



SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

MODERNISTINĖS SINESTEZIJOS ESTETIKOS IR MENO PRAKTIKOS PRIELAIDOS

The Assumptions of Modern Synaesthesia Aesthetics
and Art Practice

SUMMARY

The article is dedicated to a discussion of the aesthetics of modern synaesthesia, art theory and art practice. The author consciously disassociates from the traditional historical analyses of art movements and highlights the conceptual, theoretical, aspects of problem solving of synaesthesia, generally typical for modernism. Compared with former romantic and symbolic theories of synaesthesia, the article reveals the extremeness of the theory of synaesthesia and art practice. The article expands the research field of traditional arts' interaction and sensation. The author grounds the particularity of the concepts of modern synaesthesia to the emergence of new problems and research fields of art interaction and sensation.

SANTRAUKA

Straipsnyje aptariama modernistinė sinestezijos estetika, meno teorija ir praktika. Sąmoningai atsiribojama nuo tradicinės istorinės chronologinės modernizmo krypties analizės ir pirmiausia išryškunami konceptualūs teoriniai modernizmui apskritai būdingi sinestezijos problemų sprendimo aspektai. Lyginant su anksčiau viešpatavusiomis romantinėmis ir simbolistinėmis sinestezijos teorijomis, atskleidžiamas modernistinės sinestezijos teorijos ir meno praktikos radikalumas, siekimas išplėsti tradicinių menų sąveikos ir pojūčių tyrinėjimų lauką. Dėmesys sutelkiamas į modernistinių sinestezijos koncepcijų savitumo pagrindimą, naujų menų sąveikos ir pojūčių problemų bei tyrinėjimo laukų atsiradimą.

Modernizmas buvo neabejotinai vienas radikaliausių ir prieštaringiausių sąjūdžių Vakarų kultūros, estetinės

minties ir meno istorijoje. Jis išskėlė daugybę didžiųjų menininkų, pakeitusių bei išplėtusių klasikinę Vakarų meno ir me-

RAKTAŽODŽIAI: sinestezijos teorija, modernizmas, modernistinio meno teorija, pojūčiai, menų sąveika.
KEYWORDS: theory of synaesthesia, modernism, theory of modern art, sensation, interaction of arts.

nų sąveikos sampratą. Jo kūrėjai ir šalininkai paskleidė daugybę naujų revoliucingų idėjų, plėtojančių ir kartu neigiančių anksčiau gyvavusių impresionizmo, postimpresionizmo, simbolizmo, *Art Nouveau*, *Wiener Sezession*, *Jugendstil* ir kitų meninių sąjūdžių impulsus. Pluoštiniame modernizmo sąjūdyje vyravo praeities „dekadentinio“, išsėmusio savo kūrybines potencijas, meno neigimo ir naujos dinamiškos epochos technologinių laimėjimų dvasią atitinkančio modernaus meno kūrimo idėja.

Pastaruoju metu vis daugiau meno teoretikų, istorikų, estetikos, meno filosofijos, meno psichologijos atstovų, kultūrologų pripažįsta sinestezijos problemą Vakarų estetikos ir meno tradicijoje esant žymiai sudėtingesnę, įtakingesnę ir gyvybingesnę nei buvo manyta iki šiol. Galima sakyti, jog dabartiniame teoriniame menotyrynių disciplinų lauke sinestezija sparčiai praranda marginalijos statusą ir pripažįstama lygiaverčiu daugelio disciplinų tarpdalykinių ir kompleksinių tyrinėjimų dėmeniu. Tačiau iki šio labai svarbaus sinestezijos teorijai ir meno praktikai posūkio buvo nueitas ilgas radikalios sinestezijos „išstūmimo“ į akademinio diskurso periferiją, netgi agresyvaus jos subtilių ambicijų neigimo, kelias, kuris kartais tiesiog paradoksaliai pasireiškėdavo modernistinio meno kūrėjų idėjose ir refleksijose, jau nekalbant apie sėslaus negatyvumo apribotas vėlesnių kartų meno teoretikų nuostatas.

Sinestezijos represija – racionalistinėje metafizinėje Vakarų estetikos ir meno tradicijoje ilgai gyvavusio *racionalaus proto galimybių vienpusiško sureikšminimo ir emocinės/juslinės meno plotmės ignoravimo padarinys*. Autentiškas meno kūrinys,

taip aukštintas modernistinės estetikos doktrinų, yra sudėtinga intelektinių ir jutiminių pradų dermė, o ją unikaliu būdu realizuoja, Douglaso Kahno žodžiais tariant, *modernistinės sinestezinės sistemos*¹, vienu metu esančios spiritualistinės ir racionalistinės, matematinės ir muzikinės, estetinės ir sensorinės, iš kurių elementarių, minimalistinių ir išgrynintų pradmenų galima sukurti viską apimančią erdvę.

Neatsitiktinai prieš Vakarų klasikinėje metafizinėje estetikoje ir meno filosofijoje viešpatavusį vienpusį racionalumo kultą sukilo neklasikinės meno filosofijos pradininkai (A. Schopenhaueris, S. Kierkegaardas, F. Nietzsche, H. Bergsonas), kurie atkreipė dėmesį į žmogaus, vadinasi, ir menininko, erdvę ir savitą emocingumą ir jutimiškumą, kurį traktavo kaip *būtiną* autentiško meno ištaką. Ilgainiui minėtų neklasikinės meno filosofijos atstovų idėjos tapo viena svarbiausių ideologinių įvairių modernizmo kryptų formavimosi platformų. Daugelis iškiliausių modernistinės kartos sinestezijos teoretikų savo idėjas tiesiogiai grindė Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono mintimis.

Modernizmo estetikai formuojantis, o ir vėlesnėse jos implikacijose, dogmatiškame racionalistinės meno filosofijos paveiktame mene tvyrojusi keista, nepa-neigiama, bet svari tendencija *atvirai neigti, kritikuoti ar tiesiog nutylėti sinestezijos faktą ir vertę, taip pat turėtų būti atvirai įvardyta ir įvertinta kaip dar vienas, savitas šios estetinės alternatyvos liudijimas, nes įtari parengtis su ja kovoti suponavo kažką nesaugaus ir būtino ginti – tradicinės estetikos hegemoniją*. Tačiau *syn-aesthesia* išstūmimas iš legitimaus tuometinės dar

racionalistinės ir panlogistinės hėgeliškos estetikos paveiktos Vakarų kultūros, estetinės minties ir meno lauko grėšė ne tik estetikos giluminiu apribojimu, bet ir tykančia opozicija pačiai *aesthesia*.

