurocentrines nuostatas. Eurocentrizmo ribotumo suvokimas ir komparatyvistinės metodologijos užuomazgos humanitariniuose moksluose ryškėja pirmųjų Vakarų orientalistų ir intelektualų Abraomo Hyacintho Anquetil-Duperrono, Wilhelmo von Humboldto, Johanno Goethe's, prancūzų ir vokiečių romantikų, Schopenhauerio, Nietzsche's veikaluose, kurie prabilo apie Rytų ir Vakarų kultūrų, mąstymo, estetinės minties, meno tradicijų dialogo būtinybę. Tai pasitarnavo papildomu postūmiu komparatyvistinių studijų plėtotei.

Požiūriai į komparatyvistinių tyrinėjimų uždavinius keitėsi. Iš pradžių švietimo ir romantinio orientalizmo ideologijos viešpatavimo metu Vakarų mąstytojai (A.H. Anquetil Duperrone'as, W. Jonesas, H. T. Colebrooke'as, A. Schopenhaueris, A. Schlegelis) nekėlė

abstrakčių uždavinių, o dažniausiai lygino lakios vaizduotės sukurtus neretai išorinius Rytų ir Vakarų mąstymo, estetikos, meno tradicijų aspektus, idėjas, koncepcijas.

XIX a. Vakaruose besiplėtojančiuose lyginamuosiuose filosofijos, estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos tyrinėjimuose vyravo eurocentrizmo ideologo Georgo Hegelio veikaluose *Istorijos filosofija* ir *Estetika* teoriškai grindžiama Rytų ir Vakarų kultūros, filosofijos, estetikos, meno filosofijos, meno tradicijų principinio *skirtingumo* idėja. Būtent eurocentrinės nuostatos nulėmė rasistinių teorijų, pasak kurių, tik vakariečiai sugeba kurti autentišką ir originalią filosofiją, estetiką, meną, o kitos neeuropinės tautos tai daryti nepajėgia. Toks tendencingas, menkinantis kitų neeuropinių civilizacijų kūrėjų kūrybines galias, požiūris atsirado nekritiškai sureikšminus graikų ir jų tradicijas perėmusių Vakarų mąstytojų sukurtus mąstymo principus, estetinius idealus, meno formas. Vėlesnėje Schopenhauerio idėjų paveiktoje komparatyvistikoje toks nekritiškas vienos europietiškos kultūros, mąstymo ir meno tradicijos sureikšminimas ir jos aiškinimas kaip vienintelio tikro traktuojamas kaip neatitinkanti tikrovės abstrakti ideologinė schema. Nuo XIX a. antrosios komparatyvistinės estetikos idėjos intensyviausiai skleidėsi civilizacinės komparatyvistikos, orientalistikos, estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos srityse. Svarbiausi šio tarpsnio ir XX a. pradžios estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos raidai buvo Eugèno Emmanuelio Viollet-le-Duco, Josefo Strzygowskio, Aby Warburgo, Henri Focillono, Jurgio Baltrušaičio tyrinėjimai.

### E.-E. Viollet-le-Duco indėlis į lyginamąsias Rytų ir Vakarų estetikos bei meno studijas

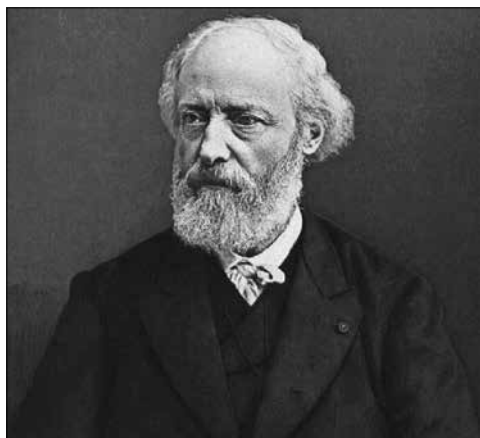
Lyginamųjų Rytų ir Vakarų estetikos bei meno tradicijų studijų istorijoje gilų rėžį paliko meno praktikai ir istorikai. Jautrumas autentiškiems meno reiškiniams padėjo jiems suvokti eurocentrinių nuostatų ribotumą, neeuropinių civilizacijų estetikos ir meno tradicijų vertę, išryškinti pagrindines tarpcivilizacinių įtakų, įvairių meno stilių bei formų migracijos kryptis. Kita vertus, remdamiesi konkrečios menotyrynės medžiagos analize, meno tyrinėtojai pirmieji perprato išskirtinę stiliaus svarbą civilizacijos raidai. Pasak jų, stilius atskleidžia gelminius kiekvienos konkrečios civilizacijos sluoksnius, formuoja jos genotipą, pagrindinių požymių rinkinį, charakterį, brėžia tolesnės raidos perspektyvas. Nuo konkrečių meno problemų tyrinėjimų universalių humanitarinių interesų menotyryninkai nuolatots pereidavo prie platesnių civilizacinių apibendrinimų.

Vienas komparatyvistinės estetikos ir menotyros pirmtakų Vakaruose – žymus prancūzų estetikas, meno istorikas ir architektas, reabilitavęs gotikos meno svarbą, Eugènas Emmanuelis Viollet-le-Ducas (1814–1879). Gilinantis į Vakarų meno ištakas ir jį veikusias įtakas mokslininko dėmesys vis labiau kryo į Artimuosius Rytus, o vėliau ir į Irano, Indijos, Kinijos,



arabų musulmoniško pasaulio, Bizantijos ir rusų meno tyrinėjimus. Nuo 1855 m. jis dėjo daug pastangų siekdamas įkurti Paryžiuje *Musée de sculpture comparée* (lyginamosios skulptūros muziejų), kuriame lankytojai vienoje vietoje susipažintų su įvairių civilizacijų ir epochų skulptūros šedevrais.

E.-E. Viollet-le-Ducas buvo pirmasis europinio masto menotyrininkas, kuris siekė nuosekliai atsiriboti nuo eurocentrinių nuostatų. Apeliuodamas į lyginamosios filologijos (pranc. *la philologie comparée*) laimėjimus, jis prabilo apie būtinybę plačiai, be ideologinių stereotipų tyrinėti ne tik Europos, bet ir pa-



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

saulinės meno raidos istoriją. 1864 m. Paryžiaus dailės mokykloje (*L'École des beaux-arts*) skaityto visuotinės meno istorijos kurso paskaitose, išleistose pavadinimu *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art* („Estetika, pritaikyta meno istorijai“, 1864), žurnale *Revue des cours littéraires* mokslininkas pareiškė, kad jo tikslas – glaustai „apžvelgti visuotinės meno istorijos kontūrus“ ir pagrindines jos raiškos formas (piešinį, architektūrą, tapybą, skulptūrą) apimant visas žmonijos istorijai žinomas civilizacijas ir tautas (Viollet-le-Duc E.-E., 1994, p. 11).

Ir iš tiesų daugiau nei trečdalį paskaitų kurso E.-E. Viollet-le-Ducas skyrė lyginamajai Rytų šalių meno istorijos analizei. Visuotinės meno istorijos tyrinėjimus jis pradėjo išsamia Indijos, Egipto, Mesopotamijos, Persijos regiono ir kitų tautų meno istorijos apžvalga, nuolatos lygindamas jas tarpusavyje ir su Vakarų meno tradicijomis. Išryškėjo platus civilizacinis požiūris į meno problemas, griežtai stilistinė meno analizė. Jis puikiai suvokė senųjų Artimųjų Rytų ir Mesopotamijos regiono estetikos ir meno tradicijų poveikį daugeliui vėliau tiek Rytuose, tiek ir Vakaruose išsiskleidusių estetikos ir meno tradicijų raidai. Būdamas puikus architektūros formų ir konstruktyvių sprendimų žinovas jis taip pat suprato, kokią milžinišką įtaką senovės graikų architektūros ir vaizduojamosios dailės tradicijai turėjo Egipte susiformavę estetiniai kanonai ir meno formos. Iš čia plaukia vėlesnei prancūzų estetikos ir menotyros tradicijai būdingas išskirtinis dėmesys Artimųjų Rytų, Mesopotamijos ir Vidurio Rytų estetikos ir meno tradicijoms.

Kita vertus, savo pasaulinės estetikos ir meno istorijos analizę aukščiau minėtoje knygoje jis tęsia plačiais ekskursais į indų civilizacijos architektūros ir vaizduojamosios dailės ištakas. Palyginti su Hegeliu, jo požiūriai yra jau įvairiapusiškesni, juose neregima išankstinių eurocentrinių nuostatų, daug mažiau ideologinių stereotipų. E.-E. Viollet-le-Ducas yra

atviras ir kitų Vidurinės Azijos ir Rytų Azijos estetikos, meno filosofijos ir meno tradicijų laimėjimais. Indų civilizacijos erdvėje jis iškart pastebėjo vietinių estetikos ir meno tradicijų įvairovę, jos panašumus ir skirtumus su kitomis Artimųjų Rytų, Mesopotamijos regiono, Vidurio Rytų ir Antikos tradicijomis.

Mokslininkas aptaria Brahmos, Višnu, Šivos kultų specifiškumą, vedų kultūros ištakas, arijų vaidmenį indų meno istorijoje, tapybinių ir skulptūrinių vaizdinių refleksiją vedų poetiniuose tekstuose. Čia aptinkame taiklius pastebėjimus apie stilistinius Eloros, Malapuramo septynių šventyklų ansamblio bruožus. Indų menininkai, pasak jo, savo kūrinuose siekė išreikšti „aukščiausios dievybės emanaciją“ (*Ten pat*, p. 25). Analizuodamas stilistinius indų skulptūros bruožus, jis įžvalgiai pastebi dramos meno poveikį vaizduojamajai dailei. Jį domina egiptietiško architektūros ir skulptūros formų savitumas, semitiškų elementų atsiradimas Egipto mene. Lygindamas indų ir egiptiečių skulptūros tradicijas, jis pabrėžia Egipto skulptūrai būdingą ryškesnę išsivadavimą iš architektūros įtakos (*Ten pat*, p. 46).

Lyginamieji Viollet-le-Duco ekskursai į įvairias Rytų civilizacijų estetikos ir meno tradicijas liudija apie kitokį estetinės kompetencijos, žinių iš įvairių civilizacinių pasaulių estetinės minties ir meno istorijos lygį nei tai regėjome Hegelio ir jo sekėjų veikaluose. Čia neaptiksime abstrakčių rasistinių, nukreiptų prieš kitoniškus estetinius ir meninius principus, teiginių, į akis krinta mokslininko estetinis imlumas, nuoširdus noras įsikverbti ir perprasti kitų civilizacinių pasaulių estetikos ir meno tradicijų savitumą. Tenka tik apgailestauti, kad aptariamasis veikalas, kuris gerokai lenkė visus tuo metu gyvavusius komparatyvistinius Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tyrinėjimus, nebuvo paskelbtas tuomet, kai jis buvo parašytas. Tačiau Viollet-le-Duco paskaitų medžiaga, jo pagarbus požiūris į Rytų estetikos ir meno tradicijas, lyginamųjų Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijų svarbos pabrėžimas niekur neišnyko ir pamažu sulėdo šaknis prancūziškoje estetikos ir meno tradicijoje.

E.-E. Viollet-le-Ducas buvo neabejotinai vienas įtakingiausių komparatyvistinės estetikos ir menotyros pirmtakų, nuodugniai tyrinėjęs bei lyginęs Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijas, pateikęs savo tekstuose daugybę įžvalgių ir estetiškai prasmingų pastebėjimų. Jo veikalai – tai metodologinių L. Courajodo, É. Mâlio, M. Brehiero, J. Strzygowskio, H. Focillono, J. Baltrušaičio, R. Wittkowerio ir kitų mokslininkų komparatyvistinės estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos problemų pamatas.

## J. Strzygowskio komparatyvistinės idėjos

Lenkų kilmės austrų meno istorikas ir meno filosofas Josefas Strzygowski (1862–1941) yra legendinė ir kartu prieštaringa asmenybė. Šis įtakingas komparatyvistinės metodologijos šalininkas daug nuveikė aktyvindamas XX a. pirmosios pusės akademinio

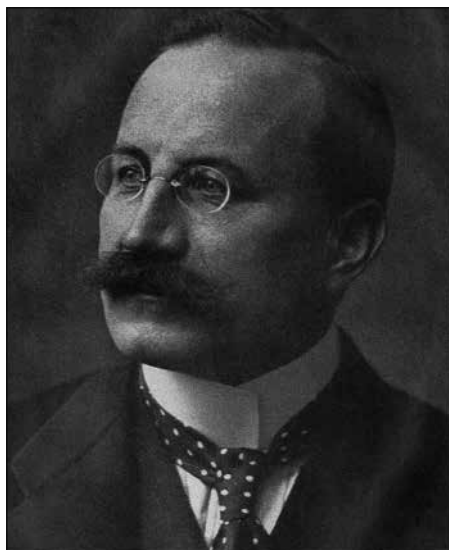
meno tyrinėjimus. Strzygowskio veikalai imponuoja universaliomis ambicijomis, stebina naujų idėjų, teorijų, terminų gausa, menkai žinomais ir unikaliais iš neeuropinių civilizacijų meno istorijos paimtais faktais, vardais. Netgi reiklus progermanistinių Strzygowskio idėjų kritikas P. Francastelis pripažįsta ypatingą jo veikalų, kuriuose aprėpta gausybė aktualių menotyros problemų, reikšmingumą (Francastel, 1945, p. 235).

J. Strzygowskio, kaip ir F. Nietzsche's, M. Heideggerio, idėjų likimas paradoksalus ir didžiai pamokomas. Pasaulinę šlovę turintis mokslininkas, gyvenimo pabaigoje įstojęs į nacių partiją, pokario metais ilgam buvo išbrauktas iš menotyros idėjų istorijai skirtų veikalų. Pastaraisiais dešimtmečiais įsigalint komparatyvistinės metodologijos principams, vis dažniau prisimenamos daug polemikos paskatinusios ir šiandieną aktualumo nepraradusios Strzygowskio idėjos.

Spalvinga, kontroversiška Strzygowskio asmenybė – tai klasikinis maištautojo, polemisto, fanatiškai savo profesijai atsidavusio mokslininko tipas, kuris nuolatos pabrėžė būtinybę keisti iš J. Winckelmanno laikų paveldėtus ribotus graikocentrinis požiūrius. Kaip ir dauguma vokiškai rašančių didžiųjų austrų, šveicarų ir vokiečių meno filosofų ir menotyrininkų studijas pradėjęs Renesanso tyrinėjimais, mokslininkas nukrypo į Vakarų krikščioniškųjų viduramžių ir Bizantijos meno istoriją. Kelionės į Artimuosius Rytus ir Bizantijos dailės ikonografijos tyrinėjimai paskatino studijuoti Azijos tautų meninę kultūrą.

1901 m. mokslininkas paskelbė mokslinių diskusijų bangą sukėlusį programinį veikalą *Orient oder Rom* („Rytai ar Roma“), kurio poleminis patosas buvo nukreiptas prieš akademinėje menotyroje įsigalėjusias eurocentrines pažiūras. Šioje knygoje, remdamasis lyginamosios analizės principais, jis paskelbė tezę apie lemiamą Artimųjų Rytų kultūros centrų įtaką vėlyvosios Antikos ir ankstyvosios krikščionybės architektūros bei vaizduojamosios dailės raidai. Toks požiūris prieštaravo oficialiojoje menotyroje plėtojamoms teorijoms apie visuotinį Antikos ir Romos meno tradicijų poveikį Italijos ir Artimųjų bei Vidurio Rytų menui.

Savo teiginius kruopščiai argumentuodamas lyginamosios analizės ir stilistinių formų difuzijos faktais, Strzygowskis paneigė sureikšmintą Antikos meno įtaką visuotinei meno istorijai. Jis įrodė daugelio vėlyvojoje Antikoje ir ankstyvaisiais viduramžiais išplitusių



Josef Strzygowsk

architektūros, vaizduojamosios dailės formų, motyvų, architektūros tipų, statinių komponavimo principų, jų sudėtinių dalių, dekoru elementų rytietišką (Sirijos, Armėnijos, Gruzijos, Irano, Vidurinės Azijos ir t. t.) kilmę. Šias idėjas mokslininkas plėtojo vienas po kito skelbiamuose veikaluose: *Byzantinische Denkmäler* („Bizantijos paminklai“, t. 1–3, 1891–1903), *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* („Mažoji Azija – nežinoma meno istorijos žemė“, 1903), *Die Zukunft der Kunstwissenschaft* („Meno istorijos ateitis“, 1903), *Koptische Kunst* („Koptų menas“, 1904), *Mschatta* („Mschata“, 1904), *Die Miniaturen des serbischen Psalters* („Serbų psalmynų miniatiūros“, 1906).

Strzygowski vienas pirmųjų suvokė turiningą pamatinių dekoratyvinių ir konstruktyvių architektūros bei dailės principų (ornamento, arkų, kupolų) reikšmę tyrinėjant tarpkultūrines įtakas, difuzijas, akultūracijos ir simbolių migracijos dėsnį. Jis ne tik nuvainikuoja imperinio Romos meno kultą, bet ir tiesiogiai polemizuoja su Vienos menotyros mokyklos korifėjų F. Wickhofs ir A. Rieglio idėjomis.

1909 m. mirus F. Wickhofui, po ilgų derybų bei karštų ginčų jo įpėdiniu buvo išrinktas nuo 1897 m. katedroje dirbęs čekų kilmės menotyrininkas M. Dvořákas (1879–1921). Vienoje kilo nepasitenkinimo ir debatų šurmūlys. Sprendžiant nesutarimus, universiteto vadovybė kaip išlygą įsteigia kitą meno istorijos katedrą, kurią užima iš Graco universiteto pakviestas jau tarptautinį pripažinimą pelnęs Strzygowski. Taip Vienos universiteto menotyros gildija skilo į dvi skirtingų metodologinių nuostatų katedras, kurios vėliau išaugo į savarankiškus meno istorijos institutus. Vienam, nuosekliai tęsiančiam susiklosčiusias Vienos menotyros mokyklos tradicijas, vadovavo M. Dvořákas ir vėliau jį pakeitęs J. von Schölsseris, o antram – Strzygowski. Konkuruojančiose katedrose tvyrojo abipusio nepakantumo, netgi slepiamos neapykantos atmosfera.

Vienos universitete užsiplieskęs intriguojantis ir ryškius pėdsakus estetikos, meno filosofijos ir menotyros idėjų bei metodologinių principų raidoje palikęs konfliktas buvo ne tik asmenybių nesantarvė. Jo esmė – tai skirtingi požiūriai į meno istoriją, ypač į Rytų ir Vakarų meno tradicijų vaidmenį pereinamuju laikotarpiu iš vėlyvosios Antikos į brandžius viduramžius Europoje. Skirtingai nei Vienos menotyros mokyklos pradininkai Wickhofas ir Rieglis, kurie susitelkė į Romos dailę ir pabrėžė jos meninius pasiekimus (jie išskėlė ir visapusiškai pagrindė teiginį, kad Romos menas yra savitas Vakarų dailės reiškinys, išsirutuliojęs ne iš graikų, o iš etruskų dailės tradicijų), Strzygowski atsainiai žvelgė į reprezentacines Romos imperijos meno formas ir labiau domėjosi lyginamąja Rytų tautų kultūrų ir dailės analize.

Strzygowski, remdamasis lyginamosios metodologijos galimybėmis, užsimojo atskleisti pagrindines meno raidos tendencijas nuo ikiistorinių laikų iki nūdienos ir aprepti visų svarbiausių civilizacijų meno raidos pakraipas. Mokslininko nuomone, taikant

visuotinės meno istorijos tyrinėjimams lyginamosios metodologijos principus, įmanoma geriau pažinti istorinės meno raidos dėsningumus nei tai prieinama racionalistinei filosofijai ir estetikai. Iš čia kyla išskirtinis dėmesys lyginamosioms tyrinėjimo strategijoms ir metodams, kurie Strzygowskiui yra universalus pagrindinių kultūros ir meno raidos problemų sprendimo raktas – neišsemiamos gausybės žmogaus dvasios apraiškų, ryšių, santykių, priežasčių pažinimo instrumentas, „be kurio šiame kelyje esame priversti vadovautis savavališkais ir klaidingais požiūriais“ (Strzygowski, 1932, p.144).

Gilinantis į Bizantijos meninę kultūrą (*Byzantinische Denkmäler* („Bizantijos paminklai“, t. 1–3, 1891–1903), Strzygowskio žvilgsnis nukrypo į Sirijos regioną, kur jis aptiko senesnių Bizantijos menui būdingų formų. Taip prasidėjo naujas Senojo pasaulio meninės kūrybos ištakų ieškojimo etapas, jame mokslininkas išplėtė savo tyrinėjimų lauką – apėmė Vakarų Azijos teritoriją nuo rytinės Viduržemio jūros pakrantės iki Pamyro aukštumų. Mokslininko akiratyje atsidarė tolimesni Azijos žemyno regionai, kurių meninės kultūros tradicijas jis detalai aprašė trijuose veikaluose: *Kleinasien – ein Neuland der Kunstgeschichte* („Mažoji Azija – nežinoma meno istorijos žemė“, 1903), *Mschatta* („Mschata“, 1904) ir *Amida* („Amida“, 1910). Šioje geografinėje erdvėje šimtmečius viešpatavo viena kitą pakeitusios Achmenidų, helenistinė Aleksandro Makedoniečio ir arabų musulmonų imperijos. Jų paskleistuose meno stiliuose Strzygowskis aptiko daug pažįstamų bruožų iš Anatolijos ir Mažosios Azijos plokštikalnėse gyvavusių meno formų, kurioms, greta plytinės architektūros, būdingas toks pat kaip ir gotikos architektūrai statybinio akmens naudojimas. Artimų Vakarų menui ypatumų jis rado ir šio regiono bazilikų architektūroje.

Vėlesnis meninės kūrybos ištakų ieškojimo etapas siejasi su Irano ir gretimų regionų – Armėnijos, Turkestano – meninės kultūros tradicijų tyrinėjimais. Irano teritorijoje Strzygowskis regėjo „įstabiausias civilizacijos istorijos verpetuose išnykusias meno formas“. Jis buvo pirmasis meno istorikas, kuris suvokė, nors ir nekritiškai perdėjo Armėnijos architektūros ir dailės reikšmę tarpkultūrinių įtakų tyrinėjimuose. Ilgus šimtmečius Armėnija ir kinų valdomas Turkestanas, per kurių teritorijas ėjo Didysis šilko kelias, buvo svarbūs Rytų ir Vakarų įtakų susidūrimo centrai: juose susipynė didžiųjų indų, kinų civilizacijų meno stiliai su įtakomis, sklindančiomis iš Irano, Edesos aramėjų ir Antiochijos graikų.

Strzygowskis, kaip ir J. Baltrušaitis, išskėlė vėliau patvirtintą pastarojo lyginamaisiais tyrinėjimais hipotezę, kad Armėnijos ir Gruzijos aukštikalnėse susiformavęs menas paskatino ankstyvosios Vakarų krikščioniškosios architektūros ir dailės tapsmą. Pagrindinis Užkaukazėje paplitusios bažnytinės architektūros konstrukcijos elementas yra kupolas, iškilęs virš kvadratinės pastato konstrukcijos su keturiomis apsidėmis. Kita vertus, Armėnija ir Gruzija buvo vienintelės šalys, kuriose krikščioniškosios eros pradžioje atsirado šventyklų

su slypinčiomis architektūrinės koncepcijos esmėje radialinėmis formomis, o išilginėms konstrukcijoms liko antraeilis vaidmuo (Strzygowski, 1936, p. 31).

Visas Azijos kultūros ir meno tradicijas Strzygowski suskirstė į tris pagrindines civilizacines erdves: šiaurėje – miškingąją, centre – stepių ir pietuose – įvairaus landšafto. Ryškiausią pėdsaką senojo pasaulio kultūros ir meno istorijoje paliko regionai, išsidėstę tarp kraštutinių erdvių. Juose išsiskleidė įvairios meno formos, kurių „geriausi pavyzdžiai sukurti graikų ir indų“ (Strzygowski J. *Recherche scientifique et éducation*, 1932, p. 52). Azijoje nustatęs tris skirtingas civilizacines erdves, mokslininkas įrodinėjo, kad jų meno formas nulėmė tos medžiagos, su kuriomis šių regionų gyventojai susidūrė kasdieniame gyvenime. Pirmoje, šiaurinėje miškų, zonoje įsivyravo medžio konstrukcijos statiniai, antroji, stepių zona, skilo į du iš esmės skirtingus regionus: a) Irano plokštikalnę ir b) platesnį, nusidriekusį iki Altajaus, kuriame klajoklių tautos naudojo greit surenkamas įvairių tipų palapines, dekoruotas puošniais kilimais ir ginklais. O trečioji aprėpė pietinius Azijos kraštus, kuriuose įsivyravo iš akmens konstruojamos architektūros formos, čia seniausiu epicentru buvo senosios Mesopotamijos regiono vieną kitą istoriškai keičiančios kultūros. Iš jų svarbiausiomis Vakarų civilizacijos raidai jis laiko Iraną ir artimai su juo susijusią Armėniją, iš kur Vakarų krikščioniškasis pasaulis, jo įsitikinimu, perėmė pagrindinius akmeninės architektūros ir dailės principus.

Įsitvirtinęs Vienos universitete ir vis plačiau pripažįstamas Strzygowski siekė įkurti tarptautinę lyginamosios menotyros draugiją, kuri sujungtų įvairių šalių menotyrininkus ir įgyvendintų pribrendusius tarptautinių lyginamųjų meno istorijos studijų projektus. Itin daug energijos Strzygowski skyrė naujo modernaus meno istorijos instituto įkūrimui. Pagrindiniai tokio instituto tikslai būtų išplėsti meno istorijos tyrinėjimų horizontus ir įtvirtinti lyginamąsias Rytų ir Vakarų tautų meno istorijos studijas. Jau 1913 m. jis numatė tris būsimo instituto darbo kryptis: 1) pradėdant nuo Europos nuosekliai tyrinėti Azijos žemyne ir kituose planetos regionuose išsiskleidusias meno formas; 2) meno istoriją laikyti sudėtine kultūros istorijos dalimi; 3) konkrečius meno reiškinius tyrinėti sistemiskai, pasitelkus tarpdalykinių mokslų ir kultūros teorijos laimėjimus. Toks išvalgus uždavinių formulavimas ir šiandieną neprarado aktualumo.

Pirmasis pasaulinis karas sujaukė mokslininko įprastą darbo ritmą, ap sunkino tarptautinius ryšius, daugelis jo planuotų tarptautinių lyginamųjų studijų ir menotyros institucijų bei darbo principų reorganizavimo projektų liko neįgyvendinti arba buvo atidėti vėlesniam laikui. Tačiau karo pabaigoje prasidėjo naujas kūrybinis pakilimas. Mokslininko darbštumas tiesiog stulbina. Jis vieną po kito skelbia naujus veikalus, iš kurių svarbiausi: *Altai–Iran und Völkerwanderung* („Altajus–Iranas ir didysis tautų persikraustymas“, 1917); *Die Baukunst der Armenien und Europa*, 2 Bd. („Armėnijos ir Europos statybos menas“, 1918); *Die bildende Kunst des Ostens* („Rytų vaizduojamasis menas“, 1918); *Ursprung der*

*christlichen Kirchenkunst* („Krikščioniškojo bažnytinio meno kilmė“, 1920); *Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung* („Meno tyrinėjimo planas ir metodas“, 1922); *Asiens bildende Kunst* („Azijos vaizduojamasis menas“, 1930).

Strzygowski dirbo greit, impulsyviai, ne visada spėdamas kruopščiai dokumentuoti savo teorines konstrukcijas ir teiginius. Jo kritikų pabrėžiamas menkas atskirų tezių pagrįstumas, šaltinių netikslumai dažniausiai buvo atsiradę ne vien dėl rašymo tempų, bet ir sąlygoti darbo stiliaus, nors šio reiškinio priežastys galėjo būti ir patys mokslinių tyrimų objektai: jis gretino daugybę tuometiniam mokslui menkai žinomų faktų, todėl buvo sunku išvengti klaidų.

Komparatyvistiniuose tyrinėjimuose Strzygowski pabrėžė *empirijos* ir *teorijos* jungties, nuoseklių tyrinėjimo strategijų padedančių pereiti nuo žemesnio į aukštesnį patikimumą svarbą. Palyginimas ir su juo susijusi metodologija jo įsitikinimu turi remtis analogijos principu ir konkrečių faktų gretinimu. Tačiau tik tokia lyginamoji metodologija gali turėti tvirtą mokslinę bazę, kuri metodiškai ir nuosekliai analizuoja faktus, „griežtai laikydama skirtingų tyrinėjimo pakopų hierarchijos“. Kita vertus, siekiantis patikimų rezultatų mokslininkas privalo domėtis konkrečiais kultūros ir meno istorijos faktais, nuosekliai žengti mokslinio pažinimo pakopomis, tyrinėjimo strategijai taikyti subjektyvias interpretacijas. Visas tyrinėjimo procedūras turi lydėti lyginimas, besiremiantis konkrečių faktų grupėmis, patikrintais menotyrynės analizės metodais.

Aptardamas komparatyvistinės metodologijos praktinio pritaikymo estetikoje ir menotyroje principus, Strzygowski priminė, kad pirmiausia būtina nuosekliai apibrėžti vienų lyginamųjų meno istorijos faktų santykį su kitais, pasirinktais lyginamosios analizės objektu, nes kiekvienu atveju yra lyginami ne mažiau kaip du faktai. Tačiau sugretinti panašius ar skirtingus faktus, jų bruožus tėra pirmoji grupių klasifikavimo pakopa. Visur ir visuose tyrinėjimo pakopose, morfologiniuose lygmenyse gretinimas turi būti taikomas nenutrūkstamai, nuosekliai pereinant nuo žemesnės pakopos į aukštesnę. Faktas po fakto lyginant atskiras jų grupes, „įveikiamas santykių panašumo ir skirtumų lygmuo, o vėliau pereinama į apibendrinimų pakopą, kuri remiasi bendrais rezultatais, įgytais kiekvienoje iš pagrindinių tyrinėjimo krypčių“ (Strzygowski, 1932, p. 145–146).

Vadinasi, paprastas lyginimas ir grupių lyginimas komparatyvistinėje Strzygowskio metodologijoje interpretuojami kaip du kokybiškai skirtingi morfologinės analizės lygmenys. Lyginamuosius tyrinėjimus apribojant atskirų faktų lyginimu ir pradiniame etape vengiant aukštesnio teorinio lygmens, klasifikacijų ir apibendrinimų, jo įsitikinimu, sukuriama protą stimuliuojanti kūrybiškumą ir įžvalgas įtampa. Kita vertus, pereidama nuo paprastų prie sudėtingesnių lyginimo procedūrų, mokslininko sąmonė turi nuolatos išlikti budri ir sudaryti prielaidas kokybiškai brandesnei istorinei bei teorinei sintezei.

Skirtingų Rytų ir Vakarų tautų estetikos ir meno tradicijų lyginamoji analizė tiesiogiai siejosi su Strzygowskio požiūriu į pamatines meno filosofijos problemas. Jis nagrinėjo meninės kūrybos ištakas, meno kilmę, menininko potencialą, meninės kūrybos procesų, meno formų, stilių genezės, raidos ir kitas problemas. Meno ištakas, remdamasis lyginamąja Azijos ir Šiaurės tautų analize, mokslininkas kildino iš naudojamos pirmapradės medžiagos, technikos ir paskirties. Vėliau šį glaustą apibrėžimą jis papildė esminiu teiginiu, kad menui atsirasti padeda „gelminiai dvasios polėkiai“, kurie transformuojasi į konkrečius simbolius ir formas. Į sistemą juos suvienija originali laisvo menininko dvasios polėkio sukurta kompozicija. Jos kaip kokio nors pažįstamo motyvo negalima pasyviai perimti iš tradicijos ar gamtos – menininkas turi kurti pats. Taigi Strzygowskis, kaip ir Nietzsche, Fiedleris, Rieglis, išaukštino kūrybinį menininko dvasios polėkį.

Gvildendamas meno fenomeno savitumą, Strzygowskis pirmiausia savitai aiškino daugelį tradicinių meno filosofijos kategorijų, iš kurių svarbiausios – geštaltas, forma, stilius, gelmė ir kompozicija. Geštaltas (*Gestalt* – forma, pavidalas, motyvas, išvaizda, figūra) slypi formoje, panašiai kaip žodis atsiskleidžia frazėje. Tai ženklas, padedantis žmonėms bendrauti ir suprasti vieniems kitus. Šis ženklas tiesiogiai ar netiesiogiai atspindi konkretų reiškinį arba daiktą. Kita vertus, jis skyrė: 1) *natūralias*, nuolatos meną veikiančias jėgas, priklausomas nuo konkrečios situacijos, žmonių prigimties, 2) *dirbtines*, kurias lemia valios galia, valstybės, bažnytinių institucijų, propagandos, įvairių mokymų poveikis. Natūralios, nuolatos veikiančios jėgos suteikia pirmą impulsą spontaniškam ir originaliam menui atsirasti. Liaudžiai jos yra tas pat, kas menininkui laisvė. Liaudis gerbia menininko valios jėgą, kuri savo kryptinga energija išryškina kūrybos vertę ir menininko individualumą. Siekdamas įsiskverbti į dominančių reiškinų esmę, menininkas atsiriboja nuo išorinių veiksnių ir kuria originalias konkrečias civilizacijai, tautai, epochai būdingas meno formas.

Tyrinėtojas, norėdamas pažinti meno esmę, įvairias jo istorines metamorfozes bei regioninius ypatumus, Strzygowskio nuomone, pirmiausia turi sumaniai pritaikyti plačias kryptinga strategija paremtos komparatyvistinės metodologijos galimybes. Įvairiuose veikaluose mokslininkas siekė įtvirtinti pamatinius jos principus. Itin svarbiais laikė parengiamuosius istorinių meno raidos dėsningumą tyrinėjimus, vėliau skatino pereiti prie fundamentalių tyrimų, kuriuose pagal lyginamosios metodologijos principus detaliam analizuojami visi pagrindiniai ir šalutiniai veiksniai, vertybinės nuostatos, nulemiančios tyrinėjamo reiškinio esmę. Pagrindiniai veiksniai – tai pastangos pažinti tų motyvų meninės raiškos būdus, meno simbolius, formas, kuriais menininkas išreiškia gelminius dvasios polėkius, tiesiogiai atspindinčius tam tikroje civilizacijoje, tautoje, epochoje vyraujančius meno stilius.

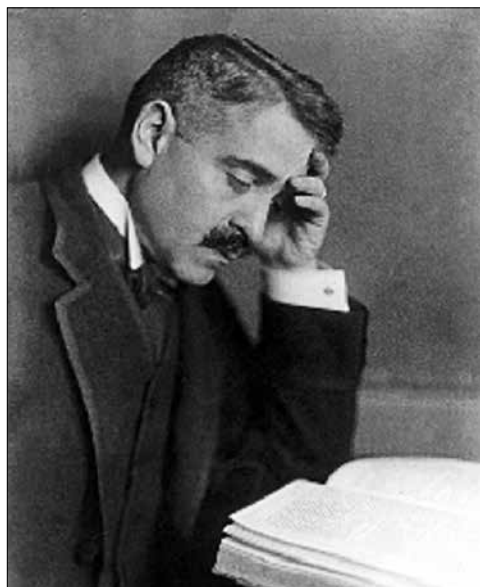


Reziumuodami galime teigti, kad Strzygowskio veikalams būdingas platus kultūrologinis ir lyginamasis požiūris į Senojo pasaulio meno istoriją. Siekdamas atkurti vientisą jos paveikslą mokslininkas nuosekliai išplėtojo komparatyvistinės metodologijos principus, padėjusius jam Afroeurazijos erdvėje atrasti sudėtingą skirtingų civilizacinių meno tradicijų sąveikos kompleksą, kuriam nebūdingas vieningumas. Seniausių meninės kūrybos ištakų jis ėmė ieškoti gvildendamas Romos kultūrą, vėliau aptiko helenistinius Viduržemio jūros regiono centrus Bizantijoje, Anatolijos plokštikalnėse, Armėnijoje, Gruzijoje, Mesopotamijoje ir pagaliau – Irano plokštikalnėje klestėjusius didingus, vėliau išnykusius kultūros centrus, kuriuos jis laikė svarbiausia Senojo pasaulio meninės kūrybos ištaka. Remdamasis lyginamųjų studijų rezultatais, mokslininkas nustatė šiuos su pamatiniais konkretais tipo civilizacijų bruožais susijusius meninės kūrybos tipus: 1) seniausių pagrindines Rytų civilizacijas sukūrusių tautų; 2) Šiaurės tautų, kurioms priskyrė graikus; 3) Viduržemio jūros regiono tautų, kurių kultūra ir menas rutuliojosi veikiami Romos imperijos ir jos bažnyčios. Neigdamas hierarchinį civilizacijų ir kultūrų skirtumą, Strzygowskis daug nuveikė, kad būtų pakirstas eurocentrinių klasikinės kultūros teorijos ir akademinės menotyros nuostatų viešpatavimas.

### Komparatyvistinės A. Warburgo metodologinės prieigos

Kita išskirtinės svarbos komparatyvistinės metodologijos principus estetikoje, meno filosofijoje ir empirinėje menotyroje plėtojusi figūra yra vokiečių mokslininkas Aby Warburgas (1866–1929). Tai novatorius, sukūręs aktualius kompleksinės komparatyvistinės metodologijos ir tekstinės dokumentacijos principus, padedančius tirti meno kūrinius ne tik formaliu, sociologiniu, estetiniu, lyginamuoju, kultūrologiniu aspektais, bet ir jų prasmės bei funkcijos atžvilgiu. Šis meno fenomenų analizės daugiaaspektiškumas, tarpdalykinės nuostatos paaiškina, kodėl ši mokslininką vieni tyrinėtojai priskiria ikonologinės (E. Gombrichas, J. Bialostockis, G. Bazinas), kiti – socialinės meno istorijos tradicijai (E. Pinto), tretį – kultūrologinės (E. Cassireris), ketvirtį – komparatyvistinės (J.–L. Chalumeau) ir pan. Visa tai rasime jo veikaluose ir po mirties paskelbtuose tekstuose.

Warburgas yra vienas svarbiausių pasibaigusio šimtmečio komparatyvistinės metodologijos atstovų, iškėlusių daug naujų idėjų ir sukūrusių metodologinių prieigų, kurios visaverčiai išsiskleidė praslinkus daug dešimtmečių po jo mirties. Mokslininko nubrėžtos ikonologinė, kultūrinė–filosofinė ir komparatyvistinė meno tyrinėjimo programos ypač išpopuliarėjo antrojoje XX a. pusėje. Nelabai pritampantį prie akademinės Vakarų menotyros istorijos ir kurį laiką jos ignoruojamą Warburgą į Vakarų menotyra tik antrojoje XX a. pusėje tvirtai įtraukė talentingi jo mokiniai ir sekėjai (E. Panofsky, E. Gombrichas, E. Cassireris, F. Saxlis,



Aby Warburg

E. Windas, R. Wittkoweris, Ch. de Tolnay, M. Schapiro ir kiti). Jie ne tik įtvirtino vieną galingiausių Vakarų menotyros tradicijų, bet ir, praslinkus daugeliui dešimtmečių, privertė naujai pažvelgti į tuo laiku nesuprasto ir neįvertinto mokslininko kūrybinį palikimą.

Warburgas atsakingai vertino meno tyrėjo profesiją, ypač tiriant autentiškus šaltinius. Meno kūrinys pirmiausia jam buvo žmogiškos kultūros istorijos dokumentas, kurį galima autentiškai suvokti tik atkūrus konkrečią socialinę ir kultūrinę terpę psichologinės intencijos ir interpretacijos būdu. Mokslininkas parašė nedaug: Antikos, viduramžių ir renesanso meno istorijai, kosmologinėms ir mitologinėms sistemoms skirtų nedidelės apimties veikalų, kurie savo struktūra primena paskaitas su komentarais. Jo rašytinį palikimą

sudaro du po mirties 1932 m. Leipzige paskelbti tomai *Gesammelte Schriften* („Raštų rinkinys“).

Gilindamasis į Renesanso kultūrą, šis mokslininkas geriau nei pirmtakai suvokė genetinį jos ryšį su tūkstantmetėmis viduramžių kultūros tradicijomis. Gausybė iširtų autentiškų šaltinių padėjo meno istorikui geriau perprasti tyrinėjamą epochą ir įsitikinti, kad Renesanso menininkus mažiau veikė graikų–romėnų Antika, negu viduramžių krikščioniškosios kultūros palikimas ir Pietų Italijoje, Sicilijoje, giliai šaknis suleidusi arabų musulmonų kultūra, per kurią į Renesansą sklido ir kitų Rytų civilizacijų motyvai, meno formos bei idėjos. „Savo tyrinėjimuose, – rašė G. Bazinas, – jis rėmėsi įsitikinimu, kad dijonisinė Antikos kultūros prigimtis, atėjusi iki nūdienos įvairiais netiesioginiais keliais (per magiją, astrologiją, hermetizmą, arabų filosofijos tradiciją), nors ir netiesioginiu pavidalu, tačiau puoselėjo Vakaruose Antikos mitologinius vaizdinius; itin veržlus šis procesas buvo Renesanso laikotarpiu (Bazin G., 1986, p. 215).

Tuo paaiškinamas Warburgo dėmesys įvairiems mįslingiems Renesanso meninės kultūros aspektams, jos sąsajomis su Antikos ir Artimųjų Rytų civilizacijų pasauliais, iš kitų kultūrų į italų dailininkų kūrinius įsiskverbusiems motyvais ir simboliais. Tarpkultūrinės įtakos buvo jo mokslinių interesų objektas; Renesanso dailininkų kūrinių neaiškios kilmės ir prasmės motyvus jis lygino su analogiškais kitų kultūrų tapybos, skulptūros, taikomosios dailės kūriniais.

1912 m. X tarptautinį meno istorikų kongrese Romoje Warburgas perskaitė savo garsųjį pranešimą *Italianische Kunst und Internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara* („Italų menas ir tarptautinė astrologija Feraros Palacio Schifanojoje“), parodžiusį didžias ikonologinės ir komparatyvistinės menotyros metodologijų galimybes. Šiame mįslingų Skifanojos rūmų freskų Feraroje interpretacijai skirtame pranešime *ikonologija aiškinama kaip naujas plačios kultūrologinės pakraipos vaizdinių ištakų tyrimas ir jų simbolinė bei lyginamoji interpretacija*.

Warburgo koncepcijos esmė: 1) simbolinės meno prigimties teigimas; 2) meno tyrinėjimas kultūros sistemoje – tai jo siejimas su jo atsiradimą nulėmusia socialine psichologija ir kultūrine aplinka (prancūziškoji sociologinė milieu teorija); 3) „atminties motyvo“ ir „inercijos dėsnio“ iškėlimas; 4) dėmesys tarpkultūrinėms įtakoms; 5) kruopšti komparatyvistinė įvairių magiškų tikėjimų, motyvų, meno kūrinių analizė; 6) įvairių socialinių ir humanitarinių dalykų vidinio sąryšingumo teigimas.

Meno tyrinėjimų išeities taškas Warburgui visada buvo kultūros istorija. Todėl ir jo suformuluotos metodologinės priegijos reikalavo aprėpti daugiau nei meno istorija kultūrologinių problemų, taip pat išmanyti humanitarinius mokslus. Jo sudaryta *kultūrinės-filosofinės menotyros* programa, priešingai stereotipiniams požiūriams, *gerokai skyrėsi nuo tradicinės ikonografinės ir ikonologinės menotyros ir aprėpė universalų iškiliausiems amžiaus pradžios eruditams būdingą išsilavinimą, daugybę kultūrologinių ir menotyrinių problemų*, kuriose slypėjo istoriosofinės nuojautos, fobijos, abejonės, nusivylimai, būdingi jo gyvenimo metui. Universali Warburgo asmenybė siekė suartinti įvairias kultūros reiškinius tyrinėjančias disciplinas ir panaudoti jų metodologines prieigas lyginamiesiems tyrinėjimams.

Ilgainiui Warburgas ėmėsi nagrinėti platesnes kultūros, estetikos, meno filosofijos ir meno psichologijos problemas. Pagrindinį savo tyrinėjimų lauką mokslininkas pavadino *istorine žmogiškos išraiškos psichologija*. Pagal jo pasirinktą kompleksinę lyginamąją metodologiją jis negalėjo griežtai atskirti kultūros formų ir funkcijų tyrimų, todėl rėmėsi prielaida, kad lyginamoji meno kūrinio ir jį lėmusių socialinių veiksnių analizė yra neatsiejami dalykai. Išskirtinis dėmesys lyginamiesiems tyrinėjimo instrumentams ir nuosekliai metodologijai čia nėra savitiksliis: tai yra kelio ieškojimas, kuriuo reikia judėti. Jis siekė išplėtoti ir įtvirtinti kompleksinę komparatyvistinę simbolinių meno kūrinio prasmų pažinimo metodologiją, leidžiančią suvokti vidinę kūrinio prasmę, remiantis kruopščia lyginamąją meno kūrinių, sociokultūrinio konteksto ir tyrinėjamo meto šaltinių analize.

Ši pamatinė konceptuali lyginamoji metodologinė nuostata glaudžiai siejasi su savitu požiūriu į Renesansą, kurį aiškina *kaip tarpusavyje konfliktuojančių poliariinių viduramžiškos, Antikos ir rytietiškos kilmės kultūros ir meno tendencijų sąveikos rezultatą*. Praeityje

sukaupta žmonijos dionisinių ir apoloniškųjų pradų energija kiekviename civilizacijos istorijos tarpsnyje kaupiasi į konkrečius simbolius. Iš simbolių išsilaisvinusi energija gali būti pozityvi arba negatyvi, tačiau patys simboliai – neutralūs. Tik istoriškai apibrėžta konkrečiai epochai būdinga atranka modeliuoja ir jungia simbolius į konkrečias tam metui būdingas daugmaž stabilias jų struktūras, kurias, praslinkus šimtmečiams, meno istorikas *gali iššifruoti lyginamuoju aspektu interpretuodamas simbolines kūrinio prasmes*.

Siekdamas sukurti vientisą kultūrologinę žmonijos atvaizdinės atminties istoriją, arba *mokslą apie meninę išraišką*, Warburgas visą gyvenimą komplektavo biblioteką, kurioje atsispindėjo pagrindiniai *dvasiniai žmogiškųjų jausmų poslinkiai*. Jos komplektavimo strategija apėmė šiam eruditui būdingų mokslinių interesų bei metodologinių nuostatų įvairovę. Pasak F. Saxlio, filosofijos studijos jam „buvo ne mažiau reikšmingos, kaip ir vadinamojo primityvaus mentaliteto: nė vienos studijų rūšies nebuvo galima atskirti nuo religijos, literatūros ir meno vaizdinių formų. Šių idėjų išraiška slypėjo neįprastame knygų išdėstyme lentynose“ (Kultermann, 1996, p. 20).

Warburgas norėjo, kad biblioteka pirmiausia būtų plastiška, padėtų tyrėjui natūraliai pereiti nuo vienos mokslo srities prie kitos, vėliau prie dar platesnių problemų visumos. Antra vertus, jis stengėsi, kad biblioteka būtų skatinančios kūrybingumą, mokslinius tyrinėjimus sistemos dalis, mokslininko intelektualinių paieškų pėdsakas, panaikintų properšą tarp skirtingų mokslų, meninės kūrybos ir jos pažinimo instrumentų bei kuo išsamiau atspindėtų įvairius žmogaus ir civilizacijos istorijos aspektus. Taigi asmeninė biblioteka įgyvendino labai aktualią nūdienai *įvairių intelektualinės istorijos ir humanitarinių mokslo sričių metodologinės vienybės idėją*.

Dėl šio erudito maksimalizmo knygų išdėstymo sistemos nuolatos keitėsi, tobulėjo, darėsi funkcionalesnės, transformacijos neretai priklausė nuo problemų, kurios labiausiai jaudino jos kūrėją konkrečiu dvasinės evoliucijos tarpsniu. Svarbiausias, be Warburgo, bibliotekos transformacijų dalyvis F. Saxlis teigė, kad kiekvienas poslinkis Warburgo mąstymo sistemoje, kiekviena nauja idėja kreipė faktus susieti naujai ir vertė naujai sisteminti tarpusavyje susijusias knygas. Bibliotekos pavidas keitėsi kartu su kiekvienu fundatoriaus tyrinėjimo metodo ir interesų pokyčiu. (Saxl, 1992, p. 336).

Prie šios bibliotekos skaitinių netrukus susibūrė Hamburgo universiteto profesoriai ir miesto intelektualai: įvairių humanistikos sričių specialistai, sudarę mokslinio instituto branduolį. Tai *buvo ne menotyrisis, o būtent kultūrologinis institutas*, kurio nariai grupavosi aplink asmenybę, siekiančią paskatinti įvairių sričių mokslininkus glaudžiau bendradarbiauti mokslinėje veikloje. Žymiausi čia buvo filosofas E. Cassireris, menotyrisininkai F. Saxlis, G. Pauli, E. Windas, E. Panofsky, Ch. de Tolnay, R. Wittkoweris, K. Bergeris, Bizantijos istorikas R. Salomonas, orientalistai H. Ritteris, W. Prinzas, G. Bing, klasikinių kalbų spe-

cialistas K. Reinhardtas. Reguliariai vyko mokslinės diskusijos, seminarai, buvo skaitomi teoriniai pranešimai, kuriuose ypatingas dėmesys buvo skiriamas tarpdalykinėms studijoms.

Komparatyvistinės idėjos Warburgo metodologinėje Vakarų menotyros reformavimo programoje skleidėsi glaudžioje sąveikoje su ikonologija suprantama kaip *vaizdinės išraiškos mokslas*, arba *mokslas apie atvaizdus*. Plačiau šį metodą galima aiškinti kaip sintetinį kultūrologinį metodą, kompleksiskai tiriantį atvaizdinę žmonijos atmintį, pasineriant į sociokultūrinę meno kūrinio terpę. Dėl plačios kultūrologinės lyginamosios pakraipos Warburgo metodas dažnai vadinamas kultūros mokslu (*Kulturwissenschaft*), priešpriešinant tradiciniam meno mokslui (*Kunstwissenschaft*). Iš tiesų meno kūrinį mokslininkas pirmiausia aiškino kaip konkrečių kultūrinių ir istorinių aplinkybių reiškinį. „Šiuo metodu siekiama rūpestingai apšviesti kiekvieną tamsos tašką, ypač išryškinti didžiuosius evoliucijos procesus. Kalbama ne apie elegantiško mažiau man svarbaus sprendimo suradimą o apie mane dominančių naujų problemų formulavimą“ (Warburg, 1990, p. 216).

Savo ikonologinės metodologijos programoje Warburgas kėlė du pagrindinius tikslus: 1) *įvertinti įvairių kultūros universumo formų: mitologijos, religijos, mokslo, poezijos, ritualų, astrologinių vaizdinių ir pan., svarbą žmonijos vaizduotės ir sociokultūrinės atvaizdinės atminties raidai*; 2) *„atskleisti praeities kultūros nuosėdų“, turinčių vaizdinių simbolinę prasmę*. Jį taip pat domino ryšiai tarp menininko pasirinktos meninės kūrybos technikos ir medžiagos, ir tai jis siekė perteikti. Remdamasis R. Vischerio psichologinės estetikos ir įsijautimo (*Einfühlung*) teorijos principais, Warburgas sureikšmino simbolio ir nuolatos pasikartojančio kultūros istorijoje atminties motyvo sąvokas. Atminties motyvas čia suprantamas kaip tam tikrų archetipinių psichologinių struktūrų, jausmų, nesąmoningų jėgų, instinktyvių dvasios polėkių iškrova ir simbolinis kodavimas.

Atsiribojęs nuo tuo metu itin populiarių visuotinių stilių raidos problemų, Warburgas ėmėsi kruopščių lyginamųjų, atrodančių nereikšmingų meno kūrinių detalių, simbolių, metaforų, motyvų, vaizduojamų figūrų povyžių tyrinėjimų. Jis juos laikė daugelio esmingiausių epochos ir menininko kūrybinių nuostatų pažinimo pagrindu. Warburgo ikonologinės metodologijos tapsmo savitumas apibūdinamas taip: mokslininkas, būdamas aistringas italų renesanso dailės mylėtojas, natūraliai „judėjo atgal“ nuo jam geriau pažįstamo renesanso per krikščioniškuosius viduramžius į pagoniškosios Antikos meno vaizdinių pasaulį. Pagrindinis Warburgo pranašumas palyginti su amžininkais yra tas, kad jis, kaip ir A. Rieglis bei J. Strzygowski, suprato, jog, norint *nepriekaištingai suprasti vėlyvosios Antikos, viduramžių ir ankstyvojo renesanso kultūros bei meno formų raidos logiką ir vaizdinių struktūrą, būtina gvildinti ir Rytų civilizacijų įtakas*. Iš pradžių menotyrininkas daugiausia rėmėsi jam žinomais italų renesanso meno istorijos faktais, kurie savo ruožtu kreipė į viduramžiškas ir pagoniškas tyrinėjamų Antikos atvaizdų ir motyvų ištakas.

Lygindamas skirtingas Vakarų meno istorijoje ne vieną šimtmetį išryškėjančias tų pačių „atminties motyvų“ ir analogiškų meno formų apraiškas, Warburgas išsiaiškino, kaip Antikoje *sukurtos stabilios meninės išraiškos formos, motyvai, žmonių figūros tipiškomis ir dažnai pasikartojančioms situacijoms apibūdinti meno istorijos raidoje tarsi virto sustingusiomis klišėmis*. Jis matė, kad paskiri formalūs meninės išraiškos būdai pasidarė tokie stabilūs, jog atrodė, kad kai kurios temos tiesiog suaugo su konkrečiomis meninės išraiškos formomis. Nelygu, kokios buvo sociokultūrinės aplinkos, savo istorinėje raidoje jos daugiau ar mažiau modifikavosi, tačiau išliko atpažįstamos. Vadinas, meno formos tapo stabilios struktūros, perduodamos iš kartos į kartą ir iš amžiaus į amžių. Todėl vėlesnėje Vakarų meno istorijoje, kai reikėsi viena ar kita juslinio suvokimo forma, kartu *atgydavo ir ta daugmaž stabili vaizdinė struktūra*. Psichologinius, istorinius ir sociokultūrinius šio meno istorijos motyvų „inercijos“, arba „pasikartojimo dėsnio“, aspektus aiškino Warburgas. Taip atsirado vadinamosios *patetinės išgyvenimų formulės (Pathosformeln)*, tai yra instinktyvios energijos, motyvai, ekspresyvių patetiškų jausmų blykstelėjimai, kurie nuolatos pasikartodavo kultūros bei meno istorijoje ir įsitvirtino žmonijos atmintyje.

Ieškodamas *patetinių išgyvenimų formulių* ir nuolatos pasikartojančių simbolių meno formų ištakų, mokslininkas lyginamuoju aspektu tyrinėjo pirmąpradžius sinkretiškus „neklasikinės“ Antikos, viduramžių ir Renesanso kultūros sluoksnius, domėjosi mitu, magija, astrologija, kosmologija ir kitomis kultūros sritimis. Šie tyrinėjimai paskatino jį plačiau aptarti kultūros istorijos problemas. Taigi nuo konkretaus meno kūrinio analizės Warburgas perėjo prie plataus istorinio kultūros konteksto pažinimo ir stengėsi perprasti tas archetipines meno formas, kurios transformavosi į „atminties motyvą“ ir vėlesnius meno raidos etapus papildė archajinės sąmonės bei anksčiau vyravusios dvasinės kultūros elementais. Taip atsirado pamatinė ikonologinės metodologijos nuostata, teigianti, jog *meno kūrinys yra jį sukūrusios kultūrinės bei istorinės aplinkos padarinys*. Vadinas, tam tikrų „atminties motyvų“, simbolių, metaforų atsiradimą konkretaus istorinio meno kūrinio lėmė ta dvasinė bei kultūrinė aplinka, kuri suformavo *būtinybę* iš gausių žmonių sukurtų kultūrinių vertybių iškilti kaip tik tokiai, geriausiai atitinkančiai dvasinius laikotarpio poreikius, vaizdinei struktūrai (čia Warburgo idėjos tiesiogiai siejosi su Rieglio *meninės valios* teorijoje plėtojamomis „istorinės būtinybės“ ir „neišvengiamumo“ idėjomis).

Akivaizdu, kad Warburgas ieškodamas patikimos metodologijos principų, rėmėsi tvirtu kultūrologiniu pamatu ir, išgvildenęs jį dominusias meno istorijos problemas, ėmėsi kultūrologinių. Iškėlęs tezę apie simbolinę meno kūrinio kilmę ir jo ryšį su sociokultūrine aplinka, mokslininkas menotyrą artino su lyginamąja kultūrologija. Ši nuostata ir tapo vyraujančia jo sukurtos ikonologinės metodologijos idėja. Autentišką meno kūrinio užkodotų simbolių, metaforų, detalių bei stilistinių bruožų iššifravimą jis siejo su konkrečios

istorinės, kultūrinės bei dvasinės aplinka, kurioje atsiranda meno kūrinys, supratimu. Vadinasi, meno kūrinyje slypinčių mįslių įminimas glūdi konkretaus laikotarpio kultūros ir mokslo srityse, vyraujančiuose filosofiniuose požiūriuose, kosmogoninėse sistemose, literatūros kūrinuose, papročiuose, ekonominėse sanklodose ir pan. Warburgas savo veikaluose suformulavo esminius ikonologinės metodologijos principus, kurie buvo plačiai pripažinti po to, kai 1912 m. tarptautiniame meno istorikų kongrese Romoje mokslininkas, remdamasis ptolemėjiška, arabų ir indų astrologija, iššifravo mįslingas Francesco del Cossa'os freskas, nutapytas Skifanojos rūmuose Feraroje.

Antrame Feraros freskų plane Warburgas išvelgė analogišką antikinės kilmės vaizdinį, kurio atsiradimą aiškino kultūriniais Rytų ir Vakarų tautų mainais. Gilinimasis į simbolinius ir alegorinius freskos motyvus, skatino nuodugniau rekonstruoti renesanso pasaulėžvalgai svarbią astrologiją, kuri išskirtinį dėmesį skyrė vos ne magiškai, o kartu paradoksaliai skaičiaus reikšmei, nes astrologinių požiūrių sistemose matematinis mąstysenos tikslumas netikėtai susipynė su fideizmu ir mistika. „Neginčijamas faktas yra tai, – rašė Warburgas, – kad astrologijos ‚metode‘ į visumą susiliejo dvi dvasios jėgos, kurios turėtų tarpusavyje konfliktuoti: *matematika*, subtiliausias abstraktaus mąstymo instrumentas, ir *demonų baimė*, primityviausia religinio jaudulio forma. Tuomet, kai remdamasis linijine sistema, reikalaujančia šaltakraujiško apskaičiavimo, astrologas siekia suvokti Visatą, kaip kažką aiškų bei harmoningą, aiškindamasis nejudrių žvaigždžių ir planetų išsidėstymą viena kitos ir Žemės atžvilgiu, susikaupusio ties savo matematinėmis lentelėmis astrologo dvasią išjudina prietaringa atavistinė baimė, susidūrus su šių planetų vardais, nes jos nors jis ir bendrauja su jomis per skaičių ženklus vis tiek savo esme yra demonai, kurių reikia bijoti“ (Warburg, 1919, p. 24).

Netrukus Warburgas pasinėrė į lyginamąsias įvairių astrologinių simbolių ir alegorinių mitologinių personažų istorinių metamorfozių studijas. Skifanojos rūmų freskose jis išvelgė atgimusios pagoniškos antikos deivės Veneros vaizdinį, kurį renesanso menininkas vaizdavo kaip gyvą esybę. Šis vaizdinys išreiškė renesansinei pasaulėžiūrai būdingus dėl antikos ir Rytų civilizacijų poveikio atsiradusius astrologinius požiūrius bei jiems būdingą tikėjimą žvaigždžių galia, jų sugebėjimą veikti žmonių likimus. Viduramžiais astrologija buvo taip giliai įsišaknijusi į šiaurę nuo Alpių, kad ten netgi atsirado savitas astrologinės mitologijos vadovėlių žanras. Jose pieštos iliustracijos buvo skirtos dviem pagrindinėms vartotojų grupėms – tapytojams ir astrologams. Mokslininkas prisipažįsta, kad, įdėmiai tyrinėdamas šiaurės šalių knygos mene „išvydo labai pakeistus pagoniškus vaizdinius, kad tarsi neregimi tapo jų ryšiai su Antika“ (Warburg, 1990, p. 200).

Mokslininkas priminė, kad būtent šiaurės Europoje lotynų kalba apie XIII a. pasirodė pagrindinis astrologinės mitologijos personažų traktatas, turėjęs didžiulį poveikį

vaizduojamajai dailei. Jame buvo dvidešimt trijų pagoniškų mitologinių dievybių aprašymai su išpūdingais piešiniais. Priešingai helenistinėms ir arabų kosmogoninėms bei astrologinėms sistemoms, šioje knygoje buvo septynių planetų alegoriniai vaizdiniai. Šioje Gotikos ir Renesanso menininkų vaizduotes audrinusioje knygoje buvo graikų, egiptiečių, indų, arabų, žydų ir kitų tautų astrologinės mitologijos elementų. Warburgas kelė klausimą: Koks buvo Antikos poveikis besiformuojančiam ankstyvojo renesanso menui?, tačiau netikėtai atsivėręs tyrinėjamų tarpkultūrinių įtakų laukas peržengė Antikos kultūros ribas. Tai vertė mokslininką koreguoti savo pirmines nuostatas ir plėsti komparatyvistinės analizės lauką, įtraukiant į jį ir kitas Renesanso menininkų pasaulėžvalgą veikusias civilizacines tradicijas.

Vadinasi, iššifruoti simbolinę Skifanojos rūmų Feraroje freskų prasmę Warburgas sugebėjo tik pasitelkęs išsamesnius komparatyvistinius ir kultūrologinius tyrimus. Pireikė atmesti J. Winckelmanno tradicinę, perdėm sureikšminusią Antikos motyvus, Italijos renesanso kultūros viziją, įprastinę menotyrynę problematiką. Nauja Warburgo metodologija, pasitelkus arabų ir indų astrologiją, padėjo atskleisti seniai Vakarų pamirštus astrologinius renesansinės kultūros požiūrius ir kartu suvokti alegorinę freskos vaizdinių prasmę. Šis Warburgo metodologijos triumfas neatsiejamas nuo kryptingos komparatyvistinio tyrinėjimo strategijos, sudėtingų daugiapakopių metodologinių procedūrų, patikslinimų, kurie šalino iškylančias kliūtis ir padėjo suvokti tikrąją gvildenamų siužetų prasmę.

Norėdamas tiksliau apibūdinti savąjį simbolinių meno kūrinio prasmių interpretacijos metodą, Warburgas įvedė į menotyros mokslą naujus terminus – *ikonologija*, *ikonologinė analizė* ir *kritinė ikonologija* (*Ten pat*, p. 205, 215–216). Jo ikonologinės interpretacijos metodo pakopos yra artimos vėliau E. Panofsky suformuluotoms, tačiau ne tapačios, nes Warburgas daugiau dėmesio skiria lyginamajai analizei. „Jo metodas, – rašė P. – A. Michaud, – yra neįprastas, nes derina simbolines procedūras ir formalų komparatyvizmą (*comparativisme formelle*) (Michaux, 1998, p. 43).

Taigi Warburgas – vienas reikšmingiausių XX a. kultūros ir meno tyrėjų savo darbuose atskleidusių plačias komparatyvistinės metodologijos galimybes. Tolesnei komparatyvistinės metodologijos raidai poveikį turėjo jo asmenybė, veikalai, mokslinė ir organizacinė veikla, jo įkurtas institutas ir unikali specializuota kultūros, mitologijos ir meno istorijos problemoms skirta biblioteka. Svariausi Warburgo nuopelnai yra šie: 1) *savo netradiciniais tyrinėjimais įvedė daug naujų temų, originalių tyrinėjimo aspektų, komparatyvistinių metodologinių prieigų, ragino meno istorikus imtis užmestų temų*; 2) *nustatė simbolinę meno prigimtį*; 3) *žmonijos kultūros ir meno istorijoje atrado inercijos, arba pasikartojimo dėsni, kai stabilios meno formos, motyvai perduodami iš vienos istorinės epochos į kitą*; 4) *pabrėžė autentiškos dokumentacijos svarbą menotyrinei analizei*; 5) *akcentavo vizualinės meno istorijos kūrimo aktualumą*; 6) *meno kūrinio pažinimą glaudžiai susiejo su socialine ir kultūrине*



aplinka; 7) nuodugniai ištyrė meno formų ir motyvų dinamikos procesus, išskyrė įvairius meno elementų morfologinės sąveikos aspektus; 8) suaktualino komparatyvistinės metodologijos svarbą ir tarpkultūrinių įtakų tyrinėjimus; 9) suformulavo aktualius interdisciplininės kompleksinės analizės principus; 10) klasikinio meno kūrinių tyrinėjimui praktiškai pritaikė su komparatyvistinėmis tyrinėjimo strategijomis tiesiogiai susijusios vientisos trinarės ikonologinės metodologijos principus. Taigi Warburgas suteikė komparatyvistiniams kultūros, estetikos, meno tyrinėjimams naują metodologinį pavidalą ir nurodė kitus orientyrus. Specifiniai jo meno istorijos tyrinėjimai išsiskverbė į kultūrologinę problematiką.

Vadinasi, kompleksinį daugiaaspektį meno kūrinių tyrinėjimą, dėmesį jo raidos dinamikai, atsakingą požiūrį į šaltinius, dokumentaciją Warburgas papildė vientisa komparatyvistine ir ikonologine meno kūrinių simbolinės interpretacijos metodologija. Warburgo išplėtotas ikonologinis metodas turėjo tvirtą kultūrologinį pamatą. Remdamasis ikonologinės ir komparatyvistinės metodologijos principais, Skifanojos rūmų freskas jis interpretavo kaip italų humanistų alegorinių astrologinių požiūrių perteikimą, pasitelkęs šiandien Vakarų jau užmirštos arabų, Ptolomėjaus ir indų astrologijos elementus. Peržengęs menotyros ir Renesanso kultūros konteksto ribas astrologiniuose F. Cossa freskų vaizdiniuose įžvelgė Rytų ir Vakarų tautų simbolizmo paveiktus motyvus, kurie įgavo klasikinį pavidalą renesanso metu pradėjus domėtis Antika. Būtent Warburgo suformuluota daugiapakopė simbolinė meno kūrinių vidinės prasmės interpretacijos metodologinė programa tvirtai susiejo meno kūrinių su jo socialine ir kultūrine aplinka bei atvėrė naujas ikonologinės ir komparatyvistinės meno tyrinėjimo perspektyvas.

## P. Masson-Ourselio teorinis komparatyvistinės estetikos pagrindimas

Komparatyvistinė estetika ir meno filosofija palaiapsniui įgauna naują respektabilų akademinį pavidalą tuomet, kai mokslinis pažinimas pradeda remtis nuoseklia ir veiksminga metodologija, padedančia lyginamuoju aspektu nagrinėti savosios ir kitos estetikos ir meno filosofijos tradicijos reiškinius. Šias etapo ištakas galime aptikti Lucieno Lévy-Brühlio mokinio garsaus prancūzų indologo ir komparatyvisto Paulio Masson-Ourselio (1882–1956) komparatyvistinės filosofijos ir estetikos metodologijos studijose. Jo programinis veikalas *La philosophie comparée* („Lyginamoji filosofija“, 1923) ir estetikai skirti tyrinėjimai atskleidė Vakarų mokslininkams naujas komparatyvizmo filosofijoje ir estetikoje teikiamas galimybes ir išryškino žmonijos dvasinės evoliucijos bendrumo idėją. Didžiulę įtaką komparatyvistinės metodologijos raidai turėjo ir keliais metais vėliau pasirodęs Antoine Meillet veikalas *La méthode comparative en linguistique historique* („Lyginamasis metodas istorinėje lingvistikoje“), kuriame buvo pateikta daug metodologinių nuostatų, greitai perėjusių į

kultūros, filosofijos ir estetiškos minties tyrinėjimus. Masson-Ourselis ypač vertino Meillet veikale išryškėjusias metodologines prieigas ir tyrinėjimo strategijas.

Jis nuosekliai kritikavo primityvų Vakarų moksle vyravusį eurocentrizmą, ragino filosofijos, estetikos ir meno istoriją nagrinėti plačiau, suvokti, kad įvairių humanistikos sričių istorija – tai ne išimtinai antikinės ir Vakarų krikščioniškosios tradicijos istorija, o kolektyvinis daugelio skirtingų didingas kultūros tradicijas turinčių civilizacijų ir tautų atstovų kūrinys. Jis pagrįstai kritikavo Vakaruose itin sureikšmintą graikų kultūros, filosofijos, estetikos ir meno svarbą, požiūrį į graikų tradiciją kaip į neginčijamą mąstymo ir kūrybos etaloną. Įvairioms žmonijos civilizacijos kultūros formoms pažinti jis taikė lyginamosios analizės, daugiataškio regėjimo ir blaivaus reliatyvizmo principus. Mokslininkas priminė, kad tūkstantmetės kultūros ir mąstymo tradicijas turinčių indų bei kinų mąstytojų požiūriu, graikų filosofija neretai buvo traktuojama kaip nesuvokiantis esmingiausių būties problemų „barbarų mąstymas“.

XX a. pradžioje Prancūzijoje suklestėjus orientalizmui ir atskleidus daugybę anksčiau mokslui nežinomų faktų, Masson-Ourselio nuomone, jau nebegalima ignoruoti didžiųjų Rytų civilizacijų laimėjimų ir rašyti netikroviškų eurocentrinių humanitarinių mokslų istorijų. Pasak mokslininko, įvairias žmonijos dvasinės kultūros sritis pozityviai galima pažinti tik atsiribojant nuo pasenusių eurocentrinių mitų ir pereinant prie lyginamosios Rytų bei Vakarų civilizacijų filosofijos, estetikos ir meno analizės. Jis sąmoningai vengė Rytų (pranc. *Orient*) ir orientalizmo (pranc. *orientalisme*) terminų, nes laikė juos pernelyg abstrakčiais ir reikalaujančiais patikslinimo. Šie terminai yra *eurocentrinės* pasaulėžiūros produktas, kadangi žmonijos civilizacijos istoriją modeliuoja iš fiksuoto europinio regos taško.

„Tikroji lyginamosios filosofijos problema, – pabrėžė dar 1911 m. Masson-Ourselis, – yra ne sąvokos apibrėžimas, bet griežto ir tikslaus metodo sukūrimas“ (Masson-Oursel, 1911, p. 543). Prancūzų mokslininkas šią problemą sprendė remdamasis pozityvistine metodologija ir ragino inventorizuoti svarbiausius pagrindinių pasaulio civilizacijų filosofinių tradicijų faktus, analizuoti ir atskleisti periodiškai pasikartojančius dėsningumus, nuolatinės sąsajas, glaustai sakant, dėsnius. Pagrindiniu pozityvios, filosofijos metodu jis laikė *lyginamąjį*. Šis metodas, plačiai taikomas kitoms gamtos mokslų disciplinoms – anatomijai ir zoologijai, jo nuomone, turi būti kūrybiškai perkeltas į indų, kinų ir Vakarų filosofijos tradicijų studijas.

Pasitelkęs Auguste'o Comte'o ir L. Lévy-Brühlio pozityvistinės lyginamosios metodologijos principus Masson-Ourselis lygino skirtingų civilizacijų filosofines, estetiškas idėjas, analogiškus problemų kėlimo ir sprendimo būdus įvairiuose civilizaciniuose pasauliuose. „Šis skirtingų [kultūros] bruožų lyginimas yra labai svarbus ir įdomus uždavinys, drąsų istoriką gali klaidinti paskirų antraeilių detalių žavesys, tačiau kiekviena jų yra tik vienos

vientisos melodijos variacija. Neverta ignoruoti to, ką jos turi bendra, padedančio apibūdinti visą žmoniją“ (Masson-Oursel, 1923, p. 16).

Teigdamas jungiančios įvairius civilizacijos istorijos sukurtus mąstymo principus visuotinės lyginamosios filosofijos ir estetikos idėjas, mokslininkas manė esant tikslinga taikyti naujus mokslinius gamtos mokslų metodus lyginant genetiškai nesusijusias mąstymo tradicijas. Pozityvistinei metodologijai būdingą objektyvią faktų analizę jis papildė reikalavimais remtis lyginamaisiais indų, kinų, Vakarų filosofinės ir estetiškos minties istorijos faktų tyrinėjimais ir atsiriboti nuo nekritiško menamai universalių savajai civilizacijai būdingų mąstymo principų pervertinimo. Lygindami graikų, Vakarų Europos, indų, kinų, japonų, arabų ir kitų tautų estetikos ir meno tradicijas, mokslininkai vis aiškiau suvokė, kad tikrovėje nėra nei absoliučių skirtumų, nei panašumų, ir daug kas priklauso nuo konkretaus tyrinėtojo tikslo, pasirinktos lyginamosios analizės strategijos, kadangi mokslininkas yra savo programos kūrėjas ir tyrinėjamų reiškinių interpretatorius.

Siekdamas rekonstruoti visuotinę estetikos istoriją mokslininkas pasitelkia filologijoje įsitvirtinusių lyginamąjį metodą, besiremiantį prielaida apie daugelio indoeuropiečių kalbų giminiškumą. Mokslininkas pripažino, kad filologai ne klaidžioja ieškodami, o suranda tvirtą teorinį ir metodologinį pamatą, padedantį jiems aptikti ne tik Rytų ir Vakarų civilizacijų skirtumus, tačiau ir išryškinti bendrybes, todėl įvairių humanitarinių mokslų specialistai raginami plėsti kultūrų tyrimus ir plačiau, be ideologinių rėmų, nagrinėti pasaulinės kultūros, estetiškos minties raidos istoriją remiantis lyginamuoju metodu. Svarbiausią žmonijos ir įvairių humanistikos sričių istorijos pažinimo instrumentą jis regi lyginamosiose studijose. Vadinasi, tik įtraukiant į regos lauką įvairių civilizacijų dvasinės kultūros tradicijas, kaupiant ir lyginant pozityvias jų žinias galima naujai ir objektyviai rekonstruoti visuotinę filosofijos, estetikos ir kitų mokslų istoriją.

Lyginamosios Masson-Ourselio estetikos tikslas – lyginti tris didžiąsias – indų, kinų ir Vakarų – estetiškos minties tradicijas. Glaustai apžvelgęs kiekvienos minėtų tradicijų ypatumus mokslininkas teigė, kad jokia iš jų negali pretenduoti į visos žmonijos mąstymo išraišką, nors kiekviena turi specifinių bruožų ir neabejotiną vertę. Tai suformavo metodologinę nuostatą, jog savo teiginių ir išvadų estetikos mokslas negali laikyti reikšmingais visoms civilizacijoms tol, kol jo objektas tiriamas apsiribojus tik vakarietiško mąstymo tradicijos iškeltomis idėjomis. Todėl, atsiribojusi nuo eurocentrinės mąstymo tradicijos, kokybiškai nauja, pozityvi estetika lyginamiesiems tyrinėjimams turi pritaikyti svarius žmonijos istorijoje sukurtus mąstymo modelius. Toliau ignoruoti neeuropinių tautų mąstymo ir estetinio pasaulio suvokimo tradicijų savitumo ir kalbėti apie „estetiką apskritai“ jau neleistina.

Masson-Ourselis pabrėžė, kad pagrindinis jo tikslas – aptarti ne indų meno tradiciją, o būtent estetiką. Svarbiausiu indų estetiškos kultūros pakilimo tarpsniu jis įvardijo

Vakarų viduramžius atitinkančią epochą nuo III iki XI a. (Masson-Oursel, 1936, p. 453), kai Indijoje išsiskleidė daugybė tarpusavyje polemizuojančių krypčių ir mokyklų. Vakariečiai analizuodami indų estetikos ir meno istoriją beveik visada nesąmoningai perkelia į ją modernioje Vakarų estetikoje viešpataujančius mąstymo modelius, estetinius vertinimo kriterijus, todėl, užmirštant anoniminę Vakarų viduramžių meno tradiciją, atsiranda noras vienpusiškai sureikšminti *menininko* kūrėjo originalumą. Tikrovėje indų tradicinėje kultūroje sąvoka *menininkas* buvo neatsiejama nuo sąvokos *amatininkas*, o *grožis* buvo neatsiejamas nuo *naudingumo*. Kita vertus, sanskrito kalboje nesurasime jokio termino, kuris atitiktų mūsų šią grožio sampratą. Visas indoarijų pasaulis „žavisi šviesa ir neaukština nieko taip, kaip šviesos, spindesio“ (*Ten pat*, p. 455).

Jis atkreipia dėmesį, kad tradicinei indų estetikai ir menui svetimas gamtos pamėgdžiojimas ir tai, ką vakariečiai dažniausiai paviršutiniškai laiko menas – menui principo įgyvendinimu, tikrovėje kyla iš tradicinės indų scholastinės estetikos reikalavimų. Todėl tai, ką tradicinėje indų tapyboje ar reljefinėje skulptūroje Vakarų kultūros atstovas perdėm sureikšmindamas suvokia kaip tiesmuką tikrovės vaizdavimą, tikrovėje dažniausiai tai yra grynas atsitiktinumas, kadangi indų estetika, iškeldama kūrybiškumo svarbą, tikrovės imitavimą traktuoja kaip primityviausią ir mažiausiai vertingą kūrybos principą.

Teigdamas jungiančios įvairias civilizacijos istorijoje susiformavusias mąstymo tradicijas, *visuotinės lyginamosios filosofijos ir jos sudedamosios dalies estetikos būtinybės idėją* mokslininkas kartu ypatingą dėmesį skyrė naujų mokslininkų garantuojančių metodų kūrimui, kurie lyginamoju aspektu tyrinėtų genetiškai nesusijusias mąstymo tradicijas. Pozityvistinei metodologijai būdingą orientaciją į objektyvią faktų analizę jis papildė reikalavimais remtis lyginamaisiais indų, kinų, Vakarų filosofijos ir estetikos istorijos faktų tyrinėjimais ir atsiriboti nuo nekritiško menamai universalių savajai civilizacijai būdingų mąstymo principų pervertinimo.

Pagrindinis lyginamosios metodologijos principas – *analogija*, skirtingų mąstymo tradicijų *gretinimas* ir *lyginimas*. Lyginamoji analizė gali atskleisti ir gretinamų mąstymo modelių panašumus, ir skirtumus, tačiau svarbiausias jos uždavinys – *nustatyti bendrus visoms mąstymo tradicijoms principus*. Šią idėją mokslininkas įvairiapusiai pagrindė lygindamas indų ir Vakarų Europos viduramžių estetikos principus – jis kaip ir A. Coomaswamy aptiko pamatinių pozicijų giminiškumą. Mokslininkas įrodinėjo, kad abiem tradicijoms svetima meno menui idėja, juose „amatininkas“ ir „menininkas“, „grožis“ ir „naudingumas“ yra neatsiejami vienas nuo kito (*Ten pat*, p. 454). Kita vertus, jis nurodė ir šių tradicijų skirtumus, pirmiausia tai, kad joks sanskrito terminas neatitinka vakarietiškos grožio sąvokos. Visai indų-iraniečių estetikos tradicijai ypač svarbi šviesa,

spindesys. Didžiausias lyginamojo metodo pranašumas ir vertė – kad „jis išplečia, patikslina, pakeičia ir koreguoja mūsų pažinimą“ (Masson-Oursel, 1923, p. 100).

Masson-Ourselis, įrodęs Vakarų filosofinės ir estetiškos tradicijos pretenzijų į universalumą nepagrįstumą, pirmasis Vakarų komparatyvistikoje nuosekliai pagrindė kokybiškai naujos lyginamosios filosofijos ir estetikos idėją. Jos tikslas – įtvirtinti reliatyvizmo principus ir be ideologinių apribojimų įvertinti kitų neeuropinių civilizacijų suformuotus ne mažiau vertingus nei Vakarų mąstymo modelius. Nuoseklus eurocentrizmo paneigimas ir filosofinio reliatyvizmo principų įtvirtinimas bei lyginamosios pozityvistinės metodologijos taikymas Masson-Ourselio koncepcijoje tapo patikimu realios visuotinės filosofijos ir estetikos istorijos rekonstravimo pagrindu. Jo idėjos ir metodologinės nuostatos turėjo didžiulį poveikį tolesnės komparatyvistinės filosofijos ir estetikos raidai. Jos buvo perimtos ir savitai transformuotos Honolulu komparatyvizmo sąjūdyje ir daugelio kitų šalių tyrinėtojų veikaluose.

## L. Morgenstern Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijų lyginamieji tyrinėjimai

*Lyginant su Masson-Ourseliu ir lygiagrečiai besiskleidžiančiu Baltrušaičiu sūnumi kiek kitokiu keliu į komparatyvistinės estetikos, meno filosofijos problemų lauką pasuko jų amžininkė Laura Morgenstern, kuri pradžioje judėjo XX a. pradžios prancūzų, austrų ir vokiečių menotyros šulų Mâlio, Courajodo, Focillono, Baltrušaičio, Rieglio, Wölfflino, Panofsky, pramintais keliais. Jos ambicinga knyga *Esthétiques d'Orient et d'Occident* („Rytų ir Vakarų estetikos“, 1937) yra aiškiai artikuliuotas prieškarui būdingas komparatyvistinės estetikos problematikai skirtas veikalas, kuris pagal pavadinimą tarsi turėjo sisteminti ankstesniame komparatyvistinės minties raidos etape išryškėjusias idėjas ir metodologines prieigas. Tačiau, kaip parodysime vėliau, autorė, įgyvendindama šį uždavinio susidūrė su daugybe sunkumų, siekiant spręsti laikotarpio iškeltas komparatyvistinės teorijos ir metodologijos problemas.*

Šios išryškėjusios *Morgenstern* veikale krizinės komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos tendencijos buvo paveiktos objektyvių komparatyvistikos raidos veiksnių, pirmiausia tuomet menko paskirų Azijos, Amerikos, Okeanijos estetikos ir meno tradicijų pažinimo, tiek ir subjektyvių, tiesiogiai susijusių su aptariamą mokslininkės asmenybe, jos kūrybiniu potencialu veiksnių. Ši artistiškoje aplinkoje nuo jaunystės įvairiuose kraštuose augusi mokslininkė gavo humanitarinį pirmiausia filologinį ir menotyrinį išsilavinimą, kalbėjo prancūzų, italų, vokiečių, anglų, rusų ir lenkų kalbomis. Tai suteikė jai galimybę tiesiogiai bendrauti su įvairių kraštų estetikos, meno filosofijos, menotyros ir orientalistikos

srityse plūšančiais mokslininkais, taip pat ir studijuoti naujausią komparatyvistinės estetikos ir menotyros literatūrą.

Nuo 1905 m. *Morgenstern* mokėsi Lozanoje, vėliau Ciuriche, Berne, o 1921 m. apgy-nusi Strasburge tuometinei menotyrai būdinga tema disertaciją *Le geste comme expression de la douleur dans l'art chrétien jusqu'à la Renaissance* („Gestas, kaip skausmo išraiška krikščioniškame ikirenesansiniame mene“) penkeris metus iki 1926 m. praleido Romoje, kur vis labiau blėso jos susidomėjimas klasikiniu menu ir susižavėjimas į Antiką, viduram-žius ir Renesanso problemas orientuotą klasikinę Vakarų menotyros tradiciją, kurioje ji įžvelgė užsisklendimo ir stagnacijos požymius. Tačiau, kita vertus, kokybiniam proveržiui tuometinės komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos srityje mokslininkei stigo pla-tesnio filosofinio ir teorinio pasirengimo, tai aiškėja iš šios mokslininkės parašytų tekstų.

Naujų estetinių paskatų ir meninių interesų genama *Morgenstern* įsikuria Paryžiuje, kur pasineria į vietos naujomis idėjomis prisodrintą intelektualinį ir muziejinį gyvenimą. Lankantis Luvro, Guimet, Chernuchi ir kituose Paryžiaus muziejuose jos dėmesys vis labiau krypsta į Rytų tautų estetikos ir meno tradicijas. Ji daug laiko praleidžia puikias Rytų meno kolekcijas turinčiame Guimet ir Chernuchi muziejuose; vis labiau domisi lyginamieji Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimais, į kuriuos pasineria beatodairiškai. Šių studijų, darbo muziejuose rezultatas – 1937 m. programinis mokslininkės komparatyvis-tinis veikalas *Rytų ir Vakarų estetikos*. Žymus prancūzų orientalistas René Grousset, gerai pažinojęs autorę ir daug metų užėmęs atsakingus postus minėtuose Rytų menui skirtuose Cernuschi and Guimet muziejuose, įvade pabrėžė, kad autorės pateikiamas lyginamasis tyri-nėjimas nėra tik formalus, nes jame apjungiami į vieningą visumą skirtingų temų tyrinėjimai, kurių „pirmoje dalyje vyrauja meno filosofijos problematika“ (*Morgenstern*, 1937, p. 2–3).

Iš tikrųjų pirmoji šios knygos dalis yra konceptualiausia, kadangi joje išskleidžiami pagrindiniai *Morgenstern* meno filosofijos principai, aptarinėjami psichologiniai meno aspektai, simbolizacijos būdai Vakarų ikirenesansiniame mene, Vakarų viduramžių meno sąsajos su Artimųjų Rytų meno tradicijomis ir jose išryškėjusiomis meninės erdvės kon-cepcijomis. *Vadinasi, čia regime tą estetinių ir menotyrinių problemų lauką, kuris buvo prancūziškos tradicijos dėmesio centre ir domino Focillono mokyklą, ypač Baltrušaitį, kurį pastūmėjo toliau gilintis į įvairias tarpkultūrinės įtakas, nuvedusias jį per visą Eurazijos kontinentą į kinų civilizacijos erdves. Būtent Kinijoje jis aptiko daugelio simbolių ir motyvų ištakas, kurie vėliau migruodami per visą Aziją pasiekė Vakarų kultūrą ir įtakojo roma-niškos bei gotikos epochų meninių vaizdinių sistemas.* *Morgenstern* Baltrušaičiui būdingo tyrinėjimų pedantiškumo, nuoseklumo ir nevengiant šių žodžių „fanatizmo“ ir kūrybinės dvasios diktuojamo siekio judėti „neklasikiniais“ keliais įgyvendinant savo užsibrėžtas komparatyvistines nuostatas, pristigo.

Antroje aptariamos knygos dalyje mokslininkės dėmesys perkeliamas į koptų, stepių tautų ir Irano regiono estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimus. Tai yra į tą regioną ir civilizacinę erdvę, kurios išskirtinę svarbą senojo pasaulio meno istorijai nuolatos akcentavo maištingasis Strzygowski. Objektvumo dėlei tenka pripažinti, kad nors *Morgenstern šioje dalyje juda savo pirmtako nužymėtais keliais, tačiau iš esmės nieko naujo, lyginant su Srzygowskio idėjomis, šioje srityje nepasako, kadangi paskęsta daugybėje mažiau reikšmingų menotyrynių detalių.*

Trečioje knygos dalyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į graikų – budistinės, Afganistano, indų, kinų, Velykų salų ir net priekolumbinio Peru ir Meksikos meno estetinius principus. Tiesą sakant, knygos conceptualiai struktūrai ir turinyje pateiktam pagrindinių jos problemų lauko aptarimui galima priekaištauti dėl medžiagos dėstymo nenuoseklumo, proporcijų nesilaikymo, daugelio svarbių problemų fragmentiško tyrinėjimo. Kiek išsamiau ji aptaria indų meno tradicijos estetinius principus, ypač įvairias architektūros ir skulptūros tradicijas, pateikdama daug taiklių išvalgų. *Morgenstern koncepcijos privalumai ir konkrečių meno fenomenų lyginamosios analizės subtilumas išryškėja, kai ji aptarinėja, pavyzdžiui, daiviškos indų architektūros ir skulptūros stilistinių bruožų ir meninių formų savitumus* (Morgenstern, 1937, p. 74). *Tačiau kai tik tekste iškyla būtinybė pereiti prie platesnių komparatyvistinių teorinių ir metodologinių apibendrinimų, jai, ko gero, pristinga sintetinio mąstymo galios.* Tuo tikriausiai galima paaiškinti, kad knygos skyriuje, ambicingai pavadintame „Indų estetika“ beveik nėra indų estetinių teorijų principų analizės.

Tiesą sakant, aptariamos knygos autorės sumanymas ir siekis įvesti į mokslinę apyvartą daugelį anksčiau komparatyvistinės estetikos, meno filosofijos ir menotyros marginalijose buvusių dalykų neabejotinai yra pagirtinas, tačiau jai akivaizdžiai pristigo ne tik conceptualumo, teorinės sintezės galios, bet ir Strzygowskiui, Warburgui, Focillonui, Baltrušaičiui būdingo enciklopedizmo, nuoseklaus darbo su įvairiais šaltiniais, savo teiginių išsamesnio dokumentavimo. Taip pat galima išsakyti priekaištus dėl drąsesnių teorinių apibendrinimų bei nuoseklesnių lyginamosios analizės principų dėstymo vengimo, išsamesnio daugelio Azijos, ikikolumbinės Amerikos, Okeanijos estetikos ir meno tradicijų gilesnio pažinimo bei detalesnės lyginamosios analizės.

Pagrindinės minėtame veikale plėtojamos komparatyvistinės estetikos, meno filosofijos idėjos bei teorinės nuostatos pirmiausia rėmėsi Paryžiaus muziejuose regėtų Vakarų ir Rytų meno kūrinių teorine recepcija. Toks intelektualinis judesys – neabejotinai svarbus, tačiau jo nepakako nuosekliam uždavinių įgyvendinimui, patikimų komparatyvistinių teorinių ir metodologinių išvadų formulavimui. Todėl galime teigti, kad ši *Morgenstern* knyga objektyviai atspindėjo tas krizines tendencijas, kurios išryškėjo komparatyvistinėje estetikoje, meno filosofijoje ir menotyroje pereinamajame etape nuo tapusių įprastais

lyginamųjų Vakarų ir Rytų estetikos principų bei istorinių meno raidos etapų stilistinių bruožų, konkrečių problemų empirinių tyrinėjimų prie ryškėjančios mokslininkams būtinybės ryžtis jau pribrendusiai gausybės empirinių faktų besiskleidžiančių iš skirtingų neeuropinių estetikos ir meno tradicijų teorinei sintezei ir konceptualių tolesnės komparatyvistikos raidos teorinių ir metodologinių programų formulavimui.

### J. Baltrušaičio komparatyvistinės menotyros principai

Žymaus lietuvių poeto sūnus ir Henri Focillono mokinys Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) yra vienas įtakingiausių komparatyvistinės estetikos ir menotyros atstovų. Didžiąją gyvenimo dalį jis praleido Prancūzijoje ir daugumą veikalų paskelbė prancūzų kalba, tačiau nuolatos pabrėždavo savo priklausomybę lietuvių kultūrai. Pasižymintį stulbinama humanitarine erudicija Baltrušaitį, kaip ir Strzygowską, Warburgą, labiausiai domina *netelpantys į įprastines estetikos ir menotyros schemas*, „neklasikiniai“ *Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos aspektai, marginalinės estetikos ir menotyros problemos, dažniausiai liekančios oficialaus akademinio mokslo periferijoje*. Jis meta iššūkį akademiniam mokslui nusistojusioms „amžinosioms tiesoms“, įsisenėjusiems eurocentristiniams mitams, *skverbiasi pro išorinius reiškinius, iškelia į dienos šviesą gelminius, dažnai nepastebimus problemų aspektus, keistus, mįslingus meno reiškinius, „išvirkštines“ jų puses*.

Ši santūri, užsisklendusi asmenybė yra kupina nedemonstruojamo išdidumo ir savo veikalų indėlio į menotyros idėjų istoriją vertės suvokimo. Ji visuomet ėjo savais keliais ir todėl išsikovojo išskirtinę vietą XX a. lyginamuosiuose meno tyrinėjimuose. Kalbėdamas apie Baltrušaičio nuopelnus mokslui, įtakingas prancūzų meno istorikas L. Grodeckis pabrėžia, kad „Baltrušaitis atnaujino mūsų viduramžių meno viziją ir pažinimą: jis turėjo retas savybes – griežčiausią mokslinį skrupulingumą ir lakią vaizduotę, išskirtinį dėmesį faktams ir mąstymo originalumą, kuris iškelia aikštėn gelmines tyrinėjamų reiškinių prasmes. Europoje jis yra tikras Henri Focillono sekėjas“ (*Bibliographie Henri Focillon*, 1963, p. 5).

Pradėjęs menotyrininko karjerą romaninės ornamentinės stilistikos, ankstyvosios krikščioniškosios architektūros ir skulptūros ikonografijos, viduramžių dailės ištakų ir evoliucijos dėsnų studijomis, Baltrušaitis pasineria į lyginamuosius Rytų ir Vakarų dailės tyrinėjimus. Į jo akiratį patenka Vakarų Europos viduramžių dailės rytietiškos šaknys, tie vaizdiniai, kurie šimtmečiais maitino viduramžių menininkų fantaziją. Ypatingą dėmesį jis skiria fantastiškumo apraiškų romanikos ir gotikos mene tyrinėjimui; analizuoja rytietiškos kilmės bestiarius, zoomorfines figūras, mitologinius vaizdinius, išplitusius viduramžių kapitelių reljefuose, katedrų languose, auksakalystės dirbiniuose, vitražuose, iluminacijose ir tapybos kūrinuose. Vėliau interesai persikelia į paslaptinių optinių iliuzijų, anamorfozių,



t. y. tokių iškrypusių perspektyvų, kurios tik iš neįprasto, netikėto regėjimo taško „atveria“ vaizduojamus meno kūrinys objektus tyrinėjimus, Baltrušaitį žavi tai, kas netradiciška, kas apeliuoja į nukrypimą nuo vyraujančios tradicijos, normos, kame skleidžiasi perkrovos, konvulsijos, neklasiškiniai kūrybinės minties polėkiai, ribinės situacijos. Be Vakarų Europos viduramžių ir Rytų šalių dailės tradicijų, jis domisi Renesanso, manierizmo, Apšvietos, romantizmo epochų menu ir estetinėmis teorijomis.

Praslinkus beveik pusei šimtmečio nuo mokslinės veiklos pradžios, žvelgdamas į nueitą kelią, Baltrušaitis pripažįsta, kad jo mokslinė karjera išsiskyrė ekscentriškumu, nes interesų ir tyrinėjimų lauke atsidūrė mįslingi reiškiniai. Tačiau šiandien, tai jau „nebėra marginalinės mokslo temos, kokios buvo tuomet, kai aš jomis domėjausi“.

Solidžia komparatyvistinės metodologijos strategija ir gausiais lyginamosios ikonografijos pavyzdžiais paremtomis išvadomis Baltrušaitis griaua daugelį akademiniam moksle nusistojusių pažiūrų, atmeta banalias vadovėlines tiesas ir kviečia be išankstinių nuostatų pažvelgti į realią senojo pasaulio civilizacijos, estetikos ir meno istoriją, kurioje tradicinis Rytų ir Vakarų meno supriešinimas tampa svetima istorinei tikrovei teorine abstrakcija.

Operuodamas daugybės įvairių tautų meno pavyzdžių lyginamąja analize, pasitelkęs kruopščiai dokumentuotus ikonografinius elementus, šaltinius, žinias iš įvairių humanitarinių, tikslųjų ir netradicinių mokslų Baltrušaitis preciziškai įrodo Rytų šalių meno poveikį Vakarams. Gretindamas ir lygindamas įvairiose Rytų ir Vakarų civilizacijose aptiktus architektūros ir dailės motyvus, charakteringas stilistines detales menotyrininkas atskleidžia vidinę jų raidos logiką skirtinguose kultūros arealuose. Jis pirmasis remdamasis komparatyvistinės metodologijos principais neginčijamai parodo, kur slypi romaniniame, gotikos, Renesanso mene dekoru elementų, „apversto pasaulio“ vaizdinių, fantastinių mitologinių personažų, monstrų, floralinių ir zoomorfinių struktūrų ištakos. „Fantastiškuose viduramžiuose“ bei „Atbudime ir stebukluose“, – sako jis, – aš pagrindžiau savo tezę



Jurgis Baltrušaitis sūnus

ir atlikau tikslius palyginimus. Iki manęs to niekas nedarė. Teisybė, mano darbai gadina kraują ne vienam meno istorikui. Jie norėtų, kad Vakarai būtų „gryni“, tik „vakarietiški“ (*Šiaurės Atėnai*, 1990.X.10, Nr. 36, p. 1).

Siekdamas išplėtoti ir teoriškai pagrįsti iškilusias hipotezes, Baltrušaitis 1927–1928 m. tėvo padedamas (kuris tuo metu buvo Lietuvos pasiuntiniu Maskvoje) gauna leidimą archeologiniams ir menotyrimams tyrinėjimams Armėnijoje ir Gruzijoje. Ši kelionė ir joje surinkta ir apibendrinta medžiaga, beveik nežinoma Vakaruose, pranoksta visus lūkesčius. Menotyriminkas Užkaukazėje aptinka daugybę ankstyvosios krikščioniškosios architektūros ir skulptūros formų, kuriose tarsi skleidžiasi romanikos ir gotikos stiliaus užuomazgos. „Mane, – sako Baltrušaitis, – pritrėkė nepaprastas gruzinų ir romaninių skulptūrų panašumas. Tai buvo viduriniai Rytai, savotiškas šarnyras tarp Rytų ir Vakarų. Šiuos išoriškai nepanašius pasaulius jungė tos pačios išraiškos formos. Tūkstančių metų senumo detalėse buvo žymu kai kurie abstraktūs romaninio stiliaus dariniai. O gotikos mene, kurį „oficialioji“ istorija laiko „triumfuojančių Vakarų išraiška“, iš tiesų apstu orientalizmą. Prasidėjus gotikos dekadansui, vėl pasirodė romaniniam stiliui būdingos fantazijos. Bet dabar kelias vedė ne tik į Vidurinius Rytus, o net į Kiniją“ (*Ten pat*, p. 1).

Remdamasis lyginamąja daugybės architektūros ir dailės paminklų analize, Baltrušaitis įrodinėja, kad „krikščioniškosios eros pradžioje Viduržemio jūros regiono architektūra plėtojasi veikiama dviejų pagrindinių įtakos srautų: pirmiausia helenistinio pasaulio, išsaugojusio savo vieningumą, o kita vertus, prabundančios Azijos“ (Baltrušaitis, 1941, p. 7). Taigi krikščioniškosios eros pradžioje išryškėja ne tik didžiosios Achemenidų, bet ir apskritai daug platesnis ir įvairiapusiškesnis skirtingų Rytų civilizacijų meno tradicijų atgimimas. Prieš klasikinės Antikos kultūrą iškilęs senesnes tradicijas turintis Rytų civilizacijų pasaulis suvaidino lemiamą vaidmenį formuojantis krikščioniškajai Vakarų civilizacijai, kurios bažnytinės architektūros ir meno formose „pastebimas azijietiškos kilmės elementų vyravimas“ (*Ten pat*, p. 7).

Gilindamasis į romaninio meno ištakas, plačiai paplitusius floralinius, zoomorfinius vaizdinius, mokslininkas aptinka juose stebėtinai daug rytietiškos kilmės elementų. Užkaukazėje (Gruzijoje ir Armėnijoje), Ispanijoje tyrinėtuose romaniniuose skulptūriniuose reljefuose ir ornamentuose aptikęs gausybę antikinių motyvų, jis pasineria į lyginamąsias Vakarų ir Rytų šalių dailės studijas. Jo pagrindinis tikslas – Vakarų Europos viduramžių ir Rytų šalių dailės sąsajų tyrinėjimas, romaninės, o vėliau ir gotikinės dailės genezės, įtakų, atgimimų, apskritai istorinių metamorfozių išryškėjimas. Apčiuopęs gijas, siejančias Vakarų ir Rytų meno formas, jis pradeda kryptingai formuoti kompleksinės komparatyvistinės metodologijos principus. Stiprėja jo įsitikinimas, kad akademinėje estetikoje ir menotyroje vyraujantis Rytų ir Vakarų dailės tradicijų atskyrimas ir supriešinimas tėra tik ideologiškai

ydinga teorinė konstrukcija, svetima tikrovei. Taip subrandinamas įsitikinimas, kad Rytų ir Vakarų meno istorija, nepaisant išorinio daugelio meno formų bei stilių skirtingumo, įvairių istorinių transformacijų, yra vientisa ir nedaloma.

Lyginamieji stabiliausių ornamentinių struktūrų tyrinėjimai Užkaukazėje, įvairiuose Prancūzijos viduramžių dailės židiniuose ir Ispanijoje (kur aptinkami labai panašūs archajiški rytietiškos kilmės motyvai) tarsi patvirtina hipotezę apie vieningą jų rytietišką kilmę. Amžiaus pradžioje plintant difuzionistinėms „kultūros ratų“ teorijoms, pradeda ieškoti pirm pradžių senojo pasaulio civilizacijos židinių. Tuomet civilizacijos teoretikų ir meno istorikų žvilgsniai nukrypo į šumerų civilizaciją – jie aiškino ją kaip pagrindinį židinį, iš kurio bangomis į įvairias puses sklido žmogiškosios kultūros ir meno laimėjimai.

Paskirų ikonografinių elementų ir siužetų giminiškumas, pastebėtas romaniniame, užkaukazės, Sasanidų, bizantiečių, koptų, islamiškajame mene, Baltrušaičiui tarsi liudijo apie „vieningo dailės raidos srauto tęstinumą, kurio ištakos galėjo slypėti pirm pradėje šumerų civilizacijoje“ (Baltrušaitis J. *Art sumérien, art roman*. Paris, 1934. p. 5). Todėl 1933 m. Baltrušaitis vyksta į Artimuosius Rytus, kur kruopščiai tyrinėdamas Persijos ir Mesopotamijos regione išlikusius architektūros ir skulptūros fragmentus patikrina iškilusias hipotezes apie įvairiose srityse skirtingu metu klestėjusių floralinių ir zoomorfinių vaizdinių ištakas. Jau Strzygowski ir É. Mâle'is pastebėjo paskirų viduramžių dailės ikonografinių elementų artimumą Artimųjų Rytų dailės tradicijoms. Strzygowski netgi spėliojo, kad jų ištakos slypi Sirijoje ir Anatolijoje.

Lyginamas daugybės skirtingų Persijos ir Mesopotamijos regiono civilizacijų ir kultūrų architektūros ir skulptūros fragmentus, jis archajiškiausiuose šumerų meno motyvuose, floraliniuose ir zoomorfiniuose vaizdiniuose, ornamentinėse struktūrose, geometrizuotose figūrinėse kompozicijose išvelgia tas pirm pradės formas ir motyvų užuomazgas, iš kurių vėliau išsirutulioja įvairios jų kombinacijos, atpažįstamos Rytų ir Vakarų tautų mene. Gretindamas analogiškus Rytų ir Vakarų dailės motyvus, menotyrininkas įrodo, kad romaninėje ir Azijos šalių skulptūroje gyvūnus vaizduojančios kompozicijos pasižymi analogišku piešiniu. Keturkojai paukščiai, fantastiniai gyvūnai, jų kūnų kontūrai perteikiami tokiais pačiomis lenktomis linijomis. Vakaruose ir Rytuose regimos ne tik bendros jų vaizdavimo schemas, bet dažnai ir vienodos anatomicinės detalės, analogiški gyvūnai. Pavyzdžiui, mitinis pusiau žuvies ir pusiau žmogaus vaizdinys aptinkamas tuo pačiu metu daugelyje rytietiško antspaudų ir Saint-Jacques de Compastelle Ripoll dekore. Iš minėtos lyginamosios analizės plaukia išvada, kad romaninio meno ornamentinis stilius yra artimesnis paskiriems šumerų meno motyvams nei persų Sasanidų dinastijos valdomų Rytų krikščionių arba islamiškajam menui, tarsi atliekančiam tarpininko funkciją tarp meno formų, kurias kultivuoja Rytų ir Vakarų tautos.

Vadinasi, pirmapradžiai šumerų civilizacijos mene susiformavę motyvai, perėję per persų, koptų, bizantiečių, arabų ir kitų tautų kultūros įtakas bei išgyvenę sudėtingas metamorfozes, ilgainiui atkeliauja į Vakarų Europos romaninę dailę. Čia iš svetur atėjusios formos, mitologinių ir realių gyvūnų vaizdiniai jungiasi su vietiniais ir sukuria savitą romaninės dailės vaizdinių sistemą, kuri amžiams bėgant keičiasi. Senos formos perkuriamos, įtvirtinamos, ir taip randasi naujas romaninis meno stilius su jam būdingu naujų meno vaizdinių repertuaru. Šis kruopščiai dokumentuotas lyginamosios Rytų ir romaninės dailės ikonografinės analizės veikalas tarsi sumuoja pirmąjį menotyrininko dvasinės evoliucijos etapą, kuriame ryškėja komparatyvistinės metodologijos principai. Jame, remiantis lyginamąja konkrečių meno pavyzdžių analize, nuosekliai atskleidžiamas romaninio stiliaus evoliucijos paraleliškumas archajiškoms šumerų meno raidos fazėms.

1955 m. išėjusi programinė knyga *Le Moyen Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique* („Fantastiškieji viduramžiai, antikos mažmožiai ir egzotizmai gotikos mene“) atveria naują brandų Baltrušaičio kūrybinės evoliucijos etapą, kuriame per penkmetį iki 1960 m. jis paskelbia keturius fundamentalius veikalus iš kurių svarbiausias *Réveils et prodiges, le gothique fantastique* („Atbudimai ir stebuklai“, 1960). Jis tęsia ankstyvuosiuose romaniniam menui skirtuose veikaluose ir Focillono *L'Art d'Occident* („Vakarų menas“, 1938) išryškėjusias tendencijas, o du kiti svarbūs veikalai *Anamorphoses ou perspectives curveuses* („Anamorfozės, arba Iškreiptos perspektyvos“, 1955) ir *Aberrations, quatre essais sur la legende des formes* („Aberacijos, keturios esė apie formų legendą“, 1957) – tai originalios studijos, neturinčios tiesioginio ryšio su Focillono darbais.

Neabejotinai vienas svarbiausių Baltrušaičio indėlių į menotyros istoriją siejasi su „Fantastiškaisiais viduramžiais“, kurie ne tik stulbina naujų idėjų gausumu, netikėtais lyginamaisiais sugretinimais, bet ir užpildo Vakarų dailės ištakų tyrinėjimų spragas. Šioje knygoje Baltrušaitis aiškinasi gotikos mene išvešėjusių egzotizmų ir fantastinių vaizdinių ištakas. Komparatyvistiniu aspektu gvildendamas sudėtingas tarpkultūrinių įtakų, skolinių, meno stilių ir formų difuzijos problemas, jis atskiria „indėlio“ ir „integracijos“ sąvokas. Pavyzdžiui, nagrinėdamas fantastinių gotikos meno formų repertuarą, menotyrininkas pripažįsta, kad, nepriklausomai nuo to, ar jos yra helenistinės, islamiškos, indiškos ar kiniškos kilmės, visi šie skirtingi įtakų ir skolinių srautai susipina tame pačiame meno formų raidos kelyje ir būtent jų skirtingos metamorfozės sudaro gotikos vaizdinių pasaulį.

Remdamasis lyginamąja fantastinių vaizdinių, slibinų, velnių, pabaisų, monstrų, sudarytų iš gyvūnų ir žmonių jungčių, analize kinų, indų civilizacijose ir Vakarų Europos gotikos mene, Baltrušaitis įrodinėja, kad gotikos fantastinių vaizdinių repertuaro ištakos peržengia Antikos pasaulio ribas. „Viduramžių menininkai, – rašo jis, – niekuomet neatsisako fantastiškumo. Jie nuolatos grįžta prie fantastiškumo galimybių – tai atgaivindami anks-

tesnes formas, tai praturtindami jas naujomis vaizdinių sistemomis. Jie neatmeta plataus antikinio ir egzotiško pasaulio vaizdinių spektro, ilgą laiką maitinusio jų vaizduotę. <...> Į šį pasaulį įsijungia islamiškasis pasaulis, kuris plėtodamasis nuo XI amžiaus pateikdavo vis kitus motyvus. Galiausiai Rytai, netikėtai atsivėrę iki Kinijos, nuo šiol ženklina keletą didžiųjų civilizacijų raidą“ (Baltrušaitis J., 1981, p. 7).

Fantastinių gotikos vizijų ištakas menotyrininkas išvelgia trijuose susipynusiuose skirtingų dailės tradicijų indėliuose, kurie kryžiuodamiesi ir susipindami tarpusavyje sukuria vientisą spalvingą viduramžių meno vaizdinių repertuarą. Pirmiausia tai helenistinis graikų ir romėnų dailės palikimas, kuris, nepaisant asketiškos ankstyvosios krikščionybės ideologijos reakcijos prieš pagoniškąją Antikos kultūrą, buvo stropiai išsaugotas brangakmeniuose, monetose, medaliuose ir vėliau transformuotu pavidalu įjungtas į viduramžių meno vaizdinių sistemas.

Antrasis, daug svarbesnis, yra islamiškosios civilizacijos, žavėjusios krikščioniškąją kultūrą savo rafinuotumu, spindesiu ir didybe, palikimas. Arabų musulmoniškosios civilizacijos meno įnašas yra daug gausesnis ir įvairiapusiškesnis. Iš jos krikščioniškoji Europa perima abstrakčios ornamentikos principus ir gausybę fantastinių gyvūnų vaizdinių. Islamiški įnašai išsiskiria ornamentišku, ypatingų meno formų komplikuotumu, stiliaus rafinuotumu ir aštrumu. Per arabų musulmoniškąją civilizaciją, atlikusią savotiško „tarpininko“ tarp Rytų ir Vakarų civilizacijų funkciją ir aprėpusią milžinišką teritoriją nuo Ispanijos ir Pietų Prancūzijos iki Kinijos, Vakaruose pasklido indiški ir kinieški meno formų srautas. Iš Kinijos ir Indijos per arabų, o vėliau mongolų imperijas sklindančios įtakos atneša į Vakarus naujas hibridiškas mitologinių gyvūnų formas, nakties ir tamsos stichijų pasaulį, užpildytą daugybės keistų monstrų, slibinų demonų, kurie papildė krikščioniškas pragaro vizijas. Taigi netikėtai iki Kinijos atsivėrę Rytai užtvindo gotikos meną pragaro ratų personažais, deformuotomis būtybėmis, fantastiniais padarais, keistai sudarytais iš žmonių ir įvairių žvėrių ar žuvų kūnų dalių.

„Gotikos mene, kurią „oficialioji“ istorija laiko „triumfuojančių Vakarų išraiška“, – sako Baltrušaitis, – iš tiesų apstu orientalizmų. Prasidėjus gotikos dekadansui, vėl pasirodė romaniniam stiliui būdingos fantazijos. Bet dabar kelias vedė ne tik į Vidurinius Rytus, o net į Kiniją. Vėl grįžo nerami, bjauri fantastinė egzotika, kupina keistybės romaninė dvasia. Grįžta Rytai, ateina maištinga „Tolimųjų Rytų galybė“. Vėl pasirodo demonai šikšnosparnių sparnais, žvėrys su pusiau žmonių, pusiau gyvūnų galvų kaukėmis, iš kriauklių žengiantys dvikojai padarai“ (Peltonen, 1990, p. 1).

Vadinasi, Antikos, arabų, indų ir kinų civilizacijų įnašų sluoksniai, susiliedami su romaniniais įvaizdžiais, formuoja vientisą fantastinių gotikos vaizdinių pasaulį, versdami vėlesnių amžių žmones visiškai užmiršti jų kilmę. „Kontaktuojami ir plėsdami savo

ribas, viduramžiai stiprėja. Jiems būdingas gebėjimas asimiliuoti kitas įtakas neprarandant ištikimybės saviesiems idealams. Perimdami ir apjungdami daugelį nevienarūšių formų, jie kartu tampa vis paslaptingesni ir tobulesni. Vakaruose gotikos menas skleidžiasi nenutraukdamas ryšio su tuo, kas vyksta išoriniame pasaulyje. Jis kartu atgaivina senąsias meno versmes“ (Baltrušaitis J., 1981, p. 8). Todėl gotikos stiliaus originalumas ir vientisumas vėlesnių amžių kultūros ir meno teoretikams atrodė organišką ir nediskutuotinas. Vadinasi, *Fantastiškuosiuose viduramžiuose*, preciziškai lygindamas Rytų ir gotikos meno įvaizdžius, Baltrušaitis nuosekliai atskleidžia vidinę stilistinių formų metamorfozių ir kaitos logiką.

1960 m. paskelbtame veikalė *Atbudimai ir stebuklai* Baltrušaitis toliau plėtoja *Fantastiškuosiuose viduramžiuose* išryškėjusias idėjas ir leitmotyvus. Tai neabejotinai vienas konceptualiausių veikalų, pasižymintis preciziška komparatyvistine metodologija. Neatsitiktinai A. Chastelis teigia, kad jame „stulbinamas Baltrušaičio lankstumas ir erudicija pasiekia apogėjų sprendžiant sudėtingas problemas. Derindamas ikonografijos subtilybes ir formalius aspektus, jis vadovaujasi metodu, kuris dabar pasiekia įstabią brandą“ (Chastel A., 1992, p. 124). Iš tikrųjų lygindamas daugybę gotikos meno pavyzdžių architektūrinuose reljefuose, katedrų languose rožėse, taikomosios dailės kūriniuose, iliuminacijose, tapyboje su ankstesnėmis romaninio stiliaus ir Rytų meno formomis, jis siekia iš esmės pakeisti tradicinę menotyros gotikos meno viziją.

Kita vertus, priešingai nei daugelis ankstesniųjų meno istorikų, pabrėžusių gotikos meno formų stabilumą ir nepaslankumą, Baltrušaitis nuolatos kalba apie nerimastingą gotikos dvasią, jos meninių formų „paslankumą“ ir „dinamizmą“. Remdamasis ankstesnėmis Vakarų ir Rytų dailės tradicijomis, gotikos stilius plėtojosi, periodiškai atnaujindamas savo sudėtinis elementus, kurie nuolatos susipina, gimdo netikėtas hibridines formas. Gotikos stiliaus tapse Baltrušaitis įžvelgia ankstesnių stilistinių formų „atbudimo“ mechanizmus, kurie susideda iš dviejų pagrindinių procesų: 1) ciklinių revoliucijų, kurios pagrindžia formų biologiją, ir 2) istorinių ritmų kaitos, dėl kurios tam tikri formų uždelsimai susipina su visuotinių atgimimų fazėmis. Šios dvi viena kitą keičiančios ir tarpusavyje kovojančios sistemos amžiams bėgant ne tik išsaugo tradicinių meno formų tęstinumą, bet ir sukuria naujas jų modifikacijas. „Antikos imperijų laikų meno laimėjimų išsaugojimas Rytų ir Šiaurės Rytų Europos meno židiniuose perdavė Ile–de–France provincijai viduramžių humanizmo daigus, kurie, pasodinti tinkamu metu ir derlioje žemėje, pakeitė raidos kryptį ir Vakarų veidą. Romaninių laimėjimų išlaikymas periferijoje iki XIII amžiaus neliko be pėdsakų, Antikos grynumo susilpnėjimas sudaro sąlygas gausiam romaninių elementų integravimui“ (Baltrušaitis J., 1988, p. 333).

Gotikos dailės, paženklintos daugybės atgimstančių meno formų raiška, specifiskumas, Baltrušaičio nuomone, yra tas, kad joje įvairios praeities meno formos susilieja į vie-

ningą organizmą, kuriame gausūs rytietiški elementai įgauna organišką pobūdį. Atgimusios romaninės, karolingiškos ir rytietiškos formos čia jau nebe romaninio, karolingiško ar rytietiškojo meno stiliaus apraiškos, o naujo, iškilusio iš giliausių Vakarų kultūros klotų, gotikos stiliaus elementai. „Atgimusios romaniškos formos – tai ne romaninis menas. Atgimusios karolingiškos formos – tai ne karolingiškasis menas. Judančio pasaulio fone besiskleidžiančios ciklinės revoliucijos pasireiškia kaskart vis naujuose registruose. Fikcijos įsibrovimas į tikrovę ir tikrovės į fikciją apibūdino vainikuojantį viduramžių periodą. Atsinaujinusios toje pačioje žemėje, abidvi autonomiškos sistemos galų gale susilieja, užkariaudamos naujus irealius pasaulius. Aiškiaregių karalystėje atbudimas – ne gyvenimo sapno pertrauka, o jo tąsa“ (*Ten pat*, p. 8). Gvildendamas stabiliausių ornamentinių struktūrų, floralinių, zoomorfinių vaizdinių migracijos iš Rytų į Vakarų Europos dailę dėsningumus, Baltrušaitis savo komparatyvistinėje metodologijoje iškelia stiliaus formaliųjų elementų „perimamumo“, „atgimimo“ ir „kaitos“ svarbą. Šios kategorijos padeda jam ne tik naujai erudito žvilgsniu pažvelgti į Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveiką, bet ir atskleisti keisčiausių meno formų metamorfozių mechanizmus ir kelius skirtingose civilizacijose ir epochose. Tyrinėdamas įvairius Rytų ir Vakarų tautų meno sąveikos aspektus, Baltrušaitis atmeta aprašomąsias stiliaus sampratas dėl naujo požiūrio į stilių kaip į „morfologinių formų sistemą“. Jis teoriškai grindžia tezę apie pirmąsias ornamentinių, floralinių, zoomorfinių struktūrų stebėtiną „stabilumą“ ir specifinius jų mutacijos bei kaitos dėsningumus kiekvienoje civilizacijoje ir kultūros raidos cikle. Šių struktūrų stabilumo priežastimi jis laiko „glaudžių temų ir formos sąveiką“ (Baltrušaitis J., 1939, p. 59).

Kompleksinis lyginamasis požiūris į meno formų ir stilių dėsningumus padeda Baltrušaičiui *Fantastiškuosiuose viduramžiuose* ir veikalė *Atbudimas ir stebuklai* pasitelkti archeologijos, etnologijos, civilizacijos istorijos, estetikos, geometrijos ir daugelio kitų humanitarinių ir tikslųjų mokslų laimėjimus ir atskleisti daugelio Rytų civilizacijose susiformavusių mitologinių ir fantastinių įvaizdžių migracijos į Vakarų Europos dailės kelius. Išryškindamas meno formų ir stilistinių struktūrų metamorfozes, mokslininkas siekia maksimalaus efektyvumo ir atsiribojimo nuo subjektyvių, dokumentaliai neparemtų išvadų. „Aš neskelbiu galutinio nuosprendžio, – pareiškia jis, – aš nesu nei filosofas, nei meno kritikas. Skyrius, gvildenančius modernųjį meną, aš rašau taip pat kaip ir tuos, kurie skirti XVI amžiui, t. y. žvelgiu į medžiagą iš istoriko pozicijų (*du point de vue de l'historien*)“.

Taigi Jurgis Baltrušaitis sūnus tapo vienu didžiųjų XX a. išsiskleidusios komparatyvistinės metodologijos šalininkų, sukilusių prieš tradicinėje Vakarų estetikoje ir menotyroje vyravusias eurocentristines nuostatas. Jo tyrinėjimams būdingas skvarbus erudito žvilgsnis; veikalai išsiskiria kompetencija gvildenant skirtingų civilizacijų raidos dėsningumus. Pagrindinį šio mokslininko pranašumą, palyginti su kitais komparatyvistinės menotyros

autoritetais, nulemia griežta metodologija, puiki tezių dokumentacija, nepamatuotų teorinių išvadų vengimas. Savo kruopščiai dokumentuotuose veikaluose jis nuosekliai žingsnis po žingsnio rekonstruoja daugelį anksčiau beveik nežinomų pasaulinės kultūros ir meno istorijos puslapių, atskleisdamas praeityje gyvavusius glaudžius Rytų ir Vakarų šalių meno tradicijų ryšius, tarpusavio įtakas. Pasitelkdamas įvairias komparatyvistinės metodologijos strategijas, instrumentus, jis lyginamuoju aspektu tyrinėja įvairias Šumere, Egipte, Armėnijoje, Gruzijoje, arabų musulmoniškoje civilizacijoje, antikoje, Vakarų Europos viduramžiuose ir vėlesniais laikais išsiskleidusias meno formas, išryškindamas ne tik jų regioninį specifiškumą, bet ir meno formų giminiškumą, analogiškų problemų sprendimo variantus.

Pradėjęs menotyrininko karjerą romaninės dailės ornamentinės stilistikos studijomis, Baltrušaitis nepasitenkina aprašomosios ir ikonografinės menotyros teikiamomis galimybėmis. Jis juda Focillono, Courajodo ir Strzygowskio nužymėtais keliais, pabrėžiančiais konkrečių meno formų vidinės raidos dėsningumą pažinimo svarbą. Tačiau pasinėręs į morfologinę meno formų analizę, menotyrininkas pirmiausia regi ne biologinio formų gyvenimo apraiškas (kaip teigė jo mokytojas Focillonas), o jose slypinčių „prasmų“ istorinę ir morfologinę kaitą, kuri nėra atsitiktinė, o paklūsta griežtiems formų raidos dėsniams. Jos konkretų turinį nulemia civilizacijos pobūdis ir unikali kultūrinė istorinė situacija. Todėl tarp skirtingų civilizacijų, epochų pagimdytų pasaulėvaizdžių ir jiems veikiant besiskleidžiančių meno stilių visuomet yra tiesioginis ryšys.

Romaninės ornamentinės stilistikos ištakų tyrinėjimas netikėtai atskleidžia beveik nepažįstamą Rytų civilizacijų „indėlių“ repertuarą. Tai pirmiausia išplečia mokslininko tyrinėjimų amplitudę laikiniu ir geografiniu aspektais, akina gilintis į sudėtingas tarpcivilizacinių įtakų, skolinių, difuzijų problemas. Kita vertus, skatina ieškoti naujų istorinės kultūrinės lyginamosios metodologijos principų, pažinimo instrumentų, galinčių padėti perprasti sudėtingas skirtingų meninių tradicijų sąveikos problemas, meno stilių formavimosi ištakas, kaitos priežastis ir dėsningumus. Taigi Baltrušaitis atsiriboja nuo biologinės Focillono „formų gyvenimo“ koncepcijos ir linksta į kompleksinį tarpdalykinį stiliaus problemų tyrinėjimą ne tik formaliu, tačiau pirmiausia lyginamuoju kultūriniu istoriniu aspektu.

### **Tradiconalistų (R. Guénonas, A. Coomaraswamy, S. H. Nasras, T. Burckhardtas) indėlis**

Lyginamiesiems Rytų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimams išskirtinį dėmesį teikė vadinamosios tradicionalistų mokyklos šalininkai René Guénonas, Ananda



Coomaraswamy, Frithjofas Schuonas, Seydas Husseinas Nasras, Titus Burckhardtas, kurių komparatyvistinės nuostatos glaudžiai siejosi su tradicijos iškėlimo tendencijomis komparatyvistinėje estetikoje. Tradicionalizmo mokyklos šalininkų posūkis į lyginamąsias Rytų ir Vakarų estetikos ir meno studijas paaiškinamas stiprėjančia Vakarų civilizacijos krize bei autentiškų tradicinių vertybių sistemos paieška Rytų civilizacijose. Sakralinius kultūros aspektus kildindami iš tradicijos gelmių tradicionalizmo ideologai išskirtinį dėmesį teikė estetikai ir menui, kuriuose ieškojo tradicinėse Rytų civilizacijose sukurtų vertybių išskirtinės svarbos Vakarų kultūrai patvirtinimo, todėl jų dėmesio centras nukrypo ne į formalių struktūrinių Rytų ir Vakarų civilizacijų meno elementų, o būtent į vienpusiškai sureikšmintų dvasinių aspektų tyrinėjimą, tad estetinėms tradicionalistų teorijoms būdingas apologiškumas, o neretai ir teiginių spekuliatyvumas. Tačiau, kita vertus, negalima paneigti, kad jie buvo subtilūs Rytų tautų estetikos ir meno tradicijų žinovai, neretai taikliai išryškinę svarbius jų aspektus. Tradicinės estetikos ir meno formas aukštinančiose šios mokyklos šalininkų koncepcijose išskiriami trys tipologiškai skirtingi subkultūriniai geografiniai Rytų regionai: islamiškasis Artimųjų Rytų, Indijos ir Rytų Azijos.

Pagrindinis tradicionalistų mokyklos įkvėpėjas ir ideologas Guénonas suformavo tradicionalistams būdingus lyginamosios analizės principus. Coomaraswamy išgarsėjo lyginamosiomis indų ir Vakarų viduramžių kultūros, religijos, estetikos, meno studijomis. T. Burckhardtas pateikė išsamią indų, kinų, japonų, islamo ir Vakarų civilizacijų tradicinio religinio meno lyginamąją formų analizę. F. Schuonas ir S. H. Nasras nuodugniai lyginauoju aspektu tyrinėjo islamo ir krikščioniškąją religiją, estetiką bei meną.

René Guénonas (1886–1951) programiniame veikle *Orient et Occident* („Rytai ir Vakarai“) taikliai pastebėjo, kad ikirenesansinio laikotarpio Rytų ir Vakarų civilizacijoms būdinga svetima moderniems laikams *kontempliacijos* ir *veiksmo* priešprieša, todėl ikirenesansiniu laikotarpiu jose regime panašias tradicines kultūros formas. Kita vertus, didžiosioms Rytų civilizacijoms būdingi esminiai regioniniai skirtumai. Savitam Tolimųjų Rytų civilizacijos tipui atstovauja kinų, Vidurinių Rytų – indų, o Artimųjų Rytų – islamiškoji. Pastaroji R. Guénono koncepcijoje išskyla kaip tarpinis civilizacijos tipas, artimas Vakarų Europos viduramžių civilizacijai. Tačiau, lyginant su moderniąja Vakarų civilizacija, ji yra opoziciška pastarajai kaip ir kitos tradicinės Rytų civilizacijos. Vadinasi, Rytų ir Vakarų moderniosios civilizacijų takoskyros esmė – fundamentalūs *tradicinės* ir *moderniosios* pasaulėžiūros, estetinių ir meninių vertybių sistemos skirtumai.

Tradicinių civilizacijų esmė – intelektualinė intuicija, kuri tiesiogiai siejasi su metafizinės doktrinos, griežtos hierarchijos, Aukščiausių Principų svarbos iškėlimu, iš kurių išvedami visi kiti būties principai, žinojimas ir idėjos, todėl hierarchijos principas persmelkia visas tradicinės civilizacijos poras, socialinius institutus, žmonių santykius, estetines ir meno



René Guénon

vertybes. Tokie principai svetimi moderniajai Vakarų civilizacijai, kurioje nuo renesanso laikų įsivyrąja individualizmas, kuris neigia intelektualią intuiciją, metafizinį žinojimą bei kitus pamatinius tradicinės civilizacijos principus ir, išskeldamas atskiros sureikšmintos asmenybės svarbą, suveda visus pagrindinius civilizacijos elementus į žmogiškuosius. Individualizmas, glaudžiai susijęs su renesanso mąstytojų skelbiama humanizmo ideologija, sukūrė profaniškąją pasaulėžiūrą, mokslą ir į mokslinius principus orientuotą estetiką ir meną. Individualizmą, humanizmą ir profaniškumą R. Guénonas aiškina kaip skirtingus to paties reiškinio, atvedusio Vakarų civilizaciją, jos estetinę ir meninę kultūrą į krizę, pavadinimus.

Iš mokslininko žodyno į vėlesnę humanistiką perėjo sąvokos Viduržemio kultūros tradicija, tradicinė visuomenė, alcheminė tradicija, antitezė, tradicinis–antitradicinis ir daugelis kitų. Jo tradicionalistinės doktrinos šalininkai ėmėsi lyginamosios įvairių Rytų ir Vakarų civilizacijų religijos, estetikos bei sakralinio meno analizės.

Daug artimų Guénonui idėjų plėtojo kitas tradicionalizmo šalininkas šrilankietis Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), vienas žymiausių XX a. lyginamosios filosofijos, estetikos ir menotyros specialistų, kurio knygose subtiliai pritaikyti komparatyvistinės metodologijos principai. Jis, kaip ir J. Strzygowski, atsiribojo nuo Vakarų estetikoje bei menotyroje įsigalėjusio primityvių ir civilizuotų meno formų atskyrimo. Perėmęs Strzygowskio teiginį, kad vadinamųjų primityvių žmonių mąstymas yra dvasingesnis nei civilizuotųjų, mokslininkas įrodinėjo, jog visi meno ciklai tikrovėje išsirutulioja iš primityviųjų pasiekto lygmens.

Coomaraswamy kritiškai vertino savo pirmtakų lyginamąsias Rytų tautų ir Vakarų meno studijas, perdėtą Rytų meno mistifikavimą. „Šnekame apie „paslaptinius Rytus“, vadiname juos „mistiškais“, kadangi tiesiog nesame pripratę prie jų kalbos, techninio žodyno kategorijų. Atvirai kalbant, joks specialistas neįstengs profesionaliai išsiaiškinti Europos viduramžių ar Rytų meno reiškinių, jei jis nebus susipažinęs bent jau su lotynų ir sanskrito literatūros kūrinių vertimais“ (Coomaraswamy, 1989, p. 45). Jo lyginamosiose Rytų ir Vakarų civilizacijų estetikos bei meno studijose vengta globalizmo, nepagrįstų

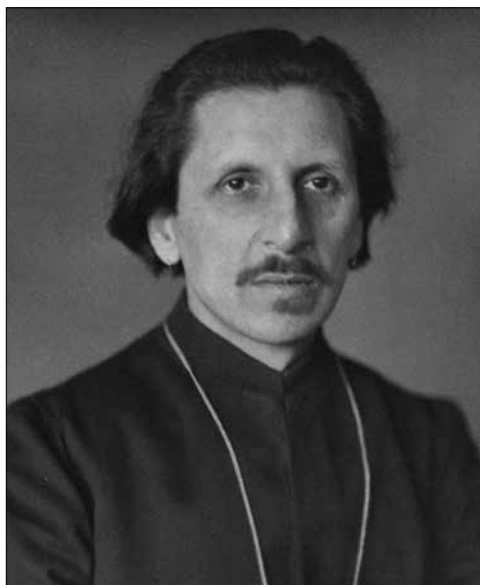
teiginių; Rytų estetikos ir meno apibendrinimai dažniausiai remiasi tradicinėmis indų estetikos bei meno teorijomis; kiek mažiau – kinų, japonų ir arabų.

Knygoje *Krikščioniškoji ir Rytų meno filosofija* mokslininkas, išsamiai argumentuodamas savo požiūrius, plėtojo teoriją, kad tradicinis krikščioniškasis ir tradicinis Rytų tautų menas atsirado bei subrendo toje pačioje dirvoje. Vakarų krikščioniškojo meno raidos etapui iki Rafaelio ir Rytų civilizacijos tradiciniam menui nebūdingas paviršutiniškas išorinės fizinės tikrovės imitavimas, kadangi menininkai savo kūryboje pirmiausia siekė perteikti vidines dvasines vertybes. Nuolatos pabrėždamas dvasinį viduramžių krikščioniškosios Europos ir tradicinio indų meno giminiškumą, mokslininkas ne tik išryškina bendražmogišką tradicinės indų estetikos ir meno prasmę, tačiau ir atskleidžia jų gilumines sąsajas su krikščioniškąja Vakarų Europos estetika ir menu.

Coomaraswamy atkreipė dėmesį, kad viduramžiais tiek Rytų šalyse, tiek krikščioniškoje Europoje vyravusi meniškumo samprata buvo svetima šiuolaikinei. Menas buvo neatsiejamas nuo amato subtilybių įvaldymo, todėl į menininko kūrybą žvelgiama ne kaip į gamtos dovaną, o kaip į žinias, kurias būtina įgyti ir sugebėti praktiškai pritaikyti. Tad tradicinėje kultūroje besiskleidžiantis amatininko darbas buvo gaminimas tokių daiktų, kurie pirmiausia turėjo praktinio pritaikymo reikšmę, o ne buvo vien malonūs juslėms ir protui. Vadinasi, tradicinis menas orientavosi tiek į praktinius, tiek į estetinius visuomenės poreikius. Akivaizdu, kad tokioje požiūrių sistemoje meno kūrinų grožis ir meniškumas *priklausė nuo jų tobulumo, o ne tobulumas nuo grožio*. Mokslininkas pabrėžė žaidybines tradicinio indų meno kilmę, tai, jog žaidimas ir darbas aukštesniame suvokimo lygmenyje sutampa. Palyginęs indų ir kinų religinės dailės kūrinius jis teigė, kad jie pažeidžia tik islamiškosios doktrinos raidę, bet ne dvasią. Kita vertus, indų ir Tolimųjų Rytų estetikoje ryškėja Vakarų menui būdingo iliustratyvumo ir iliuzoriškumo neigimas.

Todėl norint autentiškai suvokti tradicinio meno kūrinį, anot Coomaraswamy, nepakanka apeliuoti į jausmus, o būtina *įsiskaityti ir susimąstyti*, t. y. remtis mąstymo teikiamomis galimybėmis, kadangi tradicinės Rytų bei Vakarų meno formos peržengia juslinio pasaulio suvokimo ribas ir turi daugelį kanoniškoms meno formoms būdingų bruožų.

Siekdamas tiksliau apibrėžti savitus tradicinio Rytų meno bruožus, „filosofinį Azijos meno pjūvį“ Coomaraswamy daugiausia remiasi indų ir Rytų Azijos estetika bei menu. Skulptūriniai ar tapybiniai šių civilizacijų dievybių vaizdiniai jam yra ne tik atminties sukurti idealizuoti vaizdiniai, tačiau ir vizualinis simbolizmas, kurio esmė – matematinė idealo išraiška. Antropomorfinius skulptūrinius ar tapybinius dievybės vaizdinius mokslininkas prilygina *jantrai*, t. y. geometriniam dieviškumo atspindžiui, arba *mantrai*, klausia suvokiamam dievybės įsikūnijimui, todėl indų dievybių vaizdiniai užpildo visą regimąją lauką, suvokiami iškart vientisu žvilgsniu, viskas čia yra aišku ir esmiška. Vadinasi, suvokiamas



Ananda K. Coomaraswamy

sakralinio Rytų civilizacijų meno vaizdinys pirmiausia tarsi atsiranda sąmonėje kaip mentalinės kūrybos produktas ir tik vėliau praktiškai sukuriamas iš tam tikros skulptūrinės ar tapybinės medžiagos.

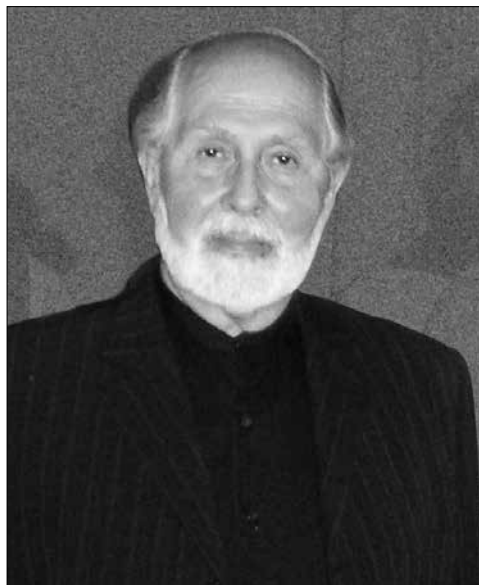
Vakarų mene šis suvokimo vientisumas ne toks ryškus. Čia dažniausiai susiduriame ne su vientisu vaizdiniu, o su jo fragmentais. Jie atsiranda iš fiksuoto regėjimo taško, remiantis optikos dėsniais arba žiūrovo pro langą regimais vaizdais. Vakarų meno tradicijoje ypatingą svarbą įgauna tikroviškas pasaulio atspindėjimas, kuris matyti tiek portretuojamųjų vaizdiniuose, tiek peizažo detalėse. Tuo Vakarų dailė esmiškai skiriasi nuo Tolimųjų Rytų dailės tradicijos, kurioje tapomas peizažas yra ne realaus, o išmąstomo konvencionalaus vaizdinio įsikūnijimas.

Jo esmė slypi ne įtikinamume, bet aiškume, nes daoizmo, čan ir dzen estetikoje peizažas yra dievybės įsikūnijimas.

Nors lyginamosioms studijoms Coomaraswamy daugiausia naudojo indų ir mažiau kinų šaltinius, tačiau neretai rėmėsi ir islamo estetika bei menu. Islamo civilizaciją jis traktavo kaip tarpinę kultūrinę didžiųjų Rytų ir Vakarų civilizacijų erdvę, kuri daugeliu pamatinių bruožų artima Rytų ir Vakarų kultūros tradicijoms ir kartu jas tarsi sieja. Nuo Vakarų tradicijos ji skiriasi ne svarbiausiais principais, o daugiau literatūrine jų interpretacija. „Musulmonų menas tikraja šio žodžio prasme yra azijinis. Akivaizdu, sufijų idėjos glaudžiai siejasi su dzen ir vaišnavų misticizmu, todėl galėjo lemti ir panašų vaizduojamojo meno pobūdį, tačiau istorija patvirtina, jog sufijų pasaulėžiūra išsiskleidė tik poezijoje, muzikoje bei persų meilėje sodų menui. Tokia refleksija primena neikoninį ir ikonoklastinį musulmonų meno pobūdį“ (Coomaraswamy, 1977, t. 1, p. 102).

Coomaraswamy nuopelnai lyginamųjų Rytų ir Vakarų civilizacijų estetikos bei meno studijų srityse yra neginčijami. Pirmiausia jis aiškiai įrodė tradicinės indų estetikos ir meno savitumą, atskleidė jos panašumus ir skirtumus lyginant su Vakarų, Rytų Azijos ir arabų estetikos bei dailės tradicijomis, filosofinę indų estetinių idealų prasmę, indų ir Vakarų krikščioniškosios estetikos bei meno raidos paralelizmą, tipologinių bruožų panašumą, daug nuveikė lyginamosios ikonografijos srityje.

Panašia kryptimi skleidėsi lyginamieji ir kito tradicionalizmo šalininko – Titaus Burckhardto (1908–1984) tyrinėjimai. Šis garsioje Bazelio patricijų šeimoje išaukęs mąstytojas tarsi sugėrė jį supusios kultūrinės aplinkos rafinuotumą ir subtilų estetinį skonį. Jo tėvas – žinomas skulptorius Carlas Burckhardtas, senelio brolis – pasaulinio garso civilizacijos ir meno istorikas Jacobas Burckhardtas. Sudėtingas skirtingų kultūrų, religijos, estetikos ir meno tradicijų sąveikos problemas lyginamuoju aspektu mokslininkas tyrinėjo knygoje *Sacred Art in East and West* („Šventasis menas Rytuose ir Vakaruose“).



Seyed Hossein Nasr

Lygindamas įvairių didžiųjų civilizacijų (indų, kinų, arabų musulmonų, Vakarų krikščioniškosios) religinio meno formas Burckhardtas įrodinėjo, kad jokiaje kitoje tradicinėje doktrinoje dieviškojo meno idėja nėra tokia svarbi, kaip hinduistinio meno tradicijoje. *Maya* joje – ne tik slėpingoji Dievo galia, verčianti pasaulį egzistuoti tikrovės išorėje: *Maya* sukūrė visą grožio ir iliuzijų pasaulį (Burckhardt, 1995, p. 12). Burckhardtas atskleidė sudėtingą racionaliosios ir intuityviosios estetikos tendencijų susikryžiovimą hinduistinėje religinėje architektūroje. Pirmiausia apeliavo į esminius griežtus geometrinius *Vastu-mandala* tradicijos estetinių traktatų principus, kuriais remiantis į geometrinių mandalos kvadratų tinklą senovės ir viduramžių Indijos architektai įpiešdavo kompozicinę statomos hinduistinės šventyklos struktūrą. „Analogija tarp kosmoso ir šventyklos plano matyti iki pat vidinės organizacijos kiekvieno smulkesnio mandalos kvadrato, atitinkančio vieną iš daugelio kosminio ciklo fazių ir ją valdančių dievybių“ (*Ten pat*, p. 88). Kita vertus, hinduistinio religinio meno tradicijai būdingas iš liaudies kultūros atėjęs gaivališkumas, žemiškumas, begalybės nostalgija, todėl nuolat ieškoma pusiausvyros tarp visumos ir dalies, žmogaus galimybių neišsenkamumo ir turtingumo.

Hinduistinis religinis menas, skirtingai nei kitos asketiškesnės indų meno tradicijos, hedonistiškai aukština moters grožį, neretai suteikia jam vos ne dievišką prasmę. Iš tikrųjų gražaus moters kūno ir dvasios vaizdinys hinduistinėse šventyklose išsiskleidžia kaip spon-taniškas Visatos ritmo pasireiškimas ar mitologinio Pasaulio medžio žiedas. Burckhardtas

taikliai pastebėjo, kad moters grožį hinduistinis menas aukštino daug nuosekliau nei graikų, kurio dvasinis idealas tolydžio menkėjo ir virto grynai žmogaus idealu. Kita vertus, graikų civilizacijoje kosmosas – tai priešprieša chaoso neapibrėžtumui. Vyro kūno grožio su jam būdingomis kūno proporcijomis aukštinimas čia tarsi užgesina hinduistiniame mene šlovinamo lankstaus ir tobulo moters kūno grožį.

Skiriamąjį islamiškojo religinio meno tradicijos bruožą Burckhardtas regėjo holistiškume. Religinis menas laikomas dievu. Dievas – tobuliausias „menininkas“ (*mucawwir*), kuriantis Kosmoso tvarką, viso mus supančio pasaulio grožį ir harmoniją. Vienybė čia reiškiasi įvairovės pusiausvyra, o grožis apima visus būties harmonijos aspektus. Pajungti mus supančio pasaulio grožį Vienybės principu yra išmintis, todėl islamo estetikos tradicija, tęsdama hebrajišką Senojo Testamento tradiciją, meną siejo su išmintimi arba mokslu, „kurie traktuojami kaip išminties saugyklos“ (*Ten pat*, p. 12).

Islamo civilizacijos kultūroje susilieja pasaulietinė ir religinė valdžia, paklūstama Korano tiesoms – tai lemia islamo civilizacijos išugdyto religinio meno sugebėjimą išsaugoti vientisumą ir sąlytį su Dievo žodžiu. Neatsitiktinai T. Burckhardtas iškėlė tiesiogiai su Dievo žodžiu susijusio „kilniausio“ tarp islamo menų – kaligrafijos – autentiškumą ir meniškumą, lygindamas jo svarbą krikščioniškojo meno ikonai, kuri taip pat „atspindi Dievo žodžio regimybę“.

Gvildendamas Tolimųjų Rytų sakralinio meno tradiciją Burckhardtas itin išskyrė daoistinę dailę, labai paveiktą *Permainų knygos* idėjų. Ši dailė – transformacijų menas, kuriame gamtos grožis yra pagrindinis sudievinimo šaltinis. Visa gamta, pasak daoistų, keičiasi be atvangos – paklūsta ciklinės kaitos dėsniams; jos priešybės evoliucionuoja sukdamos apie vieną neregimą ir neapčiuopiamą centrą. Todėl pagrindinis daoistinio meno tikslas – įsiklausyti ir prisiderinti prie gamtos bei kosminių ritmų kaitos. Taip suprastą sakralinę dailę tikriausiai ir meniškiausiai atskleidžia rafinuota daoistų peizažinė tapyba, kurioje išryškinama žmogaus ir jį supančio gamtos pasaulio vienovė.

Vadinasi, palyginti su tradicinėmis Rytų civilizacijomis, kurių sakralinę ir profaniškąją meną paskatino atsirasti religijos, krikščioniškojoje Vakarų civilizacijoje kartu su religinių idealų įkvėptu menu atsirado ir pasaulietinis menas. Tai, ką krikščioniškasis požiūris perteikia kaip susikaupimą žodyje, įkūnytame Kristaus vaizdinyje, daugelis Rytų meno tradicijų, ypač daoistinė, išreiškia universaliai, vengdama asmeniškumo. Todėl Vakarų krikščioniškojo meno tradicijos savitumą lemia glaudaus asmeninio ryšio su Dievu ieškojimas ir išryškėjimas žmoguje dieviškosios prigimties, o tradicinėse Rytų – universalus kosminio ar gamtinio prado iškėlimas.

Skirtingai nei T. Burckhardtas, kuris lygino tradicinės krikščioniškas indų ir Vakarų estetikos ir meno tradicijas, kitas įtakingas tradicionalizmo ideologas iranietis Seyedas

Hosseinas Nasras (g. 1933) išgarsėjo lyginamaisiais islamo ir Vakarų estetikos bei meno tyrinėjimais. Jis yra tipiškas tradicionalizmo ideologas, puikus islamo bei kitų tradicinių civilizacijų sakralinių šaltinių, religijos, filosofijos, estetikos, literatūros, architektūros ir vaizduojamosios dailės žinovas. Siekdamas teoriškai pagrįsti islamo civilizacijos sukurtų estetinių ir meno vertybių svarbą, mokslininkas savo veikaluose lygino įvairius jos aspektus su analogiškais indų, kinų, japonų, graikų, Vakarų krikščioniškosios civilizacijos laimėjimais. Islamo civilizacijos specifiškumą jis siejo su ypatingu tradicionalistinių doktrinų gyvybingumu, jų sugebėjimu įsiskverbti į pagrindines socialinio gyvenimo, kultūros, estetikos ir meno sritis.

Kiekvienoje integralioje tradicinio tipo civilizacijoje, kurios dvasinio gyvenimo šerdis yra religija, skleidžiasi daugybė skirtingų religinės sąmonės apraiškų, srautų, atliekančių žemiškojo tradicijos laidininko funkciją. Tačiau jų įvairovę Nasras apibūdina dviem pagrindinėmis dimensijomis: *egzoterine*, prieinama plačiajai visuomenei, ir *ezoterine*, kuri yra vidinis užslaptintas tradicijos matmuo, prieinamas tik išrinktiesiems. Šias dvi dimensijas judaizme atskleidžia talmudizmo ir kabalistikos, islame – *shariah* ir *tarigah* tradicijos. Tiesa, kitoje abraomiškoje religijoje – krikščionybėje, ezoterizmo tendencija yra daug silpnesnė nei judaizme ir islame. Nors Indijos bei Tolimųjų Rytų tradicinės kultūros sanklodos ir skiriasi nuo abraomiškos religijos kraštų, tačiau ir ten yra tokių reiškinių, kaip Manu įstatymus papildanti Advaita– Vedanta, konfucianizmą papildantis daoizmas ir budizmo Theravados bei Mahajanos mokyklos, savo turiniu atitinkančių egzoterinę ir ezoterinę dimensijas.

Tačiau tradicinėse civilizacijose, net tokiose, kaip islamo, kur religija aprėpė visas žmogaus gyvenimo bei veiklos sritis, tikroji tradicijos prasmė buvo daug platesnė – ji apėmė ir įvairias filosofijos, estetikos, dailės, architektūros bei literatūros formas. Skirtingų civilizacijų religijos darė nevienodą poveikį dvasinei jos kultūrai, estetikos formoms. Be religijos, kitas labai svarbus tradicijos įtvirtinimo veiksnys – menas, kuris dažniausiai suklesti anksčiau nei teologinės, filosofinės, estetinės sistemos. Siekdamas šį teiginį pagrįsti teoriškai, Nasras priminė, kad krikščioniškasis katakombų menas atsirado anksčiau nei krikščioniškoji teologija, budistinė architektūra ir skulptūra – anksčiau nei Nagardžuna sukūrė savo neprarandantį vertės traktatą, o įstabi islamo architektūra išsiskleidė anksčiau nei rafinuota arabų estetika ir metafizika. Kiekviena tradicija pirmiausia sukūrė vietą tradiciniam menui. Šį teiginį vaizdžiai liudijo religinis menas, kuris atsirado dar prieš klostantis tradicijai, nes buvo sudedamoji iš apreiškimo tiesiogiai atsirandančio šios liturginės ir kultinės veiklos dalis.

Tradicionis menas, mokslininko nuomone, spontaniškai kyla iš žmogaus dvasios gelmių. Jis neatskiriamas nuo sakralumo, polinkio į transcendenciją, dvasinių vertybių

pasaulį. Nors tradicinis menas glaudžiai siejasi su religine sąmone, tačiau jis nėra tapatus religinio meno sąvokai. Ši takoskyra iškart paaiškėjo lyginant islamiškąjį arba hinduistinį meną su religiniu Vakarų menu. Islamo ir hinduizmo civilizacijose plėtojosi ir tradicinis, ir religinis menas, o Vakaruose, stiprėjant sekuliarizacijos tendencijoms, kurios buvo itin stiprios porenensaninėje kultūroje, tradicinis menas žlugo, o religinis, patyręs esmines metamorfozes, tebegyvavo, nors ryškėjo tradicionalizmui priešiškas antitradicionalizmas ir kultūros modernėjimas bei sekuliarizacija. Jų analogų būta jau Antikos laikais, kai, silpnėjant iš Egipto civilizacijos perimtam dvasiniam religinės pasaulėjautos užtaisui, graikų menas pamažu atsisuko į šiapusybę ir prarado religiniam menui būdingą pasaulėžiūros gelmę. Analogiškus, tačiau dar ryškesnius sekuliarėjimo procesus Nasras pagrįstai regi Vakarų krikščioniškosios civilizacijos renesanso ir porenensaniniame mene.

Meno autonomiškumą mokslininkas tiesiogiai susiejo su sakralumu, tai yra su religine jo kilme. Tradicinis menas, simboliais išreiškiantis religinius idealus, yra religinis ir galėjo perteikti aukščiausių religinių tiesų vaizdinį. „Tradicija apėmė sakralumą, amžinybę ir nekintamą tiesą“. Sakralumas čia suvokiamas kaip versmė, iš kurios tradicinis menas nuolatos gauna giluminių impulsų. Tačiau tradicionalizmo kupinas religinis menas ne tik simboliniais vaizdais teigė amžinąsias religijos tiesas, etikos principus, bet ir padėjo į tradicines vertybes linkstančiam žmogui kontempliuoti anapusybę.

Tačiau tradiciniam menui būdingas ne tik išaukštintas dvasingas sakralumas, bet ir žemiškas funkcionalumas. Šį teiginį Nasras įrodinėjo lygindamas skirtingų civilizacijų tradicinio meno funkcijas, kur jis – architektūra, skulptūra, tapyba, taikomoji dailė, literatūra, muzika – dažniausiai buvo kuriamas liturginiais, kultiniais tikslais, veikiamas religinių idealų. Jo esmė – grožio ir naudingumo darnos principas. Iš čia atsirado glaudus religinio meno ryšys su tradicinių visuomenių iš kartos į kartą perduodamų profesinių paslapčių ir amato subtilybių mokymo metodų perpratimu, kurį amžiais puoselėjo visų tradicinių civilizacijų amatininkų cechai ir gildijos. Viduramžių Europos cechai, islamiškos gildijos (*asnaf* ir *futu watt*), kurių keletas išliko iki šių dienų, dzen meistrų įgūdžių perteikimo puodžiams specifika ir metalurgijos žinios, įgytos kiekvienos pirmykštės bendruomenės augimo stadijose, – visa tai liudija, kad techninių dalykų išmokimas tradiciniuose menuose ir amatuose, kurie tradicinėje pasaulėžiūroje niekuo nesiskiria nuo menų, yra glaudžiai susijęs su kosmogeninės, o neretai ir metafizinės tvarkos žinojimo perėmimu. Todėl tradicinėse Rytų civilizacijose rengiant religinio meno kūrėjus buvo itin raginama perprasti religinius, kosmogeninius, filosofinius mokymus, o grynai techniniai amatininko meistriskumo įgūdžiai derintini su dvasinėmis meditacinėmis psichologinėmis nuostatomis.

Kaip priešpriešą sekuliarizmo pažeistai chaotiškai moderniajai Vakarų meno tradicijai Nasras iškėlė tradicinio islamiškojo meno harmoningumą, ornamentinį struktūriškumą,



formų aiškumą, dvasios kondensuotumą, siedamas su islamo religinės pasaulėžiūros poveikiu. „Tradicinis islamo menas primygtinai reikalauja „islamiškumo“, jo korekcijos į vidinę islamiškojo apreiškimo erdvę“ (Nasr, 1993, p. 19). Ši autentiška islamiškojo tradicinio religinio meno kilmė gryniausiu pavidalu išreikšta įstabioje islamo architektūroje ir intymiausiame mene – kaligrafijoje.

Vadinasi, tradicijos apologetai tradicionalistai iš esmės pakoregavo daugelį komparatyvistinių Rytų ir Vakarų tautų estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimo schemų. Visapusiškai tyrinėdami Rytų civilizacijas, jie neigė stereotipinius požiūrius ir įrodinėjo, kad tradicinių civilizacijų estetikos ir meno raida *nebūtinai paklūsta represyvioms stagnacinėms kultūros raidos tendencijoms*, kadangi nors tradicinių vertybių prioritetą skatina domėtis „praeitimi“, „stabiliomis vertybėmis“, tačiau jis gali ugdyti *spontaniškumą, toleranciją, alternatyvas, savireguliaciją, improvizaciją, lankstumą įveikiant įvairius prieštaravimus ar nukrypimus nuo pagrindinių raidos kelių*. Kita vertus, tradicinių civilizacijų estetikos ir meno raidą veikia ne tik vidinė kultūros raidos logika, kuria remiasi tradicijos apibrėžtas estetinių vertybių pasaulis, bet ir išorinės įtakos, kurios, pasikeitus varomųjų civilizacijos jėgų sąveikai, istorinei aplinkai, lemia raidos orientyrų pasikeitimą ir netikėtą raidos tendencijų suintensyvėjimą arba sąstingį. Tradicinis kultūros tipas remiasi ne tik praeityje susiformavusia kanoniška vertybių sistema, bet ir giluminiu konkrečiu mentalitetu, kuris, būdamas stabilus ir konservatyvus, keičiasi lėtai. Tai matyti estetikoje ir meninėje kūryboje: kanoniški siužetai, vaizdiniai, motyvai nuolat atgaivinami ir perkuriami.

### Dabartinės komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos metodologiniai virsmai

Perėjimas prie bendresnių pagrindinėms Rytų estetikos tradicijoms būdingų teorinių principų išskyrimo ir jų sugretinimo su Antikos ir Vakarų išryškėjo amerikiečių mokslininko Thomo Munro veikale *Oriental Aesthetics* („Rytų estetika“, 1965). Tai viena pirmųjų specializuotų vieno autoriaus parašytų komparatyvistinės estetikos knygų, kurioje, remiantis komparatyvistinės metodologijos principais, ne tik kvalifikuotai ir problemiška gvildinama tradicinė indų, kinų ir japonų estetika, tačiau ji nuolatos sugretinama su vakarietiškais.

Žurnalo „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ vyriausiojo redaktoriaus, Munro mokslinių interesų sritys pastebimai plėtėsi, ryškėjo domėjimasis Rytų šalių estetikos ir meno problematika. Daugelio metų indų, kinų, japonų tradicinės estetikos tyrinėjimus apvainikavo minėtas veikalas, kuriame, remiantis išsamia estetikos tekstų, meno paminklų analize ir naujausiais orientalistikos pasiekimais, išryškinamas indų, kinų, japonų estetinių idėjų ir idealų savitumas. Išskirdamas savitus tipologinius Rytų ir Vakarų šalių

estetinių teorijų bei meno bruožus, mokslininkas neignoruoja ir šiuose megakultūriniuose regionuose besiskleidžiančių estetinių idėjų savitumo bei paralelizmo, kuris sąlygojamas analogiškų kultūrinės ir socialinės raidos dėsningumų bei tų pačių žmogaus ir jį supančio pasaulio santykių problemų visumos.

Veikiamas komparatyvistinių idėjų, savąją knygą Munro vertino kaip dar vieną žingsnį į glaudesnę tarptautinę bendradarbiavimą estetikos srityje tarp Rytų ir Vakarų mokslininkų. Jis ragina estetikus atsakyti įsitvirtinusių mąstymo stereotipų, siaurų nacionalinių, regioninių tikslų ir savo pažiūras grįsti visuose didžiuosiuose kultūros regionuose susiklosčiusiomis estetinėmis išvalgomis ir idėjomis. Į vieną svarbiausių šioje knygoje keliamų klausimų, ko galime tikėtis, gilindamiesi į Rytų šalių estetikos ir meno pasaulį, jis atsako: „Pirma, savo idėjomis jos papildytų mūsų istorines žinias apie estetinės minties raidą bei jos įvairovę ir praplėstų bendrą kultūros istorijos akiratį. <...> Antra, Rytų estetikos teorijos galėtų praturtinti Vakarų kultūrą ir tuo, kad padėtų suprasti Rytų meną, ypač tradicinius jo stilius. <...> Trečia, Rytų estetika turėtų būti vertinga, nes ji suteikia mums galimybę pažvelgti į meną, sykiu ir į mūsų šiuolaikinį, pasaulinės kultūros požiūriu“ (Munro, 1965, p. 10–12).

Daugelį Masson-Ourselio ir Munro idėjų perima kitų šalių komparatyvistinės estetikos šalininkai, kurių idėjos formuojasi kaip anksčiau vyravusios eurocentrinės ideologijos paneigimas. Šios įtakingos tendencijos puoselėtojai stengiasi atidžiau, be išankstinių nuostatų pažvelgti į pasaulinės kultūros, filosofijos, estetikos, meno istoriją, nutiesti savitarpio supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų kultūrų, jų skelbiamų idėjų bei idealų. Nuo septintojo XX a. dešimtmečio išryškėjęs naujas komparatyvistinio sąjūdžio pakilimas, kurio įkvėpėjais estetikos srityje tapo Thomas Munro, Eliotas Deutschas, François Jullienas, Grazia Marciano, Raffaele Milani, K. Ch. Pandey, Anantha Ch. Sukla, Tomonobu Imamichi, Hidemichi Tanaka, Ken-ichi Sasaki ir kiti mokslininkai, daug nuveikė Rytų ir Vakarų tautų estetikos tradicijų dialogui.

Anglosaksiškųjų tautų komparatyvistinio sąjūdžio centru tapo Honolulu universitetas Havajų salose, kuriame 1969 m. vyko programinė estetikos konferencija „Rytų ir Vakarų estetika: simbolizmo kilmė ir funkcijos Rytų ir Vakarų mene“. Jos įkvėpėjas buvo Deutschas. Vėliau šios konferencijos idėjų inspiruota pasirodė pastarojo knyga *Studies in Comparative Aesthetics* („Komparatyvistinės estetikos tyrinėjimai“, 1975) ir daugelis kitų daugiausia periodiniuose leidiniuose skelbtų tekstų. Produktyviai Rytų ir Vakarų estetikos lyginamųjų studijų srityje dirbo geriausiai organizuoti japonų, taip pat indų, prancūzų, italų, JAV, SSRS, o pastaruoju metu ir kinų specialistai. Kolektyvinius leidinius rengia skirtingų Rytų ir Vakarų tautų specialistai – jie iš skirtingų požiūrio taškų aiškina abi pusės svarbias komparatyvistinės estetikos problemas. Naujausias šios pakraipos leidinys – 2006 m. britų estetiko Roberto Wilkinsono ir indo Mazharo Hussaino parengtas straipsnių rinkinys

„The Pursuit of Comparative Aesthetics. An Interface between the East and West“. Tokie tyrinėjimai padeda geriau suvokti įvairių civilizacijų estetikos tradicijų savitumą.

Sparčiai besirutuliojančios komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos šalininkai, vis aiškiau išskiria savo pažinimo objektą, įvaldo rafinuotas tyrinėjimo strategijas bei metodologines prieigas. Vienų jos šalininkų požiūriu, per intensyviausią pastarųjų dešimtmečių raidos etapą komparatyvistinė estetika ir meno filosofija jau įgavo mokslškai pagrįstos disciplinos statusą, kitų – ji dar ieško efektyvių tyrinėjimų strategijų ir griežtos mokslinės analizės principų. Tačiau jau akivaizdu, kad lyginamoji įvairių mąstymo tradicijų analizė yra labai perspektyvus ir būtinas dalykas.

Vienas įtakingiausių dabartinių sinologų bei komparatyvistų F. Jullienas pabrėžia sąmoningą ir radikalų Rytų, taip pat Vakarų tautų mąstytojų užsisklendimą savoje kultūros tradicijoje. Jo lyginamieji graikų ir kinų mąstymo tradicijas gvildenantys veikalai remiasi vadinamojo *kontrastinio lyginimo* principu. Jis atidžiai tiria ne tik lyginamuosius objektus, įvairius jų aspektus, tačiau ir kultūrinį kontekstą bei pokyčius, tarsi jie būtų užslėptoji analizuojamos mąstymo tradicijos pusė. Atlikęs komparatyvistinę analizę jis atskleidžia lyginamųjų tradicijų savitumą, paaiškina, kodėl kinų mąstymo tradicija suranda kitus analogiškų problemų kėlimo ir sprendimo būdus bei pažinimo instrumentus. Iš čia kyla kontrastinio lyginimo metodologinė nuostata „mokydamiesi geriau pažinti kitą, mes geriau pažįstame pačius save“ (Jullien, 1995, p. 9–10). Deutschas, išpažįstantis artimus Jullienui požiūrius, siūlo komparatyvistinės filosofijos terminą pakeisti sąvoka *kontrastų filosofija*, kuri išryškintų pamatinius Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų skirtumus (Deutsch, 1970, p. 320).

Remdamiesi komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos istorinių raidos dėsninųjų apibendrinimu, galime teigti, kad pagrindinis komparatyvistinės metodologijos uždavinys – *lyginamuoju aspektu, pasitelkiant įvairias strategijas ir metodus (istorinį, filologinį, kritinį, hermeneutinį, fenomenologinį, sociologinį ir pan.) nagrinėti Vakarų ir nepriklausančias Vakarų kultūros arealui mąstymo tradicijas, atskleisti esminius jų skirtumus bei panašumus, išlieka*. Vadinasi, šių filosofinio pažinimo sričių šalininkai pirmiausia lygina, gvildena Rytų ir Vakarų tautų konkrečių autorių filosofines, estetines koncepcijas, doktrinas, problemas bei problemų gvildinimo būdus. Dauguma šių tyrinėjimų apsiriboja konkrečia empirine lyginamąja analize ir vengia įsipainioti į plačius teorinius ar metafizinius apibendrinimus. Tačiau dabartinė komparatyvistinė estetika ir meno filosofija neapsiriboja vien lyginamųjų mąstymo tradicijų panašumų ir skirtumų išryškinimu, o siekia sukurti prielaidas universalios pasaulinės estetikos, meno filosofijos, atitinkančios metacivilizacinės kultūros poreikius ir padedančios įveikti mąstymo provincionalizmą bei rekonstruoti realią pasaulinės estetikos, meno filosofijos ir meno raidos istoriją.

Dabartinėje komparatyvistinėje estetikoje ir meno filosofijoje ypač svarbios metodologinės, t. y. tyrinėjimo strategijų ir metodų, problemos. Siekiant tiksliau apibrėžti Rytų ir Vakarų mąstymo, estetikos ir meno filosofijos tradicijų santykius, atsirado keletas koncepcijų. Vienos iškelia konvergencijos, t. y. jų suartėjimo, siekiant vieno tikslo, kitos – papildymo, trečios – subordinacijos, ketvirtos – „ašinio laiko“ mitologemą, penktos – pokyčių, šeštos – kontrastų, septintos – metafilosofijos ir pan. Vienų komparatyvistinės filosofijos šalininkų akimis žvelgiant, Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų opozicija yra principinė ir neįveikiama, o kiti mano būsiant jų sintezės perspektyvas ir neišvengiamai netgi kokybiškai naują universalią metafilosofiją.

Postmoderno epochoje komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos šalininkai patyrė radikalius pokyčius, joje įsitvirtino daugybė skirtingų metodologinių nuostatų, todėl vienareikšmis jos apibūdinimas šiandien yra neįmanomas. Nepaisant koncepcijų ir metodologinių prieigų įvairovės, dabartinė komparatyvistinė estetika ir meno filosofija skleidžiasi tarp dviejų pagrindinių polių. Viena vertus, jos šalininkai siekia apsiriboti objektyvia konkrečių Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų lyginamąja analize, o kita vertus, nori surasti kokybiškai naują metacivilizacinės kultūros reikalavimus atitinkančią metafilosofijos formą, kuri leistų susikalbėti skirtingų mąstymo tradicijų atstovams.

Naujausia komparatyvistinė estetika ir meno filosofija vaduojasi iš perdėm racionalių klasikiniame Vakarų humanistikoje susiklosčiusių binarinių opozicijų (protas–intuicija, centras–periferija, racionalizmas–iracionalizmas, analitiškumas–sintetiškumas, determinizmas–voliuntarizmas, vystymasis–sąstingis) priespaudos ir pereina prie naujos pliuralistinės metodologijos, pripažįstančios daugybės skirtingų regos taškų koegzistavimą ir vertę. Į kiekvieną analizuojamą reiškinį žvelgiama kaip į gyvą organizmą, laikant jį ne „uždara“, o „atvira“ pokyčiams sistema. Postmoderno mastytojai atsiriboja nuo klasikiniame filosofiniame komparatyvistikoje įsigalėjusių dichotominių schemų ir iškelia kultūrinio reliatyvizmo, bei filosofinių požiūrių įvairovės svarbą įvairiuose mąstymo tradicijose. Kaip tvirtina C. Régamey, „Kad ir ką teigtumėte apie rytietiškas ar vakarietiškas mąstymo tradicijas, visuomet galima pacituoti tiksliai priešingą teiginį“ (Régamey, 1968, p. 503). Taigi tradicinį *kvaziuniversalizmą* *šiuolaikinėje komparatyvistinėje metodologijoje keičia postmodernistinis policentrizmas ir jam būdingas išskirtinis dėmesys neklasikiniams reiškiniams, unikalioms kultūrinėms idiomoms*. Postmodernistinė ideologija, iškelianti tradicinių, marginalinių, egzotiškų estetikos ir meno tradicijų svarbą, taip pat padeda komparatyvistikoje įtvirtinti reliatyvizmą.

Metodologinį komparatyvistinės analizės korektiškumą lemia ne nešališkumas, kurio išvengti neįmanoma, o rūpinimasis, kad savas požiūrio taškas, prielaidos neturėtų esminės įtakos, įgyvendinant lyginamosios analizės strategiją, formuluojant apibendrinimus ir galutines išvadas. Tačiau jei daug kas priklauso nuo konkretaus tyrinėtojo ar

vertintojo pozicijos, jo patirties ir siekiamų tikslų, tuomet kyla pagrįstų abejonių dėl visų universalių teiginių prasmingumo. Dėl to šiuolaikinėje komparatyvistinėje estetikoje ir meno filosofijoje pradeda išsigalėti reliatyvizmas. Svarbiausias jo teiginys, kad tie mąstymo, kūrybos principai, simboliai, meno kanonai, normos, estetinio vertinimo kriterijai, kurie susiformavo Antikos ar klasikinėje Vakarų estetikoje ir meno filosofijoje, negali būti laikomi vieninteliais teisingais ir universaliais ar apskritai atitinkančiais žmogaus estetinę prigimtį. Iš čia kyla pagrindinis kultūrinio ir estetinio reliatyvizmo reikalavimas – atsisakyti išankstinių nuostatų, pretenzijų į galutinę tiesą, neskelbti nuosprendžio kitiems mąstymo principams, kanonams, normoms, estetinių vertybių sistemoms. Vadinasi, susidūrus su kitų civilizacijų estetikos ir meno filosofijos vertybių sistemomis, jų mąstymo kategorijomis, pamatiniais estetiniais principais bei meniniais idealais reikia stengtis atsiriboti nuo įsigalėjusių mąstymo stereotipų.

Dabartinės komparatyvistinės metodologijos esmė – trys pamatinės prielaidos. Pirmiausia ji remiasi įsitikinimu, kad visos gana įvairios žmonijos civilizacijos ir kultūros turi daugybę bendrų mokslinei analizei prieinamų pamatinių struktūrų ir bruožų. Antra, ji pripažįsta principinę skirtingų civilizacijų, kultūrų, tautų, etninių grupių, istorinių epochų, joms būdingų mąstymo principų, pamatinių kategorijų ir vertybių sistemų nevienodumą. Trečia, – teigia minėtų sociokultūrinių organizmų sugretinimo ir palyginimo galimybę.

Policentrizmo ir reliatyvizmo plitimas dabartinėje komparatyvistinėje estetikoje ir meno filosofijoje kelia daugybę naujų sudėtingų metodologinių problemų, verčiančių: 1) atsižvelgti į universalias ir unikalias lyginamųjų fenomenų struktūras, pasireiškiančias konkrečiais bruožais, simboliais, vertybėmis; 2) kruopščiai apibrėžti tyrinėtojo poziciją, tikslus ir nuolatos, atsižvelgiant į tyrinėjimo objektą, tikslinti pasirinktas lyginamosios analizės priegas ir metodus.

Komparatyvistinėje analizėje turime aiškiai išskirti du pagrindinius tyrinėjimo aspektus: *diachroninį* (skirtingų laikotarpių) ir *sinchroninį* (to paties laikotarpio). Diachroninis aspektas – kai kultūros reiškiniai, elementai, jų kombinacijos ir kompleksai lyginami jų evoliucinėje sekoje, o sinchroninis, kai jie būdami vienalaikiais, koegzistuoja tuo pačiu metu. Kita vertus, priklausomai nuo lyginamųjų objektų mastelio galime išskirti du hierarchiškai skirtingus lygmenis *makro* ir *mikrokomparatyvistikos*. Pirmojo objektas – plataus mąsto sociokultūriniai organizmai (civilizacijos, valstybės, tautos, etninės grupės) o antrojo – atskiri kultūros elementai, jų kombinacijos ir kompleksai. Abu šie lygmenys konkrečioje komparatyvistinėje analizėje naudoja tekstualinę, funkcionalinę, vertybinę, kompleksinę ir kitas priegas.

Gvildenant komparatyvistinės metodologijos principus, iškyla klausimas, ar galime rasti patikimą, moksliskai pagrįstą lyginamosios analizės pamatą, kuriuo galėtume

pasiremti, tirdami genetiškai nesusijusius, skirtingose civilizacinėse tradicijose susiklosčiusius reiškinius? Šį klausimą būtina pabrėžti dėl to, kad komparatyvistinėse studijose dažnai galima išvelgti atsainų požiūrį į lyginamosios analizės išeities taškus, kai nepaisoma metodologinio nuoseklumo, tendencingai pasitelkiamas vadinamasis „žirklių ir klijų“ principas, ir lyginamosios analizės objektais tampa atsitiktiniai reiškiniai, išplėsti iš tipologiškai nesuderinamų sociokultūrinių kontekstų.

Daugybėje lyginamųjų studijų nevakarietiško šalių filosofijos, estetikos, menotyros, religijos, literatūros tekstai, dailės kūriniai lyginami su vakarietiškais, remiantis vien išorinio panašumo požymiais. Šitaip kitoms kultūroms primetami savi vertybiniai kriterijai, į lyginamąsias studijas mechaniškai perkelti vakarietiški mąstymo modeliai. Tai yra esminė klasikinės kultūros filosofijos yda, kurią lemia apriorinė vakarietiškos patirties pranašumo ir universalumo prielaida. Todėl reiškinų, neturinčių analogų Vakaruose, dažniausiai nepastebima arba jie sąmoningai, kiek įmanoma, apeinami.

Klasikinėje komparatyvistinėje filosofijoje, estetikoje, meno filosofijoje viešpatavusių dviejų pagrindinių strategijų – visa aprėpiančio sinkretizmo ir siauro empirizmo – vienybės bei trūkumų suvokimas skatino išsigalėti naujų metodologinių nuostatų paieškas. Todėl anksčiau vyravę požiūriai ilgainiui patyrė esminius metodologinius pokyčius, išsigalėjo naujos alternatyvios kompleksinės tyrinėjimo strategijos, stiprėjo pliuralizmo ir reliatyvizmo tendencijos. Daugelis naujos postmodernistinės kartos mąstytojų, tiesiogiai siedami dabartinės komparatyvistinės estetikos ir meno filosofijos uždavinius su radikaliais metacivilizacinės kultūros pokyčiais, suvokė eurocentriniais modeliais paremtų koncepcijų ribotumą, jų nesugebėjimą išspręsti naujų šiai mokslinio pažinimo sričiai kylančių problemų. Todėl postmoderni komparatyvistinė estetika ir meno filosofija skatina paieškas kokybiškai naujos universalios *metafilosofijos*, kurioje siekta įtvirtinti kompleksines skirtingų Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų tyrinėjimo strategijas.

Dabartiniame metacivilizacijos tapimo procese kultūrų ir mąstymo tradicijų *vienovės* problema neatsiejama nuo principinio jų *skirtingumo* pripažinimo. Todėl išivyrėja postmodernistinis *différent* (pranc. skirtingas, kitoks) – *vienovės be unifikacijos* principas, kuris iškelia *decentralizacijos, autonomiškumo, savitumo, kitoniškumo* viršenybę. Šiuo požiūriu dabartinė filosofinė, estetinė komparatyvistika artima postmoderniojo mąstymo (M. Foucault, J. Derrida, G. Deleuze, R. Rorty) nuostatoms, atskleidžiančioms įvairių civilizacijų estetikos ir meno filosofijos tradicijų vertę. Tai yra esmiškai naujas postmodernistinis *skirtybių vienovės* projektas. Reali dabartinio pasaulio kultūros, estetinės minties ir meno tradicijų įvairovė daro itin svarbią komparatyvistinę problematiką, verčia aiškintis, kaip „kertasi“ įvairių civilizacijų estetikos ir meno filosofijos idėjos dabartiniame tarpcivilizaciniame diskurse ir formuoja artimiausias jo sklaidos perspektyvas. Komparatyvistinės

estetikos ir meno filosofijos metodologija yra pagrindas, kaip remiantis postmoderniuoju skirtųjų vienovės principu, naujai pažvelgti į universalių ir lokalių estetikos ir meno tendencijų sąveiką tiek konkrečios, tiek metacivilizacinės kultūros, estetikos, meno filosofijos ir meno formų įvairovės sklaidoje.

Ir galiausiai lyginamosios neeuropinių civilizacijose susiformavusių mąstymo principų, estetinių bei meno vertybių sistemų studijos dabartinės komparatyvistinės metodologijos šalininkus privertė suabejoti bet kokių pretenzijų į universalias tiesas, neginčijamą objektyvumą pagrįstumu. *Universalumas* ar *objektyvumas* – vis dažniau suvokiamas kaip nepasiekiamas idealas, nes kiekvienas konkretus mokslininkas ir vertintojas, netgi tas, kurio metodologija pretenduoja į griežtą moksliskumą, yra veikiamas savo patirties, išankstinių nuostatų, susijusių su rase, pamatinėmis savosios civilizacijos vertybėmis, mąstymo kategorijomis, tautybe, etnine grupe.

Dabartinėje humanistikoje, o kartu ir meno fenomenus tyrinėjančiuose moksluose postmodernistinės ideologijos veikiamas *auga dėmesys neklasikiniam požiūriams, naujiems tyrimo objektams, tyrinėjimo strategijoms, metodams, anksčiau akademinio mokslo ignoruotiems probleminiams laukams ir svarbiausių praeities estetikos, meno filosofijos, meno istorijos puslapių reinterpretacijai. Vertybių hierarhijai ir visuotinai pripažintoms meno istorijos schemoms vis dažniau priešpriešinamas marginalizmas, unikalios meno ideomos ir jų komparatyvistinė analizė*. Šios naujos estetinės nuostatos sugrąžina į mokslo fokusą tuos meno reiškinius, kurie dėl įvairių priežasčių buvo išstumti į oficialaus akademinio ir universitetinio mokslo marginalijas, kadangi, nepaisant stiprėjančių pasaulėžiūrinio pluralizmo tendencijų, eurocentrinio mąstymo ir vakarietiško etnocentrizmo (eurocentrizmo) ir kultūrinio imperializmo apraiškos neretai dar išlieka gyvybingos.

Ryšėjant perėjimui nuo tradicinės akademinės estetikos, meno filosofijos ir ypač menotyros (pagrindinį dėmesį telkusios į meno kūrinio formą, ikonografinių elementų aprašinėjamą, stiliaus morfologiją ir besilaikančios meno autonomiškumo nuostatų) prie vadinamųjų „naujosios menotyros“, „kritinės menotyros“, radikalsiosios menotyros“, „kontekstinės menotyros“ ir kitaip vadinamos postmodernios menotyros minties, keičiasi ne tik analizės objektai, tačiau ir kai kurios pamatinės neseniai viešpatavusios akademinės menotyros nuostatos, tyrinėjimo strategijos bei metodai.

Įtakingas „naujosios menotyros“ idėjų skelbėjas Jonathanas Harris savo knygos *The New Art History* („Nauja meno istorija“, 2001) įžangoje pastebi, kad jo naudojami pastaraisiais dešimtmečiais vėliausiai nuo 1982 m. išplitę terminai „naujoji meno istorija“, „radikalioji meno istorija“ ar „kritinė meno istorija“ yra „negatyvūs; lyg prieš, kuriuo jie gali būti išmatuojami ir parodomi. „Naujas“, modernus, šiuolaikiškas – priešpriešinama „senam“, reiškiančiam senamadišką, pasenusį. „Kritinis“, ginčijamas, aiškinantis – naudojamas

kontrastas „nemąstymui“, „pasyviam“ ar „pritariamam“. „Radikalus“, „fundamentalus, svarbiausias yra opozicija „antraeiliam“, „paviršutiniam“ ar „pagalbiniam“. Beje, politinis terminas „radikalus“ taip pat naudojamas kaip „ekstremalus“ ir tai tinka ir dešiniojo ir kairiojo sparno idėjoms ir organizacijoms <...> Visais šiais atvejais ankstesnius terminus „naujas“, „kritinis“, „radikalus“ – apibūdina reikšmė *geresnis* ir į klausimus kodėl, kada ir kam jie turėtų įgauti šią reikšmę, reikės atsakyti“ (Harris, 2001, p. 6).

Tačiau greta anglosaksų šalyse išsiskleidusios neomarksizmo ideologijos, įkvėptos „naujos“, „kritinės“, „radikalios“ ir kitais skambiais epitetais įvardijamos menotyros ir literatūrologijos, Prancūzijoje ir jos kultūrinės įtakos zonoje esančiose šalyse išryškėjo kitokia reakcija į klasikinės akademinės nuostatos. Šioje didžiomis humanitarinės kultūros, estetinės minties ir meno tradicijomis pasižyminčioje kultūrinėje erdvėje į pirmą eilę estetikoje, meno filosofijoje ir menotyroje vis akivaizdžiau iškyla plataus humanitarinės kultūros konteksto ir įvairių postruktūralistinių, komparatyvistinių, egzistencinių, fenomenologinių, hermeneutinių tendencijų susipynimas, naujų postmodernizmo ideologijos įtakos ženklinių kontekstinių ir komparatyvistinių tyrinėjimo strategijų įtakos augimas. Visa tai regime Chalumeau, Rechto, Michaud, Didi-Hubermano ir kitų įtakingiausių meno fenomeną tyrinijančių mokslininkų veikaluose.

Naujojoje postmodernioje estetikoje, meno filosofijoje, menotyroje, besiremiančioje tarpdisciplininėmis nuostatomis ir sudėtingų tyrinėjimo strategijų bei metodologinių priemonių visuma, esmiškai keičiasi ir mokslininko santykis su tyrinėjama medžiaga. *Meno kūrinys dažniau traktuojamas ne kaip stabili ir nekintanti monada, o atvira suvokimui daugeliu potencinių interpretacijos reikšmių pasižyminti struktūra, įvairių numatomų aspektų, simbolinių prasmų reprezentacija. Todėl naujos postmodernios estetikos, meno filosofijos ir menotyros šalininkai žvelgia į meno kūrinį kaip iš principo nevienareikšmių fenomeną, priklausomai nuo interaktyvios kūrinio- suvokėjo pozicijos ar nuoseklios jį suformavusio kultūros konteksto, pamatinių mąstymo ir kūrybos kategorijų analizės, galinti įgauti visiškai skirtingas simbolines prasmes.*

Dabartiniai tyrinėtojai, įtraukdami į mokslinės analizės lauką naujas modernias tarpdalykines ir komparatyvistines humanitarinių, socialinių ir tikslųjų mokslų tyrinėjimo strategijas bei metodus, kurie atsirado šalia klasikinio akademinio mokslo tradicijos instrumentarijus, siekia išskverbti į tyrinėjamų meno reiškinių hermeneutines prasmes. Juos labiausiai domina *ne meno kūrinių turiningųjų, formaliųjų aspektų ar stilių raidos aprašinėjimas, faktų registravimas, konstatavimas, o jų gelminių priežasčių, motyvų, užslėptų tendencijų atskleidimas, aiškinimasis, kodėl „atsitinka būtent taip, o ne kitaip“, hermeneutinis skverbimasis į gelmines meno kūrinio prasmes, siekiant pažinti kūrinį iš jo konteksto, sukūrimo aplinkybių, pamatinių tyrinėjamojo laikotarpio mąstymo ir pasaulio suvokimo kategorijų.*



Įsivyraujant metodologiniam pliuralizmui vis labiau akivaizdžia tampa aksioma, kad kiekvienas konkretus kontekstinės ar komparatyvistinės analizės objektas, siužetas, motyvas, priklausomai nuo mokslininko pasirinkto analizės aspekto, tikslų, išieitinės tyrinėjimo strategijos, metodologinių nuostatų ir gvildenamų problemų lauko formulavimo gali pasiūlyti tyrėjui skirtingus jį dominančių problemų pažinimo būdus, metodologines prieigas ir instrumentus. Tai sąlygoja mokslininko metodologinių nuostatų skirtingų strategijų ir jų įgyvendinimui skirtų pagalbinių instrumentų rinkinių atsiradimą, įvairius tyrėjo judėjimo į savo tikslą kelius. Taigi sukuriama skirtingos estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos pamatinių kategorijų ir sąvokų sistemos, atsiranda metodologinis pliuralizmas, t. y. galimybė mokslininkui kalbėti skirtingomis neretai individualiomis estetinėmis, meno-tyrinėms „kalbomis“, jų pamatinėms metodologinėms nuostatomis būdingomis problemų artikuliacijos ir jų pažinimo formomis, būdais ir pagalbiniais instrumentais.

Kita vertus, ši dėl postmodernizmo ideologijos susiformavusi daugybės naujų tyrinėjimo strategijų ir metodologinių prieigų įvairovė padeda mokslininkui analizuoti pasirinktą reiškinį skirtingais tikrovėje vienas kitam neprieštaraujančiais aspektais. Tai sąlygojo dabartinėje estetikoje, meno filosofijoje ir meno istorijoje anksčiau neregėtą daugybės tarpdalykinių, kontekstinių ir komparatyvistinių prieigų suklestėjimą, kitokį požiūrį į patį tyrinėjimo procesą ir skirtinguose jo etapuose gaunamas išvadas. Reikia aiškiai suprasti, kad išryškėjus tokioms radikalioms metodologinėms slinktimis mokslininko gaunamų išvadų *nevienareikšmiškumą apsprendžia ne tik metodologinio instrumentarijaus netobulumas, tačiau ir daugelio dabartinių meno reiškinų komplikuotumas, tai yra netikėtos, tyrinėjamo objekto – postmodernios epochos meno kūrinų „neklasikinės“ reprezentacijos, simbolinio įženklinimo formos, kurios reikalauja naujos metakalbos, naujo aprašymo ir neklasikinių kylančių problemų analizės būdų.*

Kita vertus, naujausių neklasikinių postmodernaus meno reiškinų pažinimas dabartinėje menotyroje susiduria su daugybe sunkumų, įsisavinant naujas literatūros ir meno užkariaujamas anksčiau tyrinėjimų marginalijose buvusias erdves, ypač meno ir kasdienybės sąlyčio teritorijas. Todėl daugeliui naujausios postmodernistinės humanistikos šalininkų būdingas sporadiškas judėjimas į priekį, mėginimas apčiuopti ir įvertinti naujausius meno reiškinius susiduria su daugybe objektyvių sparčiai besikeičiančių iš skirtingų civilizacinių pasaulių pasisemtų estetikos ir meno praktikos idėjų bei formų vertinimuose. Iš čia natūraliai plaukia daugelio naujausių estetikos ir meno reiškinius vertinančių tekstų nenuoseklumas, artikuliacijos chaotiškumas, gilesnės ir nuoseklesnės analitinės analizės trūkumai, estetikos ir menotyros pasaulyje atsiranda gausybė kvazimenotyrynių tekstų, kuriuos galima metaforiškai pavadinti „neoliteratūra“. Šiuose į dabartinio meno teorinę refleksiją pretenduojančiuose tekstuose labai stinga konceptualumo, minties ir teiginių

dėstymo nuoseklumo, todėl skaitovui sunku atskirti hipotezes nuo faktų o klasikinėms sistemingoms teorinėms konstrukcijoms apskritai nebelieka vietos.

Daugiataškės kontekstinės analizės perspektyvos įvedimas, regos taškų kaitaliojimas, principinis pasaulėžiūrinis pliuralizmas, vertybinis reliatyvizmas, išvadų vienareikšmiškumo vengimas yra vieni svariausių dabartinės kontekstinės menotyros metodologijos laimėjimų. Esminiai poslinkiai ir neretai labai prieštaringos idėjos, ryškėjančios dabartinės estetikos, meno filosofijos, menotyros metodologijoje, verčia įdėmiau analizuoti praeities idėjų ir metodų istoriją ir padeda geriau suvokti naujausius kelius ir klystkelius.

---

PSICHOLOGINĖS ESTETIKOS  
VIRSMAS MENO PSICHOLOGIJA



Tiubingeno universitetas

## G. T. Fechnerio posūkis į eksperimentinę estetiką

Pirmas konceptualiai teoriškai pagrįstas posūkis į *psichologinės estetikos* ir *meno psichologijos* tapsmą išryškėjo G. T. Fechnerio fundamentiniame dviejų tomų veikale *Vorschule der Aesthetik* („Estetikos paruošiamoji mokykla“, 1876). Šis eksperimentinės psichologijos pradininkas, paneigdamas metafizinės „estetikos iš viršaus“ principus, aukštino mokslinį pažinimą, grindžiamą empiriniais faktais, stebėjimu ir eksperimentu. Jo estetinė teorija Vakarų estetinės minties tradicijoje buvo savotiška jungtis tarp A. Comte'o klasikinio pozityvizmo, J. F. Herbarto formalizmo bei vėlesnių psichologinės estetikos, *įsijautimo* teorijos ir *meno psichologijos* atšakų.

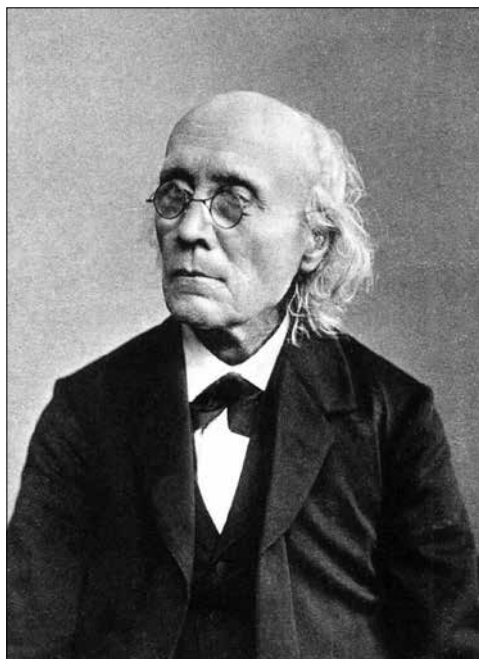
Fechneris neabejotinai buvo vienas reikšmingiausių pohegelinės epochos mąstytojų, kurio idėjos paskatino kitą greta įtakingiausios neklasikinės tradicijos antihegelišką empirinės psichologizuotos pakraipos mokslininkų sąjūdį. Jo atstovai griovė spekuliatyvinės klasikinės metafizinės estetikos ir meno filosofijos nuostatas. Fechnerio pagrindinės kritikos strėlės buvo nukreiptos į metafizinę estetikos ir meno filosofijos tradiciją, jos spekuliatyvias nuostatas. Mokslininkas, kaltindamas pastarąją mokslinių principų ignoravimu, atkreipė dėmesį į empirinių ir eksperimentinių tyrinėjimų teikiamas galimybes. Fechnerio santykis su klasikine vokiečių meno filosofija ir pozityvizmu yra sudėtingesnis, nei tai pateikiama daugelyje tyrinėjimų.

Pirmiausia, jis laikė save F. Schellingo, iš kurio perėmė dvasios ir materijos tapatybės idėją, sekėju; be to, niekuomet savęs nelaikė nuosekliu pozityvistinės metodologijos šalininku. Mokslininkas supriešino spekuliatyvaus metafizinio ir mokslinio tyrinėjimo principus. Bet kurios spekuliatyvios estetikos sistemoje, Fechnerio nuomone, glūdi savitas grožio suvokimas, kuris persmelkia visą konkretaus autoriaus estetikos sistemą. Jo įsitikinimu, mokslinio požiūrio į estetiką šalininkai neturi ieškoti universalių estetinių formulių (tam laiką švaistė daugybės anksčiau gyvavusių spekuliatyvių estetikos mokyklų šalininkai), o privalo remtis analizėje objektyviais kriterijais ir griežtais matematiniais moksliniais principais. Todėl ir pagrindinę klasikinės metafizinės estetikos kategoriją – grožį – jis aiškina tik kaip sąlyginį, apytikriai apibrėžiantį konkrečios estetinės koncepcijos turinį terminą, kurį galima susieti su viskuo, kas „pajėgia suteikti tiesiogiai ir žaibiškai pasitenkinimą, o ne tik mąstant ar dėl kokių nors kitų priežasčių“ (Fechner, t. 1, 1876, p. 15).

Rudolfas Arnheimas Fechnerį pagrįstai laikė „viena didžiųjų praeities figūrų“, kurios idėjos liko nesuprastos. „Aplinka, kurioje užgimė ir skleidėsi šios idėjos, – rašė jis, – išnyko be pėdsakų, o kartu su ja išnyko ir tikrasis šių idėjų reikšmingumas. Visiems laikams išėjo išėjo turtingos ir originalios vaizduotės žmogus ir mokslininkas. Tai būdinga tikram mąstytojui „be kurio sunku įsivaizduoti dabartinį mokslą“ (Arnheim, 1994, p. 51). Tiesioginė

juslinė patirtis ir įdėmus pasaulio reiškinių stebėjimas, empirinis, psichologiniais metodais pagrįstas jų tyrinėjimas šiam griežto mokslškumo adeptui buvo aukščiausias tiesos paliudijimas. Jis buvo įsitikinęs, kad psichologija, vadinasi, ir sudėtinės psichologinio pažinimo dalys – „psichologinė estetika“ bei meno psichologija – paklūsta tiksliesiems matematiniais principams.

Fechnerio dėka iš fiziologijoje plačiai paplitusių jutimo organų ir nervų sistemos tyrimo būdų pereita prie empirinių metodų taikymo psichologinėje estetikoje ir meno psichologijoje. Tuo paaiškinamas Fechnerio ir jo šalininkų „eksperimentinei psichologijai“ neretai taikomas kitas – „fiziologinės psichologijos“ – pavadinimas. Mokslininkas *estetikos orientacijoje į fiziologiją regėjo patikimą, jau pripažintų tyrinėjimo metodų pasitelkimo būdą kokybiškai naujai estetinių*



G. T. Fechner

*ir meno reiškinių analizei.* Pozityvizmo įtakos ženklinta psichologinė estetinių reiškinių tyrinėjimo metodologija čia nukreipta į pažinimą viso to, kas pasiekama pasitelkiant pojūčius, kas suvokėjui sukelia arba ne estetinio pasitenkinimo jausmus.

Todėl spekuliatyviai filosofinei „estetikai iš viršaus“ (*von Oben*) mokslininkas priešpriešino empiriniais faktais ir eksperimentu besiremiančią „estetiką iš apačios“ (*von Unten*). Iš čia – kvietimas mokslininkams pradėti tyrinėjimus nuo faktų ir judant nuo jų palaipsniui, artėti prie platesnių apibendrinimų (Fechner, t. 1, 1876, p. 5–6). Fechnerio psichologinės estetikos centre yra su psichikos veikla susijusios ir plėtojamos suvokimo, estetinio pasitenkinimo ir įvairių kitų emocinių reakcijų bei skirtingų estetinių objektų mokslinio pažinimo problemos.

Šis eksperimentinio mokslo pradininkas pirmiausia rėmėsi vizualiniu suvokimu, domėjosi matymo ir šviesos problemomis; buvo įsitikinęs, kad šviesos bei spalvų grožis gyvuoja tik suvokiančiam protui. „Fechneriui, kaip ir Goethe'į, aukščiausia tiesa slypėjo tiesioginėje juslinėje patirtyje. Toks požiūris į pasaulį, be abejo, yra bet kokio meno aksioma ir *credo*, ir tai, kad Fechneris žvelgė į pasaulį menininko akimis, – sako Arnheimas, – sudaro, kaip man atrodo, pagrindinį jo indėlį į estetikos raidą“ (Arnheim, 1994, p. 56).

Fechneris programiniame veikale *Estetikos paruošiamoji mokykla* teoriškai grindė požiūrį, kad estetiškas suvokiamo objekto poveikis suvokėjo sąmonei tiesiogiai siejasi su tuo estetinio pasitenkinimo laipsniu, kurį jis pajėgia sukelti įvairiais jį sudarančių sudėtingiausių formalių elementų santykiais, kuriems būdinga harmonija (Fechner, t. 2, 1876, p. 266). Į griežtus matematinius estetikos mokslo principus orientuotas eksperimentinės estetikos pradininkas *harmoniją* paskelbia pagrindine estetinė kategorija. Toks požiūris neturėtų stebinti, kadangi būtent harmonijoje geriausiai atsiskleidžia idealūs mokslininką dominančių formalių, konkrečių estetinės kontempliacijos objektų elementų ir sudėtinių dalių santykiai. Kita vertus, harmonija visada išreiškia sistemos pusiausvyros ir stabilumo siekio dėsni. Todėl remdamasis įvairiais eksperimentais Fechneris ieškojo geriausių stačiakampio formų, kraštinių, plokštumų proporcijų, spalvų derinių. Jis įrodinėjo, kad aukso stačiakampio pjūvio proporcijų pasirinkimas yra išlavinto estetinio skonio rodiklis, padedantis klasifikuoti asmenis, besiskiriančius kultūros ir estetinio imlumo arba jautrumo grožiui savybėmis, ir pan.

Fechnerio įsitikinimu, į patikimas išvadas pretenduojantis mokslas turi remtis griežtais matematiniais principais ir patikimais moksliniais eksperimentais pagrįstais duomenimis. Lyginant scientistines Fechnerio metodologines nuostatas su klasikinės metafizinės estetikos ir meno filosofijos šalininkų pozicija, aiškėja, kodėl į griežtą moksliskumą orientuotos empiriniais eksperimentais paremtos Fechnerio tyrinėjimo strategijos ir metodologinės priegijos taip šokiravo amžininkus ir sukėlė akademinės bendrijos reakciją. Tai buvo iššūkis pamatinėms tuometės humanistikos nuostatoms, orientuotoms į besąlygišką abstrakčių „dvasinių“ vertybių aukštinimą. Juk patikimiausiu moksliskai pagrįstu estetikos ir meno pasaulio reiškinių pažinimo būdu jis skelbė eksperimentines metodologines priegias, kurios privalo surinkinėti, sisteminti ir klasifikuoti *estetines psichikos reakcijas*. Tai lėmė trijų pagrindinių eksperimentinių metodų išskyrimą: 1) *atrankos*, arba *selekcijos*, kai atrenkami estetiškai teigiami ir estetiškai neigiami objektai, reiškiniai; 2) *kūrimo*, arba *konstrukcijos* (*Methode der Herstellung*), kada pats eksperimento subjektas kuria estetiškas ir neestetiškas formas; 3) *pritaikomumo*, kurio tikslas – padėti atrinkti iš daugybės galimų variantų palankiausias, eksperimentais patikrintus santykius (proporcijos, formos, masteliai, kontūrai, spalviniai santykiai, ritmai ir pan.). Dažniausiai savo estetikos ir meno reiškinių tyrinėjimuose mokslininkas rėmėsi atrankos metodu.

Pavyzdžiui, Fechnerį domino klasikinės estetikos šalininkų požiūriu keistas ir neesminis klausimas: kokiems stačiakampių išmatavimams ir kraštinių, plokštumų proporcijoms žmonės teikia prioritetą? Mokslininkas, pasitelkęs vadinamąjį *pritaikomumo* metodą, matavo vizitines korteles, atsitiktinai iš lentynų paimtas skirtingų formatų knygas ir nustatė, kad didžioji jų dalis paklūsta „aukso pjūvio“ proporcijoms (tiesa, mokslinės knygos turėjo kiek pailgesnį pavidalą, vaikiškos – platesnį). Šie neįprasti klasikinei metafizinei estetikos

ir meno filosofijos tyrinėjimai klojo pamatus kokybiškai naujai eksperimentinei estetikai, kuri rėmėsi jau ne spekuliatyviais, o matematinės statistikos metodais. Mokslininkas buvo įsitikinęs kad augant stebėjimų skaičiui, auga ir eksperimentais gautų rezultatų patikimumas. Iš čia plaukė programinis teiginys: *kol estetika netaps tokiu pat tiksliu mokslu, kaip fizika, tol ji liks tokia pat netobula, kaip ir fiziologija.*

Fechneris, remdamasis daugybės eksperimentų rezultatais ir estetinio suvokimo procese patirtais *malonumo (pasitenkinimo)* ir *nemalonumo* pojūčiais, išrutuliojo konkrečius suvokiamo objekto estetinio poveikio subjektui dėsningumus. Pirmąjį ir svarbiausią vadina mojo „estetinio slenksčio“ dėsnį jis tiesiogiai siejo su suvokiamo objekto emocinio poveikio suvokėjui intensyvumu ir galia. Tai reiškia, kad estetinio suvokimo objektas turi išsiskirti ypatinga emocinio poveikio galia. Taigi pagal šią teoriją neryškios monotoniškos spalvos ir tylūs, neišraiškingi garsai yra nepajėgūs atlikti šio uždavinio. Antrasis „estetinės gradacijos“ dėsnis teigia, kad tikras estetinis pasitenkinimas kyla tik iš skirtingų malonių pojūčių harmoningos sąveikos ir gimdo „vienybės įvairovėje“ reiškinių, kuriam būdinga turininga įvairių formų vienybė, o ne jų chaotiška kaita. Paskutinysis „aiškumo“ dėsnis tarsi patvirtina, kad visi anksčiau aptarti estetinio slenksčio, estetinės gradacijos, vienybės įvairovėje dėsniai atliko savo funkcijas ir tiesiogiai veikia savo emocine galia suvokėją. Mūsų aptarti dėsniai apsprendžia kategorijos „grožis“, kuris skleidžiasi išgrynintų estetiniam suvokimui malonių formų pavidalu, savitumą. Čia psichologinė Fechnerio estetika savo išvadomis suartėja su J. F. Herbarto formalizmu. Tačiau skirtingai, nei formalistinės estetikos šalininkai, grynos formos grožio jis nesureiškino, o papildė savo koncepciją asociatyvumo teorija.

Toks lyg ir netikėtas intelektinis judesys psichologijos srities link paaiškina ir kitą esminį fechneriškos psichologinės estetikos bruožą – požiūrį į *asociatyvumą* kaip pagrindinį estetinio suvokimo principą. Tai paaiškina ir dėmesį *ne siužetiniams turiningiems meno kūrinio aspektams, o toms subjektyvioms asociacijoms (tai ne objektyvūs dėsningumai), kurios gimsta ir vaizdinių pavidalu skleidžiasi suvokėjo sąmonėje.* Vadinasi, Fechnerio „asociatyvinėje“ teorijoje rutuliojama mintis, kad estetiniame pažinime *svarbiausia yra ne tai, ką meno kūrinys vaizduoja, o tos subjektyvios asociacijos, emociniai išgyvenimai, prisiminimai, kurie suvokėjo dvasioje gimsta meno kūrinį suvokiant.*

Nepaisant neabejotinų Fechnerio nuopelnų, nuvainikuojant vokiečių klasikinės metafizinės estetikos ir meno filosofijos spekuliatyvius principus, jo teorijai buvo būdingi ir objektyvūs trūkumai. Viena vertus, joje regimi akivaizdūs eklektiškumo ir stiprėjančio subjektyvizmo elementai, kita vertus, estetinio išgyvenimo savitumo negalima buvo aiškiai atskirti nuo kitų kasdienio išgyvenimo formų. Tačiau nepaisant daugybės atkaklaus triūso metų, įvairiausių eksperimentų, atkaklių pastangų įrodyti, kad estetinė analizė paklūsta griežtiems matematinės analizės principams, po daugelio metų mokslininkas buvo

priverstas pripažinti, kad eksperimentinių metodų taikymas estetikoje, meno filosofijoje ir meno praktikoje dėl šioms sritims būdingų subjektyvių veiksnių poveikio negali pasiekti tokio patikimumo laipsnio, kuris yra įprastas tiksluosiuose moksluose. Vadinasi, eksperimentinėms psichologinės estetikos ir jos viduje besiformuojančios meno psichologijos metodologinėms priegoms ir tyrinėjimo strategijoms svetimas duomenų tikslumas, būtinas tiksliesiems ir gamtos mokslams.

## T. Lipso įsijautimo teorija

Nors Teodoras Lippsas (1851–1914) estetikos ir meno filosofijos idėjų istorijos tyrinėjimuose pateikiamas kaip tiesioginis Fechnerio sekėjas, tačiau iš tikrųjų pagrindiniai jų tyrinėjimo laukai skyrėsi. Lyginant su savo pirmtaku, Lippsas nuosakiau vertino eksperimentinės metodologijos galimybes. Jo veikaluose Fechnerio suformuluota „asociatyvinė teorija“ plėtojama kita – subjektyvizmo tendencijų įtvirtinimo ir gilinimosi į „kuriančios tikrovės“ sąmonės procesų tyrinėjimo – kryptimi. Lipso estetinių idėjų raidos analizė rodo, kad, nepaisant garsiai šio mokslininko skelbiamų „griežto moksliskumo“ nuostatų, jo pažiūros ilgainiui transformavosi į naują subjektyvistinės teorijos variantą. Be to, jį menkai tedomino kitiems psichologinės estetikos šalininkams būdingas pedantiškas konkrečių estetinių reakcijų tyrinėjimas.

Norint geriau suvokti Lipso estetinių požiūrių savitumą, tikslinga priminti, kad jis buvo originalaus mąstytojo Fr. Brentano mokinys (taip pat kaip Freudas ir Husserlis), kuris iš savo mokytojo perėmė pamatinę „kuriančios tikrovės“ sąmonės idėją. „Grynąją sąmonę“ Brentanas aiškino *ne kaip juslinį o gryną dvasinį reiškinį*. Pastarąją nuostatą perėmė ir savitai išplėtojo Husserlis ir Lippsas. Pasitelkdamas kitą esminę savo estetinei teorijai *Einführung (įsijautimas)* sąvoką, Lippsas siekė teoriškai pagrįsti tokią metodologiją, kuri apibendrindama psichologinių eksperimentų duomenis, kartu remtųsi indukcijos teikiamomis galimybėmis. Ši tendencija išreikšta iš Fichte's „Aš“ subjektyvizmo ir J. F. Herbarto „sielos“ sąvokų išplaukiančioje ir Lipso deduktyviai išplėtojoje apercepcinėje, t. y. savęs suvokimo, koncepcijoje. Ji išryškėjo dviejuose amžiaus pradžioje Lipso paskelbtuose programinio veikalo *Ästhetik* („Estetika“, 1903–1906) tomuose. Juose, konfrontuojant su klasikine spekuliatyvos metafizinės estetikos tradicija, psichologinės estetikos tyrinėjimai jau paremiami įvairiais eksperimentais, kurių tikslas – pagrįsti teorines išvadas. „Šios krypties metodas, – pastebi Wundtas, – kaip rodo naujaisi Lipso veikalai, aiškiau suformuluojamas, jis yra iš esmės spekuliatyvus ir dialektinis, o eksperimentas pasitelkiamas daugiau traktuotės patvirtinimui. Su tokia induktyvia nuostata paprastai siejasi psichologinis voliuntarizmas (kaip priešingybė įvairioms intelektualizmo formoms). Beje, šis psichologinis voliuntarizmas



turi būti aiškiai skiriamas nuo metafizinio voliuntarizmo, plėtojo Schopenhauerio“ (Wundt, 2004, p. 36–37).

Visų filosofinių disciplinų, vadinasi, ir estetikos bei meno filosofijos, išeities tašku Lippsas skelbė psichologiją bei jai būdingą pamatinį tiesioginės psichinės patirties principą. Šis neginčijamas psichologijos prioriteto pripažinimas buvo perkeltas į estetinių problemų tyrinėjimus, kuriuose kartu su Fechnerio ir Volkello pastangomis įsitvirtino „psichologinės estetikos“ terminas. Kita vertus, Lippsas išplėtojo jau minėtą *Einführung* teoriją, įvardijančią ypatingą psichinį aktą, *kuriame subjektas, suvokdamas konkretų tikrovės objektą, projektuoja*

*į jį savo asmeninius jausmus, asociacijas, išgyvenimus. Įsijautimas čia išskyla kaip „savitas aktas, visiškai nepriklausomas nuo idėjų asociacijų ir giliai išsiskirijęs žmogiškos psichikos struktūroje“* (Lipps, 1903, p. 112).

„Įsijautimo“ (vok. *Einführung*, angl. *Empathy*) teorijos ištakos siejamos su 1887 m. paskelbtais neohegelininko Friedricho Theodoro Vischerio veikalais. Šį terminą jis perėmė iš sūnaus, meno istoriko ir teoretiko Roberto Vischerio, kuris juo žymėjo *subjekto minčių ir jausmų priskyrimą objektyviojo pasaulio daiktams ir reiškiniams*. Vischeris buvo įsitikinęs, kad tuomet, kai mes suvokiame įstabų kraštovaizdį ar klausomės muzikos, dieviška negyvosios gamtos simbolika dėl reflektivaus palyginimo akto mumyse skleidžiasi ne kaip šalutinė vaizdinio ir idėjos jungtis, o *tiesiogiai kaip kažkas sudvasinto*. Todėl peizažo spalvos ir garsai tampa „nuotaikų vaizdiniais“, ir mumyse gimsta iliuzija, „tarsi priešais mus iš objekto skleidžiasi tai, ką mes įdedame“ (Vischer, 1922, p. 332–333). Įsijautimas čia yra aiškinamas kaip *nesąmoningas, instinktyvus simbolizacijos procesas, kuriame į vieningą visumą susilieja suvokiama forma ir esmė*.

Pagrindines Vischerio įsijautimo teorijos nuostatas perėmė ir toliau plėtojo Lippsas, kurio veikaluose įsijautimas tampa pagrindiniu jo estetikos, meno filosofijos ir meno psichologijos teorijos išeities tašku. Įsijautimas plačiausia prasme yra aiškinamas kaip gyvimiškas procesas, priklausantis nuo valios aktyvumo. Jis gali reikštis keturiais skirtingais pavidalais: 1) „visuotinis aperceptyvus įsijautimas“, kuris skleidžiasi suvokiant paprastas geometrines formas; 2) „empirinis įsijautimas“, kuris siejasi su gamtos formų suvokimu;



Theodor Lipps

3) „nuotaikų įsijautimas“, kai suvokiamos spalvos ir garsai pasitinka mus įvairių nuotaikų pavidalu; 4) „įsijautimas ir išgyvenimas santykių su gyvomis būtybėmis“, kada mūsų jausmų jau negalima paaiškinti paprastais išgyvenimais, kadangi tokio įsijautimo esmė jau yra gilesnis savos vertės suvokimo jausmas, suteikiantis galimybę mėgautis „savo veiklos vidine laisve“ (Lipps, t. 2. 1906, p. 97).

