



SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

SINESTEZIJOS SAMPRATA VASILIJAUŠ KANDINSKIO KŪRYBOJE

The Concept of Synesthesia
in the Creative Works of Wassily Kandinsky

SUMMARY

The article considers the concept of synesthesia by the originator of abstract painting Wassily Kandinsky. It explicates the close relations between Kandinsky's abstractionist attitudes and theory of synesthesia. Abstract painting produces universal model of synesthesia, which expresses the formalistic tendencies of Western synesthesia, subsumes the modernist intensions of synesthetic aesthetics and serves as the starting point for many postmodern art works. Kandinsky builds his concept of art on the basis of synesthesia, which expresses the unique identity of all arts and their common structure, e. g. combination of colors produce vibrational frequencies, akin to chords on a piano, and so on. Kandinsky was preoccupied with the concept of painting's purity, which enables connection of music and painting on metaphysical level. In his theoretical works Kandinsky expresses and generalises his synesthetic experience more freely than in his artistic works.

SANTRAUKA

Straipsnyje nagrinėjama abstrakčiosios tapybos pradininko Vasilijaus Kandinskio sinestezijos samprata. Atskleidžiamas glaudus formalistinių abstrakcionizmo estetikos nuostatų ir Kandinskio plėtotos sinestezijos teorijos ryšys. Abstrakčiojoje tapyboje susiformavęs ir įsitvirtinęs sinestezijos modelis yra universaliausias, ryškiausiai atskleidžiantis formalistines Vakarų sinestezijos tendencijas, susumuojantis modernistinius sinestezijos estetikos etapo siekius bei tapęs išeities tašku daugeliui postmoderno pojūčių vienovės siekiančių meno kūrinų. Kandinskio meno samprata, pagrįsta sinestezija, išreiškia unikalų visų menų tapatumą, vieningą jų struktūrą, kuri gali pasirodyti įvairiausiomis skirtingų menų dermėmis ir jų variacijomis. Kandinskiui ypač svarbi tapybos grynumo samprata, kuri įgalina sinestezines skirtingų menų – muzikos ir tapybos – jungtis metafiziniame lygmenyje. Savo teoriniuose veikaluose jis laisviau nei plastinėje kūryboje išreiškė savo sinestezinę patirtį, suteikdamas jai visuotinę mastelį.

RAKTAŽODŽIAI: sinestezija, Kandinskis, tapybos ir muzikos sąveika, modernizmas.

KEY WORDS: synesthesia, Kandinsky, interaction of music and painting, modernism.

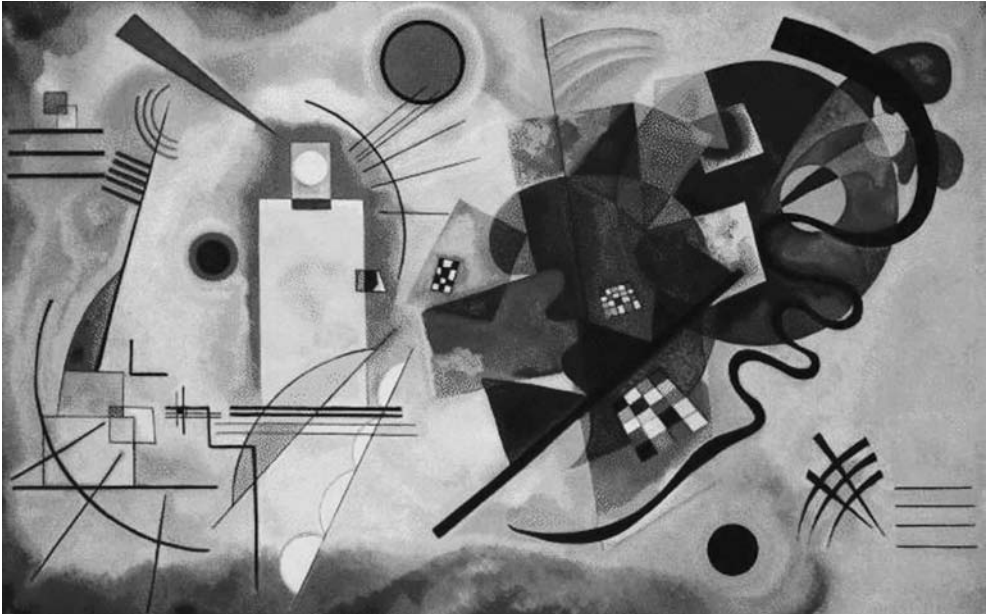
Vasilijus Kandinskis, neeilinio talento menininkas, yra išskirtinė figūra ne tik kelių svarbių meno krypčių, pirmiausia simbolizmo, fovizmo, ekspresionizmo ir abstrakcionizmo evoliucijoje, tačiau ir sinestezijos fenomeno pažinimo istorijoje. Kita vertus, tai aukšto lygio konceptualus modernistinio meno teoretikas, parašęs programinių teorinių tekstų, kuriuose gvildenamos mums itin aktualios tapybos ir muzikos sąveikos problemos. Kandinskio menininko ir teoretiko kūrybos sinesteziniai aspektai mums itin įdomūs, nes svarbiais savo kūrybinės evoliucijos tarpsniais jis ėjo analogiškai Čiurlionio nubrėžtiems keliams ir kartu sprendė panašias „muzikalios tapybos“ problemas.