Ši padėtis gali būti interpretuojama kaip *anaesthesia*, pojūčių sąstingis, nuolat pasireiškiantis tai kaip hėgeliškoji meno baigtis, tai kaip XIX a. vidurio estetikos nuomaris, vėliau susiliejęs su numanoma ir galiausiai Heideggerio apnuoginta „Vakarų metafizikos pabaiga“. Tai krizės ir gyvybingos kūrybinės energijos nuosmukio, dekadentinių tendencijų išsigalėjimo metas, apie kurį daug ir spalvingai rašė Nietzsche. Kita vertus, jam būdingi ir išsekę reprezentacijos ištekliai, kurie nuolatos susipindavo su dramatiškais autentiškos meno filosofijos ir meno nuosmukio, degeneracijos nuojautomis. Būtent minėta krizinė *anaesthesia* būklė, užguito pojūčio pasekmė (jos chronologinės ribos nėra parankios istorinės vaizduotės polėkiams), ilgainiui prislėgusi Vakarų estetiką, tapo ženklų, išprovokavusiu modernistinį maištą ir su juo tiesiogiai susijusią sensorinę atgavą ir naujų estетinių galių, skatinančių naujai pažvelgti į menų sąveikos problemas, sužadimą.

XX a. pradžioje pagrindiniuose Vakarų meno centruose išsiskleidė daug skirtingų viena su kita polemizuojančių modernistinio meno krypčių ir iškilo nauja plejada didžiųjų universaliųjų asmenybių, siekusių sukurti iš esmės naują ateities meną. Neigdami senas, aktualumą praradusias „realistines“ ar „dekadentines“ meno formas, jie ieškojo naujų, ankstesniems Vakarų meno raidos laikotarpiams nebūdingų, kompozicinių, formos, erdvės, formaliųjų ir spalvinių pojūčių įvai-

rovės sprendimų, remdamiesi išplėtotomis, konceptualiomis menų ir pojūčių sintezės sampratomis. *Modernistinės meninės kūrybos akivaizdi linkmė į konceptualumą tapo būtinu ir vaisingu pagrindu sinestezijos estetikos teorijoms bei meninėms praktikoms reikštis.*

Akivaizdu, kad modernizmas *intensyviai ir sėkmingai absorbavo įvairialypį išskirtingų civilizacijų meno tradicijų pasisemtą egzotiškumą, padarydamas jį neatsiejama savo vaizdinės struktūros, meninių formų sąveikos ir simbolių sistemos dalimi.* Naujumo ištroškęs modernizmas įvairiose savo apraiškose kaip jauna, alkana kultūrinė būklė rijo ir įsiurbė į save daugybę išorinių, ypač iš didžiųjų Rytų civilizacijų ir Juodosios Afrikos skulptūros tradicijų išplaukiančių šaltinių; gaivališka epocha plėtėsi misdama išore. Jei laikysime sinesteziją tokia pat egzotiška išore, kaip antai: kinų, japonų, islamo pasaulio, afrikietiška ar egzotišką Ramiojo vandenyno salų meną, etnografinius rykus, psichinių nedermių vizualiuosius dokumentus ar okultinių praktikų atvaizdus – o juk visa tai tapo modernistinės estetikos audinio dalimi, – tai sinestezija dėl tos pačios kultūrinės linkmės tapo integruotas, produktyvus naujų meninių vaizdinių, patirčių ir struktūrų šaltinis, kaip kad juo modernizmui neatsiejama yra tapę primitivizmas ar pašamonė. Šiuo atžvilgiu *sinestezija ir intensyvus įvairių menų sąveikos formų ieškojimas nebėra modernistinis akibrokštas, atsitiktinumas, avangardo efektas, pakraščio galimybė ar baugštus retenybės algoritmas, bet ryški, gryna, atvira klasikinės estetikos metamorfozės į neklasikinę liniją, genealogiškai persmelkianti daugybę kitų struktūrinių modernizmo linijų.*

Neverta taipogi pamiršti, kad XX a. pradžioje naujų galingų revoliucinių virsmų, intensyvios technologijų plėtotės sukrėsta buvo ne tik sąmonė, vaizduotė, jausmai, bet ir pojūčių šaknys, jų vaidmuo ir lemtis nebežinoma ir, *žvelgiant į modernizmo skvarbą, su kuria buvo skrodžiama sensorinė žmogiškųjų individų būtis, pavydžiai regimas planas, brėžinys įvairioms imanomoms pojūčių tvarkoms suprasti, legitiuoti ir valdyti*. Modernizmas manieringai puoselėjo sensorinę egzistencijos pusę, nors provokavo, bet ir žabojo pojūčių dramas, kurios ištikdavo kintant technologijoms ir jų stumdomoms meno formoms, ir šioji ypatinga modernistinė pojūčių tvarka, kuri bet kokiomis aplinkybėmis, net aukštinant neįtikėtinų sinestezijų proveržius ir įvairias kitas sensorines perversijas, sugebėjo išlaikyti pusiausvyrą, žmogiškojo pojūtyno homogeniškumą, atrodo tolimu pažadu ir provaizdžiu dabarties padėčiai, kuomet neberandama jokia pa-

guoda jutiminio patyrimo maištams, katastrofoms ar drastiškoms žmogaus pojūtyno disciplinoms.

Nostalgija, pergyvenusi postmodernistinę XX a. antrosios pusės estetinių idėjų ir meno formų sumaištį, palengva susitelkia į noetinę ekspediciją, praeities būviuose ieškant prarastųjų galių surišti dabarties sumaištims, kurios plūsta per nebevaldomus neva išlaisvintų pojūčių (to siekė dar romantizmas!) šliuzus, seniai pamiršus tiek funkcinę (Hume'as ar Locke'as), tiek euristinę (Baumgartenas ir net Kandinsky) sensoriumo paskirtis.

Pats modernizmas yra tapęs atvira interpretacijų sistema, suponuojant jo neišsenkantį, o gal dirbtinai palaikomą, neapibrėžtumą, inertišką, o gal nuolat falsifikuojamą, paslaptį, o veikiausiai, godų poreikį būti dabarties vizijų projekcija. Viena iš šių vizijų yra sinestezija, jos estetika, kuri atkurta modernizme įgauna atpažįstamus ir lydinčius atskaitos taškus.