Vadinasi, bendriausia prasme *įsijautimas* aiškinamas kaip kuriančiojo ir suvokiančiojo subjekto pojūčių, įvairiausių asociacijų, emocijų, išgyvenimų projektavimas į meninės kūrybos objektus. Pasak Lipso, pagrindinis bet kokios psichologijos ir estetikos faktas yra tai, kad tikrovėje, griežtai tariant, objektai neegzistuoja, todėl jų negalima nei pažinti, nei pavaizduoti. Tai, ką mes suvokiame kaip tikrovės vaizdinius, yra ne kas kita, kaip mūsų minčių ir jausmų perkėlimas, tiksliau, „įnešimas“ (*Hineintragen*) į mus supančio išorinio pasaulio reiškinius. Gyvuodamas kaip įsijautimo pasekmė tik man (ir tik apie tokį objektą mes galime kalbėti), jis visada yra persmelkiamas mano veikla, mano vidiniu gyvenimu. Vadinasi, subjektyvizmo tendencijų įtvirtinimo keliu jis žengia toliau ir nuosekliau, nei Fechneris.

Lipso nuomone, *įsijautimas* įvardija identiškumo jausmo su meno kūriniais, gamtos formomis, kraštovaizdžiais ir pan. objektyvizavimą, kuris spontaniškai užplūdus įvairioms asociacijoms, sukelia subjektui ypatingo estetinio pasitenkinimo jausmus. Jei meno kūrinys suvokiamas kaip, pavyzdžiui, didinga gotikos katedra, įtaigus operos spektaklis ar tragizmo dvasios persmelkta drama, tuomet į vyksmą įsijautęs suvokėjas, nesunkiai veikiamas įvairių asociacijų, gali įsivaizduoti save kaip akyse besiskleidžiančio meninio proceso dalyvį. Todėl suvokėjo psichika *peržengia realios tikrovės ribas ir, veikiama įsijautimo efekto, įžengia į kitą vaizduotės sukurtą stichiją; joje jau vadovaujamosi ne realaus gyvenimo, o vaizduotės, asociacijų sukurtomis žaidybinėmis nuostatomis*. Šioje *įsijautimo* būsenoje suaktyvėja pašamonės veikla, kuri įsijautusiam į akyse besiskleidžiančio žaidimo taisyklės suvokėjui, padeda jau mentaliniame lygmenyje projektuoti kai kuriuos savo potyrius, asociacijas, emocinius išgyvenimus į suvokiamus meno kūrinius ar jų herojus. Šis mįslingas *įsijautimo* fenomenas buvo žinomas ir anksčiau, tačiau tik XIX–XX a. sandūroje *jis buvo taip įtaigiai ir detaliai aprašytas, o svarbiausia, atskleistas išskirtinis įsijautimo vaidmuo, fiksuojant suvokėjo estetiškas reakcijas į jį sudominusius meno kūrinius ar gamtos reiškinius*.

Subjektas asociacijas ir estetiškus išgyvenimus, kylančius įsijautimo metu, identifikuojantis su „kitu“ suvokiamu daiktu ar reiškiniu, norom nenorom projektuoja į meno kūrinius. Todėl, anot šios teorijos, pavyzdžiui, architektūros, vaizduojamosios dailės, muzikos ar kitos meno rūšies kūrinio suvokimo metu suvokiančiojo subjekto asociacijos ir estetiški išgyvenimai netrukus perkeliama į patį kūrinių. Tuomet dėl estetinio išgyvenimo ir užplūdusių asociacijų meno kūrinys tarsi sudvasinamas. Todėl iš marmuro ar kito akmens iškaltos materialios formos ir konstrukcijos subtiliausių psichologinių asociatyvinės pašamonės veiklos

mechanizmų yra „sudvasinamos“ ir suvokėjo sąmonėje įgauna ypatingą turinį bei prasmę, nes jos suvokiamos ne tik kaip materialios, tačiau ir dvasinės, estetiškos prasmės prisipildančios unikalios vertybės. Šios estetiškos transformacijos priežastis Lippsas sieja su *įsijautimu*, kuris asociatyviai projektuoja suvokiamus estetinius didingumo, grožio, harmonijos išaukštintus ir dvasingus jausmus į estetinę kontempliacijos objekto formą. Meno kūrinys turi ne vien formą, bet ir įdvasintą turinį, kuris suvokiamas objektyvacijos arba įsijautimo būdu. „Ši objektyvacija, – rašė T. Lippsas, – gali reikštis įvairiausiais būdais ir suteikti objektui skirtingą turinį, tačiau tai visada bus mano paties dvasiniai išgyvenimai“ (Lipps, 1909, p. 377). Vadinas, meno kūrinys čia iškyla tarsi estetiškas simbolis, kuris aiškinamas kaip įsijautimo rezultatas. Iš čia – siūlymas analizuoti *meno kūrinių atskirai nuo realiojo pasaulio, neliečiant nieko, kas yra už nagrinėjamo kūrinio ribų*. Laikantis tokios nuostatos, meno kūrinys virsta bekūniu simboliu, kuris aiškinamas kaip tiesioginio įsijautimo pasekmė.

Išskirtinis psichologinės estetikos šalininkų dėmesys suvokiamų kūrinių formos aspektams neturi vesti prie klaidingų išvadų, suartinančių jų požiūrius su formaliosios mokyklos šalininkais. Ši teorija iš esmės skiriasi nuo formaliosios mokyklos, kurios atstovai grožį įžvelgia formaliose suvokiamose meno kūrinio struktūrose. Pažymėtina, kad psichologinės estetikos atstovų *pagrindinis dėmesys kryptingai perkeliamas į subjektyvius psichologinius estetinio suvokimo aspektus arba, kitaip tariant, į tuos asmeninius išgyvenimus, įvairiausias asociacijas, kurios lemia / veikia estetinio suvokimo proceso pasekmes*. Pastarasis Lippsos teorijos aspektas vėliau turėjo didžiulį poveikį E. Husserlio fenomenologinės mokyklos plėtotei. Neatsitiktinai daugelis Miuncheno regione gyvenusių Lippsos mokinių ir bendražygių vėliau įsiliejo į fenomenologinį sąjūdį. Šioje aplinkoje gimusios idėjos reikšmingai paveikė fenomenologijos plėtotę. Lippsos idėjomis taip pat rėmėsi Maxas Dessoiras, Edwardas Bulloughas, Wilhelmas Worringeris, Heinrichas Wolfflinas, Herbertas Readas ir kiti XX a. menotyrinės minties atstovai.

## W. Wundt'o posūkis į meno psichologijos problematiką

Kai kurias T. Lippsos veikaluose išryškėjusias psichologinės estetikos transformacijos į meno psichologiją nuostatas toliau plėtojo Wilhelmas Wundt'as (1832–1920). Tyrinėdamas meno psichologijos problemas, jis atmetė dvi anksčiau vyravusias pagrindines psichologijos sampratas: kaip „mokslo apie sielą“ ir kaip „vidinio patyrimo mokslą“. Nei viena jų, mokslininko požiūriu, jau netenkino tuometinės mokslinio pažinimo metodologijos reikalavimų. Pirmoji ilgai vyravusi metafizinė psichologijos samprata diskreditavosi dar tuomet, kai psichologija pasidarė savo specifinius tyrinėjimo metodus naudojančia disciplina, o antroji buvo tiesiog nepakankama, kadangi pernelyg tiesmukai siejosi su objektais, visais požiūriais skirtingais



Wilhelm Wundt

nuo vadinamojo „išorinio patyrimo“. Iš čia sekė išvada, kad „išorinio ir vidinio patyrimo terminai reiškia ne skirtingus objektus, o *skirtingus požiūrius*, kuriais naudojamės, įgydami ir mokslškai apdorodami savime vientisą patyrimą. Tačiau šiuos požiūrius mums įperša tai, kad kiekviename patyrimo betarpiškai išsiskiria *du veiksniai*: mums duodamas *turinys* ir mums priklausanti šio turinio *pagava*. Pirmąjį veiksnį mes vadiname *patyrimo objektais*, antrąjį – *patiriančiuoju subjektu*. Todėl atsiranda dvi aptariamo patyrimo apdoravimo kryptys. Viena yra *gamtos mokslo* kryptis: šis mokslas patyrimo *objektus* aiškina pagal jų savybes, kurios suprantamos kaip nepriklausančios nuo subjekto. Kita yra *psichologijos* kryptis: psichologija bendrą patyrimo turinį analizuoja, matydama jo santykį su subjektu ir su

jam subjekto betarpiškai pridėtomis savybėmis“ (Wundt, 2004, p. 20–21).

Suvokęs, jog vienpusis empirizmas, fiziologinė ir metafizinė psichologija nebėra perspektyvūs, juoba kad estetiniame eksperimente praktiškai neįmanoma įgyvendinti svarbiausios į moksliskumą pretenduojančios sąlygos – visiškos tyrinėjimo objekto (arba subjekto) izoliacijos nuo natūralios aplinkos, ką galima padaryti fizikoje, chemijoje, fiziologijoje, Wundt'as atsisakė savo „paklydimų“ ir pasinėrė į meno pasaulio prigimties bei jo dėsnių savitumo tyrinėjimus. Iškėlęs meno svarbą psichologinei dvasinio gyvenimo ir bendrųjų sąmonės procesų eigai pažinti, jis kvietė mokslininkus remtis induktyviu metodu ir pereiti nuo siaurų empirinių problemų prie platesnių meno psichologijai pavaldžių apibendrinimų. Psichologiniuose tyrinėjimuose, jo požiūriu, menas yra greta kalbos ir mito. Tačiau kuomet mene kūrybiškumas kreipiasi į kitus svarbesnius gyvenimo reiškinius, tuomet „menas, kaip patikima priemonė, perteikianti tiesioginius vidinius išgyvenimus, išskyla daug aukščiau įprastinės kalbos“ (Wundt, 1914, p. 5).

Wundt'o veikaluose ryškėjančios meno psichologijos pagrindas – kūrybinė fantazijos prigimtis. Atsiribojęs nuo aristoteliškosios tradicijos šalininkų, teigiančių, kad menas yra gamtos pamėgdžiojimas, ir savo tikslu laikančių objektyvią kūrinių analizę, Wundt'as, aiškindamas meno kūrinius, ėmė juos tiesiogiai sieti su dvasinėmis menininkų savybėmis ir

bendrais bei specifiniais meninės fantazijos dėsniumais. „Kadangi jai (*fantazijai* – A. A.) paklūsta visos žmonių kūrybos apraiškos, vadinasi, visiškai išnyksta ribos, skiriančios meninę kūrybą ir kitas teorinės bei praktinės veiklos formas“ (*Ten pat*, p. 26). Fantazija čia suvokiama ne kaip ypatinga dvasinių procesų apraiška, papildanti kitus dvasinius procesus, o kaip esminė visų kūrybinių procesų, sykiu ir meninės kūrybos, jėga. Iš čia randasi psichoanalizei artimi apmąstymai apie didžiulį sąmonės vaidmenį, vaikų žaidybinio ir meninio kūrybinio fantazavimo giminingumą, žaidybinę meninės kūrybos prigimtį. Šis platesnės, nei mūsų aptarti pirmtakai, humanitarinės orientacijos mąstytojas, glaudžiau susijęs su neklasikinės meno filosofijos tradicija, puikiai suvokė, kad estetiniuose eksperimentuose praktiškai neįmanoma nuosekliai įgyvendinti griežto moksliskumo nuostatų, tai yra visiškai izoliuoti objektą (ar subjektą) nuo supančios aplinkos poveikio.

### J. Volkello indėlis į meno psichologijos tapsmą

Reikšmingą indėlį į meno psichologijos tapsmą padarė ir kitas įtakingas psychologizmo šalininkas Johannesas Volkeltas (1848–1930), kuris savitai išplėtojo pirmtaku idėjas. Jis visą gyvenimą aktyviai domėjosi estetikos ir meno problematika, paskelbė daug šios srities veikalų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti fundamentalų 3 tomų veikalą *System der Aesthetik* („Estetikos sistema“, 1903–1914), *Aesthetik des Tragischen* („Tragiškumo estetika“, 1917), *Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik* („Sąmonės estetika. Principiniai estetikos klausimai“, 1920).

Jo įsitikinimu, grožio ir estetinių vertybių pasaulis gyvuoja tik santykyje su jį kuriančiu ir suvokiančiu subjektu. Pasinerdamas į estetinio suvokimo problemų lauką, Volkeltas plėtoja subjekto ir objekto principinės vienybės teoriją. Estetinio suvokimo procese jis išskiria 4 suvokimo subjekto ir objekto sąveikos lygmenis: 1) emocinio turinio; 2) asmeniškai reikšmingo turinio atsiradimo; 3) nevalingo ir nemotyvuoto estetinio suvokimo objekto ir 4) vientiso objekto organiško skilimo. Pastarajam būdingas siekimas estetinio suvokimo procese išskaidyti įvairias psichologines būsenas į skirtingus sudėtinius elementus. Suvokiamo objekto grožis, Volkello įsitikinimu, gyvuoja tik todėl, kad jo prielaidos priklauso nuo specifinių estetinio suvokimo dėsnių.

Vadinasi, ir estetikos mokslo objektas, skirtingai nuo gamtos mokslų, orientuotų į išorinio pasaulio pažinimą, pirmiausia siejasi su vidine subjekto patirtimi. *Taiigi visi pagrindiniai estetiniais laikomi bruožai – grožis, harmonija, didingumas, tragiškumas ir pan. – remiasi skirtingais suvokimo procese gimstančiais vaizduotės, asociacijų, jausmų, vaizdinių santykiais.* Todėl ir skirtingų menų meninės išraiškos priemonės čia aiškinamos kaip skirtingi mūsų proto, vaizduotės, jausmų dirginimo būdai.

Volkeltas perima ir toliau savitai plėtoja psichologinėje estetikoje vis didesnę įtaką įgautančios įsijautimo teorijos principus. Įsijautimo teorijos pagrindu jis, skirtingai nei T. Lippas, skelbia išmąstomas asociacijas. Tai pagrįsdamas jis pateikia pavyzdžiu sultingus vaisius vaizduojantį Rubenso paveikslą. Kontempliuodami šio paveikslo spalvas, pasak mokslininko, mes prijungiame ir šių vaisių skonio suvokimą. Norėdamas pagrįsti savo požiūrius, Volkeltas pasitelkia ir kitą vaizdingą pavyzdį – tikrovėje neegzistuojančių *perspektyvos* ir *sudvasinimo* reiškinių, kurie: 1) suteikia vaizduojamiesiems objektams gelmės, tūrio ir kitus iliuzinius bruožus; 2) sudvasina įsijautimo dėka vaizduojamuosius objektus, įjungdami į juos mūsų dvasinio gyvenimo elementus. Tačiau pats estetinių išpūdžių papildymo procesas, pasak Volkeltą, dar negali būti laikomas įsijautimo aktu, kadangi „čia kalbame tik apie mūsų estetinių pojūčių įjungimą, o pastarieji dar neperžengia vaizdinių ribų“ (Volkelt, J., 1927, p. 117).

Šie vaizdingi pavyzdžiai, Volkeltą įsitikinimu, turi mums įrodyti, kad estetikos ir meno filosofijos mokslų pagrindas turi būti psichologija, taigi ir su ja tiesiogiai susijusios psichologinį atspalvį turinčios problemos, visų pirma jausminio suvokimo savitumų ir vaizduotės bei įsijautimo mechanizmų analizė. Tačiau estetinė analizė aprėpia ne tik juslinę sferą, bet ir plačią estetinių vertinimų sritį. Todėl estetikoje psichologinė analizė nuolatos turi glaudžiai sąveikauti su meniniu vertinimu.

Analizuodamas realiai gyvuojančių meno formų ir stilių įvairovę, Volkeltas įveda vėlesnei meno psichologijos raidai itin svarbią „estetinės antinomijos“ sąvoką. Ji padeda mokslininkui išskleisti meno kūrinuose įkūnijamas pozityvias, žmonių dvasinius polėkius skatinančias, ir negatyvias, susijusias su giliais nepasitenkinimo jausmais, išgyvenimais, savybėmis, kurios turi apsaugoti estetikos ir meno pasaulį nuo siaurumo ir vienpusiškumo. Iš čia plaukia Volkeltui būdingas sureikšminimas „įsijautimo“, kurį jis suvokia kaip universalų psichologinį procesą, lydintį kiekvieną žmogaus gyvenimo ir kūrybinės veiklos žingsnį. Nes viskas, ką mes regime, suvokdami žmogų, yra *jo vidinių psichologinių būsenų išraiška*.

Lyginant su Fechnerio ir Lippso teorijomis, Volkeltas sumenkina vaizdinių asociacijų poveikį įsijautimui, teigdamas, kad jų buvimas negali paaiškinti įsijautimo procesų mechanizmų. Jo įsitikinimu, įsijautimas yra apsprendžiamas ne suvokėją užplūdusių jausmų, emocinių išgyvenimų ir vaizdinių, asociacijų srauto sąveikos su suvokiamu meniniu kūrinu, bet *jo esmėje glūdinčio tiesioginio emocinio proceso, kuris išskaido skirtingus įsijautimo komponentus, formuojantis įvairiems estetinių išpūdžių srautams*. Tai lemia ypatingą intensyvumą įsijautimo, kuris esmiškai skiria specifinį estetinį santykį įtaigaus meno kūrinio su kitais pilkos kasdienybės išpūdžių srautais. Tai formuoja įsitikinimą, kad pagrindinis įsijautimo tikslas visada yra tas pats – jausminio suvokimo su nuotaika, aistra, afekto būseną atskleidimas. Volkeltas, daug atsargiau, nei pirmtakai, žvelgdamas į klasikinės estetikos ir meno filosofijos tradiciją, neneigia metafizinės meno reikšmės, tačiau

svarbiausiu minėtų disciplinų tikslu skelbia tokią subtilią psichologinę įvairiausių meno aspektų analizę, kuri padėtų tyrėjams geriau atskleisti visuotinius meno dėsnius.

Vadinasi, Fechnerio, Lipso, Volkelt, Wundt'o ir jų šalininkų koncepcijose išryškėja psichologizmo šalininkams būdingas tradicinės estetikos ir meno filosofijos problematikos psichologizavimas, jos siaurinimas ir pagrindinių problemų koncentravimas į sparčiai besiformuojančios meno psichologijos kompetencijos sritį.

Vokiškai kalbančiuose kraštuose plėtojant vis didesnę įtaką įgaunančią įsijautimo teoriją aiškėjo, kad trys pagrindiniai įsijautimo aspektai – *psichognis*, *etinis* ir *estetinis* – sudaro nedalomą visumą, kurios estetinio suvokimo ir meninės kūrybos akte praktiškai neįmanoma išskirti. Tai lėmė

meno psichologijos kūrėjų požiūrį į *įsijautimą* kaip savarankiškos meno psichologijos teorijos formavimo metodologinį pagrindą arba, kitaip tariant, kaip pirminės svarbos veiksnį, gvildenant psichologines meno kūrinio atsiradimo, jo suvokimo ir pažinimo problemas. Vadinasi, įsijautimo teorija meno psichologijos kūrėjams pateikė *vieną svarbią bazinį pagrindą, kuriuo remiantis jau buvo galima žengti kitus teorijos plotmėje pribrendusius žingsnius tyrinėjant sudėtingas menininko psichologijos, jo kūrybinio potencialo, meninės kūrybos proceso, meno kūrinio atsiradimo, jo suvokimo, pažinimo ir kitas estetikos bei meno sferoms aktualias problemas*. Tokio specifinio probleminio mazgo formavimasis estetinio ir menotyrimo pažinimo sistemoje liudijo *meno psichologijos formavimąsi, dar vieną naują estetikos kryptį, pretenduojančią į autonomiškumą meną tyrinėjančių mokslų sistemoje; ši kryptis vis aiškiau suvokė savo specifinį tyrinėjimo objektą ir uždavinius*.

Kita vertus, „posūkis“ nuo spekuliatyvos metafizikos į empirinį pažinimą, pagrįstą laboratoriniais eksperimentais ir statistine analize, nepateikė jo iniciatoriams laukiamų rezultatų, kadangi nesukūrė tvirtos mokslinės bazės kokybiškai naujiems meno psichologijos tyrinėjimams. Todėl ilginiui augantis nusivylimas nepasiteisinusiomis viltimis nevienareikšmiškai veikė tolesnės estetikos ir meno psichologijos metodologinių priegū raidą. Vėlesnėje pozityvistinės pakraipos estetikoje ir meno psichologijoje regime laipsnišką



Johannes Volkelt

įsigalėjimą dviejų pagrindinių plačiai vartojamų gamtos moksluose vadinamųjų *tiksliųjų* metodų: 1) *eksperimentinio*, kuris buvo pasitelkiamas paprastų psichinių procesų analizei, ir 2) *stebėjimo*, kuris buvo taikomas aukštesniųjų psichinių procesų tyrimui. Tai vėlesnėje estetikoje ir meno psichologijoje pagimdė kelias naujas slūgstančias empirinių tyrinėjimų bangas, – suvešėjo idealių formų, erdvinių vaizdinių pojūčių, spalvos pojūčių, pagrindinių spalvų, garsų, jų harmonijos ir pan. eksperimentiniai tyrinėjimai. Jie atskleidė žmonių, priklausiusių vienos civilizacijos erdvėje skirtingiems socialiniams sluoksniams ir išsilavinimo lygio grupėms, tuomet atrodžiusį neįtikėtiną vieningumą požiūrių į formas, spalvas, muzikines reikšmes ir pan. Minėtus duomenis vėliau patvirtino ir moderniomis komparatyvistinės metodologijos nuostatomis pagrįsti skirtingoms civilizacijoms priklausančių mokslininkų lyginamieji tyrimai.

Vadinasi, eksperimentiniai tyrinėjimai estetikoje ir meno psichologijoje, kaip parodė jų tolesnė plėtotė, dėl šių disciplinų tyrinėjimo objektų sudėtingumo pasirodė mažiau efektyvūs, nei kitose mokslinio pažinimo srityse. Iš pradžių kai kurių pozityvistinės pakraipos mokslininkų entuziastingai perimti naujos, pernelyg siaurai instrumentiškai suvoktos, empirinės metodologijos principai nepateikė ir negalėjo duoti laukiamų revoliucingų rezultatų. Priežastis buvo ta, kad estetikos ir meno pasauliai, *ypač tos jų sferos, kurios siejasi su besiformuojančios meno psichologijos specifiniais problemineis uždaviniais ir su jais susijusiais laukais, yra ne tos mokslinio pažinimo sritys, kurios besąlygiškai paklūsta kiekybinių analizės principų galiai*. Taigi susidūrus su vis akivaizdesniais sunkumais ir siekiant užsibrėžtų tikslų, ilgainiui eksperimentinės estetikos ir meno psichologijos šalininkų entuziazmas išblėso, ir po kelių dešimtmečių intensyvių eksperimentų įvairiose šalyse ši pakraipa sunyko.

Nepaisant gausėjančių kritikų atsinaus požiūrio ir eksperimentinių tyrinėjimų akivaizdaus nuosmukio, jie, tenka pripažinti, ir vėliau turėjo šalininkų. Aukštai vertinęs šiuos tyrinėjimus buvo autoritetingas prancūzų meno psichologas Robertas Francès, kuris teigė, kad „kūrinio ar objektyvaus elemento (formos, garso, spalvos) santykio su subjektu studijos turi esminę reikšmę visoje estetikoje, nes jos pagrindžia ir įrodo kitas šio mokslo keliamas problemas. Be to, jos yra vienintelės, leidžiančios sąmoningai panaudoti estetiko veiklą, išnaudojant to paties pobūdžio santykių visumą, kurioje vis dėlto būtų numanomi kiti subjektai ir kiti kūriniai“ (Francès, 1968, p. 4–5).

Akivaizdu, kad mūsų glaustai aptartos platesnės humanitarinės orientacijos psichologinės estetikos idėjos inspiravo lemiamą postūmį modernios *meno psichologijos* probleminių laukų ir tyrinėjimo strategijų formavimuisi. Lippo, Wundt'o ir Volkelto veikaluose išryškėjusį psichologinį estetikos ir meno filosofijos problemų aiškinimą, grindžiamą įsijautimo teorija, toliau plėtojo jų sekėjai, kurie vis nuosekliau meno reiškinių analizę siejo ne tik su psichologinių meno aspektų, bet ir su menininko kūrybinio potencialo bei



meninės kūrybos procesų problemų tyrinėjimu. Todėl *psichologinė estetika, vis nuosekliau atsisukanti į menininko sąmonės, jo kūrybinio potencialo, kūrybos procesų ir kūrybinės veiklos produktų analizę, pamažu virto visaverte moksline disciplina – meno psichologija.*

Be jau aptartų autorių, pasirodė ir kitų vokiečių psichologų – Ernsto Meumanno ir Richardo Müller-Freienfelso – bei geštaltinės psichologijos šalininkų veikalų. Retrospektyviai žvelgiant į meno psichologijos genezę, vokiškai kalbančiuose šalyse, deja, tėvynainiai nesugebėjo išplėtoti Wundt'o ir Volkelto veikaluose suformuluotų perspektyvių meno psichologijos idėjų. E. Meumannui ir Müller-Freienfelsui pritrūko konceptualumo, Wilhelmas Dilthey'us nukrypo į aprašomąją meno psichologiją, ėmėsi gvildinti psichopatologines meninės kūrybos problemas, Wilhelmas Worringeris plėtojo „įsijautimo“ teoriją, psichoanalitinės meno psichologijos pradininkai Sigmundas Freudas, Otto Rankas, Carlas Gustavas Jungas atsiribojo nuo pamatinių metodologinių meno psichologijos problemų, Ernstas Kurthas susitelkė į muzikos psichologijos klausimus. Domėtis metodologinėmis meno psichologijos problemomis Vokietijoje vėl imta tik 1935 m. P. Planto studijose, tačiau ir jam trūksta konceptualumo bei metodologinio nuoseklumo.

### Geštaltpsichologijos indėlis

Tolesnei vokiečių meno psichologijos idėjų sklaidai stiprų poveikį turėjo įtakinga geštaltpsichologija (vok. *Gestalt* – „pavidalas“, „forma“, „figūra“ + *psichologija* – psichologijos kryptis, kurios šalininkai visus psichinius procesus laiko vientisais ir kokybiškai savitais), kuri susiformavo XX a. antrajame dešimtmetyje. Jos pradininkais tapo Maxas Wertheimeris, Wolfgangas Köhleris ir Kurtas Koffka, kurie pamatine savo teorijos kategorija paskelbė geštaltą. Tai imli daugiareikšmė psichologinė kategorija, kurią į lietuvių kalbą galime versti sąvokomis „vientisas vaizdinys“, „pavidalas“, „struktūra“, „forma“. Įvairių kraštų mokslinėje literatūroje ji dažniausiai yra neverčiama, tačiau bendriausia prasme reiškia vientisą psichinio gyvenimo elementų junginį, kurio neįmanoma suvesti į jį sudarančių elementų visumą. Geštalt teorijos šalininkai gvildeno daug svarbių tolesnei meno psichologijos raidai problemų. M. Wertheimeris skaitė dailės ir muzikos psichologijos paskaitų ciklus (nepaskelbtus), kuriuose, pasak klausytojų, detalai analizavo įvairius specifinius su vizualumu ir klausia susijusius kūrybinės veiklos pavyzdžius; K. Koffka parašė specialų darbą apie vizualinio suvokimo problemas architektūroje ir vaizduojamojoje dailėje. W. Köhleris aiškinosi gelmines meninės veiklos genezės ir menininko kūrybinės motyvacijos priežastis. Visi jie išskirtinį dėmesį teikė vienai esminių besiformuojančios meno psichologijos problemų – „vientisam suvokimui“.

Jie pirmiausia atsiribojo nuo XIX a. antrojoje pusėje psichologiniuose tyrinėjimuose viešpatavusios asociatyvinės suvokimo teorijos, siekdami įrodyti, kad suvokimo procesui

būdingas vientisas pobūdis, kuris remiasi suvokimo metu vientisų struktūrų, kitaip sakant, gešaltų, kūrimu. Jie buvo įsitikinę, kad žmonių prote gyvuoja saviti suvokimo mechanizmai, kurie tarsi kopijuoja suvokiamų objektų formą. „Maxo Vertheimerio, Volfgango Köhlerio, Kurto Koffkos darbai yra tiesiog persmelkti meno psichologijos problemų. Visuose jų kūrinuose meno klausimai analizuojami detalai. Tačiau didžiausią reikšmę turi tas faktas, kad pats jų teiginių įrodymo pobūdis sudaro galimybes dailininkui jaustis tarsi namuose. Kažką panašaus į meninį pasaulio suvokimą derėtų priminti ir mokslininkams, nes daugelio gamtos reiškinių negalima adekvačiai aprašyti, jei jų nesuvoki dalimis. Suvokimas to, kad visuma negali būti pasiekta, sudėjus atskiras dalis, nebuvo ypatinga naujovė dailininkams“ (Arnheim, 1994, p. 20).

Pasak gešaltpsichologijos šalininkų, meninė veikla atsiranda kaip atsakas į įvairias asmeninės patirties paskatas, kurios trikdo sąmonės pusiausvyrą. Tai, savo ruožtu, skatina kūrybinę asmenybę „išsaugoti pusiausvyrą“, subalansuoti sąmonės lygsvarą trikdančius veiksnius. Taip natūraliai gimsta vidinis poreikis kūrybai, kadangi meninės kūrybos procese subjektui atsiveria naujos galimybės aiškintis nesuprantančius sąmonę trikdančius dalykus, surasti tvarką chaotiškoje maišatyje, paprastumą sudėtingose nepažįstamose situacijose, parodyti tikruosius priežasties ir pasekmės santykius, atskleisti jėgas, skatinančias tolesnę kūrybinę veiklą, pabėgti nuo tikrovės spaudimo ir harmonizuoti save. Pusiausvyros principas taip pat gali atlikti ir kitą svarbią meninei kūrybai funkciją – tapti patikimu estetinio tobulumo kriterijumi, kadangi jis tiesiogiai siejasi su universalia kategorija „harmonija“ ir harmoningais visumos struktūrinių dalių santykiais.

Priminsime, kad „pusiausvyros“ principui ir harmoningai struktūrai, kaip meninės vertės matui, didžiulį dėmesį skyrė dar eksperimentinės estetikos pradininkas Fechneris, o prie „pusiausvyros“ principo svarbos apmąstymo nuolatos savo darbuose sugrįždavo ir psichoanalitikas Freudas. Balanso, harmonijos svarbą, siekiant geriau pažinti gelminius kūrybinės veiklos mechanizmus, puikiai suprato ir eksperimentines Fechnerio nuostatas perėmė gešaltpsichologijos kūrėjai. Pavyzdžiui, V. Köhleris aiškino, kad žmogaus organizmas ir jo psichinė struktūra yra unikalios organinės sistemos, kurių komponentams būdingas dinamiškumas, judėjimas, energijos transformacijos, skatinamos įvairių gyvybinių troškimų. Todėl bet kokia kūrybinės veiklos forma yra lydima ne tik įvairių proveržių, bet ir siekiu juos apvaldyti, subalansuoti, harmonizuoti. Šis siekis lemia visas žmogaus meninės veiklos formas ir tampa ta baze, ant kurios pamato formuojasi meno psichologijos ir jos sudėtinės dalies – meninės kūrybos – procesų psichologijos probleminiai laukai.

Gešaltpsichologijos šalininkų veikaluose analizuojant meno psichologijos problemas išskirtinis dėmesys kreipiamas į jiems itin svarbias meninio suvokimo, ypač vizualinio meno, problemas, suteikiant pirmenybę tiems meno aspektams, kurie gali būti patikrinti

eksperimentiniais duomenimis, tiksliai išmatuoti. Geštaltpsichologijos šalininkai, analizuodami meninės kūrybos proceso problemas, nuolat pabrėžė, kaip meninės kūrybos procese išorinės paskatos veiksmingai veikia ir kontroliuoja jutiminę kūrėjo patirtį. Remdamiesi pusiausvyros principo teorija, jie pabrėžė įvairių kompensacijos mechanizmų svarbą, kad meninės kūrybos procese emocijų ar racionalių pradų siekį besąlygiškai įsivyrauti natūraliai trokšta atsverti priešingos – pusiausvyros principo – veikiamos jėgos. Tačiau protas geba konkrečioje situacijoje harmonizuoti perlenkimus ir atstatyti gyvybingumą struktūrų, siekiant aiškaus menininko užsibrėžto tikslo. Vadinausi, konkrečių problemų sprendimas meninės kūrybos pradžioje natūraliai skatina sąmonę suprasti apibrėžtoje situacijoje iškylančių problemų esmę, reikalauja uždavinių ir

veiklos strategijų lankstaus performulavimo, todėl ir pats meninės kūrybos procesas neatšiejamas nuo vis naujų konkrečioje situacijoje kylančių problemų sprendimo, kraštutinių pozicijų subalansavimo. Didžiulis vaidmuo, efektyviai sprendžiant meninės kūrybos procese iškylančias problemas, tenka menininko patirčiai ir įvairiems jo kūrybinio potencialo elementams, būtent: vaizduotei, intuicijai, metaforiniam mąstymui, improvizacijai ir pan.

Geštaltpsichologijos idėjas įvairių meno psichologijos problemų tyrinėjimui kūrybiškai pritaikė M. Vertheimerio ir V. Köhlerio mokinys, vienas įtakingiausių XX a. antrosios pusės meno psichologijos atstovų Rudolfas Arnheimas (1904–2007), kuris prieš pat Antrąjį pasaulinį karą emigravo iš nacistinės Vokietijos ir antrąją gyvenimo dalį praleido JAV. Savo darbuose jis aptarinėjo įvairias istorines ir teorines meno problemas, rašė architektūros, skulptūros, tapybos, poezijos, kino, fotografijos, choreografijos ir kitoms meno rūšims skirtus tekstus. Tačiau nuo jaunystės jį labiausiai domino psichologinė problematika. Tai tikriausiai galima paaiškinti jaunystėje studijų metais patirta stipria savo mokytojų įtaka. Arnheimo orientacija į vokiškos geštaltpsichologijos nuostatas paveikė anglakalbių šalių meno psichologijos raidą. Savo meno psichologijos problematikai skirtais veikalais, svarbiausi kurių yra *Toward a Psychology of Art* („Apie meno psichologiją“,



Rudolf Arnheim

1949), *Art and Visual Perception* („Menas ir vizualinis suvokimas“, 1954), *Visual Thinking* („Vizualinis mąstymas“, 1969), *Entropy and Art* („Entropija ir menas“, 1971) ir *New Essays on the Psychology of Art* („Nauji meno psichologijos tyrinėjimai“, 1986), jis įtvirtino meno psichologijos statusą anglakalbėse šalyse. Knygos *Nauji meno psichologijos tyrinėjimai* įvade, retrospektyviai apžvelgdamas nueitą kelią, Arnheimas rašė: „Šiek tiek daugiau nei prieš du dešimtmečius mano ištikimi ir kantrūs leidėjai išleido į pasaulį pirmą mano apybraižų rinkinį „Apie meno psichologiją“. Dabar tai, kas tuomet buvo laikoma nauja specialybe, gali būti vertinama kaip daugiau ar mažiau įteisintas mokslas. Tarp kitko, be sistemingo meno psichologijos, kaip vientiso darinio, tyrinėjimų aš ir toliau dariau antpuolius į jos mįslingiausias sritis, kurios kurstė mano smalsumą. Siekdamas kiekvienu konkrečiu atveju praplėsti atskirus tyrinėjamos problemos aspektus, aš privalėjau detaliai išanalizuoti pamatinius šio mokslo principus ir ištirti jų pritaikomumo sritį“ (Arnheim, 1974, p. 8). Tiek Arnheimas, tiek ir G. T. Fechnerio tradicijos šalininkams bei jos mokytojams būdingas išskirtinis dėmesys eksperimentais grindžiamiems meno psichologijos tyrinėjimams. Jo knygos prisodrintos faktografinių duomenų iš vizualinio suvokimo psichologijos, meno istorijos, fiziologijos, psichologinės estetikos, pedagogikos ir kitų mokslinio pažinimo sričių. Ši orientacija į empirinius tyrinėjimus ir skirtingų mokslinio pažinimo sričių duomenų pasitelkimas suteikia mokslininko hipotezėms, teiginiams ir išvadoms patikimumą. Savo tyrinėjimuose jis nuolatos pabrėžia orientaciją į specifinę meno psichologijos problematiką.

Arnheimas, plėtodamas savo mokytojų idėjas viename svarbiausių meno psichologijos problematikai skirtų veikalų *Menas ir vizualinis suvokimas*, prieina prie išvados, kad suvokimo metu kiekvienas mąstantis žmogus išsiskiria potraukiu vienybei ir tvarkai, todėl ir suvokimo proceso negalime laikyti vien registracija sensorinių elementų, kadangi tai yra ypatingas kūrybinis sugebėjimas. Jam būdingas žaibiškas įžvalgas, išrankus vaizdinis tikrovės suvokimas. Tos savybės, kurios taip įtaigiai atsiskleidžia menininko kūrybiniuose polėkiuose, būdingos ne tik išrinktiesiems, tačiau visoms proto raiškos formoms. Visur, nesvarbu, kaip konkrečiu atveju bebūtų išplėtoti šie sugebėjimai, jie skleidžiasi pagal tuos pačius bendruosius principus, kadangi protas veikia kaip visuma. Todėl bet koks suvokimas kartu yra ir mąstymas, bet koks samprotavimas yra tuo pačiu intuicija, bet koks stebėjimas – taip pat kūryba“ (Arnheim, 1974, p. 21).

Taigi jau nuo pat pradžių psichologinėje estetikoje ir iš jos besirutuliojančioje meno psichologijoje išryškėjo visoms pozityvistinės orientacijos tendencijoms būdingi trūkumai. Didėjanti meno pažinimo koncepcijų diferenciacija ir stiprėjantis pliuralizmas sukėlė sisteminės meno analizės principų krizę. Praradę sistemiškumą, empiriniai meno tyrinėjimai neteko aiškaus metodologinio pagrindo. Vietoj klasikinių visa aprėpiančių

meno filosofijos sistemų ėmė formuotis daugybė viena kitai prieštaraujančių metateorių, koncepcijų. Atskiros, daugiausia eklektinės, mokyklos, grupuotės, koncepcijos lindėjo siaurų specifinių problemų kiaušte, skendo empirinių tyrinėjimų jūroje. Nepasitikėjimas metafizinėmis konstrukcijomis ir abstraktaus teorinio mąstymo principais atvedė mokslą į kitą kraštutinumą – empirizmą, skatino psichologinių, sociologinių, iracionalistinių, intuityvistinių, psichoanalitinių, formalistinių tendencijų metodologinius ieškojimus.

Vadinasi, meno psichologija yra tarpdalykinė pažinimo sritis, kuri formavosi filosofijos, estetikos, meno filosofijos, meno istorijos, psichologijos, literatūros teorijos ir kitų mokslų probleminių laukų susikirtimo erdvėje. Daugelis XX a. humanistikos ir meno tendencijų, didėjant subjektyvizmo, kūrėjo asmenybės įtakai, yra persmelktos psichologizmo, kitaip tariant, įvairių psichologinių požiūrių, elementų įtakos, ypač siekiant parodyti, kaip konkretūs kūrėjai, jų tipai, mintys, veiksmai yra veikiami įvairių sąmoningų ir sąmoningų motyvų.

Meno psichologijos genezės sklaidoje pirmiausia nesunkiai aptiksime nemažai faktų, liudijančių apie šios disciplinos ištakas daugelyje anksčiau minėtų mokslinio pažinimo sričių. Mūsų aptartos meno psichologijos, kaip sąlygiškai savarankiškos mokslinio pažinimo srities, formavimosi sunkumai paaiškina, kodėl iki šiol šis mokslas dar nėra „išvalytas“ nuo daugybės iš praeities išlikusių svetimų priemaišų, kodėl iki šiol vyrauja tokia požiūrių įvairovė, apibrėžiant jo tyrinėjimo objektą, pagrindinių problemų lauką, kategorijų aparatą, kompetencijos sritis, tyrinėjimo strategijas, metodus ir daugybę kitų problemų. Tačiau šie sunkumai yra suprantami, kadangi ta medžiaga, su kuria nuolatos susiduria meno psichologijos šalininkai, yra subtilesnės psichologinės prigimties, nei ta, su kuria, pavyzdžiui, plūša daug tvirtesnį mokslinį, loginį pamatą, aiškiai organizuotas struktūras ir turtingas tradicijas turintys matematikai ar fizikai.

Meno psichologijos baruose triūsiantys mokslininkai ne visuomet gali remtis griežta logika, patikimais eksperimentais, – čia išskirtinės svarbos turi įvairios hipotezės, jų sukeltos diskusijos, esminiai poslinkiai gretimose mokslinio pažinimo srityse. Mokslinis pažinimas neretai remiasi intuityviomis išvalgomis, kurios vėliau ilgai koreguojamos, tikslinamos, tačiau mažai kas iš to patvirtinama vien eksperimentų, teorinės sintezės ar nuoseklaus loginio įrodymo keliu.

Tad kur slypi meno psichologiją, kaip savitą discipliną, styguojanti šerdis? Kokiai dabartinės humanistikos sričiai meno psichologija savo ambicijomis, mokslinio tyrinėjimo tikslais ir uždaviniais, objektu, struktūra, tyrinėjimo laukais, pažinimo instrumentais yra artimiausia? Tai sudėtingi klausimai, į kuriuos nėra ir negali būti vienareikšmio atsakymo.

Ieškodami atsakymų į šiuos klausimus turime aiškiai suvokti, kad meno psichologijos tyrinėjimo objektas yra daugiasluoksnis, tam tikra prasme dar amorfiškas, kadangi

ši disciplina yra pakankamai jauna. Jos tyrimų centre – sudėtingas žmogaus emocinių išgyvenimų, susijusių su meno pasaulio recepcija, menininko asmenybe, kūryba ir meno kūrinių suvokimo problemų laukas. Meno sąvoka taip pat yra nevienareikšmė, įvairias formas ir pavidalus įgaunanti savo ontologinėje būtyje, skirtingose meno rūšyse, pagaliau, istoriškai ir pagal kontekstą kintanti. Meno psichologija į savo lauką įtraukia ir įvairias tiek suvokėjo nuostatų, tiek ir menininko kūrybinio potencialo, jo psichofizinių funkcijų, sugebėjimų, kūrybos proceso individualumo, kūrėją veikiančių vidinių ir išorinės aplinkos veiksnių problemas. Svarbu, kokie veiksniai veikia meno kūrėją, jo kūrybos procesą, kaip jo patyrimas susijęs su epocha, ideologijomis, įvairiomis meno rūšimis, stiliais. Reikšmingą šios disciplinos problemų bloką sudaro su suvokėju ir meno suvokimo procesu susijusios problemos. Meno psichologijos tyrinėjimų laukas dėl šios mokslinio pažinimo srities jaunumo ir intensyvios plėtros yra dar nenusistovėjęs, paslankus, nuolatos keičiasi, kadangi ši disciplina dabartinio mokslo struktūroje turi dar nepakankamai aiškų, neapibrėžtą statusą. Tai šios mokslinio pažinimo srities šalininkams kelia daug sudėtingų problemų.

Požiūriai į dabartinės meno psichologijos pobūdį, uždavinius, funkcijas dabartinėje humanistikoje skirtingų autorių veikaluose ryškiai skiriasi. Vieni ją traktuoja kaip plataus humanitarinio profilio su metafizika ir etika suaugusią discipliną, kuri tyrinėja esmines menininko, jo kūrybinio potencialo problemas, gilinasi į simbolinio mąstymo procesus, emocines psichikos struktūras, vaizduotę, jusles, meninės kūrybos proceso ir suvokimo dėsningumus, analizuoja kūrybinės veiklos produktų sritį. Toks požiūris būdingesnis prancūzų kalbei, rusų kalbei, gruzinų meno psichologijos tradicijai. Kiti ją laiko daugiau empirinės ir taikomosios psichologijos šaka, kuri pagrindinį dėmesį sutelkia į psichofiziologines funkcijas, sugebėjimus, orientuotus į meninės veiklos procesus, juose išryškėjusių psichofiziologinių dėsningumų ir kūrybinės veiklos rezultatų pažinimą. Ernesto Cassirerio pasekėjos Susanne Langer tyrinėjimuose į meno psichologijos esminių problemų lauką pakliūna simbolių problemos. Į analitinės ir pozityvistinės pakraipos meno psichologų tyrinėjimų lauką dar pakliūna semantikos, simbolių, ženklų kilmės, reikšmės, funkcijų ir vaidmens meninėje kūryboje bei meno kūriniuose problemos. Taip interpretuojama meno psichologija patalpinama į vieną gretą su religijos, švietimo, politikos psichologija. Šie požiūriai, susiję su eksperimentinės biheviorizmo, geštaltpsichologijos laimėjimais, daugiau būdingi anglų kalbei meno psichologijos tradicijai. Abiejų išskirtų tendencijų apraiškas regime vokiškai kalbančiuose kraštuose.

Meno psichologija kartais siejama ne tik su individualiais „vidiniais“, bet ir platesniais „išoriniais“ kūrėją ir jo kūrybinės veiklos rezultatus veikiančiais socialiniais meno poreikiais, technikos, medžiagų, meno produkcijos formų funkcionavimo sociume problemomis. Šioje savo plėtotės pakraipoje ji suartėja su platesne sociologine ir meno sociologijos

problematika. Tačiau šie ekskursai ir sąlyčiai su „išorėje“ gyvuojančia „socialine“ tikrove yra gan reti ir epizodiški, kadangi dabartinė meno psichologija tradiciškai daugiausia susitelkia ties vidiniais, individualiais menininko kūrybinio potencialo, meninės kūrybos proceso ir meninio suvokimo klausimais.

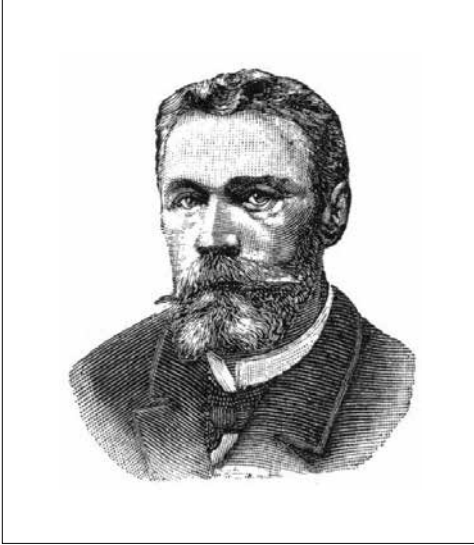
Atskirą ir labai įtakingą meno psichologijos problemų tyrinėjimų kryptį sudaro iš S. Freudo idėjų išplaukianti psichoanalitinė meno psichologija. Pagrindinis jos idėjų laukas suformuotas psychologizuotos romantikų, ypač neklasikinės meno psichologijos, tradicijos (A. Schopenhaueris, S. Kierkegaardas, F. Nietzsche, H. Bergsonas), kurios šalininkai pabrėžė iracionalumo ir pasąmonės įtaką menininko asmenybei ir jo kūrybinės veiklos rezultatams. Ši tradicija atvėrė kelius psichoanalizei, gelminei, analitinei psichologijai ir kitoms su neklasikine ir psichoanalitine meno psichologija susijusioms kryptims, koncepcijoms, kurių šalininkų dėmesio centre – pasąmonės, seksualinių motyvų, sapnų, fantazijos ir kiti psichoanalitinėms teorijoms svarbūs meno psichologijos aspektai.

### Meno psichologijos sklaida Prancūzijoje

XIX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais ir XX a. pirmoje pusėje buvo bandoma naujai interpretuoti kūrybos procesą, eksplikuojant empirinės psichologijos duomenis. Naujai gimstantis Vakarų meno psichologijos mokslas atmetė spekuliatyvius metafizinės estetikos ir meno filosofijos principus, pagrindinį dėmesį skirdamas suvokimo, jausmų, vaizduotės, intuicijos, menininko individualybės, jo raiškos problemų analizei. Įtakingiausi to laikotarpio meno psichologijos atstovai Vokietijoje buvo Gustavas Theodoras Fechneris, Theodoras Lippsas, Wilhelmas Wundtas, Johannesas Volkeltas, Prancūzijoje – Eugène Véronas, Victoras Bachas, Henri Delacroix, André Malraux, Jean Weberis, Denis Huisman, Robert Francès, Didžiojoje Britanijoje – Vernon Lee, Edwardas Bullough.

Prancūziškoji meno psichologijos tradicija, dėl stipresnės ne spekuliatyvių teorijų, o sparčiai besiplėtojančios meno praktikos įtakos, pasuko kitu keliu, nei vokiškoji, kurioje meno psichologijos tapsmas daugiausia skleidėsi estetikos, meno filosofijos, bendrosios psichologijos, psichologinės estetikos idėjų aplinkoje.

Septintąjį XIX a. dešimtmetį Prancūzijoje iškilo antroji psichologinio pozityvizmo banga (Eugène Véronas, Gabrielis de Tarde, Théodule Ribot, Victoras Bachas), kurios šalininkai siekė pritaikyti empirinės psichologijos principus meno analizei. Estetikos ir meno teorijos, meno psichologijos problematika tuomet skleidėsi eksperimentinių metodologinių priėgų erdvėje. Psichologizmo įtakoje estetikos ir meno filosofijos specialistai pradėjo didelį dėmesį skirti estetinio suvokimo, jausmų, vaizduotės, psichologinių meninės kūrybos problemų tyrinėjimui. Tačiau Prancūzijoje dėl tradiciškai stiprios humanitarinės



Henri Delacroix

orientacijos eksperimentinių tyrinėjimų ir tiksliųjų metodų banga meno filosofijoje neįgavo tokio masto kaip Vokietijoje.

Kita vertus, aiškinantis prancūzų estetikos, meno filosofijos ir ypač meno psichologijos raidos ypatumus, pastebima keletas esminių teorinės minties raidos bruožų, skiriančių prancūziškąją tradiciją nuo vokiškos ir britiškos. Prancūzijoje, be profesionalių universitetinėje sistemoje dirbusių filosofų, psichologų, menotyrininkų, išskirtinis vaidmuo teko meno praktikams – rašytojams, poetams, dailininkams, kurie užsiėmė ne tik kūryba, bet ir studijavo, skelbė teorinius darbus. Kūrėjai išskirtinį dėmesį skyrė meno psichologijos problematikai, menininkui, jo kūrybos procesui, vaizduotei, fantazijai,

įkvėpimui, intencijai, intuicijai, improvizacijai, sumanymo gimimo prielaidoms, emocionalių ir racionalių veiksmų vaidmeniui kūrybos procese, darbingumui ir pan. Galime paminėti Theophile'į Gauthier, Gustavė'ą Flaubert'ą, Charles'ą Baudelaire'ą, Arthur'ą Rimbaud, Paul'į Verlaine'ą, Paul'į Cézanne'ą, Albert'ą Gleizes, Paul'į Valéry, Paul'į Claudelį, Paul'į Eluard'ą, Guillaume'ą Apollinaire'ą, Blaise'į Cendrars'ą, Marcel'į Proust'ą, Pablo Picasso ir kitus autorius, kurių idėjos ir teoriniai darbai formavo pagrindinių meno psichologijos problemų lauką.

Naujai atgimstanti pozityvizmo banga nenutraukė ryšių su prancūziškąja spiritualistinės estetikos ir meno psichologijos tradicija. Jungiamąja grandimi buvo tuomet populiarus meno kritikas ir filosofas elitinės *l'École Normale Supérieure* auklėtinis Eugène Véronas, kuris estetikos ir meno filosofijos problematiką pasuko psichologizavimo kryptimi. Jo veikalas *L'esthétique (Estetika)*, pasirodęs 1878 m., sukėlė didžiulį susidomėjimą ir buvo išverstas ne tik į pagrindines Vakarų, bet ir japonų kalbą. Plėtodamas romantikams ir neklasikinės meno filosofijos šalininkams būdingas individualistines tendencijas, jis išskirtinį dėmesį sutelkė į menininką ir jo kūrybinį potencialą, plėtodamas „menininko individualybės arba, kitais žodžiais tariant, meninio genijaus filosofinių apraiškų tyrinėjimą“ (Véron, 2007, p. 132).

Kita vertus, atmesdamas klasikinės estetikos ir meno filosofijos tradicijai būdingą grožio sureikšminimą, Véronas perkėlė tyrimų akcentus į estetinių išgyvenimų pažinimą. Taigi, mokslininkas pasineria į asociatyvinei psichologijai būdingą problemų lauką



ir estetiškumo fenomeno savitumą tiesiogiai susieja su meno kūrinų suvokimo procese patiriamais malonumo ar nemalonumo jausmais. Regėjimo ir klausos malonumus jis laikė itin svarbiais, kadangi jie tiesiogiai siejasi su jausmų ir idėjų gimimo centrais smegenyse. Iš čia plaukia dvi pagrindinės meno orientacijos galimybės į atminties ir regos bei klausos organų sukeltus jausminius malonumus, įvairias optines ir garsines vibracijas, kurios savo ruožtu sąlygoja polinkį į skirtingas meninės saviraiškos formas: *ekspresyviai*, kurios perteikia intelektualias emocijas, ir *dekoratyviai*, žavinčias pirmiausia regą ir klausą.

Įvairūs išoriniai dirgikliai, Vérono nuomone, per jusles veikia žmogaus smegenis ir kartu intelektinę, moralinę ir kūrybinę jo veiklą. Mokslininkas ieškojo objektyvių fiziologinių estetišės ir meninės veiklos ištakų. Poeziją jis aukštino kaip vienintelę meno rūšį, pajėgiančią tiesiogiai reikšti jausmus ir idėjas. Poetinis menas, remdamasis muzikalumu, kalbos atspalviais, veikia suvokėjų sąmonę garsinėmis vibracijomis.

Kita vertus, Vérono meno psichologijos samprata buvo veikiama estetišės ir meno filosofijos sociologizavimo tradicijos. Intelektinius menininko kūrybinio potencialo ir meninės kūrybos proceso aspektus jis susiejo su socialumo ir simpatijos jausmais, kuriems priskiriamas išskirtinis vaidmuo žmonijos intelektualinės brandos ir meno raidos procesuose (*Ten pat*, p. 108). Istorinė meno raida čia tiesiogiai siejama su minėtų reiškinių plėtoje.

Posūkis nuo pozityvizmo į humanitarinės pakraipos meno psichologijos koncepcijas išryškėjo XIX ir XX a. sandūros prancūzų mąstytojo Victorio Baschas veikaluose. Jis išgarsėjo vokiečių fundamentalių estetišės veikalų analize. 1896 m. Bascho publikavo pirmąją keturių tomų estetikos istorijos knygą (*BaschKant*, 1896), kurioje didelis dėmesys skiriamas psichologinei *įsijautimo* teorijos problemai. Atskirus *įsijautimo* teorijos elementus jis analizavo ir publikavo estetikai, individualizmui, intelektiniam gyvenimui skirtuose kūriniuose. Įsijautimą Baschas susiejo su simboliškumu, aiškindamas *simbolinio įsijautimo* terminą, kaip suvokimo procese suteikiančiam kontempliuojamiems reiškiniams simbolinę prasmę. Remdamasis įsijautimo teorija jis tyrinėjo įvairius estetišės suvokimo, menininko kūrybinio potencialo, kūrybos proceso ir meno kūrinų aspektus. Jis bandė išspręsti estetikos ir meno psichologijos probleminių laukų specifiškumo problemą, remdamasis vokiečių tradicija. Vis dėlto, pagrindinėmis teorinėmis ir metodologinėmis nuostatomis bei išskirtiniu dėmesiu meno praktikos teoriniam apibendrinimui, jis buvo tipiškas prancūziškos kultūros reiškinys, kuris daugybe gijų siejosi su savo amžininkų ir sekėjų E. Souriau, H. Delacroix ir A. Malraux plėtojamomis meno psichologijos koncepcijomis.

Aptardami ankstyvojo prancūziškosios meno psichologijos tapsmo etapą ir palygindami jį su vokiška tradicija, galime konstatuoti, kad prancūzų psichologinėje estetikoje neprigijo susidomėjimas empiriniais eksperimentiniais tyrimais. Empirizmas Prancūzijoje ilgainiui buvo nustelbtas tyrimais kokią vietą humanitarinių mokslų sistemoje užima meno

psichologija, jos teorinių priėgų savitumas, psichologiniai ir socialiniai–psichologiniai meno kūrinio aspektai, meno kūrinų poveikis suvokėjui (E. Souriau, H. Delacroix, A. Malraux, J. Weber, D. Huisman, R. Francès, R. Huyghe ir kt.).

Naujas prancūzų meno psichologijos raidos etapas, kuriame jau pereinama prie sistemos ir kompleksinės specifinių meno psichologijos problemų analizės, siejamas su 1927 m. paskelbta programine Henri Delacroix knyga *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique (Meno psichologija. Esė apie menininko kūrybinį aktyvumą)*. Knygos pradžioje autorius atsiriboja nuo pretenzijų pateikti vientisą meno filosofijos ar meno psichologijos koncepciją (Delacroix, 1927, p. 1). Vis dėlto, greta L. Vygotskio darbo *Meno psichologija*, Delacroix knyga, neabejotinai yra vienas giliausių ir išsamiausių Vakarų mąstymo tradicijos iki Antrojo pasaulinio karo, atitinkančių meno psichologijos kūrinių. Knygoje išryškėjo autoriaus dėmesys C. Fiedlerio plėtojamoms menininko kūrybinį aktyvumą aukštinančioms idėjoms, socialinei psichologinei meninės kūrybos subjekto, jo kūrybinės veiklos produktų – meno kūrinio analizei ir įvairiems psichologiniams meninio suvokimo ir meninių vertybių kūrimo aspektams. Ši užsibrėžtos programos daugiasluoksniškumą atspindi ir minėtos Delacroix knygos pavadinimas.

Pagrindiniu savo tyrinėjimo objektu Delacroix skelbia ne meną, o kūrybinį mąstymą ir tuos išaukštintus jausmus, kurie yra būtini autentiškam meninės kūrybos proceso ir jo produkto meno kūrinio supratimui. Knygą sudaro dvi pagrindinės dalys. Pirmoje – dėmesys sutelkiamas į žaidimo fenomeno svarbą meninėje kūryboje, žaidimo ir meninės kūrybos santykių aptarimą, toliau pereinama prie estetinių ir psichologinių meninės kūrybos aspektų, įvairių kūrėjo būsenų analizės, idėjų kontempliacijos problemų ir, pagaliau, menininko ir kūrinio santykių aptarimo. Antroje – jau daugelis konkrečių muzikos, poezijos ir tapybos kūrybos problemų analizuojamos estetiniu ir psichologiniu požiūriais.

Remdamasis konkrečiais muzikos, poezijos, tapybos istorijos pavyzdžiais, jis susitelkia į žaidybinės meno prigimties, meninio suvokimo, psichologinės menininko asmenybės ir jo meninės kūrybos proceso problemas. Delacroix ne tik pasižymėjo ypatingu subtilumu, tačiau neabejotinai buvo, vienas išvalgiausių mąstytojų, tuometinės dar tik besikristalizuojančios meno psichologijos plotmėje klojusiu naujo probleminio tyrinėjimo lauko psichologijos problematikos pamatus.

Pasinerdamas į meno psichologijos problemų visumą Delacroix taikliai pastebi, kad „žvelgiant psichologiniu aspektu, panašumai neretai ištrina, nustelbia skirtumus“ (Delacroix, 1927, p. 43). Meninės kūrybos esmėje jis išvelgia nepaprastai svarbią žaidybinės prigimties kūrybinę nuostatą: „Žinoma, – pabrėžia jis, – žaidimas yra taip pat kaip ir menas laisvas nuo tikrovės“ (Delacroix, 1927, p. 43–44).

Meną Delacroix aiškina kaip kūrybą, kaip giliausių dvasios polėkių įgyvendinimą. *Menininkas – stebėtojas ar kūrėjas (l'artiste-contemplateur ou créateur)* yra apdovanojamas ypatingais sugebėjimais: išsiskiria konkrečiam regionui būdinga vienokiais ar kitokiais jausmų, išpūdžių sklaidos bruožais. Menininkas yra tarsi nulemtas konkrečių jausminių pojūčių sklaidos formoms. Kita vertus, meno kūrinys skleidžiasi tarsi paskutinis meno žodis ir kartu yra menininko paslaptingumo pabaiga. Iš čia plaukia ir savitas požiūris į menininko kūrybos procesą ir kūrybinės veiklos rezultatus. Visas menininko kūrėjo darbas yra nukreiptas į konkrečios darnios visumos, sudėtinių elementų harmonijos įprasminimą konkrečiame meno kūrinyje, kuriame harmoningose formose tarsi užsisklendžia konkretus žmogaus gyvenimo aspektas.

Remdamasis Etienne Souriau estetinėmis nuostatomis Delacroix taip pat aiškinasi santykius su vokiečių estetikos, meno filosofijos ir meno psichologijos tyrinėjimuose didžiulę įtaką įgavusia *Einfühlung (įsijautimo)* teorija. Jis kelia probleminius klausimus: Ar *įsijautimo* teorija iki šiol išsaugoja mokslinę vertę? Kiek yra pagrįstas jos šalininkų teigimas, jog estetiniame meninės kūrybos ar jos rezultatų suvokimo akte mes susitapatiname su suvokiamais objektais? Į šiuos klausimus jis neduoda vienareikšmio atsakymo, tačiau pripažįsta, kad realiame gyvenime ir ypač kūrybinėje veikloje neretai tarsi įkvėpiame gyvybę daiktams, tai yra sudvasiname juos ir palaikydami ryšį tarp daiktų suteikiame mūsų santykiams su jais tam tikrą įtaigumą. Tai yra tarsi žaismas tarp manęs ir ne manęs, tarp suvaržymui būdingos įtampos ir svaigaus laisvės pojūčio.

Delacroix taikliai pastebi, kad *įsijautimo* ir simpatijos sklaidos procesai analizuojant juos psichologiniu aspektu išsiskiria asmenybės kūrybinio potencialo sudėtinių komponentų turtingumu, iš kurių jis išskiria mįslingą reiškinį intuityją, jos raiškos formų įvairovę. Būtent intuityja Delacroix meno psichologijos koncepcijoje tampa svarbiu daugybės meninės kūrybos procesų aspektų pažinimo instrumentu, kadangi padeda suvokėjui pažinti skirtingų meninės kūrybos etapų ir jų raidoje gimusių meno kūrinių gelminius sluoksnius.

Delacroix domina *įsijautimo* teorijos šalininkų apmąstymai, kuriuose išskirtinis dėmesys buvo teikiamas įvairių intuityjos apraiškų psichologiniam tyrinėjimui. *Įsijautimo* teorijos šalininkus Delacroix traktuoja kaip postkantiškojo romantizmo, tai yra Fr. Schellingo ir A. Schopenhauerio meno filosofijos idėjų sklaidos, rezultatą. Jis pripažįsta neabejotinus Schopenhauerio nuopelnus šioje srityje, tačiau daug nuosaikiau vertina T. Lippo, Volkelto, E. Grosse'o, R. Müller-Freienfelso teorijas.

Meninės kūrybos procese ir estetinio suvokimo akte mus emocionaliai veikia įvairios įtaigios ritmingos formos, spalvos, garsai ir jos tarsi tampa neatsiejama mūsų savasties dalimi. Netgi spalvose ir garsuose skleidžiasi ne tik įvairūs formos elementai, tačiau ir ypatingos vibracijos, kurios veikia suvokėjo sąmonę ir iššaukia harmoningais ar struktūriniais

įvairių meno formų santykiais konkrečius simpatijos jausmus, skatinančius giliau įsijausti į suvokiamų struktūrų esmę, nejučiom tarpusavyje lyginti jų vitališką sklaidą.

Delacroix kritiškai aptaria Lippso *įsijautimo* teoriją, jos esmėje slypintį simpatijos jausmą. Jis Lippso ir kitų vokiečių *įsijautimo* teorijos šalininkų nuostatuose išvelgia mokslškumui pavojingą neapibrėžtumą ir teigia, kad reikėtų tiksliau apibrėžti estetinį šio principo pobūdį, antraip tokios pamatinės šios teorijos sąvokos kaip pamėgdžiojimas, simpatija, gyvybės įkvėpimas tampa perdėm banaliomis. „Lippso, – pabrėžia jis, – estetinė simpatija pašalina tuos tikrovės elementus, kurie būdingi įprastiniam kasdieniam gyvenimui; ji suponuoja atsiribojimą nuo objekto“ (Delacroix, 1927, p. 53). Problemos esmė glūdi aiškiai apibrėžtame ir tiksliai nusakyme sąlygų, tų subjektyvių ir objektyvių jausmų žaismų ir sprendimų, kuriuos kai kurie daiktai sukelia mumyse. Taip atsiranda nauji santykiai tarp daiktų ir mūsų, kurie yra esminis estetiškas faktas; daiktų medžiaga, jų forma, turinys, tai yra idėja, kuri atspindi tai, kas atsiranda iš kitur. Mes patiriame estetinės simpatijos jausmą su suvokiamais daiktais priklausomai nuo jų vertės, dydžio ar jų sandaros, mus suvaržo jų konstravimas kaip meno objektų“ (Delacroix, 1927, p. 53). Štai iš kur ir kodėl atsiranda priekaištai Lippso ir jo sekėjo Volkelto koncepcijai dėl simpatijos jausmo suvulgarinimo.

Meno psichologijos problemų aspektu bene įdomiausi yra Delacroix apmąstymai apie meno prigimtį, menininko kūrybinį potencialą ir ypač meninės kūrybos proceso ypatumus. Šiose srityse jis atsiskleidžia kaip itin išvalgus mąstytojas, subtiliai gvildenantis sudėtingiausias problemas ir kritiškai žvelgiantis į ankstesnės psichologinės estetikos ir meno psichologijos laimėjimus. Jis primena apie klasikinei meno filosofijai būdingą kalbėjimo apie menininką apskritai ir jo kūrybinės raiškos formas neapibrėžtumą. Menininkas jam pirmiausia yra tai, kas reiškiasi konkrečiu muziko, poeto, tapytojo pavidalu, visų šių konkrečių be galo individualių apraiškų įvairovėje. Todėl ir jo kūrybos produktas, meno kūrinys neišvengiamai atspindi konkrečios asmenybės kūrybinio potencialo, gyvenimiškos patirties, profesinių įgūdžių, estетinių idealų, prioritetų ir daugybės kitų savybių individualumą.

Kita vertus, kiekvienas menininkas siekia meninės kūrybos procese, remdamasis savo unikaliomis kūrybinėmis galiomis išreikšti jį konkrečią būties akimirką jaudinančias idėjas. Įkvėpimas Delacroix meno psichologijos koncepcijoje tampa išskirtinės svarbos menininko kūrybinio potencialo ir paties kūrybos proceso komponentu. Jis aiškinamas kaip kūrybos proceso versmė, gaivinanti kūrėjo dvasią, suteikianti postūmius daugybės kitų meninės kūrybos proceso komponentų spontaniškai sklaidai. „Įkvėpimas, – pabrėžia jis, – yra savotiškas šokas, lyg kaip emocijų antplūdis, tarsi ūmus kerintis dėmesys. Tai savotiškas pusiausvyros pažeidimas ir naujas prisitaikymas, naujas sisteminimas. Gyvenimo ritmas skleidžiasi be pertraukos. Nauji ritmai atsiranda. Mentalinių veiksmų eiga sustoja; veiksmų procese atsiranda kai kurie nauji dalykai“ (Delacroix, 1927, p. 184). Neatsitikti-

nai įkvėpimo ir su juo susijusių kitų spontaniškai besiskleidžiančių menininko kūrybinio potencialo elementų aptarimui Delacroix savo knygoje skiria daug vietos.

Įkvėpimas suteikia kūrėjui pradinį impulsą, tačiau vėliau kūrybos eigoje skleidžiasi daugybė kitų emocionalių ir racionalių meninės kūrybos proceso komponentų, kurie kūrėjui kelia daug papildomų sunkumų siekiant išsaugoti pirmąjį kūrybinių nuostatų švarumą. Todėl, Delacroix nuomone, labai svarbu kūrėjui kūrybos eigoje „naujai sugrįžti prie kuriamo kūrinio detaliu visumos atitikimo pirminėms nuostatoms“ (Delacroix, 1927, p. 210). Kalbėdamas apie meno prigimtį ir meninės kūrybos procese spontaniškai veikiančius įvairius menininko kūrybinio potencialo elementus jis nuolatos pabrėžia iš anksto neprogramuojamą sudėtingiausių spontaniškų sunkiai fiksuojamų intuityvių, emocionalių, žaidybinių ir jiems oponuojančių daugybės racionalių apoloniškos prigimties veiksmų sąveiką. „Menas, vadinasi, yra daug sudėtingesnė nei žaidimas veikla <...> Menas, kaip ir žaidimas, yra kūrybinis žaismas, tačiau jis kuria harmoningą tikrovę, jis kuria pasaulį, kuris įsipareigoja prasmei savo tvarka ir dėsniais“ (Delacroix, 1927, p. 45).

Taigi šioje srityje Delacroix iškyla kaip vienas išvalgiausių savo meto mąstytojų nubrėžusių perspektyviausias meno psichologijos ir iš jos vėliau išsirutuliojusias meninės kūrybos procesų psichologijos koncepcijas. Šių idėjų poveikis jaučiamas dviejų kitų mąstytojų A. Malraux ir D. Huismano veikaluose.

XX a. antrosios pusės vienas įtakingiausių prancūzų meno filosofų André Malraux išplėtojo savitą meno psichologijos koncepciją. Pirmąsias meno psichologijos idėjas jis pradėjo skelbti 1937 m. Fundamentalų veikalą *La psychologie de l'art (Meno psichologija, 1947–1953)* trimis skirtingomis knygomis jis publikavo vėliau. Malraux menkai domino meno psichologijos objekto, teorinių ištakų, santykių su giminiškomis disciplinomis, tyrinėjimo metodų, kategorijų sistemos ir kitos panašios problemos. Jis žvelgė į meno psichologiją kaip neatsiejamą universalios humanistinės prigimties meno filosofijos dalį, kurios dėmesio centre psichologiniai meninės kūrybos ir meno kūrinių suvokimo aspektai. Pasitelkęs platų pasaulinės meninės kultūros kontekstą, Malraux pirmiausia analizuoja autentiškos meninės kūrybos skiriamuosius bruožus ir įvairius skirtingose civilizacijose sukurtus aukštus autentiškumo kriterijus. Malraux meno psichologijoje savitai transformuojasi vokiškosios *įsijautimo* teorijos idėjos, kurios persipina su programinėmis komparatyvistinės meno filosofijos ir menotyros nuostatomis. Malraux meno filosofijos ir meno psichologijos idėjos aptartos anksčiau skelbtuose tekstuose (Andrijauskas A. *André Malraux meno filosofija. Filosofija, sociologija*, 1993, Nr. 1, p. 55–62).

V. Bascho sekėjas ir E. Souriau mokinys D. Huismanas, skirtingai nei Malraux, pradeda savo meno psichologijos problematikos tyrinėjimus nuo aiškesnio tyrinėjimo objekto ir pagrindinių problemų lauko apibrėžimo. Jo manymu, meno psichologija yra sudėtinė

platesnio estetinio pažinimo dalis, kurios dėmesio lauke yra psichologinių meninio suvokimo ir kūrybos problemų tyrinėjimas. Iš čia kyla trys pagrindinės meno psichologijos probleminės sritys: suvokimas, meninė kūryba ir meninis atlikimas. Veikiamas V. Bascho idėjų, meninio suvokimo problemas Huismanas glaudžiai sieja su estetinio pasitenkinimo problemomis, tačiau jam labiausiai rūpi meninės kūrybos procesų psichologijos problemos. Kūrybą jis aiškina kaip džiaugsmingą gimdymo procesą, artimą religinei ekstazei. Iškelęs meninio įkvėpimo svarbą, pagrindiniais kūrybinio proceso veiksniais Huismanas laiko originalumą, spontaniškumą ir kokybinį produktyvumą.

Huismanas yra nuoseklus intuityvistinės meno psichologijos šalininkas, apribojantis proto ir racionalių veiksnių vaidmenį meninės kūrybos eigoje. „Apmąstymai, – rašo jis, – kaip pagalbinis veiksnys skleidžiasi mene. <...> Meninės kūrybos psichologija gali aprėpti kūrėjo sąmone tik vientisu žvilgsniu, neskaidydama į dalis kūrybos ištakų ir proceso“ (Huisman, 1954, p. 83). Sutelkęs pagrindinį dėmesį į ganėtinai siauras psichologines muzikos ir aktorinio meno kūrinių atlikimo bei interpretacijos problemas, meno psichologijos koncepcijoje Huismanas atriboja meninės kūrybos ir meno kūrinių kontempliacijos problematiką. Šis, priešingas universalioms Malraux intencijoms, sąmoningas tyrimų lauko susiaurinimas tikriausiai ir buvo pagrindinė Huismano menkesnio poveikio meno psichologijos idėjų istorijai pagrindinė priežastis.

Šiuo požiūriu perspektyvesnį kelią pasirinko du kiti meno psichologijos kūrėjai J. Weberis ir R. Francès, kurie daugiau dėmesio skyrė aktualių teorinių ir metodologinių meno psichologijos problemų sprendimui. Knygą *Meno psichologija*, psichoanalizės adeptas J. Weberis pradeda meno psichologijos objekto ir metodų specifiskumo, jos santykių su estetika, meno filosofija, menotyra ir meno kritika, aiškinimu. Weberis pabrėžia, jog meno psichologijos problemos glaudžiai siejasi su minėtais giminingais mokslais ir jų metodologiniais principais. „Meno psichologija, – rašo Weberis, – mes laikome sąmoningų ir nesąmoningų būsenų, susijusių su meno kūrinių kūrimu ir kontempliacija, tyrimą“ (Weber, Paris, 1961, p. 1).

Pagrindinis meno psichologijos tyrinėjimo objektas prancūzų teoretikui yra suvokėjas, menininkas ir meno kūrinys, todėl ir meno psichologijoje jis tiria tris pagrindines problemų grupes: suvokimo psichologiją, meninės kūrybos procesų psichologiją ir meno kūrinio psichologiją, kuri gvildenama tiek psichologiniu, tiek ir ontologiniu aspektais. Remdamasis psichoanalizės laimėjimais, Weberis introspekciją, psichoanalitinę ir psichofenomenologinę tyrimus skelbia pagrindiniais meno psichologijos metodais. Jo veikaluose jaučiamas stiprus psichoanalitinių tyrinėjimo strategijų ir metodų poveikis, kuris neretai mokslininką nukreipia į mažiau reikšmingų meno psichologijos raidai periferinių problemų tyrinėjimus.

Robertas Francès teorinių ir metodologinių nuostatų požiūriu buvo nuoseklesnis mąstytojas, išdėstęs savo koncepciją monografijoje *Psychologie de l'esthétique (Estetikos*

*psychologija*). Meno psichologijos tyrinėjimo sritį jis atribojo nuo kitos artimos probleminės srities, pavadintos *psychologie de l'esthétique* (estetikos psichologija). „Estetikos psichologija, – rašo jis, – nėra meno psichologija. Šis termino pakeitimas padarytas, atsižvelgiant į srities, su kuria tai susiję, išplėtimą. Iš atsargumo ir kartu norėdama pasipriešinti grožio filosofijos kraštutinėms spekuliacijoms nūdienos pozityvioji estetika po truputėlį liaujasi buvusi mokslu apie grožį, siekdama likti tik mokslu apie meną arba, dar geriau, – mąstymu apie meną. Tačiau kiek šis ribotas atsargumas galėjo atrodyti pateisinamas, kai trūko išbandytų tyrinėjimo metodų, tiek jis nenaudingas ir fatališkas dabar, kai humanitariniai mokslai įvaldė priemones, leidžiančias nustatyti faktus ir santykius, kurie suklaidina individualų stebėjimą, atrodo palikti likimo valiai ir chaotiški <...> Taigi čia kalbama apie estetiką, bendresnę nei mokslas apie meną, o jos išplėtimas sutampa su plėtote tokių tyrinėjimų, kurių griežtą metodologinę kontrolę galima įvertinti“ (Francès, Paris, 1968, p. 1–2).

Be tradicinėmis tapusių meno psichologijos problemų, mokslininką domino ir iš meno psichologijos vėliau išsirutuliojusios subdisciplinos – meninės kūrybos procesų psichologijos problemos, kurių tarpdalykiniam tyrinėjimui jis įvairiuose darbuose skyrė didžiulį dėmesį. Ypatingu Francès susidomėjimo objektu buvo meninės kūrybos ir komunikacijos problemų laukas, kuriame jis išskyrė meninės kūrybos, meninių elementų, meno kūrinių suvokimo, vertinimo, įvairių menų formalios kalbos ir semantinių struktūrų problemas. Meno psichologija čia susipina su estetika, estetikos psichologija, psichosociologija, meninės kūrybos procesų psichologija ir kitomis psichologinius meno aspektus tyrinijančiomis subdisciplinomis. „Visi šie klausimai, – rašo Francès, – svarstomi vienu metu ir pagal bendrus požymius be ypatingų nuorodų į sociokultūrinius ir istorinius pokyčius, ar ypač stengiantis išryškinti pakitimus, lyginant kultūras arba civilizacijas. Kiekvienas iš šių dviejų kelių yra savaip svarbus ir negali pakeisti vienas kito. Prasminga lyginti tik tai, kas giliai pažįstama. Mechanizmų supratimas palengvina detalizuotą jų funkcionavimo konkrečios kultūros rėmuose analizę. Tarpkultūriniai palyginimai pagaliau parodo tai, kas iš šio mechanizmo lieka, kinta ar išnyksta kitoje aplinkoje“ (Francès, 1968, p. 14–15).

Vėliau meno psichologijos teorines ir metodologines nuostatas mokslininkas apibendrina straipsnyje, paskelbtame kolektyviniame veikalė *Psychologie de l'art et de l'esthétique* (Meno ir estetikos psichologija), kurio įvadinėje dalyje jis pabrėžė: „Šis kolektyvinis veikalas pirmiausia yra įvairiuose humanitariniuose moksluose atliktų tyrinėjimų rezultatų sintezė – ir specialiai psichologijoje – meno srityje, plačiau žvelgiant estetikos“ (*Psychologie de l'art et de l'esthétique*, 1979, p. 7).

A. Malraux, J. Weberio, R. Francès ir kitų prancūzų meno psichologijos šalininkų siekimas išplėsti meno psichologijos įtakos lauką ir sustiprinti jos teorinį bei metodologinį pagrindą neliko be pėdsakų. Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais prancūzų meno

psichologijoje pastebimai sustiprėjo fenomenologinės, hermeneutinės, psichoanalitinės ir semiotinės metodologijos poveikis ir randasi vis daugiau tarpdalykinių ir specializuotų konkrečių problemų tyrinėjimų.

### Britiškoji psichologinė estetika ir meno psichologija

Greta vyravusių vokiškos ir prancūziškos tradicijų, kuklesnį indėlį į meno psichologijos, kaip savarankiškos mokslinio pažinimo srities tapsmą, padarė britų mokslininkai, kurių veikaluose savitai išsiskleidė kontinentinėje Europoje subrendusios idėjos. Kalbant apie britų mokslininkų įnašą, reikėtų išskirti dvi pagrindines figūras, atspindinčias skirtingus meno psichologijos tapsmo scenarijus.

Pirmiausia, tai meno psichologijos pirmtakė anglakalbėje tradicijoje daugybės menai skirtų tekstų autorė žinoma pseudonimu Vernon Lee (tikroji pavardė *Violet Paget*, 1856–1936). Ji plėtojo ir paskleidė *įsijautimo* teorijos idėjas besiformuojančioje britų meno psichologijos tradicijoje. Antroji, nemažiau reikšminga figūra, tai šveicarų kilmės britų psichologas ir meno filosofas Edwardas Bulloughas (1880–1934), kuris daug nuveikė britų akademinio mokslo sistemoje, keldamas meno psichologijos statusą.

Vernon Lee Didžiojoje Britanijoje įtaigiais tekstais sužadino humanitarinės ir meninės aplinkos atstovų dėmesį meno psichologijos problematikai, kadangi organizuodavo bei dalyvaudavo estetikos ir meno filosofijos mokslininkų diskursuose. Dar 1913 m. paskelbtoje knygoje *The Beautiful: A Introduction to Psychological Aesthetics* („Grožis: Įvadas į psichologinę estetiką“), remdamasi vokiečių ir prancūzų meno psichologijos šalininkų laimėjimais, Lee ženkliai išplėtė *įsijautimo* teorijos poveikio ribas, aukštino jos universalumą, sugebėjimą aprėpti platų psichinio gyvenimo, meninės sąmonės, meninės kūrybos procesų ir kūrybos produktų suvokimo lauką. Minėtos knygos išėties taškas yra iš Lippso ir Franzo Brentano perimtos *grynos* sąmonės ir *įsijautimo* teorijos idėjos, kurias papildžiusi fiziologiniais aspektais, ji siekė pritaikyti konkrečios meno praktikos analizei.

*Įsijautimą* Lee aiškina pirmiausia, kaip vieną paprasčiausių (nors toli gražu ne elementarų) psichologinių procesų, kuris, remdamasis kūrybine vaizduotės galia ir asmenybės vidinės patirties sudėtingiausiais psichologiniais mechanizmais, formuoja mus supančio pasaulio suvokimą. *Įsijautimo* sklaidos sfera siejasi su meninių formų kontempliacijos procesais, kuriuose į pirmą planą iškyla formos sąsajų su emocija ir, atvirkščiai, emocijų santykio su kontempliuojamomis formomis, psichologiniai procesai. Taigi jos eksperimentinei praktikai būdingas išskirtinis dėmesys introspekcijai arba, kitais žodžiais tariant, savistabos procesams, jautriausioms emocinėms reakcijoms, sąmonės poslinkiams, aprašinėjant konkrečių meno kūrinių suvokimą muziejuose.



Toks požiūris liudijo tik apie eilinį subjektyvizmo tendencijų iškilimą meno psichologijos idėjų ir metodologinių priėgų evoliucijoje, kadangi suvokėjo išvados negalėjo būti patvirtintos jokiais į objektyvumą pretenduojančiais rodikliais. Introspekcijos tendencijos įsigalėjimas Lee koncepcijoje negali būti aiškinamas kaip esminis žingsnis į priekį, lyginant su Fechnerio ir jo vokiškųjų šalininkų eksperimentinėmis procedūromis ir jų rezultatų teorinio apibendrinimo tradicija.

Kita vertus, *įsijautimas* Lee koncepcijoje virsta ir vienu svarbiausių meninės kūrybos sferos pažinimo instrumentu, persmelkiančiu kūrėjo ir suvokėjo būtį. *Įsijautimas* tiesiogiai siejasi su tokiais psichologiniais procesais kaip vaizduotė, užuojauta, kurie suteikdami supančio pasaulio reiškiniams konkrečius pavidalus, suteikia menininko ar suvokėjo sąmonėje spontaniškai gimstantiems pojūčiams tokį pastovumą ir vieningumą, kurie sistemiskai organizuoja asmenybės tikslus ir veiklą.

1912 m. Edwardas Bullough'as *British Journal of Psychology* paskelbė *psichinės distancijos* teoriją, skirdamas daug dėmesio meno psichologijai. Jis buvo akademinio išsilavinimo, universalių interesų asmenybė, kuri vienu metu reiškesi psichologijos, estetikos, meno filosofijos, meno psichologijos ir empirinių eksperimentinių tyrinėjimų srityse. Puikiai susipažinęs su vokiečių ir prancūzų tyrinėtojų psichologinės estetikos ir meno psichologijos srityse laimėjimais, Bullough'as buvo pirmasis psichologas, pradėjęs Kembridžo universitete dėstyti išsamų estetikos kursą. 1906–1921 m. jis paskelbė darbus, skirtus eksperimentinės estetikos problemai.

Plėtodamas vokiškos eksperimentinės psichologijos principus, jis nuosekliai estetiškumo problemą išrutuliojo iš savo pamatinės *psichinio nuotolio* sampratos, kurią aiškino kaip nuasmenintą, atitrūkusią nuo praktiškumo, nesuinteresuoto reiškinio, besiskleidžiančią būseną suvokimo procese.

Bullough'as meno psichologijos problematiką formaliai tapatino su estetine, tačiau faktiškai brėžė jų objektų ir tyrinėjimo laukų išsiskyrimo kelius. *Estetika* jo požiūriu sistemingai tyrinėja estetinę sąmonę, taip pat tas estetinės sąmonės formas, kurios yra sutelktos tiesiogiai į *estetinių objektų kūrybą* arba į *kūrybinės veiklos rezultatus*, tai yra meno kūrinius. Estetikos mokslo objekto dalis *sąmonė – mėgaujasi ar aiškina sukurtus meno kurinius, įvairius gamtos reiškinius, tikrovės objektus*, pasitelkdama estetinės kontempliacijos teikiamas galimybes.

Į estetikos mokslo objektą įeina ir platus estetinės kultūros pasaulis, būtent ta estetinės sąmonės sritis, kuri tiesiogiai siejasi su kitomis bendresnėmis gyvenimo sferomis. Tokį estetikos tyrinėjimo objekto apibūdinimą Bullough'as iš dalies perkelia ir į meno psichologijos tyrinėjimo srities apibrėžimą. Meno psichologijos tyrinėjimo objektas aiškinamas ambivalentiškai: pirmiausia per menininką ir meną suvokiančio subjekto psichologiją, kita vertus, per kontempliacijos metu pažįstamus skirtingų meno rūšių kūrinius.



Vernon Lee

Estetinę problematiką Bullough'as skirstė į du pagrindinius *meno filosofijos* ir *meno psichologijos* probleminius laukus. Pirmosios subdisciplinos tyrinėjimo objektas yra konceptualių teorinių meno būties, socialinių ir etinių problemų pažinimas, o antrosios – sistemingas estetinio suvokimo problemų tyrinėjimas. Estetinės meno kūrinio vertės problemos šioje klasifikacijoje priskiriamos priklausomai nuo tyrinėjimo aspekto tiek meno filosofijos, tiek ir meno psichologijos problematikai.

Bullough'o veikalams būdingas išskirtinis dėmesys tiems estetiniams kūrybinės veiklos aspektams, kurie yra nukreipti į meno kūrinio kūrimo procesą ir baigiasi jo kaip savarankiško estetinio objekto sukūrimu. Antras esminis jo tyrinėjimų laukas

aprepia estetinės kontempliacijos sritį arba, kitais žodžiais tariant, suvokimo procesą, tą estetinio išgyvenimo jausmų gamą, kuri gimsta suvokėjuje, kontempliuojant meno kūrinius, gamtos ir tikrovės objektus. Kita svarbi jo mokslinių interesų sfera siejasi su meninės kūrybos išdavoje gimstančio turtingo *meno kūrinių pasaulio*, jo rūšių ir formų įvairovės tyrinėjimu. Ir trečioji – gvildena plačią vadinamosios *estetinės kultūros* sritį, apimančią estetinį suvokimą ir daugybę kitų kultūros sferų, turinčių tiesioginį ryšį su gyvenimu ir įvairiomis žmogaus kūrybinės veiklos formomis.

Bullough'as teigia, kad visą laiką yra konkreti pozicija, kuria remdamasis kūrėjas ar suvokėjas patiria estetinį išgyvenimą. Šis išgyvenimas – *estetinis nuotolis* skleidžiasi tarp suvokėjo ir jo potyrių šaltinio arba kitais žodžiais tariant to, kas jį liečia dvasinio juslinio suvokimo proceso metu ir iššaukia įvairias emocines būsenas bei idėjas. Kasdieniame mums įprastame patyrimo suvokiamieji objektai sąmonėje yra aprašinėjami pagal apibūdinimus, kurie charakterizuoja objektą, referuojant į fenomenaliojo ego tikslus. Fiziškai nutolusioje arba estetinėje būsenoje objektai jau yra suvokiami, panaikinant sąmonėje nuorodas į fenomenalaus ego tikslus.

Suvokiančiai meno kūrinius sąmonei atsiranda galimybė laisvai kreipti dėmesį į potyrio objektus iš neutralumo perspektyvos. „Ši distancija, – pabrėžia Bullough, – tarytum tvyro tarp mūsų pačių *aš* ir to, kas mus veikia pačia plačiausia prasme, turint omeny visą,

kas veikia mus fiziškai ir dvasiškai, t.y. pojūčius, suvokimą, emocinę būseną arba idėją. Paprastai, nors ne visada, tai reiškia tą patį, kaip pasakyti, kad egzistuoja distancija tarp mūsų pačių *aš* ir tų objektų, kurie yra šių poveikių šaltiniai ir skleidėjai“ (Bullough, 1980, p. 99). Tačiau tai visai nereiškia, kad santykis su potyrio objektais yra grynai intelektualinis, nepersonalus ir neturintis emocijų; jis kaip tik skatina suvokimo procese natūralią spontanišką emocijų sklaidą. Šios emocijos suvokimo akte skleidžiasi ne įprastu kasdieniam suvokimui, o specifiniu, tik estetiniam suvokimo aktui būdingu išfiltruotu, išvalytu nuo praktinių aspektų, bet nepraradusių savo originalios sandaros, aspektu.

Meno kūrinio suvokimo metu suvokėjas išgyvena platų spektrą jį užplūstančių emocijų išgyvenimų, gimstančių santykiyje su kontempliacijos objektu. Esminis šio estetinio išgyvenimo akto skirtumas, lyginant su kitais, yra tas, jog emocijos yra fiziškai tolimos nuo mūsų pačių, nes dėl estetinio nuotolio poveikio vyksta atsiribojimas nuo mūsų praktinio realaus *aš* ir estetinės kontempliacijos akte suvokiamas reiškinys pasilieka už mūsų asmeninių poreikių bei tikslų sferos. „Distancijas, kaip esu sakęs anksčiau, pasiekama, atskiriant objektą ir jo poveikio galią nuo mūsų pačių *aš*, atribojant jį nuo praktinių poreikių ir tikslų. Tik taip įmanoma *kontempliuoti* objektą. Bet tai nereiškia, kad ryšys tarp mūsų pačių *aš* ir objekto taip susilpnėja, jog pasidaro visiškai *beasmenis*“ (Bullough, 1980, p. 101).

Kita vertus, estetiniame santykiyje su meno kūrinio emocijos yra manyje, bet kartu ir mano paties sąmonės nėra nuspėjamos. Vadinasi, sąmonės būseną estetinio nuotolio būsenoje čia aiškinama ne kaip standartinę ar įprastinę, o ypatingą *proto atostogų* nuo įprastinio racionalių pradų vyravimo būsenų. Iš čia plaukia ir kita esminė meno psichologijos problematikai svarbi Boullough'o išvada, kad kuo meno kūrinys pasižymi stipresne estetinio poveikio jėga, tuo giliau ši santykį išgyvena suvokėjas ir geriau yra pasiruošęs tokio pobūdžio išgyvenimui. Ir pagaliau atitikimas tarp pavaizduotų, suvokimo procese regimų, girdimų, jaučiamų ir savo paties asmeninių emocijų taip pat gali sudaryti palankias prielaidas nutolusio estetinio patyrimo atsiradimui. Pavyzdžiui, vyras, turintis pagrindą pavyduliauti savo žmonai, visai kitaip įsijaučia žiūrėdamas „Otelą“, nes vaizduojamos siužetinės linijos ir herojų išgyvenimai yra panašūs į jo paties išgyvenimus.

Atitinkamai, jei meninis objektas yra labai nutolęs nuo mūsų įprastinio patyrimo bei supratimo, kitais žodžiais tariant, jei jame nerandame, kas patrauktų mūsų dėmesį, tuomet atsiranda būseną, kurią Bullough'as pavadina *per dideliu nutolimu*. Tai yra ta būseną, kai meninio suvokimo objektas menkai ar visiškai emocionaliai neveikia suvokėjo. Idealia estetiniam santykiui su meno objektu Bullough'ui meno psichologijoje būkle tampa tokia, kurioje nutolimas yra sumažintas tiek, kiek jis gali būti sumažintas iki minimumo, bet nepanaikintas, nes toks santykis yra intensyviausios ir vertingiausios kokybės.

Be abejonės, Bullough'o estetinio išgyvenimo teorija tapo viena įtakingiausių šios pakraipos teorijų Didžiojoje Britanijoje ir JAV. Ši teorija nukreipė daugelį meno psichologijos problematika susidomėjusių mokslininkų suvokimo problemų tyrinėjimui, o meno pasaulis ir su juo susijusi psichologinių meno problemų erdvė joje buvo traktuojama kaip pagalbinė. Tuo britų tradicija iš esmės skiriasi nuo prancūziškos ir filosofinio spekuliatyvumo elementus išsaugojusios vokiškosios.

Iš empatijos svarbą aukštinančios Lee teorijos ir E. Cassirerio simbolinės filosofijos, išsirutuliojo Susanne Langerio simbolinio diskurso teorija. Britų estetikos ir meno psichologijos tradicijoje ši teorija meną aiškino kaip vieną iš simbolinio mąstymo raiškos formų, įtraukdama į savo dėmesio lauką vis platesnius humanitarinės kultūros ir meno pasaulio sluoksnius. Tuo būdu ji suartėja su prancūziškąja tradicija, kuriai visada buvo būdingas kritinis požiūris į vienpusišką griežto moksliskumo kultą ir siauro empirizmo sureikšminimą.

Kalbant apie vėlesnį empatijos teorijos atgimimą ir plėtotę anglų kalbą vartojančiose šalyse, tikslinga paminėti G. W. Allporto, H. Ruggo ir A. Kaestlerio vieną po kito pasirodžiusius veikalus. Juose ryškėja vėlesnei meno psichologijos raidai būdingas empatijos sąvokos universalėjimas, tai yra akivaizdus jos prasmių lauko plėtėjimas ir tyrinėtojų dėmesio centro perkėlimas į vis aktualėjančias meninės kūrybos procesų psichologijos problemas.

Glauštai aptarę XIX a. pabaigoje ir XX a. pirmojoje pusėje Vokietijoje, Prancūzijoje ir Didžiojoje Britanijoje išryškėjusias pagrindines psichologinės estetikos transformacijos į meno psichologiją tendencijas, galime konstatuoti, kad šiose šalyse meno psichologijos kaip savarankiškos mokslinių tyrimų srities tapimo procesas buvo skirtingas. Jo ypatumus apsprendė anksčiau vyravusios psichologijos, estetikos, meno filosofijos ir kitų humanitarinių mokslų raidos tradicijos. Vokietijoje psichologinės estetikos peraugimas į meno psichologiją daug ryškiau buvo ženklintas jau gyvavusių filosofijos tradicijų, o vėliau neabejotinai paveiktas įsijautimo teorijos ir įvairių psichoanalitinių koncepcijų įtakos. Žymiausių prancūzų meno psichologijos kūrėjų veikaluose išryškėjo teorijos ir empirijos jungtis, stipresnis besiplėtojančios meno praktikos poveikis, sąlygojantis naujų ir originalių meno psichologijos koncepcijų atsiradimą.

Britų meno psichologijos tradicija plėtojosi dviem kryptimis: *įsijautimo* ir *analitinio tyrimo*. Vernon Lee pakreipė *įsijautimo* teorijos raidą menotyrine empirine linkme, būdinga meninės kūrybos procesų ir meno suvokimo dėsninumų tyrėjams. Edvardas Bullough'as, teorinės refleksijos metodu analizavęs meninės kūrybos procesą, britų meno psichologijos tradiciją pasuko *analitinio tyrimo* keliu.

---

## INTUITYVIZMAS



Neapolio universitetas

## Ištakos ir savitumas

XIX a. pabaigoje stiprėjant reakcijai į spekuliatyvųjį racionalistinį mąstymą ir jiems oponuojančias empirinio pozityvizmo apraiškas estetikoje ir meno filosofijoje auga intuityvistinių idėjų įtaka. Jų šalininkai atgaivina periodiškai filosofijos idėjų istorijoje atgimstančias intuicijos pažintinių galimybių sureikšminimo leitmotyvus. Intuityvistinės teorijos priešistorės ir idėjų raidos analizė padeda geriau suprasti šios įtakingos krypties ištakas, pagrindines iškilimo priežastis ir žymiausių jos atstovų plėtojamų idėjų ryšius su ankstesnėmis intuityvaus pažinimo svarbą aukštinančiomis koncepcijomis.

Intuityvizmo estetikos ir meno filosofijos idėjų iškilimui tiesioginį poveikį turėjo Vakarų racionalistinėje pohegelinėje metafizikoje išryškėjusios krizinės tendencijos, kurios tiesiogiai siejosi su irstančiu vokiečių klasikinei estetikai ir meno filosofijai būdingu mąstymo vientisumu, jo fragmentacija, racionalizmo potencinių tolesnės raidos galimybių išsisėmimu ir bendru pohegelinės teorinės minties lygio nuosmukiu. Racionalistinių, evoliucionistinių, pozityvistinių, biologistinių ir kitų scientistinės pakraipos teorijų krizė XIX a. pabaigoje skatina estetikos ir meno filosofijos šalininkų atsisukimą į įvairias spontaniškumą, intuityvumą aukštinančias neoromantines ir neklasikines iracionalistines teorijas. Visa tai tiesiogiai siejasi su augančia Vakarų filosofinės sąmonės reakcija į įvairių racionalistinių ir pozityvistinių tendencijų įsigalėjimą, nekritišką empirinių pozityvistinių tyrinėjimų pažintinių galimybių sureikšminimą. Ne mažiau svarbų poveikį intuityvizmo įtakos augimui turėjo ir Vakarų mąstymo tradicijoje išryškėjęs *posūkis nuo epistemologijos į ontologinę problematiką, sudėtingiausių žmogaus būties ir kūrybos, sąmonės funkcionavimo, sąmonės ir pasąmonės santykių problemų pažinimą.*

Sparti naujų mokslinių atradimų plėtra XIX a. antroje pusėje, eksperimentinio ir techninio mokslo laimėjimai, pozityvizmo ir evoliucionizmo idėjų pakilimas dar kurį laiką padėjo išsaugoti klasikinės vokiečių metafizikos išpuoselėtą racionalistinio intelektualizmo visuomeninį prestižą. Vis dėlto blėstant klasikinės metafizikos įtakai, ryškėja priešingos didžiulį populiarumą įgavusio Schopenhauerio paskleistos iracionalistinės ir intuityvistinės nuostatos, kurių šalininkai Kierkegardas, Nietzsche, Bergsonas, nuvainikuodami anksčiau poklasikinėje filosofijoje vyravusias metodologines prieigas, racionalumą traktuoja kaip supaprastintą „iškreiptą“ ir vienpusį pažinimą, pajėgiantį pažinti tik išorinius daiktų ir reiškinių aspektus, todėl svetimą sudėtingiausių filosofinės ir meninės kūrybos formų pažinimui. Štai iš kur plaukia besiskleidžiančių intuityvistinių teorijų vidinis prieštaringumas: susižavėjimas neįtikėtinais amžiaus sandūroje išryškėjusiais įvairių mokslinio pažinimo sričių laimėjimais, jų svarbos visuomenės raidai pripažinimas ir kartu racionalaus proto pažintinių galimybių ribotumo konstatavimas, jo sugebėjimo pasinerti į sudėtingų gyvenimo, kūrybos, meno procesų pažinimą neigimas.

Kita vertus, racionalizmui oponuojančiose teorijose regimas susidomėjimas dažniausiai iš romantikų, Schopenhauerio iracionalizmo ir intuityvizmo išplaukiančioms vis didesnę įtaką įgaunančioms indų ir kitų Rytų mąstymo tradicijų idėjomis. Tai XIX a. pabaigoje tiesiogiai siejasi su Jenos romantikų ir Schopenhauerio meno filosofijos idėjų atgimimu bei Nietzsche's, P. Deusseno ir E. Hartmanno koncepcijų augančia įtaka. Glaustai tariant, vieni minėti mąstytojai *jausminę*, kiti *intelektualinę* intuityją priešpriešino tikrovę dirbtinai skaidančiam racionaliam mąstymui ir empiriniam pozityvistiniam pasaulio pažinimui. Tai ir suponavo jiems būdingą *požiūrį į intuityją kaip pagrindinį patikimą pažinimo instrumentą, padedantį vientisu nesuskaidytu į daugybę fragmentiškų detalių, aspektų pažinti tikrovę ir gelminius estetinių bei meno reiškinių sluoksnius*.

Šie intuityvaus pažinimo sureikšminimo leitmotyvai periodiškai Vakarų mąstymo tradicijos istorijoje išnirdavo ir anksčiau, tačiau į kokybiškai naują teorinės sintezės lygmenį jie įžengia romantizmo ideologijos iškilimo metu. Tada panašius intuityjos pažintinių galių sureikšminimo variantus pateikė du romantikų meno filosofijos idėjų sistemintojai Schellingas ir Schopenhaueris. Abu jie, plėtodami romantinį intuityvizmą ir panestetizmą, apribojo racionalaus pažinimo galimybes ir savo meno filosofijos koncepcijose atgaivino racionaliai nepaaiškinamų pasąmonės veiksmų, kūrybinio įkvėpimo, intuityvaus reiškinių gelminės esmės pažinimo svarbą. Tačiau Schellingo transcendentalinio idealizmo sistemos kūrimo ir *Meno filosofijos* veikalo gimimo metu jaučiamas stipresnis dekartiškos intelektualinės intuityjos teorijos poveikis, kuri susipina su Jenos romantikų meno filosofijos idėjomis. Intelektualinė intuityja, veikiamą šios idėjų sintezės, iškyla kaip aukščiausia genijams būdinga pažinimo forma filosofijos ir meno srityse. Panašias mintis plėtoja ne tik stiprią Jenos romantikų meno filosofijos, tačiau ir indų upanišadų idėjų įtaką išgyvenęs Schopenhaueris, kuris skelbė besąlygišką intuityvaus meninio pažinimo prioritetą racionalaus mokslinio atžvilgiu.

Vis dėlto vėlesni intuityvizmo estetikos ir meno filosofijos kūrėjai savo teorijose rėmėsi ne tik didžiausią poveikį jiems turėjusiomis aptartomis Jenos romantikų, Schellingo, Schopenhauerio idėjomis, bet ir Descartes'o, Spinozos mokymais apie intelektualinę intuityją, suprantamą kaip aukščiausią racionalaus pažinimo pakopą, kurioje *racionalus loginis mąstymas tarsi išslysta iš diskursyvaus mąstymo prieštaravimų ir pateikia iš racionalių pažintinių nuostatų išplaukiantį analizuojamų daiktų ir reiškinių pažinimą*. Šie racionalistiniai leitmotyvai, prislopinti Jenos romantikų, Schellingo, Schopenhauerio, vėliau, nors ir intuityja traktuojama kaip iracionalus pažinimo aktas, su įvairiomis išlygomis atgimsta naujos kartos savarankiškos intuityvizmo krypties kūrėjų Bergsono, Croce's ir fenomenologijos pradininko Husserlio bei jų gausių sekėjų koncepcijose.

Kita vertus, XIX ir XX a. sandūroje formuojantis įtakingai intuityvizmo estetikai ir meno filosofijai, Vakarų mąstymo tradicijoje stiprėja dėmesys toms žmogiškos būties ir kūrybinės

veiklos sritims, kuriose išnyksta tradicinė *subjekto* ir *objekto* priešprieša ir atsiveria tradicinėms indų ir kinų filosofinėms sistemoms būdingi holistiniai požiūriai į žmogaus būtį ir kūrybą, liudijantys ryškėjantį Vakarų ir Rytų mąstymo tradicijų suartėjimą. Tam neabejotiną poveikį turėjo neklasikinės filosofijos atstovų Schopenhauerio ir Nietzsche's orientalistinių idėjų įtaka.

Ir galiausiai būtent išryškėjusi pozityvistinių teorijų krizė paskatino naujų *ontologinių* ir *psichologinių* tyrinėjimo priėgų skverbimąsi į įvairias estetikos ir meno filosofijos sritis. Tai liudija augantis filosofų susidomėjimas subjekto sąmonės funkcionavimo problemomis ir iš Kierkegaard, Nietzsche's filosofijos išplaukiančių subjektyviosios ontologijos sąvokų: „egzistencija“, „gyvenimas“, „gyvybinis polėkis“, „būtis–sąmonė“ ir pan. sklaida. Vadinasi, estetinė sąmonė, ieškodama naujų savo galimybių pritaikymo būdų, pasuka filosofinės problematikos ontologizavimo ir psichologizavimo, *sąmonės* ir *būties* sąveikos problemų sureikšminimo keliu. Iš neklasikinės („gyvenimo filosofijos“) pradininkų idėjų lauko vėliau išsirutuliojusias antropologinės egzistencinės pakraipos koncepcijas taip pat galima traktuoti kaip reakciją į racionalistinio intelektualizmo suklestėjimą pohegelinėje filosofijoje.

Minėtas esmines filosofinės sąmonės slinktis patvirtina intuityvistinės filosofijos kūrėjams būdingos universalistinės ambicijos ir siekis įveikti priešpriešą tarp *subjekto* ir *objekto*, *pažinimo* ir *būties*, *racionalizmo* ir *iracionalizmo*, *analitinio* ir *emocionalaus jausminio*, *materialistinio* ir *idealistinio*, *apriorizmo* ir *empirizmo*, *proto* ir *tikėjimo*. Ko gero, tai ir suponuoja intuityvizmo šalininkams būdingą racionalaus mąstymo ir jo sąvokinio aparato ribotumo kritiką. Taip pat Bergsonas ir Croce akcentuoja tezę apie racionalaus proto nesugebėjimą pažinti sudėtingiausius mus supančio pasaulio, kūrybos proceso, meno reiškinius ir iškelia intuityją kaip tobuliausią slėpiningos sudėtingiausių pasaulio reiškinių gelminės esmės pažinimo instrumentą.

Kartu neklasikinės filosofijos nubrėžtų problemų lauke, ypač jo sandūroje su įvairiomis pasąmonės teorijomis ir terapinėmis praktikomis, XIX a. pabaigoje ženkliai auga mokslininkų dėmesys *pasąmonės* vaidmeniui pažinimo eigoje ir slėpiningų psichinės veiklos mechanizmų psichologinei interpretacijai. Tai savo ruožtu taip pat skatina susidomėti psichologine problematika ir pirmiausia slėpiningais subjekto psichikos pasąmoniniuose sluoksniuose besiskleidžiančiais intuityvaus pažinimo mechanizmais. Iš intuityvizmo estetikos raidą paveikusių psichologinių teorijų tikslinga išskirti šias pagrindines: pirma – psichinės tikrovės turinio, antra – psichikos santykių su sąmone ir pasąmone, trečia – intuityvaus pažinimo mechanizmų ir galiausiai metodų, padedančių juos pažinti. Iš čia išsirutulioja įvairiabriaunis psichologinės estetikos, intuityvizmo, psichoanalitinių teorijų ir meno psichologijos šalininkų gvildenamų intuityjos problemų laukas.

Intuityvizmo estetikos ir meno filosofijos teorinėse nuostatuose taip pat atsispindi kritinis požiūris į Tainė'o „estetinėje botanikoje“ išryškėjusį kultūros ir meno istorijos suartinimą



su natūralios gamtos, gyvūnijos ir augalijos raidos dėsniais. Vis dėlto XX a. pradžioje skleidžiantis Bergsono ir Croce's intuityvistinėms teorijoms, visa tai jau prarado ankstesnį aktualumą. Todėl pagrindinės kritikų strėlės tuomet krypo į Taine'o meno filosofijoje supaprastintą „pozityvų“ požiūrį į mokslininką kaip botaniką arba anatomą, skrupulingai tyrinėjantį menininko kūrybos proceso ir jo sukurtų meno kūrinių empirines problemas, taikant gyvūnijos ir augalijos tyrinėjimuose įsigalėjusiais pozityvistinės analizės principais. Tokie požiūriai jau nepatenkino naujos kartos į sudėtingas psichologines ir pasąmonines intuicijos tyrinėjimo problemas pasinėrusių mokslininkų. Pasak jų, iš gamtos mokslų perimti pozityvistiniai fiziologiniai ir biologiniai tyrimo instrumentai bei metodai jau neatitinka naujų hierarchiškai aukštesniems „dvasios“ mokslams keliamų reikalavimų.

Kita vertus, naujos kartos psichologijos laimėjimais susižavėję mokslininkai kritiškai žvelgė į pozityvistinės metodologijos šalininkų veikaluose išryškėjusį atsiribojimą nuo pamatinių teorinių estetikos ir meno filosofijos problemų sprendimo ir perdėto pasitikėjimo eksperimentinių mokslų duomenimis. Taigi XX a. pradžios humanistikoje įsivyrąja požiūris į empirines pozityvistines metodologines prieigas kaip svetimas humanitarinei estetikos ir meno filosofijos sferos prigimčiai, kadangi, kritikų įsitikinimu, kultūrinio ir socialinio gyvenimo ir ypač meninės kultūros raidos procesai nepaklūsta gamtotyros dėsnų pažinimui ir reikalauja subtilesnių subjektyvios ontologijos ir psichologinių prieigų. Tiesą sakant, daugelyje tuometinio pozityvizmo pakraipų iš tikrųjų įsigalėjo subjektyvizmo ir supaprastinto empirizmo apraiškos, kurios buvo svetimos pretendavusiems į įvairias humanistikos sritis aprėpiančių universalių teorijų kūrimą Bergsonui ir Croce'ui.

Apie intuityvizmo pradininko Bergsono filosofijos ištakas kalbėti labai sudėtinga, kadangi į pirmtakų idėjas jis žvelgė kaip į pagalbinę žaliavą, reikalingą savo intuityvistinės filosofijos statiniui kurti; laisvai periminėjo idėjas, sąvokas, keitė jų prasmę, nardino į kitą jautrių asmenybės psichologinių išgyvenimų kontekstą. Dar vienas svarbus aptariamoms problemoms aspektas, kad *intuityvizmo pradininkas maskuoja tikrąsias savo intuityvistinės filosofijos ištakas, nes apie labiausiai paveikčius mąstytojus, tikriausiai norėdamas išryškinti teorijų originalumą, jis kalba mažiausiai*. Trečia, gvildenant įtakų problemą, vertėtų priminti specifinį Bergsono požiūrį į filosofinę kūrybą ir su ja susijusią filosofijos idėjų istoriją bruožą. Visi praeities mąstytojai, Bergsono įsitikinimu, klydo vertindami kūrybos tikslus ir indėlį į filosofijos idėjų istoriją, kadangi buvo įsitikinę, kad aiškina juos supantį universumą, įmina paslaptis. Bergsono nuomone, tai iliuzija, nes tikrovėje filosofai pirmiausia siekė išreikšti save, išryškinti svetimą objektyviam pažinimui asmeninį santykį su tikrove, jos daiktais, reiškiniais. Filosofinio pažinimo istorija Bergsono interpretacijoje artimesnė meno istorijai, kurioje dailininkas pateikia savo pasaulio viziją, nei nuosekliai objektyvumo principų siekiančiai mokslo istorijai. Ketvirta, akivaizdu, kad Bergsono veikaluose išdėstyta

filosofinių požiūrių sistema yra suausta iš gausybės idėjų, perimtų iš kitų filosofinių sistemų (kuo mažiau Bergsonas knygoje ir laiškuose kalba apie jų autorius, tuo daugiau rasime iš jų perimtų statybinių detalių).

Bergsono „pozityvioje metafizikoje“, kaip ir Kanto sistemoje, iš filosofinių mokyklų, tradicijų bei paskirų mąstytojų išplaukiančios idėjos susiliejo į vientisą intuityvistinės filosofijos sistemą. Svarbios čia yra ne paskiros perimtos idėjos, o nepriekaištingai kruopščiai kuriamas filosofinis statinys, jo sudėtinių komponentų vidinis struktūrinis ryšys, jungiantis gausybę skirtingų detalių į prasmingą visumą. Aptariant bergsoniškos metafizikos konstravimo principus, vertėtų prisiminti ir metodologiškai svarbią filosofo mintį, išsakytą programiniame Bolonijos konferencijai parengtame pranešime „Filosofinė intuicija“, *kuriame kalbama apie nereikšmingumą vertės požiūriu tos medžiagos, iš kurios mąstytojas sukuria sistemos statinį, lyginant su jo kūrėjo kūrybiniu polėkiu*. Kūrybiškumas jam, kaip ir Nietzsche’i, buvo išskirtinės svarbos kategorija.

Bergsono intuityvistinė filosofija – tai savitas Schopenhauerio, Nietzsche’s, neoplatonizmo, Pascalio, Rousseau, romantinės, prancūziškojo spiritualizmo ir Rytų filosofijos sąskambis, atsiradęs sujungus subtilias psichologines ir mokslines sąvokas. XIX a. pabaigoje ryškėjanti pozityvizmo ir mechaniškojo materializmo krizė paveikė Bergsoną. Nusivylęs pozityvistinėmis griežto moksliskumo nuostatomis, jis pasuko gyvenimo filosofijos pirmtakų keliais. Didžiausią įtaką Bergsono nepasitikėjimui racionalaus proto galimybėmis, mokslu, teorija, praktine veikla turėjo romantinis panestetizmas, Schopenhauerio ir Nietzsche’s „gyvenimo filosofijos“ leitmotyvai. Bergsonas vertino praktinius mokslo laimėjimus, kartu neigdamas mokslo sugebėjimą teoriškai pažinti tiesą.

Nors Bergsonas neigė savo priklausomybę konkrečiai filosofinei tradicijai ar kryptčiai, jo intuityvistinės filosofijos pagrindinės nuostatos, intonacijos yra artimiausios iš Schopenhauerio idėjų išplaukiančiai neklasikinei „gyvenimo filosofijos“ tradicijai, kurios žymiausi atstovai buvo Nietzsche, Wilhelm Dilthey’us, Georgas Simmelis. Bergsonas siekė sukurti naują šiuolaikišką „pozityvią metafiziką“, kuri paneigtų Vakarų klasikinėje filosofijoje viešpatavusias dogmatiško racionalizmo nuostatas ir įtvirtintų naują požiūrį į žmogaus gyvenimą, jo misiją pasaulyje, elgesio nuostatas, moralės principus bei pagrindines kūrybinės raiškos formas. Štai kodėl buvo siekiama perorientuoti Vakarų mąstymo tradiciją nuo klasikinėje filosofijoje viešpatavusių racionalių loginių sąvokinių sistemų ir joms būdingų tikrovės pažinimo formų prie neklasikinei gyvenimo filosofijos tradicijai artimų *personalistinių, intuityvistinių koncepcijų*. *Būtent šios orientavosi į unikalią asmenybės patirtį ir įvairias estetines bei menines tikrovės suvokimo formas*. Tai suartino neklasikinės filosofijos tradicijai būdingas filosofinės ir literatūrinės saviraiškos formas.

Bergsono naujos metafizikos kūrimas vyko ieškant, gilinantį į mąstymo tradicijas: graikų, judėjų – krikščionišką misticizmą, prancūzų moralistus (Pascalis, Montaigne’as),

vokiečių klasikinę filosofiją, romantizmą, evoliucionizmą, prancūziškąjį spiritualizmą (François Pierre Maine de Biran, Jules Lachelier, Emile Boutroux) neklasikinę ir Rytų tautų filosofiją. Jo pasaulėžiūra formavosi revoliucingų technikos ir mokslo laimėjimų fone ir tai, sąlygojo gausybės techninės civilizacijos pavyzdžių, terminų skverbimąsi į tekstus. Tiesa, vėlyvuosiuose Bergsono tekstuose ryškėjo naujas santykis su technikos triumfo pagimdytais prieštariniais padariniais kultūrai.

Skirtingai nei Schopenhaueris ir Nietzsche, Bergsonas buvo jautresnis naujausiems tikslųjų ir gamtos mokslų laimėjimams. Jį žavėjo prielaidos, būtinybė tyrinėjant remtis nuosekliomis analizės procedūromis, kurios turėjo garantuoti objektyvius ir tikslus rezultatus. Šios nuostatos iš esmės skyrė Bergsoną nuo gyvenimo filosofijos tradicijos šalininkų. Susižavėjimas naujausiais matematikos, fizikos, biologijos, psichologijos, sociologijos ir kitų disciplinų laimėjimais paliko ryškius pėdsakus mąstytojo dvasinėje evoliucijoje.

Pereinant prie savarankiškos intuityvistinės teorijos kūrimo Bergsono filosofijai *vis didesni poveikį turėjo Schopenhauerio nubrėžta neklasikinės filosofijos tradicija, kuri formavo pagrindinę, su gyvenimo filosofijos tradicija suartėjančią mąstymo kryptį*. Tai, kad įvairiuose Bergsono tekstuose, laiškuose labai retai išnyra Schopenhauerio ir Nietzsche's pavardės (pavyzdžiui, didžiulėje jo Raštų rinktinėje *Oeuvres* Nietzsche's vardas aptinkamas tik kartą) neturėtų klaidinti, kadangi šios negausios nuorodos ir lyginamoji jo ir šių neklasikinės filosofijos korifėjų idėjų analizė liudija, kad jis žinojo šių mąstytojų tekstus. Tačiau yra ir kitų netiesioginių liudijimų, kad Bergsonas domėjosi ir jam buvo žinomos Schopenhauerio ir Nietzsche's idėjos. 1910 m. kovo 18 d. rašytame Estijoje gimusiam vokiečių filosofui Hermannui von Kayserlingui laiške Bergsono detalus pastarojo Schopenhaueriui skirtos knygos aptarimas liudija, kad filosofas yra susipažinęs su neklasikinės filosofijos pradininko idėjomis ir pats prabėgomis prisipažįsta, kad šioje knygoje aptariamoms problemoms „jį labai domina“ (Bergson, 2002, p. 342).

Į Bergsono veikaluose plėtojamų idėjų sąsajas su Schopenhauerio filosofija iškart atkreipė dėmesį net jo bičiuliai ir kolegos, pavyzdžiui, amerikiečių idėjų istorikas Arthuras Onckenas Lovejoy ir S. Evansas, kuris 1913 m. žurnale *Le renaissance contemporaine* paskelbė straipsnį „Bergson et Schopenhauer“. Tačiau Bergsonas, nepaisant akivaizdžių sąsajų su Schopenhauerio idėjomis, atkakliai gynė pamatinių savo intuityvistinės filosofijos idėjų originalumą. Atliepdamas į Lovejoy'aus straipsniuose išsakytas mintis apie jo filosofijos sąsajas su Schopenhaueriu, 1911 m. gegužės 10 d. laiške kolegai jis rašė: „Analogijos, kurias jūs parodote tarp kai kurių mano požiūrių ir Schopenhauerio, mane ypač stebina: aš su jais nepažįstamas, nors retkarčiais skaitau Schopenhauerį. Man atrodo, kad Schopenhaueris lieka užhipnotizuotas Kanto „daikto savyje“ ir kad jo Valia, yra belaike“ (Bergson, 2002, p. 410).

Dėl Schopenhauerio idėjų įtakos Bergsonas vos nebuvo apkaltintas plagijavimu. Iš tikrųjų daugelis pagrindinių šio mąstytojo idėjų (pasaulio gimimo teorija, gyvenimo samprata,

intuityvizmas, kontempliacijos teorija, dviejų kontempliacijos formų – erdvinės ir laikinės priešprieša, racionalaus ir intuityvaus pažinimo kelių išskyrimas, elitiškumas), nenurodant šaltinio, yra perimtos iš Schopenhauerio. Intuityvizmo pradininkui artima „pasaulio kaip valios ir vaizdinio“ interpretacija, egzistenciniai Schopenhauerio filosofijos motyvai, mokymas apie tikrosios ir netikrosios būties sklaidą, metafizinis voliuntarizmas, orientalistiniai motyvai, daug sąsajų galime išvelgti ir juoko ir komiškumo teorijose, apmąstymuose apie intuityvaus ir abstraktaus teorinio pažinimo santykius, požiūryje į sąvokas – tik kaip etiketes, kurias paskubomis klijuojame konkreitiems objektams.

Jis, kaip ir Schopenhaueris, būtina autentiškos kūrybos sąlyga laiko atsiribojimą nuo išorinio pasaulio, kitą nei paprastiesiems žmonėms gyvenimiškųjų vertybių sistemą, ypatingą, lyginant su įprastiniu, pasaulio regėjimo būdą. Įprastinis pasaulio regėjimas Bergsono ir Schopenhauerio veikaluose siejamas su paviršutiniškais vartotojiškais poreikiais, o išskirtinių ir genialių asmenybių – su tarnavimu idėjai ir gilesniu požiūriu į supančio pasaulio daiktus bei reiškinius. Bergsonas beveik pažodžiui persako Schopenhauerio mintis, kad gamta retkarčiais gimdo žmones, mintimis ir jausmais menkai susietus su pragmatiškais gyvenimo nuostatomis ir todėl, kai jie žvelgia į daiktus, juos regi ne sau, o vardan jų pačių.

Svarbiausia Schopenhauerio filosofijos kategorija valia, veikiant Nietzsche's idėjoms, Bergsono veikaluose transformavosi į egzaltuotą nerimastingą „gyvybinį polėkį“ (*élan vital*) ir „trukmę“ (*durée*). Teigdamas, kad tikroji būtis būdinga gyvybingam polėkiui, kūrybai, trukmei, žmogų supantį pasaulį Bergsonas aiškina kaip vaizdinių visumą. Tikrovė jam neatsiejama nuo suvokiančios sąmonės. Intuityvizmo pradininko koncepcijai būdinga sąmonės ribų išplėtimo tendencija, jos radikalus atskyrimas nuo materijos, autonomizavimas ir psichologizavimas. Kruopščiai įvairių sąmonės procesų aprašinėjimui ir analizei teikiamas išskirtinis dėmesys.

Kartais atrodo, jog *Schopenhauerio filosofijos leitmotyvai Bergsono veikaluose yra labiau pritaikyti epochos dvasiniams poreikiams. Neklasikinei filosofijos tradicijai Bergsonas suteikė didesnę nerimo jausmą, negu tai darė Schopenhaueris, Kierkegaardas, Nietzsche. Jo mąstysenai būdingas tam tikras liguistas mėgavimasis viskuo, kas nuolat keičia savo pavidalą, beveik nefiksuoja. Netgi jo požiūris į pažinimą nuolat susipina su kupiniais intuityvumo estetiniais elementais, kurie akimirksniu griaua nuoseklią loginės minties sklaidą. Schopenhaueriui artimas ir literatūrinis Bergsono filosofijos aspektas, minties įtaigumas, įvaizdžių vaizdinumas ir jautrus psichologizmas.*

Schopenhauerio įtakos Bergsono filosofijoje susilieja su Jenos romantikų meno filosofijos idėjomis, iš kurių jis pasisavina daugelį pamatinių savo filosofijos principų. Jį žavi Novalio „universalumas“, Schlegelio apmąstymai apie „gyvenimo filosofiją“, meno iškėlimas virš tikrovės ir suartinimas su gyvenimu, meno ir filosofijos susiliejo leitmotyvas, meninis

kosmoso sandaros aiškinimas. Bergsonas perima romantikams būdingą susižavėjimą Plotino filosofija, poeto intuicijos svarbos iškelimą, filosofijos ir meno suartinimą, meno sureikšminimą mokslo atžvilgiu, filosofijos susiaurinimo į meno filosofijos problematiką tendenciją, išpuolius prieš abstraktų racionalistinį filosofavimo būdą, kuris nutolina žmogų nuo gyvybinių „gyvenimo“ versmų pažinimo, gamtos kontempliacijos, kvietimą glaudžiau bendrauti su universalia gyvenimo stichija. Jis plėtoja romantinę meninio genijaus išskirtinumo idėją, atplėšia meninį pasaulio pažinimą nuo mokslinio ir sureikškina jo svarbą.

Bergsono epistoliariniame palikime taip pat aptinkame beveik tuo pačiu metu panašių užuominų ir apie Nietzsche, kurio tam tikrų idėjų poveikis taip pat buvo svarbus. Jei įdėmiau analizuotume Bergsono santykius su vokiečių filosofija, pirmiausia turėtume išskirti negatyvų Kanto ir pozityvų romantikų, Schellingo, Schopenhauerio ir vėlesnės „gyvenimo filosofijos“ tradicijos su Nietzsche priešakyje, poveikį. Tai, ką Nietzsche dažniausiai išsakydavo glausta aforistine forma, Bergsonas išplėtojo ir įjungė į savo filosofinę sistemą. Kalbant apie Nietzsche's idėjų įsiliejimo į bergsoniškos metafizikos sistemą organiškumą nevertėtų pamiršti, kad tiek Nietzsche, tiek Bergsonas turėjo bendrą išeities tašką, tai yra Schopenhauerio iracionalios valios metafiziką. Tačiau ženklintas prancūziškos racionalistinės ir pozityvistinės tradicijos įtakos, Bergsonas siekė suteikti iš Schopenhauerio ir Nietzsche's perimtomis idėjoms kiek kitokį, „moksliškesnį“, pavidalą.

1910 m. birželio 19 d. laiške Isaacui Benrubi Bergsonas rašo: „Aš taip pat su didžiuliu dėmesiu perskaičiau jūsų straipsnį apie Nietzsche ir Rousseau. Jis mums atskleidžia ne tokio negatyvaus ir mažiau paradoksalus Nietzsche's veidą, daug artimesnį Rousseau nei tai dažniausiai yra vaizduojama“ (Bergson, 1972, p. 832). Po penkerių metų straipsnyje „La philosophie française“ rašydamas apie prancūzų filosofą Marie Jean Guyau, Bergsonas vadina Nietzsche'ą „garsiu“ mąstytoju (*Ten pat*, 1180).

Su Nietzsche Bergsoną sieja tragiškojo optimizmo ir orientalistiniai leitmotyvai, pagarus požiūris į budizmą, stoiška gyvenimo pozicija, jausmingas emocionalus ir užšifruotas sunkiai paklūstantis vienareikšmei interpretacijai mąstymo būdas, išskirtinis dėmesys stiliui, frazės muzikalumui. Juos suartina aistringas vitalizmas, gyvenimo adoracija, mąstymo būdo aiškiai išreikšta personalistinė orientacija, jautrus psychologizmas, potraukis simboliniam mąstymui, moralinėms, estetinėms, nihilistinėms, egzistencinėms ir tragiškoms žmogaus būties problemoms. Į Bergsoną ir Nietzsche'ą siejančius panašumus atkreipia dėmesį Jeanne Delhomme, kuri rašo: „Ši Bergsono ir Nietzsche's idėjų analogija ir giminystė gyvuoja, tačiau ji neatskleidžia nei jų sąlyčių, nei jų nuostatų neįveikiamumo: sąvokos, temos, problemos ir tam tikras jiems būdingas būdas judėti priešinga kryptimi suartina jų antinomiškas sistemas, atsisakymas remtis žodžiais daiktų esmės išraiškai ir tiesa, vaizduojant save, yra būdingi tiek Nietzsche'ei, tiek ir Bergsonui, tačiau vis dėlto pagrindinis jų mąstymo skirtumas, kuris

taip pat gerai regimas formoje kaip ir turinyje, negali čia nieko nei pakeisti, nei sumažinti“ (Delhomme, 1992, p. 63–64).

Apibendrinant Bergsono santykių su neklasikinės estetikos ir meno filosofijos tradiciją aptarimą, norėtusi pabrėžti, kad skurdžios ir neretai netiesioginės santykių su kolegomis išprovokuotos arba nesąmoningos aliuzijos į Schopenhauerį ir Nietzsche'ę, man regis, yra didžiai reikšmingos, kadangi jos liudija, jog *Bergsonas siekia užmaskuoti ar bent jau nede-monstruoti akivaizdžių intuityvistinės filosofijos sąsajų su įtakingais jį paveikusiais neklasikinės filosofijos šalininkais.*

Nors filosofinėje lektūroje Bergsonas, greta Schopenhauerio ir Nietzsche's, dažniausiai traktuojamas kaip iracionalizmo atstovas, tačiau toks požiūris nėra visiškai teisingas, kadangi programinėse intuityvistinės filosofijos nuostatose jis pirmiausia siekė apriboti nepagrįstas dogmatiško racionalizmo pretenzijas. Iš čia plaukė atsakymas apriboti tikrovės įvairovės pažinimą klasikinėje racionalistinėje metafizikoje sureikšmintomis abstrakčiomis konceptualaus pažinimo schemomis. Pažymėtina, kad Bergsono filosofijoje iškeliamas pagrindinis pažinimo instrumentas intuityvaus neatsiriboja nuo logikos ir dialektikos, o papildo juos iš Kanto perimta vaizduotės kuriamąja galia, pabrėždamas jos sugebėjimą vientisai suvokti pasaulį. Kita vertus, vaizduotė Bergsono intuityvaus tikrovės pažinimo koncepcijoje *ne prieštarauja protui, o yra pagrindinė pagalbinė jo veiklos dalis.*

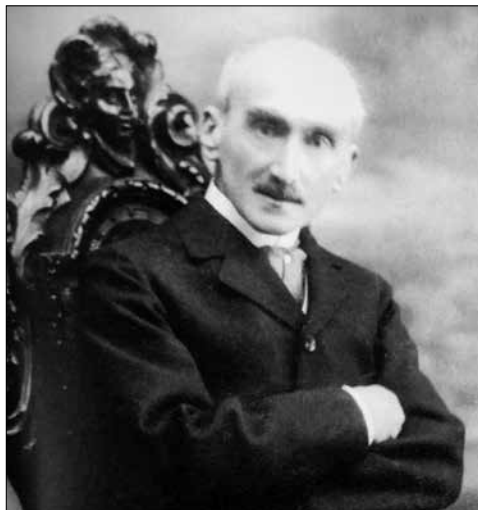
## Intuityvistinė Bergsono meno filosofija

Prancūzų mąstytojas intuityvizmo pradininkas Henri Bergsonas (1859–1941) – vienas iškilniausių XX a. pirmosios pusės Vakarų mąstytojų, kurio elegantiško stiliaus, egzistencinių ir estetinių motyvų prisodrinti veikalai jautriai perteikė naujos modernizmo idėjų iškilimo epochos pasaulėjautą. Jo idėjų įtaka buvo milžiniška, jos žavėjo amžininkus dėl įžvalgų gausos, mąstysenos turtingumo. Kiekvienos naujos knygos pasirodymas buvo suvokiamas kaip gaivaus vėjo dvelksmas, jos buvo plačiai komentuojamos įvairių kraštų filosofinėje, estetineje ir menotyrinėje literatūroje.

Šio mąstytojo tekstai – daugiasluoksniai, jungiantys įvairias filosofinio mąstymo tradicijas. Juose Platono, neoplatonizmo, judėjo krikščioniškos, klasikinės, neklasikinės, prancūziškojo spiritualizmo, Rytų ir daugybės kitų mąstymo tradicijų elementai susilieja į tik šiam mąstytojui būdingas idėjų ir vaizdinių sistemas. Filosofinis mąstymas čia neatsiejamas nuo rafinuoto estetizmo, metaforiškumo ir grakščios literatūrinės formos. Bergsonas buvo reto talento mąstytojas, įstabus žodžio meistras, todėl tarp kūrėjo ir jo kūrinių formos skleidžiasi gelminis ryšys.

Net keičiantis intelektualiniams poreikiams intuityvistinės Bergsono idėjos išsaugojo stebėtiną aktualumą, jos nuolatos atsiskleidžia naujai, netikėtai, skatina sugrįžti prie jų, vėl

interpretuoti. Tai, pavyzdžiui, pasakytina apie dabartinėje humanistikoje ypatingą populiarumą įgavusius Bergsono plėtotus egzistencinius motyvus, etines, estetines, socialines teorijas, vadinamąsias kibernetinio procesualinio pasaulio supratimo, „kinematografinio mąstymo“ ir daugybės kitų plėtotų idėjų. Jų aktualumą lėmė mąstytojo išvalgumas, aukšta intelektualinė kultūra, subtilus estetinių ir meno fenomenų jausmas, mąstymo lankstumas, nuolatinis išlygų ieškojimas, teiginių ambivalentiškumas, kuris suteikia jo tekstų interpretatoriams galimybę įvairiai aiškinti filosofo idėjas. Spontaniškas mąstymas ir muzikali vaizdingos frazės yra aptakios, simbolių ir metaforų kupina rafinuota kalba su daugybe sunkiai fiksuojamų konotacijų sunkina jo tekstų skaitymą ir supratimą.



Henri Bergson

Bergsonas, prisidengdamas žavinga gyvenimo tekamumo ir intuityvaus pasaulio pažinimo skraiste, plėtojo ankstesnės neklasikinės estetikos ir meno filosofijos principus. Jo veikaluose išryškėjo ir reakcija į racionalistinių tendencijų išsigalėjimą, ir siekimas atgaivinti metafizikos principus. Gilindamasis į tikrovę filosofas sureikšmino intuityvų pažinimą ir tapo įtakingos intuityvizmo estetikos ir meno filosofijos pradininku. Prancūziškojo intelektualizmo simbolis Paulis Valéry Bergsoną vertino kaip „paskutinį didįjį vardą europinės inteligencijos istorijoje“ (*la dernière grand nome de l'histoire de l'intelligence européenne*) (*Etudes bergsonniennes*, 1942, p. 4).

Sklandžiai reiškiamos filosofinės mintys, orientacija į dvasinius epochos poreikius padarė Bergsoną tikruoju XX a. Vakarų kūrybinės ir meninės inteligentijos mesiju. Filosofo skelbiamas kūrybinės evoliucijos principas buvo traktuojamas kaip universalus istorijos, kultūros ir meno raidos dėsnis, pajėgiantis išlaisvinti žmogų iš vartotojiškos tikrovės prieštaravimų, o intuityvaus prado prioriteto prieš intelektinį, „gyvenimo“ pirmumo ir absoliučios individo laisvės teigimas imponavo kūrybinei bei meninei inteligentijai. Bergsono veikalai ir didelį susidomėjimą sukėlusios paskaitos *Collège de France*, kur jis profesoriavo 1900–1914 m., tapo svarbiu Paryžiaus dvasinio gyvenimo įvykiu. Etienne Gilsono nuomone, Bergsono šlovės viršūnėje „Prancūzija visam pasauliui buvo tarsi pačios filosofijos balsas“ (Gilson, 1967, p. 6).

Paties Bergsono prisipažinimu, jis turėjo „vienintelį tikslą suartinti metafiziką su mokslu, konsoliduoti šias sritis, neaukojant nei vienos iš jų, tačiau aiškiai atskiriant vieną nuo kitos“

(Bergson, t. 2, 1959, p. 278). Savo filosofinės evoliucijos pradžioje intuityvizmo pradininkas nuėjo kelią nuo susižavėjimo Antikos mąstytojais, vokiečių klasikine filosofija, prancūziškuoju spiritualizmu, pozityvizmu, mokslo filosofija, evoliucionizmu ir kitomis madingomis kryptimis iki pasinėrimo į neklasikinės filosofijos tradiciją jos „gyvenimo filosofijos“ pavidalu. Bergsonas praturtino neklasikinės filosofijos tradiciją jautriu psychologizmu, suaktualino filosofinės problematikos psichologizavimo, estetinimo, sąmonės ir laikinių struktūrų su-reikšminimo tendencijas.

Tęsdamas Schopenhauerio tradiciją, Bergsonas plėtojo naują „pozityvią metafiziką“, kurioje teigė, kad racionalus protas gali pažinti tik surambėjusius neorganiškos negyvos gamtos reiškinius, pažįstant gyvenimo procesus racionalus sąvokinis pažinimas yra bejėgis. Sudėtingas žmogaus su psichinėmis realybėmis susijęs nuolatos kintantis dvasinis pasaulis, filosofo įsitikinimu, gali būti pažįstamas tik jautriausiais vidiniais dvasiniais išgyvenimais ir tobulu pažinimo instrumentu – intuicija, kuri nesupriešina subjekto ir objekto, o yra tiesioginis gyvenimo pažinimas. Kitas įtakingas italų intuityvistinės estetikos ir meno filosofijos idėjų skleidėjas Benedetto Croce išvalgiai pastebėjo: „Bergsonas tiksliai nusako naują metafiziką, kuri turi visiškai priešingą prasmę simboliniam mąstymui ir apibendrintai, abstrakčiai patirčiai. Tai metafizika, kuri pretenduoja peržengti simbolius, mokslas, kupinas visuminės patirties, priešingos kantiškam „universalios matematikos“ idealui, tai konceptualus platonizmas, kuris remiasi intuicija vieninteliu tikru organu, pajėgiančiu pažinti Absoliutą“ (Croce, 1909, p. 381).

Iš intuicijos sureikšminimo plaukia išskirtinis filosofo dėmesys laike besiskleidžiančioms sąmonės struktūroms, tokioms psichinio gyvenimo apraiškoms, kurios atspindi nuolatinius psichinių būsenų pokyčius, jų persismelkimus ir netikėčiausias metamorfozes. Pamatinė Bergsono intuityvistinės filosofijos kategorija „trukmė“ (*durée*), kurios pavidalu skleidžiasi gyvenimas, turi ne erdvinį, o pabrėžtinai laikinį pobūdį. Kūrybinis laike besiskleidžiančio „gyvenimo“ srautas persmelkia ir žmogų, kuris Bergsono filosofijoje traktuojamas kaip kūrybinga esybė, o geriausi žmogiškos giminės atstovai apdovanoti išskirtinės intuicijos sugebėjimais.

Savo intuityvistinės filosofijos išėities tašku Bergsonas skelbė plačiai interpretuojamą „gyvenimą“, kurį traktavo kaip pirmąpradę ir svarbiausią realybę. Gyvenimas iškyla kaip sunkiai sąvokomis apibrėžiamas metafizinis „gyvybinio polėkio“ procesas, kuris reiškiasi kaip galingas ir universalus kūrybinio tapsmo srautas. Analogiškiems kaitos ir metamorfozių procesams paklūsta ir žmogų supantis universumas, kuris gyvena, plėtojasi stumiamas jo esmėje slypinčios iracionalios valios gyvenimui arba pasitelkiant bergsonišką terminą „gyvybinio polėkio“ (*élan vital*). Jo esmė ir pagrindinis tikslas – laisvė, kūryba ir inertiškos materijos pasipriešinimo įveikimas. Ankstyvajame biologinės evoliucijos lygmenyje kūrybinė gyvenimo srauto sklaida reiškiasi paprastu augalų augimu, o sudėtingesnėje biologinėje



evoliucijoje, ypač aukščiausios gyvūnų formos žmogaus gyvenime vis didesnę vaidmenį įgauna veiksmų laisvė ir naujos nenumatytos kūrybinės veiklos galimybės. „Lyginamoji psichologija, – rašė Bergsonas, – mus moko, kad juo protingesnis yra gyvūnas, juo labiau jis linkęs apmąstyti veiksmus, kurie jam padeda naudotis daiktais, ir todėl artėja prie žmogaus“ (Bergson, 2004, p. 210).

Bergsono nuomone, Visatoje nuolatos grumiasi dvi tarpusavyje sąveikaujančios tendencijos: galingos gyvybinės energijos kupino gyvenimo srauto arba „gyvybinio polėkio“ ir inertiškos materijos, kurių skirtingi junginiai sudaro kiekvieną gyvą organizmą. Abu šie srautai skleidžiasi skirtingomis, tiksliau išsireiškus, netgi priešingomis kryptimis ir tarp jų atsirandantis *modus vivendi* [pažod. „gyvenimo būdas“ (sąlygos, kurios daro normalius, kad ir laikinus, taikius santykius)] įkūnijamas įvairiuose organizmuose.

Tenka tik apgailestauti, kad neišliko Bergsono dienoraščiai ir darbiniai užrašai, nes visi dar nepaskelbti tekstai pagal testamentą išsakytą valią buvo po filosofo mirties sunaikinti. Todėl svarbiausi jo filosofijos ir intelektualinės biografijos pažinimo šaltiniai yra parašytos knygos, straipsniai bei amžininkų, bičiulių, mokinių liudijimai, prisiminimai. Vertingiausia išlikusi Bergsono epistoliarinio palikimo dalis yra skaitytų paskaitų konspektai ir laišakai, kurių 2002 m. išleistame smulkiu šriftu per 1700 p. tome *Correspondances* patalpinta per 1800. Šie šaltiniai yra labai svarbūs siekiant geriau pažinti mąstytojo interesus ir ypač patirtas įtakas, kurių jis neafišavo ar netgi sąmoningai slėpė.

Skirtingai nei klasikinės racionalistinės filosofijos atstovai, tarp kurių asmeninio gyvenimo peripetijų ir skelbiamų teorinių principų dažnai nėra tiesioginio ryšio, daugeliui neklasikinės pakraipos mąstytojų idėjų geresniam supratimui „biografinė dimensija“ turi neabejotiną vertę, kadangi nuo jos neretai tiesiog neįmanoma atplėsti daugelio jų pabrėžtinai personalistinių filosofavimo bruožų. Čia asmeninio gyvenimo įvykiai susipina ir netgi suauga su pagrindiniais jų estetikos ir meno filosofijos principais, pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, vyraujančiomis filosofinės saviraiškos intonacijomis. Šio akivaizdaus fakto neįmanoma ignoruoti kalbant apie Schopenhauerį, Kierkegaardą, Nietzsche'ę ir, žinoma, Bergsoną.

*Klasikinės filosofijos kritika.* Bergsono veikaluose ryškėja neklasikinės filosofijos šalininkams būdinga reakcija prieš klasikinės tradicijos mokslinio pažinimo sureikšminimą ir visuotinumą. Jis atsiriboja nuo hegeliško filosofijos istorijos kaip mokslo traktavimo ir kalba apie būtinybę vadovautis ne išorinėmis pseudomokslinėmis klasikinio mąstymo schemomis, o iš vidaus pažinti konkrečios filosofinės sistemos santykius su ankstesnėmis ar savo epochos koncepcijomis, vadinas, analizuoti filosofijos idėjų istoriją ne kaip abstrakčią sistemų istoriją, o kaip gyvą mąstymo istorijos srautą.

Kritikuodamas racionalistinės filosofijos principus Bergsonas įrodinėjo, kad šios schematiškos teorijos gali būti pritaikomos tik inertiškos materijos lygmenyje, o sudėtingesni

(gyvybiniai) reiškiniai iš esmės nepaklūsta išankstinėms minties konstrukcijoms. Bet koks gyvenimo skaidymas, analizavimas abstrakčiomis proto kategorijomis čia aiškinamas kaip sąmoningas jo iškraipymas ir nuskurdinimas. Iš čia plaukia kvietimas kurti kokybiškai naują filosofiją, kurioje pažinimo teorija susijungtų su gyvenimo teorija ir toks susijungimas padėtų išspręsti didžiąsias filosofijos problemas tikresniu ir artimesniu tiesioginiam patyrimui metodu.

Tikrasis autentiško filosofavimo tikslas Bergsonui yra unikalus, nepakartojamas dvasinis turinys, kuris visada buvo ne perdėm racionalizuotos filosofijos, o būtent meno objektas. Iš čia kyla neoromantinei pasaulėjautai būdingas *nuolatinis filosofijos ir meno suartinimas ir požiūris į meną kaip savotišką autentiškos filosofijos idealą*. Šis giminiškumas pirmiausia atsiskleidžia jau Schopenhauerio išryškintame esminiame filosofinio ir meninio pažinimo nenaudingume, nutolime nuo praktinių gyvenimo aspektų ir orientacijoje į moksliniam pažinimui svetimą kontempliatyvų požiūrį į pasaulį, kuris padeda atskleisti gelminius gyvenimo aspektus. *Neabejotinas filosofinio ir meninio pažinimo artimumas rodo, kad pagrindinis jų pažinimo instrumentas yra intuicija, pažįstanti suvokiamus daiktus ir reiškinius iškart bei jų visumoje*.

Skirtingai nuo mokslo, pretenduojančio į „visuotinę“ ir „beasmenę“ tiesą, filosofijos tikslu Bergsonas laiko individualaus prado išryškinimą. Taip atsiskleidžia filosofijos giminingumas menui. Šis ryšys pasireiškia praktinių gyvenimo aspektų ignoravimu, t. y. nesuinteresuotumu nuostata, kontempliatyviu požiūriu į pasaulį, siekimu vientisai pažvelgti į dinamišką giluminę būtį.

Aiškėja, kodėl konkreti filosofinė koncepcija Bergsono veikaluose traktuojama *ne kaip objektyvaus pasaulio aprašinėjimas, o asmenybės jautriausių dvasios polėkių, vidinių išgyvenimų išraiška, t. y. ne kaip sistemingo akademinio mokslinio darbo vaisius, o tarsi unikalus, nuo kūrėjo dvasios neatsiejamas, meno kūrinys*. Vadinasi, Bergsonas, kaip ir romantikai bei ankstesnė neklasikinės filosofijos tradicija, skelbia meną autentiškos filosofijos idealu. Todėl ir kiekviena filosofinė teorija ar sistema čia vaizduojama kaip unikalus išbaigtas meno kūrinys, o ne vieningos idėjų istorijos raidos momentas, kokia yra mokslinė koncepcija.

„Filosofija, kaip aš ją suprantu, – rašė Bergsonas, – yra artimesnė menui negu mokslui. Ji pernelyg ilgai buvo vertinama kaip aukščiausias mokslas. Tačiau mokslas pateikia tik nebaigtą arba fragmentišką tikrovės paveikslą, suvokdamas jį per dirbtinius simbolius. Menas ir filosofija, priešingai, susilieja intuicijoje, išreiškiančioje jų esmę. Aš netgi sakytčiau, kad filosofija yra žanras, kur įvairūs menai reiškia skirtingas jo rūšis“ (Bergson, 1959, t. 2, p. 354). Teigdamas, kad filosofinės intuicijos pavyzdžiai gan reti ir sunkiai apčiuopiami, Bergsonas nuolatos kreipiasi į meną, kuriame intuicija turi neribotas raiškos galimybes. Kadangi filosofija kaip ir menas daugiausia dėmesio skiria individualiam pradui, tai savo tikrovės pažinimo forma ji priartėja prie meno ar netgi su juo susilieja. Taip Jenos romantikų leitmotyvas apie filosofinio ir meninio mąstymo susiliejimą tampa fundamentalia Bergsono mąstysenos idėja.

Bergsono „pozityviosios metafizikos“ koncepcijoje savitai susipina senosios metafizikos paneigimo ir naujos, kupinos romantinio panestetizmo dvasios neklasikinės ne metafizikos kūrimas. Būtent romantikų (Novalis, F. Schlegelis) ir Schopenhauerio panestetizmas, egzistenciniai motyvai nulėmė daugelį bergsoniškos intuityvistinės ne metafizikos bruožų ir suteikė jai artimą gyvenimo filosofijos tradicijai estetizuotą pavidalą.

Gyvenimo filosofiją Bergsonas traktuoja kaip organizuotą harmoningą pasaulio interpretaciją. Pamatinė sąvoka *gyvenimas* mąstytojo veikaluose įgauna ypatingą paslankumą, egzistencinį nerimą ir daugiaprasmiškumą. Plačiausia prasme ji tapati kosminiam vitališkam, nuolatos atsinaujinančiam „gyvenimo polėkiui“, kuris įkūnija kūrybinį gamtinį pradą, skatinantį įvairius natūraliai besiskleidžiančius evoliucijos procesus. *Gyvenimas pasižyminti imanentiniu aktyvumu substancija, kuriai nereikalingi išoriniai stimulai*. Tai pirmą kartą materija, sutapatinama su būties sąvoka ir svetima mirčiai ir nebūčiai. „Filosofai, – konstatuoja Bergsonas, – beveik nesidomėjo nebūties idėja. O vis dėlto ji dažnai būna užslėpta filosofinės minties spyruoklė, nematomas jos variklis“ (Bergsonas, 2004, p. 300).

Bergsonas tikriausiai nepriklausomai nuo Kierkegaardo įtakos ir anksčiau nei prancūzų bei vokiečių egzistencialistai pradėjo plėtoti artimus egzistencializmo filosofijai motyvus. Jo tekstuose aptinkame ontologiniu aspektu vartojamą sąvoką *existence* ir jos vedinius. „Vos pradėjęs filosofuoti, – rašė jis, – iškart klausiu savęs, kodėl aš egzistuoju; o kai tik suvokiu ryšį, siejantį mane su visa Visata, keblumas tik atitolinamas, nes aš noriu žinoti, kodėl egzistuoja pasaulis; o jei susieju Visatą su imanentiniu arba transcendentiniu Principu, palaikančiu arba kuriančiu ją, mano mintis sustoja prie to principo tik keletą akimirkų; išskyla ta pati problema, šįsyk visu savo mastu ir visuotinumu“ (*ten pat*). Čia egzistencijos sąvoka tiesiogiai siejasi su kitomis pagrindinėmis jo ontologinėmis kategorijomis „gyvenimas“, „gyvybinis polėkis“, „būtis“ ir pan.

Kita vertus, žmogaus egzistencija, būdama tiesiogiai susijusi su gyvybinius procesus formuojančia kosmine vitališka jėga, Bergsono filosofijoje apibrėžia intuityviai suvokiamą „gyvenimiškojo pasaulio“ ir būties pilnatvę. Todėl *egzistencijos* sąvoka Bergsono tekstuose neretai vartojama kaip sąvokos „gyvenimas“ sinonimas. Individualios sąmonės lygmenyje ji išskyla kaip unikalaus turinio dvasinis komunikacinis išgyvenimas.

Gyvenimas Bergsono, kaip ir Nietzsche's, koncepcijoje siekia didėti, praturtinti save, išplėsti įtakos sritį erdvėje ir laike. Vis dėlto gyvenimo srautas nuolatos susiduria su įvairių išorinių jėgų poveikiu ir pasipriešinimu, kuris itin ryškus individualios egzistencijoje. Įvairūs evoliucijos subjektai praktiniame gyvenime neretai praranda pirmą kartą kūrybinės evoliucijos impulsus, gęsta, sukasi ratu, todėl atsiranda įvairios fliktacijos, grįžimai atgal. Vis dėlto vitališkas, nenutrūkstantis gyvenimo srautas išsaugoja vientisumą ir jungia savyje, nepaisant jokių trukdžių, neišvengiamą tolesnės raidos potencialą. „Žvelgiant šiuo aspektu, gyvenimas

atrodo kaip srautas, judantis iš vienos užuomazgos į kitą, tarpininkaujant išsivysčiusiam organizmui. Viskas vyksta taip, tarsi pats organizmas yra tik pumpuras, išskleidžiantis anks-tesnę užuomazgą, kuris siekia prasitęsti naujoje užuomazgoje. Šio proceso esmė – nuolatos besiskleidžiantis neregimas pažangos procesas, kuris susideda iš regimų vienas kitą keičiančių organizmų pastangų per trumpą jų gyvenimo laiką“ (Bergson, 1981, p. 27).

Esminis Bergsono gyvenimo metafizikos skirtumas, lyginant su ankstesne neklasikinės filosofijos tradicija, pirmiausia išryškėja žvelgiant į žmogaus paskirtį, kaip metafizinį reiškinį, kadangi jis turi atlikti kažką, kas įmanoma tik kryptingais subrendusios asmenybės veiksmais. Kitas svarbus bruožas – akivaizdus subjektyvizmo ir psychologizmo tendencijų stiprėjimas. Todėl „gyvybinio polėkio“ filosofija nuolatos gravituoja į subjektyviosios ontologijos ir artimos egzistencializmui gyvenimo filosofijos problemų plotmę.

Trečiasis – siejasi su dar nuoseklesne nei Schopenhauerio, Nietzsche's panestetizmo tendencijų plėtote ir filosofijos suartinimu su literatūra. Šiuo aspektu jis itin artimas romanti-kams ir Kierkegaardui. Bergsonas buvo įsitikinęs, ir tai akivaizdžiai liudija jo priklausomybė būtent neklasikinei filosofijos tradicijai, kad racionali filosofinė pasaulėžiūra iš principo neatspindi tikrovės, atsietos nuo mąstytojo ir gyvuojančios nepriklausomai, *o atspindi kon-kretaus mąstytojo didžiai individualų santykį su šia tikrove arba, tiksliau išsireiškus, atspindi šio mąstytojo sąmonėje užsklęstą tikrovę, kuri jam adekvačiai atsiskleidžia tik „iš vidaus“, kaip neatsiejama jo „vidinės tikrovės“ dalis.*

Vadinasi, skirtingai nei klasikinėje filosofijos tradicijoje, kurios šalininkai siekia objekty-viai pažinti pasaulį ir savąjį tikrovės suvokimą visomis įmanomomis priemonėmis „apvalyti“ nuo įvairių subjektyvių, psichologinių priemaišų, individualios egzistencinės patirties, nekla-sikinės filosofijos šalininkas Bergsonas šią vidinę individualią didžiai asmeninę patirtį skelbia patikima tikrovės ir tiesos intuityvaus pažinimo priemone. Šiame posūkyje nuo išorės į vidų ir glūdi vienas svarbiausių, Bergsono naujosios metafizikos bruožų. Skirtingai nei klasikinės pakraipos mąstytojams, jo intuityvistinei filosofijai svetimas reikalavimas atriboti save kaip mąstantįjį nuo išmąstomo ir išgyvenamo objekto, tiesos. Tikrovės tiesa čia neatsiejama nuo ją suvokiančios, pažįstančios sąmonės, jos unikalaus, nepakartojamo santykio su ja.

Kita vertus, Bergsonas tęsia Kierkegaardo, Nietzsche's nubrėžtą subjektyviosios ontologi-jos liniją praturtindamas daugybe naujų subtilių psychologizuotų atspalvių. Filosofas taipogi perima jai būdingą filosofinių ir literatūrinių formų susiliejamą ir artėja prie intelektualinei eseistikai artimų saviraiškos formų. Jis įjungia į savo filosofinius tekstus įvairias literatūrines minčių išsakymo formas, skirtingus estetinės ir meninės išraiškos modelius, priemones. Toks neklasikinio mąstymo posūkis visiškai suprantamas, kadangi, išsisėmus klasikiniam spekulatyvaus mąstymo principams, nauji ne išradinėjami, o natūraliai perimami iš kitų dvasinės kultūros sričių, kuriose jau buvo vartojamos ir išplėtos su žmogaus vidiniu

dvasiniu gyvenimu, jo psichologinėmis reakcijomis susijusios tikrovės pažinimo formos. Jos beje jau seniai buvo žinomos Platono, Augustino, Pascalio, Montaigne'io, romantikų ir neklasikinės filosofijos šalininkų veikaluose. Todėl Bergsono filosofija artimai sąveikauja su literatūra ir psichologija, suteikiančiomis jo filosofijai savitą psichologizuotos intelektualios filosofinės eseistikos pavidalą.

„Gyvybinis polėkis“ ir *trukmė*. Bergsonas, suvokdamas gyvenimą kaip iracionalaus vitališko „gyvybinio polėkio“ nenutrūkstamą fliuktaciją ir nesąmoningą pasaulinių procesų pagrindą, atskiria jį nuo materialių reiškinių ir apibūdina kaip trukmę (*durée*) arba konkretų laiką. Skirtingomis šio iracionalaus prado pasireiškimo formomis Bergsono filosofijoje tampa instinktas, sąmonė, atmintis, laisvė, dvasia. Šių gelminių gyvenimo sluoksnių, jo užslėptųjų aspektų pažinimo instrumentą filosofas regi intucijoje, kurią traktuoja *kaip betikslį instinktą, siekiantį suvokti save, gyvenimiškųjų procesų įvairovę, mąstyti apie gyvenimo tikslus, plėsti jo erdves iki begalybės*.

Bergsonas perima Plotino emanacijos teoriją ir „gyvenimo filosofijos“ pradininko Nietzsche's aistringą vitalizmą, siekimą atskleisti individualios būties perspektyvas. Jis paskelbia „gyvybinio polėkio“ arba „Trukmės“ pažinimą pagrindiniu filosofijos tikslu. Trukmė – tai maksimaliai išplėsta gyvenimo sąvokos metafora, daugiamatės sąmonės modelis, savotiškas mistinis tikrovės valdovas, subjektyviai interpretuojamų gyvenimiškųjų procesų substancija. Ji aprėpia visus būties reiškinius ir sudėtingiausius žmogaus egzistencinės patirties aspektus, reiškia išradingumą, nepaliaujamą naujo kūrimą. Viename laiškų filosofas prisipažįsta: „Trukmės intuciją aš vertinu kaip savosios doktrinos šerdį“ (Bergson, t. III, 1959, p. 456). Dialoge su Benrubi jis sako, kad būtent trukmės sąvoka buvo nepalyginamai svarbesnė, nei intucijos teorija jo filosofinių apmąstymų pradžioje. Todėl savo pirmojoje disertacijoje „jis praktiškai nekalbėjo apie intuciją“ (Benrubi, 1943, p. 367–368).

Trukmės kategorija iš tikrųjų čia iškyla kaip sistemiškai organizuojanti Bergsono „kūrybinės evoliucijos“ neometafizikos šerdis. Ankstyvuosiuose veikaluose ši sąvoka buvo siejama su individualios sąmonės raiška, rodė individo psichikos tėkmę. Vėliau filosofas gerokai išplėtė jos prasmę, priskirdamas jai ne tik subjektyvius, bet ir visus objektyvius reiškinius, pabrėždamas, kad ir Visata turi trukmę. Taip pirmą kartą gyvenimo, gyvybinio polėkio ir jo pažinimo instrumento intucijos idėjos Bergsono koncepcijoje transformuojasi į trukmės kaip psichologinio subjektyvaus laiko sampratą. Aiškinantis trukmės teorijos ištakas iškart iškyla sąsajos su Fichte's subjektyvizmu ir „grynos veiklos“ kategorija, kuri semantinėmis prasmėmis artima bergsoniškai „grynajai trukmei“. Bergsonas kalba apie esminį skirtumą tarp intucijos, pajėgiančios pažinti nuolatinio judėjimo ir kaitos procesuose besiskleidžiančią „grynąją trukmę“, taip pat intelektą, pajėgų pažinti tik statiškus materialius objektus ir reiškinius. Ši schema yra panaši į Fichte's sąmonės skirstymą į „gryną sąmonę“, pajėgiančią



Bergson tarptautiniame filosofų kongrese Ženevoje. 1904 m.

laisvai įgyvendinti laisvą savęs pažinimą, ir „empirinę sąmonę“, veikiančią „ne–aš“ lygmenyje ir nukreiptą į „materiją“ ir „objektyvumą“.

Bergsoniškoji trukmė svetima statiškam mokslinio pažinimo laikui ir išsiskiria dinamiškumu, paslankumu, skatinančiu įvairių sąmonės būsenų, praeities, dabarties susipynimus ir naujų vidinio gyvenimo formų sklaidą. „Juk mūsų trukmė – tai ne viena kitą keičiančios akimirkos: tada būtų tik dabartis, nebūtų nei praeities tąšos dabartyje, nei evoliucijos, nei konkrečios trukmės. Trukmė – tai nepaliaujama praeities, kuri graužia ateitį ir auga, judėdama į priekį, raida. Jei praeitis be perstojo auga, ji ir kaupiasi be paliovos. Atmintis, kaip mes bandėme parodyti, nėra gebėjimas sudėlioti atsiminimus į stalčius ir sudaryti registrą“ (Bergson, 2004, p. 18–19). Vadinasi, trukmė, būdama Bergsono subjektyviosios ontologijos pagrindas, sudaro pagrindinį „gyvenimo psichologijos audinį“ ir lemia konkretaus individo gyvenimo bei sąmonės savitumą. Iš to, kaip aiškinama trukmės intuicija, matyti sąvokos giminystė su metafizine Schopenhauerio valios interpretacija. Kaip ir Schopenhauerio valia, Bergsono trukmės intuicija nusakoma muzikos ypatybėmis: muzika yra adekvati, apčiuopiama begalinio judėjimo ir tėkmės forma. Trukmės intuicivume (kaip ir muzikoje) yra įvairių užslėptų galimybių.

Remdamasis Plotino emanacijos teorija, Bergsonas iškelia gyvenimo tėkmės srautą, kuris užgimsta konkrečiu momentu ir konkrečiame erdvės taške, o vėliau skverbiasi per įvairius kūnus, skaidosi į rūšis, individus, neprarasdamas gyvybinės energijos įgauna vis didesni

intensyvumą. „Gyvybinis polėkis“ tarsi po granatos sprogimo skleidžiasi pulsuodamas įvairiomis evoliucijos kryptimis, pradžioje skildamas į dideles, o vėliau į vis mažesnes dalelytes. Žmonės yra menkutė mikroskopinė sudėtinė šio galingo gyvybinio srauto dalis, galinti tik intuityviai suvokti šio gyvybės pirminio potencialo sprogimo ištakas (Bergson, 2004, p. 117).

*Gyvybinio polėkio* ištaka, pasak Bergsono, yra sąmonė arba viršsąmonė („taip suprantamas Dievas neturi nieko išbaigto; jis yra nesibaigiantis gyvenimas, veiksmas, laisvė“). Gyvenimo ir materijos sąveika sąlygoja evoliucijos procesus; šių procesų istorija tai – tai organiško gyvenimo siekimas išsivaduoti iš pasyvaus materijos inertiškumo (fotosintezės procesai augalų pasaulyje, nuolatinės maisto paieškos gyvūnų pasaulyje, intelekto aktyvumas žmoguje). Nepaisant nuolatinio energijos eikvojimo, irimo, transformacijų, ji neišnyksta ir skatina naujus sudėtingesnius *kūrybinės evoliucijos* procesus.

Daugiamačiuose praradusiuose vieningumą evoliucijos procesuose ilgainiui, greta augalinės ir gyvūnų pasaulio atsišakojimų, išryškėja naujos instinktyvaus ir intelektualinio pažinimo linijos. Intelektinių pažinimo formų sklaida čia traktuojama kaip viena pasaulio evoliucijos linija, inicijuojama kūrybiško gyvenimo polėkio. Todėl žmogus *kūrybinės evoliucijos* koncepcijoje traktuojamas kaip instinktyvių skruzdžių ar bičių gyvenimo formų logiška tąsa. Instinktas ir intelektas čia iškyla kaip du išsiskiriantys tos pačios gyvenimo problemos sprendimo keliai, kurie niekuomet nesusilieja grynu pavidalu.

Vadinasi, *gyvybinis polėkis* ir *trukmė* čia traktuojami kaip daugybę užslėptų potencijų ir tūkstančius įvairiausių gyvenimo apraiškų bei tendencijų jungiantys kūrybiniai pradai. Siekdamas atskleisti šių kategorijų esmę ir veiklos principus Bergsonas nuolatos apeliuoja į muziką, jai būdingą lakumą, lankstumą, paslankumą, geriausiai perteikiantį iracionalių į tapsmą ir įvairias laike besiskleidžiamas organinio bei subjektyvaus gyvenimo metamorfoses, orientuotą *durée* prigimtį. Paslaptinga intuityvaus pažinimo galia padeda įvairioms apmirusioms gyvenimo formoms įgauti naują gyvybingumą, pasinerti į pasaulio, reiškinių, žmogiškosios būties ir sąmonės procesus giliau ir išvysti gyvenimiškuose procesuose srautą, susidedantį iš daugybės kombinacijų, ritmų žaismo, perteikiančio gyvenimo procesų dinamiškumą ir įvairovę. Todėl mąstytojas, siekiantis perteikti konkrečią trukmės prigimtį, jau nebegali remtis tradicinės klasikinės filosofijos kategorijoms, jis priverstas ieškoti autentiškos išraiškos instrumentų gretimoje literatūros stichijoje; apsiginkluoti rašytojui būdinga stilistine, sąvokų įvairove, sugebėjimu žodžiams suteikti paslankumą, išnaudojant ir muzikalios frazės vibracijos, ir žodžių skambesio, t. y. vaizdinių ir ritmų kaitos, galimybes.

*Intelektu ir intuicijos dichotomija.* Bergsonas bet kokį racionalų sudėtingiausių sąmonės tėkmės bei su ja susijusių pojūčių, norų, jausmų ir pan. sferos pažinimą traktuoja kaip itin sudėtingą. Intelektualus pažinimas įgyvendinamas nejudriomis bendromis sąvokomis. „Mes pamatysime, – rašė Bergsonas, – kad žmogaus intelektas jaučiasi laisvai

tik susidurdamas su inertiškais daiktais, teisingiau sakant, su kietaisiais kūnais, kurie mūsų veiklai teikia atramos tašką, o mūsų darbui – įrankius“ (Bergson, 2004, p. 7). Taigi intelektas, remdamasis jo sukurto mokslo galimybėmis, padeda žmogui atskleisti fizinių procesų paslaptis, tai yra atveria realaus fizinio pasaulio įvairovę, o gyvenimo kaip gyvo ir nuolatos besikeičiančio reiškinių esmė jam yra nepasiekiamo. Pirmasis intelektualinio pažinimo aspektas yra jo simboliškumas – požiūris į tikrovę kaip tam tikrų simbolių visumą, o antrasis – siekimas išreikšti judėjimą. Intelektinio pasaulio pažinimo ribotumą įveikia praktinių interesų neturintis tiesioginis išgyvenimas – intuicija, atskleidžianti suvokiamą objektą iškart ir visumoje.

Vadinasi, intelektas ir intuicija – du išsiskiriantys, tačiau vienodai vertingi vienos ir tos pačios problemos sprendimo sprendimai arba, kitais žodžiais tariant, priešingi sąmoningos veiklos keliai (*ten pat*, 292). Savo intuicijos koncepcijoje Bergsonas pirmiausia tęsė romantinę ir iracionalią intuicijos fenomeno interpretacijos tradiciją. Pažymėtina, kad Vakarų filosofijos istorijoje intuicijos fenomenas buvo įvairiai suprantamas ir interpretuojamas. Dažniausiai ji buvo interpretuojama kaip tiesioginio intelektualaus pažinimo forma (intelektuali intuicija) arba bet kokio pažinimo šaltinis. Tačiau romantikai ir ankstyvasis Schellingas iškėlė aristokratinę genialios menininko intuicijos teoriją. Schopenhaueris ją perėmė ir susiejo su savo pažinimo teorija, gyvenimo ir kūrybos koncepcija. Čia norėtuosi iškart atkreipti dėmesį, kad Schopenhauerio, skirtingai nei Bergsono, veikaluose intuicija priešpriešinama ne racionaliam pažinimui apskritai, o tik kasdieniam, paklūstančiam praktiniams intelekto poreikiams. Plėtodamas romantikų ir Schellingo idėjas, Schopenhaueris intuiciją suartino su genialių subjektu ir priešpriešino jį vulgarios masės nekūrybiškoms, praktinėms nuostatoms. Iš čia plaukia peržengiančio praktinius masės poreikius išskirtinės genijaus asmenybės intuicijos sugebėjimas atskleisti paslėptą pasaulio reiškinių bei daiktų esmę. Ši intuicijos teorijos bruožą perėmė ir išplėtojo Bergsonas.

Bergsonas, kitaip negu Schellingas ir Schopenhaueris, kurie, būdami artimai susiję su vokiečių klasikinio idealizmo tradicija, teigė intelektualinę intuicijos pobūdį, veikiamas Nietzsche's, rutuliojo iracionalios alogiškos intuicijos teoriją. Intuicijos sąvokai jis suteikė meninį turinį ir priskyrė jai priešingas racionalumui savybes. „Intuicija, – rašė Deleuze, – yra bergsonizmo metodas. Intuicija nėra nei jausmas, nei įteigimas miglotos simpatijos, bet išplėtotas metodas ir vienas labiausiai išplėtotų filosofijos metodų. Jis turi savo griežtas taisykles, kurias sudaro tai, ką Bergsonas pavadina „aiškumu“ filosofijoje. Neabejotina, kad Bergsonas pabrėžia, kad intuicija tokia, kaip jis ją metodiškai įsivaizduoja, yra jau trukmė“ (Deleuze, 1966, p. 1). Vadinasi, intuicija Bergsono tekstuose ne tik iškyla kaip pagrindinis nepraktinio „autentiško“ pažinimo instrumentas, tačiau netgi sąvokos „pažinimas“ sinonimas, nuolatos metodologiniu požiūriu pabrėžiant jos neintelektualią prigimtį.



Bergsonas perėmė pagrindines Schopenhauerio iracionalios valios metafizikos ir intuicijos teorijos nuostatas, kurias apjungė su kitais jo intuicijos teorijos mokymais. Intuicija čia išsirutuliojama iš vitališko gyvenimo srauto, pradžioje ji reiškiasi kaip natūralus biologinis instinktas, padedantis gyvam padarui išlikti ir pratęsti gyvenimą. Ši šopenhaueriškos kilmės idėja tapo Bergsono *kūrybinės evoliucijos* koncepcijos išeities tašku. Intuicija joje priešpriešinama protui, mokslui, kaip *gyvybinio polėkio* sudarančio būties esmę raiškos forma ir kartu tobuliausias pažinimo instrumentas. Iš čia plaukia intuicijos kaip juslinės suvokimo ir pasaulio pažinimo formos priešpriešinimas intelektui, tai yra racionaliam protui. Bergsonas traktavo intuiciją kaip instinktą, išstobulintą iki tokio lygmens, kai jis tampa visai nesavanaudišku, pažįstančiu save ir pajėgiančiu ne tik mąstyti apie dėmesio objektą, tačiau ir plėsti jį iki begalybės.

Bergsonas suprato, kad vientisas tikrovės pažinimas yra įmanomas tik „iš vidaus“, tada, kai „išorinis“, mokslui būdingas pažinimas yra vien santykinis. Vadinas, patikimą absoliutų žinojimą mums gali suteikti tik intuicija ir su ja neatsiejamai susijusi vaizduotė, kuri gali nušviesti suvokiamą objektą ar reiškinį iš vidaus. Vaizduotė, kaip minėjome, Bergsono koncepcijoje yra neatsiejama proto dalis, kuri padeda suvokėjui pažinti jį dominančius daiktus ir reiškinius visumoje.

Glaustai tariant, intuicija – tiesioginio kontakto su daiktais, gyvenimo esme, kaip trukme, instrumentas. „Intuicija, – rašė jis, – tai regėjimas, vos atskiriantis save nuo suvokiamo objekto, kartu tai yra ir žinojimas, kontaktas ir netgi sutapimas, kuris objekto pavidalu gali turėti mūsų pačių esmę, būti panašus į mus subjektas ir netgi įgauti materialų pasaulį atitinkantį mūsų trukmės suvokimą“ (Bergson, 1934, p. 35–36). IV tarptautiniame filosofų kongrese Bolonijoje perskaitytame pranešime „Filosofinė intuicija“ mėgindamas išsamiau apibūdinti intuicijos fenomeną jis pasitelkia Sokrato daimono metaforą, kuris didžiajam Antikos išminties simboliui nepatardavo nieko pozityvaus, neaiškindavo, kaip spręsti iškilusias problemas, koku keliu eiti, tik išsakydavo įvairius neigiamus patarimus, siekdamas apsaugoti, sulaikyti nuo neapgalvotų žingsnių, įspėdavo ar drausdavo. Visiškai analogišką funkciją Bergsono filosofijoje atlieka intuicija. Tai akivaizdu aprašinėjant meninės intuicijos charakterius, kur nuolatos pabrėžiamas negatyvus aspektas, aiškinama, kuo ji nėra.

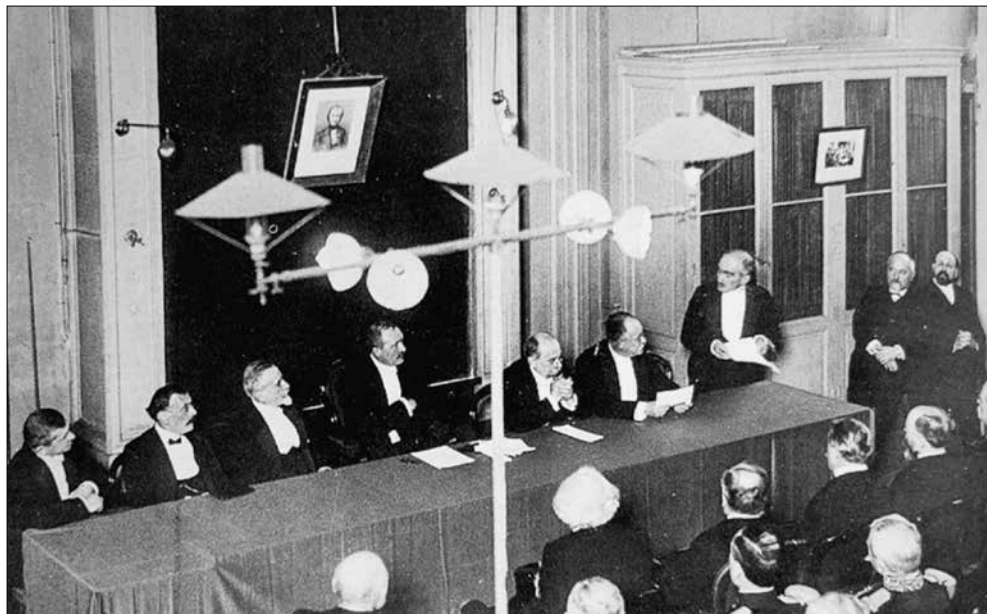
Bergsonas išskyrė dvi skirtingas intuicijos formas: meninę ir filosofinę. Abi jos atlieka pažintines funkcijas, tačiau pirmoji daugiau pažįsta išorinius daiktų ir reiškinų bruožus, antroji nukreipta į jų vidinę esmę. „Filosofinė intuicija, – rašė Raimondas Bayeris, – juda toliau nei menas tikrovės atskleidime. Bergsono subjektyvizmas atveda į sumišimą tarp objekto ir suvokėjo ir tampa mistinės estetikos išeities tašku, kuri ne tik pašalina estetinio metodo veiksmingumą, tačiau netgi panaikina jo gyvavimo galimybę: tai negatyvi estetika, kuri gali atvesti tik prie poeto tylėjimo ir meno nebūties“ (Bayer, 1961, p. 82).

Vadinasi, filosofinė intuicija Bergsonui yra hierarchiškai aukštesnė – tai prisilietimas prie žmogaus gyvenimo, kūrybos esmės. Laiške danų filosofui Haraldui Höffdingui jis teigė: „Filosofinė intuicija, skleisdama ta pačia kryptimi kaip ir meninė intuicija, juda daug toliau: ji ima gyvenimiškuosius reiškinius iki jų išsiskaidymo vaizdiniuose, tuomet, kai menas orientuojasi į vaizdinius“ (Brincourt A. et Brincourt J., 1955, p. 41). Pažindama tikrovės dėsningumą, meninė intuicija juda ta pačia linkme kaip ir filosofinė, tik ji lengviau prasišverbia pro fenomenalaus pasaulio skraistę ir pateikia vientisai suvoktą vaizdinį pasaulį. Ji siekia individualiai suvoktame pasaulyje atskleisti visuotinius reiškinių dėsnius ir kartu alogiškomis meno priemonėmis įteigti juos suvokėjui. Bergsono intuicija visada orientuojasi į autentišką svarbiausių gyvenimo ir sąmonės procesų pažinimą: kūrybą, laisvę, meną ir pan.

*Kūrybos teorija.* Bergsono kaip ir jo pirmtakų koncepcijose kūrybos problemos įgauna universalią prasmę. Filosofas pasaulį traktuoja kaip milžinišką kosminį, kupiną vitališko polėkio meno kūrinį, o daugelį savo kategorijų (trukmė, gyvybinis polėkis, menas) aiškina kaip skirtingas viską aprėpiančio kūrybinio prado raiškos formas. Bergsono veikaluose netgi ryškėja savotiškas kūrybinio akto, dvasios dinamizmo kultas. „Bergsono filosofijoje, – rašė Latvijoje gimęs garsus intuityvistinės filosofijos atstovas Nikolajus Loskis, – vertinga tai, kad jo intuicija visada yra nukreipta į aukščiausią – kūrybą, pažangą, laisvę, ir tai suteikia jo kūriniam šviežumo, žvalumo ir gyvybingumo atspalvį“ (Loski, 1922, p. 108). Kūrybinis pradasis iš tikrųjų atitraukia žmogų nuo kasdienių rūpesčių, perkelia jį į kitą, „tikrąją“ dvasinės tikrovės suvokimo plotmę. Čia tarsi išnyksta mūsų asmeninio „aš“ dirbtinis santykis su „netikruoju“ pasauliu ir atsiskleidžia dramatiška vidinio gyvenimo tėkmė, padedanti mėstančiam žmogui pažinti tikrovę, suvokti jos esmę ir kartu tobulėti.

Neatsitiktinai Bergsonas kūrybinį pradą žmoguje vertino kaip aukščiausią vertybę. Pats filosofas buvo labai emocionalus, vientisas, įsijaučiantis į kūrybos procesą žmogus ir autentišką kūrybą traktavo kaip visišką kūrėjo įsijungimą į kūrybos procesą, kai, pavyzdžiui, knygą rašančiam jau nebėra kada rūpintis laiko tėkme, planu, kompozicijos subtilybėmis. Visa tai kūrybingai asmenybei ateina savaimė, jei ji įsigyvena į temą, seka jos ašį ir pagrindinę jį užvaldžiusios idėjos plėtojimosi kryptį. Čia itin svarbu pagrindinės idėjos ir visumos jausmas, be ko labai sunku netgi menkiausius dalykus prasmingai kurti. „Kiekvienoje reikšmingoje filosofijoje, – sakė jis 1926 m. pirmajame dialoge su Pierre Teillhard de Chardinu, – yra kažkas nežinomo, gelminio, ką būtina užvaldyti. Svarbiausia apčiuopti šį vidinį gyvenimą ir judėti į priekį, būti sąžiningu ir nepasiduoti madingų teorijų poveikiui“ (Guiton, 1970, p. 407).

Kūrybos sfera – tai kūrėjo akistata su veiklos formų begalybe, ir galimybė sukurti kažką naujo, neregėto, originalaus. Nauja čia neatsiejama nuo nenuspėjamumo, todėl praktiškai neįmanoma nuspėti kūrybinės veiklos procesų rezultatų jokioje kūrybinės veiklos plotmėje, nei Visatoje, nei mūsų sąmonėje, nei jokioje meninės kūrybos formoje. Todėl aktualios kū-



Bergson skaito pranešimą Collège de France 1913 m. gruodžio 30 d.

rybos sferoje nėra vietos sąvokai „galimybė“, kuri yra retrospektyvi sąvoka, įgaunanti prasmę tik kalbant apie jau aktualizuotus kūrybinės veiklos rezultatus.

Taigi kūrybinis aktas Bergsono filosofijoje iškyla kaip visiškai unikalus, iš principo ne-programuojamas reiškiny, kurio tikslas – priartinti suvokėją prie meninės tiesos ir įteigti ją. Kadangi intelektas, besiremiantis racionaliais principais, yra svetima nežinomybės ir įtaigos sričiai, todėl kūrybinis pradai reiškiiasi nesąmoningoje iracionalioje menininko prigimtyje, jo vidinių dvasios jėgų sklaidoje. Vadinasi, kūrybos prigimtis iš esmės yra ne intelektualiai, o iracionaliai ir sunkiai paklūstanti sąvokiniam aprašinėjimui. Autentiškos kūrybos rezultatas čia siejamas su visiškai nauju, neregėto sukūrimu.

*Menas – tiesioginis intuityvus tikrovės regėjimas.* Estetinė sfera Bergsonui buvo ne tik dvasiškai artima, tačiau ir gerai pažįstama. Jo pasaulėžiūrai būdinga romantinė filosofijos ir meno (poezijos, muzikos) suartinimo arba, kitais žodžiais tariant, filosofinės problematikos estetinio tendencija. Estetiškumas sudaro giliausią Bergsono intuityvistinės filosofijos savastį, kadangi čia iškyla vaizdiniais mąstančio menininko pasaulio vizija, o gyvenimo filosofijos idėjos nuolat susipina ir persismelkia su estetikos bei meno filosofijos. Įvairiuose Bergsono tekstuose kalbama apie estetinę pasaulio ir jo struktūrinių pagrindų prigimtį bei galimybę pažinti šį pasaulį estetiniais instrumentais.

Kita vertus, Bergsono pasaulio suvokimo ir mąstymo būdas stipriai paveiktas estetinių tekstų skaitymo, nuo vaikystės supusio meno pasaulio. Jis augo tuometiniame Vakarų meno centre Paryžiuje, artistiškoje aplinkoje, ir nuo vaikystės daug bendravo su įvairių meno sričių ir literatūros atstovų. Jo akyse skleidėsi naujojo meno kryptys: postimpresionizmas, simbolizmas, *Art nouveau*, fovizmas, kubizmas, futurizmas, surrealizmas, abstraktus menas ir pan., tačiau jis buvo tradicinių estetinių pažiūrų ir žavėjosi ne modernizmu, o klasikinio meno korifėjais Rafaeliu, Rembrandtu, Diego Velasquezu, Williamu Shakespeare'u, Ludwigu van Bethovenu, Camille Corot, Josephu Maillordu, Williamu Turneriu. Vienas didžiųjų Bergsono estetikos ir meno filosofijos paradoksų, kad šis konservatyvių estetinių pažiūrų mąstytojas teoriškai grindė daugelį pagrindinių besiskleidžiančios modernistinės dailės ir literatūros principų, stiprindamas introvertiškų, subjektyvių, iracionalių, psichologizuotų motyvų sklaidą modernistinėje literatūroje ir mene.

Bergsono estetinės pažiūros patyrė esminę evoliuciją. Ankstyvuosiuose veikaluose (*Tiesioginiai sąmonės duomenys* ir *Juokas*) jis plėtojo Schellingui ir romantikams būdingą genijaus išskirtinumą aukštinančią „genialios intuicijos estetiką“, kuri teigia, kad estetinė kontempliacija ir menas padeda pažinti slėpinį tikrovės esmę. Vėliau Bergsonas dalinai išsižada romantinio panestetizmo iliuzijų ir plėtoja naują Schopenhauerio ir Nietzsche's idėjų įkvėptą *gyvybinio polėkio* estetiką, kuri teigia, kad svarbiausias estetinio suvokimo ir meno ypatumas glūdi ne intuicijoje, o žmogaus sugebėjime įveikti save ir pakilti virš tikrovės prieštaravimų (akivaizdžiai iš Nietzsche's perimtas jo tragiško nusivylimo ir iššūkio lemčiai leitmotyvas).

Kita vertus, skirtingai nei ankstyvuosiuose veikaluose, kuriuose, aptariant estetines problemas veikiant romantizmui, beveik ignoruojami moraliniai principai, po *Kūrybinės evoliucijos* pasirodžiusiuose darbuose Bergsonui vis artimesnis tampa iš konfucianizmo ir Antikos filosofijos gerai žinomas estetinės ir etinės sferų suartinimo principas. 1909 m. spalio 24 d., kalbėdamas su Benrubi apie savo kūrybinius planus, Bergsonas užsiminė, kad ruošiasi visiškai atsidėti naujo veikalų rašymui, tačiau „dar nežino, kas jame nusvers, estetiką ar moralę, arba galbūt bus viena ir kita kartu“ (Benrubi, 1942, p. 32). Kitame pokalbyje prisipažįsta: „estetika mane taip pat traukia, aš dirbu daug. Estetika, moralė yra artimos, jos turi daug sąlyčio taškų. Tačiau tai labai miglota, perdėm miglota...“ (Bergson, 1972, p. 881). Jis jautė išskirtinį potraukį estetinei problematikai, kuri skleidėsi beveik visose mąstytojo knygose, tačiau netgi pradėjęs rinkti medžiagą, jis šio sumanymo taip ir neįgyvendino. Apie estetikai skirtos knygos parašymą gyvenimo saulėlydyje sako: „Šios problemos mane labai domina, tačiau esu perdėm senas, kad galėčiau imtis ir deramai ją dokumentuoti kaip kad darydavau, kai rašydavau kitas savo knygas ir traktuodavau jas giliai. Jei aš kitą kartą sugrįšiu į žemę, aš jas būtinai gvildensiu“ (Benrubi, 1943, p. 368).

Kaip ir ankstyvasis Schellingas, Bergsonas meno filosofiją laiko tobuliausia filosofijos forma. Jis rutulioja teoriją apie kūrybinę ir meninę pasaulio prigimtį. „Argi pasaulis nėra, – klausia jis, – nepalyginti turtingesnis meno kūrinys nei didingiausias menininko kūrinys“ (Bergson, 1934, p. 113). Netgi vienu svarbiausiu metafizikos uždaviniu ankstyvuosiuose darbuose filosofas skelbia meno esmės apmąstymą, kadangi tikrovės esmė pažįstama remiantis estetiniais principais. Būtent menas *Tiesioginiuose sąmonės duomenyse* ir *Juoke* tai – patikimas tikrovės ir gyvenimo esmės pažinimo instrumentas. Meno pagrindinis uždavinys pirmiausia pašalinti visus praktinius su nauda susijusius simbolius, bendrybes, viską, kas slepia nuo mūsų tikrovę. Iš čia plaukia ir kitas meno tikslas – prislopinti aktyvias asmenybės jėgas ir sukurti tokią nuolankios dvasios būseną, kurioje išgyvenama meno kūrinių teigiama idėja. Bergsono aprašoma būseną primena hipnozė, kadangi menas ne tiek išreiškia kiek užkrečia suvokėją savo turiniu.

Kadangi pasaulis sukurtas remiantis estetiniais principais, vadinasi, ir menas neabejotinai geriau nei mokslas gali atskleisti jo vidinę prasmę. Menas suartinamas su filosofija ir aiškinamas, kaip tobuliausias tiesioginis (intuityvus) tikrovės suvokimo ir pažinimo būdas. Įprastinis tikrovės suvokimas išskiria iš supančio pasaulio įvairovės pirmiausia praktinio intereso objektus, todėl neišvengiamai deformuoja tikrąjį pasaulio veidą. O meninis tikrovės pažinimas Bergsono filosofijoje pajėgia išsivaduoti iš šių apribojimų, kadangi menininkas suvokia pasaulį ne vardan praktinės veiklos, o stumiamas malonumo principo. Meninį ir filosofinį pažinimą sieja tai, kad abi šios romantikų ir neklasikinės filosofijos kūrėjų sureikšmintos sritys pirmiausia nutolsta nuo praktinių gyvenimo aspektų, išryškina tikrąjį nesuinteresuotą kontempliatyvų santykį su „gyvenimo“ srauto gelminiais sluoksniais. Juos sieja bendras universalus pažinimo instrumentas intuicija, kuri pateikia ne dalinį fragmentišką, o visuminį suvokiamų daiktų ir reiškinių vaizdinį. Trys principiniai meną ir filosofiją siejantys dalykai šias dvi dvasinės veiklos sritis skiria nuo į „paviršutinišką“ tikrovės suvokimą orientuoto mokslo. Vadinasi, Bergsono filosofijoje plėtojant romantikų ir neklasikinės filosofijos pirmtakų idėjas teoriškai grindžiamas meno ir filosofijos pirmumas mokslo atžvilgiu.

Bergsonas, tęsdamas minėtą tradiciją, menamą teorinį mokslo nevisavertiškumą sieja su tariamai tik analitiniu mokslinio pažinimo pobūdžiu, nesugebėjimu pateikti suvokiamo daikto ar reiškinio įvairių pusių, savybių sintezę. Mokslas, Bergsono požiūriu, skaido tikrovę į atskirus inertiškus reiškinius, kuriuos simbolizuoja sąvokomis, o menas, pasitelkdamas vaizdinio pasaulio suvokimo bei meninės intuicijos teikiamas galimybes, suvokia pasaulį per nuolatinių pokyčių įvairovę, unikalius vienetinius reiškinius. Priminsime, kad būtent mene suranda teorinį pagrindimą ir savo prasmės pateisinimą vienas svarbiausių bergsoniškos intuityvistinės filosofijos instrumentų – intuicija. Kita vertus, filosofas teigia neabejotiną vaizdinio pasaulio suvokimo pranašumą lyginant su sąvokiniu, kadangi vaizdiniam būdingas vientisas, o sąvokiniam

fragmentiškas pažinimas. Sąvokos, filosofo požiūriu, suteikia mums ne tik nepilną, tačiau ir iškreiptą tikrovės suvokimą, apibūdina objektą ne turininguoju, o tik jo apimties aspektu. Kadangi joms būdingas nejudrumas, todėl nepasiekiamas daiktų esmės pažinimas. Pažinti gyvus reiškinius įmanoma tik pasitelkiant kinematografinį metodą. Šio metodo esmė „yra reguliuoti bendrą pažinimo eigą atsižvelgiant į veiksmo eigą ir laukiant, kad kiekvieno veiksmo detalė, savo ruožtu, prisiderins prie pažinimo detalių. Kad veiksmas visada būtų apšviestas, jame visada turi dalyvauti intelektas; bet, kad intelektas šitokiu būdu lydėtų veiklos eigą ir užtikrintų jos kryptį, iš pradžių jis turi priimti jos ritmą“ (Bergson, 2004, p. 332). Kinematografinis metodas suteikia galimybę numatyti įvykių eigą ir tam tikra prasme juos reguliuoti.

Nuolatos gretindamas filosofiją su menu, Bergsonas *ne tik neigia mokslui būdingą objektyvumą, bet ir filosofijos autentiškumą pabrėžtinai sieja su asmeniškumu*. Kiekvieną mokslininko sukurtą filosofinę sistemą ar koncepciją jis traktuoja ne kaip objektyvių būties dėsnių ar pažinimo sričių apibendrinimą, o tik kaip jų kūrėjo asmenybės išraišką ar individualų meno kūrinį. Tuo galima paaiškinti, kodėl Bergsonas yra abejingas vienos ar kitos filosofinės teorijos pretenzijoms į tiesą.

Remdamasis pirmųjų mąstymo formų tyrinėtojų ir psichoanalitikų teze apie įgimtas žmogaus sąmonės struktūras, meno ištakas vėlyvuosiuose veikaluose pradėdant 1932 m. paskelbtu veikalu *Du moralės ir religijos šaltiniai* Bergsonas vis dažniau sieja su mitologijoje slypinčiu kūrybiniu pradū. Čia tikriausiai reiškiasi Schellingo, Nietzsche's, Lucieno Lévi-Brühlio, Jungo tyrinėjimų įtaka. Menas vėlyvojoje Bergsono koncepcijoje – savotiškas universalios mitinės kūrybos priedėlis. Jis yra tobuliausia kūrybinės veiklos autentiško kontakto su būtimi ir gyvenimo polėkio raiškos forma, padedanti praskleisti gyvenimo esmę slepiančią šydą ir pabėgti nuo pesimistinių proto apmąstymų apie mirties neišvengiamybę. Vadinasi, iš archajiškos praeities paveldėta mitų kūryba ne tik padeda žmogui išgyventi, tačiau ir yra tikroji meno ištaka, kadangi „romanas, drama, mitologija ir visa tai, kas buvo ankščiau, išplaukia iš mitinės kūrybos funkcijos“ (Bergson, 1932, p. 112).

Žvelgdami į supantį pasaulį, Bergsono nuomone, mes nematome pačių daiktų, o dažniausiai apsiribojame tik prie jų priklijuotų etikečių skaitymu. Šį paviršutinį tikrovės suvokimą dar labiau sustiprina kalba, kuri atskleidžia žmonijai išorinio pasaulio objektyvumą ir kartu tarnauja praktiniams tikslams. Tačiau giluminė būties esmė, trukmės pasaulis, aprėpiantis ne tik objektyvius reiškinius, bet ir subtilias psichines realybes (žmogaus gyvenimą, įvairius sąmonės pasireiškimus), nepaklūsta išankstinėms nuostatoms. Tai, ką kalba pajėgia išreikšti sąvokų konstrukcijomis, nuslysta tik daiktų ir reiškinių paviršiumi, virsta neapibrėžtu tikrovės šešėliu.

O štai tikrasis menas atitrūksta nuo bendrų pažiūrų. Siekdamas išryškinti tai, kas nepakartojama, jis geriau negu filosofija ar psichologija fiksuoja jautriausius žmogaus vidinio

gyvenimo poslinkius, atgaivina tūkstančius asociacijų, siejančių jį su išoriniu pasauliu, pašalina visa, kas slepia tikrovę, trukdo stoti akistaton su ja. „Menas, – sako Bergsonas, – yra tiesioginis tikrovės regėjimas. Bet šis percepcijos grynumas implikuoja visišką naudos principo atsisakymą, ypatingą įgimtą pojūčių ir sąmonės nesuinteresuotumą, tam tikrą gyvenimo numaterialinimą, žodžiu, tai, kas visada buvo vadinama idealizmu. Nesileidžiant į žodžių žaismą, galima pasakyti, jog kūrinio realizmas – tai dvasinis idealizmas ir kad tiktai per idealumą surandamas kontaktas su tikrove“ (Bergson, 1981, p. 120).

Bergsonas toliau plėtojo elitarinius romantikų, Schellingo, Schopenhauerio ir Nietzsche's meno filosofijos motyvus, aukštinančius genijaus išskirtinumą. Jo pirmtakų mokymai apie genijų, anot Asmuso, išsirutulioja Bergsono filosofijoje į teoriją. „besąlygiškai skelbiančią kūrybą elito ir nedaugelio dvasios išrinktųjų privilegija“ (Asmus, 1963, p. 197). Laikydamas estetinę intuiciją tik dvasios išrinktiesiems būdingu sugebėjimu, jis iškelia kūrybingą asmenybę virš paprastųjų mirtingųjų, kaip ir Nietzsche formuluoja jo veiklai visiškai kitus vertinimo kriterijus. Iš aristokratiškojo individualizmo pozicijų aukštindamas išrinktąją menininkų, filosofų kastą jis kalba ir apie būtinybę atlaidžiau vertinti žmogiškąsias silpnynes.

Žmogus, paskendęs smulkių kasdieniškų gyvenimo įvykių ir rūpesčių sraute, anot Bergsono, nepajėgia adekvačiai vertinti pasaulio reiškinių, įvairių žmogaus kūrybinio darbo apraiškų, suvokti jų estetinę vertę ir grožį. Todėl tik praslinkus laikui, gamta sukuria išskirtines asmenybes, pajėgiančias pakylėti virš vulgaraus „gyvenimo“ stichijos. Ši genijaus gyvenimo samprata priešinga įprastiniam pragmatiškam jo aspektui, kuris siejasi su smulkmeniškais „praktinio žmogaus“ gyvenimo interesais, blaškymusi drumzliname ir paviršutiniškame kasdienio gyvenimo atliekų sraute. Nutolimas nuo tikrojo gyvenimo neišvengiamai pastūmėja asmenybę į kitą banalų polių, kuriame nebėra vietos autentiškos tiesos, gėrio, grožio sklaidai.

Menininkui būdingą tiesioginį pasaulio suvokimą Bergsonas kaip ir Schopenhaueris sieja su unikalia menininko asmenybe, jos atitrūkimu nuo įprastų gyvenimo ryšių. Žvelgdamas į daiktą, menininkas mato jį „ne naudos požiūriu, o dėl jo paties, tai yra suvokia jį dėl suvokimo vien tik savo malonumui“ (Bergson, 1934, p. 149). Menininko asmenybėje gamta įprasmina tokį kontempliatyvų žmogaus tipą, kuriam svetimi smulkmeniški pragmatškumo principai. Išsilaisvinęs iš stereotipinių mąstymo formų, nuo naudos ir įprastų socialinių ryšių, jis yra pajėgus išvysti daugybę nematomų daiktų bei reiškinių. Jei menininkas, anot Bergsono, galėtų visiškai atsiriboti nuo neesminio išorinio pasaulio poveikio ir išplėtoti visas jusles, tuomet gimtų universalus menininkas, kokio pasaulis dar neregėjo. Jis sėkmingai skleistųsi visose meno srityse ir gimdytų visuotinumą vertą meną, kuris atskleistų pirmąpradžių formų, spalvų, garsų ir pan. grožį, jautriausius menininko vidinės dvasios virpesius. Tačiau kūrybinė menininko prigimtis, pasak Bergsono, dažniausiai reiškiasi tik vienu pojūčiu ir jį atitinkančia meno rūšimi, tai yra ta linkme, kuria gamta užmiršo susieti percepciją su poreikiu. Tai lemia

skirtingus menininkų polinkius; todėl dažniausiai iki tobulumo išplėtojamos tik tam tikros kūrybingos asmenybės julsės, sugebėjimai, paverčiantys juos tapytojais, skulptoriais, poetais, muzikantais ar kitos konkrečios meno srities iškiliais atstovais.

Kiekvienos meno srities atstovas siekia atskleisti gamtą skirtingomis priemonėmis: tapyboje – vaizdiniais, poezijoje – žodžiais ir asociacijomis, muzikoje – ritmu, architektūroje – formų kalba ir pan. Aukščiausiu menu, galinčiu tobulai pasiekti tikslą, Bergsonas skelbia muziką, kurios iracionalią, nuolatos besikeičiančią prigimtį prilygina trukmei. Muzikalumą, ritmo jausmą filosofas laiko būtinu visoms kitoms meno rūšims. Jis kviečia netgi rašytojus taip įsijausti į savo kūrybos procesą, kad pamirštų sąmonę kaustančius žodžius ir justų vientisą ritmingą minčių srautą (Bergson, 1925, p. 49).

Menininko kūrybinis aktas Bergsono intuityvistinėje filosofijoje aiškinamas kaip nuolatinis sąmonės ribų, kūrybinės erdvės plėtimasis, atskleidžiant nauja, dar nežinoma, nenumatyta. „To, ką pamatė menininkas, – rašo Bergsonas, – mes, be abejo, nematysime, bent jau visai to paties, bet jeigu jis matė teisingai, jo pastangos praskleisti uždangą verčia mus sekti juo. Jo kūrinys – tai pamokomas pavyzdys. Pamokymo efektyvumas tiksliai matuojamas kūrinio tiesa“ (Bergson, 1981, p. 124–125).

Vadinasi, tiesoje glūdi įtikinimo galia, ji netgi verčia pakeisti nuomonę – tai ir yra jos atpažinimo ženklas. Kuo reikšmingesnis kūrinys ir gilesnė jame įžvelgiama tiesa, tuo stipresnio poveikio galima iš jo tikėtis ir kartu šis turės akivaizdesnę tendenciją tapti universaliu. Taigi universalumas yra poveikis, o ne priežastis.

Meninės kūrybos eigoje Bergsonas pirmiausia įžiūri iracionalios kūrėjo dvasios pasireiškimą. Jo sukurtas menas nepriklauso nei nuo epochos, nei nuo gimimo vietos, nes jis išsako tik tai, kas užkoduota menininko sieloje. „Menas visada yra tai, kas individualu. Tai, kas nutapyta drobėje, dailininkas yra matęs tam tikroje vietoje, tam tikrą dieną, tam tikrą valandą, jis yra matęs spalvas, kurių nebematys. Ką dainuoja poetas – tai jo ir tiksliai jo dvasios būseną, kuri niekada nepasikartos... Šie jausmai individualizuoti. Kaip tik dėl to jie būdingi menui, nes bendrybės, simboliai, netgi tipai, jei norite, yra nuvalkioti mūsų kasdienio suvokimo dalykai“ (Bergson, 1981, p. 123–124).

Pagal šią individualistinę, bet kokį determinizmą neigiančią koncepciją, kurdamas menininkas ignoruoja visuomenės vertybines nuostatas, epochai būdingus stilistinius bruožus, požymius. Veikiamas vidinių dvasios impulsų, jis, negalvodamas nei apie kūrybos planus, nei apie technikos subtilybes, atskleidžia unikalią dvasią. Tačiau meninės kūrybos procesas – ne vien intuityvių veiksmų, bet ir intelekto veiklos rezultatas. Visą sudėtingą meninės medžiagos atrinkimo, grupavimo ir kūrybinio pertvarkymo darbą menininkas vėliau kreipia kita linkme. Intuityviai apčiuopdamas naują dvasios sklaidos kryptį, jis paklūsta vientisai emocijai, kuriai intelektas neabejotinai padeda surasti savitas adekvačias muzikinės savi-



raiškos priemonės. Aprašinėdamas mylimo kompozitoriaus Bethoveno meninės kūrybos procesą jis, greta gaivališkos kūrybinės prigimties, kaip ir vėlyvasis Nietzsche, kalba apie išskirtinę intelektualinės veiklos svarbą. „Visą savo ilgą medžiagos sutvarkymo, perdarymo ir atrinkimo darbą, kuris skleidžiasi intelektualinėje plotmėje, muzikantas, nukreipia į už jo ribų esantį tašką, tam, kad čia surastų priėmimo ar atmetimo galimybes, kryptis, įkvėpimą. Šiame taške slypi nedaloma emocija, kuriai neabejotinai intelektas padeda surasti išraiškos formas muzikoje“ (Bergson, 1932, p. 270).

Ši dialektišką meninės kūrybos proceso interpretavimą tikriausiai galima paaiškinti tuo, kad jaunystėje Bergsonas žavėjosi pozityvistiniu racionalumo kultu, kuris paženklino ir vėlesnę pasaulėžiūrą. Netgi brėždamas intuityvios filosofijos kontūrus, plėtodamas meninės kūrybos subjekto, meninio pasaulio pažinimo, intuityvios teorijas, jis stengėsi, kiek tai leido jo išankstinės iracionalios nuostatos, išsaugoti savo koncepcijos ryšius su to meto „pozityviųjų mokslų“ laimėjimais. Filosofas tikėjo, kad griežtų metodologinių principų taikymas turi garantuoti patikimus rezultatus. Šis pažintinis optimizmas yra specifinis Bergsono mąstysenos bruožas, išskiriantis jį iš kitų neklasikinės filosofijos šalininkų.

Menas Bergsono veikaluose aiškinamas ir kaip ypatinga dvasios būseną, kuri reiškiasi aktyvių asmenybėje slypinčių jėgų prislopinimu ir dvasinės rimties ugdymu. „Meno poveikyje, – aiškino Bergsonas, – galima aptikti daug subtilesnių pavidalų ir dvasingesnę formą tas pačias priemones, kuriomis pasiekama hipnozės būseną“ (Bergson, 1982, p. 11). Vadinasi, menas – tai ne menininko vidinės dvasios išraiška, bet savotiška įtaiga, „užkrėtimas“. Šiuo aktu mums įteigiama ne objektyvus reiškinių turinys, tik subjektyvi emocija.

Bergsono kūrybinės evoliucijos idėjos, mokymas apie sąmonę kaip daugiasluoksnią įvairių pojūčių, jausmų, norų, išgyvenimų ir prisiminimų srautą, išsiskiriantį daugybe atspalvių turėjo didžiulę įtaką filosofinės, estetinės minties, literatūros ir meno raidai. Jo idėjų įtakos pėdsakai jaučiami psichoanalizėje, pragmatizme, fenomenologijoje, egzistencializme, neotomizme ir kitose kryptyse. W. Jamesas prisipažįsta, kad jo išsivadavimui iš intelektualizmo įtakos didžiausią poveikį turėjo Bergsono idėjos, kurios galutinai ir negrįžtamai numarino tiesmuką racionalaus proto kultą. „Aš, – rašė jis, – dėkingas Bergsono filosofijai, kadangi savo ruožtu atsisakiau nuo intelektualinio metodo ir įprasto metodo, kad logika pateikia adekvatų mastelį, kas gali būti ir kas negali būti“ (Ganjan, 1914, p. 121).

Fenomenologijos pradininkas E. Husserlis perėmė iš Bergsono psichofiziologinio paralelizmo idėją, t. y. griežtą laiko kaip fizinio tikrovės aprašėjimo atskyrimą nuo vidinio žmogaus gyvenimo procesų. Jis teigė, kad būtent fenomenologinės mokyklos šalininkai „buvo tikrieji bergsonizmo sekėjai“. M. Scheleris jo svarbą įžvelgė kaip naujo žmogaus santykio į pasaulį ir dvasią įtvirtinimą, M. Merleau-Ponty jame regėjo „naują Herakleitą, kuris manė, kad laikas teka jame pačiame“. Egzistencialistus stebino Bergsono veikaluose randamų ribinių

egzistencijos būsenų aprašinėjimo artimumas jų pasaulėjautai. Neotomizmo atstovai J. Maritainas ir E. Gilsonas neslėpė susižavėjimo religinėmis Bergsono idėjomis. O Spengleris ir A. Toynbee rėmėsi Bergsono spontaniškų evoliucijos procesų aprašinėjimais idėjomis savo civilizacijos istorijos tyrinėjimuose, H. Focillonas, A. Malraux, H. Readas plačiai pasitelkė Bergsono kūrybos ir meninės kūrybos procesų interpretacijas menotyrinėse studijose, jo kontroversiškų idėjų poveikį regime įtakingų postmodernizmo filosofų G. Deleuze ir J. Derrida veikaluose.

Itin stiprus Bergsono estetikos ir meno filosofijos idėjų poveikis buvo filosofinės eseistikos ir literatūros srityje. Pasak šios srities žinovo R. Arbouro, Prancūzijoje netgi galime kalbėti apie aiškiai regimos literatūrinio bergsonizmo krypties gyvavimą, kuri, viena vertus, plėtojasi lygiagrečiai Bergsono intuicijoms ir remiasi panašiomis nuostatomis, o kita vertus, tiesiogiai išplaukia iš jo kūrinių. „Nuo Bergsono laikų, – rašė jis, – pasikeitė aplinka; rašytojai tapo itin jautrūs vidinio gyvenimo poslinkiams ir „trukmės“ sklaidai, o ypač todėl, kad dabar skaito ne taip, kaip anksčiau; skaitytojas susigyveno su simpatijos jausmu, gelminiu gyvenimo „Aš“, vaizdiniu, kūryba. Pagaliau, prancūzų literatūroje Bergsono įtaka lenkia rašytojus ir jo balsas pasiekia mus visus kaip kvietimas pajusti tikrąjį dvasios džiaugsmą“ (Arbour, 1955, p. 422–423).

Menininko asmenybės unikalumas, izoliacija nuo aplinkos, kūrybinio maksimalizmo sureikšminimas, neregimos vidinės reiškinių esmės intuityvaus pažinimo svarbos iškėlimas, intuicijos, dvasinio prado iškėlimo tendencijos, meninės erdvės ir laiko koncepcijos stipriai veikė skirtingų modernistinio meno krypčių kubizmo, futurizmo, dadaizmo, siurrealizmo, abstrakcijos, konstruktyvizmo estetikos ir įvairių literatūrinio bei muzikinio modernizmo krypčių sklaidą. Jo idėjomis žavėjosi E. Wercharnas, M. Meterlinckas, C. Debussy, Ch. Péguy, P. Claudelis, P. Valéry, M. Proustas, R. Rolland'as, A. Thibaudet, M. Barrès, G. Bataille, B. Shaw, J. Joyce'as, T. Sternas Eliotas, W. Woolf, A. Robbe-Grillet, M. Butoras, C. Simonas, N. Sarraute, V. Kandinskis, G. Braque, J. Gris ir daugelis kitų menininkų.

Vadinasi, Bergsonas buvo vienas įtakingiausių neklasikinės filosofijos atstovų, kuris plėtodamas pirmtakų gyvenimo filosofijos idėjas, stiprino Vakarų mąstymo tradicijoje filosofinės problematikos psychologizavimo ir estetinio tendencijas. Jo „pozityvioji metafizika“ oponavo XIX a. pabaigoje didžiulį populiarumą įgavusioms dogmatiško racionalizmo ir pozityvistinėms bei mechanistinėms teorijoms. Neabejotinas jo nuopelnas atskleidžiant šių teorijų ribotumą. Priešingai jų determinizmui, Bergsonas savo intuityvistinėje filosofijoje iškėlė trukmės (*durée*), spontaniško „gyvybinio polėkio“ (*élan vital*), laisvės ir intuityvaus pažinimo principus. Pasaulyje besirutuliojantys procesai čia aiškinami kaip laisvės raiška, o gyvenimas, besiskleidžiantis materialiam pasaulyje, yra tiesiogiai susijęs su šia laisve. Bergsonas sustiprino intuityvistinę filosofiją galingu vitalizmo užtaisu, privertė įdėmiau pažvelgti į žmogaus sąmonę,



Bergsono paskaitų populiarumą iliustruojančios nuotraukos Paryžiaus spaudoje

joje vykstančius sudėtingiausius, su vidiniais išgyvenimais susijusius, procesus, nuosekliai rėmėsi jusliniais vaizdiniais, kuriuose regėjo daiktų ir reiškinių esmės atspindžius.