Sinestezinėms muzikos ir tapybos sąsajoms Kandinskio kūryboje, skirtingai nei kitoms jo kūrybos problemoms, yra skirta palyginti nedaug įvairaus mokslinio lygio tyrinėjimų. Tai natūralu, nes tyrinėtojus labiau domino su Kandinskiu (kaip, beje, tikriausiai neatsitiktinai ir su mažiau žinomais pasaulyje Čiurlionio plastiniais ieškojimais) tiesiogiai susijęs abstrakcionizmo atsiradimas, kuris iš tikrųjų žymėjo esminį lūžį Vakarų meninės sąmonės raidoje ir iki šiol yra neišsemiamas moderniosios kultūros suvokimo bei jos savivokos aspektas, todėl neatsitiktinai būtent šis Kandinskio avangardinės kūrybos problemų laukas itin plačiai ir įvairiapusiškai aptarinėjamas akademinėje menotyrynėje literatūroje.

Iš tikrųjų, reflektyvus estetikos bei meno teorijos grįžimas prie abstrakčiosios tapybos, jos svarbos permąstymas savotiškai perteikia tą intelektualinį krūvį, kuris buvo sutelktas į Kandinskio pastan-

gas atrasti sinestezinį menininko jautriausių sąmonės ir pasąmonės poslinkių bei didžiai subjektyvių pojūčių perteikimo principą. Nors abstrakčioji tapyba šiuo metu yra plačiai paplitęs vaizduojamojo meno principas, be to, ir pergyvenusi ne vieną išsistėmimo, užgesimo periodą, jos kilmės momentą supa ypatingos mąstymo pastangos, universališos, rafinuotos, išskirtinai humanistini projektą puoselėjančios teorijos kūrimas.

Aktyvūs ieškojimai sinestezijos teorijos ir meno praktikos srityse Kandinskio užmojuose įgavo solidaus kūrybinio modernistinio meno projekto mastelį, tačiau dėl jo elitinio ezoteriškumo ir sudėtingumo susilaukė mažesnio tyrinėtojų dėmesio. Tai suprantama, nes jį, anot šio projekto autoriaus, turi nešti ne tik meno, bet ir žmogaus dvasingumo transformacijos žinią. Todėl, nors abstrakčioji tapyba įtvirtina formalistinės estetikos principus, taip pat savo ruožtu išskleidžia sinestezijos formalistines užuomazgas, susiformavusias dar simbolizmo epochoje, ši moderniojo meno kryptis plačiai peržengia siaurus konceptualumo rėmus – Kandinskiui bei kitiems abstrakčiosios tapybos idėjų plėtojusiems menininkams tai anaipol nėra tik dar viena meno kryptis, sprendžianti tapyboje formalias muzikalios architektonikos problemas. Intelektualiai talpi abstrakčiosios tapybos idėja tampa idealiu sinestezinės estetikos būviu. Kandinskio kūrybos atveju galime drąsiai kalbėti apie tapybos ir muzikos santykio grynumą, nebūtinai kaip hegemoninių pojūčių dialogą, bet kaip tam tikrą puritonišką meno formulę, dėl savo alcheminio skaidrumo galinčią tapti atskaitos tašku naujų meno paradigimų kilmei¹.