MODERNISTINIS SINESTEZIJOS TEORIJOS IR ESTETIKOS INTENSIVUMAS

Modernistinė sinestezijos teorija, nepaisant stulbinančios teorinių požiūrių ir meninių eksperimentų įvairovės, neabejotinai buvo vienas vaisingiausių Vakarų meno istorijoje sinestezijos idėjų sklaidos ir naujų eksperimentų pakilimo tarpinių. Būtent klasikinio modernizmo srovių spontaniško iškilimo metu *sinestezijos sąvoka įgauna daugybę naujų atspalvių, prasminių konotacijų ir pulsuoja nuolatiniu euristiniu tapsmu*. Atrodytu, mąstymas apie modernistinio meno esmę, jo tragiškų ieškojimų ir atradimų kolizijas yra svaiginantis XX a. pab.–XXI a. pr. mentaliteto savivokos būvis. Neatsitik-

tinai Thomas Vargishas ir Delo E. Mook teigia, jog kaip *tik ši taki, nepaliamajamai konstruojama modernizmo sąvoka ir yra „mūsų modernizmas“*, kaip sąmonės turinys ir ateities lūkestis, benjaminiškai nugręžtas į praeitį.

Kita vertus, analizuojant modernistinės kartos menininkų įnašą į sinestezijos teoriją, galime pastebėti vis didėjančiame istoriniame nuotolyje nuo šio sąjūdžio pakilimo laikų išryškėjusią naują modernizmo sampratų takoskyrą, perplėštą tūkstantmečių skirties, slėnį tarp vienoje pusėje slūgsančių fantasmagorinės *fin-de-millennium* retrospektyvos bei avangar-

dinės *fin-de-siècle* minties drąsos briko- liažų ir kitoje – keistai romaus XXI a. pradžios žvilgsnio į modernizmą iš vi- sada simbolinio ir nuolankaus „praėjusio ir naujo šimtmečio“ atstumo, ieškant ne- bent antikvarinės-kolekcinės faktų pre- cizikos ir lyg pasirengiant naujai „vaiz- duotės hermeneutikai“, kuri yra likęs vienas iš nedaugelio naujausio nerimo amžiaus privalumų.

Ypatingo meninio, estetinio, filosofinio bei sociokultūrinio intensyvumo modernizmo kryptys pasiekė ankstyvajame klasikiniame jo raidos etape dviem pir- maisiais XX a. dešimtmečiais, kai išsi- skeidė fovizmas, ekspresionizmas, ku- bizmas, futurizmas, orfizmas ir kitos į abstrakciją vedusios modernistinio meno kryptys. Jų kūrėjai, novatoriškos asme- nybės, tapusios Vakarų meno istorijos pasididžiavimu, ne tik nevengė sineste- zijos – pastarasis fenomenas moderniz- me tapo vienu iš giluminių branduolių, aplink kurį sukosi esminės modernisti- nio meno ir estetikos idėjos, tačiau ir nuolatos savo teoriniuose apmąstymuo- se ir kūrybinėje praktikoje siejosi su įvai- riaus daugialybės sinestezijos aspektais. Šie modernizmo kūrėjams būdingi ieš- kojimų procesai dar kartą patvirtina, jog latentiniu būdu Vakarų estetikos ir meno tradicijos gelmėse glūdintis sinestezijos estetiškas potencialas nėra tik įsivaizduo- jama duotis, bet jis veikia modernizmo ideologijos viešpatavimo metu kaip ak- tyvus naujų meno reiškinių kilmės ir raidos dėmuo, estetikos ir meno filoso- fijos idėjų transformacijų svertas.

Kita vertus, modernizmo sąjūdžio imanentinis sudėtingumas ir dinamiškumas jo kūrėjų darbuose buvo labai skir- tingai projektuojamas į sinestezijos pro-

blemų erdvę. Todėl ir pastaroji, lyginant su romantine ir simbolistine, tampa idė- jų ir meninių sprendimų požiūriu daug įvairesnė bei diferencijuota. Tai rodo, jog modernistinių sąjūdžių formuojama nauja sinestezijos samprata jokiu būdu nėra statiškas simbolinis idėjų istorijos kelkraštyje stūksantis darinys, bet akty- vi, natūraliai besivystanti Vakarų esteti- nės minties ir meninės kultūros raidos linija, besiskleidžianti divergentiškais atmainų ir atšakų pluoštais: sinestezija, aptinkama Baudelaire'o, Rimbaud, Rene Ghilo, kitų prancūzų menininkų, rusų avangardo, *Der Blaue Reiter* grupės, italų futuristų doktrinos, „vizualiosios mu- zikos“ versijoje, abstrakčiajame kine, spalvų vargonuose, *optophono* išradime, visur kitur, kur įvairios meninės ir moks- linės idėjos susipindamos kildino naujas meno sritis, o šios savo ruožtu maitino besiformuojančią specifinę sinestezinę estetiką. Be to, santykinai trumpa sineste- zijos gyvavimo trukmė modernizmo viršūnėje neturėtų užgožti fakto, kad ją grindžiančios idėjos buvo ilgaamžės, at- ėjusios iš laiko glūdumos ir nuolat išlie- kančios. Iš tiesų, klasikinio modernizmo idėjų ir meno praktikos iškilimo metu galime pastebėti neįtikėtiną sinestezijos rezonansą, vienalaikiškumą aktualiai tam tikro periodo meno reiškinių kaitai: *sinestezija nėra meno ir estetikos istorijos liekana, apendiksas, bet gyva lygiagretė.*

Amerikiečių estetikas ir meno filoso- fas Arnoldas Berleantas teigia, jog *esteti- kos nebūtis visomis prasmėmis yra anestezi- nė*. Iš tikrųjų estetikos apleidimas, igno- ruojant pojūčių įvairovę ir ypač sineste- zijos liniją, Vakarų menui sukėlė daug chaoso. Todėl sinestezija tapo reikalinga naujo modernistinio meno kūrėjams, ku-

riems ji buvo it tarpininkas, pernešantis gaivališką autentiškų pojūčių žinią atmirusiam klasikinės estetikos ir jos paveikto meno būviui. Iš čia plaukė modernizmo kūrėjams būdingas radikalus senų meninės išraiškos formų atmetimas ir naujų meno sąveikos formų ieškojimas, tapybos, poezijos „muzikalumo“ kultas. Todėl daugelis sinestezijos problemas gvildenusių klasikinio modernizmo atstovų audringai skelbs apie pojūčius, jų vienovę, sinesteziją taip siekdami įveikti sensorinės prarasties ir stokos etapą.

Galime daryti prielaidą, jog pavojingą ir prieštaringą sinestezijos vietą Vakarų mene ir estetikoje lėmė saviti šio reiškinio legitimacijos mechanizmai, kurie dar laukia išsamesnio tyrinėjimo. Ateityje būtina paaiškinti, kodėl sinestezija buvo dažnai išstumtama iš pagrindinio meno produkavimo ir jo teorinių svarstymų lauko, nepaisant to, kad sinestezijos veikimas, įtaka, potencialas yra intensyvus, akivaizdus, atsispindintis nesuskaičiuojamuose meno fakčiuose. Tokia dviprasmiška padėtis ypač matoma modernizme, nes *dauguma ypatingą sinestezijos mastą šiame meno periode pagaliau pripažįstančių šaltinių yra tik daugiau ar mažiau retrospektyviniai*, priklausantys jau kitam kultūriniam kontekstui, t.y. paženklininti hermeneutinio manieringumo, tuo tarpu aktualiam modernizmo laikui priklausantys sinestezijos teorijos ir estetikos šaltiniai dažnai yra uždari ir lokalūs, esamu momentu dar nesuovikiantys sinestezijos viską apimančios tendencijos, nors tokią jos galimybę dažnai skelbiantys.