Bergsonas išsaugojo tradicinę neklasikinės mąstymo tradicijos neapibrėžtumą, polinkį sureikšminti „gyvenimo“ ir estetinę problematiką, poetinį mąstymo stilių. Pagrindine filosofijos kategorija ir būties substancija Bergsonas skelbė išplėtą gyvenimo sąvoką, įvardytą kaip *trukmė*, *gyvybinis polėkis*. Kitas svarbus jo koncepcijos bruožas – meninės intuicijos, meninio pažinimo, kūrybinės fantazijos sureikšminimas. Iš čia gimė du tikrovės pažinimo keliai: pirmasis – mokslinis, praktinis, schematizuojantis ir iškraipantis tikrovę, antrasis – meninis, būdingas tik išskirtinėms asmenybėms, pajėgiančioms intuityviai suvokti tikrąją reiškinių esmę. Intuicija Bergsono koncepcijoje – tai priešingas diskursyviai loginiam absoliutus žinojimas apie supantį pasaulį, gyvenimą, trukmę. Jai būdingas visiškas subjekto ir objekto susilieėjimas ir vientisas tiesioginis pasaulio esmės pažinimas. Su šiuo principiniu intuicijos pranašumu prieš intelektą teiginiu tiesiogiai siejasi ir kitas esminis jo mokymo bruožas – meno pranašumas „pozityvaus“ mokslo atžvilgiu. Menas iškyla kaip patikimiausias ir tikras „gyvenimo“ („gyvybinio polėkio“) pažinimo būdas, visai kitoks nei mokslas, kuriam autentiškas pažinimas yra nepasiekiamas. Kita vertus, jis aiškinamas kaip patikimas būdas nutolti nuo būties beprasmybės ribotame pasaulyje.

### Lyrinės intuicijos iškėlimas B. Croce's koncepcijoje

Italų mąstytojas Benedetto Croce (1866–1952), kitaip negu Bergsonas, kuris meno filosofijos koncepciją rutuliojo vadovaudamasis subjektyvistinių romantinių ir neklasikinių koncepcijų nužymėtomis gairėmis ir išsaugojo joms būdingą neapibrėžtumą, siekė

intuityvistinei meno filosofijai suteikti sistemingą išplėtotos koncepcijos pavidalą. Jis sukūrė vieną tvirčiausių moksliskai pagrįstų XX a. meno filosofijos koncepcijų. Nepaisant tarptautinio autoriteto, Croce's įtaka labiausiai reišėsi tėvynėje, kur filosofas darė didelę įtaką humanitarinei kultūrai.

Skelbiamų idėjų galia Italijoje jis atliko netgi svarbesnį vaidmenį negu Bergsonas Prancūzijos kultūroje. Aistringa Croce's kova prieš italų kultūros provincializmą, dekadanso apraiškas, atsiribojimą nuo geriausių pasaulinės kultūros tradicijų primena „ispanų estetikos grando“ Ortegos y Gasetto pastangas dėl ispanų kultūros atgimimo. Iš tiesų Croce, kaip ir Ortega, savo tėvynės kultūrai padėjo ne tik įveikti atsilikimą nuo pirmaujančių Vakarų Europos šalių (XIX a. italų kultūra dažniausiai su tam tikru vėlavimu provincialiai pakartodavo dvasinius sąjūdžius, subrendusius Prancūzijoje, Vokietijoje), bet ir suteikė postūmį XX a. italų kultūros atsinaujinimą, paskatinusį estetikos, meno filosofijos, menotyros ir įvairių meno sričių suklestėjimą.

Šis senos kilmingos giminės palikuonis studijavo teisę Romos universitete, bet daugiau domėjosi filosofija, literatūra. Jau pirmieji filosofiniai veikalai pelnė jam pripažinimą. 1892 m. tapo *Academia Pontaniana* nariu. Vėliau buvo apdovanotas didžiuoju aukso medaliu už filosofinę veiklą, išrinktas Freiburgo, Kolumbijos, Oksfordo ir Marburgo universitetų garbės daktaru (*honoris causa*). Kaip liberalų lyderis Croce aktyviai kovojo prieš fašizmo ideologiją.

Didžiulį Croce's kūrybinį palikimą sudaro per 60 tomų. Filosofas rašė veikalus, kuriuose gilinosi į beveik visas dvasinės kultūros sferas. Jis nubrėžė vientisos dvasios filosofijos (*la filosofia come scienza dello spirito*) kontūrus ir apibūdino ją kaip absoliutų idealizmą. Jos centre yra *dvasios sąvoka*, aiškinama kaip universalus kūrybinis, veiklus pradas, sudarantis pasaulinių procesų esmę. Filosofas neneigia objektyvios tikrovės, bet laiko ją negyva, amorfiška, statiška, visiškai svetima dvasiniam žmogaus pasauliui ir filosofiniam tikrovės pažinimui. Dvasia Croce'į – tai žmonijos gyvenimas, jos istorija, tiksliau, jos dvasinio gyvenimo istorija. Šis vientisas dvasinis pradas reiškiasi dviem skirtingomis formomis: *teorine* ir *praktine*. Remdamasis teorine forma, žmogus pažįsta pasaulį, o praktine jį keičia. Teorinė forma skyla į *intuityviąją (estetinę)* ir *konceptualiąją (filosofinę)*, o praktinė – į *ekonominę* ir *etinę*.

Pirmoji teorinio pažinimo pakopa – estetinė. Būdama autonomiška antrosios loginės sąvokinės pakopos požiūriu, ji leidžia intuityviai pažinti pasaulį juslinio konkretumo ir nepakartojamos individualybės požiūriu. Antroji pakopa – filosofinė. Ji atskleidžia pasaulį visuotiniu požiūriu. *Svarbiausias vaidmuo pažįstant tikrovę tenka intuicijai, kuri tobuliausia saviraiškos formą randa meno kūrinų įvairovėje. Todėl intuicijos filosofija ir yra meno filosofija.*

Croce's meno filosofijoje yra susipynę daug skirtingų tradicijų: klasikinio vokiečių idealizmo atstovų išplėtoti „dvasios filosofijos“ principai, Jenos romantikų, Schopenhauerio, Bergsono intuityvizmas, Fiedlerio formalizmas, G. Vico, J. B. Dubos, F. De Sanctis ir kitų

mąstytojų idėjos. Itin svarbų vaidmenį jo teorinėse konstrukcijose turi Schellingo ir Hegelio sisteminės nuostatos. Iš pastarojo mąstytojo jis perėmė bendrąją savo dvasios filosofijos konstravimo schemą, siekimą susiaurinti estetikos tyrimo objektą, apsiribojant tik meno filosofijos problematika. Didelę įtaką jam turėjo ir Schellingo meno fenomeno reikšmės suabsoliutinimas bei kosminis jo traktavimas, intuityvaus meninio pažinimo koncepcija, teiginys, jog menas yra aukščiausia dvasios išraiška, kad jo esmei suvokti reikalinga aukščiausia filosofijos forma – meno filosofija. Į Italijos kultūrą Croce taip pat įvedė formalistines Fiedlerio meno imanetiškumo teorijos idėjas. Jis perėmė meno autonomijos, menininko kūrybinio aktyvumo, meninės išraiškos teorijų elementus, mokymus apie formos ir turinio, sąmonės ir materijos dialektiką. Jo, kaip ir Fiedlerio, veikaluose galima rasti daugybę fragmentų, kurie pabrėžia išskirtinį meno vaidmenį dvasiniam žmonių gyvenimui, o meninė veikla aiškinama kaip menininko kūrybinio aktyvumo išraiška ar grynojo meninio regėjimo rezultatas. Mąstytojas neretai nutolsta nuo jam būdingo ryškaus literatūrocentrizmo ir savo veikaluose skelbia formalistinės Fiedlerio plastinių menų filosofijos principus. Taigi meniškumas susiejamas su formaliomis meno kūrinio struktūromis.

Croce's meno filosofijos kontūrai išryškėjo palaipsniui. Nors svarbiausios jos idėjos jau buvo suformuluotos ankstesniuose veikaluose, tačiau mokslininkas ir toliau jas rutuliojo, nes norėjo savo meno filosofijai suteikti vientisą pavidalą. Iki 1887 m. jaunojo Croce's meno filosofija formavosi daugiausia veikiama hegeliškos mąstysenos. Vėliau jo filosofijoje įsigali antipozityvistinės tendencijos, išryškėja siekimas įteisinti ir išsaugoti meno dvasingumo prioritetą. 1900 m. *Academia Pontaniana* moksliniuose užrašuose filosofas paskelbė pirmąjį būsimosios *Estetikos* variantą, kurį pataisęs, 1902 m. išleido atskira knyga „Estetika kaip išraiškos mokslas ir bendroji lingvistika“ (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*). Tai pirmasis grynai filosofinis Croce's veikalas, kuriame jis išdėstė savo meno filosofijos principus ir kurį laikė savotišku filosofijos sistemos įvadu. 1908 m. išėjusiame veikalė *Grynoji intuicija ir lyrinis meno pobūdis* Croce jau teoriškai pagrindė juslinę meninės



Benedetto Croce

intuicijos specifika visų kitų intuicijos rūšių atžvilgiu. Jis skelbė, kad svarbiausias ir universalus tikrojo meno požymis yra intuicijos lyriškumas. Šias intuitivines meno filosofijos idėjas toliau plėtojo *Estetikos problemose (Problemi di estetica, 1910)* ir *Trumpame estetikos vadove (Breviario di estetica, 1913)*. Pastarąjį veikalą sudaro keturios paskaitos, parašytos 1912 m. ir perskaitytos Hiustono universitete (JAV). Jose plačiau aiškinamas ir naujai interpretuojamas menas kaip ypatinga dvasios būseną, jungianti intuiciją, jausmus ir išraišką. Meno autentiškumas siejamas su jausmine lyrinės intuicijos sklaida. *Trumpame estetikos vadove* Croce's meno filosofijos koncepcija jau įgauna vientisą pavidalą ir iš esmės tokia liko iki jo gyvenimo pabaigos. Vėlesniuose veikaluose tik patikslinamos šios koncepcijos detalės, mėginama suteikti meno filosofijai universalumo. Penktojo savo pirmosios *Estetikos* leidimo įžangoje Croce paaiškina, jog vėlesni veikalai tik plėtoja, komentuoja, patikslina tas idėjas, kurios jo pirmojoje *Estetikoje* liko nepakankamai apibrėžtos arba klaidingos. Tačiau svarbiausia šio veikalo tezė apie meną kaip specifinę teorinę išraišką arba intuiciją – tai tas tvirtas pagrindas, kuris nepakito ir buvo tikslinamas dviem kryptim: išryškinant lyrinę gryniosios intuicijos prigimtį ir jos universalųjį arba kosminį pobūdį. Šių idėjų užuomazgos jau glūdėjo *Estetikoje* (Croce, 1928, p. XI–XII). 1928 m. Croce parašė Britų enciklopedijai programinį straipsnį *Estetika*, kurį vėliau Italijoje išleido atskira knyga *Estetikos esmė (Estetica in nuce)*. Glaustai išdėstęs pagrindines savo idėjas, jis dar ryškiau pabrėžė pažintinį meno universalumą, o prilyginęs moralumą saulės spindesiui, suteikė menui etinę prasmę.

Croce's meno filosofijos koncepcija formavosi dviem kryptimis. Kaip ir klasikinio vokiečių idealizmo atstovai, jis konstravo savo meno filosofiją „iš viršaus“, t. y. sėdamas jos struktūrą, problematiką, tikslus ir pagrindinius principus su sisteminėmis dvasios filosofijos nuostatomis. Kita vertus, šias konstrukcijas jis nuolat tikslino bei koregavo „iš apačios“, t. y. judėdamas nuo konkrečių meno raidos faktų kritinio apmąstymo prie jų filosofinio apibendrinimo. Toks dvipusis meno filosofijos konstravimo būdas ir nuolatinis orientavimasis į konkrečių meno kūrinių analizę suteikia Croce's koncepcijai ypatingo fundamentalumo.

Vienintelę autentišką intuityvaus kūrybinio aktyvumo išraišką, pasižyminčią grožiu ir turinčią estetinę vertę, Croce mato mene. Grožis čia aiškinamas kaip vertybė, kuri pasireiškia tik menui būdingais vaizdiniais. Vadinasi, Croce, kaip ir Hegelis, iš estetikos išgina gamtos grožį. „Susipažindami su estetikų mokymų istorija mes negalime nepastebėti šių koncepcijų savitumo, kuris reiškiasi estetikos transformavimu į meno filosofiją ir vadinamųjų grožio teorijų pašalinimu iš jos tyrimų sferos“ (Croce, 1926, p. 289). Veikiamas hegeliškos tradicijos, Croce estetiką sutapatino su meno filosofija, todėl neretai, ypač ankstyvuosiuose veikaluose, lygiagrečiai vartojo estetikos ir meno filosofijos terminus. Estetiką jis laiko meno mokslu, arba „meninės kūrybos kaip intuityvaus tikrovės pažinimo būdo filosofija“. Toks estetikos apibūdinimas yra adekvatus meno filosofijai, nes neišėina iš pastarosios kompetencijos ribų.

Pažymėtina, kad grožio teorijos Croce neskiria nuo meno teorijos, nes, jo manymu, už meno ribų tikrasis grožis neegzistuoja. Polemizuodamas su „Estetikos ir visuotinės meno tyros“ koncepcijos pradininkais E. Utitzu ir M. Dessoiru, Croce teigia, jog „grožis, kaip estetiškas fenomenas, yra tapatus menui, todėl laikyti jį estetikos, o meną – meno teorijos objektu yra klaida“ (*ten pat*, p. 24).

Grožis Croce's koncepcijoje organiškai skleidžiasi ne tik mene, bet ir žodyje, kuris taip pat laikomas meniniu faktu. Visa, kas yra filosofiška žodyje, tapatu tam, kas filosofiška mene. Todėl ir ta bendrosios lingvistikos dalis, kuri priartėja prie filosofinės problematikos, aiškinama kaip poezijos filosofija. Kadangi tikruoju žodžiu Croce laiko meninį žodį, vadinasi, ir kalbos (poezijos) filosofija traktuojama kaip mokslas apie objektyvios dvasios saviraišką ir virsta meno filosofija. Iš čia kyla ir neįprastas programinio veikalo pavadinimas *Estetika kaip išraiškos mokslas ir bendroji lingvistika*.

Siekdamas filosofškai pažinti meną, Croce teigia, kad analizuojant netikslinga jį skaidyti į atskiras meno rūšis: tapybą, muziką, poeziją ir pan., nes toks meno dalijimas prarandą filosofinį pamatą. „Meno rūšis galima atskirti, ir jos viena nuo kitos skiriasi tik iš išorės, fiziniu požiūriu, ženklais (linijomis, spalvomis, tonais, artikuluotais garsais ir pan.) <...> Šitoks menų skirstymas neturi nei estetinės, nei filosofinės prasmės, jie ko nors verti tik kaip empirinės sąvokos, kurių negalima paversti nei griežtu mokslu, nei filosofija“ (*Ties grožio vertybėmis*, 1944, p. 459). Vadinasi, filosofiniam meno esmės pažinimui reikia, kad meno filosofijos šalininkas nuosekliai judėtų pažinimo eigoje nuo atskirų dėsningumų prie tų meno aspektų, kurie būdingi visoms meno rūšims.

Griežtai atskirdamas empirinį meno pažinimą nuo universalesnio filosofinio, Croce pabrėžia svarbų metodologinį meno filosofijos vaidmenį kitų meno fenomeną tyrinėjančių disciplinų atžvilgiu, aukština jos gebėjimą filosofiniu požiūriu pažinti bendriausius meno būties ir funkcionavimo dėsningumus. Jis daug dėmesio skiria meno filosofijos santykiams su poetika, meno kritika, meno istorija. Beveik visą gyvenimą mokslininkas dėmesį kreipė į meno kritiką, kurią vertino dėl tiesioginio poveikio skaitytojams ir tvirtų ryšių su aktualiais meno reiškiniiais. „Croce'i, – kaip taikliai yra pasakęs E. Souriau, – būtent kritika tampa tikrąja meno filosofija“ (Souriau, 1953, p. 290).

Intuityvistinėje Croce's meno filosofijoje itin svarbus vaidmuo tenka daugiareikšmei intuicijos (*d'intuizione*) sąvokai. Pirmojoje „Estetikoje“ rašoma: „Yra dvi pažinimo formos; pažinimas būna arba intuityvus, arba loginis: pažinimas arba vaizduote, arba protu; pažinimas to, kas individualu, arba to, kas universalu; paskirų dalykų arba jų santykių pažinimas; pažinimas, kuriantis vaizdus arba sąvokas“ (Croce, 1928, p. 3). *Intuityvų pažinimą filosofas vertina kaip universalią nepriklausomą nuo sąvokinės mąstysenos pažinimo formą*. Nors dauguma intuicijos rūšių susijusios su sąvokomis, tačiau pastarosios, sumišusios su intuicija,

netenka nepriklausomybės ir ištirpsta universalioje intuityvaus suvokimo stichijoje. „Meno kūrinys, – aiškina filosofas, – gali būti pripildytas filosofinių sąvokų; jų gali būti daugiau ir platesnių negu filosofinėje disertacijoje, o pastaroji savo ruožtu gali būti kupina aprašymų ir intuityvių išvadų. Bet meno kūrinys, nors ir apgaubtas daugybės sąvokų, yra paremtas intucija, o filosofinė disertacija, kad ir kažin kiek joje būtų intucijos remiasi jomis“ (Croce, 1928, p. 9).

Vadinasi, Croce's koncepcijoje intuityvus pažinimas greta intelektualinio reiškiasi kaip lygiavertis, universalus ir reikšmingas pažinimo būdas. Meninė intucija čia iškyla kaip alogiška, nes skleidžiasi kaip nerefleksinė būties intucija. Jos alogiškumas sąlygojamas specifinės loginio prado transformacijos į meninių vaizdinių sistemą, kurioje sąvokinis pasaulis užleidžia vietą vaizdiniam.

Sutapatinęs intuityvų pažinimą su menine veikla, Croce mėgino aiškintis meno fenomeno savitumą. Meno esmę jis sieja su intuityviajam pažinimui būdingu vaizdiniu tikrovės suvokimu, nepriklausomu nuo kitų pažinimo formų. Į klausimą, kas yra menas, filosofas *Trumpame estetikos vadove* neapibrėžtai atsako, jog „menas yra tai, kas yra“. Vėliau, mėgindamas paryškinti savo mintį, jis pateikė kitą apibrėžimą: „Menas – tai vizija arba intucija“ (Croce, 1954, p. 12). Tą menininko sukurtą vaizdinių visumą, kuri įgauna meno kūrinio pavidalą, filosofas apibūdina bendriausiomis meno esmę nusakančiomis kategorijomis: intucija, vizija, kontempliacija, fantazija, vaizdavimo būdas, vaizdinys ir pan.

„Mokslas, – tarsi atliepdamas Bergsono mintims rašo Croce, – vaizdinius pakeičia sąvokomis, atrasdamas vis naujų santykių, prie skurdžių ir ribotų sąvokų prideda kitas, platesnes ir daugiau apimančias, bet jo metodas nesiskiria nuo to, kuriuo primityviausio žmogaus galvoje susiformuoja mažiausiai universali sąvoka. Menas, kurį mes, įsakmiai pabrėždami, gyvenime vadiname menu, naudojasi platesne ir sudėtingesne intucija negu ta, kuria paprastai remiamės. Jis visada intuityviai pagauna pojūčius ir įspūdžius, – tai įspūdžių išraiška, o ne išraiškos išraiška“ (Croce, 1928, p. 16). *Taigi mokslo ir meno raiškos sferos Croce's koncepcijoje griežtai skiriamos viena nuo kitos, nes, kai tik mėginame suvokti substancialią dvasinę meno prigimtį ir jo paslaptinę poveikį, aiškėja, kad jo apibūdinti neįmanoma.*

Kita vertus, jeigu menas yra intucija, o intucija adekvati teorijai, vadinasi, menas negali būti suvoktas ir paaiškintas kaip utilitarinės veiklos aktas, nes jis visada siekia malonumo, vengia kančios ir kitų negatyvių emocijų. Remdamasis šia teze, Croce teigia, jog tikram menui svetima nauda, nes jis skirtas įprasminti daug aukštesnėms dvasinėms vertybėms.

Traktuodamas meną kaip intuciją, fantaziją, vaizdinį, formą, Croce kartu nagrinėja meninės veiklos prigimtį ir meninės kūrybos proceso dėsningumus. Ankstyvieji jo požiūriai į šias problemas rutuliojasi daugiausia veikiant Dubos kūrybiškos tikrovės imitacijos teorijai ir racionalistinei Kanto bei Goethe's tradicijai. Iš čia plaukia teiginys apie visų žmonių meninių



sugebėjimų prigimties identiškumą. Todėl kaip ir minėti pirmtakai, jis tarp paprasto žmogaus ir meninio genijaus matė kokybinį skirtumą, kuris daugiausia pasireiškia pastarojo vaizduotės ir fantazijos polėkiu, sugebėjimu išvelgti ir sustabdyti nepakartojamą būties momentą, kurį nuolat užgožia kasdienybė.

Vėlesnio periodo darbuose sureikšmindamas menininko individualumą, Croce paskelbė *menininką neistoriniu subjektu, kuriančiu visiškai nepriklausomai nuo bet kokių jo laisvę kaustančių meninių tradicijų*. Stiprėjantis intuicijos ir išraiškos vienybės principas brandžioje Croce's meno filosofijoje kelia mintį, jog svarbiausias menininko uždavinys – *tiesioginė vidinių sąmonės būsenų išraiška*. Todėl meno kūrinio gimimas suvokiamas kaip ypatingos svarbos dvasinis aktas – tarsi maža revoliucija arba nepakartojamas stebuklas. Šiame akte pasireiškia menininko vaizduotė su jai būdingu unikaliu pasaulio regėjimu, kuris nulemia amorfiškos tikrovės srauto susiformavimą į savitas formalias menines struktūras.

Croce's pažiūros, kurioms didelę įtaką darė Fiedleris, rutuliojasi nuo kūrybiško tikrovės pamėgdžiojimo idėjos iki grynosios formos teorijos, aiškinančios kūrybos aktą kaip visiškai laisvą, aktyviai formą modeliuojančią menininko saviraišką. Iš čia plaukia požiūris į meninę kūrybą kaip nuolatos užplūstančių nepasotinamų aistrų, potraukių, jausmų išraišką. Būtent jausmai, įkvėpimas, Croce's įsitikinimu, suteikia meno kūriniai lengvumo, sąlygoja meninių vaizdinių ir formalių struktūrų harmoniją. Šiame juslinės ekspresijos akte ypatingas vaidmuo tenka ritminėms struktūroms, kurios suteikia kūriniai lyriškumo ir muzikinio formų tekamumo. *Lyriškumas čia išreiškia giliausią muzikinę kiekvienos meno rūšies prigimtį. Jis atspindi visuotinę menininko dvasios būseną. Gryna, arba lyrinė intuicija, visiškai išlaisvina menininko ir suvokėjo sąmonę nuo išankstinių loginių ir moralinių nuostatų. Ji reiškiasi kaip spontaniška nesuinteresuotos dvasinės kontempliacijos priešprieša bet kokiai gyvenimo prozai, reglamentacijai, naudai, filisterinėms kvazivertybėms*. „Meninė intuicija, – teigia Croce, – visada yra lyrinė intuicija“ (Croce, 1954, p. 35). Lyriškumas jam yra tas žodis, sinonimas, padedantis apibūdinti tikrąją muzikinę meninės kūrybos prigimtį.

Meninės kūrybos akte pasireiškiantis lyriškumas Croce's koncepcijoje skleidžiasi meninėmis formomis. Todėl menas kaip išraiškos padarinys virsta formų kalba. Tik išraiška, tai yra forma, tvirtina Croce, paverčia menininką menininku. Iš čia plaukia ir kitas programinis jo meno filosofijos teiginys, suartinantis jį su formaliosios mokyklos šalininkais: menininkui, „kuriam trūksta formos, trūksta visko, nes trūksta savęs“ (Croce, 1928, p. 30). Tačiau ta forma, kurią menininkas suteikia savo meno kūriniai, negali būti laikoma melu ar netiesa, kadangi ji yra meninė forma ir gyvuoja pagal savo imanentinius, nepriklausomus nuo tikrovės, meninius dėsnius. Perėmęs svarbiausius Fiedlerio meno imanentiškumo teorijos principus, Croce aiškina meno kūrinį jo dvasioje *kaip visiškai nepriklausomą nuo išorinių nemeninių veiksnių įtakos formų meninį atradimą*.

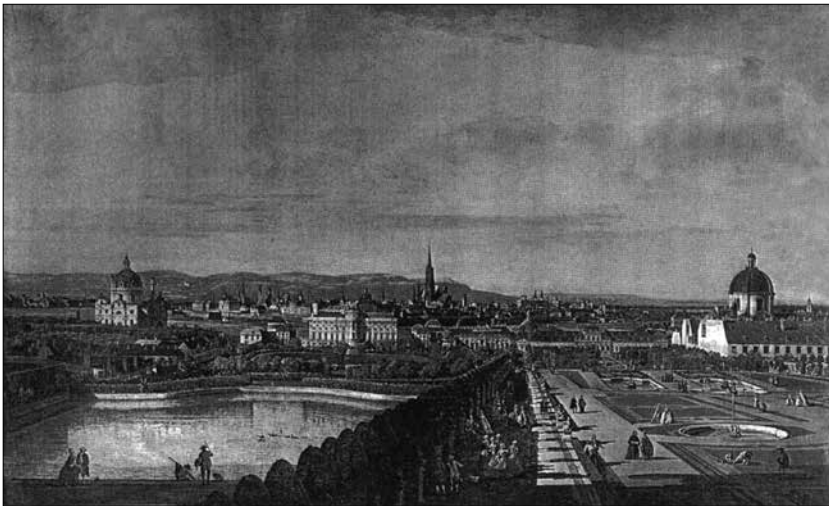
Kita vertus, iškeldamas menininko asmenybės ir jo sukurtų grynųjų meninių formų unikalumo idėją, Croce, kaip ir Rieglis, siekia teoriškai pagrįsti nepakartojamą skirtingų epochų meno stilių vertę. Jis ryžtingai neigia nenutrūkstamos linijinės meno pažangos idėją. Jeigu kiekvieno tikro meno kūrinio išskirtinis bruožas yra nepakartojama individualybė, kuri reiškiasi unikalia menine forma, vadinasi, ir meno raidos kaip linijinio judėjimo nuo žemesnės į aukštesnės pakopą traktavimas yra beprasmiškas. *Meno istorijoje egzistuoja tik atskiri, visiškai autonomiški meno pakilimo ciklai ar periodai, iš kurių kiekviename iškyla savų specifinių meno problemų visuma. Todėl apie pažangą galima kalbėti tik šio ciklo viduje gimstančių problemų atžvilgiu.* Croce pripažįsta, kad kiekviena nauja karta gali gauti daugiau žinių apie pasaulį, jo kultūrinės bei meninės vertybes. Tos žinios gali būti enciklopedinės, daug gilesnės ir subtilesnės. Tačiau šis gilumas siejasi su empirine gyvenimo, o ne meno pažanga, kuri paklūsta savo imanentiniams dėsniams.

Taigi plėtodamas intuityvizmo, Schellingo, Hegelio ir formalizmo idėjas, Croce sukūrė vientisą meno filosofijos sistemą, kurios esmę sudaro intuityvus tikrovės suvokimas. Išskyręs intuityvias virššamonines struktūras, Croce laikė jas patikimomis tikrovės ir gyvenimo pažinimo priemonėmis. Iš čia kyla paslaptingas kūrybinis meninės intuityvos pobūdis, jos sugebėjimas apčiuopti suvokiamų reiškinių unikalumą, nepasiekiamas racionaliam pažinimui gilumines prasmes. Šis intuityvos kaip aktyvaus tiesiogiai pulsuojančio kūrybiškumo, priešingo inertiška materijai, traktavimas, absoliučios kūrybinės laisvės priešpriešinimas gamtiniam determinizmui ir daugelis kitų idėjų italų filosofų suartina su Bergsonu.

Nepaisant ryškaus Bergsono ir Croce's koncepcijų individualumo, jų teoriškai pagrįsta intuityvistinė meno filosofijos pakraipa sklaidžiasi XX a. pradžioje kaip galingas dvasingumo ir gaivališkos žmogaus kūrybinės prigimties maištas prieš racionalumą ir technokratinės pozityvistinės epochos nuostatas. Čia išryškėja svarbiausi intuityvistinės mąstysenos principai – subjektyvizmas, intuityvizmas, estetizmas. Intuityvistinėje meno filosofijos pakraipoje sklaidžiasi tragiškas pozityvizmo idėjų valdomos epochos kultūros paradoksas: greta nuoširdžios Bergsono ir Croce's pagarbos mokslui (tai liudija visa jų kūrybinė veikla), susiduriame su visišku nusivylimu suvešėjusiomis pozityvistinėmis nuostatomis. Iš čia išplaukia toks ryškus jų mąstysenoje motyvas apie mokslo nesugebėjimą pasinerti į esminius būties reiškinius, dramatiška dvasinės veiklos nostalgija, asmenybės kūrybinės laisvės ir meniniam pažinimui būdingo būties suvokimo universalumo aukštinimas. Intuityvistinė meno filosofijos pakraipa sudavė smūgį pozityvistinėms meno teorijoms ir paskatino egzistencinių, ontologinių, plačios kultūrinės orientacijos koncepcijų atsiradimą.

---

## PSICHOANALIZĖ



Vienos panorama nuo Belvederio

## S. Freudo meninės kūrybos koncepcija

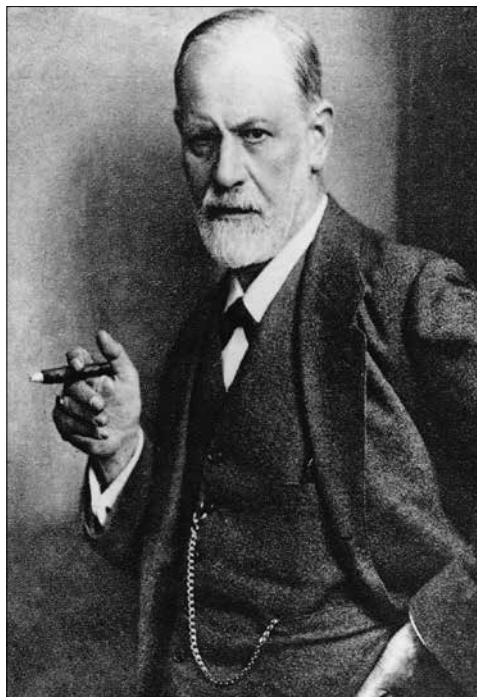
Intuityvistinėms koncepcijoms artima viena įtakingiausių XX a. krypčių – psichoanalitinė, suformuota S. Freudu, A. Adlerio, C. G. Jungo, J. Lacano, išplėtojus neklasikines Schopenhauerio, Nietzsche's ir įvairių psichologinių koncepcijų idėjas. Kaip bežvelgtume į austrų neuropatologo, psichiatro, psichologo, psichoanalizės pradininko Sigmundo Freudu išplėtotas teorijas jis neabejotinai buvo vienas didžiųjų XX a. mąstytojų. Jo idėjos, nepaisant kontroversiškumo ir neretai skandalingos reakcijos, pakeitė viešpatavusį požiūrį į žmogaus psichikos sandarą. Freudas vadino psichoanalizę savo sunkiai pagimdytu ir išpuoselėtu „kūdikiu“. Mokslininkas atkakliai kovojo su praeities vaiduokliais, siekė nuvainikuoti veidmainiškas respektabilios biurgeriškos visuomenės etines normas, jos moralines konvencijas, mitus, parodyti užslėptą „tamsiąją“ su galingu nesąmoningumu ir žmogaus kaip gyvūnijos pasaulio atstovo su biologiniais instinktais susijusią žmogaus psichikos ir gyvenimo pusę. Iš čia plaukia siekimas ištraukti į dienos šviesą tuos tamsius nesąmoningumo herojus, kurie žemina, aukštyn kojom apverčia nusistojusias filisterių moralės normas, šokiruoja visuomenę įvairiomis menamomis nešvankybėmis ir detalėmis, kuriomis, pasak psichoanalizės oponentų, turėtų užsiiminėti kriminalistai ar panašių profesijų atstovai.

Psichoanalizė [nuo gr. *psyché* – dvasia ir *analysis* – skaidymas] yra ganėtinai neapibrėžtas terminas, kuris dabartinėje humanistikoje dažniausiai vartojamas trimis pagrindinėmis prasmėmis. Pirmiausia kaip ypatinga prieiga, kuri, pasak jos kūrėjo, suteikia galimybę pažinti kitoms prieigoms nepasiekiamus nesąmoningus žmogaus psichikos procesus. Antra vertus, šiuo terminu įvardijamas neurotinių susirgimų gydymo metodas, padedantis išvilkti iš nesąmoningumo sferos į paciento sąmonę ligą sukėlusius sąmoninius veiksnius. Ir pagaliau, trečioji mus labiausiai dominanti šios sąvokos konotacija ženklina plačią ir margaspalvę teorinę kryptį, gvildenančią žmogaus psichinės struktūros, dvasinio gyvenimo, kūrybos problemas, pirmiausia išsikristalizavusią psichologijoje, o vėliau įsiskverbusią į daugybę kitų dabartinės humanistikos sričių.

Psichoanalitinė estetika nuo pat užgimimo buvo aršios kritikos ir audringų diskusijų objektas. Tačiau šiandien psichoanalizė tapo respektabili pripažinimą pasaulyje įgavusi disciplina. Lygindamas psichoanalizę su ankstesnėmis akademinės estetikos ir meno filosofijos doktrinomis, A. Hauseris aiškina ją kaip pirmąją konstruktyvią kryptį, atskleidusią užslėptus meninės kūrybos šaltinius. „Psichoanalizė gali gerai interpretuoti meno kūrinį tarsi asmeninį dokumentą ar net paaiškinti meninį stilių kaip ypatingą psichologinių poliškių vyravimą dviejose kartose, tačiau, neturėdama jokių ryšių su esminiais formaliais stiliaus bruožais, ji siekia apčiuopti stiliaus pobūdį, remdamasi labiau antrinėmis, detalėmis nei būdingais požymiais“ (Hauser, 1959, p. 109).

Estetikos ir meno filosofijos terminai psichoanalitinių koncepcijų atžvilgiu vartotini tik su tam tikromis išlygomis, kadangi šios krypties šalininkai nesidomi kertinėmis teorinėmis estetikos ir meno filosofijos problemomis. Jų dėmesys daugiausia krypsta į psichologines meninės kūrybos ištakas ir meno kūrinių simboliuose užkoduotus slapčiausius menininko siekius. Psichoanalitinių koncepcijų išeities taškas – pasąmonės, fantazijos ir erotinės (libido) energijos sublimacijos teorijos.

Simboliška, kad psichoanalitinė estetika ir meno filosofija gimsta išryškėjus galingai Schopenhauerio ir Nietzsche's idėjų įtakai. Psichoanalitinės estetikos gimimas siejamas su austrų mokslininko Sigmundo Freudo (1853–1939) vardu. Jis Vienoje studijavo mediciną, psichologiją, vėliau dirbo gydytoju. 1885 m. išvyko stažuotis į Paryžių, kur, vadovaujamas žymaus psichoneurologo



Sigmund Freud

J. M. Charcot, tyrė pasąmonės pasaulį, seksualumo poveikį žmonių gyvenimui ir kūrybai. Pasižymėdamas stebėtinu išvalgumu ir puikiu literatūriniu talentu (1930 m. jam paskirta Goethe's literatūrinė premija), jis iškylo kaip psichoanalitinės krypties pradininkas. Freudas yra racionalaus proto mąstytojas, linkstantis į kruopščią mokslinę analizę.

Plėtodamas Schopenhauerio idėjas, Freudas ieškojo gelminių estetinės veiklos paskatų biologiniuose instinktuose. „Lytinis potraukis yra neįveikiamas ir galingiausias iš visų norų. Jis nėra kaip kiti norai skonio ar kaprizo apraiška, tačiau mūsų prigimties esmė. Kovoje su juo jokie protingi motyvai negali laimėti“ (Schopenhauer, 1884, p. 20). Freudas sureikšmino Schopenhauerio pastebėtą seksualumo reikšmę ir išplėtė erotinės (libido) energijos įtakos sritį iki visų socialinio gyvenimo ir kūrybos sričių. „Schopenhaueris, stulbinančio įtaigumo filosofas, – pabrėžia Freudas, – išryškino neprilygstamą seksualinio gyvenimo svarbą, tačiau tai, kas psichoanalizėje vadinama seksualumu, visai nereiškia skirtingų lyčių susijungimo... o yra arčiau visa aprėpiančio Platono Eroso“ (Freud, 1926, p. 17).

Nors Freudas teigė, kad iki 1908 m. nebuvo skaitęs Nietzsche's veikalų, tačiau istoriniai faktai verčia tuo abejoti. Vienas artimiausių Freudo bičiulių J. Panethas jau nuo 1885 m.

aktyviai domėjosi Nietzsche's idėjomis, kurios XX a. pradžioje buvo plačiai diskutuojamos specialiuose pranešimuose Freudo vadovaujamae psichoanalitikų ratelyje (Assoun, 1980, p. 13–35).

Freudą su didžiaisiais neklasikinės estetikos kūrėjais sieja panašios universalios ambicijos, siekimas iš esmės radikaliai peržiūrėti klasikinius Vakarų akademiniam mokslė įsivyravusius požiūrius. Todėl senosios metafizikos universalias nuostatas jis siekia iš esmės reformuoti arba, kitais žodžiais tariant, radikaliai permąstyti kaip psichologinį pažinimą. Štai iš kur atsiranda daugelio neklasikinės estetikos ir psichoanalitinės metapsichologijos programinių nuostatų tipologinis artimumas. Kalbant apie psichologijos ir estetikos problematikos suartėjimą Freudo metapsichologijoje, negalima pamiršti ir apie jos ryšį su empiriniais medicininės terapijos aspektais. Pažymėtina, kad nukrypimus į platesnes kultūrologines, estetines ir pan. problemas psichoanalizės pradininkas aiškina kaip neatsiejamą įvairių humanistikos sričių laimėjimus integruojančios savo metapsichologijos koncepcijos dalį. Vadinasi, nepaisant formalių atsiribojimų nuo abstrakčių teorinių principų, jo metapsichologijos koncepcija tikrovėje yra konstruojama remiantis kitų humanistikos sričių laimėjimais. Ir pagaliau, nepaisant universalių metateorinių kūrėjo ambicijų, jo metapsichologija buvo susijusi ir įvairiais gamtos ir žmogaus esmės, jo psichinės sandaros mokslais.

Su neklasikinės estetikos tradicija Freudą sieja nusivylimas klasikiniiais racionalistinio mąstymo principais, nesąmoningumo psichiniame gyvenime svarbos iškėlimas, dėmesys asmenybės psichologijai, įvairioms ribinėms, užaštrintoms egzistencinių asmenybės konfliktų situacijoms, biologizmas, iracionalių instinktų galios sureikšminimas. Iracionalus alogiškas dionisinis nesąmoningas pradus Freudo, kaip ir Schopenhauerio, Nietzsche's veikaluose yra aiškinamas kaip pirmapradis visa lemiantis būties ir psichinio gyvenimo principas, pajungiantis savo valiai skaidrų apoloniškąjį racionalumą. „Mes nuolatos pabrėžiame, kad žmogaus protas yra bejėgis, palyginti su potraukiais, ir tai yra tiesa“ (Freud, 1930, p. 56.)

Neklasikinės estetikos pradininkų idėjų poveikis akivaizdus ir daugelyje kitų programinių Freudo nuostatų, ypač tragiškojo romantizmo ir Schopenhauerio išplaukiančiame socialiniame pesimizme. Su neklasikinės estetikos pradininkais jį suartina žmogaus savijauta priešiškame pasaulyje ir būtinybė išgyventi individui priešiškoje visuomenėje. Taigi sureikšminami socialinių procesų iracionalumo, destruktivių visuomenės ir žmonių gyvenimo aspektai, suaktyvėja dėmesys žmogaus vidiniam pasauliui, jautriausiems psichologiniams jo išgyvenimams, potraukiams (*Triebe*), potraukio gyvenimui (*Lebenstriebe*), potraukio mirčiai (*Todestriebe*) savitas interpretavimas. Schopenhaueris, veikiamas Rytų filosofinių teorijų, mirtį traktavo ir kaip natūralią būties ciklo sudėtinę dalį, ir kaip savotišką „slenkštį“. Jį turi peržengti neišvengiamą žmogiškosios būties laikinumą suvokiantis

mąstytojas, kuris linksta į kitos pamatinės psichoanalizės problemos mirties, jo tekstuose modifikuotos į „mirties instinktą“ analizę. Išgyvenęs romantinių teorijų poveikį Freudas pradžioje mirtį traktuoja kaip gyvenimo tikslą, vėliau įjungia šią problemą į sudėtingą savo metapsichologijos problemų tinklą. Šis išskirtinis dėmesys mirties problematikai paaiškinamas ir subjektyviais jo intelektualinės biografijos ir psichikos sandaros ypatumais. Jis nuo vaikystės buvo labai jautrus ir turėjo padidintą mirties baimę; įvairių fobijų persekiojamas Freudas, kaip ir neklasikinės estetikos pradininkai nuolatos bijojo, kad pats taps psichiatrinių institucijų pacientu. Taigi daugybę metų itin daug dėmesio skyrė savo išgyvenimų, sapnų, psichologinių kompleksų savianalizei, jų raidos dinamikai.

Freudas kasdieniame gyvenime buvo didis teatro gerbėjas, puikus publikos manipulatorius; jis netgi savo psichoanalizės seansus neretai traktavo kaip unikalius vaizdingus spektaklius, kuriuose pats viešpatavo kaip svarbiausias nuolatos kaukę keičiančiantis atlikėjas. Būdamas jautrus nesėkmėms jis dažniausiai užsidėdavo neutralią neperregimos asmenybės ir objektyvaus stebėtojo kaukę, kurią priklausomai nuo aplinkybių ir aplinkos artistišškai keisdavo į įžvalgaus mąstytojo, menininko. Visos šios kaukės buvo patikimi būdai amortizuoti sudėtingo gyvenimo teikiamas traumas. Gyvenimo pabaigoje, kaip ir Schopenhaueris, Kierkegaardas, Nietzsche, mokslininkas nuolatos kalbėjo apie vienvės svarbą, abejingumą išorinio pasaulio beprasmybei ir tuštybei. Netgi šlovės viršūnėje jis aštriai jautė savo vienvę ir nuolatos apie tai rašė laiškuose artimiems žmonėms.

Psichoanalizės pradininko meninės kūrybos teoriją su Schopenhaueriu ir Nietzsche sieja biologizmas, pabrėžtinas dėmesys fiziologijai, užslėptajam „aš“, dionisinės energijos, iracionalių instinktų, sapnų sureikšminimas. Iškeldamas vaizduotės, fantazijos svarbą, jis aiškina meninę kūrybą kaip erotinės energijos sublimaciją, biologinių instinktų iškrovą, lengvą narkozę, atotrūkį nuo tikrovės rūpesčių ir skaudulių. Kita vertus, meninė kūryba čia, kaip ir iracionalistų teorijose, siejama su žmogaus būties tragizmu, kančia, dvasiniu nepasitenkinimu, psichinėmis patologijomis, sudėtingų emocijų išgyvenimų kompleksu.

„Psichoanalitikas labai retai jaučia potraukį estetiniams tyrinėjimams, ir ne tik tuomet, kai estetika susiaurėja iki mokymo apie grožį, o ir tada, kai ji išskyla kaip mokymas apie mūsų pojūčių kokybes. Ji reiškiasi ir kitose dvasinio gyvenimo srityse <...>, tačiau ilgainiui taip atsitinka, kad psichoanalitikui tenka domėtis tam tikromis estetikos sritimis, kurias dažniausiai ignoruoja profesionali estetiškai literatūra“ (Freud, 1924, p. 99). Freudas nuolatos primindavo, kad psichoanalizė gali pažinti tik tam tikras marginalines estetikos ir meno filosofijos problemas ir kad jai yra nepavaldžios meninio talento prigimties pažinimo problemos.

Marginalines estetikos sritis psichoanalizės pradininkas gvildena kūriniuose: „Sąmojis ir jo ryšiai su nesąmoninga psichine veikla“, (*Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*, 1905), „Kliedesys ir sapnai W. Jenseno „Gradivoje““ (*Der Wahn und die Traume*

in W. Jense „*Gradiva*, 1907), „Totemas ir tabu“ (*Totem und Tabu*, 1913), „Psichoanalizės įvadas“ (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917), „Nepasitenkinimas kultūra“ (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Įvairiais psichoanalitinės estetikos aspektais jis atskirose studijose analizuoja Leonardo da Vinci, Shakespeare'o, Goethe's, Hoffmano, Dostojevskio ir kitų garsių menininkų kūrybą.

Freudo estetinė teorija yra sudėtinė psichoanalitinės antropologijos dalis. Iš čia kyla mokymas apie sąmonę, jos ištakas, specifiškumą ir raiškos formas. Freudas gvildena šias problemas savo metapsichologijoje, arba teorijoje apie struktūrinius žmogaus psichikos lygmenis. Psichikos pasaulį, pasak Freudo, sudaro šie pagrindiniai komponentai: id (instinktyvūs potraukiai), ego (šių potraukių kontrolė ir derinimas su aplinka) ir superego (moralės normos ir idealai).

Žmogaus psichinis gyvenimas Freudo veikaluose aiškinamas kaip trapios sąmonės ir galingos, valdomos ypatingų instinktyvių jėgų sąmonės sąveikos rezultatas. Sąmonė čia iškyla kaip gelminis žmogaus psichikos lygmuo, lemiantis žmogaus gyvenimo, veiklos ir kūrybos pakraipą. Freudas įrodo, kad sąmonė yra objektyvi ontologinė ir psichologinė realybė, paklūstanti griežtiems psichoanalitinės mokslinės analizės principams. Jos esmę sudaro iracionalūs biologiniai instinktai, kurie reiškiasi agresijos, asocialių poelgių pavidalu.

Iracionalus alogiškas dionisinis pradas Freudo, kaip ir Schopenhauerio, Nietzsche's veikaluose yra aiškinamas kaip pirmapradis visa lemiantis būties ir psichinio gyvenimo principas, pajungiantis savo valiai skaidrų apoloniškąjį racionalumą. „Mes nuolatos pabrėžiame, kad žmogaus protas yra bejėgis, palyginti su potraukiais, ir tai yra tiesa“ (Freud, 1930, p. 56).

Iracionalių sąmoninių struktūrų sureikšminimas Freudo veikaluose tiesiogiai siejasi su erotinių instinktų išskėlimu. Ypač menininkų psichinis gyvenimas, jų veiksmai, poelgiai, kūrybiniai polėkiai yra valdomi galingo seksualinio libido instinkto. Freudas pabrėžia: „Mes apsiribosime nurodydami tą beveik neabejotiną faktą, kad menininko kūryba leidžia reikštis jo seksualiniams potraukiams“ (Freud, 1912, p. 111).

Visą žmonijos dvasinę kultūrą, moralės, mokslo, meno reiškinius Freudas aiškina kaip sąmonėje slypinčios seksualinės libido energijos sublimaciją, t. y. instinktų energijos suvaldymą ir pozityvią iškovą. Sublimacija yra pamatinė psichoanalitinės meno filosofijos kategorija, reiškianti konflikto tarp irracionalių biologinių potroškių ir kiekvieno individo psichikoje užkoduotų visuotinių gyvenimo normų (kurios išnyra kaip represyvus, asmenybę slegiantis pradas) sprendimą.

E. Gombrichas savo esė „Freudo estetika“ psichoanalizės pradininko pažiūrą į estetiškas problemas ir meną glaudžiai sieja su turtingomis klasikinio vokiečių išsilavinimo, *Bildung*



tradicijomis. „Iš tiesų iki gyvenimo pabaigos Freudas į meną, literatūrą žvelgė Goethe's ir Schopenhauerio akimis. Bendravusieji su jo kartos puikiai išsilavinusiais gydytojais ir teisininkais jo laiškuose pažins būdingą labiausiai išsilavinusiems Vidurio Europos „viktoriečiams“ požiūrį į meną. Likimo ironija, kad Freudio mokymai tapo įrankiu ir daug prisidėjo naikinant ir griauinant šią tradiciją“ (Gombrich, 1987, p. 221).

Gavęs įvairiapusių klasikinį išsilavinimą, Freudas aktyviai domėjosi meninės kultūros reiškiniams, daug skaitė, periodiškai išvykdavo į Italiją, nemažai laiko studijuodamas didžiųjų meistrų kūrinius, praleisdavo muziejuose. Freudio laiškuose randame daug minčių apie išpūdžius, patirtus muziejų salėse, pasisakymų apie ekspresionistinę ir siurrealistinę dailę, patvirtinančių jo konservatyvias pažiūras. Ekspresionistus jis traktuoja kaip žmones, „turinčius įgimtų regėjimo defektų“, o siurrealistus, pasirinkusius jį savo šventuoju globėju, vertina kaip „grynus lunatikus“. Modernizmo dailę jis aiškina kaip svetimą tikram menui, patologišką veiklą. „Meno kūriniai, – prisipažįsta Freudas, – turi man stiprų poveikį, ypač poetiniai ir plastiniai, rečiau tapyba. Aš stengiuosi kiek galima ilgiau pabūti su jais ir noriu asmeniškai išgyventi į juos, t. y. suprasti, dėl ko jie veikia mane. Kai man tai nepavyksta, pavyzdžiui, klausantis muzikos, aš beveik nejaučiu pasitenkinimo“ (Freud, 1924, p. 29).

Netgi būdamas racionalaus analitinio proto mąstytojas, Freudas, kaip ir Jenos romantikai, Schopenhaueris, Nietzsche, labiau vertino meninį pažinimą nei mokslinį. Jis siekė panaikinti ankstesnėje žmogaus psichikos ir sąmonės veiklos tyrinėjimo tradicijoje suformuotą priešpriešą tarp griežto racionalaus mokslinio pažinimo ir intuityvaus meninio. „Psichologijos subtilių pažinime poetai gerokai aplenkė mus, prozos žmones, nes kurdami jie semiasi įkvėpimo iš tokių šaltinių, kokių mes dar neatskleidėme“ (Freud, 1912, p. 189).

Siekdamas pasinerti į sudėtingą žmogaus psichikos pasaulį ir atskleisti vidines meninės kūrybos paskatas, Freudas sukūrė ypatingą psichoanalitinę metodologiją ir subtilią kalbą, padedančią analizuoti ir aprašyti sudėtingus meno reiškinius. Aiškindamas menininko asmenybę kaip ypatingą intravertišką, artimą neurotikui tipą, pasižymintį jautria psichine struktūra, knygoje „Sapnų aiškinimas“ (*Die Traumdeutung*, 1900) daug dėmesio skyrė neurozės simptomų ir sapnų analizei. Juos, kaip ir meną, Freudas laikė ne tik tiesiogine sąmonės potroškių apraiška, tačiau ir priemone atskleisti užslėptiems meninės kūrybos šaltiniams.

Menininkas Freudio estetikoje – tai išorinę tikrovę atmetanti asmenybė, ignoruojanti visuomenėje nusistojusius socialinius, etinius principus ir siekianti patenkinti savo erotinius, egoistinius potraukius fantazijos sukurtame pasaulyje. „Jame kaupiasi labai stiprūs potraukiai, jis norėtų pagarbos, valdžios, turtų, šlovės ir moterų meilės, tačiau negali šių potraukių patenkinti. Todėl, kaip ir kiekvienas nepasitenkinantis žmogus, jis nususuka nuo tikrovės ir perkelia visą dėmesį, taip pat libido, į savo fantazijos vaizdinius“ (Freud, 1989, p. 240).

Vadinasi, stumiamas nepasitenkinimo tikrove ir užslėptos garbėtroškos, menininkas elgiasi panašiai kaip neurotikas arba žaidžiantis vaikas, kuris susikuria hermetišką vaizduotės pasaulį, į kurį sudeda daug išmonės, aistros, kūrybiškumo. „Fantazuoja tik tas, kas nepatenkintas. Nepatenkinti norai yra fantazijų varomosios jėgos, o kiekviena fantazija yra norų patenkinimas, nepatenkinančios tikrovės karikatūra“ (Grožio kontūrai, 1980, p. 76). Realybės principas čia išskyla kaip negatyvi menininko kūrybiškumą, spontaniškos jo kūrybinės energijos polėkį ribojanti jėga. Vadinasi, spalvingas meno pasaulis gimsta ir skleidžiasi tarp iškilaus fantazijų pasaulio, kuriame įgyvendinami slapčiausi menininko norai, dvasios polėkiai, ir rūšios tikrovės, dažnai juos pasmerkiančios žlugti. Skirtingai nei neurotikas, kuris nugrimzta iliuzijų pasaulyje, menininkas kūryboje grįžta iš trapios fantazijos stichijos į tikrovę. Simboliniuose menininko vaizdiniuose, kaip ir alogiškuose sapnuose, sąžmonė suranda tokias slapčiausių troškimų ir biologinių potraukių simbolines priedangas, kurios pajėgia praslysti pro savotišką psichinę instanciją – dėl socialinių konvencijų įtakos susiformavusią cenzūrą, ir iškilti į dienos šviesą. Tikras menininkas pajėgia savo kūriniuose taip pakeisti, pridengti simboliais slapčiausias svajas ir fantazijas, kad jos, praradusios bauginantį ir atstumiantį asmeniškumą, sukelia suvokėjui estetinio pasitenkinimo jausmą. Savo kūriniuose išliedamas svajų pasaulyje gimusius vaizdinius, siekimus, potraukius, menininkas kartu pajunta dvasinį pasitenkinimą kūryba ir išsivadoja iš vidinių slegiančių prieštaravimų.

Vadinasi, menas, be kitų funkcijų, psichoanalitinėje Freudo estetikoje įgauna ir „katarsio terapijos“ funkciją, kadangi tiek sublimuojančiam savo nesąmoningą energiją menininkui, tiek ir jo kūrybą suvokiančiam vartotojui padeda emocionaliai išsikrauti, o kartu ir išvengti jo tykančios psichinės patologijos. Svarbiausiu psichoanalitiko tikslu Freudo koncepcijoje tampa meniniuose simboliuose užkoduotų slapčiausių menininko seksualinių potraukių, psichologinių kompleksų, patologiškų būsenų atskleidimas ir interpretavimas.

### **Kolektyvinės sąžmonės vaidmuo C. G. Jungo meninės kūrybos koncepcijoje**

Kitas įtakingiausias psichoanalizės šalininkas, iškovojęs šiai kryptčiai platų tarptautinį pripažinimą, yra šveicarų mokslininkas Carlas Gustavas Jungas (1875–1961). Baigęs medicinos studijas Bazelio universitete, jis tęsia mokslus Paryžiaus universitete ir College de France, kur vadovaujamas P. Janet domisi psychopatologija. Sugrįžęs į tėvynę, dirba gydytoju Ciuricho universiteto psichiatrijos klinikoje, vėliau pradeda dėstyti. 1907 m. Jungas prisišlieja prie Freudo vadovaujamos Vienos psichoanalitikų mokyklos ir greit išskyla kaip vienas jos lyderių. 1911 m. jis tampa tarptautinės psichoanalitikų draugijos prezidentu.

1912 m. paskelbta knyga „Libido transformacijos ir simboliai“ (*Wandlungen und Symbole der Libido*) ženklina subrendusio mokslininko atsiribojimą nuo klasikinės psichoanalizės ir liudija savarankiškos „analitinės psichologijos“ koncepcijos tapsmą. Vėliau Jungas keliauja po įvairias šalis, tyrinėja pirmųjų tautų mitologiją, ritualus, studijuoja Rytų religijas, psichologiją, filosofiją, meną, astrologiją, numerologiją ir kitas netradicines, periferines pažinimo sritis, kuriose ieško duomenų gelminiams psichikos procesams pažinti. Jungas yra vienas iš tų mąstytojų, kurie diegė Vakaruose kokybiškai naują tradicinių Rytų civilizacijų sukurtų vertybių sampratą. Rašydamas straipsnius, skirtus „Yiing“ idėjoms, mandalų simbolikai, džen tekstų ar Tibeto „Mirusiųjų knygos“ analizei, jis išryškino Rytų ir Vakarų mąstymo principų skirtumus. Psichoanalizės laimėjimus jis vertina tik kaip pradžiamokslį palyginti su tradicinėse Rytų psichologijos sistemose įvaldytais principais.

Jungo meno filosofija formuojasi palaipsniui, kritiškai apmąstant savo pirmtakų ir amžininkų idėjas. Savo pažiūras jis vis koreguoja, papildo naujais duomenimis, pasisemtais iš gretimų humanitarinių mokslų ir netradicinių pažinimo sričių. Jungo koncepcijoje susipina Jenos romantikų, Schopenhauerio, Nietzsche's idėjos, Bergsono mokymas apie archajiškus atavistinius prisiminimus, L. Levy–Bruhlio mokymai apie iracionalų mito prelogizmą ir kolektyvinių vaizdinių (*représentations collectives*) pasaulį, Freudo psichoanalizės elementai ir daug iš Rytų mokymų perimtų idėjų. Dauguma kertinių Jungo idėjų tiesiogiai susijusios su psichoanalitiniu Freudo mokymu, su kuriuo subrendęs Jungas nuolatos polemizavo, permąstydamas daugelį ortodoksinės psichoanalizės idėjų. Jungas yra intuityvistas, plačios humanitarinės ir kultūrologinės orientacijos mąstytojas. Jo kūrinuose aiškiai pastebimas polinkis į poetinį mąstymo stilių. Dvidešimties tomų Jungo raštų rinkinyje neaptiksime nė vieno stambaus akademinio veikalo. Visos jo knygos susideda iš paskaitų, straipsnių, esė, vienijamų bendro pavadinimo. Mokslininkas labiausiai domisi mįslingais reiškiniais, sąmoningai vengia galutinių formuluočių, vienareikšmių atsakymų į keliamas problemas.



Carl Gustav Jung darbo kambaryje Ciuriche

Meną Jungas aiškina pirmiausia kaip meno filosofijos, o ne kaip psichologijos pažinimo objektą, kadangi meninės kūrybos prigimtis yra „transcendentinė problema, kurios psichologija negali išspręsti, o tik aprašyti“. Meno teikiamos didelės galimybės psichikos problemoms pažinti skatina psichologo dėmesį teoriniams meno klausimams. Skirtingai nei daugelis teoretikų, iš gretimų mokslų perėjusių prie meno problemų, jis niekuomet ne-niekino moderniojo meno, kadangi jame išvėlgė harmoningų klasikinio meno formų irimą, tiesioginį nestabilios laiko dvasios ir artėjančios visuotinės katastrofos nuojautos atspindį.

Teorines meno problemas Jungas gvildena veikaluose „Apie analitinės psichologijos ir poezijos kūrinių santykius“ (*Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, 1922), „Psichologija ir poetinė kūryba“ (*Psychologie und Dichtung*, 1930), „Picasso“ (*Picasso*, 1932) ir „Ulisas“ (*Ulysses*, 1932). Norėdami teisingai suprasti Jungo požiūrio į meno filosofijos problemas savitumą, turime trumpai pasiaiškinti jo sukurtas psichikos struktūros ir simbolių teorijas.

Atmetęs froidistinį panseksualumo principą, Jungas aiškina libido kaip psichinę energiją apskritai. Skirtingai nei Freudo veikaluose, kuriuose psichika iškyla kaip atvira stabili sistema, maitinama somatinių potraukių impulsų, Jungo teorijoje psichika virsta uždara autonomine sistema, turinčia savus energetinius išteklius ir funkcionuojančia kompensacijos principu.

Pagrindiniais psichikos struktūros elementais Jungas skelbia sąmonę (*ego*), kaukę (*persona*), šešėlį (*schafte*), dvasios vaizdinį (*anima, artimus*), individualią sąmonę su jai būdingų kompleksų visuma ir kolektyvinę sąmonę, kurios turinį sudaro archetipų pasaulis. Visi šie sąmoningi ir pasąmoningi psichikos komponentai papildo vienas kitą ir nuolat sąveikauja. Juos apjungia į vieningą sistemą savastis (*das Selbst*), kurios harmonija su „aš“ yra galutinė asmenybės dvasinės raidos pasekmė.

Kauke Jungas vadina asmenybės sąmoningos veiklos (*ego*) tamsųjį antrininką, tai, „kuo žmogus nėra, tačiau jis pats ir kiti žmonės jį įsivaizduoja esant“ (Jung, 1950, p. 55). Šešėlis – tai gyvuliška, primityvi, nusikaltėliška asmenybės pusė, besislepianti po dorovingumo kauke ir siejanti asmenybę su istoriniais žvėriškais sąmonės polinkiais. Anima ir animus – tai žmogaus dvilytiškumo simboliai. Animus – apibendrintas vyriškumo vaizdinys, pasireiškiantis moters dvasioje, o anima, priešingai – moteriškumas, įvairiomis formomis išskylantis vyro psichikoje.

Sąmonę Jungas aiškina kaip „vėlyvą sąmonės palikuonį“ (Jung, 1976, p. 6), išaugusį neapbrėpiamame sąmonės pasaulyje. Iš čia kyla ir vaizdingas sąmonės palyginimas su menkute sala neapbrėpiamo ir gilaus vandenyno stichijoje. Taigi Jungas atmeta Freudo požiūrį į sąmonę kaip sąmonės veiklos produktą. Sąmonė čia suskyla į individualią sąmonę, kuri yra subjektyvios psichikos išraiška, apimanti gyvenimo tėkmėje pamirš-

tamą turinį, ir viršasmeninę, arba kolektyvinę sąmonę, kurios turinys yra bendras visai žmonijai gelminis psichikos sluoksniu (*Seelenschicht*). Šiam žmogaus psichikos lygmeniui svetimas individualus savitumas. Kuo giliau skverbiamės į psichikos gelmes, tuo jos elementai universalesni, bendri visiems.

Asmeninės sąmonės turinį sudaro įvairūs emociškai suvokiami psichologiniai kompleksai, formuojantys asmenybės psichinę struktūrą, individualų dvasinį gyvenimą, o kolektyvinės sąmonės pagrindas yra mitologiniai provaizdžiai (*Urbilder*), kuriuos Jungas vadina archetipais. Jie yra archajiškos kilmės ir susiję su kolektyvinėje sąmonėje besiskleidžiančiomis struktūrinėmis schemomis, amžinomis praformomis, archetipiniais išgyvenimais, archajiškais simboliais, kylančiais iš žmonijos priešistorės laikų. Šia prasme archetipai artimi instinktams. „Archetipai – tai ne paveldėti instinktai, o polinkis į tipišku idėjų ir instinktų raišką. <...> Jų kilmė nežinoma, jie gimsta kiekvieną akimirką ir bet kurioje pasaulio dalyje“ (Jung, 1990, p. 40). Tipiškiausiais archetipais šveicarų psichologas skelbia abstrakčius mandalos, Dao, anima, animus, motinos, tėvo, vaiko, išminčiaus vaizdinius.

Pagrindine sudėtingo archetipų pasaulio apraška Jungo koncepcijoje tampa simboliai, kurie aiškinami kaip sąmonės kalba, pagrindinė jos kūrybinės prigimties raiškos forma. „Ženklas visada yra mažiau nei idėja, kurią jis žymi, o simbolis visada išreiškia daugiau nei jo akivaizdi ir tiesioginė reikšmė“ (Jung, 1977, p. 41). Kita vertus, simbolis virsta ir šifru, padedančiu asmenybei užslaptinti savąją būti. Vadinasi, asmenybės ir jos kūrybinės, meninės veiklos pažinimo raktas yra simbolių pasaulis.

Meninės kūrybos esmę Jungas regi kaip amžiną psichinį dėsni, susijusį su pilnatvės ilgesiu ir sąmonės suvaldymo siekiu. Šis dėsnis neatsiejamas nuo kūrybingos asmenybės sugebėjimo kurti simbolius. Kiekvienas tikras menininkas, pats to nesuvokdamas, spontaniškai simbolių kalba išreiškia sąmonės gelmėse slypinčius archajinius vaizdinius, archetipus.

Plėtodamas Freudo idėjas, Jungas prabyla apie simbolinės sapnų kalbos giminybę su menininko fantazijos polėkais, kurie taip pat yra maitinami sąmonės versmių. Skirtingai nei Freudas, kuris, iškeldamas seksualumo svarbą, aiškino simbolių kūrimą kaip primityvios mąstysenos išraišką, Jungas regėjo kūrybinei žmogaus dvasiai būdingą dvilypumą. Simbolis organiškai jungia sąmonę ir sąmonę, kūnišką ir dvasinį, realųjį ir idealųjį pradą. Sugebėjimas kurti ir suvokti vaizdinius čia aiškinamas kaip vertingiausia žmogaus savybė, apibūdinanti jo kūrybines galias, nukreiptas į turtingo meno pasaulio kūrimą.

Jungas tęsia romantinės ir iracionalistinės meno filosofijos tradiciją. Jo apmąstymų centre atsideria meninės kūrybos subjekto, sąmoningų meninės kūrybos ištakų, kūrybos proceso bei talento ir psichopatologijos santykių problemos. Jenos romantikų ir Schopenhauerio idėjų veikiamas, jis aiškina kūrybą kaip svetimą paviršutinei filisterinei sąmonei.

Kūrėjuje Jungas įžvelgia savotišką dvilypumą, aiškindamas jį pirmiausia kaip kažką didžiai žmogiška, asmeniška, kita vertus, kaip beasmenį kūrybinį pradą.

Remdamasis psichologinių tipų teorija, Jungas išskiria du pagrindinius asmenybės tipus: ekstravertišką, orientuotą į išorinį pasaulį, ir introvertišką, besiorientuojantį į savo vidinį pasaulį, ir keturis šalutinius: sensorinį, intuityvų, mąstantį, emocinį. Tikrasis menininkas siejamas su introvertišku intuityviu pasaulio regėjimu, padedančiu prasiskverbti pro išorinį būties sluoksnį į reiškinių esmę. Intuityvaus introvertiško tipo menininkas natūraliai pasineria į kolektyvinės sąmonės archetipų pasaulį. Jautrumas archetipinėms simbolinėms formoms ir sugebėjimas jas perteikti meno kūriniuose skelbiami neatsiejamais tikro menininko bruožais.

Žvelgdamas į menininką skvarbiu psichologo žvilgsniu, Jungas siekia suvokti jo vidinį pasaulį, meno kūrybos prielaidas. Menininko „gyvenimas dėsnigai yra lydimas konfliktų, nes jame nuolatos grumiasi dvi jėgos: paprastas žmogus, visai teisėtai siekiantis laimės, pasitenkinimo ir saugaus gyvenimo, ir beatodairiška kūrybinė aistra, kuri, iškilus reikalui, pamina po kojom visus asmeninius norus. Dėl to daugelio menininkų asmeninis gyvenimas ir yra toks nepatenkinantis, netgi tragiškas; taip atsitinka ne dėl neaiškių likimo vingių, o dėl jų asmenybių žmogiškojo nevisavertiškumo, dėl nesugebėjimo prisitaikyti. Retai tepasitaiko kūrybingų žmonių, kuriems netektų brangiai sumokėti už dieviškąją sugebėjimo kibirkštį“ (*Grožio kontūrai*, 1980, p. 183).

Plėtodamas iracionalistų idėjas Jungas savo meninės kūrybos koncepcijoje skelbia besąlygišką sąmoninių biologinių ir valios impulsų prioritetą sąmonės atžvilgiu. Jo traktuotėje meno kūriny tarsi kaupia energiją iš sąmonės gelmių. Iš čia kyla požiūris į menininką tik kaip į menkesnį už savo kūrinį instrumentą. „Pačia giliausia prasme rašytojas yra instrumentas, jis menkesnis už savo kūrinį, tad mums nėra ko tikėtis, kad jis tą kūrinį paaiškina. Jis padarė viską ką galėjo kurdamas. Aiškinimą jis turi palikti kitiems žmonėms bei ateičiai. Didis kūriny yra kaip sapnas, kuris, nepaisant jo akivaizdumo, niekuomet pats savęs nepaaiškina ir nėra vienareikšmis“ (*Grožio kontūrai*, 1980, p. 185). Gvildendamas meninės kūrybos prigimtį, Jungas prabyla apie du skirtingus menininkų tipus: psichologinį ir vizionieriškąjį. Pirmasis kurdamas apsiriboja tik gyvenimo paviršiuje ir sąmonės suvokimo lygmenyje esančiais reiškiniais. „Pirmą pradę tokios kūrybos medžiaga kyla iš amžinai pasikartojančių žmonių sielvartų ir džiaugsmų; ji maitina žmogiškąją sąmonę, kuri interpretuojama ir pateikiama poetine forma“ (Jung, 1991, p. 106). Tačiau toks gyvenimo paviršiumi slystantis ir emocinius išgyvenimus, psichologines reakcijas aprašinėjantis menas svetimas tikrajai gelmei, kadangi pasilieka „psichologiškai suvokiamų struktūrų sluoksnyje“. Visiškai kitokiame, daug gilesniame tikrovės suvokimo lygmenyje skleidžiasi antrasis, „vizionieriškasis“ („aiškiaregio“) menininko tipas, kuris prasiskverbia pro išorinį sąmoningos būties sluoksnį ir prisiliečia

prie gelminių „kolektyvinės pašamonės“ versmių. Kūrybiniame akte jis suvokia visą laiko begalybę ir sukuria menines vertybes, reikšmingas visoms epochoms.

Atmesdamas psichopatologines koncepcijas, Jungas vis dėlto išvelgia tam tikrų analogijų tarp genialių menininkų kūrybos ir psichinių ligonių fantazijų. Ši giminystė pasitelkiama aiškinant du psichinės menininkų struktūros tipus: neurotinį ir šizofreniškąjį. Pirmąjį rodo polinkis į abstrakčius sintetinius vaizdinius, kuriuose aiškiai vyrauja juslinis pasaulio suvokimas. Ryškiausiai šio tipo menininku jis skelbia P. Picasso, kuriam būdingas polinkis į fragmentiškumą, linijų ir vaizdinių deformavimą. Antrajam tipui būdingas atsiribojimas nuo juslinio pasaulio suvokimo ir polinkis į alogišką meninę mąstyseną. Šį menininko tipą simbolizuoja J. Joycė'o kūriniai, kuriuose menininkas visiškai ištirpsta, jiems būdinga chaotiška vaizdinių sistema, polinkis į absurda, nuolatinis balansavimas tarp realaus ir urrealaus, grožio ir bjaurumo.

Ryškius tikrovės deformacijos elementus ir kūrybos giminystę psichinėmis ligomis sergančių žmonių vaizdiniais Jungas aiškina beatodairišku menininkų atsidavimu kūrybai, kuris praryja begalę gyvybinės energijos, deformuoja asmenybę, gyvenimo stilių ir priartina menininką prie psichinių ligonių, gyvenančių savo iliuzijų pasaulyje. Kita vertus, Jungas mėgina nubrėžti liniją, skiriančią menininką nuo psichinio lagonio, nurodydamas, kad „negalima meno kūrinio kildinti iš „kompleksų“, kaip kildinama neurozė“ (*Grožio kontūrai*, 1980, p. 181).

Taigi psichoanalizės šalininkai, atkreipdami dėmesį į tamsiuosius pašamonės procesus, pamėgino ne tik paaiškinti užslėptus meninės kūrybos šaltinius, tačiau ir naujai pažvelgti į menininko asmenybę, paaiškinti jo kūrybinių galių amplitudę. Žmogaus kūrybiškumas čia siejamas ne su socialiniais veiksniais, protu, o su iracionaliais pašamonės impulsais ir potraukiais. Psichoanalizės idėjos turėjo labai stiprų poveikį tolesnės estetikos, meno filosofijos ir meno raidai.

## **J. Lacano prancūziškoji psichoanalitinės estetikos ir meno filosofijos versija**

Ryškiausias trečiosios struktūralistinės ir lingvistinės bangos psichoanalizės atstovas yra prancūzas Jacques'as Lacanas (1901–1981). Tai savitas plačių mokslinių interesų mąstytojas, kurio tyrinėjimai neretai peržengia tradicinių psichoanalitinių mokslinių išvalgų ribas. Jis sukuria sudėtingą daugiasluoksnę, vidujai prieštaringą su daugybe išsišakojimų į įvairias mokslinio pažinimo sritis estetinę koncepciją, kurioje psichoanalitinė problematika glaudžiai susipina su psichoterapine, ontologine, lingvistine.

Sudėtinga idėjinė evoliucija atsispindi Lacano intelektualinėje biografijoje, kurią galima skirstyti į tris pagrindinius etapus: „ikistruktūralistinį“ (1930–1940 m.),

„struktūralistini“ (1950–1960 m.) ir „poststruktūralistini“ (1960–1970 m.) etapus. Vėlyvieji tyrinėjimai tolsta nuo psichoanalizės autoritetų Freudo ir Jungo estetinių teorijų. Lacano įsitikinimu, nesąmoningumo sritis yra lygiai taip pat struktūruota kaip ir kalba. Tęsdamas Freudo tradiciją racionaliai analizuoja nesąmoningumą, tačiau, kita vertus, reformuodamas psichoanalizės pradininko požiūrius desakralizuoja nesąmoningumo sritį ir išvelgia joje struktūrinės organizacijos galimybes. Šias savo idėjas Lacanas pirmą kartą išplėtoja 1955–1956 metų seminaruose, kuriuose teigia, kad „nesąmoningumas yra tokia pat struktūra kaip ir kalba“ (*L'inconscient est structuré comme un langage*) (Lacan, 1981, p. 20). Taigi lakaniškoji „pulsacijos“ teorija paaiškina įvairių nesąmoningumo estetinių ir meno fenomenų išsiliejimą (tai artimas Freudo sublimacijos teorijai leitmotyvas) skirtingais pavidalais į įvairias kūrybinės veiklos ir meno formas.

Su Lacano vardu siejamas prancūziškosios psichoanalizės versijos atsiradimas, kurioje akivaizdi antigermaniška ir antiamerikietiška orientacija, būdinga pokario prancūzų intelektualiniam elitui ir teorinių bei metodologinių nuostatų skverbimasis į kitas humanistikos ir meno sritis. Jo psichoanalizės versijai, nepaisant deklaruojamos ištikimybės psichoanalizės pradininko Freudo mokymui, būdinga daugybė nukrypimų nuo pamatinių ortodoksinės psichoanalizės nuostatų ir originalių filisterinę sąmonę šokiravusių idėjų. Šis klasikinės psichoanalizės adeptas ir reformatorius po Freudo ir Jungo daugiausiai nuveikia psichoanalizės populiarinimui ir jos teorinių principų skverbimuisi į kitas humanistikos sritis. Lacanas tampa savotišku prancūzų intelektualinio elito ir meninės inteligentijos „guru“, į kurio paskaitas ir seminarus susirenka gausybė klausytojų. Nuolatinis seksualinių ir erotinių temų svarbos pabrėžimas neretai šokiruoja netgi liberaliąją akademinę bendruomenę.

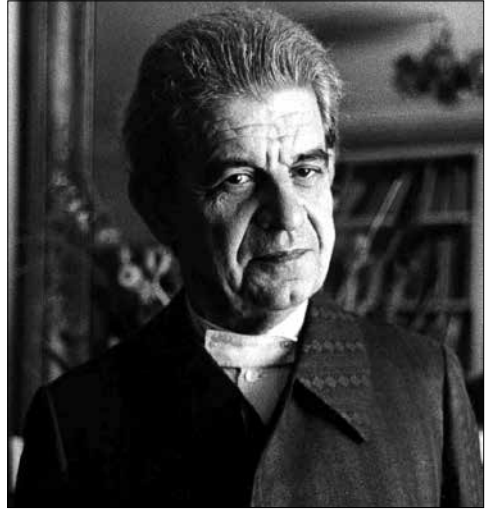
Nuo 1923 m. Lacanas įdėmiai studijuoja Freudo tekstus, o nuo 1925 m. skaito Nietzsche's knygas originalo kalba. 1930 m. prasideda naujas susidomėjimo surrealistinėmis literatūros ir dailės teorijomis etapas. Heideggerio ir Merleau-Ponty veikalų studijos skatina filosofinį susidomėjimą pamatinėmis kūrybos, tiesos, būties, kalbos, estetiškumo prigimties bei daoizmo, čan, dzen mąstymo tradicijose plėtojamomis komunikacijos teorijomis. Į savo pirmtakų idėjas ir sąvokas mokslininkas žvelgia tik kaip į pagalbinę žaliavą savo originalios psichoanalitinės koncepcijos kūrimui.

1932 m. apgina fenomenologinės pakraipos daktaro disertaciją „Apie paranojinę psichozę ir jos santykį su asmenybe“ (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*), kurioje išdėsto pagrindines psichiatrinės praktikos patvirtintas idėjas apie šią psichinių sutrikimų formą. Ši disertacija sukelia didžiulį susidomėjimą ne tik tarp psichologų, gydytojų, tačiau ir estetikos specialistų, meno kritikų ir meninėje aplinkoje. Disertacijos paskelbtas tekstas surrealistinio žurnalo *Minetaure* pirmame numeryje iššaukia entuziastingą Salvadoro Dali susižavėjimą ir tampa šio surrealizmo atstovo „paranoidinės kritikos“



teoriniu fundamentu. Nuo šiol užsimezga mokslininko ryšiai su siurrealistinės aplinkos kūrėjais Micheliu Leiris, Pauliu Eliuard'u ir Salvadoru Dali.

Ilgainiui Lacaną sudomina į daugelio psichoanalitikų tyrinėjimo lauką besiskverbianti ir diskutuoti skatinanti šizofrenijos problemos, kurios tuometinėje akademinėje literatūroje ir estetinėje teorijoje vis dažniau siejamos su kūrybingumo ir genialumo problemomis. Šioje srityje mokslininkas užmezga polemiką su Freudo panseksualizmo nuostatomis. Gvildendamas šizofrenijos genėzės problemas jis teigia, kad „šizofrenijos atveju įvyksta kažkas, visiškai pažeidžiančio subjekto santykį su realybe ir panaikinančio subjekto santykį kartu su forma.



Jacques Lacan

Čia atsiranda klausimas, ar ne aprėpia libido daug toliau to, kas buvo nustatyta remiantis seksualiniu registru kaip centriniu organizuojančiu mazgu. Štai čia ir būtų libido teorijos problematiškumas“ (Lacan, 1998, p. 154).

Po Antrojo pasaulinio karo pabaigos Lacanas iškart aktyviai įsijungia į organizacinę ir mokslinę veiklą; moksliniuose tyrinėjimuose itin jaučiamas psichoanalitinės problematikos poveikis. Daugelis Lacano estetinių idėjų skleidžiasi tarpdalykinių tyrinėjimų srityje ir daugiau yra tik eskiziškai nubrėžtos nei detalai išplėtos. Mokslininkas aktyviai reiškiasi ne tik psichoanalizės, tačiau ir struktūralistinės, poststruktūralistinės filosofijos, estetikos, meno filosofijos ir psichiatrijos srityse. 1966 m. išleistas Lacano raštų rinkinys *Écrits* („Raštai“, 1966) tapo vienu ryškiausių to meto moksliniu bestseleriu. Tuoj po jos paskelbimo Lacanas, kaip ir Foucault, tampa kultine prancūzų avangardinės intelektualų pakraipos ir meninės aplinkos asmenybe, kurios idėjos turi neabejotiną poveikį postmodernistinės filosofijos, estetikos tapsmui. Jis išgarsėja ne tik kaip Freudo idėjų interpretatorius, tačiau ir originalus mąstytojas, sukūręs įtakingą filosofinio užtaiso psichoanalizės srovę – lakanizmą.

1951 m. Lacanas paskelbia „grįžimo prie Freudo“ (*le retour à Freud*) programinę nuostatą, kviesdamas pažinti „tikrą freudizmą“ (*d'un freudisme véritable*) ir atriboti jį nuo daugybės iškraipymų vėlesnių sekėjų ir gausybės atskilusių nuo ortodoksinės psichoanalizės mokinių teorijose. Iš čia plaukia jo 1956 m. straipsnyje „Psichoanalizės situacija ir psichoanalitiko tapsmas“ išsakytas dar nedvejojančio metro idėjų teisingumu teiginys, „kad Freudo atradimai yra tokia tiesa. Kuri niekuomet nepraranda savo teisių“ (Lacan, 1971, p. 18). Iš tikrųjų

tuometinė Lacano koncepcija pirmiausia yra nukreipta prieš XX a. pirmojoje pusėje įsigalėjusias supaprastintas, iškreipiančias psichoanalizės pradininko Freudo idėjas. Konstatuodamas pofreudistinės psichoanalizės paklydimą klystkeliuose ir regėdamas XX a. pirmojoje pusėje išryškėjusį klasikinės psichoanalizės idėjų išsišakojimą ir daugybės Freudo mokinių nuklydimus nuo pamatinių šios krypties pradininko teorinių ir metodologinių nuostatų Lacanas kviečia šios krypties šalininkus grįžti prie psichoanalizės ištakų. „Freudo novatoriškumas, jo atradimai reiškia tai, kad kiekvieną atskirą atvejį jis traktuoja kaip vienintelį“ (Lacan, 1998, p. 19–20).

Būdamas vienas geriausių savo meto Freudu kūrybinio palikimo, tekstų ir idėjų žinovu bei interpretatoriumi, Lacanas, remdamasis struktūralizmo ir lingvistikos metodologinėmis nuostatomis nuosekliai „valo“ Freudu teorijas ir sąvokas nuo vėlesnių antsluoksnių ir savitai interpretuoja daugelį pagrindinių klasikinės psichoanalizės idėjų. Taigi Lacanas suteikia galingą postūmį psichoanalizės pradininko idėjų atgimimui.

Savo „geismo“ (*désir*) ir „malonumo“ (*joissance*) teorijose Lacanas toliau savitai plėtoja Freudu pansekseksualizmo idėjas. Jo įsitikinimu, geismas visada yra tiesiogiai susijęs su asmenybės projekcija į Kitą. Visi žmogaus geismai čia įpiešiami į jau susiklosčiusią simbolinę tvarką, kurios esmę sudaro kalba. Kita vertus, geismai neišvengiamai sujungia susvetimėjimą ir tampa vaisingais tik tuomet, kai pasiekia potroškių tikslą. Potroškiai, geismai čia yra neatsiejami nuo konkurencijos. Remdamasis hegelišku viešpatavimo ir vergiško paklusnumo dichotomijos principu, Lacanas atskiria du esmiškai skirtingus potroškių tipus *Begehren* ir *Begirde*, kurie mokslininko tekstuose verčiami ta pačia *désir* sąvoka, ir teigia, kad ši dviejų priešybių opozicija išlieka įvairiuose žmogaus psichinio gyvenimo aspektuose.

Nuo 1953 iki 1979 m. tai yra beveik iki pat mirties, Lacanas veda savo garsiuosius seminarus. Pradžioje tai – ligoninės Sainte-Anne (l'hôpital Sainte-Anne) paskaitų salė, vėliau L. Altussero ir C. Lévi-Strausso pastangomis seminarai perkeltami į didžiausią elitinės l'École normale supérieure auditoriją, ir galiausiai į Sorbonos universiteto auditorijas, kurios talpina per tūkstantį klausytojų. Nors formaliai žvelgiant šie Lacano seminarų ciklai yra skirti Freudu idėjų interpretacijai, tačiau tikrovėje jų problematika aprėpia platų ne tik psichoanalizės, tačiau ir dabartinės humanistikos problemų lauką, kuriame nesunkiai aptiksime sąlyčio taškų su pagrindinėmis tuometinės prancūzų estetikos ir meno filosofijos raidos tendencijomis. Čia skleidžiasi tas aktualių humanistikos idėjų ir teorinių problemų kompleksas, iš kurio vėliau išsirutulioja prancūziškojo poststruktūralizmo ir postmodernizmo conceptualus idėjų ir sąvokų aparatas.

Nuo 1964 m. Lacanas jau dėsto elitinėje École normale supérieure, kuri dėka ten susitelkusių C. Lévi Strausso, L. Althussero, R. Bartheso, M. Foucault, J. Derrida struktūralizmo idėjų pakilimo metu daro didžiulį poveikį prancūzų humanistikos ir estetikos

minties raidai. Jis siekia suteikti psichoanalizei tvirtą mokslinį statusą, tačiau Lacanas, kaip ir daugelis postruktūralizmo ir postmodernizmo ideologų, neretai perdėm laisvai interpretavo akademinio mokslo sąvokas, suteikdamas joms neįprastas konotacijas. Perdėm laisvas daugelio kertinių sąvokų vartojimas neretai sulaukdavo kitų mokslinio pažinimo sričių atstovų kritinių reakcijų. Iš mėginimo suderinti skirtingus požiūrius plaukia daugelio Lacano skelbiamų teiginių nenuoseklumas ir vidinis prieštaravimas.

Kontroversiški, gal ir atvirai provokuojantys aršias diskusijas Lacano įvairias humanistikos sritis aptarinėjantys darbai bei juose plėtojamos idėjos neabejotinai veikia įvairių dabartinės psichoanalizės pakraipų tarpdalykinių metodologinių priedų ir tyrinėjimo strategijų raidą. Ilgainiui savo darbuose mokslininkas paneigia klasikinės psichoanalizės ir struktūralistinių tyrinėjimų nubrėžtas metodologines ribas ir seminaruose atveria daug ontologizuotai komparatyvistinei filosofijai, postmodernizmo estetikai būdingų naujų žmogaus psichikos, jo kūrybinės veiklos produktų tyrinėjimo perspektyvų. Taigi naujos įtakingos psichoanalizės krypties – lakanizmo idėjų ir sudėtingų metodologinių nuostatų kompleksas, kuris išplinta daugelyje pasaulio šalių ir aktyviai skverbiasi į filosofinių, estetinių, menotyrinių tyrinėjimų sritis, į postmodernistinio meno teoriją bei praktiką.

Lacano psichoanalitinėje koncepcijoje estetikos ir meno filosofijos idėjos susipina su etinėmis ir pirmiausia skleidžiasi ontologinės problematikos plotmėje. Taigi išskirtinis mokslininko dėmesys skiriamas toms meno filosofijos problemoms, kuriuose ryškiausiai skleidžiasi tragiški ir dramatiški leitmotyvai, sukeltantys suvokėjui katarsio jausmą. Todėl jo tekstuose ir paskaitose aptinkame daug aliuzijų į tragiško ir dramatiško likimo kūrėjus, jų kūrinius bei meno kryptis.

Suartindamas mokslininko ir menininko pažintines galimybes Lacanas aukština nesąmoningumo svarbą, intuityvaus pažinimo galią, intuitycijos gūvumą, nuovokumą, jos sugebėjimą įsiskverbti į sunkiai pažįstamų sąmonės reiškinių esmę. Todėl ir sudėtingiausių žmogaus supančio pasaulio reiškinių pažinimo, analizės meną sieja su pažįstančiojo sugebėjimu „perskaityti“ tuos jautriausių prasmų atspalvius, kurie atsiskleidžia subtiliausiose vaizduotės polėkių, kalbos, kliedesių ir sapnų registruose.

Pasinėrimas į simboliškumo ir sąmonės veiklos mechanizmų lauką skatina Lacano susidomėjimą kalbos poveikiu subjektui, jo kūrybiškumo ir kultūros bei meno problemomis. Iš čia plaukia požiūris į kalbos funkciją kaip fundamentalią žmogaus kūrybiškumo sklaidos prielaidą, kadangi būtent kalba, skleisdama tarp individų, jungia į vieningą visumą ir kitų žmonių gyvenimiškas patirtis, mintis, jausmus, vadinasi, įprasmina daugialypius ryšius tarp savo ir kitų patirčių. Todėl kalba Lacano koncepcijoje tampa galingu komunikacijos instrumentu, padedančiu pažinti kitus ir tapti pačiam pažįstamu kitiems. Taigi psichoanalitikas teigia besąlygišką kalbos prioritetą milžiniškos nesąmoningumo sferos atžvilgiu.

Gilindamasis į nesąmoningumo ir vaizduotės kūrybinės raiškos problemas Lacanas taip pat esmiškai koreguoja psichoanalitinę sapnų teoriją. Pirmiausia jis ženkliai išplečia freudistinių „savnų dėsnų“ įtakos sritį perkeldamas ją ir į sąmonės budrumo būseną. Kita vertus, jis kaip ir daoizmo, čan ir dzen teoretikai suartina ir netgi deda lygybės ženklą tarp sapno ir budrumo būsenų. Savo poziciją jis grindžia teze, kad visais atvejais žmogaus kūrybinės veiklos galutinius rezultatus apsprendžia nesąmoningų impulsų, norų pulsavimas, kuris savo pobūdžiu yra panašus į neurozes ir kitas psychopatologines būsenas. Iš čia plaukia lakaniška spontaniška meninės kūrybos proceso interpretacija, kurioje šis procesas yra suvokiamas kaip sapnas, besiskleidžiantis tikrovėje. Prisiminkime kinų daoizmo filosofo Zhuangzi pasakojimą apie tai, kad kartą jam prisispapnavo, jog jis yra drugelis, laisvai nerūpestingai skrajojantis ir patenkintas gyvenimu. Jis nežinojo, kad jis – Zhuangzi.

Tikro psichoanalizės specialisto analitinio pažinimo galia Lacano interpretacijoje yra artima daoizmo, čan ir dzen estetikos nuostatoms. Ji pirmiausia išryškėja mąstymo atvirume išorinio pasaulio išpūdžiams, užsisklendime nuo neautentiškų būties formų, atsiribojime nuo nustojusių akademiniam mokslė dogmų ir sugebėjime abejoti išankstinių nuostatų teisingumu iki tol, kol neišsiskaidys paskutiniai jų požymiai. Lacano Rytų Azijos filosofinių teorijų suformuotas mąstymo, minčių dėstymo stilius ir kupina užuominų, neišsakymų, paradoksalių sugretinimų minčių dėstymo maniera neabejotinai yra savita. Greta nuoseklios racionalios filosofinės minties eigos, joje aptiksime daugybę „atviram“ Rytų Azijos mąstymo stiliui būdingų paradoksų, provokacijų, subtilių užuominų ir neišsakymų. Freudo racionalistinio aiškumo siekis keistai susipina su Jungui būdingu vengimu supaprastinti sudėtingas psichoanalizės problemas. Tačiau susižavėjusio Rytų Azijos mąstymo tradicijomis Lacanui būdingas mąstymo atvirumas, teorijų ir vartojamų sąvokų neapibrėžtumas, situatyvumas. Postmodernistinėms teorijoms ir Rytų Azijos mąstymo stiliui būdingas iš tikslųjų mokslų perimtų ir savitai traktuojamas Lacano schemas bei Vakarų mąstymo tradicijos sąvokų aberacijas aršiai kritikuoja pozityvistinės pakraipos mąstytojai ir tikslųjų mokslų atstovai.

Nereikėtų taip pat ignoruoti Lacano išskirtinio dėmesio kalbai estetinių aspektų, kadangi jis išplaukia ne tik iš susižavėjimo lingvistinėmis F. De Saussure'o ir R. Jacobsono teorijomis, tačiau ir iš dėmesio daugelio psichoanalitikų ignoruojamai modernistinei vaizdo kultūrai. Pagrindinė kalbos funkcija, jo įsitikinimu, yra ne informacinė, o būtent vaizdinių gimdymo. Kita vertus, svarbiausia, kad šis psichoanalitikas buvo įsitikinęs, kad žodžių pasaulis kuria daiktų pasaulį.

Nuo jaunystės Lacanas jaučia potraukį literatūrai ir vaizduojamajai dailei, tačiau skirtingai nei psichoanalizės pradininką jį domina ir naujaisi modernistinės meninės kultūros reiškiniai, ypač susiję su iššūkiiais tradicinėms meno formoms. Jis žavisi dadaininio ir surrealistinio sąjūdžių estetinėmis idėjomis, gilinasi į jų leidžiamus leidinius, lankosi šių grupuočių šalininkų rengiamose dailės parodose. Entuziastingai sutinka

André Bretono, Phillipe'o Soupault'o idėjas, domisi jų skelbiamais „automatinio rašto“ principais, kurie savo raiškos formomis priminė psichiatrinėse ligoninėse stebimų pacientų spontaniškas kūrybinės raiškos formas. Jis žavėjosi Paulio Claudelio, André Gidėo ir Jameso Joyce'o, kurį pirmą kartą išvyta dar būdamas 17 metų ir vėliau periodiškai sugrįžta prie jo kūrybos analizės.

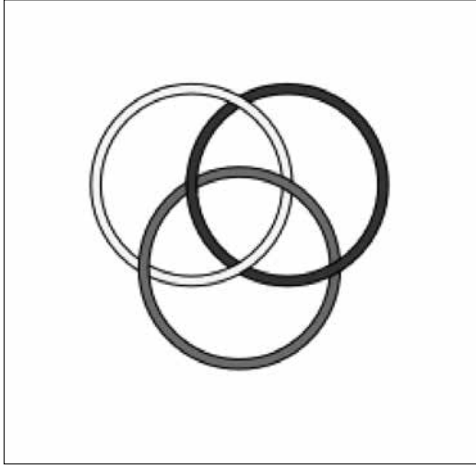
Lacanas kolekcionuoja pirmiausia poimpressionistinės ir modernistinės dailės atstovų Claude'o Monet, Auguste Renoir'o, André Derain'o, Pablo Picasso, Balthuso (Balthasar Klossowski de Rola), Alberto Giacometti, André Masono ir kitų kūrinius, o paskaitų metu mėgsta demonstruoti Gustavo Courbet'o skandalingą erotinį paveikslą „Pasaulio gimimas“.

Tikriausiai neatsitiktinai Lacano psichoanalitinėje estetikoje ir meno filosofijoje slypinčias potencijas pirmiausia suvokia modernizmo ideologai, ypač modernistinių dailės krypčių dadaizmo ir siurrealizmo atstovai. Priminsiu, kad pirmasis, išreiškęs susižavėjimą jo disertacijoje išsakytomis idėjomis, yra Salvadoras Dali. Taip pat žinotina, kad jo artimi bičiuliai yra siurrealistinio sąjūdžio lyderiai Tristanas Tzara, Jacques'as Prévert'as, Raymondas Queneau, Pierre'as Reverdy, André Masonas.

Estetinių Lacano psichoanalitinės teorijos pobūdį apibūdina ir savita jos trijų pamatinių subjekto saviidentifikacijos proceso kategorijų – įsivaizduojamas – simbolinis – realus – sąveikos koncepcija. Visos šios trys kategorijos čia tarsi brėžia pagrindines žmogaus būties ir kūrybinės veiklos perspektyvas, padeda susieti dvi skirtingas praeities bei dabarties dimensijas. Skirtingai nei pirmtakai šių trijų struktūrų santykius jis tyrinėja pasitelkdamas iš tikslųjų mokslų perimtas vizualines schemas ir savo teiginių argumentacijos metodus. Mokymo esmę Lacanas perteikia 1974–75 m. seminarų cikle, pasitelkdamas vizualinį trijų Boromeo žiedų modelį, kuriame kiekvienas iš šių trijų žiedų įprasmina skirtingus segmentus – įsivaizduojamas – simbolinis – realus. Nors vieno iš šių žiedų išėmimas iš šios trinarės sistemos iškart sugriauna šią trapią konstrukciją.

Šių gimstančių kūrybiniame akte trijų estetinės patirties formų konfliktiškumas išsprendžiamas psichinės patirties interpretacijoje kaip trijų skirtingų registrų – įsivaizduojamas – simbolinis – realus sąveikos procesas. Visi trys skirtingi registrai, jų sąveikos variantai atspindi sudėtingą subjektyvumo tapsmo, arba asmenybės saviidentifikacijos, procesą. Kiekvienas iš jų asmenybės tapsmo procese kuria savitus santykius.

Minėtų trijų skirtingų registrų pakopinės sklaidos schemą Lacanas pritaiko apibūdiniui trijų pagrindinių savo kūrybinės evoliucijos etapų: pirmas – „ikistruktūralistinis“ skirtas įsivaizduojamo esmės ir funkcijų apmąstymui, antrasis – „struktūralistinis“ – simbolinio esmės apibrėžimui ir galiausiai, trečias „poststruktūralistinis“ – realybės – suvokimui. Ši trinarė schema daugeliu savo nuostatų atitinka mums pažįstamas Freud'o žmoniškosios psichikos sandaros struktūras: id, ego, superego. Iš čia plaukia Lacano ypatingą populiarumą



Boromeo žiedai

įgavusi „veidrodžio stadijų“ ir „Aš“ susiformavusio iš ankstesnio identifikavimosi su „kito“ vaizdiniu (imagio) teorija.

Dabar pamėginkime glaustai apibūdinti kiekvieną sudėtinį minėtos trinarės konstrukcijos segmentą. Individo tapsmo, jo saviidentifikacijos ir gyvenimo eigoje Lacanas svarbiausiais laiko du pirmuosius – įsivaizduojamo ir simboliškumo. Pradėsime nuo įsivaizduojamo, kuris čia išskyla kaip kito žmogaus veiksmi, nuo kurių poveikio subjektas ginasi jam prieinamomis priemonėmis ir šio gynybos proceso išdavoje sukuria vientisą, tačiau iliuzorinį savojo „Aš“ vaizdinį, kuris siejasi su ego įsitvirtinimu.

Šios sąvokos analizę Lacanas pradeda nuo asmenybės psichologinių bruožų formavimosi ankstyvoje vaikystėje. Ankstyvąją šio vaizdinio tapsmo fazę psichoanalitikas pavadina „veidrodžio stadija“. Ją susieja su ankstyvąja kūdikystės saviidentifikacijos pakopa, kuri išryškėja kūdikiui sulaukus 6–18 mėnesių, kada jis, žvelgdamas į veidrodį, pažįsta ir atskiria save nuo supančio pasaulio. Tačiau šis procesas, Lacano nuomone, skleidžiasi tik vaizduotės, o ne tikrovės lygmenyje, kadangi vaikas, nors regi, suvokia, kad veidrodyje yra jis pats, tačiau dar neįvaldo savo kūno judesių. Šis veidrodyje atsispindintis vaiko atvaizdas suvoktas kaip „kitas“, Lacano įsitikinimu, tampa kūdikio besiskleidžiančios savasties, jo gimstančio ego vienybės suvokimo pagrindu.

Tolesniame individo saviidentifikacijos procese įsivaizduojama iliuzinė tapatybė „mano Aš“ įžengia į krizinę raidos fazę, kurioje dvejinasi į „aš“ (je), kaip beformės vidinės patirties būsenos, ir „mano aš“ (moi), kaip į konkrečią išorinę idealią formą, į kurią yra „įvilktas“ tų būsenų visuma. Tai laikotarpis, kai kūdikis pradeda atpažinti save veidrodyje ir ryškėja jo provaizdis. Vėliau besiformuojanti asmenybė santykiyje su kitais visuomeninio gyvenimo subjektais, vadinamasis veidrodinis „aš“, palaipsniui virsta jau socialiu „aš“, tai yra brandesne asmenybe, akumuliuojančia svarbios visuomeninės patirties elementus.

Taip pasitelkdamas „aš“ ir „kito“ sąvokas ir su jomis tiesiogiai susijusią ego teoriją Lacanas įžengia į socialinės komunikacijos problemų lauką. Jo įsitikinimu, žmogus nuo pat vaikystės yra įtrauktas į du esmiškai skirtingus tarpasmenybinės komunikacijos tipus. Pirmoji komunikacijos forma išryškėja „aš“ santykiyje su kitais, į mane panašiais individualais. Tai yra susvetimėjęs veidrodinis paties į komunikacinius ryšius įtraukto subjekto

vaizdinys. Bendravimas su kitais, panašiais į tave, subjektais individui nesuteikia gelminio sąryšingumo su juo jausmo. Todėl tokiu atveju skirtingi subjektai yra įvelti į sudėtingus tarpusavio ryšius, kurių nevienareikšmiškumas atsispindi ir kalbos netapatume, būtent kalbos nesugebėjime atspindėti objektyvioje tikrovėje esančius objektyvius santykius.

Antrasis komunikacijos tipas Lacano koncepcijoje atskleidžia naujus kelius subjektyvumo sklaidai, kadangi tiesiogiai siejasi su tais tikrovės suvokimo dėsniais ir simboliškai tvarka, kuriems sąveikaujant kuriamos subjekto reikšmės įgauna prasmę. Iš čia plaukia įsitikinimas, kad būtent antrasis komunikacijos tipas tik apnuogina ribas tarp vaizduotės ir tikrovės, tačiau nepajėgia jos įveikti. Vadinasi, šie du skirtingi komunikacijos tipai Lacano koncepcijoje ne tik atspindi du skirtingus intersubjektyvumo ir tikrovės suvokimo modelius, tačiau ir dvi esmiškai skirtingas meno formas: meno kaip kūrybinės veiklos, paremtos išmonės, iliuzijos kūrimo, vaizduotės žaismo galia, ir meno kaip sąžinės, sutelktos savyje, skausmo, tiesos, etinio santykio su tikrove išgyvenimu?

Iš čia plaukia ir vėlesnis žmogiškos prigimties, kūrybinės veiklos ir vaizduotės sklaidos įvairiomis kryptimis komplikuotumas. Vaizduotės problema išplaukia iš asmenybės susidūrimo su vaizdinių pasauliu, kuris visada yra neatsiejamas nuo paties pasaulį suvokiančio subjekto vaizdinio. Todėl ir subjekto susidūrimas su veidrodiniu atspindžiu Lacanui visą laiką yra paties pasaulį suvokiančio subjekto vaizdinys.

Antrasis šios trinarės sistemos segmentas – simbolinis įprasmina kitą žmogų, o trečiasis – realybė yra tai, kaip pats subjektas suvokia jį supančio pasaulio įvykius arba, kitais žodžiais tariant, tai yra jo paties individuali realybė.

Visos trys mūsų aptartos sąvokos padeda subjektui apjungti į visumą ne tik praeitį ir dabartį, tačiau ir šių sąvokų sandūroje sukuria pagrindinių žmogaus jausmų gamą. Glaustai tariant, ją galima suvesti į šias pagrindines formules: įsivaizduojamas + realybė = neapykanta; realybė + simbolinis = nemokšiškas (tamsumas); įsivaizduojamas + simbolinis = meilė. Šiuos jausmus Lacanas skelbia žmogaus būties ir psichinio gyvenimo esme (esminiais aspektais).

Meno vaizdinių pasaulį, remdamasis mūsų jau aprašyta Boromeo žiedų schema, Lacanas taip pat skirsto į įsivaizduojamą – simbolinį – realų. Suvokimas tikrovės lygmenyje yra neatsiejamas nuo suvokėjo sąmonės skilimo ir susvetimėjimo. Šio tikslo įgyvendinimo priemone tampa tokie meno vaizdiniai, kurie yra suvokiami kaip idealus veidrodis. Adekvačiausiai atspindinčia autentišką veidrodinę simbolinio meno prigimtį meno rūšimi Lacanas skelbia kinematografą su jam būdingomis ne tik tradicinėmis, tačiau ir naujaisiomis techninėmis meninės išraiškos priemonėmis. Vėlyvuosiuose Lacano tyrinėjimuose dėl paskiausių Heideggerio idėjų poveikio stiprėja psichoanalitinės problematikos ontologizavimas, estetikos ir Rytų Azijos filosofinių teorijų įtakos augimas.

Paskutiniais gyvenimo metais jis apriboja savo mokslinę ir visuomeninę veiklą, pamažu nusišalina nuo visų užimamų pareigų, tvarko savo kūrybinį palikimą. 1980 m. po sunkios operacijos miršta. Tuomet ir besiformuojančioje postmodernizmo estetikoje, ir meno praktikoje išryškėja galinga jo idėjų įtakos banga.

Vadinasi, pradėjęs savo veiklą kaip praktikuojantis gydytojas psichoterapeutas XX a. trečiajame dešimtmetyje, Lacanas pasineria į filosofijos, estetikos, meno filosofijos, literatūros studijas, kurių rezultatai atsispindėjo jo paranoidinei psichozei skirtoje disertacijoje ir kituose po jos pasirodžiusiuose įvairiose tekstuose. Kaip galėjome įsitikinti iš įvairių jo mokymų analizės, šis aistringas psichoanalizės pradininko idėjų šalininkas ir kūrybingas interpretatorius tyrinėdamas ne tik sugrįžta prie racionalistinių Freudo teorijos principų, tačiau ir išplėtoja originalią psichoanalitinę teoriją, kurioje išryškėja tarpdalykiškumas bei galingas psichoanalizės idėjų ir teorinių principų skverbimasis į kitas humanistikos sritis. Taip pat susiformuoja mokslininko siekis išvalyti psichoanalizės pradininko teorijas nuo XX a. pradžioje susikaupusių daugybės antsluoksnių, įvairių pseudomokslinių interpretacijų ir paversti psichoanalizę griežtai tarpdalykiniu mokslu, jungiančiu svariausius socialinių ir humanitarinių mokslų laimėjimus ir besiremiančiu apibrėžtais lingvistikos, logikos ir matematikos principais bei sąvokomis.

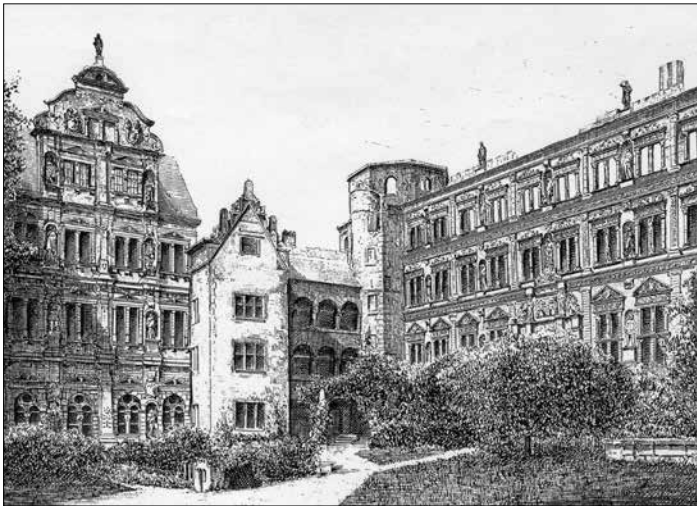
Lakanizmas yra neabejotinai reikšmingas psichoanalizei, filosofijai, estetikai, meno filosofijai, kultūrologijai, menotyrai, psichiatrijai, sociologijai, etnologijai ir kitoms dabartinės humanistikos sritims. Beje, itin stiprus jo mokymų apie nesąmoningumo struktūrą, jos santykius su kalba, kalbos, aprėpiančios savo tinklu pasaulį, teksto begalybės sampratos, nesąmoningumo energijos pulsacijos, simbolizavimo, reikšmių kaitos, sapnų teorijos, spontaniškos nesąmoningos kūrybos teorijos, estetinio reliatyvizmo poveikis jaučiamas postmodernistinėje estetikoje, meno filosofijoje ir menotyroje. Lacano struktūralistinės psichoanalizės estetikos ir meno filosofijos idėjos tampa teoriniu Philippe'o Sollerso įkurto ir nuo 1960 iki 1982 m. ėjusio įtakingo avangardinės pakraipos literatūros ir teorinio žurnalo „Tel Quel“ fundamentu. Apie jį susibūrę kairieji intelektualai, rašytojai ir poetai paskleidžia struktūralistinės psichoanalizės principus įvairių kraštų estetikoje ir meno filosofijoje. Lacanas daug prisidėjo prie prancūzų struktūralizmo ir poststruktūralizmo idėjų sklaidos. Jo idėjų poveikis jaučiamas Levi-Strausso, Emilio Beneviste'o, Jeano Hipollite'o, Paulio Ricoueur'o, Louiso Altusserio, Barthešo, Foucault, Deleuze, Derrida, Baudrillard'o ir kitų mąstytojų veikaluose.

Iš tiesioginių Lacano mokinių ir pasekėjų branduolio pirmiausia reikėtų išskirti Jacques'ą-Alain'ą Millerį, Charles'ą Melman'ą, Marcelį Czermaką, Claude Dorgeuille'į, Jeaną Bergès, Jeaną-Jacques'ą Tyszlerį ir kitus. Lakanizmo idėjos išplito Prancūzijoje, Belgijoje, JAV, Kanadoje, Italijoje, Rusijoje, Brazilijoje, Maroke ir kitose šalyse. Lacano idėjų poveikį, be psichoanalitinės teorijos šalininkų, taip pat patyrė Paulis Eliuard'as, Louisas Althusseris ir Michelis Foucault, Julia Kristeva, Jeanas-Lucas Nancy, Alainas Badiou, Judith Butler, Slavojus Žižekas.



---

## FENOMENOLOGIJA



Heidelbergas – svarbus universitetinių studijų centras. Senovinis raižinys

## Fenomenologinės estetikos ištakos

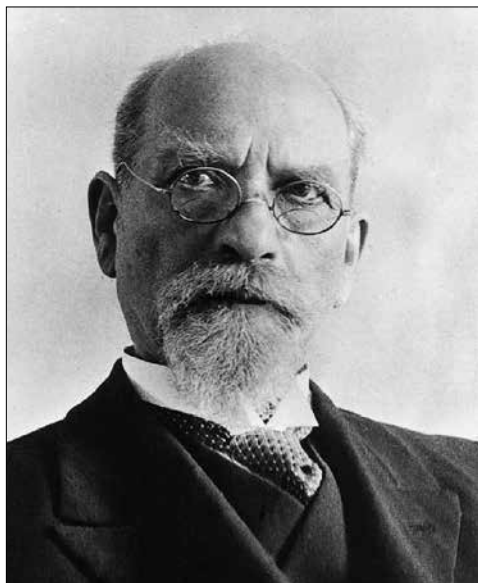
XX a. estetikos ir meno filosofijos raidai daug reiškė susiformavusi fenomenologijos koncepcija. Jos gimimas siejasi su vokiečių mąstytojo Edmundo Husserlio (1859–1938) ir jo mokinių bei sekėjų Romano Ingardeno, Moritzo Geigerio, Nikolajaus Hartmanno, Sartre'o, Maurice Merleau-Ponty, Mikele Dufrenne'o, Paulio Ricoeuro, Emmanuelio Levino, Gvido Marpurgo-Tagliabue's, Michelio Henry, Jean-Luc Mariono, Henri Maldiney, Jean-Louis Chrétieno ir kitų idėjomis.

Fenomenologinės ir su ja glaudžiai susijusios hermeneutinės filosofijos tyrinėjimai yra vienas ryškiausių po nepriklausomybės atgavimo Lietuvos filosofinės minties plėtotės reiškinių. Tačiau, kita vertus, stebina neretai Lietuvos mokslininkų darbuose regimas nekritiškas adoracijos kupinas požiūris į fenomenologiją. Regis ji galinti visas dabartinės filosofijos problemas išspręsti pasitelkusi šią universalią metateoriją ar metodologiją. Skaitant gausėjančius fenomenologinės problematikos tekstus kyla natūralus klausimas: kuo paaiškinamas mūsų fenomenologijos adeptų nenoras atsitraukti nuo lokalių fenomenologijos problemų gvildenimo ir drąsiau, kritiškai, tarsi iš šalies aptarinėti jos idėjų raidoje išskylančias sudėtingas teorinio ir ypač metodologinio pobūdžio problemas? Juk svariausi praeities ir dabartiniai fenomenologinės minties laimėjimai pirmiausia siejasi su neabejotinomis fenomenologinio metodo, suprantamo kaip *atviros* sugebančios evoliucionuoti, keistis, lytėti, jausti, prisitaikyti prie naujų reikalavimų pažinimo instrumento, galimybės.

Tiesą sakant, neretai susidaro įspūdis, kad mokslininkai, Lietuvoje rašantys tekstus įvairiomis fenomenologijos temomis, sąmoningai ar suklaidinti galingo apologetinės literatūros srauto, kuris išryškėjo, kai fenomenologiniai tyrinėjimai Vakaruose buvo madingi, vengia *skausmingų* Husserlio fenomenologijos projekto *krizės, saulėlydžio* temų, kurios seniai plačiai aptarinėjamos prancūzų ir kitų šalių humanistikoje. Šį esminį skirtumą tarp Prancūzijoje ir Lietuvoje pasirodančių fenomenologijai skirtų tekstų, ko gero, pirmiausia galima paaiškinti mūsų filosofinės minties jaunatvišku entuziazmu, o, antra vertus, tuo, kad po 1968 m. studentų revoliucijos ir poststruktūralizmo (postmodernizmo) ideologų (R. Barthes, M. Foucault, G. Deleuze, F. Guattari, J. Derrida, J.-F. Lyotard, J. Baudrillard) koncepcijų iškilimo Prancūzijoje fenomenologija tapo *pirmaeilę aktualumą praradusiu istoriniu reiškiniu*, o Lietuvoje ji dar ir šiandien suvokiama kaip *gyvas ir perspektyvus filosofinės minties sklaidos procesas*.

Neatsitiktinai dauguma įtakingiausių poststruktūralizmo šalininkų ir postmodernizmo ideologų (iš dalies išimtis yra tik Derrida) atsiriboja nuo logocentriinių Husserlio fenomenologijos nuostatų ir radikaliai pasmerkia jas kaip atgyvenusias. Akivaizdu, kad 1911 m. Husserlio teksto pavadinime išsakyta tezė apie *filosofiją, kaip griežtą mokslą*

šiandien skamba kaip anachronizmas. Šiandiena jau aišku, kad filosofija, nepaisant daugybės apeliacijų į „griežtą moksliskumą“, niekuomet tikrąja šio žodžio prasme tokia nebuvo ir nebus. Jos tikrasis tikslas yra nuolatiniis sudėtingų žmogaus būties klausimų kėlimas ir nesibaigiantis atsakymų į juos ieškojimas. Todėl *fenomenologinė mintis Prancūzijoje iš esmės pakeitė pagrindinius teorinius orientyrus, ženkliai išplėtė aptariamų filosofinių ir estetinių problemų laukus*. Prancūzų fenomenologai, ir tai ypač akivaizdu Merleau-Ponty veikaluose, ankstesnės vokiškos fenomenologijos ir daugybės kitų mąstymo tradicijų reliktus kūrybiškai pritaiko jau kaip savo originaliai transformuotų metodologinių priėgų sudėtinį segmentą analizuodami konkrečias estetikos ir meno filosofijos problemas.



Edmund Husserl

Klasikinėje filosofijoje fenomenologija aiškinama kaip mokslas apie patyrimo objektą (Kantas) arba įvadas į filosofiją (Hegelis). Husserlis ir jo sekėjai fenomenologiją sieja su „grynosios sąmonės“, „grynų mąstymo struktūrų“, „žinojimo principų“ nepriklausomų nuo patyrimo, socialinių, istorinių veiksnių, tyrinėjimu. Fenomenologinės estetikos šalininkai, atmesdami Vakarų estetikos natūralistinę nuostatą, griežtai atskiriančią žmogų nuo jį supančio pasaulio, iškelia Rytų Azijos estetikai būdingą *subjekto ir objekto* vienybės idėją. Pasaulis fenomenologijoje neturi *kitos reikšmės be tos, kurią jis gauna iš sąmonės, o sąmonė savo ruožtu neturi kitos reikšmės be tos, kurią ji gauna iš pasaulio*. Iš čia kyla ašinė fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos sąvoka intencionalumas (nuo lot. *intentio* – siekimas). Intencionalumas – tai tokia „visuotinė pamatinė realybė“, kuri teigia tiriamojo objekto buvimą pačioje sąmonėje ir sąmonės sugebėjimą „įveikti nuotolį tarp mąstymo ir to objekto, į kurį jis nukreiptas“.

Husserlis aiškina fenomenologiją kaip savitą pažinimo archeologiją, siekiančią akivaizdumo (*Evidenz*). Iš čia plaukia pagrindinis fenomenologijos pradininko šūkis *Zu den Sachen selbst* („prie pačių daiktų“), t. y. sąmonės nukreiptumas į pačių daiktų vidinės esmės suvokimą, kurį dažniausiai niveliuoja kasdienė patirtis. Akivaizdumas pasiekiamas pasitelkiant fenomenologinę redukciją, t. y. „iškeliant už skliaustų“ (*Einklammerungen*),

arba apvalant sąmonę nuo visa ko empiriška. Sąmonė apvaloma pereinant kelis etapus – psichologinės, eidetinės ir transcendentalios (t. y. išeinančios už subjektyviojo pažinimo ribų) redukcijos.

Husserlis išvelgė principinį skirtumą tarp paprasto regėjimo (*Sehen*) ir fenomenologinės išvalgos (*Schau*). „Daktas nėra duotybė, jo sąvoka nebus aiški, jeigu daktą mes paprasčiausiai regime“ (Husserl, 1971, t. 5, p. 103). Fenomenologinės išvalgos akte konstruojant ir apmąstant už sąmonės ribų esantį daktą, siekiama suvokti ne jo išorinę empirinę prigimtį, o gilumines „prasmų struktūras“, kurias pati sąmonė kuria intencionalumo akte. Vadinasi, nuoseklioje sąmonės apvalymo, arba suskliautimo procedūroje lieka tik imanentinės grynosios sąmonės struktūros, kurios yra fenomenologinės analizės objektas.

Husserlio veikaluose aprašinėjamas glaudžiai susijęs su išgyvenimais ir jusliniu akivaizdumu fenomenologinio pažinimo aktas artimas estetinio pažinimo aktui. Savo akademinės karjeros metu mokslininko paskelbtuose darbuose palyginti nedaug dėmesio skiriama estetikos ir meno filosofijos problematikai, tačiau apie 45 000 puslapių aprėpiančiame mokslininko archyve išnyra vis daugiau fenomenologinės estetikos idėjų. Šis estetinis fenomenologijos užtaisas galingai atsiskleidžia Husserlio mokinių ir sekėjų Ingardeno, Geigerio, N. Hartmanno ir ypač prancūzų fenomenologinės pakraipos mąstytojų Merleau-Ponty, Dufrenne'o, Ricoeuro, Levino veikaluose. Husserlis suformulavo tik pagrindinius fenomenologinės metodologijos principus, kuriuos vėliau pritaikė estetikos ir meno filosofijos problematikai ir gan laisvai interpretavo jo pasekėjai. Čia paaiškėja, kodėl fenomenologinė estetika ir meno filosofija niekuomet nebuvo vieninga kryptis, *kadangi kiekvienas ryškesnis šiai kryptčiai priskiriamas fenomenologas savitai interpretavo ir taikė savo koncepcijose Husserlio sukurto fenomenologinio metodo galimybes estetinių reiškinių ir meno analizei.*

Taikant Husserlio fenomenologinės metodologijos principus, ankstyvajame fenomenologinės estetikos raidos etape pagrindinis vaidmuo tenka dviem jo mokiniams Geigeriui ir Ingardeniui. Geigerio fenomenologinę estetiką veikė psichologinė estetika. Jaunystėje jis buvo T. Lipso ir Wundto mokinys, o vėliau pritaipęs prie Husserlio mokyklos, veikaluose *Beitrag zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* („Estetinio pasitenkinimo fenomenologiniai nagrinėjimai“, 1913) ir *Zugänge der Ästhetik* („Keliai į estetiką“, 1928) pirmasis pamėgino pritaikyti fenomenologinės metodologijos principus psichologinės estetikos problemoms gvildinti. Jis tikėjosi, kad fenomenologinės analizės principai padės išvaduoti estetiką iš psychologizmui būdingo subjektyvizmo ir pavers ją mokslu. Pagrindinė Geigerio mokslinių interesų sritis siejasi su psichoanalitinei estetikai artimų pasąmonės struktūrų ir fenomenologiniu estetinio pasitenkinimo problemų gvildinimu. Geigeris nebuvo originalus teoretikas, nesuformulavo vientisos fenomenologinės estetikos teorijos, todėl jo idėjos neturėjo žymesnio poveikio estetinės minties raidai.

## R. Ingardeno meno kūrinio daugiasluoksniškumo koncepcija

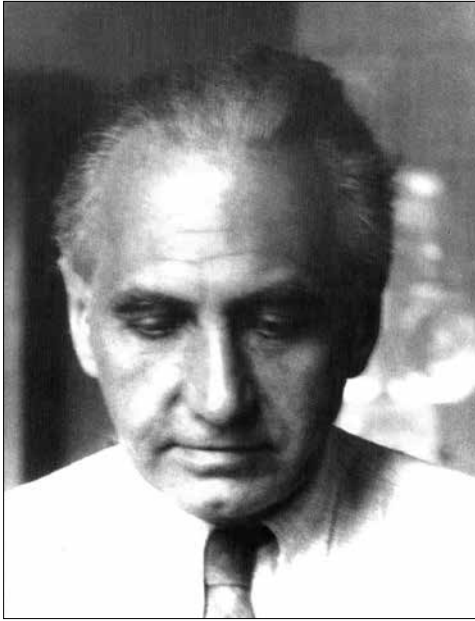
Klasikinę formą fenomenologinė estetika įgauna žymaus lenkų mąstytojo Romano Ingardeno (1893–1970) veikaluose. Jis yra pirmosios fenomenologų estetikų kartos atstovas, daugiausia dėmesio skyręs daugiasluoksnių literatūros ir meno kūrinio struktūrų tyrinėjimui. Iš artimiausio rato Husserlio mokinių Ingardenas pirmiausia išsiskyrė išskirtiniu dėmesiu literatūrinei estetikai. Jo subtilia literatūros kūrinių analize išsiskiriantys tyrinėjimai pagrįstai laikomi ankstyvojo fenomenologinės estetikos raidos etapo laimėjimu, kadangi būtent jie nulėmė fenomenologijos principų įsigalėjimą ir populiarumą XX a. estetikoje bei meno filosofijoje. Ingardeno tyrinėjimams būdinga įvairiapusė analizė, filosofinė gelmė ir metodologinis nuoseklumas.

Ingardenas yra „aksiologinio pliuralizmo“ šalininkas, pripažįstantis skirtingų estetikų vertybių tipų koegzistavimą. Estetikos mokslą jis aiškina kaip filosofinę discipliną, perimančią iš ontologijos ir filosofinės vertybių teorijos pagrindinius metodologinius principus. Greta *filosofinės* estetikos, lenkų mąstytojas išskiria ir aprašomąją, arba vadinamąją *empirinę* estetiką, o taip pat *istorinius tyrinėjimus* (bendrąją meno teoriją, meninės kūrybos teoriją, estetinio išgyvenimo teoriją, įvairių meno krypčių sociologiją ir pan.), kurių tikslas teikti medžiagą ir empirinius faktus filosofinei estetikai. Pastaroji, turėdama savo specifinį objektą, problematiką, metodus, padeda formuoti pagrindines empirinių tyrinėjimų kryptis.

Filosofinė estetika Ingardeno veikaluose iškyla kaip solidus daugiašakis fenomenologinės orientacijos mokslas, aprėpiantis 1) meno kūrinio ontologiją; 2) estetinio objekto ontologiją (estetinė meno kūrinio konkretizacija); 3) kūrybos proceso fenomenologiją; 4) meno stilių fenomenologiją; 5) estetinių ir meninių vertybių ontologiją bei fenomenologiją; 6) estetinio išgyvenimo fenomenologiją; 7) meno kūrinio ir estetinio objekto pažinimo teoriją, išskiriant meninių ir estetinių vertybių pažinimo bei vertybinės kritikos teorijas; 8) filosofinę meno prasmės, funkcijų ir estetinių vertybių teoriją.

Taigi Ingardeno „aksiologinio pliuralizmo“ koncepcijos centre atsideria fundamentalios šiuolaikinės estetikos ir meno filosofijos problemos, iš kurių svarbiausios siejasi su fenomenologine ir aksiologine meno kūrinio struktūrų analize bei estetinio suvokimo klausimais. Čia fenomenologinės idėjos glaudžiai susipina su meno kūrinio ontologija.

Nors Ingardeno veikaluose aptinkame puikius architektūros, muzikos, tapybos kūrinių analizės pavyzdžius, tačiau jo estetikoje vyrauja literatūrocentrinė orientacija. Literatūros kūrinys aiškinamas kaip palankiausias „intersubjektyvios“ fenomenologinės analizės objektas. Veikaluose *Das literaturische Kunstwerk*, („Literatūros meno kūrinys“, 1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* („Apie literatūros kūrinio pažinimą“,



Roman Ingarden

1937) ir trijų tomų veikale *Studia z estetyki*, („Estetikos tyrinėjimai“, 1958–1966) Ingardenas, remdamasis Husserlio idėjomis, pateikia vientisos literatūrinio kūrinio fenomenologinės analizės metodologinius principus. Jo „aksiologinio pliuralizmo“ koncepcija remiasi intencionalumo kategorija, kurios pagrindu plėtojama vientisa „grynosios meno kūrinio būties“ interpretacijos teorija. Skelbdamas meno kūrinį intencionalių objektu, Ingardenas kartu jį kildina iš sąmonės aktų. Meno kūrinys čia iškyla kaip daugelio skirtingų struktūrinių elementų, sluoksnių integralinė visuma, arba polifoniška harmonija, kuri estetinio suvokimo akte suvokiama tiesiogiai ir iškart.

Remdamasis pamatiniais Husserlio fenomenologijos principais jis tyrinėja meno kūrinį lygiai taip pat kaip ir bet koki

kitą fenomenologinės analizės objektą traktuodamas jį kaip intencionalią konstrukciją, kurios pažinimas skleidžiasi kryptingo estetinio pažinimo akto ir nuo pradžios iki pabaigos aktyvia sąmonės veikla.

Literatūros kūrinio struktūrą Ingardenas tyrinėja *horizontaliai* ir *vertikalčiai*. Horizontaliame lygmenyje meno kūrinys susideda iš nuosekliai viena kitą keičiančių fazių, t. y. sudėtinių meno kūrinio komponentų, lemiančių jo daugiafaziškumą, aiškiai regimą stambios apimties literatūros kūrinuose (romane, apysakoje). Vertikalčiame lygmenyje jis išskiria keturis skirtingus fenomenologinės analizės sluoksnius: pirmasis – tai ženklų, skambesio, antrasis – semantinių struktūrų, sąlygojančių meno stilių ir suteikiančių jam estetines kokybes, trečiasis – vaizduojamojo daiktiškumo, arba turiningasis, ketvirtasis – regimųjų vaizdinių, tiesiogiai susijęs su estetinių vertybių pasauliu. Šių sluoksnių kiekis priklausomai nuo konkretaus meno kūrinio būties formos gali būti didesnis ar mažesnis.

Ingardenas puikiai suvokė, kad vienas ryškiausių literatūros ir meno kūrėjo meistriškumo bruožų yra tobulas kompozicijos principų įvaldymas. Gvildendamas literatūrinės kompozicijos problemas jis pagrindinį dėmesį sutelkė į du pagrindinius principus – *schematizaciją* ir *konkretizaciją*. Pirmasis kompozicijos principas apibūdina kūrinį, kuriam nebūdingas jo sudėtinių komponentų aiškumas, greičiau jis išsiskiria daugybės skirtingų

bruožų struktūros neišbaigtumu, kai tik pačiais bendriausiais štrichais schematiškai brėžiami būsimo kūrinio kontūrai, siužetinės linijos ir kiti sudėtiniai elementai. Šie schematizuotos kompozicijos ypatumai neretai yra susiję su ribotomis rašytojo meninės išraiškos galimybėmis, kadangi kalba gali būti ir nepajėgi adekvačiai perteikti jautriausius jo minčių poslinkius, o maksimalistinis siekis išlieti šį platų nesibaigiančių minčių ir dvasios polėkių srautą literatūros kūrinyje nesuteikia kūrėjui galimybės sukurti visiškai išbaigtą kūrinį. Kita vertus, šis principinis literatūrinio kūrinio neišbaigtumas skatina schematizavimui oponuojančio „konkretizavimo“ principo iškilimą, kuris akivaizdžiai reiškiasi literatūros kūrinio skaitymo ir suvokimo metu. Tuomet kūrėjo tik bendriausiai štrichais nužymėta dar visai neapibrėžta literatūros kūrinio *schema* suvokėjo vaizduotės dėka įgauna kūnišką formos aiškumą, gyvybingą apibrėžtumą ir tampa vientisu *meniniu organizmu* funkcionuojančiu nepriklausomai nuo tikrovės. Šis naujų jau *estetinių prasmų, formų atsiskleidimas* literatūrinio kūrinio sudėtinių komponentų visumos suvokimo ir konkretizacijos procese tiesiogiai siejasi ir *su estetinių vertybių atsiradimu*, kurios paverčia kūrinį visaverčiu literatūros ir meno proceso dalyviu.

Literatūros kūrinio kaip daugiasluoksnės kompozicinės struktūros fenomenologinio tyrinėjimo principus Ingardenas perkelia ir į kitas meno rūšis. Šiuo aspektu originaliausia yra jo tapybos kūrinio fenomenologinė analizė (abstrakti tapyba, arabeska, vitražai). Ingardenas taikliai pastebi, kad paveikslas yra materialus daiktas, pasižymintis daugybe specifinių savybių, kurių, žvelgdami į pastarąjį kaip į estetinį ir meninį fenomeną, mes neretai nepastebime arba ignoruojame. Paveikslas pirmiausia turi materialią struktūrą: tai kartonas ar drobė, ištempta ant rėmų, kurioje tapybinėmis išraiškos priemonėmis yra pavaizduota. Drobės ar kartono paviršių visada dengia tam tikras dažų sluoksnis: įvairių formų spalvinės dėmės, tonai, linijos, tam tikras kompozicinių elementų išdėstymas, sukuriantis idealiąją vaizdinę realybę. „Kaip matome, paveikslas, – rašo Ingardenas, – <...> kaip ir literatūros kūrinys, yra daugiasluoksnė struktūra. Tačiau ne visi literatūriniame kūrinyje esantys sluoksniai yra būdingi tapybos kūriniai, be to, pagrindinis paveikslą sudarantis sluoksnis bus visai kitoks nei literatūros kūrinyje“ (Ingarden, 1962, p. 293).

Paveikslai būna įvairių tipų, sąlygojančių skirtingą fenomenologinės tapybos analizės sluoksnių kiekį: tris (teminis paveikslas), du („grynasis paveikslas“, portretas, natiurmortas) ir netgi vieną (abstrakčioji tapyba, arabeska, vitražai). Pirmajame teminių paveikslų tipe fenomenologinės analizės būdu galime išskirti tris skirtingus sluoksnius: 1) tapybos priemonėmis išreikštą daikto rūšį, 2) pro jį ryškėjantį daiktą (materialųjį objektą), 3) literatūrinę temą, nurodančią tam tikrą meno kūrinyje vaizduojamo daikto priešistorę arba priešistorę to, kas *explicite* vaizdžiai išreikšta paveiksle.

Trisluoksniškumas, kaip minėta, būdingas teminiams paveikslams, kuriuose vyrauja literatūrinis, siužetinis pradas. Tačiau antrojo tipo paveiksluose, portretuose,

natiurmortuose, literatūrinė tema gali išnykti, kadangi žvelgdami į seniai gyvenusių ar nežinomų žmonių portretus mes regime tik portretuojamą žmogų ir nieko nežinome apie jį supantį literatūrinį kontekstą, kuris tapybos kūriniai yra neesminis. Taigi šiame paveikslų tipe susiduriame jau su redukuota dvisluoksne kūrinio struktūra. Šio tipo paveikslai apima 1) pavaizduotą paveiksle objektą ir 2) rūšį, reprezentuojančią šį objektą ir rekonstruotą paveiksle (Ingarden, 1962, p. 303).

Tačiau yra ir tokių abstrakčių paveikslų, arabeskų, vitražų, kuriuose nesurasime pavaizduotų jokių reginių ar materialiai apčiuopiamų daiktų, žmonių. Juose išnyksta meno kūrinio struktūros daugiasluoksniškumas. Išskyla natūralus klausimas, ar išnykus siužetui, jusliškai suvokiamiems daiktams, tokie kūriniai, palyginti su pasaulio meno istorijoje vyravusiais siužetinėmis, netampa estetiškai antrarūšiai ir nenustoja buvę meno kūriniai. Šį klausimą lenkų mąstytojas atsako, kad šie kūriniai, nors ir nevaizduojantys jokių daiktų, žmonių, nepriklausomai nuo jų estetinės vertės „vis tiek yra tapybos kūriniai ir kaip tokie turi būti analizuojami“ (Ingarden, 1962, p. 303). Formaliosios mokyklos idėjų paveiktas Ingardenas menkina siužeto, literatūrinio prado reikšmę, kuri aiškina kaip neestetinio, svetimo tikrajai meno prigimčiai prado brovimąsi į estetinių vertybių pasaulį. Abstrakčios, formalios, grynai muzikinės paveikslo struktūros čia aiškinamos kaip daug svarbesnės nei įvairūs siužetiniai, literatūriniai tapybos aspektai.

Fenomenologiškai gvildendamas meno kūrinų sluoksnius Ingardenas išskiria ir tam tikrų specifinių estetinių bei meninių vertybių visumą. Abiem šioms vertybių sistemoms būdingas objektyvumas, tačiau svarbu, kokių aspektu jas gvildiname. Meninės vertybės Ingardeno koncepcijoje aiškinamos kaip estetiškai neutralios meno kūrinio potencijos, slypinčios jame arba scheminėse jo konstrukcijose, o skiriamasis estetinių vertybių požymis yra kokybinė jų prigimtis, visiškai svetima meninėms vertybėms. Skirtingai nei estetinės vertybės, meninės vertybės visuomet skirtos kam nors. Jos, kaip ir meno kūriniai, yra „grynai instrumentaliai prigimties“ (Ingarden, 1970, t. 3, p. 169).

Ingardeno estetinių ir meninių vertybių sąveikos, meno kūrinio sluoksnių ir estetinio suvokimo proceso fenomenologinė analizė išsiskiria daugybe jautrių niuansų, subtilių pastebėjimų. Nuosekliai lukštenant skirtingus meno kūrimo sluoksnius, pasak lenkų estetiko, palaiptams atsiskleidžia giluminė meno kūrinų prasmė, temdoma ar slepiama nuo mūsų įvairiais žodžiais, metaforomis, vertinimais. Sluoksnis po sluoksnio apvalydamas meno kūrinį nuo išorinių veiksnių, mokslininkas artėja prie pačios estetinių fenomenų ar meno kūrinų esmės, t. y. išvysta juos tokius, kokie jie yra, nepriklausomai nuo jų fizinės, socialinės, istorinės, funkcinės ar kitokios išorinės būties formos.

Ingardeno estetinės idėjos tiesiogiai išplaukia iš pamatinių Huserlio fenomenologijos principų, kadangi analizuodamas literatūros ir vaizduojamosios dailės kūrinius jis



žvelgia į juos kaip intencionalią konstrukciją, kuri negali gyvuoti nepriklausomai nuo juos suvokiančios sąmonės bei intuityvaus ir iracionalaus savo prigimtimi suvokimo akto. Fenomenologinės estetikos ir meno kūrinio analizės principai, visapusiškai išplėtoti Ingardeno veikaluose, turėjo stiprų poveikį vėlesnei fenomenologinės, egzistencialistinės, hermeneutinės ir struktūralistinės estetikos ir meno filosofijos raidai. Daugelis Husserlio iškeltų metodologinių principų plačiai pasklido XX a. estetikoje ir meno filosofijoje būtent Ingardeno veikalų dėka ir paveikė N. Hartmanną, E. Gilsoną, H.-G. Gadamerį, M. Merleau-Ponty, M. Dufrenne'ą, S. Langerį, daugelį šalininkų.

### Prancūziškos fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos savitumas

4-ąjį dešimtmetį fenomenologijos idėjos plinta Prancūzijoje, kuri po II pasaulinio karo tampa pagrindiniu fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos idėjų židiniu. Šios šalies fenomenologinės orientacijos mąstytojų (Merleau-Ponty, Sartre'o, Levino, Dufrenne'o, Ricoeur'o) koncepcijoms būdingas suartėjimas su egzistencializmu, personalizmu ir hermeneutinės estetikos problematika. Jos, kaip teisingai pastebėjo M. Philibert'as, „išsaugojo Husserlio metodą, o ne doktriną“ (Philibert, 1971, p. 12).

Fenomenologijos raida Prancūzijoje pokario metais glaudžiai susipynė su egzistencializmu. Ir tik tuomet kai apvaldęs prancūzų intelektualų ir menininkų galvas tragiškumo nuotaikų prisodrinto egzistencializmo aistringas patosas pradėjo blėsti, tuomet vis akivaizdžiau ryškėja fenomenologinių idėjų pakilimas. Daugelį naujosios kartos prancūzų mąstytojų susidomėjimą fenomenologijos idėjomis dar prieškario metais skatino Aleksandro Kojève (daugelis jų ne tik lankė Kojève paskaitas, tačiau ir artimai bendravo su šiuo rusų kilmės mokslininku, abstrakcionizmo pradininku V. Kandinskio sūnėnu) interpretuojamos Hegelio „Dvasios fenomenologijos“ idėjos, kurios gaivino susidomėjimą su vis didesni pripažinimą įgaunančia Husserlio fenomenologija. Į meninės raiškos formas linkstantys tarp egzistencializmo ir fenomenologijos idėjų besiblaškantys prancūzų mąstytojai greitai perprato jiems dviasiskai artimą fenomenologijos kūrėjo teiginį: „svaja apie filosofiją kaip griežtą mokslą nuslinko į praeitį“ (*Husserliana*, p. 508). Taip žengdamas fenomenologinių idėjų įsisavinimo keliu Merleau-Ponty, Sartre'as tiesiogiai susidūrė su dviejų skirtingų Husserlio metodologinių nuostatų programomis: *pirmoji* – nuoseklus racionalizmo adepto, *antroji* – išsižadėjusio ankstesnių perdėto racionalizmo iliuzijų filosofo. Suprantama, patyrę neklasikinės *subjektyviosios ontologijos* idėjų poveikį prancūzai pasirinko geriau laiko ir jų intelektualinius poreikius atitinkančią *antrąją* poziciją, tai yra, vėlyvojo Husserlio tyrinėjimų programą. Šį mąstytoją vertino dėl sugebėjimo atsisakyti ankstesnių savo požiūrių ir kitaip prabilti apie tuos pačius dalykus. Iš čia plaukė, Merleau-Ponty akimis žvelgiant,

esminiai autentiško mąstytojo bruožai: *nepasitenkinimas tuo, kas pasiekta, sugebėjimas keistis ir išryškinti tai, kas anksčiau nebuvo mąstymo objektu*. Husserlis paveikė prancūzų mąstytojus pagrindinėmis fenomenologinės metodologijos, reiklumo sau, nuolatinio atsinaujinimo nuostatomis; juos taip pat formavo mokymai apie deskriptyvinę analizę, redukciją, intencionalumą, kalbą, kūną, laiką, suvokimą ir pan.

Įdėmiau analizuojant pirmosios prancūzų fenomenologų kartos atstovų – Sartre'o, Merleu-Ponty ir Levino – fenomenologinės metodologijos implantacijos į prancūzišką dirvą aplinkybes, pamatysime, kad Husserlio idėjos įtraukiamos dažniausiai prisidengiant jo nenuolankaus mokinio Heideggerio idėjomis ar jas pasitelkiant. Tiesa, gyvenimo saulėlydyje, 1963 m., Heideggeris, žvelgdamas į nueitą kelią, suminkština anksčiau leistų į Husserlį kritikos strėlių kryptingumą. „O šiandien, – rašo jis esė *Mano kelias į filosofiją*, – atrodo, kad fenomenologinės filosofijos metas baigėsi. Ji jau laikoma savotiška atgyvena, kuri minima šalia kitų istorinių filosofijos tendencijų. Tačiau fenomenologija ir visa tai, kas jai savita, nėra kokia nors tendencija. <...> Fenomenologijos esmė – ne jos kaip filosofijos tendencijos *realumas*. Aukščiau už realumą stovi *galimumas*. Suprasti fenomenologiją – reiškia ją suvokti kaip galimybę“ ( Heidegger, 1969, p. 89). Prancūzų mąstytojai kryptingai plėtojo šią Heideggerio išryškintą galimybę ir savo darbuose praktiškai įgyvendino jo spėjimą, kad fenomenologija *gali pavirsti srove, veikiančia literatūrą, meną, mokslą ir politiką*.

Minėtas principinis Heideggerio ir Husserlio konfliktas, kai rašant veikalą *Būtis ir laikas* buvo konstatuotas ankstyvosios mokytojo fenomenologijos galimybių ribotumas, jos aklavietė, nesugebėjimas išsakyti *būvinio būties*, prancūzų fenomenologijos tradicijai buvo svarbus. Jis lėmė dėsningais tapusius prancūzų fenomenologų nukrypimus nuo Husserlio nutiestų kelių, plėtojimą daugybės problemų, buvusių ankstesnės fenomenologijos paraštėse. Tai viena priežasčių, kodėl prancūzų fenomenologijos dirvoje minėtas Heideggerio ir Husserlio konfliktas nuolat aptarinėjamas. Tai sąlygoja pirmosios prancūzų fenomenologų kartos lyderių svyravimą tarp fenomenologinės, egzistencinės, ontologinės ir hermeneutinės problematikos, pamatinių fenomenologinės filosofijos sąvokų daugybės naujų konotacijų, išsišakojančių temų, probleminių laukų, projekcijų į meno praktiką atsiradimą.

Kiekvienas iš minėtų prancūzų mąstytojų tuomet sprendė jam rūpimus specifinius filosofijos ir estetikos uždavinius, šioje fenomenologų kartoje išryškėjo skirtingos fenomenologijos galimybių vizijos ir individualūs iškilusių problemų sprendimo keliai. Iš tikrųjų, jei tik įdėmiau paanalizuosime mąstytojų Sartre'o, Merleau-Ponty, Levino, Dufrenne'o veikalus, pamatysime, kad nors vienaip ar kitaip jie susiję su pamatinėmis Husserlio metodologinėmis nuostatomis, konkrečiais mokymais, idėjomis, sąvokomis, tačiau tai iš esmės *skirtingos* fenomenologinės koncepcijos, susiformavusios *skirtingų* įtakų laukuose ir *skirtingai* sprendžiančios panašias estetikos ir meno filosofijos problemas.

Kita vertus, pažvelgę į prancūzų fenomenologijos raidą, išvysime, kad dėl prancūzų kalbos ir mąstymo tradicijų savitumo (filosofijoje neįmanoma išvengti galingos kalbos specifiškumo ir konkrečioje tautoje susiklosčiusių mąstymo tradicijų įtakos) minėtos koncepcijos ženkliai nutolo nuo *pirmojo* Husserlio *filosofijos kaip griežto mokslo* projekto. Netgi turint omenyje principinius *pirmosios* ir *antrosios filosofijos moksliskumo* dogmą atmetančios reformuotos Husserlio filosofijos, į kurią neatsitiktinai, suvokdamas potencialias fenomenologijos nuvainikavimo galimybes, kreipiasi įžvalgusis Merleau-Ponty. Siekdamas išsaugoti aukštą fenomenologijos akademinį statusą, jis atkreipė žvilgsnį į ontologinės ir egzistencinės pakraipos akivaizdžiai filosofinės problematikos estetinio ženklu pažymėtas teorijas.

Todėl Merleau-Ponty, Levinui, Dufrenne'ui ir kitiems prancūzų mąstytojams, perėmusiems iš vokiečių mąstytojų fenomenologijos lyderių vaidmenį, svarbi heidegeriškoji perdėto Husserlio racionalumo ir filosofijos moksliskumo kritika. Ji padėjo Heideggerio transformuotas Husserlio idėjas be didesnio pasipriešinimo perkelti į prancūziškos filosofinės tradicijos dirvą, kurioje tuomet jau stiprėjo dar neįsitvirtinęs iš neklasikinės filosofijos (Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's, Bergsono) paveldėtas glaudus filosofijos ir literatūros ryšys. Po postmodernistinės filosofijos įvykdytos revoliucijos apie prancūzų fenomenologinės tradicijos mąstytojų ištikimybę Husserlio griežto filosofijos moksliskumo nuostatoms šiandien jau neverta rimtai kalbėti.

Egzistencinės pakraipos mąstytojų ratui, kuriame brendo ir fenomenologijos idėjos būdingas dėmesys ne tik filosofinei, tačiau ir literatūrinei saviraiškai, įvairiausiems kultūros, socialinio gyvenimo, politikos, laisvės, asmenybės įtrauktumo į istorinį vyksmą procesams. Juolab kad ir *École normale supérieure*, kurioje jis studijavo, literatūrai ir kitoms humanistikos sritims buvo skiriamas didžiulis dėmesys. Todėl neturėtų stebinti neklasikinės egzistencinės pakraipos filosofijos poveikį patyrusio (juk Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas buvo ne tik didūs mąstytojai bet ir išskirtinio talento žodžio meistrai) Sartre'ui, Merleau-Ponty, Malraux susidomėjimas literatūros ir filosofijos sąsajomis.

Kita vertus, jiems buvo gerai pažįstamos literatūros subtilybės, kurias siejo su kalbos ir specifinės poetinės ar literatūrinės raiškos galimybėmis. Tačiau didžiuosiuose literatūros ir poezijos kūrinuose, jo požiūriu, kalba praranda tradicinę komunikacinę funkciją; čia ji nėra paprasta informacinio turinio perteikimo priemonė, o virsta *paties rašytojo kūnu, neatsiejama jo būties ir pasaulio suvokimo dalimi*. Todėl bet kurioje kūrybinės veiklos formoje, o ypač susijusioje su kalbinės raiškos sritimi; mąstytojas pabrėžia išskirtinę kalbėjimo manieras ar savito stiliaus svarbą.

Būtent individuali kalbos maniera ar teksto rašymo nepriekaištingai įvaldytas stilius, Merleau-Ponty akimis žvelgiant, tarsi „įkrauna“ prasmę į suvokėjo sąmonę. Todėl skaitant prasmingą romaną ar poetinį tekstą, minčių išsakymo būdas, kalbėjimo forma, stilistinės

raiškos savitumas tampa kelrodžiu, kaip patirti kūrinyje slypinčias prasmes, ypač skverbiantis ir atkuriant jautriausių kūrėjo minčių (pavyzdžiui M. Prousto) atspalvius. Čia *kalbėjimo intonacijos*, pasak Merleau-Ponty, padeda geriausiai atkurti kūrėjo mąstymo manierą ir adekvačiau suprasti tą ar kitą literatūrą, poeziją ir net filosofiją. Tenka pripažinti, kad iškeldamas individualaus pasauliuo regėjimo ir meninės išraiškos stiliaus svarbą mąstytojas yra teisus, nes, po neklasikinės filosofijos įvykdyto literatūrinės kalbos ir filosofinio mąstymo suartinimo, savitas rašymo stilius literatūroje ir filosofijoje įgauna išskirtinę svarbą.

Tačiau tiek mąstytojui tiek ir menininkui, rašytojui pereinant prie naujų kūrybinės saviraiškos formų neišvengiamai iškyla sudėtingos komunikacijos, suvokimo ir interpretacijos problemos. Todėl filosofijos, kaip ir literatūros, poezijos, muzikos bei tapybos, kūriniai, kurie savita kalba įtaigiai prabyla apie prasmingus dalykus pradžioje dažniausiai sunkiai skinasi kelią į pripažinimą, tačiau ilgainiui savitu kūrybinės raiškos stiliumi jie susikuria sau vertintojų publiką. Tiesa, kaip taikliai pastebi Merleau-Ponty, prozos ir poezijos srityje ši kalbos galia neretai yra menkiausiai regima, kadangi „mums atrodo, kad kartu su įprastinėmis žodžių prasmėmis mes jau turime savyje bet kokio teksto supratimui būtinas priemones, tuomet kai spalvų spektras ar skirtingi neišpuoselėti instrumento garsai, kokius mums teikia jų natūralus suvokimas, nepakanka muzikos ir tapybos prasmės sukūrimui. Tačiau literatūrinio kūrinio prasmė, tiesą sakant, formuojama ne tiek visuotinai priimtina žodžių prasme, kiek padeda jo kaitai. Vadinasi, kalboje glūdi kažkoks *mąstymas kalboje* (*pensée dans la parole*) – arba tame, kas klauso arba skaito, arba to, kuris kalba arba rašo, – apie kurio buvimą netgi neįtaria intelektualizmas“ (Merleau-Ponty, 1982, p. 176).

Prancūzų fenomenologinė estetika pirmiausia plėtojasi kaip „estetinės patirties fenomenologija“. Ją veikia Ingardeno idėjos ir Merleau-Ponty, Sartre'o atlikta egzistencinė Husserlio idėjų revizija, po kurios ryškėja „radikalus sąmonės atskyrimas nuo viso to, kas ji nėra, ir jos apnuoginimas pirmapradžėje esybėje kaip absoliuto, kuris gyvuoja nuo nieko nepriklausomas, pats savaime“ (Dartiques, 1972, p. 95).

## M. Merleau-Ponty meno filosofija

Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) yra viena reikšmingiausių ne tik fenomenologijos, tačiau ir XX a. vidurio Vakarų mąstymo tradicijos figūrų. Kalbant konkrečiau apie šio mąstytojo vietą estetikos ir meno filosofijos idėjų istorijoje, pirmiausia jis sietinas su vadinamosios *egzistencinės fenomenologijos*, egzistencializmo ir hermeneutikos tradicijomis. Jo išrinkimas 1952 m. prestižinio *Collège de France* rektoriumi yra reikšmingas faktas, tarsi patvirtinantis išskirtinę šio mąstytojo vietą Vakarų filosofinės ir estetinės minties istorijoje. Tiesa sakant, Merleau-Ponty veikaluose estetinė ir filosofinė problematika

yra itin glaudžiai susijusios. Neatsitiktinai jo koncepcija traktuojama kaip *estetinė* savo prigimtimi, vyraujančiais teminiais leitmotyvais bei tyrinėjimo laukais.

Merleau-Ponty filosofiniai ir estetiški požiūriai formavosi įvairių psichologinių teorijų, ypač geštalo ir biheviorizmo psichologijos, klasikinės filosofijos (Descartes'as, Kantas, Hegelis), neklasikinės (Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas) egzistencinės mąstymo tradicijos (Marcelis, Heideggeris, Sartre'as), vėlyvojo Husserlio pomirtinių tekstų, A. Malraux meno filosofijos ir Rytų Azijos estetikos idėjų sandūroje.



Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty yra ne tik labai prancūziškas, bet dėl savo rafinuoto mąstymo stiliaus ir plačios humanitarinės erudicijos, išvalgų gelmės stebėtinai įtaigus iki šiol aktualus mąstytojas. Jis savo fundamentaliais darbais *atveria Vakaruose naują ilgam įsivyrujančią savigą, smarkiai egzistencializmo antspaudu paženklintą prancūzišką fenomenologijos bei iš jos išsirutuliojančią hermeneutinę tradiciją*. Joje, lyginant su anksčiau išsiskleidusia vokiška, jaučiamas stipresnis orientacijos į jusliškumą, išraišką, estetinę patirtį, vadinasi, ir galingesnis estetikos problematikos užtaisas.

Merleau-Ponty estetikos ir meno filosofijos problematikai skirtuose, ypač vėlyvuosiuose, tekstuose regime kito amžininko – Malraux – įtaigios, psichologizuotos, paradoksalaus mąstymo kupinos meno filosofijos poveikį. Nors vienoje iš savo paskutiniojo tarpsnio knygų *Ženkliai (Signes, 1960)* Merleau-Ponty daug polemizuoja su Malraux, tačiau, kaip dažnai būna idėjų istorijoje, šioje polemikoje jis nepastebimai perima daugelį savo *menamo* oponento argumentų, vertinimų, požiūrių į meno istorijos raidą, netgi minčių dėstymo stilistinius elementus. Su Malraux jį sieja kūrybiškos menininko prigimties svarbos iškelimas, autentiško mąstymo ir meno siejimas su tyliu, bežodžiu bylojimu, egzistencine patirtimi, stiliaus samprata, *non finito* principo svarbos kūryboje pabrėžimas. Juos taip pat suartina pagarbus požiūris į Rytų šalių kultūros laimėjimus, platūs ekskursai į įvairių tautų ir epochų meno šedevrus, esminio skirtumo tarp renesanso ir su juo susijusios realistinės meno tradicijos ir postimpresionistinės dailės bei modernistinio meno pabrėžimas. Merleau-Ponty perima Malraux mokymą apie tris skirtingas dialogo formas: 1) *išdėstymo*, padedančio geriau pažinti veiksmo aplinkybes; 2) *tono*, subtiliai išplėto jautriai niuanstuose M. Prousto tekstuose ir 3) *scenos*, plačiai kultivuojamos teatro ir kino menuose.

Jam, kaip ir Malraux, menininko individualumas yra neatsiejamas nuo jo estetinių idealų, siekių bei kūrybinių ieškojimų kelyje išsikristalizavusio meninės kūrybos stiliaus savitumo.

Ilgainiui Merleau-Ponty tapo kertine prancūziškosios fenomenologijos ir savita egzistencializmo idėjų plėtotės figūra. Jis daug nuveikė skleisdamas Prancūzijoje savitai interpretuotas Husserlio fenomenologijos, Kierkegaardo, Nietzsche's „subjektyviosios ontologijos“, Bergsono ir Heideggerio estetikos ir meno filosofijos idėjas. Kalbant apie šio mąstytojo idėjų istorinę misiją, galima nenusižengiant tiesai teigti, kad jis, sujungdamas minėtų vokiečių mąstytojų idėjas su prancūzų klasikinės ir modernios filosofijos laimėjimais, *suteikė postūmį vėlesnės prancūzų, ir ne tik jos, filosofinės ir estetiškos minties raidai*. Pasak P. Ricoeuro, Merleau-Ponty siekė išsiveržti iš fenomenologijos ir egzistencializmo nubrėžtų ribų, „įveikti Husserlį ir Heideggerį“ (Ricoeur, 1992, p. 172).

Mąstytojo kūrybinėje evoliucijoje galime išskirti tris pagrindinius glaudžiai tarpusavyje susijusius tarpsnius. Pirmuoju, kuris siejasi su *La Structure du comportement* („Elgesio struktūra“, 1942) ir *La Phénoménologie de la perception* („Suvokimo fenomenologija“, 1945), dėl geštalto ir biheviorizmo psichologijos ir Husserlio fenomenologijos poveikio į pirmą planą iškyla suvokimo problemos. Jos plėtojamos glaudžioje sąveikoje su kitomis naujaisiomis psichologijos, filosofijos ir estetikos teorijomis. Suvokimas, pasak Merleau-Ponty, turi plačias galimybes atverti ypatingai svarbias gyvenamojo pasaulio (*monde vécu*) vokiškoje mąstymo tradicijoje (*Lebenswelt*) dimensijas (Merleau-Ponty, 1990, p. 235–236).

Į daugelį pamatinių estetikos ir meno filosofijos problemų jaunystėje jis žvelgia psichologiniu arba, kalbant konkrečiau, fiziologiniu aspektu. Filosofinės problematikos psichologizavimas čia pasireiškia netgi tokių racionalizmo ideologų kaip Descartes'as, Kantas idėjų aiškinimu iš fiziologijos pozicijų, pabrėžiant glaudžius psichiškumo ir fiziologiško ryšius, pereinant prie konkrečios psichologinių ir fiziologinių faktų analizės.

Tolesnėje Merleau-Ponty evoliucijoje laipsniškai, bet akivaizdžiai didėja estetiškos ir meno filosofijos problematikos reikšmė. Antruoju kūrybinės evoliucijos tarpsniu nuo 1947 iki 1955 m., plėtodamas *Suvokimo fenomenologijos* idėjas, Merleau-Ponty dėmesį perkelia į kalbą ir įvairias kūrybinės veiklos sritis: literatūrą, dailę, mokslą, politiką. Svarbiausiame estetinei problematikai skirtame veikle *Sens et non-sens* („Prasmė ir beprasmybė“, 1948) ir ypač į jį įtrauktame esė *Le doute de Cézanne* („Cézanne'o abejonės“), anksčiau išryškėjusios estetikos ir meno filosofijos idėjos toliau konceptualizuojamos ir pritaikomos konkrečių literatūros ir dailės reiškinių analizei. Čia ryškėja naujas posūkis į estetikos ir meno filosofijos problemų sureikšminimą, kuris dar akivaizdesnis tampa vėlyvuosiuose mąstytojo veikaluose.

Psichologų ir filosofų pavardes jo tekstuose sparčiai papildė meno filosofų, dailininkų, poetų ir rašytojų vardai. Šis naujų pavardžių ir gausus aprašomųjų biografinių menininko

asmenybės, pasaulio suvokimo, kūrybos proceso ypatumų, formalių meno kūrinų aspektų skverbimasis į tekstus rodo, kad Merleau-Ponty vis labiau tolsta nuo tradicinio fenomenologinės filosofijos problemų lauko ir suka estetinės problematikos link. Jo veikaluose palaipsniui išvirtina dar ankstesnio tarpsnio veikaluose išryškėjusių, estetinį atspalvį ir konotacijas turinčių sąvokų grupė: forma, figūra, šviesa, garsas, fonas, struktūra, gelmė, tuštuma, neišbaigtumas, erdviškumas, horizontas, kraštovaizdis, peizažas, vizualizavimas, spalvų pojūtis, jautrumas spalvoms, skirtingų spalvų sąveikos ir pan. Iš pradžių minėtos sąvokos dar balansuoja tarp *psichologinės* ir *estetinės* problematikos. „Tačiau matyti, – aiškina savo poziciją mąstytojas, – reiškia pajauti spalvas arba šviesas, girdėti – pajauti garsus, justti – pajauti kokybes, tad nejaugi nepakanka pamatyti ką nors raudona arba išgirsti garsą *lia*, kad sužinotum, kas yra justti? Raudona ir žalia yra ne pojūčiai, o yra tai, kas juntama, kokybė, nėra sąmonės elementas, ji yra objekto savybė“ (*Ten pat*, p. 10).

Šis *objekto savybių* tyrinėjimas ilgainiui tampa svarbiu Merleau-Ponty estetinės teorijos leitmotyvu, kadangi jis ypatingą dėmesį skiria jusliškai suvokiamoms estetinėms jų savybėms. Estetikos problemų įtakos laukas nenumaldomai plečiasi mąstytojui susitelkiant prie konkrečių menininkų personalijų ir jų kūrybos problemų. Kita vertus, filosofija apibūdinama kaip esanti „jau ne vien esamos būties atspindys, o ir meno – tiesos atskleidimas“ (*Ten pat*, p. XV). Vadinasi, Merleau-Ponty estetikoje, kaip ir *subjektyviosios ontologijos* kūrėjų Kierkegaardo ir Nietzsche's koncepcijose, filosofijos ir meno tikslai suartinami, o *pati filosofija neretai traktuojama kaip menas*.

Nyga *Signes* („Ženkliai“, 1960) mąstytojas įžengia į trečią evoliucijos tarpsnį, kuriame ryškėja atsirbojimas nuo ankstesniuose veikaluose, ypač *Suvokimo fenomenologijoje*, išsakytų idėjų ir keltų problemų. Mąstytojas pripažįsta, kad remiantis Husserlio fenomenologijos nuostatomis buvo neįmanoma jų išspręsti, kadangi *sąmonė* ir *objektas* nepagrįstai buvo supriešinami. Nuo šiol ryškėja posūkis nuo egzistencinės fenomenologijos prie vadinamosios *naujosios ontologijos*. Mąstytojas išsikelia uždavinį atrasti pirmapradę, dar neartikuliuotą ir netematizuotą, ikirefleksiniame lygmenyje besiskleidžiančią būtį ir pirmapradį pasaulį, kuris yra ankstesnis už bet kokį objektyvų žinojimą apie jį. Šią funkciją, pasak filosofo, geriausiai atlieka tapyba, literatūra, metafora ir filosofija, kurių sąlytis su būtimi ir pasauliu išsiskiria pirmapradiškumu. Taigi vėlyvuosiuose Merleau-Ponty veikaluose ryškėja ontologinės problematikos susipynimas su estetinė, o pasaulio imperatyvumą išstumia Būties intencionalumas, kuris siejamas su žmogaus kūrybinės prigimties aukštiniu.

Filosofo mąstysena, kaip minėjome, nukreipta į žmogiškos būties subjektyvumo, individo santykių su išoriniu pasauliu, egzistencija, kultūros ir meno vertybių pažinimą. Skirtingai nei daugelis amžininkų, Merleau-Ponty sureikšmina juslinę pažinimo pakopą, kuriai priskiria tiesioginį tiesos, grožio ir meno pasaulių pažinimą. Čia jo veikaluose

ryškėja *neklasikinei* egzistencinės pakraipos filosofijai būdingas filosofinės problematikos subjektyvinimas ir estetinimas.

Knygoje *Ženkliai esė Le langage indirect et les voix du silence* („Netiesioginė kalba ir tylos balsai“) daug dėmesio skiriama Malraux meno filosofijos recepcijai ir netiesioginiam santykių su ja aiškinimuisi. Daugelis šio tarpsnio idėjų minėtame veikalame tik nubrėžiamos, o kiti pagrindiniai estetikos ir meno filosofijos problemas gvildenantys veikalai iki netikėtos mąstytojo mirties lieka neužbaigti ir pasirodo vėliau. Tai – *Le visible et l’invisible* („Regima ir neregima“, 1964), *L’Oeil et l’esprit* („Akis ir dvasia“, 1964), *Introduction à la prose du monde* („Įvadas į pasaulio prozą“, 1969). Pradedant veikalu *Regima ir neregima*, Merleau-Ponty koncepcijoje ženkliai stiprėja lingvistinių teorijų ir *subjektyviosios ontologijos* idėjų įtaka: subjektas ir suvokimo ryšys su pasauliu ir būtimi dabar yra tiesiamas per kalbą. Pasaulis čia aiškinamas kaip kūniškas, apgauptas visaapimančio *pasaulio kūno (la chair du monde)*, kuris yra pirmapradės Būties atvertis žmogui.

Iš visa apimančio *pasaulio kūno* sampratos išsirutulioja ir Merleau-Ponty autentiškos kūrybos, taip pat ir filosofavimo teorija, kurioje pabrėžiama pirminio autentiško santykio su pasauliu svarba. Filosofija čia aiškinama paradoksaliai, kaip *Būtis bylojanti mumyse*, ir kartu nebylios patirties išreiškimas, tiesiogiai susijęs su jos principiniu neišreiškiamumu. Tyla čia iškyla kaip autentiško filosofavimo stichija ir kartu tobuliausias gelminių minčių perteikimo instrumentas. Tačiau realiame gyvenime, siekdamas išreikšti savo unikalią patirtį, filosofas prabyla ten, kur turėtų tylėti, nesuvokdamas, kad tik tyla yra patikima sąlyčio su Būtimi ir jos tylos balsų girdėjimo forma. Todėl dailininkas, kurio kūryba skleidžiasi neverbalinės kalbos srityje, yra daug palankesnėje padėtyje nei filosofas, ir jo santykis su savo kūrybos objektu bei supančiu pasauliu tarsi tampa pavyzdžiu filosofui. Čia išryškėja Merleau-Ponty išsivadavimas iš Husserlio fenomenologinės analizės schemų ir susitelkimas prie konkrečių meno filosofijos problemų analizės. Tačiau tai jau būtų kito ciklo straipsnio tyrinėjimo objektas.

Gvildenant brandžios Merleau-Ponty meno filosofijos koncepcijos savitumą, ryškėja jos genetiniai ryšiai su neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos tradicijomis, o ne su fenomenologijoje plėtojamomis idėjomis. Jie itin akivaizdūs meno, ypač mąstytojo menų hierarchijoje iškylančių tapybos ir literatūros ontologinėje interpretacijoje. Tapybą čia savo galimybėmis prilygina filosofijai ir pavadina *filosofija išreiškiančia savo mintis vaizdinių kalba*. Vėlyvuosiuose veikaluose prancūzų mąstytojas dar labiau iškelia tapybos svarbą filosofijai ir priskiria jai panašias galias kaip Schopenhaueris muzikai, kurią vadina kelrode filosofijos žvaigžde. Iš čia kyla tapybos poveikio galios vėlyvojoje Merleau-Ponty „naujojoje ontologijoje“ pateikimas kaip filosofijai sektino pavyzdžio. Vadinas, *tapytojo kūrybos procesas čia virsta savotišku idealiu filosofui, o jo santykis su pasauliu beveik sutapatinamas su filosofo buvimu pasaulyje*.



Knygoje „Ženklai“, teigdamas, kad autentiškoje tapyboje yra tik vienas subjektas – menininkas, jis pasitelkia Malraux mintį „tapyba daugiausia kuriama ne vardan tikėjimo, ne vardan grožio, o individui“ (Malraux, 1947, p. 83). Tačiau ši aliuzija neturėtų mūsų klaidinti, kadangi gilindamiesi į Merleau-Ponty minties eigą įsitikiname, kad iš tikrųjų jis polemizuoja su Schopenhaueriu. Tai liudija kitas programinis teiginys, kad „šiuolaikinė tapyba kelia visai kitą problemą nei grįžimas prie individo: problemą pažinimo to, kaip galimas bendravimas be pirmapradės Gamtos, kuriai visi mūsų jausmai būtų atviri, koku būdu mes remdamiesi tuo, kas mumyse yra slėpingiausia, esame susieti su universaliu pradū“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 53). Čia pabrėžiama tyliomis spalvų, linijų, plemų, potėpių meninės išraiškos priemonėmis besiremiančio tapybos meno poveikio galia ir svarba pajėgiančiai suvokti šio meno subtilybes asmenybei. Jis kaip ir Malraux kalba apie kiekvienam tikram tapytojui ar reikšmingai tapybos mokyklai būdingą tobulumo siekimą, norą kiek galima įtaigiau perteikti tapomos tikrovės reiškinių ir objektų suvokimą paremtą mūsų regėjimo ir suvokimo mechanizmų veikla. Jis taip pat sutinka su Malraux, kad šiuolaikinė meno, kaip išraiškos koncepcija buvo greičiau nauja publikai nei patiems dailininkams, kurie jos svarbą suvokė. Todėl didieji tapybos meistrai nuolatos siekė išsivaduoti iš konkrečiais istoriniais tarpniais viešpatavusių kanonų įtakos ir išryškinti savo pasaulio suvokimo ir regėjimo savitumą.

„Šiuolaikinė tapyba laisvai paneigia praeitį, tam kad iš tikrųjų galėtų išsilaisvinti iš jos: panaudodama ją, ji gali tik užmiršti ją. Mokestis už jos naujumą slypi štai kame: išryškindama tai, kas buvo iki jos kaip trūkstantis momentas, ji kartu suteikia galimybę nujauti kitokią tapybą, ateities tapybą, kuri pačią ją privers reikštis trūkstamu momentu. Vadinas, tapyba visumoje yra savotiškas nepavykęs bandymas kažko tokio, kas visuomet lieka neišsakytu“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 78). Vadinas neišsakymą jis laiko vienu esmingiausia ne tik ateities tapybos, tačiau ir apskritai bet kokio autentiško meno bruožu. Daugelį esminių tapyboje vykstančių poslinkių Merleau-Ponty sieja su moderniojoje tapyboje išryškėjusiomis kūrėjo pastangomis išsiveržti iš iliuzionizmo įtakos ir įtvirtinti naujus meninės išraiškos principus, požiūrius į linijos, spalvos, šviesos, reljefo ir kitų sudėtinių formaliųjų tapybos komponentų funkcijas, kurios moderniojoje tapyboje įgauna jau esmiškai kitokią metafizinę reikšmę. „Modernioji tapybastengiasi ne tiek pasirinkti tarp linijos ir spalvos arba netgi tarp daiktų įpavidalinimo ir ženklų kūrimo, kiek dauginti atitiktumų sistemas, nutraukti jų sąsają su daiktų apvalkalu. Ši pastanga gali pareikalauti kurti naujas medžiagas ar naujas išraiškos priemones, bet kartais tikslo siekiama peržiūrėti ir naujai pritaikant jau esamas“ (Merleau-Ponty, 2005, p. 92–93). Todėl iškiliausiuose moderniosios tapybos kūriniuose *įžvelgia esminę metamorfozę, kurios išdavoje atsiranda naujos prasmės ir patys kūriniai tarsi atsiskleidžia kitoje šviesoje ir suteikdami suvokėjui naujas jų interpretacijos galimybes.*

Šias abstrakčiai suformuluotas egzistencinei meno filosofijos tradicijai artimas idėjas Merleau-Ponty perkelia į įvairių meno rūšių meninės išraiškos priemonių ir konkrečių menininkų (dailininkų, rašytojų) kūrybos principų bei jų kūrinių specifinių stilistinių bruožų tyrinėjimus. Perėjimas iš teorijos aukštumų į konkrečios estetinės analizės plotmę dabar įgyvendinamas pasitelkiant ankstesnėje meno filosofijoje aptarinėtus ir naujus kūrėjus P. Cézanne'ą, A. Rodiną, H. Matisse'ą, P. Klee, R. Delaunay, A. Gacometti ir Stendhalį, H. de Balzacą, Ch. Baudelaire'ą, P. Verlaine'ą, S. Mallarmé, P. Claudelį, M. Proustą, P. Valéry ir kitus, pateikiant originalias jų kūrybinių biografijų, požiūrių į meną, meninės kūrybos procesą, ir sukurtus kūrinius interpretacijas.

Jau „Suvokimo fenomenologijoje“ Merleau-Ponty apmąstydamas suvokimo fenomeną įveda suvokimo ribotame lauke optinę „peizažo“ sąvoką. Jai būdingas konkrečios regimo horizonto erdvės ir suvokimo bei veiklos lauko *visumos* užsklendimas arba apribojimas. Iš čia plaukia teiginys „mūsų kūnas ir suvokimas nuolat skatina pasaulio centru laikyti tą peizažą, kurį jis mums atveria“ (Merleau-Ponty, 1981, p. 330). Kita vertus, peizažas čia tiesiogiai siejamas su konkrečia *egzistencine* ar *fizikine* erdve, joje vyraujančia nuotaika, atmosfera bei konkrečių objektų, daiktų išsidėstymu ribotame žvilgsniu aprėpiamame suvokimo lauke. Nors anot prancūzų mąstytojo kiekviena konkreti peizažo rėmais apibrėžta erdvė yra egzistencinė gyvenamoji erdvė, tačiau, patikslina jis: „aš niekada negyvenu visiškai antropologinėse erdvėse, visuomet esu įsišaknijęs konkrečioje natūralioje nežmogiškoje erdvėje“ (Merleau-Ponty, 1981, p. 339). Greta minėtos žmogiškos egzistencinės erdvės skleidžiasi ir kita iš objektyvių mus supančio pasaulio savybių susidedanti natūrali *fizikinė* erdvė, kuri, pavyzdžiui, suvokiant konkretų dailininko sukurtą paveikslą, pirmiausia išryškėja medžiagiškai apčiuopiamuose formaliose konkretaus paveikslo savybėse: drobėje, dažuose, spalvose, faktūrose ir pan. Visi minėti meno kūrinio *egzistencinės* ir *fizikinės* būties aspektai filosofo požiūriu atsiskleidžia Polio Cézanne'o peizažinėje tapyboje.

Rilkes, Heideggerio, Malraux, H. Reado ir daugybės kitų rėžį meno filosofijos idėjų istorijoje palikusių mąstytojų ir teoretizuojančių menininkų dėmesys unikaliai Cézanne'o asmenybei ir kūrybai yra neatsitiktinis. Merleau-Ponty tęsdamas šią tradiciją Cézanne'ą, greta Leonardo da Vinci, traktuoja kaip išskirtinės svarbos modernėjančios Vakarų dailės tradicijos atstovą, genealų menininką *par excellence*, pasukusį Vakarų dailės raidą nauja kryptimi. Kita vertus šį dailininką jis traktuoja kaip savotišką autentiško kūrėjo ir itin reiklaus požiūrio į meną simbolį. Ypatingu dėmesio objektu tapusio Cézanne'o asmenybės ir kūrybos analizei Merleau-Ponty skiria specialų esė *Le doute de Cézanne* („Cézanne'o abejonės“), kuris įeina į knygą *Sens et non-sens*, 1948), o taip pat įvairiais aspektais jo kūrybą aptarinėja daugelyje kitų veikalų. „Atsieta nuo jo paveikslų Cézanne'o kūrybos analizė, – aiškina Merleau-Ponty, – suteikia galimybę man rinktis tarp daugybės galimų

Cézanne'ų, ir tik tiesioginis paveikslų suvokimas pateikia man vienintelį realiai gyvavusį Cézanne'ą ir būtent jame analizė įgauna tikrą prasmę. Ne kitaip yra ir su poema ar romanu, nors jie susideda iš žodžių <...> Kai kalba skleidžia mums prasmę ne tik žodžiais, tačiau ir tarimu, intonacija, gestais ir veido išraiška, o šis prasminis priedelis atskleidžia jau ne kalbėtojo mintis, o jų ištakas ir pamatinį savo būties būdą, taip ir poezija, nors atsitiktinai ji tapo naratyvine ir reiškiančia, savo esmėje yra egzistencijos moduliacija“ (Merleau-Ponty, 1982, p. 176).

Cézanne'as kūrė įvairaus žanro kūrinius, tačiau dvasiškai artimiausias jam buvo intymų santykį su dievinama gamta įprasminantis peizažo žanras, kuris jam suteikdavo galimybę atitrūkti nuo socialinių ryšių ir medituoti pirmąją dievinamos Gamtos didybę. Todėl santykį su konkrečiais pamėgtais kraštovaizdžiais jam buvo nepaprastai svarbus ir šis sąlytis, kuris primina bendravimą su intymiaisiais draugais. Iš čia plaukia ir Cézanne'o pamėgtas posakis „sugriebti peizažą“. Į šį jo intymaus sąlyčio su konkrečiu kraštovaizdžiu aspektą atkreipia dėmesį ir Merleau-Ponty, kuris rašo: „Turiu savo motyvą“, – sakydavo Cézanne'as, ir aiškino, jog peizažas turi būti suimtas nei per aukštai, nei per žemai, sučiuptas dar gyvas nieko nepraleidžiančiame tinklelyje. Taigi jis puldavo savo paveikslą iš visų pusių vienu metu, iš pradžių anglimi apvedavo spalvų dėmes, geologinį skeletą. Vaizdas sodrėdavo, rišlėdavo, ryškėdavo, tapdavo darnesnis, iškart bręsdavo. Peizažas, sakė jis, manyje save mąsto [*se pense en moi*], ir aš esu jo sąmonė. Niekas nėra labiau nutolęs nuo natūralizmo nei šis intuityvus mokslas. Menas nėra nei mėgdžiojimas, nei, tarp kitko, gamyba pagal instinkto ar gero skonio pageidavimą. Tai – išraiškos procesas“ (Merleau-Ponty, 2010, p. 310).

Tęsdamas romantikų, neklasikinės meno filosofijos šalininkų ir Sartre'o tradiciją Merleau-Ponty aiškina autentišką kūrybą glaudžiamame sąryšyje su įvairiomis psichinės patologijos ir dvasinės sumaišties formomis. Todėl ir į autentiško menininko simboliu tapusį Cézanne'ą jis žvelgia kaip į šizofrenijos paveiktą dailininką, kurio kūryboje, skverbiantis į tapomų objektų, reiškinių, daiktų esmę, savitai išsiskleidžia *meninės išraiškos* funkcija. Dailininko pasaulį filosofas traktuoja pirmiausia kaip regimąjį pasaulį, kuriame apart regimų dalykų nėra nieko kito. Vadinasi, tai išimtinai regimybės apibrėžta ir pamišėlio išbaigtą pasaulį panaši, erdvė, kadangi ryškiausiai jos bruožais tampa *išbaigtumas* ir *vientisumas*. Todėl ir išplėta iki savo kraštutinių galios ribų ir galimybių tapyba tarsi prabudina savo adeptuose savotišką beprotybę, glūdinčią pačioje regėjimo fenomeno prigimtyje, kadangi „regėti“ reiškia apvaldyti ir pajungti savo valiai konkrečius Būties ir mus supančio gamtos pasaulio vaizdinius, kurie pirmiausia turi tapti regimais ir tik vėliau konkrečioje drobėje virsta daugiau ar mažiau išbaigtų vaizdinių visuma.

Glaudų psichinės patologijos, konkrečiu Cézanne'o atveju šizofrenijos ryšį su autentiška tapyba Merleau-Ponty sieja su kūrėjams būdingu nukrypimu nuo normos, drovumu,

baukštumu, įžeidumu, nerimo jausmu, įtarumu, nemotyvuotais pykčio protrūkiais, užplūstančiomis depresijomis, nesugebėjimu lanksčiai bendrauti su kitais žmonėmis, prisitaikyti prie besikeičiančių gyvenimo aplinkybių. Tai sąlygojo atsiribojimą nuo išorinio pasaulio, pasitraukimą į papildomų problemų nesukeliantį įprastą, užsisklendusio savyje ir gamtos prieglobstyje gyvenimo būdą. Išryškindamas dailininko psichinės sandaros bruožus Merleau-Ponty tiesiogiai apeliuoja į šizofrenijos poveikio kūrybai teigiamus aspektus. Iš čia plaukia jo požiūriu begalinė Cézanne'o mąstyseną ir pagrindinius jo gyvenimo aspektus užvaldžiusi tapybos aistra. Tapyba tarsi tampa vieninteliu jo būties modusu. Likimo ironija, kad šis vienas didžiųjų Vakarų tapybos genijų ir reformatorių netgi 1905 m., kai buvo sukūręs praktiškai visus pagrindinius savo šedevrus dar nesugebėjo išsivaduoti iš kritikų nesupratimo ir ignoravimo. Tais lemtingais metais, kai prasidėjo galinga jo ieškojimų ir atradimų įtaką daugeliui didžiųjų modernistinės dailės srovių, jo kūryba vieno kritiko buvo pavadinta „girta asenizatoriaus tapyba“.

Pasinėrimas visa savo savastimi į tapybos pasaulį, didžiųjų meistrų ir gamtos studijos, nepaprastas reiklumas savo išplėtoja jo profesinius įgūdžius ir pajautimą. Iš čia plaukia unikalūs šio dailininko sugebėjimas itin jautriai jausti ryšį su supančia Gamta, Būties alsavimu, ne tik regėti, tačiau ir įtaigiai savo vizijas perteikti kūriniuose. Cézanne'o išskirtinį dėmesį gamtai, spalvai, jo sąmonę visiškai užvaldžiusią tapybos iš gamtos (*sur nature*) idėją Merleau-Ponty taip pat sieja su šizoidine asmenybės prigimtimi ir traktuoja kaip bėgimą nuo socialinio pasaulio. Tačiau gvildendamas talento ir ligos santykius jis neišrutulioja vienpusiškai kūrybos ir įvairių anomalijų ir psichinės patologijos formų, o daugiau kalba apie abipusį jų ryšį. „Cézanne'o nepasitikėjimas ir vienatvė, iš esmės, yra paaiškinamas ne nervine konstitucija, o jo kūrinio sumanymu“ ((Merleau-Ponty, 1960, p. 33). Čia jis tikriausiai nori pasakyti, kad dailininko kūryba yra neatsiejama nuo jo gyvenimo, kuris palieka neišvengiamus pėdsakus kūriniuose

Iš tikrųjų turime daugybę dokumentuotų Émile Zola, Émile Bernardo, o vėliau ir daugybės garsių dailininkų, jo kaimynų liudijimų, kad realiame gyvenime Cézanne'as išsiskyrė akivaizdžiais psichinės patologijos bruožais, nuolatinėmis abejonėmis savo pašauktumu, talento jėga, maksimalizmu kuris reiškėsi nesibaigiančiais bandymais kuo adekvačiau išreikšti savo darbuose vis išsprūstančius daiktų pasirodymo pirmąpradžius struktūrinius principus, tačiau ir nepaprastu reiklumu sau, savo užsibrėžtiems tikslams ir maksimalistiniams kūrybos principams. Jis, kaip ir V. van Goghas ir P. Gauguinas, buvo vos ne fanatiškai pasišventęs „meno kelio“ idėjai. Taigi tapyba ir pats tapymo procesas dailininkui buvo viskas. Kita vertus, šis didis dailininkas ženkliai išsiskyrė iš aplinkos ne tik savo gyvenimo pajungimu kūrybai, tačiau ir neįtikėtinu darbštumu, tobulumo siekiu, galinga vaizduote, jo drobes *persmelkiančiais struktūriniais ir analitiniais mąstymo principais, išlavintu kompozicijos jausmu*.

Jo autentiškos tapybos vizija formavosi veikiant impresionistinei estetikai, kuria jaunystėje jis žavėjosi. Tačiau vėliau, nepasitenkindamas impresionistams būdingu siekimu perteikti atmosferos, greit besikeičiančius su skirtingu dienos apšvietimu tiesiogiai susijusius išorinio pasaulio išpūdžius jis neišsižadėdamas daugelio impresionistų laimėjimų pasuko savu tapomo objekto medžiagiškumo, gilesnių sąsajų tarp pojūčių ir mąstymo bei patikimų struktūrinių ir analitinių tapybos principų išryškinimo keliu. Su impresionistiniu spalvos fenomeno spalvos sureikšminimu tiesiogiai siejasi Cézanne'o įsitikinimas, kad piešinys turi sietis su gamtos formomis ir išplaukti iš spalvos.

Greta dviejų kitų didžiųjų postimpresionizmo atstovų: ekspresyvumą sureikšminusio van Gogho ir į simbolizmą linkusio Gauguino, šioje didžiojoje triadoje Cézanne'as buvo filosofams artimiausias į gelminių metafizinių esmių atskleidimą orientuotas dalininkas. Daugelį filosofų šis tapytojas žavėjo savo analitiniu ir sintetiniu mąstymo būdu, metodiskais bei moksliskais meninės kūrybos principais. Į šį jo asmenybės bruožą atkreipia dėmesį ir Merleau-Ponty: „Cézanne'as niekuomet nenorėjo „tapyti kaip laukinis“ [comme une brute]; jis siekė, kad protas, idėjos, mokslai, perspektyva, tradicija vėl turėtų sąlytį su natūraliuoju pasauliu, kuriam suprasti jie skirti; anot jo paties, jis norėjo mokslus „kilusius iš gamtos“, suvesti į akistatą su ja“ (Merleau-Ponty, 2010, p. 306). Dėl mažumo, pagarbos mokslui, pamatinių struktūrinių bei kompozicinių tapybos principų svarbos iškėlimo Cézanne'ui ilgainiui tarsi prilipo metaforiškas „mąstytojo“ vardas.

Merleau-Ponty, suvokdamas Cézanne'o indėlį į moderniosios Vakarų tapybos raidą, neatsitiktinai atkreipia dėmesį į glaudų jo gyvenimo ir sukurtų kūrinių vidinį ryšį. Todėl šis dailininkas tampa jam parankiu pavyzdžiu egzistencinės fenomenologijos principų iliustravimui ir teoriniam pagrindimui. Čia filosofas galėjo pasitelkti ir anksčiau apie šio dailininko kūrybą rašiusių menininkų ir teoretikų įžvalgas, jas išplėtoti norima kryptimi. „Akivaizdu, kad gyvenimas nepaaiškina kūrinio, tačiau taip pat akivaizdu, kad jie sąveikauja vienas su kitu. Tiesa slypi tame, kad šis kūrinys reikalauja tokio gyvenimo“ (Merleau-Ponty, 1948, p. 34–35). Vadinasi, ir šios problemos sprendime Merleau-Ponty seka neklasikinės ir egzistencinės meno filosofijos pėdsakais, kadangi tiesiogiai dailininko kūrinius sieja su jo egzistencine patirtimi.

Kita vertus, pro Merleau-Ponty akis nepraslenka egzaltuotas Cézanne'o požiūris į mokslinius tapybos principus, tradiciją, didžiuosius praeities meistrus ir dievinamą Gamtą. Žinoma, kad gyvendamas Paryžiuje jis kasdien vyko į Luvrą studijuoti jų meistrystės paslapčių, piešinio, formalių plastinių tapybos subtilybių. Tačiau ne mažiau svarbus Cézanne'o įkvėpimo šaltinis buvo įdėmus nuolatos besikeičiančių gamtos apraiškų, formų, spalvų įvairovės studijavimas. Į gamtą jautriausius jos atspalvius, kaip ir Rytų Azijos peizažo tapybos meistrai, Cézanne'as žvelgė kaip didžiausią dailininko mokytoją, neišsenkančią autentiškos tapybos versmę. „Gal būti, jog per savo nervinį silpnumą Cézanne'as suformulavo visiems priimtina dailės formą.

Paliktas sau pačiam, jis galėjo žiūrėti į gamtą kaip tik žmogus gali į ją žiūrėti. Jo darbų prasmės negali lemti jo gyvenimas“ (Merleau-Ponty, 2010, p. 302). Gamta, kurią jis laikė neprilygstamu visų kartų dailininkų mokytoju, iš tikrųjų įgavo išskirtinę svarbą jo kūryboje ir gyvenime. Tačiau tai visiškai nereiškia, kad jis rėmėsi tradicinėmis gamtos pamėgdžiojimo koncepcijomis. Greičiau visiškai priešingai, jis siekė kūrybiškai išryškinti įvairiuose gamtos apraiškose slypinčius struktūrinius principus. Iš čia plaukia jo brandžių drobių griežtų kompozicinių sprendimų ir analitinės tendencijos, kurias vėliau išplėtojo kubizmo šalininkai.

Ir pagaliau, siekdamas meninės išraiškos tobulumo, jis neretai šimtus seansų tapydavo vieną drobę, kaip ir impresionistai, tuos pačius „motyvus“ ir objektus mėgo tapyti įvairiu metų ir dienos apšvietimo laiku, iš skirtingų požiūrio taškų. Prislopindamas kontūrų svarbą, Cézanne'as savo brandaus periodo tapiniuose siekė išryškinti spalvos ir kolorito teikiamas konstruktyvias meninės išraiškos galimybes. Atrodytų, kad įgyvendindamas savo maksimalistinius siekius jis juda savo pirmtakų impresionistų, siekusių išlaisvinti spalvą ir perteikti išorinio gamtos pasaulio gaivumą, nubrėžtais keliais, tačiau realioje tikrovėje jų ieškojimų ir atradimų rezultatai, nepaisant daugelio išorinių panašumų, buvo esmiškai skirtingi. Pirmieji, *siekdami išreikšti pasaulio suvokimo betarpiškumą, tarsi pasidavę spontaniškam kūrybinės dvasios polėkiui, spalvų magija, griaušančiai aiškų tikrovės formų apibrėžtumą*, o Cézanne'as, nors jo daugelyje drobių spalva nustelbia kontūrinį piešinį, priešingai, *siekia sugrąžinti tapybai jos konstruktyvius analitinius principus*. Taigi jo figūrinėms kompozicijoms ir peizažams būdingas pirmapradžių geometrinių formų išryškinimas. Tačiau tą *konstruktyvumą*, suvokdamas glaudų spalvos ir piešinio ryšį, jis siekė išsaugoti nesureikšmindamas nei spalvos, nei kontūro, o traktuodamas kaip lygiavertes dailininko meninės išraiškos priemones. Iš čia kyla jo teiginys „piešinys turi išplaukti iš spalvos“.

Tačiau filosofus, ypač Merleau-Ponty, domino dar vienas Cézanne'o, kaip ir Van Gogho, asmenybės ir kūrybos ypatumas; tai, kad begalinis atsidavimas tapybai šiuo konkrečiu atveju *buvo neatsiejamas nuo šio dailininko jautrios psichinės struktūros, jo mąstymo ir gyvenimo būdo*. Iš čia plaukia Cézanne'o atsiribojimas nuo išorinio pasaulio, kai kurių reakcijų neadekvatumas, baikštus drovumas, nedrąsumas, neprognozuojami pykčio protrūkiai, daugiau ar mažiau gilios depresijos užplūstantys tarpsniai. Šie Merleau-Ponty apmąstymai apie psichopatologinius didžiojo tapytojo kūrybą veikusius veiksnius susišaukia su jo kolegos Sartre'o mėginimais paaiškinti G. Flaubert'o kūrybos ypatumus neurotinėmis savybėmis. Būtent liga, Sartre'o įsitikinimu, čia tampa kūrėjui pozityviu meninės kūrybos proceso psichologiniu veiksniu ir paaiškina ne tik Flaubert'o, tačiau ir daugelio kitų didžiųjų menininkų maksimalistų, siekiančių savo kūrinių meninės formos tobulumo, neurotinę kūrybos pobūdį, kadangi neurotinės būsenos, Sartre'o požiūriu, Flaubertui yra vienintelė galima jo egzistencijos forma. Panašiai, Merleau-Ponty požiūriu, yra ir Cézanne'o asmenybės bei kūrybos atveju.

Visas gerai žinomas amžininkams ir bičiuliams Cézanne'o nuo sąlyginės „normos“ nukrypstančias asmenybės savybes Merleau-Ponty sieja su pažeista dailininko psichine struktūra arba, aiškiau tariant, psichine liga. „Šis lankstaus santykio su kitais žmonėmis praradimas, šis bejėgiškumas apvaldant naujas situacijas, šis polinkis prie įpročių, aplinkos, kuri nesukuria problemų, ši nenuolanki opozicija teorijai ir praktikai, siekimas viešpatauti ir vienišos laisvės – visi šie požymiai sudaro prielaidas kalbėti apie liguistą konstituciją ir, pavyzdžiui, kaip buvo El Greco atveju, apie šizoidiškumą“ (Merleau-Ponty, 1948, p. 18).

Taigi Merleau-Ponty savitai plėtoja mums gerai pažįstamus romantikų, neklasikinės meno filosofijos (Schopenhaueris, Kierkegaardas, Nietzsche), psichopatologinių ir psichoanalitinių koncepcijų šalininkų (C. Lambrozo, M. Nordau, S. Freudo, C.-G. Jungo) leitmotyvus. Todėl Cézanne'o asmenybės ir kūrybos savitumą tiesiogiai sieja ne su socialiniais veiksniais, jį supančia aplinka, o būtent su psichologine šios asmenybės sandarą sąlygojamų šizofrenijos stimuliuojamų procesų eiga. „Esama ryšio tarp šizofreniško charakterio ir Cézanne'o darbų, nes pastarieji atskleidžia metafizinę ligos prasmę – šizofrenija yra tarsi pasaulio redukcija į sustingdytų pavidalų visumą, sulaukiant visas išraiškingas vertes; taip liga nustoja buvusi absurdišku faktu ar likimu, ji tampa bendra žmogiškos egzistencijos galimybe. Taip atsitinka, kai tokia egzistencija tiesiogiai susiduria su vienu iš savo paradoksų – išraiškos fenomenu; ir galiausiai šia prasme būti Cézanne'u ir būti šizofreniku yra vienas ir tas pat“ (Merleau-Ponty, 2010, p. 314).

Šis genealių menininkų kūrybos ryšys su įvairiomis psichinės patologijos formomis yra visiškai natūralus, kadangi begalinis atsidavimas kūrybai reikalauja ypatingos įvairių dvasinių ir fizinių jėgų koncentracijos, daugybės kūrybinio potencialo elementų didžiulio psichologinio apkrovimo natūraliai deformuoja jautresnę asmenybę, jos psichika ir veda prie paskirų asmenybės psichinės konstitucijos (sandaros) komponentų (segmentų) natūralių ryšių trūkinėjimo, deformacijų, įvairių anomalinių reiškinių

Šie Merleau-Ponty autentiško su stipriu kūrėjo asmenybės egzistencijos užtaisu meno ir psichinių patologijų sąsajų tyrinėjimai stipriai paveikė postmodernistinės estetikos atstovus (Foucault, Deleuze, Guattari), kurie vėliau savitai rutuliojo psichopatologijos ir kūrybos sąryšių temą.

Savo detalesniems teoriniams apmąstymams apie autentišką literatūrą, rašytoją, poetą ir jo meninės kūrybos procesą bei meninės išraiškos priemones Merleau-Ponty pasitelkia pavyzdžius iš prancūzų literatūros. Balzacas, Stendhalis, Mallarmé, Proustas, Valéry – tai rašytojai, kurių kūriniuose jis išvelgia kelias vyraujančias temas. Pavyzdžiui, realisto, didingos daugiatomės „Žmogiškos komedijos“ autoriaus Balzaco kūriniuose vyrauja istorijos paslapčių kaip prasmės gimimo atsitiktinių įvykių sekoje, romantinių idealų persmelkto Stendhalio kūryboje tai – „Aš“ ir laisvės temos, o subtilaus psichologo Prousto – praeities sklaidos dabartyje ir prarastojo laiko temos.

Kita vertus, gvilvendamas žymiausių literatūros meistrų kūrybą kaip vieną svarbiausių jų skiriamųjų bruožų išskiria susidomėjimą filosofinėmis idėjomis, jų gyvenimo laikotarpiu viešpataujančiomis ideologijomis, socialiniais ir kultūriniais procesais. Atskirais istoriniais tarpsniais literatūra įvairiuose traktatuose, egodokumentikoje glaudžiai susipynė su filosofinėmis idėjomis. Išimtimi daugiau buvo racionalizuota klasikinė metafizika, kuri sureikšmino racionalų protą ir konceptualias schemas, išguidama iš interesų lauko asmeninius lyrinius viradžus. Todėl veikiant racionalistinei metafizikai ilgainiui tarp literatūros ir filosofijos adeptų išryškėjo esminiai skirtumai būtent kūrybos objekto ir meninės išraiškos priemonių sampratoje.

Filosofą sudomino Balzaco romanuose „Nežinomas šedevras“, „Šagrenės oda“ išplėtotą menininko, meninės kūrybos proceso ir autentiško meno koncepcija, jos akivaizdžios analogijos su Cézanne'o požiūriu į meną. Merleau-Ponty žinojo apie ypatingą Cézanne'o susižavėjimą Balzaco „Nežinomame šedevre“ sukurtu dailininko Frenhoferio vaizdiniu, su kuriuo tapatinosi ir kuris jam tapo tarsi asmeniniu kelrodžiu. Dailininkas nuo jaunystės svajoto nutapyti „Šagrenės odoje“ rašytojo vaizdingai aprašytą ir jo pašamonės gelmėse užstrigusią „šviežio sniego baltumo staltiesę“, kuri jam asocijavosi su iššūkiu netgi didžiausiems tapybos meistrams. Neatsitiktinai pastarajame romane išplėtotuose Balzaco apmąstymuose apie ištikimybę gamtai, mokslinius meninės kūrybos principus ir ypač „minties išraišką“ (*pensée à expimer*) Merleau-Ponty įžvelgė tiesioginę analogiją su intymiausiais kūrybiniais Cézanne'o siekiais. Iš čia plaukia jo autentiško meno metaforiškas palyginimas su „poetišku mokslu“. Lygindamas Balzaco ir Cézanne'o kūrybą jis prieina principinės išvados, kad tikras menininkas yra tas, kuris fiksuoja ir daro prieinomą kitiems patį „žmogiškiausią“ iš žmoniškųjų spektaklių, kurio dalimi yra patys.

Ne menkesnis filosofo susidomėjimas kūryba kito prancūzų literatūros klasiko – Stendhalio, kurį jis skelbia didžiu improvizacijos ir kalbos meistru. Šis rašytojas, skirtingai nei įvairūs mėgėjai, jau remiasi ilgo ir kryptingo darbo literatūros srityje sukaupta patirtimi, todėl sugeba meistriškai improvizuodami kalba papasakoti apie pasaulį, kuriame gyvena. „Tačiau, – rašo Merleau-Ponty, – yra kitos rūšies improvizacija, kai žmogus atsikus į pasaulį, apie kurį nori papasakoti, užbaigia kiekvieną savo žodį taip, kad už jo tuoj pat atsiranda kitas: jis tarsi suderina savo *balsą*, kuris yra didesnė jo savastis nei naujagimio klyksmas gimimo metu. Yra automatinio rašto improvizacija ir improvizacija „Parmos vienuolyno“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 53). Čia mąstytojas išryškina esminį mėgėjo ir tikro meistro pasaulio regėjimo gelmės ir meninės raiškos formų įvairovės skirtumą, kadangi išmokusiam kalbėti savo balsu rašytojui paklūsta įvairiausios literatūrinio stiliaus technikos ir meninės išraiškos galimybės. Taigi tikram stiliaus meistrui būdingas sugebėjimas išgauti jautriausius kalbos atspalvius, žaismas žaižaruojančiais tarsi žaibai įvairiausiai ženklais, žodžiais, arabeskomis.



Kita vertus, Stendhalio kūryboje Merleau-Ponty išvelgia lemtingas autoriaus susitaipinimo su herojumi pasekmes ir rafinuotos glaustos literatūrinės stilstikos saviraiškos formas. Stendhalis, pasak Merleau-Ponty, netikėtai sau surado lankstesnę vaizdavimo kūną ir pasiduodamas kūrybinei aistrai nuėjo sudėtingą kelią *nuo regimo prie neregimo*. Savo lankščiais ir įvairiais meninės išraiškos principais meninės kūrybos procese rašytojas surado savo individualų kelią ir dažnai netikėtus originalius sprendimus tame visete galimybių, kurias atveria tikro meistro minčių išsakymo būdas ir specifinė kalba. Jis intuityviai jautė, kad kartais neišsakymas, estetinė užuomina, tylėjimas, reikiamoje teksto vietoje padarytos pauzės daug stipriau paveikia suvokėjo vaizduotės polėkius, nei pedantiškas smulkiausių detalių aprašinėjimas. „Stendhaliui, – taikliai pastebi Merleau-Ponty, – pakako persikūnyti į Žiuljeną ir priversti prieš mūsų akis, kaip būna kelionės metu mirguliuoti greta praslenkančius daiktus. Jo glaustumas siejasi su praleistais ir neįvardytais daiktais, kurie buvo atrankos rezultatas“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 75).

Vadinasi, savo kūryboje jis itin jautriai apčiuopė ir surado savitą tiesos atskleidimo kelią tarp regimo ir neregimo, tačiau giliai išgyvenamo. „Prasmė – tai vientisas žodžio judėjimas, štai kodėl mūsų mąstymas gyvuoja kalboje“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 44). Rašytojo savo pasaulėjautos ir minčių išraiškai pasirinkta laužanti įprastinius klasikinės literatūros kanonus gyva ir išraiškinga kalba pati savaime yra sunkiai fiksuojamas ir įnoringas reiškinys ir jei ji išreiškia mintį ar daiktą, jos vaidmuo čia yra antraeilis lyginant su vidiniu gyvenimu. Rašytojas, kaip ir audėjas, dirba „išvirkštinėje pusėje, susijusioje tik su kalba, staiga atsiduria prasmės aplinkoje“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 46). Tačiau ilgainiui tobulindamas savo stilstines kalbinės raiškos priemones rašytojas įsikuria jau sukurtų ženklų ir išsakytų žodžių pasaulyje, ir iš mūsų reikalauja tik sugebėjimo naujai sutvarkyti mūsų reikšmes atitinkamai su tais nurodytais ženklais, kuriuos jis mums pateikia. Tačiau tikroji prasmė, kaip minėjome, yra išreiškia tik tarp žodžių. „Prasmė, – teigia filosofas, – atsiranda tik ženklų susidūrimo vietose, tarsi intervaluose tarp žodžių“ (Merleau-Ponty, 1960, p. 44).

Vadinasi, čia Merleau-Ponty tarsi vaizdžiai iliustruoja savo ir anksčiau Malraux išsakytą tezę, kad nors siužetą galima papasakoti, tačiau tikras romanas ir tapyba išreiškia pačius esmingiausius dalykus be žodžių. Iš čia plaukia įsitikinimas, kad autentiškoje kūryboje svarbiausia yra tylą, vaizduotės polėkis, estetinė užuomina ir neišsakymas, glaustai tariant, *non finito* principas kaip subtili meninės išraiškos ir galingo atviro emocinio poveikio priemonė tokio kūrinio suvokėjui.

Aptartus didžiuosius tapytojus ir romanistus, konkrečiau kalbant Cézanne'ą su Balzacu, M. Proustu, P. Valéry, Merleau-Ponty nuomone, su filosofu sieja pasaulio ir istorijos prasmės pažinimo siekis. Taigi menas čia, kaip ir neklasikinės meno filosofijos atstovų veikaluose, savo galiomis, sugebėjimu skverbtis į sudėtingiausių gyvenimo ir mus supančio

pasaulio reiškinių esmę yra prilyginamas filosofijai. Šiuo panestetiniu romantiniu savo kilme leitmotyvu ir apvainikuojamas Merleau-Ponty kurtas sudėtingas egzistencinės fenomenologijos meno filosofijos pastatas.

Glaustai aptarę Merleau-Ponty estetikos ir meno filosofijos ištakas, jį paveikusias idėjas, metodologines nuostatas, galime konstatuoti, kad mąstytojo evoliucijos kelias driekėsi nuo ankstyvųjų, psichologinės estetikos poveikio paženklintų fenomenologinių tyrinėjimų link *subjektyviosios ontologijos* įtakos dėka susiformavusios originalios meno filosofijos. Kita vertus, jo estetinių požiūrių raida tiesiogiai buvo susijusi su tuometėje Prancūzijoje sparčiai besirutuliojančiais fenomenologinės ir egzistencinės minties procesais, įtakingiausių to meto psichologinių, lingvistinių teorijų daugiabalsiškumu. Ir pagaliau, ją lėmė ir aktualėjanti būtinybė teoriškai apibendrinti naujus meninės kultūros raidos procesus. Analizuodamas savo meto kultūros, filosofinės minties ir meno raidos procesus jis giliau nei kiti amžininkai apčiuopė ir išryškino vyraujančias tendencijas. Filosofas tarsi sugėrė svarbiausias savo meto psichologinės, fenomenologinės ir egzistencinės estetikos idėjas ir tapo prancūzų fenomenologinės tradicijos įtakingiausiu atstovu, kurio veikaluose išryškėjo vėlesnės prancūzų fenomenologinės ir egzistencinės pakraipos estetikos magistralinės tendencijos.

Ryškiausias poveikį Merleau-Ponty koncepcijos tapsmui turėjo Husserlio, *subjektyviosios ontologijos* šalininkų, Heideggerio, Sartre'o, Malraux ir geštalt bei biheviorizmo psichologijos idėjos. Be minėtų krypčių, jo koncepcijoje savitai susipynė klasikinės, struktūralizmo, intuityvizmo, psichoanalitinės estetikos ir kitos teorijos. Estetinė Merleau-Ponty koncepcija sujungia ir savitai perlydo šias teorijas. Dėl jos įtakos vėlesnė fenomenologinė mintis Prancūzijoje iš esmės pakeitė savo pagrindinius orientyrus ir dažniausiai transformuotus fenomenologinius reliktus pritaiko kaip metodologinę prieigą moksliniu požiūriu korektiškai analizei. Pastaroji dažniausiai taikoma sprendžiant konkrečius lokalius filosofijos ir estetikos uždavinius arba tyrinėjant netolimos praeities filosofijos istoriją.

## M. Dufrenne'o estetinės patirties fenomenologija

Kita, greta Merleau-Ponty, reikšmingiausia šiuolaikinės fenomenologinės estetikos figūra yra Mikelis Dufrenne'as (1910–1995). Su šia unikalia asmenybe teko daug ir artimai bendrauti 1981–1982 m. stažuotės Paryžiuje metu, kadangi jis buvo vienas mano studijų Sorbonoje ir *Collège de France* vadovų. Jau tuomet kritiškai žvelgė į kai kuriems Vidurio ir Rytų Europos kolegoms būdingą siekį nekritiškai sureikšminti fenomenologijos galimybes ir traktavo šią kryptį, kuriai pats atstovavo, kaip į praeitį nuslinkusį istorinį reiškinį. Nuolatos pabrėždavo, kad kai Sartre'as, Merleau-Ponty, Levinas ir jis pats perkėlinėjo iš Vokietijos į Prancūzijos dirvą Husserlio fenomenologinį projektą ir rašė pagrindinius savo

fenomenologinius tekstus, tai buvo *tiesioginis gyvas reagavimas į tuometinėje filosofijoje ir estetikoje pribrendusių aktualių problemų sprendimą*.

Dufrenne'as įvairių mokslo sričių veikalų autorius, daugiametis estetikos žurnalo *Revue d'esthétique* redaktorius, daugelio specializuotų estetikos knygų serijų redaktorius ir kuratorius, vienas Tarptautinės estetikos asociacijos vadovų daug dėmesio skyrė įvairių kraštų specialistų estetinių tyrinėjimų koordinavimui. Jo bute dažnai rinkosi ne tik daugybė kolegų ir mokinių iš įvairių Prancūzijos miestų, tačiau ir specialistai iš Belgijos, Šveicarijos, Italijos ir kitų kraštų. Dufrenne'o moksliniai ryšiai ir interesai neretai peržengdavo įprastinės fenomenologinės problematikos ribas.

Pagrindinėmis konceptualiomis nuostatomis Dufrenne'as siejasi savo vyresniaisiais kolegoms Sartre'u ir Merleau-Ponty, kurie įtvirtino Prancūzijoje artimą egzistencializmui fenomenologijos versiją. Kalbėdamas apie savo ankstyvuosius ieškojimus fenomenologijos srityje jis rašo: „Mes nevertėme savęs nuodugniai sekti Husserlio pėdomis, kadangi supratome fenomenologiją ta prasme, kokia Sartre'as ir Merleau-Ponty šią sąvoką aklimatizavo Prancūzijoje“ (Dufrenne, 1953, p. 4). Iš tikrųjų ankstyvuosiuose šio mąstytojo fenomenologiniuose tekstuose regime nemažai iš egzistencializmo estetikos paveldėtų temų, idėjų, motyvų, kurie atsispindi jo posūkyje į savitus vidinio dramatizmo kupinus menininko misijos, jo meninės kūrybos ypatumų bei fenomenologinius sąmonės ir suvokimo procesų tyrinėjimus.

Dufrenne'as savo koncepcijoje apibendrina ankstesnės prancūzų fenomenologinės minties raidą; daugiausiai sąsajų čia regime su Merleau-Ponty idėjomis. Netgi jų idėjinė evoliucija nuo nuoseklaus fenomenologinių principų plėtojimo prie išsivadavimo nuo griežtų fenomenologinio metodo nuostatų ir perėjimas prie universalios humanistinės estetikos kūrinio yra panaši, kadangi liudija apie šių dviejų iškiliausių prancūzų fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos atstovų intelektualinių siekių dvasinę giminybę.

1953 m. paskelbęs savo fundamentalaus veikalo „Estetinio patyrimo fenomenologija“ (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*) pirmąjį tomą, Dufrenne'as iškilo kaip įtakingiausias fenomenologinės estetikos šalininkų antrosios kartos atstovas. Perėmęs pagrindinius fenomenologinio metodo principus, jis atmetė Husserlio pretenzijas į fenomenologijos sutapatinimą su universaliąja filosofija, apimančia metafiziką, epistemologiją, ontologiją, ir susiaurina jos tyrinėjimų sritį iki estetinės problematikos. Fenomenologinį aktą jis aiškina kaip savo giliausią estetinį aktą.

Dufrenne'o koncepcijoje savitai susipina Husserlio fenomenologijos, švietėjų, Kanto estetikos, egzistencializmo ir Rytų Azijos estetikos elementai. Jo veikalai kupini tikėjimo kosmine estetinės veiklos, meno galia, kurie gali padėti kūrybiškai asmenybei pabėgti nuo griaunančio technokratinės civilizacijos, *logos* kultūros tironijos poveikio. Kita vertus,

veikiant Rytų Azijos estetinėms teorijoms estetinę veiklą ir meninę kūrybą Dufrenne'as aiškina kaip vienintelį būdą išsaugoti gelminį ryšį su gamtos pasauliu ir grįžti į pirmąją būties pilnatvę. „Savitas pasaulis, kurį atskleidžia mums meno kūrinys, – rašo Dufrenne'as, – tai galimas Gamtos pasaulis; įprasmindamas jį, meno kūrinys siunčia mums kreipimąsi iš gelmės ir kartu menininkas įgyja galimybę išreikšti save“ (Dufrenne, 1967, t. 1, p. 110).

Mokslininko dėmesio centre yra estetiškas patyrimas, kuris skleidžiasi dviem pagrindiniais pavidalais: *meninės kūrybos akte* ir estetinių meninės kūrybos produktų *suvokimo* procese. Estetinė veikla ir meninė kūryba čia kaip ir romantikų koncepcijose sureikšminama. Menas yra traktuojamas kaip aukščiausia ir tobuliausia žmogiškos kūrybinės veiklos forma, ir *aiškinamas kaip visų tų kelių pradžia*, kuriais juda į pažangą žmonija.