1 pav. Wassily Kandinsky. *Gelb – rot – blau* („Geltona – raudona – mėlyna“). 1925 m. Šis ypatingas darbas primena sinestetų patiriamus vaizdus. Taip abstrakcionizmo ištakas mėginama grįsti autentišku sinesteziniu patyrimu (žr. Amy Lone, Christopher Tyler. *Neurohistory and the Arts. Was Kandinsky a Synesthete?* // *Journal of the History of the Neurosciences*, 2003, Vol. 12, No. 2, p. 224).

Itin svarbi sinestezijos koncepto genezės požiūriu Kandinskio giminytė su panmuzikalumo dvasia persmelktu Schopenhauerio mąstymu išryškėja dėl tapačios terminologijos, kuria jie svarsto dvasios ar idėjos materializaciją, išskirtinę spontaniškumo ir kategorijos „muzikalumas“ svarbą įvairiose meno rūšyse. Pavyzdžiui, aiškindamas valios objektyvaciją, Schopenhaueris veikale *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* naudojami *vidinės būtinybės* sąvoka. Kandinskis taip pat naudojami ankstyvaisiais Schopenhauerio spalvų teorijos tyrinėjimais veikale *Farbenlehre*, be to, šį filosofą citavo jo almanacho bendraautoriai Franzas Marcas ir Arnoldas Schoenbergas. Schopenhaueriui būdingas išskirtinis muzikos vertinimas taip pat labai paveikė Kandinskio

idėjas. Tiek Kandinskiui, tiek Schopenhaueriui *menas yra vienintelis galimas išsigelbėjimas iš negatyvių valios aspektų*. Be to, Kandinskis, remdamasis Woringeriu ir Schopenhaueriu, vartojo kristalizacijos metaforą, siekdamas išreikšti ontologinio grynumo būklę, kurią jis skelbė abstrakčiajame mene. Klee ši metafora taip pat būdinga – kristalą jis įsivaizduoja kaip metafiziškai tyrą. Grynumas buvo esminė abstracionizmo sąvoka, kuri rėmėsi platoniskąjame tobulo, nemimetinio meno formų vizija, taip svarbia abstrakcionizmo praktikai.

Kandinskis savo tekstuose pabrėžia, kad menas yra absoliučių tiesų raiška meninėmis formomis. Išskirtinė grynumo sąvoka Kandinskio estetine nuostatose įkūnija metafizinio nekintamumo idėjas,

dvasinės būties kaip priešpriešos materialiajai pozicijai, esmės, o ne trumpalaikės regimybės pastovumą. Kandinskis teigia esant nekintamą, neklystantį *vidinės būtinybės principą*, kuris suteikia menui grynumo būklę. Kandinskis manė, jog esminis dalykas, iš kurio turi kilti tapybos kūrinys, yra vidinė būtinybė, *innere Notwendigkeit*. Tai yra esminė visos Kandinskio estetiškos teorijos sąvoka, pagrindusį principinį vaizduojamojo meno lūžį, *perėjimą nuo optinio pasaulio reprezentacijos prie vidinės, neregimos patirties vizualiojo perteikimo*. Todėl, Kandinskio manymu, meno kūrinys nebeturi priklausyti nuo tokių išorinių modelių kaip gamta. Vietoj to lemiamu veiksmu paveikslui atsirasti turi tapti vidinis menininko balsas, vidinis (muzikalus savo giliausia prigimtimi) skambesys, *innere Klang*. Kandinskio nuomone, literatūra, muzika ir dailė yra pirminės ir jautriausios sritys, kuriose dvasiniai pokyčiai tampa apčiuopiamai pastebimi. Nesvarbu, ar forma abstrakti, ar reprezentacinė, ar tarpinė tarp abiejų šių variantų, ji turi būti sukurta atitinkamai vidinės būtinybės principui.