Programinėje esė *Šviesa* (1912), paskelbtoje vokiečių avangardiniame žurnale *Der Sturm*, orfizmo kūrėjas prancū-

zas Robertas Delaunay aukštino regą ir atmetė sinestezijos galimybę. Jis daug kalbėjo, kad šviesos simultaniškumas yra *harmonija*, o spalvos *ritmai* sąlygoja *žmogaus regėjimo savitumą*. Akį aiškino kaip aukščiausią pojūčių organą, kuris tiesiogiai susisiečia su *smegenimis ir sąmone*. Tai lėmė jo įsitikinimą, kad girdimoji percepcija yra nepakankama pažinti Visatos įvairovę, kadangi jai trūksta gėlmės. Kitas skeptikas čekas Františekas Kupka taip pat įitariai žvelgė į sinestezinio patyrimo subjektyvumą. Biologijos ir psichologijos studijomis jis buvo išsamoninęs fundamentalų skirtumą tarp *regos ir klausos*. Iš jo pastebėjimų veikale *Plastinių menų kūryba* (1923) akivaizdu, jog jis buvo susipažinęs su von Helmholtzo atradimais šioje srityje: „Akis negali išskaidyti sumaišytų šviesos bangų sistemų, t.y. atskirti vienos sumaišytos spalvos nuo kitos. Ji patiria jas kaip... paprastą sumaišytų spalvų jutimą. Akis neturi harmonijos pojūčio ta pačia prasme kaip ausis. Nėra muzikos akiai“².

Akademinėje terpėje, nepaisant atskirų dailininkų neigiamų deklaracijų sinestezijos atžvilgiu, yra įprasta kalbėti apie sinestezinius modernizmo epochos menininkų M. K. Čiurlionio, V. Kandinskio, P. Klee, F. Kupkos, P. Mondriano, R. Delaunay, F. Picabia, U. Bocconi, L. Russolo, G. Balla, A. Dove, o taip pat A. Schoenberg, T. von Hartmanno, I. Stravinskio, A. Skriabino, O. Messiaeno ir kitų kūrėjų eksperimentus, kaip *neabejotinai pozityvius modernizmo sinestezijos pavyzdžius*, nepastebint, kad tai dažniausiai buvo *ambivalentiški sensoriniai eksperimentai, kvestionavę neaiškią pojūčių padėtį Vakarų estetikoje*. Didžioji dalis modernizmo meninių judėjimų plėtojo sa-

vas jutimiškumo sampratas, pojūčių vaidmens naujų meno formų kūrime ir suvokime doktrinas, meno ir pojūčių santykio teorijas, perspektyvius pojūčių vienovės vaizdinius. Galime pastebėti abipusį euristinį ryšį – modernistinių idėjų inspiruojamos pojūčio sampratos transformacijos sąlygojo įvairias sinestezijos atmainas, o sinestezijos įvairių pavidalų ir būvių pasirodymas kvestionavo ir plėtė paties pojūčio kaip tokio konceptualiąsias ribas.

Nuostata transformuoti pojūčių vertes ir pozicijas, galiausiai įstumiant juos į sinestezines būkles kaip galutines ir aukščiausias (estetines, kognityvines, ekspresines ir kt.) – tokia teleologinė linija būdinga modernizmo tiek moksliniams, tiek ir meniniams eksperimentams su empiriškai įmanomomis ir netgi metafiziškai numanomomis pojūčių samplaikomis. Sinestezija modernizmo estetikoje pateikiama kaip baigtinis ir aukščiausias sensorinės dermės, sinchroniškumo, suliejimo būvis, kuris čia tapomas transcendentinių siekių, laisvai suprantamos metafizinės paslėpties atvėrimo, individo ar net civilizacijos dvasinio tobulėjimo išraiškos tonais. Tuometinei produktyviai ir audringos apoteozės nutviekstai modernizmo sinestezijos panoramai dar toli iki nykios pragmatizmo dykvietės, kokia ją bus siekiama (anaiptol ne visada sistemingai) paversiti XX a. pabaigoje, jau išgalėjus postmodernistinei tuštumai; *fin de millenium* bedugnės nebeužpildė nei konceptualieji, nei sensoriniai tūriai.

Iš istorinės perspektyvos vertinant sinestezijos vietą modernizme, anapus daugybės meninių manifestų, doktrinų, idėjų, mirgančiuose modernistinio kūry-

binio polėkio paviršiuose, galima išvelgti atsispindint gelminį vientisą autentiškos pojūčių būties masyvą, pojūčių, kuriuos tuo metu stipriai palietė esminės permainos, išryškėjusios įvairiuose kultūros, socialinio gyvenimo, mokslo, technologijų srityse. Kaip žinome, meno raida yra neatsiejama nuo daugybės konkrečiame civilizaciniame organizme vykstančių ekonominių, technologinių, kultūrinių, socialinių, idėjinųjų procesų. Svarbu pastebėti, jog sinestezija savitai seka šių procesų judesius.

Pripažindami sensorinį žmogiškosios būties lygmenį esantį itin jautrų technologinėms metamorfozėms, turime suvokti, jog prasidėjus modernizmo epochai pojūčiams teko susidurti su daugybe naujų dirgiklių, sąlygojančių iki tol nežinomas patirties formas. Žmogaus pojūčių visumą skrodė dvi tendencijos: viena – technologinių naujovių,ėjusių pojūčių išgryninimo, atsiejimo linkme, kita, su kuria labiausiai įprasta sieti sinesteziją, – su Vakarų metafizikos tradicija suaugęs siekis per ypatingas pojūčių transformacijas ir jungtis realizuoti utopinius būvius. Tiek viena, tiek kita strategija nebuvo pasyvi, priešingai, jos buvo kupinos įtampos, išskirtinio angažuoto aktyvumo, netgi agresyvumo. Modernizmo sinestezijos aktyvumas ir agresyvumas analogiškas modernizmo įkarščiui, „aklos, neatlygintinos veiklos, akto kultui“, kaip pašėlusią modernizmo energiją, plūstančią iš avangardo žiočių, įvardija italų meno sociologas Renato Poggioli³.