Dufrenne'o veikaluose, kaip ir tradicinėse indų ir japonų estetinėse teorijose, iškeliama juslinio estetinio suvokimo svarba. Jam suteikiamos neišsemiamos galimybės ir pažintinė vertė. „Visos suvokimo formos yra mokslas; kad ir koks naivus šis mokslas būtų, jame jau glūdi žinojimo pamatas“ (Dufrenne, 1963, p. 166). Estetiniame suvokime išskiriami trys kokybiškai skirtingi lygmenys: 1) tiesioginio kontakto su suvokiamu objektu; 2) reprezentacijos, arba vaizduotės ir 3) refleksijos. Įprastiniame suvokimo akte refleksijos lygmenyje nustatomos suvokiamų objektų reikšmės, o *estetinės refleksijos* lygmenyje jau skleidžiasi išreiškiamas *prasmė* tiesiogiai susijusi su kūrinio ekspresijos galia. Estetinio suvokimo aktas, pasak Dufrenne'o, yra apvainikuojamas *jausmu*, kuris arba susisieja su refleksija arba išstumia ją. Suvokimas čia kaip ir Merleau-Ponty koncepcijoje yra tiesiogiai susiejamas su juslinėmis žmogaus kūno funkcijomis. Kita vertus, estetiškas suvokimas, estetinė veikla ir tobuliausia jos forma – *meninė kūryba* bei jos vaisius – *meno kūrinys* Dufrenne'o koncepcijoje iškyla kaip pagrindinės estetinio patyrimo ir fenomenologinės analizės prielaidos.

Taip Dufrenne'o fenomenologinės analizės centre yra kūrimo aktas; jame gimsta meno kūrinys, kuris yra tapatinamas su kūrėju. Menininkui, siekiant išreikšti save, vadinasi, „išryškėti kūrinyje“, kadangi menininkas savo ekspresija užmezga dialogą su suvokėjais tik per kūrinius. Kiekvieno menininko saviraiškos jėgą ir formaliosios kalbos stilių Dufrenne'as skelbia esant vienos prigimties, kadangi jie tiesiogiai siejasi su menininko „egzistencinės būties išraiška“ (Dufrenne, 1953, t. 1, p. 618). Vadinasi, jei menininkas yra ištikimas savo egzistenciniams idealams, jis kūriniuose autentiškai atskleidžia pasaulį (Dufrenne, 1967, t. 1, p. 108). Tačiau šis pasaulio atskleidimas tėra tik regimybė, kadangi *tikrasis fenomenologinės analizės objektas Dufrenne'o estetikoje iš tikrųjų yra ne pats meno kūrinys, o jį suvokiančios sąmonės struktūra*. Tik sąmonės analizė, dufreniškos fenomenologijos koncepcijos požiūriu, vienu ir tuo pačiu metu atskleidžia ir subjekto suvokimą, ir tą objektą, į kurį nukreipta sąmonė. „Estetinis objektas, – aiškina prancūzų fenomenologas, – <...>

yra meno kūrinys tiek, kiek jis suvoktas. Estetinis suvokimas pagrindžia estetinį objektą, jam atiduodamas tai, kas priklauso, t. y. pakludamas jam“ (Dufrenne, 1953, t. 1, p. 9–10).

Racionaliam moksliniam požiūriui priešpriešindamas intuityvų fenomenologinį estetinį pažinimą, Dufrenne'as aiškina pastarąjį kaip aukščiausią pažinimo formą. Intencionalumo teorija ir fenomenologinės redukcijos principais paaiškinamas estetinio pažinimo aktas, jo požiūriu, gali panaikinti subjekto ir objekto priešpriešą ir akis į akį suvesti su estetiinių fenomenų būtimi.

Fundamentaliame trijų tomų veikale „Estetika ir filosofija“ (*Esthétique et philosophie*, 1967–1981) Dufrenne'as polemizuoja su įtakingomis meno sociologijos koncepcijomis (Ch. Lalo, P. Francastelis), kurias kaltina vulgariu determinizmu, estetiškos problematikos supaprastinimu, imanentinių meno raidos dėsnų ignoravimu, nutolimu nuo jų esmės pažinimo. Savo tekstuose jis, kaip ir Fiedleris bei egzistencialistai, iškelia menininko kūrybinio aktyvumo idėją kviesdamas kūrėjus aktyviau reaguoti į supančio pasaulio reiškinius ir kryptingai spręsti pribrendusias kūrybos problemas. Socialinis pasyvumas ir konformizmas, estetiškos sferos suprekinimas čia traktuojami kaip vieni svarbiausių šiuolaikinio meno nuosmukio priežasčių. Kita vertus, jis daug kalba apie būtinybę tikriems menininkams išsivaduoti iš senų praradusių aktualumą kūrybos schemų, drąsiau nertis į naujų formų ir savito stiliaus ieškojimus. Menininkas, norėdamas išreikšti giliausius troškimus, vaizduotės polėkius, pasak Dufrenne'o, geriausiai tai gali padaryti kūrybiniame akte ir jo galutiniame produkte meno kūrinyje. Fenomenologinis metodas čia iškeliamas dėl jam priskiriamo sugebėjimo atsiriboti nuo išorinių veiksmų ir *atskleisti tiesą, slypinčią kūrinyje*. „Štai kodėl su mumis kalba ne menininkas, o jo kūrinys, ir netgi dvigubai, nes menininkas nurodo jį, atskleisdamas pasaulį, kuris yra jo pasaulis. Menininko tiesa slypi jo kūrinyje, ir klausytis reikia tiesos, slypinčios kūrinyje“ (Dufrenne, 1967, t. 1, p. 107).

Meno istorija Dufrenne'o koncepcijoje išskyla kaip sudėtingas kelias, vedantis į grįžimą prie savo pirmapradžių gamtos ištakų. Todėl čia daugiau ar mažiau detalai aptarinėjama įvairių meno rūšių sklaida meno istorijoje parodoma, kad *visi didieji meno kūriniai* nepriklausomai nuo to kokioje medžiagoje jie yra įkūnyti „panaikina praeitį, įskaitant ir jį patį, ir atveria ateitį“ (Dufrenne, 1967, t. 1, p. 80?).

Tikram menui čia suteikiama „metafizinė prometėjiškoji“ misija, jis iškeliamas į nepasiekiamas aukštumas ir panašiai kaip ir Malraux koncepcijoje traktuojamas kaip būdas ne tik grįžti kūrėjui į pirmapradį gamtos prieglobstį, tačiau ir priartėti prie pagrindinių būties klausimų sprendimo. Todėl autentiško meno kūrinys čia *virsta ne menininko vidinės saviraiškos forma, o „istorijos gumulu“ arba koncentratu*.

Tiesą sakant, Dufrenne'o fenomenologinei estetikai svarbiausi yra ne išoriniai sužetiniai meno kūrinio aspektai, kurie aiškinami kaip atsiktiniai, o būtent formalieji, stilistiniai,

į kurių pažinimą yra nukreiptas fenomenologinis metodas. Remdamasis Husserlio metodologijos principais, Dufrenne'as „iškelia už skliaustų“ visus antraeilius, nereikšmingus objektus – autoriaus figūrą, jo likimą – ir siekia tiesiai pažvelgti į suvokiamo daikto būtį. Estetinis objektas išryškinamas estetinio suvokimo metu, palaipsniui nuimant vieną po kitos visas skraistes, kol suvokėjui atsiskleidžia objekto būtis. „Esmė, – aiškina Dufrenne'as, – turi būti atskleidžiama nuimant skraistes palaipsniui, o ne peršokant nuo pažinta prie nepažinta. Fenomenologija pirmiausia domisi žmogumi, nes sąmonė – visuomet savimonė: kaip tik čia yra fenomeno modelis, reikšmės atsiskleidimas sau“ (Dufrenne, 1953, t. I, p. 4–5). Vadinasi, fenomenologinio estetinio pažinimo akte išnyksta įprastinė *subjekto* ir *objekto* priešprieša, kadangi abu jie yra įtraukti į tą gilaus estetinio išgyvenimo procesą, kuriame atsiskleidžia suvokiamų fenomenų esmė. Čia Dufrenne'o fenomenologinė estetika tiesiogiai siejasi su egzistencinės estetikos ir hermeneutikos principais, kuriuos plėtojo kiti jam nuostatomis artimi mąstytojai.

Taigi aptarę įtakingiausių XX a. fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos atstovų koncepcijas, galėjome įsitikinti, kad jų santykis su Husserlio nubrėžtomis metodologinėmis tyrinėjimo strategijomis ir metodais buvo skirtingas. Tai nesutrukdė fenomenologinės estetikai ir meno filosofijai tapti viena įtakingiausių XX a. humanistikos krypčių, kurią reprezentuoja nemažai iškilų asmenybių. Siekdamos pritaikyti pagrindinius fenomenologijos principus estetinių ir meno reiškinių analizei jos plėtojo savitas neretai tolstančias nuo pirmtako programinių nuostatų koncepcijas. Artimiausi Husserlio mokiniai nuosekliau rėmėsi mokytojo nubrėžtais analizės principais, o prancūziškosios tradicijos kūrėjai, perėmę tik pagrindines fenomenologinės metodologijos nuostatas, jas susiejo su iš egzistencializmo, hermeneutikos ir kitų krypčių plaukiančiomis idėjomis. Įtakingiausių fenomenologinės estetikos ir meno filosofijos atstovų Ingardeno, Merleau-Ponty ir Dufrenne'o idėjų poveikis buvo ilgalaikis. Jo įtakos pėdsakus regime egzistencializmo, personalizmo, psichoanalizės, hermeneutikos, postruktūralizmo ir postmodernizmo teoretikų veikaluose.

---

## EGZISTENCIALIZMAS



École normale supérieure

## Ištakos ir savitumas

Egzistencializmo estetika ir meno filosofija formuojasi po Pirmojo pasaulinio karo, kilus visuotiniam nusivylimui tradicinėmis Vakarų civilizacijos vertybėmis ir prasidėjus sudėtingam estetinės sąmonės transformacijos procesui, nulemtam apokaliptinių špengleriškų *Der Untergang des Abendlandes* (Vakarų saulėlydžio) nuotaikų. Šios krypties gimimas siejamas su G. Marcelio „Egzistencija ir objektyvumas“ (*Existence et objectivité*, 1916), K. Jasperso „Pasaulėžiūrų psichologija“ (*Psychologie der Weltanschauungen*, 1919), M. Heideggerio „Būtis ir laikas“ (*Sein und Zeit*, 1927) ir J.-P. Sartre'o „Būtis ir niekis“ (*L'Être et le néant*, 1943) veikalais. Juose kaip egzistencializmo išeities taškas iškeliamas mąstančio individo subjektyvumas, emocinė jo sąmonės ir būties struktūra. Naujos krypties idėjos pirmiausia atsiranda Vokietijoje, o Antrojo pasaulinio karo ir pokario metais įgavusios didžiulį populiarumą Prancūzijoje, išplinta įvairiose šalyse ir išsaugo įtaką iki septintojo dešimtmečio. „Iš tikrųjų žodis „egzistencializmas“ – grynai prancūziškas išradimas, – rašo H.-G. Gadameris, – jį įvedė Sartre'as, kuris rutuliojo savo filosofiją 40-aisiais metais, t. y. kai vokiečiai okupavo Paryžių, ir vėliau ją pateikė garsioje knygoje *Būtis ir niekis*. Kartu Sartre'as pagavo ir sugriebė tuos minties impulsus, kurių įtakos epicentre jis atsidūrė 30-aisiais metais stažuotės Vokietijoje metu“ (Gadamer, 2007, p. 8).

Egzistencializmas – tai *ne tradicinė akademinė doktrina, o psichologinio pobūdžio kryptis, pasižyminti ypatinga pasaulėjauta, konkrečių asmenybės emocinių išgyvenimų kompleksu, savitais gyvenimo, mąstymo principais, paplitusiais tarp XX a. II pusės intelektualų ir menininkų*. Egzistencialistų dėmesio centre yra kūrybingos asmenybės santykis su pasauliu, žmonėmis, Dievu, gyvenimo prasmės, kūrybos, laisvės, vidinio pasirinkimo, moralinės atsakomybės, meno socialinių funkcijų ir kitos problemos.

Egzistencializmo estetikoje ir meno filosofijoje susilieja S. Kierkegaardo egzistencinės krizės, F. Nietzsche's „gyvenimo filosofijos“ ir E. Husserlio intencionalumo teorijos bei aktyvios sąmonės priešiško inertiškai materijai idėjos. Iš čia kyla sąvokos „egzistencija“ sureikšminimas, laisvo sąmonės akto priešpriešinimas svetimam žmogų supančiam pasauliui. Tarp egzistencializmo idėjinių ištakų galime dar paminėti B. Pascalį, A. Schopenhauerį, F. Dostojevskį, M. Unamuno, H. Bergsoną, W. Dilthey'ų ir kitus. Skirtingų egzistencializmo šalininkų koncepcijose minėtų ir daugybės kitų įtakų santykiai yra įvairūs; būtent jie sąlygoja skirtingas egzistencializmo estetikos ir meno filosofijos koncepcijas. Tačiau visas jas vienija reakcija prieš Apšvietos racionalizmą, kurį egzistencinės pakraipos mąstytojai kaltina aktualiausių būties problemų ignoravimu.

Perėmę personalistinius ir tragiškus A. Schopenhauerio, S. Kierkegaardo, F. Nietzsche's motyvus, egzistencializmo kūrėjai priešpriešina didžiai asmeninę individo egzistenciją



išorinei būčiai. Iš čia kyla pamatinė egzistencializmo idėja: *egzistencija yra pirmesnė už esmę*. Tikroji egzistencija ir įvairios asmenybės kūrybinės saviraiškos formos, pasak egzistencializmo šalininkų, atsiskleidžia tik kraštutinėje situacijoje. Ji nepasiekama racionaliam pažinimui, o suvokiama tik jautriausiais emociniais išgyvenimais.

Nuo pat pradžių besiformuojančios įvairios egzistencializmo versijos turi pabrėžtinai personalistinį pobūdį ir glaudžiai siejasi su emociu bei estetiniu požiūriu į pasaulį, būtį, sąmonę, gamtą, kūrybą, meną. Šios krypties kūrėjai priešpriešina savo subjektyvią žmogiškos būties interpretaciją metafizinės perdėm racionalizuotos klasikinės akademinės ir mokslų principus orientuotos filosofijos beasmeniškumui ir objektyvizmui. „Egzistencializmas – tai ne akademinė filosofija, kurią dėsto iš katedrų ir tikslina pasitelkiant profesorišką iškalbą (nors žodinių ginčų esama daug). Tai greičiau konkrečių nuotaikų, išplitusių visuomenėje, fiksavimas. Egzistencializmo kategorijos yra saviraiškos sąvokos, atspindinčios konkrečią dvasinę būseną, emocionalių asmenybės išgyvenimų kompleksą. Jos ženkliai skiriasi nuo kategorijų, su kuriomis paprastai susiduriame analizuodami išbaigtas ideologijos formas“ (Mamardašvili, 1990, p. 251).

Prancūzų egzistencialistas Jeanas Wahlis taikliai pastebėjo, kad besidomintys egzistencializmu susiduria su sunkumais, kurie išplaukia iš didelės koncepcijų, įvardytų šiuo pavadinimu įvairovės, (Wahl, 1954, p. 7). Pirmoje XX a. pusėje išsiskleidė daug skirtingų egzistencinės pakraipos teorijų, kurių šalininkai (G. Marcelis, M. Heideggeris, K. Jaspersas, M. Buberis, N. Berdiajevas, J.-P. Sartre'as, A. Camus, A. Malraux, M. Merleau-Ponty, S. de Beauvoir, J. Wahlis ir kiti) pretendavo į radikalų ankstesnio metafizinio mąstymo būdo, problematikos, kalbinės ir estetiškos saviraiškos formų pakeitimą. Besiformuojančio egzistencializmo šalininkų idėjos alsavo nonkonformistiniu patosu; jos buvo prisodrintos apokaliptinės krizės nuojautų ir atvirai konfrontavo su įsigalėjusiomis akademinės estetikos ir meno filosofijos nuostatomis.

Egzistencializmo kūrėjai atkreipė dėmesį į žmogaus egzistencijos, asmenybės likimo, jos kūrybinės saviraiškos, sąmonės krizės, žmogaus diskomforto kultūros simbolių pasaulyje, nusivylimo, susvetimėjimo, kančios, vienatvės, laisvės, absurdo, dehumanizacijos ir kitas temas. Jos artimos kiekvienam būties laikinumą ir tragizmą suvokusiam menininkui. Neatsitiktinai daugelis egzistencialistų (Marcelis, Sartre'as, Camus, Malraux, de Beauvoir, vėlyvasis Heideggeris ir kiti), plėtodami Schopenhauerio, Kierkegaardo ir Nietzsche's idėjas, manė, kad autentiškas mąstymas pamatiniais pažinimo metodais ir principais yra artimesnis menui nei mokslui. Jie mokslinį mąstymą sieja su abstrakčiais beasmeniais teoriniais interesais, o egzistencinį suartina su menu ir aiškina kaip intymiausių žmogaus išgyvenimų sklaidą. Menas čia iškyla kaip sąmonės laisvės sritis, tobuliausias būties esmės pažinimo instrumentas. Estetinių ir meninių įgūdžių plėtojimas egzistencializme aiškina- mas kaip priemonė, padedanti asmenybei įveikti ją kaustančių anoniminių jėgų spaudimą.

Toks požiūris paaiškina, kodėl daugelis, ypač prancūzų egzistencialistų (Marcelis, Sartre'as, Camus, Malraux, de Beauvoir) savo idėjų išraiškai ir sklaidai plačiai pasitelkia meno (literatūros kūrinių, literatūrinių esė) teikiamas galimybes. Tai paaiškina greitą prancūziškojo egzistencializmo idėjų išplitimą ir populiarumą.

### Transcendencija ir menas K. Jasperso koncepcijoje

Ryškiausias religinio egzistencializmo estetikos atstovas yra žymus vokiečių mąstytojas Karlas Jaspersas (1883–1969). Jo pasaulėžiūroje ryškūs humanistiniai motyvai, susirūpinimas tradicinių Vakarų kultūros vertybių krize. Išpažindamas švietėjų humanistinius idealus, jis kartu suvokia racionalistinės pasaulėžiūros ribotumą, nesugebėjimą atsakyti į dramatiškas XX a. žmogaus egzistencijos problemas.

Glaudžiai siedamas estetiką su aktualiais žmogaus egzistencijos ir epochos dvasinės situacijos klausimais, Jaspersas gvildena estetines problemas beveik visuose pagrindiniuose savo veikaluose, rašo tyrinėjimus, skirtus F. Hölderlino, Leonardo da Vinci, A. Strindbergo ir Van Gogho kūrybos analizei. Iš psichologijos į filosofiją ėjusio Jasperso veikaluose jaučiamas dėmesys kriziniais, psichopatologiniams estetiniams reiškiniams, kuriuose jis regi ne sąmonės destruktijos, o dramatiškus jautrios meniškos asmenybės saviraiškos pėdsakus.

Jasperso veikaluose aptinkame vientisą estetinę religinio egzistencializmo koncepciją, kurioje iškeliama žmogaus sąmonei nepasiekiamą transcendencija. Tikroji žmogaus egzistencijos esmė atsiskleidžia kraštutinėje situacijoje (mirtis, liga, nuodėmė, neišperkama kaltė) ir įgauna prasmę dėka glaudaus sąryšio su transcendencija. Tuomet asmenybė išsivaduoja iš apgaulingos kasdienybės, schematiškų mokslinių vaizdinių, racionalaus proto vergijos ir randa egzistencinės, didžiai asmeninės pirmapradės būties tiesos, t. y. transcendencijos, Dievo pasaulį. Taip gimsta supratimas, kad visų sąmoningų žmogaus veiklos formų (mokslo, meno, religijos) esmę sudaro iracionali nesuvokiama egzistencinė veikla, kad pasaulyje viešpataujantis alogizmas yra gelminės išminties šaltinis.

Filosofinė, religinė ir meninė kūryba kartu su egzistenciniu išgyvenimu iškyla Jasperso estetikoje kaip veiksminga priemonė, padedanti mąstančiam žmogui išsiveržti iš savojo egoistinio aš pančių. Šiuolaikinėje „alegorinėje“ epochoje asmenybės autentiškumui įtvirtinti, kūrybinėms galioms pasireikšti trukdo anonimiška nivelijuojami neautentiškos masinės kultūros stichija, paraližiuojanti žmogaus valią.

Iš čia kyla „ašinio laiko“ istorijoje problema, kurios atsparos tašku Jaspersas skelbia VI–V a. pr. m. e., kada Rytų ir Vakarų civilizacijose išryškėja sąmonės demitologizacijos požymiai, gimsta pasaulinės religijos, filosofinis mąstymas, menas, padedantis suvokti būties trapumą, baigtinumą ir transcendencijos reikšmę.

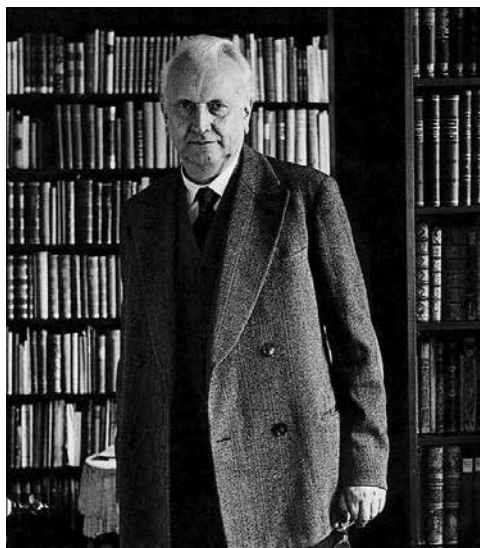
Autentiško kontakto su transcendencija galimybė atsiranda filosofinio mąstymo, religinio tikėjimo, religinės meninės kūrybos arba suvokimo akte, kada asmenybė priartėja prie būties ir mąstymo „absoliučios ribos“. Egzistencija, kreipdamasi į Dievų pasaulį, transcendoja kuriamais ir suvokiamais šifrais. „Transcendavimas leidžia išsiveržti iš daiktiškumo ribų“ (Jaspers, 1956, t. 1, p. 36).

Žmogų supančio pasaulio daiktus ir reiškinius Jaspersas aiškina kaip transcendentinės būties šifrus. Pastariesiems gaunant daiktinį vaizdinį pavidalą ir jiems virstant simboliais, gimsta religija ir menas. Simbolinių vaizdinių pavidalą įgavę šifrai tampa pagrindiniu egzistencialistinės Jasperso estetikos analizės objektu, kadangi menininkas mąsto ir išreiškia savo idėjas kodų kalba. Vadinasi, estetinės meno esmės suvokimas yra tiesiogiai susijęs su pastarųjų prasmės atskleidimu arba interpretacija.

Jaspersas kalba apie du skirtingus šių šifrų atskleidimo kelius: *filosofinį* ir *meninį*. Filosofija – tai subjektyvios iracionalios esmės, o menas – transcendentinės būties pasireiškimas. Abiejų jų pagrindinis tikslas – egzistencinės tiesos, įprasmintos šifruose, pažinimas. *Esminis šių dviejų pažinimo formų skirtumas yra tas, kad filosofiją varžo racionalių mąstymo kategorijų pančiai, o menas išsivaduoja iš jų prievartos ir lengviau pasiekia „egzistencinį nušvitimą“, kuris yra artimas religiniam jausmui.*

Vadinasi, specifinis Jasperso estetikos koncepcijos bruožas – meno suartėjimas su religija, kuri gretinama su meno kūrimo ir suvokimo aktu. „Menas, – aiškina jis, – savo turiniu ir suvokimo forma ilgai išlieka tapatus religiniam vyksmui“ (Jaspers, 1956, t. 1, p. 331). Jis iškeliamas kaip autentiškas asmenybės suartėjimo su transcendencija būdas. Metafizikai ir filosofiniam mąstymui išsėmus savo galimybes, atsiskleidžia meno pasauliui būdingas tobulesnis būties pažinimas. „Remdamasis menu, mąstantis menininkas pasiekia tai, ko nepajėgia filosofas“ (*Ten pat*, p. 339).

Menas Jasperso brėžiamoje būties struktūroje užima tarpinę vietą tarp mistikos ir egzistencijos, kadangi šifrai, kuriais operuoja menininkai ir jų kūrybos vartotojai, aiškina mi ne kaip tikrovės, o kaip transcendentinės būties, platoniskų idėjų pasaulio atspindžiai.



Karl Jaspers

„Menas, be racionalios kalbos, prabyla savita kalba, kuri teikia mums žinių apie pirmąją būties tiesą“ (*Ten pat*, p. 339). O pirmąją būties tiesą čia reiškia transcendenciją, Dievą. Kuo stipriau meno kūrinys veikia suvokėjo jausmus, nutolina jį nuo tikrovės ir pilkos kasdienybės, tuo jis reikšmingesnis.

Menininko kūrybinės dvasios polėkis Jasperso veikaluose autentiškumu prilyginamas religinei ekstazei. Ši giminystė paaiškina menininko kūrybos procese spontaniškai besiskleidžiančią transcendentinių jėgų galią, menininko egzistencijos tragizmą, užšifruotą, racionaliam pažinimui nepasiekiamą katastrofos nuojautą. Menininkas iškyla kaip bevardis istorinis religinių idealų reiškėjas, kūryboje besiremiantis visuotine transcendentine sąmone, kuri ir sąlygoja galutinius jo kūrybos rezultatus.

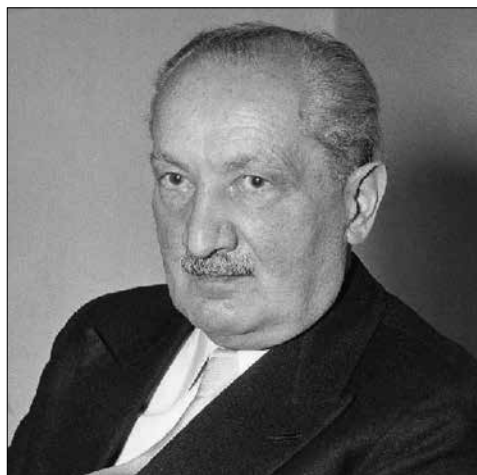
Filosofu didybę, Jasperso nuomone, sąlygoja jo unikalumas, o menininko – „istorinis anonimiškumas“, t. y. sąmoningas savo kūrybos pajungimas „transcendentinei sąmonei“. Kiekvienas didis meno kūrinys yra originalus, tačiau menininko didingumas reiškiasi ne jo originalumu, o egzistencine neregima jėga, talento galia, intensyviu pašąmoniniu gyvenimu, sugebėjimu jausti kitiems neįjaučiamus itin subtilius dalykus; „kur žmogus prisitartina prie būties gelmių, prabyla šifrais apie egzistenciją, ten talentas ir egzistencija susilieja į vientisą pradą, išskylančią genijaus polėkiu“ (Jaspers, 1956, t. 3, p. 195). Didis menininkas, kaip ir šventasis, savo kūrybinės dvasios polėkyje siekia transcendencijos, t. y. susiliejimo su amžinuoju pradū. Jis suvienija transcendentinę būtį, sąmonę ir intenciją, ir iš šios sintezės gimsta didieji meno kūriniai. Svarbiausiais specifiniais menininko genialumo požymiais skelbiama transcendentinė sąmone, stiprus egzistencinis išgyvenimas, intensyvi pašąmoninė kūrybinė veikla, išlavinta intencija, atsiribojimas nuo paviršutinio visuotinio skonio. Iš čia kyla genialios kūrybos „neoriginalumas“ ir „istorinis anonimiškumas“, kaip jį suvokia Jaspersas.

Didžio menininko kūriniai Jasperso estetinėje teorijoje turi labai svarbią estetinę ir religinę paskirtį, kadangi apvalo suvokėjo sąmonę nuo ją kaustančios racionalaus proto tironijos, pakylėja dvasią, teikia palaimą, atitraukia žmogų nuo pilkos kasdienybės, palengvina rūpesčius, kančias, atskleidžia egzistencijos prasmę. Todėl tikrasis menas traktuojamas kaip „egzistencijos nušvitimas“, kadangi jo padedamas žmogus atsiveria sau pačiam, priartėja prie transcendentinių amžinų vertybių, atsiriboja nuo apgaulingų formų. Suvokdamas atskleidžiantį „didžiausias būties gelmes meną“, suvokėjas priartėja prie amžinybės gelmių.

## Menas ir būtis M. Heideggerio meno filosofijoje

Martino Heideggerio (1889–1976) meno filosofija atspindi būdingą XX a. kultūrai Rytų ir Vakarų mąstymo principų susiliejimą. Jo veikalai – tai ne tik aukštas intelektualinis mąstymo lygis, mįslingumas, teorinių konstrukcijų sudėtingumas, bet ir fundamentalus filosofijos

istorijos tekstų pažinimas, originali literatūros ir meno kūrinių interpretacija. Paskelbęs svarbiausius veikalus, Heideggeris tapo visuotinai pripažintu XX a. filosofijos klasiku, vienu iš paskutinių didžiųjų vokiečių mąstymo tradicijų tęsėjų. Šis ryšys pirmiausia matomas iš siekimo išsaugoti filosofinio suvokimo universalumą mokslinio pažinimo diferenciacijos sąlygomis, pirmą kartą jo santykį su būtimi. Šitai būdinga ir mąstytojo meno filosofijai, kurioje daugelis tradicinių šios mokslinio pažinimo srities problemų perkeliamos į kitą – ontologinės mąstysenos – plotmę.



Martin Heidegger

Heideggerio santykiai su ankstesne Vakarų egzistencinės estetikos ir meno filosofijos tradicija yra nevienareikšmiai: jo mąstysena, regis, persmelkta tradicijos ir glaudžiai susijusi su ja, kita vertus, ne tik daugeliu programinių nuostatų ženkliai skiriasi, tačiau ir griaua šios tradicijos pamatus. *Tai naujos, lyginant su neklasikine, „postneklasikinės estetikos ir meno filosofijos“ atstovas, kuris tiesia kelius postmoderniam mąstymui. Jo veikaluose išryškėjęs atotrūkis nuo tradicinės akademinės estetikos ir meno filosofijos buvo svarbus proveržis į kitas mąstymo erdves Vakarų mąstymo tradicijoje, kuri pasuko suartėjimo su Rytų Azijos tradicijomis keliu.* Nepaisant Heideggerio atsiribojimo nuo egzistencializmo, jis tapo vienu įtakingiausių šios krypties atstovų.

Heideggeris parėmė ir savitai transformavo daugelį Kierkegaardo ir Nietzsche's veikaluose iškeltų egzistencinių idėjų. Programinės jo knygos „Būtis ir laikas“ (*Sein und Zeit*, 1927) tikslas – naujos sistemingos, ontologiškai orientuotos filosofijos konstravimas. Jos centre atsideria ne tiek žmogaus, kiek apskritai būties ontologija. „Kiekviena ontologija, net jeigu ji remiasi turtinga ir tobulai suręsta kategorijų sistema, lieka akla ir klaidinga savo nuostatomis, jei tik iš anksto neišsiaiškina būties prasmės ir neįžvelgia šiame aiškinimesi savo fundamentalaus uždavinio“ (Heidegger, 1960, p. 11). Kadangi būtis, pasak Heideggerio, skleidžiasi tik per žmogų kaip būtybę, vadinasi, būties pažinimas įmanomas tik remiantis konkrečios žmogaus būties analize, kuria ir turi prasidėti apmąstymai apie būtį.

Mąstydamas apie žmogaus būties prasmę, Heideggeris, kaip ir Kierkegaardas, Bergsonas, „tikrajai“ žmogaus būčiai (*eigentliche Dasein*) priešpriešina netikrąją būtį (*uneigentliche Dasein*). Pastarąją būties modusą sąlygoja klaidinga gyvenimiška asmenybės orientacija. Aukodama savąjį unikalumą, ji krypsta į išorines vertybes ir virsta susvetimėjusiu,

nuasmenintu subjektu *Das Man*, praradusiu savo individualybę, atsakomybės jausmą už savo mintis ir veiksmus. Šis suvidutinėjęs standartinis žmogus, tapatindamas būtį (*Sein*) su esamybe (*Seinde*), skęsta pilkoje kasdienybėje ir virsta masinės sąmonės stereotipų auka. Tačiau greta netikrosios būties, yra ir tikroji būtis, kurios esmė – savosios egzistencijos laikinumo suvokimas, Heideggerio nuomone, padedantis mąstančiam žmogui suprasti kasdienės būties menkavertiškumą, įveikti mirties baimę, pajusti laisvės ilgesį ir rasti jėgų kitai gyvenimo pozicijai pasirinkti. Šis „šuoelis į būtį“ padeda išsiveržti iš metafizinio mąstymo stichijos ir pajusti tiesioginį sąlytį su būtimi. Būties prasmės klausimas Heideggerio veikaluose neatsiejamas nuo metafizikos įveikimo ir radikalaus Vakarų mąstysenos posūkiu į būties suvokimą. Pastaroji nuostata yra persmelkusi svarbiausius vėlyvuosius filosofo kūrinius.

Norint išsifruoti slapčiausias jo vėlyvųjų veikalų mintis, atskleisti naudojamų sąvokų prasmę, suvokti haidegeriškos minties sklaidą, būtina nuolat grįžti prie „Būties ir laiko“, kurį jis pats vertino kaip savotišką įvadą į autentišką būties mąstymą. Ankstyvieji iki 1930 m. rašyti veikalai pasižymi įprastu tuometinei vokiečių universitetinei filosofijai akademiniu stiliumi, daugmaž sistemingai dėstant mintis. Antrajame dvasinės evoliucijos etape neklasikinės meno filosofijos, ypač Nietzsche's, Dostojevskio, romantinės ir neoromantinės vokiečių poezijos, Rytų Azijos mąstymo tradicijų veikiamas, Heideggeris tolsta nuo savo mokytojo Husserlio „griežto moksliskumo“ nuostatų ir stiprina nesistemingo „poetinio“ mąstymo bruožus; dėmesio akcentai persistumia į Vakarų metafizinės filosofijos tradicijos kritikos, ontologines ir meno filosofijos problemas.

Būties jėga, teigė Heideggeris, slypi jos iracionalioje kūrybinėje prigimtyje. Būties užmarštis metafizikos vyravimo epochoje ir nihilistinių tendencijų stiprėjimas, anot filosofo, susijęs su kūrybinio būties pašaukimo pamiršimu. Vėlyvajam Heideggeriui tobuliausia būties kūrybiškumo forma greta filosofijos tampa menas. Genialiais meno kūriniiais kūrybinė būties prigimtis tarsi prasiveržia pro netikrąjį metafizinės kultūros sluoksnį su jos respektabiliomis, tačiau abejotomis vertybėmis ir iškyla mūsų akyse išgrynintu bekalbiu būties spindesiu.

Kitai negu ankstyvuosiuose veikaluose, kuriuose vyravo egzistenciniai Kierkegaardo motyvai ir senovės graikų filosofijos sureikšminimas, ilgainiui svarbiausios mąstytojui tampa Nietzsche's, daoizmo ir dzen idėjos. Šio *posūkio* esmė – principinis atsisakymas sisteminio mąstymo principų ir svarbiausių „Būtyje ir laike“ iškeltų idėjų bei sąvokų perkėlimas į naują poetinio suvokimo plotmę. Susidomėjimas menine poetine problematika nulėmė filosofijos ir meno susiliejamą, pačios tekstų kalbos pasikeitimą, kuri praranda akademiškumą bei įgauna asmeninę mįslingumo kupiną saviraiškos formą.

Būtent naujai suvokiamos Nietzsche's, Hölderlino idėjos bei Rytų Azijos mąstymo ir meno tradicijų poveikis sąlygojo Heideggerio persiorientavimą į nesistemingo poetinio

būties suvokimo plotmę. Heideggeris yra prisipažinęs, jog Nietzsche's idėjų prasmės atskleidimas jo sąmonėje rutuliojosi kartu su būties tiesos ieškojimais. Nietzsche's veikaluose Heideggeris įžvelgė ne tik Vakarų metafizikos pabaigą, nihilistinės pasaulėžiūros kritiką, bet ir naujos mąstysenos užuomazgas. Jis, kaip ir Nietzsche, laikė save mąstytoju, žvelgiančiu į pasaulį kitu požiūriu ir tiesiančiu kelią būties tiesai atskleisti. Jis toliau plėtojo Nietzsche's pradėtą metafizinės filosofijos, krikščionybės, savo meto kultūros, meno, masinės sąmonės stereotipų, nihilizmo kritiką, kėlė vertybių perkainojimo idėją ir ieškojo ikisokratinėje filosofijoje būties ir mąstymo sujungimo būdų. Su Nietzsche jį siejo meno kūrybinės prigimties ir jo aktualumo aukštinimas tradicinių kultūros vertybių krizės sąlygomis, požiūris į meną kaip aukščiausios būties tiesos pasireiškimo formą ir jėgą, padedančią visuomenėje įteisinti naujas dvasines vertybes.

Kalbant apie vėlyvosios Heideggerio meno filosofijos genezę, norėtusi atkreipti dėmesį į tai, kad *jos esmę sudarė ne visada aiškiai regimas daugelio ankstesnės neklasikinės (iracionalistinės) meno filosofijos tendencijų susiliejimas su Rytų Azijos (daoizmo, čan, dzen) teorinės minties apie meną tradicijomis. Ne taip kaip Jenos romantikų, Nietzsche's, Bergsono koncepcijose, kur Rytų filosofinio bei meninio mąstymo principai atsispindėjo daugiausia epizodiškai (išimtimi iš dalies galima laikyti Schopenhauerio teorines konstrukcijas), Heideggerio veikaluose susiduriame su kokybiškai nauju, daug nuoseklesniu Rytų mąstysenos principų įsisavinimu. Čia norėtume atkreipti dėmesį, kad netgi pats filosofo gyvenimo bei mąstymo būdas, vertybinės orientacijos daug kuo primena daoizmo, čan, dzen pasaulėžiūros šalininkų gyvenimą. Heideggeris iš tikrųjų buvo vienas iš tų mąstytojų, kurie pajuto epochos intelektualinius universalesnio požiūrio į pasaulį poreikius ir teoriškai grindė vėliau užliejusią Vakarų kultūrą vadinamojo „postmodernistinio orientalizmo“ bangą.*

Brandžios Heideggerio meno filosofijos artimumas daoizmo, čan ir dzen mąstymo tradicijoms matyti iš pagrindinės jos orientacijos į naują būties „kelių“ (*Dao*) pažinimą. Tobuliausia priemonė pasiekti šio tikslo Heideggerio ir minėtuose Rytų Azijos tradicijose neretai yra skelbiamas menas. Iš čia kyla identiškas spekuliatyvaus mąstymo neigimas, intuicijos priešpriešinimas protui, polinkis į simbolinį poetinį mąstymo stilių ir situacines kategorijas. Daug sąsajų su klasikiniu daoizmo ir dzen estetika atsiranda Heideggerio teiginiuose apie žmogaus būties pilnatvę sąlygojančius veiksnius, apmąstymuose apie tylą, meditaciją, tiesą, grožį, nebūtį, išmintį, asketiško ir paprasto gyvenimo būdo svarbą ir pan. Heideggeris, kaip ir daoizmo, čan, dzen adeptai daug kalba apie išminčių, kurio ryškiausias bruožas – tylėjimas. Kaip ir daoizmo, čan, dzen mąstymo tradicijose Heideggerio filosofijoje tylėjimas aiškinamas kaip aukščiausios išminties simbolis.

Kita vertus, Heideggeris, kaip ir daoizmo, čan adeptai ieško gamtos ir žmogaus vientisumo, žvelgia į „niekį“ kaip kūrybos, būties pradžią, linksta į meditaciją, introspekciją,

paprastumo poetizavimą. Kuo paprastesnis ir mažiau puoštas daiktas ar reiškinys, tuo aiškiau ir patraukliau jame „sušvinta pati save slepianti būtis. Tokio pobūdžio šviesa suteikia kūriniui savo spindėjimą. Kūriniui suteiktas spindesys yra grožis. Grožis yra būdas atsiskleisti tiesai ir atvirumui“ (*Grožio kontūrai*, 1980, p. 237). Šie filosofo žodžiai tarsi kartoja Laozi, Zhuangzi ir dzen traktatuose dėstomas mintis.

Heideggeriui, kaip ir minėtų Rytų Azijos estetikos, meno tradicijų šalininkams, grožis slypi mus supančioje į gamtoje, jos kasdieniškoje poetikoje, ir menininko tikslas jį išvelgti. Pamatyti – tai sukurti, nes praregėjimas laikomas kur kas sunkesniu tikslu nei praktinis meninio sumanymo įgyvendinimas. Kitas svarbus Heideggerio teiginys, siejantis jį su Rytų Azijos koncepcijomis, yra tas, kad neišsakyta idėja slepia savyje giliausią mintį, grožį, principinį būties neišsakomumą. Daoizmo, čan ir dzen estetinės teorijos, kaip žinia, vertina *non finito*, t. y. neišsakymo, nebaigtumo, užuominos principą – ne kaip individualią menininko ar mąstytojo kūrybos manierą, o kaip autentišką būties tiesos raišką. Kadangi žmogiškoji būtis negali būti išsakyta iki galo, vadinasi, žmogaus dvasios kūrinyse neišvengiamai atspindi šį principinį neišsakomumą. Iš čia kyla ir Heideggerio išpažįstamas meditacijos, neišbaigtumo, tylėjimo kultas. Tyla jam yra tarsi savotiška įžanga į kalbą. Filosofas įsitikinęs, jog svarbiausia būties tiesos, minties, grožio esmė, nepaisant visų mūsų pastangų, lieka neišsakyta. Tačiau svarbiausią žodžio, minties, grožio prasmę iš dalies galima perteikti užuomina, pauze, tyla. *Vadinasi, būties esmė gali byloti ir be kalbos*. Tokios bekalbės būties bylojimo pavyzdys yra muzikos, dailės, architektūros ir kitokio meno kūriniai. Juose tarsi prasiveržia būties protestas prieš žmogaus kūrybiškumą kaustančias išorines jėgas.

Heideggeriui kūrybos problema buvo itin svarbi. Jo, kaip ir Nietzsche's, koncepciją būtų galima pavadinti universalia kūrybos filosofija, nes šie mąstytojai tikėjo, kad kūryba – tai žmogaus būties įprasminimas, asmenybės potencialių galių įgyvendinimo galimybė. Meno esmė esanti kūryba – „tiesos globojimas“. „Tiesa pasireiškia kaip esamybės šviesuma ir uždarumas, kai ji yra kuriama. Kiekvienas menas, leidžiantis pasireikšti esamybės tiesai, iš esmės yra kūryba. Meno, apimančio meno kūrinius ir menininkus, esmė yra tiesos įsikūnijimas. Iš kūrybinės meno esmės išplaukia, kad jis esamybės viduje iškerta atvirą vietą, kurios viešumoje viskas yra kitaip, negu paprastai“ (Heideggeris, 1980, p. 247).

Vadinasi, kūryba padeda meno kūrėjui bei jo suvokėjui išsiveržti iš kasdienybės ir priartėti prie tos egzistencinės būties tiesos, kurią menininkas įprasmina genialiu kūriniu. Kurdamas jis nemėgdžioja supančio pasaulio įvairovės, o kuria naują, į nieką nepanašią tikrovę. „Tiesos įteisinimas kūrinyje, – rašė Heideggeris, – yra sukūrimas tokios esamybės, kurios prieš tai dar nebuvo ir po to daugiau nebus. Tada sukūrimas iškelia tą esamybę į tokią viešumą, kad kūrėjas nušviečia tik tą atvirą viešumą, kurioje jis pats pasirodo. Kur kūrimas kuria tik esamybės viešumą, tik tiesą, ten tai, kas sukurta, yra kūrinyje. Toks kūrimas yra kūryba“ (*ten pat*, p. 241).



Kūrybos procesą jis ir Bergsonas suvokia kaip iracionalų aktą, kurio negalima paaiškinti protu, nes jame nepaaiškinamu būdu skeidžiasi vidiniai žmogaus sąmonės impulsai, nepakartojamas „pavėluotas istorinės žmogus būties likimas“. Iš šių žodžių gali susidaryti nuomonė, kad Heideggeris kūrybos samprata aukština meninės kūrybos subjektą. Tačiau tai tik iliuzija, nes filosofo pažiūroms jis yra visiškai nereikšmingas. Menininkas jam – tik bevalis aukščiausios kūrybinės būties jėgos pasireiškimas.

Vėlyvajam Heideggeriui tobuliausia būties kūrybiškumo raiškos forma, be filosofijos, tampa menas, tiksliau, aukščiausia hierarchijos požiūriu poezija. Filosofija ir poezija, pasak jo, yra skirtingose viršukalnėse, tačiau kalba apie tą patį. Genialiais meno kūriniais kūrybinė „būties“ prigimtis tarsi prasiveržia pro netikrą metafizinę kultūros ir jos respektabilių, tačiau abejotinų vertybių sluoksnį savo išgrynintu būties spindesiu.

Taip nuo bendrų kūrybos problemų aptarimo mąstytojas palaipsniui pereina prie konkretnės estetikos ir meno filosofijos problematikos. Heideggeris detalai neanalizuoja meninės kūrybos subjekto, jo kūrybinio potencialo, įvairių meninės kūrybos procesų subtilybių. Jo dėmesio fokuse yra meninės kūrybos proceso produktas – meno kūrinys, kurį jis tyrinėja santykyje su ontologinėmis būties ir būties tiesos pažinimo problemomis.

Kita vertus, Heideggeris kritiškai vertino ankstesnės teorinės minties apie meną raidą, psychologizmo sureikšminimą. Savąja meno filosofijos koncepcija jis paneigia vadinamajai „išgyvenimo estetikai“ būdingą subjekto ir objekto priešpriešą bei jutimišką požiūrį į meną. Naujųjų amžių filosofijoje įtvirtintą subjekto priešpriešą objektui mąstytojas laiko pagrindine būties pakeitimo esamybe, priežastimi, nulėmusia tą „subjektyvistinį pasaulėvaizdį“, kurio pagrindu formavosi meno, kaip visiškai atsieto nuo subjekto jutiminio išgyvenimo objekto, estetinės esmės aiškinimas. „Estetika meno kūrinį traktuoja kaip objektą ir būtent kaip *aisthesis* – juslinio suvokimo plačiąja prasme – objektą. Būdas, kuriuo žmogus išgyvena meną, turi paaiškinti jo esmę. <...> Bet galbūt išgyvenimas yra elementas, kuriame menas žūsta“ (Heideggeris, 1980, p. 292).

Dėl „išgyvenimo estetikai“ būdingo subjektyvistinio požiūrio į meno problemas ir pats mokslas apie meną, Heideggerio įsitikinimu, nustumka iki psychologizmo ir žmogaus aistrų aprašinėjimo lygmens. Kaip ir kai kurie amžininkai jis atriboja į filosofinius meno pažinimo principus orientuotą meno filosofijos problematiką nuo į jutimiškumą ir vertybines nuostatas nukreiptos „išgyvenimo estetikos“. Dėl šio Heideggerio mąstysenai būdingo principinio atsiribojimo nuo ankstesnės estetinės minties „jutimiškumo“, kalbant apie jo požiūrį į meną, gvildenant įvairius meno kūrimo, funkcionavimo ir jame slypinčio turinio interpretacijos aspektus tikslinga pasitelkti kaip adekvatų ne „estetikos“, bet „meno filosofijos“ terminą.

Tokia nuostata pateisinama dar vienu svarbiu jo mąstysenos aspektu būtent siekiu „priartėti prie būties“. Tai gi jis perima seną romantinę universalią „meno, kaip paties

gyvenimo“, Heideggerio terminijoje – „būties“ raiškos idėją ir filosofiją, meną bei gyvenimą sujungė į vientisą ontologinį meninį reiškinių. Todėl meno kūrinys virsta savita istorinių būties struktūrų kodavimo ir raiškos forma. Atsiribodamas nuo „išgyvenimo estetikos“ principų, jis ne tik nori įveikti atotrūkį tarp meno ir gyvenimo, subjekto ir objekto, mąstymo ir būties, bet ir sutapatinti būtį su tiesa, o pastarąją traktuoti kaip būties atsiskleidimą. Toks ontologinis meno filosofijos funkcijų aiškinimas yra logiška mokslo apie meną pajungimo „fundamentaliosios ontologijos“ problemoms spręsti išdava.

Teigdamas, kad meno kūrinys atveria pasaulį, Heideggeris kartu poetine forma aiškina pasaulį ne kaip tam tikrą atskirų daiktų visumą, o kaip sudėtingą istorinį, žmogišką kontekstą, į kurį įtraukiamas tiek ištisų tautų, tiek ir kiekvieno atskirai paimto žmogaus gyvenimas. Pasaulis ir žemė – tai daugialypės sąvokos, kuriomis remdamasis filosofas apmąsto ne tik žmogaus gyvenimą bet ir artimai su juo susijusią meno kūrinio būtį.

„Būti kūriniumi“ vėlyvajam Heideggeriui reiškia rodyti, atskleisti erdvę, pasaulį. Antikinė šventovė filosofo interpretacijoje ir atlieka šią funkciją, ji padeda ją supantiems daiktams įgauti savąją prasmę, o žmonėms – išvysti pačius save. Vadinas, graikų šventovės aprašyme Heideggeris išdėsto menininko likimo ryšio su tam tikra erdve, daiktų ir gyvenimiškų santykių sistema koncepciją. Meninė tiesa jam neatsiejama nuo konkrečios istorinės menininko būties pasaulio. Ši idėja rutuliojama viename paskutiniųjų filosofo veikalų „Menas ir erdvė“ (*Die Kunst und der Raum*, 1969), kuriame jautriai suskamba tragiški žmogaus būties šaknų, žmogų priglaidžiančios gimtinės ieškojimo motyvai. Erdvė, į kurią įtrauktas žmogus ir jį supančių daiktų pasaulis, čia tampa itin intymi.

Vadinas, Heideggerio meno filosofija tarsi kondensuotu pavidalu išreiškia daugelį pagrindinių egzistencializmo idėjų. Pirmiausia arši klasikinės Vakarų metafizikos kritika ir atsisakymas sisteminio mąstymo principų ir posūkis į nekatgorinį poetinį meninį mąstymą, siekimas nutiesti tiltus tarp Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų atitiko ankstesniosios ontologinės pakraipos neklasikinės meno filosofijos raidos logiką. Antra vertus, stiprėjantis mokslo apie meną ontologizavimas ir rėmimasis solidžiomis filosofinėmis teorijomis Heideggerio veikaluose pirmiausia reiškė reakciją į XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios teorinės minties apie meną eklektiškumą, empiriškumą, psichologizmą bei metodologinį nenuoseklumą. Trečia, filosofo mąstysenoje atsispindėjo vakarietiškos sąmonės krizės gilėjimas, žmogaus būties ir asmenybės kūrybinės laisvės problemų aktualėjimas, žmogaus susvetimėjimo ir niveliacijos simptomai, reakcija į formalistinės meno filosofijos išgalėjimą ir trumpalaikes pseudoavangardistines meno kryptis, nukreipusias savo energiją į ezoterinį žaidimą meninėmis formomis.

Iš čia išplaukia humanistinis Heideggerio siekimas išsiveržti iš neautentiškų vertybių pasaulio, vulgaraus eurocentrizmo ir įteisinti tikruosius, turinčius egzistencinę prasmę idealus ir dvasines vertybes (kurių simboliu tampa tikro meno kūrinys). Šioje nuostatoje

ryškėja Heideggerio noras įveikti vakarietišką pragmatizmą, utilitarizmą, praplėsti tradicinės europcentrinės mąstysenos horizontus, atmesti mąstymo stereotipus ir nužymėti kelius Rytų ir Vakarų kultūros ir mąstymo tradicijų sintezei. Šios sintezės išeities taškas yra mitas, archajinė sąmonė, pasižymintys sinkretiška poetine dvasia, mąstymo ir būties vientisumu. Vadinasi, kelią, vedantį į priekį, į dvasingos kultūros ir meno atgimimą, filosofas siejo su žingsniu atgal į filosofinio mąstymo ištakas. Autentiško meno paskirtį Heideggeris artina su būties struktūrų įprasminimu, su naujų kelių ieškojimu kūryboje, kultūroje, gyvenime. Filosofas pabrėždavo aktyvų meninės veiklos poveikį žmonių sąmonei, poelgiams, sugėbėjimą teikti žmogaus gyvenimui prasmę, konsoliduoti ir nukreipti pagrindines kultūros raidos tendencijas ir netgi ištisų tautų likimą tam tikra linkme.

Teigdamas, jog tikrame meno kūrinyje slypi pačios būties atgarsis ir atsiveria tas istorinis kelias, kurį nueina tiek atskiras žmogus, tiek tautos, Heideggeris ne tik protestavo prieš masinės kultūros vienadieniškumą, išsigimimą, bet ir siekė priversti žmones susimąstyti, pajusti pareigą išsaugoti tikrąsias dvasines vertybes. Todėl pagrindiniu kultūros ir meno raidos stimulu jis laikė ne materialius, o dvasinius fenomenus. Atskleiddamas žmonėms istorinę būties tiesą ir formuodamas specifinį pasaulio regėjimo būdą, menas nulemia tolesnius žmonijos istorijos raidos kelius. Iš čia išplaukia tezė, kad visuomet, kai atsiranda tikrasis menas, istorija gauna postūmį – ji prasideda arba prasideda iš naujo. Vadinasi, Heideggerio meno filosofija – mitologizuota istorijos filosofija, kurioje menas pirmiausia yra istorijos varomoji jėga. Kita vertus, jis tampa priemone, atskleidžiančia šio proceso prasmę, kuri išryškėja atsiveriant istoriniam būties kodui meno kūrinyje.

### Kūrybos problemos J. P. Sartre'o estetikoje

Pokario metais, laikinai nuslūgus apkaltinto ryšiais su nacių ideologija Heideggerio įtakai, įsiviešpatauja kairiosios pakraipos prancūzų egzistencializmo idėjos. Neabejotinai įtakingiausia su egzistencializmo sąjūdžiu susijusi meno filosofijos figūra tampa A. Malraux, o prancūzų egzistencializmo korifėjaus Jeano Paulio Sartre'o (1905–1980) veikaluose egzistencializmas įgauna visapusiškai išplėtotos estetiškos teorijos pavidalą. Tai plačių humanitarinių interesų mąstytojas, rašytojas, dramaturgas, eseistas, publicistas, meno teoretikas, visuomenės veikėjas, pasipriešinimo ir daugybės pokario demokratinių sąjūdžių dalyvis. Egzistencinis mąstymas sudarė pagrindinę šios įvairiais talentais apdovanotos asmenybės kūrybos šerdį.

Sartre'o kuriama egzistencializmo koncepcija yra neatsiejama nuo pasikeitusių *condition humaine* („žmogiškos būties sąlygų“ – Malraux terminas) tragiškų naujausios istorijos įvykių, dviejų pasaulinių karų sukrėtimų, kolonijinis sistemos irimo, gilėjančios



Jean-Paul Sartre

Vakarų civilizacijos vertybių krizės, miglotai suvokiamų niūrių istoriosofinių „pabaigos“ nuojautų. Savąją egzistencializmo versiją jis aiškina ne kaip vieną tarp daugelio kitų, tačiau tokią, kuri atspindi epochos dvasią ir lūkesčius. Iš čia plaukia autentiškam mąstymui, vadinasi, ir sau, formuluojamas tikslas – *atskleisti būties specifiškumą, laisvės ilgesį, žmoguje slypinčias kūrybines galias, priversti jas tarnauti aukštiesiems humanistiniams idealams ir kartu sugrąžinti individą prie slėpiningų egzistencijos versmių.*

Sartre'o egzistencialistinių idėjų iškilimui ir augančiai įtakai neabejotiną poveikį turėjo unikali erudicija, išvalgumas, daugiabriaunė kūrybinė bei visuomeninė veikla, įtaigus meistriškas literatūrinis stilius. Jis, kaip ir bendražygiai, buvo neeilinio lygio mąstytojas, tačiau ir vienas didžiųjų XX a. literatūros meistrų (tai liudija 1964 m.

Nobelio premijos literatūros srityje paskyrimas). Jo kūryba turėjo didžiulį poveikį egzistencinės pasaulėjautos, idėjų bei motyvų išplitimui Vokietijos, Italijos, JAV ir kitų šalių filosofijoje, estetikoje, literatūroje, mene bei kitose srityse. Prisimindamas jaunystės laikus ir savo bičiulius jis rašė: „Mes visi buvome rašytojais metafizikais <...>, kadangi metafizika nėra bevaisė diskusija apie abstrakčias sąvokas, išslystančias iš patyrimo, tai gyva pastanga, siekianti iš vidaus aprėpti žmogiškos būties sąlygas jų totalume“ (Sartre, 1948, p. 251).

Egzistencializmą jis suprato ne kaip abstrakčią teorinę sistemą, o į konkrečias kritiškai mąstančio žmogaus problemas susivedančią pasaulėžiūrą, kūrybinę veiklą, kuri daro įmanomu žmogaus gyvenimą svetimų neautentiškų vertybių pasaulyje. *Iš Kierkegaardo perimta pamatinė ontologinė kategorija „egzistencija“ yra styguojanti Sartre'o egzistencializmo ašis, kiekvieną žmogaus būties akimirka veikiantis veiksnys, kurio skiriamieji bruožai – susvetimėjimas, nusivylimas, baimė, šleikštulys, būties džiaugsmingumo ir pusiausvyros praradimas. „Šleikštulyje“ ši sąvoka siejama su pasaulio ir žmogiškosios būties prasmingumo praradimu.*

Sartre'o estetinės koncepcijos išeities taškas yra „mąstančiojo individo subjektyvumas“ (Sartre, 1946, p. 63), kuris iškeliamas kaip aukščiausia substanciali realybė, lemianti žmogaus būties esmę, kūrybos ir pasaulio suvokimą. Iš čia kyla garsioji Sartre'o tezė

„Egzistavimas yra pirmesnis už esmę“ (Sartre, 1996, p. 26). Šis nuolatos kartojamas įvairiuose tekstuose teiginys pabrėžia vieną centrinių sartriško egzistencializmo nuostatų, kad žmogiškasis subjektyvumas yra pirminis, lemiantis žmogaus egzistenciją veiksnys.

Plačiai paplitęs požiūris į Sartre'ą kaip nuoseklų egzistencializmo kūrėją ir adeptą yra fikcija. Šiuo aspektu žvelgiant, Sartre'o kūrybinė evoliucija primena unikalų dailės genijų Pablo Picasso, kuris nebijojo šokiruoti, nuolatos keistis ir kvietė paskui save eiti talentingų kūrėjų plejadą. Neišsemiamas šių dviejų asmenybių Picasso ir Sartre'o kūrybiškumas bei siekių universalumas išsiskleidė įvairiais pavidalais.

Savo ilgai plėtotos ir iki galo neįgyvendintos egzistencinės ontologijos principus Sartre'as perkelia į estetikos ir meno problemų plotmę. Šis problemų laukas mąstytojui buvo artimas, kadangi lygiagrečiai filosofinei kūrybai jis daug dėmesio skyrė eseistikai, literatūrai, kritinei įvairių meno rūšių kūrinių recepcijai.

Nors Sartre'as nerašė specialių sistemingų estetikos ir meno filosofijos teorinių tekstų, jo veikaluose egzistencializmo estetika įgauna originaliai išplėtotos teorijos pavidalą. Sartre'o estetikoje susipina Kierkegaardo egzistencinio mąstymo principai, Bergsono intuicijos teorija, fenomenologijos, marksizmo ir psichoanalitinės estetikos elementai. Jo estetinės koncepcijos išėities taškas yra „mąstančiojo individo subjektyvumas“ (Sartre, 1946, p. 63), iškeliamas kaip aukščiausia substanciali realybė, lemianti žmogaus būties esmę, kūrybos ir pasaulio suvokimą. Mąstytojas plačiai gvildena estetiškumo prigimties, estetinės sąmonės, vaizduotės, menininko kūrybinio potencialo, meno specifikos, estetinio suvokimo, menininko laisvės, socialinio angažavimosi, meninės kūrybos procesų psichologijos ir daugelį kitų problemų.

Sartre'o estetinės pažiūros patyrė esminę evoliuciją. Skiriami trys pagrindiniai Sartre'o estetinės evoliucijos periodai; pirmajame jis fenomenologiškai gvildeno estetinės sąmonės problemas, antrajame išskyla menininko kūrybos ir socialinio angažuotumo problemos, o trečiajame jo dėmesio centre atsiduria menininko asmenybės, kūrybos ištakų bei meninės kūrybos dėsningumų pažinimo problemos.

Ankstyvuosiuose iki karo pradžios parašytuose veikaluose *L'Imagination* („Vaizduotė“, 1936) ir *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* („Įsivaizduojama. Fenomenologinė vaizduotės psichologija“, 1940) jis sutelkia dėmesį į psichologines estetinės sąmonės, menininko vaizduotės, meno kūrinio būties problemas, o pradedant knyga *Būtis ir niekis*, išskyla menininko, kūrybos proceso, socialinio angažavimosi, kūrybinės laisvės ir kitos, artimai susijusios su menininko kūrybiniu potencialu ir meninės kūrybos psichologija, egzistencinis interpretavimas. Nuosekliausiai estetinę savo filosofinės programos dalį įgyvendino didžiulės apimties veikale, skirtame Flaubert'o gyvenimo ir kūrybos analizei. Šiame tyrime jis iškėlė uždavinį nuosekliai įgyvendinti grynai mokslinę kompleksinę vieno

konkreto kūrėjo intelektualinės biografijos, jo kūrybą sąlygojusią veiksnių, motyvų, vaizdinių sistemų ir pan. analizę.

Ankstyvuosiuose veikaluose Sartre'as atskiria estetikos (grožio) sritį nuo etinės (gėrio). Moralę jis sieja su praktine žmonių veikla, o estetiką su vaizduotės, grožio ir meno sfera. Vėliau, stiprėjant humanistiniams ir socialiniams Sartre'o estetikos motyvams, ši priešprieša silpnėja, kadangi grožio sfera vis labiau suartinama su moraliniais principais. „Nors literatūra yra viena, o moralė – visai kita, estetinio imperatyvo esmėje slypi moralinis imperatyvas“ (Sartre, 1964, p. 110). Grožis dabar atspindi idealią pasaulio būseną, kurioje esmė ir daiktų egzistavimas tarsi skleidžiasi absoliučioje vienybėje. Jis iškyla kaip pasauliui būdinga nerealizuota vertybė, besiskleidžianti tik per pačius žmones, siekiančius grožio! Žmogus tik tiek suvokia grožį pasaulyje, kiek pajėgia jį atgaivinti savo vaizduotėje. „Tai reiškia, – sako Sartre'as, – kad estetinėje intuicijoje aš suvokiu įsivaizduojamą objektą tik per paties savęs pagavą kaip totalumą būties savyje ir būties sau“ (Sartre, 1981, p. 236).

Sartre'o veikaluose fenomenologiškai aiškinamos vaizduotės (*imagination*) ir jos korelianto įsivaizduojama (*l'imaginaire*) kategorijos įgauna universalią reikšmę. Vaizduotės atsiradimas tampa kaip magiškas kūrybingumo ir laisvės sklaidos aktas. Per vaizduotę sąmonė išvysta kūrybinių galimybių erdvę, besiskleidžiantį grožį, suvokia žmogaus padėtį (*situation*) pasaulyje ir išryškina egzistencijos prasmę.

Sartre'o plėtojamoje vaizduotės teorijoje susipina fenomenologijos, egzistencializmo ir psichologinės estetikos elementai. Pagrindine vaizduotės funkcija skelbiamas vaizdinių kūrimas, kurie fenomenologiškai aiškinami kaip sąmonės veiklos padarinys. Sartre'o tezė „vaizdiny yra sąmonė“ pabrėžia fenomenologinę abipusio sąmonės ir pasaulio sąryšingumo idėją. „Sąmonė neatsiejama nuo pasaulio, o pasaulis nuo sąmonės“. Vadinasi, pasaulyje besiskleidžiančioms grožio formoms ir meno kūriniais estetinę prasmę suteikia suvokėjo sąmonė. Jos išitraukimas į estetinio suvokimo aktą aiškinamas kaip būtina „įsivaizduojama“ (*l'imaginaire*) gimimo prielaida.

Kita vertus, nuolatos skatindama asmenybės kūrybingumą, kurdama didingą meno pasaulį, vaizduotė trukdo paskęsti pilkoje kasdienybėje. Taip aiškinamas praktinis tikrovės atskyrimas nuo aukštintojo vaizduotės sukurto meno pasaulio. „Jau dabar galima suformuluoti pagrindinę išvadą: meno kūrinys yra irealus“ (Sartre, 1940, p. 239). Vadinasi, menininko būties absurdiškumą, jo kovą su anoniminėmis žmogaus sąmonę ir laisvę kaustančiomis jėgomis pateisina jo kūrybinės veiklos produktas – meno kūrinys. „Meno kūrinys, – sako Sartre'as, – netarnauja laisvei, o ją užkariauja“ (Sartre, 1948, p. 97). Menų hierarchijoje filosofas iškelia literatūrą, kuriai suteikia išskirtinę galimybę magiška žodžio galia aktyviai skverbtis į pasaulį, veikti žmonių sąmonę, plėsti jų laisvės horizontą. „Šian-

dieną mūsų laisvė yra ne kas kita, kaip laisvas kovos pasirinkimas, siekiant išsivaduoti“ (Sartre, 1964, p.110).

„Būtyje ir nieke“ Sartre'as atmeta tradicinę romantikų ir neklasikinės filosofijos šalininkų plėtojamą genijaus sampratą, pirmiausia siejamą su išskirtinėmis virš masės iškilusios unikaliais sugebėjimais apdovanotos asmenybės vaizdinį. „Prousto genialumas, – rašo jis, – tai ne jo kūrinys, paimtas izoliuotai, ir ne subjektyvus sugebėjimas jį sukurti. Tai pats kūrinys kaip asmenybės raiškos formų visuma. Štai kodėl, pagaliau, mes galime atmesti regimybės ir esmės dualizmą. Regimybė ne slepia esmę, ji ją atskleidžia; ji yra ta esmė“ (Sartre, 1981, p. 12).

Esė „Baudelaire“ (1947) plėtojamas egzistencinis mokymas apie pirmąją visuomenės priešiškamą asmeniškiausiems menininko kūrybiniam polėkiams. Skiriamuoju tikro šiuolaikinio menininko bruožu skelbiamas jo priešiškas pasauliui, sau ir tragiškas sąmonės skilimas. Jo sąmonė yra nuolatinėje įtampos, kovos su savimi būsenoje. Toks menininkas, siekdamas išreikšti unikalią egzistencinę patirtį, sąmoningai renkasi tragišką gyvenimišką poziciją (net kraštutinę jos formą – mirtį). Vadinasi, tikro menininko kūrybinė pergalė virsta pralaimėjimu, laisvė – pančiais, laimė – nelaimė ir jo „kūryba priartėja prie savizudybės“ (Sartre, 1963, p. 241).

Vėlyvuose veikaluose *Critique de la raison dialectique* („Dialektinio proto kritika“, 1960) ir fundamentaliame Flaubert'o kūrybai skirtame 3 tomų veikalė *L'idiot de la famille* („Idiotas šeimoje“, 1971–1973) iškyla kompleksinės menininko kūrybą lemiančių veiksnių tyrinėjimo problemos. Pastarajame veikalė Sartre'as pasitelkia „egzistencinės psichoanalizės“ metodologines prieigas ir derina jas su biografinio, fenomenologinio, sociologinio ir kitų metodų bei tyrinėjimo strategijų teikiamomis galimybėmis. Skirtingai nei anksčiau veikaluose, marksizmo ir psichoanalizės veikiamas, autorius menininko kūrybos ištakas sieja su išorinėmis socialinėmis, ekonominėmis, politinėmis visuomenės struktūromis ir vidinėmis, psichoanalitiškai traktuojamomis asmenybės tapimo vaikystėje problemomis. Meninės kūrybos prigimtį, Sartre'o nuomone, galima teisingai suvokti tik remiantis kompleksine metodologija, t. y. išsiaiškinus objektyvius menininko kūrybiškumą lemiančius veiksnius. Vėliau nuosekliai įvairiais analizės aspektais pasitelkiant skirtingas metodologines prieigas ir tyrinėjimo strategijas galima papunkčiui atskleisti, kaip kiekviena asmenybė gyvenime ir kūryboje įveikia kaustančias išorines įtakas ir išlaisvina kūrybiškumą. Menininko gyvenimas ir kūryba neatsiejami nuo egzistencinių būties prieštaravimų įveikimo, nuolatinės kovos už laisvę ir kūrybos erdvę.

Analizuodamas Flaubert'o kūrybos ištakas, jo vaikystės ir paauglystės metus, Sartre'as parodo, kaip negatyvi vaikystės patirtis, šeimos aplinka sąlygojo psichologinių kompleksų ir neurotinių simptomų įsigalėjimą būsimojo rašytojo pasaulėžiūroje. „Jei Flaubert'o

gyvenimas buvo užprogramuotas, ištakų reikia ieškoti jo neurozėse“ (Sartre, 1973, t. 3, p. 447). Sudėtingi psichologiniai nerandančio vietos šeimoje berniuko santykiai su artimaisiais, Sartre'o nuomone, formavo Flaubert'o psichologiją, požiūrį į pasaulį, vertybines nuostatas, nevisavertiškumą ir idioto savimone. Neigiama vaikystės patirtis ir su ja susijęs nevisavertiškumo jausmas sukėlė epilepsiją ir vertė keisti gyvenimo būdą. Galutinai atmetęs neapkenčiamą merkantinį buržua vertybių pasaulį, rašytojas sąmoningai pasirenka autsaiderio ir kūrėjo kelią. Vadinasi, kūryba Sartre'o koncepcijoje padeda menininkui pabėgti nuo priešiško pasaulio, žmogaus egzistencijos skaudulių į idealų laisvės, fantazijos, meno pasaulį. Tikram menininkui, visiškai panirusiam į kūrybą, nepavyksta prisitaikyti prie merkantilios visuomenės principų, jis pasmerktas konfliktui, susvetimėjimui, neurozėms. Tragiškas sąmonės skilimas, neurozės ne tik laikomos tikrosiomis meninės kūrybos ištakomis, tačiau, kaip ir Dostojevskui, Hölderlinui, Nietzsche'i, Proustui ir daugybei kitų didžiųjų kūrėjų, padeda žvelgti į kitiems neregimas dvasios gelmes.

Egzistenciškai išgyventą autentišką meno kūrinių Sartre'as aiškina kaip „būties atspindį“, kvietimą suvokėjui pasinerti į kūrybinę veiklą. Svarbiausias jo tikslas – būties pilnatvės jausmo sugrąžinimas. Todėl tikras meno kūrinys suteikia šį jausmą ir menininkui, ir jo kūrinių suvokėjui, padeda jiems įveikti egzistencines negandas, išsaugoti tapatumą krizinėse situacijose ir paskatina veikti dėl aukštų humanistinių visuomenės idealų.

Sartre'o autoritetas ir estetikų idėjų poveikis intelektualiam elitui ir jaunuomenei, godžiai skaičiusiai jo knygas, buvo didžiulis. Jo pasitraukimas dėl sunkios ligos daugelio buvo suvoktas kaip nacionalinė tragedija, konkrečios humanistinių idealų kupinos epochos pabaiga.

Taigi egzistencializmo estetika ir meno filosofija pirmiausia jautriai atspindėjo stiprėjančias žmonių susvetimėjimo tendencijas, sąmonės bei tradicinių Vakarų kultūros ir meno vertybių krizę. Iš čia kyla egzistencinei pasaulėjautai būdingos tragiško nusivylimo, būties beprasmiškumo nuotaikos, noras susieti estetinį išgyvenimą ir meną su transcendentinėmis vertybėmis (Marcelis, Jaspersas) arba aiškinti kaip priemonę įveikti sąmonės krizę ir įgauti socialinę, politinę, kūrybinę laisvę (Sartre'as, Camus, Malraux, Merleau-Ponty, de Beauvoir).

Kita vertus, įtakingiausių egzistencializmo atstovų požiūris į estetiką ir meno filosofiją, jos uždavinius, tikslus, kategorijų pasaulį buvo neįprastas, kadangi jie nesidomėjo tradicinėmis sistemingai gvildenamomis spekuliatyvios estetikos ir meno filosofijos problemomis. Užtuot nuosekliai akademiškai jas tyrinėję, jie emocionaliai apmąstė tas, kurios tiesiogiai siejosi su pamatiniais žmogaus egzistencijos klausimais. Šiuo aspektu egzistencializmas yra greičiau pasaulėžiūra, individualus mąstytojo santykio su jaudinančiomis egzistencijos problemomis nagrinėjimas. Pagrindinės egzistencialistų plėtojamos temos – žmogaus



likimas, gyvenimo prasmės ieškojimas, kūrybinė asmenybės sklaida, jos laisvė, estetinio išgyvenimo ir meno reikšmės iškėlimas, menininko asmenybė, jos kūrybos procesas – artimos intelektualams ir meninei inteligentijai. Todėl nenuostabu, kad egzistencializmo idėjos pasklido įvairiuose šalyse kaip jokios kitos XX a. estetikos ir meno filosofijos kryptys.

Pokario metais, laikinai nulsūgus apkaltinto ryšiais su nacių ideologija Heideggerio idėjų įtakai, įsiviešpatauja prancūzų egzistencializmo idėjos. Neabejotinai viena įtakingiausių pokario Vakarų filosofijos figūrų, kuri plėtojo neklasikinėje filosofijoje išryškėjusias egzistencinio mąstymo principus buvo Sartre'as. Būtent egzistencinės pakraipos filosofija sudarė pagrindinę šios įvairiais talentais apdovanotos asmenybės kūrybos šerdį. Mąstytojas sukūrė platų moralinį atgarsį pasaulyje susilaukusių savąją egzistencializmo filosofijos versija ir plačiai paskleidė „egzistencializmo“ terminą. „Iš tikrųjų žodis „egzistencializmas“ grynai prancūziškas išradimas, – rašo Gadameris, – Jį įvedė Sartre'as, kuris rutuliojo savo filosofiją 40-aisiais metais, t. y. kai vokiečiai okupavo Paryžių, ir vėliau ją pateikė garsioje knygoje „Būtis ir Niekis“. Kartu Sartre'as pagavo tuos minties impulsus, kurių įtakos epicentre jis atsidūrė 30-aisiais metais stažuotės Vokietijoje metu“ (Gadamer, 2007, p. 8).

Prancūziškojo egzistencializmo lyderio Sartre'o kuriama egzistencinės filosofijos versija yra neatsiejama nuo pasikeitusių *condition humaine* („žmogiškos būties sąlygų“ – Malraux terminas) tragiškų naujausios istorijos įvykių, dviejų pasaulinių karų sukrėtimų, kolonializmo sistemos irimo, gilėjančios Vakarų civilizacijos vertybių krizės, miglotai suvokiamų niūrių istoriosofinių „pabaigos“ nuojautų. Pasaulinių karų absurdiškumas, nežmoniškumas ir didžiulės beprasmės aukos paliko rėžį Sartre'o ir kritiškai mąstančio Vakarų intelektualinio elito sąmonėje, vertė abejoti istorijos, proto, antropocentrinio požiūrio į pasaulį ir Vakarų filosofijos šlovintų idealų prasmingumu.

Dėka neklasikinės filosofijos idėjų ir metodologinių nuostatų Sartre'o egzistencinės pakraipos veikaluose mokslinių interesų centras perkeliamas nuo racionalistinei metafizinės filosofijos tradicijai būdingo susidomėjimo išorinio objektyvaus pasaulio pažinimu į subjektyvių asmenybės išgyvenimų, emocinių reakcijų sritį. Mąstytoją domina žmogaus egzistencijos problemos susvetimėjusiam ir jam priešiškam pasaulyje, kurias mąstytojas tyrinėja kaip sudėtinę asmenybės būties, jos sąmonės struktūrų dalį. Išvalgus Sartre'o protas



Bičiulių apsuptyje Port-Royal kavinėje



Sartre Paryžiaus gatvėse skleidžia savo idėjas

krypsta į universalių sprendimų paieškas; jis atmeta požiūrį, kad nuo būties negandų, asmenybės dehumanizacijos žmogus gali rasti patikimą prieglobstį ir išsigelbėjimą tik užsisklęsdamas nuo išorinio pasaulio baisumų ir pasinerdamas į subjektyvių išgyvenimų ir sąmonės sritį. Mąstytojo netenkina tokia pasyvaus stebėtojo gyvenimiškoji pozicija, todėl jis pabrėžia nonkonformistinius nesusitaikymo su tikrove, aktyvios kūrybinės ir socialinės veiklos motyvus.

Sartre'o idėjų iškilimui ir greit augančiai įtakai neabejotiną poveikį turėjo unikali erudicija, išvalgumas, interesų įvairiapusiškumas, įtaigus meistriškas minčių dėstymo stilius ir daugiabriaunė kūrybinė bei visuomeninė veikla, puikus literatūrinis stilius. Jo kūryba turėjo didžiulį poveikį egzistencinės pasaulėjautos, idėjų bei motyvų išplitimui Vokietijos, Italijos ir kitų šalių filosofijoje, literatūroje, mene bei kitose srityse.

Remdamasis Kierkegaardo idėjomis Sartre'as plėtoja pagrindinę egzistencinės filosofijos nuostatą – „egzistavimas pirmesnis už esmę“ (EH, Sartre, 1946, p. 24). Šis nuolatos kartojamas įvairiuose tekstuose teiginys *pabrėžia vieną centrinių sartriškos egzistencinės filosofijos konceptualių nuostatų, kad žmogiškasis subjektyvumas yra pirminis, apsprendžiantis žmogaus ir jo egzistencijos esmę*. Iš Kierkegaardo perimta pamatinė kategorija „egzistencija“ yra styguojanti Sartre'o egzistencinės filosofijos ašis. „Egzistencija“ tai kiekvieną žmogaus subjektyvios būties akimirką veikiantis veiksnys, kurio skiriamieji bruožai – susvetimėjimas, nusivylimas, baimė, šleikštulys, būties džiaugsmingumo ir

pusiausvyros praradimas. „Šleikštulyje“ ši sąvoka siejama su pasaulio ir žmogiškosios būties prasmingumo praradimu.

Laisvė Sartre'o *traktuojama kaip pamatinis ir universalus žmogaus egzistencijos principas, apsprendžiantis etines jo nuostatas, elgesį*. Kita vertus, ji iškyla ir kaip aukščiausia, absoliuti ir nekvestionuojama amžiams duota vertybė („žmogus yra pasmerktas laisvei“). Čia norėtusi atkreipti dėmesį, kad „absoliučios laisvės“ savybė, kuria Sartre'as priskiria žmogui pirmiausia yra mąstymo, vidinio pasirinkimo laisvė, kuri skleidžiasi gryniosios dvasios ir abstrakčių idėjų plotmėje. „Laisvė – žmogiškoji būtis, pašalinanti savo praeitį iš vyksmo ir išskirianti savąjį niekį“ (Sartre, 1981, p. 64).

Savo ilgai plėtotos ir iki galo neįgyvendintos egzistencinės ontologijos principus Sartre'as perkelia į estetikos ir meno problemų plotmę. Šis problemų laukas mąstytojui buvo artimas, kadangi lygiagrečiai filosofinei kūrybai jis daug dėmesio skyrė eseistikai, literatūrai, kritinei meno recepcijai. Nuosekliausiai estetinę savo filosofinės programos dalį įgyvendino didžiulės apimties veikale, skirtame Flaubert'o gyvenimo ir kūrybos analizei. Šiame tyrime jis iškėlė sau uždavinį *nuosekliai įgyvendinti grynai mokslinę kompleksinę vieno konkretaus kūrėjo intelektualinės biografijos, jo kūrybą sąlygojusių veiksnių, motyvų, vaizdinių sistemų ir pan. analizę*.

Egzistenciškai išgyventą autentišką meno kūrinių Sartre'as aiškina kaip „būties atspindį“, kvieimą suvokėjui pasinerti į kūrybinę veiklą. Svarbiausias jo tikslas – būties pilnatvės jausmo sugrąžinimas. Todėl tikras meno kūrinys suteikia šį jausmą ir menininkui, ir jo kūrinių suvokėjui, padeda jiems įveikti egzistencines negandas, išsaugoti savo tapatumą krizinėse situacijose ir paskatina veiklai vardan aukštų humanistinių visuomenės idealų įtvirtinimo.

Taigi egzistencializmo filosofija jautriai atspindėjo stiprėjančias žmonių susvetimėjimo tendencijas, sąmonės bei tradicinių Vakarų kultūros ir meno vertybių krizę. Iš čia kyla egzistencinei pasaulėjautai būdingos tragiško nusivylimo, būties beprasmiškumo nuotaikos, siekimas susieti estetinį išgyvenimą ir meną su transcendentinėmis vertybėmis (Marcelis, Jaspersas) arba aiškinti kaip priemonę įveikti sąmonės krizę ir įgauti socialinę, politinę, kūrybinę laisvę (Sartre'as, Camus, Malraux, Merleau-Ponty, de Beauvoir).

Galima ginčytis dėl paskirų Sartre'o estetikos ir meno filosofijos detalių, atskirų kontroversiškų teiginių, sąvokų, tačiau akivaizdu, kad jo asmenyje susiduriame su unikalia hegelišką universalizmą primenančia figūra. Be abejonės, tos žmogaus būties, jo laisvės, kūrybos problemos, kurias taip dramatiškai savo kūriniuose kėlė Sartre'as, buvo realios ir neįmanoma paneigti jo įžvalgumo ir originalumo jas sprendžiant. Tai pirmiausia siejasi su žmogaus problematikos išstūmimu iš aktualiausių tuometinės akademinės universitetinės filosofijos problemų lauko. Suabejojęs anksčiau vyravusių žmogaus, jo būties ir kūrybos

problemų kėlimo ir sprendimo aktualumu, jis savo egzistencinės filosofijos koncepcijoje savitai sulydė daugelį ankstesnės neklasikinės filosofijos, fenomenologijos, psichoanalizės ir kitų idėjų suteikdamas ankstesnei žmogaus būties ir kūrybos interpretacijai daug naujų atspalvių.

Pagrindinės Sartre'o filosofiniuose ir literatūriniuose kūriniuose plėtojamos temos – žmogaus likimas, gyvenimo prasmės ieškojimas, pasirinkimas, kūrybinė asmenybės sklaida, jos laisvė – artimos intelektualams ir meninei inteligentijai. Egzistenciškai išgyventą autentišką meno kūrinių Sartre'as aiškina kaip „būties atspindį“, kvietimą suvokėjui pasinerti į kūrybinę veiklą. Svarbiausias jo tikslas – būties pilnatvės jausmo sugrąžinimas. Todėl tikras meno kūrinyje suteikia šį jausmą ir menininkui, ir jo kūrinių suvokėjui, padeda jiems įveikti egzistencines negandas, išsaugoti tapatumą krizinėse situacijose ir paskatina veikti dėl aukštų humanistinių visuomenės idealų.

Todėl nenuostabu, kad egzistencinės Sartre'o idėjos rado platų tarptautinį atgarsį ir pasklido. Sartre'o autoritetas ir poveikis Prancūzijos intelektualiam elitui ir jaunuomenei godžiai skaičiusiai jo knygas buvo didžiulis, todėl jo pasitraukimas daugelio buvo suvoktas kaip nacionalinė tragedija, konkrečios humanistinių idealų kupinos epochos pabaiga. Sartre'o autoritetas ir estetinių idėjų poveikis intelektualiam elitui ir jaunuomenei, godžiai skaičiusiai jo knygas, buvo didžiulis.

Neatsitiktinai per Sartre'o palydas Paryžiaus gatves užtvindė 25 000 žmonių. Tai buvo antros po Hugo tokios laidotuvės, kurios liudijo ne tik apie intelektualų, filosofijos, literatūros, meno mylėtojų, tačiau paprastų prancūzų pagarbą šiam valdžios nemėgiamam (dėl nuolatinės jos kritikos), tačiau nuosekliai teigusiam mąstymo ir būties vienovę, prancūzų mąstytojui.

---

## HERMENEUTIKA



Marburgo universitetas

## Hermeneutinės interpretacijos ištakos

Hermeneutikos populiarumas ir jos idėjų bei metodologinių principų įsigalėjimas XX amžiaus septintojo ir aštuntojo dešimtmečio Vakarų estetikoje, meno filosofijoje, meno kritikoje tiesiogiai susijęs su „hermeneutinės situacijos“ susidarymu užgimstančioje postmodernistinėje kultūroje. Kontrkultūros epopėja, panaikinusi ribas tarp meno ir ne meno, aktyvus kitų civilizacinių pasaulių mąstymo, estetikos, meno principų skverbimas sujaukė tradicinių Vakarų kultūros vertybių hierarchiją ir suaktualino jų aiškinimą. Tradicinių vertybių krizės sąlygomis išsitemiančios fenomenologijos, egzistencializmo, ikonologijos, struktūralizmo idėjos palaipsniui susilieja naujoje sinkretiškoje estetikos ir meno filosofijos kryptyje hermeneutikoje, kurios šalininkai gilinasi į universalios meta-teorijos ir metodologijos vaidmenį. Skatinami hermeneutikos idėjų, daugelio anksčiau gyvavusių krypčių mąstytojai pradeda ieškoti sąlyčio taškų, kaip vieningai spręsti estetinių fenomenų ir meno kūrinių aiškinimo problemas.

Po destruktivos kontrkultūros patirties hermeneutinėje meno filosofijoje atgimsta dėmesys tradicijai. Daugelis meno filosofijos krypčių, interpretuodamos meno kūrinius, nepakankamai įvertino arba netgi atmetė tradicijos ir istorinės perspektyvos svarbą, dėl to kūrinių aiškinimas neretai būdavo supaprastinamas. Diegdami daugybę naujų tradicinių meno klodų pažinimo principų, hermeneutinės meno filosofijos šalininkai padėjo giliau suvokti meno kūrinių daugiabriauniškumą ir, P. Ricoeuro žodžiais tariant, „atsisveikinę su stabais, artėjo prie simbolių“.

Kita vertus, išskirtinį daugelio įtakingų meno filosofų, literatūros, dailės teoretikų, ypač meno kritikų dėmesį hermeneutinei meno kūrinių analizei sąlygojo objektyvūs naujausių meno formų virsmai, metodologiniai poslinkiai estetikos ir meno fenomenų tyrinėjimų srityse, mokslininkų noras išplėsti instrumentinį mokslinių tyrinėjimų arsenalą, suteikti meno kūrinių aiškinimui konkrečius principus. Norėdami geriau suprasti šiuolaikinės hermeneutinės meno filosofijos iškilimo priežastis ir jos skelbiamų metodologinių principų savitumą, turime trumpai pasiaiškinti pagrindinius jos raidos etapus. Hermeneutikos termino kilmė siejama su graikų dievo Hermio vardu, kuris graikų mito mitologijoje iškyla kaip dievų ir mirtingųjų tarpininkas, perteikiantis dievų valią žmonėms ir pastarųjų prašymus dievams. Iš čia kildinamas graikiškas žodis *hermeneukos* („aiškinu“, „interpretuoju“), kuris iš pradžių reiškė orakulų, senųjų tekstų, senovės poetų – daugiausia Homero – aiškinimo meną. Vėliau, helenizmo epochoje, hermeneutika formuojasi kaip mokslinio pažinimo sritis, kurios dėmesio centre atsiduria mįslingų tekstų, daugiareikšmių simbolių interpretacija bei ją lydinčios supratimo ir aiškinimo problemos. Viduramžiais hermeneutika glaudžiai siejosi su teologija ir retorika, Biblijos ir bažnyčios tėvų tekstų

aiškinimu. Tuomet bažnytinių tekstų tyrinėjimuose išryškėja du skirtingi požiūriai į hermeneutinės interpretacijos problemas: *tekstinis istorinis*, daugiausia dėmesio skiriantis filologinėms, kalbos problemoms, ir *simbolinis alegorinis*, kuris labiau orientuojasi į teologinę ir filosofinę problematiką. Renesanso laikais klasikinei filologijai vaduojantis iš teologijos įtakos, hermeneutika tampa antikinių rašytinių paminklų vertimo į gyvąsias Vakarų Europos kalbas menu.

Filologinės ir teologinės hermeneutikos raidos etapas prasideda *Jenos* romantikams artimo protestantizmo teologo ir filosofo F. Schleiermacherio (1768–1834) veikalais, kuris aiškina hermeneutiką kaip visų dvasios *mokslų* (humanitarinių) metodą. Romantizmo meno filosofijos idėjų klestėjimo laikais Schleiermacherio veikaluose ryškėja hermeneutinės *problematikos* suartėjimas su meno filosofijos problematika.

Naują požiūrį į hermeneutiką kaip į humanitarinės (istorinės) interpretacijos metodą ir supratimo epistemologiją plėtoja „gyvenimo filosofijos“ šalininkas W. Dilthey'us (1833–1911). Jo *veikaluose* hermeneutika susilieja su „gyvenimo filosofijos“ tradicija ir tiesiogine prasme virsta filosofine hermeneutika. Kalbėdamas apie filosofinėje hermeneutikoje išryškėjusius poslinkius, P. Ricoeur'as pastebėjo, kad jos tikslas – išplėtoti tokius sugebėjimus, kurie apimtų gyvenimo patirtį ir padėtų „kuriant gyvenimo filosofiją slapta naudotis visomis dvasios filosofijos teikiamomis galimybėmis“ (Ricoeur, 1969, p. 9). Iš tiesų filosofinėje hermeneutikoje ryškėja kokybinis šuolis, kurio esmė – perėjimas nuo filologinių teksto prasmų aiškinimosi prie filosofinio supratimo ir aiškinimo problemų, glaudžiai siejant jas su žmogaus būties ir kūrybos klausimais. Dilthey'us pirmasis suteikia hermeneutinei teorijai solidų, filosofinį pagrindą.

Iki jo hermeneutika daugiausia plėtojosi kaip filologinė ir teologinė interpretacijos sistema, o vėliau įgavo filosofinės metodologijos pavidalą. Tęsdamas *Jenos* romantikų, Schopenhauerio, Nietzsche's tradiciją, Dilthey'us teigė, kad hermeneutinis pažinimas yra artimesnis meniniam nei moksliniam „konstravimui“, kadangi jo esmė – bendrasis dvasinio gyvenimo suvokimas. Iš čia kyla humanitarinių mokslų ir meno suartinimo idėja,



Friedrich Schleiermacher

nors filosofas kalbėjo ir apie būtinybę humanitariniams mokslams, skirtingai nei menui, teikti bendrareikšmius rezultatus.

Meno kūrinio supratimo problema Dilthey'aus veikaluose siejama su pagrindine gyvenimo filosofijos kategorija – intuityviu išgyvenimu (*Erlebnis*). Taigi čia atgimsta Schleiermacheriui būdingas psychologizavimas, kurį sąlygoja Dilthey'aus siekimas susieti hermeneutiką su „suprantančiąja psichologija“ ir įsijautimu į konkrečią praeities epochą, kultūros, meno tradiciją. Interpretatoriui nereikia racionaliai jos aiškinti, o intuityviai „suprasti“ ir šį savo „supratimą“ perkelti į epochos kultūros ir meno reiškinių hermeneutinį aiškinimą. „Visuomenei svarbius faktus galime suvokti tik iš vidaus, remdamiesi mūsų pačių dvasios būsenų suvokimu“ (Dilthey, 1957, t. 5, p. 60).

Jau Schleiermacheris išskėlė, o Dilthey'us, kalbėdamas apie hermeneutinį teksto ar meno kūrinio aiškinimą, sureikšmino unikalau kūrybos akto santykį su konkrečia nenutrūkstama kultūros ir meno tradicija. Gvildendamas menininko siekių objektyvaciją, jis atkreipė dėmesį į konkrečioje tradicijoje vyraujančių kūrybos principų ir techninių saviraiškos priemonių poveikį netgi iškiliausioms asmenybėms. Dilthey'aus nuomone, menininko kūryba neatsiejama nuo techninių veiksnių, o pastarieji savo ruožtu plėtojasi kartu su konkrečios kultūrinės tradicijos apibrėžta istorine sąmone.

Kita vertus, be tradicijos ir techninių veiksnių sąlygojamų bruožų, tekstuose ir meno kūrinuose visada skleidžiasi ir daugybė individualių, su „gyvenimo paslaptimi“ susijusių bruožų, kurie kelia hermeneutikai daugybę sudėtingų supratimo problemų. Vadinas, hermeneutinei analizei būtina atsižvelgti į objektyvios dvasios ir individualybės sąveiką. Sudėtingiausiu hermeneutinės analizės objektu tampa individualybė, kurios kūriniai atspindi ne tik konkrečios epochos, tradicijos, tačiau ir unikalius dvasinio gyvenimo aspektus. Dėl to Dilthey'us kviečia skverbtis į jo kūrėjo dvasios pasaulį, suvokti jį iš vidaus, sunkiai suprantamus dalykus redukuoti į elementariusi išgyvenimo vienetus, esančius sąmonėje, ir per įvairias pagalbines struktūras „judant į centrą“, remiantis detalių supratimu artėti prie visumos supratimo.

Tolesnį svarbų žingsnį šiuolaikinės hermeneutinės meno filosofijos raidoje žengė fenomenologijos pradininkas Husserlis. Jau Dilthey'us, psichologiniu aspektu tyrindamas skirtingų asmenybių dvasinius pasaulius, susidūrė su sudėtinga problema, kaip galima atskirų asmenybių dvasinius pasaulius paversti objektyvaus bendrareikšmio pažinimo objektu. Šią problemą išsprendė Husserlis. Fenomenologiškai analizuodamas „grynosios sąmonės“ struktūras, jis išskiria jose sąmoningai nesuvokiamų intencionalių sąmonės aktų pasaulį, kuriame paskiri horizontai susilieja į vieningą „totalinį horizontą“. Jį Husserlis pavadino „gyvenamuoju pasauliu“, kuriame atsiveria erdvė atskirų individų tarpusavio supratimui.



Taip fenomenologijoje gimusi idėja suteikia naują postūmį tolesnei hermeneutinės problematikos sklaidai. Meno kūrinių tyrinėtojas gauna svarius metodologinius hermeneutinio aiškinimo principus. *Norėdamas suprasti bet kurios kultūros, epochos asmenybių sukurtus tekstus ar meno kūrinius, jis pirmiausia turi rekonstruoti jos „horizontą, arba „gyvenamąjį pasaulį“; kuriuo remiantis galima aiškintis ir suprasti atskirų jos paminklų prasmę.* Aiškinantis fenomenologijos pradininko idėjų santykį su hermeneutikos kūrėjais, tenka pripažinti, kad Husserliui svarbiausia buvo grynoji fenomenologinė tyrinėjamo reiškinių duotybė, o hermeneutinis *analizės aspektas* išliko antraeilium. „Tačiau, – kaip taikliai pastebėjo Gadameris, – detalioje deskripcinėje veikloje ryškėja hermeneutinis požiūris, kadangi jo pastangos nukreiptos į fenomenų „aiškinimą“, nuolatos plečiant horizontą ir didinant tikslumą“ (Gadamer, 1991, p. 126).

### M. Heideggeris ir ontologinė meno kūrinio interpretacija

Remdamasis fenomenologinėmis Husserlio idėjomis, jo mokinys Heideggeris atveria naują šiuolaikinės hermeneutinės meno filosofijos raidos etapą. Pirmojo kūrybinės evoliucijos etapo programiniame savo veikle *Sein und Zeit* („Būtis ir laikas“) hermeneutinę problematiką jis sujungia su fundamentaliosios ontologijos principais. Teigdamas, kad hermeneutika turi tapti ontologine, jis kartu pradeda naujai aiškinti visus sąmonės ir būties fenomenus. Supratimo problema Heideggerio fundamentaliojoje ontologijoje įgauna egzistencinę prasmę, kadangi meno kūrinio supratimas čia traktuojamas kaip „būties aiškinimas“.

Ilgainiui Heideggerio mąstysenoje stiprėja reakcija į akademinės racionalistinės filosofijos principus ir jis pradeda aiškinti Husserlio „gyvenimiškąjį pasaulį“ kaip kalbos ir meno struktūrų pasaulį. Kalba kaip istorinis supratimo horizontas, jo įsitikinimu, apsprendžia žmogiškosios būties likimą; kadangi ne mes kalbame kalba, o greičiau pati kalba prabyla mūsų lūpomis. Iš čia kyla heidegeriškasis kalbos kaip „būties namų“ apibūdinimas. Analizuodamas archajiškus kalbos sluoksnius, Heideggeris įrodinėja, kad filosofinis mąstymas remiasi ne paprastu mąstymo sistemingumu, tačiau pirmiausia gilesniu įsiskverbimu į kalbą, kurios pasaulyje mes gyvename ir iš kurios mums atsiskleidžia pirmąsias daiktų, reiškinių ir meno kūrinių esmė.

Vėlyvuosiuose Heideggerio veikuose hermeneutika pateikiama jau ne kaip „būties aiškinimas“, o kaip „būties likimo“ vyksmas, sklaida, atsivėrimas. Būtis yra hermeneutiška, kadangi ji „suteikia“ žinią, prabyla poetų lūpomis arba didžiaisais meno kūriniais, kuriuose „būtis“ prasiveržia pro sustingusio racionalaus žinojimo ir negyvų nuasmenintų žodžių stichiją. Būties iracionalumas meno kūrinių forma čia protestuoja prieš regimą pozityvių

žinių, racionalaus proto prasmingumą. Tikri meno kūriniai visada yra daugiareikšmiai, todėl jų giluminės prasmės hermeneutinis aiškinimas tampa Heideggerio meno filosofijos tikslu. Kalbėdamas apie meno prasmės aiškinimą, jis atkreipia dėmesį į tai, kad jo prasmės atskleidimas ir supratimas visą laiką siejasi su tokiu „užbėgimu į priekį“, kuris remiasi prisiminimu. Būtis čia yra hermeneutiška, todėl ji praneša mums didžiųjų poetų poetine kalba arba meno kūriniais apie lemtį.

Siekdamas atsiriboti nuo metafizinio mąstymo principų, Heideggeris dar nuosekliau negu subjektyviosios ontologijos šalininkai Kierkegaardas ir Nietzsche atsisakė daugelio visuotinai pripažintų klasikinės Vakarų filosofijos terminų, kuriuos aiškina kaip „metafizinis“: ontologija, egzistencija, transcendencija, hermeneutika ir pan. Netgi *filosofijos* terminą pakeitė *mąstymu*. Todėl brandžiuose Heideggerio veikaluose beveik neaptinkame klasikinei vokiečių filosofijai būdingo abstrakčių nuasmenintų kategorijų aparato, mums puikiai pažįstamų terminų vartojamų įprasta prasme. *Juos keičia į filosofinių kategorijų lygmenį pakylėti gimosios kalbos žodžiai, ypač tie, kuriuose skleidžiasi archajiškos pirmąsios tiesiogiai su daiktų ir reiškinių esme susijusios prasmės, kupinos daugybės konotacijų.* Įvedęs į savo tekstus šias artimas Rytų Azijos mąstymo tradicijoms *situacines* ir *kontekstualias* kategorijas, jis vengdamas galimų sinonimų, dažniausiai keičia jų parašymo formą, pridėdamas įvairius priešdelius ar jungdamas vieną sąvoką su kita ir pan. taip plėsdamas ir turtindamas įvairiais atspalviais sąvokų prasminį lauką. Todėl kalba, jos galimybių panaudojimas jam tampa svarbiu hermeneutinės analizės aspektu.

Heideggeris daug kalba apie prarają, žiojančią tarp autentiškos minties ir jos kalbinės išraiškos formos galimybių. Iš čia plaukia jo įvairiuose tekstuose kartojamos mintys apie mąstytoją lydinčius kalbinės išraiškos ribotumus, galinėjimosi su kalba būtinybę ir reikalavimas kiekvienam mąstytojui kurti savo didžiai individualią kalbą, drąsiai įvedinėti primirštus žodžius ir naujadarus, padedančius jautriau išreikšti unikalią minčių sklaidą ir pažinti analizuojamus reiškinius. Jis ne tik deklaruoja, tačiau ir vadovaujasi šiais pamatiniais savo hermeneutikos principais.

Heideggerio mintis, judėdama apgraibomis įvairiais mąstymo keliais ir klystkeliais, tarsi nuolatos jaučia autentiškos kalbinės saviraiškos trūkumą, nes būtent kalba jam tampa vienu svarbiausiu slėpingos būties tiesos pažinimo instrumentu. „Galutinėje išdavoje kalbinių išraiškos priemonių trūkumas, kurį jauti skaitydamas Heideggerį ir kurį jaučia pats Heideggeris, – tai ne tik nelaimė ir vargas mąstytojo, kuris siekia suvokti neįprastą ir neišmąstytą. Tikriausiai, tai jau seniai vykstantis procesas, į kurį esame įtraukti visi. Žodžiai jau nebeskleidžia kaip gėlės. Plačiai paplitusios kalbos manieros yra schematiškos lygiai tiek, kiek schematiškos yra situacijos, kurių apvaldymui jos pasitarnauja, o matematinių simbolių abstrakčiausia kalba, tikriausiai, puikiai atitinka techninio įsisavinimo ir pasaulio

valdymo uždavinius. Čia kalbinių išraiškos priemonių trūkumas netgi neįvertinamas. Tikriausiai gyvuoja tam tikra kalbinės išraiškos priemonių užmarštis, kuri yra tarsi savotiškas papildymas būties užmarštis, apie kurią byloja Heideggeris, jei ne tiesiogiai, tai visomis jam prieinamomis priemonėmis“ (Gadamer, 2007, p. 34).

Kalba Heideggerio veikaluose reiškiasi ir kaip „būties balsas“. Į šį jo kalbos interpretacijos ypatumą atkreipia dėmesį J. Derrida. „Antai užsiminęs apie „būties balsą“, – rašo jis, – Heideggeris primena, kad jis yra tylus, nebylus, begarsis, bežodis, pirmapradiškai *a-foniškas* (*die Gewähr der lautlosen Stimme verbogener Quellen...*). Šaltinių balsas – negirdimas. Pertrūkis tarp pirmaprados būties prasmės ir žodžio, tarp prasmės ir balso, tarp „būties balso“ ir „*phone*“ (raidės o ir e čia rašomos su brūkšneliu viršuje – A. A.), tarp „būties kreipimosi“ ir artikuliuoto garso.

Toks pertrūkis, kuris vienu metu patvirtina pamatinę metaforą ir ja suabejoja, apnuogindamas metaforinį neatitikimą, puikiai perteikia haidegeriškos situacijos dviprasmiškumą esaties metafizikos ir logocentrizmo atžvilgiu. Pertrūkis priklauso šiai metafizikai ir kartu ją peržengia. Tačiau neįmanoma jo padalyti perpūs. Kartais pats peržengimo judesys jį sulaiko šiapus ribos“ (Derrida, 2006, p. 36).

Pagrindiniuose Heideggerio tekstuose nesunkiai galime aptikti konkrečią jo fundamentalios ontologijos ir hermeneutikos problemų lauką cementuojančią matricą, kuri neatsiejama nuo savito kalbinės saviraiškos stiliaus. Daugelis šio mąstytojo tekstų, juose vyraujančių leitmotyvų, pagrindinių sąvokų tarsi polifoniškos muzikos kūrinys glaudžiai sąveikauja tarpusavyje. Minčių dėstymas jo tekstuose tarsi orientuotas į kalbą apie pačius esmingiausius, pirmapradišius žmogaus būties aspektus ir todėl mąstytojas tokį dėmesį skiria parankiausiai tokią patirtį išreiškiančiai archajiškai su pirmapradišiais dalykais susijusiai paties sukurtai didžiai individualiai kalbai. Minėtas pagrindinių problemų ir sąvokų pasaulis brėžia tas gaires ir riboženklis, kuriais remiantis atsargiai klaidžiodama ir ieškodama tiesos juda mąstytojo mintis.



Wilhelm Dilthey

## H.-G. Gadamerio hermeneutinė meno filosofija

Daugelis ankstesnių hermeneutikos idėjų tarsi susilieja įtakingiausio hermeneutinės meno filosofijos šalininko Hanso–Georgo Gadamerio veikaluose. Jis gimė 1900 m. Breslau (Wroclawe) ir gavęs gimnazijoje humanitarinį pasiruošimą, tolesnius mokslus baigė Marburgo universitete, kur jam teko laimėti patirti pasaulinio garso filosofų globą. Nietzsche's filosofiją jis studijuoja vadovaujamas N. Hartmanno, fenomenologiją – Husserlio ir M. Schellerio, klauso R. Bultmano ir P. Tillichio paskaitų, vėliau tampa Heideggerio mokiniu. Dirbdamas Leipzigo universitete jis bendrauja su kolega K. Löwitu, o 1949 m. Heidelbergo universitete perima vadovauti K. Jasperso katedrai. Paskelbęs programinį veikalą *Wahrheit und Methode* („Tiesa ir metodas“, 1960), Gadameris išskyla greta Heideggerio ir prancūzų filosofo P. Ricoeuro kaip įtakingiausias hermeneutinės filosofijos šalininkas.

Skirtingai nei ankstesnė filosofinės hermeneutikos tradicija (Schleiermacheris, Dilthey'us, Heideggeris), kurios atstovai reiškė pretenzijas į istorinių reiškinių, mokslų apie dvasią (humanitarinių), literatūros tekstų, meno kūrinių pažinimo metodologiją, Gadameris išplėtė hermeneutikos įtakos sferą ir paskelbė ją geriausiai epochos poreikius atitinkanti universalia filosofija, kurios principai pritaikomi humanitariniuose gamtos moksluose ir mene. „Tiesoje ir metode“ filosofas pareiškia, kad hermeneutika „nėra kažkokia dvasios mokslų metodologija, tačiau mėginimas pagaliau susitarti, kuo gi yra dvasios mokslai be savo metodologinės savimonės, o taip pat, kas juos sieja su mūsų patirties apie pasaulį vientisumu“ (Gadamer, 1988, p. 41).

Gadameris apjungia ir kritiškai permąsto ankstesnės filosofinės hermeneutikos idėjas. Jo koncepcijoje jungiasi paskiros Jenos romantikų, Schleiermacherio, Nietzsche's, Dilthey'aus, Husserlio, Bultmano, Hegelio, Heideggerio ir kitų mąstytojų idėjos. Iš Schleiermacherio jis perima fundamentalius hermeneutinės metodologijos principus. Dilthey'us ir Husserlis jį domina kritiniu požiūriu į tradicines racionalistines ontologines teorijas ir siekimu susieti subjektyvius kūrybiškos asmenybės dvasios polėkius su „gyvenimo“ struktūromis. Kalbėdamas apie filosofijos ištakas Gadameris pabrėžia žingsnio, kurį žengė Husserlis ir Heideggeris svarbą, beje, pats Husserlis apibūdino kaip „posūkį nuo mokslo pasaulio į gyvenimo pasaulį“ (Gadamer, 1991, p. 7).

Tačiau vis dėlto prioritetą Gadameris teikia ne analitiniam Husserlio genijui, o Heideggeriui, kurio filosofijoje jis ir amžininkai išvelgė autentiškos filosofavimo tradicijos atgimimą ir rado atsakymus į realius to meto mąstytojus dominavusius klausimus. Gadameris prisipažįsta, kad jo hermeneutinių tyrinėjimų išeities taškas yra „menas ir „suprantantieji“ mokslai, o sąvokų aparatą jis sėmėsi Heideggerio egzistencinėje supratimo struktūroje“ (Gadamer, 1991, p. 12). Po pažinties su Heideggeriu, 1923 m. Fraiburge Gadameris rašo: „Su-

sitikimas su Heideggeriu patvirtino mano nuogaštavimus, kad abstrakčios mąstymo konstrukcijos, kuriomis aš rėmiausi negaudamas visiško pasitenkinimo, buvo visai ne tai, ko ieškojau filosofijoje. <...> anksčiau buvęs savitarpio supratimas tarp mokytojo (N. Hartmanno – A. A.) ir mokinio iširo ir aš pasukau Heideggerio nubrėžtu keliu“ (Gadamer, 1977, p. 34). Savo hermeneutinės filosofijos gimimą Gadameris aiškina kaip mėginimą teoriškai pagrįsti asmeninių tyrinėjimų ir pedagoginės veiklos stilių. Iš čia kyla požiūris į hermeneutiką kaip ontologinės pakraipos „aiškinimo ir supratimo meną“, orientuotą į Visatos pažinimą ir glaudžiai susijusį su mokymu apie būtį.



Hans-Georg Gadamer

Dėmesiu ontologijai, poetinei kalbai ir filosofinės problematikos suartinimui su mene, Heideggeris nukreipia Gadamerį filosofinių meno problemų gvildenimo linkme. Iš čia kyla Gadameriui būdingas meninio pasaulio pažinimo iškelimas virš mokslinio ir jo „kūrybinės“, „dialektinės“ prigimties pabrėžimas. „Meniniame patyrimo susiduriame su daug aukštesnėmis nei metodiško pažinimo sferoje sritimis“ (Gadamer, 1988, p. 40). Gadameriui kaip ir Heideggeriui svarbu, kad meno kūrinys „atskleidžia būties tiesą“. Šio fakto dėka, meno filosofija įgauna teorinę fundamentą, leidžiantį kalbėti apie meno patyrimo glūdinčią „pretenziją į tiesą“. Taip Gadameris tiesos problemos gvildenimą perkelia į meno patyrimo, tiksliau, ontologizuotos meno filosofijos plotmę. „Tas faktas, kad meno kūrinyje pasiekama tiesa nepasiekama jokių kitu keliu, – pabrėžia Gadameris, – ir suteikia menui filosofinį reikšmingumą, įteisinantį save nepriklausomai nuo bet kokios racionalizacijos. Vadinasi, greta filosofinės patirties, meninė patirtis tampa primygtiniu kvietimu mokslinei sąmonei suvokti savo ribas“ (Gadamer, 1988, p. 40).

Trumpas ekskursas į Gadamerio koncepcijos ištakas liudija, kad „estetikos“ terminą vargu ar galime korektiškai vartoti kalbėdami apie šio mąstytojo hermeneutinės meno analizės principus. Ir ne tik todėl, kad jis nuolatos demonstratyviai atsiriboja nuo juslinės estetinės patirties neapibrėžtumo. Vienas esminių Gadamerio hermeneutinės meno teorijos leitmotyvų, siejančių jį su Schellingo, Hegelio ir ypač Heideggerio meno filosofijos tradicija, slypi siekime įveikti estetinio pasaulio suvokimo matmens subjektyvumą ir neapibrėžtumą. Neatsitiktinai pirmoji „Tiesa ir metodas“ dalis vadinasi

„Estetizmo matmens peržengimas“. Gadameris pirmiausia siekia maksimaliai išplėsti sureikšmintos meno filosofijos įtakos sferą ir nuolatos kalba apie filosofinės estetikos esmėje slypinčių prietarų, subjektyvizmo, pačios estetikos sąvokos „įveikimą“ (Gadamer, 1988, p. 104–108, 114).

Pagrindinės kritikos strėlės čia kreipiamos į „išgyvenimo estetiką“, teigiant, kad Kanto ir jo sekėjų veikaluose išryškėjęs Vakarų estetikos subjektyvizmas sąlygojo meno kūrinio suvokimo aiškinimą kaip visišką suvokiančiojo subjekto savivalę. Štai kodėl estetikoje įsigalėjo vertybinis reliatyvizmas, o estetikos mokslas ir su juo susijusi „estetinės sąmonės“ sąvoka tapo problematiškais. Vadinasi, meno vardan „estetika turi peržengti save ir atsisakyti to, kas estetiška“ (Gadamer, 1988, p. 114). Vienintelė išeitis, kurią filosofas palieka estetikai, tai jos transformacija į universalią meno filosofiją, savotišką meno tyrinėjimo metateoriją, mėginančią apibrėžti meno kūrinio būties, supratimo ir aiškinimo principus.

Norint teisingai suprasti hermeneutinės Gadamerio meno filosofijos specifiškumą, būtina aiškintis filosofo požiūrį į kalbą ir jos „žaidybines“ prigimtis. Kalba čia aiškinama kaip patikimiausias kelias į žmogaus būties ir meno pasaulio struktūrų supratimą, kaip „žmogaus būties pasaulyje“ pamatas, pagrindinė tradicijų saugojimo ir puoselėjimo sfera. Tai sąlygoja socialinę kalbos reikšmingumą ir ontologinę gelmę, kadangi jos supratimu remiasi žmonių bendravimas. Teigdamas, kad būties ir meno esmės supratimas yra neatsiejamas nuo kalbos, Gadameris sujungia į vieningą lydinį hermeneutinį ontologinį supratimo aspektą su lingvistiškai aiškinama meno filosofija. Pastarajai iškyla atsakingas uždavinys hermeneutiškai aiškinant meno kūrinius surasti bendrą tarpusavio supratimo kalbą. Ten, kur skleidžiasi didis menas, Gadamerio nuomone, išnyksta žmonių nesusikalbėjimas, kadangi atsiveria būties tiesa ir gimsta esmės supratimas.

Su fenomenologijos šalininkais Gadamerį sieja įsitikinimas, kad iš visų meno rūšių svarbiausi yra literatūros ir poezijos kūriniai. Literatūros prioritetą čia siejamas su jos organišku ryšiu su kalba ir plačiomis hermeneutinio aiškinimo galimybėmis. Perėmęs Heideggerio tezę, kad meno esmė giliausiai atsiskleidžia poetiniame kūrinyje, kuriame „prabyla pati būtis“, Gadameris, išplėtęs jos ribas, teigia, bet kokios autentiškos kūrybos prielaida yra kalba. Tobuliausia jos forma skelbiama didžiųjų poetų meninė kalba. Specifinis jos požymis siejamas su „žaidybine“ prigimtimi. Poetinio žodžio žaisme niekuomet nesusiduriame su paprastu atsakymu, kadangi kalba čia iškyla kaip toks žaidimas, „kuris ir pats žaisdamas įtraukia į save ir žaidėjus“.

Vadinasi, poetinio žodžio specifiškumas slypi tame, kad jis, nuolatos „žaisdamas“ prasmėmis, atskleidžia sąvokų nepakankamumą pažinti tikrovę ir tuo iš esmės skiriasi nuo nuasmenintos mokslinės terminijos, kurioje gyvas prasmių „žaismas“ užgęsta. Šis

poetinės kalbos ypatumas ryškiausiai atsiskleidžia genialių poetų kūryboje, kurių kaip ir orakulų žodžiai paprastai yra nevienareikšmiai.

Skirtingai nei gyvoje spontaniškoje poetinėje kalboje, rašytiniame tekste (literatūroje) išnyksta su moduliacija ir gestais susijęs kalbėjimo betarpiškumas. Tačiau šie praradimai kompensuojami rašytiniam tekstui būdingu autentiškumu, griežtesniu jo struktūros fiksavimu. Jame skleidžiasi „būtis skirta klausai“, kuri suvokia ir aiškinasi tekste besiskleidžiančias struktūras. Vadinasi, jau pati literatūrinio „teksto“ prigimtis yra hermeneutinė, kadangi jam reikalingas aiškinimas, kurio galutinis tikslas yra supratimas. Ši hermeneutinė nuostata suartina literatūrinius ir filosofinius tekstus. Tačiau tarp jų yra ir esminis skirtumas, kadangi filosofinis tekstas nužymi to kelio gaires, kuris hermeneutinius tyrinėjimus veda į mūsų mąstysenos supratimą. „Hermeneutiniai tyrinėjimai, remdamiesi meno patirtimi ir istorinėmis legendomis, siekia atskleisti visą hermeneutinį fenomeną jo visumoje. Tam, kad pažinti jame tokį tiesos patyrimą, kuris ne tik turi būti filosofškai pagrįstas, tačiau ir pats tampa filosofavimo būdu“ (Gadamer, 1988, p. 40–41).

„Tiesoje ir metode“ teoriškai grįsdamas hermeneutikos universalumą ir jos galimybes filosofinio pažinimo sistemoje, Gadameris daugelį pamatinių hermeneutinės meno filosofijos problemų tik nužymi. „Užbaigęs savo knygą „Tiesa ir metodas“, – rašo jis, – aš suvokiau, kad mano uždavinių sritys gerokai išsiplėtė. Man iškilo būtinybė parašyti tarsi antrąjį knygos tomą ir jame teoriškai pateisinti ir pagrįsti meną ir istoriją jau ne kaip mokslo objektus, tačiau surasti ir pateisinti, orientuojantis į meną ir istoriją, naują tiesos mastelį“ (Gadamer, 1991, p. 7). Iš tiesų, vėliau pasirodžiusiuose programiniuose straipsniuose *Asthetik und Hermeneutik* („Estetika ir hermeneutika“, 1964), *Aktualitat des Schönen* („Grožio aktualumas“, 1975), *Philosophie und Literatur* („Filosofija ir literatūra“, 1988) ir kituose jis išplėtoja vientisą hermeneutinės meno filosofijos koncepciją.

Gadamerio meno filosofijos dėmesio centre atsiduria ontologinės meno kūrinio būties, suvokimo, supratimo ir hermeneutinio aiškinimo problemos. Filosofo nuomone, menininko vaidmuo yra menkas, kadangi kūrybinės medžiagos pasirinkimas ir suteikimas jai konkrečios meninės formos nėra vien kūrėjo dvasios impulsų, jo vidinio gyvenimo išraiška. Vadinasi, Gadameris atsiriboja nuo romantinių ir iracionalistinių koncepcijų, iškeliančių menininko vidinio gyvenimo, subjektyvių išgyvenimų išraiškos svarbą ir perėina į Heideggerio poziciją.

Menininkas čia aiškinamas tik kaip priemonė, instrumentas, kuriuo remdamasis pasaulis atskleidžia save, išsako savąją „būties tiesą“. Todėl tobulas meno kūrinys Gadamerio meno filosofijoje – tai principinis būties neišsakomumas, atvirumas vis naujoms interpretacijoms. Čia ir iškyla svarbiausias jo supratimo uždavinys. Kūrinys, pasak Gadamerio, turi būti suprantamas kaip pranešantis mums tam tikrą tiesą, o ne paprastai „istoriškai“ ar

„psichologiškai“ interpretuojamas. „Ar neslypi nepakartojamas meno kūrinio aktualumas kaip tik tame, kad jis iki begalybės atviras naujoms ir naujoms interpretacijoms. Tegu kūrinio kūrėjas visą laiką galvoja apie savo epochos publiką, tačiau tikroji jo kūrinio būtis slypi tame, ką jis pajėgia pasakyti, o tai peržengia bet kokių istorinių apribojimų ribas. Kartu meno kūrinys tampa dabarties savastimi. Tačiau tai nereiškia, kad jis nekelia mums supratimo uždavinių arba to, kas jame nevaizduoja vaidmens, tarp kitko, ir jo istorinė kilmė“ (Gadamer, 1991, p. 257). Hermeneutinio meno kūrinio interpretacijos principai atveria erdvę sudėtingų kultūrų, meno tradicijų dirvoje gimusių meno kūrinių supratimui ir sudaro vieningos žmonijos kultūros ir meno istorijos rekonstravimo prielaidas.

Meno kūrinio pažinimą Gadameris pradeda nuo savitikslių, užsisklendusių savyje jo būties koncepcijos ir laipsniško slypinčių prasmių suvokimo. „Suprasti, – sako jis, – tai reiškia pirmiausia išsiaiškinti, o jau po to išskirti kito nuomonę, numatyti, ką jis turi omenyje“ (Gadamer, 1991, p. 79). Hermeneutinio pažinimo eigoje Gadameris apriboja subjektyvaus prado, aiškintojo asmenybės vaidmenį ir traktuoja jį kaip trukdantį supratimui. Efektyvus pažinimas čia siejamas su „išankstiniu supratimu“, suponuotu konkrečios tradicijos, jai būdingų gyvenimo, mąstymo pasaulio suvokimo, techninių kūrybos principų. Vadinas, literatūrinio teksto ar dailės kūrinio aiškinimas pirmiausia turi sietis su integracijos tradicija, kita vertus, jis pats tampa būtinu tradicijos momentu, jos sklaidos sudėtine grandimi. „Ką nors suprasti galima tik dėka anksčiau turimų prielaidų, o ne kai tyrinėjimo objektas išskyla kaip kažkas absoliučiai mįslinga“ (Gadamer, 1991, p. 18). „Išankstinis suvokimas“ hermeneutinėje analizėje tampa svarbia nuoseklaus judėjimo į priekį prielaida, kadangi jį nuolatos galima koreguoti, nors iš jo įtakos lauko neįmanoma visiškai išsivaduoti. Iš čia kyla požiūris į „išankstinį suvokimą“ kaip būtiną nuoseklaus hermeneutinio meno kūrinio aiškinimo prielaidą. Mąstymą be prielaidų Gadameris traktuoja kaip racionalizmo fikciją, ignoruojančią žmogiškos patirties baigtinumą ir istoriškumą. Iškeldamas ankstesnių konkrečioje tradicijoje susiformavusių veiksmų pažinimo reikšmingumą, Gadameris paverčia juos svarbiu hermeneutinės refleksijos objektu.

Gvildendamas supratimo problemą, Gadameris apeliuoja į ankstesnėje hermeneutikos tradicijoje išplėtotus metodologinius pažinimo principus. Jau Schleiermacheris, aiškindamasis analizuojamų tekstų ir meno kūrinių prasmes, apibūdino hermeneutikos metodą kaip „judėjimą ratu“ ir kartu įvedė „hermeneutinio rato“ sąvoką. Ji tiesiogiai siejasi su kokybiškai nauju požiūriu į kūrinio interpretacijos metodologiją, kurios esmė – remiantis atskiromis detalėmis atkurti kūrinio visumą ir priešingai, remiantis visuma, atkurti detales.

„Analizuodamas hermeneutinį detalės ir visumos santykių ratą, Schleiermacheris išskyrė jame objektyvias ir subjektyvias puses. Kaip kad atskiras žodis atgyja sąryšingame



vientisame sakinį, taip ir atskiras tekstas įeina į savo kontekstą – į rašytojo kūrybą, o rašytojo kūrybą – į visumą, apsprendžiančią tam tikro literatūrinio žanro arba literatūros apskritai kūrinius. Kita vertus, šis tekstas, būdamas konkrečios kūrybinės dvasinės akimirkos sklaidos pasekmė, yra neatsiejamas nuo dvasinio autoriaus gyvenimo. Tik tokiame objektyvaus ir subjektyvaus visumos suvokime gali skleistis supratimas“ (Gadameris, 1991, p. 73). Iš Schleiermacherio perimtas hermeneutinio rato principas ir išskirtinis dėmesys tradicijai bei objektyvių ir subjektyvių veiksmų sąveikai tampa pagrindiniais Gadamerio hermeneutinės metodologijos principais, padedančiais aiškintis sunkiai suprantamas kūrinių prasmes. „Neišvengiamas judėjimas ratu, – sako jis, – tame ir slypi, kad už mėginimo perskaityti ir noro suprasti kažką „štai čia“ parašytą „stovi“ mūsų pačių akys (ir mūsų pačių mintys), kuriomis mes tai regime“ (Gadamer, 1991, p. 19). Hermeneutinis ratas Gadamerio meno filosofijoje tampa nenutrūkstamos dvasinės kultūros raidos ir meno istorijos judėjimo simboliu.

Nors Gadameris ir jo pirmtakai hermeneutinėje kūrinių analizėje daugiausiai rėmėsi literatūros ir poezijos tekstais, tačiau tarp literatūrinio ir vaizduojamosios dailės kūrinių hermeneutinio aiškinimo nėra esminio skirtumo, kadangi abiem atvejais iškyla tas pats uždavinys „suprasti prasmę to, ką jis kalba ir paversti jį suprantamu sau ir kitiems. Nežodinio meno kūrinys todėl taip pat įeina į tiesioginį hermeneutikos uždavinių ratą“ (Gadamer, 1991, p. 262).

Tiesa, vaizduojamosios dailės meno kūrinių hermeneutinis aiškinimas yra sudėtingesnis, kadangi juose ryšys tarp paveiksle vaizduojamų struktūrų ir jas pagimdžiusios kultūrinės tradicijos yra sunkiau apčiuopiamas nei literatūrinio teksto analizėje. Vis dėlto paveikslas yra lygiai taip pat hermeneutiškai lukštenamas, „skaitomas“ ir šifruojamas kaip parašytas tekstas. Interpretatoriui „reikia „perversti“ vieną po kitos briaunas vieno ir to paties, įvairius rakursus, kad galų gale tai, kas yra pavaizduota drobėje iškiltų visoje savo briaunų įvairovėje, o vadinasi, ir spalvoje, ir plastiškai naujai“ (Gadamer, 1991, p. 293). Vadinasi, interpretatorius, remdamasis įvairiais hermeneutinės analizės aspektais ir palaipsniui lukštendamas vis naujas detales, briaunas, atskleisdamas jų prasmę, santykius su tradicija, koreguodamas savo pirmąją suvokimą, artėja prie visuminės kūrinių prasmės supratimo.

Taigi hermeneutinė meno kūrinių interpretacija čia iškyla kaip integralinis praktikos momentas, kadangi ji neatsiejama nuo paties pažinimo proceso ir to, kas yra pažįstama. Šiai teorijai galima padaryti priekaištą, kad ji perversina kalbos reikšmę, „įsijautimo“ ir psichologinių supratimo aspektų, kurie atveria kelią interpretuotojo subjektyvizmui. Suvokdamas šį pavojų, Gadameris teigė, kad bet koks aiškinimas yra neatsiejamas nuo sudėtingos subjektyvių ir objektyvių veiksmų sąveikos. „Hermeneutinio rato“ principo

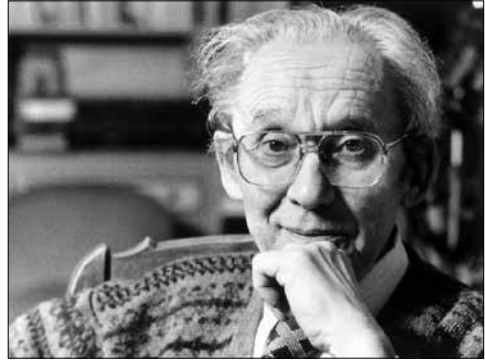
iškėlimas čia vaidina ne tik metodologinio instrumento vaidmenį, tačiau ir išreiškia fundamentalią bet kokios interpretacijos prielaidą, skelbiančią, kad efektingas kūrinio supratimas neįmanomas be nuoseklaus istorinių, kultūrinių, tradicinių jį sąlygojančių veiksnių aiškinimosi. Vadinasi, hermeneutinė interpretacija, panašiai kaip ir archeologija, rekonstruoja „praeities“ tradicijos sluoksnius ir remdamiesi jais vis giliau skverbiasi į meno kūrinio supratimą. Hermeneutinio rato erdvėje istorijos tradicija ir reali besiskleidžianti aiškinimo praktika iškyla kaip sukimasis ratu, judant nuo detalės į visumą arba priešingai, nuo visumos į detalę.

Gadamerio, Ricoeuro ir kitų hermeneutinės meno filosofijos šalininkų veikaluose ilgainiui išsiskystalizuoja keletas pamatinių metodologinių nuoseklios hermeneutinės kūrinio analizės principų: 1) požiūris į meno kūrinį kaip minties objektyvacijos rezultatą, kurio „vidines prasmes“ galima hermeneutiškai aiškinti; 2) „vidinės prasmės“, laipsniškas atskleidimas, sugretinant kūrinį su jį inspiravusia kultūrine tradicija, laikotarpiu, jame vyraujančiais pagrindiniais techniniais kūrybos principais; 3) „įsijautimas“ į vidinį kūrinio pasaulį, palyginant jo meninių vaizdinių sistemą su savo asmenybe, išgyvenimais, kūrybine patirtimi; 4) „dvasinio horizonto“ arba „tikrovės konteksto“, kuriame suvokiamas kūrinys, išplėtimas.

## P. Ricoeuro hermeneutinė fenomenologija

Trečiasis iškilus hermeneutinės estetikos ir meno filosofijos atstovas buvo prancūzų mąstytojas, maištingojo Nanterre universiteto rektorius, daugiametis Sorbonos profesorius Polis Ricoeuras (1913–2005). Jis atstovauja prancūziškajai modernios hermeneutinės estetikos ir meno filosofijos tradicijai, kuriai būdinga glaudi sąveika su kitomis įtakingiausiomis tuometinės humanistikos kryptimis. Šio mąstytojo tekstai išsiskiria aukštu filosofinės refleksijos lygiu, polinkiu į sudėtingus abstrakčius išvedžiojimus. Retrospektyviai žvelgdamas į hermeneutikos nueitą kelią jis pirmiausia apibendrina ankstesnės hermeneutinės minties laimėjimus ir gvildena neišspręstas problemas. Iš čia plaukia visuminis požiūris į reikšmingiausius hermeneutinės minties raidos etapus ir siekis pajungti jos idėjas tolesniam pamatinių žmogaus būties ir kūrybos problemų sprendimui. Kita vertus, pabrėždamas gelminį modernią hermeneutiką su fenomenologija siejantį ryšį, Ricoeuras savo koncepciją traktuoja kaip logišką fenomenologijos tąsą, jos papildymą ir natūralų mokslinio pažinimo raidai tyrimų laukų išplėtimą. „Mano tikslas, – teigia jis, – yra tyrinėjimas kelių, atvertų šiuolaikinei filosofijai tuo, ką galima būtų pavadinti hermeneutinės problematikos skiepu fenomenologiniam metodui“ (Ricoeur, 1969, p. 23).

Tiesą sakant, Ricoeurui, puikiai pažįstanciam filosofijos idėjų istoriją, skirtingai nei pirmtakams, būdinga „sintetinė prieiga“ arba, kitais žodžiais tariant, noras po vadinamosios „fenomenologinės hermeneutikos“ stogu sulieti į vieningą visumą daugelio kitų artimų teorinėmis ir metodologinėmis nuostatomis tuometinės estetikos ir meno filosofijos kryptių idėjas. Jis nuo jaunystės artimai bendravo su daugeliu iškiliausių to meto prancūzų mąstytojų, literatūros ir vaizduojamosios dailės meistrų, tai neišvengiamai suformavo jo estetikos ir meno filosofijos idėjų savitumą. Priminsiu, kad tiesioginiu Ricoeuro mokytoju buvo pirmuosius egzistencializmo filosofijos tekstus, anksčiau nei Jaspersas ir Heideggeris paskelbęs Gabrielis Marcelis, artimu jaunystės bičiuliu buvo fenomenologinės estetikos patriarchas Dufrenne'as, su kuriuo kartu filosofinės karjeros pradžioje paskelbė knygą *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* („Karlas Jaspersas ir egzistencijos filosofija“, 1947). Glaudus dvasinis ryšys jį taip pat siejo su personalizmo pradininku Emmanueliu Mounier ir „egzistencinės fenomenologijos“ atstovu Merleau-Ponty.



Paul Ricoeur

Tarp jo įkvėpėjų taip pat verta paminėti gyvenimo filosofijos, „subjektyvios ontologijos“ ir „egzistencinės ontologijos“ tradiciją plėtojančius Kierkegaardą, Nietzsche'ę, Jaspersą, Bultmanną, Sartre'ą, Malraux, Saussure'ą, Lévi-Straussą, Eliade ir kitu mąstytojus, kurių idėjos įvairiais keliais skverbėsi į hermeneutinę pokario prancūzų estetiką ir meno filosofiją. Prancūziškoje Ricoeuro fenomenologinės hermeneutikos versijoje kartu su fenomenologijos, egzistencializmo, Heideggerio ontologijos mokymais susiliejo paskiros personalizmo, struktūralizmo, formalizmo, analitinės filosofijos, kalbos filosofijos, psichoanalizės ir kitos idėjos.

Tarp jo įkvėpėjų taip pat verta paminėti gyvenimo filosofijos, „subjektyvios ontologijos“ ir „egzistencinės ontologijos“ tradiciją plėtojančius Kierkegaardą, Nietzsche'ę, Jaspersą, Bultmanną, Sartre'ą, Malraux, Saussure'ą, Lévi-Straussą, Eliade ir kitu mąstytojus, kurių idėjos įvairiais keliais skverbėsi į hermeneutinę pokario prancūzų estetiką ir meno filosofiją. Prancūziškoje Ricoeuro fenomenologinės hermeneutikos versijoje kartu su fenomenologijos, egzistencializmo, Heideggerio ontologijos mokymais susiliejo paskiros personalizmo, struktūralizmo, formalizmo, analitinės filosofijos, kalbos filosofijos, psichoanalizės ir kitos idėjos.

Ricoeuro santykis su ankstesne filosofijos idėjų istorija yra sudėtingesnis, kadangi šio mąstytojo tekstai kupini giliausios pagarbos racionalizmo pradininkui Descartes'ui, kurio metafizikoje *buvinys buvo pirmiausia apibrėžtas kaip vaizdinio objektyvumas, o tiesa – kaip vaizdinio tikrumas*. Descartes'o mąstymą Ricoeuras traktuoja kaip daug sudėtingesnę ir svarbesnę reiškinį nei tai pateikiama filosofijos istorijos vadovėliuose. Jis atkreipia dėmesį, kad kartu su Descartes'o filosofijai pagrįstai priskiriamu „objektyvumu pasirodo ir subjektyvumas ta prasme, kad objekto būties tikrumas yra subjekto steigimo atitikmuo. Taigi turime kartu subjekto steigimą [*position*] ir vaizdinio teigimą [*proposition*]. Tai pasaulio kaip „vaizdo“ (*Bild*) epocha. <...> Pradedant Descartes'u žmogus tampa pirminiu ir realiu

*subjectum*, pirminiu ir realiu pamatu. Taigi susidaro dviejų sąvokų – *subjectum* kaip pamato ir *subjectum* kaip *aš* – tam tikras bendrumas, tapatinimas. Subjektas kaip *aš pats* tampa centru, su kuriuo siejasi buvinys (*das Seiende*) (Ricoeur, 2000, p. 102). Taigi čia susiduriame su savita Descartes'o idėjų interpretacija, kuri Ricoeurui ypatingų sunkumų nesudaro kitam žingsniui – tiltų nutiesimui tarp Descartes'o racionalistinės filosofijos ir racionalizmui oponuojančių „subjektyviosios ontologijos“ kūrėjų Kierkegaardo ir Nietzsche's koncepcijų.

Tiesą sakant, kaip turėjome galimybę įsitikinti iš pateiktos Descartes'o filosofijos interpretacijos Ricoeuras, iškildamas virš įvairių disciplinų ir koncepcijų prieštaravimų, ambicingai siekia kokybiškai naujos filosofinių idėjų sintezės. Savo *hermeneutinės fenomenologijos* koncepcijos išėities tašku jis skelbia Husserlio idėjų naują „perskaitymą“ pasitelkiant kalbos, simbolio ir mito teikiamas galimybes. Kita vertus, jis siekia sujungti Husserlio mokymą apie „gyvenimiškąjį pasaulį“ su hermeneutinėmis Heideggerio, egzistencializmo, personalizmo, struktūralizmo ir Freudo psichoanalizės idėjomis. Ir galiausiai, jo koncepcijai būdingas ketinimas plėsti hermeneutinių tyrinėjimų lauką įvairiomis civilizacijos, kultūros, filosofijos, meno ir literatūros istorijos kryptimis.

Genezės aspektu žvelgiant į Ricoeuro hermeneutinę koncepciją, galima aiškinti Husserlio intencionalumo teorijos sintezę su Heideggerio „ontologiniu posūkiu“ ir *Dasein* analitika, kuri neverčia hermeneutikos šalininkų rinktis tarp *supratimo ontologijos* ir *interpretacijos epistemologijos*. „Mano išėities taškas ir kelrodis bus tai, ką vadinu pirmapradžiu ryšiu tarp klausimo apie būtį ir *Dasein* kaip klausiančiojo iškilimo“ (Ricoeur, 2000, p. 98). Čia jis, kaip ir Heideggeris, pradeda savo hermeneutikos teorijos kūrimą nuo klausimo apie būtį, kuris klasikinės racionalistinės Vakarų metafizikos buvo paliktas užmarštyje, kėlimo. Tai paaiškina pagrindinę Ricoeuro mąstymo orientaciją į gyvenimo filosofijos, fenomenologijos, egzistencializmo, personalizmo, psichoanalizės ir kitas iš neklasikinės filosofijos išplaukiančias žmogaus gyvenimo ir subjektyviosios ontologijos svarbą iškeliančias koncepcijas.

Vadinasi, tiek Gadamerio, tiek ir Ricoeuro meno filosofijai vienodai svarbus buvo Heideggerio „Būtyje ir laike“ nubrėžtas ontologinis konstruktas. Tačiau Gadameris savo koncepcijoje juda Heideggerio atvertu hermeneutiniu vadinamuoju „trumpuoju keliu į būtį“, o štai Ricoeuras iriasi įvairiais aplinkkeliais arba vadinamuoju „ilguoju keliu“. „Yra trumpas kelias, apie kurį pasakysiu pirmiausia, ir ilgas kelias, kuriuo pasiūlysiu eiti, – rašo jis knygoje „Egzistencija ir hermeneutika. Intrerpretacijų konfliktas“, – Trumpasis kelias – tai heidegeriškosios *supratimo ontologijos* kelias. Tokią *supratimo ontologiją* aš vadinu „trumpuoju keliu“, nes, atsakydama ginčytis dėl *metodo*, ji iš karto pereina į baigtinės būtybės ontologijos plotmę, kad rastų ten *supratimą* jau nebe kaip buvimo būdą“ (Ricoeur, 2001, p. 7). Šis kelias yra ilgas, jis eina per Heideggerio *supratimo ontologijos* klystkelius,

sudėtingus kalbinius ir semantinius svarstymus, semantikos ir refleksijos problemų aptarimą, prasminių simbolių struktūrų atskleidimą.

Hermeneutika Ricoeuro koncepcijoje suvokiama kaip nuolatinis pažintinis kūrybiškas darbas, kurio tikslas suteikti suvokiamiems estetiniams fenomenams ir meno kūriniais prasmę. Jis skleidžiasi tarpinėje srityje tarp abstrakčios ir konkrečios refleksijos, kuomet mąstymas siekia išryškinti prasmę glūdinčią pamatinėje Ricoeuro estetikos sąvokoje *simbolyje*. Jis kviečia *interpretacijai* suteikti tokį patį prasmių lauką kaip ir *simboliui*, kadangi interpretacija tiesiogiai siejasi su intensyvia mąstymo veikla, siekiu iššifruoti estetikos ir meno filosofijos reiškiniuose slypinčias prasmes. Todėl *simbolį* ir *interpretaciją* Ricoeuras traktuoja kaip koreliatyvias sąvokas.

Hermeneutinėje procedūroje interpretacija įveikia atstumą, skiriančią konkrečios epochos tekstą ar meno kūrinį nuo interpretatoriaus. Tačiau kadangi Ricoeuro hermeneutika pirmiausia yra orientuota į tekstą, o tekstai visada yra rašytinės kalbos pavyzdžiai, todėl čia ypatingas dėmesys yra skiriamas su raštu susijusiam hermeneutinių problemų laukui. „Raštas suteikia išraišką tam, kas tėra virtualu, kas dar tik formuojasi, vos mezgasi gyvoje kalboje – t. y. reikšmę atskiria nuo įvykio. Beje, šis atskyrimas nesuardo fundamentalios diskurso struktūros, aptartos pirmojoje mano ese. Teksto įgyta semantinė autonomija tebėra valdoma įvykio ir reikšmės dialektikos. Maža to, galime teigti, kad raštas atskleidžia ir išryškina šią dialektiką. Raštas – visiška diskurso manifestacija“ (Ricoeur, 2000, p. 37–38). Taigi jis dar labiau sukonkretina savo poziciją, teigdamas, kad „rašto problema tampa hermeneutine problema jį papildančio poliaus – skaitymo – perspektyvoje“ (Ricoeur, 2000, p. 54).

Ricoeuro kaip ir daugelio to meto prancūzų mąstytojo tekstuose regimas filosofinės problematikos ontologizavimas ir estetinimas. Šią filosofinės problematikos ontologizavimo ir estetinimo tendenciją stiprino Heideggerio palinkimas į pirmapradžius kultūros, mąstymo, kalbos, rašto, poezijos, dailės sluoksnius. Iš čia plaukia Ricoeuro dėmesys tokiems svarbiems sinkretiškiems kultūros fenomenams kaip mitas, metafora, simbolis, taip poezijos, literatūros tekstų ir vaizduojamosios dailės kūrinių estetinei analizei, savitai tapybos, graviūros meninės išraiškos priemonių interpretacijai.

Pagrindinis Ricoeuro fenomenologinės hermeneutikos uždavinys estetikos ir meno filosofijos problemų gvildenimo srityje atskleisti literatūroje, vaizduojamojoje dailėje ir muzikoje sukurtų didžiųjų meno kūrinių tikrąsias prasmes ir parodyti estetinių bei meno fenomenų svarbą žmonijos kultūros istorijai, jos ateities perspektyvų sklaidai. Gvildendamas šias problemas jis kaip ir Barthes'as apeliuoja į maksimaliai išplėstą *teksto* sąvoką, kurią lanksčiai pritaiko įvairių meno rūšių tyrinėjimui. „Anapus komparatyvistų fenomenologijai būdingo ekstensyvaus supratimo, – teigia Ricoeuras, – atsiveria tikrosios

hermeneutikos, kurioje interpretacija kaskart pritaikoma konkrečiam tekstui, laukas. Juk kaip tik modernioje hermeneutikoje susijungia du dalykai: simbolis teikia prasmę, protas imasi ją dešifruoti“ (Ricoeur, 2001, p. 47).

Taip suformuojama teorija apie tris pagrindinius simbolių tipus: *kosminius*, *sapnų* ir *poetinius*. Pirmasis simbolių tipas siejamas su religijos fenomenologijos, antrasis – psichoanalizės, o trečiasis – literatūrinės kritikos ir meno sritimi. Jo estetikos ir meno filosofijos idėjos skleidžiasi dažniausiai apmąstant literatūros plotmėje ryškėjančius procesus. Estetinėje analizėje įvairiems literatūros žanrams jis teikia prioritetą, kadangi jie tyrinėtojiui sudaro palankias sąlygas spręsti konkrečias estetikos problemas apeinant ir nesvarstant su raštu susijusių problemų. Šiuo aspektu žvelgiant akivaizdus literatūros privalumas yra tas, kad „eilėraštis, pasakojimas ir esė remiasi kompozicijos dėsniais, iš esmės nepriklausančiais nuo šnekos ir rašto priešpriešos“ (Ricoeur, 2000, p. 44).

Pabrėžtinai asmeninis Ricoeuro hermeneutinės estetikos problemų traktavimas ryškiausiai atsiskleidžia mito, metaforos, simbolio, laiko ir pasakojimo interpretacijose. Pradėkime nuo sinkretiškos mito interpretacijos. Iš tikrųjų daugelis to meto mąstytojų, ieškodami gyvybingų kūrybos, autentiško mąstymo versmių ir išeities iš klasikinės metafizikos krizės, atsisuko į *mythos* ir *logos* antinomiją, kuri tradiciškai įvairiais variantais išnirdama pasikartodama nuo graikų per visą Vakarų mąstymo tradicijos istoriją ypatingą aktualumą įgavo pokario filosofijoje. Ricoeuras neliko nuošalyje nuo šios problemos sprendimo ir pateikė jos savitą estetinę versiją. „Iš tiesų, – teigia jis, – pirmiausia filosofija į mitą ir jo epistemologinę pretenziją žvelgia kaip į vaizdinį. Tuomet *mythos* – *logos* problema tampa vaizdinio – sąvokos problema“ (Ricoeur, 1996, p. 237).

Mitas Ricoeuro koncepcijoje tampa viena svarbiausių kūrėjo vaizduotę gaivinančių versmių, kuri ypatingą svarbą įgauna visuose estetinės veiklos formose. Skirtingai nei filosofija, kuri yra mąstymas sąvokomis, mitas skleidžiasi meninių vaizdinių pavidalu ir nuolatos atveria kūrybinei vaizduotei naujas erdves. Jų apmastymui Ricoeuras pirmiausia kreipiasi į jam artimiausią literatūros ir poezijos sritį, pasitelkdamas estetinę gelmę ir daugiasluoksniškumą išsiskiriančias metaforas ir simbolio sąvokas.

Iš tikrųjų jam literatūros kūrinių kognityvinės vertės matu tampa anksčiau estetinio diskurso periferijoje buvusi metaforos sąvoka. Ji yra traktuojama kaip itin sudėtingas estetinis fenomenas, kuriame vienu metu jungiasi „genijaus sugebėjimai“ ir meistriškumas geometro, tobulai valdančio „proporcijų mokslą“. Pasitelkdamas vaizdingą britų estetiko Monroe Beardsley pastebėjimą, metaforą Ricoeuras taip pat traktuoja kaip „miniatiūrinį eilėraštį“. Lygindamas metaforą su simboliu ir esminių šių sąvokų skirtumą išvelgia tame, kad „metafora gimsta jau išgrynintoje *logos* erdvėje, tuo tarpu simbolis delsia *bios* ir *logos*

takoskyroje. Jis liudija pirmapradi diskurso išišaknijimą gyvenime. Jis gimsta ten, kur galia sutampa su forma“ (Ricoeur, 2000, p. 72).

Kitas esminis skirtumas tarp simbolio ir metaforos tame, kad metafora yra laisvo diskurso išradimas, o simbolis yra susijęs su kosmosu. Ir galiausiai, šių dviejų kertinių savo estetikos sąvokų lyginimą Ricoeuras užbaigia paradoksaliu teiginiu, kad viena vertus metafora yra daugiau nei simbolis, o kita vertus, simbolis yra daugiau nei metafora. Metaforos pranašumas – tai iškelta į kalbą implicitinė simbolio semantika. Juk simbolis yra daugiau nei metafora, kadangi jis yra sudėtingesnis dvimatis reiškinys, kuris žmonijos kultūros istorijoje turi galias šaknis, todėl gramzdina mus į paslaptinę galios patirtį (Ricoeur, 2000, p. 81–82).

Hermeneutinė meno kūrinų interpretacija, Ricoeuro įsitikinimu, pagrindinį dėmesį sutelkia į tą simbolio reikšmių sritį, kuri tiesiogiai siejasi su kalbine raiška, tačiau kartu nėra tapati vien jai. Ta simbolio prasmų dalis, kuri netelpa į kalbinės raiškos sritį, išsiskiria didžiausia semantinio poveikio suvokėjui galia. Būtent ji reikalauja grįžtamojo ryšio tarp kalbos ir konkrečios patirties nustatymo, tai yra tiesioginio ryšio tarp kalbinės sferos ir gyvos gyvenimiškosios patirties. Šio ryšio nustatymas yra pagrindinė Ricoeuro hermeneutinės koncepcijos šerdis. Vadinasi, skirtingai nei Gadameris, kuris savo hermeneutinėje meno filosofijoje pabrėžia išskirtinę kalbinės patirties svarbą, Ricoeuras savo koncepcijoje akcentus perkelia jau ne į kalbinių reiškinų tyrinėjimus. Iš čia plaukia jo dėmesys struktūralizme ir psichoanalizėje plėtojamoms interpretacijos teorijoms.

Tačiau jo siejamos su šiomis kryptimis viltys, kaip rodo vėliau pasirodę darbai, būtent psichoanalizei skirtas *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* („Apie interpretaciją. Esė apie Freudą“, 1965) ir struktūralizmui bei psichoanalizei skirta *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique* („Interpretacijų konfliktas. Hermeneutikos esė“, 1969) nevisiškai pasiteisino. Pirmiausia psichoanalizę jis traktavo kaip „subjekto archeologiją“ ir vieną iš hermeneutinės estetikos ir meno filosofijos formų, tačiau ilgainiui vis aiškiau suvokė tų problemų sudėtingumą, kurios kyla mokslininkui mėginant iššifruoti sapnų simbolius, jų ryšius su sąmonės pasaulio, archajiškiausių simbolių sluoksnių struktūromis.

Pripažindamas psichoanalitinės meno kūrinio interpretacijos ribų judrumą ir polinkį plėstis Ricoeuras pagrindinį jos trūkumą lyginant su terapeutine ir didaktine psichoanalize regi tame, kad ji negali pasitelkti „laisvųjų asociacijų“ metodą. Kita vertus, čia nebėra vietos interpretacijai tiems vaisingiems gydytojo ir paciento santykiams, kuriuos regime terapinėje psichoanalizėje. Kadangi psichoanalitinė meno kūrinio interpretacija remiasi analogijos principu, todėl ir interpretacija tampa fragmentiška. Glaustai aptaręs įvairius estetinės ir meno problematikos Freudo straipsnius, Ricoeuras meta psichoanalitinei

estetikai priekaištą, kad jos šalininkai nepateikia jokios solidesnės teorijos, kuri išsamiau traktuotų menininko ir meninės kūrybos proceso problemas.

Kita vertus, jis taikliai pastebi, kad netgi analizuodamas išskirtinio talento Leonardo da Vinci fenomeną, Freudas iš esmės apsiriboja jo vaikystės prisiminimais, Leonardo kūrybinės manieros savitumais, šviesos blyksnių, šešėlių aprašinėjimais, o iš esmės nieko nekalba nei apie šį didų menininką nei jo kūrybos procesą. Tokiu būdu Freudas savąja Leonardui skirta esė, spekuliuodamas estetikos ir meno filosofijos problemomis, paskatino lėkštos biografinės psichoanalizės literatūros srauto atsiradimą. Palankiau Ricoeuras vertina Freudo esė apie Mikelandželo Mozės skulptūrą, kadangi šio šedevro interpretacija įgyvendinama nuosekliai iki smulkiusių detalių kreipiantis į vaizduotės interpretaciją. Toks analitinis metodas iš tikrųjų padėjo psichoanalizės pradininkui sujungti vaizduotės veiklą su kūrybine veikla, vaizduotės interpretaciją ir meno kūrinio interpretaciją ir tai nepraslydo pro Ricoeuro akis.

Su nemažiau sudėtingomis problemomis Ricoeuras susidūrė analizuodamas struktūralistinių prieigų hermeneutikoje galimybes, šios krypties šalininkams būdingus požiūrius į kalbą kaip uždarą sistemą, praradusią ryšį su kalbančiu žmogumi. „Pradėdami nuo Saussure'o *langue* ir *parole* skiries, – teigia jis, – kad diskursas yra kalbos įvykis. Kalbotyros, tiriančios sistemų struktūrą, požiūriu, laikinis šio įvykio matmuo yra yra silpnoji *parole* kalbotyros epistemologijos vieta. Įvykiai praeina, o sistemos išlieka“ (Ricoeur, 2000, p. 20). Ricoeuro nepatenkino ir tai, kad struktūralistinės metodologijos šalininkai, traktuodami ženklus kaip užsisklendusios savyje sistemos neatsiejamą dalį, nepereidavo į platesnį svarbių humanistikos problemų sprendimui semantinių filosofinių, estetinių ir meninių problemų diskursų ir realaus jų sprendimo lygmenį.

Įvairiuose tekstuose gvildendamas kalbos ir kalbančiojo problemas Ricoeuras pereina prie tuo metu prancūzų humanistikoje išskirtinį aktualumą įgavusios struktūralistinėje ir poststruktūralistinėje estetikoje plėtojamos vadinamosios diskursų teorijos. „Nurodydamas į pasaulį, diskursas tuo pat metu nurodo atgal į kalbantįjį. Ši koreliacija nėra atsitiktinė, nes būtent kalbėtojas kalbėdamas ir nurodo į pasaulį. Vykstantis ir vartojamas diskursas nurodo atgal ir pirmyn – į kalbėtoją ir pasaulį. Tai esminis kalbos kaip diskurso kriterijus“ (Ricoeur, 2000, p. 32–33).

Ricoeuras pirmiausia aiškiai atskiria *interpretacijos* ir *suvokimo* sąvokas. *Suvokimas* čia yra traktuojamas kaip toks ženklų supratimo menas, kai konkrečios prasmės yra perduodamos iš vienos sąmonės į kitas pasitelkiant, gestų, kūno judesių ar kalbos galimybes, o *interpretacija* siejama su *supratimu*, kuris perduodamas rašytine forma fiksuotais ženklais. Taigi mokslininkas įsitikinęs, kad bet koks netgi savęs supratimas yra neatsiejamas nuo ženklinės, simbolinės ar tekstinės formos. Taip brėžiama esminė skirtis tarp *pažinimo* ir



*supratimo*, kuris remiasi interpretatoriaus veiklai būdinga intuicija. Viena vertus, tokia pozicija atmeta supratimo iracionalumą, kita vertus, pasitelkiant tekstų analizei struktūrinius ženklinių sistemų principus atriboja nuo racionalių aiškinimo principų, kadangi jie supaprastina ir schematizuoja analizuojamus fenomenus.

Kultūros vizualizacija, Ricoeuro įsitikinimu, prasideda ryškėjant vaizduojamosios dailės iškilimui Vakarų menų hierarchijoje. Šiame procese didžiulį poveikį turėjo olandų dailininkų aliejinės tapybos išradimas, kuris pagimdė naują meninės erdvės ir laiko suvokimą, išryškino dailininkų kontrastus, spalvoms suteikė anksčiau neregėtą spindesį ir apsaugojo jas nuo laiko poveikio. Taip remdamasis savo literatūros formų tyrinėjimais Ricoeuras įžengia į vaizduojamosios dailės hermeneutinės analizės sritį. Labiausiai jį domina tapybos ir graviūros raidoje ryškėjantys dėsningumai. Aliejinės tapybos technikoje jis išvelgė esminį šios meno rūšies proveržį, kuris padėjo dailininkams įveikti mąstymo ribotumus ir sukūrė naują nuo tikrovės nepriklausomą estetinių vertybių ir simbolių pasaulį. „Tapytojas, – rašo jis, – kuris kartu buvo ir chemikas, distiliuotojas, lakuotojas bei glazūruotojas, įvaldęs naują medžiaginį raidyną, galėjo užrašyti naują tikrovės tekstą. Olandų meistrams tapyba nebuvo nei pasaulio atkūrimas, nei sukūrimas, o jo metamorfozė“ (Ricoeur, 2000, p. 52).

Gvildendamas tapybos ir graviūros meninės išraiškos galimybes Ricoeuras pastebi, kad jos nors ir kitomis priemonėmis, tačiau remiasi savitu išrastu raidynu, susidedančiu iš taškų, brūkšnių, spalvinių dėmių ir pan. Dar ryškesnį atsisakymą nuo tikrovės imitavimo jis regi impresionistinėje ir ypač abstrakčioje dailėje, kur įsivyrąja autonomiška tikrovės atžvilgiu abstrakčių formų ir ženklų kalba. „Ikoniškumas, – reziumuoja Ricoeuras, – yra tikrovės perrašymas. Raštas siaurąja prasme – atskiras ikoniškumo atvejis“ (Ricoeur, 2000, p. 53).

Viename paskutiniųjų savo didžiųjų veikalų trijų tomų *Temps et récit* („Laikas ir pasakojimas“) jis vėl grįžta prie literatūrinės estetikos problemų aptarimo, teigdamas, kad tikro žodžio meistro literatūrinis pasakojimas struktūrina laiką ir suteikia galimybę suvokėjui suvokti save kaip istorinį subjektą. Pasinėrimas į meninio laiko magmą, jo įsitikinimu, tik tada įgauna estetinę prasmę, kai pasakojimas susiejamas su asmenine suvokėjo patirtimi.

Tarsi reziumuodamas savo psichoanalitinės estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimus Ricoeuras teigia, kad autentiškas meno kūrinys aplenkia menininką ir tampa daugiau simboliu asmeninės žmogaus ir jo ateities vienybės, nei simptomu, liudijančiu apie jo išgyventus ir neišspręstus konfliktus. Šia prasme meno kūriniai, jo įsitikinimu, panašiai kaip ir jo bičiulio Dufrenne'o estetikoje ir meno filosofijoje veda žmoniją naujų atradimų keliais kūrybinės sublimacijos ir simbolinės raiškos srityse. Ricoeuras pabrėžia išskirtinę skirtingų nuomonių susikirtimo ir diskusijų erdvės atvėrimo svarbą ir būtinybę pažaboti

bet kokias požiūrių unifikavimo apraiškas. Daugybės skirtingų estetikos ir meno filosofijos fenomenų interpretacijų koegzistavimas, netgi atviras skirtingų interpretacijų konfliktas čia yra suvokiamas ne kaip trūkumas, o akivaizdus supratimo privalumas, sudarantis hermeneutinių interpretacijų esmę.

Glaustai aptarę Heideggerio, Gadamerio ir Ricoeuro hermeneutines koncepcijas galime pereiti prie analizės apibendrinimo. Pirmiausia visos į mūsų akiratį patekusios modernios hermeneutiko teorijos buvo paveiktos anksčiau gyvavusių hermeneutikos tradicijų įtakos, kurios dėmesio centre atsidūrė estetinių ir meno fenomenų pažinimo, supratimo ir hermeneutinės interpretacijos problemos. Kita vertus, ypač Heideggerio ir Ricoeuro estetinėse teorijose jaučiamas ne mažiau stiprus ir Husserlio fenomenologinių idėjų poveikis. Ir galiausiai Heideggerio ir Ricoeuro koncepcijose pasirinktos hermeneutinės metodologinės priegijos apnuogina kai kuriuos esminius skirtumus. Kiekvienas žingsnis, kuriuo žengia Heideggeris, įgyvendindamas užsibrėžtą hermeneutinės meno filosofijos programą, yra ir filosofinis, ir hermeneutinis. Panašia strategija remiasi ir nuosekliai jo pėdomis einantis Gadameris, kuris savo hermeneutinėje meno filosofijoje kiek susiaurina ontologinį heidegeriškos hermeneutinės analizės lauką. Prancūziškoje Ricoeuro fenomenologinės hermeneutikos versijoje, kuri pirmiausia išplaukia iš prancūziškojo egzistencializmo pirmtako Marcelio, Husserlio fenomenologijos ir Heideggerio ontologijos idėjų, lyginant su dviem pirmaisiais, regimos kitokios kitų humanistikos sričių poveikio pakoreguotos estetinės nuostatos. Jos plaukia iš Heideggeriui ir Gadameriui svetimų universalių bendrafilosofinių ir antropologinių Ricoeuro ambicijų, pajungimo savo estetikos ir meno filosofijos tikslų įgyvendinimui paskirų personalizmo, struktūralizmo, formalizmo, analitinės filosofijos, kalbos filosofijos ir psichoanalizės idėjų bei metodologinių priegijų.

---

ANALITINĖ IR STRUKTŪRALISTINĖ  
ESTETIKA



Kembridžo universitetas

## Neopozityvistinė reakcija į metafizinės estetikos principus

XX amžiaus šeštajame dešimtmetyje Vakaruose išryškėjo esminiai estetinės minties pokyčiai, kurie reiškėsi tarpusavyje konfrontuojančiomis ir polemizuojančiomis neopozityvistinėmis tendencijomis. Tuomet, scientizmo idėjų pakilimo metu, ženkliai išaugo struktūrinės lingvistikos ir loginio pozityvizmo metodologinių nuostatų įtaka. Naujų neopozityvistinių pakraipų šalininkai siekė radikalai peržiūrėti klasikinės estetikos principus, įtvirtinti griežtus mokslinio pažinimo principus. Iš daugybės tuo metu išryškėjusių reformatoriškųjų *antimetafizinių* estetikos tendencijų pirmiausia reikėtų išskirti Prancūzijoje suklestėjusias struktūralizmo ir poststruktūralizmo, o anglosaksų šalyse – vyraujančias pozicijas įgavusias analitinės estetikos ir meno filosofijos pakraipas. *Po neklasikinės estetikos iššūkio jose išryškėjo dvi radikaliausios pamatinių klasikinės metafizinės estetikos ir meno filosofijos principų transformavimo programos.* Abi pakraipos savo programinėse nuostatose kritikavo ir siekė išstumti tradicinę metafizinę estetiką arba bent ženkliai apriboti jos įtaką.

Klausimo esmė, kokia buvo šios kritikos motyvacija, tikslai, iš kokių metodologinių pozicijų buvo vykdomas estetinės problematikos transformavimas? Ieškant atsakymų į šiuos klausimus, iškart ryškėja tarp šių išoriškai skirtingų pakraipų neabejotinai bendri to meto poreikius atitinkantys griežto mokslinio pažinimo svarbą sureikšminantys bruožai: pirmiausia – tiek *analitinė*, tiek *struktūralistinė* estetika formuojasi kaip reakcija į „klasikinius“ metafizinio mąstymo principus ir siekia estetinę mintį išvaduoti iš tų dogmiškų požiūrių, kurie stabdo jos raidą; tačiau analitinė iškelia griežto filosofinės analizės metodo svarbą, o struktūralizmas pretenduoja tapti universaliu humanitarinių ir socialinių mokslų metodu. Antra, abiejų pakraipų šalininkai, veikiami lingvistinių teorijų, estetinę mintį kreipia tyrinėti kalbos problemas. Kalba juose jau traktuojama ne kaip komunikacijos priemonė, pažinimo instrumentas, bet kaip išskirtinė terpė, kurioje skleidžiasi sąmoningas ir pasąmoninis žmogaus gyvenimas, iš kur kyla gelminės kūrybos ištakos. Ir pagaliau abiejų krypčių šalininkai atmets arba apriboja teorinės estetikos galimybes, nors praktikoje patys šių apribojimų nepaiso.

Beje, nors šių scientizmo dvasios kupinų krypčių šalininkų antiklasikinės kritinės nuostatos buvo panašios, tačiau tautinės kultūros ir mokslo tradicijos lėmė skirtingas jų įgyvendinimo strategijas, į pirmą vietą iškėlė įvairias estetikos ir meno filosofijos problemas bei skatino skirtingą poveikį tolesnės teorinės minties raidai.

Analitinės estetikos pakraipų iškilimas JAV tiesiogiai siejosi su kultūrinio ir meninio gyvenimo pagyvėjimu karo ir pokario metais, kai į šią šalį plūstelėjo daug talentingų pabėgėlių iš totalitarizmo niokojamos Europos. Tapęs gausių finansinių išteklių ir iš įvairių pasaulio kraštų suplaukusių mokslininkų ir menininkų susitelkimo vieta, Niujorkas ambi-

cingai pretendavo perimti pripažinto Vakarų intelektualinio centro ir „meno Mekos“ Paryžiaus funkcijas estetiškos minties ir meninės kultūros raidoje. Stiprėjanti konkurencija tarp JAV ir Prancūzijos, kurios intelektualinis elitas atkakliai gynė savo tradicinius prioritetus humanistikos ir meno srityse, atsispindėjo estetikos bei meno filosofijos idėjų konfrontacijoje.

Iki nūdienos užsitęsusi anglakalbės analitinės estetikos tradicijos šalininkų polemika su ryškias transformacijas patyrusia prancūziškojo poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikos tradicija – *tai polemika tarp dviejų iš esmės konceptualiai skirtingų požiūrių į estetikos ir meno filosofijos analizės objektus, pažinimo strategijas bei metodus*. Pirmosios šalininkai perdėm sureikšmino racionaliojo proto ir nuoseklių loginių, analitinių procedūrų svarbą perprantant estetinius reiškinius, o antrosios suvokė, kad estetikos ir meno pasaulyje racionalizmas neretai yra neveiksmingas, nes nepajėgia giliau pažinti šios estetiškos srities reiškinių. Todėl prancūzų poststruktūralistinės ir postmodernistinės estetikos šalininkai pasitelkia įvairių neeuropinių mąstymo tradicijų laimėjimus, neklasikinės estetikos principus bei tarpdalykines estetinių reiškinių tyrinėjimo strategijas, metodus, procedūras.

Analitinės estetikos šalininkai juda tiesiu racionaliojo proto ir logikos sureikšminimo nubrėžtu keliu, o postmodernistinės estetikos šalininkai suvokia, kad tiesus viena linija vedantis kelias neretai yra perdėm paprastas, siekiant suvokti sudėtingesnių reiškinių esmę, kadangi iš esmės negali atskleisti analizuojamų reiškinių daugiamatiškumo ir komplikuotumo. Todėl jie nesivadovauja apibrėžtais akademinės estetikos kanonais, o *siekia kiekvienu konkrečiu atveju kūrybiškai pasitelkti originalias tyrinėjimo strategijas, metodus ir semtis pažinimo iš gilesnių versmių nei tos, kurios yra akivaizdžios ir atsiranda tradiciškai analizuojant*.

Jau prancūzų struktūralistų ir semiotikų estetiškos teorijos, nepaisant scientistinių nuostatų, išsiskyrė mąstymo atvirumu, aukštu humanitarinės ir kalbinės kultūros lygiu, taikliomis kultūrologinėmis įžvalgomis, nuolatinėmis projekcijomis į kitų civilizacijų, tautų kultūros, estetikos ir meno tradicijas, o daugeliui iš logikos, aksiologijos, epistemologijos ir lingvistikos į estetinę problematiką atėjusių anglosaksiškų šalių specialistų būdingas nekritiškas paskirų loginių procedūrų, o ne racionalumo apskritai sureikšminimas, menkesnis humanitarinės kultūros, ypač meno praktikos, pažinimas (išimtis A. Danto). Tai itin ryšku, kai jie pereina prie arčiau su konkrečios meno praktikos pavyzdžiais susijusios meno filosofijos problematikos aptarimo, tuomet humanitarinės kultūros skurdumas tampa akivaizdus.

Skirtumų tarp amerikinės analitinės ir prancūziškos poststruktūralistinės estetikos pakraipų atsirado dėl skirtingo šiose šalyse sukaupto estetiškos minties ir meninės kultūros bagažo. Tie teoriniai konceptai, kurie jau seniai buvo įvesti į prancūziškos estetikos apyvartą ir tarsi buvo savaime suprantami, amerikiečiams, kurių profesionalios akademinės

estetinės minties istorija iš esmės prasidėjo tik G. Santayanos veikalais, daugelį dalykų dar tik teko aiškintis. Būtent todėl JAV išskirtinę svarbą įgavo analitinės tendencijos, kurių šalininkai aiškinosi estetikos, meno filosofijos, meno kritikos, meno teorijos santykių ir jų kompetencijos sričių atribojimo problemas, mėgino aiškiau apibrėžti meno kūrinio statusą, pagrindinių estetikos ir meno filosofijos sąvokų prasmių lauką. Be to, skaitant analitinės estetikos šalininkų tekstus, kirba mintis, ar jie, siekdami teiginių aiškumo ir pavyzdžių akivaizdumo, nesupaprastina gvildenamų problemų esmės ir nepateikia paprasčiausių atsakymų į sudėtingas problemas, o to nepasakytum apie jų prancūzų kolegas. Ir pagaliau amerikiečiai gvildena gana nedaug teorinių akademinės estetikos ir meno filosofijos problemų, o jų kolegoms prancūzams, formuojantiems poststruktūralistinės estetikos diskursų lauką, būdingas platus, nesusaistytas cechinių nuostatų požiūris ir nuolatinis siekimas išsiveržti už klasikinės akademinės estetikos ir meno filosofijos problematikos ribų bei užmegzti dialogą su įvairiomis humanitarinėmis ir socialinėmis disciplinomis, meno praktika.

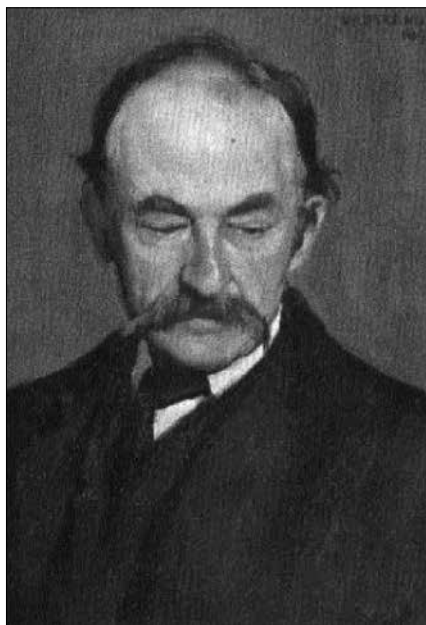
Analizės daugiasluoksniškumas ir tyrinėjimo strategijų originalumas, daugybės tradicinių problemų naujų „neklasikinių“ aspektų išryškinimas lėmė didesnę prancūzų poststruktūralistinių nei amerikinių teorijų gelmę, platesnį jų pritaikymą, įtaką ir išliekamąją vertę. *Tai tapo akivaizdu dar aštuntajame dešimtmetyje, kai išryškėjo naujas transatlantinis ir eurazinis postmoderniosios estetinės minties skrydis, tai yra Prancūzijoje sukurti konceptai ir sąvokos išplito JAV, Didžiojoje Britanijoje, Japonijoje, Rusijoje, Lenkijoje ir kitose buvusiose socialistinėse šalyse.*

Dėl to estetikos bei meno filosofijos disciplinos iš pagrindų pasikeitė, jos tapo lankstesnės, atviresnės naujovėms, savikritiškesnės nei anksčiau, svarbiausiu buvo įvardytas intelektualaus kritinio mąstymo atvirumas, kuris nustūmė konservatyvias tradicinės akademinės estetikos nuostatas, nukreiptas į žinių sisteminimą ir veiksmingą jų pritaikymą pedagoginiams akademinės sistemos reikalavimams. Požiūris į estetiką kaip į svarbią akademinę discipliną greta kitų universitetinių disciplinų ir kaip į instrumentą, padedantį formuoti bendrus estetinius įgūdžius, po 1968 m. revoliucijų aktualumą kuriam laikui tarsi prarado. Poststruktūralistinė estetika, iš akademinio pasaulio aktyviai įsiveržusi į Paryžiaus gatves ir kėlusi sau maksimalistinius pasaulį, kultūrą, gyvenimą pertvarkančius politinius, socialinius, kultūrinius tikslus, jau nebe norėjo grįžti į niūrias akademinės auditorijas ir užsisklęsti intelektualinių ir pedagoginių estetikos aspektų erdvėje.

### **Analitinės estetikos sklaida**

Analizuojant JAV neopozityvistinės pakraipos analitines (arba lingvistines analitines) estetikos (antiesencializmas, estetinis perceptualizmas, institucinės teorijos) koncepci-

jas, iškart pastebimas racionalumas ir radikali pamatinių klasikinės metafizinės estetikos principų kritika. Jos rutuliojosi stipriai veikiamos pokantiškojo kriticizmo, lingvistinių ir loginio pozityvizmo tendencijų. Plėtojant L. Wittgensteino vadinamųjų „kalbinių žaidimų“ idėjas, JAV ir Didžiojoje Britanijoje stiprėjo analitinių ir kitų į griežtą mokslškumą pretenduojančių koncepcijų įtaka. Analitinė estetika buvo labai nevienalytė pirmiausia anglosaksų šalyse išsiskleidusi srovė, kuri jungė įvairias kryptis, mokyklas ir paskirus amerikiečių (W. G. Gallie, P. Ziffas, M. Weitzas, W. E. Kennickas, B. Tilghmanas, M. C. Beardsley, N. Goodmanas, G. Dickie, A. Danto, J. Margolis ir kt.) bei britų mąstytojus (H. Osbornas, R. Scrutonas). Jie *sąmoningai siekė susiaurinti estetinių tyrinėjimų lauką ir apvalyti estetiką nuo metafizinės problematikos neapibrėžtumo, suformuoti objektyvią vienareikšmę estetinių reiškinių bei meno kūrinių interpretaciją.*



Monroe Curtis Beardsley

Analitinės estetikos idėjoms būdinga istorinė evoliucija ir daugybės susijusių doktrinų koegzistavimas. Tarp jų nerasime nei vienos reikšmingesnės, kurios savo istorinėje raidoje nebūtų patyrusios esminių pokyčių. Šių koncepcijų šalininkams būdingas pabrėžtinai kritinis racionalus mąstymas, griežtas analitiškumas, metodologinio nuoseklumo reikalavimas, atsiribojimas nuo nepagrįstų spekuliacijų, aiškus gvildenamų estetikos ir meno filosofijos problemų bei klausimų formulavimas, išskirtinis dėmesys pasirinktų estetinių sąvokų preciziškam vartojimui konkrečiame kontekste neabejotinai buvo perspektyvus. Tačiau greta laimėjimų, skleidžiasi ir probleminiai šios krypties raidos aspektai. Akivaizdu, kad naujų griežtų analitinių mokslinės analizės principų ir kriterijų iškėlimas į pirmą vietą gerokai susiaurino analitinės estetikos šalininkų tyrinėjimų problemų lauką.

Jiems būdingos pabrėžtinai kritinės nuostatos atsispindėjo ir požiūryje į estetiką, kaip į metakritinę discipliną, kurios tikslas – radikaliai peržiūrėti pamatines klasikinės metafizinės estetikos nuostatas, kategorijas ir sutelkti savo dėmesį į teorines kritikos problemas, o menas šiose konceptualiose nuostatose turėjo daugiau iliustratyvias funkcijas (pastaroji ypatybė daugiausia ir lėmė šios pakraipos šalininkų mąstymo stiliaus ir koncepcijų savitumą). Kritinės analitikų nuostatos atsispindėjo ir šios krypties

šalininkų veikalų pavadinimuose, pavyzdžiui, Beardsley *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* („Estetika: filosofinės kritikos problemos“, 1958, J. Stolnitzo *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* („Estetika ir meno kritikos filosofija“, 1960), Margolis *The Language of Art and Art Criticism* („Meno kalba ir meno kritika“, 1965).

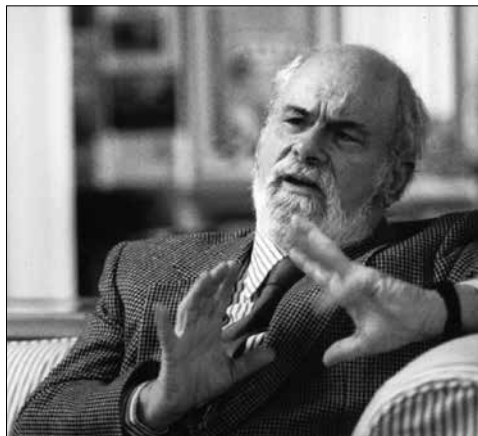
Neigdami perdėtas klasikinės metafizinės estetikos pretenzijas ir pamatinius jos principus, daugelis analitinės estetikos šalininkų skelbė, kad pagrindinis estetikos ir meno filosofijos uždavinys – *ne įvairių estetiškumo apraiškų ir veiksnių tyrinėjimas, jų gyvavimo faktų nustatymas, klasifikavimas, bet pirmiausia – sąmoningas atsiribojimas nuo spekuliatyvių estetikos problemų tyrinėjimo ir susitelkimas tikslinti žodžių reikšmes ir nagrinėti įvairias kalbos formas*. Tai kūrė savitą analitinės estetikos šalininkų mąstymo stilių, kurio esmė – įsitikinimas, kad nuosekli griežtais loginiais principais pagrįsta įvairių estetikos ir meno filosofijos problemų analizė turi pakeisti neaiškią arba netikslią problemos išraišką kalboje tokia formuluote, kuri atskleistų tikrą gvildenamos problemos esmę. Todėl preciziškas praktinis analitinių procedūrų pritaikymas gali rodyti, kad estetiniame diskurse tvirtas pozicijas įgavusi ir nekvestionuojama problema yra arba nekorektiškai iškelta „pseudoproblema“, arba susijusi su klaidingu konkrečių kalbos formų vartojimu, arba pagaliau neturi tiesioginių ryšių su savita estetikos ar meno filosofijos problematika.

Analitinėje estetikoje taip pat savitai transformavosi dar K. Fiedlerio, E. Utitzo, M. Dessoiro, M. Heideggerio veikaluose išryškėjęs siekimas atsiriboti nuo su subjektyviais vertinimais susijusios estetinės problematikos neapibrėžtumo ir *perkelti tyrinėtojų dėmesio centrą į, jų akimis žvelgiant, geriau griežtesniems mokslinės analizės principams paklūstančią meno filosofijos problematiką*. Todėl analitinių koncepcijų šalininkai dėmesį *perkelia į meno filosofijos metodologijos ir epistemologijos, metaestetikos, meno kalbos, meninės sąmonės, meno kūrinio savitumo pažinimo problemas*. Juos domina estetikos ir meno filosofijos kompetencijos ribų atskyrimas, aiškinimasis, kokie pagrindiniai dabartinės estetikos ir meno filosofijos uždaviniai? Ar galima dabartinę estetiką redukuoti į metaestetiką ir metakritiką? Ar privalo ir pajėgi dabartinė meno filosofija atskleisti meninės kūrybos proceso, meno kūrinio, jo suvokimo, pamatinių kategorijų esmę, pateikti objektyvias ir vienareikšmes meno kūrinio interpretacijas? Ar gali pasiūlyti moksliniu požiūriu nepriekaištingus receptus, kaip preciziškai vartoti sąvokas conceptualioje meno filosofijos problemų analizėje, teoriniuose ginčuose ir įprastinėje kalboje? Kokios yra ontologinės ir specifinės intencionalios bei kultūrinės meno kūrinio būties prielaidos?

Atskirą estetikos ir meno filosofijos problemų grupę analitinės pakraipos koncepcijose sudaro klausimai, susiję su šių mokslinio pažinimo sričių transformacija ir mėginimu conceptualiai apmąstyti radikalių neoavangardinio meno kryptių estetikai ir meno filosofijai keliamas problemas. Pavyzdžiui, ar meno kūriniais galime laikyti tik vienetinius objektus



ar ir bendrąsias sąvokas, neturinčius materialaus įkūnijimo teorinius konceptus, jų notacijos pavyzdžius ir pan.? Ar gali meno teoretikas ir kritikas nekvestionuojamai pripažinti visus menininko kūrybinės dvasios polėkius kaip meno kūrinį? Estetinės problematikos transformacija į meno filosofijos akivaizdi po minėtos Beardsley knygos „Estetika: filosofinės kritikos problemos“ pasirodymo. Ši tendencija vėliau plėtojama Danto, Margoliso ir kitų tyrinėjimuose.



Arthur Danto

Pagrįstai kritikuodami universalias tradicinės metafizinės ir normatyvinės estetikos, kaip filosofinės grožio bei meno teorijos, ambicijas, jų teorinio aparato ir metodologinių nuostatų neapibrėžtumą, teiginių kategoriškumą, kalbos, sąvokų miglotumą, šios pakraipos šalininkai iš principo atsisakė apibūdinti pamatinės klasikinės estetikos sąvokų esmę. Todėl jie kritiškai vertino jų požiūrį į tokias klasikinės estetikos kategorijas, kaip grožis ir menas, kurias kaltino neapibrėžtumu ir daugiareikiškumu. Jie apskritai abejojo atsakymų į klausimus, kas yra grožis ir kas yra menas, prasingumu. Skeptiškai žvelgdami į teorinius apibendrinimus, jie aršiai kritikavo tradicinę (esencialistinę) metafizinę ir normatyvinę estetiką kaip filosofinę grožio ir meno teoriją.

Estetikos ir meno filosofijos idėjų formavimo kalba čia tapo išskirtinės svarbos tyrinėjimo objektu, todėl ir pirmiausia iškilo supratimo, prasmės, komunikacijos, preciziško sąvokų vartojimo skirtinguose kontekstuose ir panašios su mokslinės analizės nepriekaištingumu susijusios problemos. Analitinės estetikos ir meno filosofijos šalininkai buvo įsitikinę, kad pagrindinis šių mokslų uždavinys – analizuoti kalbą, siekiant išsiaiškinti turinį tų problemų, kurios tradiciškai buvo priskiriamos estetikos ir meno filosofijos mokslų sričiai. Klasikinei metafizinės estetikos ir meno filosofijos kūrėjams būdingas minčių dėstymo spekuliatyvumas, miglotumas, kalbos neapibrėžtumas, problemų formulavimo abstraktumas, tikslumo vengimas, nepakankamai suformuluotos teorinės ir metodologinės nuostatos, analitinės estetikos šalininkų požiūriu, neišvengiamai lėmė ir daugelio jų išvadų klaidingumą.

Šios pakraipos šalininkai pradžioje skelbė, kad griežtus mokslinius reikalavimus atitinkanti teorija apskritai neįmanoma, o paskiri teoretikai netgi teigė, kad ji nereikalinga. Šios negatyvios teorijos atžvilgiu nuostatos buvo motyvuojamos minėtu klasikinei



Paul Ziff

metafizinės estetikos spekuliatyvumu, jų akivaizdžiu neatitikimu griežto analitinio mokslo reikalavimams. Kitas svarus argumentas buvo tas bejėgiškumas ir sunkumai, su kuriais estetika ir meno filosofija susidūrė, siekdama teoriškai apmąstyti nuolatos besikeičiančius avangardinio meno raidos procesus, kurie netilpo į jokiais klasikines šių mokslų schemas. Tai buvo viena priežasčių, paaiškinančių, kodėl universalias klasikinės metafizinės estetikos ambicijas analitinės estetikos šalininkai *redukavo ir suvedė pirmiausia į lokalias kalbos problemas*. Todėl daugelio pamatinių estetikos ir meno filosofijos problemų tyrimas šioje tradicijoje dažniausiai apsiribodavo svarstymais, kurių pagrindinis tikslas – išryškinti, kaip vartojamos sąvokos ir ar jų vartojimas atitinka konkrečias jų pasitelkimo estetinių reiškinių analizei prielaidas.

Tačiau ilgainiui vis labiau ryškėjo radikalaus estetikos, kaip teorinės disciplinos, neigimo neperspektyvumas.

Antiesencializmas tapo įtakinga ankstyvosios anglų ir amerikiečių analitinės estetikos pakraipa, kurios teorinė platforma pradėjo ryškėti dar šeštajame dešimtmetyje Ziffo, Weitzo, Kennicko ir ankstyvuosiuose Dickie'o veikaluose, tačiau specialios analizės objektu ji tapo Danto, Dickie'o, Goodman, Margoliso, Tilghmano, Beardsley ir kitų tyrinėjimuose. Antiesencializmas, kaip taikliai pažymi R. Shustermanas, buvo vienas svarbiausių skiriamųjų analitinės estetikos bruožų (Shusterman, 1989, p. 6), kadangi jos šalininkai teigė, kad esminių, rūšinių, apibrėžiamųjų meno savybių apskritai nėra, o mėginimas jas surasti yra bevaisis. Taigi įtakinga antiesencializmo tendencija analitinėje estetikoje buvo kupina nihilistinio patoso tradicinių, arba, kitais žodžiais tariant, esencialistinių, teorijų atžvilgiu, kurios abstrakčiai samprotavo apie nekvestionuojamos specifinės meno esmės ir unikalios jo prigimties egzistavimą. Antiesencializmas formavosi kaip konceptualus šios nuostatos neigimas.

Todėl prasidėjo radikali klasikinės metafizinės estetikos ir meno filosofijos pamatinių principų kritika, kurios pirmi požymiai išryškėjo Ziffo straipsnyje *The Task of Defining a*

*Work of Art* („Meno kūrinio apibrėžimo uždavinys“, 1953) ir antologijoje *Aesthetics and Language* („Estetika ir kalba“, 1954), kurie tarsis nubrėžė programines analitinės estetikos šalininkų antklasikines nuostatas, jų pabrėžtinai kritinį požiūrį į spekuliatyvius metafizinės estetikos principus. Esencialistinių teorijų šalininkai buvo įsitikinę, kad gyvuoja tam tikra universali ir absoliuti meno esmė, kurios pažinimą jie skelbė svarbiausiu estetikos ir meno filosofijos tikslu. Tačiau, siekdami mokslinės meno esmės analizės, esencialistai užmiršo pamatinę aksiomą, kad tikrovėje kiekvienos konkrečios meno rūšies meno kūrinio unikalumas ir originalumas reiškiasi skirtingu pavidalu, todėl nėra jokių nekintamų jo įvertinimo taisyklių ar kriterijų.

Antiesencialistinės estetikos nuostatos vėliau buvo išplėtos programiniame Weitzo straipsnyje *The Role of Theory in Aesthetics* („Teorijos vaidmuo estetikoje“, 1956), Kennicko *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* („Ar tradicinė estetika remiasi klaida?“, 1958) ir kitų teoretikų veikaluose, kuriuose jau atvirai buvo teigiama, kad sąvokų menas ir meno kūrinys apibrėžimas bei esminių specifinių jų bruožų apibūdinimas neįmanomas dėl meno įvairovės ir nuolatinės jo kaitos. Todėl buvo daroma ir kita principinė išvada, kad nepriekaištinga estetikos ir meno teorija logiškai neįmanoma, o vienintelis *visą meno kūrinių įvairovę siejantis bruožas yra jų sugebėjimas sukelti savitus estetinius išgyvenimus, kurie skiriasi nuo pažintinių, religinių, erotinių ir kitų neestetinio pobūdžio išgyvenimų*. Savo straipsnį Weitzas pradeda konstatavimu, kad teorija buvo ir yra estetikos bei meno filosofijos tikslas ir kad pagrindiniu jos „rūpesčiu ir toliau lieka meno prigimties išsiaiškinimas, jo apibrėžimo suformulavimas“ (Veicas, 1980, p. 371).

Jis taikliai pastebi, kad kiekviena įtakinga kryptis bando pateikti savas „teisingas“ meną apibūdinančias savybes ir atmeta kitų požiūrius. Taigi estetinės minties istorija puikiai iliustruoja, kad, nepaisant daugybės siekių įgyvendinti šį tikslą, jis taip ir liko neįgyvendintas. Weitzas įrodinėja, jog „estetikoje teorija – nurodyta klasikine prasme – *niekada* negalės būti sukurta, ir filosofams geriau atsakyti klausimo, kokia yra meno prigimtis, ir pakeisti jį kitais klausimais, į kuriuos atsakymai duos visa, kas reikalinga menui suprasti“ (*ten pat*, p. 372). Mokslininkas įsitikinęs, kad ankstesnės estetikos teorijos, siekusios apibūdinti meno esmę, buvo logiškai ydingos, neišbaigtos, nepatikrinamos, pseudofaktinės, nes visos estetikos teorijos iš pagrindų klysta, vadovaudamosi nuostata, kad galima teisinga teorija, nes ji iškreipia meno sąvokos logiką. Šį savo požiūrį jis motyvuoja tuo, jog menas yra labai sudėtingas ir daugialypis, nepaklūstantis jokiai savybių sistemai. Todėl ir hipotezinėje estetikos teorijoje šių savybių neįmanoma apibrėžti logiškai.

Weitzas kelia sau uždavinį, atsisakius apibrėžti tai, ko neįmanoma apibrėžti, parodyti meno sąvokos „asistemiškumą“, „atvirumą“ ir žaidybinę kilmę, tai, kad ji, priklausomai nuo konkrečios situacijos, keičia savo turinį ir įgauna naujų prasmų, atspalvių. „Nuolat

atsiranda ir ateityje neabejotinai atsiras naujų sąlygų (atvejų), iškils naujų meno formų, naujų kryptų, kurios reikalas iš vertintojo ir juo labiau iš profesionalaus kritiko apsispręsti, ar sąvoka turi būti plečiama. Estetikai gali suformuluoti panašumo sąlygas teisingam sąvokos taikymui, bet niekuomet nesuformuluos būtinų sąlygų. Sąvokos menas taikymo sąlygos niekuomet negali būti išsamiai aprašytos, nes menininkas ir net gamta visada gali pateikti atvejų, reikalaujančių apsispręsti – praplėsti senąją sąvoką, jos nevartoti, ar sukurti naują“ (*ten pat*, p. 378–9). Ši negatyvi sąvokos menas, estetikos ir meno teorijai išsakyta Weitzo ir jo šalininkų nuostata, dešimtmečiui įsivyravo JAV estetikoje.

Kitas svarbus analitinės estetikos šalininkus dominančių klausimų spektras susijęs su institucine meno kūrinų priklausomybe; tai yra su pamatiniais estetikos ir meno filosofijos klausimais. Ar menui būdingas institucinis pobūdis? Kokiomis sąlygomis žmogaus rankų ir gamtos kūriniams gali būti suteiktas meno kūrinio statusas? Kokios savybės, bruožai, aspektai, požymiai ir pan. suteikia galimybę konkretų daiktą ar reiškinį traktuoti kaip meno kūrinį? Šie klausimai vienaip ar kitaip buvo gvildenami dar ankstyvajame analitinės estetikos raidos etape vadinamųjų antiesencialistų ir institucinių koncepcijų šalininkų teorinėse nuostatose.

Tačiau perdėtas antiesencialistinių nuostatų radikalumas ilgainiui sukėlė reakciją, kuri išryškėjo Dickie'o, Danto, Margoliso, Beardsley veikaluose. Atmetę pirmtakų požiūrių kategoriškumą, jie ieškojo, kaip kitaip apibrėžti meno specifiškumą. Polemika su Weitzu paskatino atsirasti kitą institucinę teoriją, kuri susiformavo septintojo–aštuntojo dešimtmečio sandūroje. Jos šalininkai, tęsdami tradicinių metafizinių koncepcijų kritiką, teigė, kad paskirais atvejais tiesiog būtinas aiškus sąvokos menas apibrėžimas, ir mėgino atsakyti į klausimą, kas yra menas. Naujos tendencijos netrukus atsiskleidė Dickie'o ir Goodmanio veikaluose – atsinaujino plačių teorinių apmąstymų ilgesys. Todėl, pavyzdžiui, Goodmanas esencialistinį klausimą *What is art?* (Kas yra menas?) estetikoje siūlė keisti intencionalistiniu klausimu *When is art?* – Kuomet (kažkas) yra menas?, tai yra kada vienas ar kitas konkretus objektas tampa menu?

Dickie jau savo programiniame straipsnyje *Defining Art* („Apibrėždami meną“, 1969) teigė, kad menas turi būti analizuojamas kaip socialinis reiškinys, funkcionuojantis konkrečioje socialinėje (institucinėje) aplinkoje. Straipsnio pradžioje jis pateikė tokį apibrėžimą: „Meno kūrinys aprašomąja prasme yra 1) artefaktas, 2) kuriam kokia nors visuomenė arba socialinė grupė suteikė kandidato būti vertinimam statusą“ (Dickie, 1969, p. 254). Šiam teiginiui išskleisti Dickie ir pasitelkė įvairių argumentų: jis įrodinėjo, kad „meno pasaulio“ žmogus konkrečiam objektui gali suteikti meno kūrinio statusą, visai teoriškai to nepagrįsdamas. Pakanka, kad kažkas, laikantis save meno pasaulio atstovu, vertintų kokį nors objektą, kaip kandidatą į meno kūrinio statusą. Tai visai neprivalo būti autoritetingas

meno žinovas ar kritikas. Savo teorijai pagrįsti jis pasitelkė paveikslus tapančios šimpanzės Betsi iš Baltimorės zoologijos sodo pavyzdį. Lemiamu veiksniu Dickie skelbia vietą, kurioje eksponuojami į meno kūrinio statusą pretenduojantys tapiniai. Jei jie demonstruojami zoologijos muziejuje, tai yra viena, o visai kita, kai perkeliama į Čikagos meno institutą, kur jie įgauna meno kūrinio statusą.

Vadinasi, nesileisdami į mokslininko argumentacijos subtilybes, galime režiūmuoti, kad pasak Dickie'o, „meno kūrinys yra toks daiktas, kurį kažkas konkrečioje visuomenėje pavadino meno kūriniu“. Toks abstraktus institucinis Dickie'o meno kūrinio apibūdinimas susilaukė kritinės reakcijos ir aršių diskusijų, todėl vėlesniuose šio mokslininko darbuose – knygoje „Meno ratas: meno teorija“ (1984) ir straipsniuose – institucinė meno kūrinio koncepcija buvo koreguojama. Menininkas joje traktuojamas kaip asmuo, kuris sąmoningai dalyvauja meno kūrinio kūrimo procese, o meno kūrinys aiškinamas kaip konkrečios rūšies artefaktas, sukurtas, kad būtų pristatomas meno pasaulio publikai (Dickie, 2000, p. 96). Kitas įtakingas to meto estetikas Beardsley buvo vadinamojo estetinio perceptualizmo teorijos šalininkas, teorijos, kuri teigė, kad neįmanoma teisingai apibūdinti meno esmės, nepasitelkiant estetinės patirties sąvokos. „Meno kūrinys (plačiau šio žodžio prasme), – rašė jis, – yra toks perceptualinis ar intencionalinis objektas, į kurį specialiai žvelgia iš estetinio požiūrio taško“ (Beardsley, 1982, p. 19). Vėlesnei analitinės estetikos raidai, ypač Danto ir Margoliso veikalams, jau būdingas didesnis mąstymo lankstumas ir laipsniškas nutolimas nuo perdėm kategoriškų ankstyviesiems analitinės estetikos šalininkų darbams būdingų kategoriškų nuostatų.

Analitinės estetikos raida kupina daugybės paradoksų, bangavimų, nukrypimų nuo svarbiausių programiniuose tekstuose skelbiamų idėjų. Kaip dažnai būna humanistikos istorijoje, siekdami moksliskumo idealo, analitinės estetikos šalininkai perdėm sureikšmino pozityvistinių ir lingvistinių metodologijų teikiamas galimybes, formalizavo ir nusausino estetinę problematiką, parašė daugybę estetikos ar meno filosofijos tekstų, iš kurių išnyko paties meno dvasia. Nenuostabu, kad analitinės estetikos šalininkams būdingas nepasitikėjimas estetinės teorijos galimybėmis, apibendrinimų vengimas, vienpusis lingvistinių tyrinėjimo strategijų bei metodologinių priemonių sureikšminimas pastūmėjo ankstyvajame šios krypties raidos etape į kraštutinį empirizmą ir atsisakyti konceptualių filosofinės estetikos ir meno filosofijos problemų sprendimo. Radikalus empirizmas ilgainiui užgožė neabejotinai perspektyvius šios pakraipos laimėjimus ir vėliau vėl vertė grįžti prie teorinių mąstymo principų svarbos suvokimo. Savotiškas estetinis purizmas, išryškėjęs analitinių tendencijų sklaidoje, neišvengiamai riboja jų skelbiamų idėjų poveikį. Todėl po aštuntajame dešimtmetyje pastebimo tarptautinio šios estetikos krypties pakilimo netgi pasauliniuose estetikos kongresuose netrukus atsiskleidė akivaizdus jos nuosmukis.

Vadinasi, pripažindami neabejotiną analitinės estetikos šalininkų indėlį į estetikos ir meno filosofijos idėjų bei metodų istoriją, kuris pirmiausia siejosi su argumentuota metafizinių teorijų abstraktumo, kalbos miglotumo kritika ir įvedimu į estetinius tyrinėjimus loginio mąstymo kultūros elementų, skatinusių įsigalėti tikslesnę ir aiškesnę kalbą, išskirtinį dėmesį preciziškam sąvokų vartojimui, vis dėlto negalime neatkreipti dėmesio į akivaizdų analitinės estetikos raidos paradoksalumą. *Sukilusių prieš abstrakčius metafizinius klasikinės estetikos principus analitinės estetikos šalininkų veikaluose ilgai, greta vyraujančio skeptiško požiūrio į teorinius apibendrinimus, įsivyravo toks pats abstraktus, atsietas nuo konkrečios meno praktikos teoretizavimas ir atsiribojimas nuo sudėtingesnių filosofinių bei pasaulėžiūrinių problemų tyrinėjimo.*

### Struktūralistinės estetikos principai

Prancūzijoje neopozityvistinės estetinės minties raida, palyginti su anglosaksų šalimis, išsiskyrė daugeliu savitų bruožų, kuriuos pirmiausia lėmė šios šalies kultūrinio centro Paryžiaus šeštojo dešimtmečio intelektualinio elito gyvenimo ypatumai. Tuomet Paryžiaus intelektualiuose sluoksniuose estetikos raida itin glaudžiai susipina su literatūros teoretikų, kritikų, filosofų veikla ir augančia lingvistinių teorijų įtaka. Estetikai reiškiasi kaip rašytojai, kritikai, o rašytojai ir poetai – kaip filosofijos ir estetikos specialistai. Šiuose sluoksniuose, stiprėjant masinės kultūros ir meno poveikiui, vis dažniau nagrinėjamos intelektualams prieinamiausios literatūrinės raiškos formos, nes su „knyginės kultūros“ pasaulio žmogus gali tiesiogiai bendrauti, neišeidamas iš savo namų, ir šio bendravimo poveikumas pirmiausia priklausė nuo namų bibliotekos dydžio ir individualių intelektualų pastangų bei motyvacijos.

Struktūralistinės (lot. *structura* – sandara, tvarka) ir semiotinės (gr. *semeiotike* – mokymas apie ženklus) estetikos suklestėjimas Prancūzijoje (C. Lévi-Straussas, M. Foucault, J. Derrida, J. Lacanas, R. Barthes'as, L. Althusseris, M. Serres'as, L. Goldmannas, A. J. Greimas, T. Todorovas, J. Kristeva) tiesiogiai siejosi su estetinių tyrinėjimų perėjimu nuo empirinio aprašomojo lygmens prie abstrakčių teorinių tyrinėjimų, kuriuose *buvo pasitelktos iš struktūrinės lingvistikos perimtos sureikšmintos struktūrinio metodo ir įvairių estetinių struktūrų formalizavimo procedūros.*

Struktūralizmas yra gana plati ir daugiareikšmė sąvoka. Plačiausia prasme ji vartojama siekiant įvardyti įtakingą XX a. klestėjusių mokslinės minties pakraipą, siauresne prasme ji apibrėžia įvairiuose tiksluosiuose, gamtos, socialiniuose ir humanitariniuose moksluose pasitelkiamus struktūrinės analizės teorijas, tyrinėjimo strategijas, metodus. Ir pagaliau šiuo terminu dažniausiai vadinamos vienos įtakingiausių antrosios XX a. pusės

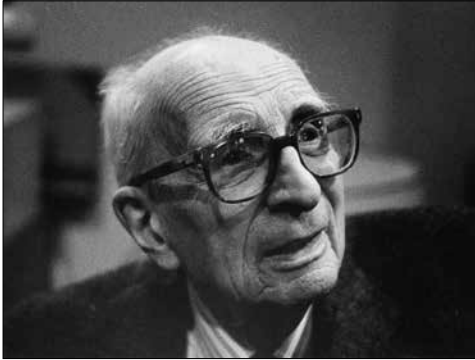
prancūzų humanistikos kryptys, turėjusios stiprų poveikį etnologijos, kultūros teorijos, sociologijos, psichologijos, filosofijos, estetikos, literatūrologijos, lingvistikos, menotyros ir kitų mokslų raidai.

Struktūralistinės estetikos tapsmui Prancūzijoje stipriausią poveikį turėjo šveicarų lingvistas de Saussure'as (1857–1913), „rusų formalioji mokykla“ (R. Jakobsonas, V. Šklovskis, B. Eichenbaumas, J. Tynianovas ir kt.) bei prancūzų mąstytojų C. Lévi-Strausso, R. Barthes'o, J. Lacano ir M. Foucault idėjos. Struktūralizmo šalininkai užėmė tvirtas akademinės pozicijas prestižiniame *Collège de France*, iš kur šios estetikos krypties idėjos sparčiai sklido įvairiomis kryptimis. Lévi-Straussas „atrado“ F. de Saussure'o tekstų reikšmingumą, išplėtojo jo kalbos teoriją, suteikė daug naujų konotacijų „struktūros“ kategorijai, o Barthes'as perkėlė šias idėjas į estetikos, literatūrologijos bei kritikos plotmę ir pagrindine savo estetikos sąvoka paskelbė išplėstinę sąvokos „tekstas“ interpretaciją.

Dar struktūralizmo ir semiotinės analizės pirmtakas de Saussure'as (1857–1913) knygoje *Cours de linguistique générale* („Bendrosios lingvistikos kursas“, 1916) teigė, kad „kalba yra sistema, kuri paklūsta tik saviems imanentiniams dėsniams“, o mąstymą aiškino „kaip amorfinę nediferencijuotą masę“. Todėl, mokslininko žodžiais tariant, ir atsirado pamatinis semiologijos principas: „kalboje nėra nei ženklų, nei reikšmių, tačiau yra ženklų SKIRTUMŲ ir reikšmių SKIRTUMŲ“ (*Il n'y a dans la langue ni signes, ni significations, mais des DIFFERENCES de signes et des DIFFERENCES de signification* (Saussure, 2002, p. 70).

Jis išryškino esminius skirtumus tarp diachroninių ir sinchroninių kalbos aspektų; ji keičiasi laiko atžvilgiu ir kartu turi savo aiškiai apibrėžtą struktūrą kiekvienu konkrečiu savo istorinės raidos momentu. Būtent de Saussure'as minėtame veikale įvedė terminą semiologija, kuriuo įvardijo būsimąjį bendrąjį mokslą apie ženklus. Jo svarbia sudedamąja dalimi turėjo vėliau tapti lingvistika. „Kai de Saussure'o pasiūlyta ir vėliau kitų mokslininkų išplėtotą semiologija tapo tarptautinių konferencijų tema, šis žodis buvo rimtai peržiūrėtas ir pasiūlyta jį pakeisti žodžiu semiotika būtent dėl tos priežasties, kuri ir domina mus čia: kad būtų išvengta painiavos tarp pagal savo kilmę semiologinės lingvistikos ir medicininės semiologijos; todėl atitinkamai nemedicininę semiologiją buvo pasiūlyta vadinti semiotika (Barthes, 2003, c. 478).

Šveicarų lingvisto paakintas dėmesys ženkliniams ir struktūriniais kalbos aspektams turėjo stiprų poveikį ženklo, struktūros, kalbos ir teksto problematikos iškilimui XX a. humanistikoje ir itin paveikė prancūziškosios, o vėliau ir kitų tautų estetinės minties raidą. Tačiau struktūralistinei estetikai įtaką darė ir kitų, ypač rusų, semiotikos šalininkų išplėtos metodologinės nuostatos: jų požiūris į kalbą kaip savitą ženklų sistemą, žinių perdavimo, arba prasmės išreiškimo (reikšmė ir prasmė), funkcijų tyrinėjimas, komunikacijos tarp perduodančio žinias ir klausytojo (skaitytojo) bei kitos teorijos.



Claude Lévi-Strauss

De Saussure'o struktūrinės lingvistikos, rusų formalistų ir semiotikų metodologinius principus Barthes'as perkėlė į estetikos ir kitų plačios kultūrologinės orientacijos disciplinų plotmę. Pasak jo, struktūralizmas – tai ne mokykla ir netgi ne sąjūdis (bent jau šiuo metu), nes dauguma autorių, kuriuos paprastai jungia šis žodis, visiškai nesijaučia siejami nei bendros doktrinos. „Bet kokios struktūralistinės veiklos tikslas – nesvarbu, ar ši veikla refleksyvi, ar poetinė – rekonstruoti „objektą“, kad jis

šioje rekonstrukcijoje tam tikru būdu atskleistų šio objekto veikimo („funkcijų“) taisykles. Taigi struktūra iš esmės yra šio objekto atvaizdas, tačiau tai kryptingas, suinteresuotas atvaizdas, nes objekto modelis parodo kažką anksčiau nematoma, arba, tikriau, – nesuprantama natūraliame objekte (Bartas, 1991, p. 159).

Prancūzijoje lingvistinės metodologinės prieigos greit išplito į įvairias estetikos, meno, kultūros tyrinėjimo sritis. Greta iš pirmtakų perimtų formalios analizės principų ir struktūrinės lingvistikos metodų prancūzai plačiai pasitelkia tyrimams ir kitus loginius matematinius bei konkrečius ypač iš psichoanalizės perimtus metodus. Kaip siekiamybę struktūralistai, siekdami išsiaiškinti analizuojamų objektų ir reiškinių struktūrą, iškėlė tiksliesiems (matematikos, fizikos, gamtos) mokslams būdingą mąstymo procedūrų griežtumą ir nuoseklumą. Pagrindinis ankstyvojo struktūralizmo ideologas Lévi-Straussas šią kryptį aiškino kaip logišką ir kraštutinį prancūziškojo racionalizmo vaisių, o kitas šios krypties šalininkas, vėliau tapęs įtakingu idėjų istoriku ir komparatyvizmo ideologu, M. Serres'as idealą regėjo matematikoje, kuri tapo „tuo aktyviu mąstymu, kuris regi be žvilgsnio ir mąsto *cogito* be subjekto“ (Serres, 1968, p. 73).

Šiuo požiūriu struktūralizmo estetika yra logiška prancūziškojo racionalizmo ideologijos tąsa, išsaugojusi ankstesnėms racionalistinėms estetinėms teorijoms būdingą tikėjimą racionalaus proto ir mokslinio pažinimo galimybėmis. Struktūralistai daug dėmesio skyrė estetinių objektų ir reiškinių būvio aprašymui, jų nelaikinių imanentinių savybių atskleidimui, preciziškai pasitelkdami racionalaus proto požiūriu aiškias tyrinėjimo strategijas, metodus. Jų pagrindinis tikslas buvo tirti *ne subjekto, genijaus, menininko problemas, o nagrinėti įvairių neįsisamonintai funkcionuojančių ženklinių kultūros, estetikos ir meno sistemų struktūras*. Todėl struktūralistinės estetikos šalininkai atsisakė izoliuotų faktų prioriteto ir stengėsi atskleisti analizuojamų faktų arba jų siste-



mos elementų tarpusavio ryšius. Estetinių reiškinių ir faktų tyrinėjimo strategija buvo pajungta sisteminės analizės principams. Pirmiausia buvo nagrinėjama pirminė stebimų objektų, reiškinių ar faktų organizacija, toliau nuosekliai pereinama prie vidinės objekto struktūros (sudedamųjų elementų hierarchijos, jų vidinių ryšių, kiekvieno elemento vidinių sąryšių) tyrinėjimo. Remiantis gautomis žiniomis, kitoje analizės fazėje kuriamas teorinis analizuojamo objekto ar reiškinių modelis ir interpretuojamas tiriamoje medžiagoje.

Struktūralistai perkėlė estetinių tyrinėjimų akcentus ne į estetinių požiūrių, o pirmiausia į plačiai traktuojamų sąvokų tekstas (*le texte*) ir rašymas (*écriture*) aptarimą bei naujų tyrinėjimo strategijų ir metodų įtvirtinimą humanistikoje. Jie ne tik siekė humanitarinius mokslus pakylėti iki nuoseklios racionalaus proto reikalavimams paklūstančios mokslinės teorijos lygmens, tačiau ir įveikti anglosaksų neopozityvistinėms estetinėms teorijoms būdingą lėkštą empiriškumą ir plačiau žvelgti į aktualių tuometinės humanistikos bei estetikos uždavinius. Todėl atsirado struktūralistinės estetikos šalininkams būdingų ekskursų į įvairias mokslinio pažinimo ir meno sritis, polinkis į plačius teorinius apibendrinimus. Jie tarsi pažvelgė į klasikinės metafizinės estetikos problematiką pro lingvistinius akinius.

Įtakingiausiu prancūzų struktūralistinės estetikos ideologu tapo Barthes'as, kuris pradžioje, pokario metais, vaisingai užsiėmė „ikistruktūralistiniais“ tyrinėjimais. Jo, kaip ir kitų struktūralistinės estetikos šalininkų, veikalams būdingos formalistinės, lingvistinės ir literatūrocentrinės nuostatos. Veikiamas formalistinės ir lingvistinės estetikos, Barthes'as iškelia fonetinio rašto formų analizės reikšmingumą. Estetiką jis apibūdina „kaip meną regėti formas, sugebėjimą atskirti priežastis ir tikslus, sukurti vertybių sistemą, kuri labiausiai priešinga politinėms“ (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 172). Menas ir literatūra jam pirmiausia yra rašto formų kalba, todėl estetinių reiškinių esmės pažinimas neatsiejamas nuo formų istorijos ir kaitos pažinimo. Literatūra čia išskyla pirmiausia kaip kalbos ir rašto pasaulis. Tačiau jis neapsiriboja literatūra, o plėtoja įvairių estetinės veiklos, vadinasi, ir rašto tipų teoriją, siekia surasti universalų įvairių kalbos formų komunikacijos lygmenį, sudarantį prielaidas plastiškam perėjimui iš vienos kūrybinės veiklos srities į kitą. Ši kūrybinio universalumo, sąsajų tarp įvairių kūrybinės veiklos formų ir humanistikos sričių idėja vėliau taps pamatiniu postmodernistinės estetikos bei meninės kūrybos principu.