Nors Kandinskis galėjo būti gerai supažinęs su vokiečių idealistine filosofija dėl *Mėlynojo raitelio* grupės šalininkų interesų, arba su Hegelio filosofija per savo sūnėną garsų prancūzų filosofą Alexandre Kojève, tačiau neabejotinai stiprią įtaką jam padarė triukšmingo pasisėkimo avangardinės pakraipos dailininkų terpėje susilaukęs Wilhelmo Woringerio veikalas *Abstraktion und Einfühlung*, išleistas 1908 m. Pastaruoju metu menotyrinėje literatūroje plačiai diskutuojama apie šio kūrinio, o ypač Woringerio abstrakčios išraiškos sampratą, įtaką Kan-

dinskio svarbiausiam veikalui *Über das Geistige in der Kunst* (1911).

Iš daugelio estetinių nuostatų aspektų, kuriuos pabrėžė *Blaue Reiter Almanach* kūrėjai savo teorijose ir praktikoje, išskirtiniausia buvo menų, ir ypač muzikos ir tapybos, sintezės idėja, tuo, beje, juos aiškiai skyrusi nuo kitos avangardo grupės *Der Brücke* (Tiltas). *Mėlynojo raitelio* grupės menininkai, be abejo, žvalgėsi į Wagnerio *Gesamtkunstwerk*, tačiau jų visuotinio meno kūrinio interpretacijos buvo labai liberalios. Prisiminkime: Wagneris siekė įtraukti visas meno formas į vieną galutinę reprezentacinę operos meno formą, kurioje kiekvienas komponentas atliko savo vaidmenį, bet neprarado savo tapatumo. Tuo tarpu Kandinskis, taip pat Schoenbergas ir kiti jų bendražygiai žavėjosi tokio pobūdžio menų sinteze, kai viena meno forma susilieja su kita. Sinestezijos patrauklumas vedė kūrėjus prie nereprezentacinių meno formų, tarp jų ir teatro. Kandinskis ėmėsi ir šios meno rūšies norėdamas įgyvendinti savo kūrybines nuostatas. 1911 m. *Blaue Reiter Almanach* jis išspausdina savo pjesę „Der gelbe Klang“ („Geltonas garsas“). Šioje pjesėje būta įvairių, skirtingus pojūčius sutelkiančių elementų, tačiau tai sudarė ir techninių kliūčių, todėl pjesė tuo metu nebuvo pastatyta. Tačiau tokių kūrinių-projektų pasirodymas almanache išreiškė pamatinį šio leidinio tikslą – meno šakų ir įvairių tautų meno sintezės idėją. *Blaue Reiter Almanach*, kaip menų ir meninių idėjų sintezė, įgyvendina Kandinskio monumentaliai kompozicijos idealą.

Kandinskio požiūriu, tapyba turėjo išgryninti savo formas tiek, kiek materi-

aliai tai įmanoma, ir tuomet ją galima sulieti su kitais panašiai išgrynintais menais ir taip sukurti monumentalias sintezes. Almanache publikuotoje esė „Über Bühnen Composition“ („Apie teatrinę kompoziciją“) Kandinskis tvirtina, jog sintetinis menas gali paremti ir sustiprinti savitą vieno meno skambesį tapačiu kito meno skambesiu, taip pasiekiant ypatingai stiprų poveikį.

Kandinskį žavėjo sisteminė muzikinės kompozicijos ir analizės prigimtis ir jis siekė suteikti šiuos principus vizualiesiems menams. Muzikos, kaip meno, laisvo nuo išorinio pasaulio prievolių, forma, suteikė Kandinskiui orientyrą kuriant tai, ką jis pats vadino tapybinės harmonijos teorija. Įvaldydama formą muzika, anot Kandinskio, gali pasiekti tokių rezultatų, kurie neprieinami tapybai. Kita vertus, tapyba aplenkia muziką keliomis detalėmis. Muzika, pavyzdžiui, naudojasi laiko trukme, o tapyba gali pateikti žiūrovui visą savo žinią viena akimirka. Arnoldas Schoenbergas 1911 m. rašė Kandinskiui: „Kai menininkas pasiekia momentą, kuriame jis trokšta tik išreikšti vidinius įvykius ir vidines scenas jų pačių ritmais ir tonais, tuomet „tapybos objektas“ paliauja priklausyti atkuriančiai akiai.“ Anot Kandinskio, Schoenbergo muzika nukelia į visiškai naujas sritis, kur muzikinis patyrimas nebėra akustinis, bet tik grynai dvasinis. Vadinasi, čia prasideda ateities muzika. Reikia pastebėti, jog Schoenbergo dvylikatonė muzika stipriai veikė ir Klee pabrėžtinai konstruktyvias muzikines tapybos idėjas. Artimas bendravimas su Schoenbergu ir jo pastūmėjimas į kūrybą tapybos srityje veikė abu šiuos didžius