Sinestezija, dažnai suvokiama kaip „sinestezinis pojūčių aktas“, modernizme buvo nelyginant prievartos sugestija siekiant *priversti pojūčius* prisiimti vieną ar

kitą būvį. Lygiai kaip ir juos suskaidyti. Pabrėždama suvokiantįjį subjektą, sinestezijos teorija linko suskaldyti, išardyti pojūtinį suvokimą į atskiras dalis, pagal ką vienas jautimas surastų savo atitikmenį kitame (plg. graikiškąjį *syn-aesthesia* – „jausti kartu“ ir prielaidą, kad vakarietiškoji sinestezija visų pirma grindžiama ontologiniu pojūčių suskaldymu).

Čia neišvengiamai pasirodo visai Vakarų minties tradicijai būdinga agresyvi pozicija materijos, gamtos, pagaliau paties mąstymo objekto atžvilgiu. Modernistinė sinestezija yra persmelkta šio puolančio imperatyvaus veiksmo „sulieti pojūčius“, „išgryninti pojūčius“ arba tiesiog „priversti pojūčius“, kaip tą akcentavo, pavyzdžiui, J. Beuys. Modernistinis novatoriškumas yra įsakmi veikmė. Estetikoje ji nurodo į savo ištakas. Ar A. Baumgarteno *Estetika*, kurios tikrojo, sensorinio pagrindo stoka ir užmarštis juntama sinestezijos istorinėje sklaidoje, nebuvo taip pat pritvinkusi liepiamojo, įsakmaus tono, nukreipto į pojūčius? Ir netgi vėliau, jau romantizmo ideologijos sklaidos apyaušriu, Schillerio *Laiškai apie estetinį lavinimą* žymėjo agresyvių veiksmų liniją pojūčių lauke.

Tai reiškia, jog pagal racionalistinėje Vakarų estetikoje viešpatavusias nuostatas bet koks, netgi spontaniškiausias, pojūtis turi būti *įdarbintas, išlavintas, nukreiptas*, t.y. regresyviai pajungiamas pragmatiškos visuomenės poreikių linkme, o paties pojūčio natūralios ir spontaniškos energijos išsipildymas, toks savastingas jausminę žmogaus pusę, jo jautriausių emocinių išgyvenimų svarbą meninės kūrybos procese ir meno kūrinių suvokimo eigoje iškeliančioms Rytų tautų estetikos ir meno filosofijos tradicijoms,

čia užtveriamas merkantilios pasaulėžiūros nutiestais dirbtinumo tinklais.

Šis Vakarų racionalizuotos estetikos ir meno filosofijos tradicijos ribotumas, kaip minėjome, buvo kritikuotas neklasikinės meno filosofijos atstovų. Jų tradiciją vėliau tęsė „gyvenimo filosofijos“ šalininkai ir humanistinio postmodernizmo atstovai. Pojūčių lavinimo idėja šliejasi prie universalių disciplinavimo struktūrų, kurias Vakarų mąstyme ir kultūroje yra aiškiai atvėręs įtakingas postmodernizmo ideologas Michelis Foucault, kuris nuosekliai ardė ir griovė iš vidaus vakarietiškojo logocentrizmo pamatus ir atvėrė naujas erdves kūrybinės dvasios polėkiams bei pojūčių veikai.

Tad modernizme, kuomet virš anksčiau, klasikinės ir netgi miglotos romantinės ar jos tradiciją tęsiančių įvairių neoromantinių ir simbolistinių estetikos būvių matome išskylant aštrią naujai kūrybiškai interpretuojamos sinestezijos estetikos keterą, išvystame tą patį jėgos principo veikimą, netgi suponuojamame pojūčių ontologiniame lygmenyje, kuomet į neaprepiamus sensorinius sinestezijos galimybes tyrus išeinama pro senuosius, aristoteliškuosius pojūčių hierarchijos vartus. Taip hierarchijos principo išpažinimas virsta *represijos procesija*.

Etaloninis tapybos-muzikos, *audiere-colore*, spalvų muzikos ir dar kitaip vadinamas vienas iš galimų sinestezijos atvejų, su kuriuo dažniausiai tapatinama visa *in corpore* modernizmo sinestezija, iš tiesų yra tik dviejų aukščiausių pojūčių hierarchijos sandų – *regos* ir *klausos* – junginys. Tačiau abiejų šių pojūčių statusas anaipol nebuvo nekintanti, apriorinė duotis. Dabartinėje humanistikoje vis daugiau dėmesio skiriant pojūčių antro-

pologinėms, kultūrologinėms ir filosofinėms dimensijoms, pastebėta, jog istoriniame kontekste šių išskiriamų pojūčių padėtis ir reikšmė kito, tad ji yra gana sąlyginė ir inertiška. Modernizmo sinestezija jau galėjo būti ir unikalus šios atkaklios pojūčių visumos hierarchinės viršūnės kvestionavimo būdas, spontaniškas mėginimas išjudinti įsitvirtinusių pojūčių sampratos riboženklis.

Statiškas, kanonine ikona paverstas modernizmo laikotarpio sinestezijos apribojimas griežta muzikos ir tapybos jungtimi užgožia daug platesnę multisensorinės estetikos, kaip ją įvardija kultūrologas Constance'as Clasen, erdvę, kurios skelbėju jau buvo Baudelaire'as.

Klausos ir regos santykis Vakarų estetikoje visada buvo įtemptas, nevienareikšmis, tad *konstruoti aktualiausių sudėtingo ir daugiasluoksnio sinestezijos fenomeno problemų lauką remiantis tradiciniu muzikos ir tapybos sąryšingumu, reikštų užkrauti pernelyg didelį svorį ant plonytės sąlygiškai tik du pojūčius tejungiančios gijos*. Įtakų pasidalijimo pasekmė buvo ta, kad klausos tarsi tapo „antruoju pojūčiu“, t. y. ne tiek aukštintu, kiek rega, ir ne tokiu žemu, kaip kiti pojūčiai, kurie yra artimiau susiję su kūnu ir tuo, kas juntama. Šiame skyryme aptinkame kopiją konceptualiojo skilimo tarp proto/sielos ir kūno. Jau Kandinskis, kaip beje, ir kur kas anksčiau Čiurlionis, susidūrė su šia problema ir ją apmąstė kaip būtinybę išvengti tiesioginio muzikos reprezentavimo savo tapyboje. „Aš nenoriu tapyti muzikos“ – rašė jis, turėdamas omenyje, kad nenori padaryti savo tapybos programiniu muzikos vaizdavimu. „Nors muzika Kandinskiui buvo galingas nereprezentatyvumo modelis, jis savo ruožtu kėlė

antrinį imperatyvą išvengti *muzikos reprezentacijos*“, – teigia Douglas Kahnas⁴. Muzikos fundamentalų antireprezentatyvumą daug vėliau puikiai išreiškė Philippe'as Lacoue-Labarthe'as, analizuodamas muzikos ir mimezės santykį: muzika yra „menas anapus signifikacijos, kitaip tariant, anapus reprezentacijos“⁵. Tai aiškiai atspindi dar XX a. pradžioje pastebėtą modernistinio meno siekiamybę iš reprezentacijos tapti prezentacija.