Struktūralistinės estetikos šalininkų kūrybines potencijas ir mąstymo lygį rodo universalus idėjų istorijoje faktas, kad jie ne tik nesureikšmino akivaizdžių savo metodologinių ieškojimų laimėjimų, bet ir, suvokdami jų pritaikymo ribotumus, nevengė viešai apie juos kalbėti. Tik, pajutę išsekimo pavojų, savo skelbtų idėjų išsižadėjo ir evoliucionavo nauja poststruktūralistinės estetikos kryptimi. Šie bruožai ryškiausiai atsiskleidė Barthes'o

estetikoje, kuri tapo svarbiausia jungiamąja grandimi tarp struktūralistinių ir post-struktūralistinių estetinių teorijų. Neatsitiktinai Derrida kalba apie išskirtinį Barthes'o vaidmenį, silpninant klasikinės metafizinės estetikos logocentrines nuostatas. Jis teigė, kad logocentrinė metafizika „buvo pajungta vadinamajai „rašto civilizacijai“, kurioje mes gyvename, fonetinio rašto civilizacijai, tai yra logos civilizacijai, kurioje būties prasmė, jos tikslas apibūdinamas kaip buvimas (*parousia*). Barthes'o įgyvendintas perversmas vaisingas ir būtinas aprašymui paties *įženklinio faktui ir jo misijai* tos epochos ir tos civilizacijos, kuri plinta visame globalizuotame pasaulyje bei kartu įžengia į kelią, kuris ves ją į neišvengiamą pražūtį“ (Derrida, 1992, p. 75).

Nepaneigiant neabejotinų Barthes nuopelnų, negalime ignoruoti ir struktūralistų estetinių reiškinių tyrinėjimuose išryškėjusių vienpusiškai sureikšmintų formalistinių ir imanentinių nuostatų, analizės eigoje *judėjimo nuo formos, struktūros ir sistemos pažinimo prie prasmės*. Analizuodami įvairius estetinius fenomenus struktūralistai pirmiausia pagrindinį dėmesį sutelkia į vidinę struktūrinę ar morfologinę analizuojamų objektų sandarą, dažniausiai visiškai atsiribodami nuo jų genezės, istorinės raidos dėsningumų, funkcijų platesnėse socialinėse sistemose tyrinėjimo. Kita vertus, reiškiniai čia tyrinėjami išryškiant juose struktūrinius ir sisteminius ryšius, siekiant analizuoti kaip vientisą sisteminių darinį. Toks struktūrinis ir sisteminis požiūris į tyrinėjimo objektą, kai sistema užgožia jos sudėtinių komponentų ir daugybės jų tarpusavio ryšių tyrinėjimus, ne tik susiaurina tyrinėjimo lauką, tačiau ir objektyviai suglaudina išvadas. Ir pagaliau, judant *nuo formos, struktūros ir sistemos prie prasmės, pastaroji sutapatinama su forma ir struktūra*.

Vadinasi, struktūralizmo iškilimas Prancūzijoje tapo vienu ryškiausiu vadinamojo „lingvistinio posūkio“ posūkio XX a. estetikoje ir meno filosofijoje liudijimu. Šis sąjūdis, įkvėptas svarių lingvistikos laimėjimų, išplaukė iš siekio, pasitelkiant tyrimams įvairius formalius ir matematinius metodus bei tyrinėjimo strategijas, pakylėti humanitarinius mokslus iki tiksliesiems mokslams būdingo išvadų patikimumo. Nors struktūralistinės tyrinėjimo strategijos išplito ir į kitas humanitarinių ir socialinių mokslų sritis, svariausi jo pasiekimai siejosi su archajinių kalbos, mitų, ritualų, tikėjimų, folkloro tyrinėjimais, o sudėtingesnių estetikos ir meno reiškinių pažinime jo nuopelnai mažiau reikšmingi. Šį struktūralistinių ir su jomis artimai susijusių semiotinių koncepcijų ribotumą ir tai, kad jos nepajėgė pateisinti siejamų vilčių, galima paaiškinti daugeliui scientistinių teorijų būdingu dirbtiniu analizuojamų objektų nuskurdinimu ir abstrakčiais tyrinėjimų rezultatais, kuriuose išnykdavo ženkli dalis estetikos ir meno fenomenams būdingo specifiškumo. Todėl struktūralistinių koncepcijų raidoje ilgainiui silpnėja scientistinės nuostatos, kurias keičia stiprėjančios reliatyvistinės ir pliuralistinės, lemiančios struktūralizmo transformaciją į poststruktūralizmą.

---

NUO SOCIOLOGINĖS ESTETIKOS  
Į MENO SOCIOLOGIJĄ



Paryžiaus širdis

## Moderniosios meno sociologijos ištakos

XX a. pradžioje estetikos ir meno filosofijos idėjų raidoje stiprėja sociologizacijos ir psichologizacijos tendencijos, kurios tiesiogiai siejasi su sociologijos ir psichologijos akademinio statuso augimu ir jų išsikovojamomis pozicijomis universitetinio išsilavinimo sistemoje. Šiame tarpsnyje meno sociologija pradeda lygiagrečiai formuotis į sąlyginai savarankiškas *sociologinės* arba *menotyrinės* pažinimo sistemos dalis, iš skirtingų išeities pozicijų tyrinėjančias pagrindines meno funkcionavimo visuomenėje problemas, įvairias meno ir visuomenės sąveikos formas. Jau pereinamame nuo sociologinės estetikos į meno sociologiją etape šie tyrinėjimai skyla į du pagrindinius srautus: 1) *teorinės* ir 2) *empirinės* arba *taikomosios*. Pirmosios pakraipos šalininkai aiškina teorinius meno ir visuomenės sąveikos dėsningumus, socialinių grupių, valdžios institucijų poveikį meninei kūrybai ir konkrečioje civilizacinėje erdvėje ir istoriniame kontekste vertinimo kriterijų formavimąsi, o antrosios – tyrinėja meno suvokėjų auditoriją, jos požiūrius į meninės kūrybos problemas, atlieka kiekybinius meninės kūrybos procesų ir jų poveikio visuomeninei sąmonei vertinimus bei rekomendacijas.

Meno sociologijos, pretenduojančios į savarankiškos disciplinos statusą, būdinga banguojanti su pakilimais ir atoslūgiais raida. Pagrindiniai etapiniai pakilimo taškai geriausiai regimi šios mokslinio pažinimo srities lyderiu tapusioje prancūziškoje meno sociologijos tapsmo tradicijoje. Jos raidoje regime daug ryškių individualybių ir jų suformuotų mokyklų, kurios pagrindiniais teorinės minties suaktyvėjimo ir pakilimo tarpsniais perimdavo lyderio vaidmenį ir iki šiol užima vyraujančias pozicijas teorinėje meno sociologijoje. Todėl pagrindinį dėmesį sutelksime į nenutrūkstamas tradicijas turinčią prancūzų sociologinės minties raidą, kurioje nuosekliausiai atsispindi ne tik naujų idėjų, metodologinių priėgų sklaida, tačiau ir pagrindiniai meno sociologijos formavimosi į savarankišką mokslinių tyrimų kryptį etapai. Meno sociologijos problemų lauko tyrinėjimuose jau turime puikias lietuvių kalba paskelbtas V. Kavolio, A. Gaižučio ir Ž. Gaižutytės monografijas ir eilę solidžių studijų.

Ankstyvajame sociologines estetikos ir jos viduje besikristalizuojančios meno sociologijos užuomazgų tapsmo etape vyravo dar Apšvietos ideologų iškeltos Jean-Baptiste Dubos ir Charleso de Montesquieu socialinio meno sąlygotumo idėjos. Jas toliau plėtojo XIX a. kultūros ir meno istorikai, iš kurių įtaka šio amžiaus antroje pusėje išsiskyrė Hippolyte Taine'as, o XX a. pradžioje É. Durkheimio mokykla.

XX a. pirmoje pusėje Prancūzijoje, Vokietijoje, Vengrijoje, Rusijoje ir kitose šalyse ryškėja sociologinės estetikos atgimimas ir jos laipsniškas transformavimasis į savarankišką mokslinę discipliną – *meno sociologiją*. Tuomet iškilo ryškiausių prancūzų *sociologinės estetikos* atstovų É. Durkheimio mokinio Charleso Lalo ir Etienne'o Souriau koncepcijos. Dar

sociologinės estetikos šalininkai, išskirdami savarankišką meno sociologijos problemų lauką, suvokė, kad *menas nėra izoliuotas nuo socialinių procesų, o plėtojasi glaudžiai sąveikaudamas su visuomenės ekonominio, kultūrinio išsivystymo lygiu, jos poreikiais, viešpataujančiais idealais ir daugybe kitų veiksnių*, kurie sąlygoja menininkų sukurtų kūrinių poreikius, jų vertinimo, funkcionavimo ir poveikio visuomeninei sąmonei dėsningumus. Šiuos požiūrius perėmę meno sociologijos kūrėjai pagrindinį dėmesį sutelkia į visuomenės ir meninės veiklos santykių, meno funkcionavimo civilizacijoje, kultūroje, visuomenėje, įvairių socialinių meno funkcijų, meno institucinių ryšių, meno ir suvokėjų bei daugybės kitų meno ir visuomenės santykių problemų tyrinėjimus.



Wilhelm Hausenstein

Ilgainiui meno sociologijos idėjų raidoje vis aiškiau kristalizuojasi dvi minėtos pagrindinės pakraipos: *teorinė* ir *empirinė*, arba *taikomoji*.

Pirmosios šalininkai toliau plėtoja H. Taine'o, J.-M. Guyau, É. Diurkheimo, M. Mausso, M. Weberio, G. Simellio ir kitų meno sociologijos kūrėjų veikaluose išryškėjusias teorines ir metodologines nuostatas. Jų dėmesio centre – visuomeninio meno sąlygotumo idėjos, civilizacijos, kultūros ir meno santykiai, skirtingų socialinių grupių, valdžios, institucijų poveikio meno raidai ir kiti teoriniai meno ir visuomenės santykių aspektai.

Antrosios – iš skirtingų A. Comte idėjas plėtojančių pozityvizmo kryptių paveldėti empiriniai ir taikomieji tyrinėjimai. Jie, skleidžiantis pozityvistinei meno sociologijai, suformuoja savitus probleminius laukus, susijusius su empiriniais ir taikomaisiais įvairių meno rūšių poveikio skirtingoms suvokėjų auditorijoms tyrinėjimais. Šios pakraipos tyrinėtojai plačiai pasitelkia iš gamtotyros, tikslųjų mokslų perimtus statistinius ir kiekybinius metodus. Apibendrinant išsakytas mintis galima teigti, kad *visavertiškai dabartinė meno sociologija gali plėtotis tik derindama abi metodologines prieigas*, tai vaizdžiai liudija civilizacinės meno sociologijos raida.

Kiek nuošalyje nuo dviejų minėtų meno sociologijos tapsmo pakraipų teorinių ir empirinių tyrinėjimų sąveikos plotmėje skleidžiasi tiesiogiai su gilėjančiais Vakarų

civilizacijos krizės leitmotyvais ir didžiųjų Rytų civilizacijų kultūros, estetikos, meno vertybių sistemų sklaida susijusi civilizacijos ir meno santykius tyrinėjanti *civilizacinė meno sociologija* (É. Durkheimas, M. Maussas, R. Guénonas, P. Masson-Ourselis, H. Corbinas, S. H. Nasras, V. Kavolis, L. Dumont'as ir kiti). Jos šalininkai, suvokdami teorijos ir empirijos jungties svarbą, pasitelkia įvairias komparatyvistines ir tarpdalykines tyrinėjimo strategijas. Jie atkreipia dėmesį, kad įvairių neeuropinių civilizacijų kultūros tipai skirtingai veikia meno raidos ir funkcionavimo visuomenėje procesus, o pagrindiniai kultūros sistemos segmentai (religija, mitologija, tradicijos ir pan.) skirtingai reglamentuoja visuomenės meninius poreikius, skonius, įvairių menų hierarchiją, meno formų suvokimo ypatumus ir daugybę kitų konkrečios civilizacijos meno raidos ir funkcionavimo veiksmų.

Lyginamoji skirtingų civilizacinių pasaulių meninės kultūros raidos istorija aki-vaizdžiai liudija apie pagrindinių konkrečios civilizacijos kultūros sistemos segmentų, pavyzdžiui, stiprėjančių ar silpnėjančių valdžios, politinių institucijų, mitologijos, religinių sistemų, mokslo, technikos, mecenavimo tradicijų ir pan. tiesioginį poveikį meno raidai. Menas iš tikrųjų *itin jautriai atspindi visas dominuojančias skirtingose Rytų ir Vakarų civilizacijose, jų konkrečiame istorinės raidos etape vyraujančių tendencijų pagrindinius bruožus*, nors tenka pripažinti, kad meno visuomeninis sąlygotumas, lyginant su politika, teise, morale, religija, yra menkesnis.

Kita vertus, meno kūrinių suvokimas konkrečioje civilizacinėje erdvėje įgauna grįžtamąjį visuomeninės sąmonės ryšį, kadangi menas tiesiogiai veikia kūrinius suvokiančius žmones, jų vertybines, etines nuostatas, skonius, dvasinius idealus, įvairias praktinės veiklos sritis. Sparčiai besiplėtojantys konkretūs civilizacinės meno sociologijos tyrinėjimai atskleidžia stublinančią meno socialinių funkcijų, meninių skonių, estetinių prioritetų įvairovę, jų ryšius su skirtingų civilizacijų, regioninių, tautinių, etninių meno raidos formų ypatumais. Taigi daugybės civilizacinių meno formų savitumas yra sąlygojamas jų priklausomybės konkrečiam regionui, jame viešpatuojančioms religijos, etikos tradicijoms, socialinės hierarchijos sluoksniams, išsilavinimo lygiui, auklėjimo sistemai, amžiui, lyčiai ir pan. veiksniams. Todėl ir šis sudėtingas problemų laukas yra neatsiejama meno sociologijos tyrinėjimo objekto dalis.

Prancūzų ir vokiečių mąstymo tradicijų įtakos šalyse meno sociologija plėtojasi skirtingomis kryptimis. Vokietijoje ir Vengrijoje besiformuojančioje meno sociologijoje jaučiamas stipresnis racionalistinių ir kultūrologinių koncepcijų poveikis, o prancūzų – estetinių ir menotyrinių teorijų.

Ankstyvuoju vokiečių meno sociologijos sklaidos laikotarpiu aktyviausiai reiškiasi Vilhelmas Hausensteinas (1882–1957), kurio veikaluose meno raida tiesiogiai siejama su ekonominėmis ir socialinėmis sąlygomis, jų poveikiu turiningoms ir formalioms meno

kūrinio struktūroms. Formaliosios mokyklos idėjų veikiamas, jis teigia, kad „meno sociologija gali būti tik formos sociologija“ (Hausenstein, 1927, p. 27). Hausensteinas siekia įteisinti sociologinio meno pažinimo universalumą, jo sugebėjimą pažinti sudėtingiausias meno būties, funkcionavimo visuomenėje, menininko kūrybos, meno kūrinio struktūros problemas. Tačiau jo pretenzijos suteikti meno sociologijai universalios metadisciplinos statusą, apimančias estetiką, meno filosofiją, meninės kūrybos procesų psichologiją, nepasiteisina. Hausensteino plėtojama meno sociologijos koncepcijai trūksta sistemingo teorinio ir metodologinio pagrindo, todėl ji tolesnėje meno sociologijos raidoje paliekama nuošalyje.

Ilgainiui vokiečių meno sociologijoje išivyrąja programiniame M. Weberio straipsnyje *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* („Racionalūs ir socialiniai muzikos pagrindai“, 1921) išsakytos idėjos, kurios paveikia T. Adorno ir jo šalininkų meno sociologijos koncepcijas. Pokarinėje vokiečių meno sociologijoje išivyrąja Weberio, Lukacso ir marksizmo idėjų įtakoje besiplėtojanti Frankfurto mokykla (H. Marcuse, W. Benjaminas, J. Habermasas, T. Adornas), kurios šalininkų veikaluose į pirmą vietą iškyla biurgeriškojo racionalizmo kritikos ideologiniai ir politiniai meno sociologijos aspektai. Kalbant apie pokarinės Vakarų meno sociologijos raidą, būtina paminėti glaudžiai su vokiška meno sociologijos tradicija susijusių trijų įtakingų vengrų mokslininkų G. Lukacso, A. Hauserio, F. Antalo koncepcijas.

Pokariu, greta kituose kraštuose besiskleidžiančios vadinamosios *socialinės meno istorijos* (Arnold Hauseris, Michaelis Baxandallis, Francis Haskellas, Enrico Castelnuovo), meno sociologijos išsiskyrimo iš kultūros sociologijos ir meno istorijos tarpsnyje iškylo kita įtakingiausia figūra prancūzas Pierre'as Francastelis, kurio *tyrinėjimai, teoriškai grindžiantys savarankišką meno sociologijos mokslo statusą, plėtojosi įtakingant meno istorijos ir istorinių disciplinų tyrinėjimo strategijoms, metodams ir kategorijoms*.

Po eilinio atoslūgio tarpsnio, po 1968 m. audringų įvykių ir Francastelio Išėjimo, aštuntame dešimtmetyje Prancūzijoje iškylo ryškiausia XX a. antrosios pusės sociologijos ir meno sociologijos figūra enciklopedistas Pierre'as Bourdieu, kurio konceptualūs aukšto teorinio lygio meno sociologijos darbai liudija apie šios disciplinos įžengimą į kokybiškai naują raidos etapą. Bourdieu ir jo sukurtos mokyklos šalininkų bei pasekėjų veikaluose *meno sociologija jau virsta disciplina, kurioje išivyrąja ne iš istorijos, o būtent sociologijos ir daugybės kitų disciplinų perimtos metodologinės priegos, tyrinėjimo strategijos ir metodai*. Nuo tol ženkli dalis Prancūzijoje ir kituose kraštuose vykdomų meno sociologijos tyrinėjimų jau gali būti priskiriami stiprėjančiam sociologinės metodologijos paveiktam tarpdalykinių tyrinėjimų srautui. Šiuos radikalius virsmus akivaizdžiai rodo meno sociologijos tyrinėjimuose plačiai plintantys specifiniai sociologinių mokslų metodai (statistika, anketos, pokalbiai, stebėjimai) ir įvairios tarpdalykinės socialinių, humanitarinių ir tikslųjų mokslų metodologinės priegos.

Mūsų akimis žvelgiant, meno sociologijos mokslo brandą ir specifiškumą *pirmiausia parodo ne jos tyrinėjimo objektas ir ne tik vyraujanti specifinių kategorijų sistema, jų hierarchija, tačiau objekto tyrinėjimo metodai, neignoruojantys empirinių statistinių duomenų, anketavimo, stebėjimo ir kitų tarpdalykinių metodologinių priėgų bei tyrinėjimų strategijų.*

Ši esminė meno sociologijos tyrinėjimo strategijų ir metodų slinktis, kuri akivaizdžiai regima Bourdieu „meninio lauko sociologijoje“, jo mokyklos ir sekėjų veikaluose liudija, kad, suvokę savo uždavinių, objekto, struktūros, pamatinių kategorijų sistemos, metodologinių priėgų, tyrinėjimo strategijų ir metodų savitumą, į brandos amžių įžengusios meno sociologijos kūrėjai *vaduojasi* iš gretimų sociologiniam pažinimui mokslinių sistemų įtakos: artimos sociologiniams mokslams socialinės meno istorijos, kuri yra istorinių mokslų sistemos dalis; sociologinės estetikos, kuri yra filosofinių mokslų sistemos dalis; kultūros istorijos, kuri yra kultūrologinių mokslų sistemos dalis; *ir skleidžiasi jau vyraujančio sociologinio pažinimo plotmėje.* Tarp visų minėtų mokslinio pažinimo sričių istorijos, filosofijos, civilizacijos istorijos, kultūrologijos, antropologijos, etnologijos, menotyros ir kitų yra daug sąveikaujančių pažinimo teritorijų, tačiau kiekvienos jų uždaviniai, tikslai, pagrindinių kategorijų sistemos, prioritetiniai tyrinėjimo laukai ir jų pažinimo metodai išsiskiria daugeliu specifinių bruožų.

Bourdieu mokyklos iškilimo laikais, XX a. paskutiniuoju ir XXI a. pirmuoju dešimtmečiais, prancūzų meno sociologijoje ima įsivyrėti nauja *sociologinė* meno sociologijos pakraipa, o anksčiau gyvavusi *menotyrinė* meno sociologija pamažu išstumiamą į akademinio diskurso paribius. Šį procesą pirmiausia lėmė postmodernios visuomenės, kultūros, estetinės sąmonės pokyčiai, naujų kultūros ir meno praktikų iškilimas, stiprėjanti meno komercializacija, poslinkiai menų hierarchijos, tyrinėjimų strategijų ir metodų srityse. Pereinant nuo globalių į sociologinių idėjų plotmę, jis tiesiogiai siejasi su tuo, kad Bourdieu redaguojamo žurnalo ir jo sukurtos mokyklos skelbiamos idėjos bei metodologinės priėgos ėmė dominuoti įvairiose sociologinių tyrinėjimų srityse. Taigi akademinėje aplinkoje *įsivyrėja požiūris į meno sociologiją jau ne kaip į menotyros discipliną, o kaip į neatsiejamą sociologinio pažinimo dalį.*

Kita vertus, aptariamam laikotarpiu Prancūzijoje ir kitose Vakarų šalyse sparčiai iš esmės keičiasi konceptualios teorinės nuostatos, iškyla nauji tyrinėjimo laukai ir problemos, didėja vidinė meno sociologijos tyrinėjimų diferenciacija, mokslininkų specializacija ir profesionalumas konkrečių tyrinėjimų srityse, stiprėja tarpdalykiškumas, intensyvėja šios disciplinos šalininkų sąlyčiai su istorija, estetika, filosofija, literatūrologija, meno istorija, antropologija, politologija, teise ir kt. Ypač išauga anksčiau ignoruotų ekonomistų ir statistikos specialistų vaidmuo meno sociologijos tyrinėjimuose, pavyzdžiui, išpopuliarėjusiuose tapybos rinkos (*le marché de la peinture*),



meno industrijų, įvairių muziejų, galerijų ekonominės veiklos bei gausybės tarpininkų (dilerių, kolekcininkų, ekspertų ir pan.) veiklos tyrinėjimuose. Bourdieu sureikšmintus ekonominius ir statistinius metodus plačiai pasitelkia jo sekėjai Raymonde'as Moulin, Pierre-Michelis Mengeris, Nathali Heinich ir kiti tuometinės prancūzų meno sociologijos atstovai. Išsiplėtusių meno sociologijos tyrinėjimų sraute ryškėja esminiai poslinkiai, vis didesnę svarbą įgauna įvairių kultūrinės ir meninės industrijos formų, meno politikos, meno administravimo, meno rinkos, meno vertinimo, meno institucijų (muziejų, galerijų), menininko išskirtinumo, jo visuomeninio statuso ir tapatumo, kolekcininkų meno kūrinių atrankos kriterijų, jų vertės augimo rinkoje priežasčių ir dėsningumų bei kiti tyrinėjimai.

Itin sparčiai naujausioje meno sociologijoje plėtojasi recepcijos ir mediacijos tyrinėjimai, kurie Bourdieu ir Heinich dėka tampa viena populiariausių temų ir problemų. Recepcijos srityje taip pat daug nuveikia Dario Gamboni, mediacijos – Raymonde'as Moulin, kuri parašo statistiniais duomenimis paremtas solidžias monografijas. Jos ir Heinich tyrinėjimai, suaktualindami Bourdieu išvalgas, paskatina plėtoti mediacijos sociologiją. Šiuose tyrinėjimuose pirmiausia iškyla įvairių tarpininkų (meno kritikų, meno sociologų, meno istorikų, parodų kuratorių, galerininkų ir kitų agentų) tarp meno kūrinių kūrėjų, suvokėjų ir prekeivių funkcijų meno rinkoje pažinimo problemos. Be universitetuose ir mokslinio tyrinėjimo institucijose dirbančių mokslininkų, į mediacijos sociologijos tyrinėjimus įsitraukia ir svarų indėlį sukuria muziejaininkai. Tai dažniausiai įvairius ekonominės ir kultūrinės industrijos aspektus ar muziejinę problematiką gvildinantys mokslininkai ar jų grupės. Su šiais tyrinėjimais į mediacijos sociologiją skverbiasi tiesiogiai su muziejų veikla susiję sociologinių anketinių apklausų metodai, kurie pereina ir į akademinį tyrinėjimų sritį.

Meno sociologijos tyrinėjimų intensyvėjimas taip pat susijęs su itin specializuotų kultūros ir muziejų tarnybų plėtra, nes prie didžiųjų muziejų kuriasi nauji mokslinių tyrinėjimų centrai, kuriuose gausėja su meno sociologijos problematika susijusių darbų. Intensyvėja kryptingas konkretaus profilio sociologijos ir siauresnių meno sociologijos specialistų rengimas universitetinėje sistemoje, formuojama profiline jų specializacija, tolydžio auga mokslinės produkcijos kiekis, ji darosi įvairesnė, jautriau reaguoja į supreškintą postmodernios meninės kultūros metamus iššūkius.

Dar Bourdieu esant šlovės viršūnėje paskirų meno sociologijos adeptų veikaluose ryškėja atotrūkis nuo pabrėžtinai conceptualios su galingu poststruktūralistinės ir kritinės minties užtaisu jo meno sociologijos metodologinės paieškos empirinių, statistinių ir įvairių taikomųjų tyrinėjimų srityse. Ši meno sociologijos empiriškėjimo ir suartėjimo su kitomis taikomojo profilio disciplinomis tendencija atsiskleidė talentingiausios

Bourdieu mokinės Heinrich pastaraisiais dviem dešimtmečiais paskelbtose daugiau nei dvidešimtyje monografių. Skirtingai nei Bourdieu, kuris visomis priemonėmis pabrėžia sociologijos, jos tyrinėjimo priegų, metodologinio instrumentarijaus viršenybę kitų socialinių ir humanitarinių mokslų atžvilgiu. Heinrich šiuo požiūriu yra nuosaikesnė. Jos pozicija artimesnė reliatyvistiniams požiūriams, pripažįstantiems įvairių mokslinio pažinimo sistemų, jų pažinimo instrumentų ir teikiamų žinių vertę. Ji daugiau gilinasi į kitas nei Bourdieu meno sociologijos problemas ir tarsi mėgaujasi išsivadavimo iš galingos mokytojo įtakos teikiama intelektualine laisve. Jos dėmesio centre yra akivaizdžiai regima slinktis į vaizduojamosios dailės, komparatyvistinius, menininko tapatumo, jo socialinio statuso, meno receptijos, meditacijos, įvairius taikomuosius muziejinės veiklos aspektus, o pastaraisiais metais Heinrich daugiausiai reiškiasi projektiniuose užsakomuose tyrinėjimuose, kurie ilgainiui tampa monografijomis.

### **Kelias iš sociologinės estetikos į meno sociologiją (Ch. Lalo ir E. Souriau)**

Esmingą poveikį modernios meno sociologijos kaip savarankiškos disciplinos tapsmui turėjo artimai su menotyrynės minties ir meno praktikos raida susijusios prancūziškoji, iš sociologinės estetikos išsirutuliojusi, meno sociologijos tradicija. Netgi klestint intuityvistinėms, fenomenologinėms, egzistencialistinėms, personalistinėms, neotomistinėms estetikos kryptims meno sociologijos tyrinėjimai čia išsaugo tvirtas pozicijas. Prancūzų meno sociologijos įsivyravimas tarptautiniu mastu susijęs su XX a. įtakingiausiomis É. Durkheimio, M. Mausso, P. Francastelio, L. Goldmanno, R. Escarpit, vėliau P. Bourdieu, o šiandien N. Heinrich vadovaujamomis meno sociologijos mokyklomis. Naujausioms jų pakraipoms dirvą parengė prancūzų estetikos autoritetų Ch. Lalo ir E. Souriau koncepcijos.

XX a. pirmos pusės prancūzų sociologinės estetikos metras Charles Lalo (1877–1953) siekia pritaikyti bendrąją savo mokytojo É. Durkheimio sociologiją meninei veiklos analizei. Veikale *L'art et la vie sociale* („Menas ir visuomeninis gyvenimas“, 1921) jis pagrindžia istorinį požiūrį į meną kaip į socialinį reiškinį. Menas esąs glaudžiai susijęs su įvairiais socialiniais procesais, jo svarbiausios funkcijos neatsiejamos nuo estetinės sąmonės. Todėl naujoji „pozityvioji estetika“ turinti būti sociologinė.

Savo estetiką Lalo apibūdina kaip meno istorijos, filosofijos ir meno kritikos sintezę, besiremiančią naujaisiais pozityviojo mokslo laimėjimais. Teoretikas teigia, kad jo estetikoje organiškai derinasi skirtingi meno tyrinėjimo metodai: pozityvistinis, istorinis, eksperimentinis, psichospektūrinis. Sociologinėje estetikoje jis išskiria tris pagrindines problemų grupes: 1) visuomenės įtaka menui, 2) meno įtaka visuomenei, 3) tarpinė „socialinių elementų“

ir „meno struktūrų“ sąveikos problematika. Programiniame straipsnyje *Méthodes et objets de l'esthétique sociologique* („Sociologinės estetikos metodas ir objektas“, 1949) mokslininkas miglotai pareiškia, kad jo pozityvioji estetika siekia pakeisti „totalinio universalumo tezę“ ir „individualybės antitezę“ į organišką grupės sintetines konstrukcijas ir konkretų kompleksinių reiškinių tyrinėjimą“ (Lalo, 1949, p. 8). Šiuo savo pareiškimu jis tarsi atsiriboja nuo hegeliškos tradicijos ir tuo metu populiarių neklasikinės pakraipos koncepcijų.

Ankstesnė sociologinė prancūzų estetika nuo Ch. Montesquieu iki H. Taine'o rėmėsi programine teze „menas – visuomenės gyvenimo išraiška“, o Lalo žengė toliau – rutuliojo mintį apie dialektinį šių dviejų veiksmų ryšį, neatmesdamas ir galimos meno įtakos visuomenei. Pripažinęs įvairių socialinių reiškinių įtaką menui, Lalo pasisako ir už santykinį meno savarankiškumą, tuo priartėdamas prie marksistinės meno sociologijos. Lalo tiesmukai tapatina universalią sociumo sąvoką su kolektyvu, o kolektyvą priešpriešina individui, kurį interpretuoja kaip asocialų vienetą. Taigi remdamasis psichosociologinės teorijos principais, Lalo atmeta teiginį, kad individuali sąmonė – tai socialinės istorinės aplinkos padarinys.

Meną Lalo daugiausia gvildena kaip asmenybės, veikiančios konkrečioje socialinėje aplinkoje, kūrybinės veiklos rezultatą. Tačiau į mokslą pretenduojanti sociologinė estetika, prancūzų teoretiko nuomone, turi orientuotis ne tik į subjektyvius, bet ir į objektyvius estetinę sąmonę sąlygojančius veiksmus, kadangi meninės kūrybos pobūdis tiesiogiai priklauso nuo ekonominių, politinių, religinių, klasinių veiksmų. Tačiau šiuos veiksmus filosofas tarė esant lydimuosius ir neturinčius lemiamo vaidmens, nes meną jis laiko uždaru žaidimu, funkcionuojančiu pagal savitus imanentinius dėsnius. Gvildendamas menininko ir visuomenės santykius Lalo teigia, kad priklausomai nuo menininko psichinės struktūros jo kūryba gali plėtotis trimis kryptimis: 1) menas artėti prie gyvenimo, 2) būti menas menui, 3) nutolti nuo gyvenimo realijų. Aiškindamas pirmąją ir trečiąją kryptį kaip du kraštutinius, perspektyviausia menininko kūrybinės veiklos forma jis skelbia antrąją, kuri leidžia natūraliai reikštis menininko talentui ir sąlygoja socialiai reikšmingų meno kūrinių gimimą. Vadinasi, atskleisdamas daugialypius meno ir visuomenės ryšius, Lalo tęsia prancūzų sociologinės estetikos tradiciją ir integruoja daugybės to meto populiariausių estetikų teorijų elementus.

Svarbius meno sociologijos aspektus tyrinėja garsus prancūzų realiosios estetikos atstovas Étienas Souriau (1892–1979). Tai įtakingiausias XX a. pirmos pusės prancūzų estetikas, nuo 1953 m. vadovavęs šalies estetikos ir meno filosofijos katedrai Sorbonos universitete, buvęs ilgametis prancūzų estetikos asociacijos vadovas ir prestižinio žurnalo *Revue d'esthétique* vyriausiasis redaktorius. Souriau – universalus akademinio profilio mokslininkas, aktyviai reiškėsis estetikos, meno filosofijos, meno sociologijos, meno psichologijos ir kitose srityse. „Kad ir kokia būtų rytdienos estetika <...>, visiškai aišku, kad

jos nebus galima suvokti be Étieno Souriau idėjų. Šiuolaikinėje meno filosofijoje jam tenka vyraujantis vaidmuo“ (Huisman, 1954, p. 61). Souriau koncepcija formavosi veikiami pozityvistinės metodologijos ir formaliosios mokyklos idėjų. Knygoje *L'avenir de l'esthétique*, (1929) Souriau siekia suformuluoti naujos mokslinės estetikos principus, kurie leistų įveikti estetinių vertinimų subjektyvumą. Prie svarbiausių šios estetikos uždavinių jis priskiria meno kaip viską integruojančio reiškinių pažinimą ir jo socialinių funkcijų nustatymą.

Meno sociologijos problematika, kaip minėta, yra viena iš daugelio Souriau mokslinių interesų sričių. Jis kritikuoja sociologų susižavėjimą meninės kūrybos ištakų ir pirmųjų tautų meno tyrinėjimu ir apgailestauja, kad trūksta studijų, gvildenančių meno vietą šiuolaikinėje visuomenėje. Meną jis laiko ne beprasmiu žaidimu, o didžiai reikšmingu socialiniu reiškiniu. Iš čia išsirutulioja vėliau Francastelio veikaluose plėtojama mintis, kad *tarp meno, mokslo ir technikos raidos visada yra tiesioginis ryšys, kadangi naujausi mokslo ir technologijos laimėjimai tiesiogiai veikia ir meno kūrimo būdą.*

Meną Souriau traktuoja kaip jautriausią visuomenėje ir kultūroje vykstančių pokyčių indikatorius, kadangi jame anksčiausiai išryškėja tie poslinkiai, kurie vėliau skleidžiasi moksle, filosofijoje, etikoje ir įvairiose socialinio gyvenimo srityse. Labiausiai Souriau domina menininko santykiai su visuomene ir jo adaptacijos sociume problemos. Iš čia kyla glaudus meno sociologijos ir socialinės meno psichologijos problematikos ryšys. Tyrinėdamas socialinius ir psichologinius meninės kūrybos dėsningumus, jis teigia, kad meno kūrinys savo forma objektyvuoja tą pasaulio pažinimą, kuris pranoksta atskiro individo poreikius ir įgauna visuomeninę reikšmę. Taip pat teoretikas pabrėžia visuomeninių idealų įtaką menininkų kūrybai.

Taigi tarp meno ir visuomenės Souriau išvelgia glaudų abipusį ryšį. Marksistinės filosofijos veikiamas, jis pripažįsta ekonominių sąlygų poveikį meno raidos procesui, meno sąveiką su ideologiniais, politiniais ir klasiniais interesais. Tačiau tuo Souriau ryšiai su marksizmu ir baigiasi, nes, sekdamas formaliosios mokyklos tradicija (Fiedleris, Rieglis, Wölfflinas), Souriau iškelia meninės formos reikšmę, o ideologinius ir idėjinius kūrybos aspektus laiko neesminiais. Taigi tęsdamas prancūzų šviečiamosios estetikos tradicijas, Souriau *tarsi užbaigia klasikinių prancūzų sociologinės estetikos raidos etapą, kuriam būdinga nediferencijuota sociologinė problematika ir glaudus meno sociologijos ryšys su kitais menų ir visuomenę tyrinėjančiais mokslais.*

## P. Francastelis ir meno sociologijos institucializavimas

Žymiausias prancūzų meno sociologijos pamatinių principų grindėjas yra Pierre'as Francastelis (1900–1970). Jis buvo vienas iš nedaugelio savo epochos mąstytojų, kurie nepasidavė

populiariai empirizmo bangai ir siekė išsaugoti aukštą teorinį meno sociologijos tyrinėjimų lygį. Skelbiamus teorinius principus jis taikė daugelyje meno problemoms skirtų veikalų. Palikdamas nuošalyje estetiškumo prigimties problemas, Francastelis savo tyrinėjimuose daugiausia dėmesio kreipia į sudėtingo santykių kompleksą „visuomenė–menas–visuomenė“ tyrinėjimą, technikos, mokslo, plastinių menų ir socialinių struktūrų sąveiką, meno kūrinio funkcionavimo tarp įvairių socialinių struktūrų problemas. 1948 m. Paryžiuje jis įkūrė įtakingiausią meno sociologijos tyrinėjimų centrą. Ši mokslo sritis, anksčiau vadinta sociologine estetika, dėl intensyvios Francastelio ir jo mokyklos šalininkų mokslinės veiklos mokslo pasaulyje galutinai įgauna meno sociologijos vardą (Francastel, 1970, p. 8). Francastelis kritiškai vertina ankstesnę sociologinę estetiką, pabrėždamas jos metodologinį nebrandumą ir problematikos neapibrėžtumą. Jis taikliai pastebėjo paradoksalų reiškinių, kad svarbiausias šio mokslo idėjas formavo ne estetikai, o būtent sociologijos atstovai. Pagrindinis jų tyrinėjimų trūkumas esąs siekimas išskaidyti meno sociologijos problematiką kituose moksluose.

Francastelis siekia įtvirtinti mokslinį meno sociologijos statusą, apibendrinti užsitęsusias diskusijas apie šio mokslo objektą, metodus ir galimybes, nustatyti jo santykius su kitais artimais mokslais. Meno sociologiją jis aiškina ne kaip pagalbinę mokslo sritį, esančią tarp menotyros, estetikos ir sociologijos, o kaip savarankišką mokslą su specifiniu tyrinėjimo objektu, struktūra, kategorijų aparatu, meno tyrinėjimo metodais.

Sociologinį metodą jis laiko itin svarbiu meno pažinimo instrumentu, padedančiu apibūdinti istoriškai besiformuojančius meninės kūrybos dėsningumus, atskleidžiančiu daugialypius meno ir visuomenės ryšius. Menas čia pirmiausia aiškinamas kaip plastinių struktūrų kalba, organiška žmogų supančios dirbtinės aplinkos dalis. Kita vertus, formuodamas kiekvienos epochos plastinę kalbą, jis kartu yra ir svarbi žmonių bendravimo priemonė. Pagaliau būdamas savita ženklų sistema, atspindinčia išorinio pasaulio dėsningumus, jis organiškai jungiąs du aspektus: dvasinį simbolinį ir materialųjį, priklausomą nuo technikos išsivystymo lygio. Dėl šio meno fenomeno daugiasluoksniškumo neįmanoma meno paaiškinti vien tik juo pačiu ir tyrinėti atskirai nuo jį veikiančių socialinių santykių kompleksu.

Kita vertus, meno kūrinį Francastelis suvokia ne tik kaip natūralų objektą, bet ir kaip tam tikrų vizualinių modelių, skirtingų simbolių ir ženklų sistemų padarinį (Francastel, 1979, p. 11). Jis patikslina šį teiginį nurodydamas, kad nedera meno savitumą sieti išimtinai su kalbos ir ženklų sistemomis, nes menas visų pirma yra ideologijos forma, o skirtingos ženklų sistemos – tik jos pasireiškimo būdas. Kadangi tarp ideologijos ir socialinių struktūrų esąs tiesioginis ryšys, tai menas, atspindėdamas dvasinius epochos poreikius, ekonomikos, technikos lygį, leidžiąs tyrinėtojui pažinti vidinius meninės kultūros funkcionavimo visuomenėje mechanizmus.

Taip suprasdamas socialines meno funkcijas, Francastelis formuluoja pagrindinius meno sociologijos uždavinius: 1) aiškinti grupių ir civilizacijų tipologijos sociologiją; 2) sukurti meno kūrinio kaip civilizacijų objekto sociologiją; 3) aiškinti figūratyviųjų objektų ir meninės išraiškos priemonių ypatumus; 4) tyrinėti įvairių išraiškos formų sociologiją ir atskirų meno kūrinio aspektų santykį su aplinkiniu pasauliu; 5) spręsti lyginamosios meno sociologijos (simbolio ir ženklų) problemas; 6) apibrėžti meno sociologijos vietą industrinėje visuomenėje.

Gvildendamas meno santykius su mokslu ir technika, Francastelis prieina prie išvados, kad šios trys veiklos sritys rutuliojasi lygiagrečiai ir sudaro žmonijos dvasinės kultūros pagrindą. Iš čia plaukia įsitikinimas, kad meno ir technikos negalima priešpriešinti, kadangi plėtojantis mokslui, technikai ir menui, visuomenėje susidaro sociokultūriniai kompleksai, formuojantys konkrečius vizualinius tikrovės suvokimo modelius, kuriuos nesąmoningai perima dauguma visuomenės narių. Vadinasi, meninėje kūryboje materializuojamos ne tik epochos pažiūros į erdvę ir laiką, tačiau ir su vaizduote susijęs sąmonės mobilumas, jos plastiškumas. Iš čia kyla požiūris, kad mene gimusios naujos erdvės, laiko koncepcijos gali paneigti arba paremti moksle bei technikoje vyraujančias sampratas.

Francastelis teigia, kad Renesanso menininkai įtvirtino naują erdvės, regimosios tikrovės suvokimą, sukūrė naują optinę tikrovę, tiesiogiai susijusią su pasikeitusia socialine būtimi. Šį pasikeitimą atspindi ir nauja renesansinė erdvinės perspektyvos sistema. Panofsky'o idėjų veikiamas, Francastelis tyrinėja Renesanso laikų tapybinės perspektyvos principus. Rezultatas – kategoriška išvada apie objektyvios erdves nerealumą. Iš čia kyla teiginys, kad meninė sąmonė kiekviename dvasinės kultūros raidos etape ją suformuojanti iš naujo. Francastelis pareiškia, jog naujas erdvinės perspektyvos principas kitados nulėmęs ne tik naują meno kryptį, bet ir „naujos visuomenės ir beveik naujo pasaulio kontūrus“ (Francastel, 1951, p. 25).

Šiuolaikinę erdvės, greičio, materialių objektų vidinės struktūros suvokimą Francastelis gretina su Renesansu. Tačiau dėl stiprėjančio technikos ir naujų mokslo laimėjimų poveikio šiuolaikinis menas linkęs paneigti Renesanso laikų antropocentrizmą ir harmoningą vizualinį pasaulio modelį (Francastel, 1964, p. 170). Todėl šiuolaikiniame mene renesansinė perspektyva, kuriai būdingas fiksuotas regėjimo taškas, pakeičiama išskaidytu, daugiataškiu regėjimu. Jame išnyksta klasikinio meno harmoningumas, racionalumas, formos aiškumas ir įtvirtinami nauji principai: analitinė harmoningų formų ardymo dvasia, dinamizmas, instinktyvus ir iracionalaus prado aukštinimas, t. y. visa tai, kas esą atitinka veržlią XX a. dvasią. Šiuolaikinės meninės sąmonės transformaciją ir jos meninio regėjimo savitumą Francastelis sieja su įvairių socialinių veiksnių (pvz., auganti gamybos specializacija ir mechanizacija, visuomenės gyvenimo stichiškumas,

dezorganizacija, meninės veiklos susvetimėjimas) įtaka. Geriausiuose moderniojo meno pavyzdžiuose Francastelis išvelgia ne mažesnį didingumą ir dvasingumą negu praeities mene. Taigi Francastelio meno sociologija teoriškai pagrindžia estetinę modernistinio meno vertę.

Daugiausia Francastelio ir jo bendradarbių pastangomis sociologinis meno tyrimas Prancūzijoje ir kitose Vakarų šalyse tampa labai populiarus. Pačioje meno sociologijoje vyksta esminiai poslinkiai. Daugėja empirinių tyrimų, stiprėja meno sociologijos ryšiai su informacijos teorija, kibernetika, statistika, euristika. Ryškėja reakcija prieš neseniai vyravusias egzistencialistines, psichologines, struktūralistines tendencijas. Meno sociologijos atstovai joms prikiša



Pierre Francastel

metodologinį neapibrėžtumą, istorizmo ignoravimą ir meno tyrimų nemoksliskumą. Vertindami meną kaip socialinių santykių išdavą, meno sociologai nukreipia dėmesį į atskirų meno rūšių sąveikos analizę, meno ryšius su socialiniais institutais, į visuomeninių poreikių ir skonų įtaką menui.

Tolesniam prancūzų meno sociologijos etapui būdinga tyrimų specializacija ir diferenciacija. Meno sociologija skyla į vaizduojamosios dailės, literatūros, muzikos, teatro, architektūros, audiovizualinių menų sociologiją. Intensyviau plėtojasi tokios meno sociologijos sritys, kaip meninės kūrybos sociologija, meninio suvokimo, meninio skonio sociologija, masinių komunikacijų sociologija. Sociologinį meno reiškinių tyrimo kelią renkasi J. Boas ir M. Le Bot, tyrinėdami vaizduojamąją dailę, L. Goldmannas, R. Escarpit – literatūrą, A. Valon, J. Coen-Sea – audiovizualinį meną.

Minėtini veikalai, kuriose rutuliojamos P. Francastelio idėjos – Boaso *L'art et société* („Menas ir visuomenė“, 1975) ir Le Bot *Peinture et machinisme* („Tapyba ir mechanizmai“, 1973), *Figures de l'art contemporain* („Šiuolaikinio meno formos“, 1977). Šie mokslininkai tyrinėjo socialinius modernistinio meno pokyčius sąlygojusius aspektus.

Boasas įvairių kryptų avangardinio meno pokyčiuose regi „būties struktūrų“ atspindžius. Šiuolaikinę meninę sąmonę jis aiškina ne kaip vientisą pasaulėžiūrinį organizmą, o kaip susidedančią iš daugybės tarpusavyje susijusių dalių atominę struktūrą. Tai, teoretiko

nuomone, nulemia šiuolaikinio Vakarų meno fragmentiškumą, schematiškumą ir vienpusišką conceptualumą. Kaleidoskopiškai besikeičiančias avangardinio meno kryptis jis laiko „tarpine faze“ kelyje į ateities meną, kuriame vėl turėtų vyrėti kilnios meno socialinės paskirties idėjos.

Francastelio tyrinėtą meno ir technikos sąveikos problemą toliau rutulioja Le Bot, kurio nuomone, šiuolaikinio meno radikalių pakitimų priežastis yra industrija, „mašinizmo eros“ revoliucija. Įvairiapusiskai analizuodamas „klasikinį“ 1910–1920 metų modernizumą, Le Bot siekė įrodyti, kad modernistinis menas yra nauja meno raidos pakopa, kuriai neįmanoma adekvačiai taikyti senų estetinių normų ir kategorijų, tasai menas tiesiogiai plaukiąs iš visą Vakarų kultūrą apėmusios gyvenimo technizacijos ir industrializacijos.

Didelį populiarumą įgijo ir literatūros sociologija. Žymiausi jos atstovai L. Goldmannas ir R. Escarpit sukūrė savas mokyklas. Goldmannas, kuris vadino save Lukacso ir Marxo sekėju, literatūrą vertina kaip vieną svarbiausių kultūros proceso komponentų, paklūstančių tiems patiems dėsniams, kaip ir kitos kultūros sritys. Savo genetinio struktūralizmo koncepcija Goldmannas siekia iš esmės pakeisti ankstesnės literatūros sociologijos nuostatas. Jo koncepcija esanti pranašesnė už ankstesnes, nes pastarosios siekusios atskleisti ryšius tarp literatūros kūrinų ir kolektyvinės sąmonės, o genetinis struktūralizmas išvelgia tiesioginę analogiją tarp meno kūrinyje įkūnytų pasaulio struktūrų ir vienoms ar kitoms socialinėms grupėms būdingų mąstymo principų (Goldmann, 1964, p. 344).

Bordo universiteto sociologų grupės vadovas R. Escarpit pagrindinį dėmesį skiria literatūros socialinėms funkcijoms tyrinėti. Escarpit kelia svarbų klausimą, koks yra priežastinis ryšys tarp socialinių ir meninių literatūros struktūrų. Atsakydamas į šį klausimą, mokslininkas daro įtikinamą išvadą, kad literatūros negalima apibrėžti, netyrinėjant jos funkcionavimo visuomenėje proceso, neaiškinant ryšių tarp knygos ir skaitytojo. Literatūrą jis laiko specifiniu tikrovės išsąmoninimo būdu, kuris iš esmės skiriasi nuo kitų gyvenimo pažinimo formų. Literatūros paskirtis esanti skaitymo procesas, leidžiantis suvienyti autorių ir skaitytoją. Taigi literatūra tampa ypatingu komunikacijos kanalu, funkcionuojančiu knygos dėka (Escarpit, 1970, p. 18). Literatūros sociologijos veikaluose R. Escarpit kritiškai analizuoja menininko padėtį demokratinėje visuomenėje, formuluoja aktualius literatūros funkcionavimo rinkos sąlygomis, literatūros priklausymo nuo valdančiųjų klasių interesų, reklamos klausimus, paliečia menininko (rašytojo) ir jo kūrinių susvetimėjimo problemą.

Kaip matome, šiuolaikinei meno sociologijai būdingas siekimas pažinti daugialypius meno ir visuomenės ryšius, tyrinėti meną kaip vientisą „sistemą sistemoje“, kaip sudėtingą struktūrą, veikiamą įvairių socialinių reiškinių, konstruoti tam tikrų idealų meno modelį ir atskleisti jo funkcionavimo visuomenėje mechanizmus.



## Meno sociologijos transformacija P. Bourdieu koncepcijoje

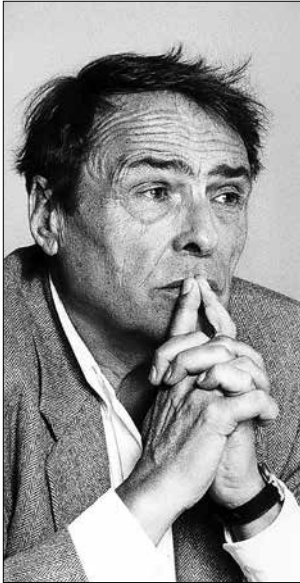
Su Pierre Bourdieu (1930–2002) vardu ir jo sukurtos mokyklos iškilimu siejasi naujas meno sociologijos raidos etapas, kuriam būdinga daug inovatyvių idėjų. Prancūzų postmoderno epochos mąstytojų plejadoje Bourdieu yra viena ryškiausių socialinių mokslų figūrų, kuri daug nuveikia akademinio meno sociologijos statuso įtvirtinimui. Mokslininkas plėtoja *absoliučios sociologijos mokslo hegemonijos dabartinėje humanistikoje idėją*. Jo meno sociologijoje ši tendencija skleidžiasi estetikos, meno filosofijos, meno istorijos, meno psichologijos, meno kritikos ir kitų meno ir visuomenės santykius tyrinijančių disciplinų besąlygišku pajungimu šios jaunos disciplinos sprendžiamiesiems klausimams.

Kita vertus, Bourdieu veikaluose regime reakciją tiek į abstraktų teoretizavimą, tiek ir lėkštą pozityvizmą, mėginimą įveikti šių pozicijų kraštutinumus. Tai konceptualus aukšto teorinio lygio su poststruktūralizmo ir postmodernizmo teorinėmis nuostatomis susijęs filosofinių ambicijų turintis mąstytojas suformavęs daugybę tvirtai įėjusių į dabartinę humanistiką ypač sociologinius mokslus teorinių konceptų, metodologinių priėgų, tyrinėjimo strategijų. Bourdieu *integrali* sociologinė metodologija *jungia pamatinius teorinės ir empirinės sociologijos principus; jis reiškiasi ne tik kaip aukšto lygio konceptualus teoretikas, tačiau ir praktikas, profesionaliai pasitelkiantis įvairius empirinius tyrinėjimo metodus*.

Retrospektyviai žvelgiant į XX a. antrosios pusės meno sociologijos raidą tenka pripažinti, kad prieš kelis dešimtmečius *daugelis Bourdieu suformuotų konceptų, metodologinių priėgų, idėjų, kategorijų išsaugojo savo aktualumą ir tapo svarbiu posūkiu dabartinės meno sociologijos idėjų ir metodų raidoje*. Nedaug dabartinių mąstytojų, praslinkus daugiau nei dešimtmečiui po Išėjimo, yra taip plačiai komentuojami tiek tėvynėje, tiek ir kituose kraštuose. Gyva polemika mintimi pulsuojantys Bourdieu tekstai iki šiol audrina skaitytojų vaizduotę, kelia aršią jo aistringų sekėjų ir oponentų polemiką.

Prancūzijoje ir frankofoniškoje kultūrinėje erdvėje šio mąstytojo išplėtotų idėjų poveikis yra įvairiapusis, paskutiniuosius du gyvenimo dešimtmečius jis jaučiamas toli už tėvynės ribų. „Pierre Bourdieu, – rašo Craig Calhoun, – yra iškiliausias savo kartos sociologas. Jo veikalai reikšmingi ne tik Prancūzijoje, tačiau ir pasaulyje. JAV šios įtakos visa apimantis atgimimas išryškėjo tuomet, kuomet Buordieu išėjo Anapilin, 2002 m. sausį“ (Calhoun, 2005, p. 441).

Natalie Heinich, aptardama Bourdieu nuopelnus dabartiniam mokslui, visiškai pagrįstai šio mąstytojo veikalams priskiria „centrinę vietą meno sociologijoje“ (Heinich, 2008, p. 57). Iš tikrųjų šio universalaus mokslininko veikalų, idėjų, įvestų į mokslinį diskursą konceptų ir sąvokų poveikis dabartinės meno sociologijai yra gilus ir daugiasluoksnis,



Pierre Bourdieu

kadangi būtent jis suteikė dabartinei meno sociologijai solidžios akademinės disciplinos statusą, turėjo įtakos šio mokslo raidai.

Bourdieu meno sociologijos koncepcija formuojasi užslėptos polemikos su tuomet viešpatavusios Francastelio mokyklos ir vadinamosios socialinės meno istorijos (A. Hauser, F. Antal, M. Baxandall, F. Haskell, E. Castelnovo) šalininkais, kurių veikaluose specifiniai *sociologiniai* meno sociologijos aspektai nuolatos tarsi „nugrimsta“ istorijos mokslo metodologijos įtakoje besiplėtojančių meno istorijos problemų sraute.

Meno sociologija Bourdieu akimis žvelgiant, turi visas tas savybes, kurios apibrėžia ją kaip savarankišką mokslinio pažinimo sritį. Šis požiūris paremiamas įsitikinimu, kad meno sociologija yra veiksminga kai aiškiai apibrėžia savo kompetencijos ribas, išryškina savo tyrinėjimo objekto ir metodologinių prieigų savitumą. Iš tikrųjų judėdama bendrosios sociologijos nueitais keliais ji vis tvirčiau apčiuopia savo specifinį tyrinėjimo objektą, struktūrą, uždavinius, tyrinėjimo strategijas, metodus ir pagrindines problemas. „Meno sociologijos tyrinėjimo objektas – tai objektyvūs tarpusavio ryšiai tarp menininko ir kitų menininkų bei agentų, kurie dalyvauja gaminant meno kūrinius arba kuriant jų visuomeninę vertę (kritikai, galerijų vadovai, mecenatai) (Bourdieu, 1980, p. 209).

Vadinasi, pagrindinį šios mokslinio pažinimo srities tyrinėjimo objektą mokslininkas *regi ne pažinime meno esmės, o jį supančios socialinės aplinkos*. Taigi jo meno sociologijos koncepcijai būdingas išskirtinis dėmesys tiems socialiniams (kultūriniais, ekonominiams, politiniams, etiniams, estetiniams ir kt.) veiksniams, kurie atsispindi meno kūriniuose, lydi juos ir sąlygoja specifinius meno bruožus.

Svariu *sociologinės* literatūros ir meno analizės pranašumu Bourdieu laiko galimybę išvengti subjektyvizmo ir objektyvizmo alternatyvos, t. y. atsiriboti nuo tradicinėms estetinėms teorijoms būdingo estetinės sąmonės subjektyvumo. Tyrinėtojo dėmesio perkėlimas į sociologinį literatūros ir meno aplinkos tyrinėjimą, platus tarpdalykinių bei lyginamųjų prieigų pasitelkimas suteikia mokslininkui galimybę, susitelkiant ties konkrečiais socialiniais aplinkos veiksniais, kompleksiskai analizuoti į jo tyrimų sritį pakliuvusius socialinius ryšius, agentų įtampas, jų pozicijų santykius, suvokti jų atsiradimo ir funkcionavimo aplinkybes.

Be dėmesio perkėlimo nuo meno prie įvairių socialinių literatūros ir meno laukuose susiklosčiusių socialinių ryšių tyrinėjimo Bourdieu koncepcijoje ryškėja principinės nuostatos, kurios liudija apie atsiribojimą nuo ankstesnės meno sociologijos tradicijos. Pirmiausia mokslininkas esmiškai keičia sociologinių tyrimų strategijas, tobulina sociologinėse anketose darbo su statistika metodus, įveda į apklausuose užduodamus klausimus didesnę skirtingų atsakymų skalę. Iš čia plaukia naujos platesnės mokslinių interpretacijų galimybės, o kita vertus, ir daugiau skirtingų gautų duomenų analizės kryptių. Toks posūkis empirinių ir statistinių tyrinėjimų strategijose ir metodologinėse nuostatuose sąlygoja tikslesnes ir daugiau pasvertas literatūros ir meno laukų tyrinėjimų išvadas ir atveria platesnes galimybes gautų sociologinės analizės duomenų interpretacijai.

1992 m. dienos šviesą išvysta fundamentalus Bourdieu meno sociologijos veikalas *Les règles de l'art* („Meno taisyklės“), kuriame plėtojant anksčiau aptartas idėjas, išskleidžiamas naujas „mokslo apie kūrinį“ projektas, pasak kurio „tikrasis meno kūrinio objektas yra meninis pasaulio suvokimas tai yra pats menininkas, jo kūrybos maniera, stilius, patikimi jo meistriškumo ženklai“ (Bourdieu, 1992, p. 412). Čia *įvairiais aspektais gvildenamos skirtingos literatūrinį ir meno laukus apibrėžiančios garsiai neartikuliuojamos, tačiau griežtai jį reguliuojančios taisyklės bei sudėtingi daugybės laukų dalyvių santykiai*.

Laukas Bourdieu tekstuose iškyla kaip aiškiai struktūruota socialinė erdvė skirtingų pozicijų, kurių kiekvienos savybės tiesiogiai priklauso nuo užimamos vietos lauko erdvėje, o ne nuo subjekto, kuris šias pozicijas užima. Jo meno sociologijos dėmesio centras palaipsniui persikelia į literatūrinio ir meninio laukų pagrindinių dalyvių – menininkų, jų kūrybos produktų meno kūrinių, kritikų, kolekcionierių, istoriografų, meno kūrinių saugotojų, vartotojų, prekeivių, įvairiausių kultūros ir meno institucijų – muziejų, parodų salių, galerijų, salonų, meno mokyklų, kursų, meno akademijų ir daugybės kitų meninio lauko agentų sudėtingiausių įvairiausiai hierarchiniais ryšiais susietų santykių problemos. Vadinasi, metaforiška sąvoka „laukas“ čia *įvardija sudėtingą įvairių santykių tarp skirtingų pozicijų audinį socialinėje erdvėje*.

Gvildenant Bourdieu meno sociologijos problemas, mus pirmiausia domina su estetinė sfera susiję laukai, todėl nuo ekonominių, politinių, teisės ir kitų laukų dabar sąmoningai atsiribosime ir pagrindinį dėmesį sutelksime į literatūrinio ir meninio laukų analizę. „Literatūrinis (ir į jį panašus laukas), – rašo Bourdieu, – sudaro lauko jėgas, veikiančias visus įžengiančius į šį lauką skirtingai, priklausomai nuo dalyvių užimamos pozicijos (nurodysime labiausiai tolimus taškus: bestselerio autoriaus ir poeto avangardisto pozicijas). Kartu šis literatūrinis laukas dar yra ir laukas konkretnės kovos, nukreiptos į šio lauko konservavimą arba transformavimą“ (Bourdieu, Nr. 89, 1991, p. 5).

Iš meno sociologų, analizuojančių literatūros ir meno laukuose funkcionuojančius socialinius ryšius, Bourdieu reikalauja trijų būtinų tarpusavyje ir su socialinės tikrovės

lygmenimis glaudžiai susijusių operacijų. Pirmiausia literatūros ir meno laukų pozicijų analizės platesnio valdžios lauko viduje, su kuriuo minėtos pozicijos santykiauja kaip mikrokosmas su mikrokosmu. Antra, analizės vidinės struktūros konkrečių literatūros ar meno laukų, kurie suvokiami kaip universumai paklūstantys savitiems funkcionavimo ir transformacijos dėsniams. Kitais žodžiais tariant, *tai yra analizė struktūrinių santykių tarp pozicijų arba konkrečiame lauke veikiančių skirtingų individų arba institutų*, kurie konkuruoja tarpusavyje dėl meninio legitimumo. Ir galiausiai trečias analizės lygmuo – aiškinimasis, kaip susiformavo įvairūs *habitus* užimantys analizuojamuose laukuose skirtingas agentų pozicijas, kurios yra konkrečios socialinės trajektorijos pasekmės.

Vadinasi, Bourdieu radikaliai reformuluoja ir pakeičia pagrindinius ankstesnės meno sociologijos tradicijos gvildenamų problemų akcentus. Vietoj tradiciniu buvusio *meno* sociologijos adeptų aiškinimosi, „kaip vienas ar kitas kūrėjas tapo tuo, kuo jis yra“, jis esmiškai kitaip aiškina iš pamatinių sociologinės metodologijos nuostatų išplaukiančius meno *sociologijos* uždavinius ir kelia klausimą: „koku būdu remiantis konkretaus kūrėjo socialine kilme ir socializacijos procese įtvirtintomis savybėmis, kurios yra sąlygojamos socialinės kilmės, konkretus kūrėjas pajėgia užimti (o paskirais atvejais ir sukurti) jau esančias (arba laukiamas kad jas sukurtų) pozicijas“. Pastarosios, Bourdieu įsitikinimu, yra suponuojamos konkrečios istorinės literatūrinio ar meninio lauko būsenos ir atveria kūrėjui galimybę reikštis glūdinčioms šiose pozicijose potencijoms.

Bourdieu mąstysenos originalumą išryškina ir savita jo meno sociologijos pamatinių kategorijų sistema, išskirtinis dėmesys individualių, neretai metaforiškų ir kontekstualių sąvokų jautriausioms konotacijoms. Šios ženkliai besiskiriančios nuo anksčiau gyvavusių koncepcijų sąvokų sistemos kūrimas išreiškia mokslininko norą geriau pažinti įvairius meno ir visuomenės sąveikos aspektus ir jų analizę susieti su asmeninėmis patirtimis. Išplaukia glaudžiai su vartojamomis sąvokomis susijęs kritikos susilaukęs sudėtingas Bourdieu tekstų rašymo stilius, kuris prisodrintas neįprastomis metaforiškoms sąvokomis, spinduliuojančiomis įvairias filosofines potekstes.

Bourdieu meno sociologija, lyginant su ankstesnėmis meno sociologijos koncepcijomis, išsiskiria originalių pagrindinių kategorijų sistema, iš kurių svarbiausios: socializacija, socialinė erdvė, meninė erdvė, *habitus* (lot. – organizmo išvaizda, išorė), kultūrinis laukas, meninis laukas, literatūrinis laukas, *nomos* (gr. dėsnis, įstatymas), kultūrinis kapitalas, simbolinis kapitalas, skonis, polinkis ir kitos (sąvokas „kultūrinis kapitalas“ ir „habitus“ jis perėmė tiesiogiai iš savo mokytojo L. Althussero). Ši kategorijų sistema, sudėtingi jos segmentų hierarchiniai tarpusavio priklausomybės santykiai, vidiniai struktūriniai ryšiai, kaip ir pati mokslininko meno sociologijos koncepcija, formavosi palaipsniui, kol įgavo atviros pajėgiančios keistos kontekstualių ir situacinių kategorijų su daugybe prasminių konotacijų sistemos pavidalą.

Aptariamoms meno sociologijos kategorijų sistemos išeities taškas yra *socializacijos* ir jai artima *socialinės erdvės* kategorijos, kurios siedamos literatūros ir meno kūrinii pasaulį su žmonijos kultūros istorija, žinių perdavimu iš vienos kartos į kitą atveria erdvę kitų kategorijų sklaidai. Pirmiausia Bourdieu apibrėžia socialinės erdvės santykį su joje besiskleidžiančiais skirtingais ekonominiais, politiniais, teisės, kultūros, mokslo, meno, literatūros, vaizduojamosios dailės ir pan. laukais. Kiekvienas konkretus laukas čia yra mikrokosmas, kuris sudaro tam tikrą makrokosmo – bendros socialinės erdvės – dalį. Antra vertus, kiekvienas iš minėtų laukų turi savo žaidimo taisyklių rinkinį, kurių svarbiausia yra *nomos*. Pastaroji negali būti mechaniškai perkelta į kitos veiklos lauko erdvę. Pavyzdžiui, mus labiausiai dominančiame meniniame lauke *nomos* esmė atsiskleidžia XIX a. antroje pusėje Vakarų meninėje kultūroje išryškėjusioje vadinamoje „menas menui“ tendencijoje.

Galiausiai socialinė erdvė arba aplinka steigia *habitus* – „tvirtų įgimtų polinkių sistemą“, kurie vėliau tampa asmenybės išankstinėmis nuostatomis sąlygojančiomis konkrečias socialines praktikas. Ši daugiaprasmė su daugybe skirtingų konotacijų Bourdieu kategorija pirmiausia įvardija pamatinį principą, kuris kultūros ir meno istorijoje reguliuoja žmonių nuostatas, polinkius, veiksmus, pasaulio suvokimą, mąstymą, vertinimus, kalbėjimo būdą, pagrindines kūrybinės veiklos formas, vadinamus „gerais“ skonius, gyvenimo stilių ir pan. Habitusų paskirtis įveikti struktūralistinių požiūrių paviršutiniškumą ir perdėtą fenomenologijos psichologizmą.

Socialinė erdvė jungia daugelį skirtingų laukų, kiekvienas iš kurių, pavyzdžiui, mokslo, meno, literatūros, vaizduojamosios dailės ir pan. yra sąlyginai nepriklausomas nuo kitų. Kita vertus, kiekvienas konkretus agentas gali vienu ir tuo pačiu metu būti keliuose laukuose. Ir galiausiai minėtų skirtingų laukų vidinė struktūra turi vienokį ar kitokį poveikį kiekvieno į šio lauko erdvę įžengiančio subjekto elgesiui. Todėl kiekvienas laukas Bourdieu koncepcijoje yra įvairių formų kovos arena tarp jame esančių subjektų ar socialinių grupių. Tie žmonės, kurie užima vyraujančias pozicijas konkrečiame lauke, dažniausiai deda visas pastangas ne tik jų išsaugojimui, tačiau ir savo galios ir įtakos sferų išplėtimui. Priešingai į periferiją išstumtos asmenybės siekia joms prieinamomis priemonėmis pakeisti susiklosčiusius valdžios svetus ir kitus galios išteklius.

Norėdami atskleisti Bourdieu meno sociologijos koncepcijos savitumą neišvengiamai turime aiškintis pamatinių sąvokų „kultūrinis kapitalas“, „meninis kapitalas“, „simbolinis kapitalas“ prasmę, kadangi jos padeda geriau suprasti literatūros ir meno laukuose vykstančius socialinius procesus. Konkurencinėje kovoje konkretaus lauko viduje žmonės remiasi skirtingomis kapitalo formomis: 1) *ekonominiu*, kurį sudaro materialiniai ir finansiniai ištekliai; 2) *kultūriniu*, kurio esmė – visuomenėje pripažinimą įgavusios žinios, gauto išsilavinimo kokybė (mokslinis arba akademinis kapitalas), įvairių kultūrinių kodų

pažinimas; *socialiniu*, kuris yra tiesiogiai susijęs su priklausymu konkrečiai socialinei grupei; *meniniu*, kuris siejasi su meno pasaulio pažinimo gelme ir įvairiapusiškumu ir galiausiai sudėtingiausiu *simboliniu*, kurio esmė – gyvenimo ir veiklos metu sukauptas visuomeninis prestižas, įgyta šlovė, pripažinimas.

Iš visų išvardytų formų svarbiausias yra simbolinis kapitalas, kuris aiškinamas kaip toks ekonominis ir kultūrinis kapitalas, kuris visuomenėje įgauna platų pripažinimą. Jis yra pažįstamas remiantis konkrečiomis prestižinėmis kategorijomis, pripažįstamomis konkrečiame kultūriniame lauke. Tai gali būti istorine atmintimi ar dokumentais patvirtinta ypatinga kilmė, prestižinės aukštosios mokyklos, garbingi vardai, įvairios akademinės regalijos, diplomai, premijos, priklausymas prestižinėms institucijoms, išrinkimai akademijos nariu ir pan. Kalbant apie simbolinį kapitalą, verta prisiminti ir vadinamąją „akademinę aristokratiją“, išsiskiriančia ypatingomis regalijomis, vardais reikšmingu akademinio ir kultūrinio kapitalu. Ji akademinėje terpėje ir kituose socialiniuose organizmuose išsiskiria esencializmu, sąmoningu atsisakymu nuo savo esmės apibrėžtumo, požiūrių laisve, išsivadavimu nuo nereikšmingų taisyklių laikymosi.

Literatūros ir meno sudėtingėjimas, rašytojų pasinėrimas į vidinių herojų išgyvenimų aprašėjimus, dailėje formalių plastinių problemų iškilimas tiesiogiai siejasi ir su naujais iššūkiais kūrinių suvokėjams, todėl vis svarbesniais tampa visų dalyvių specifiniai sugebėjimai profesionaliai, kvalifikuotai analizuoti kūriniuose užkoduotas prasmes. Tačiau tai tik viena gvildenamos problemos pusė, kadangi be sudėtingėjančių meno kūrinių lauke klostosi ir ne mažiau komplikuoti lauko agentų žaidimai, kova dėl privilegijuotos pozicijos konkrečiau lauko erdvėje. Iš čia plaukia vis svarbesniu tampantis įvairių *tarpininkų* (mediatorių) tarp menininko ir suvokėjo, menininko ir prekeivio vaidmuo.

Aptariamų problemų kompleksas siejasi su atskira dabartinės meno sociologijos sritimi, vadinama „mediacijos sociologija“ ir joje veikiančių agentų bei įvairialypių socialinių santykių visuma. Iš čia kyla naujos sąvokos, kurios literatūros ir meno laukuose apibrėžia gausėjantį postmodernioje kultūroje „*tarpininkų*“ (*mediatorių*) tarp kūrinių kūrėjų, suvokėjų ir prekeivių pasaulį. Šie tarpininkai meno lauke yra ta svarbi jungiamoji grandis, kuri vienintelė pajėgi kvalifikuotai suteikti kūrėjui pripažinimą (kuris tiesiogiai siejasi su jo simboliniu kapitalu) ir vertę jo sukurtiems kūriniams.

Taip Bourdieu pasineria į meno kritikų, leidyklų ir dailės galerijų kuratorių ir pan. vaidmens ir funkcijų aptarimą minėtų kultūros, literatūros ir meno laukų erdvėse besiskleidžiančiuose socialiniuose procesuose. Tarpininkai čia tarsi įgauna dvigubų agentų funkcijas ir būtent jų veiklos pastangomis ekonominė logika prasiskverbia į elitinę konkrečiau lauko šerdį. Tarpininkams tenka derinti priešingas lauko dalyvių nuostatas: ekonomines neretai svetimas kūrėjams ir tas, kurios tiesiogiai siejasi su meninės kūrybos produktų

sklaida prekybinėje rinkoje. Šioje sąveikoje įsijungia ir funkcionuoja daugybė socialinės hierarchijos, mecenavimo, užsakymo, reklamos ir kitų kultūrinio, literatūrinio ar meninio laukų socialinės veiklos užslėptų nuo eilinių žmonių akių mechanizmų.

Suvokimas Bourdieu meno sociologijoje aiškinamas kaip savita „kultūrinio dešifravimo forma“, kuri yra nukreipta atskleisti galimas literatūros ir meno kodų prasmes. Šioje Bourdieu meno sociologijos dalyje galime išvystyti analogijas su A. Warburgo ir E. Panofsky'io ikonologinės interpretacijos teorija. Glaustai tariant, suvokimo akte kultūrinis meno kūrinio autoriaus kodas turi sutapti su suvokėjo kodu, antraip iškyla nesupratimo grėsmė. Vadinasi, meno kūrinys kaip simbolių kodų visuma šia prasme gyvuoja ir atsiskleidžia tik tokiam suvokėjui, kuris pajėgia šiuos kodus „įsisavinti“ – tai yra iššifruoti jame slypinčias simbolines prasmes. Kita vertus, suvokėjo kompetencija yra apsprendžiama būtinu autentiškam suvokimui pagalbinio instrumentų įvaldymu, t. y. įvairių meno kūrinių interpretacinių schemų pažinimu, taip pat ir daugybės veiksnių, kurie yra prielaida meninio kapitalo įgijimui. Čia kalbama apie kompetenciją, kuri yra apibrėžiama išankstiniu griežtų meninių principų žinojimu ir sugebėjimu suvokiamus reiškinius patalpinti į konkrečias klases bei ženklų sistemas. Meninė kompetencija čia taip pat siejama „su meno vaizdinių klasifikacija pagal stilistinius požymius“.

Kompetentingo konkrečios kultūros ar meno srities žinovo, kaip ir gyvenimo ir mąstymo meno tapsmas, Bourdieu akimis žvelgiant, yra sudėtingesnis reiškinys nei vien teorinių ir praktinių principų įsisavinimas. Gvildendamas šias problemas jis iškelia tradicinėse Rytų (indų, kinų, japonų) estetinio auklėjimo sistemose paplitusius tiesioginius mokytojo ir mokinių santykius, kai mokinys visiškai pasitikėdamas seka paskui mokytoją ir nuolatos artimai bendraudamas su juo nesąmoningai perima pastarojo mąstymo būdą, elgesio normas, požiūrius į gyvenimą, pasaulį ir pagrindinius supančio pasaulio, kultūros, meno reiškinių suvokimo bei vertinimo principus. Kita vertus, toks kompetencijos ugdymo būdas yra neatsiejamas nuo pažinimo kiekvienos konkrečios kultūros ir meno srities istorijos, sugebėjimo atskirti praeityje gyvavusias, tradicijas, kryptis, mokyklas, didžiuosius meistrus, jų stiliaus ypatumus, vidines meno kūrinio struktūras, meninės išraiškos priemones, jausti perspektyvias ateities tendencijas ir daugybę kitų dalykų. Iš čia plaukia vienas pagrindinių kompetentingos asmenybės bruožų: *kvalifikuotos asmeninės nuomonės apie vertinamus reiškinius atsiradimas*, kuris neatsiejamas nuo asmeninių pastangų ir įgyto išsilavinimo kokybės. Esant vienodo išsilavinimo sąlygoms, Bourdieu įsitikinimu, kokybiniai skirtumai kultūrinėje ir meninėje kompetencijoje yra nulemti asmenybės socialinės kilmės, šeimos aplinkos, kurioje bręsta asmenybė ir įvairių mokslo institucijų, kuriuose formuojasi asmenybė, kokybės.

Kita vertus, kultūros, literatūros ir meno laukuose vykstantys socialiniai procesai iš esmės beveik niekuo nesiskiria nuo ekonominių, politinių ir kitų laukų, čia plėtojami tie

patys galios žaidimai (nuolatinė kova nukreipta į transformaciją arba stabilumo išsaugojimą), konkurencija neretai įgauna itin rafinuotas subtiliai užmaskuotas formas. Šiuose laukuose skausmingai susiduriama su įvairių socialiai angažuotų į „absoliutų objektyvumą“ pretenduojančių asmenų, grupių vertinimais, sprendimais „atmesti“ ar „priimti“ įvairiems konkursams, projektams, programoms pateikiamus kūrinis. Čia veikia imantriausi kultūrinio ir simbolinio kapitalo formavimo mechanizmai, vieniems rašant pagiriamąsias recenzijas, tendencingai priskiriant daugiau nuopelnų, sumaniai reklamuojant, perskirstant regalias, premijas, vertinant teikiant, kitiems – priešingai rašant anonimines negatyvias recenzijas ar kitaip darbo rezultatus nuvertinant kartu tendencingai formuojamas ir konkrečių asmenybių simbolinio kapitalo dydis.

Iš čia plaukia išskirtinė bet kokios kūrybinės veiklos legitimacijos problema, todėl vienas pagrindinių sunkumų kovoti literatūros ir meno laukuose yra aiškus lauko ribų arba dalyvių legitimumo kovoje nustatymas. Pasakyti apie konkretų kūrinį, pavyzdžiui, kad „tai – ne mokslinis darbas“, „Tai – ne literatūra“, „tai – ne tapyba“ arba „tai – neperspektyvus analizės objektas“, „tai – ne ta problematika“ ir pan. tikrovėje reiškia remiantis įvairiais galios instrumentais kvestionuoti arba atmesti šių kūrinių egzistavimo legitimumą, arba kitais žodžiais tariant pašalinti juos iš konkurencinės erdvės, ekskomunikuoti, išstumti į literatūrinio ar meninio lauko paribius. Tokie sumaniomis manipuliacijomis paremti socialiniai žaidimai, susiję su *atskyrimu, išstūmimu į marginalijas, yra efektingas būdas „pašalinti“ iš konkreta lauko ar sumenkinti konkurento simbolinį kapitalą, kai neveikia kitos garbingesnės konkurencijos priemonės*. Šis tendencingo „išstūmimo iš lauko į marginalijas“ metodas žmonijos kultūros istorijoje dažnai buvo pasitelkiamas su galios centrais susijusių konservatyvių ideologų, funkcionierių. Remdamasis daugybe iš civilizacijos istorijos pasisemtų pavyzdžių, Bourdieu parodo, kad kuo aukštesnės intelektinės ir humanitarinės kultūros šalis, tuo joje stipriau veikia socialinės legitimacijos ir kultūros savisaugos mechanizmai, vyrauja aiškesnė kultūrinės hierarchijos sistema ir simbolinis kapitalas mažiau siejasi su politinės ir verslo hierarchijos viršuje esančiomis struktūromis ir asmenybėmis.

Vadinasi, Bourdieu meno sociologija tiesiogiai išsirutulioja iš jo bendrosios sociologijos ir yra neatsiejama jos dalis. Lyginant su pirmtakų teorijomis, ji išsiskiria akivaizdžia sociologine orientacija, organiška empirijos ir teorijos jungtimi, daugybės naujų sociologinių metodų ir sąvokų pasitelkimu, iš kurių svarbiausios yra socializacija, socialinė erdvė, laukas, *habitus*, įvairios kapitalo formos. Iškeldamas išskirtinę sociologijos svarbą socialinių ir humanitarinių mokslų aplinkoje, Bourdieu tiesiogiai sieja su išskirtiniu *socializacijos* vaidmeniu žmonijos civilizacijos, kultūros, literatūros ir meno istorijoje. Socializacijos funkcijos esmė – žmonijos kultūros, o, vadinasi, ir meno bei



literatūros istorijoje sukauptų žinių perdavimas naujoms kartoms. Iš čia kyla ir svarbiausias specifinis meno sociologijos tyrinėjimo objektas – *ta socialinė aplinka, kurioje funkcionuoja literatūros ir meno kūriniai*.

Antra vertus, skirtingai nei ankstesnė meno sociologijos tradicija, kuri plėtojosi estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos teorinių ir metodologinių nuostatų veikiami ir orientavosi į filosofijai ir istorijai būdingas metodologines nuostatas, Bourdieu koncepcijoje dėmesio centras nuo menininko ir meno kūrinų analizės persikelia į sociologinį menininko supančios socialinės aplinkos tyrinėjimą. Taigi dvinarėje disciplinos pavadinimo struktūroje *meno sociologija* ne tik išryškėja esminė slinktis nuo pirmosios šios disciplinos pavadinimo dalies „*meno*“ prie antrosios – „*sociologija*“, tačiau ir visiškai įsivyruoja sociologinės analizės principai. Ši slinktis jo meno sociologijoje skleidžiasi įvairiomis kryptimis ir ženklina radikalų posūkį meno sociologijos idėjų ir metodų istorijoje.

Trečia, su poststruktūralizmo tradicija susijusiuose konceptualiuose Bourdieu meno sociologijos nuostatuose nesunkiai aptiksime postmodernaus mąstymo bruožų. Pirmiausia tai siejasi su pabrėžtinai kritiniu požiūriu į anksčiau socialiniuose ir humanitariniuose moksluose gyvavusias tradicijas, siekiu radikaliai jas peržiūrėti. Todėl jo veikaluose pastebimas universitetinėje mokslo tradicijoje dirbtinai nubrėžtų ribų ir pertvarų tarp skirtingų humanitarinių ir socialinių mokslų griovimas, išskirtinis dėmesys akademinio mokslo marginalijose buvusiems reiškiniams ir netradicinis daugelio jų interpretavimas, savitos individualių ir kontekstualių kategorijų sistemos kūrimas.

Ir galiausiai, lyginant su pirmtakų koncepcijomis Bourdieu meno sociologijoje ženkliai auga tarpdiscipliniškumo ir skirtingų vieną kitą papildančių tyrinėjimo strategijų bei metodų svarba. Čia vienos disciplinos atverti dėsningumai reikalauja jų pažinimo instrumentams papildymų iš kitų mokslinio pažinimo sričių. Šį glaudų skirtingų disciplinų sąveikavimą Bourdieu pripažįsta tik besąlygiškos sociologinių mokslų hegemonijos sąlygomis. Tačiau greta minėtų panašumų su postmodernių teorijų autoriais, Bourdieu meno sociologijos koncepcijoje regime ir kai kuriuos esminius skaitymus. Jo piešiamas XX ir XXI a. sandūros kultūros, literatūros ir meno raidos besiskleidžiančių jėgų ir įtampų pasaulis yra ne kiliminis vienareikšmių fragmentų koliažinis rinkinys, o aiškiai apibrėžta daugybės veiksmų veiklos logika suformuota *struktūrinė hierarchija*, persmelkianti visas postmodernios kultūros socialinio organizmo poras.

## N. Heinich pragmatinė meno sociologija

Kalbant apie po Bourdieu išsiskleidusio dabartinio prancūzų meno sociologijos raidos tarpsnio specifinius bruožus ir ryškiausias figūras, žvilgsnis savaime krypta į pastaruosius

tris dešimtmečius vyravusios Bourdieu mokyklos atstovus. Naujos meno sociologijos raidos tendencijos pirmiausia išryškėja įtakingiausios Bourdieu mokinės ir ryškiausios dabartinės prancūzų meno sociologijos lyderės Nathalie Heinich (g. 1955) tyrinėjimuose, kurie yra nuoseklūs ir išsiskiria laipsniška tyrinėjimo laukų plėtra. Tai itin produktyvi mokslininkė, iš savo mokytojo paveldėjusi darbštumą ir efektyvaus mokslinio darbo įgūdžius. Heinich yra daugiau kaip 27 knygų ir daugybės mokslinių straipsnių autorė. Daugelis jų yra išversti į pagrindines pasaulio kalbas. Šiuo metu ji yra Nacionalinio mokslinių tyrimų centro (CNRS) Meno ir kalbos tyrinėjimo padalinio *Centre de recherche sur les arts et le langage* direktorė mokslo reikalams.

Lietuvos akdeminiam diskurse Heinich meno sociologijos idėjos jau buvo aptarinėjamos Bourdieu ir jo mokyklos idėjų analizei skirtos prieš aštuonerius metus paskelbtos Žilvinės Gaižutytės-Filipavičienės monografijos atskirame skyriuje „N. Heinich „išskirtinumo sociologija“. Tačiau joje negalėjo būti aptarti vėlyvieji, jau po šios knygos pasirodymo išėję Heinich veikalai, kurie tapo, greta kitų problemų, ir mūsų aptarimo objektu.

Įkvėpta Bourdieu idėjų, Heinich nueina sudėtingą evoliucijos kelią iki savitos meno sociologijos koncepcijos sukūrimo. Pradėjusi konkrečių meno sociologijos problemų tyrinėjimu ir išskleidusi ją labiausiai sudominusių problemų lauką, ji dažniausiai tas problemas išsamiau aptarinėja vienoje po kitos skelbiamų straipsnių ir monografijų serijose. Toks aiškiai centruotas požiūris į mokslinio darbo strateginius uždavinius, aštrus aktualių meno sociologijos problemų, artimiausių jos raidos tendencijų ir pribrendusių socialinių užsakymų jausmas padeda mokslininkei surasti savo akademinės veiklos teritorijas spalvingame, daugybės ryškių asmenybių ir idėjų prisodrintame pastarųjų trijų dešimtmečių prancūzų meno sociologijos kraštovaizdyje.

Nuo jaunystės stiprų poveikį Heinich pasaulėžiūrinių nuostatų formavimuisi daro aplinka. Dar paauglystėje giliai atmintyje įsirėžė audringi 1968 m. gegužės studentų maištai, kuriuose dalyvavo jos vyresnysis brolis. Mokydamasi gimtojo Marselio licėjuje, šeimos bibliotekoje ji aptiko tuomet pripažinimą meno pasaulyje įgijusio meno sociologo Pierre'o Francastelio knygų. Baigusi licėjų, įstojo į Aix-en Provence universiteto filosofijos fakultetą, žavėjosi marksizmo, gošizmo (kairumo) idėjomis, kino menu, marksistinės pakraipos meno sociologo Lucieno Goldmanno veikalais. Studijų metais skaitydama naują, garsėjantį akademinėje bendruomenėje gaiviomis idėjomis žurnalą *Actes de recherche en science sociales*, ji atkreipia dėmesį į polemiskus žurnalo įkūrėjo Pierre'o Bourdieu tekstus ir susidomi sociologija. Po universiteto baigimo atvykusi į Paryžių, lanko *L'école de Louvre* Huberto Damischo paskaitas, skaito meno sociologijos problemas gvildenančius Arnoldo Hauserio veikalus. Damischas, regėdamas jos interesus, pastūmėja susitikti su Bourdieu. Ji nuo 1977 m. *Maisons des Sciences de l'homme* lanko jo vedamą seminarą. Šis susitikimas

su charizmatišku kairuoliškų pažiūrų Bourdieu ir doktorantūros studijos prestižiniame *EHESS* tampa lemtingu tolesnės jos mokslinės karjeros posūkiu.

Vadovaujama Bourdieu, Heinrich 1981 m. apgina XVII a. prancūzų tapybos lauko sandarai skirtą pirmąją daktaro disertaciją, kurioje šaltinių analizė, glaudžiai susipindama su teoriniais apmąstymais, atveria daugelio vėlesnių meno sociologijos problemų tyrinėjimo laukus. 1982 m., kai Bourdieu užima prestižines *Collège de France* sociologijos katedros profesoriaus pareigas ir išeina iš *CNRS–EHESS*, šioje institucijoje veikia kelios meno sociologijos problemas gvildenusios mokslininkų grupės. Heinrich pateikia konkursui savo kandidatūrą į grupę, kuriai vadovauja Luc Boltanski. Beje, į ją įeina jau pažįstami sociologai Louis Thévenot, Alainas Desrosières, Michel Pollakas.

Ankstyvieji Heinrich meninio lauko sociologijos principus plėtojantys darbai skleidžiasi veikiami Bourdieu idėjų įtakos – tai aki-vaizdu įdėmiau lyginamuoju aspektu analizuojant pagrindines jos veikaluose aptarinėjamas meno sociologijos objekto, uždavinių, santykių su socialiniais ir humanitariniais mokslais, recepcijos, mediacijos, išskirtinumo sociologijos ir kitas problemas. Šios sąsajos regimos daugybėje detalesnių meno sociologijos problemų tyrinėjimų. Ilgainiui, išsikristalizavus pagrindinėms mokslinių interesų kryptims, Heinrich tyrinėjimuose ryškėja laipsniškas nutolimas nuo kai kurių Bourdieu meno sociologijos nuostatų, tačiau *išlieka pamatiniai jo sociologinių priegų principai ir meno sociologijos problematikos siejimas daugiau su socialiniais nei humanitariniais mokslais*. Iš čia kyla programinis Heinrich teiginys, kad „meno sociologai savo tyrinėjimo objektus pažįsta ne kaip menotyrininkai, vadovaudamiesi estetiniu emociniu ar materialiu meno kūrinių vertingumu, o kaip sociologai, remdamiesi konkreitiems objektams priskiriama epistemine verte“ (Heinich, 1997, Nr. 10, p. 15).

Ryškejantiems ambicingos mokinės atsiribojimui nuo mokytojo neabejotinai turi įtakos ir šių asmenybių mastelis, jų kūrybinis potencialas, esminiai charakterių bruožai, moksliniai interesai, humanitarinės kultūros lygio, išsilavinimo skirtumai, mąstymo ir



Nathalie Heinich

minčių dėstymo būdas, kompetencija skirtingose mokslinio pažinimo srityse. Bourdieu yra aukšto teorinio conceptualaus mąstymo stiliaus mokslininkas, turintis įvairiapusių filosofinį, sociologinį, etnologinį, kultūrologinį, estetinį, literatūrologinį išsilavinimą, todėl natūraliai linksta į platesnius teorinius apibendrinimus. Gvildendamas meno sociologijos problemas, dėmesį sutelkia ne tik į sudėtingų teorinių ir metodologinių šio mokslo problemų sprendimą, bet ir puikiai išmano daugybę kitų, nuo sociologijos nutolusių mokslinio pažinimo sričių. Tai padeda jam aiškiai suvokti meno sociologijos galimybes, jos vietą ir funkcijas kitų socialinių ir humanitarinių mokslų visumoje.

Neturinti tokio įvairiapusio akademinio išsilavinimo, conceptualaus mąstymo įgūdžių, tvirtos etnologinių, antropologinių mokslinių tyrinėjimų bazės, sociologijos pradmenis gavusi tikrai Bourdieu aplinkoje, Heinrich savo sociologinės karjeros pradžioje natūraliai plėtoja mokytojo teorinius postulatus, išvalgas, tačiau, palyginti su Bourdieu, ji yra artimiau susijusi su empirine ir taikomąja sociologija. Čia norėčiau priminti ir Heinrich prisipažinimą: „Išskyrus tai, ką aš išmokau pas Bourdieu, – rašo ji, – buvau sociologijoje visiškai savamokslė (*Heinrich et Ténédos*, 2006, p. 38). Tiesa, vėliau jos profesiniam augimui didžiulį poveikį turėjo pasinėrimas į sociologijos klasikų Maxo Weberio, Emilė'o Durkheimo, Marcelio Mausso, Ervingo Goffmano, Pierre'o Francastelio, Arnoldo Hauserio, Norberto Elias veikalų studijas ir įvairius klasikinės epochos šaltinius, kultūros, vaizduojamosios dailės ir literatūros istoriją. Ji gilina ne tik į turtingą prancūzų sociologinės, estetiškos ir menotyrinės minties tradiciją, tačiau atranda ir dar neišverstus į prancūzų kalbą Erwino Panofsky'io, Michaelo Baxandallo, Franciso Haskello, Paulo Oskaro Kristellerio ir kitų autorių veikalus. Svarbus jos teorinėms ir metodologinėms nuostatomis buvo įdėmus Georges'o Dumézilio tekstų skaitymas.

Perimdama pamatines Bourdieu meninio lauko tyrinėjimo nuostatas, Heinrich pirmiausia atsiriboja nuo mokytojai būdingo išskirtinio dėmesio literatūros procesų tyrinėjimui (nors tam ir skiria atskirą monografiją), tačiau grįžta prie Francastelio mokyklos šalininkams būdingo dėmesio vaizduojamajai dailei ir vėl suartina sociologinę meno analizę su įvairiais menotyrinės analizės aspektais. Kita vertus, kitaip nei plačių enciklopedinių interesų mokytojai tekstuose, Heinrich veikaluose regima slinktis sureikšminti meno sociologiją sociologinių mokslų sistemoje. Ši slinktis skleidžiasi mokslininkės susidomėjimu istorinėmis meninio lauko Prancūzijoje atsiradimo ir funkcionavimo prielaidomis, meninio lauko diferenciacijos, vaizduojamosios dailės, menininko pripažinimo, žavėjimosi juo, menininko tapatumo, jo socialinio statuso, meno recepcijos ir mediacijos, muziejinės veiklos, meno tarpininkų, estetiško suvokimo ir meno kūrinių vertės nustatymo, meno kūrinių funkcionavimo rinkoje ir kitomis problemomis.

Tačiau kitaip nei Francastelis ir jo mokyklos šalininkai, kurių tyrinėjimai skleidžiasi veikiami istorijos metodologinių nuostatų, Heinrich išsaugoja Bourdieu meno sociologijai

būdingą orientaciją į sociologinės analizės metodus. Tiesa, ji negriauna socialinius ir humanitarinius mokslus skiriančių pertvarų, o gina sociologinės metodologijos autonomiškumą nuo kitų mokslinio pažinimo sričių skvarbos. Galiausiai ji perima ir tarpdalykinės Bourdieu meno sociologijos nuostatas, tačiau kiek kitaip jas aiškina. „Tarpdalykiškumas, mano akimis žvelgiant, – rašo ji, – visai nereikia vidinių disciplinos ribų panaikinimo ar jų ištrynimo tarp disciplinų, priešingai; aš manau, kad svarbu žinoti, jog gyvuoja ribos, skiriančios disciplinas, ir jog nėra taip lengva pereiti iš vienos disciplinos į kitą; yra metodologiniai principai, konceptualūs dariniai ir teorinės tradicijos, būdingos kiekvienai konkrečiai disciplinai“ (Heinich et Ténédos, 2007, p. 51).

Spartus Heinich mokslinės kompetencijos augimas kryptingai dirbant meno sociologijos tyrinėjimų srityje ir jos darbų pripažinimas akademiniuose sluoksniuose skatina natūralų mokinės norą išsiveržti iš tokios monumentalios, galima sakyti, netgi kultinės figūros, kokia buvo Bourdieu, šešėlio. Esminiai šių asmenybių kūrybinio potencialo, išsilavinimo ir prioritetinių mokslinių interesų skirtumai išryškėja, kai subrendusi Heinich, toldama nuo Bourdieu įtakos, pasineria į praktinius empirinius ir taikomuosius meno sociologijos tyrimus, tiesiogiai susijusius su projektiniais užsakymais. Nors jie kartais išsilieja į naujus tyrinėjimo laukus ir šiuos tyrimus vainikuojančias didesnės ar mažesnės apimties knygas, tačiau tokių siauresnio taikomojo profilio užsakomųjų projektų įgyvendinimas jau ne visada reikalauja rimtų akademinų studijų ir plačios humanitarinės erudicijos.

Heinich meno sociologijos koncepcija, lyginant ankstyvuosius ir vėliau paskelbtus darbus, patyrė esmines metamorfozes. Pradžioje jos šio mokslo samprata buvo stipriai pažymėta mokytojo Bourdieu teorinių ir metodologinių nuostatų įtakos, siekio pabrėžti specifinių sociologinių metodų ir tyrinėjimo strategijų svarbą. Ankstyvuojau kūrybinės evoliucijos tarpsniu pagrindiniai jos mokslinių interesų objektai – vaizduojamoji dailė, literatūra ir kinas. Šie darbai esmingai susiję su vertybių sociologijos tyrinėjimais. Ją domina meno sociologijos statuso, jos tyrinėjimo laukų apibrėžimo, meno sociologijos santykių su pažinimo teorija, meno funkcionavimo visuomenėje ir konkrečioje istorinėje aplinkoje, įvairios metodologinės meno sociologijos problemos.

Kita vertus, Heinich meno sociologijos koncepcijoje ryškėja atsiribojimas nuo anksčiau meno sociologijai būdingų naratyvinių nuostatų, deklaratyvių svarstymų meno ir visuomenės santykių temomis. „Kada aš matau tekste parašyta „menas ir visuomenė“, „menas ir socialinis“, – rašo ji, – aš jau žinau, kad tai neturi jokio sąlyčio su sociologija. Pasakyti, viena vertus, kad yra „visuomenė“, o kita vertus, kad yra „menas“, tai nėra sociologinė prielaida: menas yra toks pat visuomeninis reiškinys kaip ir kitos žmogaus veiklos sritys, ir aš nežinau, kaip jį galima *a priori* izoliuoti nuo „visuomenės“ ir dar labiau – kaip juos vėliau galima bandyti sujungti (Ten pat, p. 44). Šiuose svarstymuose regimos iš Bourdieu

paveldėtos nuostatos „kritinės“ sociologijos, kuri siekia viską, kas atrodo savaime suprantama ir nekvestionuojama, išsklįbinti ir iš naujo pasverti kritiniu žvilgsniu.

Plėtodama konceptualias Bourdieu tyrinėjimų nuostatas Heinich taip pat domisi meno sociologijos objekto, sociologijos idėjų istorijos ir metodologinių priėgų problemomis, tačiau išgarsėja išskirtinumo, recepcijos, mediacijos, menininko (pirmiausia dailininko, rašytojo) tapatumo, jo pripažinimo, funkcionavimo visuomenėje, jo meno kūrinių suvokimo, vertinimo rinkoje, meno administravimo, muziejinės veiklos, meno madų, atlyginimo, mėgėjiškumo, profesionalumo, menininkų įpročių, karjeros tipų ir kitų problemų tyrinėjimais. Šiuo aspektu žvelgiant, jos meno sociologijos koncepcija pamatinėmis savo teorinėmis ir metodologinėmis nuostatomis yra artima ne tik Bourdieu, tačiau ir kai kurioms vadinamosios pragmatinės sociologijos bei Norbeto Elias plėtotos istorinės sociologijos idėjoms, kurių analizei ji paskyrė atskirą monografiją *La sociologie de Norbert Elias* (2002).

Meno sociologiją Bourdieu nuostatų įtakota Heinich traktuoja kaip neatsiejamą sociologinių mokslų sistemos dalį. Meno sociologija, jos požiūriu, privalo integruotis į sociologijos mokslą kaip vieną iš jo specializuotų sričių, kaip kad sporto, religijos, švietimo ir pan. sociologija, ir remtis tokiais pat griežtais kriterijais, metodais, problemomis, konceptais, tačiau pritaikytais menui. Kartu ji gina ir svarių laimėjimų jau pasiekusios meno sociologijos kaip savarankiškos sociologinės disciplinos autonomiškumą. Iš čia kyla įsitikinimas, kad meno sociologija dėl prancūzų humanistikos tradicijų išaukštinto privilegijuoto jos tyrinėjimo objekto statuso išlieka labai priklausoma nuo meno kulto ir yra artima meno istorijai bei estetikai, todėl jai trūksta aiškaus santykio su sociologinėmis tyrinėjimo strategijomis ir metodais.

Kitas svarbus Heinich koncepcijos bruožas – reakcija prieš klasikinėje meno filosofijoje įtvirtintas menų hierarchijos sistemas. Suvokdama klasikinių menų hierarchijos sistemų griuvimą ir neperspektyvumą postmodernioje epochoje, ji siekia įtraukti į savo tyrinėjimus ne tik anksčiau privilegijuotą padėtį turėjusius, bet ir visus kitus, ne tokiais reikšmingais laikomus menus (*les arts mineurs*), kurie, jos įsitikinimu, yra tokie pat svarbūs kaip ir laikomi reikšmingais menai (*les arts majeurs*). Aptariamoms idėjoms susipina su Heinich veikaluose ryškėjančiu meno sociologijos įtakos sferos išplėtimu į kasdienybės sritį ir noru įtraukti į ją daugybę akademinio mokslo periferijoje anksčiau buvusių reiškinių. Su šiomis nuostatomis susijęs ir kontekstualumo svarbos sureikšminimas meno sociologijos tyrinėjimuose. Ji apeliuoja į tyrinėjimus ikonologijos pradininkų Aby Warburgo ir Panofsky'io, kurie meno kūrinių pažįsta remdamiesi jo sąsajų su aplinka interpretavimu. Iš čia kyla Heinich įsitikinimas, kad jokia išeitinė mokslininko pozicija „nėra gera *a priori*, savaime ir absoliučiai: pozicija yra gera tik santykyje su savo kontekstine funkcija“ (*Heinich et Ténédos*, 2007, p. 50).

Gvildendama dabartinio meno sociologo darbe kylančias teorines ir metodologines problemas, Heinrich pažymi, kad jis jau nebegali vadovautis vien tradicinėmis ankstyvajame meno sociologijos raidos etape susiklosčiusiomis iš metafizikos paveldėtomis teorinėmis ir metodologinėmis nuostatomis. Todėl tyrėjui būtinas vidinis poreikis nuolatos tikrinti įvairių pagalbinių darbo instrumentų patikimumą savo pažinimo objektų atžvilgiu. Heinrich pagrįstai kritikuoja kolegų tyrinėjimuose regimą metodologinių priegų vienpusiškumą, teorijos atotrūkį nuo empirijos. Meno sociologai, jos įsitikinimu, naudojami empirija tik kaip paprastu testu kurdami savuosius teorinius sociologijos modelius ir perdėm užsislendžia savo siauroje akademinėje bendruomenėje. Iš čia kyla Heinrich kvietimas kolegoms būti dėmesingesniems reakcijoms į savo darbus, kadangi jų tyrinėjimai „skleidžiasi ne tik jų profesiniame pasaulyje (socialinių mokslų specialistų), tačiau taip pat ir tarp tų, kurie domisi šiais dalykais, – o tokių yra daug“ (Heinrich, 1998, p. 83).

Ir galiausiai Heinrich būdingas dėmesys Bourdieu sureikšmintai vadinamajai „tiriamajai sociologijai“ (*sociologie d'enquête*), kuri grindžiama apklausų ir anketų duomenimis, ir meno bei visuomenės santykių tyrinėjimams itin svarbia tyrinėjimo strategijų ir metodų problematika. Ilgainiui jos veikaluose išryškėja keturios pagrindinės meno sociologijos temos ir su jomis susiję probleminiai laukai: 1) kūrinių; 2) publikos arba suvokimo; 3) institucijų arba meno tarpininkų, arba tarpininkų (šios temos keičiasi priklausomai nuo tyrinėtojo arba pereinant nuo vienos teorijos prie kitos) ir 4) kūrėjo statuso.

Savo koncepcijoje Heinrich siekia konceptualiai pagrįsti naują, glaudžiai su postmodernios kultūros procesais susijusį ir komercializacijos, rinkos procesų stiprų poveikį patiriantį meno kūrinių mokslą. Iš čia kyla mokslininkės indėlis į vadinamąją „kūrinių sociologiją“, kuri savo prigimtimi anksčiau nebuvo prioritetinga sociologinių tyrinėjimų sritis, kadangi tos problemos tradiciškai buvo gvildenamos estetikos, meno filosofijos, tapybos, literatūros, muzikos, kino ir kitų menų istorijos problemų kontekste. Jos įsitikinimu, *kūrinius reikia analizuoti ne kaip atskirą sociologinių tyrinėjimų objektą, bet kaip meno sociologui svarbią pagalbinę pažintinę dokumentinę medžiagą, savotišką dirvą, kuri padeda geriau pažinti mokslininką dominančius tyrinėjamus objektus ir reiškinius*. Tai sąlygoja ypatingą mokslininkės domėjimąsi recepcijos ir mediacijos sociologijos problematika, meno kūrėjų, tarpininkų ir meno vartotojų santykių sudėtingiausių problemų kompleksu.

Daugelio pagrindinių Heinrich meno sociologijos koncepcijos temų ir problemų savotiškas išėjimas taškas yra 1981 m. apginta pirmoji daktaro disertacija, skirta XVII a. prancūzų dailės gyvenimo pokyčiams. Joje ir serijoje šia tema paskelbtų straipsnių, remdamasi Bourdieu idėjomis, jauna mokslininkė sociologiniu aspektu analizuoja istorines meninio lauko Prancūzijoje atsiradimo ir funkcionavimo prielaidas. Aptariamo proceso esmė – tuometinėje kultūroje išryškėjusi mokslinės ir meninės veiklos diferenciacija.

Jos įsitikinimu, šią diferenciaciją atspindi skirtingų perspektyvos sistemų įsigalėjimas ir tai, kad atsirado savarankiškos, nuo Mokslo akademijos atsiskyrusios meno institucijos: 1648 m. įkurta Karališkoji tapybos ir skulptūros akademija (*Académie royale de peinture et de sculpture*) ir jos pavyzdžiu įsteigtos Muzikos akademija (*Académie de musique*, 1669) ir Architektūros akademija *Académie d'architecture*, 1671) bei 1816 m. garsioji Dailių menų akademija (*Académie des Beaux-Arts*) Paryžiuje. Dėl šių institucinių poslinkių ne tik buvo formaliai įteisintas tapybos, skulptūros, muzikos, architektūros atsiskyrimas nuo amatų, bet ir patvirtinta tapybos ir skulptūros privilegijuota vieta tuometinėje menų hierarchijoje.

Su šiais instituciniais pokyčiais tiesiogiai susijęs ir naujo, aukštesnio palyginti su amatininkais, tapytojų ir skulptorių socialinio statuso įtvirtinimas, kuris grindžiamas institucinio profesinio parengimo išskirtinumu. Tačiau lygiagrečiai meninėje kultūroje skleidžiasi ir kiti su naujos „dailių menų“ (*beaux-arts*) sąvokos plitimu susiję procesai, kurie keičia visuomenės požiūrį pirmiausia į tapybos, skulptūros, o kiek vėliau ir į muzikos, architektūros bei jų kūrėjų vietą, funkcijas, socialinį statusą, kūrėjo talentą, jo santykius su mecenatais ir pan. Iš čia plaukia jau romantizmo ir neklasikinės meno filosofijos kūrėjų visapusiškai išplėtotą žmonių masei priešpriešinamo genijaus, arba unikalaus menininko, išskirtinumo teorija.

Siekdama nutraukti ryšius su senąja naratyvine arba, kitais žodžiais tariant, aprašomąja sociologija, Heinrich, kaip ir Bourdieu, prabyla apie teorijos ir empirijos jungties būtinybę ir menininko išskirtinumo problemos svarbą meno sociologijos tyrinėjimuose. Iš čia kyla ir vadinamosios „išskirtinumo sociologijos“ (*sociologie de la singularité*) pamatinės teorinės nuostatos ir didžiulis su menininku, jo socialiniu statusu, kūrybos produktais ir jų suvokimu, vertinimu susijęs problemų kompleksas. Jau ankstyvuosiuose savo straipsniuose analizuodama istorines meninio lauko atsiradimo prielaidas, Heinrich pažymi, kad plečiantis menininkų sluoksniui ir augant jo socialiniam statusui visuomenėje, ryškėja specifiniai šiam originalių autentiškų kūrėjų sluoksniui priskiriami gyvenimo būdo ypatumai. Taip išsikristalizavo ir dirbtinai poetizuojamas vadinamasis „bohemiškas gyvenimo stilius“, kuris savo ruožtu leido įsitvirtinti įtakingai menininkų išskirtinumo teorijai. Šios teorijos sklaidai, kaip minėjau, didžiulį poveikį turi romantikų ir neklasikinė meno filosofija bei įvairūs vėlesni šios teorijos šalininkai. Jų dėka nuo romantikų iki modernizmo ideologijos įsigalėjimo autentiško menininko išskirtinumo teorija patiria esmines metamorfozes, dėl kurių stiprėja menininko ir jo aplinkos priešprieša.

Taip atsiveria naujas Heinrich kūrybinės evoliucijos etapas, kuris siejasi ne tik su „išskirtinumo sociologija“, tačiau ir su daugybe darbų, kuriuose aptariamas menininko statusas, jo kūrybinės veiklos rezultatų – meno kūrinių – funkcionavimas sociume ir rinkoje. Kalbėdama apie šio mokslinių tyrinėjimų lauko iškilimo aplinkybes ji rašo: „Mano sumanymo planas yra toks: įrodyti, kad ten, kur paliečiamas menininko statusas, dalykai,



kurie mums atrodo natūralūs ir žavingi, ne visuomet iš tikrųjų yra tokie. Apskritai neturime teisės kalbėti apie „genijų“ menininką, kadangi tai yra tik socialinė konstrukcija, susijusi su talentu ir parodanti, kad ji pakylėja vieną ideologiją – „talento ideologiją“. <...> Mano teiginys išplaukia iš Bourdieu, jis yra anti-esencialistinis, anti-natūralistinis, anti-substancialistinis, labai kritiškas – vadinasi, ir truputėlį chaotiškas, kadangi aš neišmanau meno istorijos tapsmo ir kadangi aš kaip pamišusi skaičiau viską, kas tik pakliūdavo man į rankas“ (*Heinich et Ténédos*, 2006, p. 23).

Išskirtinumo sociologijos ir menininko statuso tyrinėjimo išeities tašku tapo pirmoji monografija *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (Van Gogho šlovė. Antropologijos esė apie susižavėjimą), kuri atkreipė kolegų dėmesį į jos autorę. Ši labai asmeniška knyga apie Van Goghą, pačios Heinich prisipažinimu, buvo svarbus posūkis jos intelektualinėje biografijoje, kadangi dar būdama jauna suvokė galinti rašyti socialiai aktualias knygas. Kita vertus, kolegoms pripažinus knygą, ji patikėjo savo jėgomis. Ir galiausiai parengiamasis darbas, ir pats knygos rašymo procesas privertė ją plėsti savo mokslinių interesų lauką, kadangi tarsi įpareigojo kreiptis į skirtingas disciplinas – ekonomiką gvildenant pinigų problemą, religijų istoriją, antropologiją meno istoriją ir kitas disciplinas.

Remdamasi tragiškos Van Gogho asmenybės gyvenimu ir kūryba, Heinich atskleidžia paslėptus naujos modernaus menininko sampratos formavimosi mechanizmus, kai drąsiai laužantis nusistojusius oficialiojo meno kanonus, visų niekinamas ir į meninio gyvenimo paribius išstumtas autentiško menininko tipas tampa visuotinio žavėjimosi, garbinimo objektu, o atėjęs pripažinimas paverčia jį legendine asmenybe, klojančia pamatą šloviniui jau po mirties. Tekste detalai aptarinėjama šio naujo menininko tipo santykių su visuomenine aplinka, jo kūrybos recepcijos ypatumai, išryškėjantys visuomenės požiūrių į menininko socialinį statusą poslinkiai.

Įvairiais aspektais gvildendama Van Goghą supantį socialinį kontekstą, Heinich parodo, kad išskirtinio talento, nepelnytai išstumto jau po mirties gimusios tragiškų motyvų prisodrintos menininko legendos atsiradimas ir funkcionavimas visuomenėje suteikia jam ypatingą išskirtinumo aureolę. Kita vertus, žavėjimasis heroizuoja ir legendiniais paverčia netgi banalius biografijos įvykius, kuriuos susieja su tokiomis išskirtinumą legitimuojančiomis sąvokomis kaip marginalumas, originalumas, asketiškumas, begalinis atsidavimas kūrybai, keistumas, beprotybė. Šioms sąlyginės visuomeninės normos ribas peržengiančioms savybėms suteikiama išskirtinė estetinė vertė ir jos tiesiogiai susiejamos su menininko kūrybos ir jo sukurtų meno kūrinių autentiškumu.

Vadinasi, žavėjimasis šiais tampančiais legendiniais kūrybos bruožais įtvirtina tokio tipo menininko išskirtinumą meno istorijoje ir iškelia jį menininkų masės, heroizuoja

dailininko asmenybę ir kartu paverčia jo kūriniais išskirtiniais meno rinkos produktais. Tai savo ruožtu veikia jo kūrybos produktų kainą meno rinkoje, kadangi legendomis apipinta tragiška originalaus menininko biografija skatina nuolatinį aziotažą dėl tokio modernaus menininko tipo asmenybės, taip pat ir nuolatinį jo kūrinių kainos kilimą. Čia iškyla ir daugybė kitų menininko išskirtinumą ir jo kūrinių funkcionavimą meno rinkoje lemiančių veiksnių, kuriuos detalai aptarinėja mokslininkė.

Dar knygoje *Van Gogho šlovė* išryškėjusios menininko išskirtinumo ir jo socialinio statuso idėjos toliau įvairiomis kryptimis buvo plėtojamos kitose Heinrich intelektualinei evoliucijai svarbiose monografijose *L'Épreuve de la grandeur* („Didybės išbandymas“), *Etre écrivain. Création et identité* („Būti rašytoju. Kūryba ir tapatumas“), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* („Elito menininkas. Meistriškumas ir išskirtinumas demokratinėje santvarkoje“). Jose tyrinėjami sociologiniai didžiųjų menininkų šlovės augimo, jų funkcionavimo visuomenėje ir įvairūs išskirtinio talento menininkų tapatumą bei kūrybą veikiantys veiksniai. Kitaip nei menininko išskirtinumo problemos, kurios Vakarų meno filosofijos tradicijoje buvo aptarinėjamos romantikų, A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's ir pagrindinių modernizmo ideologų veikaluose, menininko tapatumo ir ypač jo socialinio statuso problemos tuomet sociologiniu aspektu dar buvo menkai tiriamos. Stiprėjantis menininko tapatybės suvokimas, kaip teisingai parodo Heinrich, paveikia ir į modernumą pretenduojančio menininko socialinio statuso augimą, kuris XIX ir XX a. patiria esminius pokyčius.

Nors pagrindinė Heinrich tyrinėjimų medžiaga yra iš vaizduojamosios dailės istorijos paimti pavyzdžiai, tačiau nuo 2000 m. jos moksliniai interesai pasuka kita kryptimi, kadangi susidomi literatūra, ypač Claude'o Simono kūryba. Ji parašo rašytojo socialinio statuso ir tapatumo problemų analizei skirtą atskirą veikalą *Būti rašytoju*. Kūryba ir tapatumas, kuriame sociologiniu požiūriu išryškinamas siauresnės nei kūrėjas ar menininkas kategorijos – „rašytojo“ – savitumas ir apibrėžiami šios kūrybinės veiklos srities atstovo specifiniai bruožai. Jie pirmiausia siejami su savitu gyvenimo būdu, socialiniu statusu, rašymo maniera, produkcijos, t. y. literatūrinės veiklos pobūdžiu, įvairiais su šia veikla susijusiais socialiniais ryšiais, savęs pateikimu visuomeninei opinijai, publikavimo, kūrinių suvokimo, sklaidos problemomis ir pan.

Tuo metu, kai Heinrich pradėjo gvildinti rašytojų statuso sociologines problemas, padėtis šioje meno sociologijos srityje buvo apverktina, kadangi pagrindinėmis Vakarų kalbomis buvo paskelbti tik keli mėgėjiški šiai problematikai skirti straipsniai. Pačios autorės prisipažinimu, dvejus metus rengdama minėtą monografiją *Elito menininkas*, ji ieškojo gvildenamai problematikai skirtų sociologinių darbų, taip pat net nedidelės apimties straipsnių, skirtų muzikantų statusui istorijoje, tačiau nieko nerado. Iš tikrųjų šios problemos tuomet dažniausiai į mokslininkų dėmesio lauką pakliūdavo analizuojant

indų, kinų, japonų ar kitų Rytų kraštų estetikos ar meno istorijos problemas, tačiau nebuvo pabrėžiami sociologiniai aspektai. Todėl sociologiniai Heinrich tyrinėjimai šioje srityje yra novatoriški ir netrukus tampa tarsi kelrodžiu paskui ją sekusiems mokslininkams, kadangi susidomėjimas šiomis problemomis pastaruoju metu auga.

Menininko tapatumas, mokslininkės įsitikinimu, remiasi trimis skirtingais veiksniais: „nukrypimu nuo didžiųjų kūrinių“ tarp savęs suvokimo (to, kaip aš save vertinu) ir kitų vertinimų (to, kaip vertina kiti), o šią priešpriešą galiausiai sušvelnina kitų požiūris (koks atrodo kitiems). Visus minėtus nukrypimus, Heinrich įsitikinimu, daugiau sąlygoja vienoks ar kitoks savęs suvokimas nei blaivus savo galimybių ir laimėjimų įvertinimas (Mozarto arba Van Gogho atvejis) arba, priešingai, aukštesnės pagarbos ženklai (Jean Carrière atvejis) – visi aptarti scenarijai veda į gilėjančias kūrėjo tapatumo krizes.

Atskiras ir svarbus Heinrich meno sociologijos tyrinėjimų laukas susijęs su Bourdieu idėjas plėtojančia ir ypač populiaria dabartinėje meno sociologijoje tapusia meno recepcijos ir mediacijos sociologija. Šioje srityje mokslininkė yra pripažintas autoritetas. Jau veikale *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* („Trigubas šiuolaikinio meno žaidimas. Vaizduojamųjų menų sociologija“) į Heinrich dėmesio lauką pakliuvo trijų su menine veikla tiesiogiai susijusių meno sociologijos aspektų – *produkcijos*, *mediacijos* ir *recepcijos* – kompleksinis tyrinėjimas. Remdamasi konkrečių meno pasaulio reiškinių analize, ji piešia sudėtingą meno laukuose veikiančių agentų ir institucijų (muziejų, galerijų), privačių kolekcijų sąveiką, aptaria daugybės menininkų kūrybinės veiklos, tarpininkų (kritikų, galerininkų, parodų kuratorių, sociologų, meno istorikų ir pan.), meno suvokėjų ir vartotojų tarpusavio priklausomybę, kurią sąlygoja visuomeniniai santykiai.

Meno recepcijos ir mediacijos tyrinėjimai pastaraisiais dešimtmečiais įvairiuose kraštuose aktualėja ir tampa vos ne klasikinėmis dabartinės meno sociologijos temomis. Jas plisti skatina suaktyvėjusios įvairiuose kraštuose prie didžiųjų muziejų įkurtos kultūrinės ir edukacinės tarnybos, moksliniai tyrimo centrai ir smarkiai gausėjantis skaičius juose dirbančių įvairaus akademinio profilio darbuotojų, kuriems sociologiniai tyrinėjimai yra svarbi jų tiesioginės veiklos dalis. Keičiasi ir didžiųjų muziejų veiklos strategijos. Muziejų vadovai, suvokdami ekonominę naudą, keičia tradicines lankytojų srauto pasyvaus aptarnavimo funkcijas ir vis daugiau dėmesio skiria įvairiems lankytojų dėmesį patraukiantiems netradiciniams renginiams bei jų ekonominio efektyvumo sociologiniams tyrinėjimams.

Pastarųjų orientavimas į ekonominius uždavinius ir lankytojų gausinimą keičia ir prie muziejų prisišliejusius mokslininkų tyrinėjimų profilį bei uždavinius. Tad greta tradiciškai prie didžiųjų muziejų buvusiuose mokslinių meno tyrinėjimų centruose viešpatavusių meno istorijos tyrinėjimų vis aktualesni darosi su muziejų sėkmingo ekonominio

funkcionavimo kasdienybėje susijusios praktinės ir taikomosios meno recepcijos bei mediacijos sociologijos problemos.

Vadinasi, keičiasi muziejuose besidarbuojančių tradicinių meno istorikų ir meno sociologų proporcinis santykis, tačiau ir meno recepcijos bei mediacijos tyrinėjimų svarbos suvokimas. Tai kelia akademinį meno sociologijos tyrinėjimų statusą, skatina šios srities padalinių, darbuotojų skaičiaus gausėjimą, jų profesionalėjimą. Vadinasi, geriau finansuojami ir savo ekonominį efektyvumą įrodantys tyrinėjimai, o kartu auga su įvairiais netradiciniais muziejų veiklos aspektais susijusių mokslinių darbų srautas.

Mediacijos problemų išsamesniam aptarimui skirta 2009 m. pasirodžiusi Heinrich knyga *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations* („Rodyti. Menas tarpininkavimo išbandymo“), kurioje greta tradicinėmis jau tapusių meno ribų, menininko statuso, meno politikos, muzeologijos, profesionalių ekspertizių, publikos reakcijų temų daugumoje iš devynių joje paskelbtų tekstų įvairiais aspektais aptariamos tarpininkavimo problemos plačiuose meno funkcionavimo dabartinėje visuomenėje ir kultūroje laukuose. Mokslininkė taip pat pasineria į meno politikos, dabartinio meno kolekcijų formavimo principų, meno kūrinių atrinkimo ir pirkimo kriterijų analizę, aptarinėja institucijų ir agentų konfliktus sprendžiant šias problemas, atskleidžia papildomus sunkumus, kylančius regioniniams muziejams dabartinėmis meno kolekcijų formavimo sąlygomis. Ji parodo, kad komplektuojant dabartinio meno kolekcijas, šias problemas atsakingi žmonės sprendžia remdamiesi tik abstrakčiomis frazėmis „patinka“ ar „nepatinka“, palikdami nuošalyje atsakingo komplektavimo kryptingumą sąlygojančius veiksnius.

Savo tyrinėjimuose Heinrich detalai aptaria tris pagrindinius veiksnius, kurie dažniausiai sukelia panašius nutarimus: pirmiausia deramas paties kūrinių pristatymas, antra vertus, menininko asmenybė ir galiausiai nutarimus priimančios komisijos sudėtis (Heinrich, 2009, p. 116). Iš čia kyla racionaliai pagrįsti Heinrich siūlymai, kaip demokratizuoti ir padidinti meno kūrinių muziejų kolekcijoms pirkimo procesų efektyvumą. Remdamasi konkrečių faktų analize, ji atskleidžia, kad suformuotoms institucijoms ir ekspertų grupėms vykdant būtinius meno kūrinių pirkimus, dažnai neatliekamos objektyvesniam jų įvertinimui būtinos procedūros, nepateikiama sistemingai pagrįsta ir aiškiai argumentuota priimtų sprendimų motyvacija. Šie tyrimai ir pateikiamos rekomendacijos sulaukia palankaus ekspertų ir meninės bendruomenės įvertinimo, kadangi jos siūlymai pašalina kai kuriuos esminius modernaus meno kolekcijų formavimo trūkumus.

Vienas reikšmingiausių Heinrich veikalų yra 2010 m. paskelbta komparatyvistinė monografija intriguojančiu pavadinimu *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine* („Kultūrinis karas ir šiuolaikinis menas. Prancūzų ir amerikiečių palyginimas“). Šioje studijoje teoriškai apibendrinami Prinštono universiteto JAV

prof. Michelio Laumont'o ir prancūzų prof. Laurent Thévenot vadovaujamos Politinės ir moralinės sociologijos grupės iš EHESS 1996 m. vykdytų lyginamųjų sociologinių tyrimų rezultatai. Tyrimas apima dešimtmetį nuo 1980 iki 1990 m. Daug metų tyrinėjusi šiuolaikinio meno procesus Heinrich minėtoje knygoje lyginamuoju aspektu analizuoja visuomenės požiūrius į šiuolaikinį meną dviejose pagrindinėse dėl įtakos visame pasaulyje šioje srityje konkuruojančiose šalyse – Prancūzijoje ir JAV.

Šis lyginamasis tyrimas atskleidžia tuometinėms minėtų šalių visuomenėms ir šiuolaikinio meno problemas sprendžiančioms institucijoms būdingus požiūrius į naujas meno formas. Tyrimai parodė, kad JAV tą dešimtmetį ne tik vyko įnirtinga visuomenės kova, nukreipta prieš naujas meno formas kultūroje, tačiau ir buvo plačiai eskaluojamos „šiuolaikinio meno krizės“ ir „kultūrinio karo“ idėjos, užvaldžiusios eilinių amerikiečių estetinę sąmonę. Knygoje aptariamos Amerikos konservatyvios visuomenės reakcijos į radikalias avangardinio meno formas Niujorke, Bostone, Vašingtone, Filadelfijoje, kurios sužlugdė kai kurių naujojo meno meistrų, pavyzdžiui, Andres Serrano parodas. Ši socialiai aktyvios amerikiečių visuomenės dalies, išauklėtos stipria konservatyvių religinių idealų ir realistinių meno tradicijų dvasia, reakcija virto šalyje savotišku „kultūriniu karu“ (*Culture war*), įgavusiu įvairias kultūrinės raiškos formas (Heinrich, 2010, p. 18), o Prancūzijoje tokios aršios reakcijos, nukreiptos prieš naujojo meno formas, nebuvo ir lyginamajai analizei pasirinktu laikotarpiu spaudoje pasirodė palyginti nedaug „šiuolaikinio meno krizės“ problemas gvildenančių straipsnių. Iš čia kyla prancūzų visuomenei, meno specialistams ir apskritai visuomenei būdingas tolerantiškesnis, palyginti su amerikiečiais, požiūris į naujas meno formas.

Vadinasi, Heinrich atlikta lyginamoji analizė išryškina esminius skirtumus tarp prancūzų ir amerikiečių požiūrio į naujas meno formas aptariamam laikotarpiui. Kitaip nei JAV, kur regime įtemptą „kultūrinio karo“ atmosferą, Prancūzijoje apskritai neišsikristalizuoja joks ryškesnis visuomeninis sąjūdis, nukreiptas prieš radikalias naujo meno formas. Tai pirmiausia lemia įnirtingus amerikiečių visuomenės debatus, o prancūzų visuomenėje apsiribojama vidine meno specialistų polemika dėl naujojo meno problemų. Kita vertus, JAV atsiranda radikalių naujojo meno formų, kurias provokuoja „kultūrinio karo“ problematikai skirtų straipsnių ir knygų srautas, taip pat daug vietos šiai problematikai skiriama TV ir kitose medijose, o Prancūzijoje ši tema visai nepakliūna į medijų dėmesio centrą. Šiuos esminius skirtumus Heinrich aiškina amerikiečių ir prancūzų visuomenėse gyvojančiomis kultūros, modernaus meno tradicijomis, meno socialiniu ir kultūriniu statusu šiose visuomenėse, naujų meno formų integravimo laipsniu į visuomeninę sąmonę ir kitais sociokultūriniais veiksniais.

Apibendrinant išsakyta mintis galima teigti, kad prancūzų meno sociologijos raidoje Heinrich išskyla ne tik kaip įtakingiausia Bourdieu mokyklos atstovė, tačiau ir ryškiausia dabartinės meno sociologijos figūra, kurios tyrinėjimai atspindi naujausias po Bourdieu

išryškėjusias ne tik prancūzų, tačiau ir Vakarų meno sociologijos tendencijas, naujų meno sociologijos tyrinėjimų krypčių ir problemų įsigalėjimą. Kaip liudija gausios publikacijos, per tris kūrybinės veiklos dešimtmečius jos požiūriai patiria esmines metamorfozes. Anksčiau kūrybinės evoliucijos tarpsniu susitelkdama į Francasteliui ir Bourdieu būdingą išskirtinį dėmesį teorinėms ir metodologinėms meno sociologijos problemoms, ji reiškiasi kaip savo mokytojo meninio lauko sociologijos idėjų tęsėja. Jos tyrinėjimuose skleidžiasi daugelis Bourdieu nubrėžtų temų ir idėjų, susijusių su meno sociologijos problematikos perorientavimu į socialinių mokslų įtakos sferą. Jos koncepcijoje gilėja universalioms Bourdieu nuostatomis svetimais pabrėžtinomis meno sferos sureikšminimas kultūroje ir kitų sociologijos tyrinėjimų kontekste, stipresnė orientacija į empirinius bei taikomuosius tyrinėjimus. Tačiau, nors mąstymo būdas ir meno sociologijos prioritetai skyrėsi, Heinrich tekstuose ilgai išlieka mokytoją ir mokinę siejantis suvokimas, kad meno sociologijos savarankiškumą ir tolesnę sėkmingą plėtrą gali laiduoti tik sociologinių mokslų tyrinėjimo strategijų, metodologinių priemonių ir konkrečių metodų vyravimas.

Savo mokslinės karjeros pradžioje analizuodama naujų meno akademijų ir kitų meno institucijų atsiradimo Vakaruose poveikį meninės veiklos sferų diferenciacijai, Heinrich nuosekliai pereina prie menininko išskirtinumo, jo statuso, kūrybos produktų funkcijų visuomenėje problemų tyrinėjimo. Tada išryškėja jos „išskirtinumo sociologijos“ indėlis į meninės industrijos, meno rinkos, meno produkcijos, meno kūrinių vertės nustatymo, meno recepcijos ir mediacijos, įvairių meno laukuose veikiančių agentų, tarpininkų, muziejinės veiklos ypatumų, profesionalių ekspertizių, muziejų kolekcijų komplektavimo ypatumų, publikos reakcijų tyrinėjimus. Ilgainiui tildama nuo konceptualių Bourdieu nuostatų, ji labiau linksta į empirinius, taikomuosius ir komparatyvistinius tyrinėjimus. Šias nuostatas sustiprina ir aktyvus jos įsitraukimas į užsakomuosius projektinius tyrinėjimus.

Vadinasi, glaustai kalbant, pirmąją praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio pusę Heinrich meno sociologija plėtojasi akivaizdžiai veikiama jos mokytojo idėjų, antroje to dešimtmečio pusėje ir paskutiniojo dešimtmečio pradžioje ji pamažu tolsta nuo Bourdieu meno sociologijos nuostatų, ir šis procesas ilgainiui stiprėja. Rengiant habilitacinį darbą (habilituoto daktaro disertaciją ji apgynė 1994 m.) prasideda intensyviausias Heinrich akademinės tiriamosios veiklos tarpsnis, kai viena po kitos pasirodo naujos knygos, pavertusios ją prancūzų ir dabartinės Vakarų meno sociologijos lydere.

---

## FORMALIOJI MOKYKLA



Tolimoje Heidelbergo universitetas

## K. Fiedlerio meno imanentiškumo teorija

XIX a. pabaigoje minėtas formaliosios meno filosofijos pirmtakų idėjas plėtojo artimi draugai, vadinamojo „Romos ratelio“ atstovai K. Fiedleris, A. von Hilderbrandas ir H. von Marées. Jie kvietė mokslininkus vėl atsigręžti į meną kaip mokslinio tyrinėjimo objektą ir pažinti jo vidinius formalius struktūrinius dėsnius. Šios „grynojo meninio regėjimo“ teorijos šalininkai tvirtino, jog menas yra autonominis, turintis savo formalius plėtotės dėsnius ir tik tuo pagrindu gali būti pažintas.

Idėjinis šios grupuotės vadak Konradas Fiedleris (1841–1895) buvo nuosekliausias formaliosios meno filosofijos metodologinių principų grindėjas. Taikliu P. Junodo pastebėjimu, Fiedleriui fortūna nebuvo palanki, kadangi jo raiškios, glaustai suformuluotos idėjos dažniausiai buvo priskiriamos artimiausiems bičiuliams, mokiniams ir sekėjams, tarp kurių buvo tokie korifėjai kaip A. Rieglis, H. Wölfflinas, E. Panofky (Junod, 1976, p. 16–17).

Ilgijęs įvairiapusį humanitarinį išsilavinimą Heidelbergo, Berlyno ir Leipcigo universitetuose, Fiedleris pradeda savarankišką gyvenimą dirbdamas teisininku. Tik po tėvo mirties, gavęs nemažą palikimą, jis galutinai pasišvenčia meno tyrinėjimams. Svarbią reikšmę Fiedlerio dvasinei evoliucijai turėjo 1876 m. įvykusios vedybos su Berlyno Senovės meno muziejaus direktoriaus J. Meyerio dukterimi. Žmonos tėvas įveda būsimąjį meno teoretiką į vokiečių muziejininkų ir menotyrininkų elitą, kartu pastūmėdamas profesionaliai susidomėti teorinėmis ir metodologinėmis meno problemomis.

Po daugelio ilgalaikių kelionių į Prancūziją, Italiją, Ispaniją, Graikiją, Palestiną, Siriją ir Egiptą Fiedleris ilgam apsistoja Romoje, kur tampa vokiečių menininkų bendruomenės, į kurią įėjo A. Feuerbachas, Marées, Hildebrandas, F. Lenbachas ir šveicaras A. Böcklinas, globėju ir dosniu mecenatu. Ilgainiui jo artimiausiais draugais ir bendražygiais tampa Marées ir Hilderbrandas. Glaudžiai su jais bendraujant, kristalizuojasi formalistinės Fiedlerio požiūros.

Nepaisant išorinio Fiedlerio mąstysenos fragmentiškumo, jis, kaip ir Nietzsche, siekia sistemingai apmąstyti pagrindines meno būties, funkcionavimo ir vidinės sandaros problemas. Jo grakščiuose, tobulai nudailintuose aforizmuose savitai išreiškiamos ilgai brandintos mintys. Skirtingai nuo Marées ir Hilderbrando, kurių požiūriai natūraliai išaugo iš jų meninio patyrimo, Fiedleris konstravo savo koncepciją „iš viršaus“, remdamasis filosofinėmis idėjomis ir išankstinėmis teorinėmis nuostatomis. Svarbiausios jų buvo siekimas 1) griežtai atriboti estetikos ir visuotinės meno teorijos arba meno filosofijos kompetencijos sferas, 2) gvildinti meną kaip imanentinį reiškinį ir 3) susieti meno fenomenų vertę su formaliomis struktūromis.

Išryškindami teorines Fiedlerio meno filosofijos ištakas, mes pirmiausia turime prisiminti Kanto pažinimo teoriją, kurios principais jis nuolatos remiasi. Jo požiūroms turėjo



įtakos formalistinės Herbarto idėjos, kurias papildė atskirais W. Schuppe's „imanentinės filosofijos“, Schopenhauerio, Nietzsche's ir Burckhardto meno filosofijos principais. Iš Schopenhauerio perima tezę „pasaulis yra vaizdinys“, tai yra mintį, kad visa pasaulio įvairovė yra vaizdiniai. Šią Schopenhauerio idėją sujungia su artima Schuppe's mintimi apie „sąmonės imanentiškumą būčiai“, teigdamas kartu tikrovės nepriklausomumą nuo žmogiškosios sąmonės. Fiedlerio ryšiai su Bruckhardtu ne visada yra aiškiai matomi (tam turi įtakos nauja kultūrinė bei filosofinė situacija, kuri kelia mokslininkams kitokius uždavinius), tačiau kaip tik šie ryšiai daugiausia lemia fiedleriškosios meno filosofijos vietą formalizmo plėtotėje. Fiedleris susieja Burckhardto „meninio regėjimo“ teoriją su analogiškais Rieglio, Wölfflino, Panofsky'io koncepcijomis, kuriose ryškėja grįžimas prie istorinių meno raidos, problemų gvildenimo.



Adolph Konrad Fiedler

Vertindamas meną kaip savarankišką ir svarbią dvasinės kultūros sritį, Burckhardtas anksčiau nei Fiedleris stengėsi teoriškai pagrįsti meno autonomiją ekonominių, socialinių ir politinių reiškinų atžvilgiu, tyrinėti meno kūrinių tik dėl jo paties. Šis tyrinėjimo apribojimas imanentine problematika ir nulėmė Burckhardto vietą istorinėje meno filosofijos tendencijoje. Jis atsisakė tradicinio meno tyrinėjimo, kai pažinimo objektu tampa atskirų menininkų, mokyklų, krypčių laimėjimai, *ir sutelkė dėmesį į konkrečias meno raidos problemas, į skirtumus, esančius tarp atskirų meno rūšių bei stilių, į vidinius struktūrinius formalius meno kūrinio aspektus*. Analizės eigoje jis pasitelkia daugybę abstrakcijų, neapibrėždamas jų turinio. Viena gyvybingiausių – „erdvinio stiliaus“ sąvoka, priešpriešina kitai – „plastinio konstruktyvaus“ stiliaus kategorijai, tapusiai itin populiaria tarp formalistinės meno imanentiškumo teorijos šalininkų. Burckhardto polinkis į meno istorijos filosofijos problemų gvildenimą, abstraktus formalizmas, meno imanentiškumo teorija, noras traktuoti meninę veiklą kaip abstrakčią meninę-estetinę konstrukciją, besiremiančią savitais „meninio regėjimo“ principais, darė didelį poveikį Fiedlerui ir kitiems tyrinėtojams, kurie jau mažiau dėmesio skyrė istorinėms meno raidos problemoms. Dėl to vėlesnėje formalistinėje meno teorijoje silpnėja tradicinis meno filosofijos ir meno istorijos ryšys.

Svarbiausių meno problemų tyrinėjimą Fiedleris skyrė pažinimo teorijai. Mažai domėdamasis aktualiais meninio proceso reiškiniais, jis susitelkė į metodologines ir teorines meno filosofijos problemas, daugiausia dėmesio skirdamas meno specifikos, menininko kūrybinio aktyvumo, jo santykių su tikrove, meno formalių struktūrinių dėsnių, vidinės meno kūrinio architektonikos tyrinėjimą. Remdamasis Schopenhauerio mokymu apie intuityvų ir diskursyvų pažinimą, Fiedleris grindžia meninės veiklos specifiškumą, su priešindamas jį mokslui. Abi šios visuomeninės sąmonės formos *remiasi ta pačia jutimine medžiaga, tačiau mokslas operuoja abstrakcijomis, o menas prabyla intuityvia meninių vaizdinių kalba*. „Meno esmė, pasak Fiedlerio, slypi intuityvios sąmonės galimybių sklaidoje“ (Fiedler, 1914, t. 2, p. 43). Teigdamas *loginės mąstysenos ribotumą, jis kartu aukština poetinio arba meninio-intuityvaus pažinimo reikšmingumą, skelbdamas jį tokia kalba, kuri atskleidžia gelminę būties esmę*.

Svarus Fiedlerio meno teorijos laimėjimas siejasi su jo išplėtotą meno filosofijos ir estetikos tyrimo objektų atribojimo koncepcija. Kritiškai vertindamas ankstesnius mokslo apie meną raidos laimėjimus, jis rašė, jog „iki pat mūsų dienų didžiausia ankstesnės meno filosofijos klaida yra ta, kad ji tyrinėjo meną jo poveikio aspektu. Todėl meno filosofija pamažu transformavosi į estetiką“ (Fiedler, 1913, t. 1, p. 99). Iš tiesų XIX a. pabaigoje didėjant psichologinių tendencijų įtakai, meno filosofijos ir estetikos problematika supanašėjo. Tuomet estetikos specialistai ne tik siekė suvokti grožio specifiškumą, tačiau ir nuolatos brovėsi į teorinį meno esmės apmąstymą. Dėl to meno struktūros, priešingai meniniam patyrimui, vis dažniau buvo traktuojamos kaip estetinės struktūros, o meno esmė savo ruožtu siejama su estetinio pobūdžio vertybiniais kriterijais. Kita vertus, mokslininkai, gvilvendami siauras meno suvokimo temas, neretai palikdavo nuošalyje svarbiausias teorines ir metodologines meno filosofijos problemas. Mėgindamas atskirti specifines konceptualias filosofijos problemas nuo juslinės prigimties menotyrinės estetikos problemų, Fiedleris ryžosi „išvalyti“ iš meno filosofijos estetines priemaišas. Jis teigė, kad estetikos objektas yra grožis ir jo suvokimo problemos, o meno filosofijai rūpi meno esmės, menininko kūrybinio aktyvumo, kūrybos ištakų ir meno kūrinio vidinių dėsnių pažinimo klausimai. Grožis atsiskleidžia subjektyviai juntant malonumą. Tuo tarpu meno filosofijos tikslas – tiesos pažinimas. Priešpriešindamas grožį tiesai, Fiedleris siekė įrodyti, jog meno filosofija neturi nieko bendra su estetika. Vadinas, tikras meno kūrinys kuriamas ne jausmų ir grožio pagrindu. Norint jį suprasti, jausmų nepakanka. Iš čia plaukia programinė išvada: *meno esmės pažinimas yra ne estetikos mokslo, o meno filosofijos kompetencijos sritis*.

Fiedlerio siekimas iš meno filosofijos pašalinti *grožio* ir iškelti *tiesos* sąvoką yra priešprieša minėtam XIX a. pabaigos teorinės minties perdėtam psychologizmui ir meno sociologizavimo tendencijai. Fiedlerio koncepcija, atskirdama grožį nuo meno, susiaurino

tiesioginį pastarojo poveikį. Tai padarė Fiedlerio filosofiją elitiška. Teigdamas, jog *tradiciniai ir paprasti žmonių požiūriai neturi nieko bendra su „tikruoju“ menu, mokslininkas pirmiausia siekė įtvirtinti meno nepriklausomumą nuo gyvenimo, išorinių veikslių įtakos ir tyrinėti jį dėl jo paties, kaip visiškai imanentinį reiškinį.*

Iš čia plaukė įsitikinimas, jog meno fenomenų pažinimas turi remtis ne meno materijumu, o „vidine pažintine veikla“, kurią pavadino „intuityviu pažinimu“. Kaip ir Schopenhaueris, Fiedleris meno tikslu laikė žmogaus išlaisvinimą iš išorinio pasaulio beprasmybės. Tikrai didis menas, pasak Fiedlerio, yra linkęs į gryną kontempliaciją ir išreiškia supančio pasaulio formų įvairovę. Spontaniškame kūrybinės dvasios polėkyje menininkas pajungia sau tikrovę, modeliuodamas plastines formas.

„Menas gali būti visiškai suprastas tik tada, kai visai pašalinama gamtos ir meninio vaizdinio priešprieša“ (Fiedler, 1914, t. 2, p. 99). Meninės kūrybos aktas čia aiškinamas kaip sintetinis universalus aktas, jungiantis įvairias subjektyvaus pasaulio regėjimo ir objektyvios tikrovės elementus. Tačiau natūralūs meno ryšiai su tikrove Fiedlerio veikaluose iškreipiami, nes tikrovę jis laiko „regimybe“, kurią sudaro ne kas kita, kaip formos, suvokiamos regėjimu. Iš čia plaukia teiginys, kad *kūrybos procese menininkas ne atspindi pasaulį, o jį atkuria, sujungdamas tikrovės vaizdinius į vientisą autonomišką meninių formų sistemą.* „Menas niekuo nepapildo gamtos, nes jis pats kuria gamtą“ (Fiedler, t. 2, p. 102). Fiedlerio nuomone, kūrybinis pradai suteikia kūriniumi ne tik tikslumą, rafinuotumą, nuoseklią vidinę meninių formų struktūrą, bet ir paverčia jį realesniu už pačią tikrovę. Meno kūrinys, kaip ir hegeliškoji idėja, tikrovės atžvilgiu yra pirminis.

Fiedlerio meno filosofijoje išskirtinis vaidmuo tenka menininko kūrybiniam aktyvumui. Veikale „Apie menininko kūrybinio aktyvumo ištakas“ pabrėžiama, jog meniškai asmenybei būdingas nepaprastas vidinis kūrybinis aktyvumas, kurį pirmiausia išreiškia meno kūrinio forma ir turinys. „Jau nuo seno, – rašė Fiedleris, – dėl meninės veiklos esmės išreiškimo polemizuoja du didieji principai: tikrovės pakeitimo ir pamėgdžiojimo. Manau, kad šį ginčą galima išspręsti vietoj šių dviejų principų iškelus trečiąjį – tikrovės kūrimo principą“ (Fiedler, 1913, t. 1, p. 180) (*kursyvas mano* – A. A.). Kitoje vietoje savo mintį Fiedleris patikslino šitaip: „Menininko kūrybinis aktyvumas yra ne tikrovės mėgdžiojimas ar jausmų išraiška, o laisvas kūrimas“ (Fiedler, 1876, p. 50).

Taigi aptarta meninės kūrybos koncepcija jungia Kanto žmogaus aktyvaus kūrybinio prado sampratą su Novalio kūrybiškumo aukštiniu – Nietzsche's genijaus meninės kūrybos koncepcijos vitalizmu. Net meninių stilių sklaidos dėsningumus, įvairias meno raidos formas Fiedleris siejo ne su socialiniais kultūriniais veiksniais, o su skirtingomis menininko kūrybinio aktyvumo formomis. Meno raida čia interpretuojama kaip genialių kūrybinių asmenybių, suteikiančių menui konkrečias meninio regėjimo formas bei

stilistinius elementus, veiklos rezultatas. Tarsi polemizuodamas su Goethe ir prancūzų sociologinės teorijos šalininkais, teigusiais socialinį genijaus kūrybos sąlygotumą, Fiedleris plėtoja individualistines Schopenhauerio, Burckhardto ir Nietzsche's meno filosofijos idėjas. Jis teigė, kad „visose srityse genialus reiškiny s atsiranda netikėtai, <...> jog genijus negali turėti pirmtakų“ (Fiedler, t. 2, 1914, p. 120). Todėl meno stilių raidos istorijoje kai vienos meninės formos išsisemia, naujos asmenybės sukuria naujas, kurios jas pakeičia. Meno stilių raida – kūrybinio pažintinio akto plitimas ir imanentinis regėjimo formų kitimas. Hegelio veikaluose meno raidos varomosios jėgos vaidmenį atlieka dvasia (idėja), o Fiedlerio meno filosofijoje šią funkciją perima „grynojo meninio regėjimo“ formos.

Atskyręs meną nuo vaizduojamųjų funkcijų, istorinės aplinkos, estetinio pasitenkinimo, grožio atspindėjimo, Fiedleris meną siejo su ypatinga, tik menininkui būdinga „gryno meninio regėjimo“ forma. Svarbiausias menininko tikslas yra gryną, apvalytą nuo nemeninių veiksnių poveikio meninių formų kūrimas. Tobulame kūrinyje meninė forma, pasak Fiedlerio, pati turi aktyviai veikti grynai meninį, t. y. formalų, kūrinio audinį, dėl kurio meno kūrinys yra kuriamas. Ši forma neturi išreikšti nieko kita išskyrus save, nes visa, kas slypi už meninės išraiškos priemonių, yra už tikrosios meno esmės ribų. Šia prasme meno kūrinyje neįmanoma atskirti formos nuo turinio. Tačiau Fiedleris vartojo turinio sąvoką ir įprastine prasme, pripažindamas, kad turinys egzistuoja, jis vis dėlto teigė, jog tikrai meninė vertė priklauso ne nuo siužeto (pasakojamojo Prado) ir kitų meno kūrinių turtingųjų aspektų, o nuo formos.

Būtent forma Fiedlerio meno filosofijoje akumuliuoja visas meno kūrinio būties potencialines galimybes, o *menas čia yra aiškinamas kaip imanentiškai besivystantis reiškiny s, kurį galima pažinti tik remiantis jo paties vidiniais dėsniais*. Todėl meno esmė nepaaiškinama jokiais socialiniais, filosofiniais, religiniais, psichologiniais veiksniais, kurie atitraukia tyrinėtoją nuo svarbiausių *grynai meninių formalių struktūrinių elementų suvokimo*. Vadinasi, menas Fiedlerio koncepcijoje iškyla kaip *visiškai uždaras, autonomiškas, besivystantis pagal savo vidinius dėsnius reiškiny s, kurį nulemia „gryno meninio regėjimo“ formų, raidos dėsningumai*. Meno tyrinėtojo tikslas – šių formų, formaliųjų kompozicinių struktūrų, meninės išraiškos priemonių ir stilių imanentinės kaitos analizė.

## A. Rieglio „meninės valios“ koncepcija

Formaliosios meno filosofijos tradicijas plėtojo žymiausias Vienos menotyros mokyklos atstovas, R. Zimermano mokinys Aloisas Rieglis (1858–1905). Jo reikšmę tolesnei menotyros raidai Panofsky's prilygino Kanto nuopelnams pažinimo teorijai (Panofsky, 1924, p. 71). Rieglio veikalai stebina mokslinių interesų įvairiapusiškumu, naujų idėjų gausa, netikėtais

minties posūkiams. Jo pažiūros formavosi veikiant ankstyvesnėms formalios menotyros tradicijoms, pozityvizmui, Hegelio, Schopenhauerio voliuntarizmo ir psychologizmo idėjomis. Daugelį idėjų, kurias aptinkame Rieglio veikaluose, gvildeno ir jo amžininkai: Fiedleris, Hilderbrandas, Marées, Wölfflinas. Jų prioritetą kartais sunku nustatyti.

Polemizuodamas su pirmtakais ir amžininkais, Rieglis savo koncepcijoje integravo daugelį jų idėjų. Jis buvo originalesnis meno teoretikas negu Fiedleris ir konceptualesnis negu Wölfflinas. Jam svetimas perdėtas Fiedlerio apriorizmas ir Wölfflino empirizmas. Rieglio mąstysenai būdingas minties lankstumas, metodologinis nuoseklumas. Išskyrus *Historische Grammatik der bildenden Künste* („Istorinė vaizduojamojo meno gramatika“), sudarytą iš Vienos universiteto menotyros katedroje perskaitytų paskaitų, jis nerašė populiarių veikalų. Todėl Rieglis ne toks populiarus kaip Wölfflinas, nors jo autoritetas akademinuose sluoksniuose ir įtaka tolesnei teorinės minties raidai reikšmingesni.

Moksliniai Rieglio interesai nuoseklūs. Remdamasis daugybe tirtų konkrečių meno faktų, jis sukūrė vientisą meno filosofiją, kurioje vyrauja istoriniai meno raidos klausimai. Wölfflino koncepcija gimė kaip meno raidos dėsningumų teorinio apibendrinimo rezultatas. Rieglio veikaluose svarbesnis vaidmuo tenka išankstinėms apriorinėms nuostatoms. Jo tikslas – sukurti objektyvų mokslą, kuris remtųsi „pozityviais faktais“ ir griežtais metodologiniais principais. Iš čia kyla siekis atskleisti aukščiausius ir bendriausius meno sandaros ir raidos dėsningumus, slypinčius po atsitiktinių reiškinių skraiste. Mėgindamas pažinti esminius meno raidos bruožus, Rieglis ieško meninės kūrybos ištakų, tų giluminių struktūrinių meno kūrinių elementų, kurie sąlygoja konkrečias meno būties formas, vidinius meno raidos dėsningumus. „Tikras meno esmės pažinimas, – rašė Rieglis, – galimas tik tuomet, kai išryškinama tų vaizduojamosios dailės elementų raidos istorija, kurią lemia aukščiausi ir vyraujantys visos žmogiškosios kūrybos veiksniai“ (Riegl, 1893, p. 24). Šis Rieglio polinkis į istorinių ir metodologinių problemų gvildinimą paaiškinamas ne tik austrų ir vokiečių menotyros ir meno filosofijos tradicijomis (su kuriomis jis buvo glaudžiai susijęs Vienos universitete), bet ir būtinybe spręsti tas problemas, su kuriomis susidūrė meno tyrėjai XIX ir XX amžių sandūroje. Sparti menotyros pažanga, stichiškas daugybės atskirų empirinių faktų apie skirtingas kultūras, civilizacijas, meno raidos periodus plūdimas iškėlė problemą, kaip susisteminti ir teoriškai pagrįsti naujausius mokslo duomenis. Praėjus beveik 150 metų, kai Ch. Bateaux paskelbė savo svarbiausią veikalą, Rieglis pamėgino konceptualiai apibendrinti naujausius menotyros duomenis. Jis, kaip ir Bateaux, ragino mokslininkus ne tyrinėti atskiros meno rūšies dėsningumus, o *kurti tokią teorinę bazę, kuri sujungtų į vientisą sistemą fundamentalias meno pažinimo problemas (meno ir tikrovės santykis, kūrybos prigimtis, stilius, „meninė valia“, „meninis regėjimo“ ypatumai) ir teoriškai pagrįstų visoms vizualinio meno rūšims būdingus dėsningumus.*

Rieglis, neišžadėdamas amžininkams būdingų meno stilių problemų sprendimo, susitelkė ties aktualiomis tuometinės meno filosofijos problemomis. Amžių sandūroje susidomėjimą meno stiliaus problemomis skatino vis sudėtingesnis meno procesas, kurio kondensuotumas ir prieštaringumas įgavo anksčiau neregėtą mastą. Kaleidoskopinė stilių kaita, meninės formos problemų aktualėjimas, išryškėjęs gimstančiame moderniajame mene, turėjo įtakos ir teorinės minties apie meną raidai. Itin populiarai darosi „stiliaus“ kategorija, todėl atsiranda daugybė šios kategorijos interpretacijų. Ji tampa svarbiausia naujo „Visuotinio meno mokslo“ (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) sąvoka. *Stilius vis dažniau sutapatinamas su sąvoka „menas“, o meno istorija aiškinama kaip stilių kaitos istorija. Šie poslinkiai atsispindi ir meno mokslo pobūdyje. Meno istorija vis dažniau transformuojasi į meno istorijos filosofiją, kurioje daugiausia dėmesio kreipiama į meno stilių genėzės ir raidos dėsningumus, vidinių mechanizmų, varomųjų jėgų, vidinių ir išorinių stilių raidos determinantų pažinimą, atskirų meno raidos etapų stilistinio savitumo ir ryšių tarp meno stilių ir kitų kultūros sferų pažinimą.*

Daugelio reikšmingiausių to meto meno teoretikų veikaluose regime ryškėjantį atotrūkį tarp jų teorinių konstrukcijų ir realios meno praktikos. Teorinė mintis dažniausiai klaidžioja tolimoje praecityje, mėgindama pažinti „užmirštuosius“ meno raidos laikotarpius. Susižavėjimas formaliais uždaviniais, išryškėjęs Vakarų Europos moderniajame mene, lygiagrečiai reiškiasi ir meno moksle, kur *meno stilių kaita vis dažniau aiškinama formališkai kaip vienu meninių formų pakeitimas kitomis.*

Atsižvelgdamas į epochos dvasią, Rieglis meno istoriją traktuoja kaip meno stilių raidos istoriją. Jis nuolat pabrėžia, kad stiliaus sąvokos yra visuotinio pobūdžio, aprioriškos, dėsningos pagrindinės meno istorijos sąvokos. Iš čia kyla požiūris į stilių kaip „vyraujančių principą“, savotišką „meninį dėsni“, sutvirtinantį ryšius tarp atskirų meninio reiškinio struktūrų ir elementų. Kita vertus, stiliaus sąvoka Riegliui įprasmina įvairių meninių reiškinų struktūrinį centrą. Netgi analizuodamas struktūrinius meno lygmenis (tikslas, motyvas, medžiaga, technika, forma), Rieglis juos nuosekliai išveda iš „vieningo stiliaus principo“. Ir pagaliau, Rieglio koncepcijoje išskiriami du skirtingi stiliaus principai: pirmasis – *taktilinis* – remiasi lytėjimo pojūčiu, sukuriančiu izoliuotą vaizdinį, o antrasis – *optinis*, susijęs su regėjimu, formuoja vientisą suvokiamo objekto vaizdinį. Abu šio stiliaus principai Rieglio teorijoje *išreiškia formalias meno kūrimo savybes ir reiškiasi kaip formalūs principai.*

Jau pirmoje knygoje *Stilfragen: Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik* („Stiliaus klausimai: Ornamentikos teorijos pagrindai“, 1893) Rieglis iškėlė daugelį tų problemų, kurios vėliau tapo svarbiausiu jo tyrinėjimo objektu. Gvildendamas ornamento evoliuciją nuo seniausių meno paminklų iki musulmoniškojo pasaulio kultūros pakilimo epochos, Rieglis pateikė plačią meninių stilių raidos panoramą. Jis įrodinėjo, jog meninių stilių

raidos nenurūkstamumas – ne paprastas ankstesnių stilistinių raidos fazių pakartojimas, o nuolatinis naujų „konfliktų“ gimimas, kurie kiekvienoje istorinėje meninės kultūros raidos fazėje turi specifinę sprendimo formą. Tačiau tikrąja meninių formų kitimo priežastimi jis skelbia ne išorinius, materialius veiksnius, o kiekvienoje epochoje įsiviraujančius naujus meninius idealus.

Knygoje *Spatrömische Kunstindustrie* („Vėlyvosios Romos dailės industrija“, 1901), tarsi išplėsdamas ankstesnių savo tyrinėjimų lauką, Rieglis vėl pasirinko tokį tyrinėjimų objektų ir keliamų problemų gvildenimo aspektą, kuris prieštaravo nusistojusiems mokslo pažiūroms (vėlyvoji Romos dailė buvo laikoma nereikšmingu Antikos meninės kultūros saulėlydžio etapu). Minėtoji knyga, pasak autoriaus, turėjo užpildyti spragą tarp brandžios Antikos ir Viduramžių meninės kultūros. Tačiau toks problemos formulavimas yra išorinis ir neatskleidžia tikrųjų Riegliaus ieškojimų bei atradimų esmės. Kur kas labiau jį jaudino *ne siauros menotyrinės problemos, o teoriniai ir metodologiniai globalių stilių raidos klausimai, kiekvieno meno raidos etapo unikalumo priežastys*.

Riegliaus nuomone, nesugebėjimas išvelgti tikrosios meninės vertės įvairių epochų ir skirtingų kultūrinių regionų meno kūriniuose dažniausiai rodo ne meno formų bevertiškumą, o žmonių menką skonį, meninio ir kultūrinio išprusimo trūkumą. Kiekvieną meno raidos fazę mokslininkas vertina kaip unikalų stilistinių reiškinių, kuris kitos epochos ar kultūrinio regiono atstovui dėl daugelio priežasčių neretai lieka svetimas. Šios hermeneutinės problemos paaiškinamos susiformavusių meninių skonių bei vertinimo stereotipais, kurie visada yra istoriškai riboti. Iš čia plaukia išvada, kad norint adekvačiai suvokti kitos kultūros, epochos meną bei jame įkūnyto grožio, harmonijos specifiką, būtina abstrahuotis nuo savo epochos meninių idėjų ir vertinimo stereotipų. Vadinasi, *kiekvieną meninį reiškinį reikia suvokti kartu su jį suformavusia istorine bei kultūrine aplinka*. Tokia kontekstinė metodologinė nuostata padėjo Riegliui išryškinti naujų meninės kultūros raidos bruožų.

Meno pažinimas, Riegliaus nuomone, *turi prasidėti ne klausimu, kas yra menas, o kaip jis gimsta*. Ieškodamas atsakymo į šį klausimą, mokslininkas gvildeno sudėtingus meno ir tikrovės santykius, aiškinosi meninės kūrybos pobūdį ir jos paskatas. Veikiamas Nietzsche's ir Fiedlerio idėjų, meninę kūrybą jis traktavo kaip aktyvią meninės sąmonės veiklą, skirtą kūrybiškam tikrovės permąstymui. Meninės sąmonės kreipimasis į ją supančias gamtines formas, Riegliaus nuomone, neišvengiamai kuria meninės kūrybos rezultatų „natūralumą“. Tačiau tikras meno kūrinys – ne pasyvi gamtos imitacija, o sukūrimas to, ko nėra tikrovėje. Vadinasi, *kurdamas menininkas, išgyvena tikrovę kaip savo individualų pasaulio suvokimą, ne tik pakeičia atsitiktines, chaotiškas tikrovės formas, suteikia joms aiškiai apibrėžtą „architektoninį turinį“, harmoningų erdvinių struktūrų pavidalą, bet ir įkvepia joms savitą dvasinį pradą*.

Polemizuodamas su pozityvistu G. Semperiu, kuris svarbiausia meno raidos paskata laikė medžiagą, techniką ir paskirtį. Rieglis, neatmesdamas šių veiksmų vaidmens, pagrindine meno varomąja jėga skelbė dvasinį pradą, kurį pavadino „menine valia“ (*Kunstwollen*). „Visa meno istorija, – rašė Rieglis, – tai begalinė kova su materija, ir pirminiu lemiančiu pradū čia tampa ne instrumentas, technika, o meną kurianti mintis, kuri siekia išplėsti vaizduotės ribas, sustiprinti kūrybinį pradą“ (Riegl, 1893, p. 24). Šis dvasinio prado išaukštinimas Rieglio koncepcijoje liudija apie G. Hegelio „dvasios filosofijos“ įtaką. Meno istorija čia aiškinama kaip dvasios raidos istorija.

Tačiau Rieglio teorinėse konstrukcijose susipina ir kitos dažnai iš pirmo žvilgsnio nesuderinamos idėjos. Pirmiausia, kritikuodamas Semperio pozityvizmą, jis ilgainiui kreipiasi į pozityvistinių teorijų aukštinamus konkrečius meno raidos faktus ir griežto moksliskumo nuostatas. Kita vertus, perėmęs daugelį Schopenhauerio iracionalios valios metafizikos bruožų, Rieglis interpretuoja „meninę valią“ kaip substancionalų pradą, kuris plėtojasi pagal savo imanentinius dėsnius. Ankstyvuosiuose veikaluose ši miglota sąvoka yra fatališka kaip „meno likimas“, o vėliau jai suteikiama universali voliuntaristinė prasmė. Ilgainiui ji tampa atskiro meno kūrinio ir menininko kūrybinės nuostatos pažinimo instrumentu. Neretai *Kunstwollen* Rieglis apibūdina kaip „vidinį meninį impulsą“, arba „meno siekį“, skatinantį menininką kurti naujas menines formas.

Taigi „meninė valia“ *virsta esmine Rieglio koncepcijos sąvoka. Ją pasitelkęs, mokslininkas grindžia meninės veiklos specifiškumą, autonomiškumą, aiškinasi istorinius meno raidos dėsningumus ir varomąsias jėgas. Reikšdamasi kaip gyvas, geidžiamas, nepriklausomas nuo šalutinių veiksmų įtakos sistemiškai organizuojantis pradas, „meninė valia“ tarsi nužymi ir vėliau koreguoja svarbiausias meno raidos kryptis. Instinktyviame „meninės valios“ siekyje Rieglis regi „neišvengiamumą“, savotišką lemtį, kuriai neįmanoma pasipriešinti. Šis „meninės valios“ nukreiptumas į savo imanentinius tikslus yra ne atsiktinis, o būtinas, bemaž fatališkas. Meno kūrinys Rieglio koncepcijoje suvokiamas kaip nepriklausomas nuo socialinių ryšių bei tikrovės atspindėjimo imanentinis „meninis atradimas“.*

Kalbėdamas apie plastinės „meninės valios“ raišką, Rieglis pastebi, kad ji pirmiausia skleidžiasi kaip specifinis „meninis regėjimas“, padedantis suvokti pasaulį. Todėl tikrovės sąvoka, apie kurią tiek daug kalba Rieglis apmąstymuose apie meno ir realaus pasaulio santykius, čia *susiaurėja iki vizualiniams menams būdingos „regimos tikrovės“*. Šios „regimos tikrovės“, arba „regėjimo formų“, nubrėztose ribose ir vyksta konkrečių istorinių meno formų, motyvų, stilių raida. Taigi Rieglio dėmesys vis labiau krypsta ne į tikrovės objektų, o į jų atvaizdavimo „būdų“ pažinimą. Šios regėjimo formos *skleidžiasi specifinėse, vyraujančiose skirtingais meno raidos tarpsniais linijinėse, spalvinėse, erdvinėse, kompozicinėse struktūrose, kurios laikomos formaliu principu*. Taigi savo formalistinės



meno filosofijos nuostatas Rieglis grindė aprioriniais vizualinio psichologinio pasaulio suvokimo dėsningumais.

Samprotaudamas apie „meninės valios“ vaidmenį meno raidoje, Rieglis nuolat pabrėžia jos poveikio „daugiakryptingumą“ ir „įvairiaplaniškumą“. Jis ryžtingai paneigė supaprastintą požiūrį į meno raidą kaip vientisą linijinę realistinio pasaulio atvaizdavimo evoliuciją nuo elementarių į sudėtingesnes, aukštesnes formas. Tai spiralinės meno raidos koncepcijos šalininkas, kurio įsitikinimu, *nejmanoma objektyviai įvertinti skirtingų regioninių meno formų ir istorinių meno raidos etapų remiantis vieninga atskaitos sistema, nes istoriškai konkreti meninė sąmonė visada kuria tik tai, į ką nukreipta kiekvieno unikalaus meno raidos periodo „meninė valia“*. Vadinasi, konkrečių meno formų specifiškumą lemia giluminiai poslinkiai, vykstantys *tikrajame* meninės valios pasaulyje.

Skelbdamas kiekvieno konkretaus meno raidos tarpsnio stilistinę ir dvasinę vieningumą, Rieglis kovojo dviem frontais: 1) prieš jau minėtą vieningos pažangios linijinės meno raidos teoriją ir 2) prieš tradicinę meno „pakilimų“ bei „kritimų“ teoriją, kurią neigė. Iš čia plaukia esminė išvada: *blogų meno stilių negali būti, nes kiekvienas jų remiasi savo individualia „menine valia“*. O jeigu kiekvieno meno raidos etapo esmėje glūdi savita „meninė valia“, nukreipianti meno raidą į vis naujas meno aukštumas, vadinasi, „meno raidoje neegzistuoja jokių nuosmukių“ (Riegl, 1927, p. 11, 18). Taigi aukštindamas dvasios kūrybinio aktyvumo idėją, Rieglis atsisakė ankstesnėje menotyroje viešpatavusios istorinės pažangos idėjos. Taip teoriškai grindžiamos meno istorijos rekonstravimo ir atskirų meno raidos etapų bei stilių *reabilitavimo* idėjos. Priminsime, kad ankstesnėje menotyroje daugelis meno raidos etapų buvo vertinama kaip „regreso“ pasireiškimas arba laikinas nukrypimas nuo *magistralinių* meno raidos kryptų. Rieglis pagrįstai išryškino šiuos požiūrių paviršutiniškumą.

XIX ir XX a. sandūroje aptartos Rieglio idėjos atitiko ir teoriškai grindė esminius poslinkius, vykstančius Vakarų Europos meno teorijoje ir meno praktikoje. Stiprėjančios klasikinės Vakarų kultūros krizės paveikta meninė inteligentija, atsigrėžė į *neklasikinius* ir *periferinius* meno raidos etapus, į sudėtingas skirtingų kultūrų bei civilizacijų sąveikos problemas. Vis geriau imama suvokti, jog kiekviena kultūra, nepaisant jos unikalumo, yra organiška universalios pasaulinės kultūros dalis. Dėl to meno moksle išryškėjo *atsisakymas tradicinio eurocentrizmo ir išankstinių akademinų nuostatų, pastebimai išsiplėtė tyrinėjimų amplitudė. Mokslininkai ne tik ėmė nuosekliau nagrinėti užmirštuosius ir periferinius europinės meninės kultūros reiškinius, bet ir susidomėjo Indijos, Kinijos, Japonijos, ikikolumbinės Amerikos, Afrikos ir Okeanijos menu*. Šioje naujoje menotyros mokslo orientacijoje svarbus vaidmuo tenka Rieglio idėjoms.

Tačiau Rieglis tezės apie kiekvieno meno raidos etapo unikalumą turėjo ir kitokių pasekmių. Meno moksle ji griovė nusistojusią meno raidos dėsningumų viziją ir eliminavo

tradicinį klasikinės menotyros istoriškumą, nes teigė, jog objektyvus meno raidos procesas tolygus formaliai iš anksto *užprogramuoti* meninių stilių kaitai. Kartu šioje teorijoje buvo atsisakoma vertybinių nuostatų ir pretenzijų į galutinę tiesą. Idealiu Rieglis laikė tokį meno teoretiką, kuris sąmoningai atsisako „savo skonio savivalės“ ir mėgina grynai formaliose meno kūrinio struktūrose apčiuopti objektyvius meno raidos dėsningumus. „Geriausias meno istorikas yra tas, kuris atsisako asmeninio skonio, nes meno istorijoje svarbiausia yra surasti objektyvius istorinės raidos kriterijus“ (Dvořák, 1929, p. 285). Atsakius meninių vertinimų, visi istoriniai meno raidos etapai ir skirtingos regioninės meno formos darosi lygiaverčiai. Dėl šio požiūrio M. Alpatovas yra išreiškęs mintį, jog objektyvumo vardan mokslas „pradedą atsisakyti bet kokių vertinimų, pripažindamas lygiaverčiais visus menininkus, epochas ir stilius. Visa, kas tik įvyksta mene, įdomu jau vien dėl savo egzistavimo. Meno ir istorikas neturi teisti. Pakanka to, kad jis papasakoja apie tai, kaip viskas vyko. Eidama tokia linkme, meno istorija gali išsivaduoti iš prievartos, tendencingos kritikos ir tapti tikru mokslu“ (Alpatov, 1975, p. 52). Vadinasi, vardan kiekvieno meno raidos etapo savitumo išryškinkamo Riegliui teko atsisakyti vertybių nuostatų.

Taigi Rieglio meno filosofija susiklostė kaip reakcija į aprašomąsias empirines, neoromantines ir vulgarizuotas sociologines koncepcijas, kurios teikia pernelyg didelę reikšmę išoriniams siužetiniams meno aspektams, pervertina menininko asmenybės, aplinkos veiksnių svarbą ir todėl nepaiso meno specifiškumo. Iš čia išplaukia mokslininko siekimas sukurti objektyvų mokslą, kuris remtųsi griežtais metodologiniais ir formaliais struktūriniais meno pažinimo principais. Vienas svarbiausių Rieglio meno filosofijos nuopelnų – istorizmas, nuoseklus skirtingų epochų ir kultūrinių regionų meno specifiškumo išryškimas. Tačiau tenka pripažinti, kad jo teorijoje šis konkrečių meno raidos etapų *unikalumas* ir *nepakartojamumas* neretai niveliuojamas, nes mokslininkas operuoja perdėm plačiomis stilistinėmis kategorijomis. Siekdamas sukurti nuosekliais meno raidos schemas, Rieglis kartais nepastebi detalių, ignoruoja menininko individualumą, jo specifinius kūrybinius polėkius. Nors jo mokymas išsaugojo daugelį analogiškoms Schellingo, Hegelio istorinių stilių raidos koncepcijoms būdingų universalistinių bruožų, bet tarp jų yra ir esminių skirtumų. Pirmiausia Rieglis *naujai permąstė svarbiausius globalinių stilių raidos laikotarpius ir šiuolaikinio „meninio regėjimo“ ištakas, aptiko jo pirmtakų ignoruojamoje vėlyvos Romos dailėje. Antra, jo koncepcijose ryškus kantiškasis apriorizmas (per Fiedlerį) ir formalistinė svarbiausių stiliaus kategorijų interpretacija.*

Rieglis daug nuveikė aiškindamasis vidinius stilistinių struktūrų formavimosi ir sąveikos mechanizmus, suvokdamas stiliaus vaidmenį kultūrinių ciklų kaitoje. Jo koncepcija, kurioje gvildinama daugybė reikšmingų problemų, objektyviai atspindi tą faktą, kad formalistinėje meno filosofijoje stiprėja subjektyvios tendencijos. Rieglio meno filosofijoje

glūdi vidinis prieštaravimas, kurį lemia subjektyvistinis jo teorijos demiurgo – „meninės valios“ traktavimas. Šiai kategorijai būdingas metaforiškas, voliuntaristinis pobūdis neišvengiamai konfrontuoja su mokslininko siekimu suteikti meno reiškinių pažinimui tvirtus teorinius ir metodologinius pagrindus.

Nors Rieglis teigia, jog „meninei valiai“ svetima savivalė, kad ji išreiškia „aukščiausius meno raidos dėsningumus“, paklūsta determinuotai imanentinei meninių reiškinių raidos raiškai, vis dėlto objektyviai ši sąvoka nepraranda savo iracionalaus turinio. Mąstytojo teorija savotiškai blaškosi tarp dviejų skirtingų polių. Artėjant prie *moksliško* nuostatų įgyvendinimo, jo teorinės konstrukcijos pradeda griūti, nes jos sutvirtintos iracionaliais „meninės valios“ principais, kurių esmė svetima bet kokiai mokslinei sistemai. Kai Rieglis paklūsta abstrakčiam „meninės valios“ voliuntarizmui, jis neišvengiamai tolsta nuo skelbiamų *moksliško* nuostatų.

## H. Wölfflino formalizmas

Prie formaliosios metodologijos raidos yra prisidėjęs ir J. Burchhardto mokinys. Fiedlerio ir A. von Hilderbrando draugas, kai kurių Rieglio idėjų tęsėjas šveicarų menotyryninkas Heinrichas Wölfflinas (1864–1945). Su šiuo vardu siejasi ženklūs XX a. pirmosios pusės mokslo apie meną laimėjimai. Wölfflinas neabejotinai yra vienas reikšmingiausių XX a. pirmosios pusės meno istorikų, kurio veikalai, idėjos, metodologinės nuostatos ir pedagoginis talentas suvaidino išskirtinį vaidmenį įtvirtinant menotyros mokslo statusą. Šio meno istoriko išrinkimas tikroju Vokietijos mokslų akademijos nariu yra beprecedentis faktas, oficialiai įteisinęs subrendusios menotyros vietą humanitarinių mokslų sistemoje.

Wölfflino koncepcija formuojasi teoriškai apibendrinant Vakarų klasikinio meno raidos dėsningumus. Šis formalizmo adeptas nesižavi paprastu atskirų meno istorijos faktų surašymu, inventorizacija ar kompiliacija. Jis kuria objektyvų sistemingą menotyros mokslą, besiremiantį pozityviais faktais, griežta metodologija ir tų formaliųjų stilistinių meno elementų analize, kurie nulemia konkrečias meno būties formas ir jo istorinės raidos dėsningumus. Atsiribodamas nuo subjektyvizmo, jis kaip ir Rieglis, daugelį dešimtmečių kūrė universalią meno formų gramatiką, siekdamas paversti menotyra tiksliau mokslu, operuojančiu ne sunkiai apibrėžiamais miglotais skonio vertinimais, asociacijomis, o tikslia konkrečių empirinių faktų analize. Iš čia plaukia išskirtinis dėmesys metodologinėms problemoms, pagalbiniais tyrinėjimo instrumentams, konkrečių meno formų analizei. Wölfflinas besąlygišką prioritetą teikia vaizduojamajai dailei ir architektūrai, t. y. tiems menams, kuriems būdingas formų apibrėžtumas ir medžiagiškumas.



Heinrich Wölfflin

Daugelis pamatinių Wölfflino menoty-  
rinės sistemos principų tiesiogiai išsirutulioja  
iš ankstesnės meno filosofijos ir menotyros  
tradicijų. Jis sulydo į vientisą sistemą hege-  
liškajį mokymą apie istorines meno raidos  
formas, H. Tainėo biologizmą, J. Burckhardto  
meninių stilių koncepciją, Fiedlerio „meni-  
nio regėjimo“ teoriją, A. von Hildebrando  
mokymą apie meninį suvokimą, paskirus  
Volkelto psichologinės estetikos ir T. Lipso  
*Einführung* („įsijautimas“) teorijos elementus.  
B. Croce, detaliai tyrinėjęs Wölfflino teorijos  
ištakas, pagrįstai apibūdina jį kaip „eklektišką  
mąstytoją“ (Croce 1919, p. 261). Jis pabrėžia  
būtinumą konkrečiai tyrinėti meno kūrinius,  
jų menines išraiškos priemones.

Perėmęs kaip pagrindą formalistinę  
Romos ratelio teoriją, Wölfflinas išplėtoja  
įspūdingą globalinių stilių raidos ir meno

kūrinių interpretacijos sistemą, jungiančią empirinės, pozityvistinės, komparatyvistinės, kultūrologinės, sociologinės, psichologinės ir hermeneutinės metodologijos aspektus. Pasitelkęs lyginamąjį metodą jis pereina prie klasikinio ir barokinio stilių lyginamosios analizės, aiškina jų kaitos ypatumus Šiaurės ir Pietų renesansiniuose sąjūdžiuose, speci-  
fines raiškos formas tapyboje, skulptūroje ir architektūroje. Dualistinėje klasikinio rene-  
sanso ir spontaniškojo baroko priešpriešoje jaučiamas F. Nietzsche's veikaluose išplėtotos  
apoloniškojo ir dionisinio pradų dialektikos atšvaitai. Remdamasis šiomis opozicijomis  
menotyryninkas konstatuoja ciklinės meno istorijos viziją, kurioje klasikinį meno raidos  
tarpsnį keičia barokinis, o pastarąjį vėl klasikinis.

Knygoje „Pagrindinėse meno istorijos sąvokos“, turinčios būdingą paaiškinimąjį  
pavadinimą „Stilių evoliucijos problema naujajame mene“, meno raidos procesas traktuo-  
jamas kaip laipsniškas atsiribojimas nuo materialaus juslinio suvokimo dėl grynai optinio.  
Mėgindamas atskleisti vidinius meno raidos mechanizmus, Wölfflinas susiduria su dilema:  
ar stilių raidos esmėje slypi imanentiniai (vidiniai) veiksniai; ar reikia vertinti šią raidą kaip  
tam tikrų suvokimo formų pasekmę; ar reikia ieškoti stilių raidos priežasčių išoriniuose  
veiksniuose, skatinančiuose jų vyksmą. Taigi pagrindinius „wölffliniškosios“ analizės objek-  
tas yra „stiliaus“ kategorija, kurią interpretuojant taip pat išryškėja formalistiniai momentai.

Wölfflinas, kaip ir Rieglis, plėtoja hegelišką epochinių meno raidos stilių koncepciją, papildydamas ją biologizmo, psychologizmo, pozityvizmo ir formalizmo elementais. Nauja šveicarų menotyrininko teorijoje yra atsisakymas požiūrio į asmenybę kaip į varomąją meno istorijos jėgą. Jis skelbė, jog „niekuomet nerašys apie asmenybes, o tik apie faktus“. Eliminuodamas iš meno istorijos tradicinę genijaus teoriją, jis ryžtingai atsisako savo mokytojo Burckhardto ir Nietzsche's individualizmo, kurie aiškina meno istoriją pirmiausia kaip genialių menininkų kūrybos istoriją. Todėl Wölfflino meno istorijos koncepcija transformuojasi į impersonalinę meno stilių istoriją arba iš A. Comte'o veikalų perimtą vadinamąją „bevardę istoriją“ (*histoire sans noms*). Šitaip nuasmenindamas meno istoriją ir apsiribodamas griežta stilistine analize, jis tikisi atmesti neesmines detales, suvokti vidinius stilių tapsmo ir sklaidos mechanizmus, išryškinti „impersonalinių“ meno sluoksnių ir kartu pakylėti menotyra į aukštesnę teorinį lygį. Norint pasverti daikto meninę vertę, Wölfflino požiūriu, pirmiausia reikia atsižvelgti į formalius principus, kuriems svetimas išraiškingumas ir kurie priskiriami grynai optiniams reiškiniams.

Stilius čia aiškinamas ne tik kaip formalus, bet ir turingas veiksnys, turintis konkrečios epochos, geografinės aplinkos, nacionalinės kultūros, individualaus menininko temperamento ir kt. bruožus. Tačiau turinguosius veiksnius mąstytojas laiko pagalbiniais. Jo nuomone, svarbiausia meninių formų ir stilių varomoji jėga yra tam tikros „meninio regėjimo formos“, arba „optinės schemas“. Tai aiški Fiedlerio idėjų įtaka. Kiekvienas menininkas, pasak Wölfflino, skirtingai regi pasaulį ir būtent šio konkretaus „regėjimo“ plastinis įprasminimas sudaro meno kūrinio esmę. Tačiau pats meno kūrinys yra nevienalytis. Jis tarsi susideda iš dviejų skirtingų dalių: išorinės ir vidinės.

Išorinė forma savo ruožtu suskyla į du susijusius sluoksnius. Pirmasis – „materiali – pamėgdžiojamoji pusė“, – susideda iš medžiagos ir technikos, o antrasis – idėja, tema, menininko pasaulėžiūra, t. y. visa tai, kas dažniausiai vadinama turiningąja puse. Pastaroji meno kūrinio pusė, Wölfflino manymu, gali būti visiškai skirtinga. Problema ta, kad meniniame suvokime atsiskleidžia skirtingos „optinės sienos“, kurios „išreiškia giliają meninio kūrinio esmę“. Vadinasi, po išoriniu meno kūrinio sluoksniu H. Wölfflinas aptinka kitą „vidinį“ meninio regėjimo sluoksnių, kuris, įprasmindamas giliają meninio kūrinio esmę, vaidina lemiamą vaidmenį imanentinėje meno raidoje.

Detaliai išanalizavęs kompozicines ir erdvines klasikinio meno struktūras, Wölfflinas teigia, jog galima išskirti penkias pagrindines meninio pasaulio regėjimo, kuris evolucionuoja, poras: 1) nuo linijinio pasaulio suvokimo prie tapybiško; 2) nuo plokštuminio prie giluminio; 3) nuo uždaro prie atviros formos; 4) nuo daugybės į vientisumą; 5) nuo tektoniško į atektonišką. Wölfflinas suprato, kad šios „pagrindinės sąvokos“ ir jo siūlomi meno tyrinėjimo principai nėra universalūs, nes juos galima efektyviai pritaikyti tik Vakarų

Europos klasikinio periodo ir tik vaizduojamosios dailės analizei, bet negalima pažinti Rytų, Egipto, Bizantijos bei moderniojo meno raidos dėsningumą. Todėl „pagrindines sąvokas“ laikė tik pagalbine darbine schema, padedančia pažinti meninių stilių raidos dėsningumus. Šiose penkiose sąvokų porose jis taip pat išskyrė du skirtingus sluoksnius: „pamėgdžiojamąjį“ ir „dekoratyvųjį“. Pastarasis yra pagrindinis meninio suvokimo objektas, nes visoks meno kontempliacijos, t. y. jo pažinimo, procesas pirmiausia susiję su tam tikrų dekoratyvinių schemų arba struktūrų suvokimu. Regimieji reiškiniai, jo nuomone, visada išsikristalizuoja į tam tikras vizualines formas.

Ignoruodamas aprašomuosius ir idėjinius meno kūrinio požiūrius, Wölfflinas daugiausia dėmesio skiria formalių struktūrų tyrinėjimui. Kadangi, jo įsitikinimu, vaizduojamojoje dailėje „viskas yra forma“, tai įvairiapusė formos analizė yra būtina norint suvokti dvasinį meno kūrinio turinį. Detaliame formalių meno kūrimo struktūrų tyrinėjime Wölfflinas mato svarbiausią prielaidą, padedančią išlaisvinti menotyrą iš nespecifinių aprašomųjų metodų, sociologizmo ir psychologizmo vienpusiškumą, skonio, emocijų neapibrėžtumų ir paversti objektyviu mokslu, teikiančiu bemaž eksperimentiškai patikrinamus duomenis. „Tarp meno istorikų, – išdidžiai pareiškia Wölfflinas, – aš formalistas. Šį vardą aš prisiimu kaip garbingą titulą, nes meno istoriko tikslą aš pirmiausia matau plastinės formos analizėje. Tačiau žodis formalistas jungia savyje tam tikra prasme ir smerkiantį atspalvį, kadangi plastinės formos analizė traktuojama ne tik kaip pirmasis, bet ir galutinis tikslas, dėl to sumenkinama ir dvasinio meno kūrinio turinio reikšmė. „Forma“ reiškia labai daug ką. O galiausiai vaizduojamajame mene viskas yra forma, todėl išsami formos analizė būtina jo dvasinio turinio suvokimui“ (Wölfflin, 1941, p. 2).

Vadinasi, formaliuosius meno aspektus Wölfflinas tapatina su „meniškumu“, manydamas, jog objektyvi meno kūrinio formaliųjų struktūrų analizė mokslą apie meną gali išvaduoti iš skonio savivalės, iš vienpusiško sociologizmo ir psychologizmo. Jo koncepcijoje iš dalies panaikinamas kūrinio ryšys su menininku ir suvokėju. Meno kūrinys suvokiamas beveik kaip „gryna daiktinė forma“. Kaip ir kiti formalizmo teoretikai, Wölfflinas linkęs meną apvalyti nuo siužeto ir „nemeniškų“ aspektų, susieti jį su kontempliatyviomis „mąstymo formomis“. Kita vertus, jis nurodė, jog menininko požiūris į pasaulį priklauso nuo konkrečios „meninio regėjimo“ formos, kuri galiausiai lemia kiekvieno meno kūrinio pobūdį. Pabrėždamas, kad universalus epochos socialinis-psichologinis turinys lemia istoriškai konkretų meninio regėjimo būdą ir meninių stilių istorinės raidos ypatumus, Wölfflinas mėgina įveikti formalistinės teorijos ribotumą.

Žvelgdami iš XXI a. pradžioje įgytos istorinės patirties perspektyvos į pamatines Wölfflino „bevardės meno istorijos“ formalistines idėjas, galime konstatuoti, kad,

nepaisant esminių mokslinio pažinimo poslinkių, naujų metodologinių instrumentų, periodiškai pasigirstančių kaltinimų velfliniškosios teorijos „tradiciskumu“, perdėtu eurocentrizmu, daugelis šveicarų menotyryninko veikalų ir juose plėtojamų idėjų tebėra aktualios.

Wölfflino „bevardės meno istorijos“ koncepcija susiformavo kaip reakcija į aprašomosios ir akademinės menotyros eklektiškumą ir metodologinį bejėgiškumą. Joje išryškėjo radikalus menotyrynės minties posūkis nuo senosios „didžiųjų menininkų“ istorijos koncepcijos prie solidžiais meno filosofijos principais pagrįstos inpersonalinės meno stilių istorijos. Akivaizdu, kad Wölfflino formalizmas nėra nuoseklus, jis papildomas daugybe išlygų, patikslinimų, teorijų, kurios neretai kelia dirbtinumą įspūdį. Čia regimos properšos tarp taiklių pastebėjimų ir iš estetikos, meno filosofijos, suvokimo psichologijos perimtų apriorinių schemų. Mokslininko išskirtos pagrindinės meno istorijos sąvokų poros negali pretenduoti į universalų meno pažinimą, jos tinka tik riboto Vakarų meno istorijos tarpsnio pažinimui. Wölfflino įžvalgumas ir menotyrynio talento galia atsiskleidžia ne tiek jo rūpestingai išplėtotose teorinėse schemose, kiek pirmiausia subtilioje konkrečių meno kūrinių lyginamojoje ir formalioje analizėje. Daugelis jo vertinimų ir pastebėjimų buvo visuotinai pripažinti ir tapo neatsiejama nūdienos požiūrių į meną, ypač Renesanso ir Baroko dailę, dalimi.

Wölfflino ir Rieglio veikalai tarsi užbaigė klasikinę meno stilių teorijos sklaidos etapą ir atvėrė naują, kuriame jau nuosekliai mėginama atskleisti vidinius formalius struktūrinius stilių formavimosi mechanizmus, suvokiamas aktyvus stiliaus vaidmuo kultūros ciklų kaitos sistemoje. Šie mokslininkai pirmą kartą atskleidė meno stiliaus fenomeno dvilypumą, kuris reiškiasi kaip tam tikrų formalių struktūrų visuma. Kita vertus, jis funkcionuoja kaip kultūrinis istorinis reiškinys, apimantis esminius meno procesus ir kreipiantis juos konkrečia kryptimi. Svarbiausias stiliaus bruožas čia yra ne Winckelmanno ir Burckhardto skelbiamas stiliaus požymių „vientisumas“, gimstantis dėl atskirų stilistinių požymių integracijos į sąlygiškai savarankišką sistemą, o „struktūrinė formų vienybė“.

## H. Focillono formaliosios mokyklos versija

Prancūzų formaliosios estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos mokyklos žymiausi atstovai Henri Focillonas, Jurgis Baltrušaitis sūnus ir André Malraux savo teorinėmis ir metodologinėmis nuostatomis ženkliai skyrėsi nuo vokiečiakalbės austrų, šveicarų ir vokiečių tradicijos. Prancūziškoje formaliojoje mokykloje pirmiausia jaučiamas glaudesnis ryšis su aktualia įvairių meno rūšių raidos praktika. Antra vertus, joje pastebimas stipresnis prancūziškos humanistikos tradicijai būdingų orientalistikos laimėjimų ir galiausiai archeologinių įvairių civilizacijų meno paminklų tyrinėjimo poveikis.

Neabejotinai įtakingiausiu prancūziškos formaliosios mokyklos atstovu buvo Henri Focillonas (1881–1943), kuris tapo viena iškiliausių XX a. pirmosios pusės estetikos ir menotyros figūrų. Tai – universalus, plačių humanitarinių interesų mokslininkas, kuris aktyviai reiškėsi įvairiose estetikos, menotyros srityse ir išgarsėjo kaip nuoseklus formalistinio metodo šalininkas. Jis nesiekė savo požiūriui suteikti sistemingo pavidalo, nesureikšmino nei griežtų teorinių konstrukcijų, nei intuityvaus pažinimo galimybių, kadangi jį labiausiai domino istorinė meno formų raida ir mechanizmas, kaip ji veikia vadinamuosius turinguosius meno kūrinių aspektus. Tai buvo amžiaus pradžia būdingo klasikinio išsilavinimo intelektualas, kuris sugebėjo kūryboje išsaugoti pusiausvyrą tarp akademiškumo, vaizduotės polėkių ir potraukio laisvai stilistinei raiškai.

Focillonas gimė Burgundijos sostinėje Dijone žymaus graviūros meistro Victorio Focillono šeimoje. Šis miestas garsėjo įstabiais viduramžių architektūros ir meno paminklais, primenančiais šlovingą galingos kunigaikštystės istoriją. Iš šeimos aplinkos, kuri siejosi su meno, knygų, muziejų, literatūros pasauliu, Henri perėmė universalius humanitarinius interesus ir dėmesį įvairioms meninės kūrybos formoms. Jo tėvai bendravo su J.-F. Millet, H. Fantin-Latour, A. Daudet, G. Clemenceau, A. Vuillard'u, A. Rodinu, C. Monet ir daugybe kitų įžymybių. Artimais šeimos draugais buvo E. Carriere, G. Goffroy, C. Monet ir A. Rodinas. Jau būdamas garsiu meno istoriku Focillonas periodiškai piešė, kūrė grafikos lakštus, eiles ir įvairaus menotyros bei humanitarinio profilio tekstus. Netrukus išvyko į Paryžių, kur tęsė studijas dviejose akademinėse institucijose Sorbonoje ir *L'Ecole Normale Supérieure*. Pastarojoje 1906 m. apgynė pirmąją disertaciją ir tais pačiais metais pradėjo dėstyti licėjuje. Po metų, gavęs valstybės stipendiją, dviem metams išvyko stažuotei į Italiją, ten lankydamasis įvairiuose miestuose studijavo klasikinio meno paminklus ir senuosius rašytinius tekstus.

Focilloną kaip ir J. Winckelmanną šios kelionės metu sužavėjo formalus klasikinio Antikos meno grožis. Iš čia plaukia vėliau jo tyrinėjimuose išsiskleidęs išskirtinis dėmesys formaliesiems meno kūrinių aspektams. Metai, praleisti Italijoje, galutinai įtvirtino pasiryžimą imtis menotyros. Grįžęs iš Italijos dėstė Bourže (1908–1910) ir Šartro (1910–1913) licėjuose. Nuo 1913 iki 1925 m. ėjo meno istorijos docento, o vėliau profesoriaus pareigas Liono universitete ir kartu tapo šio miesto municipalinio dailės muziejaus direktoriumi. 1918 m. apgynė Giovanni Battista Piranese kūrybai skirtą habilituoto daktaro disertaciją, kurioje, neapsiribodamas šia asmenybe, daug dėmesio skyrė XVIII a. Italijos dvasinio klimato, meninio gyvenimo ir tuometinės dailės formalių pusių tyrinėjimui. 1924 m. Focillonas buvo pakviestas Sorbonos meno istorijos katedroje pakeisti É. Mâli, o 1937 m. gavo kvietimą į prestižinę *Collège de France*, kur pakeitė savo bičiulį P. Valéry ir lygiagrečiai nuo 1933 m. ėjo vizituojančio profesoriaus pareigas JAV Jeilio, o vėliau ir Naujojo Haveno



universitetuose Kentukio valstijoje. Dirbdamas visose šiuose institucijose jis siekė įtvirtinti formalistinės analizės principus.

Apie Focillono formos, sureikšminančios koncepcijos ištakas, svarbą kalbėti sunku, kadangi jų neafišavo. Mokslininkas domėjosi E. Souriau, A. Rieglio ir H. Wölfflino veikalais. Jis vienas pirmųjų suvokė nepripažinto E. Viollet-le-Duco lyginamųjų tyrinėjimų svarbą, artimai bendravo su É. Mâle, J. Strzygowskiu, P. Valéry, E. Panofsky'iu, E. Windu, H. Tietze, L. Venturi, E. d'Orsu ir daugeliu kitų iškilių menotyrininkų, su kuriais kurdamas savo formalistinę koncepciją polemizavo, įsiklausė į jų argumentus. Metams bėgant Focillono moksliniai interesai ir pagrindinės darbo kryptys ženkliai keitėsi, aprėpė daugelį pamatinių estetikos, meno filosofijos problemų bei meno istorijos raidos etapų, tačiau ypatingas dėmesys krypo į formalijų meno kūrinio aspektų analizę.

Ankstyvajame mokslinės evoliucijos etape mokslininkas susitelkė ties dviem pagrindinėmis temomis: graviūros menu ir Rytų daile. Pirmieji jo menotyriniai tyrinėjimai buvo skirti XIX a. litografijos istorijai, o 1911 m. paskelbė studiją *Benvenuto Cellini*, kuri buvo skirta italų renesanso auksakalio ir skulptoriaus kūrybos analizei, kurioje jau dėl šių menų prigimties išskirtinę svarbą įgauna formalūs meno kūrinio aspektai. 1919 m. menotyrininkas paskelbė formaliems graviūros meno aspektams skirtą knygą *Technique et sentiment* („Technika ir jausmas“), o 1927–1930 m. seriją straipsnių apie A. Elsheimerio, F. Goya, E. Manet, A. Dürerio, H. Daumier, Rembrandto, G. Castiglione kūrybą, kuriuose jau ryškėja jo formaliosios analizės užuomazgos. Šiuos ir kitus didiesiems graviūros meistrams skirtus tyrinėjimus apjungė etapiniame veikale *Maitres de l'estampe* („Estampo meistrai“), kuris iki šiol išlieka klasikiniu šios pakraipos tyrinėjimų tekstu.

Kai 1924 m. Focillonas buvo pakviestas dėstyti į Sorboną jis dar neturėjo solidžių viduramžių meno istorijai skirtų darbų. Daugelį metų gyvenęs miestuose Burže, Šartre, Paryžiuje, Lione, Dižone jis menkai domėjosi krikščioniškosios teologijos, ikonografijos subtilybės, tačiau gerai jautė viduramžių epochos meno dvasią. Pasinėręs į viduramžių kultūros ir meno studijas mokslininkas greit tapo pripažintu romaniškosios architektūros ir dailės specialistu.

Pirmas žingsnis nauja kryptimi buvo neįmantri esė, skirta Pranciškui Asižiečiui (1925–1926), po kurios praslinkus keliems metams pasirodė tyrinėjimai *L'Emplacement de la sculpture romane* („Romaniškųjų skulptūrų išdėstymas“, 1929), *Le problème de l'ogive* („Strėlinės arkos problema“, 1935), *L'Art de sculpteurs romans* („Romanų skulptorių menas“, 1931), *L'Eglise Saint Etienne de Vignory* („Saint Etieno Vignory bažnyčia“, 1937), *Peintures romanes des églises de France* („Romaniškoji tapyba Prancūzijos bažnyčiose“, 1938) ir emigracijoje JAV karo metais paskelbta knyga *Moyen Age. Survivances et réveils* („Viduramžiai. Atgyvenos ir prabudimai“, 1943), *Pierro Della Francesca* („Pierro Della Francesca“, 1951).

Visuose juose vėl pagrindinis dėmesys sutelkiamas į formalių viduramžių architektūros, interjerų ir dailės aspektų analizę.

Greta viduramžių dailės, Focillonas buvo puikus XIX a. dailės žinovas, parašęs fundamentalų dviejų tomų veikalą *La Peinture aux XIX-e et XX-e siècles* („XIX ir XX amžių tapyba“, 1927–1928). Čia vėlgi ji labiausiai domino XIX a. prancūzų dailėje išryškėję radikalūs lūžiai meninės formos srityje, tai yra perėjimas nuo romantinei ir realistinei tapybos tradicijai būdingų naratyvinių aspektų prie formos ir spalvos reikšmės iškilimo impresionizme, postimpresionizme ir ypač pagrindinėse klasikinio modernizmo kryptyse. Vienu brandžiausiu jo menotyrinių tekstų, kuris siekė glaustai aprėpti pagrindinius prancūzų dailės istorijos laimėjimus meninės formos srityje, buvo įvadas į katalogą 1937 m. prancūzų meno šedevrų parodai.

1933m. tapęs estetikos profesoriumi Sorbonos universitete Focillonas pradėjo kurti savo mokyklą, kuri paliko ryškų pėdsaką menotyros idėjų istorijoje. Metras pasižymėjo subtiliu ironijos jausmu, buvo puikus pedagogas humanistas, labai rūpinosi neturtingais mokiniais, visokeriopai juos rėmė, padėdavo gauti darbą, užsakyms įvairių leidinių paruošimui. Jis išugdė daug didžiųjų jo sukurtos formalistinės mokyklos nuostatas plėtojusių menotyrininkų, iš kurių pirmiausia paminėtini André Chastelis, Jurgis Baltrušaitis, Bernardas Dorivalis, Charlesas Seymoras, Charleass Sterlingas, René Jullianas, Louis Grodeckis, Jeanas Bony, Robertas Braneris. Focillonas ir jo mokiniai A. Chastelis bei L. Grodeckis įvedė į prancūzų akademinio mokslo pasaulį vokiečiakalbėje menotyros tradicijoje plėtojamas formalistines „grynojo meninio regėjimo“ teorijos idėjas.

Focillono mokyklos iškilimui didžiulį poveikį turėjo neeilinis jo pedagoginis talentas. Kolegas ir mokinius Focillonas žavėjo malonia elgesio ir kalbėjimo maniera, bendravimo šiltumu. Savo mokykloje, kaip ir E. Durkheimas, jis siekė įtvirtinti kolektyvinio darbo principus. Jis daug diskutavo su mokiniais, koregavo jų darbą ir pats patyrė neabejotiną jų poveikį. Vienas tokių mokinių ir artimiausių bendražygių viduramžių meno studijose buvo J. Baltrušaitis, kurio tyrinėjimai rutuliojosi lygiagrečiai metro interesams ir juos papildė. Į tai atkreipia dėmesį ir Focillono mokiniai F. Henry ir G. Marsch-Micheli, kurie kalbėdami apie vaisingą mokytojo ir mokinio bendravimą, išskyrė originalų J. Baltrušaičio veikalą *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* („Ornamentinė stilistika romaniškoje skulptūroje“, 1931). Jam būdingas sistemingas ir kruopštus įvairių metodų pritaikymas tyrinėjant romaniškosios skulptūros žmonių ir gyvūnų figūras, įjungiamas į palmės lapo formos architektūrinės detales, geometrines figūras ir pan. Jau ankstyvasis išsiskiriantis preciziškumu veikalas apie Gruzijos ir Armėnijos viduramžių dailę, paskelbtas po kelionės į šias šalis, išsiskyrė puikia fotografine dokumentacija (Henry F., Marsch-Micheli G. *Henri Focillon, professeur d'archeologie et du Moyen Age*, 1944, p. 39).



André Chastel Venise



Bernard Dorival



Louis Grodecki



Charles Sterling

Romaninio meno stiliaus specifiškumo ir estetiškos vertės mokslinio pagrindimo nuopelnas tenka Focillonui ir J. Baltrušaičiui, kurie tą pačią savaitę 1931 m. paskelbė dvi pamatines formaliems romaninio meno stiliaus aspektams skirtas knygas. Jose teoriškai grindžiamas romaninio stiliaus meno formų organiškumas ir aiškinamas jų santykis su ankstesne ir vėlesne Vakarų Europos meno formų raidos tradicija. Focillono knygoje *L'art des sculpteurs romans* („Romaninių skulptorių menas“) vyrauja formalusis požiūris. Todėl romaninis stilius čia apibrėžiamas kaip vientisa geometrinių formų sistema. J. Baltrušaičio disertacijoje iš esmės slypi ne tik formaliosios, bet ir istorinės kultūrinės bei lyginamosios metodologijos principai. Jo tikslas – romaninio stiliaus specifiškumo, ornamentinės skulptūros formų įvairovės ir evoliucijos dėsnių tyrinėjimas, jų įjungimas į vieningą viduramžių meno formų plėtotę.

Gvildenant įvairius meno istorijos raidos aspektus, Focillonui itin aktualiomis tapo savo metodologinių išieities pozicijų conceptualaus pagrindimo problemos. Jo nepatenkino amžiaus pradžioje menotyroje vyravusios aprašomosios tendencijos. Jis ieškojo tvirtesnio teorinio ir metodologinio pamato, kuris padėtų menotyros mokslui išsivaduoti iš empirinio aprašinėjimo ir intuityvių moksliniais faktais nepagrįstų teiginių. Į ikonografiją ir ikonologiją menotyryninkas žvelgė atsainiai, laikydamas šiuos metodus lingvistinės metodologijos besiremiančiais folkloro tyrinėjimais analogu. Kaltindamas ikonografines ir ikonologines menotyros studijas perdėtu empiriškumu ir rimtos teorinės bazės trukumu, jis savo viltis siejo su formalia meno kūrinio analize. „Meno istorija, – mėgo sakyti Focillonas, – yra formomis besireiškianti žmogiškoji dvasia“ (*L'histoire de l'art est l'histoire de l'esprit humain par les formes*). Laiške kolegai ir kartu nuolatiniam idėjiniam oponentui J. Strzygowskiui jis išsireiškė konkrečiau: „Meno istorija nėra periferinis mokslas, vaizdinės dokumentacijos būdas. Būdamas dvasios raiškos formomis, istorija yra civilizacijos tyrinėjimų šerdis“ (*Henri Focillon Lettre a J. Strzygowski, 1935, p. 133*).

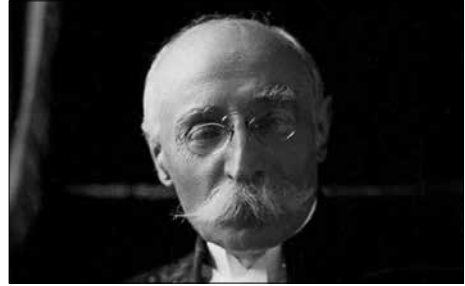
Focillono veikaluose jo mokinys G.Kubleris įžvelgė norą formų tyrinėjimą susieti su ikonografinė analize, kadangi visos meno formos skleidžiasi konkrečioje vietoje, o „meno raidos linijos yra įvairios, jos skleidžiasi įvairiuose meno sluoksniuose, paklūsta kaitai, yra asimetriškos, ypač pripažintų meno istorijos periodų pradžioje ir pabaigoje. Focillono metodas formų gyvenimo tyrinėjimuose siūlo regimų struktūrų tyrinėjimus su meno kūriniais tam, kad susietų suvokimą su jų organizacija“ (Kubler, 1998, p. 17).

Focillono metodologinių nuostatų pažinimo aspektu neabejotinai svarbiausias yra programinis jo veikalas *La Vie de formes* („Formų gyvenimas“), kuris puikiai reprezentuoja šio iškilaus menotyrininko mąstymo rafinuotumą ir gelmę. Šioje knygoje mokslininkas tarsi apibendrina seniai brendusius požiūrius. Nepaisant nedidelės apimties, tai yra vienas conceptualiausių XX a. menotyros tekstų, kurį pagal poveikį menotyros idėjų istorijai galima palyginti su pagrindinėmis A. Riegliaus, H. Wölfflino ir E. Panofsky'io knygomis. Šį glaustą penkių skyrių veikalą Focillonas parašė tarsi vienu ypu grėsmingų 1933 m. rudenį ir paskelbė kitais metais. Redaguodamas galutinį knygos tekstą menotyrininkas aptarinėjo paskirus teiginius su vasarnamyje Maranvilije viešėjusiu E. Panofsky'iu. Knygos tekstas liudija apie neabejotiną E.Souriau, bergsonizmo ir formaliosios mokyklos idėjų įtaką. Jau E.Souriau teigė, kad „estetika pirmiausia yra mokslas apie formas“ (Souriau, 1929, p. 9) ir ragino kolegas įdėmiau studijuoti formų metamorfozes gyvenime bei mene. Neatsitiktinai šis veikalas turėjo itin stiprų poveikį XX a. menotyros mąstymų raidai.

„Formų gyvenime“ juntamas programinio H. Wölfflino veikalas *Die Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* („Pamatinės meno istorijos sąvokos“) poveikis, kuris regimas teiginių argumentacijos stiliuje, aiškioje ir glaustoje idėjų dėstymo formoje. Minėta H. Wölfflino knyga prancūzų menotyrininkas žavėjosi ir įdėmiai studijavo, apie tai liudija jo mokiniai. Šio abstraktaus artimesnio estetikai, nei tradicinei menotyrai teksto polemė patos yra nukreiptas prieš perdėtą É. Mâle ir A. Warburgo dėmesį ikonografinėi problematikai ir su ja susijusius plačiais išvedžiojimais, H. Taine'o socialinį determinizmą ir M. Dvořáko „meno istorijos kaip dvasios istorijos“ abstrakcijas. Focillono nepatenkino Prancūzijoje viešpatavęs E. Malio ir G. Millet mokyklų išpopuliarintas ikonografinis menotyros metodas, jo glaudus ryšys su tradiciniais filologiniais analizės metodais.

Kalbėdamas apie savo knygos atsiradimo motyvus autorius sakė, kad „Formų gyvenime“ jis siekė „remtis senais metodais“ ir kitais naujesniais tam, kad atskleistų meno istorijos perspektyvas. Knygos pradžioje autorius, E. Souriau idėjų inspiruotas, glaustai formuluoja savo požiūrį į formą, jos sudėtinių elementų santykius, jų dinamiką ir raidą. Jis prisipažįsta, kad meno kūrinų aiškinimas yra labai subtilus dalykas, kadangi meno

kūrinys atspindi sudėtingiausių santykių sistemą, kurioje savitai susipina materija ir dvasia, forma ir turinys. Tačiau iš visų meno kūrinio aspektų svarbiausiu jis laiko formą, kurią paverčia pagrindiniu savo tyrinėjimų aspektu. „Gyvenimas yra forma, o forma yra gyvenimo būdas“ (Focillon, 1981, p. 2–3). Vadinasi, net gyvenimą jis traktuoja kaip formą, o formą kaip gyvenimą, kadangi viskas mus supančiame pasaulyje skleidžiasi ir suvokiama formų pavidalu.



Émile Mâle

Meno kūrinys patenka į laiko tėkmę, bet priklauso amžinybei. Meno kūrinys menotyrininkui pirmiausia yra forma, o formoje glūdi prasmė, ji yra vertybė, pasižyminti savita individualia verte. Kadangi turinys visada skleidžiasi per formą, todėl būtent forma yra svarbesnė savo reikšme. Formų kaita turi savitą nepriklausomą nuo antraeilį turiningųjų ir socialinių veiksmų raidos logiką. Kita vertus, formai būdingas judrumas, tai judanti ir besikeičianti substancija, kuri nuolatos išgyvena įvairias istorinės raidos metamorfozes, kurios atspindi stiluose.

Istorines formų metamorfozes, jų pokyčių ir skirtingos interpretacijos galimybes menotyrininkas tiesiogiai siejo su stiliumi kaip konkrečių formų ansambliu, kuris neapibrėžtomis ir nuolatos meno istorijos eigoje besikeičiančioms formoms suteikia tam tikrą apibrėžtumą, galimybę kokybiškai naujame lygmenyje analizuoti meno istorijos dėsningumus.