modernistinio meno korifėjus. „Tapytojas, kurio netenkina paprasta tikrovės reprezentacija, tegu ir labai meniška, ilgėdamasis galimybės išreikšti savo vidinį gyvenimą, – teigė bičiulio paveiktas Kandinskis, – negali nepavydėti muzikai, pačiam nematerialiausiam šių dienų menui. Todėl jis natūraliai siekia pritaikyti muzikinius metodus savo menui. Iš to kyla modernus troškimas įkūnyti tapyboje ritmą, matematinę, abstrakčią konstrukciją, suteikti spalvoms muzikinių natų skambesį ir judesį.“²

Kandinskis buvo įsitikinęs, jog plastiniai menai taps menu abstrakčiąja prasme ir galiausiai pasieks grynąją tapybinę kompoziciją. Skolindamasis terminologiją iš muzikos teorijos, Kandinskis įsivaizduoja kompoziciją kaip tokią būsiant aukščiausiu tapybos įsikūnijimu. Tačiau Kandinskio santykis su tapybos grynumu arba įsivaizduojamu būsimu jos absoliutumu yra gana prieštaringas. Kandinskiui gryna linija, gryna spalva, gryna kompozicija graso dogmatišku sąstingiu. Tačiau šis formalus grynumas jam yra tik priemonė tikslui pasiekti: 1925 m. jis rašo, jog iš tiesų norėtų, kad žiūrovas matytų tai, kas yra *anapus* paveikslo, kad suprastų, jog formos jam tėra tik įrankis.

Muzika daugeliu aspektų buvo susijusi su *Blaue Reiter* menininkų kūryba. Dėl Bergsono intuicijos idėjų muzika tapo svarbi dėl savo ritminių, ne tik dėl harmoninių savybių, todėl formos ir spalvos organizavimas tapyboje tapo suvokiamas kaip analogiškas muzikos ritmams, taip pat tapo pripažįstama, jog visos šios menų ypatybės kyla veikiau iš intuityvių nei intelektinių šaltinių. Pastaroji tendencija ypač ryškiai išsiskleidė



2 pav. Wassily Kandinsky. *Untitled* („Be pavadinimo“). Pirmoji abstrakti akvarelė. 1910

Paulio Klee, šveicarų menininko, trumpai susijusio su *Mėlynojo raitelio* grupe, kūryboje. Klee teorija ir meno praktika persunkta muzikinių analogijų ir asociacijų, o jo gilios muzikos teorijos žinios suteikė griežtą ir tikslų pagrindą muzikinėms sampratoms taikyti meninėje kompozicijoje, spalvų ir formų muzikalumui įtvirtinti.

Knyga *Apie dvasingumą mene*, greta *Mėlynojo raitelio almanacho* pagrįstai laikoma vienu reikšmingiausių ir įtakingiausių XX a. modernistinio meno dokumentų³. Šios knygos idėjos buvo plačiai svarstomos Kandinskio amžininkų, be to, keletas menininkų kituose Europos miestuose, kaip, pavyzdžiui, Kasimiras Malevičius Maskvoje ar Františekas Kupka Paryžiuje plėtojo panašius meninius ieškojimus.

Kandinskio knyga *Apie dvasingumą mene* sudaryta iš dviejų dalių. Pirmojoje jis plėtoja filosofines meno refleksijas, kuriose pabrėžia dvasinio prado prioritetą prieš materialųjį. Antrojoje dalyje Kandinskis pateikia spalvų teoriją, kurioje atsiskleidžia daugialypiai sinesteziniai klodai. Šios knygos originalus pavadinimas *Über das Geistige in der Kunst*