Santykis tarp estetikos, meno ir pojūčio turi būti suvokiamas naujai, paliekant anapus senuosius skirstymus tarp kūno ir proto, kurie vis dar gyvuoja estetikoje. „Menas yra diskursas pojūčiams“⁶ – šiuo principu vadovaujama antologijoje *Sense and Senses in Aesthetics*, skelbiant naują požiūrį į estetikos ir pojūčių santykį. Terry Eagleton veikale *The Ideology of the Aesthetic* taip pat teigė, jog „estetika yra gimusi kaip kūno diskursas“⁷. Pridurtume, kūno, kuriame tinkliškai pinasi pojūčiai, kitaip tariant, potencialaus sinestezinio kūno. Pastarojo idėja yra tvari visoje Vakarų estetikos istorijoje, apibrėžtu pavidalu sinestezinis kūnas pasirodo jau nuo XVIII a. pabaigos ir ryškiausiai iškyla modernizme. Tačiau šiame sinestezijos atgimime susiduriama su keblia estetinės artikuliacijos padėtimi – stokojama estetinio žodyno kalbėti apie meno kūrinius, kurie nėra tiesiogiai susiję su regos fenomenais. Pripažindami, kad didžiąja dalimi Vakarų tradicinė estetika yra okuliarcentrinė, aptinkame dar vieną sinestezijos išstūmimą iš estetinio svarstymo lauko. Apie sinesteziją, pasirodo, nėra galima adekvačiai kalbėti. Vitgenšteiniškoji kalbinio pasaulio lemtis paslepia sinesteziją pačioje estetikos aikštėje: „kalba reiškia [...] pasaulio ribas“⁸.

Jei darome hipotetinę prielaidą, kad sinestezijos estetika yra Vakarų klasikinės estetikos minties ir meno tradicijos, skirtingai nei, pvz., indų ar japonų tradicijos, nepasirinktas, atmetas, ilgai ignoruotas be to, dar ir nutylėtas, nominalistiškai nuslėptas estetikos minties ir meno praktikos raidos kelias, tuomet pirmiausia tampa aišku, kodėl sinestezija taip ilgai Vakaruose buvo latentiniame būvyje. Kita vertus, paaiškėja ir kodėl XX a. pradžioje, įsigalint modernizmui, į estetikos ir meno sritį plūsteli ypatingas *estetinis aktyvumas*, pralaužęs daug ankstesniais amžiais viešpatavusių dogmatikų sensorinės ir estetikos stagnacijos nuostatų. Pažymėtina ir tai, jog sudėtinga ir įvairialypė autentiško sinestezijos problema sprendžiančio meno fenomeno vidinė diferenciacija neigia jo sinestezinių raiškos formų atsitiktinumą, nebūtinumą ir inspiruoja šios išplėtotos įvairovės priežasčių paieškas.

Sinestezijos estetikos transformacijos iš neapibrėžtų romantinių ir simbolistinių jos formų į komplikotas ir konceptualumo požiūriu brandesnes modernistines liudija, jog *sinestezija, net ir nebūdama tradicinio estetinio diskurso epicentre, palaikė savo sintetinėmis nuostatomis įvairių sąveikaujančių hibridinių meno formų vidinį dinamiškumą, plastiškumą*. Kita vertus, ji kito, skleidėsi atliepdama aktualias estetikos, meno filosofijos, meno teorijos, meninės kūrybos procesų psichologijos ir įvairių menų, jų sudėtinių komponentų permainas, o pastarosios savo ruožtu aktyvino naujų sinestezijos problemų formavimąsi ir tapatinimąsi. Modernistinis sinestezijos estetikos intensyvumas tarsi gaivališkas srautas užliejo daugelį tuo metu nusistovėjusio ar netgi

lūžinio estetinio diskurso ertmių, jas papildė naujais turiniais, idėjomis, išvalgomis ir kartu sinestezijos teorijai ir meno praktikai kėlė naujus iššūkius.

Net jeigu vizualioji muzika, grindžiama *audière-colore* sinestezijos atveju, nėra vienintelis būdas, kuriuo muzika ir vizualieji menai sąveikavo per pastarąjį šimtmetį, ji neabejotinai yra viena nuosekliausių. Akivaizdu, jog vizualiosios muzikos tradicija yra tarp tvirčiausių ir atkakliausių stilistinių atmainų per praėjusį amžių, vis dar randanti naujas arenas estetiniam tyrinėjimui, kai tuo tarpu kiti garsūs meno sąjūdžiai ir stiliai išsikvėpė, nusilpo ir prarado gyvybingų sinestezinės kūrybos versmių funkcijas.

Sinestezijos idėjos ilgaamžiškumas gali būti paaiškintas visų pirma tuo, kad jai išpildyti reikėjo technologijų, o pastarosios vis vystėsi ir apčiuopė vis naujas meninės išraiškos galimybes ir kartu artino sinestezinio meno adeptus prie savitai suvokto utopinio tikslo. Galima sakyti, fascinuojantis sinestezijos idealas yra neišsemiamas šiuo aktyviu aktualaus išpildymo ir provaizdžio atstumu, kuris, nepaisant nuolatinės raidos ir pastangų, paslaptinai lieka beveik toks pat. Tai sunkiai įmenama pojūčių sutapties mįslė, virtusi erdvia meninių atradimų kasykla – *ypatingas tarpeklis tarp tradicijos atribotų pojūčių, kuris veikiausiai niekada nebus užpiltas*.