Kruopščias formalioju analizės metodu paremtas viduramžių meno studijas apvainikuoja 1938 m. paskelbtas Focillono sintetinis veikalas *L'Art d'Occident* („Vakarų menas“). Tai vientisa, kupina ekspresijos ir idėjų knyga, kurioje išsamiai gvildenami pamatiniai romaniškosios ir gotikos epochų meno formalūs stilistiniai bruožai. Viduramžių epochos kultūrą ir meną mokslininkas traktuoja kaip svarbiausią Vakarų civilizacijos raidos tarpsnį, kuriame klojami pamatai tolesnei jos raidai. Tai savotiškas himnas krikščioniškųjų viduramžių meno istorijai. Minėta knyga tapo savotišku įvadu į tolesnius paskelbtus jau po mirties viduramžių meno tyrinėjimus, kurie išvydo dienos šviesą tik 1952 m. bendru pavadinimu *L'An mil* („Tūkstantieji metai“). Ši knyga yra prisodrinta daugybės įdomių apmąstymų apie savitus viduramžių meninės kultūros bruožus, jos poveikį vėlesnei Vakarų civilizacijos raidai.

Dėka nuosekliai savo tyrinėjimuose taikomų formalistinių nuostatų Focillonas, yra vienas ryškiausių XX a. pirmaisiais dešimtmečiais sparčiai besiformuojančios naujos *meno istorijos filosofijos*, sureikšminusios stiliaus svarbą, šalininkas. Stilius čia apibrėžiamas kaip „abstrakčių formų ansamblis“, kurio esmė pirmiausia atskleidžiama vėlgi formalių

elementų santykiais. Jį sudaro formalūs elementai, turintys ženklą vertę ir atstojantys jam sąrašą, žodyną, o kartais – galingus įrankius.

Stilių Focilonas traktuoja ambivalentiškai: pirmiausia kaip kažin ką absoliutaus, o kita vertus, kaip nuolatos besikeičiantį meno reiškinį. „Stilius yra absoliutas ir kartu kintamybė. Žodis stilius, vartojamas apibrėžta prasme, reiškia aukščiausią meno kūrinio kokybę, leidžiančią jam pabėgti nuo laiko, t. y. tam tikrą amžiną vertę. Stilius, vertinamas visuotiniu aspektu, yra pavyzdys ir stabilumas; jis galioja visada ir yra suvokiamas kaip aukščiausias taškas tarp šoninių šlaitų, apibrėžiantis aukščių skalę. Per šią sąvoką žmogus išreiškia poreikį pažinti save tame, kas yra stabilu ir universalu, anapus istorijos bangavimo, lokalumo ir privatumo. Stilius, traktuojamas kaip abstrakcija, priešingai, reiškia vystymąsi, rišlią sujungtų tarpusavio atitikimo formų visumą, kurios harmonija kyla, susidaro ir išyra įvairovėje. Netgi apibrėžčiausiuose stiliuose yra nukrypimų ir smukimų etapai. Tai jau seniai įrodė architektūros paminklų tyrinėjimas“ (*Ten pat*, p. 11).

Ir pagaliau stilius yra neatsiejamas nuo istorinės raidos, kuri yra sąlygojama konkretaus techninio meistriškumo arba, jo žodžiais tariant, „techninio primato dėsnio“, kuris savo ruožtu išplaukia iš universalesnio stilių raidos dėsnio, apsprendžiančio konkrečių epochų ir etapų stilių raidos savitumus. Pastarasis dėsnis įgauna lemiamą vaidmenį istorinėje stilių raidoje. Bet kokioje stilių raidos interpretacijoje menotyrininkas ragina atsižvelgti į du esminius faktus: daugelis stilių gali egzistuoti tuo pačiu laiku netgi labai artimuose kraštuose, netgi tame pačiame krašte, bei, antra, skirtingose techninėse srityse stiliai plėtojasi nevienodai.

Kita vertus, čia aiškiai atskiriami žmogaus gyvenimo ir stilių raidos etapai. Stilias esmę sudarantis formų gyvenimas ir nuolatinės jų metamorfozės rutuliojasi pagal savo autonomiškus, nepriklausomus nuo socialinių istorinių procesų dėsnius. Stilius ne tik kad nepriklauso nuo socialinės aplinkos, tačiau priešingai formų gyvenimas aktyviai įsibrauna į socialinį gyvenimą ir veikia socialinius procesus žmonių psichologiją, steigia įvairius socialinės struktūros tipus, gyvenimo stilių, žodyną, sąmonės būsenas. Arba kalbant bendriau, „formų gyvenimas apsprendžia psichologinę terpę“. Čia ryškėja svarbus vėlesnei civilizacijos teorijai požiūris į stilių kaip itin svarbų civilizacines struktūras organizuojantį ir formuojantį reiškinį, kuris sudėlioja gelminius konkrečios kultūros sluoksnius, jos genotipą, pagrindinių stilistinių požymių rinkinį, brėžia ateities perspektyvas.

Focillono pagrindinių keturių istorinių stilių raidos etapų koncepcija tiesiogiai siejasi su E.Souriau plėtojamomis idėjomis. Stilių raida paklusta griežtiems istorinės raidos dėsningumams. Kiekvienas stilius pereina konkrečius istorinės raidos etapus – *eksperimentinį, klasikinį, rafinuotą ir barokinį*. Eksperimentinis etapas siejasi su naujo stiliaus tapsmu, savęs apibrėžimu, klasikinis – su pagrindinių stiliaus ypatumų išryškėjimu

ir konkrečios formų sistemos įsivyravimu, rafinuotas – su aukščiausia jo istorinės raidos faze, kada stilius įgauna išbaigtas ir rafinuotas formas. Ir pagaliau baigiamasis barokinis etapas prasideda tuomet, kai formos pradeda gyventi ir skleisti griežtai pagal savo vidišnius dėsnius.

Meno formos steigiasi konkrečiame laike ir erdvėje. Štai iš kur plaukia meno formų metamorfozių ypatumų tyrinėjimas konkrečiame laike ir erdvėje. Kita vertus, gvilvendamas formalios meno kūrinii interpretacijos prielaidas, Focillonas išskiria tris pagrindinius veiksnius – meninį stilių, techninį meistriškumą ir kiekvienoje epochoje gyvuojančio elito dvasinį bendrumą, kuris sąlygoja visiškai kitokius požiūrius į meno reiškinius nei daugumos gyventojų. Šios elitarinės Focillono koncepcijos idėjos tiesiogiai siejasi su analogiškais F.Nietzsche's, H. Bergsono ir J. Ortegos y Gasseto meno filosofijos motyvais.

Focillono koncepcijoje formalioji meno teorija tarsi įgauna išbaigtą pavidalą. Ji teoriškai grindžia meno formų morfologinės raidos autonomiškumo idėją. 1936 m. praslinkus keliems metams po „Formų gyvenimo“ paskelbimo jis taip apibendrina atliktą darbą: „Aš nepradėjau nuo sistemos kūrimo. Po daugelio metų darbo manau galiu raštu išdėstyti kelias išvadas“ (Relire Focillon, 1998, p. 28–29). 1941 m. Vašingtone rengtame taip ir nepaskelbtame pranešime konferencijai aptinkame svarbią to meto menotyrinės minties gilėjančios krizės konstataciją ir kvietimą kolegoms pasinerti į naujų metodologinių prieigų paieškas. „Meno istorija virsta panašia į mechanišką užsiėmimą. Tačiau mes privalome polemizuoti apie jos metodus ir juos keisti. Pažinimo pažanga neapsiriboja vien sąvokų sangrūdėmis, bet jų nagrinėjimu, geresniu jų panaudojimu ir taip pat visišku perversmu metodų srityje. Tai didžiulė nelaimė žmonėms, kurie mėgsta intelektualinį komfortą. Tačiau dvasios gyvenimas bjaurisi komfortu“ (*Ten pat*, p. 172).

Focillonas įvairiapuse moksline ir pedagogine veikla paliko ryškų pėdsaką ne tik Prancūzijos, tačiau ir JAV meno istorijos moksle. Karo metais dėstė Naujojo Haveno universitete Kentukio valstijoje, ten ir mirė 1943 m. Kitais metais jam buvo skirtas pomirtinis leidinys *Mélanges Henri Focillon*, kuriame paskutinę pagarbą didžiam menotyrininkui atidavė jo garsūs kolegos ir mokiniai E. Panofsky, H. Tietze, L. Venturis, E. Windas, G. Wildensteinas, G. Kubleris ir kiti.

Įtakingiausių formaliosios mokyklos koncepcijų analizė rodo, kad jos susiformavo kaip reakcija į vadinamųjų turiningųjų idėjinii ir siužetiniii aspektų sureikšminimą estetikoje, meno filosofijoje ir meno istorijoje. Šie imanentinio meno kūrinio tyrinėjimo šalininkai buvo įsitikinę, kad estetika ir meno filosofija tik tada sugebės išspręsti savo uždavinius, kai atsisakys vienpusiškai vertinti idėjiniius ir siužetiniiius meno kūrinio aspektus, atkreips dėmesį į esmingiausius, tai yra formaliuosius, imanentiniius meno kūrinio aspektus, kurie

beveik visada tebuvo ankstesnių meno teorijų posūniai. Taigi vietoj tradicinės turinio ir formos santykio sampratos, kurioje forma buvo suvokiama tik kaip antraeilis pasyvus elementas, formalioji meno filosofijos pakraipa išskėlė formos kaip aktyvaus organizuojančio prado idėją ir tvirtino, kad be detalios formaliųjų meno aspektų analizės neįmanoma prasmingai suvokti tikrosios meno kūrinų vertės.



---

## MENO ISTORIJOS FILOSOFIJA



Vienos universiteto Meno istorijos institutas

## Meno istorijos filosofijos tapsmo teorinės prielaidos

XX a. pradžioje sparčiai didėjant įvairių empirinių faktų iš meno istorijos srautui ir ryškėjant menotyrimuose moksluose skirtingų pažinimo sričių diferenciacijai bei integracijai jų sandūroje formuojasi naujos meno fenomeną tyrinėjančios disciplinos. Viena iš tokių – *meno istorijos filosofija*, kurios dėmesio centre yra ypatingą aktualumą XIX ir XX a. sandūroje įgavusios *meno stilių raidos problemos*. Išskirtinis estetikos, meno filosofijos ir menotyros specialistų dėmesys meninio stiliaus problemoms yra paaiškinamas pirmiausia meno istorijos kaip savarankiškos mokslinės disciplinos tapsmu, kuris tiesiogiai siejosi su mokslininkų siekimu geriau pažinti istorinių meno formų išsiskiriančių savitais stiliaus bruožais atsiradimo, funkcionavimo ir transformacijos dėsninumus. Kita vertus, ryškėjant meno istorijos raidoje būtinybei susisteminti sparčiai besikaupiančią empirinę faktografinę apie įvairius istorinius meno stilius medžiagą menotyrimė mintis linksta į *globalių* arba *visuotinių* meno stiliaus raidos problemų pažinimą. Šio proceso užuomazgas regime dar J. Winckelmanno „Senovės meno istorijoje“ (1764), tačiau konceptualesnė globalinių meno stilių teorija ryškėja XIX a. viduryje J. Burckhardto, o vėliau ir jo pasekėjų veikaluose.

Dėka J. Burckhardto meno filosofijos poveikio stiliaus sąvoka *vis dažniau menotyrimų tekstuose sutapatinama su sąvoka „menas“*, o *meno istorija suvokiama kaip istorinių meno stilių kaita*. Tai turi tiesioginį poveikį ir menotyros raidai, kurios atstovai vis dažniau linksta į *meno istorijos filosofijos* problematiką, kurios dėmesio fokuse atsiduria meninių stilių genezės, raidos klausimai, aiškinimasis vidinių meninių stilių raidos mechanizmų, juos nulemiančių išorinių bei vidinių veiksnių poveikis. Taigi susidomima pagrindinių meno raidos etapų stilistinio savitumo priežastimis, ryšiais ir skirtumais tarp stilių, įvairių kultūros ir socialinių veiksnių įtakomis meno stilių raidai ir pan.

Kitas veiksnys, paskatinęs estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos specialistų susidomėjimą *meno istorijos filosofijos* problematika – objektyvūs XIX ir XX a. sandūros meno raidos procesai, kurie XX a. pradžioje *įgauna anksčiau Vakarų meno tradicijos istorijoje neregėtą intensyvumą ir prieštaringumą*. Kaleidoskopinė meno stilių kaita užgimstančiame modernistiniame mene iškelia meninės formos problemas, o tai neišvengiamai turi tiesioginį poveikį stiliaus teorijos sampratai, kurioje dėmesys skiriamas formaliems meno stiliaus aspektams.

Tiesą sakant, amžių sandūroje stiliaus sąvoka įvairiose meno filosofų bei meno istorikų koncepcijose įgauna skirtingas interpretacijas. Ši sąvoka tampa naujo „Visuotinio meno mokslo“ (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) bei E. Utitzo ir M. Dessoiro plėtojamos disciplinos „Estetikos ir visuotinio meno mokslo“ (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) pamatine sąvoka. Vienas „Estetikos ir visuotinio meno mokslo“ pradininkų Utitzas išskiria aštuonias istoriškai susiklosčiusias stiliaus sąvokas: 1) *individualių* stilių, suvokiamą kaip



Franz Wickhoff



Julius von Schlosser



Max Dvořák

konkrečios asmenybės meninės raiškos formą; 2) *materialų* stilių, kurio esmė išreiškiama konkrečia medžiaga (marmuras, medis, bronzą), iš kurios meno kūrinys yra sukurtas; 3) *tikslinį* stilių, išreiškiantį konkretų meninio mąstymo kryptingumą (bažnytinis stilius, rūmų stilius ir pan.); 4) *regioninį*, arba *vietinį* stilių, kuris „realizuojamas“ konkrečios vietovės statybinėmis medžiagomis, klimato sąlygomis, dirva; 5) nacionalinį stilių, būdingą konkrečiai tautai; 6) *epochinį* stilių (gotika, renesansas, barokas); 7) *natūralistinį* arba *idealistinį* stilių, priklausomą nuo gamtos pamėgdžiojimo pobūdžio. Ir galiausiai paisant vyraujančių stiliuje charakterio bruožų, jis gali būti *dramatinis*, *epinis*, *tapybiškas* ir pan. (Utitz, 1911, p. 32–35). Galima pateikti daugybę stiliaus fenomeno interpretacijos pavyzdžių, tačiau Utitzas įtikinamai išskleidžia jo įvairovę ir daugiasluksniškumą.

Ilgainiui aiškinantis stiliaus vaidmenį meno istorijoje menotyro mokslo šalininkai įžengia į naują jo raidos etapą, kuriame palaiapsniui išsivaduoja iš empirinių ir aprašomųjų metodų vyraujančios įtakos ir artėja prie filosofinėms disciplinoms būdingų klausimų kėlimo ir sprendimo. Todėl besiformuojančios *meno istorijos filosofijos probleminių laukų įtvirtinimo* tyrinėtojų nuopelnai šiame procese yra neginčijami; jie kryptingai siekia paversti *meno istorijos filosofiją* disciplina su vidine struktūra, objektu, pagrindinių tyrinėjamų problemų lauku, kurio centre yra sąvoka „istorinis stilius“.

Augantis dėmesys istorinių stilių ir *meno istorijos filosofijos* problematikai galingai išsiskleidė XIX ir XX a. sandūroje įtakingų F. Wickhoffo, A. Riegljo, Wölfflino, J. Strzygowskio, J. Schlosserio, W. Worringerio, O. Spenglerio, E. Utitzo, H. Focillono, J. Baltrušaičio, Ch. Sterlingo, A. Chastelio, A. Malraux, M. Dvořáko, Panofsky'o, E. Gombricho, A. Hauserio ir kitų įžvalgių meno teoretikų ir istorikų darbuose. *Juose ypatingas dėmesys buvo*

*skiriamas istorinių meno stilių raidos problematikai, kuri ir tapo meno istorijos filosofijos formavimosi į savitą menotyrinio pažinimo sritį išėities tašku.* Susidomėjimas šia sritimi plaukė iš natūralaus mokslininkų noro pažinti istorinių meno stilių funkcionavimo dėsningumus, juos aprašyti, susisteminti, klasifikuoti ir galiausiai pateikti mokslinei bendruomenei meno istorijos raidos procesų įtikinamą ir pagrįstą paaiškinimą.

Pavyzdžiui, menotyrininkas Rieglis, gvildendamas stiliaus fenomeno sklaidos ypatumus įvairiuose istoriniuose meno raidos tarpsniuose, veikiamas Schopenhauerio voliuntarizmo, pabrėžė „meninės valios“ (*Kunstwollen*) diktuojamų stilistinės raidos procesų vientisumą, nuoseklumą bei nulemtą neišvengiamumą. Tačiau toks menamas stilistinis konkrečios istorinės epochos vienodumas meno istorijos filosofijos kūrėjui Hauseriui sukėlė abejonių, todėl jis traktavo šias Riegliaus idėjas kaip neatitinkančią tikrovės prasimanymą. Jo įsitikinimu, bet kokios epochos menas ne tiktai skyla į mokyklas, kartas, visuomenės klases, skirtingo išsilavinimo sluoksnius ir kitas bendrų pomėgių grupes, bet ir skilus šiuose dariniuose dažnai išryškėja nesutaikomos priešybės.

Daugelis įtakingiausių XX a. pirmosios pusės menotyrininkų, dirbusių pagrindiniuose akademinuose menotyros institucijose, kuriuose tradiciškai pagrindinis dėmesys buvo sutelkiamas į Vakarų Antikos ir Renesanso, o kiek vėliau ir į viduramžių meno studijas tarsi sąmoningai tuomet siekė išsaugoti distanciją nuo aktualių intensyviai besiplėtojančio modernistinio meno procesų reflektavimo ir vertinimo. Todėl to meto menotyrinė mintis dažniausiai klaidžiojo „tolimuose“ Vakarų Antikos ir Renesanso, viduramžių, Bizantijos meno raidos perioduose, aprašinėjo konkrečių epochų ir regionų meno stilių charakteringiausias tipologinius bruožus. Vis dėlto intensyvūs to meto meno praktikoje yra modernistinio meno formų srityje vykstantys ieškojimai, kurie neišvengiamai daro įtaką ir menotyrinės minties raidai. Joje akivaizdžiai regimas jau mūsų aptartų formalistinės meno filosofijos ir menotyros tendencijų įtakos augimas, kuris per Fiedlerio, Riegliaus, Wölfflino, Focillono formalistinių idėjų sklaidą paveikė daugelio vėlesnių formalistinės estetikos ir meno filosofijos įtakos ženklintų koncepcijų atsiradimą.

Iš čia plaukė augantis mokslininkų dėmesys formalių ir turiningųjų stiliaus segmentų santykių tyrinėjimui, jų noras geriau pažinti ne tik konkretaus meno kūrinio ar jų grupės, tačiau ir meno raidos periodo stilistinės kaitos dėsningumus. Vis aiškiau buvo suvokiama, kad stilistinės struktūros, nepriklausomai nuo meno fenomeno mastelio, persmelkia visus *formalius ir idėjinius turininguosius* meno aspektus. Todėl individualus menininko stilius neišvengiamai atspindi stilistinius dėsningumus, būdingus konkrečiam meno žanrui, rūšiai, krypčiai, nacionalinei tradicijai, epochai. Vadinas, stilistinės meno struktūros tarsi sudaro tą vidinę vertybinę meno fenomeno šerdį, apie kurią telkiasi, nepriklausomai nuo jų dydžio, visi kiti formalūs ir turiningieji meno bruožai.

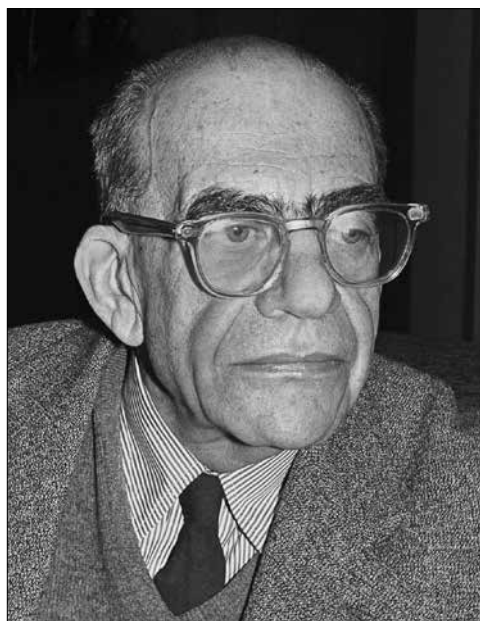
Siekis sukurti moksliniais principais paremtus *meno istorijos* ir *meno istorijos filosofijos* mokslus, padedančius pažinti meno stilių raidos dėsningumus vokiškai kalbančiose šalyse, sąlygojo dviejų skirtingų menotyrinės minties pakraipų atsiradimą: *imanentinės*, kurios šalininkai, tyrinėdami meno stilių raidą, pabrėžė jų pažinime vidinių veiksmų svarbą (Rieglis, Wölfflinas, Focillonas), ir *išraiškos*, kurie pagrindinį dėmesį stilių analizėje sutelkė į įvairių meninės *raiškos* formų pažinimą – Worringeris, Dvořákas, W. Droostas, A. Malraux ir kiti.

Žvelgiant į tuometinės Vakarų menotyrinės minties raidą darosi akivaizdu, kaip pastebi savo programiniame veikale „Meno istorijos filosofija“ (1959) Hauseris, jog „stiliaus“ sąvoka meno istorijoje suvokiama kaip pagrindinė ir esminė. Be jos, geriausiu atveju, teturėtume menininkų istoriją, paaiškinančią įvairių meistrų kūrybos vienalaikiškumo ar sekos apžvalgą ir kartu kataloguojančią jų iškilus bei abejotinos vertės kūrinius. Be stiliaus sampratos mes taip pat negalėtume turėti jokios bendrų krypčių bei visuotinai pripažintų, siejančių kokios nors epochos, tautos ar vietovės kūrinius formų istorijos, įgalinančios apie meną kalbėti kaip apie raidos bei kaitos apraišką (Hauser, 1959, p. 208).

Taigi stilius to meto menotyriniuose tekstuose yra suvokiamas kaip pamatinė ne tik meno istorijos filosofijos, tačiau ir meno istorijos sąvoka, kadangi, daugelio įtakingiausių mokslininkų įsitikinimu, pagrindiniai šių mokslinio pažinimo sričių laukai ir gvildenamos problemos tegali būti suformuluotos remiantis stiliaus samprata. Iš tikrųjų stiliaus sąvoka, įgijusi meno fenomeną tyrinėjančiuose moksluose išskirtinę svarbą, padeda tyrėjams nepaklysti individualiuose menininkų kūrybiniuose polėkiuose, o nuosekliai skverbtis į konkrečiuose meno istorijos raidos etapuose ryškėjančias *beasmenes* arba *viršindividualias* meno raidos tendencijas, bendriausias jų raidos kryptis. Todėl stilius yra suvokiamas kaip unikali daugelio pavienių ir nesugretinamų elementų *visumos vienovė*, sudėtinga formalių ir turiningųjų meno aspektų sąveika, kuri meno tyrėjui išgrynina ne tik meno istorijos sąvokų bendramatiškumą, tačiau ir stilistinės meno reiškinių kokybės bei padeda geriau suvokti pagrindines meno procesų kryptis. Iš daugelio šias meno istorijos filosofijos problemas gvildenančių teorijų dabar detaliau aptarsime Panofsky'o, Gombricho ir Hauserio koncepcijas.

## E. Panofsky'o transcendentali meno filosofija

Nors pasaulinę šlovę vokiečių meno istorikas Erwinas Panofsky's (1892–1968) pelnė kaip subtilus klasikinės dailės žinovas, mįslingų meninių sužetų šifruotojas ir kaip vienas įtakingo ikonologinio metodo pradininkų, tačiau ne mažiau svarbus jo indėlis ir sprendžiant meno istorijos filosofijos problemas.



Erwin Panofsky

Jis – iškiliausias antrosios XX a. pusės dailėtyrininkas, kurio pavardė siejasi su svariais šio mokslo laimėjimais. Plėtodamas A. Rieglio ir H. Wölfflino idėjas jis siekė paversti dailėtyrą reikšmingu mokslu, *besiremiančiu tikslia šaltinių, kultūrinio konteksto, stiliaus ypatumų ir formaliųjų bei turininių meno veiksnių analize*. Kadangi empiriniai tyrinėjimo metodai riboti, dailėtyrą Panofsky's susiejo su naujaisiais filosofijos bei kitų humanitarinių mokslų pasiekimais ir taikė juos sistemingai meno kūriniais nagrinėti. Savo koncepcija jis tarsi apibendrino svarbiausius ankstesnių vokiečių bei austrų menotyrininkų stiliaus teorijos metodologinių ieškojimų rezultatus ir mėgino įveikti tuo metu sustiprėjusį „meno istorijos ir meno filosofijos šalininkų tarpusavio nepasitikėjimą“ (Teysse, 1964, p. 321).

Šiandien, kai *klasikinė dailėtyra*, daugiausia nagrinėjusi meno stilius, formas ir ikonografinius elementus, per vieną šimtmetį nuėjusi kelią nuo jaunos disciplinos iki brandos ir savo galimybių suvokimo, vėl patyrė esminį lūžį – transformavosi į *naują kontekstinę dailėtyrą*, kurioje itin svarbu įdėmiau pažvelgti į šioje srityje daug nuveikusio Panofsky'o meno istorijos filosofijos idėjų pasaulį.

Panofsky's pradžioje studijavo teisę Freiburgo universitete, vėliau domėjosi klasikine filologija ir filosofija. Tęsdamas mokslą Berlyno ir Miuncheno universitetuose pasinėrė į filosofijos, civilizacijos bei meno istorijos studijas. 1915 m. sėkmingai apgynė Albrechto Dürerio meno teorijai skirtą disertaciją, 1921 m. pradėjo dėstyti meno istoriją neseniai įkurtame Hamburgo universitete, kur suartėjo su A. Warburgu. Pastarasis skatino jaunąjį mokslininką kruopščiai analizuoti šaltinius ir domėtis civilizacine problematika.

Panofsky's, kaip ir A. Warburgas, save laikė pirmiausia kultūros istoriku, besiremiančiu įvairiomis kultūros sritimis ir hermeneutiškai interpretuojančiu simbolines meno kūrinių prasmes. Jaunas dailėtyrininkas greit išgarsėjo straipsniais, skirtais H. Wölfflino ir A. Rieglio meno teorijų kritinei analizei: *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* („Stiliaus problema vaizduojamajame mene“, 1915), *Der Begriff des Kunstwollen* („Meninės valios sąvoka“, 1920). Šio originalaus dailėtyrininko autoritetą įtvirtino knygos *Die Perspektive*

als „*symbolische Form*“ („Perspektyva kaip „simbolinė forma“, 1924–1925, paskelbta 1927) ir *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* („Idėja. Apie sąvokos istoriją senovės meno teorijoje“, 1924).

Nuo 1926 iki 1933 m. Hamburgo universitete Panofsky's ėjo profesoriaus pareigas, dirbo A. Warburgo bibliotekos Mokslinių tyrinėjimų centre (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), kuris menotyros pasaulyje plačiau žinomas kaip Warburgo institutas. Dirbant čia stiprėjo civilizaciniai mokslininko interesai.

Nesitenkindamas tuometinės menotyros empiriškumu, Panofsky's orientavosi į A. Rieglio, A. Warburgo, neokantininko E. Cassirerio ir E. Husserlio idėjas. Savo metodologinius principus jis išdėstė programinėse studijose *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* („Apie meno istorijos ir teorijos santykius“, 1925) ir *Zur Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* („Vaizduojamosios dailės kūrinio aprašymo ir aiškinimo problema“, 1932).

Atėjęs į valdžią naciams, žydų kilmės Panofsky's 1933 m. emigravo į JAV, kur nuo 1931 m. skaitė paskaitas kaip vizituojantis dėstytojas Niujorko, o 1934–1935 m. – Prinstono universitetuose. Nuo 1935 m. iki gyvenimo pabaigos menotyrininkas profesoriavo Prinstono universitete ir kartu dirbo mokslinį darbą Mokslinių tyrimų institute (*Institute for Advanced Study*). Čia mokslininkas susidūrė su anglosaksų šalyse vyraujančiomis pozityvistinėmis tendencijomis ir daug žemesne filosofine bei humanitarine kultūra. Tai vertė jį, kaip ir daugelį kitų iš Europos emigravusių mokslininkų, peržiūrėti savo teorines konstrukcijas ir atsisakyti sudėtingos kalbos, būdingos daugeliui jo vokiečių kalba rašytų veikalų.

Tai vaizdžiai apibūdina pats meno istorikas: „dailės istorijos žodynas vokiškai kalbančiose šalyse tapo sudėtingesnis ir įmantresnis negu kur kitur ir galiausiai virto specializuota kalba, kurią – dar iki naciams vokiečių literatūrą padarant nebesuprantamą vokiečiams, nesergantiems jų liga – buvo sunku iškoduoti. Mūsų filosofijoje žodžių daugiau, nei kada nors svajota danguje ir žemėje, ir kiekvienam dailės istorikui, išsimokslinusiame Vokietijoje ir panorusiam kalbėti angliškai, teko kurti nuosavą žodyną. <...> Žodžiu, dailės istorikas, ir tas, kalbėdamas ar rašydamas angliškai, privalo daugmaž žinoti, ką norįs pasakyti, ir ši „padėtis be išeities“ mums visiems buvo nepaprastai naudinga. Beje, kaip tik tokia padėtis ir dar tai, kad amerikietis dėstytojas kur kas dažniau susiduria su neprofesionalia ir neprityrusia publika negu jo kolega europietis, labai patarnavo tam, kad „atsirištų mūsų liežuviai“. Priversti reikšti mintis tiksliai bei suprantamai ir savo pačių nuostabai, čia pat suvokę, jog tai daryti sugebame, mes staiga įsidrąsinome rašyti knygas apie iškilus meistrus ar laikotarpius, užuot – vien tik – rašę tuzinus specialių straipsnių; išdrįsime svarstyti, tarkim, bendrą viduramžių dailės klasikinės mitologijos problemą. Užuot – vien tik – tyrinėję pavienes Heraklio ar Veneros transformacijas“ (Panofsky, 1955, p. 329).

Būtent JAV prasidėjo brandžiausias mokslininko dvasinės evoliucijos periodas: ikonologinės metodologijos principus jis pagrindė teoriškai ir pritaikė praktiškai. Pagrindinius ikonologinės meno kūrinio interpretacijos principus Panofsky's išdėstė programiniuose veikaluose *Studies in Iconology* („Ikonologijos tyrinėjimai“, 1939), *Gothic Architecture and Scholasticism* („Gotikos architektūra ir scholastika“, 1951), *Early Netherlandish Painting* („Ankstyvoji olandų tapyba“, 1953) ir *Meaning in the Visual Arts* („Vizualiųjų menų prasmė“, 1955).

Pirmaisiais XX a. dešimtmečiais dailėtyrininkai ieškojo naujų metodologinių principų. „Visuotinis meno mokslas“ (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) C. Fiedlerio, A. Rieglio, A. Wölfflino, E. Utitzo, M. Dessuaro ir kitų meno teoretikų pastangomis virto svarbia humanitarine disciplina, tyrinėjanti meno santykius su kitomis kultūros sritimis. Daugelis mokslininkų suvokė, kad apimančiam vis daugiau klausimų „visuotiniam meno mokslui“ trūksta metodologinių principų, kurie padėtų įveikti empiriškumą ir meno pažinimą glaudžiau susietų su kultūriniu epochos kontekstu. Toks buvo ir Panofsky'sio požiūris.

Panofsky's neabejotinai yra vienas nuosekliausių XX a. kultūrologinės pakraipos dailėtyrininkų. Pradėjęs teorinėmis ir metodologinėmis problemomis, vėliau ėmėsi sudėtingų civilizacijos istorijos ir meno filosofijos studijų, kurios paskatino analizuoti vėlyvųjų viduramžių ir renesanso dailę. Vadinas, ankstyvieji, 1915–1925 m., mokslininko tyrinėjimai buvo pagrindas *brandžiųjų* jau emigracijoje paskelbtų veikalų, kuriuose ir nagrinėjami tie dailės kūriniai.

Mokslininko koncepcija formavosi kritiškai vertinant H. Wölfflino, A. Rieglio, A. Warburgo idėjas, jungiant jas su E. Husserlio fenomenologija ir E. Cassirerio simbolių formų filosofija. Viename pirmųjų straipsnių – „Stiliaus problema vaizduojamojoje dailėje“ – jis aršiai kritikavo H. Wölfflino meno raidos dėsningumą sampratą, tačiau labiau norėjo išdėstyti savo pažiūras, negu išsiskverbti į pastarojo konstrukcijų esmę. Panofsky's abstrahuojasi nuo H. Wölfflino „pagrindinių sąvokų“ apimančių klasikinį XV–XVIII a. meną ir nekritiškai perversina jų reikšmę. Mokslininkui priekaištaujama dėl nepakankamo kategorijų „abstraktumo“ ir „filosofiškumo“ (Panofsky, t. 10, 1915, p. 462–463). Tačiau dėl kai ko Panofsky's'o kritika yra neabejotinai teisinga ir gerai atskleidžia H. Wölfflino koncepcijos netikslumus. Tai itin ryšku polemikoje dėl tezės apie du pagrindinius stiliaus veiksnius. Pirmas yra *formalusis* (vizualinis), antras – *turiningasis* („dvasios būseną“), kurį galima tyrinėti kaip ekspresiją. Dėl šių teorinių prielaidų apibūdinamas meninių stilių raidos dėsningumas H. Wölfflinas svarbiausiais laikė formalius meno kūrinio aspektus ir jo esmę siejo su kiekvienai epochai būdingomis „meninio regėjimo“ formomis.

Panofsky's pagrįstai suabejojo dėl formalaus H. Wölfflino stilistinių struktūrų (kurios lemia „pagrindines meno istorijos sąvokas“) aiškinimo, jų atskyrimo nuo turiningųjų



veiksnių įtakos. Gvildendamas formos ir turinio santykį meninių stilių raidoje, jis įrodinėjo, kad skirtingose epochose negali egzistuoti vienodas turinys, nes tam tikro meto dailei būdinga istoriškai konkreti meninė forma taip veikia turininguosius veiksmus, jog jie neišvengiamai įgauna naują pavidalą.

Vadinasi, istorinių meno formų raidoje autentiškai suprasti stiliaus reikšmę pagal H. Wölfflino metodologijai būdingą empirinį meno reiškinių tyrinėjimą yra neįmanoma, nes būtina reikia išmanyti apie vidinius ir išorinius stilių raidą lemiančius veiksmus. Dėl to privalu taikyti lanksčias ir veiksmingas stilistinių struktūrų pažinimo priemones ir jau žinomus stilistinius požymius sieti su globališkesnėmis meno kultūros teorijos ir filosofijos problemomis. Straipsnyje „Meninės valios sąvoka“ Panofsky's mėgina Wölfflino idėjas sujungti su Rieglio, meno filosofo, peržengusio fenomenalaus meno pažinimo lygmenį, „meninės valios“ koncepcija.

Nors Rieglį Panofsky's labai gerbė, kritiškai vertino jo idėjas, pasisakė prieš XX a. pradžioje plačiai paplitusias psichologines „meninės valios“ interpretacijas, kurios šią sąvoką aiškino kaip individualios menininko psichologijos, filosofinės savimonės ir pan. išraišką. A. Rieglis, Panofsky'o nuomone, dar neįveikė šios psichologinės meno sampratos ribotumus, tačiau didžiulis jo nuopelnas yra tai, kad teoriškai pagrindė tokią „transcendentinę meno filosofiją, kuri šiuolaikiniam mokslui pakloja daug tvirtesnę pagrindą negu anksčiau vyravęs genetinis metodas“ (Panofsky, 1964, p. 47).

Panofsky's teigė, jog meninė valia tik tuomet atspindi mokslinio ir meninio pažinimo objektą, kai ji laikoma ne psichiniu, o „metaempiriniu“ reiškiniu, turinčiu savo objektyvų transcendentalinį, nepriklausomą nuo subjektyvių menininko siekių ir epochos psichologijos turinį. Funkcionuodama kaip ne fenomenalus, o kaip absoliutus metaistorinis lygmuo, ji ne tik gali būti išrutuliojama iš bet kokios apimties meno reiškinių, bet ir yra pajėgi atskleisti tikrąją vidinę meno reiškinių esmę. Taigi „meninė valia“ Panofsky's'o koncepcijoje *virto objektyviu, meno esmėje glūdinčiu ir išreiškiančiu jo galutinę prasmę reiškiniu*. Toks „meninės valios“ traktavimas mokslininkui padėjo įveikti turiningųjų ir formalųjų meno kūrinio elementų priešpriešą, kuri vis labiau įsigali formaliojoje menotyroje, ir „vidinę meno kūrinio prasmę“ skatino tyrinėti kartu su vyraujančia tam tikro meninės kultūros laikotarpio tendencija. Pastarosios pažinimas yra svarbiausias „pagrindinių meno istorijos sąvokų“ tikslas.

Vadinasi, A. Rieglio „meninę valią“ iš psichologijos Panofsky's perkėlė į gnoseologijos bei kultūrologijos plotmę ir pavertė ją universalia skirtingų meninės kultūros funkcionavimo aspektų pažinimo priemone, padedančia moksliskai atskleisti vidinę meninių reiškinių esmę. „Meninę valią“ laikydamas objektyviu pradū, glūdinčiu meno fenomene bei lemiančiu jo esmę, meninį stilių Panofsky's traktavo kaip *istoriškai besikeičiančių formaliųjų*

ir turiningųjų meno veiksmių sintezę. Meninė forma kaip aktyvus stiliaus pradas taip veikia turinguosius stiliaus aspektus, kad pagaliau su jais susilieja. Tačiau nors stilių mokslininkas interpretuoja kaip simbolišką svarbiausių epochos bruožų atspindį, meno stilių kaitą vis dėlto laiko vidine saviraida, pagrįsta vyraujančios tūrinės formos ir erdvės santykiais.

Kritinis požiūris į Wölfflino ir Rieglio idėjas išryškina Panofsky'šo koncepciją. Pastarasis vis labiau domisi aktualiomis teorinėmis meno filosofijos bei kultūrologinėmis problemomis. Jo veikaluose matyti naujausių koncepcijų įtaka, mažėja properša tarp istorinių ir filosofinių meno problemų analizės aspektų. Istorinių meno raidos dėsnų apmąstymai čia papildyti meno filosofijos ir civilizacijos istorijos principais, kuriuos savo veikaluose iškėlė E. Husserlis, E. Windas, E. Burckhardtas, F. Nietzsche, E. Cassireris, A. Warburgas. Meno filosofiją Panofsky'š suprantą kaip griežtą mokslinę teoriją, filosofiskai ir metodologiškai grindžiančią tokių konceptualų meno fenomeno pažinimą, kuris įsiskverbia į apriorinių mąstymo dėsnių sritį ir atskleidžia „metapsichinę“ ir „metaistorinę“ meninių reiškinių esmę.

Panofsky'o dėmesys fenomenologijos idėjoms dėsningas, nes E. Husserlis pirmaisiais XX a. dešimtmečiais tapo „grynojo moksliskumo“ ir metodologinio nuoseklumo šalininku. Remdamasis šio mokslininko fenomenologinėmis idėjomis transcendentinę meno filosofiją Panofsky'š siekė paversti tokiu „griežtu mokslu“, kuriam būtų būdingi nuoseklūs „esmių suvokimo“ (*Wesensschauung*) principai. Jis perima pagrindinį fenomenologijos patosą *Zu den Sachen selbst*, t. y. sąmonės nukreiptumą „į pačių daiktų vidinės esmės suvokimą“, kuri dažniausiai niveliuoja kasdienę patirtis.

Naujus požiūrius Panofsky'š įtvirtino programiniame straipsnyje „Apie meno istorijos ir meno teorijos santykius“ ir kituose vėliau paskelbtuose darbuose. Juose sujungiamos įvairios meno istorijos, meno filosofijos, civilizacijos istorijos koncepcijos ir ryškėja nauja meno pažinimo metodologija. Vadovaudamasis fenomenologijos ir Kanto pažinimo teorijos principais jis kuria tokią „griežtai mokslinę“ meno filosofiją, kuri pajėgtų aprėpti visas meno sritis, įsiskverbti į meno reiškinius, nepriklausomai nuo jų apimties. Tokią koncepciją esą galima sukurti tik pasitelkus „fenomenologinę redukciją“, t. y. „apvalius“ menotyrą nuo empirinio balasto ir išskyrus joje „grynai transcendentinių vertybių skalę“, išreiškiančią vidinę kūrinio esmę.

Panofsky'o koncepcijoje glaudžiai siejasi teorinis meno tyrinėjimas, arba „transcendentalinė meno filosofija“, ir istorinis meno pažinimas. Šį ryšį lemia dvilypė meno kūrinio kilmė. Meno kūrinį pirmiausia lemia istorinio proceso erdvės ir laiko santykiai, kita vertus, jis iškelia daugelį absoliutaus „metaistorinio“ pobūdžio problemų. Straipsnyje *The History of Art as a Humanistic Discipline* („Meno istorija kaip humanistinė disciplina“, 1940) meno teorijos ir meno istorijos santykius Panofsky'š vaizdžiai lygina su ryšiais tarp poetikos,

retorikos ir literatūros istorijos. Mokslininkas gerai suvokia, kad meno teorija be konkrečios istorinės meno praktikos refleksijos virsta abstrakčia sąvokų schema, o meno istorija be teorijos paramos – beprasmiu pabirų faktų rinkiniu. Vadinas, šie mokslai, *papildydami vienas kitą, tarsi skirtingu aspektu aprėpia tą patį objektą*. Meno teorijos sąvokos, – teigia Panofsky's, – tik tuomet gali padėti moksliniam pažinimui, kai jos remiasi meno istorijos teikiama medžiaga ir, priešingai, meno istorijos teiginiai įgauna mokslinių sąvokų pavidalą tik tiesiogiai siedamiesi su teorijos suformuluotomis problemomis ( Panofsky, t. 18, 1925, p. 144).

Meno istorijos sąvokų sistemoje Panofsky's išskiria du skirtingus sluoksnius: žemutinį, *nurodomųjų sąvokų*, kurios atskleidžia jutimiškas meno kūrinio ypatybes, ir viršutinį, *apibūdinamųjų sąvokų*, kurios šias savybes interpretuoja kaip tam tikrą vidinės prasmės sklaidą. Sąvokų priskyrimas dviem skirtingoms funkcionavimo sritims čia tiesiogiai susijęs ir su pačios meno istorijos skilimu į dvi tarpusavyje susijusias disciplinas: *natūralią ir interpretacinę meno istoriją*, arba *ikonologiją*. Pirmoji operuoja nurodomųjų sąvokų sistema. Svarbiausias jos uždavinys – išorinis empirinis meno tyrimų duomenų aprašinėjimas ir sisteminimas.

Interpretacinės meno istorijos koncepcijoje, be fenomenologinių idėjų, pastebimai stiprėja A. Warburgo, E. Cassirerio, J. Burckhardto ir F. Nietzsche's kultūrologinių idėjų įtaka. Ikonologinės metodologijos pagrindas yra *fenomenologinis vidinės meno kūrinio esmės iššifravimas, kuris remiasi istorine lyginamąja meno kūrinių simbolikos interpretacija*. Meno kūrinys aiškinamas kaip tam tikra uždara integrali formaliųjų ir turiningųjų struktūrų visuma, kurios esmė atsiskleidžia skverbiantis į simbolinę jos prasmę.

Iš ikonologijos metodo pradininko A. Warburgo ir kolegos Hamburgo universitete kultūros filosofo E. Cassirerio veikalų Panofsky's perėmė ir išplėtojo svarbiausius ikonologinės metodologijos principus, kuriuos papildė kitų kultūros ir humanitarinių mokslų laimėjimais. Kultūrinė filosofinė A. Warburgo tyrinėjimų pakraipa Panofsky'o koncepcijoje susiliejo su kultūrologine J. Burckhardto ir F. Nietzsche's tradicija.

Perėmęs pagrindinius Warburgo ikonologinės metodologijos principus ir toliau juos sistemindamas, Panofsky's ilgainiui vis labiau domėjosi E. Cassirerio „simbolinių formų filosofija“. Kuo galima tai paaiškinti? Panofsky'į, kuris mėgino suformuluoti griežtos mokslinės metodologijos principus, tikriausiai baugino Warburgo tyrinėjimų empiriškumas, jo susižavėjimas psichologine „įsijautimo“ (*Einführung*) teorija, magija, mistika, okultizmu, ne visai filosofiška jo metodologija. Neokantininko Cassirerio polinkis į I. Kanto kriticismą labiau atitiko Panofsky'o „grynai mokslinės“ meno filosofijos kūrimo nuostatas. Kita vertus, E. Cassirerio „simbolinių formų filosofija“ buvo daugiau kultūrologinės pakraipos. Ji labiau atitiko tuometinio mokslo lygį ir buvo nuosekliau filosofškai pagrįsta. Mąstytojo

veikaluose Panofsky's aptiko jau visapusiškai išplėtotą simbolių teoriją, kuri, atrodo, labai tiko meno filosofijai.

Trečiojo dešimtmečio viduryje, veikiamas Cassirerio idėjų, pamatines metodologines meno filosofijos problemas Panofsky's sprendė taikydamas Kanto terminus. Knygos *Idea* („Idėja“, 1924) pirmo leidimo įvade prisipažįsta, kad jo keliamos idėjos yra tiesiogiai susijusios su Warburgo bibliotekoje perskaitytu Cassirerio pranešimu *Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* („Grožio problema ir menas Platono dialoguose“). Analogiškas idėjas kėlė ir Panofsky'o draugas bei bendražygis E. Windas.

Kiekvieną kultūros sritį arba, jo žodžiais tariant, simbolinę formą (mitą, kalbą, meną, religiją, mokslą) Cassireris aiškino kaip vienos globalinės problemos invariantus. Kiekviena iš šių simbolių formų yra autonomiška ir turi savitų bruožų. Šių formų tikslas – pasyvų jutiminių įspūdžių srautą nukreipti į dvasinių prasmingųjų vertybių sritį ir sukurti „fenomenalų simbolių pasaulį“. Simbolio materialumas čia susilieja su jo prasmės funkcija (Cassirer, t. 1, 1923, p. 42). Vadinasi, simbolinės formos atlieka komunikacijos kanalų funkcijas. Jos padeda nustatyti ryšius tarp aš ir tikrovės, žmogaus ir visuomenės. Žmogaus esmę Cassireris siejo su jo sugebėjimu kurti simbolius ir gyventi jų pasaulyje. Iš čia atsirado žmogaus kaip *Animal Symbolicum* apibūdinimas, kuris, pasak mokslininko, padeda suvokti žmonijos kultūroje. Ši pažiūra į kultūrinės vertybes rodo žmogaus sugebėjimą kurti savo „idealų“ pasaulį ir kartu išsivaduoti iš gamtos bei įvairios socialinės priespaudos. Iš visų kultūros sričių Cassirerio koncepcijoje toliausiai žmogaus išsilaisvinimo keliu yra pažengęs menas.

Menas, kaip ir kitos simbolinės formos, Cassirerio koncepcijoje tapo savotiška simbolinė kalba, kurios tikslas – ne pamėgdžioti tikrovę, o atskleisti jos esmę. „Menas iš tiesų yra simbolinis, tačiau meno simboliškumas turi būti suvoktas imanentiškai, o ne transcendentine prasme. Tikrasis meno objektas – tai ne metafizinė Schellingo Begalybė ir ne Hegelio Absoliutas. Jo turime ieškoti kai kuriose pamatinėse struktūrose, mūsų jutiminės patirties elementuose – linijose, štrichuose, architektūrinėse ir muzikinėse formose“ (Cassirer, 1945, p. 157). Šiuo požiūriu menininkas yra toks pat kaip ir mokslininkas, naujo, dar nežinomo atradėjas, tik jis kuria ne mokslines sąvokas, faktus, dėsnius, o naujas menines formas, atskleidžia begalinę jų įvairovę. Priešingai mokslui, kuris apibendrina tikrovės dėsningumus, menas siekia perprasti tikrovės vaizdinius, todėl pastarasis duoda „daug gyvesnį bei žavingesnį tikrovės vaizdinį ir sudaro galimybes geriau suvokti formų struktūrą“ (*Ten pat*, p. 170).

Ir nors Cassireris, kaip yra pažymėjęs A. Chastelis, niekuomet nesuformulavo vientisos meno teorijos, jo veikalai pateikia prolegomenus sluoksnių išraiškos (*Ausdrucktion*) analizei (Chastel, 1983, p. 17). Warburgo ikonologinis metodas ir Cassirerio simbolių formų filosofija buvo pagrindas Panofsky'ui perprasti hierarchinę vidinės meno kūrinio prasmę.

Kalbėdamas apie meno istoriko uždavinius Panofsky's teigė, kad esminį meno istoriko ir naivaus žiūrovo požiūrio į meno kūrinį skirtumą lemia tai, jog koks bebūtų kultūrinis horizontas, specialistas žino, kad jis neatitinka kultūrinio horizonto žmonių, gyvenusių kitose šalyse ir kitu metu. Todėl, gvildendamas konkrečius meno reiškinius, jis siekė užpildyti trūkstamas grandis. Tyrinėjo, kiek tai įmanoma, menotyrynės analizės objekto sukūrimo aplinkybes, tikrino visą jam prieinamą faktinę informaciją apie aplinką, epochą, autorystę, paskirtį ir pan.

Panofsky's perėmė ir savitai konceptualizavo ankstesnėje ikonografinėje–ikonologinėje menotyros tradicijoje išryškėjusias pastangas atskleisti gelmines meno kūrinio prasmes pasitelkiant visus prieinamus vaizdinius ir rašytinius šaltinius. Ikonologinėje metodologijoje, be visų anksčiau aptartų šaltinių, pirmiausia susiliejo A. Warburgo ir K. Manheimo idėjos. „Jis perėmė austrų sociologo Karlo Manheimo trijų pakopų schemą, kurią tas paskelbė 1921–1922 metais „Pasaulėžiūros interpretacijos“ tema. Panofsky's daug kartų aprašė modelį (1930, 1932, 1939, 1955 metais), kas kartą įvedamas pakeitimus ar vidinius perstūmimus, kad būtų parafrazuota pagal paskutinę redakciją. Kaip ir Manheimo, ši metodą sudaro trys pakopos. Tačiau jas galima išskirti tik teoriškai ir interpretatoriaus darbe jos yra vienintelis su meno kūriniumi susijęs procesas. Pakopos atspindi vis gilesnį įsiskverbimą: nuo *iki–ikonografinio aprašymo per ikonografinę analizę* prie *ikonografinės interpretacijos*“ (Eberlein, 2002, p. 175).

Panofsky'o ikonologinės metodologijos pagrindas yra sisteminis istorinis lyginamasis interpretacijos metodas, kuris taikomas meno kūrinyje užkoduotiems simboliams apibūdinti. Meno kūrinys čia suvokiamas kaip savotiška hierarchinė organizacija, integrali įvairių komponentų ir funkcijų visuma, kurios „vidinė esmė“ atskleidžiama šią visumą „skaidant“, pamažu hermeneutiškai lukštenant formą, vaizdinį, idėją. Taip atsiranda hierarchinė trijų struktūrinių meno kūrinio pažinimo pakopų koncepcija, kurioje, perpratus kiekvieną žemesnę kūrinio esmės pakopą, atsiranda galimybė tolesniam jo „vidinės esmės“ suvokimui. Rogeris taikliai apibūdino ikonologinį metodą, kaip savitą neokantinės Marburgo tradicijos ir Warburgo idėjų sintezę, iš kurios išsirutuliojo vokiškoji filosofinio idealizmo atmaina, vėliau tapusi „pozityvistiniu“ amerikietiškosios ikonologijos variantu (Roger, 1983, p. 49).

Pirmoji „ikonografinė“ pakopa – tai išorinių formalių meno kūrinio elementų aprašinėjimas, surūšiavimas bei pirminė analizė. Ikonografija čia yra pagalbinis tyrimas, suteikiantis žinių apie vietą ir laiką, kur ir kada tam tikros temos virto konkrečiais vaizdiniais motyvais. Vadinas, ikonografija apibūdinama kaip dailės istorijos šaka, dailės kūrinų siužetą arba reikšmę nagrinėjanti atsietai nuo meninės formos. Kita vertus, grynai formali meno kūrinio analizė, pasak Panofsky'o, yra neįmanoma, nes, aptardami formaliuosius veiksnius, neišvengiamai turime juos vertinti kaip tam tikrus prasmių simbolius. Todėl netgi pirmoje meno

kūrinio gvildenimo pakopoje „tyrinėjama ne tik forma, bet ir joje slypinti prasmė“. Ši pakopa pasiekama įsijautimo (*Einfühlung*), t. y. empatijos, būdu ir turi du skirtingus lygmenis.

Pirmasis aprėpia formas, spalvas, t. y. „jutimiškus ženklus“, neturinčius nieko bendra su tikrovės suvokimu. „Pirminis, arba *įprastinis*, siužetas, tačiau išsiskojantis į *faktinį* ir *ekspresinį*. Jis atsiskleidžia įvardijant grynąsias formas, t. y. manant, kad tam tikras linijų ir spalvų išdėstymas arba tam tikrą, savitą pavidalą įgavę bronzos ar akmens luitai vaizduoja natūralius objektus – žmones, gyvūnus, augalus, pastatus, įrankius ir t. t. (...) Grynųjų formų pasaulį, suvokiamą kaip pirminių ir įprastinių reikšmių buveinę, *galime vadinti motyvų pasauliu*. Šių motyvų išvardijimas sudarytų ikonografinį dailės kūrinio aprašymą“ (Panofsky, 1955, p. 28).

Antrasis lygmuo – tai motyvų, arba „fenomenų prasmės“, suvokimas, kai perpratami formų ir ženklų tarpusavio santykiai bei jų ryšiai su tikrove. Todėl antroji „ikonografinės“ analizės pakopa susijusi su antrinių siužetų, simbolių, alegorijų ir kitų turiningųjų meno kūrinio elementų prasmės suvokimu. Šioje „turinio prasmės“ pažinimo pakopoje tyrinėtojas jau remiasi savąja kultūrine erudicija, pažintimi su skirtingų epochų dvasine kultūra. Konkrečius kūrinio motyvus siedamas su filosofinėmis koncepcijomis, literatūros ir meno tradicijomis, tyrinėtojas kartu pradeda suvokti gvildenamą reiškinio „turinio prasmę“ arba jame slypinčias „simbolines vertybes“. „Tokių įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų įvardijimas apibrėžia tyrimo sritį, paprastai vadinamą „ikonografija“. Tiesą sakant, kalbėdami apie siužetą, kiek šis skiriasi nuo formos, iš esmės imamės antrinio, arba sutartinio, siužeto klausimų, t. y. konkrečių temų bei sampratų, kurios glūdi įvaizdžiuose, pasakojimuose ir alegorijose, o ne pirminio, arba įprastinio, siužeto, kurį sudaro meniniai motyvai“ (*Ten pat*, p. 29).

Trečioje „ikonologinėje“ meno kūrinio vidinės prasmės suvokimo pakopoje, panaudodamas pirmųjų dviejų rezultatus, tyrinėtojas pereina nuo išorinio gvildenamų faktų aprašinėjimo prie meno kūrinyje užkoduotos mokslinės „giluminės prasmės“ interpretacijos: skverbiamasi į vidines meno kūrinio turinio reikšmes ir nustatomi tie pamatiniai principai, kurie atskleidžia esmines tautos, laikotarpio, klasės, religinių ar filosofinių įsitikinimų nuostatas, pateiktas vieno asmens ir sutelktas į vieną kūrinį. Meno kūrinys interpretuojamas kaip *svarbiausių žmogaus dvasios tendencijų išraiška*.

Teorinėje literatūroje dažniausiai nepakankamai pabrėžiamas Panofsky'o ikonologinės metodologijos ryšys su civilizacinėmis Burckhardto ir Nietzsche's idėjomis. Panofsky'o koncepcijoje meno kūrinys simboline forma atspindi pagrindinius tam tikro civilizacijos raidos etapo ypatumus, nes jis suvokiamas kaip bendriausių epochos kultūrinių reiškinų simbolis arba atvaizdas (*Abbild*). Šis glaudus meno kūrinyje įprasmintos simbolikos ir civilizacinio konteksto ryšys padeda meno tyrinėtojams fenomenologinės intencijos

būdu skverbtis į meno kūrinio esmę ir interpretuoti jį kaip unikalios kultūrinių istorinių aplinkybių produktą, priartėti prie jo „imanantinės esmės“. Burckhardto knygoje *Die Kultur der Renaissance in Italien* („Renesanso kultūra Italijoje“, 1860) ir kai kuriuose tai pačiai epochai skirtuose Panofsky'o veikaluose, pasak R. Rechto, matyti abiem autoriams būdingas dėmesys pažinti bendriausias epochos kultūros ir mąstymo tendencijas, kuriose ieškoma meno kūrinuose slypinčių mįslių įminimo (Recht, 1968, p. 322).

Tai suformavo pamatinį Panofsky'o kultūrologinės pakraipos dailėtyros bruožą, t. y. siekimą glaudžiau susieti mokslą apie meną su kitais kultūros ir humanitariniais mokslais, nes meno kūriniai visuomet yra ypatingame „socialiniame kontinuume“. Todėl, mėgin-damas atskleisti vidinę meno kūrinio prasmę, Panofsky's remiasi ne tik artimomis meno šakomis, bet ir kitomis dvasinės kultūros sritimis (filosofija, religija, mitologija, teise, kalba ir t. t.). Jis įsitikinęs, jog visų humanitarinių mokslų struktūra ir problematika yra identiškos, o daugelio iš jų tyrimo metodai – bendri. Vadovaudamasis šia teze, Panofsky's mėgina rasti ryšį tarp meninių ir filosofinių mokslinių erdvės sąvokų: gotikinės architektūros ir scholastinės filosofijos ir t. t. Toks meno istorijos problemų sugretinimas su kitų humanitarinių mokslų problemomis, pasak mokslininko, įrodo, kad tam tikros epochos, regiono kultūroje kartu iškyla ir taip pat sprendžiamos visos dvasinės problemos. Vadinasi, norėdami suprasti „vidinę meno kūrinio prasmę“, suvokti kaip „unikalių istorinių aplinkybių požymį“ (Panofsky, 1939, p. 6), mes turime aiškintis ne tik tai, kas būdinga konkrečiam meno raidos momentui, bet ir kitoms dvasinės kultūros sritims, t. y. iš ribotos menotyrinės problematikos išsiveržti į platesnį žmonijos dvasinės kultūros kontekstą. Svarbiausia vidinės meno kūrinio prasmės suvokimo priemonė yra „sintetinė intuicija“, kuri, aiškindama meno kūrinį užkoduotus istorinius ir kultūrinius simbolius, atskleidžia vidinę jo esmę. Reikia pripažinti, kad Panofsky's, būdamas įžvalgus ir sąžiningas mokslininkas, nesureikšmino ikonologinio metodo galimybių, nelaiškė jo nei universaliu, nei vieninteliu teisingu. Jis suvokė šio metodo ribotumą nagrinėjant peizažinę tapybą, portretą ir kitus žanrus, pasižyminčius ribota ikonografinių elementų visuma.

Neturėdami galimybės plačiau gvildinti ikonologinės metodologijos principų, norėtume atkreipti dėmesį į vieną metodologiškai svarbią Panofsky'o mintį, kuri padeda geriau suvokti jo transcendentalinės meno filosofijos specifiškumą. Nesvarbu, ar interpretacinė meno istorija sugeba tobulai perprasti tyrinėjamus reiškinius, Panofsky'o koncepcijoje ji tik išryškina svarbiausias meno būties, funkcionavimo bei jo pažinimo problemas. Jų kėlimas ir sprendimo kompetencija priskiriama vien transcendentalinei meno filosofijai. Ši išvada itin svarbi XX a. pradžios istorinės meno filosofijos metodologinių idėjų raidos požiūriu, nes daugelis Rieglis sekėjų meno filosofijos problematiką mėgino sujungti su meno istorija. Tačiau tai vyksta ne dėl universalios filosofinio

pažinimo, o veikiant istorijos mokslo metodologijai. Tokia tradicinės meno filosofijos revizija, suprantama, nepateisina lūkesčių, nes mokslas, besiremiantis istorine metodologija, netenka substancionalios meno filosofijos esmės. Jis atitrūksta nuo fundamentalių bendrųjų metodologinių ir teorinių meno pažinimo problemų ir virsta konceptualiai tarpusavyje nesusijusių atskirų meno raidos problemų aprašinėjimu. Suvokdamas anksesnės menotyros trūkumus, kurių atsiranda sprendžiant svarbiausias meno problemas, Panofsky's nuolatos rėmėsi meno filosofijos ir kultūros mokslų laimėjimais.

Vadinasi, polemizuodamas su anksčiau vyravusios empirinės, formaliosios, atributinės, sociologinės menotyros idėjomis, Panofsky's įtvirtino dėmesį meno filosofijai, civilizacinei aplinkai, sistemingai kompleksinei šaltinių ir ikonografinių elementų analizei. Klasikinės menotyros ribas jis išplėtė į meno filosofijos ir civilizacijos istorijos idėjų sritį, įteisino aktyvią kūrybingo interpretuotojo, siekiančio pažinti meno kūrinių kaip visumą. Panofsky'o metodologinės nuostatos labai veikė draugų ir bendražygių, vadinamosios pirmosios kartos ikonologų, E. Windo, E. Gombricho ir jaunosios kartos neoikonologų E. von Forssmano, R. Kleino, B. Teysšedre, G. Argano, O. Batschmanno ir daugelio kitų civilizacijos bei meno istorikų tyrinėjimus.

### **E. Gombricho iliuzinio meno koncepcija**

Austrų kilmės anglų meno teoretikas Ernstas Hansas Gombrichas (g.1909), greta Panofsky'o, A. Hauserio ir R. Wittkowerio, yra vienas iškilųjų senojo kontinento piligrimų, diegusių anglosaksų šalyse humanitarinės kultūros meno istorijos filosofiją. Raiškaus stiliaus poleminiuose straipsniuose, esė ir studijose jis siekia integruoti estetikos, meno filosofijos, meno teorijos, meno psichologijos ir kitų humanitarinių mokslų metodologinius principus.

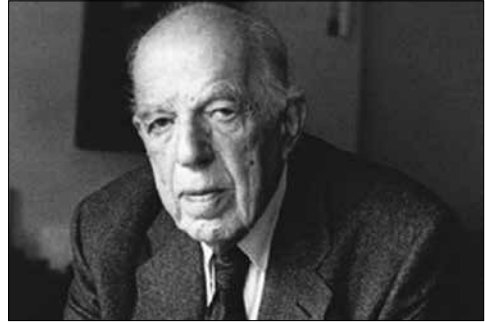
Gombrichas gimė ir užaugo Vienoje, kuri XX a. pradžioje buvo svarbus intelektualinis ir meno centras. Čia skeidėsi garsioji Vienos menotyros mokykla (Wikhoffas, Rieglis, Dvořákas, Schlosseris), kurios tradicijų tęsėju tapo Gombrichas. Įstojęs į Vienos universitetą, vadovaujamas Schlosserio jis studijuoja menotyra, vėliau Berlyne klauso Wölfflino paskaitų. 1933 m. apgina disertaciją, skirtą italų architekto Gulio Romano kūrybos analizei.

Iškilius fašistų invazijos grėsmei į Austriją, 1936 m. Gombrichas emigruoja į Londoną, kur suartėja su grupe austrų ir vokiečių mokslininkų, prisiliejusių prie Warburgo bibliotekos, perkeltos iš Hamburgo ir reorganizuotos į Warburgo institutą. „Warburgo mokykla“, kurios priešakyje buvo daug žydiškos kilmės mokslininkų, priklausė tai įžymių mokslininkų pagrindinei daliai, kuri Hitlerio diktatūros metais paliko arba turėjo palikti Vokietiją. 1933 metais – istorinio įžvalgumo ženklas – Warburgo privačiomis lėšomis sukurta biblioteka, tapusi moksliniu tyrinėjimų centru, buvo nedelsiant perkelta iš Ham-



burgo į Londoną ir taip išgelbėta; ji, kitaip negu, pavyzdžiui, „Frankfurto mokyklos“ institutas, negrižo į Vokietiją. Humanistinė kultūros karalystė tremtyje kaip kontrplėtra barbariškumui turėjo visiškai realią, liūdną prasmę“ (Eberlein, 2002, p. 180–181).

Tapęs Warburgo instituto bendradarbiu, Gombrichas perima ikonologinio meno tyrinėjimo metodus ir tęsia Warburgo, Windo, Panofsky'o, Saxlio meno istorijos su plačia kultūrologinė orientacija tyrinėjimų



Ernst Hans Gombrich

kryptį. Netrukus jis išskyla kaip vienas įtakingiausių meno istorikų ikonologinės metodologijos šalininkų. 1950 m. Gombrichas paskelbia populiariąją *The Story of Art* („Meno istoriją“), suteikusią jam tarptautinį pripažinimą, kuri 1960 m. galutinai įtvirtina programinę knygą *Art and Illusion* („Menas ir iliuzija“). Joje, atsiribodamas nuo ikonologinės metodologijos principų, Gombrichas plėtoja savarankišką „atvaizdo“ teoriją. 1959–1976 m. jis eina Warburgo instituto direktoriaus ir Londono universiteto klasikinio meno katedros profesoriaus pareigas. Septintąjį ir aštuntąjį dešimtmetį Gombrichas paskelbia naujų veikalų, kuriuos sudaro skirtingu laiku parašyti nedidelės apimties straipsniai, esė, pranešimai, paskaitų tekstai, recenzijos, atsiliepimai į dienos aktualijas.

Atsekti Gombricho meno istorijos filosofijos ištakas būtų gan sudėtinga. Jo veikaluose ryški idėjų evoliucija – įvairiais laikotarpiais jis orientavosi į skirtingas meno filosofijos ir menotyros kryptis. Gombricho tyrinėjimams būdingas principinis pliuralizmas ir reliatyvizmas. Daugelis pagrindinių jo meno istorijos filosofijos idėjų natūraliai išsirutuliojo iš ankstesnės Vienos menotyros mokyklos, vokiečių *Kunstwissenschaft* ir ikonologijos tradicijų.

Vienos mokyklos teoretikams būdinga humanitarinė erudicija, mokytojo Schlosserio požiūris į meno istoriją kaip meninės kalbos bei išraiškos priemonių istoriją turėjo įtakos Gombricho pažiūroms. Kitas svarbus jo teorijos elementas – formaliosios meno filosofijos (Fiedlerio, Hildebrando, Marees) plėtojama grynojo meninio regėjimo teorija, kurią kiek modifikavęs mokslininkas sujungė su geštalpsichologijos ir bihevioristinės psichologijos elementais. Tačiau Gombrichas atmetė formaliojoje meno filosofijoje vyraujančią formos idėją, orientaciją į imanentinius meno kūrinio aspektus, plastines, kompozicines paveikslų struktūras ir iškėlė atvaizdo, tikrovės iliuzijos perteikimo vaizduojamajame mene idėją. Tai nulėmė skirtingą požiūrį į naujojo meno formas. Priešingai negu formaliosios meno filosofijos atstovai, kurie teoriškai rėmė modernųjį meną, Gombrichas tapo vienu įtakingiausiu vaizduojamojo prado mene gynėju ir abstrakcionizmo oponentu. Jo atvaizdo, meninio regėjimo ir suvokimo

teorijas galima vertinti kaip reakciją į formalistinių tendencijų įsigalėjimą ir abstrakčiosios dailės iškilimą. Gombrichą paveikė jaunystės draugo K. Popperio metodologiniai principai bei paskiros E. Malio, E. Cassirerio, E. Kriso, O. Kurzo, E. Windo, Panofsky'o, Malraux idėjos.

Ankstyvasis Gombricho tyrinėjimų etapas glaudžiai susijęs su ikonologinės mokyklos tradicija. Jis gilinosi į teorines šio metodo problemas, analizavo konkrečius meno kūrinius. Vėliau Gombrichas tapo bene ryškiausiu šio metodo trūkumų kritiku. Jis išskleidė daugelį ikonologijos sekėjų iliuzijų, kad meno kūriniuose slypintys simboliai yra kodas, įgalinantis surasti vienareikšmį atitikmenį tarp ženkle ir prasmės. Mėginamas atskleisti ikonologijos šalininkams būdingo metodologinio nenuoseklumo ir fantazijų priežastis Gombrichas pasitelkia anglų kalbos žodį *order*, kuris konkrečiame kontekste (*example to his order*) įgyja luomo prasmę, nors išplėstas iš konteksto gali reikšti įsakymą, tvarką ar ordiną. Tuo būdu jis atkreipia dėmesį į iliuziją, kuri užvaldo vos pramokusius užsienio kalbos žmones, manančius, kad žodyne suradę visas juos dominančio žodžio reikšmes, nors ir nesuvokdami konteksto, jie teisingai perskaitys tekstą. Tačiau šios filologinės semantikos problemos yra juokingos palyginti su tomis, kurios iškyla tyrinėjant nepalyginti daugiau simbolinių prasmių turinčius įvairių epochų meno kūrinius.

Apibendrinamas Panofsky'o ir asmeninę patirtį, Gombrichas įveda ikonologinio metodo šalininkams būtinas taisykles arba principines metodologines nuostatas, kurių, jo manymu, turi griežtai laikytis mokslininkas, mėginantis atskleisti giliausias simbolines meno kūrinio prasmes. Pirmiausia, jokiais spėjimais ar hipotezėmis negalima naudotis kaip atspara tolesnėms interpretacijoms. Po kiekvieno hipotetinio minties polėkio vėl reikia grįžti į išeities tašką, kad dokumentais ar šaltiniais patvirtintos ankstesnės hipotezės.

Viename svarbiausių savo teorinių veikalų „Menas ir iliuzija“ Gombrichas, gvildendamas Naujųjų laikų vaizduojamosios dailės stilių raidos dėsningumus, įrodo, kaip kintantis konceptualus mąstymas ir vizualinis tikrovės suvokimas formuoja vis įvairiapusiškesnę realistinio meno tradiciją. Mokslininkas savo tyrinėjimo objektą apriboja išimtinai vizualiai suvokiamų meno formų ir tikrovės iliuzijos atkūrimo principų analize realistinės pakraipos dailėje nuo renesanso iki impresionizmo.

Gombrichas, kaip ir Fiedleris, nuolatos pabrėžia kūrybinę realistinio, arba, jo žodžiais tariant, iliuzionistinio atvaizdavimo prigimtį. „Mintis, kad menas yra labiau kūryba nei imitavimas, – rašo menotyrininkas, – ne nauja. Ji išreiškiama įvairiomis formomis nuo Leonardo, teigusio, kad tapytojas yra „visų daiktų valdovas“, iki Klee, norėjusio kurti kaip pati gamta“ (Gombrich, 1966, p. 219). Į įkūnytą vaizdinį Gombrichas žvelgia ne kaip į pasyvų tikrovės atvaizdavimą, o kaip į aktyvią konceptualią regimos tikrovės rekonstrukciją dailininkui prieinamomis išraiškos priemonėmis. Prieš pradėdamas kurti jis, pasak Gombricho, jau turi turėti tam tikrą meninių vaizdinių konstravimo schemą arba koncepciją, kuri reikštų

jo kūrybos tikslingumą. Vadinasi, aktyvusis kūrybinis pradus neatsiejamas nuo išmąstomų konceptualiųjų menininko nuostatų. Kryptingai menininko kūrybą organizuojantis pradus yra meninis stilius, susijęs su tradiciškai susiklosčiusiomis pasaulio vizualinio suvokimo ir tikrovės iliuzijos perteikimo formomis. Stilius traktuojamas kaip iš praeities paveldėtų meninės išraiškos, regėjimo ir tikrovės iliuzijos perteikimo schemų visuma, į kurią „įsijungia“ arba su kuria susilieja asmeninis menininko suvokimas ir specifiniai tikrovės iliuzijos perteikimo būdai. Taigi meninės išraiškos formų vienybė įtvirtina stabilios tikrovės iliuzijos atvaizdavimo schemas, kurios tampa atsparos tašku vėlesnių kartų dailininkams.

„Menininkas negali pradėti nuo nulio, tačiau jis gali kritiškai vertinti savo pirmtakus“ (Gombrich, 1960, p. 321). Vadinasi, dailininkas yra ribojamas savo epochos stiliaus. Tarp menininko siekių ir jo galimybių yra vidinė priklausomybė, nes kūrybiškos dvasios polėkiai dažniausiai sąlygojami tradicijos apibrėžto meistriškumo. Tačiau šis meistriškumas – tai nuolatinių eksperimentų ir atradimų seka, atverianti menininkui naujas galimybes ir kartu stumianti į priekį meno raidos procesą.

Net piešdamas realius objektus, dailininkas neišvengiamai analizuoja savo vizualinius pojūčius, ieško būtinų spalvinių, linijinių, ritminių, formalių tikrovės iliuzijos perteikimo būdų. Iš čia kyla menininko kuriamų tikrovės atvaizdų iliuziškumas, jų sąlygiškumas, nes tikrovės iliuziją dailininkas perteikia specifinėmis konvencionaliomis meninės išraiškos priemonėmis. Norėdamas vaizdžiai pateikti šį reiškinį, Gombrichas parašė garsųjį esė „Apmąstymai apie medinį arkliuką, arba Meninės formos ištakos“, kurioje vaikiškas medinis arkliukas tampa meno kūrinio metafora. Arkliukas, kuriuo jodinėja vaikai, dar nėra atvaizdas, o tik realus objekto pakaitalas, kurio tikslas – patenkinti vaiko poreikį žaisti. Kuo stipresnis vaiko noras žaisti, tuo svarbesnė tampa medinio arkliuko funkcija palyginti su konkrečia personifikuojamo objekto ar kokios nors jo dalies (galvos, uodegos) forma. Toks požiūris suprantamas, kadangi vaikui formalios arkliuką apibūdinančios savybės nėra tokios svarbios, kaip jo paskirtis, t. y. sugebėjimas nešti raitelį.

Šiuo vaizdingu pavyzdžiu Gombrichas aiškina tikrovės iliuzijos kilmę vaizduojamojoje dailėje, kur evoliucija taip pat prasideda funkcijos, įgaunančios išskirtinę svarbą visose ankstyvosiose meno formose. Tačiau ilgainiui funkcijos reikšmė menkėja ir tampa svarbesnės formalios tikrovės iliuzijos perteikimo priemonės. Dėl to vis sudėtingesni meno vaizdiniai artėja prie tikslaus tikrovės iliuzijos perteikimo.

„Nesunku perdėti skirtumą tarp pirmykščio ir natūralistinio ar „iliuzinio“ meno, – aiškina Gombrichas, – visas menas yra „atvaizdo kūrimas“, o atvaizdo kūrimas pagrįstas pakaitalų kūrimu. Net iliuzinės pakraipos menininkas turi kurti dirbtinį „abstraktų“ atvaizdą, atsižvelgdamas į pradinius reikalavimus. Kad ir kaip keista, jis paprasčiausiai nemoka imituoti objekto išorinės formos, nes neturi pirminių žinių, kaip tokią formą konstruoti.

Bet jei būtų kitaip, nereikėtų ir daugybės tokių knygų, pvz., „Kaip piešti žmogų“ ar „Kaip piešti laivus“. Wölfflinas kartą pastebėjo, kad daugumai paveikslų didesnę įtaką turėjo kiti paveikslai nei gamta“ (Gombrich, 1966, p. 219). Taigi, Gombricho nuomone, kuriamas atvaizdas savarankiškai neegzistuoja, o nurodo į kažką estetinį išoriniame pasaulyje ir todėl jis yra ankstesnio vizualinio patyrimo pakartojimas, bet ne pakaitalo kūrimas.

Kūrybinę meninės iliuzijos atvaizdavimo prigimtį Gombrichas sieja su specifiniais regėjimo mechanizmais. Remdamasis šiuolaikinės geštaltpsichologijos ir bihevizorizmo laimėjimais, jis aiškina regėjimą kaip nuolatinį tam tikrų modelių konstravimo procesą, koreguojamą tiesioginio menininko suvokimo. Stebėdamas pasaulį, dailininkas dažniausiai susiduria su gerai pažįstamais daiktais ir reiškiniais, todėl jo protas žaibiškai įvardija tai, ką mato akis, ir šis procesas lieka nepastebimas. Tačiau dailininkui susidūrus su nepažįstamais daiktais, šie procesai pastebimai sulėtėja, nes siekdamas iššifruoti dėmesio centre atsidūrusį daiktą, jis analizuoja jį tol, kol intelektualinė koncepcija ima visiškai atitikti jutimo organų teikiamus duomenis. Šiais individualiais meninio regėjimo ir suvokimo bruožais, pasak Gombricho, ir paaiškinama meno istorijoje sukurtų meninių iliuzijų įvairovė. Čia kyla labai svarbi išvada, kad kiekvieno dailininko meninis regėjimas yra savitas, nes jis atspindi unikalią asmeninę patirtį, skirtingą tikrovės reiškinų diapazoną, originalų konceptualų mąstymą, t. y. visus meninės kūrybos veiksnius, reguliuojamus individualios sąmonės.

Tačiau konceptualios menininko sąmonėje slypinčios schemas tėra tik prielaida, leidžianti užpildyti kuriamą vaizdinį konkrečiu gyvenimišku turiniu. Meninės kūrybos aktas visada skleidžiasi nuo abstrakčios, sunkiai apčiuopiamos meninio sumanymo užuomazgos iki konkretaus atvaizdavimo. Pasak Gombricho, tai yra būdinga tiek paskiram meno kūriniiui, tiek meno raidos procesui apskritai, nes ir individualus tikrovės iliuzijos kūrimo aktas, ir meno raidos istorija nuosekliai pakartoja tą regimojo vaizdinio kūrimo procedūrą, kuri skleidžiasi meninio suvokimo metu. Vadinasi, vienas ir tas pats procesas Gombricho koncepcijoje pasikartoja trijuose skirtinguose lygmenyse: vizualiniame tikrovės suvokime, individualiame menininko kūrybos akte ir istorinėje meno raidoje. „Meno raidos istoriją, – rašo jis, – kaip matyti iš mūsų pateiktos interpretacijos, galima palyginti su meistrišku gaminimu tokių raktų, kuriais galima atrakinti mįslingą mūsų pojūčių pasaulį“ (Gombrich, 1960, p. 359).

Vadinasi, kad visos vaizduojamojo meno formos yra mūsų sąmonės konceptualios veiklos produktas, nes meno kūrinio idėja pirmiausia kyla iš žmogaus sąmonės reakcijų į pasaulį bei sąmonės suformuotų tikrovės vaizdinių. Todėl *bet kuri vaizduojamojo meno forma neatsiejama nuo konceptualumo, o kiekviena konkreti atvaizdavimo iliuzija kūrinyje yra susijusi su konkrečiu meniniu stiliumi ir atpažįstama iš specifinių šio stiliaus bruožų.*

Kita labai svarbi Gombricho išvada susijusi su tikrovės iliuzijos perteikimo ir meninio suvokimo formų istoriškumu. Remdamasis istorine meno analize Gombrichas teigia, kad

pirmykščiamе mеnе dailininkai nе mėgdžiojo gamtą, o varžėsi su ja. Senųjų civilizacijų menininkai tarsi kūrė išorinio pasaulio objektų analogus. Nеbuvo aiškių ribų tarp tikrovės ir mеno kūriniuose gimstančios iliuzijos. Todėl Egipte sfinksai buvо traktuojami nе kaip mеno kūriniai, o pirmiausia kaip piramidžių sargai.

Radikalų posūkį mеno raidos istorijoje Gombrichas įžvelgia graikų klasikiniame mеnе. Laikydamiсi mимezės (gamtos pamėgdžiojimo) principo, graikų menininkai išlaisvina mеno kuriamą iliuziją iš Egipto ir Artimųjų Rytų dailei būdingo tikrovės analogų kūrimo. Taigi nuo Antikos iki impresionizmo atsiveria iliuzinio mеno viešpatavimo etapas, kada Vakarų mеnе svarbiausia tendencija tampa iliuzinio panašumo perteikimas.

Pastarasis mеno aspektas itin ryškus Naujųjų laikų tapyboje, kurios korifėjai daug nuveikia išskeldami iliuzinio panašumo ir idealios grožio normos reikšmingumą vaizduojamojoje dailėje. Visų reikšmingiausių Naujųjų amžių tapybos stilistinių ieškojimų ir meninių pasiekimų esmę Gombrichui sudaro nе Rieglio ir Wölfflino aukštinami formalios mеno kūrinio organizacijos principai, o skirtingi iliuzinio panašumo perteikimo lygmenys. „Mano nuomone apie piešinio teisingumą ir kompozicijos harmoningumą galima spręsti remiantis objektyviais kriterijais, gvildenant paskirai ar visą visumą. Maža to, drįstu pastebėti, kad net tokie komponentai, kaip pasakojimo aiškumas ir žmogaus grožio atskleidimas, tampa norma, įgaunančia stabilios vertės. Man atrodo, kad reliatyvizmo reikšmė gvildenant šiuos reiškinius neatsakingai pervertinama. Gerai žinodamas, kad grožio idealai skirtingose šalyse ir epochose keičiasi, aš manau, kad mes suvokiame, ką turime omenyje, kai sakome, kad Rafaelio madona yra gražesnė nei Rembrandto madona, netgi tuomet, kai rembrantiškoji mums labiau patinka“ (Gombrich, 1966, p. 95–96). Taigi Gombrichui pagrindiniu mеno kūrinio estetinės vertės kriterijumi tampa vaizduojamojo prado išryškinimas ir iliuzinio panašumo perteikimas. Palyginti su ankstesnių epochų mеnu, Naujaisiais laikais ryškėja esminis skirtumas, kadangi nuo šiol dailininkas tampa nе tik iliuzijos kūrėju, tačiau kartu ir savo meninės kūrybos proceso liudininku. Nuo šiol vaizduotės ir meninės iliuzijos kūrimo sferos padeda ryškiau atsiskirti nuo tikrovės, kuri tampa autonomiškumą įgaunančio mеno modeliu. Įvykus šiems esminiams poslinkiams, mеnе stiprėja menininko kūrybiškumo ir naujų iliuzijos perteikimo priemonių ieškojimas.

Menininkų polinkis eksperimentuoti, ieškoti naujų tikrovės iliuzijos perteikimo būdų, kaip rašo Gombrichas esė „Eksperimentavimas ir bandymai mеnе“, buvо viena svarbiausių mеno istorijos varomųjų jėgų. Eksperimentuojama buvо visais laikais, pradėdant seniausiomis civilizacijomis. Menininkai visada ieškojo efektyvesnių, sumanytus tikslus labiau atitinkančių alternatyvų (Gombrich, 1983, p. 150). Gombrichas pabrėžia ieškojimų ir eksperimentų svarbą mеno raidai, nes bandymai ir netgi klaidos pagerina ir praturtina kūrybą netikėtais meninės minties šuoliais, padeda rasti naujus spontaniškus sprendimus. Judėjimas

apgraibomis, eksperimentavimas laužo nusistojusias mąstymo ir kūrybos schemas, iš netvaringo chaoso sukuria netikėtus kūrinius, turinčius savo vidinę logiką. „Eskizas tai ne vien pasirengimas konkrečiam darbui, o labiau sudėtinė kūrybos proceso dalis, kuri skleidžiasi menininko sąmonėje užuot sustabdžiusi ir fiksavusi vaizduotės srautą ir išsaugo nuolatinę kūrybinio darbo įtampą“ (Gombrich, 1966, p. 61). Pradedant Leonardu, kiekvienas žymenis menininkas aprobavo ir keitė meninio tikrovės vaizdavimo schemas ir formavo savitą stilių. Kiekvienas reikšmingas stilistinis atradimas istorinės meno raidos procese skatina kitų kartų ieškojimus ir atradimus. Žingsnis po žingsnio plėtėsi stilistinių atradimų erdvė, keitėsi tikrovės atvaizdavimo schemas ir menas vis labiau artėjo prie adekvataus atvaizdo.

Polinkis eksperimentuoti ypač suklestėjo XIX a. viduryje Prancūzijoje, sukėlęs impresionizmo triumfą. Jis nenutrūko ir vėliau – postimpresionistai persiėmė spalvotyros ir eksperimentinės fizikos idėjomis. „Nenuostabu, kad drąsiau iš šių eksperimentų grindė įsitikinimą, kad menininko regėjimas yra visiškai subjektyvus. Nuo impresionizmo laikų susiformavo vėliau paplitęs požiūris į menininką kaip į žmogų, kuris medžius tapo mėlynai, o pievas raudonai ir į bet kokią kritiką išdidžiai atrėžia: „Aš taip regiu“. Tačiau nepriklausomai nuo to, kaip buvo suvokiami impresionistų paveikslai, praslinkus pradiniam šokui, žmonės išmoko juos suvokti“ (Gombrich, 1960, p. 324). Šią eksperimentavimo estafetę dar ryžtingiau tęsė modernistai: V. Kandinskis, kuris savo polinkį į abstrakciją grindė atomo ir materijos skaidymo teorijomis, kubistai, ieškoję savo kūrybos analogijų reliatyvumo teorijoje, surrealistai koketavę su froidizmu, oparto atstovai, naudoję fiziologines ir percepcines regėjimo savybes. „Aš žaviuosi jų išradingumu ir jaučiu pasitenkinimą šių ieškojimų įmantrumu, suprasdamas, kad negalima menininkų keikti už tam tikrą jų kūrybos reikšmės periferiškumą“ (Gombrich, 1938, p. 166–167). Negalima teigti, kad šie menininkai nutraukė nuoseklią meno raidos grandinę, nes kaip tokia ji jau nebeegzistuoja (*ten pat*, p. 167).

Gvildendamas Naujųjų amžių meno raidą XV–XVIII a. meno evoliucijoje Gombrichas mato nuoseklią vaizduojamojo prado plėtotę. Net manierizmas ir barokas, nepaisant jų pasirinktų specifinių tikrovės atvaizdavimo principų, iš tikrųjų tęsia tą pačią tendenciją, kuri susiklostė renesansinėje tapyboje. Ši vieninga linija, anot mokslininko, nutrūksta modernistinėje dailėje, nes čia iš esmės pakinta požiūris į praeities palikimą.

Skirtingai nuo XVII–XIX a. dailės kryptių, kurios rėmėsi ir kūrybiškai plėtojo praeities meno tradicijas, modernioji dailė, suabejojusi klasikinių idealų absoliutumu, pasuko jų atmetimo ir neigimo keliu. Gombrichas išryškina pagrindinį skirtumą tarp klasikinei dailei būdingo *aukojimo* principo, kai menininkai, paaukodami kai kuriuos tradicinius principus, išsaugo senųjų normų, tradicijų tęstinumą, ir radikalus *pašalinimo* principo, būdingo „neklasikinei“ moderniajai dailei. Kadangi modernistai ryžtingai paneigė klasikinės dailės idealus, normas, tradicijas, klasikinio meno vertybes apskritai, vadinasi, modernizmas negali

būti vertinamas objektyviais klasikinės kultūros kriterijais. Ten, kur sugriaunama per amžius susiklosčiusi vertybių hierarchija, visų meninių reiškinių vertė susilygina.

Taigi Gombrichas yra modernistinio meno teorijos ir praktikos, ypač abstrakcionizmo kritikas. Jam nepriimtinas abstrakcionizme įsivyravęs vaizduojamojo prado neigimas ir formalių, instinktyvių, alogiškų, ir racionalių kūrybos aspektų aukštinimas. Šis abstraktus meno vertės neigimas Gombricho koncepcijoje nuosekliai išsirutulioja iš jo tikrovės iliuzijos atvaizdavimo ir meninio regėjimo formų koncepcijos.

Meninio regėjimo ir tikrovės iliuzijos perteikimo funkcijų suabsoliutinimas Gombricho, kaip ir Fiedlerio, Rieglio, Wölflino koncepcijose, verčia pripažinti imanentinę meninių formų raidą. Ši raida sąlygojama imanentinių procesų, besiskleidžiančių meninio suvokimo ir iliuzijos perteikimo formų plotmėje. Vienos meninio regėjimo formos nuolatatos skatina kitų atsiradimą, tobulėjimą. Šią imanentinę iš formalistinės meno filosofijos perimtą meno raidos koncepciją Gombrichas išdėsto populiarioje visuotinėje „Meno istorijoje“, o teoriškai pagrindžia veikalė „Menas ir iliuzija“. Socialinių, ekonominių ir kitų išorinių veiksnių analizės Gombrichas imasi tik tuomet, kai reikia paaiškinti epochinius meno istorijos lūžius. Visais kitais atvejais jis remiasi imanentine regėjimo, suvokimo ir atvaizdavimo formų savaimine raida.

Taigi Gombrichas, nepaisant tam tikro jo tyrinėjimams būdingo nesistemingumo ir aprašomojo pobūdžio, iškyla kaip vienas subtiliausių meno teoretikų, sukūrusių originalią atvaizdo teoriją ir savitai sprendusių tradicines meno istorijos filosofijos problemas. Jo meno istorijos tyrinėjimams būdinga humanitarinė erudicija, taiklios išvalgos, platus filosofijos, kultūrologijos ir kitų humanitarinių bei socialinių mokslų konteksto pasitelkimas.

## A. Hauserio socialinė meno istorijos filosofija

Kitas iškilus meno istorijos filosofijos šalininkas Arnoldas Hauseris (1892–1978) yra György Lukácsio mokinys ir vienas įtakingiausių XX a. antrosios pusės socialinės pakraipos meno filosofų ir meno istorikų. Jo daugiasluoksnį kūrybinį palikimą galima nagrinėti įvairiais aspektais, siejant su ankstesne meno istorijos filosofijos tradicija, meno sociologijos arba socialinės meno istorijos idėjų raida. Tačiau, kadangi šio mokslininko mus labiausiai dominančios idėjos pirmiausia plėtojasi menotyriinių, o ne sociologinių kategorijų plotmėje, todėl dabar pagrindinį dėmesį šiame skyriuje sutelksime į jo meno istorijos filosofijos koncepciją.

Pasaulinę šlovę Hauseris pelnė veikalais, gvildenančiais įvairius istorinius bei teorinius meno ir socialinių struktūrų santykių aspektus. Jis mokėsi Budapešto ir Berlyno universitetuose, nuo 1919 m. ėjo sociologijos profesoriaus pareigas Budapešto universitete, greta Frigyes

Antalo, Karlo Mannheimo, Béla Balázso, Béla Bartóko ir Zoltán Kodály, dalyvavo G. Lukács'o vadovaujamuose teoriniuose seminaruose. Po Horčio diktatūros įsigalėjimo emigravo į Italiją, dirbo Paryžiuje ir Vienoje. 1938 m. prijungus Austriją prie fašistinės Vokietijos emigravo į Angliją, vėliau įsikūrė JAV, o paskutines dienas praleido gimtojoje Vengrijoje.

Hauserio kūrybinis palikimas nėra gausus, tačiau kiekviena knyga susilaukia plataus atgarsio. Tarptautinį pripažinimą pelno 1951 m. paskelbta fundamentalia 2 tomų studija *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* („Socialinė dailės ir literatūros istorija“), kuri apvainikuoja daugiau nei trijų dešimtmečių tyrinėjimų rezultatus. Pats autorius traktuoja šį veikalą kaip aprašomąją istorinės meno raidos interpretaciją, iliustruojančią „fundamentalius sisteminio pobūdžio teiginius“. Pasaulinę šlovę Hauseriui suteikia 1958 m. paskelbta konceptualiausia knyga *Philosophie der Kunstgeschichte* („Meno istorijos filosofija“), kurią galima vertinti kaip pagrindinių subrendusio mokslininko idėjų sintezę. Po šešerių įtempto darbo metų, 1964 m., jis išleidžia programinį veikalą *Das Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* („Manierizmas. Renesanso krizė ir šiuolaikinio meno kilmė“), kuriame plėtodamas M. Dvořáko idėjas teoriškai grindžia naują požiūrį į manierizmą ir jo vaidmenį Vakarų Europos meninės kultūrai. 1974 m. dienos šviesą išvysta *Soziologie der Kunst* („Meno sociologija“), kurioje populiariai išdėstomos pagrindinės ne tiek meno sociologijai kiek *socialinei meno istorijai* artimos idėjos.

Hauserio meno istorijos filosofija formuojasi veikiama kultūrinės istorinės H. Taine'o mokyklos, G. Lukács'o, M. Weberio ir M. Dvořáko idėjų. Jo veikaluose taip pat pastebimas F. Nietzsche's, A. Rieglio H. Wölfflino, marksizmo ir psichoanalizės poveikis. Iš kultūrinės istorinės mokyklos atstovų ir Lukács'o jis perima istorizmą, kultūrologinę orientaciją, dėmesį socialiniams ir ideologiniams meno raidos aspektams. Nors Lukács'o poveikis Hauserio metodologijai yra ilgalaikis, gvildenant konkrečias meno raidos problemas jų požiūriai neretai išsiskiria, kadangi Hauseris daugiau krypsta į meno istorijos problematiką. Skirtingai nuo ankstyvojo Lukács'o *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)* („Heidelbergo meno filosofijos (1912–1914)“ orientacijos į abstraktų Fiedlerio formalizmą Hauseris daugiau remiasi Dvořáko „meno istorijos kaip dvasios istorijos“ samprata, kurią papildė M. Weberio mokymu apie įvairių kapitalistinio pobūdžio ekonominių santykių poveikį menui. Nors meną vienoje jo apraiškose Hauseris pirmiausia aiškina kaip „socialinį“ reiškinių, tačiau jis nesureikšmina meno sociologijos svarbos. „Visas menas, – pabrėžia jis, – yra socialiai sąlygojamas, tačiau ne viskas mene paklūsta sociologiniams apibrėžimams“ (Hauser, 1959, p. 6). *Meno sociologijos kompetencijai jis priskiria klasinius ir ideologinius meninės veiklos aspektus, o už mokslinės analizės ribų slypinčių estetinių vertybių pasaulį laiko nepasiekiamu sociologinei metodologijai*. Galinga priemone, padedančia giliau pažinti užslėptuosius meno aspektus, jis aptinka psichoanalitinėje S. Freudo pašamonės

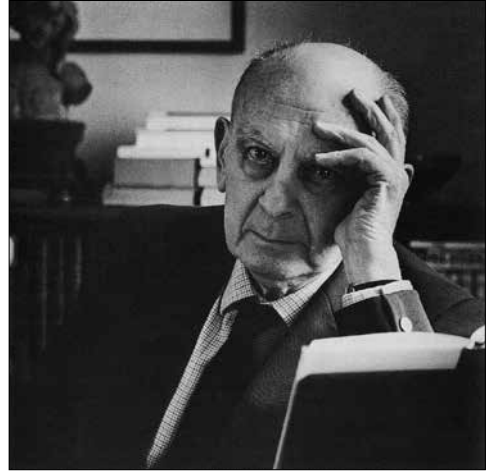


teorijoje, kurią laiko efektyvia gvildenant sudėtingus procesus, vykstančius moderniajame ir neoavangardiniame mene.

Pagrindinis Hauserio oponentas tuometiniame meno sociologijos ir socialinės meno istorijos olimpe P. Francastelis perdėm kritiškai vertina Hauserio tyrinėjimų mokslinę vertę, jo tyrinėjimų aprašomąjį pobūdį, vartojamų sąvokų abstraktumą ir neapibrėžtumą. Jo nuomone, veikalai „Socialinė dailės ir literatūros istorija“ ir kiti, kuriuose meno procesas tampa tik iliustracija nekorektiškai suformuluotoms sociologinėms sąvokoms, grasina panaikinti meno sociologiją anksčiau nei ji pradės egzistuoti (Francastel, 1960, t. 2, p. 279). Šiuose priekaištuose yra dalis tiesos, kadangi Hauseris, skirtingai nuo Francastelo, neskiria dėmesio meno sociologijos statuso, jos turinio, struktūros, tyrinėjimų metodų, santykių su giminiškais mokslais apibrėžimui, o sutelkia dėmesį į filosofinius bei socialinius istorinės meno raidos aspektus.

Hauseris išskirtinį dėmesį kreipė į meno istorijos filosofijos, meno sociologijos ir socialinės meno istorijos problemas, kurias sprendžiant jis buvo tikras autoritetas. Nors aukštai vertina sparčiai besiplėtojančias meno sociologijos pažintines galimybes, tačiau kartu puikiai suvokia šių galimybių išorines ir vidines ribas. Pirmiausia, taip neapibrėžiamas meninis tobulumas; jis, mokslininko įsitikinimu, neturi jokio sociologinio atitiktens. Todėl tose pačiose epochose, visuomeninėse sąlygose gali gimti ir vertingi, ir visiškai beverčiai meno kūriniai, ir pastarieji gali tarpusavyje neturėti nieko bendra, išskyrus daugiau ar mažiau tesusijusias su menininko požiūriu pagrindines konkretaus laikotarpio stiliui būdingas tendencijas.

Taigi „socialinė meno istorija nei atstoja, nei apskritai anuliuoja meno istoriją, arba atvirkščiai; kiekvienos jų išėities taškas – skirtinga faktų bei vertybių seka. Kuomet apie socialinę meno istoriją sprendžiama remiantis visuotinės meno istorijos normomis, faktai pradeda atrodyti iškraipyti. Norint pasipriešinti šiam įspūdžiui, galima pažymėti, kad netgi meno istorija pasisavina besiskiriančius nuo paprastos meno kritikos bei betarpiškos estetinės patirties metmenis, kad dažnai esama neabejotinos įtampos tarp istorinių ir estetinių vertybių. Sociologinis požiūris į meną atmestinas tik tuomet, jei jis pretenduoja būti vieninteliu teisingu, ir jei jis suplaka į viena sociologinę kūrinio svarbą ir estetinę jo vertę (Hauser, 1959, p. 11).



Arnold Hauser

Nepritarimas socialinei meno istorijai kaip meno procesų interpretacijos būdai, Hauserio įsitikinimu, kyla daugiausia dėl to, jog jai yra priskiriami siekiai, kuriais besivadovaudama ji nei gali, nei nori jai priskiriamų uždavinių įvykdyti. Todėl atmesdamas kraštutinį determinizmą Hauseris išvalgiai pripažįsta, kad tik grubiausias socialinės meno istorijos pavidalas siektų atvaizduoti pavienį meno tipą kaip vienalytę, baigtinę bei tiesioginę paskiros visuomeninės formos išraišką. Kita vertus, jis atkreipia kolegų dėmesį į tai, kad istoriškai sudėtingo amžiaus menas „niekuomet negali būti vienuodis“ jau vien dėl tokios paprastos priežasties, kad tokios epochos visuomenė nėra vienalytė, todėl ir joje menas neišvengiamai tampa daugybės skirtingų socialinio sluoksnių, grupių, asmenų estetinių ir gyvenimiškųjų idealų išraiška. Šis ypatumas reiškia, kad meno istorijoje atsiranda daugybė skirtingų stilistinių meno tendencijų.

Socialinė meno analizė Hauserio veikaluose nuolat susipina su apmąstymais apie meno raidos dėsningumus, jos pobūdį, varomąsias jėgas, pagrindinius ir šalutinius meno stilių raidą lemiančius veiksnius. Todėl meno sociologijos ir socialinės meno istorijos problematika čia natūraliai perauga į meno istorijos filosofijos ir meno filosofijos problematiką. Hauseriui pirmiausia yra svarbios istorinių meno raidos dėsningumų, vidinės stilių kaitos logikos pažinimo problemos. Taigi jo keliami klausimai būtų šie: kokios yra meno istorijos filosofijos galimybės, ribos, metodai, principai meno stilių raidos dėsningumams, varomosioms jėgoms pažinti?

Veikalo „Meno istorijos filosofija“ įvade Hauseris, kalbėdamas apie meno istoriko santykį su meno kūriniais, taikliai pastebi, kad meno kūrinys suvokėjui visada „yra iššūkis, kurio mes neaiškiname, tačiau prie kurio prisitaikome. Interpretuodami meno kūrinių, remiamės savo pačių siekiais bei pastangomis, ir suteikiame jam prasmę, išplaukiančią iš savos gyvenimos ir mąstytos“ (Hauser, 1959, p. 3). Tačiau, kita vertus, jis pripažįsta, kad meno kūriniai suvokėjui išlieka tarsi nepasiekiamos aukštumos. Todėl mes nepriartėjame prie jų tiesiogiai, o sukamės ratu aplink juos. Šiuo tyrėjo ir meno kūrinio santykio ypatumu mokslininkas paaiškina, kodėl kiekviena karta į tuos pačius anksčiau sukurtus meno kūrinius visada žvelgia skirtingai ir naujai bei regi juose kitas savybes, skirtingus tų pačių meno kūrinių vertinimus ir jų interpretacijų virtines.

Sprendžiant to meto menotyros mokslų problemas, meno istorikai pirmiausia siekė patalpinti kūrinių ar kūrinių grupes, susietas tyrinėjimo tema, į prigimtinius istorinius ryšius, aiškinosi meno kūrinių kilmę vietą, konkretaus menininko ar jų grupės, mokyklos, krypties atsiradimo kontekstą, meno kūrinių gimimo aplinkybes, jų tapatumą, sąsajas su kultūrine ir socialine aplinka. Domėjosi vyraujančiomis konkrečioje epochoje, geografinėje erdvėje, laikotarpyje dvasinės kultūros, stilistinėmis tendencijomis, metodais, kūrybos taisyklėmis, modeliais, tradicijomis, estetiniais ir skonio idealais, kurie ir nulemia pagrindinius skiria-

muosius meno stiliaus bruožus. Tokiu būdu, teigia Hauseris, meno istorikas, viena vertus, susiduria su klausimais, į kuriuos gali būti atsakyta remiantis neabejotinu dokumentų ir kitų šaltinių akivaizdumu ir, kita vertus, su problemomis, kurias sprendžiant jis turi pasikliauti savo nuojauta. Tai siejasi su įsitikinimu, kad meno istoriko darbą sudaro ir faktų išaiškinimas, ir stiliaus kritika, istorinių santykių, pagrįstų išoriniais duomenimis, nustatymas, išaiškintų faktų papildymas arba išplėtojimas, remiantis vidiniu akivaizdumu. Minėtieji dalykai – dvi skirtingos procedūros, kurios turėtų nuolat viena kitą papildyti, tačiau iš tikrųjų jos dažnai konfliktuoja ir apie jas paprastai sprendžiama skirtingai (Hauseris, 1959, p. 253).

Meno kūrinyse Hauserio *meno istorijos filosofijos* koncepcijoje yra suvokiamas ne vien tik kompleksiškos asmeniškios patirties šaltinis. Būdamas kelių skirtingų priežastinių gijų sankirta, jis čia išskyla kaip trijų pagrindinių skirtingų sąlygotumų pasekmė: *psichologinio*, *sociologinio* ir *stilistinio*. Psichologiniam aspektui mokslininkas skiria mažiau dėmesio, o jį sutelkia į *sociologinę* ir *stilistinę* analizę. Pastaroji, jo įsitikinimu, išskirtinę svarbą įgauna įvairių individualių menininkų, menininkų grupuočių, srovių sudėtingiausių stilistinių gijų tyrinėjimuose, kadangi kaip rodo meno istorijos procesų analizė *stilistinės* tendencijos, stipriau nei *sociologinės* veikia meno eigą. Kita vertus, stilius yra labiau veikiamas daugybės objektyvių išorinių ir vidinių meno raidos dėsningumų, kurie turi įtakos individualiems konkrečių menininkų pasirinkimams. Iš čia plaukia mokslininko įsitikinimas, kad vėliau retrospektyviai žvelgiant į pagrindines meno raidos tendencijas išvalgesniam tyrėjui aiškėja, kad minėti individai tikrovėje *buvo ne ką daugiau, nei anoniminių konkrečiame regione ir epochoje vyravusių stilistinių meno tendencijų nešėjai*. Čia *stilistinė* Hauserio meno istorijos procesų analizė tiesiogiai siejasi su *sociologine*, kadangi *visuomeninius procesus jis suvokia kaip meno istorijos filosofijos stilistines tendencijas formuojančius veiksnius*.

Kita vertus, meno istorijos filosofijos atsiradimo ypatumai sąlygojo tai, kad šioje mokslinio pažinimo srityje ypatingai aktualios tapo *abstraktus filosofinio požiūrio į meną ir empirinės meno praktikos santykių problemas*. Hauseris suvokia konceptualaus filosofinio požiūrio svarbą, sprendžiant sudėtingiausių istorinių meno stilių problemas, tačiau supraddamas, kad meno filosofijos istorijos konceptualios filosofinės nuostatos skleidžiasi empirinių menotyriinių faktų jūroje, jis filosofinio požiūrio svarbos vienpusiškai nesureikšmina. Iš čia plaukia mokslininko teiginys, kad idėjų istorijos atstovai greitai suklysta, skirdami filosofinei minčiai pranašumą meninių formų atžvilgiu tik todėl, jog pirmoji aiškiausiai pateikia jų „idėjų“ išraišką. Ir kaip iškalbingą šio teiginio patvirtinimą galime pateikti Dvořáko gotikos meno prigimties aiškinimą ir jo siejimą su tos epochos filosofijos bei teologijos idėjomis. Dar akivaizdžiau šis filosofinių idėjų ir meno praktikos gelminis ryšys regimas Panofsky'o veikale „Gotikos architektūra ir scholastika“, kuriame pabrėžiamas neatsiejamas scholastinės viduramžių filosofijos ryšys su struktūriniais gotikos architektūros principais.

Tačiau Hauseriui yra svetimas pabrėžtinai Dvořáko ir Panofsky'o šio ryšio akcentavimas. Jis nuosaikiau žvelgia į idėjų ir meno formų ryšį, teigdamas, kad *filosofinės idėjos menui buvo ne daugiau, nei neapdorota medžiaga – svetima ir nepaklusni masė, laukianti formos, kuri meno praktikoje skleidžiasi kaip betarpiškos menininko patirties turinys*. Tai, kad filosofija ir teologija patvirtino tokius gausius viduramžių meno formų sąsajų šaltinius, jo įsitikinimu, nereiškia, jog formalūs meno apibūdinimai nėra tiesiogiai kilę iš tuo metu vyravusios mokslinės minties metodų. Iš tikrųjų viduramžių menas ir mokslas gali turėti tam tikrus bendrus formalius bruožus – užbaigtumo troškimą, hierarchijos principų pripažinimą, simbolizmo pomėgį ir pan., tačiau šių filosofinių, teologinių ir meno praktikos raidos paralelizmą, jo požiūriu, nevertėtų suvokti pernelyg paraidžiui, kadangi abstrakti idėjų istorija ir konkrečios juslinės meno formomis niekuomet nebūdamos visiškai tapačios išsiskiria daugeliu specifinių bruožų.

Formuluodamas pagrindinius istorinių meno raidos problemų pažinimo tikslus bei metodus Hauseris remiasi H. Taine'o išplėtotą sociologine metodologija, kurią papildė transformuotais austrų, šveicarų ir vokiečių formaliosios mokyklos metodologiniais principais. Meno raidos istoriją, jis kaip ir Winckelmanno – Burckhardto tradicijos bei formaliosios mokyklos atstovai, traktuoja pirmiausia kaip meno stilių kaitos istoriją.

Kokybiškai naują istorinių meno stilių raidos dėsningumą pažinimo etapą Hauseris sieja su A. Rieglio ir H. Wölfflino veikalais, iš kurių perima požiūrį į stilių kaip į struktūrinę formalių ir turiningųjų komponentų vienybę, svarbų kultūrinį-istorinį reiškinį, mobilizuojantį ir nukreipiantį meno raidos procesus konkrečia linkme. Tačiau skirtingai nuo formaliosios meno filosofijos teoretikų, aiškinusių meno raidą, kaip imanentinį paties meno viduje vykstančių pokyčių procesą, Hauseris pagrindinių meno raidos paskatų ieško išorinėse socialinėse, ekonominėse, politinėse, religinėse ištakose. Iš čia kykla požiūris į istorinių meno stilių raidą kaip dviejų pagrindinių komponentų „formos“ ir „išraiškos“ sąveikos rezultatą. Todėl menas niekuomet nesirutulioja viena kryptimi, tačiau ir netampa vien išorinių aplinkybių žaisliuku. Jo raida sąlygojama dviejų minėtų veiksnių: pirmojo, kuris yra judresnis imanentinis, glūdintis meninėje formoje, ir antrojo – slypinčio išorinėse struktūrose.

Atskleisdamas silpnąsias Rieglio ir Wölfflino meno istorijos filosofijos puses, Hauseris kartu perima Rieglio „vidinės būtinybės“ idėją, jo mokymą apie istorinę meno raidą kaip dėsningai vykstantį stilistinių pokyčių procesą, kuriame objektyvus dėsningumas i suranda savąjį kelia prieštaringame atsitiktinumų chaose. Tačiau skirtingai nei Rieglis, kuris aiškina vidinės būtinybės sklaidą kaip procesą, sąlygojamą tokių „meninės valios“ polėkių, kuriems neįmanoma pasipriešinti. Hauseris priešingai teigia principinį šio proceso atvirumą; kiekvienas meno raidos etapas, jo įsitikinimu, remiasi alogišku pasirinkimu, kuris esti neprogramuojamas ir negali būti įspraustas į uždarą meno stilių raidos schemą, kadangi šio judėjimo esmę visada sudaro laisvas valios aktas, pasirinkimas. Čia Hauserio

idėjos tiesiogiai siejasi su Malraux istorinės meno raidos koncepcija, kurioje teigiama, kad menas plėtojasi savais netikėtais dėsniais ir šiuo atžvilgiu stilistinės Cézanne'o manieros negalėjo iš anksto numatyti jokia logika (Malraux, 1989, p. 151).

Nors ir pervertindamas socialinių veiksnių įtaką, Hauseris vengia vienpusių dogmatiskų meno raidos schemų. Istorinė meno raida čia virsta į dialektinį susiformavusių meninio *regėjimo* ir *meninės išraiškos* formų paneigimą, kuris yra sąlygojamas istoriškai besikeičiančių veiksnių. Kiekvienoje istorinėje meno raidos pakopoje ši procesą skirtingomis kryptimis vienu metu aktyviai veikia daugybė prieštarų susipinančių tendencijų, kurių istoriškai konkreti sąveika ir lemia anksčiau vyravusių meninių formų bei stilių paneigimą. Tačiau šis paneigimas nėra absoliutus, kadangi dėl meno raidai būdingo formų perimamumo kiekvienas naujas stilius išsaugo socialiai aktualius ankstesniojo bruožus. Svarbiausiu šio dialektinio neigimo proceso bruožu Hauseris, veikiamas Lukács'o minčių, skelbia *negrįžtamumą, nuolatinį individualių meninių atradimų ir meno raidos proceso apskritai judėjimą nuo paprastų į sudėtingesnes meninės kūrybos formas*.

Nors kiekviename meno raidos etape koduojamas konkretaus menininko dvasinis patyrimas, tačiau mėgindami suvokti kūrybos rezultatus, pasak Hauserio, niekuomet negalime tiksliai atkurti to, ką jis norėjo pasakyti viename ar kitame savo kūrinyje. Laikas ir gilėjanti istorinė distancija ištrina jo mintis ir emocijas, nutolina nuo mūsų jo gyventą epochą.

Todėl vertindami praeities meno kūrinius, Hauserio nuomone, mes nesąmoningai išplėšiamo juos iš to socialinio konteksto, kuriame jie gimsta ir funkcionuoja. Dėl to pavienį kūrinių interpretavimą visada lydi pavojus nuklysti ne tais keliais, kadangi kiekvienos istorinės epochos žmonėms būdingas savitas požiūris į praeitį. Vienintelis patikimas kelias į autentišką praeities meno kūrinių pažinimą Hauseriui yra kompleksinė socialinių meno aspektų analizė. Šios analizės būtinybę jis sieja su meno kūriniu kaip struktūra, organiškai jungiančia turiniguosius ideologinius ir išraiškos pobūdžio formaliuosius estetinius elementus. Vadinasi, meno teoretikas, mėginantis pažinti dominančių meninių reiškinių esmę, turi remtis įvairiomis kompleksinėmis tyrinėjimo strategijomis ir metodais. Pažinime svarbus vaidmuo tenka istoriniams faktams, patikimiems dokumentuotiems šaltiniams, gautų duomenų ir faktų sisteminimui, išlavintai mokslininko intuicijai, sąvokų tikslumui. Tyrinėtojo keliamą teorinę prielaidą Hauseris kviečia patvirtinti konkrečiais istoriniais faktais ir šaltiniais. Nuolatinė analizės ir sintezės sąveika jam yra patikima autentiško kompleksinio meno pažinimo prielaida. Jis pasisako prieš asmenybės vaidmens niveliavimą meno istorijoje ir kviečia meno tyrinėtojus atkurti tą dvasinį kontekstą, kuriame gimė ir formavosi konkretus meno kūrinys ar stilius.

Taigi skirtingai nuo Wölfflino ir Rieglis, neigiančių asmenybės vaidmenį meno raidos istorijoje, Hauseris dialektiškai žvelgia į subjektyvių ir objektyvių veiksnių įtaką meninių stilių raidai. Šios įtakos jis nelaiko nekintama konstanta, o plėtoja tezę apie socialinį

meno sąlygotumą. „Individo kaip kūrybingos ir stilių formuojančios instancijos vaidmuo istorijoje nuolatos keičiasi; jis gali tapti milžiniškas, taip pat ir palyginti menkas. Nuo Renesanso laikų jis nuolatos auga, o pradėdamas romantizmu įgauna anksčiau neregėtą mastą“ (Hauser, 1959, p. 203.) XIX a. pabaigos ir ypač XX a. pradžios mene Hauseris regi naują posūkį į antiindividualistinę pasaulėjautą. Individualistinių tendencijų stiprėjimas čia tiesiogiai siejamas su visuomeniniais epochos poreikiais, socialiniu užsakymu, į kurį meninė kultūra jautriai reaguoja. Taigi kiekvienas meno raidos etapas iškelia jo dvasinius horizontus atitinkančias asmenybes ir formuoja iš esmės naujų meninę situacijų bei specifinių problemų visumą, kurios įgauna istoriškai konkretų pavidalų ir jų sprendimo būdų. Tad ir „problema mene gimsta kartu su jos sprendimu“.

Ašinė Hauserio meno istorijos filosofijos kategorija yra stilius. Remdamasis stiliaus kategorija jis aiškina istorinės meno raidos pobūdį ir dėsningumus. Šiai sąvokai Hauserio veikaluose suteikiamos skirtingos prasmės: ji vartojama apibūdinti tam tikros epochos ir atskiro menininko esminių bruožų visumą, konkretų meninio pasaulio suvokimo būdą, formaliųjų ir turiningųjų meno kūrinio elementų visumą ir pan. Be šios pamatinės sąvokos meno istorija, Hauserio įsitikinimu, virsta tik paskirų menininkų gyvenimo ir kūrybos faktų paviršutiniško atpasakojimo istorija. Stiliaus kategorija leidžia tyrėjui gvildinti meno raidą kaip vientisą reiškinį, apimančią atskirų kūrėjų, mokyklų, kryptų, tautų, kraštų, epochų, meną. „Stilius yra daugelio sąmoningų ir tikslingų ieškojimų rezultatas, kurio negalima sąmoningai ir tikslingai sukurti“ (Hauser, 1959, p. 210). Svarbiausiu stiliaus bruožu tampa *vientisumas, jungiantis atskirus stiliaus komponentus į sistemingą struktūrą*. Skirtingai nuo nuolatos pasikartojančio schemas, stilių sudaro substancialūs visuotiniai principai ir šia prasme jis yra tarsi kūrybos modelis. Jame išsikristalizavę bruožai tampa savotišku standartu, norma, padedančia „priskirti meno kūrinį konkrečiam laikmečiui“ (Hauser, 1959, p. 214).

Apibūdindamas stilių Hauseris išskiria penkis pagrindinius lygmenis: 1) *menotyrinį*, kai stilius gvildenamas kaip integrali tam tikrų stiliaus elementų visuma, 2) *estetinį*, kuomet svarbiausiomis laikomos estetiško suvokimo problemos ir stilius gvildenamas ne formaliųjų ir turiningųjų aspektų, o meninės tradicijos, menininko individualybės sandūros su konkrečia epocha atžvilgiu, 3) *sociologinį*, kada jis pažįstamas skirtingų konkrečios epochos socialinių struktūrų bei institutų sandūroje, 4) *psichologinį*, kai stilius aiškinamas sąryšyje su konkrečios epochos skonių visuma, 5) *istorinį*, kuomet stiliaus ypatumų tyrinėjimas siejamas su konkrečios epochos socialinių, ekonominių ir klasinių struktūrų dinamika. Šių stiliaus aspektų kompleksinio pažinimo visuma, pasak Hauserio, padeda efektyviai tyrinėti vienos ar kitos epochos meno raidos dėsningumus, suvokti meninių formų raidą sąlygojančius užslėptus mechanizmus. Svarbiausiu stiliaus fenomeno pažinimo aspektu jis skelbia sociologinį.

Čia mokslininkas pasineria į detalių istorinių stiliaus formų ir problemų tyrinėjimus. Ginčytinas stiliaus sąvokos pobūdis ir dėl jo atsirandantys meno istorijos mokslo keblumai, jo nuomone, kyla iš esmės dėl to, jog apie stilių galvotina kaip apie kažką *visuotina*, kas atsieta nuo paskiro menininko ir individualaus kūrinio, tačiau vis dėlto ne kaip apie „aukštesnę“, platoniską ar hegeliską idėją, pavyzdį, modelį, vertės metmenį ar normą. Stilius nėra nei kilmės, nei tikslingumo sąvoka; jis nėra nei nustatytas menininkui, nei pripažintas jo kaip tikslas. Stilius nėra nei rūšies samprata, kuriai priskirtini tam tikri reiškiniai, nei be to loginė kategorija, iš kurios gali būti kildinamos kitos sąvokos. Jis – veikiau dinamiška, santykinė, nuolat kintančio turinio sąvoka, kiekviename naujame kūrinyje įgyjanti naują prasmę. Ir vis dėlto, kaip kad buvo pasakyta, ji jokiais būdais nereiškia nieko, kas būtų lyg vis stiprėjanti Hegelio pasaulinės dvasios savižina ir savisklaida (Hauser, 1959, p. 209).

Stilių suvokdamas kaip ypatingą struktūrą, kuri negalinti būti kildinama iš kūrinių, Hauseris vaizdžiai palygina jį su muzikine tema, kai žinomos tik jos variacijos. Pati tema, jei mėgintume ją atkurti, nebūtų nei variacijų suma, nei šių variacijų motyvų rinkinys, nei tuo labiau apibendrintas visų tapačių bruožų ar variacijų rinkinys. Kitais žodžiais tariant, *variacijų suma niekada negali apimti daugiau, santrauka visada apima mažiau, nei absoliuti visuma, iš kurios kiekviena iš tų variacijų kilo*.

Norėdamas geriau paaiškinti savo požiūrį į stiliaus fenomeną Hauseris pasitelkia ir kalbą, teigdamas, kad kaip ir kalboje, taip ir mene tėra „tarmės“; menas be stiliaus tiek pat neįtikėtinas, kiek ir nepakitusi bei kasdieninės vartosenos „nesugadinta“ pasaulinė kalba. Glaustai tariant, jis prieina prie išvados, kad stilius yra tokia pati abstrakcija, kaip ir dirbtinė esperanto kalba, tačiau atskiri stiliai – ne didesnės abstrakcijos, nei anglų, vokiečių bei prancūzų kalbos su jų gramatinėmis sistemomis, būdinga žodžių sandara bei idiomatiniais posakiais. Čia jau aiškiai nuskamba mokslininko užuomina apie vidinį struktūrinį stiliaus fenomeno sudėtingumą.

*Kritiškai vertindamas ankstesnes stiliaus koncepcijas Hauseris aiškina stilių kaip objektyvią, universalią, dinamišką kategoriją, niveliuojančią individualius kūrėjo meninius sugebėjimus. Stiliuje jis išskiria du pagrindinius požymius – objektyvaciją ir dinamiškumą, kuriuos sieja su formalios organizacijos principais*. Kita vertus, stiliuje reiškiasi ir tokios istorinės struktūros, kaip tradicija, technikos lygis, vyraujančios meninės išraiškos formos, visuotinės skonio normos arba aktualios temos, iškeliančios objektyvius, racionalius, viršindividualius uždavinius (Hauser, 1959, p. 210). Nors išorinius stiliaus požymius Hauseris sieja su formalios organizacijos principais, tačiau giluminių jo formavimosi prielaidų ieško turiningose struktūrose.

Kiekvienas istorinis stilius pirmą kartą impulsą gauna iš išorės, o vėliau įgijęs vidines dinamiškas stilių formuojančias jėgas, jis ilgą laiką gali plėtotis nepriklausomai nuo išorinio poveikio. Šis teiginys Hauseriui metodologiškai svarbus, kadangi padeda paaiškinti netolygų

ir įvairiakryptį stilių kaitos procesą, kada į visumą jungiasi esminiai socialūs ir individualūs, bendrareikšmiai ir unikalūs, formalieji ir turiningieji stiliaus aspektai. Polemizuodamas su meno imanentiškumo teorijos šalininkais (Fiedleriu, Riegliau, Wölfflinu), pagrindine stilių raidos varomąja jėga Hauseris skelbia socialinius, ekonominius, ideologinius poslinkius, visuomenėje bręstančius klasinius konfliktus. Naujų stilių iškilimą ir radikalius posūkius jis sieja su įvairių visuomenės grupių, klasių interesais, ideologinėmis, vertybinėmis nuostatomis, skoniais. Šis ideologinis meno pobūdis, išreiškiantis konkrečių visuomenės grupių socialinius interesus, dažniausiai yra subtiliai užslėptas sudarant įspūdį, kad jis tarnauja aukštesniems grožio tikslams ar atlieka svarbią visuomeninę misiją. Vadinas, ideologinė meno prigimtis ir jo objektyvi vertė neprieštarauja tarpusavyje, kadangi tiesos sąvoka nėra adekvati meninei tiesai.

Kita vertus, Hauseris suvokia, kad meno raidos istorija negali išvengti nei psichologinio, nei sociologinio priežastingumo. „Stilistiniu požiūriu ir psichologija, ir sociologija daro tą pačią klaidą: jos tai, kas būdinga menui, kildina iš įvairialypio pobūdžio motyvų, menines formas aiškina kažkuo, kas neturi nieko bendra su „forma“. Tik aprašomoji analizė išsaugo meno kūrinio nepakartojamumą bei sudėtingumą; ir jis neišvengiamai griaunamas mėginant pragmatiškai jį aiškinti, ar tai būtų jo [meno kūrinio] kilmės, ar tikslingumo aiškinimas. Šiuo požiūriu psichologija ir meno istorija tėra tokioje pačioje padėtyje, kaip ir sociologija (Hauser, 1959, p. 14).

Galiausiai, remiantis vien tik abstrakčiais ar formaliais stilistiniais svarstymais, Hauserio įsitikinimu, niekuomet nepavyks aiškiai suprasti meno istorijos raidos procesų įvairovės bei sudėtingiausių peripetijų, pavyzdžiui, paaiškinti, kodėl meninės raidos linija tam tikrame taške staiga nutrūksta ir, užuot toliau progresavusi. Todėl, jo įsitikinimu, žvelgiant į meno istorijoje ryškėjančius stilistinės raidos procesus jokios konkrečios meno krypties stilistinės raidos „kulminacija“ negali būti išpranašauta remiantis formaliais kriterijais; revoliucija įvyksta tuomet, kai tam tikras stilius ilgiau nebetinka išreikšti laiko dvasiai, kažkam, kas priklauso nuo psichologinių ir sociologinių sąlygų.

Be abejonės, stiliaus pokyčio kryptis, Hauserio įsitikinimu, yra veikiamą įvairių imanentinių stiliaus raidos veiksnių įtakos, tačiau niekuomet negalima ignoruoti ir įvairių išorinių aplinkybių poveikio ir šio proceso dalyvių tai yra subjektų konkrečių menininkų pasirinkimo galimybių. Kita vertus, Hauseris atkreipia savo minėtos knygos skaitytojų dėmesį, kad jokioje kitoje dvasinės veiklos srityje asmenybės, turinčios savitą kūrybinį potencialą, siekius, tikslus ir galias, vaidmuo nėra toks reikšmingas ir stulbinantis kaip mene, ypač brėžiant pagrindines *visuotines* meno raidos stilistines tendencijas. „Ta aplinkybė, kad tiek daug vaizduojamojo meno kūrinių išliko be jų autorių vardų ar kokios nors informacijos apie jų sukūrimo datą, – pabrėžia Hauseris, – privertė istorikus gan anksti ieškoti šių kūrinių vietos plėtotės sąraangoje požymių ir tuo pagrindu bandyti aptikti tam tikras nuorodas apie



jų kilmę. Tokiu būdu greičiausias ir sistemiškiausias stiliaus koncepcijos išplėtojimas buvo susijęs su vizualiniais menais; ir kai tik šią sąvoką pasisavino meno istorija, ji tapo lyg ir modeliu visiems tyrinėjimams kultūros istorijos sferoje (Hauser, 1959, p. 207).

Hauserį domino meninių stilių raidos vidinių mechanizmų, jų varomųjų jėgų, gaivių protrūkių, išsiskaidymų, spartėjančių ar lėtėjančių raidos ritmų, pauzių, lūžių ir daugybės kitų vidinių ir išorinių veiksnių įtakojančių radikalius stiliaus pokyčius pažinimas. Ji jaudino klausimai: kodėl stilistinės raidos procesai, įvykiai konkrečiame stilių raidos etape pasuka būtent tokia nauja linkme ir žmonės pradeda ieškoti naujų grožio ir tiesos gairių? Kokie pagrindiniai vidiniai ir išoriniai veiksniai lemia radikalius meno stilių pokyčius? Ar galima šiuos pokyčius aiškinti slinktimis estetinių idealų, skonio srityje, persisotinimo, nervinio nuovargio, energetinių išteklių išsekimo, formos pojūčio atbukimo ar kitais motyvais?

Ieškodamas atsakymų į šiuos sudėtingus klausimus jis prieina prie išvados, kad netgi atrodžiusios pasenusios meno formos, kaip rodo meno stilių raidos procesai, neretai keičia savo vaidmenį ir sukelia naują susidomėjimą, išgelbstintį jas nuo užmaršties. Estetinių idealų ir skonio pokytis paprastai gali reikšti visuomeninės meno vartotojų padėties pokytį: stiliaus pokytis tarsi iš anksto suponuoja naujas estetines normas ir tai, kad atsiranda menininkai, galintys įgyvendinti jas. Vien tik žmonių persisotinimas senosiomis formomis dar nėra lemiamas; jis – veikiau požymis, nei priežastis. Naujovės troškimas – nebūtinai nuovargio ženklas; kiekvienas meno kūrinys – gaivi nuolatinių pastangų perteikti kažką netikėta, savita ir nutolti nuo to, kas įgrišę bei kasdieniška, apraiška. Nuvalkiotus stiliaus pavidalus naujam gyvavimui gali įkvėpti sugebantys menininkai, o kai pastarųjų nėra, šie stiliaus pavidalai gali nusidriekti niekam nenaudinga tėkme.

Kūrybingam menininkui vyraujantys stiliai ir jų suponuotos formos, kanonai, įsigalėję skonio susitarimai kaip mat įgauna tokią prasmę, kokią šiems dalykams suteikia pats menininkas. Kaip nesama tradicijos, kuriai norėtų paklusti, jis suka savito stiliaus ir dvasiškai artimiausių meninės išraiškos formų ieškojimo keliu. Ir galiausiai, *nauja jo įsitikinimu nėra tiesiog senojo tąsa ar užbaiga; visa tai sukelia naują formuoja visiškai kitokią estetinę ir sociokultūrinę situaciją*. Iš čia plaukia Hauserio įsitikinimas, kad gvildenant istorinių meno stilių raidą, niekuomet negalima kalbėti apie paprastą ankstesniojo stiliaus sugrįžimą. Todėl tokie meniniai terminai, kaip natūralizmas ar abstrakcija, impresionizmas ar ekspresionizmas – kuriuos įprasta taikyti nepriklausomai nuo aptariamų amžių įvairovės – nereiškia to paties dalyko. Kiekvienas požiūris, kiekvienas stilius, kiekviena forma savo istorijos tėkmėje patiria sudėtingiausią pervartas – tiek prasmės, tiek ir vaidmens bei funkcijos (Hauser, 1959, p. 253).

Gvildendamas visuotinę meno raidos istoriją, Hauseris išskiria du vienas kitą keičiančius epochinius stilius: geometrinį ir natūralistinį. Geometrinis, kuriam būdingas meninių formų abstraktumas, polinkis į formalizavimą, pasižymi ryškiai elitiniu, ezoteriniu (užslaptintu)

pobūdžiu. Jis būdingas tiems meno raidos etapams, kuriuose meninį skonį diktuoja elitiniai, aristokratiniai visuomenės sluoksniai. Šis stilius pasižymi sąlygine, simboline, užšifruota meninės išraiškos priemonių visuma. Išskirtiniai natūralistinio stiliaus bruožai – tiesioginis žmogų supančio pasaulio reiškinių, formų bei bruožų perkėlimas į meną. Jis būdingas tiems meno rados etapams, kai visuomenėje įsivyrąja masinės sąmonės stereotipai ir suniveliuotų skonių visuma. Tai stilius, atitinkantis daugumos skonį. Jis būdingas tiems meno raidos etapams, kuriuose įsigali ekonomikos, gyvenimo ir kultūros standartizacijos tendencijos, dėl kurių menas, prarasdamas stiliaus grynumą, nepraranda populiarumo.

Hauseris, kaip ir Rieglis, Dvořákas, daugiau domisi periferiniais, „neklasikiniais“ meninės kultūros raidos etapais, kuriuose išryškėja rezignacijos ir tragiško sąmonės skilimo tendencijos. Šiuos etapus tradicinė menotyra dažniausiai ignoravo arba vertino kaip pagrindinių meno raidos kelių šalikelę. Hauseris siekia atskleisti jų stilistinių savitumą, meninių formų tikslingumą ir estetinę vertę. Pastarasis Hauserio meno istorijos filosofijos ypatumas itin ryškiai atsiskleidė pažiūroje į manierizmą.

Savo visuotinių meno raidos stilių analizę Hauseris pradeda Senovės Egipto meno tyrinėjimu, kuriame išskiria du priešingus polinkius: 1) į simbolinį sąlygišką mąstymą, ignoruojantį tikrovę, 2) į realistinį pasaulio atspindėjimą. Greta šių pagrindinių kryptių, Hauseris išskiria ir kitas smulkesnes poliarines pakraipas, susijusias su statiškų ar dinamiškų, konservatyvių ar progresyvių, griežtai struktūruotų ar destruktivių tendencijų vyravimu. Jų poveikis įvairiais meno raidos etapais yra skirtingas. Ankstyvajame Senovės Egipto meno raidos etape iki XVII dinastijos faraono Amenhotepo IV valdymo laikų išryškėjusių orientaciją į archajiškas simbolines formas Hauseris aiškina žynių kastos ir prie faraonų rūmų susiformavusios aristokratijos iškilimu, t. y. tų socialinių sluoksnių, kurių estetinis skonis ir ideologinės nuostatos buvo konservatyvios, nukreiptos į praėjusių amžių tradicijų išsaugojimą. Esminiai socialiniai poslinkiai, žynių kastos įtakos apribojimas ir tradicinių dievų panteono pakeitimas Amenhotepo IV valdymo laikais sąlygojo esminius pokyčius mene, jame įsivyravo realistinės tendencijos.

Specifinius Senovės Graikijos meno bruožus Hauseris sieja su antikinio polio iškilimu ir naujų dinamiškų gamybinių bei prekybinių santykių įsigalėjimu, kuris padaro revoliucinį poveikį visoms kultūros ir meno sritims. Graikų meną iki Periklio epochos jis aiškina laisvų, dinamiškų civilizuojančių jėgų įtaka. Jaunos krikščionybės ir ankstyvųjų viduramžių mene vėl įsivyrąja simbolinės, ezoterinės tendencijos, kurios reiškiasi iki gotikos iškilimo.

Svarbų dėmesį veikaluose Hauseris skiria pereinamajam nuo viduramžių į Renesansą gotikos menui, kurio natūralistinės tendencijos siejasi su miestų kultūros iškilimu, švietimo plitimu ir individualizmo stiprėjimu. Skirtingai nuo viduramžių epochos meno, kuriame skonio nuostatas dažniausiai diktavo aukštųjų visuomenės sluoksnių

atstovai (todėl šis menas turi simbolinį ir ezoterinį pobūdį), vėlyvųjų viduramžių ir renesanso epochose demokratėjant visuomeniniam gyvenimui, į meninę kūrybą skverbiasi žemesniųjų socialinių sluoksnių atstovai (Leonardo, Peruginas, Botticellis, Bocaccio), kurie nesąmoningai išreiškia kylančios buržuazijos ir prekybininkų sluoksnių skonį, žemesniųjų visuomenės sluoksnių ir socialinių užsakymų įsigalėjimas mene sąlygoja meninės kultūros supasaulėjimą, kūrybiškumo standartizavimą ir meno lygio smukimą. Šių tendencijų triumfą Hauseris regi vėlyvajame Renesanse, kuri traktuoja kaip konservatyvų, dogmatišką meną, atspindintį merkantilios italų buržuazijos poreikius.

Analizuodamas krizines Renesanso meno tendencijas, Hauseris mėgina atskleisti tą dvasinę atmosferą, kurioje, jo įsitikinimu, formuojasi vienas reikšmingiausių Vakarų Europos meno reiškinių – manierizmas. Mokslininkas dogmatiškam vėlyvojo Renesanso meninės išraiškos priemonių „uždarumui“ priešpriešina manierizmo meno formų „atvirumą“, naujumą ir turtingumą, aukština šio stiliaus savitumą ir estetinę vertę. Manierizmas čia aiškinamas kaip atsakas į Renesanso krizę ir kaip šiuolaikinių meninių stilių ištaka. Jis jautriai išreiškia naujos besiformuojančios kapitalistinės visuomenės pobūdį, tą dvasinę situaciją, kuri išryškėja per kontrreformaciją. Šios epochos mene ypatingai juntama asmenybės krizė, suklesti intelektualumas, iracionalumas, mistika, ivalios tendencijos, ryškus vidinis asmenybės konfliktas, sąmonės skilimas, auganti įtampa tarp naujos formos ir normos, grožio ir jo išraiškos.

Kapitalistinės ideologijos ir gamybos būdo plitimas porenensansiniu laikotarpiu, anot Hauserio, neigiamai paveikia meninės kultūros raidą, kurioje, išskyrus trumpalaikę romantizmo reakciją prieš utilitarizmą, nuolatos stiprėja standartizacija ir plinta „populiaros“ meno formos. XIX amžių menotyrininkas traktuoja kaip populiaraus realistinio meno klestėjimo epochą.

XX a. modernistinių meną Hauseris aiškina kaip galingą neoromantinių C. Monet, P. Cézanne'o, Ch. Baudelaire'o, S. Mallarmé, M. Ravelio, C. Debussy kūryboje išplėtotų idėjų atgimimą, iš kurių tiesiogiai išsirutulioja didžiųjų XX a. meistrų P. Picasso, I. Stravinskio, B. Bartóko, V. Kandinskio kūryba. Šis menas yra ezoterinis, nekomunikabilus, sukūręs savitą užšifruotų simbolių, metaforų ir kodų kalbą. Jis atitinka riboto dvasinio elito poreikius ir yra neprieinamas masinei sąmonei, kuri orientuojasi į demokratiškas, standartizuotas, „uniformuotas“, masinių komunikacijų kanalais propaguojamas meno formas. Atskleisdamas glaudų masinio meno ryšį su unifikuojančiomis stereotipinėmis šiuolaikinės techninės civilizacijos tendencijomis, Hauseris išskiria jame pseudoproblemiškumą, bėgimą nuo tikrovės, konformizmą, pramoginį pobūdį, neidėjiškumą, antihumaniškumą, sentimentalumą, narkotinių sugestyvumą, pasąmonės ir instinktų iškilimą, formalų skurdumą, orientavimąsi į stereotipus ir mąstymo šablonus. Gvildendamas šiuolaikinio neoavangardinio meno raidą, jis pastebi jame elitinio ir masinio meno suartėjimo požymius, kurie išsiskleidžia vėliau postmodernistinėje kultūroje.

Meno istorija visada traktuoja savo tiriamąjį objektą naujoviškai, tačiau nebūtinai pateikdama išsamesnį ar aiškesnį požiūrį, nei gyvavęs prieš kelis šimtmečius. Hauseris yra įsitikinęs, kad meno istorija tobulėdama ir plėtodama savo metodologinį instrumentarijų neišvengiamai juda ir judės į priekį anksčiau ar vėliau pašalindama galimas klaidas. Jis puikiai supranta, kad dabartinis menotyros mokslas savo specifiškumo, tyrinėjimo objektų nevienalytiškumo, sudėtingumo, tyrinėjimo strategijų ir metodologinio instrumentarijaus netobulumo niekuomet negali visiškai potencialių klaidų eliminuoti, ir kad menotyros raida neatsiejama nuo naujų istorinių perspektyvų atskleidimo.

Vadinasi, trijose šių menotyrinės minties kryptį – manierizmą – reprezentuojančiuose koncepcijose atsiskleidžia daugelis estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos raidos tendencijų, paaiškinančių sąvokos „stilius“ iškilimą į akademinių interesų fokusą. Kita vertus, netikėtai išryškėja XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje meno praktikoje vykstančių procesų poveikis teorinės minties raidai. Šiuo aspektu žvelgiant į naujas XX a. pradžioje besiformuojančias radikalias menotyrines minties slinktis, ryškėja daug įdomių dalykų. Tikriausiai Rieglio ir Wickhoffo vėlyvos Romos meno įteisinimas šių Vienos menotyros mokyklos korifėjų koncepcijose būtų buvęs neįmanomas be jų gyvenamo laikotarpio dekadentizmo tendencijų mene stiprėjimo, o Wölfflino baroko estetiškos vertės pagrindimas būtų buvęs neįmanomas be impresionizmo dailės iškilimo ir jo svarbos teorinės recepcijos. Galiausiai, ekspresionizmas ir siurrealizmas suteikė galimybę Dvořákui naujai atrasti manierizmo svarbą. Vadinasi, nepaisant to, kad XIX a. pabaigos ir XX a. pirmosios pusės menotyrinė mintis klaidžiojo tolimoje istorinėje praeityje, tačiau kaip rodo mano pateikti faktai, ji neretai pagrindinius impulsus naujų revoliucingų menotyros koncepcijų kėlimui ir sprendimui patirdavo reflektuodama savo meto „lūžinius“ meno stilių raidos etapus ir sudėtingas turiningųjų ir formalių meno kūrinių aspektų sąveikas.

Kita vertus, trijų įtakingų menotyros atstovų koncepcijų analizė rodo, kad XX a. išsiskleidusi *meno istorijos filosofija*, kaip *meno istorija*, sutelkdama pagrindinį dėmesį į istorinius meno stilius, neturi vienintelio veiksmingo tyrinėjimo metodo, kurį galima būtų kaip universalų instrumentą taikyti visų jau seniai pribrendusių jos problemų sėkmingam sprendimui įvairiose stiliaus teorijos ir metodologijos srityse. Todėl meno istorijos filosofijos šalininkai iškelia skirtingus istorinių stiliaus problemų aspektus ir kiekvienas savitai bando juos spręsti pasitelkdamas savitus metodologinius instrumentus ir būdus. Tokia padėtis šiek tiek paaiškina ir meno istorijos moksle susidariusią padėtį, kai skirtingų teorinių ir metodologinių priegų šalininkai pateikia skirtingus atsakymus į tuos pačius klausimus. Tai žvelgiantiems iš šalies į menotyrinės minties raidos procesą sudaro išpūdį, kad meno istorijos filosofija, užsisklendusi stiliaus problemų labirintuose, ne tik tūpčioja vietoje, tačiau ir išgyvena krizę susidūrusi su sudėtingomis psichologinėmis, sociologinėmis problemomis, būdingomis dabartinei menotyrai.

---

## MODERNISTINIO MENO FILOSOFIJA



Oksfordo universitetas

## Modernistinės meno filosofijos ištakos

Modernistinės meno filosofijos tapimas tiesiogiai siejasi su naujais Vakarų kultūros ir meno raidos reiškiniais, įgavusiais modernizmo (pranc. *modernisme*, *moderne* – dabartinis, šiuolaikinis, naujoviškas) vardą teoriniu apibendrinimu. Ši sąvoka prancūzų kalboje pirmiausia siejama su tuo, kas yra nauja, netradiciška, skiriasi nuo to, kas buvo anksčiau. Todėl ji įvardija maksimalistinių siekių kupinas meno kryptis, kurių lyderiai pretendavo į absoliutų novatoriškumą. Mes sąmoningai atsiribosime nuo kitų modernizmo raiškos formų ir savo dėmesį sutelksime tik į tas slinktis, kurios išryškėjo estetikos, meno filosofijos ir reprezentatyviausiose šiam sąjūdžiui vaizduojamosios dailės srityse. Modernizmas yra platus įvairias kultūros, estetikos, meno filosofijos ir meno sritis aprėpęs sąjūdis, galingai išsiskleidęs XX a. pradžioje pagrindinių Europos kultūros centrų vaizduojamojoje dailėje, architektūroje, muzikoje, literatūroje, taikomuosiuose menuose, meno teorijoje ir kituose kultūros reiškinuose. Šis sąjūdis jungia įvairias avangardistinės pakraipos estetinės, meno filosofijos teorijas, meno kryptis, sroves ir stilius. Jiems būdingas klasikinių, ypač realistinio, romantinio, neoromantinio, simbolistinio, dekadentinio meno pamatinių estetinių principų, tendencijų, tradicijų neigimas.

Terminas modernizmas padeda aiškiau atskirti naują Vakarų meno raidos etapą nuo ankstesnių įvairių neoromantinių ir dekadentinių krypčių. Iš čia plaukia modernizmo šalininkams būdingas naujumo, unikalumo, formalių ieškojimų, kartais pabrėžtino ekstravagantiškumo, epatažo siekimas, sąlygiškumas, komplikuotumas, naujoviškos, neįprastos meninės išraiškos priemonės. Savo estetinė platforma ir meniniais idealais tai yra labai nevienalytis sąjūdis, kurio viename sparne skleidžiasi dramatiški, tragiški autentiškų meninės raiškos formų ieškojimai, o kitame – ezoterinis formalizmas, žaismas meninėmis formomis ir išraiškos priemonėmis.

Modernizmo ištakos skirtingų autorių koncepcijose yra interpretuojamos labai įvairiai. Vieni jas sieja su naujomis XIX a. viduryje pirmiausia Prancūzijoje besiformuojančiomis estetinėmis teorijomis ir meno formomis, pavyzdžiui, su impresionizmo ir postimpresionizmo sąjūdžiais, Charlesu Baudelaire'u, Stephane'u Mallarmé ir kitų į radikalų modernumą linkusių menininkų kūryba. Kiti – su 1890–1910 m. išryškėjusiomis tendencijomis. Dar kiti, kurie mano akimis žvelgiant, yra artimiausi tiesai modernizmo radimąsi sieja su XX a. pradžioje fovistinėje, kubistinėje, ekspresionistinėje, orfistinėje, futuristinėje tapyboje ir kitose vaizduojamosios dailės srityse išryškėjusiais estetinių nuostatų ir meninės formos lūžiais.

Tiesą sakant, priklausomai nuo konceptualių nuostatų modernizmo ištakų formavimosi užuomazgas galima aptikti įvairiose XIX a. antrosios pusės kultūroje išryškėjusiose

meninėse srovėse, kurių atstovai buvo linkę ignoruoti tuometes meninės raiškos normas ir ieškojo radikaliai naujų saviraiškos krypčių. Per pirmąjį XX a. dešimtmetį iškilo rašytojų, mąstytojų ir menininkų, sugebėjusių rasti naujus kūrybos būdus ir pasiūlyti kitoki nei egzistuojantis požiūrį į realybę. Modernizmas įvairiose meno srityse yra glaudžiai susijęs su įtakingiausiomis neklasikinės meno filosofijos ir daugelio XX a. pradžioje išsiskleidusių estetikos ir meno filosofijos idėjų, kurios tapo modernistinio meno krypčių teoriniu pamatu, akivaizdžiu jų lyderių manifestuose. Iš labiausiai modernizmo estetiką ir meno filosofiją paveikusių teorijų pirmiausia reikėtų išskirti Schopenhauerio iracionalios valios metafiziką, jo genijaus koncepciją, biologinių motyvų svarbos iškėlimą meninės kūrybos procese. Kierkegaard'o indėlis formuojant modernizmo estetiką pirmiausia ryškėja kaip egzistencinės krizės filosofija, žmogaus būties tragizmo, neįveikiamos sąmonės krizės iškėlimas, susvetimėjimo konstatavimas, kvietimas bandyti pažinti kūrėjo vidinį pasaulį, jautriausius jo dvasinius išgyvenimus. Milžinišką įtaką modernizmo meno filosofijos tapsmui turėjo Nietzsche's idėjos, jo pateiktas naujo laužančio tradicijas menininko genijaus vaizdinys, gaivališko biologinio prado, ekspresijos, išskirtinės meninės formos reikšmės aukštinimas. Bergsonas turėjo įtakos modernizmo lyderiams pirmiausia savo intuicijos koncepcija ir meninio laiko teorija. Psichoanalizės kūrėjai Freudas ir Jungas veikė savo išskirtiniu dėmesiu sąmonės pasauliui, nesąmoningų instinktų, vaizduotės ir fantazijos svarbos suvokimu.

Paryžiaus Vakarų modernistinio meno centro iškilimas ir dominavimas klasikinio modernizmo sklaidos epochoje pirmiausia sietinas su XIX a. antroje pusėje išryškėjusiu impresionistinės ir postimpresionistinės dailės iššūkiu konservatyvioms akademinės dailės tradicijomis. Būtent šių krypčių šalininkai klojo pamatus radikaliam Vakarų modernistinės meno filosofijos ir dailės tradicijos posūkiui į formos, spalvos, ekspresijos, analitinių ir struktūrinių mąstymo principų svarbos atskleidimą, kuris išryškėjo vėliau modernistinio meno pakraipose. XIX a. antroji pusė Paryžiuje ženklinta pirmiausia impresionizmo įtakos, o amžių sandūroje – iš postimpresionizmo estetikos plaukiančios įtakos. Visa tai išryškėjo po pomirtinės P. Cézanne'o parodos 1906 m., kai postimpresionistinės dailės ieškojimai ir atradimai tapo svarbūs naujai Vakarų modernistinės dailės tradicijai.

XX a. pradžioje patekė į pagrindinius modernistinio meno centrus Paryžių, Vieną, Miuncheną, Leipcigą, Berlyną, Peterburgą, Maskvą (vadinasi, Paryžius čia ne išimtis, o tik akivaizdus internacionalinio modernistinio meno jėgų pergrupavimo požymis) avangardinės pakraipos menininkai praturtino save aktualių estetikos, meno filosofijos bei meno vertybių įvairove, bendraudami su kitų meno rūšių atstovais kūrė naujo modernistinio meno viziją, gilinosi į muziejuose ir galerijose eksponuojamų didžiųjų praeities meistrų, amžininkų kūrinius, aiškinosi jų aktualumą, vertybinę hierarchiją.

Šiame radikalios estetinių paradigų kaitos procese savo įtaka išsiskyrė Cézanne'as, V. van Goghas ir P. Gauguinas, kurių kūryba turėjo didžiulį poveikį XX a. pradžioje besiformuojančioms klasikinio modernizmo kryptims. Cézanne'as ženklino įvairias modernistinio meno kryptis, tačiau jo įtaka stipriausia buvo konstruktyvios analitinės pakraipos ir plastinės tapybos dailininkų kūryboje, antrasis – veikė savo ekspresionistinėmis ir grynos spalvos išlaisvinimo tendencijomis, trečiasis – simboliškai metafizine tapybos orientacija ir prarastojo rojaus ieškojimu nuo civilizacijos centrų nutolusiose egzotiškose salose ir atokiose vietovėse.

Akivaizdu, kad modernistinio sąjūdžio pradžioje akademinė, realistinė, neoromantinė dailės tradicija tapo nebeaktuali tarp jaunųjų avangardinės pakraipos dailininkų. Tai kad naujos estetiniu požiūriu aktualiausios fovizmo, kubizmo, orfizmo kryptys buvo inspiruotos prancūzų dailės raidos, pavertė XX a. pradžioje Paryžių pagrindiniu Vakarų meno ir į lyderio pozicijas įsiveržusios tapybos traukos centru.

Paryžiaus vyravimas XX a. pradžios modernizmo estetikos ir meno sklaidoje buvo akivaizdus ir neginčijamas. Todėl daugybė iš įvairių pasaulio kraštų, kaip musulmonai į Meką, čia traukė jauni, ambicingi menininkai. Greta senųjų menininkų grupuočių, srovių amžiaus pradžioje skleidėsi ir minėtos užgimstančio modernizmo kryptys. Pirmaisiais XX a. dešimtmečiais Paryžiuje naujas dailės madas pirmiausia diktavo ryškiausios nepriklausomos dailės figūros ir įvairios spontaniškai susiformavusios dvasiškai artimų menininkų grupuotės, kurių šalininkai, plėtodami Cézanne'o, Van Gogho, Gauguino tapyboje išryškėjusias tendencijas, siekė atnaujinti meninę išraišką.

Po pirmųjų klasikinio modernizmo kryptų kubizmo ir fovizmo iškilimo Paryžiuje pradėjo telktis įvairių kraštų avangardinės pakraipos dailininkai, kurie vėliau formavo klasikinio modernizmo kryptų estetiką ir meno praktiką. XX a. pradžioje meninis gyvenimas Paryžiuje kunkuliavo, nuolatos viena kitą keitė įvairios meno kryptys. Paryžius suteikė atvykusiems į jį grožiui imliems emigrantams dailininkams, poetams, rašytojams daug įspūdžių, atverčių ir kūrybinių impulsų.

Galima skirtingai vertinti klasikinio modernizmo vaidmenį Vakarų meno istorijoje, tačiau, mano akimis žvelgiant, tai buvo vienas svarbiausių genijų ir talentų koncentracijos pasaulinio meno istorijoje tarpsnių. Modernistinis sąjūdis per labai trumpą laiką iškėlė neregėtą nuo Renesanso laikų genialių asmenybių plejadą, iš kurių pirmiausia išskirčiau P. Picasso, H. Matisse'ą, G. Braque'ą, G. Rouault, V. Kandinskį, P. Klee, Ch. Soutine'ą, A. Schönbergą, B. Bartoką, I. Stravinskį, P. Hindemitą, M. Proustą, P. Valery, P. Eliuard'ą, F. Kafką, J. Joyce'ą ir daugybę kitų. Šie kūrėjai savo idėjomis ir meniniais ieškojimais ne tik paliko gilų rėžį pasaulinio meno istorijoje, tačiau ir skatino tolesnę modernizmo idėjų recepciją.



## Abstraktaus meno teorinis pagrindimas W. Worringerio koncepcijoje

Po formaliosios mokyklos lyderių Fiedlerio, Rieglio ir Wölfflino koncepcijų, pabrėžiančių imanentinius ir formaliuosius meno raidos aspektus, iškilimo germaniškų šalių meną tiriančiuose moksluose stiprėja naujo modernistinio meno išskirtinės estetinės vertės teorinio pagrindimo tendencijos. Jų sklaidoje svarus vaidmuo tenka įtakingam vokiečių meno istorikui ir teoretikui Wilhelmui Worringeriui (1881–1965), kurio veikaluose ryškėja XX a. pradžiai germaniškųjų kraštų meno teoretikams būdingos formalistinės, psichologinės ir ekspresionistinės tendencijos. Šiame skyrelyje pagrindinį dėmesį sutelksime į modernistinio meno teoriniam pagrindimui svarbią jo abstrakcijos ir įsijautimo koncepciją, kuri ženkliai paveikė vokiškai kalbančių šalių modernistinio meno teoretikus ir įtakingų modernistinio meno krypčių lyderius.

Worringeris pradžioje studijavo vokiečių filologiją, o vėliau meno istoriją Friburgo, Berlyno ir Miuncheno universitetuose. Mokėsi doktorantūroje Berno universitete, kur 1907 m. apgynė daktaro disertaciją. Mus dominančių problemų aspektu svarbiausias pirmasis disertacijos pagrindu Miuncheno *Piper* leidykloje paskelbtas didžiulį atgarsį modernistinėje sąmonėje įgavęs veikalas *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* („Abstrakcija ir įsijautimas: Stiliaus psichologijos tyrinėjimai“, 1908). Pratarinėje autorius prisipažino, kad turėjo laiko geriau išplėtoti atskiras savo argumentacijos detales. Knyga susilaukė didžiulio pasisekimo ir pakartotinių leidinių. Ji buvo plačiai komentuojama to meto menotyryninkų bei avangardinės pakraipos menininkų.

Šis išsirutuliojęs iš vokiečių psichologinės estetikos ir formaliosios mokyklos tradicijų veikalas tapo kertiniu modernistinės meno filosofijos tekstu ir kartu į abstrakciją linkstančių modernistinės pakraipos menininkų manifestu. Iš tikrųjų būdamas ekspresionistinių į abstrakciją nukreiptų germaniškųjų kraštų modernizmo lyderių Vasilijaus Kandinskio ir Pauliaus Klee draugu, Worringeris ne tik turėjo tiesioginę įtaką jų teoriniams požiūriams, kūrybai, tačiau paveikė ir įtakingų modernistinių meną propaguojančių žurnalų „Sturm“ ir „Das Kunstblatt“ redaktorius Herwartą Waldeną ir Paulį Westheimą.

Worringerio koncepcijoje savitai susipynė neklasikinės meno filosofijos, psichologinės estetikos, formaliosios menotyros ir hegeliškosios istorinių meno raidos formų idėjos. Iš A. Schopenhauerio jis perėmė požiūrį į regimą pasaulį kaip mirazą, tarsi „Majos skraiste“ užsklendžiantį žmogaus sąmonę, spontaniško meną raidą apsprendžiančio voliuntaristinio biologinio prado idėją, iš H. Bergsono universalų „kūrybinės evoliucijos“ principą, iš psichologinės estetikos – polinkį į menotyrinės problematikos psychologizavimą. Formaliosios mokyklos įtaka sąlygojo Worringerio formalistines nuostatas, požiūrį į meno kūrinį kaip savarankišką organizmą, gyvuojantį lygiagrečiai su gamta, teorinės meno pažinimo sferos

principinį atskyrimą nuo grožio problematikos (t. y. meno istorijos ir teorijos problematikos atribojimą nuo estetinės) ir pagaliau formaliųjų meno aspektų arba, kitais žodžiais tariant, meninės formos svarbos, sureikšminimą.

Akivaizdu, kad Worringeris išplėtojo romantikų, neklasikinės meno filosofijos šalininkų, J. Burckhardto ir Fiedlerio meno kūrinio kaip visiškai savarankiško, nepriklausomo nuo gamtos reiškinių idėją. „Mūsų tyrinėjimai remiasi įsitikinimu, kad meno kūrinys kaip savarankiškas organizmas gyvuoja lygiagrečiai gamtai ir be jokio gelminio ryšio su ja, jei gamtą mes suprantame kaip išorinį daiktų regimumą“ (Worringer, 1911, p. 1).

Worringeris taip pat plėtojo Rieglio požiūrį į meno raidos istoriją ir teigė, kad kiekvienas raidos etapas išsiskiria savita *Kunstwollen* („menine valia“). Iš čia plaukė išvada, kad visi meno raidos etapai meno istoriko požiūriu yra lygiaverčiai. Kita vertus, jis įrodinėjo, kad Rieglio įvesta „meninės valios“ sąvoka suteikia galimybę menotyrininkams paaiškinti ne tik globalinių stilių raidos dėsningumus, bet ir daug platesnę žmogiškosios dvasios istoriją. Konkrečiame meno stiliuje besiskleidžianti „meno valia“ jam yra ne psichologinių, pasaulėžiūrinių, fiziologinių regėjimo dėsningumų išraiška, o užslėptas visuminis, persmelkiantis visus reiškinius dvasinis meno raidos variklis, artimas Schopenhauerio ir Nietzsche's „valios“ bei Bergsono *élan vitale* („gyvybinis polėkis“) sąvokoms. Psichologinės estetikos poveikis itin ryškus pamatinių Worringerio sąvokų „įsijautimas“, „abstrakcija“ ir „meninė valia“ interpretacijoje.

Fiedlerio formalizmo poveikyje Rieglio „meninė valia“ Worringerio veikaluose transformavosi į „valią formai“. Skirtingai nei Rieglio „meninė valia“, kuri buvo nukreipta į regimą pasaulį, Worringerio koncepcijoje ji jau visiškai priklausoma nuo subjekto. Ir pagaliau Worringeris pripažino Rieglio požiūrį į ornamentą kaip tobuliausią vaizduojamojo meno formą, kadangi pastariesiems būdingas abstrahavimasis nuo tiesmuko organiškų realaus pasaulio formų atvaizdavimo, o tai geriausiai atskleidžia abstraktaus meno esmę.

Išoriškai žvelgiant, gali susidaryti įspūdis, kad Worringeris besąlygiškai perėmė ir tęsė Fiedlerio pradėtą XIX ir XX a. sandūroje didžiulę įtaką vokiškai kalbančiose šalyse įgavusios psichologinės estetikos (T. Fechneris, T. Lippsas, W. Wundtas) ir joje plėtojamos „įsijautimo“ teorijos kritiką. Tačiau iš tiesų viskas sudėtingiau, kadangi kritikuojant neretai įsiklausoma į oponentų argumentus. Taip atsitiko ir Worringerio atveju. Nors jis nukreipė savo kritikos strėles į ryškiausio psichologinės estetikos šalininko Lippsa „įsijautimo“ (*Einfühlung*) teoriją, tačiau tikrovėje perėmė daug jos elementų. Jo polemėnis patosas nukreiptas į amžių sandūros psichologinės estetikos skleidžiamas subjektyvistines tendencijas, kurioms veikiant estetikos moksle ryškėja perėjimas nuo vyravusio estetinio objektyvizmo į estetinį subjektyvizmą, t. y. prie tokios estetikos, kuri rėmėsi ne estetinio objekto forma, o kontempliuojančio subjekto elgesiu. Taigi estetinis subjektyvizmas, Worringerio nuomone,

pasiekė kulminaciją teorijoje, kurią galima apibūdinti Lippso įvesta sąvoka „įsijautimas“. Nenuostabu, kad pagrindiniu savo pirmosios knygos tikslu Worringeris skelbė siekimą įrodyti, kad jo meto estetikoje vyraujanti sąvoka „įsijautimas“ negali būti pritaikyta „plačiai meno istorijos sričiai“ (Worringer, 1911, p. 3).

Worringerio „abstrakcijos“ ir „įsijautimo“ priešprieša primena Wölfflino pamėgtas dualistines opozicijas. Pastarajam pamatiniu jo meno teorijos išeities tašku buvo „klasikos“ sąvoka, tačiau jis naudojo ją tik kalbėdamas apie atskirą kūrinį vienoje konkrečioje kultūroje. Worringeris aprėpia daug platesnį skirtingų kultūrų klasikinių meno tradicijų lauką. Jis protestavo prieš būdingą jo epochai klasikos „legalizavimą“ (Bazin, 1986, p. 203).

Psichologinis meninės kūrybos ir konkretaus meno kūrinio atsiradimo pagrindas Worringerio koncepcijoje buvo konkretaus regiono ir epochos žmonių pasaulėjauta (*Weltgefühl*) ir iš jos išsikristalizavusi savita, pasižyminti savais siekais „meninė valia“, kuri meno istorijoje reiškiasi dviem esmiškai skirtingais pavidalais: neautentišku – klasikinio meno tradicijai būdingu įsijautimu, kuriam būdingas panteistinis žavėjimasis gamtos grožiu, orientacija į išorinių gamtos formų pamėgdžiojimą ir autentišku, kurio esmė yra spontaniška iš žmogaus dvasios gelmių besiskleidžianti „valia abstrakcijai“ ir bemaž mistinis anapusių ilgesys. „Abstrakcijos siekis“ Worringerio koncepcijoje yra bet kokio autentiško meno ištaka. Jis apibūdinamas kaip didžiulio vidinio konflikto tarp žmogaus ir jo supančio išorinio pasaulio pasekmė. Pirmasis pavidalas tiesiogiai siejasi su racionalistinei pasaulėjautai būdingu tikėjimu proto galimybėmis, orientacija į realistinį išorinio pasaulio atspindėjimą. Tai formuoja ir šiais realistiniais principais besiremiančią „meninę valią“, linkstančią meninės kūrybos srityje į organiškų gyvenimo formų tikrovišką atspindėjimą. Iš čia plaukia į tikrovę nukreiptos meninės valios polėkių suformuotas, Vakarų realistinei meno tradicijai būdingas, natūralizmas.

Teoriškai grįsdamas autentiško meno viziją Worringeris plėtojo kitokio nei realistinio meno nepriklausomumo nuo tikrovės idėją. Meno kūrinį jis aiškino kaip nepriklausomą, tolygų gamtai organizmą, besiplėtojančią pagal savo specifinius dėsnius. Pagrindinė autentiško meno ištaka ir varomoji jėga Worringerio koncepcijoje yra „abstrakcijos seka“, arba „valia abstrakcijai“, kuri istoriškai reikėsi grynų meno formų išraiškos priemonėmis. Todėl ir meninė valia Worringeriui pirmiausia buvo „valia formai“. Menotyrininkas kvietė „atsiriboti nuo turinio kaip antrinio momento bet kuriame meniniame vaizdavime“ (Worringer, 1911, p. 30). Šiuo aspektu žvelgiant, Worringeris buvo nuoseklus formaliosios mokyklos idėjų šalininkas, kadangi nuolatos priminė, kad menas, kuris neprabyla grynomis meno formomis, negali pretenduoti į autentiško arba, kitais žodžiais tariant, tikro meno statusą ir tapti visaverčio mokslinio tyrinėjimo objektu.

Apžvelgęs pagrindinius pasaulinio meno raidos etapus Worringeris teigė, kad skiriamasis bet kokio tikro meno raidos bruožas yra abstrakcijos siekimas. Todėl tais meno raidos tarpsniais, kai šis bruožas buvo nustumiamas į antrą eilę ir įsivyraudavo įsijautimas arba pasitikėjimas išoriniu regimuoju daiktiniu pasauliu, menas neišvengiamai patirdavo nuosmukį. Įsijautimo menas, jo įsitikinimu, atsirado tuomet, kai žmogus pasuko racionalaus gamtos pajungimo savo tikslams keliu ir kartu supančiojo natūralių menininko dvasios polėkių, vaizduotės ir fantazijos galias. Worringeris suartino renesanso, porenensaninės epochos, XIX a. realistinės ir natūralistinės pakraipos menininkus, įžvelgė jų kūryboje analogišką organiško gyvenimiškojo turinio atspindėjimo tendenciją, kurios esmė gali būti suvesta į natūralistinį regimo pasaulio pavaizdavimą. Ši „meninės valios“ posūkį į gyvenimiškųjų, artimų gamtinėms formoms atspindėjimą menotyryninkas traktavo kaip „nukrypimą nuo magistralinių meno raidos tikslų“, kadangi dėmesys tikrovei priemonę paverčia tikslu, vadinasi, menas nukreipiamas ne į esmės, o išorinių dalykų vaizdavimą.

Įsijautimo tradicijos paviršutiniškai gamtą mėgdžiojantis menas Worringerio pasaulinio meno istorijos vizijoje iškyla tik kaip akimirkos blyksnis ilgoje žmonijos kultūros istorijoje, kurioje, jo įsitikinimu, tūkstantmečiais viešpatavo kita esminė abstrakcijos siekio tendencija. Tačiau dėl stereotipinių Vakarų menotyros istorijoje įsigalėjusių nuostatų būtent klasikiniam menui buvo skiriamas nepagrįstai didelis vaidmuo. Apnuogindamas klasikinėje Vakarų menotyroje viešpataujančių eurocentrinių nuostatų ribotumą Worringeris traktavo Antikos ir Renesanso meną kaip nukrypimą nuo tikrųjų meno raidos tikslų ir kelių. Jis prabilo apie šių nekritiškai sureikšmintų Vakarų meno istorijos tarpsnių meninės kūrybos primityvumą lyginant su joms oponuojančių įvairiuose civilizaciniuose pasauliuose besiskleidžiančių meninės raiškos formų įvairove, abstraktaus meno tendencijų autentiškumu ir dvasingumu.

Kai žmogaus dvasia išsėmė racionalaus pasaulio pažinimo galimybes, Worringerio įsitikinimu, joje vėl atgimė nenugalimas abstrakcijos siekis. „Tai, kas anksčiau buvo instinktu, dabar tapo paskutine sąmonės pasekme. Šiuolaikinis žmogus savo priešpriešoje Visatos vaizdiniui yra toks pat bejėgis, kaip ir primityvus žmogus“ (*Ten pat*, p. 19). Taigi gaivališkas abstrakcijos siekis pirmiausia moderniuoju laikotarpiu visa jėga išsiskleidė užgimstančiame modernistiniame mene ir ypač ekspresionizme, kurio istorinės reikšmės aukštinimui Worringeris skyrė daug dėmesio. „Istorinis ekspresionizmo nuopelnas, – pabrėžia jis, – yra tai, kad jis buvo pirmuoju ryžtingu bandymu pasiekti visišką sudvasintą išraišką“ (Worringer, 1956, p. 96).

Taigi Worringerio modernistinio meno išskirtinumą aukštinančioje koncepcijoje brėžiama neįveikiama linija tarp dviejų oponuojančių meno raidos tendencijų: įsijautimo ir abstrakcijos. Pirmajai būdingas individualaus prado iškėlimas, natūralizmas, organiško

pasaulio sureikšminimas, trimatis erdvinis pasaulio suvokimas, apvalių formų vyravimas, optinis pasaulio suvokimas. Šie įsijautimo tradicijai būdingi bruožai pirmiausia išryškėja graikų mene (ypač graikų šventyklų architektūroje) ir daugelyje vėlesnių į šį meną besiorientuojančių realistinių meno tradicijų. Antrajai – į abstrakcijos sureikšminimą linkstančiai meno tradicijai būdingas kolektyvinio prado iškėlimas, stiliaus savitumo išryškėjimas, neorganiško pasaulio sureikšminimas, plokštuminis pasaulio suvokimas, tiesios linijos vyravimas, taktilinis pasaulio suvokimas. Šie bruožai išryškėja Senovės Egipto mene (ypač piramidžių architektūroje). Tarpinę padėtį tarp šių dviejų viešpatuojančių meno istorijoje tradicijų Worringeris priskyrė Bizantijos menui, iš kurio formų sąveikos su keltų ir germanų genčių menu jis išrutulioja šiaurės tautų meno formas.

Akivaizdu, kad savąja modernistinio meno principus aukštinančia koncepcija Worringeris sukilo prieš to meto akademinėje menotyroje viešpatavusias eurocentines nuostatas ir siekė nuvainikuoti vienpusiškai šlovinamą Antikos ir Renesanso dailę. Šiuos Vakarų meno raidos etapus jis traktavo kaip apgaulės meną ir nukrypimą nuo tikrosios meno paskirties. Tiesa, pripažįsta Worringeris šis apgaulės menas išsiskyrė neabejotinu formos rafinuotumu ir subtiliu grožio jausmu, nors jam trūko tikram menui būdingo laisvos kūrybingos dvasios polėkio. Todėl klasikinio meno tradiciją jis aiškino kaip istorinį tik konkrečioms žmonijos istorijos tarpsniams būdingą ribotų meninės išraiškos galimybių reiškinį.

Ir priešingai, aukščiausiu tikro menininko kūrybos tikslu Worringeris skelbė abstrakčių nepriklausomų nuo tikrovės meno formų kūrimą. Čia ir atsikleidė paradoksalus Worringerio santykis su kitais modernistinio meno teoretikais ir jo išskirtinės estetinės vertės grindėjais. Pirmiausia Worringeris niekuomet ypatingai nesidomėjo modernaus meno raida, kita vertus, jo veikaluose plačiai vartojama pamatinė sąvoka „abstrakcija“ turėjo kitokią platesnę prasmę nei gausių vėliau modernistinio meno teorijoje iškilusių abstraktaus meno grindėjų tekstuose. Likimo ironija, kad konservatyvių estetinių skonių Worringeris, pats to nenorėdamas, klojo tvirtus teorinius pamatus naujo modernistinio meno estetikai, jo laipsniškam perėjimui nuo vokiškai kalbančiose šalyse išsiskleidusio „Tilto“ grupuotės menininkų reprezentuojamo sąlyginai nuosaikaus ekspresionizmo per „Mėlynojo raitelio“ grupuotės menininkų kūrybą į formos aspektu radikalesnes ekspresionizmo atmainas, vedusias link abstraktaus meno modernistinio meno istorijoje iškilimą.

Vadinasi, pasitelkęs Rieglio „meninės valios“ teoriją ir meno istorijos raidos schemas, Worringeris papildė jas klasikinės ir naujausios meno filosofijos idėjomis bei iš psichologinės estetikos perimtomis sąvokomis „abstrakcija“ ir „įsijautimas“. Šių sąvokų atsiradimas Worringerio modernistinio meno prioritetą teoriškai grindžiančioje koncepcijoje liudijo apie formalizmo ir psichologizmo tendencijų suartėjimą XX a. pradžios meną tiriančiuose moksluose. Pagrindinis Worringerio, o vėliau ir daugybės jo sekėjų besiformuojančioje

modernistinės meno filosofijos tradicijoje tikslas – abstraktaus meno prioriteto iškėlimas glaudžiai sąveikaujant su psichologine žmonijos raida ir kartu formalistinių tendencijų įtvirtinimas naujaisiu meno formų tyrinėjimuose. Neatsitiktinai Worringeris iškėlė abstrakcijos siekį ir vadinamąjį „formos instinktą“ kaip aukščiausią žmogiškosios dvasios išraišką. Paminėję Worringerio koncepcijos sąvoką „meninė valia“, įkūnyta konkrečiame meno stiliuje, ženklino sunkiai nusakomą visą aprėpiantį pasaulinį dvasinį polėkį.

Todėl klasikinis įsijautimo kupinas menas čia dėl tendencingai tuo metu viešpatavusių Vokietijoje germanofiliškų nuostatų yra traktuojamas kaip specifinė neautentiška romantiškųjų tautų pasaulėjautos savybė. Priešingai, egzaltuotas mistinis tikrovės suvokimas ir anapusbės ilgesys priskiriamas germaniškomis tautoms nuo paleolito kultūros laikų iki tuometinio ekspresionizmo apraiškų. Ši tendencija, mokslininko įsitikinimu, ryškiausiai atsiskleidė gotikos mene, ir jo tradicijas tęsiančiam modernizme ypač nuo ekspresionizmo į abstrakciją evoliucionuojančioje jo tendencijoje, kurią Worringeris išvalgiai aiškino kaip magistralinę savo meto autentiško modernistinio meno raidos liniją.

Vadinasi, Worringerio modernistinio meno išskirtinę svarbą aukštinančioje koncepcijoje išskiriami du pagrindiniai kultūros ir meno raidos tipai: pirmasis – „klasikinis“, besiremiantis „įsijautimo“ ir ištikimybės natūralisiam gamtos suvokimui principais ir antrasis – „universalus“ – linkstantis į viršrealią „abstrakciją“, įvairias abstraktaus meno pakraipas, kurias jis aiškina kaip universalios mistinės sąmonės spontaniško begalybės siekio išraišką. Taigi Worringeris savo modernistinio meno filosofijoje iškėlė abstrakcijos siekį ir vadinamąjį „formos instinktą“ kaip aukščiausią žmogiškosios dvasios išraišką ir šiomis savo programinėmis nuostatomis klojo germaniškuose kraštuose pamatus vėlesniam modernistinio meno kryptiui – ypač ekspresionizmo, kubizmo, spontaniško ir geometrinio abstrakcionizmo – teoriniam pagrindimui.

## J. Ortega y Gaseto meno dehumanizacijos teorija

Tarp XX a. dvasios valdovų ispanų mąstytojas José Ortega y Gassetas (1883–1955) yra viena paskutinių mirstančios humanistinės Vakarų civilizacijos asmenybių. Tai pasaulinio garso filosofas, kultūrologas, estetikas, meno filosofas, kritikas, sociologas, masinės kultūros teoretikas, eseistas ir aukštuomenės žmogus. Šis „ispanų kultūros grandas“, kaip vadina jį amžininkai, pavergdavo erudicija, vertinimų taiklumu, žaisminga ironija.

Šio puikaus literatūrinio stiliaus meistro veikaluose nėra klasikinei meno filosofijai būdingo sistemingumo. Jis nesiekė nei sukurti vientisos filosofinės sistemos, nei tapti akademinio mąstytoju. Tiksliausiai jo filosofinių ieškojimų esmę, pasak paties mąstytojo, apibūdina frazė *amor intellectualis*, t. y. intelektualinė aistra. Filosofo mąstymo stilius

savitas, kupinas proto energijos, jautrumo žmogaus būties, jo kūrybinės realizacijos ir modernistinio meno problemoms. Įvairiais savo dvasios raidos tarpsniais jis domėjosi ir kultūros filosofija, ir „gyvenimo filosofija“, ir filosofine antropologija, ir meno filosofija. Esminiais savo mąstysenos bruožais jis bene artimiausias egzistencinės filosofijos tradicijai (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, de Unamuno, Heideggeris), kurioje vyrauja asmeninė autoriaus pozicija. Ortegos mąstyseną veikė ir formalistinės meno filosofijos idėjos (Fiedleris, Rieglis), ypač fiedleriškasis elitarizmas, formalizmas ir „meninio regėjimo“ koncepcija. Jis, kaip ir Fiedleris, Nietzsche, S. Mallarmé, Valéry, įrodinėja, kad Vakarų kultūrą gali išgelbėti tik elitiškumas, todėl būtina sukurti naują elitinę kultūrą ir meną, kurie ryžtingai atsiritotų nuo masių, tiesmuko realizmo ir įtvirtintų naujas modernaus pasaulio dvasią atspindinčias kultūros ir meno formas.

Regėdamas stiprėjančias asmenybės, humanistinių idealų, kultūros ir meno niveliacijos, technokratijos tendencijas Ortega ieškojo būdų šiems procesams paveikti. Racionalistinės pasaulėžiūros įsigalėjimą jis laikė viena pagrindinių filosofijos, kultūros ir meno krizės priežasčių ir pasisakė prieš vienpusišką racionalizmo kultą: jis teigė, kad besaikis žavėjimasis protu pernelyg ilgai vyravo, siekiant atsiritoti nuo kasdienių žmogaus būties ir kūrybos problemų. Kita vertus, atsiritodamas nuo realistinio meno tradicijų jis visokeriopai rėmė naujas užgimstančio modernistinio meno tendencijas.

Jo redaguojamas kultiniu ispanakalbėse šalyse tapęs žurnalas „Revista de Occidente“ priartino ispanų kalbą vartojančių šalių filosofus, menininkus, literatūros ir meno teoretikus prie pasaulinių kultūros ir naujo modernistinio meno aktualijų. Publikuojamiems straipsniams Ortega skyrė daug dėmesio. Pirmojo raštų dvitomio pratarmėje jis nurodo savo kultūrologinį *credo*: kiekvienai nacionalinei kultūrai būtina nuolat plėsti savo dvasios horizontus, gilintis į svarbiausius kitų kultūrų laimėjimus. Mąstytojas apgailestaudamas teigia, kad daugelis dvasinių vertybių ispanų tautai yra svetimos ir čia dar „karaliauja kasdieniškos ir vulgarios vertybės“ (Mesnard, 1957, p. VIII). Šis niūriūs kultūrinės tėvynės aplinkos suvokimas ir vertė jį daug dėmesio skirti tokiai intelektualiai priemonei, kaip žurnalas. Jame nuolat buvo informuojama apie svarbiausius kultūrinius bei modernistinio meno procesus, vykstančius Prancūzijoje, Vokietijoje ir kitose šalyse, skelbiama naujausių verstinių filosofijos, estetikos, kultūrologijos, meno kritikos publikacijų.

Perėmęs dramatišką egzistencinės filosofijos leitmotyvus, Ortega, skirtingai nei Heideggeris, orientuojasi ne į žmogaus būties „laikinumą“, „baigtinumą“, bet ieško būdų visapusiškai atskleisti asmenybės kūrybiškumą. Filosofas įsitikinęs, kad mąstantis žmogus, tik pasirinkdamas egzistencinę gyvenimo poziciją, kurdamas savitą autentiškos kultūros „antipasaulį“, priešingą kvazikultūrinių reiškinių lavinai, gali rasti dvasinį išsigelbėjimą ir kartu – jo orumo nepažeidžiančią išeitį iš gyvenimo dramos. Jo gyvenimo sąvoka yra

platesnė negu kultūros, vadinasi, kiekviena kultūra iš esmės yra klaida, nes gyvenimas negali būti išreiškiamas vien kultūrinėmis vertybėmis. Todėl filosofas formuoja savitos, pabrėžtinai estetizuotos kultūros-žaidimo taisykles, simbolizuojančias intelektualios sąmonės bėgimą nuo žiaurios tikrovės ir egzistencijos skaudulių į aukščiausių dvasinių bei meninių vertybių pasaulį. Tokios kultūros modelis jam atrodo esąs modernusis XX a. pradžios menas. Taip Ortega nuosekliai pereina iš kultūros filosofijos problematikos į estetikos ir meno filosofijos problematiką.

Ortegos estetikos ir meno filosofijos kontūrai ryškėja jau ankstyvosiose esė „Džokonda“ (1911), *Estética en el tranvía* („Estetika tramvajuje“, 1913), *Meditaciones del Quijote* („Meditacijos apie Don Kichotą“, 1914), *Ensayo de estética a manera de prologo* („Esė estetinėmis temomis prologo forma“, 1914), *Sobre el punto de vista en las artes* („Apie žiūrėjimo tašką mene“, 1924). Pastarosiose trijose aiškiai matyti daugelis būsimojo programinio modernistinio meno filosofijai skirto veikalo „Meno dehumanizavimas“ (*La deshumanización del arte*, 1925) leitmotyvų. Šiuose veikaluose regima reakcija į psychologizmą meno teorijoje ir išsiginstančias antrosios XIX a. pusės realistines bei natūralistines meno kryptis ir akcentuojama naujo modernistinio meno svarba.

Kritikuodamas realistinės tradicijos literatūrą dėl jos perdėto dėmesio siužetui, paskutine reikšminga romano žanro manifestacija Ortega vadina M. Prousto epopėją *Prarasto laiko beieškant*. Šiuolaikinio romano esmė, jo akimis, sudaro ne veiksmas, bet grynas išgyvenimas – personažų veikloje, jų tarpusavio santykiuose ir aplinkoje. Polemiką su psichologine pažiūra į meną Ortega tęsia veikale „Esė...“. Jausmai, emocijų išraiška, anot jo, – tai ne pagrindinis meno tikslas, kurio siekia menininkai. Meno kūrinyje neišreiškiamas realus jausmas, kuris yra tik ženklas, išraiškos būdas. Don Kichotas, – aiškina jis, – ne realus žmogus, o nepriklausomas estetinis objektas, gyvenantis savoje aplinkoje, kitokioje nei fizinė ir psichologinė estetinio pasaulio aplinka.

Plėtodamas šią mintį, Ortega lygina kalbos ir meno funkcijas. Kalba aprašinėja, apibūdina daiktus, o menas išraiškos forma juos įgyvendina. Ši meninė išraiška reiškiasi ambivalentiškai: 1) iliuzijos sukūrimo ir 2) įgyvendinimo formomis. Vadinasi, menas yra „sukūrimas“ savitos, visiškai nepriklausomos nuo tikrovės meninės vertybės arba naujo daiktiškumo. Kita vertus, meno „irealumas“ irgi dvilypis: 1) jis nerealus, jo objektas yra kažkas nauja, iš esmės besiskiriantis nuo tikrovės, 2) šis naujas estetinis objektas neišvengiamai lemia tikrovės panaikinimą.

Šią mintį Ortega aiškina meno kūrinį traktuodamas kaip sąmonės būsenos įprasminimą. Filosofo įsitikinimu, niekas negali tapti sąmonės objektu tol, kol neiğauna konceptualios idėjos pavidalo. Norėdamas aprašyti jaučiamą skausmą, rašytojas turi pasitraukti iš jutimo į „pašalinio stebėtojo poziciją“, t. y. tapti tokiau aš, kuris pajėgia savo skausmą



analizuoti iš šalies. Taip pirmapradis „aš jaučiu skausmą“ virsta autonomišku vaizdinu. Tęsdamas fenomenologinius apmąstymus, Ortega pažymi, kad pati statula visada skiriasi nuo to statulos vaizdinio, su kuriuo menininkas suranda vidinį ryšį. Vadinasi, menas, kaip sąmonės kūrybos padarinys, visada yra irealus.

Meno istoriją Ortega aiškina kaip nuolatos besikeičiančių meninių stilių raidos istoriją, kai nauji stiliai keičia jau neturinčius galimybių plėtotis. Meninių stilių kaitą lemia ne tik dvasiniai, socialiniai pokyčiai, tačiau ir grynai vidiniai meno raidos procesai. Pavyzdžiui, europinės tapybos raidą nuo Giotto iki filosofo gyvenamojo meto moderniosios tapybos straipsnyje „Apie žiūrėjimo tašką mene“ Ortega traktuoja kaip laipsnišką rutuliojimąsi nuo realaus apimtinio tikrovės objektų vaizdavimo subjektyvaus menininko dvasios būsenų įprasminimo link. Gvildendamas *Quattrocento* epochos italų ir flamandų tapytojų kūrybą, atkreipia dėmesį į jų tapomų objektų „apčiuopiamą daiktiškumą“. Vėlesniuose Raffaello, El Greco, P. de Riberos, M. da Caravaggio ir kitų dailininkų kūriniuose jis pastebi laipsnišką perėjimą nuo artimo žiūrėjimo prie tolumo ir stiprėjančią čia išmąstomų struktūrų bei subjektyvių menininko dvasios būsenų svarbą.

Vakarų tapybos pokytį, Ortegos manymu, paskatino impresionizmas, kurio šalininkai, tarsi ignoruodami taktilinius materialius regimų daiktų požymius, ima vertinti savo vidinį pasaulį ir pateikia jo „impresiją“. Atradęs tapomų daiktų tūrį, Cézanne'as savo regimą pasaulį konstruoja iš pirminių geometrinių formų – kubo, cilindro, kūgio. Kartu jis toliau interiorizuoja subjektyvius menininko suvokimus. Klasikinio modernizmo tapybą Ortega aiškina kaip iš esmės naują pasaulėvoką, gražinančią meną į tikrąjį kelią. Šiam menui būdinga „stiliaus valia“. Taigi stilizuoti – vadinasi, deformuoti realybę, derealizuoti. Mene „nėra kito būdo dehumanizuoti, išskyrus stilizavimą“ (*Ten pat*, p. 488). Naujieji tapytojai tapo ne regimą pasaulį ar gyvą modelį, bet pirmiausia menininko idėją, jo vaizdinius apie regimąjį pasaulį. Ekspresionistai, kubistai, abstrakcionistai nuo daiktų pereina prie „grynų“ idėjų, schemų, simbolių kūrimo. Taigi porenensantinės Vakarų tapybos istorija Ortegos koncepcijoje modeliuojama taip: iš pradžių tapomi daiktai, paskui išpūdziai ir pagaliau idėjos, t. y. dėmesys pirmiausia sutelkiamas į išorinę tikrovę, vėliau į tai, kas subjektyvu, ir galiausiai į tai, kas intrasubjektyvu. Šie trys etapai identiškai Vakarų filosofijos etapams.

Pagrindiniame modernistinės meno filosofijos problemas gvildenančiame veikale „Meno dehumanizavimas“ Ortega siekia teoriškai apmąstyti Vakarų Europos dailės raidą nuo impresionizmo iki pirmųjų XX a. dešimtmečių. Jo meno dehumanizavimo koncepcija glaudžiai siejasi su ankstesne iracionalistinės meno filosofijos (Schopenhaueris, Nietzsche) tradicija. Pirmieji meno dehumanizavimo teorijos požymiai matyti Schopenhauerio voliuntarizme. Skelbdamas subjektyvių menininko polėkių, užslėptų jo instinktų prioritetą, iracionalizmo pradininkas kartu išstumia iš kūrybos daugelį tradicinių meno vertybių.

Su jo vardu siejamas dehumanizuotam menui būdingas pasaulėžiūros tragizmas, panieka masėms, tikrovės ignoravimas, formos prioriteto skelbimas, siekimas įprasminti metafizinės idėjas, atspindinčias pasaulio esmę. Schopenhaueris atskiria meno kūrinio formą nuo materialaus pagrindo ir priartina ją prie abstrakčios idėjos. Taip atsiranda mintis, kad „formos esmė suvokiama abstrakčiai ir intelektualiai“.

Meno dehumanizavimo idėjos rutuliojamos Kierkegaard'o „egzistencinės krizės“ filosofijoje. Ankstesnę racionalistinės meno filosofijos tradiciją kaltindamas „impersonalumu“, autentiškos kūrybos atramos tašku jis vadina mąstančio individo subjektyvumą (Kierkegaard, 1960, p. 474). Tikras menas, jo įsitikinimu, turi ne atspindėti realų pasaulį, o išreikšti didžiai individualią menininko patirtį, žvelgti į pasaulį „iš vidaus“, iš vienišo, esančio priešiška jam pasaulyje autsiderio poziciją. Dehumanizuoto meno sampratą formavo Kierkegaard'o neįveikiama kūrybinė asmenybės krizė, jo potraukis mitologinėms (kvazimitologinėms) konstrukcijoms, aukščiausios realybės aprašinėjimas iracionaliais metodais (simbolizmas), griežčiausio subjektyvumo kultas. Jo, kaip ir Nietzsche's, veikaluose aukštinama pasaulio disharmonijos idėja, kurios subjektyvus atspindys yra „skilusi“ sąmonė, praradusi ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis.

Meno dehumanizavimo idėjos toliau plėtojamos reliatyvistinėje Nietzsche's meno filosofijos koncepcijoje. Savąja radikalia „vertybių perkainojimo“ programa jis siūlo iš naujo dvasios genijų meno pašalinti visas „žmogiškas, perdėm žmogiškas“ realybes ir mene įtvirtinti „antžmogiškus“ idealus, kuriems svetimas sentimentalumas ir minkštakūniškumas. Išlaisvinęs meną iš tikrovės „pančių“ ir meno kuriamą iliuziją paskelbęs aukščiausia vertybe, jis kovoja dėl naujo „dehumanizuoto“ genijų meno, kuris ignoruoja masių skonį. Jo nuomone, tik menas, esantis „kitoje gėrio ir blogio pusėje“, gali sukurti naują dvasios genijų kastą. Nietzsche ryžtingai atmeta išsigimstančio realistinio meno tradicijas ir aukština subjektyvią genijaus valią, formos reikšmę, teigia principinį meninės kūrybos akto spontaniškumą. Naujosios modernistų kartos menininkai perėmė iš jo įsitikinimą esą žmogaus būties tragiškumas neišvengiamas, tezę, kad „tikrojo“ meno tikslas – vaizduoti ne realų pasaulį, o menininko vidinį pasaulį. Taigi Nietzsche's koncepcijoje formuojama nauja meno dehumanizavimo programa, nukreipta prieš dekadentines XIX a. pabaigos tendencijas ir įtvirtinanti naujo modernistinio meno estetinius idealus. Įkvėpti maištingų šio mąstytojo idėjų, modernistinės kartos menininkai ryžtingai atmeta realistinio meno principus ir pradeda kurti „dehumanizuotą“ meną.

Tolesnė teorinės minties ir meno praktikos raida pastebimai keičiasi. Šios dvi intelektualinės veiklos sritys tarpusavyje sąveikauja, ir – tai itin svarbu – nuo šiol besiformuojančios meno filosofijos koncepcijos patiria stiprų moderniajame mene vykstančių procesų poveikį. Audringa ekspresionizmo, kubizmo, futurizmo, dadaizmo, abstrakcionizmo evoliucija kelia teorinio apmąstymo būtinybę.

Veikale „Meno dehumanizavimas“ Ortega siekia filosofiškai interpretuoti moderniojo Vakarų meno procesus. Naujasis menas išstumia vertybes – tai jis traktuoja kaip tikro dvasingo meno atgimimo požymį. Priešnuodis šioje koncepcijoje – „dehumanizavimas“, kuris turėjo apsaugoti tikrąją elitinę dvasios genijų kultūrą nuo destruktivaus masinės kvazikultūros poveikio. Dehumanizavimo esmė – kurti ne savitą originalų meną, o formuoti kontempliatyvių intelektualų kastą, kuri, kultūros ir meno padedama, sugebėtų išsaugoti dvasingumą. Kontempliatyvumas filosofui – tikrojo egzistavimo modusus ir didingas meno stilius.

Analizuodamas XIX a. pabaigos – XX a. pradžios didžiųjų modernistinio meno reformatorių P. Picasso, S. Mallarmé, M. Prousto, J. Joyce'o ir kitų kūrybą, Ortega teigia, jog ryškiausias jų meno bruožas yra „naujas estetiškas jutimiškumas“, t. y. neigiamas šiuolaikinio menininko požiūris į „žmogiškąją realybę“. Jame irgi vengiama gyvų formų, siekiama, kad meno kūrinys būtų tik meno kūrinys, aukštinama žaidybinė jo kilmė, ironiškumas, vengiama visokio melo ir atsiribojama nuo transcendencijos. Šį naująjį meninės kūrybos stilių, kuris formuojasi kaip tiesioginė reakcija į individo depersonalizaciją, jis pavadina „meno dehumanizavimu“. Tradicinės pakraipos menas siekė sukurti tokią pačią ar tobulesnę tikrovę, perteikti jos iliuziją, o naujasis dehumanizuotas menas sutelkia dėmesį į grynai estetines vertybes, pabrėždamas meninio objekto nerealumą ir sąlygiškumą. Vadinasi, naujieji menininkai, sąmoningai vengdami tiesmukai atspindėti tikrovę, siekia išplėsti meno pasaulį vaizduotės sukurtais sąlygiškais formomis, simboliais, metaforomis.

„Paprasti žmonės mano, kad pabėgti nuo realybės lengva, o šitai yra sunkiausias dalykas pasaulyje. Lengva apibūdinti ar nupiešti dalyką, kuris visiškai neturi prasmės, kuris yra negražus: šitam pakanka be sąryšio sudėlioti žodžius arba nubrėžti netvarkingas linijas. Tačiau gebėti sukonstruoti kažką, kas nėra „natūralios tikrovės“ kopija ir vis dėlto turi šiek tiek substancyvumo, yra pats didžiausias menas“ (Ortega, 1999, p. 486). Tikrovė čia traktuojama kaip savotiškas persekiotojas, trukdantis menininkui pabėgti į kitą – grynųjų meninių vertybių pasaulį. Taigi, atsiribodamas nuo realistinio meno tradicijos, Ortega teoriškai pateisina abstrakcija besiremiančias moderniojo meno kryptis. Pažymėtina, jog jis, kaip ir de Unamuno, nepaisant daugkartinių bandymų atsiriboti nuo kraštutinių moderniojo meno apraiškų, objektyviai tapo vienas autoritetingiausių moderniojo meno teoretikų.

Jeigu modernizmas yra ne visai menas, teigia Ortega, vis tiek jis išsaugoja tikrojo meno reikšmę tiems, kurie geba suvokti grynąsias estetines vertybes. „Dehumanizuotas“ menas visai netapatus „modernizmui“. „Dehumanizuotas“ yra bet kuris didis meninis stilius (nepriklausomai nuo epochos), kuris neleidžia, jog kūrinio šerdis slypėtų žmogui svarbiose vertybėse. Vadinasi, analizuodamas meno dehumanizavimą, ispanų filosofas žengia daug toliau negu jo pirmtakai – teigia principinį „menišką“ ir „žmogišką“ nesuderinamumą.

Jo nuomone, jeigu neįmanomas grynasis menas, tai reikia bent siekti iš „dehumanizuoto“ meno pašalinti tas žmogiškąsias realijas, kurios dominavo romantiniame ir natūralistiniame mene.

Realizmą (daugiausia XIX a.) filosofas atmeta kaip nemenišką reiškinį, pagrįstą tik išoriniu siužetiniu pradū ir tolimą gėlminei meno esmei. „Visa meninė XIX amžiaus kūryba, – rašo jis, – buvo negryna. Estetinių elementų menininkai palikdavo minimumą, beveik ištiesai savo kūrinius užpildydavo prasimanymais apie žmogiškąją realybę. <...> Kaip tik tai padės suprasti, kodėl XIX amžiaus menas buvo toks populiarus: jis buvo skiriamas įvairiaspalvei masei, be to, tokiu mastu, kad tai jau buvo nebe menas, bet paties gyvenimo fragmentas. Reikia atsiminti, kad visose epochose, kuriose egzistavo du skirtingi meno tipai, vienas mažumai, o kitas daugumai, pastarasis visada buvo realistinis“ (*Ten pat*, p. 478).

Suartindamas pagrindines XIX a. meno sroves (realizmą, romantizmą, natūralizmą) ir priskirdamas jas bendrajai realistinio meno tradicijai, Ortega priešpriešina jas naujam modernistiniam menui. Realistinės tradicijos menas, remdamasis išgyvenimu, daugiausia dėmesio sutelkia į tikrovės atspindėjimą, o naujasis dehumanizuotas modernistinis menas krypta į grynai estetinių muzikalių formų kūrimą. Naujajame modernistiniame mene tikrovė sąmoningai iškraipoma, pakeičiama sąlygine schema, simboliu, metafora. Čia triumfuoja grynai individualūs stiliai, vengiama emocijų, sentimentalumo, siekiama išsaugoti nuotolį tarp tikrovės ir kuriamos naujos meninės realybės. Kai meno apvalymas nuo žmogiškojo prado pasiekia tokį lygį, jog šis vos pastebimas, tuomet, Ortegos manymu, susiduriame su tokiomis meninėmis vertybėmis, kurias įvertinti pajėgs tik tie, kurie pasižymi itin subtiliu meniniu skoniu. Tai bus menas menininkams, o ne masei. Tai bus kastos, o ne demokratiškas menas“ (*Ten pat*).

Taigi naujasis modernistinis menas žmones skirsto į dvi priešingas grupes: į tuos, kurie jį supranta, mažumą, ir į tuos, kurie yra nusiteikę priešiška – absoliučią daugumą. Pastarieji, susidūrę su naujojo meno apraiškomis, jaučiasi bejėgiai, užgauti, nes toks menas jų suvokimui neprieinamas. Todėl instinktyviai kyla neigiama reakcija miesčionims, susidūrusiems su naujuoju menu („ten, kur pasirodo naujosios mūzos, – sako Ortega, – masė stoja sienu“). Vadinasi, naujojo meno nepopuliarumas Ortegos koncepcijoje atlieka sociologinę funkciją ir įtvirtina atotrūkį tarp dviejų priešingų polių: „tikrai estetinio“, tapusio menininkų ir dvasinio elito nuosavybe, ir „netikrojo“, paliekamo masei. Fiksuodamas jų atitrūkimą, filosofas ragina dvasinį elitą sutelkti jėgas ir nepasiduoti utilitaristinės pasaulėžiūros spaudimui.

Taigi Ortega savitai interpretuoja daugelį aktualių XX a. kultūros ir modernistinio meno raidos problemų. Jis, kaip ir Nietzsche, suvokia realią, totalitarinės ideologijos,

utilitarizmo išgalėjimo, gyvenimo racionalizacijos ir standartizacijos kultūrai ir menui keliamą grėsmę; modernistiniame mene regi didėjančią atotrūkį tarp naujausių autentiškų kultūros, meno formų ir masinės sąmonės poreikių. Veiksminga ispanų mąstytojo kova su masinės kultūros įtaka, žmogaus laisvės ribojimu dėl dvasingo meno padėjo daugeliui Vakarų intelektualų suvokti kultūros masiškėjimo grėsmę.

Šio visuotinai pripažinto ispanakalbės kultūros patriarcho, „didžiojo mokytojo ir auklėtojo“ idėjos ir įvairiapusė kultūrinė ir meninė veikla daro ilgalaikį poveikį Vakarų intelektualams ir modernistinės pakraipos menininkams. Jo idėjos itin plačiai sklinda Ispanijoje ir Lotynų Amerikos šalyse, į jas išiklauso daugelis žymiausių filosofų, kultūros veikėjų, menininkų. Intensyvi kultūrinė Ortega veikla yra pavyzdys daugeliui šių šalių intelektualų bei menininkų, skatina ispanakalbių modernistinės pakraipos menininkų veržimąsi į pirmaujančias pozicijas pasaulinėje kultūroje. Ortega's idėjos turėjo stiprią įtaką Ženevos kritikų mokyklai, kontrkultūros, postmodernizmo teoretikams, daugeliui žymiausių XX a. mąstytojų, meno teoretikų bei menininkų, iš kurių pirmiausia vertėtų išskirti H. Marcuse'ą, J. Derrida, R. Barthes'ą, L. Sea, M. McLucaną, E. Gombrichą, G. Baschellard'ą, A. Artaud, A. Machado, F. G. Lorcą, J. R. Jiménezą, R. Alberti, S. Dali, L. Buñuelį, C. J. Celą, V. Aleixandre, J. L. Borgesą, J. Cortazarą, O. Pazą.

### Formos instinkto iškėlimas H. Reado meno filosofijoje

Herbertas Readas (1893–1968) – pirmasis pasaulinio garso britų meno teoretikas, metęs iššūkį prancūzų monopolijai gero meninio skonio ir modernistinio meno filosofijos srityje. Šio teoretiko svarbiausios knygos susilaukė daugelio leidimų ir išverstos beveik į visas didžiąsias pasaulio kalbas. Apibendrinamas daugelio skirtingų filosofinių tradicijų bei mąstytojų idėjas, Readas sukūrė savitą modernistinio meno filosofiją. Knygoje *The Meaning of Art* („Meno prasmė“, 1931) Readas pirmą kartą glaustai formuluoja daugelį pagrindinių savo meno filosofijos idėjų, kurias papildo, koreguoja vėlesniuose darbuose. Jau šiame veikalame menas traktuojamas kaip aloginės, intuityvios saviraiškos forma.

Penktajame dešimtmetyje pagrindiniu Reado mokslinių tyrinėjimų objektu tampa moderniojo meno problemos. Viena po kitos pasirodo jo knygos *The Philosophie of Modern Art* („Moderniojo meno filosofija“, 1951), *The Tenth Muse* („Dešimtoji mūza“, 1952), *A Concise History of Modern Painting* („Trumpa šiuolaikinės tapybos istorija“, 1964). Šios knygos greit išverčiamos į daugelį kalbų ir suteikia Readui platų tarptautinį pripažinimą. 1954 m. Didžiosios Britanijos karalienė už nuopelnus estetikos bei meno tyrinėjimų srityse suteikia Readui lordo titulą. Jis tampa draugijos „Auklėjimas meno priemonėmis“ prezidentu, Londono Šiuolaikinio meno instituto direktoriumi, *The British Journal of Aesthetics*

redaktoriumi, Britų estetikų draugijos prezidentu. 1966 m. Readas apdovanojamas už nuopelnus kultūros srityje tarptautine Erazmo premija.

Reado kūrybinis palikimas gausus ir įvairialypis. Jis parašė per trisdešimt teorinių knygų, kurias dažniausiai sudaro vienos temos jungiami esė rinkiniai. Gyva rašymo maniera Readas artimas prancūzų eseistinei tradicijai (P. Valéry, P. Claudelis, P. Eliuard'as, A. Camus, A. Malraux). Lanksti, polemiška esė forma, nedidelė apimtis, autentiškumas ir pabrėžtinai intymus kontaktas su skaitytoju imponuoja Readui. Esė žanrą jis laiko labiausiai atitinkančiu XX a. intelektualinės kultūros poreikius ir šiuolaikinės meno filosofijos pobūdį.

Remdamasis švietėjų ir romantikų kapitalizmo kritika, Readas iškelia humanistinę meno filosofijos ir estetinio auklėjimo misiją šiuolaikiniame pasaulyje. Jo apmąstymų centre – merkantilinės visuomenės ir dvasingos asmenybės konflikto, meninės kūrybos ištakų, kūrybos proceso, menininko saviraiškos, moderniojo meno problemos. Apmąstymais apie žmogaus gyvenimo ir kūrybos prasmę, susirūpinimu žmogaus likimu Readas artimas egzistencialistinės meno filosofijos tradicijai. „Tačiau aš nesiryžtu savosios koncepcijos vadinti egzistencialistine filosofija, nes perimu iš egzistencialistų išbaigtas idėjas bei požiūrius. Manieji apmąstymai apie istorinius ir psichologinius meno aspektus gali būti traktuojami kaip estetinė filosofija“ (Read, 1960, p. 28.) Savo estetinę filosofiją Readas tapatina su meno filosofija. Jo įsitikinimu, meno filosofijos reikšmė ateičiai labai svarbi.

Reado nuomone, menas ir estetiškos vertybės XX a. intelektualui tampa vieninteliu patikimu dvasingumo prieglobsčiu. Didėjančią meno įtaką žmogaus dvasiniams poreikiams Readas kaip ir Malraux, Ortega y Gassetas, Dufrenne'as, laiko kone vienintele atsvara destruktivioms amžiaus tendencijoms. Menas jo koncepcijoje išyla kaip svarbiausia žmogaus ir visuomenės santykių harmonizavimo priemonė, padedanti mąstančiai asmenybei surasti kontaktą su būtimi.

Readas kritiškai žvelgia į monolitines meno filosofijos sistemas, sistemingumo kultą, vienpusišką proto aukštinimą, mokslininkų pretenzijas į galutines tiesas. Jis pats prisipažįsta, kad yra eklektikas, arba, kitais žodžiais tariant, pliuralistas. „Aš esu pliuralistas, – rašo Readas, – pripažįstantis, kad yra savarankiškų tiesų, ir todėl nenoriu per prievartą tempti jų į pataisos namus vien tam, kad būtų suvestos į mistifikuotas formules“ (Read, 1957a, p. 4.) Reado meno filosofijos koncepcija susiformavo ne iš karto, tai ilgų apmąstymų, koregavimų, papildymų sudėtingos dvasinės evoliucijos rezultatas.

Didžiausią poveikį jo modernistinio meno filosofijos tapsmui turi intuityvistinė Bergsono meno filosofija, iš kurios jis perima mokslinio ir meninio pasaulio suvokimo dualizmą, įsitikinimą, kad tikroji būtis būdinga tik „gyvybiniam polėkiui“, požiūrį į meninę kūrybą kaip nuolatinį sąmonės ribų plėtimą, naujo, dar nežinomo pasaulio atskleidimą, biologinių motyvų, instinkto ir intuicijos reikšmės aukštinimą, minties raiškumą ir subtilų

psichologizmą. Meninės kūrybos prigimtį Readas kaip ir jo įkvėpėjas sieja vien su instinkto ir intuicijos sferomis.

Kitas svarbus Reado pasaulėžiūros atramos taškas – psichoanalitinės S. Freudo, C.-G. Jungo idėjos. Jis perima iš Freudo trinarę žmogaus psichikos schemą, mokymą apie pašamonės prioritetą kūryboje, o meninę kūrybą aiškina kaip „giliausių psichikos lygmenų materializavimą“. Jis atkreipia dėmesį į svarbią Freudo mintį apie poetams ir dailininkams būdingą sugebėjimą pasinerti į giluminį kolektyvinių svajų ir fantazijų lygmenį, peržengti individualaus pasaulio pažinimo ribas. Readas kritikuoja Freudą, kad pastarasis nepaaiškina, kaip kolektyvinėje pašamonėje besireiškiančios pirmapradės vaizdinių sistemos įprasminamos poetų ir dailininkų kūrinuose. Atsakymą į šį klausimą suranda Jungo archetipų ir kolektyvinės pašamonės teorijose, mokyme, kad šalia individualios sąmonės greta gyvuoja ir kolektyvinė pašamonė, kurioje atsispindi ankstesniųjų kartų patyrimas ir skleidžiasi žmonėms būdingi instinktai ir archetipai, kurie yra pirminiai jaunesnės individualios sąmonės atžvilgiu.

Reado pasaulėžiūroje psichoanalitinės idėjos jungiasi su formalizmu, egzistencializmu ir E. Cassirerio simbolinių formų filosofijos idėjomis. Jis perima Cassirerio mokymą apie meninių formų sugebėjimą transformuoti pasyvų jutiminių išpūdžių srautą į grynai dvasinių prasmingų vertybių sritį ir kurti simbolių pasaulį, kuris reiškiasi „mūsų jutiminės patirties elementais – linijomis, štrichais, architektūrinėmis ir muzikinėmis formomis“ (Cassirer, 1945, p. 157). Šiuo požiūriu menininkas, kaip ir mokslininkas, yra naujo nežinomo pasaulio atradėjas, tik jo veiklos sfera – ne mokslinės sąvokos, faktai, dėsniai, o intuicija ir naujos meninės formos, begalinė jų įvairovė. Meno kūrinio gimimo procesas Reado koncepcijoje įgauna egzistencinę prasmę. Gvildendamas meno ištakų problemą, Readas jau pirmykščiam žmogui išvelgia pirminio kūrybinio impulso pasireiškimą. Kūrybinis pradas toks galingas, kad neišvengiamai griaua bet kokius žmogaus kūrybiškumo varžymus. Todėl visai nesvarbu, kokiomis sąlygomis kuria menininkas. Šiuo atžvilgiu „netgi kalėjimas gali tapti geriausia tirono dovana menininkui“.

Žmogaus kūrybiškumą Readas sieja su jo prigimtyje slypinčiu „formos instinktu“. Riegliausios meninės valios (*Kunstwollen*) kategorijai Readas suteikia dar ryškesnę biologinę prasmę, tuo priartėdamas prie Worringerio formos instinkto kategorijos. Kaip ir Worringeris, Readas prabyla apie valią, nukreiptą į abstrakčių formų kūrimą, ir nuolatos pabrėžia ne intelektinį, o instinktyvųjį meninės kūrybos pobūdį. Meninė kūryba čia aiškinama kaip spontaniškas, stichinis ir visuomet grynas individo kūrybinės raiškos aktas. Meno savitumas, palyginti su kitomis žmogaus dvasinės veiklos sritimis, pasireiškia tuo, kad meno kūrinys visuomet įkūnija asmenybės išsilaisvinimą bėgimą nuo chaoso, kita vertus, teikia žmogui džiaugsmą. „Primityvus žmogus, – rašo Readas, – jau buvo žmogus ir

neišvengiamai turėjo jausti pasitenkinimą kūrybiniu aktyvumu, kuriuo jis buvo apdovano-  
tas. Kitais žodžiais tariant, menas gyvavo nepriklausomai nuo magijos ir turėjo savus jį  
maitinančius šaltinius, tik daug vėliau jis pradėjo asocijuotis su magiškąja veikla.“ (Read,  
1956, p. 12.)

Meną Readas traktuoja kaip sugebėjimą „materializuoti giliausius žmogaus psichikos  
lygmenis“, kaip kryptingą formų modeliavimą, kaip atkaklią kovą su neklusnia materija.  
„Jeigu publika nesuvokia instinktyvios meno prigimties, – sako Readas, – tuomet ji nepa-  
jėgia prisiliesti prie jo gelmės, kur pasitenkinimas intensyviausias“ (Read, 1957, p. 293.)  
Kai slapčiausi menininko siekimai neranda atgarsio publikoje, tuomet į dialogą tenka  
įsitraukti filosofui, kurio tikslas – atskleisti menininko misiją ir kūrybos prasmę. Meno  
esmė Readui atsiskleidžia abstrakčiose formose bei simboliuose, kuriuose kristalizuojasi  
slapčiausi menininko dvasios polėkiai. Šios formos ir simboliai yra autonomiški tikrovės  
atžvilgiu ir neturi analogų realybėje. Bet kokių išorinių nemeninių (socialinių, politinių,  
religinių) veiksnių įsibrovimą į meno stichiją Readas traktuoja kaip nusižengimą esminiams  
meno tikslams. Iš čia kyla teiginys, kad „kiekviena intelektualinė ir religinė įtaka, kuri siekia  
kontroliuoti meną, neišvengiamai saisto jo pirmąją gyvybingumą“ (Read, 1956, p. 105).