Johnas F. Moffittas teigia, jog antai, Vakarų renesanso mene pagrindinė su sinestezine problematika susijusi tema buvo penki pojūčiai, ir kiekvienas pojūtis – klausa, rega, uoslė, skonis, lytėjimas – turėjo savo specifinius nesunkiai atpažįstamus kūrėjui ir suvokėjui ikono-

grafinius ženklus. Priešingai, moderniojo metaliteto skiriamasis bruožas yra sinestezija, tiksliau tariant, lydimas ar susiejimas kartu (*syn-*), ir ypač anksčiau atskirų pojūčių-jutimų (*aestheseis*) viena-laikiškumas. Laikoma, kad terminas „sinestezija“ pasirodė XIX a. pab. Prancūzijoje (fenomeno nuoseklaus mokslinio apibrėžimo pastangos siekia XIX a. pradžią), tačiau sinestezinis siekinys gyvavo šimtmečiais, grįsdamas savitą sensorinės rezistencijos liniją tradicinėje Vakarų estetikoje. Tad faktas, kad modernizmo epochoje sinestezija tapo plačiai naudota ir dažnai pabrėžtinai skelbtu meninės kūrybos principu, reiškia visų pirma konvencionalaus Vakarų estetikos pagrindo išsekimą. Paprastai šį išsekimą linkstama iliustruoti naujų meno formų gausa, įvairių meninės reprezentacijos būdų ir formų konfliktais, tačiau pamatiniu lygmeniu ši tradicinės estetikos krizė skausmingai palietė būtent estetikos ir pojūčių santykį. Sinestezija modernizmo mene *neatsiranda, netgi neatrandama, bet organiškai sugrįžta, susigrąžindama atimtas, išstumtas pozicijas*. Būtent šiuo aspektu verta peržiūrėti Vakarų modernizmo bei sinestezijos santykio reikšmę tolesnei meno ir estetikos raidai. Judith Zilcer, nors ir apsiribodama vienu iš sinestezijos atvejų, tačiau įžvalgiai apmeta netyrinėtos perspektyvos mastelį: „Tai, kad vizualiosios muzikos istorija vis dar yra sąlyginai neiširta, regis, yra jos hibridinio pobūdžio pasekmė. Nors ir muzikinės analogijos vaidmuo abstrakčiojo meno iškilime buvo pripažintas, tarpusavio ryšys (santykiai) tarp ankstyvųjų eksperimentų muzikoje, kine ir šviesos mene niekada nebuvo pakankamai tyrinėti“⁹.

Akivaizdi oficialaus teorinio dėmesio stoka sinestezijos estetikai, sąlygota imanentiškų meno raidos dėsnų, negali nuneigti paties fenomeno egzistavimo. Kita vertus, itin stebina staigaus sinestezijos fenomeno atradimo sublimavimas (kas veikia yra tik anachroniška hermeneutika), pasirodantis netgi dabartiniuose demonstratyviuose, didelę modernizmo sinestezijos apimtį ir įtaką konstatuojančiuose veikaluose (pvz., Kerry Broucher, Judith Zilcer *Visual Music – Synaesthesia in Art and Music since 1900*), kurie sinestezijai sinonimišku laiko „regimosios muzikos“ reiškinį ir apgaubia jį anachroniško atradimo nuostaba: „vizualioji muzika, nors ir nebūdamas įformintas judėjimas, vis dėlto išsirutuliojo į reikšmingą srovę moderniajame ir šiuolaikiniame mene“¹⁰.

Tuo tarpu Stevenas Connoras knygoje *Hearing Cultures* teigia, jog sinestezijos fenomenas aktualiaime modernizmo laike nebuvo atitolinančios nuostabos tarpininkaujamas, bet priešingai, priimamas kaip natūralus, integralus tuometinių meninių praktikų ir teorinių spekuliacijų reiškinys. Douglaso Kahno nuomone, „sinestezija charakterizuoja modernizmą, išreiškia jo esmę. Iš tiesų, impulsas, skatinantis jungti pojūčius, priklauso pačiam avangardiniam troškimui peržengti kasdienio gyvenimo sensorinę ekonomiją, todėl klystume laikydami sinesteziją visada tik išskirtine, revoliucinga, transcendentine“¹¹.

Nėra adekvati ir kita pozicija, besistengianti kalbėti apie sinesteziją neutraliai, be specifinio termino, užsimeriant tik apie įvairialypes muzikos ir tapybos samplaikas, kartais painiai paslepiant esminius sinestezijos skirtumus nuo kitokių

sintezių, pvz., François Sabatier *Muzikos veidrodžiai: muzika ir jos santykiai su literatūra ir dailiaisiais menais* (*Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*), arba Gilles Boudinet *Menai ir idėjos XX amžiuje. Muzika, tapyba, filosofija, humanitariniai mokslai ir „poetiniai intermezzo“* (*Des arts et des idées au XXe siècle. Musique, peinture, philosophie, sciences humaines et «intermezzos poétiques»*). Sinestezija nebūtinai integruoja skirtingas meno formas pagal sintetinį *Gesamtkunstwerk* modelį. Veikiau ji yra fundamentalus ribų tarp skirtingų meno formų kvestionavimas, gal net tų ribų supriešinimas ir sulaužymas. Sinestezija anaip tol nėra taiki menų sintezė, kaip linkstama ją traktuoti.

Kai kurių modernistinio meno krypčių, pvz., futurizmo šalininkai, pojūčių ir menų santykius įsivaizdavo kaip dramatiškus, konfliktiškus. J. L. Nancy mintis, jog skirtingų menų yra tiek, kiek yra pojūčių, pagrįstą tą meno rūšių sumaištį, kurią modernizme sukėlė tendencingas sinestezijos išsiveržimas. Pojūčių ir menų sintezė iš pat pradžių nurodė skirtingus dalykus, kurie tapo užtemdyti ir suvienodinti vėliau įsitvirtinusios teorinės refleksijos smogo.

Sinestezijos ir kitokios menų sintezės skirtumas modernizmo laikotarpiu jau buvo suvokiamas, nors ir neeskaluojamas kaip šiandien, bet kokį tarppojūtinį reiškinį priskiriant sinestezijai, o menų sintezę sumuojant intermedialumo ir panašiomis skėtinėmis nuostatomis. Sąvokos ekonomija šiuo atveju leistų atsekti, kiek modernizmo menininkai buvo įsisąmoninę sinesteziją kaip tokią, kiek scientistinis sąvokos apribojimas buvo

instrumentiškas. Kita vertus, daugelis modernizmo sinestezijos apraiškų klesėjo nesaistomos šios prieštaringos sąvokos, tad apie juos būtų galima kalbėti tiesiog kaip apie multisensorinius eksperimentus. Estetinis mąstymas arba mąstymas apie estetiką visada yra susijęs su daugybiškumu, daugialypumu ar heterogeniškumu, tvirtina įžymus prancūzų filosofas Nancy¹². Tad tarp estetikos ir sinestezijos nebeturi ir nebegali likti subordinacinio atstumo, bet tik plastiškas perėjimas tuo pačiu pojūčių lynu.