Požiūris į menininką ir meninės kūrybos procesą skirtingais Reado dvasinės evoliu-  
cijos tarpsniais pastebimai keitėsi. Ankstyvuosiuose jo darbuose vyravo Bergsono idėjos:  
menininkas buvo traktuojamas kaip mediumas, nesąmoningai perteikiantis ir varijuojantis  
pasąmonėje esančius daugumą stabilius ir specifinius vaizdinius. Vėliau pastebimai stiprėja  
formalistinių, psichoanalitinių bei ontologinių Heideggerio idėjų poveikis. Absoliutinda-  
mas menininko kūrybiškumo, originalumo reikšmę, Readas vis dažniau aiškina meninės  
kūrybos procesą kaip „būties formavimą“, kažko nauja dar neregėta atradimą, nesąmoningą  
archetipinių struktūrų emanaciją.

Siekdamas sušvelninti šiuolaikinio žmogaus konfliktą su niveliuojančiomis indus-  
trinės civilizacijos tendencijomis, Readas siūlo auklėti žmones menu. Jis yra „estetinės ir  
moralinės revoliucijos“ šalininkas. Ši revoliucija gali būti įgyvendinta integruojant menines  
disciplinas į žmonių auklėjimą, besiremiantį visiškai nauju būdu – meno priemonėmis,  
kurios padeda plėtoti visas fizines bei dvasines žmonių, ypač vaikų, galias, pasaulėjautą,  
jautrumą grožiui ir etinėmis vertybėms. „Muzika, tapyba, naudingų daiktų gaminimas,  
žmogaus kūno proporcijos ir augalų tikslingumo suvokimas, paverstas mūsų auklėjimo  
metodų pagrindu, suteiks vaikams gracingumą ir harmonijos jausmą, ne tik apdovanos  
juos kilniu elgesiu, bet ir kilniu charakteriu, ne tik gracingu kūnu, bet ir skaidriu protu.  
Menas suformuos tas savybes, sako Platonas, anksčiau, nei vaikas pradės mąstyti, suteiks  
jam giminystės, „sąryšio“ instinktą, kuris lemia intelektą. Išsiugdęs šį instinktą, vaikas  
visuomet galės teisingai mąstyti n veikti“ (Read, 1966, p. 11).



Reado istorinės meno raidos koncepcija rutuliojasi ryškioje biologinių teorijų įtakoje. „Meno raidos istorija ir žmogaus sąmoningumo istorija, – rašo jis knygoje „Vaizdinys ir idėja“ – yra biologinis procesas“ (Read, 1955, p. 137). Šis procesas turi dvi pagrindines tendencijas: 1) realistinio figūrinio meno, siekiančio atspindėti tikrovę, ir 2) abstrakčiojo simbolinio meno, išreiškiančio grynai estetinę meno prigimtį.

Realistinės figūrinės dailės ištakas Readas atpažįsta neolito epochos mene, kuriam būdingas objektyvaus beasmenio prado vyravimas. Šio meno principas – ne atrinkti, o kopijuoti tikrovę, sutelkti dailininko dėmesį ties vienu ar kitu pasaulio reiškiniu bei aspektu. Tačiau realistinio meno principai, anot Reado, Vakaruose susiformuoja ir išivyrauja tik Renesanso ir vėlesniųjų epochų mene. Šis menas pažeidžia estetinę meno prasmę ir „užtemdo“ grynai estetinę formą gyvenimišku turiniu. Todėl XV–XIX a. realistinės tradicijos meną ir įvairias akademizmo modifikacijas Readas traktuoja kaip nukrypimą nuo gyvybingųjų meno ištakų.

Abstrakčios nefigūrinės šiuolaikinės dailės užuomazgų Readas ieško paleolito epochoje. Šios epochos dailėje jis regi amžiną žmogaus dvasios polinkį į abstrakciją, simbolinę saviraišką. Paleolito epochos tapybos polinkis geometrizuoti abstrakčias formas čia traktuojamas kaip svarbus posūkis meno raidos istorijoje, liudijantis, kad pirmykščio žmogaus dvasinis pasaulis darosi vis sudėtingesnis, kūrybinės potencijos auga. Dar jutiminiame estetiniame lygmenyje žmogus suvokia abstrakčios formos galią ir žavesį. Polinkį kurti grynas abstrakčias simbolines formas Readas aiškina kaip giluminę žmogaus kūrybinės dvasios bei slapčiausių instinktų raišką. Suveddami išorinio pasaulio įvairovę į abstrakčias simbolines formas, stilizuodami jas, skirtingų epochų menininkai suteikdavo nefigūrinei dailei skirtingą simbolinę prasmę. Abstrakčios nefigūrinės dailės pėdsakus Readas aptinka Egipto, keltų, viduramžių mene. Šiuolaikinis modernusis menas tarsi grįžta prie gyvybingųjų meno ištakų.

Readą domina tik toks menas, kuris remiasi instinktyvia, nesąmoninga, nesuderinama su protu veikla, pajėgia kurti „naują“, „kitą“, mums nepažįstamą tikrovę, įveda į sudėtingesnių, grynai estetinių išgyvenimų pasaulį. Tokio kokybiškai naujo meno užuomazgas jis aptinka XX a. klasikinio modernizmo mene. Knygose gvildendamas modernistinio meno fenomeną jis atkreipia dėmesį, kad modernizmą sudaro stulbinanti srovių ir individualių meninių stilių įvairovė, kurioje jis išskiria dvi ryškėjančias tendencijas, viena iš jų dar išsaugoja sąsajas su anksčiau viešpatavusia realistine tradicija, o kitoje – regimas akivaizdus posūkis į abstrakciją. Šioje pakraipoje menininkai savo idėjas perteikia formaliomis struktūromis, konceptualiais metafiziniais vaizdiniais, ženklais, simboliais, metaforomis.

Pagrindinių Reado veikalų apie modernistinį meną patosas nukreiptas į siekį teoriškai pagrįsti šį meną, ypač abstrakcionizmą, kaip dėsningą pasaulinės dailės evoliucijos

rezultatą. Readas prisideda prie žymių prancūzų modernistinio meno teoretikų P. Francastelio, B. Dorivalio, M. Briono, M. Ragono, H. Seuphoro, iškeliančių modernizmą kaip kokybiškai naują meno kultūros etapą.

Dar studijų metais susipažinęs su P. Cézanne'o, P. Gauguino, V. van Gogho, P. Picasso, P. Klee ir V. Kandinskio kūryba, jis visą gyvenimą buvo aktyvus klasikinio modernizmo dailės propaguotojas, tačiau santūriai vertino neoavangardinės amerikiečių dailės ieškojimus. Susidomėjęs modernizmo fenomenu, jis pradėjo įdėmiai studijuoti filosofines, etines, psichologines jo prielaidas. Modernizmo genezę vaizduojamosios dailės srityje Readas siejo su Cézanne'o siekimu matyti kitaip objektyviai be „grynojo“ proto ir „negryną“ emocijų įsikišimo nei anksčiau viešpatavusios realistinės tradicijos šalininkai.

„Moderniojo meno filosofijoje“ Readas pabrėžia glaudų moderniojo meno ryšį su iracionalizmo filosofija (Kierkegardas, Nietzsche, Heideggeris), kurioje formuojasi naujos „krizinės“ sąmonės užuomazgos. Šiuolaikinė meno filosofija, nuolatos primena jis, turi atsiminti, kad modernusis menas formuojasi iš esmės kitoje dvasinėje situacijoje. „Aš neabejoju, kad šiuolaikinio meno bėgimas nuo tikrovės vaizdavimo į įvairias abstrakcijos formas tiesiogiai išreiškia tas religines ir filosofines teorijas, kurias savo ruožtu sąlygojo ekonominiai veiksniai, atvedę žmoniją į dvasinio nesvarumo būseną.“ (Read, 1957, b, p. 106.) Klasikinės filosofinės tradicijos permąstymo principai, kurie brendo iracionalios meno filosofijos plotmėje (atsisakoma pažinti išorinį pasaulį, gilinamasi į žmogaus vidinį gyvenimą, jautriausius sąmonės poslinkius), XX a. pradžioje randa atgarsį moderniajame mene, kur jutiminiuos tikrovės vaizdinius pakeičia simboliniai, išreiškiantys subjektyvųjį menininko regėjimą.

Moderniosios tapybos ištakas Readas fiksuoja ir romantizmo dailėje, subjektyviai deformavusioje tikrovės formas, o svarbiausiu modernizmo atramos tašku skelbia didžiojo mąstytojo analitiko Cézanne'o kūrybą, iš kurios, pasak jo, išsirutulioja kubizmas ir daugelis kitų modernizmo krypčių. Moderniojo meno istoriją jis traktuoja kaip nuoseklią įvairių modernizmo krypčių evoliuciją abstrakcionizmo linkme, o abstrakčios formos bei simboliai jam atrodo giluminė meno esmės apraiška. Abstrakcionizmas, jo požiūriu, įkūnija visišką nesuinteresuotumą ir aukščiausią estetinę vertę, kuri reiškiasi grynomis formomis, linijomis, plokštumomis, abstrakčiais simboliais ir šifrais.

Reado išplėtotą modernistinio meno filosofija turėjo didžiulį poveikį požiūrio pasikeitimui į modernistinio meno vietą pasaulinio meno raidos istorijoje anglakalbėse šalyse. Modernizmas čia kaip ir Prancūzijoje pradamas traktuoti kaip vienas revoliucingiausių Vakarų meno istorijos sąjūdžių, iškėlusį daugybę išskirtinio talento asmenybių, įtvirtinusių jo margaspalvę stilistiką ir naujus meninės kūrybos principus.

## A. Malraux modernaus meno filosofija

Įtakingas modernistinio meno filosofijos šalininkas André Malraux (1901–1976) – legendinė XX a. asmenybė, žavėjusi amžininkus talento įvairiapusiškumu ir meninio skonio rafinuotumu. Žymus meno filosofas, įtakingas prancūzų egzistencialistas, pasaulinio garso rašytojas, visuomenės veikėjas savo gyvenimu įkūnijo mąstymo ir būties vienybės idėją. Daugeliui Malraux kūrybos gerbėjų jis tapo didžiosios humanitarinės prancūzų kultūros bei tikro inteligento, jaučiančio atsakomybę už savo veiksmus ir supantį pasaulį, simbolis. Vienas subtiliausių mūsų šimtmečio neeuropinių tautų ir modernistinio meno žinovų pasižymėjo unikalia erudicija. Jo skirtingų epochų ir civilizacijų meno paminklų vertinimai yra neįtikėtinais taiklūs ir įtaigūs. Filosofo idėjos turėjo didžiulį poveikį pokario Vakarų inteligentijai, padėjo jai kitaip pažvelgti į pasaulinės kultūros ir meno raidos istoriją, ypač į neeuropinių civilizacijų meno laimėjimus.

Malraux gimė Paryžiuje, kur jau vaikystėje atsiskleidė jo potraukis humanitariniams mokslams, literatūrai ir vaizduojamajam menui. Šių sugebėjimų sklaidai buvo palankus intelektualus šeimos bei Paryžiaus – pripažinto pasaulinės kultūros centro klimatas. Tarp humanitarinės prancūzų inteligentijos XX a. pradžioje buvo itin populiarūs Schopenhauerio, Nietzsche's ir Bergsono idėjos. Apie jas dažnai buvo diskutuojama ir Malraux tėvų salone. Gyvenimo pabaigoje *Les Antimémoires* („Antimemuaruose“, 1967) jis prisimena: „Mano tėvas labiausiai vertino F. Nietzsche'ę ne todėl, kad jis pasižymėjo aiškiaregiškumu, o dėl proto dosnumo, kurį įžvelgė“ (Malraux, 1967, p. 37).

Iš Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono veikalų imlus jaunuolis perėmė susižavėjimą Rytų kultūromis, meno kultą, intuicijos, kūrybiškumo aukštinimą, pasaulėžiūros tragizmą ir egzistencinio mąstymo užuomazgas. Baigęs licėjų, jis įstojo į garsiąją *l'École des langues orientales* (Rytų kalbų mokyklą) ir pasinėrė į archeologijos, orientalistikos, sanskrito bei kinų kalbų studijas. Jis buvo nuolatinis *Guimet* Rytų meno muziejaus ir *L'École de Louvre* lankytojas. Kartu įsitraukė į literatūrinį Paryžiaus gyvenimą, kur prisišliėjo prie tuomet modernizmo estetikos idėjas skelbiančių dadaistinės ir siurrealistinės pakraipos rašytojų bei poetų. 1921 m. dvidešimtmetis jaunuolis paskelbė pirmąją, kupiną avangardinių motyvų, knygą *Lunes en papier* („Mėnuliai popieriuje“), kurioje savitai susipynė tikrovė ir fantazija, išryškėjo polinkis į pakylėtą stilių. Šioje knygoje išsakė svarbų vėlesnei jo meno filosofijai teiginį, kad tik lygindami skirtingas meno tradicijas ir formas, galime autentiškai suvokti meno reiškinių esmę.

1923 m. vasarą pagaliau išsipildė Malraux svajonė, ir jis išvyko į Kambodžą, kur tyrinėjo užmirštus khmerų civilizacijos architektūros paminklus. Trumpam grįžęs į Prancūziją, jis netrukus vėl susiruošia į Indokiniją (1924–1925) ir Rytų Aziją, kur 1925–1927 m. akty-



André Malraux

viai dalyvavo Kinijos revoliucijoje ir pirmą kartą susidūrė su didžiosios kinų civilizacijos meno laimėjimais. 1926 m. jis išleidžia knygą *La tentation de L'Occident* („Vakarų pagunda“), kurioje kelia Rytų ir Vakarų kultūros ir meno tradicijų sąlyčio problemas. Tarsi tęsdamas Nietzsche's mintis, jis mąsto apie Vakarų civilizacijos krizės priežastis, svarsto, kodėl joje nyksta dvasinės vertybės, daugelį šimtmečių buvusios absoliučios.

Šiuolaikinę Vakarų civilizaciją Malraux vertina kaip pirmą nereliginą, praradusią autentišką tikėjamą civilizaciją. Jo kūriniuose vis daugiau dramatiškų egzistencinių motyvų, žmogaus būties absurdiškumo apmąstymų, teigiamas neišvengiamas asmenybės konfliktas su ją supančiu pasauliu

ir būtinybė kilti į stovišką kovą už savųjų idealų įtvirtinimą. Ankstyvuosiuose publicistiniuose Malraux straipsniuose ir esė meno klausimais jau rutuliojasi svarbiausia jo meno filosofijos idėja: menas – vienintelis Absoliutas, lemties įvaldymo priemonė, suteikianti žmogaus būčiai prasmę. Filosofas daug kalba apie kūrybinę žmogaus prigimtį, išskirtinę meno svarbą kultūrai ir žmogaus gyvenimui. Jo veikaluose savitai reiškiasi XX a. maištininkų egzistencinės krypties intelektualų – naujo Absoliuto ieškojimai.

Malraux save laikė ne estetiku, o meno filosofu. Puikiu stiliumi parašyti jo eseistikos veikalai išsiskiria asmenine meno samprata, kurios esmė – didžiai savita filosofuojančio subjekto saviraiška. Kaip ir Kierkegaard'o bei Nietzsche's tekstuose, čia susiduriame su tiesos, grožio išgyvenimu, jautriausiais minties pokyčiais, situacinėmis kategorijomis. Pokario metais Malraux paskelbė devynias meno filosofijos knygas, kurių temos glaudžiai siejasi su ketvirtajame dešimtmetyje menotyrimuose esė, romanuose ir publicistiniuose straipsniuose plėtojamomis modernaus meno svarbą iškeliančiomis idėjomis. Pagrindinės Malraux meno filosofijos idėjos pirmą kartą sujungiamos į visumą *La Psychologie de l'Art* („Meno psichologijoje“, 1947–1950), susidedančioje iš trijų tomų: *Le musée imaginaire* („Įsivaizduojamas muziejus“, 1947), *La création artistique* („Meninė kūryba“, 1948) ir *La monnaie de l'absolu* („Absoliuto kaina“, 1950). Vėlesniuose veikaluose šias knygoje išsakytas mintis, idėjas, temas plėtoja bei konkretina. „Meno psichologijos“ pavadinimas metaforiškas. Joje negvildenamos teorinės meno psichologijos problemos, nenusakoma meno psichologijos vieta kitų kūrybą

tyrinėjančių mokslų atžvilgiu. Knygoje išreikštas Malraux požiūris į pamatines meno būties, istorinės raidos ir suvokimo problemas. „Meno psichologija“ nepasižymi kompozicijos, stiliaus, minties vientisumu, tačiau joje jau aiški pagrindinė mąstytojo meno filosofijos kryptis. Nemaža reikšminga šios knygos teksto dalis vėliau buvo įtraukta į programinį Malraux meno filosofijos veikalą *Les voix de silence* („Tylos balsai“, 1951).

Kitos svarbiausios Malraux menotyros knygos: *Saturne* („Saturnas“, 1950), *La musée imaginaire de la sculpture mondiale* („Įsivaizduojamas pasaulinės skulptūros muziejus“ trys tomai, 1952–1954), *La statuaire* („Skulptūra“, 1952), *Des bas-reliefs aux grottes sacrées* („Nuo bareljefų prie Šventųjų grotų“, 1954), *La monde chrétien* („Krikščioniškasis pasaulis“, 1954) ir *La métamorphose des dieux* („Dievų metamorfozės“, 1957). Visuose juose menas įvardijamas kaip aukščiausia dvasinė vertybė, padedanti įveikti žmonių susvetimėjimą ir gražinanti harmoniją.

Apie teorines Malraux meno filosofijos ištakas kalbėti sunku, nes jo veikaluose beveik neaptinkame tiesioginių nuorodų į autorius, kuriais jis rėmėsi. Kritiškai vertindamas ankstesnės meno filosofijos pasiekimus, į pirmtakų idėjas jis žvelgė kaip į savosios koncepcijos žaliavą. Stipriausią poveikį Malraux pasaulėžiūrai turėjo egzistencinės pakraipos mąstytojai, Bergsono intuityvizmas, Focillono, Rieglio, Wölfflino formalizmas, Husserlio fenomenologija, Prousto „prisiminimų“ ir vidinio išgyvenimo koncepcija, M. Dvořáko teorija apie meno kūrinyje įkūnytų formų sugebėjimą kalbėti vis naujais balsais, geštalpsichologijos mokymas apie suvokimo ir atminties procesus, taip pat paskiros Souriau, Ortega y Gasseto, Jungo idėjos.

Iš neklasikinės meno filosofijos atstovų Malraux perėmė pasaulėžiūros pantragizmą, nepasitikėjimą racionalaus proto galia, požiūrį į meną, kaip į aukščiausią būties esmės suvokimo priemonę, naikinančią moksliniam pažinimui būdingus prieštaravimus. Tęsdamas Schopenhauerio, Nietzsche's ir Bergsono mokymus apie meninės intuitycijos sugebėjimą prasiskverbti pro paslaptinę „Majos skraistę“ (Malraux veikaluose – pro „regimybės“ sluoksnį) į būties esmę, Malraux dar labiau išskėlė meninio pažinimo reikšmę ir meną prilygino Absoliutui.

Su Nietzsche Malraux sieja „Dievo mirties“ ir tuometinės Vakarų kultūros krizės konstatavimas, mintis apie neišvengiamą sąmonės krizę, tragiškas optimizmas, mokymas apie prometėjišką žmogaus kovą su lemtimi. Jis pabrėžė egzistencinį tikro meno pobūdį, jo sugebėjimą suteikti žmogaus būčiai prasmę, plėtojo mokymą apie meną, kaip apie „tylos balsų“ pasaulį, kuris glaudžiai siejosi su M. Heideggerio požiūriu į meną, kaip į „bekalbį būties bylojimą“, ir su Camus – kaip į „nesąryšingą pasaulio tylėjimą“.

Vėlyvajam M. Heideggeriui Malraux artimas poetiniu filosofavimo stiliumi, Rytų kultūros aukštinimu, vertinimu meno kūrinio, kaip tokio menininko ekspresijos rezultato,

kuriame „skleidžiasi“, „atsiveria“ būties tiesa. Tačiau Malraux ne taip, kaip ankstyvasis Heideggeris, kurio meno filosofijoje vyrauja „žvilgsnis atgal“ ir vienpusis graikų kultūros aukštinimas, ryžtingai pasisako prieš meno bei grožio formų kanoniškumą ir aukština įvairių epochų, civilizacijų, tarp jų ir šiuolaikinio meno formų atvirumą bei sakralinę kilmę.

Malraux meno filosofijoje taip pat jaučiamas kultinės H. Focillono knygos *La vie de formes* („Formų gyvenimas“, 1931) poveikis. Iš jos filosofas perėmė mokymą apie autonomišką meninių formų kaitą ir metamorfozes, požiūrį į stilių, kaip į istoriškai besikeičiančių „formų ansamblį“. Šiuos mokymus suvienijo su prancūzų realiosios estetikos šalininko Souriau teorija, teigiančia, kad menas, kalbėdamas meninių formų kalba, sukuria „įsivaizduojamą meno pasaulį“, besiplėtojančią pagal savo imanentinius dėsnius. Iš čia išsirutuliojo garsioji „Įsivaizduojamojo muziejaus“ ir modernistinio meno atsiradimo svarbą iškeliančios koncepcijos.

Archeologijos studijos ir dalyvavimas archeologinėse ekspedicijose turėjo tiesioginį poveikį Malraux meno filosofijai, kuriai būdingas išskirtinės meno reikšmės kultūrai pripažinimas. Susidūrimas su skirtingų kultūrų bei civilizacijų meninės kultūros „fragmentais“, „nuolaužomis“ plėtojo jo vaizduotės polėkius, intuciją, be kurių neįmanoma atkurti trūkstamų meninės kultūros pjūvių. Todėl Malraux meno filosofija detalų konkretaus meno kūrinio tyrinėjimą savitai susiejo su intucija, netikėtomis asociacijomis, skirtingų kultūros bei meno tradicijų sugretinimu. Tai būdinga ne tik „Įsivaizduojamam muziejui“, bet ir kitiems jo modernistinio meno problemas gvildenantiems veikalams.

Kita vertus, Malraux buvo vienas pirmųjų didžiųjų meno teoretikų, suvokusių išskirtinę muziejų, radikalios modernizacijos poveikio meno raidai ir vizualiai suvokiamos kultūros bei reproduktivinio svarbą ateičiai. Jis tarsi nuspėjo tolesnes besiformuojančios metacivilizacinės kultūros epochai būdingas teksto kultūros regresijos, degradacijos ir vaizdo kultūros įsivyravimo tendencijas. Muziejų atsiradimas, jo požiūriu, esmiškai pakeitė mūsų pasaulinę dailės istorijos viziją. Šių vos prieš kelis šimtmečius atsiradusių meno kūrinių saugyklų vaidmuo dabartiniam meno vertybes suvokiančiam žmogui tapo ypač svarbi. Muziejuose greta išdėstyti įvairių civilizacijų žmogaus sukurti daiktai ne tik įgauna naujas, jiems iš pradžių neskirtas, funkcijas, tačiau ir padeda atkurti realią pasaulinės kultūros bei meno raidos istoriją.

Ir galiausiai, Malraux meno filosofijos esmėje slypi pantragiška pasaulio ir žmogaus būties samprata. Po „Dievo mirties“ ir žlugus tikėjimui absoliučia racionalaus proto galia tuometinėje Vakarų kultūroje vienintelėmis patikimomis autentiškomis vertybėmis jis vadina genialius meno kūrinius, kurie išgryninto pavidalo atsiranda desakralizuotų vertybių pasaulyje. Menas, filosofo manymu, įkūnija aukščiausias žmonijos sukurtas dvasinės vertybės. Jis mąstytojo suvokiamas kaip naujas metafizinis Absoliutas, kurio esmė giliau-

siai atsiskleidžia ne literatūriniu žodžiu, o tapybai ir skulptūrai būdingų meninių formų kalba. Nuo tų laikų, kai žmogus užgimė vienatvei, ji suteikia galimybę šią kalbą suprantantiems pajusti giluminį tarpusavio sąryšingumą. Menas, ypač tragiškojo modernistinio meno formos Malraux koncepcijoje yra traktuojamas kaip žmogaus revanšas. Beveik visų didžiųjų praeities meno kūrinių gyvybingumą esą lemia kiekvieno jų dialogas su kažkuo dvasiai aukščiausiu. Visuose šiuose dialoguose dieviškasis pradas traktuojamas tik kaip žmogiškojo viršūnė.

Taigi harmoningas meno pasaulis, kuriam būdingas vidinis išbaigtumas, egzistencinių motyvų kupinoje Malraux meno filosofijoje įvardijamas kaip tikrovės kompensacija, kaip patikimas žmogaus prieglobstis nuo jam svetimo chaotiško išorinio pasaulio baisumų. Menas – prometėjiškos kovos su lemtimi simbolis. „Visos meno formos, – rašė Malraux, – tai kova su likimu, įsitikinimu, kad kosmosas žmogui abejingas ir jam grasina“ (Malraux, 1948, p. 144). Įprasmindamas nuolatinę žmogaus kūrėjo kovą su likimu, menas čia įgauna „antilikimo“ (*antidestin*) prasmę.

Malraux nuolatos pabrėžia principinį meno, ypač modernistinių jo apraiškų autonomiškumą tikrovės atžvilgiu ir teigia, kad meną kuria gyvenimas, tačiau menu tampa tik tuomet, kai išslysta iš jo įtakos. Iš čia plaukia jo atsainus požiūris į Vakaruose ilgai viešpatavusią realistinio meno tradiciją ir modernistinio meno svarbos iškėlimas. Todėl realizmo terminas Malraux meno filosofijoje yra „neautentiškos“ kūrybos sinonimas. Tikras menininkas – tikrovės oponentas, varžovas, kuris savo kūriniuose tikrą pasaulį keičia aukštesne autonomiška menine tikrove. Menininkas vaizduoja ne tai, „kas yra tikrovėje, o tai, ką nori matyti, kas verta vaizduoti“ (*Ten pat*, p.156). Nagrinėdamas pagrindinius praeities meno raidos etapus ir modernistinio Vakarų meno pokyčius, tikrojo meno bruožu Malraux vadina ne realistinį išorinio pasaulio vaizdavimą, o menininko sugebėjimą išreikšti žmogaus padėtį pasaulyje. „Didžiosios skulptūros epochos menkai rūpinosi realizmu ir buvo priešingos iliuzijai. Seniausių istorinių civilizacijų skulptoriai kūrė formas, kurių nepajėgs paaiškinti nei gyvenimo mėgdžiojimas, nei žiūrovo pasitenkinimas; dieviškasis pradas nebuvo panašus į žmogiškąjį ir nesirūpino tuo, kad patiktų“ (Malraux, 1952, p. 41).

Skelbdamas pabrėžti modernistiniam menui būdingą besąlygišką „raiškos“ pirmenybę „vaizduojamojo“ prado atžvilgiu, Malraux tiesiogiai siejasi su egzistencine religinės pakraipos meno filosofija, kurioje menas aiškinamas kaip giliausių žmogaus būties struktūrų, religinių jausmų išraiška, kaip intymus priartėjimas prie sakralinių vertybių. Menas, jo įsitikinimu, religingam žmogui suteikia vienintelę galimybę konkretaus vaizdo forma išvysti Dievą. „Kiekviena žmogiškoji realybė yra tik regimybė, žvelgiant iš to tikrojo pasaulio pozicijų, kurį aptinka ir išryškina religinis menas“ (Malraux, 1957, p. 4). Kita vertus, menas

priartina žmogų prie aukščiausių vertybių esmės suvokimo, tiesiogiai veikia mąstyseną, veiksmus, gyvenimo nuostatas, plėtoja jo kūrybiškumą.

Pasak Malraux, būti, vadinasi, dvasiškai kurti. Visa, kas trukdo kurti, jo meno filosofija priskiria metaforiškai likimo sąvokai. Kūryba, kaip ir Nietzsche's veikaluose, jam – ontologinės būties pagrindas, pagrindinė tikros egzistencijos, laisvės, artėjimo prie Absoliuto prielaida. Ją traktuoja kaip išskirtinį žmogaus, suvokusio individualios būties „baigtinumą“ ir savo kūrybos vaisių „amžinumą“, požymį, kaip vienintelį žmogaus aktą, nukreiptą prieš išorinio pasaulio iracionalumą. Tačiau kūryba – tai ne tik būdas asmenybei išsilaisvinti iš iracionalių ją varžančių pasmerkimo lemčiai jėgų, bet ir nuolatinis asmenybės dvasinių galių atskleidimas. Kuriančio menininko valia iš chaotiškų mus supančio pasaulio formų sukuria kokybiškai naują formų vienybę. „Kad ir koks sudėtingas bei išskaidytas menas, netgi V. van Gogho ir A. Rimbaud kūrinuose, palyginti su chaosu ir gyvenimu, jis tampa „vienybe“ (Malraux, 1951, p. 322).

Remdamasis O. Rodino mintimi, kad „linijos ir atspalviai menininkams tėra užslėptų realybių simboliai“, Malraux plėtojo teoriją apie ezoterinį tikrojo meno pobūdį, užšifruotą jo kalbą, „paslaptinę galią“, tarnavimą „kitam“, nepasiekiamam filisterinei sąmonei, pasauliui. Todėl priartėti prie meno esmės įmanoma tik įvaldant ezoterinę „tylos balsų“, t. y. linijų, formų, žodžių, kalbą. „Menas, – teigė Malraux, – yra tai, kas sudaro linijų, garsų, žodžių, žmogiškosios išraiškos kalbą, o ne tai, kas tik faktiškai veikia“ (*Ten pat*, p. 518).

Čia Malraux, tęsdamas romantinę ir neklasikinę meno filosofijos tradiciją, neabejotinai jautriai priartėja prie slapčiausių meninės kūrybos bei autentiško meno kūrinio radimosi versmių. Kas gi iš tikrųjų yra menininkas ir jo kūrybos produktas tikrąją ciniško postmodernistinio reliatyvizmo nenuvalkiota prasme? Pirmiausia – būtina autentiško meno kūrinio atsiradimo prielaida tikriausiai yra ne bet koks, tačiau išskirtinėmis kūrėjo galiomis apdovanotas meninės kūrybos subjektas, kuris klasikinėje estetikoje įvardijamas talentu, genijumi ar neutraliau – menininku. Tačiau, mums rodos, Malraux itin taikliai užsimena apie tokios asmenybės sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio, girdėti kitiems negirdimus balsus, regėti kitiems neregimas spalvas, o svarbiausia – sugebėti autentiškai atskleisti gelmines savo mintis ir dvasios polėkius.

Todėl kaip ir Nietzsche, Ortega y Gassetas, Malraux atriboja uždara „tikrųjų“ menininkų, „suvienytų pagal paslaptingos valdžios požymį“, pasaulį nuo platesnio – „nemeninio“. Menininkų kasta, pasižymėdama vidiniu regėjimu ir klausa, pajėgia perprasti į giluminę būties bei reiškinių esmę, o „nemenininkai“ yra pasmerkti paviršutiniškai „perpasakoti“ gyvenimo įvykius, siužetus. Jiems svetimas „vidinis regėjimas“, be kurio neįmanoma kurti tikrojo meno. Ši dichotomija Malraux koncepcijoje išryškėja ir suvokiant meną, nes asmenybės, neišsiugdžiusios „vidinio regėjimo“, gali suvokti tik išorinį „vaizduojamąjį“



arba „pasakojamąjį“ meno kūrinio sluoksni, nepajėgdamos prisiliesti prie jame slypinčios gelmės, kurią suvokia tik menininkai ir intelektualai.

Kovodamas su dogmatiškais realizmo, natūralizmo apraiškais, meną apribojančiais neveiksmingais kanonais, Malraux, veikiamas estetiųjų Rytų teorijų, aukština neužbaigtumo, eskiziškumo, estetinės užuominos, t. y. *non finito* principo, reikšmę. Savo pažiūras jis paremia Ch. Baudelaire'o teze, kad „genialus eskizas išraiškingesnis nei išbaigtas kūrinys“. Malraux įsitikinęs, jog tikras meno kūrinys jungia principinį neišsakomumą, nežinomybę, nuolatinį minties pulsavimą. „Kiekvieną didį meną, – rašė jis, – skatina tas, kurio prasmė išslysta ir žūsta tuomet, kai prarandama nežinomybė“ (Malraux, 1952, p. 44).

1934 m. paskelbtame esė „Menininko pozicija“ Malraux suformuluoja tezę apie neišvengiamą prieštaravimą tarp autentiško modernistinio menininko ir jį supančio pasaulio. Šį prieštaravimą jis įvardija svarbia modernaus menininko formavimosi prielaida. Kaipgi vyksta menininko tapsmas? Ankstyvąjį menininko formavimosi etapą Malraux sieja su jį sužavėjusio menininko stiliaus mėgdžiojimu, iš kurio perimami paskiri dvasiškai artimiausi stiliaus bruožai. Šis pasirinkimas, polinkis į vieno ar kito meistro kūrybą siejamas su lemimi, giluminiu menininko ryšiu su transcendencija. „Kiekvieną genijų remtis tiesioginiais pirmtakais skatina, be abejo, tai, kad jų atradimų fermentas dar neišnaudotas“ (Malraux, 1951, p. 317). Tačiau, netgi mėgdžiodamas svetimą stilių, tikras menininkas nesąmoningai siekia nutraukti ryšius su juo ir suformuoti savitą pasaulio regėjimą. Kai menininko ryšys su jį sukūrusia tradicija nutrūksta ir suvokiama aukščiausia meno paskirtis, tuomet įvyksta „kokybinis šuolis“ ir kuriamas savitas stilius. „Menininką formuoja ne jaunystės periodas, o konfliktas su kitomis subrendusiomis asmenybėmis, ne jo dar nepakankamai suvoktas pasaulis, bet kova su kitų primestomis pasauliui formomis“ (*Ten pat*, p. 279).

Kita svarbi autentiško menininko tapimo prielaida – tai atsivadavimas idėjai, kūrybos aistrai, galingam dvasios polėkiui kurti naujas menines formas. Be šio polėkio, kuris pajungia menininką sau ir tarsi vaiduoklis jį persekioja, neįmanoma būti tikru kūrėju. „Visi didieji tapytojai buvo apimti aistros vidinį pasaulį paversti tapybiniu“ (*Ten pat*, p. 580). Tačiau, kita vertus, kiekviena epocha nubrėžia menininkui tam tikras ribas, kurias, įtvirtindamas savąjį stilių, jis išplečia arba peržengia. „Kad ir ką teigtų menininkas, jis niekuomet nepajungia pasaulio tam, kuo jį pakeičia. Dailininko valia keisti pasaulį yra neatskiriam nuo jo prigimties“ (*Ten pat*, p. 322).

Vadinasi, meninės kūrybos aktas Malraux meno filosofijoje aiškinamas kaip natūralus jo būtinybės kurti pasireiškimas. Kai viduramžių meistras, teigia jis, išdrožė nukryžiuotąjį, o egiptiečių skulptorius iškalė portretinę mirusiojo statulą, jie kūrė tai, ką šiandieną pavadintume fetišais arba sakralinėmis figūromis; jie negalvojo apie meną, netgi neįtarė apie

jo buvimą. Nukryžiuotojo figūra jiems pakeitė Kristų, skulptūrinis portretas – mirusįjį. Mintis, kad juos kada nors demonstruos greta viename muziejuje, kad būtų palygintos linijos ir apimtis, „jiems būtų pasirodžiusi šventvagiška“. Čia Malraux taikliai pastebi, kad praeityje skirtingų civilizacijų sukurtiems konkrečias funkcijas atliekantiems daiktams ir objektams vėlesnių kartų žmonės, laikydami juos meno muziejuose, suteikė visiškai naują šiuolaikišką meno kūriniui prasmę ir pavertė materialiai apčiuopiamu rekonstruojamos konkrečios šalies ar epochos meno istorijos faktu.

Gilindamasis į meninės kūrybos esmę Malraux skiria dvi kūrybos formas: 1) „autentišką kūrybą“ (*création*), kuri išsiveržia iš gyvenimo stichijos įtakos ir tiesiogiai išreiškia giliausius menininko kūrybinius polėkius, ir 2) „produkciją“ (*production*), kuri išsirutulioja iš gyvenimo ir lieka visiškai nuo jo priklausoma. Skiriamasis autentiškos kūrybos bruožas – jo įkūnytą darnos „kokybę“, t. y. menininko pasirinktų meninės išraiškos priemonių įtaigumas ir meistriškumas. Kiekvieną „tikrą“ paveikslą ar skulptūrą Malraux aiškina ne kaip vaizdinių sistemą, o kaip kūrybinio akto įkūnijimą, kurio metu kaip aktyvaus menininko sąmonės įsiveržimo į pasaulį ir chaoso transformavimo rezultatas objektyvizuojama gyvenimiškoji kūrėjo drama.

Į meno kūrinių Malraux žvelgia kaip į daiktą, kuris gali patekti kaip seniena į palėpes ar muziejus, tačiau kuris tuo pat metu reiškia ir dramatiško likimo suvaldymą, susidūrimą su laiku, amžinybe. „Kiekvienas šedevras slepia nirštantį ar burnojantį suvaldytą likimą. Iš jo menininko paskatos semiasi jėgų, kad, gimęs vienatvei, rastų ryšį su Visata ir suteiktų kūriniams žmogiškas intonacijas; didžiuosiuose praeities meno kūriniuose glūdi nenugalimas, sutramdęs mirtį vidinis išnykusių civilizacijų balsas. Šventa daina, kurią dainuoja išlikęs gyvas, bet ne nemirtingas balsas, iškyla aukščiau nenumaldomo mirties orkestro garsų“ (*Ten pat*, p. 628). Vadinasi, istorinis laikas tėra „išorinė“ meno kūrinio atsiradimo prielaida. „Kūrinių kuria laikas, tačiau meno kūrinys jis tampa tik tuomet, kai išslysta iš jo įtakos“ (Malraux, 1957, p. 32), o jo vertę ir dvasinį turinį nulemia kiti veiksniai. Kokie?

Norint atsakyti į šį klausimą, reikia aiškintis Malraux požiūrį į skiriamuosius tikro meno kūrinio ir šedevro požymius. Tikras meno kūrinys nuo šedevro skiriasi tik kokybe. Šedevrais filosofas vadina tokius aukščiausius meninės kūrybos produktus, kuriuose giliausiai įprasminamas žmogiškasis genijus. „Šedevras atrodo iš anksto numatytas, pasiekiamas kaip tam tikrų patikslinimų rezultatas, tačiau giluminė jo esmė niekuomet neperprantama, ir šedevras tampa tuo, ką galima pažinti tik remiantis jo paties būtimi“ (Malraux, 1951, p. 453). Pagrindiniai šedevrų bruožai – ypatingas stiliaus koncentruotumas, sugebėjimas priešintis tradicijoms, kanonams, eklektizmo ignoravimas, orientavimasis į būties esmės išraišką, besąlygiškas subjektyvios menininko valios vyravimas tikrovės atžvilgiu.

Labai svarbi Malraux meno filosofijoje įvairiapusė stiliaus sąvoka. Jos turinys priklausomai nuo konteksto įgauna skirtingą prasmę. Neretai ji sutapatinama su menu. Stilius kartais įgauna vos ne metafizinę, artimą Absoliutui prasmę arba traktuojamas kaip kondensuota tam tikro meno raidos periodo, epochos, kultūros ar konkretaus menininko kūrybos išraiška. Tačiau dažniausiai apibūdinamas kaip integrali tam tikrų formalių meno struktūrų visuma, kuri ryškiai atsiskleidžia įvairiose modernistinio meno pakraipose.

Stilius, pasak Malraux, atsiranda kartu su menu, ir raiškus jo braižas regimas jau Altamiro freskose. Be stiliaus neįmanomas nei menas, nei istorinė jo raida. „Stiliaus ieškojimai, – perfrazuodamas H. Focillną, rašė Malraux, – tai meno gyvenimas“ (Malraux, 1952, p. 43). Istorinė meninių stilių raida Malraux meno istorijos filosofijoje pateikiama kaip meno judėjimas Absoliuto esmės pažinimo linkme, kaip koncentruotas meninis pasaulio esmės suvokimo būdas ir menininko įsijungimo į kosminę stichiją priemonė. „Kiekvienas didis stilius – tai priartėjimas prie jautrios mūsų gyvenimo perspektyvos, amžinybės pasaulio“ (Malraux, 1948, p. 154). Vadinasi, stilius suvokiamas kaip jungiamoji grandis tarp konkrečios asmenybės, epochos dvasinių polėkių ir transcendentalios amžinybės. Absorbudamas kosmines jėgas, Visatos energiją, per stilių menininkas įgauna galingos meno pajungimo savo valiai energijos. „Pavergti meną – vadinasi, pirmiausia primesti jam stilių, tiksliau pasakius, tokius stiliaus ieškojimus, kurie yra meno gyvenimas, pakeisti sąlygotumus, kadangi menas pajėgia atlaikyti tūkstančius prievartos būdų, o miršta tik nuo vieno“ (Malraux, 1952, t. 1, p. 43). Malraux aukština modernistinio meno stiliaus grynumo ir originalumo reikšmę, nuolatos pabrėžia, jog tikras stilius ir realizmas yra visiškai skirtingi dalykai. Joks meno kūrinys, kryptis, mokykla neįgauna meninės vertės ir negali pretenduoti į reikšmingą vaidmenį meno istorijoje, kol neprabyla išraiškinga meninių formų kalba, kol neatsisako išorinių schemų ir neįgauna stiliui būdingo vientisumo. Vadinasi, surasti savo vietą pasaulyje galima tik įtvirtinus originalų stilių. Šiuo požiūriu autentiškas menas yra tai, kas skatina formas virsti stiliumi.

Nors Malraux nesprenžia meno istorijos problemų, tačiau jo veikaluose aptinkama vientisa epochinių stilių raidos koncepcija. Tyrinėdamas jų kaitą, menotyrininkas rėmėsi Focillono „formų gyvenimo“ teorija ir Riegljo mokymu apie „meninės valios“ (*Kunstwollen*) veiklos daugiakryptiškumą. Pagrindine varomąja meninių stilių istorinės kaitos jėga Malraux įvardijo nesąmoningą menininkų siekimą įveikti įprastas meninės iliuzijos perteikimo formas ir kurti naujas. Kiekvienas talentingas menininkas, įtvirtindamas individualų stilių, ne tik atskleidžia naujus meno horizontus, bet ir duoda galingą impulsą vėliau kursiantiems menininkams, kurie vėl grąžina į dialektinio stilių konflikto būseną. Šis nuolatinis ankstesnės tradicijos paneigimas yra pagrindinė nenutrūkstamos meno

raidos priežastis. Ši konfrontacijos su tradicija ir jos paneigimo nuostata taip pat galingai skleidžiasi įvairiose modernistinio meno kryptyse.

Gvildendamas pasaulinės dailės istoriją, Malraux skiria dvi istoriškai susiformavusias meninės išraiškos formas: 1) simbolinę, būdingą Egipto, Graikijos, Asirijos, Kinijos, Japonijos menui, ir 2) iracionaliąją, įsitvirtinusią krikščioniškame Vakarų mene. Pagrindinis jų skirtumas tas, kad simbolinis menas remiasi abstrakčia simbolių kalba, o iracionalusis – dieviškojo prado įkūnijimo žmoguje idėja. Pasaulinio meno raidos istorijoje Malraux skiria ir tokius periodus, kurie nepajėgia išreikšti „aukščiausių būties tiesų“. Tai senovės Graikijos menas po Periklio epochos, Romos menas ir porenasansinis Vakarų Europos menas, aprėpiantis ilgą tarpą iki impresionizmo, kuris atgaivina tikrojo meno dvasią.

Šiuolaikinio arba modernaus meno eros pradžia Malraux siejo su E. Manet „Olimpija“ (1863); kai meninėje Vakarų Europos sąmonėje išryškėjo esmiškai naujas požiūris į praeities meną. Anksčiau Vakarų literatūroje ir tapyboje viešpatavęs vergiškas tikrovės mėgdžiojimas nustumiamas į antrą vietą, o į priekį išsiveržia paties menininko kūrejo figūra. Išskirtinis dabartinio meno bruožas – dėl subjektyvaus menininko regėjimo nustoja estetinėje sąmonėje skleistis objektyvi tikrovė. Dėl to moderniojoje dailėje keičiasi požiūris į siužeto svarbą. Dabar paveikslas esti reikšmingas, o „gyvenimo vaizdavimas keičiamas jo aneksija“. Iš tikrųjų didžio Vakarų dailės reformatoriaus modernistinės dailės įkvėpėjo Cézanne'o kūrinuose siužetas darosi vis mažiau reikšmingas, ir tai lemia ne skrupulingas detalių „išpiešimas“, kaip flamandų tapytojų kūrinuose, ir ne meilė natiurmortui. Tiesiog šitaip Cézanne'as duoda valią saviraiškai. Toks siužeto svarbos nunykimas, kuris vėliau bus abstrakčiosios tapybos pagrindas, reiškia darantis reikšmingesnę ne meno kūrinio grafines pušę, dėmesį skrupulingai vaizduojamoms realistinėms detalėms, o svarbiu tampančiam pačiam menininkui emocinių santykių su savimi ir supančiu pasauliu išryškinimui. Šiuolaikinis modernizmo estetikos esmę atspindintis dailininkas abstrakcionistas, anot Malraux, savąjį mitą kuria lygiai taip pat, kaip didis rusų psichologinio romano meistras F. Dostojevskis savąjį – šitaip ir reikia suprasti J.W. Goethe's posakį, kad kiekvienas rašytojas rašo išsamų savo raštų rinkinį. Galima pasakyti, kad P. Picasso „visą savo gyvenimą iš esmės tai ir darė“. Radikalus šiuolaikinio modernistinio meno atotrūkis nuo tikrovės ir troškimas atskleisti vidinį menininko pasaulį, Malraux nuomone, reiškia, kad menas vėl, kaip ir religinės pasaulėžiūros vyravimo laikais, susigražina prarastąją sakralinę prasmę ir virsta „aukščiausiosios tiesos ieškojimu“, vertybe, suteikiančia „prasmę žmogaus būčiai“. Dabartinio meno stilių filosofas vadina intelektualiausiu iš visų, gyvavusių per visą meno raidos istoriją.

Šiuolaikiniam modernistiniam menui suteikdamas sakralinę prasmę ir gretindamas jį su didingiausiais religinio meno raidos etapais, jų dvasinę giminybę Malraux mato tikrovės,

kaip „regimybės“ (*l'apparence*), paneigimą. „Cézanne'o genijus paneigia „regimybę“ lygiai taip pat, kaip ir šventieji menai (*arts sacrées*)“ (Malraux, 1957, p. 30). Tačiau religiniam menui svarbu transcendentinis pasaulis, o šiuolaikinis menininkas modernistas ieško Absoliuto. „G. Braque'o natiurmortas, kaip ir bizantiečių miniatiūra, priklauso kitam pasauliui ir yra paslėpto Dievo atspindys, kurį nori pavadinti tapyba ir kuris vadinasi menu. Religinis išraiškos būdas gali erzinti, tačiau nėra jokio kito. Šis menas ne Dievo, o Absoliuto įkūnijimas“ (Malraux, 1951, p. 598). Modernusis menas nuo religinio skiriasi sąmoningu atsiribojimu nuo filisterinės sąmonės, „prakeiktumu“ ir pasauležiūros tragiškumu. Šiuolaikiniai dailininkai užmezga dialogą tik su tapyba ir nekreipia dėmesio į vartotoją, juos domina tik tie, „kurie perima jų vertybines nuostatas“. Pabrėždamas principinį dabartinio meno „tragiškumą“ ir „prakeiktumą“, menininko sąmonės skilimą, jo susvetimėjimą mąstytojas laiko svarbiu autentiškos kūrybos stimulu. Netgi į praeities meną jis žvelgia iš pantragizmo pozicijų.

Moderniojo meno įsigalėjimas XX a. kultūroje, meno kūrinių reprodukovimo ir meno leidinių išplitimas, pasak Malraux, ne tik keičia tradicinį požiūrį į meną, tačiau ir suteikia galimybę vaizduotei atkurti muziejų, kuriame į nedalomą visumą jungiasi daugelis skirtingose epochose ir įvairių civilizacijų sukurtų meno šedevrų. Įsivaizduojamas muziejus – tai ne vaizduojamojo, o kaip tik sakralinio meno muziejus, nes visuose šedevruose slypi tos pačios dieviškosios prigimties pėdsakai. Todėl ir šiuolaikiniai intelektualai meldžiasi „ne medyje įkūnytam Kristui, o meno kūriniams, vadinamiems nukryžiuotaisiais“. Įsivaizduojamajame muziejuje, „romaniškasis nukryžiuotasis ir egiptietiškoji mirusiojo statula gali tapti šiuolaikiniais kūriniiais“ (Malraux, 1957, p. 3).

Vadinasi, atsiskleidžia giluminis ryšys tarp skirtingose epochose ir įvairių civilizacijų sukurtų šedevrų, kurie užmezga tarpusavio dialogą, kadangi egiptiečių, indų, kinų, japonų, actekų, graikų, viduramžių ir šiuolaikinių tikrųjų menininkų kūriniuose slypi tas pats sakralinis pradai. Konkrečiame ar vaizduotės sukurtame muziejuje šie kūriniai subtiliai jaučiančiam grožio esmę intelektualui pakeičia tradicinę šventovės funkciją, nes padeda jam patirti katarsį ir priartėti prie aukščiausiųjų dvasinių vertybių. „Vaizduojamojo meno muziejus, – pasak Malraux, primena tas neišnaudotas galimybes, kurias galime perimti iš praeities. Šiame muziejuje į vieną vietą surinkti žmogaus gyvenimo pilnatvę atskleidžiantys kūrybos fragmentai, taip pat šių kūrinių gyvavimas liudija dvasios polėkio nenugalimumą. Kiekvienas šedevras čia traktuojamas kaip savotiškas pasaulio nugalėjimas, o jo pamoka ir kiekvieno menininko pergalė prieš savąjį vergiškumą – tik dalelė meno triumfo panoramoje.

Paskutinio Malraux „Meno psichologijos“ tomo – „Absoliuto kaina“ – pavadinimas iš tiesų simbolinis. Jis atskleidžia šio subtilaus intelektualo egzistencinę dvasinių ieškojimų

prasmę. Menas jo meno filosofijoje tampa pagrindiniu dvasingumo prieglobsčiu, jausmų ugdymo, autentiško dvasinio žmonių bendravimo mokykla. Jis gražina tą giluminį intelektualių žmonių sąryšingumą, kuris pažeidžiamas „pasitraukus Dievams“ (Nietzsche's motyvas). Vadinasi, Malraux meno filosofija – tai mėginimas pakeisti tradicinę religijos funkciją nauja menine intelektualų religija, kurios aukščiausiasis dievas – metafiziškai traktuojamas menas. Jis turi padėti sutrumpinti pereinamąjį žmonijos kelią į žmogaus būties prasmės suvokimą.

Tik mesdama tragiško nusivylimo kupiną prometėjišką iššūkį lemčiai bei „išsipirkdama“ teisę į tikrą būtį, asmenybė gali išsiveržti iš ją supančio pasaulio stichijos ir tenkintis savo prometėjiškos kovos duotybe. Pagrindinis šios tragiškos žūtibūtinės kovos, kančių ir praradimų krūvis Malraux tragiškojo optimizmo koncepcijoje tenka išrinktajai menininkų ir subtiliai jaučiančių menines vertybes intelektualų kartai, kuri pasiukodama atskleidžia kelius į laisvę ir padeda žmonijai įgyvendinti kūrybines galias.

---

POSTMODERNIZMO ESTETIKA  
IR MENO FILOSOFIJA



Collège de France

## Teorinės postmodernizmo estetikos ištakos

Šios dalies dėmesio centre – paskutiniame XX a. ketvirtyje išsiskleidę nauji kultūrinio, socialinio, politinio gyvenimo, filosofijos, estetikos minties ir meno transformacijos procesai. Dabar, kai postmodernus mąstymas skverbiasi į marginalijose buvusias humanistikos, kultūros, estetikos ir meno sritis, svarbu aiškintis gelmines šių pokyčių priežastis ir pasekmes tolesnei žmonijos kultūros raidai. Siekiant tai išsiaiškinti, dabartinėje humanistikoje išplito du pagrindiniai terminai „postmodernybė“ ir „postmodernizmas“. Abu jie, kaip liudija priešdėliai, ženklina tai, kas vyksta po anksčiau gyvavusių reiškinių. Pirmasis įvardija po *époque moderne* įsigalėjusios globalizacijos, technogeninės civilizacijos ir naujausių informacinių technologijų paveiktos naujos POST modernios epochos būseną ar pobūdį, o antrasis – kultūros, filosofijos, estetikos, literatūros ir meno raidos slinktis bei tendencijas, kurioms šioje knygoje skiriamas pagrindinis dėmesys.

Tūkstantmečio pabaigoje lygiagrečiai skleidžiasi keletas svarbių procesų, turinčių istoriosofinę prasmę ir ilgalaikius padarinius civilizacijos istorijai. Žmonijos kultūros istorijoje pirmą kartą pereinama nuo sąlyginai izoliuotų lokalinių civilizacijų (egiptiečių, šumerų, indų, kinų, graikų, inkų, actekų, arabų musulmonų ir t. t.) prie vieningos metacivilizacijos, kurioje ryškėja sudėtingas skirtingų civilizacijų socialiai aktualių religijos, etikos, estetikos, meno, kasdienio gyvenimo klodų susipynimas ir asimiliacija. Kitas lūžis tiesiogiai siejasi su teksto kultūros recesija, degradacija ir intensyvia vaizdo kultūros plėtoje. Šis globalinis perėjimas nuo teksto prie vaizdo paaiškina, kodėl, silpnstant klasikiniam Vakarų mąstymo ir kūrybos principams, metacivilizacinėje postmodernizmo kultūroje toks stiprus hieroglifinės tradicijos zonoje (Kinija, Japonija) susiformavusių „neklasikinių“ mąstymo ir kūrybos principų poveikis. Jos esmę sudarantis hieroglifas yra sintetinė vizualinė struktūra, daugiakryptės laisvai formuojamos vaizdo kultūros modelis, idealiai atitinkantis postmodernizmo poreikius.

Įsigalint postmoderno principams, vis labiau aiškėja, kad tai naujas *post eurocentrinės* civilizacijos fenomenas. Postmodernizmas iš tiesų yra tai, kas chronologiškai eina po modernizmo, tačiau tai ne paprasta reakcija į modernizmo sukurtą vertybių sistemą ir pasaulio regėjimo, mąstymo, kūrybos principus, o epochos perversmas, radikali kultūros paradigmų ir dvasinių orientyrų kaita, kurios reikšmės dar nesuvokėme. Postmoderne išryškėję radikalūs poslinkiai turi ne *lokalinę*, o *globalinę istoriosofinę prasmę*. Esame Naujaisiais amžiais Vakarų Europos civilizacijoje susiklosčiusios pasaulėžiūros, klasikinės filosofijos, estetikos, meno idealų irimo liudininkai. Taigi kalbėdami apie klasikinės vakarietiškosios kultūros, ypač meno formų radikalią transformaciją epochų sandūroje, turime aiškiai suvokti, kad *tai, kas vyksta šiuolaikinėje postmoderno kultūroje, mene, nėra*

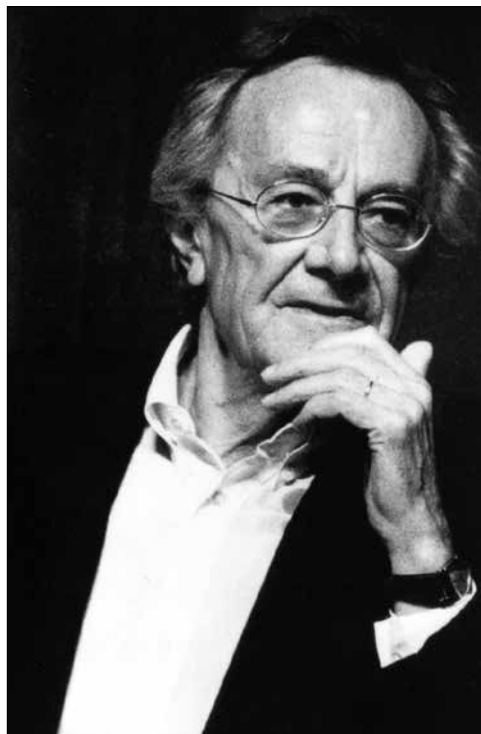


*eilinis stilius, o kokybiškai naujas civilizacijos lūžis. Jis susijęs su perėjimu nuo klasikinių eurocentrinių mąstymo ir kūrybos principų, laikytų vieninteliais galimais ir teisingais, prie universalesnių, neklasikinių, atvirų, polilogišku, jungiančių aktualiausius visų žmonijos kultūrą formavusių civilizacijų ir tautų kultūros simbolių bei kodų.* Dabartinėje masinių komunikacijų viešpatavimo metacivilizacijoje susidaro anksčiau neregėtos galimybės sąveikauti skirtingų pasaulio regionų kultūroms.

Postmodernizmo idėjų įsigalėjimo epochoje esame vieno svarbiausių Vakarų civilizacijos istorijoje kultūros ir meno lūžių liudytojai, lūžio, radikaliai keičiančio daugelį per amžius nusistovėjusių Europos meno nuostatų ir kūrybos principų. Žvilgsnis į dabartinius procesus atskleidžia, Oswald Spenglerio žodžiais tariant, gyvybinės energijos siekimo ir perėjimo iš gyvos „kultūros“ į surambėjusios technokratinės „civilizacijos“ stadiją požymius.

Postmodernios metacivilizacinės kultūros tapsmas – tai pirmiausia globalizacija, sudėtingas naujos pasaulio bendrijos, naujo integralaus kultūros tipo ir pliuralistinės vertybių sistemos kūrimas, kuris neįmanomas be atsiradimo kančių, priešybių susipynimo, skirtingų civilizacinių tradicijų susidūrimo, konkurencijos, glaudesnio supratimo ieškojimo. Dvasinės kultūros srityje tiesioginė globalizacijos išraiška yra ekumenizmo tendencijų stiprėjimas. Internacionalios sintetinės religijos, filosofijos, estetikos, meno formos, veikiamos globalizacijos, postmoderno kultūroje niveliuojasi, transformuojasi, sudėtingėja ir skleidžiasi įvairiuose Žemės rutulio regionuose. Šių formų įvairovė, polietniškumas, daugiakalbystė, sudarantys būtinas prielaidas integralios metacivilizacijos tapsmui, pirmiausia įsigali megapoliuose, kuriuose intensyviau sąveikauja įvairios kultūros tradicijos.

Aktyvėjantys civilizacijų, tautų kontaktai keičia dar neseniai vyravusias Vakarų civilizacijos ekspansionistines tendencijas. Kaip priešprieša ir atsvara joms stiprėja kontreurocentrinės galingos postmodernistinio neorientalizmo ir kitų neeuropinių civilizacijų įtakos bangos, griauančios vakarietiškojo hegemonizmo pamatus. Foucault į žurnalisto klausimą: „Ar galime kalbėti apie Rytų mąstymo ir kultūros formų išiskverbimą į vakarietiškąją civilizaciją?“ – išvalgiai pastebėjo, kad tikrovėje skleidžiasi priešpriešiniai procesai. „Išoriškai žvelgiant praslinkus šimtui penkiasdešimt metų, tarkime po Schopenhauerio, – sako jis, – mes iš tiesų rytietiškejame, kartu visas pasaulis vesternizuojasi. Vakarai tampa imlesni indų filosofijai, afrikietiškam menui, japonų tapybai, arabų mistikai. Indų filosofija, afrikietiškas menas įgyja tas savybes, kurių dėka vakarietiškoji civilizacija jas sąlyginai asimiluoja“ (Foucault, 1994, p. 604). Iš tikrųjų postmoderno epochoje naujos ryškėjančios metacivilizacinės kultūros orientalizacija, vesternizacija, afrikanizacija, lotynoamerikonizacija tampa vieningu procesu, kuriame ryškėja visą Žemę aprėpiančios kosmopolitinės integralios kultūros kontūrai. Vienas svarbiausių teigiamų dabartinės postmoderniosios kultūros raidos bruožų, kad visur stiprėja pasaulinių istorinių procesų vieningumo supratimas.



Jean-François Lyotar

Naujų postmoderno idėjų įtakos augimas nuo septintojo XX a. dešimtmečio pastebimas įvairiose Vakarų socialinio gyvenimo, humanistikos ir kultūros srityse: filosofijoje, estetikoje, literatūroje, vaizduojamojoje dailėje, architektūroje, muzikoje, audiovizualiniuose menuose, sociologijoje, politologijoje ir pan. Šie poslinkiai siejosi su Vakarų hegemonijos silpnėjimu, pliuralizmo ir decentralizacijos bei tarpkultūrinių komunikacijų sklaida visose ekonomikos, politikos, kultūros srityse. Taip išaugo bendražmogiškų vertybių ir neeuropinių civilizacijų kultūros tradicijų, simbolių ir kodų įtaka.

Postmodernus mąstymas įtvirtina realiatyvizmą, kuris skelbia, kad tie mąstymo principai, vertybės, normos, simboliai, vertinimo kriterijai, kurie gyvavo Vakarų civilizacijoje, negali būti laikomi vieninteliais teisingais ir universaliais atitinkančiais žmogaus prigimtį. Todėl atsakiusi klasikinėje

kultūros filosofijoje vyravusios abstraktaus Rytų ir Vakarų civilizacijų supriešinimo tradicijos, dabartinė humanistika dėmesio centrą palaiapsniui perkelia iš abstrakčių binarinių Rytų – Vakarų opozicijų lygmens į viename morfologiniame lygmenyje funkcionuojančių sociokultūrinių struktūrų konkrečių lyginamąją analizę, atspindinčią pliuralistinę, į metacivilizacinę raidos pakopą evoliucionuojantį, pasaulį.

Naujų elektroninių masinės komunikacijos priemonių atsiradimas radikaliai keičia situaciją, informacinė revoliucija griaua tautines valstybes skiriančias kliūtis ir įtvirtina universalias kultūros, estetikos ir meno tendencijas. Ekranų ir vaizdo kultūra yra tarptautinė, įveikianti svarbius komunikacinius rašto kultūros apribojimus. Esmingiausias ryškėjančios naujos postnacionalinės metacivilizacijos skiriamasis bruožas – planetos tapsmas vientiso informacinio diskurso lauku. Nenusižengdami tiesai dabartinę civilizaciją galime vadinti informacine metacivilizacija.

Šios naujos kultūros, aktyviai veikiančios postmodernistinę sąmonę ir tikrovės suvokimą, esmė – ne linijinis tekstas, o nuolatos besikeičiantis vaizdų srautas. Tai ir personažų

kalba, animacinis modeliavimas, rašytiniai tekstai, regimi ir girdimi vaizdai ir daugybė kitų komponentų. Esminis vaizdo kultūros skirtumas, jei lyginsime ją su knygine teksto tradicija, priartinantis ją prie pirmąsias žmonijos patirties, yra informacijos įvairovė ir asmeninis kontaktas, autentiškas bendravimas su kalbančiu ekraninio teksto partneriu.

Visuomeninės sąmonės struktūra, tikrovės suvokimas, mąstymo stilius, netgi turinys priklauso nuo informacijos priemonių. Pavyzdžiui, raštas, knyga ugdo universalų požiūrį į pasaulį, ir tai neabejotinai patvirtina pati kultūra bei jos suvokimas. O audiovizualinės komunikacijos priemonės (ekranai ir kompiuterių vaizduokliai su virtualiosios realybės pasauliu, mirgantys nuolatos besikeičiančiais regimais, girdimais vaizdais) skatina mozaikiškai žiūrėti ir į pasaulį. Taip prarandamas knygų, klasikinio humanitarinio išsilavinimo puoselėtas kūrybos fundamentalumas, stiprėja standartizacijos ir niveliavimosi tendencijos. Naujojo tūkstantmečio kultūrą, nepaisant mūsų pagarbos knygai, tikriausiai nulems sunkiai nuspėjamas vaizdo kultūros plėtojimas, o spaudinių ateitis tampa miglota.

Dėl medijų ekspansijos poveikio estetikoje ir mene sustiprėjo anonimiškumo tendencijos, pakito meno kūrinio samprata, klasikinių estetinių kategorijų sistema, išryškėjo jų kontekstualumas, situatyvumas, išaugo įvairių kasdienybės, bjaurumo apraiškų svarba, įsigalėjo neapibrėžtumas. Neregėto poveikio elektroninės technologijos nustūmė visas tradicines originalumo ir autorystės sampratas, nes medijų estetikos principus formavo dažniausiai kolektyviniai įvairių sričių specialistų estetiški ir technologiniai sprendimai. Medijų estetika ir menas tapo anonimiški. Svarbiausiomis ėmė darytis simuliakro, metakalbos, intertekstualumo problemos, medijų estetika skverbėsi į daugybę netradicinių klasikinės estetikos ignoruojamų sričių, kasdienybę, landšaftą, ekologiją, feminizmą ir pan. Meno kūrinys, veikiamas medijų estetikos ir rinkos, vis dažniau traktuojamas kaip gamybinės veiklos produktas.

Dabartinio estetikos mokslo ribos išsiplėtė, prarado apibrėžtumą, pasikeitė požiūris į jo tyrinėjimo objektą ir pagrindinių problemų lauką. Estetinis pažinimas skverbiasi į naujas, anksčiau traktuotas kaip neestetines, teritorijas ir jas jungia į platesnį vos ne iki begalybės išsiplėtusį dabartinės estetikos tyrinėjamų objektų lauką. Toks naujų probleminių mokslinio pažinimo erdvių atsiradimas tiesiogiai siejasi su sparčia komunikacijų plėtote metacivilizacinėje kultūroje, estetiškos patirties kaita, ribų tarp skirtingų gyvenimo sričių nykimu, totaliniu japonų kultūros tradicijai būdingu įvairių kasdienybės sričių estetiniu.

Postmodernistinėje estetikoje ryškėja tai, ką Lyotard'as taikliai įvardijo „žinių legitimumo principo irimu“, t. y. totaliniu klasikinės mąstymo paradigmos suformuotų mokslų sistemos žlugimu, sistemos, kurioje kiekvienas mokslas užėmė jam skirtą nišą ir buvo aiškiai apibrėžęs savo kompetencijos bei pagrindinių probleminių laukų teritorijas. Pastaraisiais dešimtmečiais humanitarinių ir socialinių mokslų ribos akivaizdžiai niveliuojasi, stiprėja

įvairių mokslinio pažinimo sričių persismelkimas, o jų sąveikos erdvėse formuojasi nauji probleminiai blokai, paribių zonos, kurios sparčiai plečiasi įvairiomis kryptimis, užkariauja naujas teritorijas. Taip stiprėja integruojantis estetikos potencialas ir mezgasi tarpdalykinis polilogas su kitomis mokslinio pažinimo sritimis.

Vienas būdingiausių dabartinės estetinės minties raidos bruožų – totalinis nomaologijos tendencijų stiprėjimas, t. y. estetinės kaitos procesų intensyvėjimas iš vieno civilizacinio pasaulio į kitus ir iš vienos kultūros, estetinio pažinimo, meno srities įvairių meno simbolių, estetinių konceptų, idėjų, sąvokų vartojimas kitose, kur, atrodo, neįmanoma. Nauja postmoderni estetinė patirtis peržengė lokales tradicinės Vakarų metafizikos nubrėžtas estetikos mokslo objekto ribas ir aprėpė daug platesnes teritorijas – tiek geografinių įvairių civilizacinių pasaulių estetikos tradicijų susipynimo aspektų, tiek morfologinių – nuo Visatos harmonijos iki kūno topologijos estetikos. Šiuos pokyčius skatino naujų probleminių laukų iškilimas.

Iš vientiso išgrynintos klasikinės akademinės estetikos srauto tarsi išsiliejo gausybė išsiskaidančių mažesnių upelių, pretenduojančių į savo estetinės patirties objekto unikalumą. Taip klasikinė monolitinė akademinė estetika transformavosi ir skilo į daugybę lokaliųjų „estetikų“ ir meno filosofijų, sąveikaujančių su anksčiau neestetinėmis laikomomis sociumo, kultūros, kasdienybės, įvairių veiklos formų sritimis: atsirado atmosferos, kraštovaizdžio, miško, parkų, vandens, kūno, daikto, urbanistinė, kasdienybės, techninė, dizaino, medicinos, sporto, reklamos, mados, feminizmo, medijų, multimedijų, virtualioji, detalės, minimalizmo, tylos, prasmės neišsakymo, potekstės, neišbaigtumo, santūrumo, nuobodulio, monotonijos, trivialumo, banalumo, skurdumo, atsitiktinumo, senėjimo ir daugybė kitų lokaliųjų estetikų, kurios atspindi dabartinės estetinės sąmonės mobilumą, dinamiškumą, daugiamatiškumą, fragmentiškumą ir nuolatinę estetikos teritorijų plėtrą. Pasak Marco Jimenez, „jokia estetinė teorija šiandien negali būti kelrodis“, kuris nekvestionuojamai gali priskirti meno kūriniam daugumos laukiamas interpretacijas ir „apskritai XX a. pabaigoje meno filosofija yra priversta atsisakyti savo praeities ambicijų“ (Jimenez, 1997, p. 429).

Kai kritiškai vertinamos iš konteksto išplėštos paskirų postmodernistinės estetikos ir meno filosofijos kūrėjų idėjos, iš akiračio išslysta kiti svarbūs šios krypties šalininkų nuopelnai. Akivaizdu, kad būtent postmodernizmo estetika kultūrologija, filosofija, ir meno filosofija nokautavo eurocentrizmo ideologiją, nuvainikavo daugybę dogmiškų klasikinės metafizinės estetikos nuostatų, tada įsigalėjo idėjų ir metodologinių nuostatų pliuralizmas, išryškėjo daugybė naujų estetinio pažinimo sričių, originaliųjų tyrinėjimo strategijų, problemų formulavimų, kokių arba nebuvo nei klasikinėje, nei neklasikinėje Vakarų estetikos tradicijoje, arba ženkliai skyrėsi požiūris į anksčiau gvildentas problemas.

Tai Barthes'o Teksto, „tekstinės erdvės“, kompaktiškumo intuicijos, konotacijos, politinės semiologijos, nulinio laipsnio, autoriaus mirties ir jos interpretacijos teorijos, Foucault'o istorinės sąmonės, genealogijos, epistemos, diskurso, jo tvarkos, žinojimo archeologijos, įvykių singuliariškumo, galios diskurso, diskursyvinių praktikų sąveikos, seksualumo, geidžiančios visuomenės, disciplininės visuomenės ir kiti tyrinėjimai, Deleuze'o ir Guattari'o nomadologijos, rizomos, pli (klostės, sulenkimo), šizoanalizės, kūno be organų, singuliariškumo, koncepto studijos, Derrida gramatologijos, dekonstruktyvizmo, logocentrizmo, preformizmo, onto- teo- teleo- falo- fono- logocentrizmo kritikos teorija, Lyotard'o postmodernios būties, postmodernistinio jausmingumo, metanaracijų saulėlydžio, naratologijos, paralogijos, agonistikos, tapybos analitikos, Baudrillard'o simuliakro, simuliacijos, referento miražo, kodo monopolijos, postistorinio hiperrealizmo ir suprekintos kultūros tyrinėjimai bei daugybė kitų konceptų, idėjų, sąvokų. Daugybė pradžioje šokiravusių poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikos konceptų, idėjų, sąvokų tvirtai įaugo į dabartinės filosofijos ir estetikos žodyną. Į jų srautą reikėtų įtraukti postmetafizinio mąstymo, *after-postmodernism'o*, marginalumo, intelekto estetikos, virtualios tikrovės, naracijos, acentrizmo, metanaracijų saulėlydžio, labirinto, logotomijos, logomachijos, logofobijos, *déjà vu*, binarizmo, tuščio ženklų, chaosmos, labirinto, kalbinių žaidimų, struktūros žaismo, teksto erotikos, intertekstualumo, geismų mašinos, išskaidymo, pėdsako, nelinijinės dinamikos koncepcijas ir daugybę kitų.

Postmodernistinės sąvokos akivaizdžiai pakeitė šimtmečiais nusistojusių pamatinių klasikinės filosofijos ir estetikos kategorijų hierarchiją. Tenka pripažinti, kad mąstome ir kuriame veikiami jau naujos postmodernios estetikos šalininkų sukurtos kategorijų sistemos.

Dėl postmoderniojo mąstymo ekspansijos mokslininkų interesai apėmė klasikinės estetikos marginalijose buvusių reiškinių pažinimą, mažiau imta domėtis antikos, Vakarų renesanso estetika. Postmodernistinis orientalizmas paskatino mokslininkus tyrinėti neeuropines, ypač įvairių Rytų Azijos tautų estetikos ir meno tradicijas, pradėti lyginamąsias Vakarų ir neeuropinių tautų estetikos tradicijų studijas, vis didesnę poveikį įgauna įvairios komparatyvistinės estetikos tendencijos.

Estetikos ir meno filosofijos specialistai atsigręžia į vadinamuosius „estetikos hibridus“, balansuojančius tradiciškai pripažįstamoje estetinėje ir vadinamojoje „neestetikoje“ srityje, kuri netilpo į klasikinės akademinės estetikos nubrėžtų estetinių objektų sritį. Šis dėmesys periferiniams estetiniams reiškiniams itin išryškėjo prancūziškojo poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikoje; joje išplito sąvokos „marginalijų analizė“, „marginalinis estetinis objektas“, „marginalinė erdvė“ ir pan. Tačiau ribų tarp estetikos ir neestetikos sričių reliatyvumas dabartinėje estetikoje darosi vis akivaizdesnis.

Estetikos teritorijos sparčiai plinta ne tik į ribines zonas tarp to, kas tradiciškai vadinama „estetiška“ ir „neestetiška“, tačiau ir į mokslinių diskursų sritį. Daugelio pamatinių klasikinės akademinės estetikos nuostatų irimas panaikino elitines nuostatas, pretenzijas į išaukštinto ir rafinuoto skonio monopoliją. Stiprėjant kultūrinio gyvenimo demokratišacijai, totalinei masinės kultūros ekspansijai dabartinėje estetikoje įsigali tolerantiškesnis požiūris į įvairias gyvenimo, kasdienybės, masinės kultūros apraiškas bei anksčiau estetinio pažinimo periferijoje buvusius reiškinius. Veikiant tradicinei japonų estetikai, postmodernizmo kultūroje išryškėjo kasdienybės ir buitinių detalių, landšafto, aplinkos, būsto, gamybinės aplinkos estetinio tendencijos.

Didžiulį poveikį postmodernistinės estetikos, meno filosofijos ir meno psichologijos raidai turėjo Freudo ir jo sekėjų idėjos, kurios nukreipė estetinę mintį į krizinių, anomalinių, psichopatologinių, fiziologinių reiškinių tyrinėjimą. Kaip priešprieša klasikiniėje estetikoje ir meno filosofijoje sureikšmintas dvasios kategorijai posmodernioje estetikoje išsiskleidė fiziologinis psichoanalizės užtaisas, suaktualinęs seksualumo, libido energetinių impulsų, kūno fenomenologijos, kūno topografijos ir kūno topologijos problemas.

Pažymėtina, kad estetikos teritorijų plėtrą skatino ir vartotojiškoje visuomenėje įsigalinčios vadybos ir gamybos struktūros, kurių lyderiai puikiai suvokė prekinės gamybinės aplinkos estetinio galimybes. Postmodernistinis menas prarado klasikiniam ir modernistiniam būdingas idealistines nuostatas, jis tapo preke, gamybos ir meninės rinkos funkcionavimo produktu. Vis svarbesnį vaidmenį dabartinėje estetikoje įgavo prekiniai, reklamos ir kiti aspektai, kurie skatina vartojimo objektų estetinio tendencijas. O šios turėjo poveikį ir estetikai.

Kaip atsakas į destruktivią gamybinę veiklą didesnę įtaką dabartinėje estetikoje įgauna ekoestetikos, landšafto estetikos, miško estetikos, vandens estetikos, ežerų estetikos ir pan. apraiškos, kurių šalininkai siekia harmonizuoti žmogaus santykį su jį supančia gamta. Iš čia kyla išskirtinis dabartinės estetikos specialistų dėmesys tradicinėms Rytų Azijos estetinėms teorijoms (kuriose ypatingas dėmesys buvo teikiamas estetinėms gamtos savybėms), įvairių gamtos reiškinių, objektų estetinių savybių tyrinėjimui.

Ir pagaliau sparti naujausių technologijų (skaitmeninių, lazerinių), masinės komunikacijos kanalų, audiovizualinių menų plėtotė išskėlė medijų, multimedijų estetikos ir virtualiosios tikrovės estetinio apmąstymo svarbą ir kartu radikaliai pakeitė tradicinius požiūrius į estetinę tikrovę. Virtualumo sąvoka dabartinėje medijų estetikoje buvo įtvirtinama priešpriešinant ją substancionalumo ir potencialumo kategorijoms. Postmodernistinę kultūrą ir meną užtvindžiusių virtualiosios tikrovės ženklų ir simbolių paradoksulumas yra tas, kad virtualūs objektai skleidžiasi dabartinės kultūros kraštovaizdyje, nors ir ne substancionaliu pavidalu, tačiau realiai. Jie nuolatos veikia žmonių sąmonę, estetinius

skonius. Virtualiosios tikrovės vaizdiniai – tai dar negalutinai įvykę įvykiai, nevysiškai išsiskleidusios estetiškos būties formos, kurios turi savybę skleisti už monoontinio mąstymo ir tikrovės suvokimo. Čia ne tik atsivėrė naujos postmodernistinės estetikos teritorijos, tačiau ir dabarties estetikai iškilo kelių lygiagrečiai gyvuojančių menamos ir realios tikrovės koegzistavimo bei sąveikos problema.

Akivaizdus televizijos poveikio estetinei sąmonei stiprėjimas. Populiarios televizijos laidos suvokiamos kaip autonomiška tikrovė, visuomeninio gyvenimo apraiška – kaip TV veidrodis. Į žmonių hedonistinių poreikių patenkinimą, vizualumą, serialumą orientuotos TV laidos turi stiprų poveikį auditorijos estetinėms nuostatoms, skoniams, padeda įtvirtinti pasyvią vartotojišką psichologiją.

Naujausių telekomunikacijų, t. y. medių priemonių, techniškai tobulas tikrovės objektų atkūrimas sukuria dabartinėje kultūroje ir mene daugybę kitų objektų, o ženklinę jų reprezentaciją – sudėtingą simuliakrų pasaulį suvokėjo sąmonėje. Simuliakrai tampa ne tik svarbiausiais virtualiosios estetiškos tikrovės dėmenimis, tačiau ir konkuruoja suvokėjo sąmonėje su realia tikrove. Tarp šių dviejų pasaulių sąmonėje nusitrina ribos. Vis labiau įsigalintys postmodernioje kultūroje simuliakrai realią tikrovę, įprastinį laiko, erdvės, tapatumo ir kitų pamatinių žmogaus būties kategorijų suvokimą paverčia problemine, reliatyvia. Vietoj racionalaus stabilaus subjekto, atsiranda intuityvus nestabilus, difuzinis, veikiantis interaktyvioje erdvyje. Šių astruktūriškų, improvizacinių reiškinių veržimasis į dabartinę estetiką, pažeidė klasikinėje estetikoje viešpatavusias centro, hierarchiškumo nuostatas arba, kitais žodžiais tariant, pašalino pagrindinio organizuojančio estetinį diskursą segmento idėją, kurią pakeitė pliuralistinis požiūris į įvairias dominantes, tai irgi skatino užimti naujas estetinio pažinimo teritorijas.

Postmodernistinės estetikos ir meno filosofijos tekstai praranda aiškų racionalumą, struktūriškumą, jie jautriau apčiuopia ir išreiškia unikalios estetiškos ir meninės patirties, atviro kūrybinio mąstymo lankstumą, praranda klasikinei estetikai būdingas pretenzijas į griežtą moksliskumą. Čia ypatingą svarbą įgauna tyrinėjimo kampo, požiūrio savitumas, unikali kalbinės saviraiškos forma, individualus kategorijų aparatas. Neklasikinėje estetikoje dažnai greta teorinių išvalgų gelmės iškyla nuo jų neatsiejama literatūrinė forma. Šie tekstai lyg ir artimesni intelektinei prozai nei klasikinės akademinės estetikos tekstams; jie paklūsta savitiems poetikos ir retorikos dėsniams ir kartu virsta literatūriniais tektais su jiems būdingų metaforų, siužetinių linijų ir intrigų kaita.

Taigi postmodernistinės estetikos šalininkų plėtojamas estetinis diskursas supanašėja su literatūriniu, istoriniu ir kitais dabartinės humanistikos diskursais. Įvairios mintys susipina, išsiskiria ir plėtojasi savitais keliais, tekstų autoriai be jokių psichologinių kompleksų pereina iš vienos humanistikos srities kalbinės raiškos formų, metaforų, retorinių figūrų

į kitas. Šis kalbinių formų plastiškumas, klasikinei estetikai būdingo griežto ir nuoseklaus minties dėstymo ir programos praradimas yra vienas ryškiausių postmodernistinės estetikos bruožų. Antiklasikinės ir antiracionalios postmodernistinės estetikos nuostatos skatina sureikšminti mąstymo subjektyvumą, kalbos metaforiškumą, didžiai individualias kontekstines sąvokas, kurioms suteikiama tarsi savarankiška būtis, aukštas kūrybiškumo laipsnis. Jos jau yra ne griežtai fiksuotų nuasmenintų reikšmių atspaudas, o įkūnija gyvą minties sklaidos procesą ir konkrečioje situacijoje naujų kontekstinių prasmų ryškėjimą bei atsiskleidimą. Vadinasi, skirtingai nei klasikiniėje ir modernistinėje estetikoje, postmodernistinėje estetikoje iškyla subjektyvumas ir lingvistinė priklausomybė. Todėl kiekviena subjektyvi estetiinė interpretacija išreiškia tik konkretaus estetiško teksto autoriaus požiūrius, vertinimus, kurie savo esme 1) yra subjektyvūs, 2) turi vienodai pagrįstą gyvavimo teisę. Iš čia plaukia estetiinių požiūrių subjektyvizmas ir reliatyvizmas, pagarba kitų civilizacinių pasaulių estetikos ir meno filosofijos tradicijoms, meno formoms.

## R. Barthes'o estetiinių idėjų evoliucija

Naujų estetikos ir meno filosofijos metodologinių nuostatų, literatūros ir meno tyrinėjimo strategijų kaitos aspektu svarbiu tapo poststruktūralistinis etapas, kuris siejasi su daugybės naujų neklasikinių tyrinėjimo laukų iškilimu ir postmodernizmo estetikai bei meno filosofijai būdingų konceptų, idėjų, sąvokų skverbimusi į akademinį diskursą. Šiuo požiūriu viena įtakingiausių to meto blėstančios struktūralistinės minties bei kylančios poststruktūralistinės estetiškos teorijos figūrų tampa Roland'as Barthes'as (1915–1980). Tai humanitaras, subtilaus literatūrinio stiliaus mąstytojas, kurio moksliniai interesai apėmė estetikos, meno filosofijos, lingvistikos, teatro ir literatūros kritikos bei meno semiotinės analizės problemas.

Barthes'o pažiūros patyrė esminę evoliuciją, kurioje išskirtini trys pagrindiniai raidos etapai: pirmajam, pokario metų, būdingas susižavėjimas Sartre'o ir marksistinėmis idėjomis, antrajam – struktūralistinės ir semiotinės, o paskutiniam – poststruktūralistinių idėjų įsigalėjimas. Pradžioje jis prasmingai užsiėmė „ikistruktūralistiniais“ tyrinėjimais, pasirodė jo ankstyvajai estetinei koncepcijai svarbūs veikalai: *Le Degré zéro de l'écriture* („Nulinis rašymo laipsnis“, 1953), *Mythologies* („Mitologijos“, 1957), *Sur Racine* („Apie Rasiną“, 1963), *Essais critiques* („Kritinės esė“, 1964). Vėliau perėjęs į struktūralizmo pozicijas, Barthes'as jungia atskirus struktūralistinės, semiotinės ir egzistencinės estetikos elementus, o VIII dešimtmetyje nuosekliai evoliucionuoja į poststruktūralistines artimas vėliau išsiskleidusiai postmodernistinei estetikai pozicijas.

Nuo jaunystės Barthes'as aktyviai dalyvauja kairuoliškuose sąjūdžiuose, o studi-



juodamas Sorbonoje (1935–1939) įkūria mėgėjišką *théâtre antique* („antikinį teatrą“), vėliau artimai bendrauja su garsiais prancūzų teatro reformatoriais Jean Vilaru, Charlesu Dullinu, Louis Juvet, Antonin Artaud, skleidė Brechto estetiškes idėjas, domėjosi literatūra, muzika, vaizduojamąja daile, mada. Dėstydamas Aleksandrijos universitete Egipte (1949–50) suartėja su semiotikos korifėjumi Algirdu Greimu, kuris paskatina jį domėtis lingvistikos ir struktūralistinėmis idėjomis. Ankstyvojo periodo darbai suteikė platų pripažinimą: 1960 m. pakviečiamas vadovauti VI skyriui prestižinės *L'école pratique des Hautes Etudes*, o nuo 1962 m. pradeda eiti šios institucijos direktoriaus pareigas. Barthes'ą, kaip ir daugelį to meto prancūzų intelektualų, paveikė pokario metais Prancūzijoje didžiulę įtaką įgavusios orientalizmo idėjos, augantis intelektualinio elito susidomėjimas Rytų Azijos kultūromis.

Ankstyvoji Barthes'o požiūrių evoliucija tiesiogiai siejosi su tuometinės prancūzų humanistikos raidos aktualijomis. Prancūzijoje teorinės minties raida, palyginti su anglosaksų šalimis, išsiskyrė savitais bruožais, kuriuos pirmiausia lėmė šios šalies kultūrinio centro Paryžiaus šeštojo dešimtmečio intelektualinio elito gyvenimo ypatumai ir naujos humanistikos bei meno tendencijos. Klestint egzistencializmo idėjoms Paryžiaus intelektualiniuose sluoksniuose filosofinės minties raida neklasikinės filosofijos (Kierkegaardas, Nietzsche) idėjoms skleidžiantis glaudžiai susipina su literatūros teoretikų ir meno kritikų veikla. Filosofai atsiveria kaip rašytojai, kritikai, o rašytojai ir poetai – kaip filosofijos ir estetikos specialistai. Stiprėjant masinės kultūros ir agresyvaus avangardinio meno poveikiui visuomeninei sąmonei, vis dažniau intelektualų dėmesys krypta į rafinuotas ir paradoksalias neretai ryškiu asmenybės antspaudu ženklintas literatūrinės raiškos formas. Su „knyginės kultūros“ pasauliu Kierkegaardas, Nietzsche's ir egzistencializmo estetikos idėjų įtakoti intelektualai gali tiesiogiai bendrauti, neišeidami iš savo namų; šio bendravimo poveikumas pirmiausia priklauso nuo namų bibliotekos dydžio ir individualių gyvenimo ir kūrybos prasmės ieškančių intelektualų pastangų bei motyvacijos.

XX a. septintajame dešimtmetyje Paryžiaus intelektualiniuose sluoksniuose ryškėja radikalus „vertybių perkainojimas“, kuris tiesiogiai siejasi su neseniai vyravusių racionalizuotų scientistinių, neopozityvistinių, struktūralistinių, semiotinių, analitinės ir lingvistinės pakraipos koncepcijų krize. Kaip reakcija į scientistines koncepcijas formuojasi į neklasikinę estetiką, meno filosofija ir Rytų Azijos estetiškes idėjas besiorientuojanti poststruktūralistinė estetika, kuri greitai ima vyruoti užgimstančio prancūziškojo postmodernizmo idėjų sklaidoje. Vienas pagrindinių šios naujos estetiškes minties orientacijos šauklių tampa Barthes'as, kuris nepasitenkindamas struktūralistinės metodologijos teikiamomis galimybėmis aštuntame dešimtmetyje nuosekliai evoliucionuoja į poststruktūralistinės teorijos pozicijas. Estetikos, literatūros, meno reiškinius nuo šiol jis traktuoja kaip kalbos ir rašto universumą, kurio visiems sudedamiesiems dėmenims – estetiniams ženklams,



Roland Barthes

simboliams, formoms, struktūroms, ženklų sistemoms – prasmę teikia jų pamatą sudaranti kalba (Barthes, 1967, p. 9).

Ši radikalų Barthes'o posūki nuo struktūralistinės prie poststruktūralistinės problematikos skatina jaunesnieji kolegos Lacanas, Foucault, Derrida ir apie žurnalą *Tel Quel* susispietusi jaunoji karta, jo žodžiais tariant, originalūs, kupini intelektualinės energijos, rašto genijai (*Roland Barthes par Roland Barthes* 1975, p. 177), tarp kurių buvo ir talentinga jo mokinė Julia Kristeva. Apeliuodamas į esminius lingvistikos, antropologijos, psichoanalizės, filosofijos, semiotikos, etnologijos, estetikos ir kitų hu-

manistikos sričių pokyčius, paskutinio tarpsnio veikaluose Barthes'as jau teoriškai grindžia perėjimą nuo struktūralistinės prie „teksto“ kaip pamatinės savo poststruktūralistinės estetikos kategorijos interpretacijos.

Šios naujos estetikos principai ryškėja programiniame straipsnyje „Autoriaus mirtis“ (1968) ir klasika tapusioje knygoje „S/Z“ (1970), kurioje analizuojamas H. de Balzaco apsakymas „Saracinas“. Čia perėjimas nuo struktūralistinio prie naujo poststruktūralistinio etapo yra traktuojamas *kaip perėjimas nuo tradicinės kūrinio analizės prie kokybiškai naujos daug universalesnės savo galimybės ir netradicinėmis tyrinėjimo strategijomis bei metodais „tekstinės analizės“*. Tačiau ši esminė slinktis tyrinėtojo metodologinėse nuostatose iš dėmesio lauko nepašalina meno kūrinio analizės būtinybės tradiciniais įjungiant ir struktūralistinius metodus, tiesiog dabar visas tyrinėtojo dėmesys yra sutelkiamas į „anapus“ meno kūrinio besiskleidžiantį daug platesnį „tekstinės analizės“ lauką.

Estetiką Barthes'as apibūdina „kaip meną regėti formas, sugebėjimą atskirti priežastis ir tikslus, sukurti vertybių sistemą, kuri labiausiai priešinga politinėms“ (Roland Barthes par Roland Barthes 1975, p. 172). Jis atmeta klasikiniėje estetikoje nusistovėjusias meno kūrinių analizės schemas ir iškelia postmodernistinėje estetikoje didžiulį populiarumą įgavusių sureikšmintų ženklų sistemų, Teksto, tekstinės erdvės, kompaktiškumo intuicijos, citavimo, stereotipo, intertekstualumo, ženklų sistemų paslankumo, jų konotacinių prasmų tekamumo ir migracijos įvairiomis kryptimis svarbą. Kartu Barthes'o koncepcijoje *ryškėjo nuolatinis judėjimas ir taip būdingas postmodernizmo estetikai naujų anksčiau buvusių akademinio diskurso marginalijose probleminių sričių, neklasikinių tyrinėjimo priedų, strategijų bei su*

*jomis susijusių sąvokų aparato plėtimasis.* Tačiau, kita vertus, Bartheso koncepcija išsaugo minėtą daugeliui to meto iš egzistencializmo ir Kierkegaardo, Nietzsche's estetinių teorijų išplaukiančią literatūrocentrinę pakraipą, pamatinėmis nuostatomis artimą literatūrinės kritikos teorijai, nors daugelio jo teiginių, kaip ir Nietzsche's universalumas, lengvai pritaikomas ir platesnėms filosofijos, estetikos kultūrologijos ir literatūros bei meno kritikos sritims.

Iš tikrųjų Barthes'as įvairiais savo kūrybinės evoliucijos etapais daug dėmesio skyrė kritikai, paskelbė daugybę tekstų apie literatūrą, poeziją, teatrą ir kitas meno sritis. Jis aiškiai brėžia skiriamąją liniją tarp literatūros ir meno kūrinio kritinės recepcijos, tai yra kritikos kompetencijos srities ir teksto, pavyzdžiui, jo aukštinamo Marcelio Prousto „skaitymo“. Kritiką jis aiškina kaip konkrečiais tikslais ir metodologiniais principais besiremiančią kalbą, kuri iškyla *metakalbos* pavidalu santykyje su vieno ar kito meno kūrinio kalba. Todėl bet kuris kritikas, analizuodamas aktualius meno reiškinius priklausomai nuo talento, humanitarinės kultūros, išsako daugiau ar mažiau tikslus požiūrius į konkretaus meno kūrinio vertę ir kartu naikina barjerus tarp menininko meninės kūrybos rezultato – meno kūrinio ir jį suvokiančių vartotojų, tai yra publikos.

Tačiau iškart norėčiau atkreipti skaitytojų dėmesį, kad nepaisant išskirtinio Bartheso ir jo sekėjų dėmesio literatūros ir meno kritikos problematikai, kritikos jis *nelaikė visaverčiu mokslu, nes prasmes ji tik apčiuopia, išryškina, kuria, tačiau nuosekliai jų netyrinėja; tai daro į mokslinio pažinimo statusą pretenduojantis estetikos mokslas.*

Bartheso veikalams būdingas ribų tarp estetikos, meno filosofijos, meno psichologijos, literatūrologijos, kultūrologijos ir literatūros bei meno kritikos problematikos nykimas. Veikiant jo idėjoms *Tekstas plačiaja prasme poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikoje suvokiamas kaip paslanki magma, kuri dėl intelektualinių judesių nuolatos keičiasi ir įgauna naujų pavidalų ir semantinių prasmų.* Knygoje „Teksto malonumas“ (*Le plaisir du texte*, 1973) išplėtotą teksto malonumo, t. y. jo rašymo, skaitymo ir mėgavimosi reikšmių klodais bei atspalviais, koncepcija (Barthes, 1991, p. 278).

Metaforiškai traktuojamas tekstas virsta pamatine ir universalia Bartheso ir daugybės jo sekėjų estetikos kategorija, poststruktūralistų adoracijos ir analizės objektu. Kai ši sąvoka vartojama plačiaja prasme, žodis Tekstas rašomas iš didžiosios raidės. Dėka Bartheso idėjų poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikoje Tekstas išplečiamas vos ne iki begalybės; peržengia visų civilizacinių, kultūrinių tradicijų ribotumus, netelpa į jokių žanrinius apribojimus, griauna įprastus gramatinius santykius, griežtai determinuotas klasikinės estetikos schemas. Vienu svarbiausių taip plačiai traktuojamo Teksto bruožų tampa jo principinis *daugiamatiškumas.*

Tekstas čia aiškinamas kaip daugybės semantinių prasmų kupina universali estetinė kategorija, kuri kartais traktuojama ir kaip milžiniškas intertekstas, „reikšmių galaktika“,

o meno kūrinys – kaip užkulisyje vykstančios tekstinės veiklos rezultatas. Vadinasi, meno kūrinys, palyginant su Tekstu, yra siauresnė ir ne tokia reikšminga Barthes'o estetikos sąvoka. Jam būdingas linijškumas ir negrižtamumas, chronologinė raida. Jo teksto sąvoka yra labai artima mįslingos hieroglifais užrašytos *Yijing* („Permainų knygos“) knygos ypatumams, nes neturi aiškiai fiksuotos pradžios, centro, jis – daugiaprasmiškas. *Meno kūrinio metafora yra organizmas, o teksto metafora – audinys arba voratinklis; jis neauga, nesirutulioja, bet, veikiamas semantikos ir kombinatorikos, skleidžiasi. Kūrinys lengvai skaitomas, vartojamas, interpretuojamas, o tekstas yra neperskaitomas.* Vadinasi, būtent Barthes'as sukūria postmodernizmo estetikai būdingas tekstinio audinio, tekstinio voratinklio, laiško-teksto, skaitymo-laiško, tekstinės erdvės, hiperteksto, tekstinės analizės ir pan. sąvokas.

Knygoje „S/Z“ mokslininkas išplėtojo vadinamąją tekstinės analizės metodologiją, kurioje iškeliama Rytų Azijos estetikai būdingas *non finito* (nebaigtumo, neišsakymo, estetinės užuominos) principas, įvardytas kaip „nonfinalinės prasminės genezės“ procesas. Jo tikslas – *suvienyti poststruktūralistinę teksto struktūros analizę su postmoderniu požiūriu į tekstą, kaip astruktūrinę plastišką sistemą*, t. y. suvienyti du nesuderinamus dalykus – struktūros idėją ir kombinatorinės begalybės idėją.

Iš tikrųjų Barthes'as, kaip ir daugelis postmodernizmo ideologų, labai domėjosi komparatyvistine problematika ir Rytų Azijos hieroglifinio ideografinio rašto kultūromis. Keliavo po Japoniją ir Kiniją, o vėliau išleido šių kelionių įkvėptas knygas, kuriuose ryškėja jo prierašumas šioms kultūroms. Tai liudija parašytos knygos *L'empire de signes* („Ženklų imperija“, 1970), *Alors la Chine ?* („O dabar Kinija“, 1975) ir jau po tragiškos mirties autoįvykyje paskelbta *Carnets de voyage en Chine* („Užrašai apie kelionę Kinijoje“, 2009). Autorius juose pagrindinį dėmesį sutelkia ne į tradicinių tuometinei komparatyvistikai teorinių ir metodologinių problemų analizę, o į *atrodančius neįprastus su kasdieniu japonų, kinų gyvenimu ir vaizdine kultūra susijusius ženkliskus šių kultūrų aspektus*. Pasirinkdamas analizei įvairius Rytų Azijos kultūros, kasdienio gyvenimo, meno bruožus jis ne tik lygina, tačiau kartu ir nesąmoningai supriešina juos analogiškiems Vakarų civilizacijos, kurią traktuoja kaip *agresyvią, nukreiptą prieš natūralią žmogaus prigimtį*. Minčių seka, vertinimai liudija, kad Barthes'o simpatijos besąlygiškai yra japoniškos kultūros, šios šalies žmonių pusėje, jis tarsi džiaugsmingai konstatuoja, kad pasaulyje yra perspektyvesnė alternatyva vakarietiškos kultūros raidos modeliui.

Pirmą iš minėtų rytietišškai problematikai skirtų knygų atveria glaustas autoriaus tikslų pristatymas, kuriame teigiama, kad šis tekstas ne „komentuoja“ vaizdinius. O vaizdiniai ne „ilustruoja“ tekstą: „Kiekviena iš jų buvo man tarsi vizualinis blykstelėjimas ar nušvytimas, panašus į tą, kurį dzen adeptai vadina *satori*; susipindamas, tekstas ir paveikslėliai

aprupina tĕkmę, kaitą reikšmėmis: kūną, veidą, parašytą, ir iš jų suteikia galimybę nuskaityti simbolių erdvę“ (Barthes, 1970 b, p. 7).

Toks netradicinis požiūris, netikėtas pasirinktų vaizdinių, o, vadinasi, ir temų, objektų įtraukimas į lyginamosios Rytų Azijos ir Vakarų kultūrų, estetikos sampratų analizės lauką, savo apmąstymų „pririšimas“ prie pateikiamų konkrečių ženkliškų vaizdų, menkliau pažįstančius japonų kultūros savitumą skaitytojus pradžioje gali dėl neįprastumo šokiruoti. Šios neįprastos knygos tyrinėjimų strategijų ypatumus tikriausiai galime paaiškinti keliais veiksniais: pirmiausia prancūziškai kultūrai būdingu aukštesniu nei kitose Vakarų šalyse Rytų Azijos kultūros, meno vertybių ir simbolių integracijos lygiu, nes *chinoiserie* tradicija Prancūzijoje gyvybinga nuo XVIII a., *japonisme* nuo XIX a. vidurio iškilus impresionistų ir postimpresionistų sąjūdžiams čia suleido gilius šaknis. Antra vertus, jau nuo XIX a. šalyje susiformavo pirmosios Vakaruose stiprios orientalistikos, o XX a. pradžioje komparatyvistikos mokyklos. Ir pagaliau svarbiausias šio išskirtinio prancūzų poststruktūralistų ir postmodernistų dėmesio Rytų Azijos kultūroms veiksnys – tai hieroglifinės zonos kultūroms būdingas *vizualumas* ir *ženkliskumas*. Todėl prancūzų modernioje estetikoje plačiai buvo aptarinėjamos įvairios vizualiai suvokiamos ženklinės, simbolinės kinų ir japonų estetiškos kultūros ypatybės, kurios be Barthes'o, domino Malraux, Merleau-Ponty, Lévi-Straussa, Foucault, Deleuze'ą, Derrida, Lyotard'ą, Dufrenne'ą ir kitus aptariamo rato mąstytojus.

Neatsitiktinai knygoje pavadintoje „Ženklų imperija“ Barthes'as išskirtinį dėmesį teikia ženkliniams ir simboliniams japonų kultūros ir rašto aspektams. Rašto ženkliskumas čia aiškinamas kaip tarp jų suprantančių žmonių komunikacijos, tai yra žinių kaupimo, jų transliacijos, pasikeitimo jomis ir informacijos sklaidos pagrindas. Su ženklais tiesiogiai siejasi estetiškos ir semantinės jų reikšmės, kurios skirtingose Rytų Azijos ir Vakarų tautų kalbinėse sistemose išsakomos ir suvokiamos skirtingai. Japonijoje, pasak Barthes'o, estetikos prasmė imperija yra tokia plati, tiek viršija kalbėjimą, kad pasikeitimas ženklais išsaugoja užburiantį turtingumą, paslankumą, rafinuotumą, nepaisant netgi kalbos neperregimumo, o kartais ir dėka jo.

Vadinasi, Barthes'as, plėtodamas neklasikinės ir komparatyvistinės estetikos nuostatas, pirmiausia paneigia klasikinėje Vakarų kultūros, mąstymo ir estetikos tradicijoje vyravusį hierarchinės subordinacijos principą ir iš jo išplaukiančias eurocentrinės pasaulėžiūros nuostatas. Alternatyvų kritikuojamai Vakarų kultūrai idealų jis ieško rafinuotoje japonų kultūroje, pateikiančioje estetikai daugybę neklasikinių „atviro“ supančiam pasauliui mąstymo modelių. Antra, į poststruktūralistinę ir postmodernistinę estetinę teoriją jis įveda naujas neklasikines tarpdalykines tyrinėjimo strategijas, metodus. Trečia, nukreipia savo sekėjų dėmesį į marginalinius estetinius reiškinius, paradoksalius, pulsuojančius minties šuolius, iškelia estetikoje kalbos, sąvokinio aparato tobulinimo ir stilistinių formų svarbą.

Ketvirta, nubrėžia naujas estetikos, meno filosofijos, literatūros teorijos, meno kritikos tyrinėjimo sritis, įveda į akademinį diskursą daugybę originalių teorinių konceptų, sąvokų. Ir pagaliau, dar vienas jo indėlis į vėlesnės humanistikos ir postmodernizmo estetikos raidą sietinas su pliuralistinėmis ir reliatyvistinėmis metodologinėmis nuostatomis, grįstomis įsitikinimu, kad visos dabartinėje humanistikoje gyvuojančios nuostatos yra priimtinos, lygiai taip pat kaip ir jų mokslinė vertė yra vienodai abejotina ir reliatyvi, reikalaujanti konkrečiu atveju išsamios kompleksinės kritinės analizės.

Šios reliatyvistinės Bartheso estetinės idėjos buvo reikšmingos vėlesnės poststruktūralistinės ir postmodernistinės estetikos bei meno praktikos raidai. Dėl jų sumenksta mokslininkų dėmesys modernistinėje estetikoje vyravusiam menininkui, genijui, meninės kūrybos subjektui, kaip pagrindiniam estetinės analizės herojui, daugiau domimasi beasmeniu Tekstu, jo formalių simbolinių struktūrų, daugybės naujų neklasikinių iš neeuropinių civilizacinių pasaulių perimtų estetinių konceptų ir meninės raiškos formų tyrinėjimu. Aktualėja dėmesys įvairiems anksčiau nesvarbiems reiškiniams, atskiram visumos segmentui, detalei, lemiančiai postmodernistinės estetikos fragmentiškumą ir nebaigtumą. Aptartos novatoriškos griauančios daugelį pamatinių Vakarų klasikinės estetikos principų Bartheso idėjos paveikė estetiškes Foucault, Deleuze'o, Guattari, Derrida, Lyotardo, Kristevos, Todorovo ir daugelio kitų teorijas.

### M. Foucault estetinių diskursų teorija

Michelis Foucault (1926–1984) – vienas originaliausių *didžiųjų pasibaigusio amžiaus mąstytojų, kurie nuvainikavo tradicinius eurocentrinus požiūrius į Vakarų civilizaciją, jos estetiką, meną, mąstymo stilių, sąvokinį aparatą, išklabino daugelį anksčiau nepajudinamų vakarietiškojo mąstymo nuostatų*. Šis pripažintas lyderis naujosios nonkonformistinės prancūzų intelektualinio elito kartos buvo vienas didžiųjų klasikinės Vakarų estetikos ir meno filosofijos reformatorių; tuo akivaizdžiai įsitikini gilindamasis į po jo mirties išleistų *Dits et écrits* („Pasakyta ir parašyta“, 1994) keturių tomų tekstus. Jis nepasitikėjo nuvalkiotomis tiesomis, dogmiškomis mąstymo schemomis, klasikinėje estetikoje ir meno filosofijoje nuolat kartojamų pavyzdžių analize, ieškojo gilesnės slėpiningosios, sunkiai aptinkamos ir daugumai nesuvokiamos prasmės.

Skaitydamas didžiąsias knygas, skirtas beprotybės, kalėjimo, seksualumo istorijai, ne taip akivaizdžiai junti konceptualaus mąstymo naujoviškumą, kuris išsiskleidžia glausnuose probleminiuose straipsniuose, pokalbiuose ir interviu. Gilindamasis į lakoniškas formuluotes, taiklias įžvalgas, suvoki, kad po šio mąstytojo atliktos *pamatinių Vakarų civilizacijos (kurią jis įvardijo kaip „inkvizicinę“) mąstymo principų, etinių, estetinių idealų*

*analizės, jau nebegalima mąstyti taip, tarsi Foucault nebuvo.*

Jis kritikuoja vakarietiško centrismo, logos kultūrą ir su jais susijusią eurocentrizmo ideologiją. Iš čia plaukia atsainus požiūris į Vakarų kultūrą, jos filosofiją, estetiką, meną, atvirumas kitų civilizacijų mąstymo ir kultūros tradicijų laimėjimams. Kaip ir daugelis postmodernizmo ideologų domisi Rytų Azijos ypač japonų civilizacijos kultūros tradicijomis. „Tas, kuris susimąsto apie vakarietišką racionalizmą, – teigė jis, – negali nesikreipti į šią civilizaciją, įkūnijančią savotišką mįslę, kurią nelengva įspėti“ (Eribon, 2008, p. 343). Jį stipriai veikė daoistinės ir dzen filosofijos įtakos banga, nuvilnijusi Prancūzijoje. Jos paveiktas, vyko į Japoniją, įdėmiai studijavo dzen filosofiją, išskirtinį dėmesį teikė įvairiems rytietiškiems psi-



Michel Foucault

chotreningo, t. y. asmenybės saviugdos, metodams. Tačiau šis dėmesys japonų kultūrai ne peraugo į aistrą kaip Malraux, Merleau-Ponty, Lévi-Strausso, Barthes'o atvejais.

1966 m. paskelbta knyga *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* („Žodžiai ir daiktai. Humanitarinių mokslų archeologija“, 1966) susilaukė neįtikėtino moksliniam veikalui pasisekimo. Foucault joje sutelkia dėmesį į marginalines kultūros istorijos problemas, stengdamasis surasti originalius neklasikinius sprendimus. Knygos įvade autorius prisipažįsta, kad mintis parašyti ją kilo skaitant Borgeso cituojamą kinų enciklopediją, kuri pasiūlė visiškai kitokį negu Vakarų mąstymo modelį (Foucault, 1977, p. 35–36). Ši knyga suteikė mokslininkui pasaulinę šlovę ir netikėtai pavertė studentijos dievaičiu. 1969 m. Foucault buvo išrinktas į vieną autoritetingiausių Prancūzijos mokslo šventovių *Collège de France*; tapo specialiai jam įsteigtos Minties sistemų istorijos katedros (*d'Histoire des systèmes de pensée*) istorijos katedros profesoriumi.

Lyginant su klasikinės filosofijos atstovais, Foucault buvo neįprastas mąstytojas, netelpančias į akademinio ar, kitais žodžiais tariant, universitetinės aplinkos profesoriaus rėmus. Kai kuriais charakteringais pasaulėjautos ir mąstysenos bruožais jis artimas neklasikinės meno filosofijos kūrėjams. Foucault autentiško mąstymo samprata buvo artima Kierkegaardui ir ypač Nietzsche'ui. Ir ne tik todėl, kad jam svetima klasikinei meno filosofijos

tradicijai būdinga akademinė problematika, bet pirmiausia *dėl neklasikinei filosofijai būdingo filosofinės ir meninės problematikos suartinimo, mąstymo, kalbinės saviraiškos laisvumo, nuolatinų ekskursų į grožinės literatūros, meno sritis, požiūrio į autentišką mąstymą kaip į nuolatinį tobulinimąsi kalbinės išraiškos srityje.*

Foucault buvo charakteringas prancūzų kritiškai mąstančio ir nuolatos valdžios struktūroms oponuojančio maištingo intelektualo įsikūnijimas. Jam nebuvo nepajudinamų dogmų ir kanonų. Iš čia jo tekstuose plaukia mąstymo „atvirumo“ aukštinimas. Mąstyti „kitaip“, nuolatos abejojant Vakarų perdėm racionalizuotos filosofijos ir estetikos tradicijoje išgalėjusių idėjų pagrįstumu, diskutuoti su praeities mąstytojais, menininkais, jų kūrinių, priešpriešinti kritinį nepriklausomo intelektualo balsą valdžios struktūroms, būti disidentu, jam buvo principinis dalykas.

Jaunystėje Foucault patyrė stiprią egzistencializmo (Sartre'as, Malraux, Merleau-Ponty) įtaką. „Studijų metais, – prisipažįsta jis, – dievinau André Malraux. Aš žinojau atmintinai ištisus jo knygų puslapius... (Eribon, 2008, p. 290). Tuomet egzistencinė pasaulėjauta jo traumotai su daugybe psichologinių kompleksų dvasiai buvo artima. Išsivadavimas iš šios įtakos tęsėsi ilgiau nei jam norėjosi, tačiau egzistencinės pasaulėjautos elementai ir sartriško socialinio angažuotumo, politizacijos nuostatos jame išliko iki gyvenimo pabaigos. „Mes suvokėme Sartre'o kartą kaip, neabejotinai vyriškai narsią ir taurią, kuriai būdinga aistra gyvenimui, politikai ir egzistencijai“ (Foucault, t. 1, 1994, p. 514).

Daugelis ankstyvuosiuose Foucault veikaluose plėtojamų nuostatų artimos struktūralizmui, todėl neatsitiktinai savo akademinės karjeros pradžioje jis greta Lévi Strausso, Barthes'o, Lacano, Althusserio buvo suvokiamas kaip įtakingas šios krypties šauklys. Struktūralistinės metodologijos galimybes jis aiškino įvairiuose savo veikaluose. Foucault atiduoda pagarbos duoklę Georges Duméziliui, kuris išmokė jį nagrinėti vidinę diskurso sandarą, visiškai kitaip aprašyti diskurso transformacijas ir jo santykius su institucija. Savo tekstuose ir interviu jis taip pat daug kalba apie tiesioginį mokytoją Hyppolite'ą. Foucault iš Hyppolite'o perėmė mąstymo lankstumą, intelektinių judesių kaitą, požiūrį į autentišką mąstymą kaip į nuolatinį praeities temų atsinaujinimą, o į esmę – kaip į tai, kas patirtyje nuolatos išnyra ir išslysta.

Jo pasaulėžiūrai akivaizdi Barthes'o idėjų įtaka. Foucault tyrinėjimų laukas – apmąstymai apie teksto funkcijas, erdvės, teksto santykį su autoriumi, autoriaus mirties ir kiti daugiau estetiniai, literatūrologiniai ir lingvistiniai tyrinėjimai. Šis jo tyrinėjimų laukas susipina su poststruktūralizmo problematika. Kitas labai svarbias savo diskursų teorijai „subjekto suprobleminimo“ nuostatas jis perėmė iš neklasikinės filosofijos ir tolimų struktūralistinei bei poststruktūralistinei tradicijai mąstytojų Nietzsche's, Bataille, Blanchot, Kłossowskio.



Mąstytojas neigia sisteminio mąstymo ir perdėto racionalizmo, kurį jis vadina „logocentrizmu“ principus, siekia peržengti dirbtines mokslus skiriančias ribas ir, priklausomai nuo konkretaus tyrinėjamo objekto, laisvai pasirenka įvairias tarpdisciplinines pažinimo strategijas bei metodus. Jo filosofijos centre buvo pamatinė daugelį brandaus periodo veikalų persmelkianti „diskurso“ (*discours*) sąvoka. „Aš nenoriu, – aiškina jis, – ieškoti *po* diskursu – kuo yra žmonių mintis, tačiau mėginu aiškintis diskursą jo būties pavidalu, kaip tam tikrą praktiką“ (Foucault, 1994, t. 1, p. 772).

Jį žavi neklasikinės estetikos tradicijai būdingas filosofinės ir meninės problematikos suartinimas, mąstymo, kalbinės saviraiškos laisvumas, ekskursai į grožinės literatūros, meno sritis, požiūris į autentišką mąstymą kaip nuolatinį tobulinimąsi kalbinės išraiškos srityje. Kaip ir neklasikinės filosofijos pradininkai, jis *vengė prisiršti prie konkrečios pozicijos, požiūrio, dogmatizuotų metodologinių priėgų, nuolatos keitė socialines kaukes, metė iššūkius visuomenėje įsigalėjusiems požiūriams*.

Persiėmęs neklasikinės estetikos idėjomis Foucault aršiai kritikavo Vakarų mąstymo tradiciją ir negė daugelio tradicinės metafizikos problemų menamą realumą. Jo kritikos strėlės nukreiptos prieš platoniskąjį dualizmą ir eurocentrinius prietarus. Pagrindinis brandaus Foucault įkvėpimo šaltinis yra Nietzsche, kurio veikalus pradėjo skaityti dar 1953 metais. Nietzsche, prisipažįsta mąstytojas, buvo jam tikras atradimas – pakeitė požiūrį į filosofinio diskurso pobūdį ir suteikė laisvesnį estetinį pavidalą. Nietzsche's tekstuose jį žavėjo filosofijos suartėjimas su literatūra, rafinuota meninė forma, klasikinių akademinės filosofijos klišių nepaisymas, pabrėžtinai asmeninis mąstymo stilius, nesiskaitymas su visuomenėje įsigalėjusiomis tiesomis. „Jaučiau, kad jame suradau kažką visiškai kita, nei buvau mokytas. Skaičiau jį aistringai ir, veikiamas jo, visiškai pakeičiau gyvenimą; mečiau darbą psichinių ligonių prieglaudoje ir išvykau iš Prancūzijos. Jaučiausi tarsi spąstuose. Nietzsche's dėka praregėjau, ir visa, kas supo, man tapo svetima. Iki šiol jaučiuosi dar nevysiškai įsitraukęs į socialinį ir intelektualinį Prancūzijos gyvenimą“ (*Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, 1988, p. 13).

Iš Nietzsche's veikalų į Foucault tekstus perėjo diskurso teorijos, mokymų apie tiesą, antžmogį, galią, valdžią, prievartą ir kitų elementai. Garsioji Foucault geneologijos koncepcija taip pat tiesiogiai išplaukia iš Nietzsche's idėjų rato. Skirtingai nei Foucault pažinimo archeologija, kurios tyrinėjimo objektas yra diskursas, jo geneologijos objektas yra šio diskurso praktikų pažinimas. Geneologija tyrinėja praktikų raidą laike, sudėtingus jų sąveikos aspektus. Foucault, kaip ir jo įkvėpėjas, sutelkia dėmesį į dabartinių praktikų ištakas, jų įvairiausias sąveikos formas, siekia parodyti, kad dabartinėje Vakarų civilizacijoje viešpataujančios praktikos nėra vienintelės galimos. Abu vadovaudamiesi Vakarų civilizacijoje įsigalėjusiomis praktikomis, atskleidžia išskirtinį nuožmaus smurto, prievartos, ciniškų

galingųjų interesų, o ne kilnių išaukštintų dvasinių idealų vaidmenį istorijoje. Foucault, kaip ir Nietzsche's išskirtinį dėmesį „beprotybės patirčiai“ tikriausiai galima psichoanalitiniais terminais paaiškinti kaip savotišką sublimacijos formą, tai yra kaip bėgimo būdą nuo šios dar jaunystėje jį trikdžiusios ir psichologiškai traumavusios grėsmės.

Išskirtinę svarbą brandžioje Foucault koncepcijoje įgauna pamatinė diskurso (*discours*) kategorija. Tai viena dažniausiai vartojamų jo tekstuose sąvokų, kurios svarų terminologinį prasmų lauką sunku adekvačiai perteikti lietuvių kalba. Tais atvejais, kai ji nėra konceptuali, ją galima versti sąvokomis „kalba“, kartais „svarstymai“, „išsakymai“, tačiau nei viena iš jų neperteikia Foucault jai suteiktų konotacijų platumo ir energetikos. Iš šios kategorijos ilgainiui išsirutuliojo originali „diskurso tvarkos“ koncepcija. Diskursas yra tai, kas susideda iš konkrečių ženklų, formulavimo aktų, pasiūlymų, sprendimų. Jis reiškiasi išsakymų, kurie paklūsta tai pačiai sistemai pavidalu. Vadinasi, jungia ribotą išsakymų skaičių ir yra istoriškas. Todėl Foucault diskursą kartais metaforiškai vadina „istorijos fragmentu“.

Foucault, kaip ir neklasikinės bei kitų postmodernistinės filosofijos šalininkų veikaluose akivaizdus filosofinės problematikos estetinimas. Iš minėto disciplinų ribų ignoravimo ir tarpdisciplininių tyrinėjimų svarbos pabrėžimo plaukia Foucault veikalams būdingas estetinių problemų susipynimas su kitų jį dominančių tyrinėjimo laukų problemomis. Jo estetinė teorija orientuota į XX a. avangardinio meno kryptis, kurių šalininkai siekia paneigti tradicinių požiūrių dogmiškumą ir išplėsti kūrybiškumo erdves. Antra, jis perima modernizmo ir avangardinio meno korifėjams būdingą išskirtinį dėmesį formaliesiems literatūros ir kitų meno rūšių aspektams. Ir atsiriboja nuo klasikinėje estetikoje vyravusių vadinamųjų turiningųjų ir dvasinių meno kūrinių aspektų sureikšminimo. Jam, kaip ir Malraux, menas pirmiausia yra formų kalba. Todėl pripažindamas turiningųjų estetinės analizės dėmenų – talento, genijaus, pasaulėvaizdžio, kūrybos, vaizduotės, intuicijos, įkvėpimo, kūrybinės dvasios polėkio, metaforinio mąstymo ir pan. – reikšmingumą, veikiamas formalistinės, struktūralistinės ir semiotinės estetikos, jis vis dėlto svarbiausiu estetinės analizės sandu *skelbia formalių meno kūrinių aspektų, simbolių, įvairių ženklinių struktūrų pažinimą*. Jo požiūris į estetinės analizės objektą išreikštas jau tapusia lakia formule: „Ieškome grynų formų“. Ši frazė liudija filosofo polinkį į avangardinio meno procesų tyrinėjimus ir į formaliųjų, su grynai muzikalia meninių ir ženklinių formų architektonika susijusių aspektų, kuriems būdinga estetinė, nutolusi nuo realistinio tikrovės atspindėjimo prasmė, analizę.

Jį labiausiai domina ne pripažinimą įgavę klasikinės literatūros, dailės, muzikos kūriniai, bet dar tik besiskleidžiančios avangardinio meno formos. Mąstytojas draugavo su prancūzų postmodernistinės muzikos korifėjumi Boulezu, „naujojo romano“ kūrėju Robbe-Grillet, rašytoju, filosofu, psichoanalitiku, dailininku, literatūros kritiku Kłossowskiu ir daugybe kitų avangardinės pakraipos prancūzų menininkų bei intelektualų. Žavėjosi

Mallarmé, Artaud, Rousseliu, Blanchot, Bataille'u, Becketu, argentiniečių rašytoju Borge-su – jo mistifikuoti apmąstymai apie mįslingoje kinų enciklopedijoje pateiktą neįprastą klasifikacijos sistemą pastūmėja pažvelgti į įprastus reiškinius, idėjas kitaip, išryškinti naujus jų požymius.

Kita vertus, Foucault, kaip ir Barthes'o, estetikai būdinga iš struktūralistinės estetikos tradicijos paveldėta lingvistinė metodologija ir literatūrocentrinė pakraipa. Jis suvienija kalbą, raštą ir literatūrą. Kalba čia iškyla kaip sistemiškai organizuojantis estetinį literatūros ir rašto diskursą „grynasis pradai“. Ji padeda literatūrai išryškinti grynąją ir valdingą žodžių, įvairių ženklinių struktūrų būtį, įsiveržti į platesnius kultūros vandenį, veikti žmonių sąmonę, kultūros procesus, todėl literatūrą filosofas pirmiausia vertina kaip rašto atskleistas pirmaprades kalbos struktūras, padedančias išgryninti analizuojamų reiškinių prasmes.

Savo gelmine pirmaprade prasme literatūros esmė atsiskleidžia kalbant, arba, kitais žodžiais tariant, glausta fraze „Aš sakau“. Nei prieš ją, nei po jos „nėra jokios kitos literatūrinės erdvės“, nes už šio suskliautinto kalbėjimo akto ribų driekiasi nebylios tylos pasaulis. Akivaizdu, kad šią savo literatūros interpretaciją Foucault paremia avangardinės literatūros ir teatro ieškojimais, išryškėjusiais Rousselio, Artaud ir jų sekėjų kūriniuose, kuriuose išskirtinę svarbą įgauna netikėti kalbiniai virazai, poetinės figūros, metaforų sugretinimai, asociacijų ir ritmų žaismas, literatūrinės kalbos priemonėmis sukuriantis ypatingą „lingvistinę erdvę“.

Foucault sukūrė anonimiškumo, kaip gyvavimo „pasaulyje be mitų“, teoriją. Priešingai klasikinei tradicijai, rašytinį tekstą traktuojančiai kaip dokumentą, kurio ištakos ir kūrėjas yra jo autorius, veikiamas Hypollite, ir Barthes'o idėjų, Foucault traktuoja jį kaip *įvykį* ir *instrumentą*, kuriuo remiantis galima įsiskverbti į tikrovę ir ją pažinti. Minėtų mąstytojų idėjos tapo svarbiausiais Foucault kelrodžiais, nubrėžusiais pagrindinę jo tyrinėjimų kryptį, kuri dėl išskirtinio dėmesio kriziniais, marginaliniams reiškiniams ryškiai skyrėsi nuo jį inspiravusių mąstytojų koncepcijų.

Dabar dėmesys jo diskursų teorijoje persikelia į kūrėjo ir jo kūrybos produktų meno kūrinių santykius su vadinamosiomis „diskursyvinėmis bendrijomis“, kurios atlieka kūrybos produktų, tai yra kūrinių (mokslinių, meninių) sklaidoje svarbų vaidmenį, kadangi tarsi viduramžių cechines gildijas ne tik gamina, išsaugoja, kuria diskursų vertybinius kriterijus, tačiau remdamiesi jais formuoja visuomenėje estetinę opinią paremiančią ar žlugdančią kūrėjo siekius. Šioji leidžia kūrėjų sukurtiems meno kūriniams funkcionuoti ir cirkuliuoti apibrėžtoje uždaroje erdvėje, skleidžia juos pagal griežtas estetiškas taisykles, o jų kūrėjai, sakytojai nepraranda savo nuosavybės.

Atmesdamas klasikinės estetikos nuostatas, konkretaus rašytojo savitumo ištakų Foucault ieško ne pasaulėžiūrinėse, ideologinėse, psichologinėse ar kitose nuostatose,

o pirmiausia struktūriniuose ir semiotiniuose kalbinės saviraiškos ypatumuose. Būtent kalbos požiūriu jis vertina stiliaus, žanro, manieros ypatumus, o literatūrinės kūrybos ištakas išvelgia pirmą kartą imanentinėse kalbinėse talpose, iš kurių kaip iš neišsemiamo indo liejasi kūrėjo frazės, minčių ir žodžių srautai. Vadinasi, tai, ką klasikinė estetika traktuoja kaip įvairių išorinių veiksnių, konkrečių tradicijų, mokyklų ar asmenybių poveikį, Foucault estetikoje yra *vidinių kalbinių struktūrų sąveikos padarinys*.

Gvildendamas po Barthes darbų vis didesnę aktualumą įgaunančias autoriaus problemas Foucault prabyla apie XIX a. susiformavusį naują savitą autorių tipą iš esmės besiskiriančių nuo gerai pažįstamų „didžiųjų“ literatūros, religinių tekstų, mokslų pagrindėjų autorių. Jis juos pavadina „diskursų kūrėjais“. Jų kūrybinės veiklos savitumą Foucault regi tame, kad jie yra ne savo knygų kūrėjai, tačiau savo idėjomis ir mintimis formuoja daug platesnę diskursų ir daugybės kitų tekstų kūrimo laukus. Prie tokių didžiųjų autorių jis priskiria Freudą, Marxą ir kitus didžiuosius mąstytojus. Šiandieną nedaug nusižengdami tiesai prie šios plejados galime priskirti ir patį Foucault.

Pagrindinį dėmesį jis ilgainiui sutelkia į teksto santykių su autoriumi, imanentinių meno kūrinių formalių ir ženklinių struktūrų sąveikos problemas, abejoja klasikinės estetikos nuostatų pagrįstumu. Analizuodamas šias problemas, jis žengia Barthes'o pėdomis, nes autorių traktuoja kaip mažiau reikšmingą dalyką nei sudėtingus ir daugiamačius teksto ir rašto pasaulius. „Galima pasakyti, – teigė jis, – kad dabartinis raštas išsilaisvino iš išraiškos temos; jis kreipiasi tik į patį save“ (Foucault, 1996, p. 13). Rašto radimuisi svarbiausiu jis laiko tam tikros ypatingos estetiškos ženklų, simbolių, kalbinių struktūrų erdvės atsiradimą, kurioje rašantysis subjektas, tai yra teksto autorius, nuolatos išnyksta.

Aptaręs teksto ir autoriaus santykių problemą Foucault pereina prie kitos kartinės estetikos sąvokos – kūrinyse – aptarimo ir tolesnių jo santykių su autoriumi tyrinėjimo ir stengiasi parodyti, kad šis klausimas visai nėra toks paprastas, kaip tai dažniausiai nekvestionuojamai pateikia klasikinės estetikos tradicija. Jis kelia klausimą, ar visa, ką autorius paliko parašyta, galima laikyti kūriniu. Ieškodamas atsakymo į jį, pasitelkia Nietzsche's pavyzdį: kokiais kriterijais remiantis reikėtų atrinkti publikuoti jo neskelbtus tekstus? „Kai, pavyzdžiui, ruošiamės skelbti Nietzsche's kūrinius, – klausia Foucault, – kur reikia sustoti? Žinoma, reikia paskelbti viską, tačiau ką reiškia šitas „viskas“? Viską, ką Nietzsche paskelbė pats, – tai suprantama. Jo kūrinių juodraščius? Neabejotina. Aforizmų eskizus? Taip. Tačiau taip pat ir tai, kas išbraukta ar parašyta paraštėse? Taip“ (Foucault, 1996, p. 16).

Ir pagaliau Foucault pereina prie vainikuojančios jo estetinę analizę sąvokos „raštas“, kuri nors dar išsaugo nykstančio autoriaus pėdsakus, tačiau ir teikia naujų argumentų autoriaus asmeniui pašalinti iš poststruktūralistinių estetikų tyrinėjimų lauko. Raštas plėčiasi su civilizacijos istorija susijusia, o ne buitine ar technine prasme, iš tikrųjų yra

šis tas daugiau nei kokio nors vieno konkretaus subjekto kūrybinės veiklos produktas ir todėl jo išskirtinės civilizuojančios misijos svarbos pripažinimas teikia galimybę nors laikinai iš estetiškos analizės lauko pašalinti autorių ir traktuoti raštą transcendentaliniais terminais kaip „meno kūrinio gyvenimo pratęsimo po autoriaus mirties estetinį principą“. Šis autoriaus išnykimas Foucault koncepcijoje traktuojamas kaip logiškas kultūros istorijos raidos reiškinys, kuris, pradėdamas Mallarmé, sparčiai plėtojamas ir užsklendžiamas transcendentaline užsklanda. Jis kelia retorinį klausimą: „Ar nenusidriekia šiandien svarbi takoskyros linija tarp tų, kurie vis dar mano, jog galima mąstyti dabartinius XIX a. istorinės transcendentalinės tradicijos protrūkius, ir tų, kurie deda visas pastangas galutinai išsivaduoti iš jos įtakos?“ (*Ten pat*, p. 18).

Vadinasi, Foucault sugėręs savyje neklasikinės, egzistencializmo, poststruktūralizmo estetikos ir daugelio kitų kryptių bei koncepcijų elementus Foucault suformulavo originalią diskursų teoriją, kurią traktavo kaip svarbų pagalbinį instrumentą naujam požiūriui į kultūros, filosofijos, estetikos, literatūros, meno istorijos įvairius segmentus bei aktualiausias žmogaus būties ir kūrybos problemas. Mąstytojo veikaluose nuolatos skambantys egzistencialiniai ir nonkonformistiniai Nietzsche's motyvai liudija apie glaudų jo diskurso teorijos ryšį su „neklasikinės“ arba „subjektyvios ontologijos“ pakraipos koncepcijomis. Iš čia plaukia noras radikaliai peržiūrėti racionalistinėje Vakarų mąstymo tradicijoje vyravusias eurocentrines nuostatas. Į Foucault tyrimų fokusą pakliuvusios diskursų atsiradimo ir sklaidos problemos per platesnį kultūros, filosofijos, estetikos ir meno istorijos problematikos kontekstą atvedė Foucault prie išvados apie žmogaus kaip subjekto išnykimą įvairiose kalbinėse ir biologinėse struktūrose.

### Deleuze'o nomadologinė estetika

Kitas įtakingas poststruktūralistinės ir postmodernistinės teorijos šalininkas yra neklasikinės filosofijos tradicijų tęsėjas ir reformatorius Gilles Deleuze'as (1925–1995). Šio Kierkegaardo, Nietzsche's, Bergsono, Freudo, Sartre'o idėjų įkvėpto nomadologijos ir šizoanalizės šalininko idėjos oponuoja kitam įtakingam poststruktūralizmo variantui – Derrida dekonstruktyvizmui. Tai neabejotinai viena sudėtingiausių XX a. antrosios pusės Vakarų estetikos ir meno filosofijos figūrų, kurią Foucault laiko filosofiškesniu protu Prancūzijoje.

Skirtingai nei Barthes'as ir Derrida, Deleuze'as mažiau dėmesio skiria lingvistinėms problemoms, tačiau Barthes'o estetinių idėjų poveikis jaučiamas ir jo teorinėse konstrukcijose. Nors Deleuze'as teigia, kad niekad nesidomėjo metafizikos įveikimu ar filosofijos mirtimi, būdamas neklasikinės estetikos sekėjas, kaip ir kiti poststruktūralizmo ir postmodernizmo ideologai, išsaugoja kritinį požiūrį į klasikinę Vakarų mąstymo tradiciją. Joje,

panašiai kaip ir Foucault, regi istoriškai susiformavusį represyvų mąstymo tipą, kuris siejasi su daugybe istoriškai susiformavusių dogmiškų požiūrių, atribojančių nuo autentiško mąstymo perspektyvos.

Deleuze'ą, kaip ir Foucault, domina įvairios psichinės anomalijos, skirtingos beprotybės apraiškos, kurias sieja su galingų geismų, pašamonės polėkių ir fantazmų sublimacija. Aukščiausia pašamonės polėkių raiškos sinteze Deleuze'ui yra menininko asmenybė. Jį traukia ne klasikinės estetikos aprašomo meninės kūrybos subjekto, genijaus vaizdinys, o itin komplikotos XX a. avangardinio meno asmenybės Artaud, Becketas, Kafka, kurių tiek gyvenime, tiek kūryboje į pirmą eilę iškyla būties dramatiškumas, pašamonės struktūros ir įvairios egzistencinės ribinės situacijos. Kita vertus, jis priešpriešina revoliucingą siekiantį išplėsti kūrybiškumo erdves post-modernizmą reakcingam, praradusiam gyvybinę potencialumą modernizmui.

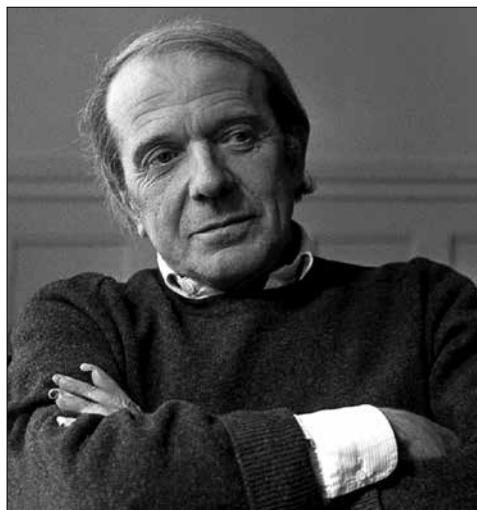
Išskirtinės svarbos Deleuze'o intelektualinės evoliucijos faktas yra atidus Nietzsche's, Bergsono, Freud'o tekstų studijavimas, artimas bendravimas su kultinėmis poststruktūralizmo figūromis ir postmodernistinių idėjų sekėjais Foucault ir Guattari. Jis palieka ryškius pėdsakus kiekvieno iš šių didžiųjų XX a. pabaigos mąstytojų intelektualinėje biografijoje, padeda mums geriau suvokti ne tik, kas juos sieja, tačiau ir kas skiria. Su Foucault Deleuze'ą vienija išskirtinė pagarba Nietzsche'ei, kurio kūrybinį palikimą abu plačiai skleidžia. Nuo 1964 m. Deleuze'as kartu su Foucault ruošia garsųjį kolokviumą *Cerisi-la-salle*, kuris galutinai pakeičia filosofijos istorijos žinovų požiūrį į Nietzsche's filosofiją, paverčia pastarąjį vienu reikšmingiausių Vakarų mąstymo tradicijos reformatorių.

Filosofijos ir estetikos idėjų istorija Deleuze'o veikaluose iškyla ne kaip anksčiau gyvavusių teorijų, mokyklų idėjų interpretacinė analizė tai yra jų hermeneutinė refleksija, o kaip konstruktyvus netrūkstamas viena su kita konkuruojančių dėl vietos po saule koncepcijų kūrimo procesas. Jo įsitikinimu kiekviena karta atsineša su savimi savus konceptus, kurie konkuruodami su kitais siekia išplėsti filosofinio pažinimo erdves. Kalbėdamas apie filosofijos ir estetikos idėjų istoriją Deleuze'as teigia, kad ji „nėra itin reflektuojanti. Savo pobūdžiu tai veikiau tapyba – įvairūs dvasiniai, konceptualūs portretai. Kaip ir tapyboje, čia reikia pasiekti panašumą, tačiau nepanašiomis, skirtingomis priemonėmis: panašumą reikia rodyti, bet ne reprodukuoti (negalima tenkintis vien tuo, ką išsakė filosofas). Filosofai siūlo naujas sąvokas, jie jas plėtoja, bet nenurodo ar bent pakankamai neatskleidžia problemų, kurios šiomis sąvokomis aptariamoms“ (Deleuze, 1990, p. 185).

Vadinasi, filosofui būdingos konstruktyvios mąstymo nuostatos natūraliai papildomos estetinėmis ir meninėmis, kadangi filosofinių ir estetinių konceptų kūrimas palyginamas su menu, kaip išraiška tų galimybių, kurios suvokiamos kaip realybės vaizdinys. Todėl filosofija ir menas čia metaforiškai aiškinamas kaip skirtingos formos melodinių linijų nuo-

latinis susipynimas. Beje, konceptų kūrimas yra suvokiamas kaip toks pat sudėtingas ir kūrybiškumo reikalaujantis uždavinys kaip ir vertingų meno kūrinių kūrimas.

Savo požiūrius į filosofiją Deleuze'as išplėtoja kartu su Guattari parašytame veikalas *Qu est-ce que la philosophie?* („Kas yra filosofija“, 1991), kuriame, greta specifinių filosofijos istorinių ir teorinių problemų aptarimo, yra daugybė aliuzijų į estetiką ir įvairias meno formas. Daugelį svarbiausių filosofijos ir žmogaus būties problemų jie apmąsto per santykį su menu, kuriam teikia išskirtinę svarbą žmonių gyvenime. Šiuo požiūriu aptariamoms knygos autoriai yra panestetinės „gyvenimo filosofijos“ ir egzistencinės filosofinės tradicijos tęsėjai. Tikro filosofo gyvenimas, Deleuze'o nuomone, yra toks spalvingas ir ryškus, kad neišvengiamai virsta meno kūriniu. *La vie comme une oeuvre d'art* („Gyvenimas kaip meno kūrinys“) – taip vadinasi jo 1986 m. paskelbta esė, kurioje autentiško mąstytojo gyvenimas išskyla kaip kūrinys, kuriam būdingas savitas estetiškas stilius, ritmas, nuolatinis grožio ilgesys. Filosofinės būties estetika persmelkia ir Deleuze'o mąstymą, ir gyvenimą, kurį 1995 m. lapkričio 3 d. jis nutraukia – iššoka per savo buto langą Paryžiuje, užbaigdamas savo gyvenimo dramą ir ilgai kamavusią ligą.



Gilles Deleuze

Filosofiją Deleuze'as ir Guattari apibūdina kaip meną formuoti, išradinėti, gaminti konceptus (*Philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts*) (Deleuze, Guattari, 1991, p. 8). Konceptų sklaidos sritis yra filosofijos idėjų istorija, kurioje regime, kaip netikėtai ar dėsningai chaoso erdvėje atsiranda įvairūs konceptai, kurie sąveikauja, polemizuoja ir kovoja dėl įtakos su greta esančiais. Chaosas Deleuze'o ir Guattari estetikoje traktuojamas kaip universali mąstymo ir būties procesus gaubianti jėga, o menas, mokslas ir filosofija – trys kūrybos formos, kuriose reiškiasi siekianti nusistojusius mąstymo ir kūrybos stereotipus apvaldyti kūrybinė žmogaus dvasia. „Tapytojas netapo ant nelieptos drobės, rašytojas nerašo ant nepaliesto rašto lapo, lapas ir drobė jau išmarginti gyvuojančiais, anksčiau sukurtais šabloniškais ženklais, kuriuos pradžioje reikia ištrinti, nuvalyti, suploti, netgi suskaidyti į dalis, kad liktų vietos atplūstančiam chaosui, kuris virstų regėjimu“ (*Ten pat*, p. 192).

Autentiško arba vadinamojo „nomadinio mąstymo“ koncepcija pirmiausia buvo pateikta Deleuze'o veikalas „Prasmės logika“, vėliau išplėtotą kartu su Guattari antrame

knygos „Kapitalizmas ir šizofrenija“ tome. Nomadinis mąstytojas simbolizuojantis jų akimis žvelgiant, tikro mąstytojo tipą laisvai juda savo gyvenamo pasaulio erdvėje iš vieno taško į kitą, apgyvena juos, o vėliau juda neprisirišdamas prie konkrečios vietovės. Nomadinis mąstymas čia iškyla kaip sėslaus sustingusio, dogmiško mąstymo ir būties suvokimo antipodas; jis nepaklūsta centralizuotai valdžiai ir kontrolei, yra laisvas, kūrybiškas, atsirbojęs nuo sėslių mąstymą slegiančių išpareigojimų, servilizmo, konformizmo, dogmų, konvencijų. Akivaizdu, kad Deleuze'o nomadologijos koncepcija nukreipta prieš klasikinės Vakarų metafizinės tradicijos dogmatizmą, totalitarizmą, griežtą reglamentaciją, apribojančią asmenybės kūrybiškumą, jos spontaniškų dvasios polėkių laisvę. Svarbiausias ankstesnės metafizinės tradicijos trūkumas, – jo manymu, realios patirties ignoravimas ir nesugebėjimas atsiriboti nuo žmogaus kūrybiškumą varžančių dalykų.

Kita vertus, vietoj klasikiniam mąstymui būdingos apibrėžtos kategorijos „struktūra“ Deleuze'as ir Guattari sureikšmina metaforišką kategoriją rizoma (pranc. *rhizome* – šakniastiebis), t. y., vietoj šaknies, siejamos su griežtai fiksuota ašine struktūra, iškeliamas astruktūrinis šakniastiebis, arba žemėje užslėptas stiebas, kuris, įkūnydamas potencialią begalybę, gali įgauti įvairiausių konfigūracijų, laisvai augti ir plėtotis bet kuria kryptimi. Šakniastiebio metafora yra artima pamatinei daoizmo filosofijos *Dao* kategorijai, nes simbolizuoja iš principo atvirą, atsisakančią klasikinei Vakarų metafizinei estetikai būdingų logocentrinų nuostatų, nehierarchišką, nestruktūrinį ir nelinijinį visumos organizavimo, estetinio pasaulio suvokimo ir kūrybos modelį.

Skirtingai nei Barthes pėdomis sekę Foucault, Guattari, Derrida, Deleuze'as nesureikšmina lingvistikos svarbos. Jam svarbesnės yra kinematografe ir literatūroje atsiskleidžiančios estetiškos analizės galimybės. Filosofo posūkis į neklasikinės estetikos tradiciją akivaizdžiai regimas programinio veikalo „Skirtis ir kartotė“ pradžioje, kur jis prabyla apie Kierkegaard'ui ir Nietzsche'į būdingą vieną ir tą pačią jėgą ir prijungia prie jų dėl akiai žavaus triptiko Ch. Péguy. Neklasikinės estetikos pradininkų plėtojama estetika Deleuze'ui atrodo šiuolaikiškesnė, geriau atspindi dvasinius nūdienos poreikius; ji žavi mąstytoją autentiškumu ir priešprieša dogmiškoms Vakarų klasikinės metafizinės estetikos nuostatomis.

Deleuze'as, kaip ir neklasikinės estetikos šalininkai (Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas), išskirtinį dėmesį skiria kalbai, sąvokų tobulinimui, nes autentišką mąstymą suvokia kaip sugebėjimą sąvokomis išryškinti mažiau pastebimas analizuojamų daiktų ir reiškinių prasmes. „Filosofija yra sąvokų kūrimas“ (Deleuze, 1990, p. 185). Deleuze'as žavisi savitomis stilistiškai ir meninės formos požiūriu išbaigtomis puikaus žodžio meistro Blanchot miniatiūromis. Tačiau pagrindinis stilistinių formų požiūriu dėmesio objektas yra prisiminimų poetikos ir savitos laiko sampratos persmelkta Prousto kūryba. Jis remiasi Bergsono ir Prousto nuolatos tekančio laiko ir atminties samprata, ypač didingos



„prarastojo laiko“ epopėjos kūrėjo mintimi, kad „rašytojas išranda kalbos erdvėje naują kalbą – savotišką užsienio kalbą“. Toks įprastos rašančiajam kalbinės erdvės ir naujų kūrėjo išrastų stilistinių, sintaksinių ir kitų figūrų sąveikavimas, pasak Deleuze'o, gimdo energetinę įtampą, stimuliuojančią kūrybiškumą ir iš įprastų kalbos schemų, klišių išsivadavusią savitą minties bei kalbinių figūrų sklaidą.

Deleuze'as kaip pavyzdį autentiškai kalbinei raiškai pasitelkia išeivio iš Rytų Europos amerikiečio, rašančio prancūziškai, Louis Wolfsono knygą *Le schizo et les langues* („Šizo ir kalbos“, 1970). Pastarasis specialiai studijuoja šizofrenija sergančių žmonių tekstus ir savo kūriniuose siekia pritaikyti neįprastas neretai alogiškas jų kalbinės raškos formas. Jo puikiu literatūriniu stiliumi parašytuose kūriniuose savitai susipina ne tik gausūs anglicizmai, tačiau ir jidiš, rusų kalbų sluoksniai, panašiai, kaip Prahoje gyvenusio ir vokiškai rašiusio Kafkos, ar Airijoje gimusio ir prancūziškai rašiusio Becketo knygose. Šie skirtingas kultūrinės erdves ir kalbines tradicijas siejantys rašytojai sugalvoja mažos kalbos *panaudojimą didelėje*, kurioje jie save išreiškia: jie *sumazina* šią kalbą, paverčia ją minorine, kaip muzikoje, kurioje minoriškumas reiškia nuolatiniam išderinime gyvuojančius dinamiškus santykius.

Minėtų didžiųjų žodžio meistrų kalbinės raiškos didybę – Deleuze'as regi šiame sumažinime, kuris priverčia kalbą judėti į priekį, pintis užburtoje linijoje, suteikia jai ypatingą niuansuotumą ir kalbinės saviraiškos plastiškumą. Iš čia plaukia požiūris į dvikalbiškumą kaip svarbią gero stiliaus tapsmo prielaidą. Iš tikrųjų skirtingų kalbų struktūros, sintaksės, žodyno formavimo dėsnų ir daugybės kitų dalykų suvokimas, nuolatinis dažnai nesąmoningas rašomos kalbos išraiškos priemonių galimybių lyginimas su kitomis padeda rašančiam ne tik geriau suvokti konkrečios kalbos savitumą, bet ir naujas galimybes sintaksės, naujadarų, kalbos konstrukcijų laužymo ir apskritai naujomis meninės išraiškos formų turtinimo srityse. Iš čia plaukia išvada, kad didis rašytojas – tarsi svetimtautis kalboje, kurioje jis reiškiasi, netgi tuomet, kai tai yra jo gimtoji kalba.

Kita vertus, rašymas Deleuze'ui yra neatsiejamas nuo regos ir girdėjimo. Čia jis yra teišus, kadangi subtilus kalbinės saviraiškos jausmas, kaip, pavyzdžiui, Nietzsche's, Bergsono, Prousto, Kafkos atvejais, yra neįmanomas be kitų juslių išplėtojimo ir glaudžios jų sąveikos. Todėl ir vaizduojamosios dailės bei muzikos kalbos ir meninės išraiškos priemonių pažinimas yra svarbus kiekvienam tekstus rašančiam mąstytojui ir rašytojui. Jautriausių tapybiniam pasaulio suvokimui spalvinių struktūrų kaip ir muzikinių jausmas suteikia galimybę rašančiam išraiškiau ir vaizdingiau išsakyti savo mintis, idėjas. Todėl įvairiomis jausmų apdovanoto tikro žodžio meistro kalba tarsi dainuoja, perteikia įvairių aprašomų daiktų, gamtos reiškinių jautriausius atspalvius. Taip kalbinėje saviraiškoje išplečiama ir atnaujinama iki „nesintaksinių“, „negramatinių“ ir netgi „nekalbinių“ ribų

artimų psichinės patologijos klinikinėms būsenoms rašančiojo kalbinės išraiškos priemonių gama. Todėl iš didžiųjų mąstytojų, rašytojų, poetų tekstų prasminių ribų neretai skleidžiasi jų auros savitumą sudarantis vaizdinis ir muzikinis fonas, suteikiantis tekstui papildomas prasmines konotacijas.

Po glaudaus bendravimo su Guattari tarpinio trečiajame dvasinės evoliucijos etape (kuriame minėtas bendravimas išsirutulioja į kokybiškai naują lygmenį) Deleuze'o dėmesys persikelia į vaizduojamosios dailės, kino estetikos ir vizualumo problematikos studijas. Jis vis daugiau domisi vaizdinių judėjimo ir suvokimo estetikos problematika. Dviem Deleuze'o kino estetikai skirtoms knygoms – *Cinéma. 1. L'Image-mouvement, Cinéma. 2. L'Image-temps* būdingas savitas požiūris ne tik į kino, bet ir į estetikos problemas. „Ši knyga – ne kino istorijos apybraiža, – rašo pirmosios „Įvade“ autorius, – tai taksonomijos judesys, bandymas klasifikuoti vaizdinius ir ženklus. Juolab kad jau pirmajame tome apsiribojame tik elementų apibūdinimu, dar daugiau – tik vienos klasifikacijos dalies elementais“ (Deleuze, 1983, p. 7). Knygų pavadinimai rodo, kad pirmame tome daugiausia aptariamos įvairiausios „vaizdinio–judėjimo“ apraiškos, o antrajame tyrinėjamos „vaizdinio–laiko“ metamorfozės. Didžiuosius režisierius Deleuze'as vaizdžiai lygina ne tik su tapytojais, architektais ir muzikantais, tačiau ir su mąstytojais, nurodydamas, kad jų mąstymo pagrindas yra „ne sąvoka, o vaizdiny: „vaizdiny–judėjimas“ ir „vaizdiny–laikas“. Iš čia plaukia pagrįstas požiūris į kino istoriją kaip sudedamąją ir vis aktualėjančią visuotinės meno istorijos dalį, kuri skleidžiasi savarankiškų ir nepakeičiamų vizualinių meno formų pavidalu.

Kinematografą jis suvokia kaip galingą dabarties vizualinės kultūros poreikius atitinkančią artimą filosofijai „minties mašiną“, kuri funkcionuoja ne remdamasi judėjimu, pasakojimu, o pirmiausia aktualizuodama konkretų įvykį laike. Todėl vis dažniau šios Deleuze'o kūrybos srities apibūdinimui neretai vietos įprastinio „estetikos“ termino kartais pasitelkiamas kitas – „kino filosofijos“. Jo pasitelkimas labiau pabrėžia Deleuze'o „filosofinį“ konceptualų požiūrį į kinematografo savitumo, jo socialinių funkcijų ir poveikio suvokėjui, itin aktualaus santykio su virtualumu problemas. Šios kinematografui būdingos savybės gali būti priskirtos ir daugeliui vėlyvųjų Deleuze'o filosofinių, ypač estetinių tekstų, kuriuose vis dažniau išsitrina ribos tarp tikrovės ir išmonės ir sklendžiama kūrėjo sąmonės sukurtame išgalvotame pasaulyje. Neatsitiktinai kalbėdamas apie tai Jean-Luc Nancy, pasitelkia „virtualios filosofijos“ terminą, tai yra tokios, kuri sudaro „universumą, sukurtą tik iš vaizdinių, tačiau ne tik iš tokių vaizdinių, kuriems būdinga aiškiai išreikšta tikrovės iliuzija, bet, greičiau, jau nepaliekantis erdvės tikrovės ir vaizdinio opozicijai“ (Nancy, 1996, p. 116).

Deleuze'o kino ir vizualumo estetikai skirti tekstai išsiskiria ne tik savitai išskleidžiama individualių estetinių sąvokų sistema, tačiau ir perteikia XX a. pabaigos estetinėje sąmonėje išryškėjusius estetikos ir meno problematikos pokyčius, susijusius su medijų estetikos

ekspansija, vizualumo ir laikinoms struktūroms būdingu dinamiškumo problemų aktualėjimu. Deleuze'as žavisi kinui būdinga nuolatinio vaizdinių judėjimo ir kaitos stichija, naujomis kinematografo meninės išraiškos ir poveikio estetinei sąmonei galimybėmis. Tačiau kita vertus, kinas, kaip įtaigių vizualinių vaizdinių gaminimo mašina, jam padeda pereiti prie platesnių filosofinių ir estetinių apibendrinimų, apmąstymų apie laiko, būties, nuolatinės kaitos, vizualumo problemas. Jam svarbu, kad kinematografe išryškėję paveikūs žmonių sąmonei vaizdinių reprodukovimo mechanizmai toliau plėtojami dabartinę kultūrą veikiančioje *mass media* industrijoje. Todėl ir kino istorija aptariamose knygose pirmiausia traktuojama kaip vizualumo ir estetinio suvokimo istorijos dedamoji. Vadinasi, kino suvokėjo požiūris į pamatines kino meno ir *mass media* problemas yra neatsiejama Deleuze'o plėtojamos estetiškos koncepcijos dalis.

Būdamas filosofas, Deleuze'as siekia per kiną pažvelgti į esmines dabartines filosofijos, estetikos, besikeičiančios žmogaus savivokos problemas, aiškinasi tuos kino mechanizmus, meninės išraiškos priemonių arsenalą, kurie padeda veikti estetinę sąmonę. Šiuolaikinį pasaulį jis traktuoja kaip simuliakrų pasaulį, kuriama nėra vietos Dievo, subjekto tapatybės išgyvenimui. Visos tapatybės komercializuotame pasaulyje yra tik simuliuojamos, atsiranda kaip gilesnio žaidimo optinis „efektas“ – skirtybės ir pakartojimo žaismas.

Tikro kūrėjo, mąstytojo, menininko, intelektualo misiją Deleuze'as, kaip ir didis daoizmo filosofas Zhuangzi, regi sąmoningoje ir principinėje priešpriešoje valdžios struktūroms visose jų apraiškos formose. Nomadinio tipo mąstytojas ir nuo jo neatsiejamas laisvas, nepriklausomas nuo šio pasaulio stipriųjų nonkonformistinis kūrybingas mąstymas Deleuze'o koncepcijoje atlieka šią laisvam kūrėjui skirtą misiją. Opoziciškumas valdžios struktūroms ir nonkonformizmas jam, kaip ir Foucault, yra svarbūs mąstymo, būties ir kūrybos autentiškumo rodikliai. Iš tikrųjų jis daug energijos ir laiko savo gyvenime skyrė nepriklausomo intelektualo pozicijos patvirtinimui. Taip pat kaip ir savo tekstuose jis žaidžia, perkomponuoja įvairias savo filosofijoje gvildenamas situacijas, linksta į didžios egzistencinės prasmės kupiną gyvenimo ir mirties žaismą. Jo nepriklausomas charakteris ir iššūkis visuomenės vertybėms dramatiškai atsiskleidžia gyvenimo pabaigoje, kai išvargintas ligos jis sąmoningai pasirenka ir kruopščiai suplanuoja paskutinį savo būties akordą – Išėjimą nusižudant.

Sumuojant atliktą analizę galima teigti, kad Deleuze'as buvo vienas iš konceptualiausių ir originaliausių XX a. antrosios pusės mąstytojų, kurio, kaip ir daugelio kitų prancūzų poststruktūralistinės ir postmodernios filosofijos šalininkų veikaluose, greta griežtai suręstų analitinių filosofinių tekstų, skleidžiasi epochai būdingos filosofinės problematikos estetinio ir naujų artimų menui filosofinės išraiškos formų paieškos tendencijos. Deleuze'o mąstymo originalumas – pirmiausia jo santykis su ankstesne mąstymo tradicija, autentiško

nomadinio mąstymo vizija, rizomos, labirinto ir konceptualios filosofinio mąstymo prigmities teorijos. Suaktualintos koncepto, nomadologijos, rizomos, labirinto, šizoanalizės ir kitos sąvokos giliai įsiskverbė į įvairias dabartinės humanistikos sritis.

## J. Derrida dekonstrukcijos teorija

Greta Foucault ir Deleuze, vienas įtakingiausių pastarųjų dešimtmečių Vakarų mąstytojų, poststrukturalizmo ir postmodernizmo ideologas yra Jacquesas Derrida (1930–2004). Skirtingai nei Lévi-Straussas, Lacanas ir Barthesas, kurie teigia nefilosofinį savo koncepcijų pobūdį, Derrida neslepia filosofinių ambicijų. Jo veikaluose estetika ir meno filosofija susipina su euristika, literatūrologija, lingvistika, sociologija, psichoanalize, dailės kritika. Tekstai išsiskiria idėjų ir metodologinių prieigų originalumu, netradiciniais kontroversiškais požiūriais, konceptualumu, stilistinės raiškos formų įvairove. Rafinuota ir intelektualiai Derrida koncepcija orientuota į intelektualiai išprususius žmones, turinčius išlavintą skonį, gerą pasirengimą filosofijos, literatūros ir vaizduojamosios dailės srityse. Čia būtinas gebėjimas įsigilinti į kūrybos proceso subtilybes, teksto skaitymo/rašymo eigoje išnyrančias žaidybines nuostatas, kompozicijos subtilybes, įvairius tekstinius ir intertekstinius prasminių atspalvius.

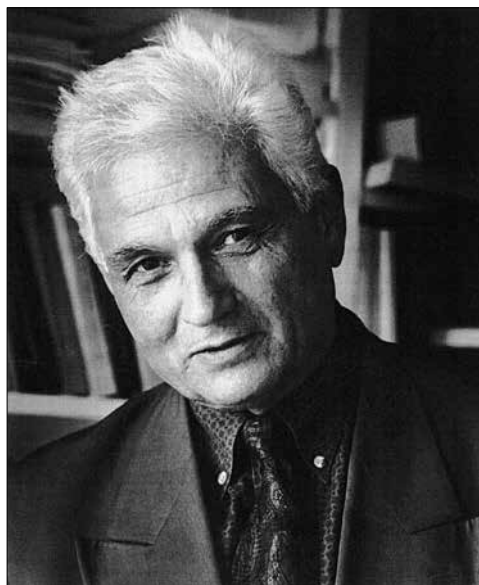
Derrida klasikinės filosofijos, estetikos ir meno filosofijos principus klibinančios idėjos sunkiai skinasi pripažinimą Prancūzijoje, tačiau jo darbai susilaukia didžiulio susižavėjimo JAV, Japonijoje ir kitose šalyse – čia jis greit tampa įtakingiausiu prancūzų mąstytoju. Tačiau jo veiklą ne visi vertina vienodai. Analitinės pakraipos šalininkai kritiškai žvelgia į mąstytojo tekstus, kuriuose, jų nuomone, trūksta nuoseklaus griežtumo ir racionalumo. Nepaisant kritikos, teisingumo dėlei turime pripažinti, kad Derrida – neeilinio talento originalus mąstytojas, kuris neatsitiktinai savo teorijų įtaka ir interpretacinės literatūros skirtos jo idėjų analizei kiekiu dabar konkuruoja su Heideggeriu ir savo tiesioginiu mokytoju Foucault.

Šiame skyriuje iš įvairialypės Derrida kūrybos *į pagrindinį analizės centrą ištrauksime jo dekonstrukcijos teoriją ir su ja tiesiogiai susijusias metafizinio mąstymo, centruotumo, logocentrizmo kritikos ir Vakarų mąstymo tradicijos kaitos problemas*. Dekonstrukcijos konceptas jo kūrybiniame palikime yra toks svarbus ir turintis tokią įtaką estetinės minties ir meno filosofijos raidai, jog nenuostabu, kad jis taip sparčiai skverbiasi į dabartinį estetinį diskursą, kad tampa vos ne oficialiu Derrida estetikos ir meno filosofijos skiriamuoju ženklu.

Derrida idėjinės evoliucijos kelias į dabartinės humanistikos aukštumas ir savo vietos jose atradimą – kupinas daugybės susidūrimų su kitais mąstytojais ir knygomis, kurių problematika formuoja jo požiūrius. Akademinės karjeros pradžioje Derrida rašo fenomenologinius, vėliau prisišlięš prie *Tel Quel* grupės – struktūralistinės pakraipos, o dar vėliau – poststruk-

tūralistinius veikalus. Nuo devintojo dešimtmečio pagrindinis jo dėmesys nukrypsta į literatūros ir vaizduojamosios dailės estetiką; skelbia įvairius postmodernistinės pakraipos tekstus. Visų minėtų periodų požiūrius vienija atsiribojimas nuo Vakarų klasikinėje filosofijoje viešpatavusių racionalistinių nuostatų, klasikinės akademinės filosofijos sterilumo.

Derrida skirtinguose tekstuose ir interviu, kalbėdamas apie savo dekonstrukcijos teorijos ištakas, mini įvairių mąstytojų: Rousseau, Kierkegaardo, Nietzsche'ės, Husserlio, Freudo, Heideggerio, Valéry, Lévi-Strausso, Barthes, Foucault, Lyotardo, Althussero ir kitų veikalus. Pagrindinėmis savo nuostatomis mąstytojas yra neklasikinės estetikos ir meno filosofijos tradicijos tęsėjas, kurio veikaluose plėtojama perdėm racionalizuoto metafizinio mąstymo



Jacques Derrida

kritikos ir filosofinės problematikos estetinio, tai yra jo su menu suartėjimo, tendencija. Šioje srityje vėliau pagrindiniai jo įkvėpimo šaltiniai yra Nietzsche, Valéry, Barthes, Foucault ir stipriai daoizmo bei dzen idėjų paveiktas vėlyvasis Heideggeris.

Derrida santykiu su Foucault, kurio „susižavėjusiu ir kupinu pripažinimo mokiniu save laikė“ (Derrida, 1967, p. 51) – nevienareikšmiai. Jaunystėje jis žavisi Foucault mąstymo radikalumu, netikėtomis metodologinėmis prietimis, minties posūkiams, skirtingomis kalbinės raiškos formomis, tačiau ilgainiui jų moksliniai interesai ima skirtis. Gavęs svarbių intelektualinių impulsų iš savo mokytojo, Derrida, sulaukęs jo kritikos, pasuka kiek kitu keliu. Tiesą sakant, pagrindiniai besiformuojančios originalios Derrida estetiškos koncepcijos bruožai – vienos universalios metodologijos atsisakymas, skirtingų pažinimo kalbų ir žanrų susipynimas, pažinimo procesų atvirumas, daugiasluoksniškumas, neapibrėžtumas, neišbaigtumas, dėmesys periferiniams, marginaliniams reiškiniams ir daugelis kitų dalykų yra paveikti Foucault įtakos. Ji jaučiama įvairių periodų skirtingos pakraipos tyrinėjimuose; ypač tai akivaizdu knygoje *La vérité en peinture* („Tiesa tapyboje“, 1978), kurioje daug dėmesio skiriama minčių išsakymo formoms, tyrinėjimo strategijoms, ne tik pripažintiems, bet ir dar tik kovojantiems dėl pripažinimo menininkams.

Jis taip pat plėtoja paskiras Valéry ir Barthes'o idėjas. Mąstytojas aukštai vertina Valéry, kuri traktuojama kaip dekonstruktyvizmo pirmtaką, suabejusį priešpriešų filosofija

*versus* literatūra ir balsas *versus* raštas pagrįstumu. Barthes'o idėjų įtaka – plati ir įvairiapusė; ji verčia Derrida įdėmiau žvelgti į rašto ir teksto, autoriaus ir kūrinio santykių problemas, formuoja pamatinius jo dekonstrukcijos metodologijos ir literatūrinių tekstų analizės principus.

Jau Barthes'o veikaluose galime įžvelgti Derrida plėtojamos dekonstrukcijos metodologijos užuomazgų gaires, nes, *siekdamas pažinti konkrečių tekstų ir estetinių reiškinių esmę, tekstus jis skaido į prasminius blokus, nuodugniai nagrinėja ir vėliau grįžta prie dalinės jų rekonstrukcijos*. Paprastas teksto skaitymas čia yra traktuojamas tik kaip slydimas teksto paviršiumi, sutvirtintu pasakojamaisiais elementais, tarpusavyje susijusiomis frazėmis, neregint teksto gelmėse slypinčių prasminių sluoksnių ir atspalvių. Barthes'o tekstinės rekonstrukcijos tyrinėjimai neabejotinai paveikia Derrida rekonstrukcijos teorijos konceptualias ir metodologines nuostatas.

Programiniame veikale *De la Grammatologie* („Apie gramatologiją“, 1967) Derrida atsiriboja nuo struktūralistų požiūrių į poetiką kaip į lingvistikos sritį ir išplėtoja platesnę discipliną – *gramatologiją*, kurioje fonologinė lingvistika traktuojama kaip šios mokslinio pažinimo srities dedamoji. *Gramatologija* yra ta mokslinio pažinimo sritis, kuri, kaip ir Barthes'o tyrinėjimai, nuolatos balansuoja tarp estetikos, literatūros, lingvistikos; tai mokslas apie raštą, tokią pažinimo sritį, kuri neturi konkretaus ir aiškiai apibrėžto tyrinėjimo objekto. Ši neapibrėžtumą sustiprina Derrida pasirinkta prancūzų kalbos dalelytė *de*, kuri reiškia apie ir tarsi įprasmina klaidžiojimo ir tiesos ieškojimo procesą.

Literatūros srityje Derrida prioritetą teikia didiesiems avangardinės ir modernistinės literatūros meistrams Mallarmé, Proustui, Joyce'ui, Artaud, Bataille'ui, Sollersui. Šių literatūros reformatorių neretai estetikos ir filosofijos paribiuose balansuojančius tekstus jis vertina, kadangi jie paneigia tradicines literatūros normas, požiūrius į meno tikslus ir esmę, dekonstruoja anksčiau literatūroje ir estetikoje viešpatavusias realistines nuostatas, laužo įvairius žanrus skiriančias ribas ir atveria naujas už klasikinės estetikos rėmų esančias meninio pasaulio suvokimo ir kūrėjo saviraiškos galimybes. Minėtų didžiųjų žodžio meistrų įžvalgos ir jų kūryboje išryškėję klasikinių literatūros formų nuvainikavimo, naujų kalbinės saviraiškos galimybių ieškojimai jam yra svarbūs konstruojant savąjį Vakarų mąstymo tradicijos dekonstrukcijos projektą.

Daugumoje ankstyvųjų Derrida tekstų ryškėja svarbiausių jį dominusių struktūralistinių ir poststruktūralistinių idėjų sąveika, *dėmesio centras nuo stabilių struktūrinių elementų tyrinėjimo perkeliamas į nestruktūrinių, tokių kaip improvizacija, atsitiktinumas, neišbaigtumas, geismas, noras, kūniškumas, valdžia, laisvė, kūryba, analizė*. Jo mąstysenos pagrindas – principinis atsiribojimas nuo anksčiau vyravusių aiškiai struktūruotų Lévi-Strausso idėjų. Iš čia plaukia jo pamatinės struktūralizmo sąvokos *struktūra* kritika. „Būtų nesunku

įrodyti, – rašo Derrida, – kad struktūros konceptas (*le concept de structure*) ir netgi pats žodis struktūra yra epistemos (*l'epistémè*), tai yra iškart ir vakarietiško mokslo, ir vakarietiškos filosofijos, kurios šaknys siekia įprastinės kalbos dirvą, amžininkas“ (Derrida, 1967, p. 409).

Plėtodamas Nietzsche's ir Heideggerio idėjas bei radikalizuodamas jų pateiktą Vakarų racionalistinės metafizikos destrukcijos programą, Derrida pateikia savitą dekonstrukcijos teoriją, kurioje aiškina, kad *dekonstrukcijos procedūra nėra destrukcija, kuri siejasi su griovimu, ji nesitenkina tik negatyviais judesiais, yra plastiška, išradinga, daugiasluoksni, pripažįstanti skirtingų žiūros taškų, skirtingų metodologinių priėgų vertę*. Norėdamas paaiškinti savo požiūrį, jis dekonstruojamą tekstą vaizdingai palygina su moters prigimtimi, kuriai, jo nuomone, būdinga ne fiksuota esmė, nes ji nuolatos keičiasi, o veiksmai iš principo yra dviprasmiški. Visi kultūros tekstai, ženklai Derrida dekonstrukcijos estetikoje aiškinami kaip nestabilūs, nes nėra amžinų ir nekintamų dėsningumų. Dekonstrukcija čia iškyla kaip įvairių humanitarinių mokslų duomenimis paremta paskirų kultūros, meno, literatūros elementų *dekonstrukcija* ir *rekonstrukcija* arba, kitais žodžiais tariant, *išardymas* ir *surinkimas*. Šios procedūros tikslas – pertvarkyti pamatines Vakarų civilizacijos suformuotas metafizinės filosofijos, estetikos kategorijas ir atsisakyti binarinio mąstymo principų.

Dekonstrukcija, pasak Derrida, negali būti analizė (nes jai svetimas siekimas suvesti tyrinėjamus reiškinius į paprasčiausius elementus), ji negali būti ir sintezė. Dekonstrukcijos procedūra yra *tu pačiu metu struktūralistinis ir antistruktūralistinis (poststruktūralistinis) judesys*, nes ankstyvoji dekonstrukcijos proceso fazė skleidžiasi struktūralistinės metodologijos nubrėžtų procedūrų lauke: objektą skaidant į smulkesnius elementus, juos grupuojant į tam tikrus struktūrinius elementus, jų tarpusavio ryšių nustatymą ir pan. Čia į pirmą eilę iškyla ne griovimas, o struktūros *rekonstrukcija*, laikinas sudedamųjų struktūros elementų demontažas. Pirmąją struktūrų išardymo fazę vėliau pakeičia atvirkštinės krypties judesys, tai yra išskaidytų ir išardytų elementų surinkimas ir suvedimas į visumą.

Beje, dekonstrukcija ne tik klibina pamatines Vakarų metafizikos nuostatas, bet ir padeda mąstytojui sutelkti dėmesį į save, į vidinį pasaulį, į mąstymo procedūras. Šis metodas susideda iš nuolatinio siekimo mąstyti apie save, siekti savimonės ir nuolatinis susidūrimas su nesėkmėmis šiame kelyje. Kitaip sakant, dekonstrukcijos praktika – tai pastangos konstruojant mintį dekonstruoti save ir šiuo konkrečiu veiksmu ar metu kuriamą teorinę konstrukciją. Visi kultūros, estetikos, meno ženklai čia aiškinami kaip *dvilypiiai, dviprasmiai, nestabilūs; nėra jokių amžinų ir nekintamų struktūrų, nepajudinamų dėsningumų, todėl viskas gali būti filosofškai „išjudinta“*. Dekonstruoti opoziciją, vadinasi, *sugriauti nusistojusios hierarchijos ir centravimo principus*.

Derrida apeliuoja į Nietzsche's teiginį, kad „senoji estetika visada buvo vartotojų (pasyvių ir imlių) estetika, todėl ją pakeisti turi gamintojų estetika“ (Derrida, 1978, p.

61). Tačiau tenka pripažinti, kad ankstyvajai Derrida estetikai, ypač studijai *Force et signification* („Jėga ir reikšmė“), kuri vėliau buvo pirmosios didelės apimties jo knygos *L'écriture et différence* pradžia, dar būdingas kompromisinis požiūris į Vakarų estetinę tradiciją, tačiau kuo toliau, tuo ji vertinama vis pesimistiškiau. „Struktūralistinė pozicija ir mūsų dabartinė padėtis kalbos akivaizdoje arba pačioje kalboje yra ne tik istorijos momentas. Greičiau tai nustebimas ir suglumimas kalbos akivaizdoje kaip prieš istorijos versmę. Priešais istoriškumą. Pagaliau lygiai tas pats kaip pripažinimas, išrutuliotas iki pasaulinės kultūros mastų, pakartojimas tos su niekuo nepalyginamos nuostabos dėl kalbos galimybių, kurios suaudrinusių vadinamąjį vakarietiškojį mąstymą (*la pensée occidentale*), mąstymą, galintį paskleisti savo viešpatavimą, kai Vakarų viešpatavimas blėsta“ (*ten pat*, p. 10–11).

Pavyzdžiui, Vakarų klasikinė estetika nekvestionuojama vertybe laiko grožį, todėl bjaurumas dažniausiai traktuojamas tik kaip estetinės vertės neturintis antipodas arba antraeilė pavaldi jai kategorija. Vėlesnė Vakarų modernistinės estetikos raida atskleidė tokio grožio ir bjaurumo supriešinimo nepagrįstumą. Tai turėjo lemtingų pasekmių klasikinės estetikos nuosmukiui. Dėka Rytų Azijos estetikos poveikio gilesnių poliarinių kategorijų grožis ir bjaurumas santykių suvokimas sąlygojo pamatinės *grožio* kategorijos turinio nuvertėjimą dabartinėje estetikos kategorijų sistemoje. Grožio kategoriją Vakarų estetikoje keičia neutrali ir universalesnė kategorija „estetiškumas“.

Stiliaus, meno kūrinių formos ir apskritai meninės išraiškos problemoms Derrida teikia išskirtinę svarbą. „Stiliaus klausimas, – rašė jis, – visada yra egzaminas. Stilius visuomet turi būti smaigalyje, kaip kad į priekį išsikišęs burlaivio pirmagalio snapas, įveikiantis vandens paviršiaus pasipriešinimą“ (Derrida, 1978, p. 29). Nors Derrida estetikai yra svarbus turinio ir formos vienybės principas, lemiantis kiekvieno kūrinio jėgą, harmoniją ir grožį, tačiau jis supranta, kad menas pirmiausia yra konkrečios meno rūšies formaliųjų struktūrų kalba. Neatsitiktinai ankstyvuosiuose veikaluose, skirtuose estetinei problematikai, jis pasineria į formaliųjų meno kūrinio struktūrų analizę. Tęsdamas literatūrocentrinę Barthes'o estetikos tradiciją, Derrida iš esmės tyrinėja formaliuosius literatūros kūrinių aspektus. Pavyzdžiui, analizuodamas Jeano Rousset estetiką jis atkreipia dėmesį į formaliųjų meno kūrinio struktūrų lyginamąją analizę. Lygindamas formaliųjų meno struktūrų iškilimą Corneille, Marivaux, Claudelio, Prousto kūryboje, Derrida teigia, kad, gvildenant Corneille, Marivaux kūrybą, atsiskleidžia *geometrizmas*, o Prousto ir Claudelio – *preformizmas*.

Preformizmo terminas čia perimtas iš biologijos (lot. *praeformo* – iš anksto suformuluoju) teorijos, teigiančios, kad jau spermatozoide arba kiaušinėlyje yra susiformavęs miniatiūrinis suaugęs organizmas, kurio vystymasis yra tik paprastas didėjimas. Ši teorija



glūdi Prousto ir Claudelio estetikoje, o Rousset estetiškos nuostatos yra jai giminiškos. Beje, akivaizdu, kad formalūs meno kūrinio aspektai pastarųjų menininkų kūryboje yra turtingesni ir geriau įsisavinti.

Tačiau panašių dalykų galime rasti ne tik estetikoje, bet ir literatūroje. Garsiojoje Prousto epopėjoje „Prarastojo laiko beiškant“. „Paties Prousto kūrinuose, – rašė Derrida, – mums pateikti įrodymai šia prasme neturėtų kelti jokių abejonių, jei jos mus dar apima – struktūrinis poreikis buvo nuolatinis ir sąmoningas, tai išryškėjo įstabioje simetrijoje (nei teisingoje, nei melagingoje), pasikartojimuose, uždaro rato formose, priešingame apšvietime, vieno užklojime kitu be pirmojo sutapimo su antruoju ir pan. Teleologija čia yra ne kritikos projekcija, o autoriaus tema. Pabaigos įtrauktumas į pradžią, keisti santykiai tarp subjekto, kuris rašo knygą, ir jo siužeto, tarp pasakotojo ir herojaus sąmonės – visa tai primena įvardžio mes tapsmo ir dialektikos stilių „Dvasios fenomenologijoje“ (Derrida, 1967, p. 38).

Iš tikrųjų Derrida apeliacija į šį modernistinę literatūros šedevrą yra taikli. Prousto kūryboje, jautriuose „sąmonės sraute“ pasažuose į akis krinta išskirtinė gausybės formalių kompozicinių struktūrų svarba, jų intensyvumas, netradiciniai funkcionavimo būdai meno kūrinio audinyje, medžiagos dėstymo neįprastumas: čia pasakotojas nuolatos virsta herojumi, romano pabaiga įžengia į pradžią. Paties Prousto prisipažinimu, paskutinis pirmojo tomo skyrius buvo parašytas iškart po pirmo pirmojo tomo skyriaus. Visi kiti didžiuliai šio kūrinio tomai buvo parašyti vėliau. Todėl atskiros epopėjos dalys, pavyzdžiui, „Svano meilė“ funkcionuoja kaip tekstas intertekste, romanas romane arba paveikslas paveiksle. Daugybė panašių dalykų yra ir Claudelio kūrinuose. „Ši estetika, – apibendrina Derrida, – kuri panaikina trukmę (*durée*) ir jėgą (*force*) kaip skirtumą tarp gilės ir ąžuolo, Prousto ir Claudelio veikaluose nėra savarankiška. Ji perteikia konkrečią metafiziką. „Gryno pavidalo laiką“ Proustas irgi vadina „nelaikiniu“ (*intemporelle*) arba „amžinu“ (*éternel*). Tiesa laikui nepavaldi. Laiko prasmė, grynas laikiškumas (*temporalité*) yra nuo laiko nepriklausomas (*ten pat*, p. 40). Derrida iš tikrųjų domina sudėtingiausi laiko struktūrų ryšiai, meno kūrinio vidinių morfologinių struktūrų sąsajos, formalūs jo aspektai, tos galimybės, kuriomis estetikos specialistas, analitikas, kritikas, o kartu ir meno kūrėjas gali pasinaudoti – pasinerti į sudėtingą meno kūrinį pasaulio magmą, išryškinti sudėtingiausias kompozicines struktūras, jų sąveikos mechanizmus.

Taigi Derrida atliekamų įvairių dekonstrukcijos procedūrų išdava – ne metafizikos pabaiga, o jos užsklendimas, suskliautimas, išorinio pavertimas vidiniu, besiskleidžiančiu vidinėje Teksto erdvėje, tai yra *filosofijos virsmas kokybiškai nauja postfilosofija, estetikos – postestetika*, kurios pagrindiniai skiriamieji bruožai – *estetinės raiškos formų, tekstų įvairovė, jų susipynimas, laisvos transformacijos iš vienos raiškos formos į kitą, iš vieno teksto – į kitą tekstą ir kontekstą, neapibrėžtumas, neišsakymas, estetinė užuomina, išskirtinis dėmesys*

*marginaliniams reiškiniams, situacinėms kategorijoms, stilistinių ir meninės kalbos formų įvairovei. Tai jau kokybiškai naujos postmodernistinės estetikos principai.*

Vadinasi, apibendrinami galime teigti, kad Derrida ir kiti jo bendražygiai, poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikos šalininkai, sukilę prieš eurocentrines Vakarų humanistikos nuostatas, įtvirtina platesnį, peržengiantį vakarietiškojo etnocentrizmo ribotumus požiūrį į pasaulinės kultūros, skirtingų mąstymo tradicijų, estetinės minties, meno filosofijos ir literatūros bei meno istoriją. Derrida kritikuoja Vakarų Europos mąstymo tradicijai būdingas logocentrines nuostatas. Jis, kaip ir kiti postmodernizmo ideologai (Foucault, Deleuze'as, Lyotard'as, Kristeva), Vakarų mąstymo tradiciją traktuoja tik kaip ribotą eurocentristinį požiūrį, kuris remdamasis imperine Vakarų ideologija agresyviai pretenduoja į savo pasaulio vizijos universalumą.

Derrida dekonstruktyvizmo indėlis į šią eurocentrizmo ir logocentrizmo kritikos epopėją neabejotinai yra svarus. Jo idėjos yra artimos postmodernistinei estetikai bei menui, kuriuose į pirmą eilę iškyla koncepcija, idėja, žaidybinės nuostatos, manipuliavimas opozicijomis, polinkis į atskirų detalių preparavimą, jų savitumo išryškinimą, neapibrėžtumą, dviprasmiškumą, fragmentiškumą, siekimą išsakyti neišsakomą, polinkis į ironiją, groteską, griauančią save iš vidaus. Retrospektyviai žvelgiant aiškėja, kad ši dekonstrukcijos teorija yra ne tik Vakarų mąstymo tradicijos imperinių nuostatų atmetimas, tačiau ir sudėtinga struktūralistinių bei antistruktūralistinių arba poststruktūralistinių metodologinių procedūrų dermė, kurios tikslas, atsiribojus nuo vakarietiškam etnocentriniam mąstymui būdingo ribotumo, plačiau žvelgti į pasaulį.

Neatsitiktinai klasikinės Vakarų estetikos ir meno filosofijos principus klibinančios Derrida dekonstruktyvizmo idėjos plačiai pasklinda pastarųjų dešimtmečių postmodernistinėje estetikoje ir mene, nes Vakarų civilizacija pereina į kokybiškai naują metacivilizacinę raidos pakopą ir tai kartu su Rytų tautų estetinių idėjų bei meninės kūrybos principų sklaida kelia pagrįstas abejones daugelio šimtmečiais Vakarų klasikinėje estetikoje ir meno filosofijoje puoselėtų etnocentrinių idėjų bei požiūrių pagrįstumu. Neatsitiktinai itin stiprų poveikį postmodernizmo estetikai ir meno filosofijai turėjo Derrida ir jo bendražygių įvairiais frontais vedama Vakarų kultūros ir mąstymo tradicijos, eurocentrinių nuostatų kritika, kuri plėtojosi lygiagrečiai įtakingoms „postmodernistinio orientalizmo“ ir komparatyvizmo tendencijoms.

## Postmodernizmas ir modernizmas

Gvildendami postmodernistinio meno genezę, vieni teoretikai pabrėžia jo opoziciją klasikinėms Naujųjų laikų (*époque moderne*) meno tradicijoms, kiti – klasikiniam modernizmui,

treči regiją į komercializuotas vėlyvojo modernizmo formas. Yra ir kitų požiūrių. Pavyzdžiui, anglų postmodernistinės architektūros teoretikas Charlesas Jencksas knygoje *The Language of Post-Modern Architecture* („Postmoderniosios architektūros kalba“) postmodernizmą traktuoja kaip naują stilių, keičiantį modernizmą. Prancūzų teoretikas Lyotardas, tokį požiūrį pagrįstai laikydamas perdėm vulgariu, postmodernizmą apibūdina kaip Apšvietos racionalistinės Vakarų estetinės ir meninės tradicijos neigimą. „Postmodernizmas, – rašo jis, – atsiranda ne po modernizmo ir ne prieš jį, o slaptu pavidalu skleidžiasi modernizme“ (Lyotard, 1986: citatos tekstas yra knygos viršelyje). Welch patikslina šią tezę teigdamas, kad „postmodernizmas jokių būdu nėra nei antimodernizmas, nei transmodernizmas – jis yra savo paties ribotumas ir rigorizmus įveikiantis modernizmas“ (Welsch, 2004, p. 188).

Norėdami adekvačiai suvokti esminių pokyčių, vykstančių dabartiniame mene, prasmę, turime aiškintis POST modernizmo ir jo artimiausio *alter ego* – modernizmo santykius. Postmodernistinės kartos menininkai, savo programiniuose pareiškimuose neigiantys estetinius modernizmo principus, kurdami vis dėlto aktyviai remiasi modernizmo ikonografija, plastiniais principais ir kitais komponentais, tiesa, maskuodami ir ištirpindami juos kitose vaizdinėse sistemose. Taikliu Hassano pastebėjimu, modernizmas ir postmodernizmas nėra atskirti didžiąja kinų siena, kadangi „istorija rašoma ant to paties lapo, o kultūra išlieka laidi praeičiai, dabarčiai ir ateičiai“ (Hassan, 1982, p. 264).

Modernistinei pasaulėžiūrai būdingas beveik fanatiškas pažangos kultas atsispindėjo Le Corbusier radikaliame projekte (planuojant modernų ateities Paryžių siūlyta nugriauti senamiestį). Tai antroji negatyvi modernistinio maksimalizmo pusė. Tačiau ilgainiui šie maksimalistiniai siekiai išblėso. Tai tapo akivaizdu po Antrojo pasaulinio karo, kai paaiškėjo, kad modernistinių novatoriškų kūrybinių galių galimybės išsemtos, o naujos postmodernistinės generacijos menininkams lieka galimybė tik naudotis ir žaisti jau sukauptais kultūros simboliais ir kodais.

Ankstyvajame postmodernistinio meno stiprėjimo etape spontaniškai viena kitą keičiančias ir tarpusavyje polemizuojančias naujojo meno formas menotyrininkai vadino trumpalaikėmis, chaotiškomis, pretenduojančiomis į naujumą meno srovėmis. Tačiau netrukus postmodernistinio meno principai poststruktūralizmo ir dekonstruktyvizmo estetikoje (Foucault, Barthes, Derrida, Lyotard, Lacan, Deleuze, Guattari, De Man ir kiti) gavo teorinį pagrindą ir susiklostė į bemaž vientisą konceptualią idėjų sistemą. Radikalių postmodernistinio meno formų skverbimasis į dabartinę Vakarų kultūrą keičia požiūrį į modernizmo „revoliucingumą“, kuris dėl postmodernistinių novacijų virsta akademišku reiškiniu, įsijungiančiu į ankstesnę porenensansinę *époque moderne* meno tradiciją.

Postmodernistinis menas susiformavo kitoje postmodernistinės civilizacijos erdvėje, perkrautoje teorinių konstrukcijų kultūros ir meno simbolių, kodų, kurie teikia naujų kūrybinės fantazijos galimybių. Dabartinio menininko akiratyje visų epochų ir civilizacijų „įsivaizduojamas meno muziejus“ (Malraux), leidžiantis kurti jau artefektų interpretacijos lygmeniu, bet ir naujaisi kompiuterinės eros pasiekimai. Kuriamos naujos daugiaplanės sintetinės meno formos, siekiama atnaujinti meninės išraiškos priemonės, eksperimentuojama naujaisiomis technologijomis, išryškinant dinamines, akustines medžiagų savybes, pasitelkiant fiziologinius ir perceptinius regėjimo ypatumus. Menininkai siekia atskleisti archajinių kultūros tekstų, žodžių, garsų propoeziją, tamsiąsias, ezoterines, slaptąsias reiškinų ypatybes. Rytų estetikos pavyzdžiu ieškoma „nulinio kultūros taško“, nuo kurio viskas prasideda, skelbiamas principinis kūrybos proceso atvirumas, – meno vartotojas suvokimo procese turįs pripildyti meno kūrinį individualaus turinio. Iš čia kyla kultūros ženklų simboliškumo ir sąlygiškumo sureikšminimas, principinis reliatyvizmas, žaidimo ir spontaniško kūrybinio polėkio iškėlimas.

Tokia jau likimo ironija, kad, nepaisant aistringo postmodernizmo šalininkų siekimo paneigti klasikinio modernizmo iškeltų vertybių ir idealų sistemą, naujasis sąjūdis perėmė savo pirmtako dvilypumą. Postmodernizme ryškėja du skirtingos orientacijos poliai, kurių erdvėje skleidžiasi šis daugialypis judėjimas. *Pirmasis – populiarusis, arba ezoteriškai formalistinis, kuriame vyrauja susižavėjimas idėjos ir formos naujumu, „konceptijos“ savitiksliškumu.* Hipertrofuotas žaismo kultas (kultūros klodais ir „tekstais“ plačiąja prasme), susijęs su formaliais ieškojimais ir pragmatiškais vartotojiškos visuomenės bei masinės sąmonės poreikiais. Ši labiau išorinius efektus vertinanti pakraipa iš popkultūros perėmė meno desakralizaciją, orientaciją į masinį meną, nemenišką, neretai šokiruojantį, kasdienišką buitinių kontekstą, dėmesį paslėptai, tamsiajai ego antrininko pusei, už klasikinės etikos, estetikos ribų esantiems nešvankiems, šokiruojantiems reiškiniams; o iš kontrkultūros – polinkį į destruktivias akcijas, klasikinės kultūros idealų dekanonizavimą, drastišką destrukciją. Jos šalininkų kūrybą veikia „negatyvios estetikos“, „antiestetikos“ ir dekonstruktyvizmo estetikos idėjos, siekia paneigti tradicinį požiūrį į protą, humanizmą, dvasingumą, seksą ir parodyti naują realybę, išlaisvintą nuo stereotipų. Tai nesibaigiančio naujumo paieškos.

*Antrasis polius – intelektualus, humanistinis, arba ieškantis. Jo šalininkai, atmetę savo pirmtakams modernistams būdingą pasaulėžiūros tragizmą, estetinėmis meno vertybėmis siekia agresyvaus technokratizmo ir masinės kultūros terorizuojamam mąstančiam žmogui grąžinti jį priglaidžiančią etninę, tautinę, vietinę tradiciją. Tik nuolatos turėdami omenyje šį principinį postmodernistinės kultūros ir meno dvilypumą, jo orientavimąsi į skirtingus idealus, galime suprasti ir paaiškinti daugybę postmodernizmo paradoksų.*



Dekonstruktivistinis stilius Guggenheim de Bilbao muziejus. Arch. Frank Gehri. 1998

Skirtingai nei klasikinio modernizmo išpažinėjai, kurie, remdamiesi pirmaprade žmogaus būties tragiškumo idėja, meta iššūkį tradicinėms vertybėms, postmodernistams būdingas konformizmas – jie tarsi atsisako tikslų pertvarkyti pasaulį bei atsakomybės už savo kūrybos padarinius. Modernistai siekia išreikšti save, palikti kūrinuose individualybės, dramatiškos dvasios ar savito stiliaus pėdsakus, o postmodernistai, nuvertindami subjektyvųjį pradą, manipuliuoja antriniais kultūros „tekstais“, „nuolaužomis“, suteikia galimybę atsiskleisti medžiagoms, jų natūralioms formoms, savybėms. Modernistai neigė senąjį meną, aukštino naujus estetinius, meninius idealus ir vertybes. Jų estetinėse nuostose ir kūryboje ryškus maksimalizmas, priešprieša tradicijai, novacijų sureikšminimas.

Postmodernistai modernistinės sąmonės radikalizmui, išskyrus bekompromisį racionalizuotos „logos kultūros“ su jos griežtais standartais atmetimą, priešpriešina programinį indiferentiškumą ir toleranciją. Atmesdami modernistinį principą *tabula rasa*, jie atsisako radikalių pasaulėžiūros ir siekia įteisinti istorinį požiūrį į praeities meną, įtraukdami ir modernizmą. Tai lemia principinį postmodernistinės pasaulėžiūros pluralizmą. Ji nepripažįsta jokių vyraujančių filosofinių, estetinių, meninių požiūrių. Eco sąmojingai pastebėjo, kad žodis postmodernizmas sugalvotas siekiant apibrėžti „visuotinį kultūrinį poliglotizmą“. Postmodernistinis „visaėdiškumas“ lemia ir jo eklektišką pobūdį, metastiliškumą, pasireiškiantį visų epochų ir stilių lygiateisiškumo teigimu. Vadinasi,

postmodernistiniam menui būdingas polinkis į įvairių meninių formų, stilių, idėjų, diskursų hibridizaciją.

Postmodernizmui artimas retrospektyvizmas, siekis atmesti tarptautinį modernizmo stilių, permąstyti istoriškai susiklosčiusios meninės kultūros daugiasluoksniškumą, panaudoti jos patirtį, nacionalinius, lokalinius „kodus“ bei „tekstus“ ir kurti ikonografiją, kuri apima neregėtą elementų kiekį iš kitų – neeuropinių civilizacijų bei marginalinių ir neklasikinių kultūros, taip pat meno raidos periodų.

Dėl kultūros „persisotinimo“ įvairiais simboliais ir ženklais postmodernistiniame mene auga menininkų dėmesys euristiniam pradui. Čia kaip ir daoizmo, čan, dzen tradicijų mene pats kūrybos procesas vertinamas labiau nei kūrybos rezultatas. Konceptualumas, aukštas teorinės refleksijos lygis, glaudus ryšys su estetika, meno teorija tampa būdingiausiais postmodernistinio meno bruožais. Tai lemia išskirtinį menininkų dėmesį įvairioms intelektualinėms, improvizacinėms bei žaidybinėms meno formoms, konceptualios idėjos sklaidai. Todėl ezoteriniam postmodernizmui būdingas tekstinių struktūrų žaismas, nuolatinis balansavimas tarp fikcijos ir tikrovės, beveik patologiškas siekimas desakralizuoti ir dekanonizuoti įsigalėjusius prietarus, išankstines nuostatas, vertybes, išsilaisvinti iš normatyvinės estetikos standartų ir „muzikuoti“ grynomis formomis, idėjomis, konceptais.

Kita vertus, dėl totalinio susižavėjimo konceptualumu, pasak Derrida, kūriniai taip „apauga“ filosofiniais ir kritiniais komentarais, kad kalbėti apie meno kūrinius tradiciniu požiūriu jau nebėra prasmės. Manipuliavimas estetinėmis ir meninėmis vertybėmis, konceptais postmodernistinėje kultūroje pasiekia tokius milžiniškus mastus ir tampa tokia galinga masinės komunikacijos priemone žmonių sąmonę veikiančia jėga, kad turime pripažinti, jog pildosi Kierkegaardo ir Nietzsche's pranašystės žmogaus egzistenciją ateityje tapsiant estetiška. Iš tiesų postmodernistinio meno fikcijų kuriama realybė daugeliui žmonių, paklūstančių masinės komunikacijos priemonių poveikiui, tampa realesnė nei tikrovė.

Postmodernizme atgimsta modernistinei sąmonei būdingas polinkis į groteską, ironiją, savęs parodijavimą. Tačiau postmodernistiniame groteske svetimi modernistų pamėgti klounados, bufonados (Pablo Picasso, Erich Heckel, Marc Chagall, Paul Klee, Georges Rouault), išorinio pasaulio absurdiškumo ir žmogaus būties tragizmo, žmogaus nesugebėjimo rasti savo vietą pasaulyje motyvai (Franz Kafka, James Joyce, Erich Kirchner, Chaim Soutine).

Postmodernistai dažniausiai abstrahuojasi, nusišalina nuo groteskiškos situacijos, vaizduoja ją ne „iš vidaus“, o iš stebėtojo pozicijų, paversdami pačią padėtį ir joje veikiančius herojus, antiherojus, intelektines struktūras, citatas postmodernistinių manipuliacijų objektu (J. L. Borges, Eco, J. Faulz). Postmodernistinis groteskas yra daugiaprasmiškas, bauginantis, jame juntamas iššūkis stereotipams, natūraliems normos ir nenormos santykiams.

Tai šizofreniškas sujauktų estetinių vertybių pasaulis, kupinas dviprasmybių, arogancijos, savęs parodijavimo. Jame išnyksta tradicinis etinių kategorijų poliariškumas, atotrūkis tarp fikcijos ir tikrovės, sapno ir realybės. Tai puikiai išreikšta garsiojoje Zhuangzi alegorijoje apie žmogų, susapnavusį, kad jis yra drugelis, ir vėliau jau nebežinantį, ar jis yra drugelis, kuris susapnavo, kad jis žmogus, ar atvirkščiai.

Postmodernistiniam groteske keistai susipina ironiškas kaukių maskaradas ir destruktyvi užgniaužto juoko galia. Tai ne kvatojantis, „išsikraunantis“ François Rabelais groteskas, o „užsisklendęs savyje“, apnuodijantis žmogų ir jį supantį pasaulį. Jam būdingas agresyvus nihilizmas, apoloniškas sąmonės skaidrumas ir jo paralyžius. Pastarosios, mano nuomone, simptomiškiausios, postmodernistiniam groteskui būdingos absurdo sureikšminimo pavyzdys yra S. Becketto pjesė *En attendant Godot* („Belaukiant Godo“). Jos herojai nepajėgia mąstyti, imtis atsakomybės, jie nežino, kur eiti, nedrįsta pajudėti iš vietos, nes laukia nurodymų iš viršaus.

Atmesdami tarptautinį modernizmo stilių, kosmopolitizmą, humanistinės orientacijos postmodernistai atsisuka į užmirštas vietines, marginalines, nacionalines, etnines tradicijas. Postmodernistinė estetika, naujai pažvelgusi į etninės kultūros reikšmę didžiosiose tradicinėse Rytų civilizacijose, suprato etninės kultūros savitumo svarbą. Pripažįstama, kad būtent ji skatina giliuosius kultūros procesus, daro įtaką autentiškos meno kultūros sklaidai.

Perimdami kritinį modernistinės estetikos patosą, humanistinės krypties postmodernistai dažnai apeliuoja į šiuolaikinės Vakarų visuomenės, kultūros „patalogiškumą“, eksploatuoja modernistų pamėgtus krizės, mirties, nuosmukio motyvus. Liguistai reflektuodami karčią destruktyvių kontrkultūros tendencijų protrūkio patirtį, jie siekia permąstyti modernistinio meno raidą ir taikyti modernizmo pasiekimus „naujo postmodernistinio jausmingumo“ išraiškai. Šiuo aspektu žvelgdami į postmodernizmą, atrodo, galėtume sutikti su I. Hassanu, teigiančiu, kad postmodernizmo estetika ir menas kuriama senųjų prarastųjų idealų griuvėsiuose. Tačiau toks požiūris į postmodernizmą ignoroja daugelio kokybiškai naujų, jau minėtųjų „neklasikinių“ ir rytietiško kūrybos principų atsiradimą.

Vadinasi, įsigalint estetiniams postmodernizmo principams, aiškėja, kad tai kokybiškai naujas stadijinis posteurocentrinis meninės kultūros fenomenas. Postmodernizmas istoriosofine prasme *iš tikrųjų yra tai, kas chronologiškai yra po modernizmo, tačiau tai ne paprastas atsakas į modernizmo korifėjų sukurtą vertybių sistemą ir pasaulio regėjimo, mąstymo, kūrybos principus, o epochos perversmas, radikali kultūros paradigmų ir dvasinių orientyrų kaita, kurios reikšmės dar nesuvokėme*. Esminiai postmodernizmo kultūros pokyčiai turi ne *lokalinę, o globalią istoriosofinę prasmę*. Esame Naujaisiais amžiais Vakarų Europos civilizacijoje susiklosčiusios pasaulėžiūros, klasikinės filosofijos, estetikos, meno idealų irimo ir naujos metacivilizacinės kultūros atsiradimo liudytojai.

Postmodernistinė humanistika yra Vakaruose įvykusio praregėjimo padarinys – kad europinė kultūra, kurios atstovai dažniausiai iš aukšto žvelgė į kitas kultūras, civilizacijas, ne tik nėra „ideali“ ir „vienintelė teisinga“, tačiau ir jos sukurtų vertybių hierarchijos pasaulis pasirodė mažiau stabilus nei tradicinėse Rytų civilizacijose. Vadinasi, Vakaruose *susiformavę mąstymo principai, meninės kūrybos formos, estetiniai idealai, vertybių hierarchija nėra universalūs, vieninteliai galimi, kaip teigė eurocentrinės pasaulėžiūros šalininkai*. Todėl humanistinio postmodernistinės estetikos sparno šalininkai, atsiribodami nuo eurocentrinių nuostatų, siekia *plėsti tradicinių vakarietiško mąstymo, kūrybos, meno formas, praplėsti kitų civilizacijų siekimais, sugrąžinti kontrkultūros traumuotiems Vakarams vertikalių dvasinių vertybių pasaulį, išlaisvinti kūrybines asmenybės jėgas ir padėti pabėgti nuo, standartinių kultūros formų*.

Akivaizdu, kad neklasikinių ir orientalistinių teorijų įtakos augimas tiesiogiai siejosi su stiprėjančia alternatyvių Vakarams idealų paieška. Šiuo požiūriu postmodernistinis orientalizmas neatsiejamas nuo XX a. pabaigoje išryškėjusios tradicinių Vakarų civilizacijos aukštinamų vertybių krizės, ideologijų bankroto, klasikinių vakarietiško mąstymo ir kūrybos principų išsekimo. Blėstant klasikinėms Vakarų filosofijos, religijos, meno formoms ir jų dvasiniam užtaisui postmodernistinėje kultūroje, natūraliai stiprėja kitų neklasikinių mąstymo, kūrybos principų paieškos ir perėmimas. Postmodernistinėje kultūroje atsiradusią tuštumą užpildo tų civilizacijų laimėjimai. Taigi formuojasi iš esmės naujos universalios *metaestetikos* tipas, integruojantis įvairių civilizacijų estetines idėjas bei meno laimėjimus.

Išsisemiant klasikinėms Vakarų filosofijos, religijos, meno formoms, blėstant jų dvasiniam pradui postmoderno kultūroje stiprėja neklasikinių mąstymo, kūrybos principų paieškos. Įdėmiau pažvelgę į postmoderno kultūrą, išvysime tradicinių Indijos filosofinių, psichologinių, religinių idėjų kilimą, aktyvų kinų mąstymo principų, daoizmo, čan estetikos, konfucianizmo etikos, Rytų Azijos peizažo ir spontaniškos tapybos, kaligrafijos, poezijos, japonų džen pasaulėžiūros, tradicinės architektūros, dizaino, sodų meno, trielės poezijos, *Noh* ir *bunraku* teatrų estetinių principų, afrikietiškos muzikos sąskambių, Lotynų Amerikos romano, dailės principų skverbimąsi į postmoderno kultūrą. Tai iš esmės naujas universalios postmoderniosios kultūros tipas, jungiantis įvairių civilizacijų idėjas ir kultūros laimėjimus.

Postmodernistinis reliatyvizmas, dairymasis į kitas neeuropines kultūros tradicijas susijęs su neklasikinės filosofijos šalininkų Vakarų kultūros tradicijų kritika ir orientalizmo idėjų sklaida. Priešinamasi tendencingam nekritiškam eurocentriniam graikų ir Vakarų kultūros, filosofijos, meno tradicijų mitologizavimui. Išsirutuliojusios iš graikų filosofijos Vakarų metafizikos sureikšminimas Vakaruose neseniai buvo toks galingas, kad įvairiose



filosofinėse mokyklose ji tapo vos ne vienintelis teisingas filosofinis mąstymas, nepasiekiamas idealas. Jo teisingumu ir dieviškąja misija nėra ko abejoti, tereikia tikėti kaip amžina ir nekintama religine dogma.

Postmodernistinė kultūros teorija, filosofija, kaip ir kiek anksčiau menotyra, vaduojasi iš vinkelmaniškosios „helenomanijos mitologijos“ kerų. Žlugus eurocentrinei pasaulinės kultūros vizijai, graikų filosofija, kaip ir jų menas, praranda ankstenę šlovę. Kultūros, filosofijos, meno tradicijos susiformavusios Graikijoje ir Vakarų Europoje, į marginalizmą besiorientuojančiai postmodernistinei sąmonei ne tokios aktualios ir įdomios kaip neklasikinės, egzotiškos kultūros. „Mūsų aklas sekimas graikais baigėsi, graikai ne klasikai, jie tiesiog archajiški“, – taip reziumuoja naują sąmonėjimo situaciją vakarietiškojo intelektualizmo skelbėjas Ortega y Gassetas.

Postmodernizmo šalininkai atsainiai žvelgia į klasikinėje humanistikoje vyravusį „helenomanijos kultą“, jų nedomina grįžimas prie Antikos idealų. Iš čia atsirado kritinis požiūris į klasikinėse teorijose vyravusį susidomėjimą Antikos, Renesanso ir porenensaninio Vakarų kultūros raidos etapą. Kritikuodami eurocentrines nuostatas, įkvėpimo šaltinių postmodernizmo šalininkai dažniausiai ieško neeuropinėse, ypač Rytų Azijos civilizacijose, kuriose žavi hieroglifinei kultūrai būdingas žaismingumas, neapibrėžtumas, neišsakymo estetika, Kinijoje susiformavęs nonkonformisto intelektualo, menininko-mąstytojo idealas.

### Postmodernizmas ir estetiškas Rytų reliatyvizmas

Postmodernizmas ir orientalizmas – tai aktuali tema aptariant prancūziškojo poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetiką, kurios įtakingiausi ideologai į savo teorijas integravo įvairias rytietiškos kilmės idėjas. Galingas Rytų kultūros, filosofijos, estetikos ir meno teorijų įsiliejimas į prancūziškąjį teorinį diskursą paaiškinamas šios šalies humanistikos raidos ypatumais, pirmiausia aukštu orientalistinių studijų lygiu ir moksliniu statusu bei žymiausių įvairių orientalistikos šalininkų idėjų integracija į socialiai aktualių idėjų srautą. Nors ir tarp žymiausių kitų tautų orientalistinių idėjų skelbėjų buvo garbių mąstytojų, pavyzdžiui, germaniškuose kraštuose – Hermanas Hesse, Carlas Gustavas Jungas, Heideggeris, Martinas Buberis, anglosaksų kraštuose – Arnoldas Toynbee, Josephas Nee-dhamas, Rorthy (pastarasis amerikinio postmodernizmo lyderis tapo įtakingo Honolulu komparatyvizmo sąjūdžio šalininku), tačiau Prancūzijoje Rytų tautų estetikos idėjų ir meninės kūrybos principų integracijos laipsnis į pastarųjų dešimtmečių humanistikos diskursą buvo platesnis.

Postmodernistinės kartos estetikams ir menininkams būdinga klasikinių Vakarų mąstymo, kūrybos ir eurocentrinių nuostatų kritika rėmėsi neklasikinės filosofijos tradi-

cija, kuri kreipė Vakarų mąstyseną intravertiškumo, ontologizavimo, estetinių problemų sureikšminimo link ir kartu padėjo suartėti su Rytų tautų mąstymo ir kūrybos principais. Todėl kaip opozicija vakarietiškojo eurocentrizmo ir merkantilizmo tendencijoms išsiskleidė postmodernistinio orientalizmo banga, kurios šalininkai atmetė modernistinės estetikos ir meno elitiškumą, atsisuko į kasdienybę, marginalinius kultūros ir meno reiškinius, siekė sugerti kitų neeuropinių civilizacijų estetines koncepcijas ir meninės kūrybos formas. Postmodernistinis „posūkis į Rytus“, kurį pabrėžia šios pakraipos šalininkai, išryškino reakciją į klasikinius Vakarų mąstymo ir meninės kūrybos principus, atotrūki nuo ankstesnės tradicijos, kurios pamatinės nuostatos postmodernizmo arba atmetamos, arba radikaliai permąstomos.

Didžiųjų vokiečių klasikinės filosofijos tradicijų saugotojo Heideggerio ir įtakingų prancūzų postmodernistinės filosofijos ideologų posūkis nuo racionalistinių mąstymo principų į rytietišką poetinį mąstymą yra simptomiškas reiškinys. Stiprėjančios dvasinės krizės sąlygomis, ypač po vakuomo, atsiradusio dėl destruktvyvios kontrkultūros bangos, imama ieškoti naujų idealų, mąstymo ir kūrybos principų; daugelio filosofų, intelektualų ir menininkų žvilgsniai natūraliai krypsta į Rytus, kur randama alternatyva negatyvioms Vakarų kultūros apraiškoms bei dvasinio atsinaujinimo šaltinis.

Savo vėlyvuosiuose veikaluose Heideggeris atsisako graikiškos „filosofijos“ sąvokos, nes mano, kad tolesnė graikų metafizikos plėtotė jau nebeįmanoma. Vakarietiškos metafizikos dualizmo įveikimą jis sieja su priartėjimu prie dao kultūros. „Žodyje „kelias“ (dao), – sako Heideggeris, – tikriausiai slypi slapčiausia gelmė“ (Heidegger, 1977, p. 198). Atmesdamas racionalistinius mąstymo principus, jis linksta į daoizmo filosofijai būdingą poetinį mąstymo stilių ir kuria pasaulį iš situacinių ir kontekstinių kategorijų, padedančių autentiškai išreikšti unikalią gyvenimo patirtį. Pasak D. Halliburtono, Heideggeris, veikiamas Rytų filosofijos, suformavo „poetinio mąstymo“ modelį, tapusį pagrindiniu postmodernistinės sąmonės požymiu. „Šis mąstymas paveikė ne tik kolegas filosofus T. Adorno, Beckerį, Derrida, M. Dufrenne'ą, Foucault, K. Jaspersą, E. Leviną, M. Merleau-Ponty ir Sartre'ą, tačiau ir kultūrologą M. Bense'ą, sociologus A. Schutzą ir L. Goldmaną, rašytojus M. Blanchot, A. Machado, J. Nollsoną, O. Pazą ir W. Persey“ (Halliburton, 1981, p. VII).