Anot Arnoldo Berleant, bet koks sensorinis patyrimas potencialiai yra estetiškas, ir tai nulemia fundamentalų pojūčių vaidmenį estetikoje. Sinesteziniame akte pojūčiai demonstruoja ypatingus estetinius viražus. Jie patiria chaosą, maištą, sumaištį ir iš tokios protoestetinės jų būklės kyla unikalūs meniniai reiškiniai, kuriuos paprastai jau vertiname estetine mis kategorijomis. Tuo tarpu tikrasis estetiškas objektas šiuo atveju yra sinestezinis pojūčių žaismas. Pavyzdžiui, Kandinskiui vadinamoji atonalioji Schoenberggo muzika arba, kitais žodžiais tariant, dvylikatonės muzikinės kompozicijos principai prilygo abstrakcijai, kurios kaip dvasinio idealo du artimi bičiuliai siekė ir savo tapybos eksperimentuose. Tuo metu, kai kiti avangardo tapytojai žvelgė į muzikinės kompozicijos harmoniją kaip įkvėpimo šaltinį, Kandinskis vienintelis priėmė Schoenberggo disonansus kaip kūrybinės emancipacijos ženklą¹³. Taigi, *specifinė anarchija modernistinėje muzikoje ir mene kilo iš ypatingos anarchijos pojūčių tvarkoje – sinestezinio nuokrypio*.

Verta atkreipti dėmesį, jog kai kurių modernistinių sinestezijos reiškinų išei-

ties taškas buvo aiškus operavimas sinestezijos arba pojūčių vienovės sąvokomis, o kitiems ši sąvoka buvo išorinė, neesminė teorinės ir praktinės veiklos išdava, nebūtina konceptualinė suma. Tyrinėjant sinestezijos estetiką modernizme reikia turėti omenyje, kad nebuvo nusistovėjusio visuotinio sąvokinio sinestezijos bei pojūčių artikuliavimo instrumentarijus (nėra jo net ir dabar!), tad analizuojant reiškinį tenka remtis vėliau priimta sąlygine sąvokos talpa ir laisvai interpretuoti pavyzdžius veikiant pagal vitgenšteiniškąjį *šeiminį panašumą į sinesteziją*. Tokia bemaž antiesencialistinė

strategija vyrauja daugelyje sinesteziją tyrinijančių veikalų, dalis jų ryso pačiame modernizmo laikotarpyje, ir nei tada, nei iki šiol nėra galutinai sutariama, kas vadintina sinestezija. Pastangų išvesti aiškias konceptualias ribas būta, pvz., pirmaisiais XX a. dešimtmečiais, jau klesint moderniajam menui, tačiau į mokslinį pretendavęs skyrimas tebuvo dar iš XIX a. atsinešta gruboka opozija tarp meninės išmonės ir konstatuojamo empirinio fakto. Ši skirtis gyvybinga ir dabar, palaikanti du sinestezijos prigimties aiškinimo polių – kultūrą ir gamtą – atstu vienas nuo kito.

IŠVADOS

Modernistinė sinestezijos samprata nuo ankstesnių skyrėsi savo nepalyginamai turtingesne koncepcijų ir priėgų įvairove. Kita vertus, sinestezijos fenomenas prarado menamą savo aiškumą, kadangi skverbiantis į sudėtingas menų sąveikos problemas atsivėrė naujų anksčiau nežinomų technologinių sprendimų ir psichologinių pojūčių bei suvokimo problemų įvairovė. Todėl modernizmo adeptams sinestezija praranda įtakingam modernizmo pirmtakui, modernios sinestezijos teorijos patriarchui simbolistui Ch. Baudelaire'ui būdingą absoliutumą. Jis tvirtino, jog *sinestezijos neegzistavimas tiesiog neįmanomas*, nes vienintelis tikrai stebinantis dalykas būtų, jei *garsas* nesukeltų *spalvos*, kad *spalvos* nepateiktų *melodijos* idėjos, ir kad abu, *garsas ir spalva*, *glaudžiai nesąveikautų*.

Kita vertus, modernistinio meno kūrėjų kūriniuose išryškėjusi kokybiškai nauja sinestezijos raiška tiesiogiai buvo

susijusi su intensyvėjančiais ir vis didesnį pagreitį įgaunančiais modernistinio meno naujų meninės raiškos formų ieškojimo ir plastinio apvaldymo procesais. Šie nauji su formos, spalvos, erdvės, tapybos „muzikalumo“, įvairių menų sąveikos aktualėjimu susiję modernizmo aspektai buvo savitai realizuojami įvairiuose modernistų kuriamuose sinestezijos projektuose ir sudaro išpūdingą, alternatyvų estetinį lauką, kuris beveik niekada nebuvo iki galo sistemingai įgyvendintas ir gyvavo modernistinėje meno praktikoje kaip autonomiškas.

Sekdami šią modernistinio meno ir estetikos modernėjimo ir intensyvėjimo srovę bei jai sinchronišką sinestezijos sklaidą, galime pasiekti savitą sinestezijos teorijos ir estetikos pamatą, atveriantį ir parodantį, jog tradicinės Vakarų estetikos prielaidos anaipol nebuvo ir nėra griežtai apribotos tam tikrą klasi-

kinių jutimiškumo sampratų, kurios iš tiesų tik konvencionaliai gali panaikinti ir išstumti kūrybinį įvairialypių pojūtnių dermių naudojimą, tačiau *neartiku-liuotame, nereferentiniame lygmenyje, sines-*

tezija Vakarų estetikoje visada dalyvavo, o pradant nuo XVIII a. pabaigos ir anks-tyvojo vokiečių romantizmo, vis ryškesniais ir reljefiškesniais pavidalais ėmė kilti į teorinio būdravimo šviesą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Kahn Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts.* – Cambridge–Massachusetts–London: The MIT Press, 1999, p. 116.
- ² František Kupka. *La Création dans les arts plastiques.* – Paris: Éditions Cercle d'Art, 1989, p. 50.
- ³ Poggioli Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia.* – Harvard University Press, 1968, p. 27.
- ⁴ Ten pat, p. 106.
- ⁵ Philippe Lacoue-Labarthe. *Musica Ficta.* – Stanford University Press, 1994, p. 144.
- ⁶ *Sense and Senses in Aesthetics.* Edited by Per Bäckström and Troels Degn Johansson. – NSU Press, 2003, p. 22.
- ⁷ Terry Eagleton. *The Ideology of the Aesthetic.* – Wiley-Blackwell, 1991, p. 13.
- ⁸ Liudvigas Vitgenšteinas. *Rinktiniai raštai.* Vertė Rolandas Pavilionis. – Vilnius: Mintis, 1995, p. 96.
- ⁹ *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900.* Organized by Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman and Judith Zilcer, Thames and Hudson. – London, 2005, p. 10.
- ¹⁰ Ten pat, p. 10.
- ¹¹ *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity.* Edited by Veit Erlmann, Berg, Steven Connor, Edison's Teeth. – Oxford–New York: Touching Hearing, 2004, p. 153–154.
- ¹² *Sense and Senses in Aesthetics,* p. 25.
- ¹³ *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900,* p. 27.