Tūkstantmetėmis Rytų kultūros, filosofijos, estetikos, meno tradicijomis remiasi daugelis įtakingiausių šio meto dvasios valdovų – Heideggeris, Malraux, Jungas, Hesse, Sartre'as, Foucault, Derrida, Barthes'as, Eliade, Dufrenne, Toynbee, Marcuse, Buberis, Munro, McLucasas, J. Kristeva ir kiti. Ši reikšmingiausia postmodernistinio orientalizmo banga atsirita galingu komparatyvistiniu sąjūdžiu kultūrologijoje, filosofijoje, estetikoje, menotyroje; jo šalininkai *siekia nutiesti supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų pasaulių idėjų bei idealų*. Pasak komparatyvistinio judėjimo šalininkų, autentiškų Rytų filosofinių, esteti-

nių, literatūrinių šaltinių publikavimas turi „atskleisti vakariečiams rytietiškos mąstysenos specifiškumą ir išsiaiškinti planetinės filosofijos galimybes sintezuojant Rytų ir Vakarų idėjas ir idealus“ (*Philosophy East and West*, 1988, p. 255).

Šeštajame ir septintajame dešimtmetyje į Vakarus plūsteli galingas įvairios orientalistinės literatūros srautas, didžiulį susidomėjimą sukelia Konfucijaus, Laozi, Zhuangzi, Taoyuanmingo, Wang Wei, Tu Fu, Murosaki Shikibu, Sei Shōnagon, Zeami, Bashō vardai. Postmodernistinę sąmonę stipriai veikia Rytų Azijos poezija, peizažinės tapybos estetika, kaligrafija, architektūra, taikomoji dailė, dizainas, „Permainų knyga“, daoizmo, čan, dzen, tantrizmo, sufizmo ir kitų krypčių idėjos. Komparatyvizmo sąjūdis ne tik galutinai diskredituoja eurocentrines idėjas, bet ir keičia postmodernistinę sąmonę.

Nepaisant gaivinancio oriento idėjų ir meno formų poveikio postmodernistinei sąmonei, tenka pripažinti, kad neretai šis poveikis buvo paviršutiniškas, kadangi skleidėsi ir filisterinės sąmonės lygiu. Rytų kultūros, filosofijos, estetikos, meno principų profanacija dar nebuvo įgavusi tokių mastų. Vis dėlto šiame globaliniame postmodernistiniame orientalizme galime išvelgti epochai būdingą pasaulėžiūrą, susijusią su neklasikinių mąstymo ir kūrybos principų paieška, arba, Foucault žodžiais tariant, „epistemą, lemiančią šiuolaikinės Vakarų civilizacijos pobūdį“.

Dvasinių orientyrų kaita aiškiai pastebima septintojo ir aštuntojo dešimtmečio Paryžiaus bei kitų Vakarų kultūros centrų gyvenime, kur buvo surengtos išsamios retrospektyvinės indų, kinų, japonų, arabų, ikikolumbinių civilizacijų meno parodos. Kitu svarbiu postmodernistinės ikonografijos formavimosi veiksmu tampa 1981 m. *Pompidou centre* Paryžiuje eksponuota paroda „1919–1939 m. naujieji realizmai (tarp revoliucijos ir reakcijos)“ bei daugelis kitų vėlesnių analogiškos orientacijos parodų. Tokios parodos, be intensyvaus kitų civilizacijų neklasikinių meninės kūrybos principų skverbimosi, skatino dėmesį senoms realistinėms meno formoms ir stiliams, kurie atrodė negrįžtamai prarasti. Greit šie „vertybių perkainojimo“ požymiai pasirodo Milane, Kelne, Kaselyje, Niujorke, Londone, Venecijoje ir kituose Vakarų kultūros centruose. Perėjimas nuo tradicinių Vakarų meno formų prie naujų postmodernistinių, išsiskiriančių meninės išraiškos priemonių įvairove, mąstysenos atvirumu, ryškėja daugelyje šio periodo vaizduojamosios dailės, literatūros, muzikos, teatro gyvenimo reiškinių. Atidžiau nagrinėjant tipologinius postmodernistinio orientalizmo bruožus, įkvėpimo šaltinius iškart į akis krinta esminiai orientacijų pokyčiai. XIX–XX a. pradžios Vakarų intelektualų idealas dažniausiai buvo įvairios indų kultūros apraiškos, o XX a. pabaigoje įsivyraujant vaizdo kultūrai išskirtiniai tapo tradicinės kinų ir japonų filosofijos, estetikos, meno principai.

Postmodernizmo filosofija, estetika, menas yra Vakaruose įvykusio praregėjimo padarinys – Europos kultūra, kurios atstovai iš aukšto žvelgė į kitas kultūras, civilizacijas,

ne tik nėra „ideali“ ir „vienintelė teisinga“, tačiau ir jos sukurtų vertybių hierarchijos pasaulis pasirodė mažiau stabilus nei tradicinėse Rytų civilizacijose. Europoje susiformavę mąstymo principai, meninės kūrybos formos, estetiniai idealai, vertybių hierarchija nėra universalūs, vieninteliai galimi, kaip teigė eurocentrinės pasaulėžiūros šalininkai. Todėl humanistinės postmodernizmo krypties puoselėtojai, atsiribodami nuo eurocentrinių nuostatų, siekia išplėsti tradicinių vakarietiško mąstymo, kūrybos, meno formų amplitudę, praturtinti ją, sugrąžinti kontrkultūros traumuotiems Vakarams dvasinių vertybių pasaulį, išlaisvinti kūrybines asmenybės jėgas ir padėti jai pabėgti nuo nuasmenintų, standartinių kultūros formų.

Postmodernistinė humanistika toleruoja visas kultūras ir civilizacijas, tačiau, skirtingai nei XIX a. ir XX a. pradžios, kuri labiau linko į Indijos civilizaciją, ji daugiau domisi Rytų Azijos (Kinija, Japonija) kultūromis. Traukos centrų pasikeitimą neabejotinai paveikė anksčiau minėtas perėjimas nuo teksto prie vaizdo, išsekus klasikiniam Vakarų mąstymo ir kūrybos principams, postmodernistinė sąmonė atsigręžia į hieroglifinės kultūros zonoje išsikristalizavusius neklasikinius mąstymo ir kūrybos principus. Rytų Azijos rašto esmę sudarantis hieroglifas yra *vizualinė struktūra, daugiakryptė, laisvai formuojamos vaizdinės kultūros modelis, idealiai atitinkantis į vaizdą krypstančios postmodernistinės civilizacijos poreikius*.

Vadinamoji postmodernistinio oriento banga, Prancūziją užliejusi šeštajame – septyntajame dešimtmetyje, savo įtaka ir mastais nustelbė XIX a. viduryje ir XIX–XX a. sandūroje nuvilnijusias japonizmo bangas. Prancūziškojo oriento savitumas pirmiausia atsiskleidė išskirtiniu dėmesiu ne Indijos (tai būdinga anglams ir germaniškųjų kraštų intelektualams), o būtent Rytų Azijos filosofijos, estetikos ir meno tradicijoms.

Struktūralistinės ir poststruktūralistinės estetikos kūrėjus, kaip ir daugelį kitų to meto prancūzų intelektualų, paveikė minėtos Prancūziją užliejusios oriento bangos, kurios paakino intelektualinio elito ir menininkų susidomėjimą įvairiomis Rytų kultūros ir meno apraiškomis. C. Lévi-Straussas ne tik tyrinėjo Rytų tautų kultūrą ir mitologiją, tačiau rašė studiją apie dzen tapytojo ir kaligrafo Sengai (1750–1837) kūrybą, Barthes'as keliavo po Japoniją ir Kiniją, o vėliau išleido japonų kultūrai skirtą knygą *L'empire des signes* („Ženklių imperija“, 1970) ir brošiūrą *Alors a la Chine?* („O dabar Kinija?“, 1975). Japoniją jis traktavo kaip įstabios estetiškos kultūros šalį, kurioje skleidžiasi idealių ženklų sistemos. Barthes'as vertino Rytų Azijoje gyvuojančias poezijos, teatro, vaizduojamosios dailės, kasdienio gyvenimo estetikos formas ir kartu išskyrė ypatingą estetiškos sąmonės tipą, subtiliai suvokiantį kultūros ir meno ženklų sąlygiškumą. Foucault įdėmiai studijavo dzen tekstus ir meditatyvinę praktiką, Deleuze'as ir Guattari tekstuose daug aliuzijų į kinų kultūrą, filosofiją, garsų žymaus įtakingos dzen Soto mokyklos pradininko Dogeno

traktatą *Shobogenzo*. Derrida gilinosi į daoistinius, čan ir dzen tekstus ir skelbė Japoniją postmoderniausia šalimi, Todorovas rašė įžangą E. Saido knygai „Orientalizmas“, Kristeva iki šiol vadovauja įvairioms Japonijos–Prancūzijos kultūrinėms draugijoms. Galima pateikti ir daugybę kitų pavyzdžių, liudijančių postmodernistinės estetinės sąmonės „pasisukimą“ į Rytų Azijos kultūros, filosofijos, estetikos ir meno tradicijas.

Globaliniame postmodernistiniame orientalizme galime išvelgti būdingos epochos pasaulėžiūros simptomus, pasireiškiančius neklasikinių mąstymo ir kūrybos principų paieška, arba, Foucault žodžiais tariant, „epistemą, lemiančią šiuolaikinės Vakarų civilizacijos pobūdį“. Veikiant Rytų filosofinėms ir estetinėms tradicijoms, kyla vertybių perkainojimo poreikis (Nietzsche), artimai susijęs su neseniai vyravusių perdėm racionalizuotų scientistinių, neopozityvistinių, struktūralistinių, semiotinių, analitinių koncepcijų krize. Reaguodama į scientistines koncepcijas formuojasi nauja poststruktūralistinė filosofija ir kultūros teorija.

Postmodernistinės srovės mąstytojai ir menininkai perima Rytų Azijos principus. Daugelis jų ideologų kaip tik klasikiniėje kinų civilizacijoje ieško idealaus intelektualo prototipo ir aptinka jį Tang ir Sung epochose. To meto iškiliausios asmenybės – artistiškos, besireiškiančios daugelyje kultūros ir meno sričių – postmodernistus labiausiai žavi opoziciškumu visuomenės valdymo struktūroms, estetiniu mėgavimusi būties ir gamtos stichijomis.

Iš Rytų Azijos estetikų teorijų postmodernistai perėmė pozityvią „nieko“, „tuštumos“, „pirmąpradės tylos“, „pauzės“, „neužpildytos tuščios erdvės“ interpretaciją, tikrojo grožio ir principinio tiesos neišreiškiamumo idėjas. Šios daoistinės, čan, dzen idėjos tiesiogiai siejasi su vėlyvojo Heideggerio mintimis, kad „tylėjimas yra savotiška įžanga kalbai“, o „niekas – kūrybos pradžia“, su Sartre'o požiūriu į tuštumą, kaip į „būties nebūtį“, „gryną egzistenciją“, „nieką“, gyvenimo pilnatvės ir įvairovės šaltinį. Tylos, pauzės muzikoje ir teatro mene akimirkas, neužpildytas erdves tapyboje postmodernistai laiko estetiškai svarbiausiais meno kūrimo elementais, apimančiais pasaulio ir žmogaus patirties įvairovę. Jie ne tik suvokė, bet ir sugebėjo savo kūrinuose išpūdingai panaudoti emocinę tylumos, pauzės, tuštumos poveikio galią, jų sugebėjimą sukurti ypatingą meditacinę aplinką.

Postmodernizmo estetikoje nykstanti klasikinė menų hierarchija ir meno suartėjimas su kasdieniu gyvenimu tiesiogiai siejosi su Rytų Azijos, ypač japonų tradicinės estetikos, poveikiu. Pavyzdžiui, nuo XVI a. išskirtinį išgyvenimą japonų estetikoje ir mene reiškusi arbatos ceremonija ilgai Vakaruose buvo traktuojama kaip egzotiškas reiškinys. Tačiau ilgainiui atsirado naujas požiūris į šį rafinuotą japonų tradicinės kultūros reiškinį, kuriame jungiasi subtilios estetikos, daugybės menų, etikos ir kasdienybės elementai. Šio kaip ir daugelio kitų Rytų Azijos estetikos ir meno reiškinų pripažinimas atskleidė daugelio

tradiciškai Vakaruose sureikšmintų estetikos ir meno formų ribotumą, vertė ieškoti universalesnių neklasikinių estetikos principų. „Arbatos ceremonija ar ikebana yra tokios pačios svarbos menas Japonijoje kaip poezija arba tapyba. Arbatos ceremonijos atvejais yra ypač svarbus, nes jis rodo, kad netgi kukliausia žmogaus veikla gali būti stilizuota ir pakylėta į sudėtingą, jautrų ir labai rafinuotą išgyvenimą“ (Schaeffer 1992, p. 31). J.-M. Schaefferis teisingai pastebi, kad skirtumas tarp įprastų kasdienybės ir meno objektų, kurie dažnai iškreipia ginčus apie santykius tarp meno ir kitų žmogaus veiklos formų, taip pat praranda aštrumą: tikrovėje nėra jokio nesuderinamumo tarp meno objekto ir utilitarinio objekto būties, nes meno kūrinio statusas nėra tiesiogiai susijęs su specifine funkcija (*ten pat*, p. 31).

„Visai šiuolaikinei dizaino koncepcijai, interjerui, meno funkcionavimui kasdienio gyvenimo srityje ir net architektūroje, – rašo E. O. Reishaueris, – mano nuomone, didesnį poveikį turi japonų estetinės tradicijos nei Vakarų. Kitaip tariant, žmonės visur pradeda regėti daiktus japonų akimis. Keramikai visame pasaulyje nesislėpdami seka japoniškais pavyzdžiais, kurie remiasi viduramžiais Japonijoje viešpatavusiais skoniais. Peizažinis sodų menas tapo japonų menu. Musō Kokushi (dzen vienuolis, garsus sodų meistras, gyvenęs 1275–1351 m.) idėjos apie architektūros bei kraštovaizdžio santykius dar labai gyvos ir dabar; Versalio projektuotojai dabar jaustųsi esantys visiškai svetimame pasaulyje. Šiuolaikiniam menui daug artimesnis Sesshū nei jo amžininkas Raphaelis. Literatūros srityje tradicinės poetinės formos tanka bei haiku išsaugojo savo reikšmingumą Japonijoje ir turi stiprią įtaką poezijos sampratai visame pasaulyje“ (Goregliad, 1983, p. 6).

Postmodernistinė architektūros ir dizaino koncepcija patyrė įvairiapusių tradicinės japonų architektūros, dizaino, japoniškos modulio sampratos poveikį. Įsivyravo naujas požiūris į pastato ir jį supančio gamtovaizdžio santykius, atsirado tradiciniams japonų statiniams būdingos plokštuminės erdvės, santūrūs lakoniški interjerai, išplito japonų dizaine viešpatuojančios neryškios spalvos, japoniškųjų sodų stilių elementai, ypač vertinamos natūralios medžiagos. Architektūroje ir skulptūroje asketiškos Rytų Azijos estetikos įtaka reiškiasi menininkų potraukiu natūralioms medžiagoms, faktūroms, struktūroms, spalvoms, neperkrautai funkcionaliai erdvei. Pastatų interjeras ir eksterjeras yra glaudžiai susiję, architektai neretai – pavyzdžiui, Pompidou centro pastate Paryžiuje, – sąmoningai „apnuogina“ pastato konstrukciją, liftus, eskalatorius, įvairias funkcines arterijas. Postmodernistinės architektūros pastatai kaip ir Rytų Azijos architektūrinėje estetikoje rūpestingai įkomponuojami į kraštovaizdį ir architektūrinį kontekstą.

Japonizmo estetika paveikė šiuolaikinį postmodernistinį teatrą, kuriame susiduriame su kokybiškai nauju nuoseklesniu ir įvairiapusiškesniu *noh*, *kabuki*, *bunraku* teatrinės estetikos, aktorių rengimu. Tradicinio japonų teatro laimėjimai organiškai įauga į postmodernistinio teatro estetiką ir keičia jo sampratą bei gausina meninės išraiškos galimybes.



Apsnigtas dzen sodas Tofokujji  
šventykloje



Dzen sodas

Naujos kartos režisieriai atmetė modernistinio teatro stilių, jam būdingą kosmopolitizmą, formaliųjų aspektų sureikšminimą, įkvėpimo ir dvasinio atsinaujinimo šaltinių ieško neklasikiniuose japonų teatrinės estetikos principuose. Juos itin domina atviros, žaidybinės, intuityviosios, spontaniškos, kupinos simbolikos, improvizacijos, grotesko kūrybos formos, keičiančios įsisenėjusius kūrybos stereotipus. Dėl to režisieriai vertina tradiciniam japonų teatrui būdingą estetinį švarumą, susikaupimą, savitus sceninės erdvės padalijimo ir transformacijos principus, organišką menų sąveiką, subtilią kaukės reikšmę, išmoningą balansavimą tarp tikrovės ir iliuzijos, sudėtingą psichologinę aktorių treniruotę, meditacijos metodus, padedančius natūraliai įsitraukti į kūrybinį procesą ir paveikiai išnaudoti kūrybines galias. Ypač populiarius iš dzen estetikos perimtas *non finito*, tai yra estetinės užuominos, neišsakymo principas. Jis teigia, kad bet koks išbaigtumas pažeidžia natūralią gyvenimo tėkmę ir siejasi su sąstingiu, mirtimi. Neišbaigtumo poetika skatina atvirą diskursą, subtilias estetiškes užuominas, nuolatinį žaisimą simbolinėmis prasmėmis, kaukėmis, ženklais, vienareikšmiškumo vengimą.

Jau Camile Saint-Saëns pranašavo, kad funkcinė harmonija besiremianti muzika pasmerks žūtį. Grįždama prie archajinių dermių, prancūzų kompozitoriaus nuomone, neišvengiamai pateksį Rytų muzikos sąskambių įtaką, kuri atvers naują muzikos erą. Šios pranašystės pradėjo pildytis iškilus avangardinės muzikos lyderiams J. Cage'ui, P. Boulezui, J. Xenakiui, G. Ligeti, L. Ferrari, S. Gubadulinai, Ph. Glassui ir daugeliui kitų, kurie atsisakė daugelio klasikinės muzikos principų ir ieškojo naujų meninės išraiškos priemonių. Tylos, intervalo, pauzės kultas postmodernistinėje muzikoje tampa ypač populiarius.

Cage, Ligeti, Ferrair, remdamiesi džen estetika, kuria „meditacinę tylos muziką“, netgi visai „tylinčius“ opusus, rytietiškus mikrointervalus Xenaki juos jungia su „tylos zonomis“. Šie kompozitoriai daro įtaką daugybei postmodernistinės muzikos kūrinių, kuriuose svarbiausias muzikinės kalbos mediatyvumas, o pagrindinėmis išraiškos priemonėmis tampa daugiareikšmiai intervalai, pauzės.

Orientalizmo įtaka matyti ir vieno žymiausių šiuolaikinių kompozitorių ir muzikos teoretikų Cage'o kūryboje, kurio pasaulėžiūrą veikė daoizmo, džen ir poparto estetika. Jau nystėje jis studijavo Los Andžele ir, vadovaujamas R. Buchlingo, Arnoldo Schönbergo, Paryžiuje gilinosi į Rytų Azijos muzikos, folkloro, tapybos, kaligrafijos, filosofinių-estetinių idėjų pasaulį, Kolumbijos universitete klausė Daisetz Teitaro Suzuki paskaitų apie džen filosofiją.

Ankstyvuosiuose, 1939–1950 m., kūriniuose Cage'as remiasi Schönbergo ir Antono von Weberno dvylikagarsės kompozicijos metodu, aktyviai pasitelkdamas egzotiškus muzikos instrumentus, bei Indijos, Indonezijos, Afrikos, Lotynų Amerikos, Rytų Azijos muzikos ritmus ir tembrų atspalvius. Penktajame dešimtmetyje kompozitorius tampa vienu ryškiausių neoavangardinės muzikos kūrėjų ir teoretikų. Jis aktyviai eksperimentuoja, naudoja „koliažinę polistilistiką“, aleatorinės ir konkrečiosios muzikos elementus. Jo kūryba remiasi tylos sureikšminimu, ironija, paradoksaliu muzikiniu mąstymu, plačiai improvizuojama, yra psichologinio šoko elementų, pasityčiojama iš naivių klausytojų, siekiama „išgirsti“ ir priversti skambėti muziką, kuri „visą laiką yra“ kasdienybės garsų pasaulyje.

Lyginant su daugelio ankstesnių Vakarų kompozitorių (Igorio Stravinskio, Bela Bartoko, Benjamino Briteno, Olivier Messiano, Ricardo Malipiero) orientalizmu, Cage'o kūryboje japonizmo estetikos poveikis yra stipresnis ir nuosekliau teoriškai pagrįstas. Dėl Rytų Azijos estetikos įtakos jis susidomi meditacine muzikos prigimtimi, tylos ir kasdienišku mus supančių garsų meninės išraiškos galimybėmis. Muziką vertina be išankstinių nuostatų. Jo teorijos esmė – tezė apie „neindividualų“ naujosios muzikos stilių. Garsai „turi būti patys savimi“, į jų pasaulį visai nebūtina brautis žmogaus sąmonei.

Teorinius meditacinės muzikos principus Cage'as grindžia daoizmo (Zhuangzi) ir džen estetikos postulatais, dėl to sukuria teoriją apie visa persmelkiančią būties muziką, kurioje išnyksta skirtumai tarp muzikos garsų ir mus supančio turtingo garsų (konkrečios muzikos) pasaulio. Kompozitorius taip pat remiasi Zhuangzi mintimi, kad praeitis ir dabartis jungiasi vientisame būties sraute, todėl menininkas neturi ilgėtis praeities, tik siekti aprėpti dabartį. Vadinasi, pagrindinis jo tikslas – pajusti šį būties vientisumą, įsilieti į jo srautą ir taip glaudžiai sutapti su supančiu pasauliu, kad meno kūrinys spontaniškai lietušis iš sąmonės gelmės.

Nuolatos pabrėždamas gelminį kūrėjo ir suvokėjo ryšį su supančiu garsų pasauliu, Cage'as siekia išryškinti astralinę muzikos prigimtį. Žmogų, esantį garsų pasaulyje, jis



traktuoja kaip universalių būties dermių, visa aprėpiančios kosminės „sferų harmonijos“ pasireiškimą. Todėl ir kiekviename garsų sąskambyje regi kurios nors iš šešiasdešimt keturių „Permainų knygos“ heksagramų kombinacijų išraišką, atspindinčią tik konkrečiai būties akimirka, situacijai būdingą kosminių stichijų poveikį. „Mus supantis pasaulis keičiasi, – teigia Cage’as, – ir menininkas privalo atspindėti jo pokyčius“ (*Revue d’Esthétique* 1968, p. 11).

Vadinasi, Cage’o harmonijos teorijos pamatu tampa „Permainų knygos“ heksagramos ir džen estetikos principai, kuriais remdamasis kompozitorius nustato pagrindines muzikos kūrinio dermes, sudėtingus garsų ir intervalų santykius. Jis kartu akcentuoja tylos, pauzės, neišsakymo reikšmę harmonijos teorijai. Ši *non finito*, tylos, pauzės, estetinės užuominos koncepcija geriausiems Cage’o kūriniams suteikia meditacinį pobūdį, ypatingą mįslingumą, minties gelmę. Kompozitorius pabrėžia muzikos savaimingumo, netikėtumo, intuityvumo, alogiškumo reikšmę, siekia išryškinti žmogaus dvasios vienybės su supančiu pasauliu idėją, panaikinti dualizmą tarp praeities ir dabarties, intuicijos ir proto, tradicinių muzikos dermių ir supančių kasdienybės triukšmų, Rytų ir Vakarų muzikos pasaulių. Cage’o džen estetikos principai jo mokinių ir sekėjų dėka greit plito įvairiose postmodernistinio meno srityse.

Postmodernistinėje estetikoje ir mene savitai transformuojasi dženbudistinė dharmų teorija, traktuojanti žmogų supantį pasaulį kaip vientisą spontanišką būties srautą, kuriame kiekviena akimirka paklūsta nenutrūkstamos kaitos procesui. Ši teorija skatina kurti neilgalaikius, greit prarandančius pirmąpradį pavidalą, yrančius, kaip ir viskas šiame laikiname pasaulyje, kūrinius. Greta nuolatinio pasaulio kintamumo idėjos, postmodernistiniame mene išskirtinė reikšmė tenka iš „Permainų knygos“ perimtai „atsitiktinumo“ teorijai, kuri postmodernistinėje estetikoje tampa konceptuali aleatorinės muzikos, „spontaniškos tapybos“, „psichinio automatizmo“, „formos jausmo“, pagrindu. Pavyzdžiui, aleatorinės muzikos kūrėjai plačiai naudoja atsitiktines „Permainų knygos“ heksagramų kombinacijas, pasirinkdami pagrindinę būsimą kūrinio temą, „garsų masių“ ir intervalų santykius, kuriais remiasi improvizacinėje kūryboje.

Vakaruose kartu ryškėja kokybiškai naujas tradicinės Rytų Azijos dailės suvokimo etapas: susidomėjimas klasikine japonų graviūra nuslopsta – intelektualams ir dailininkams svarbesni spontaniškosios tapybos mokyklų *fengliu*, *wenrenhua*, *sumi-e*, *bunjinga* (*nanga*), ypač *zenga*, *haiga* principai bei artima joms kaligrafija. Pamatinių Rytų Azijos bei Vakarų estetikos ir meno principų sugretinimas padeda vakariečiams suvokti spontaniškosios tapybos ir kaligrafijos kryptių rafinuotumą, išskirtinę estetinę vertę ir jų vietą pasaulinio meno istorijoje. Vakarų dailininkai išvysta juose siekiamo autentiškumo ir artistizmo idealą.

Naujomis orientalizmo formomis, susijusiomis su abstrakčių spontaniškosios lyrinės abstrakcijos, veiksmo, gesto, tašizmo ir kitų dailės mokyklų įsigalėjimu, prasidėjo naujas esminis Vakarų tapybos išsilaisvinimo iš daugelį amžių vyravusios figūrinės tapybos etapas. Tradicines mimezės principu paremtas estetines koncepcijas išstumia besiskverbianti į estetinę Vakarų sąmonę rytietiškos (spontaniškos menininko saviraiškos, tuštumos, erdvės, neišsakymo, kaligrafizmo, ženkliškumo, spalvos, ritmo, linijos ir pan.) sampratos. Ieškantiems dvasinio atsinaujinimo menininkams ir menotyrininkams jos pasirodė esančios autentiškos bei patrauklios.

Orientalizmo tendencijų įsigalėjimas postmodernistinėje tapyboje siejasi su A. Mazono sekėjų įtakingų *École de Paris* meistrų Georges'o Mathieu, Hanso Hartungo, Pierre Soulages, Bernard'o Dubuffet, Henri Michaux, ispano Antonio Tapiés ir daugelio kitų tapytojų kūryba. Visus sieja pagarba Rytų Azijos dailės tradicijoms, intelektinė kultūra ir pabrėžtinai subjektyvus intuityvus pasaulio suvokimas.

Rytų Azijos spontaniškosios tapybos mokyklų ir kaligrafizmo įtaka išryškėjo daugelyje abstrakcijos linkme besivystančių Vakarų neoavangardinio meno krypčių ir mokyklų, iš kurių vertėtų išskirti lyrinę abstrakciją, abstraktųjį ekspresionizmą, tašizmą, tellurizmą, veiksmo tapybą, transavangardą ir Cobros grupuotę. Lyrinės abstrakcijos bei veiksmo tapybos šalininkai žavėjosi spontaniškais Rytų Azijos tapybos mokyklomis, džen meditacinės psichologinės treniruotės principais ir virtuoziška teptuko valdymo technika, tašizmo šalininkai perėmė zengą ir haigą mokyklų meistrams būdingą dailininko kūrybinę energiją išlaisvinimą ir dėmesį spontaniškam meninės kūrybos procesui.

Paryžiuje kaip geometrinės abstrakcijos (*l'abstraction géométrique*) opozicija susiformavo įtakingiausia Rytų Azijos spontaniškosios tapybos ir kaligrafijos inspiruota abstrakčiojo meno kryptis, vadinamoji lyrinė abstrakcija (*l'abstraction lyrique*), kurios estetiški principai nulėmė daugelio kitų postmodernistinio orientalizmo tendencijų sklaidą.

*École de Paris* tarptautinėje dailininkų bendrijoje išryškėjo nauji orientalizmo sklaidos bruožai. Paryžiaus dailininkai susidomėjo spontaniškosios Rytų Azijos tapybos ir kaligrafijos tendencijomis, kurios įgavo įvairiausių pavidalus lyrinės abstrakcijos estetika vertinančių dailininkų kūryboje.

Prancūzų dailininkų kūryboje atsiradę orientalizmo paveikti spontaniškosios tapybos ir kaligrafizmo principai plito JAV ir kitose šalyse. Abstrakčiąją tapybą kitoje Atlanto vandenyno pusėje skatino dailininkai emigrantai iš Prancūzijos. Retrospektyvinės jų kūrinių parodos sutelkė JAV abstrakčios pakraipos menininkus, kurių susižavėjimas džen estetika, abstrakcija ir kaligrafizmu tapo vos ne epidemija.

Spontaniškus rytietiškos estetikos principus JAV, kaip ir Prancūzijoje, skelbė intelektualinės erudicijos dailininkai. Orientalizmo poveikis išryškėjo dviejose pagrindinėse

JAV susiformavusiose abstrakčiojo meno mokyklose: Ramiojo vandenyno pakrantės ir Niujorko. Pirmosios mokyklos branduolį sudarė Markas Tobey (1890–1976), Markas Rothko (1903–1970) ir Robertas Motherwellis (g. 1915). Rytų Azijos estetikos ir japonizmo poveikis žymus Niujorko ir abstrakčiosios tapybos mokyklos grupuotei, į kurią įėjo Arcile Gorky, Willemas de Kooningas, Jacsonas Pollockas, A. Gottliebas, Franzas Kline'as, Barnettas Newmanas.

Bene labiausiai orientalizmo įtaka paveikė amerikietiškojo tašizmo šalininką Pollocką, kuris susižavėjo kaligrafizmo tendencijomis. Jam, kaip ir dzen tradicijos meistrams, svarbiausia yra ne galutinis rezultatas, o pats ekstazės ir mistinės paslapties kupinas tapymo procesas, jo pėdsakai laike ir konkrečiuose meno kūrinuose. Jis, kaip ir Mathieu, atsiskė tradicinės tapybos atgyvenos molberto ir tapė tiesiogiai ant grindų gulinčios drobės, rečiau pakabintos ant sienos. Pollockas perėmė dzen meistrams būdingą tradiciją, kurie pradėdavo tapyti po trumpos psichologinės treniruotės ir vidinio susikaupimo. Paskui kūrybos procese dailininkas elgdavosi tarsi mūšyje: spontaniškai braukdavo linijas ir taškėdavo dažus paveikslo erdvėje.

Pollocko veiksmo tapybai nebūdingas agresyvumas ir destruktivumas. Spontaniškame kūrybos akte jam svarbiausia subjektyvios menininko dvasios būsenos, jautriausių dvasios pokyčių, įvairių linijinių struktūrų harmonijos ir ritmingos sąveikos išraiška. Jis, kaip ir Mathieu, tapė didžiulius paveikslus ir į JAV dailę perkėlė gigantomanijos tradiciją. Ją noriai rėmė meno vadybininkai, kadangi didžiulio formato paveikslo tiko milžiniškoms JAV architektūros ansamblių erdvėms. Pollocko veiksmo tapyba JAV buvo savotiškas prancūziškojo tašizmo analogas.

Postmodernistinėje dailėje ryškėja sąmoningas nutolimas nuo siužetinių kolizijų, spalvų, vaizdinio turtingumo, antraeilių detalių ir dėmesio koncentravimas į pabrėžtinai lakoniškas linijines, tonines ar plastines struktūras. Minimalistinės tendencijos aiškiai pastebimos dzen kaligrafijos veikiamoje Newmano, Rothko „kontempliatyviojoje“, arba „meditacinėje“, tapyboje, milžiniškos apimties Kline'o paveiksluose, kuriuose, kaip ir dzen meistrų darbuose, išpūdingai panaudojami kaligrafiškos tapymo manieros principai, plačios tuštumos, vadinamosios „nematerialaus tapybinio jausmingumo“ zonos.

Orieto estetikos principų poveikis akivaizdžiai jaučiamas konceptualiajame mene, kurio šalininkai remiasi dzen estetika, traktuojančia individualų aš ir patį meninės kūrybos objektą kaip iliuzijos reiškinį. Iš čia kyla konceptualiojo meno ideologo J. Kosutho raginimas naujai pažvelgti į patį kūrybos procesą ir meno kūrinį. Remdamiesi dzen idėjomis apie mus supančių daiktų nerealumą, konceptualistai, pavyzdžiui, žymus korėjiečių kilmės kompozitorius, instaliacijų autorius ir videomeno pradininkas Nam June Paik teigia, kad kūrybinė menininko dvasia reiškiasi ne realių meninių objektų, o „grynų idėjų“,

arba „koncepcijų“, kūrimu. Tai lemia išskirtinį konceptualistų dėmesį meninio sumanymo formavimosi procesui, išreikštam jų kūriniuose įvairiomis ženklinėmis ar vaizdinių sistemomis. Rytų estetiškos idėjos susipina su poststruktūralistine estetika.

Svarbi vieta tenka palimpsesto kryptčiai, kurios pavadinimas kilo iš senų išblukusių rankraščių, antrą kartą panaudotų rašymui, pavadinimo. Šios kryptties šalininkai ant šiek tiek nuplauto seno meno kūrinio rašto sluoksnio kloja naujus tapybinius sluoksnius, ženklus, išgaudami skirtingų „tekstų“, kultūros klodų, tradicijų sąveiką. Taip išreiškiama postmodernistinė meno kūrinio daugiasluoksniškumo ir nuolatinės praeities, dabarties ir ateities sąveikos idėja, kuri įgyvendinama cituojant, kartojant tekstus, jų pėdsakus, simbolius, ženklus. Palimpsesto principą iki tikro meno aukštumų iškėlė žymus vokiečių dailininkas A. Kieferis – jis dažnai remiasi Rytų kaligrafijos principais, naudoja įvairius bibliinių tekstų fragmentus, pasitelkia sudėtingiausias natūralias medžiagas, kad autentiškiau perteiktų praeities kultūros „tekstų“ daugiasluoksniškumą.

Ypač populiarius postmodernistiniame mene iš daoizmo ir dzen estetikos perimtas *non finito*, t. y. estetiškos užuominos, neišsakymo, principas. Pabrėžiama intuicijos ir improvizacijos svarba. Postmodernistai siekia perimti tradicinius rytietiškos meditacijos metodus, padedančius natūraliai įsitraukti į kūrybos procesą ir tikslingai panaudoti kūrybines galias.

Postmodernistinėje kūryboje svarbiausiu tampa ne galutinis fiksuotas rezultatas, o kaip ir daoizmo, čan, dzen tradicijose – estetinį pasitenkinimą teikiantis kūrybos aktas, jo ontologinis laike besiskleidžiantis procesualumas, t. y. įvairiomis formomis ir pavidalais ištęsiama subjektyvi tikrovė, procesas, kurio dalyvis yra autorius. Tačiau įdomiausias šios klasikinės estetikos nuostatų revizijos aspektas yra tai, kad šis „dalyvavimas procese“ (kuriame kuriantis/pažįstantis subjektas susilieja su objektu) yra plėtojamas ir perkeliamas iš kūrybos fazės į jau sukurtų artefaktų pažinimo ir interpretacijos plotmę. Todėl ir tyrinėtojas formuluoja kokybiškai naujas interaktyvias strategijas, kurioms svarbiausia įvairūs intelektualinės veiklos procesai, kalbos, rašto formos, vizualinės struktūros, verbalinių ir neverbalinių tekstų nagrinėjimas, sudėtingiausių savirefleksijų vyksmų pažinimas.

Vadinasi, spontaniškųjų Rytų Azijos estетinių teorijų veikiamoje postmodernistinėje estetikoje meno kūrinys suvokiamas ne kaip galutinis kūrybinės veiklos rezultatas, o kaip atviras, besikeičiantis, tekantis vaizdinio, verbalinio, neverbalinio ir daugybės kitų komunikacijos formų turintis procesas. Ši nauja kūrybos erdvė išreiškiama paslankiais kultūros ženklais, simboliais, vaizdiniais, kurie keičiasi ir įgauna subjektyvių atspalvių konkrečiame kūrybos procese.

Glaustai aptarę įvairius postmodernistinės kultūros, filosofijos ir meno aspektus, galime teigti, kad šio sudėtingo reiškinių nevienalytiškumas ir prieštaringumas lemia tar-

pinę jo būseną tarp senos klasikinės kultūros vertybių ir simbolių sistemos (įtraukiant į ją ir modernizmo), kurios jis atsisako, ir naujos, tiesiogiai susijusios su metacivilizacinės, kurios jis išvelgia tik kontūrus. Postmoderniosios kultūros procesai vyksta ir dar toli iki loginės pabaigos. Viena vertus, joje ryškėja neklasikinės Vakarų klasikinės kultūros formų reinterpretacijos, išsekimo požymiai, originalumo badas ir kompiliatyvios kultūros suklestėjimas, kita vertus, karštligiška naujų mąstymo, kūrybos paradigimų paieška. Todėl reiktų vengti perdėm kategoriškų išvadų apie galimus jos padarinius žmonijos kultūros istorijai. Tampa akivaizdūs postmodernistinės epopėjos rezultatai: tai smūgis eurocentrinei pasaulinės kultūros, filosofijos ir meno raidos vizijai, etnocentrizmo ideologijai, įdėmiau pradėta žvelgti į vadinamąsias periferines ir marginalines kultūros formas, išsiplėtė dėl globalizacijos pasaulio regėjimo horizontai, žengti žingsniai kultūrinio pliuralizmo, žmogiškosios kultūros formų įvairovės suvokimo, estetinių idealų decentralizacijos kryptimi, „svetimą“ suvokiant kaip „savą“, išsivaduojant iš mąstymo konvencijų ir stereotipų, griaunant mokslus ir meno rūšis skiriančias ribas, estetizuojant daugelį kultūros sričių, iškeliant euristinio prado svarbą.

Vadinasi, postmodernistinės estetikos šalininkai, kritikuodami pamatinius klasikinės Vakarų metafizinės estetikos principus, pagrindiniu savo estetinės programos uždaviniu skelbė būtinybę dekonstruoti su logocentrinėmis ir fonologizmu susijusius racionalistinius ir scientistinius teorinius konceptus ir kartu išsiveržti iš metafizinės estetikos nuostatų ribotumo. Tad postmodernistinės estetikos šalininkai ėmėsi radikaliai ieškoti alternatyvų vakarietiškam racionaliam mąstymo ir pasaulio suvokimo būdai rytietiškų mąstymo bei tikrovės suvokimo galimybių.

## Epilogas ir baigiamosios pastabos

Trilogijos „Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai–Vakarai“ tomuose kompleksiskai aptarę senojo pasaulio civilizacinėje erdvėje susiformavusių pagrindinių Rytų ir Vakarų estetinės minties ir meno filosofijos idėjų lauką, dabar apsisistosime ties bendriausiais konceptualiais teoriniais apibendrinimais, o vėliau pereisime prie tyrinėto estetinės minties ir meno filosofijos raidos proceso detalesnių istorinių dėsningumų išryškinimo. Pirmiausia, kaip rodo seniausių Afro–Euroazijos didžiųjų upių baseinuose išsiskleidusių šumerų, Egipto, indų ir kinų estetinės minties užuomazgų tyrinėjimas, šių civilizacijų atstovai anksčiausiai įžengė į žmonijos estetinės minties tapsmo procesą ir vyravo ankstyvajame jos raidos etape. Neatsitiktinai kalbėdami apie Senojo pasaulio civilizacinėje erdvėje prieš 5000 metų užgimusią vieningą globalią ekonominių ir kultūrinių santykių sistemą du civilizacinės komparatyvistikos korifėjai Maxas Weberis ir André Frankas nuolatos pabrėžė, kad *politika, ekonomika ir kultūra yra svarbiausi bet kokios socialinės dinamikos veiksniai*. Kita vertus, jie teigė, kad retrospektyviai žvelgiant į žmonijos nueitą kelią, pasaulinės kultūros istorijoje iškyla ir nuosmukį išgyvena įvairūs civilizaciniai branduoliai, išsiskiriantys skirtingais centro ir periferijos santykiais, tačiau jų įtaka ir vaidmuo žmonijos dvasinės kultūros istorijoje pirmiausia yra apsprendžiama jų glaudžiai tarpusavyje susijusių ekonomikos, politikos ir kultūros tradicijų poveikio galios.

Iš tikrųjų vieningos į mūsų dėmesio fokusą pakliuvusios Rytų ir Vakarų civilizacijų pasaulių kultūros, estetinės minties, meno filosofijos, meno teorijos ir menų sistemos tapsmo ištakas aptinkame seniausiuose miesto tipo civilizacijų židiniuose Mesopotamijoje, Egipte, Hindustano pusiasalyje ir Kinijoje. Čia ankstyvajame estetinės minties užuomazgų formavimosi tarpsnyje nuo maždaug III tūkstantmečio pr. m. e. iškyla seniausios miesto tipo su savitomis rašto sistemomis civilizacijos, kurios viešpatauja iki VI a. pr. m. erą. Tuomet vadinamoju „ašiniu laiku“ į didžiųjų Rytų civilizacijų estetinę polilogą įsijungia Mažosios Azijos pakrantėje kylanti senovės graikų civilizacija, ir milžiniškoje Afro–Euroazijos kultūrinėje erdvėje prasideda nauja pirmųjų filosofijos mokyklų ir didžiųjų religijų formavimosi epocha. Aptariamame ilgame nuo III tūkstantmečio pr. m. e. iki „ašinio laiko“ estetinės minties užuomazgų formavimosi tarpsnyje galime išskirti šiuos du pagrindinius bendriausius civilizacinės raidos dėsningumus: 1) estetinės minties užuomazgų formavimosi procesas skirtinguose Senojo pasaulio regionuose tiesiogiai siejosi su jų civilizacine, ekonomine ir kultūrine raida, jų kultūriniu dominavimu milžiniškoje Afro–Euroazijos civilizacinėje erdvėje; 2) minėtų regioninių civilizacijų ekonominės, politinės ir kultūrinės galios augimas dažniausiai tiesiogiai atsispindėjo ir estetinės minties bei meninės veiklos intensyvėjime.

Vadinasi, minėtose keturiose didžiųjų upių civilizacijose formavosi ankstyviausios estetinių požiūrių sistemos, kurios stipriai veikė vėlesnių greta gyvavusių kultūrų estetikos minties tradicijų tapimo procesą. Taip į tolesnę estetikos minties raidą ilgainiui buvo įtraukiamos kitų Afro–Euroazijos civilizacinės erdvės tautų – babiloniečių, asirų, senovės žydų, iranėnų, senovės graikų, romėnų, japonų, arabų ir kitų – estetiniai požiūriai. Ne nuostabu, kad anksčiau į kultūros vertybių kūrimo kelią įžengusių Rytų ekonominis ir kultūrinis dominavimas civilizacinėje raidoje atsispindėjo ne tik estetikos minties, įvairių meno formų, jų teorinės recepcijos pakilime, tačiau ir nepalyginamai didesnėje estetikos problemos gvildenančių šaltinių ir traktatų gausoje.

Istorinis lyginamasis, be eurocentrinių mitų, žvilgsnis į Rytų bei Antikos ir iš jos išplaukiančios Vakarų estetikos minties ir meno filosofijos ištakas, pagrindinius istorinės jų raidos etapus apnuogina estetikos ir meno filosofijos idėjų raidos savitumą, padeda tyrėjams geriau orientuotis ankstyvųjų estetikos požiūrių, glaudžiai susijusių su mitine ir religine sąmone, istorinėse metamorfozėse, sąveikose su kituose civilizaciniuose pasauliuose besiskleidžiančiomis estetikomis idėjomis. Kaip turėjome galimybę įsitikinti dviejuose anksčiau paskelbtuose Rytų estetikos minties ir meno teorijos raidai skirtuose trilogijos tomuose daugelis Antikos tradicijai būdingų estetikos idėjų formavosi greta gyvavusių senesnių Mesopotamijos, Artimųjų Rytų tautų ir ypač Egipto estetikos idėjų bei meno kanonų poveikyje, kurie toliau buvo plėtojami paisant senovės Romos ir Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijos.

Tačiau po svaigaus Antikos estetikos minties pakilimo tarpsnio, jos kultūros tradicijai išgyvenant gilią krizę, prasideda nauja su senovės hebrajų estetikos požiūrių įtakos augimu susijusi banga. Jai aktyviai veikiant naujų iš Rytų sklindančių senovės žydų estetikos idealų su Antikos idėjomis sintezėje Vakarų viduramžiais formuojasi nauja krikščioniškosios estetikos tradicija. Joje ryškėja reakcija prieš antikinės estetikos ekstravertiškumą, hedonizmą ir skleidžiasi nauja rytietiškų asketiškų, intravertiškų, anapusinių estetikos idealų visuma, kuri apsprendžia beveik tūkstantmetį viešpatavusios Vakarų viduramžių estetikos ir meno tradicijos savitumą.

Per tūkstantmetį viešpatavusius Vakarų viduramžiais kultūrinius ryšius su didinga arabų–musulmoniškojo pasaulio estetikos ir meno tradicija gotikos epochos pabaigoje ryškėja Vakarų renesanso estetikos idealai, kurių esmė – tai Antikos estetikos idealų atgimimas, pasaulietinių su miestų kultūros iškilimu susijusių universalizmo ir humanizmo apraiškų stiprėjimas. Tiesą sakant, Vakarų renesanso estetikos idealų vaidmuo nuo J. Michelet ir J. Burckhardto laikų pasaulinės kultūros, estetikos minties ir meno istorijoje neretai yra nekritiškai pervertinamas, užmirštant, kad galingos Rytų renesansinių sąjūdžių bangos, anksčiau užgimusios Rytuose, užliejo visą Afro–Euroazijos civilizacinę erdvę nuo Kinijos

per Indijos Šiaurę, Iraną, Gruziją, Armėniją, arabų-musulmonų pasaulį. Šios bangos, skleisdamosis iš Rytų į Vakarus per glaudžius Vakarų kultūrinius ryšius su arabų-musulmoniškąja kultūra Ispanijoje, Sicilijoje, veikė naujus Sienoje, Florencijoje, Paryžiuje, Toledė, Antverpene, Gente, Briugėje ir kituose Vakarų miestuose išsikleidusius estetinės minties ir meno kaitos procesus.

Daugelio Vakarų mokslininkų tyrinėjimuose nepagrįstai sureikšminamas XVI a. dar tik ryškėjančios europinės ekonominės galios augimas, kuris, tiesą sakant, niekaip nepalyginamas su didžiosiomis Rytų po mongolų destruktivių antplūdžių atsigavusių imperijų ekonominio ir kultūrinio fondo mastais. Iš tikrųjų, kai po niokojančių nomadų antplūdžių susilpnėjusios didžiosios Rytų civilizacijos išgyvena ekonominį ir politinį nuosmukį, tuo pasinaudoja galingiausias Vakarų valstybės, kurios siekdamos įtvirtinti savo hegemonines užmačias po didžiųjų geografinių atradimų plėtė savo ekspansiją visame žemės rutulyje, tačiau jų laimėjimai ekonomikos, kultūros, estetinės minties ir meno srityse toli gražu nebuvo tokie svarūs kaip tai yra vaizduojama eurocentrinėje istoriografijoje.

Lygindami vakarinėje pasaulinės sistemos dalyje iškilusias galingiausias Vakarų Europos valstybes Portugaliją, Olandiją, Ispaniją, Prancūziją su Azijoje XVI–XVIII a. gyvavusiomis imperijomis, pamatysime, kad Mingų dinastijos valdoma Kinija, Moholų Indija, Osmanų Turkija ir tikriausiai Safavidų dinastijos valdomas Iranas politiniu, ekonominiu požiūriais buvo galingesni sociokultūriniai organizmai, nustelbiantys ne tik bet kurią iš minėtų Vakarų valstybių, o, ko gero, ir visas Vakarų valstybes kartu paėmus (Frank, 1998, p. 353 ir Frank, Gills, 2000, p. 10–11).

Braudelio, Franko ir kitų civilizacinės bei filosofinės komparatyvistikos atstovų kritikos strėlės pagrįstai yra nukreiptos į primityvios eurocentrizmo ideologijos viešpatavimą ne tik menkai išsilavinusioje terpėje, tačiau Vakarų humanistikoje apskritai. Iš tikrųjų įdėmiau pažvelgus į Vakarų šalyse netgi XX ir XXI a. sandūroje pasirodžiusius įvairių mokslinio pažinimo sričių vidurinių ir aukštųjų mokyklų vadovėlius, taip pat paskelbtas vadinamąsias „visuotines“ filosofijos, estetinės minties, meno istorijas, iškart į akis krinta daugybė nieko bendro su realia žmonijos kultūros istorija neturinčių eurocentrinių ideologinių klišių ir esminių žmonijos kultūros istorijos faktų iškraipymų. Beveik visos humanitarinių ir kitų mokslų „visuotinės“ istorijos prasideda nuo tik „ašiniu laiku“ įžengusios į civilizacinį procesą senovės graikų kultūros, estetinės minties, meno laimėjimų aptarimo, o vėliau per Romos imperiją, Vakarų Europos viduramžius, ignoruojant anksčiau išryškėjusias įvairias nuo Kinijos sklindančias Rytų renesansinių sąjūdžių bangas, veda į „vienintelį tikrąjį Vakarų renesansą“. Per jį eurocentristinės pasaulėžiūros šalininkus jau tiesiai kreipia į Naujuosius amžius, reformaciją, Apšvietos epochą, o modernizacijos ir kapitalizmo sistemos raidos kelias siejamas jau išimtinai su „vienintelės tikros dinamiškos“ Vakarų civilizacijos laimėjimais.



Šių įtaigiai skambančių ir šimtmečiais Vakarų visuomeninei sąmonei diegiamų, tačiau neturinčių mokslinio pamato, europietiškos pasaulio vizijos apspręstų legendų sklaidai iki šiol nėra pabaigos, nepaisant to, kad specialistams jau seniai žinoma, jog praslinkus daugiau nei trims amžiams po vadinamojo „didžiojo XVI a. Vakarų stebuklo“, didžiausias nenutrūkstamas civilizacinės tradicijas turinčių Indijos ir Kinijos ekonominis ir kultūrinis potencialas, knygų leidybos mastai netgi XIX a. pradžioje buvo didesni nei visos Vakarų Europos kartu paėmus, o didžiųjų Rytų valstybių vyravimas pasaulio ekonominėje sistemoje tęsėsi dar ne vieną dešimtmetį ir padėtis Vakarų naudai pasikeitė tik apie 1830 metus.

Civilizacinės komparatyvistikos šalininkai, remdamiesi kruopščia daugybės šaltinių ir nekvestionuojamų statistinių duomenų lyginamąja analize, pagrįstai teigia, kad, vertinant objektyviai, platesnėje civilizacinėje perspektyvoje minėtas „*Vakarų iškilimas*“ yra tik *fragmentas pastarųjų penkių tūkstančių metų Senojo pasaulio kultūros istorijoje*. Globaliame pasaulio ekonomikos pasidalinime iki 1800 m. Azija užėmė *centrinę* poziciją, o Europai liko *marginalinė*. Iš tikrųjų, kaip rodo detalūs Paulo Kennedy atlikti lyginamieji tyrinėjimai, 1800 m. Kinijai pasaulinėje pramoninėje gamyboje tenka 33,3 procentai, o Vakarų pramoninės gamybos avangarde žengusiai Didžiąjai Britanijai tik 5,6 procento (Kenedy, 1989, p. 190). Nereikia turėti jokių iliuzijų, kad dvasinės kultūros, mokslo, estetinės minties ar meno srityje padėtis aptariamam laikotarpiui iš esmės skyrėsi. Iš pateiktų duomenų plaukia logiška išvada, kad mokslininkai turi *ne tik radikaliai peržiūrėti įsigalėjusias istoriografijos nuostatas, sociologines teorijas, vienpusiškai aukštinančias Vakarų iškilimą, tačiau ir jas atmesti* (*Ten pat*, p. 227).

Minėtas Vakarų valstybių galios augimo procesas tiesiogiai siejosi su kolonializmo ir europocentrizmo ideologijos įtakos augimu, europiečių siekiu pažinti ir apvaldyti po didžiųjų geografinių atradimų globalėjantį pasaulį. Šios ideologinės slinktyys atsispindi ir filosofinio bei estetinio mąstymo srityse. Iš čia plaukia Naujųjų amžių Vakarų filosofijos posūkis į epistemologinę problematiką, o vėliau ir racionalistinės kupinos istorinio optimizmo ir prieštaravimo Apšvietos ideologijos bei vokiečių klasikinės filosofijos idėjos. Jų išėities taškas XVIII a. viduryje pasirodė du svarbūs tolesnei Vakarų estetikos ir meno filosofijos raidai Batteux ir Baumgarteno veikalai. Šis simbolinis lūžio estetikos ir meno filosofijos raidoje taškas apie 1750 m. yra tiesiogiai susijęs su augančia Vakarų civilizacijos ekonomine, politine ir kultūrine galia, kai ji meta iššūkį ilgai iki tol kultūrinėje raidoje vyravusioms indų, kinų ir arabų-musulmoniškos civilizacijos erdvėje iškilusioms osmanų, safavidų ir Mogolų imperijoms, kurios įžengusios į gilios krizės fazę sparčiai praradinėjo savo įtaką kultūros, estetinės minties ir meno srityje. Vadinasi, neatsitiktinai būtent XVIII a. viduryje Batteux ir Baumgarteno veikaluose *ryškėja savarankiškų estetikos ir meno filosofijos disciplinų išsiskyrimo pradmenys, o vėliau meno istorijos, meno teorijos, meno kritikos,*

*meno sociologijos, meno psichologijos, meno istorijos filosofijos ir kitų menotyrimų mokslinių disciplinų formavimosi kontūrai.*

Taip susiformuoja Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijos pakilimo ir klestėjimo tarpsnis, kuris pirmiausia siejasi su klasikinės (Kantas, Schellingas, Hegelis), neklasikinės (Schopenhaueris, Kierkegaardas, Nietzsche) meno filosofijos koncepcijų iškilimu, o vėliau ir įvairių reakcijų į jas sklaida. XX a. pradžioje stiprėjant metodologinio pliuralizmo poveikiui, estetikos ir meno filosofijos raidoje išryškėjo daugybės skirtingų konceptualiai specializuotų krypčių ir mokyklų (intuityvizmas, psichoanalizė, fenomenologija, egzistencializmas, hermeneutika ir pan.) formavimasis. Jis tęsėsi ir po „postmodernistinio lūžio“ XX a. pabaigoje bei XXI a. pradžioje glaudžiai susijusio su globalizacijos tendencijomis ir sparčia informacinių technologijų sklaida.

Kita vertus, XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje vis akivaizdesni tampa Vakarų pasaulio ekonominės, politinės ir kultūrinės krizės, aiškiau tariant, klasikinės kultūros, estetinės minties, meno tradicijos agonijos, mirties požymiai, kurie atsispindi ir humanistinius orientyrus praradusioje visaėdėje postmodernistinėje estetikoje. Šie procesai tiesiogiai siejasi su minėtu civilizacinių galių centrų persistūmimu, jų kaita, senų intelektualinės, kultūrinės ir meninės galių centrų atgimimu Rytuose, pirmiausia Rytų Azijos kraštuose. Ir galiausiai tai atsispindi Vakaruose, stiprėjant istoriosofinėms tendencijoms ir postmodernistinės estetikos ir meno filosofijos raidoje, liudijančioje apie kokybiškai naują europinių ir neeuropinių tradicijų sąveiką besiformuojančioje kokybiškai naujoje metacivilizacijoje.

Vadinasi, pasaulinės kultūros, estetinės minties ir meninio aktyvumo centrai daugelį kartų keitėsi dėl civilizacinių raidos procesų, periodiškai persikeldami iš vienos milžiniškos Afro-Eurazijos erdvės į kitą, kol galiausiai jos centru tapo Europa, o paskui XX a. antroje pusėje Vakarų Europos civilizacijos atsišakojimas Šiaurės Amerika, kuri pastaraisiais dešimtmečiais, atgimstant didžiosioms Rytų galioms, *neišvengiamai* praranda savo Antrojo pasaulinio karo metu įgytas pozicijas, kai buvo nuniokoti visi pagrindiniai jos konkurentai. Todėl remdamiesi gausiais lyginamųjų Rytų ir Vakarų civilizacijų studijų specialistų duomenimis, galime kalbėti apie *artėjančius naujus radikalius virsmus, tiesiogiai susijusius su eiline civilizacinių centrų slinktimi, naujomis civilizacinėmis konfigūracijomis ir artėjančia Azijos valstybių, ypač Kinijos, sugrįžtančia hegemonija pasaulyje.* Franko programinio veikalo pavadinimo pirmą ir pamatinę sąvoką „PerORIENTaciją“ galime traktuoti kaip užuominą apie *globalios ekonomikos, kultūros ir meno centro sugrįžimą į Aziją, kurioje ji užsimezgė ir tūkstantmečiais buvo pasaulinės ekonomikos ir kultūrinės galių centru.* Šis laikas, išpranašavęs daugelį tuomet (1993 m.) šokiravusių pasaulinio ekonomikos centro pasislinkimą iš Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos į Aziją, suteikė knygos autoriui kasmet augančią pasaulinę šlovę.

Ir galiausiai išsiplėtusiame visos planetos mastu metacivilizacinės postmodernios kultūros pasaulyje, greta jau solidžias estetinės minties ir meno filosofijos tradicijas turinčių Rytų bei Vakarų kultūrų, į akademinio diskurso lauką vis aktyviau įsijungia anksčiau marginalijose buvusios Juodosios užsacharės Afrikos, Lotynų Amerikos, Okeanijos estetikos, meno filosofijos, meno teorijos ir meno praktikos tradicijos. Postmodernioje metacivilizacinėje kultūroje sparčiai keičiantis estetikos ir meno filosofijos mokslinių tyrinėjimų teritorijoms ir probleminiams laukams, vėl tapo aktualūs jų tyrinėjimo objekto, struktūros, pagrindinių problemų santykių su giminiškais disciplinomis klausimai.

Taigi, norėdami suvokti realią *visuotinę* estetikos ir meno filosofijos idėjų istoriją, visada turime atsargiai žvelgti į jau kelis šimtmečius skleidžiamus įvairius kryptingą *ideologinį*, tačiau ne *mokslinį* užtaisą turinčius eurocentrinius mitus. Sąžiningo mokslininko kritiškas žvilgsnis turi būti nukreiptas ne į atskiros visuomenės, o būtent platesnes civilizacinių pasaulių kultūros raidos ir sąveikos konfigūracijas, akivaizdžiai paveikusias dabartinės estetinės minties ir meno filosofijos pliuralistinių idėjų raidą. Įdėmiau kritiškai pažvelgę į Rytų ir Vakarų civilizacijų istorijoje, tai yra visoje planetoje vykstančius procesus, išvysime neišvengiamą pastaruosius du šimtmečius viešpatavusios Vakarų civilizacijos nuosmukį ir artėjančius naujus radikalius civilizacinius virsmus. Jie konfigūruojami nuolatinėmis civilizacinių centrų slinktimis ir gimstančiomis planetoje naujomis civilizacinėmis situacijomis, padėtimis, kurios tiesiogiai siejasi su artėjančia didžiausias nenutrūkstamas kultūros tradicijas turinčios ir sparčiai ekonomiškai stiprėjančių Azijos valstybių, ypač Kinijos, sugrįžtančia hegemonija pasaulyje.

Etnocentrizmas, nesvarbu, ar tai vakarietiškas, ar kiniškas, ar Juodosios subsacharinės Afrikos, visada sąlygoja nesąmoningą, o retkarčiais ir sąmoningą siekimą vertinti kituose civilizaciniuose pasauliuose ir kultūrose susiklosčiusias estetikos, meno filosofijos ir meno teorijos tradicijas, remiantis savoje kultūros tradicijoje susiklosčiusiais požiūriais ir kategorijomis. Tačiau pereidami prie lyginamosios skirtingų civilizacijų estetikos ir meno filosofijos tradicijų, jose istoriškai išsikristalizavusių estetinių kategorijų sistemų analizės ir ieškodami tarp jų simetriškų atitikmenų, netrukus suvokiame, kad skirtingose civilizacinėse tradicijose dažnai nesutampa pagrindinės estetinės kategorijos, jų hierarchija, konkrečių kategorijų prasminės konotacijos ir daugybė kitų svarbių dalykų. Todėl turime mokytis tolerancijos, pagarbos kitokioms mąstymo, estetinio pasaulio suvokimo tradicijoms ir suvokti, kad daugelis dabartiniame pasaulyje viešpataujančių estetinių idealų, idėjų ir nuostatų neišvengiamai keisis stiprėjant metacivilizacinėje kultūroje įvairių estetinių tradicijų sąveikai bei natūraliai konkurencijai.

## Literatūra

- Actes du VII-e Congrès International d'Esthétique. 1976. Vol. 1, Bucarest.
- Adorno, Theodor. 1970. *Théorie esthétique*, Paris: Klincksieck.
- Alloa, E., Jdey, A. 2012. *Du sensible à l'oeuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles: La Lettre volée.
- Alpatov, 1975: Алпатов М. В. О задачах истории искусства в наши дни. Методологические проблемы современного исследования. Вып. 1. Ленинград. С. 49–56.
- Amerikanskaja, 1997: Американская философия искусства, Екатеринбург, «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей».
- Andrijauskas, Antanas. 1990. *Meno filosofija*, Vilnius: Mintis.
- Andrijauskas, Antanas. 1993. „André Malraux meno filosofija“. *Filosofija, sociologija*, 1993. Nr. 1, p. 55–62.
- Andrijauskas, Antanas. 1996. *Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai–Vakarai)*, (antrasis pataisytas leidimas), Vilnius: VDA I-kla.
- Andrijauskas, Antanas. 1999. “Recherches des principes de l'esthétique non-classique”. XIV th. *International Congress of Aesthetics. "Aesthetics as Philosophy"*, Ljubljana – 1998, *Proceedings, Part 2, Selected Papers*. Filozofski Vestnik, 2 / 1999, Ljubljana, 1999, p. 9–15.
- Andrijauskas, Antanas. 2001. *Tradicinė japonų estetika ir menas*, Vilnius: Vaga.
- Andrijauskas, Antanas. 2004. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*, Vilnius: KFMI.
- Andrijauskas, Antanas. 2005. Klasikinės Vakarų metafizinės estetikos ir meno filosofijos transformacijos: neklasikinių principų sklaida. *Estetikos ir meno filosofijos transformacijos*, Vilnius: KFMI, p. 12–71.
- Andrijauskas, Antanas. 2006. Postmodernaus mąstymo poveikis estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaitai. *Estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaita*, Vilnius: KFMI, p. 12–87.
- Andrijauskas, Antanas. 2010. *Neklasikinės ir postmodernistinės filosofijos metamorfozės*, Vilnius: Vilniaus aukciono biblioteka, Meno rinka.
- Andrijauskas, Antanas. 2015a. *Amžinybės ilgesys: Tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, Vilnius: LKTI.
- Andrijauskas, Antanas. 2015b. *Vaizduotės erdvės: Tradicinė kinų estetika ir menas*, Vilnius: LKTI.
- Antičnyje mysliteli ob iskustve, 1938: Античные мыслители об искусстве: сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве, Москва: Искусство.
- Arbour, Romeo. 1955. *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris: José Corti.
- Aristotelis. 1990. *Rinkiniai raštai*, Vilnius: Mintis.
- Arnheim, 1974: Арнхейм П. *Искусство и визуальное восприятие*, Москва: Прогресс.
- Arnheim, 1994: Арнхейм П. *Новые очерки по психологии искусства*, Москва: Прометей.
- Arnheim, Rudolf. 1949. *Toward a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. 1954. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. 1969. *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. 1986. *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley: University of California Press.
- Art in Theory, 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. 1998. Edited by Harrison Charles, Wood Paul, Gaiger Jason, Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers.
- Asmus, 1963a: Асмус В. Ф. *Проблема интуиции в математике и философии*, Москва: Мысль.

- Asmus, 1963b: Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века*, Москва: Искусство.
- Asmus, 1969–1971: Асмус В. Ф. *Избранные философские труды*, 2 тома, Москва: Изд-во МГУ.
- Asmus, 1973: Асмус В. Ф. *Иммануил Кант*, Москва: Мысль.
- Asmus, 2011: Асмус В. Ф. *Эстетика Аристотеля*, Москва: Либроком.
- Assoun, Paul-Laurent. 1980. *Freud et Nietzsche*, Paris: PUF.
- Ästhetik heute. Sieben Vorträge*. 1974. Von Anastasios Giannaras (Herausgeber), München: Franke.
- Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler, Stuttgart: 1998, S. 729–736.
- Aus Schellings Leben in Briefen*. 1869, Leipzig: Hirzel.
- Aux sources de la psychoanalyse: une analyse des premiers écrits de Freud*. 1998, Paris–Montreal.
- Bahm, Archie John. 1955. *Comparative Philosophy: Western, Indian and Chinese Philosophies Compared*, Albuquerque.
- Bayer, Raymond. 1961. *L'esthétique mondiale au XXe siècle*, Paris: Presses universitaires de France.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1934. *Art sumerien, art roman*, Paris: E. Leroux.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1941. *L'Eglise cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris: Les Éditions D'art et D'histoire.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1957. *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris: O. Perrin.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1981. *Le Moyen âge fantastique*, Paris: Flammarion.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1988. *Reveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris: Armand Colin.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1996. *Anamorphoses ou perspectives courbes*, Paris: O. Perrin.
- Barasch, Moshe. 2000. *Theories of Art*. Vol. 1, 2, 3, New York and London: Routledge.
- Bartas, Roland. 1991. *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga.
- Barthes, 2003: Барт Р. *Система моды. Статьи по семиотике культуры*, Москва: Издательство им. Сабашниковых.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1967. *Système de la mode*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1970b. *L'empire de signes*, Paris: Flammarion.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1975. *Alors la Chine?*, Paris: Christian Bourgois.
- Barthes, Roland. 2009. *Carnets de voyage en Chine*, Paris: Christian Bourgois.
- Basch, Victor. 1934. *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris: F. Alcan.
- Baudrillard, Jean. 2002. *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos.
- Bazin, Germain. 1986. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris: Albin Michel.
- Beardsley, Monroe. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, (2 ed), Indianapolis.
- Beardsley, Monroe. 1975. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*, New York: Macmillan.
- Beardsley, Monroe. 1982. *The Aesthetic Point of View*, Ithaca.
- Becq, Annie. 1994. *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680–1814*. Paris: Albin Michel.
- Begenau, Siegfried Heinz. 1955. *Zur Theorie des Schönen in der klassischen deutschen Ästhetik*, Berlin: Ministerium für Kultur.
- Bender, John and Blocker, Gene. 1993. *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Prentice Hall.

- Benrubi, Isaac. 1942. *Souvenirs sur Henri Bergson, Neuchâtel*, Delachaux & Niestlé.
- Benrubi, Isaac. 1943. Un entretien avec Bergson. Henri Bergson: *Essais et témoignages* recueillis. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Bergmann, Ernest. 1914. *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie: Ein Forschungsbericht*. Leipzig: Veit & Comp.
- Bergson, Henri. 1925. *L'énergie spirituelle*, Paris: Presses universitaires de France.
- Bergson, Henri. 1932. *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris: Félix Alcan.
- Bergson, Henri. 1934. *L'intuition philosophique. Pensée et mouvant*, Paris: Félix Alcan.
- Bergson, Henri. 1946. *Matière et mémoire*, Paris: F. Alcan.
- Bergson, Henri. 1957–1959. *Ecrits et paroles*, t. 1–3, Paris: Presses universitaires de France.
- Bergson, Henri. 1972. *Mélanges*, Paris: Presses universitaires de France.
- Bergson, Henri. 1981. *Le rire*, Paris: Presses universitaires de France.
- Bergson, Henri. 2002. *Correspondances*, Paris: Presses universitaires de France.
- Bergsonas, Henri. 2004. *Kūrybinė evoliucija*, Vilnius: Margi raštai.
- Бучков, 1977: Бычков В. В. *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва: Искусство.
- Бучков, 1981: Бычков, В. *Эстетика поздней античности. II–III века*, Москва: Наука.
- Бучков, 1991: Бычков В. В. *Малая история византийской эстетики*, Киев: Путь к Истине.
- Бучков, 2003: Бычков В. В. *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, Москва, РОССПЭН.
- Бучков, 2005: Бычков В. В. *Эстетика*, Москва: Гардарики.
- Бучков, 2008: Бычков В. В. *Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века*. В 2 книгах, Москва: Культурная революция.
- Blocker, H. Gene, Jeffers, Jennifer M. 1998. *Contextualizing Aesthetics: From Plato to Lyotard*. Published by Wadsworth Publishing.
- Blocker, H. Gene. 1979. *Philosophy of Art*, New York: Scribner.
- Boersma, David. 2012. *Philosophy of Art: Aesthetic Theory and Practice*. Avalon Publishing.
- Bosanquet, Bernard. 1892. *A History of Aesthetics*. London: Swan Sonnenschein & Co. [1904].
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Questions de sociologie*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1989. Genèse historique d'une esthétique pure. *Les cahiers du Musée national d'art moderne*. № 27 (Printemps 1989), p. 95–106.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Le champ littéraire*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, Numéro 89, p. 3–46.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Brincourt, André et Jean. 1955. *Les oeuvres et les lumières*, Paris: La Table Ronde.
- Bullough, Edward. 1957. *Aesthetics: Lectures and Essays*, London: Bowes and Bowes. (New ed., Westport, Conn.: Greenwood Press, 1977.)
- Bullough, Edward. 1995. „Psychical Distance“. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, edited by Alex Neill and Aaron Ridley, Boston, Mass, p. 297–311.
- Bullough, Edvard [Bulou, Edvardas]. 1980. „Psichinė distancija“ kaip meno faktorius ir kaip estetinis principas.
- Burckhardt, 1996: Буркхардт Якоб. *Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования*, Москва.

- Burckhardt, Jacob. 1934. *Gesamtaugbe*, Stuttgart, Berlin–Leipzig: Beck–Schwale. Bd. XIII.
- Burckhardt, Titus. 1958. *Principes et Méthodes de l'art sacré*, Lyons: Derain.
- Burckhardt, Titus. 1985. *L'Art de l'Islam*, Paris: Sindbad.
- Burckhardt, Titus. 1995. *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris: Dervy.
- Butler, Christopher. 1980. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant Garde*, Oxford: Oxford UP.
- Cahiers de psychologie de l'art et de culture*. 1983. Nr. 9, Paris: Ecole normale supérieure des beaux-arts.
- Calhoun, Craig. 2005. Bourdieu en pièces détachées. La reception de Bourdieu aux Etats–Unis. *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Paris: Éditions du Croquant.
- Camus, Albert. Nietzsche et nihilisme. 1951. *Les temps Modernes*, N. 70.
- Capriles, Elias (ed.). 1997. „Steps to a Comparative Evolutionary Aesthetics (China, India, Tibet and Europe),” in *East and West in Aesthetics*.
- Carroll, Noel (ed.). 2000. *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Carroll, Noel, 1993, “Historical Narratives and the Philosophy of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3), p. 313–326.
- Cassirer, Ernest. 1945. *An Essay on Man*, New Haven: University Press.
- Cassirer, Ernst. 1923. *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin. Bd. 1.
- Chalumeau, Jean-Luc. 1994. *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris.
- Chan Wing-Cheuk. 1986. *Heidegger and Chinese Philosophy*, Taipei.
- Charles, Daniel. 1992. L'esthétique, pourquoi pas? Pourquoi l'esthétique? *Revue d'esthétique*, Nr. 21.
- Chastel, André. 1959. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris: PUF.
- Chastel, André. 1969. *Le Mythe de la Renaissance, 1420–1520*, Genève: Skira.
- Chastel, André. 1983. *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance, 1250–1580*. Fribourg: Office du Livre.
- Chastel, André. 1992. *Reflets et regards*, Paris: de Fallois.
- Chastel, André. 1992a. Le Grand jeu de l'imaginaire. *Chastel A. Reflets et regards*, Paris: de Fallois.
- Chastel, André. 1992b. Baltrušaitis. Le Grand jeu de l'imaginaire. *Chastel A. Reflets et regards*, Paris: de Fallois.
- Chastel, André. 2015. *Méthodes et combats d'un historien de l'art*, Paris: Picard.
- Chateau, Dominique. 2000. *La philosophie de l'art, fondation et fondements*, Paris: L'Harmattan.
- Chouillet, Jacques. 1974. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Presses universitaires de France.
- Comparative Aesthetics: Cultural Identity*. 1997. ed. Sonja Servomaa, a special issue of *Dialogue and Universalism*. Vol. 7, Nr. 3–4. Warsaw University.
- Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. 2006. Edited by Matthew Kieran, Malden, MA: Blackwell.
- Contemporary Philosophy of Art*. 1993. ed. John W. Bender and H. Gene Blocker. New Jersey: Prentice Hall.
- Coomaraswamy, Ananda K. 1956. 1995. *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York: Dover Publications;
- Coomaraswamy, Ananda. 1932. *Introduction to the Art of Eastern Asia*. Literary Licensing
- Coomaraswamy, Ananda. 1934. *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge (Mass.).
- Coomaraswamy, Ananda. 1977. *Selected Papers*, vol. 1–2, Princenton.

- Coomaraswamy, Ananda. 1989. *What Is Civilization?: And Other Essays*, Steiner Books.
- Costelloe, Timothy M. 2013. *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge University Press.
- Croce, Benedetto. 1919. *Nuovi saggi di estetica*, Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto. 1923. *Bréviaire d'esthétique*, Paris: Payot.
- Croce, Benedetto. 1928. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto. 1939. La place de Hegel dans l'histoire de philosophie. *Revue métaphysique et morale*, Paris: Aubier.
- Croce, Benedetto. 1951. *La Poésie*, Paris: Presses universitaires de France.
- Croce, Benedetto. 1954. *Breviario di estetica*, Bari: Laterza & Figli.
- Croce, Benedetto. 1966. *Estetica in nuce*, Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto. 1991. *Essais d'esthétique: textes choisis*, Paris: Gallimard.
- Croce, Benedetto. *La place de Hegel dans l'histoire de la philosophie. Revue de métaphysique et de morale*, 46, 1939, p. 211–224.
- Dayton, Eric (ed.), *Art and interpretation: an anthology of readings in aesthetics and the philosophy of art*, New York: Broadview Press, 1998.
- Danto, Arthur. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Danto, Arthur. 1983. Art, Philosophy, and the Philosophy of Art. *Humanities*, Vol. 4, No. 1.
- Danto, Arthur. 2003. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court.
- Dartiques, André. 1972. *Que est-ce que la phénoménologie?*, Toulouse: Privat.
- Davies, Stephen. 2006. *The Philosophy of Art*. Oxford: Basil Blackwell.
- De Bruyne, Edgar. 1930. *Esquisse d'une philosophie de l'art*. Bruxelles: Librairie Albert Dewit.
- De Bruyne, Edgar. 1946. *Etudes d'esthétique médiévale*, tome 1–3, Brugge: Edité par De Tempel.
- De Caro, Eugenio. 2000. Dalla ‚conoscenza sensitiva‘ alla ‚filosofia dell'arte‘. La fondazione settecentesca dell'estetica, Milano: edizioni Melograno–Fabbrica dei Segni.
- De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven–London: Yale UP.
- Décultot E. and Ledbury M. 2001. *Théories et débats esthétiques au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Delacroix, Henri. 1927. *Psychologie de l'art*, Paris: Alcan.
- Delcò, Alessandro. 2005. *Merleau-Ponty et l'expérience de la création*, Paris: PUF.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma.1. L'Image-mouvement*, Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers, 1972–1990*, Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. Guattari Felix. 1991. *Qu est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1978. *Éperons: Les styles de Nietzsche*, Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1987. *Lettre à un ami japonais. Psyché: Invention de l'autre*, Paris: Galilée, p. 387–394.
- Derrida, Jacques. 1992. *De la grammatologie*, Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 2006. *Apie gramatologiją. Iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė*, Vilnius: Baltos lankos.
- Dessoir, Max. 1906. *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart.
- Deutsch, Eliot. 1975. *Studies in Comparative Aesthetics*. University Press of Hawaii.
- Deutsch, Eliot. 1991. ed. *Culture and Modernity: East–West Philosophic Perspectives*, Honolulu.



- Deutsch, Eliot. 1969. "Aesthetics East and West: Tentative Conclusions and Unresolved Problems". *Philosophy East and West*, XIX, 3 ( July).
- Deutsch, Eliot. 1998. "Comparative Aesthetics". *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed). Oxford and New York: Oxford University Press).
- Deutsch, Eliot. 2006. *Lyginamoji estetika. Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI. p. 138–143.
- Dickie, George. 1969. Defining Art, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6.
- Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca–London.
- Dickie, George. 2000. *The Institutional Theory of Art. Theories of Art Today*, Madison.
- Dictionnaire des historiens d'art allemands*. 2010. Ouvrage dirigé par Michel Espagne et Bénédicte Savoy, Paris: CNRS.
- Didi-Huberman, George. 1994. D'un ressentiment en mal d'esthétique. *L'art contemporain en question*, Paris: Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 67–88.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard.
- Didi-Huberman, George. 2009, 2010, 2011, 2012. *L'Œil de l'histoire*, Tome 1–4, Paris: Minuit.
- Dilthey, Wilhelm. 1892. „Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe“, in: *Deutsche Rundschau* 72. p. 200–236.
- Dilthey, Wilhelm. 1957. *Gesammelte Schriften*. Band. V, Stuttgart: Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Duby, George. 1976. *Le Temps des cathédrales: l'art et la société (980–1420)*, Paris: Gallimard.
- Duby, Georges. 1979. *Saint-Bernard : l'art cistercien*, Paris: Flammarion.
- Dufrenne, Mikel. 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: Presses universitaires de France.
- Dufrenne, Mikel. 1963. *Le Poétique*, Paris: Presses universitaires de France.
- Dufrenne, Mikel. 1967, 1976, 1981. *Esthétique et philosophie*, vol. 1–3, Paris: Klincksieck.
- Dürer, 1957: Дюрер, Альбрехт. *Дневники. Письма. Трактаты*. Том 1–2, Ленинград – Москва: Искусство.
- Duvignaud, Jean. 1984. *Sociologie de l'art*, Paris: Presses universitaires de France.
- Dvořák, 2001: Дворжак М. *История искусства как история духа*, Москва: Искусство.
- Dvořák, Max. 1929. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München: Piper.
- Dvořák, Max. 1934: Дворжак, Макс. *Очерки по искусству средневековья*, Ленинград: ИЗОГИЗ.
- Dvořák, Max. 1984. *The History of Art as the History of Ideas*, London.
- East and West in Aesthetics*. 1997. Ed. Grazia Marchianò. Pisa–Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- East–West Dialogues in Aesthetics*. 1978. Ed. Kenneth Inada. Buffalo–New York: State University of New York.
- Eckermann, 1934: Эккерман Иоганн Петер. *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни*. Вступ. ст. В. Ф. Асмуса. Москва – Ленинград: Academia.
- Eco, Umberto. 1997. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*, Vilnius: Baltos lankos.
- Egzistencijos paradoksalai: Kierkegaard filosofinės interpretacijos. 2006. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Versus aureus.
- Eldridge, Richard Thomas. 2005. *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Épistémologie de l'esthétique*. 2000, Paris: L'Harmattan.
- Eribon, 2008: Эрибон Д. Мишель Фуко, Москва.
- Escande, Yolaine et Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de). 2002. *L'Esthétique: Europe, Chine, et ailleurs*, Paris: You-Feng.
- Escande, Yolaine et Johanna Liu (sous la direction de). 2010. *Culture du loisir, art et esthétique*. Paris: You-Feng.
- Escande, Yolaine et Johanna Liu (sous la direction de). 2006. *Frontiers of Arts, Frontiers of Aesthetics, numéro spécial de la revue de philosophie Universitas*, n° 386, oct. Taipei.
- Escarpit, Robert. 1958. *Sociologie de la littérature*, Paris: Presses universitaires de France.
- Escarpit, Robert. 1970 (sous la dir.) *Le Littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Flammarion.
- Estetika – XX a. Antologija. I–II tomai*. 2009–2014. Sud. Antanas Katalynas, Vilnius: Mintis.
- Estetika renesansa*, 1981: *Эстетика Ренессанса в двух томах*. Том 1–2, Москва: Искусство.
- Estetika Winckelmanna*, 1994: *Эстетика Винкельмана и современность*, Москва.
- Estetikos enciklopedija*. 2010. Sud. Juozas Mureika, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
- Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika*. 2008. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: KFMI.
- Estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaita*. 2006. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: KFMI.
- Estetikos ir meno filosofijos transformacijos*. 2005. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: KFMI.
- Esthétique et philosophie de l'art: Repères historiques et thématiques*. 2002. T. Lenain et D. Lories (eds.), Bruxelles: De Boeck.
- Esthétique et philosophie de l'art: Repères historiques et thématiques*. 2014. T. Lenain et D. Lories (eds.), vol. 1. Bruxelles: De Boeck.
- Fechner Gustav Theodor. 1871. *Zur Experimentalen Aesthetik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Fechner, Gustav Theodor. 1876, 1978. *Vorschule der Ästhetik*, Bd. 1–2, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Feldman, Valentin 1913. *L'Esthétique française contemporaine*. Paris.
- Ferry, Luc. *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris: B. Grasset.
- Fiedler, Konrad. 1876. *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst*, Leipzig.
- Fiedler, Konrad. *Schriften über Kunst*. 1913–1914. 2 Bd., München, R. Piper & Co.
- Filosofijos istorijos chrestomatija*. 1974–1988. Sud. B. Genzelis, t. 1–4. Vilnius: Mintis.
- Fink, Eugen. 1968. *La philosophie de Nietzsche*, Paris.
- Fischer, 1897: Фишер Куно, *Философ нессимизма*. Одесса.
- Fischer, Hervé. 1981. *L'histoire de l'art est terminé*, Paris.
- Focillon, Henri. 1934. *Vie des formes*, Paris (reéd. 1981).
- Focillon, Henri. 1955. *Art d'Occident, le moyen age roman et gothique*, Paris: Armand Colin.
- Folkierski, W. 1925. *Entre le Classicisme et le Romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, 1969. Paris: Honoré Champion.
- Fontaine, André. 1909. *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*. Paris: Laurens.
- Foucault, Michel. 1962. *L'Archéologie de savoir*, Paris, Gallimard (reéd. 1969).
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1971. *Nietzsche, généologie de l'histoire*, Paris: Gallimard.

- Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits*, Vol. 1–4, Paris: Gallimard.
- Francastel, Pierre. 1945. *L'histoire de l'art comme l'instrument de la propogande germanique*, Paris.
- Francastel, Pierre. 1951. *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris–Lyon, Audin. (reéd. 1991).
- Francastel, Pierre. 1964 [1979]. *Art et technique au XIXe et XXe siècles*, Paris: Gonthier.
- Francastel, Pierre. 1970. *Études de sociologie de l'art*, Paris: Gallimard.
- Francastel, Pierre. 1987. Problèmes de la sociologie de l'art. *La sensibilité dans l'histoire*. Brione: Gerard Monfort, p. 144–165.
- Francès, Robert. 1968. *Psychologie de l'esthétique*, Paris.
- Frank A. G., Gills B.K. 2000. The Five Thousand Year World System in Theory and Practice. *World System History: The Social Science of Long-term Change*. Ed. by R. A. Denemark, J. Friedman, B. K. Gills, G. Modelski. L.; N.Y. p. 3–23.
- Frank, Andre Gunder. 1998. *ReOrient: Global Economy in the Asian Age*, Berkeley: University of California Press.
- Frankl, Paul. 1938. *Das System der Kunstwissenschaft*, Brinn–Leipzig.
- Freud, 1912: Фрейд З. *Леонардо да Винчи*, Москва.
- Freud, 1926: Фрейд З. *Психоаналитические этюды*, Одесса.
- Freud, 1989: Фрейд З. *Психология бессознательного*, Москва.
- Freud, 1990: Фрейд З. *Неудовлетворенность культурой*, Москва.
- Freud, Sigmund. 1924. *Psychoanalytische Studien in Werken der Dichtung und Kunst*, Leipzig.
- Freud, Sigmund. 1980. *Rašytojas ir fantazavimas. Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis.
- Freud, Sigmund. 1991. *Correspondance 1873–1939*, Paris.
- Freud, Sigmund. 2009. *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*, Vilnius.
- Froese, Katrin. 2006. *Nietzsche, Heidegger and Daoism. Crossing pats in-between*, New–York.
- Gadamer, 1988: Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод*, Москва: Прогресс.
- Gadamer, 1991: Гадамер, Х.-Г. *Актуальность прекрасного*, Москва: Искусство.
- Gadamer, 2007: Гадамер, Х. Г. *Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества*, Минск.
- Gadamer, Hans Georg. 1972. *Kleine Schriften III. Idee und Sprache*, .
- Gadamer, Hans Georg. 1986. *Das Drama Zaratustra. Nietzsche–Studies*. Berlin–New York, Bd.15, S.1–15.
- Gadamer, Hans Georg. 1997. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, Vilnius: Baltos lankos.
- Gadamer, Hans Georg. 1999. *Istorija Menas Kalba*, Vilnius: Baltos lankos.
- Gadamer, Hans Georg. 1977. *Philosophische Lehrjahre*, Frankfurt am Main : Klostermann.
- Gaidenko, 1970: Гайденко П. *Трагедия эстетизма*, Москва: Искусство.
- Gaižutis, Algirdas. 1998. *Meno sociologija*, Vilnius: Enciklopedija.
- Gaižutis, Algirdas. 2004. *Eстетika: tarp tobulumo ir mirties*, Vilnius: VDA leidykla.
- Gaižutytė–Filipavičienė, Žilvinė. 2005. *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*, Vilnius: KFMI.
- Ganjan, 1914: Ганжан, Ф. *Революция в философии: Учение Бергсона*, Москва.
- Gaut, Berys and McIver, Lopes, Dominic. 2013. (eds.), *Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd Édition, London and New York: Routledge.
- Gilbert K. E., Kuhn H. 1956. *History of Aesthetics. Revised and Enlarged*, London: Thames and Hudson.

- Gilson, Etienne. 1967. *Allocution: Hommage public à Bergson*, Paris.
- Gyvenimo apologija: Nietzsche's interpretacijos. 2006. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Versus aureus.
- Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos. 2008. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Versus aureus.
- Glorieux, Guillaume. 2015. *L'histoire de l'art: Objet, sources et méthodes*, Paris.
- Goethe, 1937: Гёте. *Собрание сочинений в 13 т.*, М.; Л.: ГИХЛ, Т. 10.
- Goethe, 1975: Гёте, Иоганн Вольфганг фон. *Об искусстве*, Москва: Искусство.
- Goethe, Schiller, 1937: *Гёте и Шиллер. Переписка* В 2 томах. Т.1, Москва – Ленинград.: ACADEMIA.
- Goldblatt, David and Brown, Lee (eds.). 2004. *Aesthetics: a Reader in the Philosophy of Arts*. Upper Saddle River, N. J: Prentice Hall.
- Goldmann, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard.
- Goldmann, Lucien. 1970. *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Seuil.
- Gombrich, Ernst, Eribon Didier. 1991. *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris.
- Gombrich, Ernst. 1950. *The Story of Art*, London: Phaidon Press.
- Gombrich, Ernst. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon Books [1977].
- Gombrich, Ernst. 1966. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon Press.
- Gombrich, Ernst. 1969. *In Search of Cultural History*. Oxford: Clarendon Press.
- Gombrich, Ernst. 1970. *Aby Warburg: an intellectual biography*, London.
- Gombrich, Ernst. 1972. Aims and Limits of Iconology. Gombrich E. H. *The Symbolic Images*, London, p. 1–25.
- Gombrich, Ernst. 1983. *L'écologie des images*, Paris: Flammarion.
- Gombrich, Ernst. 1987. *Reflections on the History of Art*, Oxford.
- Gordon, Graham. 1997. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, London, New York: Routledge.
- Gracyk, Theodore. 2011. *The Philosophy of Art: An Introduction*. Polity Press.
- Graham, Gordon and Eldridge, Richard. 2003. *An introduction to the philosophy of art*, New York: Cambridge University Press.
- Grodecki, Louis. 1963. *Bibliographie Henri Focillon*. Yale University Press.
- Grosse, Ernst. 1894. *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg und Leipzig: Akademische Verlag.
- Grožio kontūrai. 1980. Sud. Bronius Kuzmickas, Vilnius: Mintis.
- Guénon, René. 1927. *La Crise du monde moderne*, Paris: Bossard.
- Guénon, René. 1939. *La Métaphysique orientale*, Paris: Éditions traditionnelles.
- Guyau, Jean-Marie. 1904. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris: Alcan.
- Guyer, Paul. 2014. *A History of Modern Aesthetics*, 3 volumes, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Halliburton, David. 1981. *Poetic Thinking: An Approach to Heidegger*, Chicago: Chicago UP.
- Hammermeister, K. 2002. *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge et al.
- Hanumantha Rao, G. 1974. *Comparative Aesthetics: Eastern and Western*. Mysore: D. V. K. Murthy.
- Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History*, London–New York: Routledge.
- Hartmann, Eduard. 1887. *Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Theil der Aesthetik*. Hartmann, Eduard von, Leipzig: Haacke.
- Hartmann, Eduard. von. 1886. *Ästhetik* (2 Bände): Band 1: *Die deutsche Ästhetik seit Kant*. Band 2: *Die Philosophie des Schönen*. Berlin: Duncker.

- Hartmann, Nikolai 1923. *Die Philosophie des deutschen Idealismus. Bd. 1: Fichte, Schelling und die Romantik*, Berlin: de Gruyter.
- Hassan, Ihab. 1982. *The Dismemberment of Orpheus*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hausenstein, 1924: Гаузенштейн, В. *Опыт социологии изобразительного искусства*, Москва: Новая Москва.
- Hausenstein, 1927: Гаузенштейн, В. *Искусство и общество*, Москва: Новая Москва.
- Hauser, Arnold. 1951. *The Social History of Art*, 2 vols, New York and London.
- Hauser, Arnold. 1959. *The Philosophy of Art History*, London.
- Hauser, Arnold. 1982. *The Sociology of Art*. Chicago: The University of Chicago.
- Hegel, 1968–1973: Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. В 4 т. М.: Искусство.
- Hegel, 1970–1971: Гегель, Г.В.Ф. *Работы разных лет*, т. 1–3, Москва.
- Hegel, Georg. 1999, 2000, 2001. *Filosofijos istorijos paskaitos*, Vilnius: Alma littera, t. 1–3.
- Hegelis Georgas. 1990. *Istorijos filosofija*, Vilnius: Mintis.
- Hegelis, Georgas. 1997. *Dvasios fenomenologija*, Vilnius: Pradai.
- Heideggeris, Martinas. 1992. *Rinkiniai raštai*, Vilnius: Mintis.
- Heidegger, 1998: Хайдеггер Мартин. *Мысли, постулаты, афоризмы*, Минск.
- Heidegger, Martin. 1947. *Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern.
- Heidegger, Martin. 1950. *Holzwege*, Frankfurt a. M.
- Heidegger, Martin. 1960. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen.
- Heidegger, Martin. 1969. *Mein Weg in die Phänomenologie. Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Niemeyer.
- Heideggeris, Martinas. 1980. Meno kūrinio prigimtis. *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, p. 208–255.
- Heinich, Nathalie et Ténéodos, Julien. 2006. *La sociologie à l'épreuve de l'art. Première partie*, Paris: Aux Lieux d'être.
- Heinich, Nathalie et Ténéodos, Julien. 2007. *La sociologie à l'épreuve de l'art. Deuxième partie*, Paris: Aux Lieux d'être.
- Heinich, Nathalie. 1991. *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie. 1997. „Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art et comment elle pourrait en parler“, *Sociologie de l'art*, 1997, Nr. 10.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris: Minuit.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris: Minuit.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris: Gallimard.
- Heinich, Nathalie. 2008. *Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu. Pierre Bourdieu: Son oeuvre, son héritage*, Paris, éd. Sciences humaines.
- Heinich, Nathalie. 2010. *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, Paris: Hermann.
- Henri Focillon. 1935. *Lettre à J. Strzygowski. Civilisations: Orient–Occident. Correspondance 4*, Société des Nations Coopération Intellectuelle, Paris.
- Henry F., Marsch–Micheli G. 1944, Henri Focillon, professeur d'archéologie et du Moyen Age. *Gazette des Beaux Arts*, vol. XXVI.
- Hērakleitas. 1995. *Fragmentai*, Vilnius: Aidai.

- Hess, Gérald. 2002. *La métamorphose de l'art. Intuition et esthétique*, Paris: Kimé.
- Hick, Darren Hudson. 2017. *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*. London: Bloomsbury Publishing
- Higgins, Kathleen. 2005. *Comparative Aesthetics*. Jerrold Levinson (ed.). Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford University Press. p. 679–692.
- Hisamatsu Schinichi. 1971. *Zen and the Fine Arts*, Tokyo.
- Histoire de l'histoire de l'art, 1995–1997*. (sous dir) Édouard Pommier, 2 vol, Paris: Musée du Louvre Ed. Klincksieck.
- Histoire et théories de l'art: de Winckelmann à Panofsky. Revue Germanique Internationale*. 1994, Paris: PUF, N. 2, p. 195–207.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 1971. Herausgegeben von Joachim Ritter. Band IV, Basel und Stuttgart.
- Hohlenberg, Johannes. *Œuvre de S. Kierkegaard*. 1960, Paris: Albin Michel.
- Huisman, Denis. 1954. *L'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Huizinga, Johan. 1996. *Viduramžių ruduo*. Vilnius: Pradai.
- Huyghe, René. 1991. *Psychologie de l'art: résumé des cours du Collège de France, 1951–1976*, Monte Carlo, éd. Rocher.
- Huys, Viviane et Vernant, Denis. 2014. *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris.
- Husserl, 1994, 2001: Гуссерль Э. *Собрание сочинений*. Том I, III, Москва: Гнозис.
- Husserl, 2005: Гуссерль Э. *Избранные работы*, Москва: Территория будущего.
- Husserl, Edmund. 2005. *Karteziškosios meditacijos* (vertė Tomas Sodeika), Vilnius: Aidai.
- Inada, Kenneth (ed.). 1978. *East–West Dialogues in Aesthetics*, Buffalo–New York: State University of New York.
- Ingarden, 1962: Роман Ингарден. *Исследования по эстетике*, Москва: Издательство иностранной литературы.
- Ingarden, Roman. 1966. *Przeżycie – dzieło – wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ingarden, Roman. 1966–1970. *Studia z estetyki*, Vol. I–3, Warszawa: PWN.
- Islamic Aesthetics in Christian Art*. 2002. London: Art Book International Ltd.
- Istorija estetičeskoj. 1985–1990: История эстетической мысли*, т. 1–5, Москва: Искусство.
- Istorija estetiki. 1962–1970. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. В 5 томах, Москва: Искусство.
- Jaspers, Karl. 1935. *Vernunft und Existenz*, Gröningen.
- Jaspers, Karl. 1936. *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin: de Gruyter.
- Jaspers, Karl. 1955. *Schelling. Größe und Verhängnis*. München.
- Jaspers, Karl. 1956. *Philosophie*, Bd. 1–3, Berlin: Springer.
- Jaspers, Karl. 1957. *Die großen Philosophen*. München: Piper.
- Jean Pol, 1981: Жан Поль. *Приготовительная школа эстетики*, Москва: Искусство.
- Jimenez, Marc. 2004. *Esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*. Paris: Klincksieck.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard.
- Jullien, François. 1991. *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles: Philippe Picquier.

- Jullien, François. 1995. *Le Détour et l'Accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset.
- Jullien, François. 2010. *Cette étrange idée du beau*, Paris: Grasset.
- Jullien, François. 2014. *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris: Gallimard.
- Jung, Carl Gustav and Marie Louise von Franz. 1964. *Man and his Symbols*, London [1977].
- Jung, Carl Gustav. 1950. *Gestaltung des Unbewussten*, Zürich.
- Jung, Carl Gustav. 1958. *Psychology and Religion: West and East*, London [1967].
- Jung, Carl Gustav. 1980. Rašytojas. *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis.
- Jung, Carl Gustav. 1999. *Psichoanalizė ir filosofija*. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius.
- Junod, Philippe. 1976. *Transparence et opacité: essai sur les fondements théoriques de l'art moderne: pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne: L'Age d'homme.
- Kant, 1980: Кант И. *Трактаты и письма*. Москва.
- Kantas, Immanuelis. 1991. *Sprendimo galios kritika*, Vilnius: Mintis.
- Kapociūtė–Vaitkuvienė, Auksė. 2017. *Komparatyvistinė menotyra*, Vilnius: Versus aureus.
- Kennedy Paul. 1989. *The Rise and Fall of Great Powers*, London: Fontana Press.
- Kierkegaard vivant* (coloque de Cerisy la Salle). 1966, Paris.
- Kierkegaard, 1894: Киркегор, Сёрен. *Наслаждение и долг*, СПб.
- Kierkegaard, 1908: Киркегор, Сёрен. *Несчастнейший*, СПб.
- Kierkegaard, Søren. 1941–1957. *Journal*, vol. 1–5, Paris: l'Orante.
- Kierkegaard, Søren. 1949. *Journal (Extraits). Etudes kierkegaardiennes par J. Wahl*, Paris: Montaigne.
- Kierkegaard, Søren. 1967. *L'existence*, Paris: Gallimard.
- Kierkegaard, Søren. 1972–1980. *Oeuvres complètes*, vol. 1–14, Paris: Éditions de l'Orante.
- Kierkegaard, Søren. 1973. *Traité du désespoir*, Paris: Gallimard.
- Kierkegaard, Søren. 1960. *Le chemin du solitaire*, Paris: Michel.
- Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, New York: Cambridge University Press.
- Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. 2005. München: Hg. von Stefan Majetschak.
- Kleinbauer W.E. 1971. Introduction. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20 Century Writings on the Visual Arts*, New York, p.1–116.
- Knight, William. 1891–1893. *The Philosophy of Beautiful, Being Outlines of the History of Aesthetic*. 2 vol. London: J. Murray.
- Koller, Josef Maria von. 1799. *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten bis auf die neuere Zeit*. Regensburg: Verlag: Montag.
- Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. I: Ästhetische Erfahrung*. 1981. Paderborn–München–Vien–Zürich, Bd. 1.
- Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. 2006. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI.
- Konrad, 1966: Конрад Н. 1966. *Запад и Восток*, Москва.
- Korff H. A. 1964, 1966. *Geist der Goethezeit: Versuch einer idellen Entwicklung der klassisch–romantischen Literaturgeschichte*, Bd. 1–2, Leipzig: Koehler & Amelang.
- Kornewishche O. 1998. *A Book of Non–Classical Aesthetics*. Moscow, p. 21–30.
- Krakowski E. 1929. *Une philosophie de l'amour et de la beauté : L'esthétique de Plotin et son influence*, Paris: de Boccard.
- Ksenofontas. 1993. *Atsiminimai apie Sokratą*, Vilnius: Pradai.
- Kubler, George. 1973. *Formes du temps: Remarques sur l'histoire des choses*, Paris: Editions Champ libre.

- Kulterman, Udo. 1996. *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München: Prestel.
- L'esthétique: Europe, Chine et ailleurs*. 2003. Sous dir. Yolaine Escande, Jean-Marie Schaeffer, Paris: Librairie You-Feng.
- La philosophie de l'art, fondation et fondements*. 2000, Paris: Harmattan.
- Lacan, 1998: Лакан Ж. 1998. *Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа* (1953/54), М.: Гнозис/Логос.
- Lacan, Jacques. 1999. *Écrits*, Paris: Le Seuil, (réed. 1966).
- Lacan, Jacques. 2001. *Autres écrits*, Paris: Le Seuil.
- Lacoste, Jean. 1981. *Philosophie de l'art, Paris*: Presses universitaires de France.
- Lai-Xiang Zhou. 2006. *Klasikinių Rytų ir Vakarų estetinių teorijų palyginimas. Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFM: p. 144–151.
- Lalo, Charles. 1921. *L'art et la vie sociale*, Paris: Octave Doin– Gaston Doin.
- Lalo, Charles. 1933. *L'expression de la vie dans l'art*, Paris: Félix Alcan.
- Lalo, Charles. 1949. *Esthétique du rire*, Paris: Flammarion.
- Lamarque, Peter and Olsen, Stein Haugom (eds.). 2004. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic tradition: an Anthology*. Malden, M.A.: Blackwell Publishers.
- Le Goff, Jacques 1981. *La Naissance du purgatoire*, Paris: Gallimard.
- Lee, Vernon. 1913. *The Beautiful: A Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge: University Press.
- Lefebvre, Henri. 1965. *Métaphilosophie*, Paris.
- Leonardo de Vinci par lui-même*. 1952, Paris: Nagel.
- Leonardo da Vinci, 1935: *Леонардо да Винчи. Избранные произведения*: в 2 т., Москва – Ленинград: Academia.
- Leonardo da Vinci, 1955: *Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения*, Москва: Изд-во АН СССР.
- Les premiers psychanalistes. Minutes de la Société psychoanalytique de Vienne*. 1976–1983, Paris, vol. 1–4.
- Les Sciences de l'art en questions*, 2000, Paris: L'Harmattan.
- Lipps, 1909: Липпс Т. 1909. *Философия в систематическом изложении*, СПб.
- Lipps, Theodor. 1903–1906. *Ästhetik*, Bd. 1–2, Hamburg–Leipzig.
- Literaturnaja teorija, 1934: *Литературная теория немецкого романтизма. Документы*, Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде.
- Literaturnyje manifesty, 1980: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. 1980, Москва: МГУ.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.
- Liotard, Jean-François. 1986. *Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris: Galilée.
- Liotard, Jean-François. 2003. *Postmodernus būvis*, Vilnius: Baltos lankos.
- Losev, 1963–1994: Лосев А. Ф. *История античной эстетики*. Т. 1–8, Москва: Искусство.
- Losev, 1978: Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения*, Москва: Искусство.
- Losev, 1980. Лосев, А. Ф. *История античной эстетики. Поздний эллинизм*, Москва: Искусство.
- Losev, 1995: Лосев А.Ф. *Форма. Стилль. Выражение*, Москва: Искусство.
- Losev, Schestakov: 1965: Лосев А. Ф. Шестаков В. П. 1965. *История эстетических категорий*, Москва: Искусство.



- Loski, 1922: Лосский Н. *Интуитивная философия Бергсона*, Петербург.
- Lotze, Hermann. 1868. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munich: Cotta.
- Lou Andreas Salomé. 1970. *Correspondance avec Sigmund Freud*, Paris: Gallimard.
- Lou Salomé, 2000: *Лу Саломе сама о себе*, Свердловск: “Урал LTD”.
- Löwith, Karl. 1969. *De Hegel à Nietzsche*, Paris: Gallimard.
- Löwith, Karl. 1991. *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Paris.
- Lukács Georg. 1955. *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin: Aufbau-Verlag.
- Lukacs, 1985–1987: Лукач, Дьёрдь. 1985–1987. *Своеобразие эстетического*. Т. 1–4, Москва: Прогресс.
- Lukacs, Georg. 1951. *Goethe et son époque*, Paris: Nagel.
- Lukacs, Georg. 1958. *La destruction de la raison*, Paris.
- Lukacs, Georg. 1981. *Philosophie de l'art (1912–1914). Premiers écrits sur l'esthétique*, Paris: Klincksieck.
- Lützel, Heinrich. 1975–1976. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, Band. 1–3, Freiburg/München: Alber.
- May, Reinhard. 1996. *Heidegger's Hidden Source: East Asian Influences on His Work*, (G. Parkes, trans.), London–New York.
- Makseliënė, Simona. 2007. *Intelektualinis vėlyvosios Bizantijos gyvenimas*, Vilnius: LKTI.
- Malraux, André. 1947. *La Psychologie de l'art*, vol. I: *Le musée imaginaire*, Genève: Skira.
- Malraux, André. 1948. *La création artistique*, Genève: Skira.
- Malraux, André. 1951. *Les Voix du Silence*, Paris: Gallimard.
- Malraux, André. 1952. *La statuaire*, Paris: Gallimard.
- Malraux, André. 1967. *Antimémoires*, Paris: Gallimard.
- Malraux, André. 1976. *La métamorphose des dieux. III L'intemporel*, Paris: Gallimard.
- Malraux, André. 1957. *La Métamorphose des dieux. Vol 1. Le Surnaturel*, Paris: Gallimard.
- Malraux: 1989. Андре Мальро. *Зеркало лимба*, Москва: Прогресс.
- Mamardašvili, 1990: Мамардашвили М. 1990. *Как я понимаю философию*, Москва.
- Mann, 1986: Манн, Т. *Художник и общество*, Москва.
- Marcel, Gabriel. 1964. *Prise de la position. Nouvelles littéraires*, 29.X.1964.
- Marchianò, Grazia, eds. 1997. *East and West in Aesthetics*. Pisa–Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Margolis, Joseph (ed.). 1987. *Philosophy looks at the arts. Contemporary readings in aesthetics*. Temple: Temple University Press.
- Margolis, Joseph. 1965. *The Language of Art and art Criticism*, Detroit.
- Margolis, Joseph. 1980. *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands.
- Maritain, Jacques. 1947. *Court traité de l'existence et de l'existant*, Paris: Paul Hartmann.
- Markas Aurelijus. 1984. *Sau pačiam*, Vilnius: Mintis.
- Masson-Oursel Paul. 1911. *Objet et méthode de la philosophie comparée. Revue métaphysique et morale*, Nr. 19, p. 541–548.
- Masson-Oursel, Paul. 1923. *La philosophie comparée*, Paris: Alcan.
- Masson-Oursel, Paul. 1936. *L'esthétique indienne. Revue de Métaphysique et de Morale* 43 (3). P.453–464.
- Masson-Oursel, Paul. 1949. *La pensée en Orient*, Paris: A. Colin.

- Mathew, Gervase, 1963. *Byzantine Aesthetics*, London: John Murai.
- McMahon, A. Philip. 1945. *Preface to an American Philosophy of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mecherina, 2005: Мецгерина Е. Г. *Эстетические учения Древнего Востока: Китай. Индия. Япония: Буддизм и искусство XX века: учеб. пособие*. Москва: МГУП.
- Meilach, Boris, 1983: Мейлах, Борис. „Философия искусства“ и „художественная картина мира“. *Художественное творчество*. Составитель: Борис Мейлах. Ленинград, Наука (Ленинградское отделение), с. 13–24.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *La Phénoménologie de la perception*, Paris: NRF, Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1948. Le doute de Cézanne. *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, p. 15–44.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1948. *Sens et non-sens*, Paris: Nagel.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le Visible et l'Invisible* (Suivi de notes de travail), Paris.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Les Sciences de l'homme et la phénoménologie*, Paris: Centre de documentation universitaire.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2005. *Akis ir dvasia*, vertė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1982. *La Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Meskin, Aaron, 2008, “From Defining Art to Defining the Individual Arts: The Role of Theory in the Philosophies of Arts” in Stock and Thomson–Jones (eds.). *New Waves in Aesthetics*, p. 125–150.
- Messnard, Pierre. 1957. *Préface. Charles Cascalès L'Humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris: Presses universitaires de France.
- Méthode comparative. Foulquié Paul. 1969. *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris: Presses universitaires de France.
- Michaud, Eric. 2005. *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*, Paris: Hazan.
- Michaud, Yves. 1997. *La crise de l'Art contemporain: utopie, démocratie et comédie*, Paris.
- Michaux, Philippe–Alain. 1998. *Aby Warburg et l'image et mouvements*, Paris.
- Michelis, P.–A. 1959. *Esthétique de l'art byzantin*, Paris: Flammarion.
- Milani, Raffaele. 2011. *Comparative Aesthetics and the Field of Synaesthesia*, «Chronika aisthitikis ». p. 105–118.
- Morgenstern, Laura. 1937. *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Paris, Leroux.
- Morizot, J., Pouivet R. 2012, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris: A. Colin.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. 1960. *L'Esthétique contemporaine*, Milan: Marzorati.
- Moutsopoulos, Evángelos. 1994. *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 1–3. t. 1: *L'excellence de plus-être*. pp., t. 2: *Instauration et vibration.*; t. 3: *Évocations et résurgences*. Montréal: Montmorency.
- Munro, Thomas. 1954. *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris: Presses universitaires de France.
- Munro, Thomas. 1965. *Oriental Aesthetics*. Cleveland, Western University Press.
- Munro, Thomas. 1997. *Rytų estetikos ir meno pasaulis*, Vilnius: Vaga.
- Mustoxidi, Théodore Mavroïdi. 1920. *Histoire de l'esthétique française*, Paris: É. Champion.
- Nachsheim, Stephan. 1984. *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung. 1870–1920*, Berlin: Mann.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1993. *L'Islam traditionnel face au monde moderne*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- New Essays in Comparative Aesthetics*. 2007. Edited by Robert Wilkinson, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing New York: Peter Lang Publishing.

- Nietzsche in seinen Briefen*. 1932, Leipzig.
- Nietzsche, 1901: Ницше Ф. 1901. *Полное собрание сочинений*, Москва, т. 9.
- Nietzsche, 1912: Ницше Ф. 1912. *Полное собрание сочинений*, Москва, т. 1.
- Nietzsche, Friedrich. 1981. *Lettres à Peter Gast*, Paris: Bourgeois.
- Nietzsche, Friedrich. 1986. *Correspondance*, Paris: Gallimard, vol. 1–2.
- Nietzsche, Friedrich. 1991. *Rinkiniai raštai*, Vilnius: Mintis.
- Nietzsche, Friedrich. 1995 b. *Linksmasis mokslas*, Vilnius: Pradai.
- Nietzsche, Friedrich. 1996. *Apie moralės geneologiją*, Vilnius: Pradai.
- Nietzsche, Friedrich. 1997. *Tragedijos gimimas*, Vilnius: Pradai.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *Stabų saulėlydis*, Vilnius: Pradai.
- Nivelle, Armand. 1955. *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, Paris: Les Belles Lettres.
- Noël, Carroll. 2005. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York and London: Routledge.
- Novikova, 2006: Новикова, Тамара. *Искусство философии и философия искусства: философия, ее смысл и предназначение*. Москва: Вузовская книга.
- Nwodo, C. S. Philosophy of Art versus Aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, London, 1984, Vol. 24, Nr. 3.
- O'Donnell, Patrick S. 2007. Islamic Aesthetics: An Introduction. *Philosophy East and West*. Nr. 57 (2), p. 271–275.
- Odin, Steve. 2001. *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. University of Hawaii Press.
- Ortega y Gasset José. 1970. *Obras completas*, Madrid.
- Ortega y Gasset, José. 1999. *Mūsų laikų tema ir kitos esė*. Sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Vaga.
- Ortega y Gasset José. 1993. *Masių sukilimas*, Vilnius: Mintis.
- Osborn, Harold. 1970. *Aesthetics and Art Theory: A Historical Introduction*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Ovsiannikov, Smirnova, 1963: Овсянников М., Смирнова З. *Очерки истории эстетических учений*, Москва: Издательство Академии художеств СССР.
- Paetzold, Heinz. 1983. *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden.
- Pandey, Kanti Chandra. 1950 & 1956. *Comparative Aesthetics*. Vols. 1 (*Indian Aesthetics*) and 2 (*Western Aesthetics*). Banaras/Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Panofsky, Erwin. 1915. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 10.
- Panofsky, Erwin. 1924. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, B. G. Teubner.
- Panofsky, Erwin. 1925. Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 18.
- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology*, New York.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Art*, New York.
- Panofsky, Erwin. 1960. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York: Harper & Row.
- Panofsky, Erwin. 1964. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Hessling.

- Panofsky, Erwin. 1969. *Ŗoeuvre d'art et ses significations: Essais sur les arts visuels*, Paris: Gallimard.
- Pareyson, Luigi. 1950. *L'estetica dell'idealismo tedesco*. Torino: Edizioni di «Filosofia».
- Parkes, Graham. 1990. (ed.) *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu.
- Passarge, Walter. 1930. *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag.
- Pater, Walter. 1959. *The Renaissance, New York*: Mentor.
- Paulsen, 1907: Паулсен Ф. 1907. *Шопенгауэр, как человек, философ и учитель*. Киев.
- Peltonen P. 1990. Mitai ir iliuzijos. Paskutinis interviu su Jurgiu Baltrušaičiu. *Šiaurės Atėnai*, X.10, Nr. 36.
- Perniola Mario. 2013. *20th Century Aesthetics. Towards A Theory of Feeling*, London–New Delhi–New York–Sydney: Bloomsbury.
- Perpeet, Wilhelm. 1977. *Ästhetik im Mittelalter*, Freiburg: Alber.
- Philibert, Michel de. 1971. *Paul Ricoeur ou la liberté selon l'espérance*, Paris: Seghers.
- Platon, 1990: Платон. *Собрание сочинений* в 4 т. Т. 1, Москва: Мысль.
- Platonas. 1968. *Dialogai* (vertė M. Račkauskas), Vilnius: Vaga.
- Platonas. 1981. *Valstybė* (vertė J. Dumčius), Vilnius: Mintis.
- Platonas. 2000. *Puota, arba Apie meilę* (vertė Tatjana Aleknienė), Vilnius: Aidai.
- Platonas. 2016. *Alkibijadas, arba Apie žmogaus prigimtį* (vertė Vilius Bartninkas), Vilnius: Jonas ir Jokūbas.
- Platonas. 2017. *Filebas, arba Apie malonumą* (vertė Tatjana Aleknienė), Vilnius: LEU leidykla.
- Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*, Sud. A. Andrijauskas. 2009, Vilnius: Versus aureus.
- Psychoanalysis and Existential Philosophy*. 1962, New York.
- Psychologie comparative et art: hommage à I. Meyerson*. 1972, Paris: Presses universitaires de France.
- Psychologie de l'art et de l'esthétique*. 1979. Robert Francès, collaborateurs: Yvonne Bernard et al, Paris: PUF.
- Quilliot, Roland. 1998. *La philosophie de l'art*, Paris: Elipses.
- Raymond, George Lansing. 2015. *Art in Theory: An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics*.
- Read, Herbert. 1931. *The Meaning of Art*, London: Faber.
- Read, Herbert. 1954. *Education Through Art*, London: Faber.
- Read, Herbert. 1957 a. *Philosophy of Modern Art*, London: Faber.
- Read, Herbert. 1957. *Tent Muse*, London: Routledge.
- Read, Herbert. 1968. *A Concise History of Modern Painting*, London: Praeger.
- Read, Herbert. 1994. *Trumpa moderniosios tapybos istorija*, Vilnius: Vaga.
- Read, Herbert. *Icon and Idea*, Harvard.
- Recht, Roland. 1968. “La Methode Iconologique d'Erwin Panofsky”, *Critique*, 24, p. 315–323.
- Recht, Roland. 1994. L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes: remarques a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky. *Revue germanique internationale*. Nr. 2, PUF, p. 11–28.
- Recht, Roland. 2006. *A quoi sert l'histoire de l'art?*, entretien avec Claire Barbillon, Paris: éd. Textuel.
- Relire Focillon*. 1998, Paris.
- Revue d'Esthétique*. 1968, Paris.
- Ricoeur, Paul. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Paris: Le Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris: Le Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1983, 1984, 1985. *Temps et récit. Tome I, II, III: L'intrigue et le récit historique*, Paris: Le Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1996. Mitas. Filosofinė interpretacija. *Mitologija šiandien*, Vilnius: Baltos lankos.

- Ricoeur, Paul. 2000. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*, Vilnius: Baltos lankos.
- Ricoeur, Paul. 2001. *Egzistencija ir hermeneutika: interpretacijų konfliktas*, Vilnius: Baltos lankos.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance*, Paris, p. 63–64.
- Riegl, Alois. 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: G. Siemens.
- Riegl, Alois. 1927. *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, Verl. der Österr.
- Riegl, Alois. 1966. *Historische Grammatik der bildenden Künste*, (Aus dem Nachlaß hg. von Karl Swoboda und Otto Pächt), Graz–Köln: Böhlau.
- Riegl, Alois. 1978. *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris: Klincksieck.
- Roger, Alain. 1983. «*Le Schème et le symbole dans l'oeuvre de Panofsky*». *Erwin Panofsky*, Paris, ed. Jacques Bonnet.
- Rohde, 1998: Роде, П. *Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни*, Челябинск: 1998.
- Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975.
- Rolla, Alfredo. 1905. *Storia delle idee estetiche in Italia*. Torino: Fratelli Bocca
- Rubavičius, Vytautas. 2003. *Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, rekonstrukcija, menas*, Vilnius.
- Russel, Bertrand. 1979. *History of Western Philosophy*, London.
- Saint-Girons, Baldine, (1990), *Esthétiques du XVIIIe siècle: le modèle français*, Paris: Sers.
- Sartre, Jean-Paul. 1936. *L'Imagination*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1940. *L'Imaginaire*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1946. *Le xistentialisme est un humanisme*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Situations I*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Situations II*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1971–1972. *L'Idiot de la famille*, Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1981. *L'Être et le Néant «essai d'ontologie phénoménologique»*, Paris: Gallimard.
- Sartwell, Crispin. 2006. *Six Names of Beauty*, New York, Routledge.
- Saussure, Ferdinand. De. 2002. *Écrits de linguistique générale*, Paris: Gallimard.
- Saxl, Fritz. 1957. Warburg's, Visit to New Mexico. Saxl F., Lectures, vol. 1, London: The Warburg Institute.
- Saxl, Fritz. 1992. Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886–1944). Wuttke D., Aby M. Warburg  
Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992a. *Plaisir et jugement. L'art sans compas*, Paris.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1996. *Les celibataires de l'art: pour une esthétique sans mythes*, Paris.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2000. *Adieu à l'esthétique*, Paris.
- Schapiro, Meyer. 1936. The New Viennese School. *Art Bulletin*, 18, S. 258–267.
- Scheler, 1994: Шелер М. *Избранные произведения*, Москва.
- Schelling, 1936: Шеллинг, Ф. В. И. 1936. *Система трансцендентального идеализма*, Ленинград, Соцэкгиз.
- Schelling, 1966: Шеллинг, Ф. В. И. 1966. *Философия искусства*, Москва: Мысль.
- Schelling, 1987: Шеллинг, Ф. В. И. 1987. *Сочинения в 2 томах*, Москва: Мысль.

- Schelling, Friedrich. 1995. *Žmogaus laisvės filosofija*, Vilnius: Pradai.
- Scheppard, Anne. 1987. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Schiller, 1957: Шиллер Ф. *Собрание сочинений: В 7 т*, Москва: ГИХЛ, Т. 6,7.
- Schlegel Friedrich. 1928. *Die drei Vorschungen über die Philosophie des Lebens*, Leipzig.
- Schlegel, 1983: Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика* в 2 т., Москва: Искусство.
- Schlösser, Julius von. 1934. *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Mitt. des Österr. Instituts für Geschichtsforschung*, Erg.–Bd. 13, H. 2, Innsbruck, S. 141–228.
- Schopenhauer Arthur. 1997b. *Les cahiers de l'Hernne*. Paris: l'Hernne.
- Schopenhauer, 1884: Шопенгауэр А. 1884. *Статьи эстетические, философские и афоризмы*, Харьков.
- Schopenhauer, 1993 a: Шопенгауэр А. 1993. *Мир как воля и представление*, Москва, Т. 1–2.
- Schopenhauer, 1997a: Шопенгауэр, А. *Об интересном*, Москва: Олимп ; Издательство АСТ.
- Schopenhauer, Arthur. 1995. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, Vilnius: Pradai.
- Schopenhauer, Arthur. 1996 a. *Lettres choisies*, Paris: Anabase.
- Schopenhauer, Arthur. 1996. *Correspondance complete*, Paris: Alive.
- Schopenhauer, Arthur. 1997. *Les cahiers de l'Herne*, Paris: L'Herne.
- Schopenhaueris, Arthuras. 1994. *Gyvenimo išminties aforizmai*, Vilnius: Mintis.
- Schusterman, Richard (editor).1989. *Analytic Aesthetics*. Oxford: Blackwell.
- Sclafani, Richard. 1977. *Is the Tao of Chinese Aesthetics Like a Western Theory of Art? Some Issues in Comparative Aesthetics*. *Journal of Chinese Philosophy* 4 (1). p. 49–62.
- Scruton, Roger. 1983. *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. St. Augustine's Press.
- Sekstas Empirikas, 1976: Секст Эмпирик. *Сочинения*. В 2 т., Москва: Мысль.
- Serres, Michel. 1968. *Hermes ou la communication*, Paris: Minuit.
- Serres, Michel. 1985. *Le cinq sens*, Paris: Fayard.
- Sers, Phillippe. 2003. *Resonance interieure, Dialogue sur l'experience artistique et sur l'experience spirituelle en Chine et en Occident, entretiens avec Yolaine Escande*. Paris: Klincksieck.
- Sezemanas, Vosylius. 1970. *Estetika*, Vilnius: Mintis.
- Shaftesbury, 1975: Шефтсбери А. 1975. *Эстетические опыты*, Москва: Искусство.
- Sheppard, Anne. 1987. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, New York: Oxford University Press.
- Shusterman, Richard. (ed.) 1989. *Analytic Aesthetics. Retrospect and Prospect*, Oxford.
- Sigmund Freud présenté par lui-même*. 1984, Paris.
- Simonini, Augusto. 1968. *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*. Firenze: Sansoni.
- Soreil, Arsène. 1966. *Introduction à l'histoire de l'esthétique française. Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Palais des Académies.
- Souriau, Étienne. 1929. *L'Avenir de l'esthétique: essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris: F. Alcan.
- Souriau, Étienne. 1969. *La Correspondance des arts, science de l'homme: éléments d'esthétique comparée*, Paris: Flammarion.
- Spitzer, Hugo. 1913. *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik, Bd. 2; Herrn. Hettners Kunstphilosophische Anfänge der Literarästhetik*. Graz: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung.

- Stecker, Robert. 2005. *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Stolnitz, Jerome. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston.
- Strzygowski, Jozef et Focillon Henri. 1935. *Civilisations: Bulletin de l'Institut international de cooperation intellectuelle*, Paris.
- Strzygowski, Jozef. 1905. *Orient oder Rom*, Leipzig.
- Strzygowski, Jozef. 1922. *Kunde, Wissen, Entwicklung*, Wien.
- Strzygowski, Jozef. 1928. *Forschung und Erziehung*.
- Strzygowski, Jozef. 1932. *Recherche scientifique et éducation*, Paris.
- Strzygowski, Jozef. 1936. *L'Ancien art chrétien de Syrie*, Paris.
- Šliogeris, Arvydas. 1990. *Būtis ir pasaulis*, Vilnius: Mintis.
- Šliogeris, Arvydas. 1996. *Transcendencijos tyla*, Vilnius: Pradai.
- Šopenhaueris, A. 1994. *Gyvenimo išminties aforizmai*, Vilnius: Pradai.
- Taine, Hippolite. 1938–1940. *Meno filosofija*. T. 1–2, Kaunas.
- Taine, Hippolite. 1985. *Philosophie de l'art*, Paris: Fayard.
- Tanaka, Hidemichi. 2002. *Qi yun sheng dong estetikos palyginimas su vakarietiškomis meno teorijomis*. Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika. Vilnius: LOGOS, p. 42–52.
- Tanaka, Hidemichi. 2008. *Peizažinės erdvės teorijos Vakaruose ir Rytuose. Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 416–423.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1970–1974. *History of Aesthetics*, 3 vols. (1–2, 1970; 3, 1974), The Hague, Mouton.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1980. *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, The Hague.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1986. *O filozofii i sztuce*, Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1988. *Dzieje szesciu pojec*, Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, Władysław. 2007. *Šešių sąvokų istorija*, Vilnius: Vaga.
- Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, 1988. London: Tavistock Publications.
- Teysseire B. 1964. Iconologie. Reflection sur un concept d'Erwin Panofsky. *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*. Vol. 154, p. 321–340.
- Tello, Francisco José León. 1983. La estéticay la filosofía del arte en España en el siglo XX . Valencia.
- The Aesthetics of the World / The World of Aesthetics*. 1995. *Aesthetics*. Vol. 20. Ken-ichi Sasaki and Kasuyoshi Fujita (eds.). University of Tokyo.
- The Philosophy of Paul Ricœur: An Anthology of His Work*. 1978. Beacon Press.
- The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between East and West*. Mazhar Hussain and Robert Wilkinson, editors. Ashgate, 2006.
- Ties grožio vertybėmis*. 1994, Vilnius: Baltos lankos.
- Тойнбе, 1991: Тойнби А. Дж. *Постигжение истории*, Москва: Рольф.
- Tomonobu, Imamichi. 1976. *Studia Comparata de esthetica*, Tokyo.
- Utitz von, Emil. 1932. *Geschichte der Aesthetik*, Berlin, Junker und Dünnhaupt.
- Valéry, Paul. 1957–1960. *Oeuvres*, vol. 1–2. Paris: Gallimard.
- Valios metafizika: Schopenhaurio filosofijos interpretacijos. Sud. A. Andrijauskas. 2007, Vilnius: Versus aureus.
- Veber, Jean Paul. 1961. *La psychologie de l'art*. Paris: Presses universitaires de France.
- Veicas (Weitz), Morris. 1980. Teorijos vaidmuo estetikoje, *Grožio kontūrai*, Vilnius.

- Venturi, Lionello. 1936. *History of Art Criticism*, New York.
- Vernon, Lee. 1913. *The Beautiful: A Introduction to Psychological Aesthetics*.
- Veron, Eugène. 1878. *L'esthétique, Vrin, Paris*, (rééd. en 2007).
- Viollet le Duc, Eugène Emmanuel. 1994. *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art*, Paris.
- Vischer, Friedrich Theodor. 1922. *Kritische Gänge*, Bd. 4, München.
- Vygotsky, 1968: Выготский Л. С. *Психология искусства*, Москва: Искусство.
- Vocabulaire d'esthétique, sous la direction d'Étienne Souriau*. 1990, Paris: Presses universitaires de France.
- Volkelt, Johannes. 1920. *Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik*. München: Beck.
- Volkelt, Johannes. 1927. *System der Ästhetik*, Bd. 1, München.
- Wackenroder, 1977: Вакенродер В. *Фантазии об искусстве*, Москва: Искусство.
- Wahl, Jean. 1954. *Les philosophies de l'existence*, Paris.
- Warburg, Aby. 1932. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1–2, Leipzig–Berlin: Teubner.
- Warburg, Aby. 1990. *Essais florentins*, Paris, Klincksieck. (rééd. 2003).
- Warburg, Aby. 2007. *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, Paris: Éditions Allia.
- Warburg, Aby. 2012. *L'Atlas mnémosyne*, Paris, Éditions Atelier de l'écarquillé.
- Warnke, Martin. 1994. „Aby Warburg (1866–1929). Histoire et théories de l'Art de Winckelmann à Panofsky“. *Revue germanique internationale*, Nr. 2, p. 123–136.
- Weitz, Morris. 1950. *Philosophy of the Arts*. Harvard University Press.
- Weitz, Morris. 1956. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15.
- Welsch, Wolfgang. 2004. *Mūsų postmoderni modernybė*, Vilnius.
- Wilkinson, Robert Wilkinson and Mazhar, Hussain. (eds.). 2006. *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between East and West*. London: Ashgate Publishing, Ltd.
- Winckelmann, 1933: Винкельман И. И. *История искусства древности*. Ленинград, Academia.
- Winckelmann, 1935: Винкельман И. И. *Избранные произведения и письма*, Москва–Ленинград: Academia.
- Windelband, 1905: Виндельбанд В. *История новой философии*, Москва, т. 1–2.
- Wölfflin, Heinrich. 1915. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Bruckmann, München.
- Wölfflin, Heinrich. 1921. *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig: E. A. Seemann.
- Wölfflin, Heinrich. 1941. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel: Schwabe.
- Wölfflin, Heinrich. 1946. *Kleine Schriften*, Basel: Gantner.
- Worringer, Wilhelm. 1908. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper.
- Worringer, Wilhelm. 1911. *Formprobleme der Gotik*, München: Piper.
- Worringer, Wilhelm. 1956. *Fragen und Gegenfragen*, München: Kraemer–Hanser.
- Wundt, 1914: Вундт В. *Фантазия как основа искусства*. Санкт–Петербург: Издание М. О. Вольфа.
- Wundt, Wilhelm. 2004. *Psichologijos pagrindai*, Vilnius: Alma littera.
- Zangwill, Nick. 1995. “Groundrules in the Philosophy of Art,” *Philosophy*, 70. p. 533–544.
- Ziff, Paul. 1953. *The Task of Defining a Work of Art*. *The Philosophical Review*, vol. 62.
- Žukauskienė, Odeta. 2006. *Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio meno tyra*, Vilnius: KFMI.



---

## Summary

The history of aesthetics and of the philosophy of art, of the development of these ideas, may be viewed as an evolution into greater concreteness of the objects studied by these fields of learning. Their fundamental ideas and problems (harmony, beauty, the nature of art, etc.) are much older than aesthetics and the philosophy of art as fields of study. The historical sources of aesthetic thought lie hidden in remote antiquity, in the mythology of preclassical society. As people observed the beauty of nature and created archaic cosmogonic myths and works of art, they reflected about harmony and beauty. The aesthetic insights that arose from an amorphous sum of mythological views were gradually connected by early thinkers into more general philosophical theories. Eventually, aesthetics crystallized into a more or less single system of learned knowledge from which there later emerged the philosophy of art. The terms *aesthetics* and *philosophy of art* appeared only after these branches of learning had already become independent disciplines.

The objects of aesthetics and the philosophy of art have never been precisely defined. In various civilizations, since they are open to change and dependent on people's view of the world around them and of aesthetic and artistic phenomena, these objects have noticeably changed. Baumgarten's works already highlight the duality of the object of aesthetic study because this object encompasses two groups of essentially different phenomena: 1) the *aesthetic*, which are closely connected to the categories of beauty and taste as well as to man's sensory, evaluative, and aesthetic attitude toward the phenomena of his environment and 2) the *general theory of art*, which deals with fundamental problems concerning the nature of art, the structure of the artistic world, the subject of artistic creation, and artistic activity.

Under the influence of Egypt and the Near East, on the northern shores of the Mediterranean, there formed another important cradle of civilization – ancient Greece and Rome, which in turn greatly influenced the development of later Western culture, aesthetic thought, and art. Among ancient civilizations, Classical Antiquity is comparatively young; its oldest literary monuments – the epics of Homer and Hesiod – date back only to the 8<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> century B.C.

For many centuries the young civilization of the Greeks developed under the influence of the values and symbols created by the older civilizations of Egypt and the Near East. Egypt, Babylonia, Phoenicia, Persia – for the Greeks, these were well-known countries toward which they constantly directed their gaze. Even Greek mythology, literature, and art were oriented toward the East, which, unlike the barbaric West, was associated with enlightenment and civilization. It is hardly a matter of chance that Greek philosophy and aesthetics were born not in the European part of Greece, not on the Peloponnesian

peninsula, but in Ionia, i.e. on the fringes of the Greek world, in Asia Minor and on nearby islands. The domination of early Greek aesthetics by Ephesus, Miletus, and Colophon, Ionian cities on the shores of Asia Minor, can be explained by the fact that they had close ties with the main centers of ancient Near Eastern civilization.

As kinship ties were breaking down, and the polis ruled by aristocrats was forming, ancient Greek aesthetics entered its early classical period with *the rise of the influential cosmological theories of Heraclitus and the Pythagoreans, which marked the transition from a mythological understanding of the world to conceptual thinking.*

The next, or middle classical, period is connected with the sophists of the mid-5<sup>th</sup> century B.C. – Protagoras, Gorgias, Hippias, Antiphon, and their opponent Socrates. The views of these thinkers *reflect the transition of Greek aesthetic thought from the philosophical cosmology of early classicism to a new human-centered aesthetics.* The period of High Classicism is connected with the emergence of Plato's objectively idealistic aesthetic theory, while his pupil, the encyclopedic thinker Aristotle, became the leading representative of Late Classicism and, with his own ideas, summarized the most important achievements of earlier Greek aesthetic thought.

After Alexander the Macedonian's conquests, there began the period of Hellenism. Its most significant aesthetic phenomenon – alongside Plato's Academy and the widespread schools of Aristotelian Peripatetics, Epicureans, Sceptics, and Stoics – was Neo-Platonism, the most eminent representatives of which were Plotinus, Porphyry, Iamblichus, and Proclus.

The concept of beauty that became dominant in ancient Greek aesthetics was formed under the influence of early organicist cosmogonic conceptions. *Their point of departure was the visible, audible, and sensorily perceptible cosmos, which was interpreted rather like a perfect, living, and beautiful human body. Therefore, beauty was almost always understood in physical terms; the thinking was ontological and attributed to beauty objective "sculptural" qualities.*

In Greek aesthetics, existence and the entire cosmos, which was so important to the worldview of Classical Antiquity, were primarily understood as harmony, which was considered the most important principle of the cosmic structure of the world. Hence follows the special importance of the category *harmony* in Greek aesthetics. This category is usually interpreted as the most perfect form of aesthetic expression – one which, despite the diversity of its complex components, is a single whole.

*The view of the Middle Ages as a period dominated by ignorance, a period whose distinguishing feature is the rejection of ancient education and learning, of ancient philosophical and artistic principles, is not only foreign to historical truth but also distorts the logic of cultural development and attests to a lack of confidence in human creative powers.* Feudalism and its closely allied medieval culture, aesthetics, and art were in many respects progressive

phenomena. This period, which succeeded Classical Antiquity, drew into the orbit of its spiritual culture Western and Eastern European peoples living on the periphery of civilization and in a state of barbarism – peoples who adopted the values created by the ancient world, actively entered into the process of creating world culture, and soon began to play an important role in it. Whenever we find the Middle Ages being “lynched,” whenever we encounter a simple rejection of this period for superficial reasons, we must not forget that *it was precisely during the “gloomy Middle Ages” that religious systems with all-encompassing worldviews (Hinduism, Christianity, Islam) were formed as well as many of the states and national languages of today’s Western Europe – that arsenal of cultural, aesthetic, and artistic values that comprises the foundation of contemporary Western civilization.*

First of all, when we begin to examine the history of Western medieval aesthetic thought, we need to know that a modern understanding of aesthetics did not exist during this period. A different view of beauty (*pulchrum*) and art (*ars*) was dominant as well as a different hierarchy of aesthetic categories – one subject to specific principles of subordination that were oriented toward the next world. Moreover, the genius of medieval aesthetics – and culture, in general – cannot be understood correctly if it is assessed from the vantage point of a modern worldview. The spiritual, aesthetic, and artistic ideals of the Middle Ages can be grasped only by seeing this period through the prism of its fundamental beliefs, categories, ideas, and values. Our perception of Western medieval aesthetics is also deformed by the multifaceted, indefinite, and fragmentary nature of today’s aesthetics. *Medieval aesthetic thought developed from a unified worldview which combined into a single whole the dominant heavenly world and the less significant earthly one.*

In the Middle Ages, the main concepts and criteria of beauty had evolved from ancient aesthetic ideas altered by a theocentric worldview. Different theoreticians emphasized the importance of proportion, mathematical ratio, or pleasant abstract detail. Eventually, there emerged the definition of *beauty as formal harmony*, and this became one of the most important principles for understanding not only medieval aesthetics but also cosmology and the world in general. The essential difference in the medieval understanding of beauty in comparison to ancient conceptions was due to the exaltation of Christian spirituality, i.e. the unconditional subordination of the aesthetic sphere to theology, to the demands of religious consciousness. This affirmation of the priority of the transcendental, spiritual, absolute, or heavenly world as opposed to the earthly one was based on complex theoretical reasoning. *Because God was considered the unconditionally real source of all things, the material, earthly world was relegated, in the Middle Ages, to the sphere of inauthentic, secondary, illusory existence. In this way, earthly beauty became a symbolical and allegorical species of true heavenly beauty.* Thus, in medieval culture and aesthetics we encounter, as it were,

an upside-down worldview in which *the highest reality is bestowed on the ideal, invisible, divine world, and sensory, material, tangible things are, in contrast, understood as unreal.*

After a long period dominated by the religious aesthetics of the Middle Ages, the movements of the Renaissance emerged as city culture developed in various Eastern and Western countries. These movements attest to the gradual spread of new, secular, humanistic aesthetic ideals expressed by a new type of universal creative personality.

Presenting many new facts and observations from the history of other European and Oriental renaissance movements, later critics of Michelet and Burckhardt showed that the Renaissance is a far more complicated, multifaceted, and controversial phenomenon than earlier researchers had thought. After the occurrence of fundamental changes during the second half of the 20<sup>th</sup> century in Medieval and Oriental studies, present-day scholarship now rejects the traditional opposition between the Renaissance and the Middle Ages. What has become dominant is a view of the Renaissance as an important transitional period from the religious culture, aesthetics, and art of the Middle Ages to new secular forms.

Another important defect in most earlier research into Renaissance aesthetics was that manifestations of Renaissance culture, aesthetics, and art were regarded as exclusively Italian or Western European cultural phenomena. With the collapse of Eurocentric attitudes and the growth in our knowledge of similar movements (often astonishing in their cultural, aesthetic, and artistic diversity) in China, Japan, and India, our understanding of the Renaissance is deepening.

Different scholars date various renaissances as follows: in China during the 8<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> century, in India during the 9<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century, in the Islāmic world during the 9<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century, in Central Asia during the 9<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> century, in Japan during the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> century, in Italy during the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> century, and in other Western European countries during the 14<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century. Indeed, *objective patterns of development led the great Eastern civilizations with their rich traditions of ancient culture, aesthetic thought, and art to their own renaissance movements earlier than Italy.* The most advanced peoples of Western Europe entered history as creators of world culture only during the 8<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> century with the establishment of the Carolingian Empire in what is today France and Germany, while in China, India, Central Asia, and the Arab caliphate there was already, at that time, a clear ascendancy of renaissance culture and of various movements in humanistic philosophy, aesthetics, and art.

In order to correctly understand the nature of renaissance aesthetics, we should describe its main specific features. First of all, renaissance aesthetics and art were, in all Eastern and Western countries, exclusively a product of city culture, closely related to the intensification of economic and social life and to the emergence of a new humanitarian intelligentsia that professed humanistic ideas.

Throughout Eurasia, from China to Flanders, in the main centers of local renaissance movements, we can see growing tendencies toward a humanistic, rationalistic aesthetics, the spread of free-thinking, and a gradual transition from *divina studia* to *humana studia*. In China, India, Byzantium, the Arab world, and Italy, the spread of humanistic ideas, the exaltation of freedom, and the liberation of the human mind from scholastic thinking brought forth a hitherto unseen abundance of secular, anti-orthodox texts, under the influence of which the theocentric aesthetic tradition of the Middle Ages was shaken from its foundations.

This qualitatively new (in comparison to the Middle Ages) aspect of Renaissance aesthetics is inseparable from the appearance of the individual, the *uomo singolare*, and the consolidation of his personalistic creative powers. Hence follows the exaltation of what is characteristic of the Renaissance worldview and its aesthetics: individualism, Titanism, the universalism of the creative personality. Renaissances were indeed periods dominated by geniuses and titanic personalities, periods when a multitude of brilliant works appeared in poetry, painting, sculpture, architecture, and various fields of learning as well as in aesthetics and art theory. The creators of renaissance aesthetics – Wang Wei, Han Yu, Mi Fu, Su Shi, Śaṅkara, Abhinavagupta, ibn Sīnā (Avicenna), ibn Rushd (Averroës), Navā'ī, Rustaveli, Petrarch, Leonardo, Dürer – were multifaceted *uomo universale* personalities who worked in many spheres of culture. These personalities were connected, however, not only by their universalism, their Titanism, and their spontaneous, ineffable understanding of their creative powers but also by their inner contradictions, their tragic nature, their understanding of the limitations of their Titanism and individualism, and their sense of isolation. These leading figures in renaissance culture – regardless of their country – are united by their tragic sense, despite their ambition to assume divine functions and exalt their own egos, of the limitations and transitoriness of human aspirations.

The Enlightenment began a qualitatively new stage in the development of aesthetics and the philosophy of art. The rise of aesthetic thought during this period is connected with the new concept of art that emerged during the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century. In Western Europe, from the 5<sup>th</sup> century B.C. to the 16<sup>th</sup> century, the view of Classical Antiquity was dominant: art was understood as the ability to create by following certain rules. The arts, in addition to the ones in today's sense of the word (sculpture, painting), also included various crafts.

From the late 17<sup>th</sup> to the first half of the 18<sup>th</sup> century, however, because of intense artistic activity, we can see a growing distinction between the sphere of art and that of crafts. Creative work that follows the laws of beauty was considered the distinguishing feature of art, and the concepts applied to the sphere of art were those of the useful arts (*les arts utiles*) and of the higher or fine arts (*les beaux-arts, die schönen Künste*). This new, narrower concept of the fine arts appeared in France in 1657 in the works of Jean de

La Fontaine. The art theoreticians of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century classified sculpture, painting, music, literature, and theater as fine arts. In order to validate the concept of art, it was ultimately necessary to ascertain what all the different fine arts have in common. Of the many proposed solutions to this problem, the one given by Charles Batteux eventually won universal recognition – that art is the imitation of the beautiful in nature (*l'imitation de la belle nature*).

In this way, a new, narrower concept of art acquired a theoretical basis and gave an impulse to the further development of aesthetic thought. However, the philosophical analysis of the phenomenon of art did not begin immediately. The aesthetics of the Enlightenment still had to travel a long road until the social role of art was understood as well as its place among the most important of human spiritual needs. This aesthetics expressed the ideology of new, revolutionary social forces that rose to the struggle against feudalism. The people of the Enlightenment believed in historical progress, the power of reason, and bright prospects for the human condition. This faith also determined the new cognitive orientation of the art theory of the time. The study of art gradually lost its ontological status (as part of the philosophical theory of being) and acquired a gnoseological character.

Dreaming of a harmonious and multifaceted personality able to realize its creative powers, the Enlightenment increasingly turned its gaze to the sphere of art out of a desire for it to become an object of independent scholarly research. Thus, in the 18<sup>th</sup> century, almost simultaneously in several countries, the study of art, which for a long time had had neither a clear structure nor defined terms and problematics, began to diverge into two principal streams: the *philosophical* and the *art-historical*. The first of these is characterized by reflection on art without going beyond the bounds of philosophical knowledge, and the second – by moving on from an analysis of specific works of art to broader art-historical generalizations. The Enlightenment gave the aesthetic sphere and its allied world of art the peculiar function of a harmonizer, which, it was believed, helps overcome the disharmony in man and the world around him. Hence followed the conviction *that through art, aesthetic education, and the cultivation of taste it is possible to transform the world and resolve the most important social conflicts*.

Classical German philosophy represents an important new stage in the development of modern aesthetics and a modern philosophy of art, the ideas of which are inseparable from Immanuel Kant (1724–1804). His ideas initiated a new period, one dominated by German philosophy, in the Western intellectual tradition. In Kant's most important work on aesthetics, *Kritik der Urteilskraft* (Critique of the Power of Judgment, 1790), we will not find the graceful artistic form and expressiveness of thought characteristic of Charles Batteux, Johann Joachim Winckelmann, Friedrich Schiller, Arthur Schopenhauer, and other thinkers who wrote on

questions of aesthetics and the philosophy of art. This fact is especially obvious if one begins to study Kant's aesthetics after having become acquainted with Winckelmann's ideas, which in one way or another are connected with theoretical reflection on specific works of art. At first, Kant's austere rationalism – his complex logical constructions, his rigorous reasoning, his profound abstract judgments about the nature of beauty and art – astound rather than captivate the reader. Only after delving deeper into the drift of his thought does the rigorous logic and interconnectedness of the definitions given begin to emerge.

Kant's follower and the author of the first systematically constructed philosophy of art, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854), was three years younger than his classmates when he began his studies at the Tübinger Stift, a Lutheran seminary where he became friends with Hegel and Hölderlin. These three youths, who were to become leading figures in German culture, matured under the intellectual influence of the French Revolution and classical German philosophy. At the age of seventeen, Schelling graduated from this seminary with a master's degree in philosophy, and at twenty-three, with assistance from Fichte and Goethe, he became a professor at the University of Jena.

Schelling did not immediately occupy himself with the philosophy of art. In his early works he devoted most of his attention to the natural sciences. While associating with Schiller, Goethe, and Hölderlin, however, he was increasingly drawn to the ideas of the Jena Romantics. This new interest was also greatly aided by his acquaintance with the brothers August Wilhelm and Friedrich von Schlegel, Ludwig Tieck, and Novalis. Schelling admired the diversity of the Romantics' cultural and artistic interests as well as their artistism, the freedom of their thinking, their cult of art, beauty, and nature, and their effort to rise above the greyness of everyday life.

Thus, despite the complicated twists and turns in his intellectual evolution, Schelling is one of the central figures in the development of the philosophy of art. During the early period of his intellectual evolution, he systematized the ideas of the Jena Romantics. *However, his greatest contribution to the philosophy of art is related to the development of classical German philosophy. Building on his predecessors, he combined the two main tendencies – the philosophical and the art-historical – and many of the separate ideas in the Western philosophy of art into a single system. Consistently following the principle that philosophy is indivisible, he conceptually reflected on the place of art in philosophical knowledge and laid the foundations for a systematic philosophy of art. A profound feeling for art and high philosophical culture helped him encompass the world of art, both historically and morphologically, as a single multilayered whole.*

The inconsistency and incompleteness of Schelling's philosophy of art and the constant changes in his scholarly interests influenced his followers in different ways: according to

their leanings, they often emphasized one or another aspect of his thought. Thus, his emphasis on the unconscious and the significance of myth, his aestheticism and individualism, his cult of intuition and genius, and his existential motifs were adopted and made absolute by representatives of different schools of the nonclassical philosophy of art.

The philosophical system created by Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) and its component – the philosophy of art – are the last great encyclopedic expression of Western philosophical thought. In his conception of the philosophy of art, Hegel combined and systematized the most important ideas of his predecessors. Like Aristotle during ancient times, he not only completed one of the most fruitful stages in the development of theoretical thought but also summarized, in his conception, many of the fundamental ideas of his period. One should understand that this comparison between the historical roles of Hegel and Aristotle is only relative, because the objective-idealistic orientation of Hegelian philosophy is much closer to the Platonic system. Hegel is reminiscent of Aristotle in his systematic attitudes, his encyclopedic learning, his rationalism, his thirst for knowledge, his multifaceted interests, his meticulousness, and his efforts to find a scientific basis for his conclusions.

Together with Kant and Schelling, Hegel shares the systematic attitude of classical German philosophy, in which the systematic principle is an inseparable part of absolute knowledge. Here, the inclination toward systematic thinking is determined by the emphases of rationalist philosophy: the priority of intellect, the cult of learning, and the pursuit of consistent knowledge and logical completeness.

For Hegel, a system is a symbol of truth, for it connects many parts into a whole that is subject to a rigorous scientific method (“philosophizing without a system cannot be anything scientific” [Ein Philosophieren *ohne System* kann nichts Wissenschaftliches sein...]). On the other hand, as this philosopher’s conviction grew that the system he had created was the supreme and ultimate result of the development of philosophical thought, it eventually acquired the rigid form of a dogma. In this respect, as Croce aptly observed, Kant’s system is “more modern and relevant” than Hegel’s (Croce, 1939, p. 223), for the thinker of Königsberg only revealed the horizons of systematic reflection on the aesthetic sphere and the world of the arts, but he did not seek to force his insights into the framework of *a priori* dogmatic schemata. Hegel was not protected against mistakes due to an overemphasis on systematic attitudes even by his strong sense of history and dialectics – a sense which exceeded that of many of his most talented contemporaries.

In his treatment of the relationship between various art forms and genres, Hegel, like Schelling, mentions their uneven development. In the Hegelian system, each stage of this development has its own dominant art forms and genres, which evolve in accordance with



a certain scheme. After performing their appointed role in advancing the world spirit, they withdraw into the background. Thus, in Hegel's philosophy the real patterns in the development of art are distorted. Here, there are many artificial theoretical schemata directly dependent on the requirements of the system he constructed. For this reason, Hegel's development of art forms becomes an end in itself, a closed system subject to its own inner contradictions. Moreover, when describing the interaction between various art forms and genres, Hegel sometimes ignores his own schemata.

Thus, when polemicizing with the Romantics about the subjectiveness and indefiniteness of their conceptions, Hegel orients himself toward the rigorous demands of a rational philosophical system and creates a closed schema for the historical and morphological development of the arts. Because the Hegelian system is closed, however, an unavoidable conflict arises between his dialectical method, which denies all limitations and sees everywhere only endless creation, and the dogmatism of this system. In order to save his philosophical system, Hegel was forced to limit his dialectical method because, as he consistently developed the principles of this method, an unresolvable conflict had to arise in which his dialectical method constantly threatened to destroy from within the system he had so meticulously created. Hegel understood this problem and consciously limited his application of the laws of dialectic. For this reason, his philosophy of art inevitably became dogmatic.

Having emphasized the rational mind and principles of systematic thinking, the exponents of classical aesthetics and the classical philosophy of art were unable to fully understand the crisis that was brewing at the heart of Western culture and that was influencing changes in aesthetic and artistic consciousness. For this reason, as classical metaphysical aesthetics was crumbling, there eventually developed a new, nonclassical aesthetics whose followers (Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche) rose up against the rationalism that had dominated the West for several centuries and sought to change its fundamental attitudes. Hence, a reaction arose against Enlightenment rationalism and optimism, and there was growing disillusionment with traditional values as well as a new emphasis on the importance of introspection and subjectivity.

Developed by the originators of nonclassical aesthetics, the criticism of "dishonest" and "impersonal" rationalism not only meant a rejection of the traditional principles of classical metaphysics with their claims of universality but also showed *an aspiration to create, on the basis of aesthetics and the philosophy of art, an artistically interpreted individual human life, or, in other words, a personality with its own unique inner world and its own problems of authentic creative expression*. The works of these thinkers began a new stage in the development of Western aesthetics and the philosophy of art – one that may be

called critical or nonclassical. What became important was the concept of a disharmonious world, a subjective reflection of which is the “split” aesthetic consciousness that is filled with tragedy and has lost its connection with traditional concepts of harmony, humanism, goodness, and beauty. These changes are related to *a transition in Western aesthetic thought – from the classical to the nonclassical period in its development*. The exponents of these new ideas directed their intellectual energy toward *subjective reality, the problems of understanding the aesthetic world and artistic creation, the uniqueness of constantly changing human subjectivity, the structures of the subconscious, the psychology of the creative process, and the subtleties of language and plasticity – none of which can be expressed through principles of systematic thinking or categories of rationalist aesthetics*.

In their treatment of these problems, the founders of nonclassical aesthetics – Schopenhauer, Kierkegaard, and Nietzsche – relied on a nonsubstantial concept of existence (personality is not something given, but a totality of constantly emerging new possibilities), and at the same time they made the problems of aesthetics subjective. *They sought to abolish the boundaries separating art and life, which they wanted to combine into a single absolutized aesthetic phenomenon*. For this reason, what was characteristic of classical aesthetics – the systematic logical development of a thought in the form of a monologue – was replaced in works by exponents of nonclassical aesthetics by an impulsive, indirect way of expressing thoughts and by a free manner of writing. This thinking sought to capture and authentically convey the simultaneity, multidimensionality, and diversity of spontaneous, often ephemeral, fluctuating human thought processes. Thus, these texts became more complicated and acquired a discontinuous, pluralistic, unfinished, metaphorical form. *Here, thinking in unified, clearly articulated blocks is replaced by fragmentariness, i.e. by pithy, meticulously polished aphorisms full of great philosophical meaning or by impressionistic, independent fragments that seem like casual reactions to life events, both of which approaches break down the unity characteristic of a classical philosophical text and promote the establishment of new, nonclassical stylistic forms*. These new principles of artistic expression and composition expanded the traditional possibilities for communication in philosophical texts.

During the second half of the 19<sup>th</sup> century, the seminal ideas of German classicism about aesthetics and the philosophy of art were exhausted, and in the works of Hegel's followers the principles of abstract speculative thought were discredited. For this reason, the post-Hegelian period was dominated by a reaction against aesthetics from above. The proponents of new developments sought to replace the metaphysical constructs that had fallen into disrepute with the collection, description, and systematization of empirical facts and the study of the structural and formal principles of art. They strove to turn aesthetics and the philosophy of art into positive, exact sciences in which no room would remain

for vague judgments based on taste. This desire to be liberated from the oppression of metaphysical thinking and the attempt to connect the science of art with the study of facts empirically ascertained through observation and experimentation reflect the positivist spirit of the age. In the post-Hegelian philosophy of art, however, apart from the dominant positivist orientation toward the analysis of specific artistic facts, it is necessary to distinguish one more important new trend – an interest in the historical development of art. Many scholars took a renewed interest in the theory of artistic styles, and the philosophy of art was imperceptibly transformed into the philosophy of the history of art. This change was influenced by the ideas of Winckelmann, Schelling, and Hegel about the historical forms of the development of art.

Thus began a new stage in the development of aesthetics and the philosophy of art – one connected with the decline of German classical idealism and the formation of new methodological orientations in the philosophy of art. Here, we need to distinguish a number of influential trends: positivist, Marxist, sociological, formalist, psychological, intuitivist, and others. This emerging methodological pluralism in the scholarly study of art was due to the general decline in the theoretical level of the philosophy of art during the post-Hegelian period. Moreover, growing artistic activity promoted the development of theoretical thought. These dialectically contradictory forces gave urgency to methodological questions.

A brief survey of some of the new methodological trends that formed during the second half of the 19<sup>th</sup> century shows that in the West, at the turn of the 20<sup>th</sup> century, a fundamental new break was emerging in the development of aesthetics and the philosophy of art. Under the influence of nonclassical, positivist, Marxist, culturological, sociological, psychological, and other research strategies the exhausted theories of classicism were replaced by new theories that spread during the early decades of the 20<sup>th</sup> century. This transformation involved a long and conflict-ridden process; therefore, it is impossible to precisely delineate its boundaries in specific countries and in the development of various trends, schools, and conceptions. During this transitional period, the panorama of developing ideas was variegated and contradictory. Never before did we see such a convoluted diversity of trends, schools, and eclectic, derivative ideas that at one and the same time were highly promising, innovative, and connected with a decline in the power of thought.

During the 20<sup>th</sup> century, an entire spectrum of new and influential movements, schools, and concepts unfolds. The problems of classical aesthetics and the philosophy of art are often pushed aside by new and usually exaggerated problems. Some movements emphasized the structures of aesthetic consciousness (phenomenology, existentialism); others – the nature of artistic creation (intuitivism, psychoanalysis); still others – the structural components of the work of art (formalism, structuralism). Many of the most influential

concepts of the 20<sup>th</sup> century are highly individualized and difficult to define; they do not fit into the framework of a specific movement or school. On the other hand, the works of individual theoreticians reveal a clear-cut evolution of ideas and the intertwining of the ideas and methodological principles of different movements. For this reason, individual personalities are only conditionally assigned to a specific movement.

Not by chance, in any attempt to determine the place of different movements and ideas in 20<sup>th</sup>-century Western intellectual history the problem of their systematization arises. On the basis of how the proponents of these movements deal with the main problems they consider, we may distinguish various principles or methods of typological systematization.

First of all, the fundamental theoretical and methodological approaches employed allow us to distinguish at least four main groups of movements and conceptions in the aesthetics and philosophy of art of the 20<sup>th</sup> century: 1) the *personalist* (subjectivist) – intuitivism, psychoanalysis, neo-Freudianism, existentialism, neo-Kantianism, neo-Nietzscheanism (directly related to the “philosophy of life” tradition), etc.; 2) the *objectivist* – neo-Thomism, neo-Platonism; 3) the *neopositivist* – linguistic, analytic, structuralist, semiotic, informational, art-metric, etc. approaches; 4) the *eclectic* – the ideas of Étienne Souriau, Herbert Read, André Malraux, and many others.

In addition to this highly abstract systematization, based on theory and methodology, of the aesthetics and philosophy of art of the 20<sup>th</sup> century, a different typological description is also desirable – one directly related to the solution of specific theoretical and methodological problems. On the basis of how specific questions are answered, for example, about the nature of the creative process, we may distinguish the intuitivist, psychoanalytical, phenomenological, existentialist, personalist, pragmatist, and other movements. These movements in aesthetics and the philosophy of art may also be grouped according to how they are related to different movements in 20<sup>th</sup>-century modern art. However, this manner of systematization is meaningful only if we start from below, i.e. with the specific practices of modern art.

The poststructuralist period, associated with many newly rising non-classical research fields and concepts and ideas of postmodernist aesthetics and philosophy of art penetrating into the academic discourse was an important aspect for the change in new methodological convictions of aesthetics and philosophy of art, as well as strategies for literature and art research. In this view, Roland Barthes becomes one of the most influential figures of at that time fading structuralist thought and rising poststructural aesthetic theory. He was a thinker who possessed wide humanitarian sensibility and subtle literary style, with scientific interests covering problems of aesthetics, philosophy of art, linguistics, theatre and literary criticism and art semiotic analysis.

---

## Asmenvardžių rodyklė

- Abel-Rémusat, Jean Pierre 181  
Abellard, Pierre 68, 69  
Adorno, Theodor 487, 658  
Akvinietis 76–78  
Al Farabis 74  
Al Gazalis 74  
Alhazenas 74  
Al Kindis 74  
Albertas Didysis 58, 74, 75  
Alberti, Leone Battista 88, 93, 597  
Aleksandras Makedonietis 12, 36, 263  
Aligieri, Dante 88, 214  
Althusser, Louis 386, 392, 478, 500, 632, 645  
Andrijauskas, Antanas 325  
Anquetil-Duperron, Abraham Hyacinthe 181, 247  
Antal, Frigyes 487, 498, 568  
Aristipas 24–26  
Aristotelis 12, 14, 22, 25, 30–36, 39–41, 52, 57, 59, 61, 74–77, 156, 160, 176  
Arnheim, Rudolf 300, 301, 314–316  
Artaud, Antonin 597, 625, 635, 638, 646  
Asmus, Valentin 10. 155, 359  
Ašmenavičiūtė, Skaistė 10  
Augustinas 56–60, 62, 67, 75, 76, 349  
Averojus 74, 84  
Avicena (*Abu ali al Husain ibn Abdallah ibn Sina*, sutrum-  
pintai *Ibn Sina*) 74, 84, 90  
  
Baader, Fritz 198  
Bayer, Raymond 31, 353  
Balasz, Béla 568  
Baltrušaitis, Jurgis 46, 50, 66 234, 248, 250, 253, 269, 271–280, 535, 538, 539, 547  
Balzac, Honoré de 410, 415–417, 626  
Barthes, Roland 10, 203, 386, 392, 394, 461, 478–481, 597, 621, 624–630, 640, 644, 645, 646, 648, 651, 658  
Bartók, Béla 568, 579, 584, 664  
Basch, Victor 319, 321, 325, 326  
Baschellard, Gaston 597  
Bashō, Matsuo 659  
Bataille, Georges 362, 632, 635, 646  
Batteux, Charles 36, 100, 102–105, 110, 112, 116, 119, 525  
Baudelaire, Charles 320, 410, 439, 579, 582, 608  
Baudrillard, Jean 392, 394  
Baumgarten, Aleksandr 103, 106–109, 112, 130, 158  
Baxandal, Michael 487, 498, 508  
Bazin, Germain 257, 258, 586  
  
Beardsley, Monroe 471–474, 476, 477  
Beauvoir, Simone de 425, 426, 440, 443  
Becket, Samuel 189, 635, 638, 641, 655  
Benrubi, Isaac 341, 349, 356  
Bergson, Henri 106, 148, 155, 188, 190, 319, 334–364, 368, 369, 379, 403, 405, 406, 424, 429, 433, 543, 585, 598, 603, 605, 637, 640, 641  
Bernardas Klervietis 67, 72  
Bethoven, Ludvig von 356, 361  
Böhme, Jacob 176  
Bychkov, Viktor 10, 46  
Blanchot, Maurice 632, 640, 658  
Böcklin, Arnold 189, 520  
Boecijus 56, 60–62  
Bonaventura 58, 77  
Borges, Jorge Luis 189, 597, 631, 635, 654  
Boulez, Pierre 663  
Bourdieu, Pierre 10, 487–490, 497, 499–511, 517, 518  
Braque, Georges 362, 584, 613  
Braudel, Fernand 80  
Brentano, Franz 304, 328  
Brockhaus, Friedrich Arnold 177, 212  
Bruyne, Edgar de 46, 47, 53, 55, 63, 64, 67, 74  
Brunelleschi Filippo 85  
Buber, Martin 425, 657, 658  
Bullough, Edward 236, 307, 319, 328–332  
Burckhardt, Carl 285, 554  
Burckhardt, Jacob 80, 82, 84, 88, 106, 134, 155, 211, 228–230, 285, 521, 524, 531, 532, 533, 546, 555, 558, 572, 586  
Burckhardt, Titus 280, 281, 285, 286  
  
Cage, John 663–665  
Camus, Albert 203, 425, 426, 440, 443, 598, 605  
Cassirer, Ernst 257, 260, 318, 332, 551, 554–556, 599  
Castelnuovo, Enrico 487, 498  
Cervantes, Miguel 67, 180  
Cézanne, Paul 320, 410–417, 573, 579, 583, 584, 593, 602, 612, 613  
Chalumeau, Jean-Luc 257, 296  
Chastel, André 85, 278, 538, 547, 556  
Chateaubriand, François René 194, 198, 199  
Ciceronas 16, 38, 51, 57–59  
Cimabue 70, 96  
Laudel, Paul 320, 362, 389, 410, 598, 648, 649  
Colebrook, Henry Thomas 181, 247  
Comte, August 231, 236, 266, 300, 485, 533  
Coomaraswamy, Ananda 46, 266, 280, 282–284

- 
- Courajod, Louis 250, 269, 280  
Croce, Benedetto 117, 140, 155, 156, 188, 228, 229,  
335–337, 344, 363–370, 532
- Dali, Salvador 218, 384, 385, 389, 597  
Danto, Arthur 10, 469, 471, 473, 476, 477  
Dautartienė, Margarita 10  
Debussy, Claude 362, 579  
Delacroix, Henri 236, 319, 321–325  
Deleuze, Gilles 10, 218, 226, 294, 351, 362, 392, 394, 415,  
629, 630, 637–644, 650, 651, 661  
Delhomme, Jeanne 341, 342  
Demokritos 16, 19–21, 25, 27, 31, 37  
Derrida, Jacques 10, 218, 294, 362, 386, 392, 394, 451, 478,  
482, 597, 626, 629, 630, 640, 644–655, 658, 661  
Descartes, René 112, 166, 179, 194, 335, 405, 459, 460  
Dessoir, Max 239, 240, 307, 367, 472, 546, 552  
Deussen, Paul 188, 212, 335  
Deutsch, Elliot 290, 291  
Dickie, George 471, 474, 476, 477  
Diderot, Denis 102, 134, 135  
Didi-Huberman, Georges 296  
Dilthey, Wilhelm 106, 313, 338, 424, 447, 448, 452  
Diogenes Laertietis 26, 31, 37  
Dorival, Bernard 538, 602  
Dostojevskis, Fiodoras 190, 195, 211, 222, 376, 424, 430,  
440, 612  
Duby, Georges 46, 63, 64, 71, 72, 80  
Dubos, Jean Baptiste 102, 103, 135, 232, 364, 368, 484  
Dufrenne, Mikel 10, 394, 396, 401, 402, 418, 419–422, 459,  
465, 598, 629, 658  
Dumezil, Georges 508, 632  
Durckheim, Emile 484–486, 490, 508, 538  
Dürer, Albrecht 84, 91, 96, 97, 98, 537, 550  
Dvořák, Max 46, 54, 55, 71, 75, 155, 252, 530, 540, 547, 549,  
560, 571, 572, 578, 580, 605
- Eco, Umberto 46, 654  
El Greco 415, 593  
Eliade, Mircea 459, 658  
Elias, Norbert 508, 510  
Eluard, Paul 320, 385, 392, 584, 598  
Eriugena, Johannes Scotus 64  
Escarpit, Robert 490, 495, 496
- Fantin-Latour, Henri 536  
Fechner, Gustav Theodor 236, 237, 300–306, 310, 311,  
316, 319, 586  
Fichte, Johann Gottlieb 114, 116, 119, 123, 128, 133, 140,  
142, 145, 148, 150, 176–178, 180, 201, 237, 304, 349
- Ficino, Marsiglio 88–90  
Fiedler, Konrad 122, 231, 234, 235, 239, 256, 322, 364, 365,  
369, 421, 472, 492, 520–524, 530–532, 548, 552, 567,  
576, 585, 586, 591  
Filolajus 18, 19  
Filonas 40, 41, 50, 51  
Flaubert, Gustave 320, 414, 437, 439, 443  
Focillon, Henri 46, 66, 71, 73, 106, 234, 248, 250, 269, 271,  
272, 276, 280, 362, 535, 536–544, 547, 548, 605, 606, 611  
Foucault, Michel 10, 203, 218, 294, 385, 386, 392, 394,  
415, 478, 479, 617, 621, 626, 629–638, 640, 643–645,  
650, 651, 658, 661  
Francastel, Pierre 233, 251, 421, 487, 490, 493–496, 506,  
508, 518, 569, 602  
Frances, Robert 312, 319, 322, 326, 327  
Freud, Sigmund 188, 304, 313, 314, 319, 372–381, 384–386,  
389, 392, 415, 460, 463, 464, 599, 636, 637, 645
- Gadamer, Hans Georg 401, 424, 441, 449, 451–458, 460,  
463, 466  
Gaižutis, Algirdas 484  
Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė 484, 506  
Gauguin, Paul 412, 413, 584, 602  
Ganjan 361  
Giacometti, Alberto 389, 410  
Gide, André 189, 389  
Gilbert, Katherin 48, 51, 52, 130  
Gilson, Etienne 46, 343, 362, 401  
Giotto 70, 96, 593  
Goethe, Johann Wolfgang von 46, 106, 112, 118, 123–125,  
128, 130–136, 138, 140, 148, 149, 176, 177, 184, 210,  
212, 217, 232, 247, 301, 368, 376, 377, 524, 612  
Goff, Jacques le 46, 72, 73, 80  
Gogh, Vincent van 412–414, 512, 515, 584, 602, 608  
Goldmann, Lucien 478, 490, 495, 496, 506, 658  
Gombrich, Ernst 70, 80, 94, 257, 376, 377, 547, 548,  
560–567, 597  
Gorgijas 12, 22, 23  
Greimas, Algirdas Julijus 478, 625  
Grodecki, Louis 272, 538  
Grosse, Ernst 235, 236, 323  
Guattari, Felix 218, 394, 415, 621, 630, 638–640, 642,  
651, 661  
Guénon, René 280, 281, 282, 486  
Guyau, Jean-Marie 188, 341, 485
- Harris, Jonathan 295, 296  
Hartmann, Nikolai 141, 148, 188, 335, 394, 396, 401,  
452, 543  
Haskell, Francis 487, 508
-

- 
- Hassan, Ihab 651, 655
- Hauser, Arnold 71, 372, 487, 498, 506, 508, 457–548, 567–580
- Hegel, Georg 46, 76, 106, 114–116, 123–125, 133, 134, 136, 137, 146, 148, 150, 154–166, 170, 177–179, 183, 184, 188, 190, 191, 194, 195, 199, 201, 222, 231, 233, 234, 248–250, 365, 366, 369, 401, 405, 453, 524, 525, 528, 555
- Heidegger, Martin 155, 169, 203, 215, 228, 251, 384, 391, 402–406, 410, 418, 424, 425, 428–435, 441, 449–455, 549–461, 466, 472, 591, 602, 605, 606, 645, 647, 657, 658, 661
- Heinich, Natalie 10, 489, 490, 497, 505–518
- Herakleitas 12, 14, 16–18, 361
- Herbart, Johann Friedrich 122, 234, 234, 237, 300, 303, 304, 521
- Herder, Johan 124, 131, 138, 143
- Hesse, Hermann 189, 657, 658
- Heziodas 12, 28
- Hildebrand, Adolf von 122, 231, 520, 525, 531
- Hippolite, Jean 392, 632
- Hölderlyn, Friedrich 137, 148, 151, 154, 156, 157, 164, 186, 194, 199, 426, 430, 440
- Homerus 12, 28, 52, 90
- Hugo Sent Viktorietis 48, 58
- Huisman, Denis 319, 322, 325, 326, 492
- Huizinga, Johanes 46, 65, 73, 78, 80
- Humboldt, Wilhelm von 112, 129, 247
- Hume, David 46, 101
- Husserl, Edmund 304, 307, 361, 394–398, 400–403, 405, 406, 408, 418, 419, 422, 424, 430, 448, 449, 452, 460, 466, 551, 551, 554, 605, 645
- Ibn Rushd 74, 90
- Ingarden, Roman 394, 396–401, 404
- Jakobson, Roman 388, 479
- Jamblichas 12, 20, 39, 90
- James, William 188, 361
- Jaspers, Karl 150, 155, 188, 203, 225, 425–428, 440, 452, 459, 658
- Jean Pol 138, 139, 147
- Joyce, James 362, 383, 389, 584, 595, 646, 654
- Jullien, François 290, 291
- Jung, Carl Gustav 188, 313, 373, 378–384, 415, 599, 605, 657
- Kafka, Franz 190, 203, 584, 638, 641, 654
- Kandinsky, Vasilijus 189, 218, 362, 401, 566, 579, 584, 585, 602
- Kant, Immanuel 103, 105, 106, 112, 114–128, 130, 133, 139, 145, 148, 150, 158, 166, 176, 177, 179, 186, 187, 234, 237, 338, 339, 341, 342, 368, 395, 405, 419, 520, 554, 555
- Kavolis, Vytautas 484, 486
- Kierkegaard, Søren 106, 155, 166–169, 171–173, 184, 189, 190–203, 219, 221–225, 319, 334, 336, 340, 345, 347, 348, 375, 403, 405–407, 415, 424, 425, 429, 430, 436, 437, 442, 450, 459, 460, 583, 591, 593, 602, 625, 627, 637, 640, 645, 654
- Klee, Paul 189, 410, 584, 585, 602, 654
- Klemensas Aleksandrietis 51, 52
- Klossowski, Pierre 633, 634
- Koffka, Kurt 313, 314
- Köhler, Wolfgang 313–315
- Kojève, Alexandre 401
- Konfucijus 30, 61, 171, 659
- Konrad, Nikolaj 80, 81
- Korff, Hermann August 125, 136, 138, 140, 146
- Kristeva, Julia 392, 478, 630, 650, 658
- Kristus 52, 54, 67, 73
- Ksenofontas 24, 25
- Kubler, George 540, 543
- Kuhn, Helmut 48, 51, 52, 130
- Lacan, Jacques 10, 372, 383–392, 478, 479, 632, 644, 651
- Lacoste, Jean 10
- Lalo, Charles 421, 484, 490, 491
- Lambroso, Cesare 186, 415
- Langer, Susanne 318, 401
- Laozi 170, 171, 432, 659
- Le Bot, Marc 10, 495, 496
- Lee, Vernon 236, 319, 328, 329, 332
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm Freiherr von 107, 114, 166
- Lessing, Gotthold Ephraim 46, 103, 105, 131
- Lévy-Bruhl, Lucien 265, 266, 358, 379
- Levin, Emmanuel 394, 396, 401, 402, 418, 658
- Lévi-Strauss, Claude 386, 392, 459, 478, 479, 629, 631, 632, 644, 645, 647, 660
- Lytard, Jean-François 394, 629, 630, 645, 650, 651
- Lipps, Theodor 236, 237, 304–307, 310–312, 319, 323, 324, 328, 396, 532, 586, 587
- Locke, John 101, 176
- Losev, Aleksej 10, 13, 39, 40, 80, 81, 84
- Lou, Salomé 169, 212, 226
- Lukacs, Georg 126, 136, 487, 568, 573
- Machado, Antonio 597, 658
- Mâle, Émile 46, 66, 70, 250, 269, 275, 536, 537, 540, 541
- Maliavin, Vladimir 10
- Mallarmé, Stéphane 410, 415, 579, 582, 591, 595, 635, 637, 646
- Malraux, André 48, 203, 234, 319, 321, 322, 325, 327, 362, 403, 405, 406, 408–410, 418, 421, 425, 426, 435, 440, 441, 443, 459, 535, 547, 548, 573, 598, 603–614, 629, 631, 632, 634, 652, 658
-

- Manet, Edouard 537, 612  
 Manheim, Karl 557, 568  
 Mann, Thomas 203, 207  
 Marc, Franz 189, 218  
 Marcel, Gabriel 203, 405, 424–426, 440, 443, 459, 466  
 Marcuse, Herbert 487, 658  
 Marées, Hans von 231, 520, 525  
 Margolis, Joseph 471–474, 476, 477  
 Maritain, Jacques 46, 55, 362  
 Masson-Oursel, Paul 245, 265–269, 290, 486  
 Matisse, Henri 410, 584  
 Mauss, Marcel 485, 486, 490, 508  
 Merleau-Ponty, Maurice 10, 361, 384, 394–396, 401–420, 422, 425, 440, 443, 459, 629, 632, 658  
 Mesnard, Paul 173, 591  
 Mi Fu 84, 91  
 Michaelis, Karolina 138, 144  
 Michelangelo 94–96, 98, 464  
 Michelet, Jules 80, 82, 84  
 Milani, Raffaele 290  
 Mirandolla, Pico della 88–91  
 Monet, Claude 389, 536, 579  
 Montaigne, Michel 176, 188, 190, 198, 338, 349  
 Montesquieu, Charles 135 232, 484, 491  
 Morgenstern, Laura 269, 270, 271  
 Müller-Freienfels, Richard 313, 323  
 Munro, Thomas 289, 290, 658  
 Murosaki Shikibu 659  
 Muso Kokushi 662
- Nam June Paik 668  
 Nancy, Jean-Lucas 392, 642  
 Nasr, Seyyed Hossein 280, 281, 287–289, 486  
 Nietzsche, Friedrich 106, 148, 155, 166–174, 184, 188, 190, 193, 198, 203–226, 247, 251, 256, 319, 334–336, 338–342, 345, 347, 348, 351, 356, 357, 359, 361, 372–377, 379, 403, 405–407, 415, 424, 425, 429, 430–432, 440, 447, 450, 452, 459, 460, 514, 520, 521, 523, 524, 532, 534, 543, 554, 555, 558, 568, 586, 591, 593, 594, 596, 602–605, 608, 614, 625, 627, 631–633, 636, 638, 640, 641, 645, 647, 648, 654, 661  
 Nordau, Max 186, 415  
 Novalis 137, 139–141, 144–148, 154, 184, 194, 197–200, 340, 347,
- Origenas 39, 52  
 Ortega y Gasset, José 203, 363, 543, 590–598, 605, 608, 657
- Panofsky, Erwin 46, 64, 71, 75, 80, 87, 96, 106, 257, 260, 264, 269, 503, 508, 510, 520, 521, 524, 537, 540, 543, 547, 549–560, 572
- Pascal, Blaise 176, 188, 190, 198, 338, 349, 424  
 Paz, Octavio 597, 658  
 Peguy, Charles 362, 640  
 Perpeet, Wilhelm 46, 50, 56  
 Picasso, Pablo 320, 383, 389, 437, 579, 584, 595, 602, 612, 654  
 Platonas 12, 14, 19, 22, 24–33, 35, 37, 39–43, 52, 55, 57, 59, 60–62, 75, 90, 176, 342, 349, 373, 555, 600  
 Plotinas 12, 30, 36, 39–44, 57, 60, 90, 341, 349, 350  
 Porfirijus 39, 57, 90  
 Proklas 12, 39, 60, 90  
 Protagoras 12, 18, 19, 21–24  
 Proust, Marcel 189, 190, 320, 410, 415, 417, 439, 584, 592, 641, 646, 648, 649, 362, 404, 440  
 Pseudodionisijus Areopagitas 56, 60, 61, 62, 64, 72, 75
- Rafaelis 86, 214, 356, 593, 662  
 Read, Herbert 307, 362, 410, 597–602  
 Recht, Roland 296, 559  
 Rembrandt 356, 537  
 Renoir, Auguste 389  
 Ribot, Theodule-Armand 236, 319  
 Ricoeur, Paul 10, 392, 394, 396, 401, 406, 446, 458, 459–466  
 Ridoux, Charles 10  
 Riegl, Alois 106, 122, 134, 155, 188, 230, 234, 235, 252, 256, 261, 269, 369, 492, 520, 521, 524–531, 533, 535, 537, 540, 547–550, 552–554, 564, 568, 572, 573, 576, 578, 585, 586, 589, 591, 599, 605, 611  
 Rillke, Reiner Maria 189, 203, 410  
 Rimbaud, Arthur 320, 608  
 Robbe-Grillet, Alain 362, 634  
 Rodin, August 410, 536, 608  
 Rorthy, Richard 294, 657  
 Rouault, Georges 584, 654  
 Rousseau, Jean-Jacques 101, 124, 125, 198, 338, 341, 645
- Sartre, Jean Paul 173, 203, 394, 401–405, 414, 418, 419, 424–426, 435–444, 459, 632, 637, 658, 661  
 Sasaki, Ken-ichi 10, 290  
 Saussure, Ferdinand de 388, 459, 464, 479, 480  
 Saxl, Fritz 257, 260  
 Schaeffer, Jean-Marie 10, 662  
 Schapiro, Meyer 258  
 Scheler, Max 361, 452  
 Schelling, Friedrich 46, 106, 114, 115, 118, 121, 123–125, 127, 133, 134, 136–138, 144, 145, 148–155, 157, 159, 162, 164, 176, 177, 178, 184, 189, 190, 191, 193, 221, 228, 234, 300, 323, 335, 341, 352, 356, 357–359, 365, 369, 454, 556  
 Schiller, Friedrich 103, 106, 112, 116, 123–136, 138, 140–143, 148, 154, 162, 184



- 
- Schlegel, August 137–139, 144, 145, 147, 148, 247  
Schlegel, Friedrich 112, 137, 138–148, 176, 198, 201, 209, 340, 347  
Schleiermacher, Friedrich 137, 176, 198, 447, 448, 452, 456  
Schlosser, Julius von 46, 47, 547  
Schonberg, Arnold 189, 584, 664  
Schopenhauer, Arthur 74, 105, 106, 116, 120, 123, 148, 155, 166–190, 193, 198, 204–211, 214, 216, 219, 221, 231, 247, 305, 319, 323, 334–348, 350, 351, 353, 356, 359, 364, 372–377, 379, 381, 403, 408, 409, 415, 447, 514, 521–525, 583, 585, 586, 591, 593, 594, 603, 605  
Scruton, Roger 10, 471  
Sedlmayer, Hans 46, 71, 72  
Sei Shōnagon 659  
Sesshū Tōyō 84, 662  
Sezemanas, Vosylius 234, 235  
Shaftesbury, Anthony 101, 102, 125  
Shakespeare, William 356, 376  
Simmel, Georg 338, 485  
Sokrates 12, 14, 19, 21–27, 31, 59, 191, 201, 202, 222  
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 137, 138, 146, 148, 184, 201  
Sollers, Philippe 392, 646  
Soriau, Etienne 321–323, 325, 367, 484, 490, 491, 537, 540, 541, 606  
Soutine, Chaim 584, 654  
Spengler, Oswald 155, 362, 547, 616  
Spinoza, Baruch 176, 335  
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 211, 410, 415–417  
Sterling, Charles 234, 5538, 47  
Stravinsky, Igor 579, 584, 664  
Strzygowski, Jozef 106, 248, 250–257, 261, 271, 272, 275, 280, 282, 537, 539, 547  
Su Shi 84, 91  
Sugerijus 60, 72, 73  
Sultzer, Johann Georg 105, 176  
Svigaris, Žilvinas 10  
  
Taine, Hippolyte 102, 106, 188, 231–233, 336, 484, 485, 491, 532, 540, 568, 572  
Tanaka, Hidemichi 10, 290  
Tarde, Gabriel de 236, 319  
Tatarkiewicz, Władysław 46, 47  
Teyssedre, Bernard 550, 560  
Tertulianas 52, 56, 60  
Thevenot, Louis 507, 517  
Tieck, Ludwig 137, 144, 146, 148, 184, 201  
Tietze, Hans 537 543  
Todorov, Tzvetan 478, 630, 661  
Toynbee, Arnold 81, 362, 657, 658  
Tolnay, Charles de 258, 260  
  
Tomas Akviniētis 60, 74, 75  
Tomonytė, Evelina 10  
  
Ulrichas Strasburgietis 60, 77  
Unamuno, Miguel 189, 190, 424, 591  
Utitz, Emil von 237, 239, 240, 367, 472, 546, 547, 552  
  
Valéry, Paul 320, 343, 362, 410, 415, 417, 536, 537, 584, 591, 598, 645, 646  
Venturi, Lionello 69, 70, 230, 537, 543  
Verlaine, Paul 320, 410,  
Veron, Eugene 236, 319–321  
Vertheimer, Max 313–315  
Vigny, Alfred de 193, 198  
Vygotsky, Lev 237, 238, 322  
Vinci, Leonardo da 84, 86, 91–98, 376, 410, 464  
Viollet-le-Duc, Eugene-Emmanuel 70, 248–250, 257  
Vischer, Friedrich Theodor 261, 305  
Volkelt, Johannes 236, 237, 305, 309–312, 319, 323, 324, 532  
  
Wackenroder, Wilhelm 137, 140, 144, 176, 184  
Wahl, Jean 203, 425  
Wang Wei 84, 85, 91, 659  
Warburg, Aby 106, 248, 257–265, 271, 510, 540, 550, 551, 554–557  
Weber, Jean 319, 322, 326, 327  
Weber, Max 485, 487, 508, 568  
Webern, Anton von 189, 664  
Weitz, Morris 471, 474–476  
Wickhof, Franz 252, 547  
Winckelman, Johann 46, 134, 155, 158, 230, 234, 269, 307, 492, 520, 521, 525, 531–535, 537, 540, 546–549, 572  
Wind, Edward 258, 260, 537, 543, 554, 560  
Wittgenstein, Ludovic 188, 471  
Wittkower, Rudolf 250, 258, 260  
Wölfflin, Heinrich 550, 552–554, 567, 568, 572, 573, 576, 580, 585, 605  
Worringer, Wilhelm 46, 71, 106, 307, 313, 547, 548, 585–590  
Wundt, Wilhelm 236, 237, 305, 307, 308, 311, 312, 319, 396, 586  
  
Zhuangzi 170, 171, 388, 432, 643, 655, 659, 664  
Ziff, Paul 471, 474  
Zimmerman, Robert 122, 235, 524

**HISTOIRE DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA PHILOSOPHIE DE L'ART – LIVRE 3**  
**ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DE L'ART EN OCCIDENT**

**TABLE DES MATIÈRES**

Table des matières en lituanien

Préface / 8

**ANTIQUITÉ / 11**

Les caractéristiques distinctives des idées esthétiques dans l'antiquité / 12  
Héraclite, les Pythagoriciens, Démocrite / 16  
Socrate et les Sophistes / 21  
L'esthétique de Platon / 26  
Aristote sur la beauté et la nature de la création artistique / 30  
La période hellénistique et l'esthétique de Plotin / 36

**LE MOYEN ÂGE. / 45**

Les traits distinctifs de l'esthétique médiévale / 46  
Saint Augustin et Boèce / 56  
L'esthétique et de l'art roman / 62  
L'art gothique et les principes esthétiques de la scolastique / 70  
L'esthétique scolastique de saint Thomas d'Aquin / 75

**LA RENAISSANCE / 79**

La Renaissance comme phénomène culturel mondial / 80  
Les propriétés typologiques de l'esthétique de la Renaissance / 83  
L'esthétique de la Renaissance italienne / 86  
Les théories esthétiques des humanistes florentins - Marsile Ficin et et Pic de la Mirandole / 88  
Le retour vers l'empirisme dans la théorie esthétique de Léonard de Vinci / 91  
La théorie de l'art de Michel-Ange / 94  
La recherche d'une formule de beauté absolue chez Albrecht Dürer. / 96

**LE SIÈCLE DE LUMIÈRES / 99**

La formation de l'idéologie du siècle des Lumières / 100  
La « critique de goût » anglaise / 101  
Reprise des études esthétiques en France / 102  
Les traits distinctifs d'esthétique allemande du siècle des Lumières / 105  
La formulation d'une science de l'esthétique dans la philosophie de Baumgarten / 106  
L'évolution des tendances historiques de la philosophie de l'art chez Winckelmann / 109

**LA PHILOSOPHIE CLASSIQUE ALLEMANDE / 113**

Les traits distinctifs de l'esthétique et de la philosophie de l'art en Allemagne / 114  
Esthétique et philosophie de l'art dans le système de Kant / 116  
La quête d'une synthèse de philosophie et d'art dans la pensée de Schiller / 124  
L'universalisme esthétique de Goethe / 130  
La philosophie de l'art de romantiques de Iéna / 136  
L'évolution des idées philosophiques de l'art de Schelling / 148  
Le système et la méthode dans la philosophie de l'art hégélienne / 155

**LA PHILOSOPHIE NON-CLASSIQUE / 165**

L'appel à une pensée non-classique / 166  
La métaphysique de la « volonté » irrationnelle dans la philosophie de l'art de Schopenhauer / 174  
La notion de « crise existentielle » dans la conception esthétique de Kierkegaard / 189  
Nietzsche et les horizons d'une philosophie relativiste de l'art / 203  
L'esthétique non-classique et les principes fondamentaux d'ontologie subjective / 219

**LE DÉVELOPPEMENT DES NOUVELLES ORIENTATIONS MÉTHODOLOGIQUES / 227**

La conception culturologique de Jacob Burckhardt / 228  
La philosophie de l'art sociologique de Taine / 231  
Les sources d'une esthétique formaliste / 234  
Formation d'une esthétique psychologique et d'une psychologie de l'art / 235  
Origine des nouvelles orientations de l'esthétique et de la philosophie de l'art au XXe siècle, et le problème de leur systématisation / 238

**ÉTUDES COMPARATIVES / 241**

Formation de la méthodologie comparative / 242  
La contribution de Viollet-le-Duc aux études comparatives en esthétique orientale et occidentale / 248  
Les idées comparatives de Strzygowski / 250  
L'approche méthodologique comparée de Warburg / 257  
L'esthétique comparée de Masson-Oursel et sa justification théorique / 265  
L'étude comparative de Morgenstern d'esthétique orientale et occidentale / 269  
Principes de la théorie comparative de Baltrušaitis / 272  
Une contribution des traditionalistes : Guénon, Coomaraswamy, Hossein Nasr et Titus Burckhardt / 280  
Les changements de l'esthétique et de la philosophie de l'art contemporaines / 289

**TRANSFORMATION D'UNE ESTHÉTIQUE PSYCHOLOGIQUE EN UNE PSYCHOLOGIE DE L'ART / 299**

La contribution de Fechner à l'esthétique expérimentale / 300  
La théorie de l'empathie de Lipps (Einfühlung) / 304  
La conversion de Wundt à la psychologie de l'art / 307  
La contribution de Folkelt à la psychologie de l'art / 309  
Psychologie de la Gestalt / 313

Développement des idées d'une psychologie de l'art en France / 319  
La tradition britannique d'esthétique psychologique et de psychologie de l'art / 328

#### L'INTUITIONNISME / 333

Les sources / 334  
La philosophie de l'art intuitionniste de Bergson / 342  
Révélation de l'intuition lyrique dans la conception de Croce / 363

#### PSYCHANALYSE / 371

La conception de la création artistique de Freud / 372  
Le rôle de l'inconscient collectif dans la conception de la création artistique chez Jung / 378  
La version française psychanalytique d'esthétique et de philosophie de l'art chez Lacan / 383

#### PHÉNOMÉNOLOGIE / 393

Les sources de l'esthétique phénoménologique / 394  
La conception de multicouches d'une oeuvre d'art d'Ingarden / 397  
L'originalité de l'esthétique et de la philosophie de l'art en France / 401  
La philosophie de l'art chez Merleau-Ponty / 404  
La phénoménologie de l'expérience esthétique de Dufrenne / 418

#### L'EXISTENTIALISME / 423

Les sources et caractéristiques distinctives / 424  
La transcendance de l'art dans la conception de Jaspers / 426  
Art et être dans la philosophie de l'art de Heidegger / 428  
Les problèmes de création artistique dans l'esthétique de Sartre / 435

#### L'HERMÉNEUTIQUE / 445

Les sources d'une interprétation herméneutique / 446  
Heidegger et l'interprétation ontologique de l'oeuvre d'art / 449  
La philosophie de l'art herméneutique de Gadamer / 452  
L'herméneutique phénoménologique de Ricoeur / 458

#### ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE ET STRUCTURALISTE / 467

La réaction néo-positiviste aux principes de l'esthétique métaphysique / 468  
Le développement de l'esthétique analytique / 470  
Les principes de l'esthétique structurale / 478

#### DE L'ESTHÉTIQUE SOCIOLOGIQUE À LA SOCIOLOGIE DE L'ART / 483

Les sources de la sociologie contemporaine de l'art / 484  
De l'esthétique sociologique à la sociologie de l'art : Lalo et Suriau / 490  
Francastel et l'institutionnalisation de la sociologie de l'art / 492  
Transformation de la sociologie de l'art dans la conception de Bourdieu / 497  
La sociologie pragmatique de l'art de Heinich / 505

#### L'ÉCOLE FORMELLE / 519

La théorie de l'immanence de l'art de Fidler / 520  
Le concept de l'évolution de l'art de Riegl / 524  
« L'histoire d'art sans noms » de Wölfflin / 531  
La vision formaliste de Focillon / 535

#### LA PHILOSOPHIE D'HISTOIRE DE L'ART / 545

Préalables théoriques de la formation de la philosophie de l'histoire de l'art / 546  
La philosophie transcendantale de l'art de Panofsky / 549  
Le concept de l'art illusoire de Gombrich / 560  
La philosophie sociale de l'histoire de l'art de Hauser / 567

#### PHILOSOPHIE DE L'ART MODERNE / 581

Sources de la philosophie de l'art moderne / 582  
La conception de Worringer de la justification théorique de l'art abstrait / 585  
La théorie de la déshumanisation de l'art d'Ortega y Gasset / 590  
La révélation de « l'instinct de la forme » dans la philosophie de l'art de Read / 597  
Le concept de « musée imaginaire » de Malraux / 603

#### ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DE L'ART DU POSTMODERNISME / 615

Sources théoriques de l'esthétique du postmodernisme / 616  
Evolution des idées esthétiques de Barthes / 624  
La théorie du discours esthétique de Foucault / 630  
La nomadologie esthétique de Deleuze / 637  
La théorie de la déconstruction de Derrida / 644  
L'esthétique du postmodernisme et sa relation avec le modernisme / 651  
Postmodernisme et relativisme de l'esthétique orientale / 657

#### Épilogue et commentaires finaux / 670

#### Bibliographie / 676

Résumé en anglais / 697  
Index des noms propres / 709  
Table des matières en français / 714  
Table des matières en anglais / 716  
Table des matières en russe / 718

**THE HISTORY OF AESTHETICS AND THE PHILOSOPHY OF ART. BOOK 3**  
WESTERN AESTHETICS AND THE PHILOSOPHY OF ART

CONTENTS

Contents in Lithuanian

Preface / 8

ANTIQUITY / 11

The Distinctive Features of Aesthetic Ideas in Antiquity / 12

Heraclitus, Pythagoreans, Democritus / 16

Socrates and Sophists / 21

Plato's Aesthetics / 26

Aristotle on Beauty and the Nature of the Creative Process / 30

The Hellenistic Period and Plotinus' Aesthetics / 36

THE MIDDLE AGES / 45

The Distinctive Features of Medieval Aesthetics / 46

Augustine and Boethius / 56

Romanesque Aesthetics and Art / 62

Gothic Art and the Principles of Scholastic Aesthetics / 70

Scholastic Aesthetics of Thomas Aquinas / 75

RENAISSANCE / 79

Renaissance as a Phenomenon of World Culture / 80

Typological Features of Renaissance Aesthetics / 83

Italian Renaissance Aesthetics / 86

Aesthetic Theories of Florentine Humanists Ficino and Mirandola / 88

A Contribution to Empiricism in Leonardo da Vinci's Aesthetic Theory / 91

Michelangelo's Theory of Art / 94

Dürer's Search for the Formula of Absolute Beauty / 96

THE ENLIGHTENMENT / 99

Formation of Enlightenment Ideology / 100

The English „Criticism of Taste“ / 101

An Upswing in the Aesthetic Studies in France / 102

The Distinctive Features of German Enlightenment Aesthetics / 105

The Formulation of the Science of Aesthetics in Baumgarten's Philosophy / 106

The Spread of Historical Trend of Philosophy of Art in Winckelmann's Works / 109

CLASSICAL GERMAN PHILOSOPHY / 113

The Distinctive Features of German Aesthetics and the Philosophy of Art / 114

Aesthetics and the Philosophy of Art in the Kantian System / 116

The Quest for Synthesis of Philosophy and Art in Schiller's Thought / 124

Goethe's Aesthetic Universalism / 130

Jena Romanticism and the Philosophy of Art / 136

The Development of Schelling's Philosophy of Art / 148

The System and Method in Hegel's Philosophy of Art / 155

NON-CLASSICAL PHILOSOPHY / 165

The Call of Non-classical Thinking / 166

The Metaphysics of Irrational „Will“ in Schopenhauer's Philosophy of Art / 174

The Reflection of „Existential Crisis“ in the Kirkegaard's Aesthetic Conception / 189

Nietzsche and the Horizons of Relative Philosophy of Art / 203

Non-classical Aesthetics and the Fundamental Principles of Subjective Ontology / 219

THE DEVELOPMENT OF THE NEW METHODOLOGICAL ORIENTATIONS / 227

Jacob Burckhardt's Culturological Concept / 228

Taine's Sociological Philosophy of Art / 231

Sources of a Formalist Aesthetics / 234

Formation of Psychological Aesthetics and the Psychology of Art / 235

The Origin of the New Directions of Aesthetics and the Philosophy of Art in the XX-th Century, and the Problem of their Systematisation / 238

COMPARATIVE STUDIES / 241

Formation of Comparative Methodology / 242

Viollet-le-Duc's Contribution to Comparative Studies in Eastern and Western Aesthetics / 248

Strzygowski's Comparative Ideas / 250

Warburg's Comparative Methodological Approach / 257

Masson-Oursel's Comparative Aesthetics and its Theoretical Justification / 265

Morgenstern's Comparative Study of Eastern and Western Aesthetics / 269

Principles of the Comparative Theory of Baltrušaitis / 272

A Contribution of the Traditionalists: Genon, Coomaraswamy, Nasr, and Titus Burckhardt / 280

Shifts in Contemporary Comparative Aesthetics and the Philosophy of Art / 289

TRANSFORMATION OF PSYCHOLOGICAL AESTHETICS INTO THE PSYCHOLOGY OF ART / 299

Fechner's Contribution to Experimental Aesthetics / 300

Lipps Theory of Empathy (Einfühlung) / 304

Wundt's Turn to the Psychology of Perspective Art / 307

Folkelt's Contribution to the Psychology of Art / 309

Gestalt psychology / 313

Development of the Ideas of the Psychology of Art in France / 319  
British Tradition of Psychological Aesthetics and the Psychology of Art / 328

#### INTUITIVISM / 333

Sources and the Distinctive Features / 334  
Bergson's Intuitive Philosophy of Art / 342  
Croce's Conception of the Ascension of Lyrical Intuition. / 363

#### PSYCHOANALYSIS / 371

Freudian Conception of Art Creativity / 372  
The Role of Collective Unconscious in Jung's Conception of Art / 378  
Lacan's French Version of Psychoanalytic Aesthetics and the Philosophy of Art / 383

#### PHENOMENOLOGY / 393

Sources of Phenomenological Aesthetics / 394  
Ingarden's Multilayered Concepts of the Work of Art / 397  
The Originality of the French Phenomenological Aesthetics and the Philosophy of Art / 401  
Merleau-Ponty's Philosophy of Art / 404  
Dufrenne's Phenomenology of Aesthetic Experience / 418

#### EXISTENTIALISM / 423

Sources and the Distinctive Features / 424  
Jaspers's Conception of Transcendence and Art / 426  
Art and Being in Heidegger's Philosophy of Art / 428  
The Creativity Problems in Sartre's Aesthetics / 435

#### HERMENEUTICS / 445

Sources of Hermeneutical Interpretation / 446  
Heidegger and the Ontological Interpretation of the Work of Art / 449  
Gadamer's Hermeneutical Philosophy of Art / 452  
Ricoeur's Hermeneutical Phenomenology / 458

#### ANALYTICAL AND STRUCTURALIST AESTHETICS / 467

The Neopositivistic Reaction to the Principles of Metaphysical Aesthetics / 468  
The Development of Analytical Aesthetics / 470  
The Principles of Structuralist Aesthetics / 478

#### FROM SOCIOLOGICAL AESTHETICS TO ART SOCIOLOGY / 483

The Sources of Contemporary Sociology of Art / 484  
From Sociological Aesthetics to Art Sociology: Lalo and Suriau / 490  
Francastel's Institutionalizing of the Sociology of Art / 492  
Transformation of the Sociology of Art in Bourdieu's Conception / 497  
Heinich's Pragmatic Sociology of Art / 505

#### THE FORMAL SCHOOL / 519

Fidler's Theory of the Immanence of Art / 520  
Riegl's Concept of the Evolution of Art / 524  
Wölfflin's „Art History Without Names“ / 531  
Focillon's Vision of Formalism / 535

#### THE PHILOSOPHY OF ART HISTORY / 545

Theoretical Prerequisites of the Formation of the Philosophy of Art History / 546  
Panofsky's Transcendental Philosophy of Art / 549  
Gombrich's Concept of Illusionism in Art / 560  
Hauser's Social Philosophy of Art History / 567

#### PHILOSOPHY OF MODERN ART / 581

Sources of the Philosophy of Modern Art / 582  
Worringer's Concept of Theoretical Justification of Abstract Art / 585  
Ortega y Gasset's Art Dehumanisation Theory / 590  
The „Instinct of Form“ in Read's Philosophy of Art / 597  
Malraux's Conception of „Imaginary Museum“ / 603

#### AESTHETICS OF POSTMODERNISM AND THE PHILOSOPHY OF ART / 615

Theoretical Sources of the Aesthetics of Postmodernism / 616  
Evolution of Barthes's Aesthetic Ideas / 624  
Foucault's Aesthetic Discourse Theory / 630  
Deleuze's Aesthetic Nomadology / 637  
Derrida's Deconstruction Theory / 644  
Postmodernism Aesthetics and its Relation to Modernism / 651  
Postmodernism and Aesthetic Relativism in Eastern Culture / 657

#### Epilogue and Final Comments / 670

#### A List of Literature / 676

Summary in English / 697  
Index of Names / 709  
Contents in French / 714  
Contents in English / 716  
Contents in Russian / 718

**ИСТОРИЯ ИДЕЙ ЭСТЕТИКИ И ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА. Книга 3.**  
**ЗАПАДНАЯ ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Содержание на литовском языке

Предисловие / 8

**АНТИЧНОСТЬ / 11**

Своеобразие античной эстетической мысли / 12

Гераклит, Пифагорейцы, Демокрит / 16

Сократ и софисты / 21

Эстетическая теория Платона / 26

Аристотель о красоте и природе художественного творчества / 30

Геленизм и эстетическая теория Плотина / 36

**СРЕДНЕВЕКОВЬЕ / 45**

Своеобразие средневековой эстетики / 46

Августин и Боэций / 56

Романская эстетика и искусство / 62

Готика и принципы схоластической эстетики / 70

Схоластическая эстетика Фомы Аквинского / 75

**РЕНЕССАНС / 79**

Ренессанс как явление мировой культуры / 80

Типологические черты эстетики ренессанса / 83

Эстетика итальянского ренессанса / 86

Эстетика флорентийских гуманистов: М. Фичино и П. Миран-дола / 88

Поворот к эмпиризму в эстетической теории Леонардо да Винчи / 91

Теория искусства Микеланджело / 94

Поиски формулы абсолютной красоты Дюрера / 96

**ПРОСВЕЩЕНИЕ / 99**

Становление идеологии Просвещения / 100

Английская "критика вкуса" / 101

Взлет эстетической проблематики во Франции / 102

Специфические черты немецкой эстетики Просвещения / 105

Выделение эстетической науки в философии А. Баумгартена / 106

Развитие исторической тенденции в философии искусства И. Винкельмана / 109

**КЛАССИЧЕСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ФИЛОСОФИЯ / 113**

Своеобразие немецкой эстетики и философии искусства / 114

Эстетика и философия искусства в философской системе И. Канта / 116

Поиски синтеза философского и художественного мышления Ф. Шиллера / 124

Эстетический универсализм И. В. Гёте / 130

Философия искусства йенских романтиков / 136

Эволюция идей философии искусства Ф. Шеллинга / 148

Система и метод в философии искусства Г. Гегеля / 155

**НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ / 165**

Вызов неклассического мышления / 166

Метафизика иррациональной воли в философии искусства А. Шопенгауэра / 174

Отражение "экзистенциального кризиса" в эстетической концепции С. Киркегора / 189

Ф. Ницше и горизонты релятивистской философии искусства / 203

Неклассическая эстетика и основополагающие принципы субъективной онтологии / 219

**РАЗВИТИЕ НОВЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЙ / 227**

Культурологическая концепция Я. Буркхардта / 228

Социологическая философия искусства И. Тэна / 231

Истоки формалистской эстетики / 234

Становление психологической эстетики и психологии искусства / 235

Зарождение новых направлений XX века и проблемы их систематизации / 238

**КОМПАРАТИВИЗМ / 241**

Становление компаративистской методологии / 242

Вклад Э. Виолле-ле-Дюка в сравнительное исследование эстетики Востока и Запада / 248

Компаративистские идеи Й. Стржиговского / 250

Компаративистские методологические подходы А. Варбурга / 257

Теоретическое обоснование компаративистской эстетики П. Массон-Урселя / 265

Л. Моргенстерн. Сравнительные исследования эстетических и художественных традиций Востока и Запада / 269

Принципы компаративистской теории Ю. Балтрушайтиса / 272

Вклад традиционалистов (Р. Гёнон, А. Кумарасвами, С.Х. Наср, Т. Буркхардт) / 280

Сдвиги в современной компаративистской эстетике и философии искусства / 289

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ПСИХОЛОГИЮ ИСКУССТВА / 299**

Поворот Г. Фехнера к экспериментальной эстетике / 300

Теория вчувствования Т. Липпса / 304

Поворот В. Вундта к проблематике психологии искусства / 307

Вклад И. Фолькельта в психологию искусства / 309

Гештальтпсихология / 313

Развитие идей психологии искусства во Франции / 319  
Британская традиция психологической эстетики и психологии искусства / 328

#### ИНТУИТИВИЗМ / 333

Истоки / 334  
Интуитивистская философия искусства А. Бергсона / 342  
Взлет лирической интуиции в концепции Б. Кроче / 363

#### ПСИХОАНАЛИЗ / 371

Концепция художественного творчества З. Фрейда / 372  
Роль коллективного подсознания в теории художественного творчества К. Юнга / 378  
Французская версия психоаналитической эстетики и философии искусства Ж. Лакана / 383

#### ФЕНОМЕНОЛОГИЯ / 393

Истоки феноменологической эстетики / 394  
Концепция многослойности произведения искусства Р. Ингардена / 397  
Своеобразие французской феноменологической эстетики и философии искусства / 401  
Философия искусства М. Мерло-Понти / 404  
Феноменология эстетического опыта М. Дюфрена / 418

#### ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ / 423

Истоки / 424  
Трансценденция и искусство в концепции К. Ясперса / 426  
Искусство и бытие в философии искусства М. Хайдеггера / 428  
Проблемы творчества в эстетике Ж.П. Сартра / 435

#### ГЕРМЕНЕВТИКА / 445

Истоки герменевтической интерпретации / 446  
М. Хайдеггер и онтологическая интерпретация произведения искусства / 449  
Герменевтическая философия искусства Г.Г. Гадамера / 452  
Герменевтическая феноменология П. Рикёра / 458

#### АНАЛИТИЧЕСКАЯ И СТРУКТУРАЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА / 467

Неопозитивистская реакция на принципы метафизической эстетики / 468  
Развитие аналитической эстетики / 470  
Принципы структуралистской эстетики / 478

#### ОТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ К СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА / 483

Истоки современной социологии искусства / 484  
Путь от социологической эстетики к социологии искусства Ш. Лало и Э. Сурьё / 490  
П. Франкастель и институционализация социологии искусства / 492  
Трансформация социологии искусства в концепции П. Бурдьё / 497  
Прагматичная социология искусства Н. Хейнрих / 505

#### ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА / 519

Теория имманентности искусства К. Фидлера / 520  
Концепция развития искусства А. Ригля / 524  
“История искусства без имен” Г. Вёльфлина / 531  
Версия формализма А. Фоссиона / 535

#### ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА / 545

Теоретические предпосылки становления философии истории искусства / 546  
Трансцендентальная философия искусства Э. Панофского / 549  
Концепция иллюзорного искусства Э. Гомбриха / 560  
Социальная философия истории искусства А. Хаузера / 567

#### ФИЛОСОФИЯ МОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА / 581

Истоки модернистской философии искусства / 582  
Теоретическое обоснование абстрактного искусства в концепции В. Вориингера / 585  
Теория дегуманизации искусства Х. Ортеги и Гассета / 590  
Выдвижение инстинкта формы в философии искусства Г. Рида / 597  
Концепция “воображаемого музея искусства” А. Мальро / 603

#### ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА / 615

Теоретические истоки эстетики постмодернизма / 616  
Эволюция эстетических идей Р. Барта / 624  
Теория эстетических дискурсов М. Фуко / 630  
Номадологическая эстетика Ж. Делёза / 637  
Теория деконструкции Ж. Деррида / 644  
Отношение эстетики постмодернизма к модернизму / 651  
Постмодернизм и восточный эстетический релятивизм / 657

Эпилог и заключительные замечания / 670

#### Литература / 676

Резюме на английском языке / 697  
Список личных имен / 709  
Содержание на французском языке / 714  
Содержание на английском языке / 716  
Содержание на русском языке / 718

Monografija yra trilogijos „Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai–Vakarai“, skirtos visuotinės estetikos ir meno filosofijos idėjų analizei, trečioji knyga. Šią trilogiją galima traktuoti kaip daugiau nei tris dešimtmečius jo autoriaus darytų komparatyvistinių Rytų ir Vakarų tradicinės estetikos minties ir meno teorijos tyrinėjimų konceptualią sintezę. Tai tarpdalykinis humanitarinės krypties veikalas, aprėpiantis pagrindinius estetikos, meno filosofijos ir meno teorijos raidos etapus plačioje lyginamosios analizės perspektyvoje.

Trečiosios knygos objektas – Antikos ir Vakarų estetikos tradicijos užuomazgų, pagrindinių raidos etapų ir vėlesnių idėjų transformacijų kompleksinis tyrinėjimas. Knygoje ypatingas dėmesys skiriamas kartu su moderniąja mitologija atsiradusiai iš estetikos objekto išsikristalizavusiai meno filosofijai, įtakingiausioms jos kryptims, koncepcijoms.

Monografijos adresatas – profesionalioji akademinė auditorija ir visuomeninė aplinka, kūrybinė inteligentija, menininkai. Leidinys gali būti naudingas aukštųjų mokyklų dėstytojams, studentams, kultūros darbuotojams, visiems, besidomintiems aktualiomis humanistikos, kultūros, estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos problemomis.

ISBN 978-9955-868-97-2

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA: RYTAI-VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Vakarų estetika ir meno filosofija

Redaktorė Margarita Dautartienė

Maketavo Skaistė Ašmenavičiūtė

Viršelio dailininkė Skaistė Ašmenavičiūtė

Tiražas 300 egz.

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius

Spausdino UAB „Standartų spaustuvė“, S. Dariaus ir S. Girėno g. 39, LT-02189 Vilnius