apeliuoja į vokiškąją *Geist* idėją kaip viso vidinio gyvenimo su visais jo komponentais darinį, kuris yra aukščiau už pasaulio regimybę. Vokiečių kalboje sąvoka *Geist* nurodo ne tik dvasią, bet ir emociją, intelektą ir visus žmogiškosios egzistencijos aspektus, kurie nėra grynai kūniški. XX a. pradžioje menininkai ėmė žavėtis šia vidinio gyvenimo erdve ir kėlė tikslus išreikšti būtent *Geist* kaip visumą, o ne tik savo emocijų išorinius įspūdžius. Tokį susitelkimą ties šios sąvokos gilinimu ypač inicijavo Kandinskis ir jo bendraminčiai Miunchene, „Blaue Reiter“ („Mėlynasis raitelis“) grupė. „Mėlynojo raitelio“ ir jo pirmtako – „Neue Künstlervereinigung“ („Naujoji menininkų draugija“) – išplėtė vidinio gyvenimo išraiškas naujomis idėjomis, pavyzdžiui, primityvizmo, apokaliptinio mąstymo, materializmo atmetimo, kurios vienaip ar kitaip vedė prie grynojo, abstrakčiojo meno.

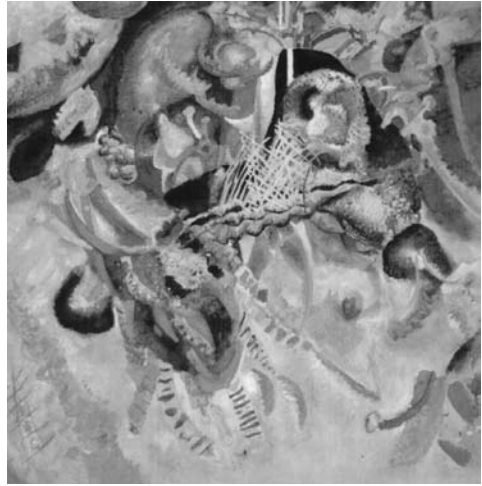
Tačiau jo manifesto esmė buvo spalvų dvasinių savybių aptarimas, kurį Kandinskis nepaprastai detalizavo. Skyriuje, skirtame spalvoms, Kandinskis pabrėžia dvi svarbiausias spalvų kokybes: jų santykį su muzikos tonacijomis ir jų psichologinę galią. Kai kuriais aspektais jo spalvų idėjos yra labiau sąlyginės ir artimai siejasi su Wolfgango Goethes traktatu apie spalvas *Zur Farbenlehre* (1810).

Akivaizdu, jog savo spalvų teorijai Kandinskis suteikė itin daug sinestezinių aspektų, kurie paprastai neakcentuojami jo tapybą siejant tik su muzika⁴. Spalvos Kandinskiui buvo išskirtinės sinestezinės manifestacijos, galinčios sutelkti ir perteikti įvairiausių pojūčių derinius, jungtis, visumas: „Išraiška „kvepiančios spalvos“ taip pat dažnai pastebimos. Paga-

liau ir spalvų garsas yra taip apibrėžtas, kad būtų sunku surasti ką nors, kas mėgintų išreikšti ryškiai geltoną bosinėmis natomis“⁵, – teigiama knygoje *Apie dvasingumą mene*. Šie ir panašūs teiginiai labai artimi su šių dienų autentiško sinestezijos patyrimo registravimu. Galima manyti, jog savo teorijoje Kandinskis laisviau nei plastinėje kūryboje galėjo išreikšti savo sinestezinę patirtį, suteikdamas jai visuotinį mastelį.

Pojūčių dermės Kandinskio spalvų sampratose itin daugialypės, apimančios visą žmogaus pojūtinį spektrą be jokių ryškesnių hierarchinių skirčių. Atrodo, jog Kandinskio sinestezinėse spalvų sampratose panaikinamos atskirų pojūčių ribos ir sukuriamas tiesiogiai patiriamas spalvinis materialumas. Kandinskio spalvų teorija stipriai pagrįsta sinestezinėmis asociacijomis. Kandinskio teorija spalvoms suteikė ir antropomorfinių ypatybių, nes taip buvo siekiama paaiškinti jų poveikį žiūrovui. Nors Kandinskis ir siekė savo teoriją pridengti simbolizmui būdingomis bendrybėmis, jis, be abejo, suvokė, jog spalvos turi ypatingų savybių, kurias ir stengėsi išryškinti sinestezijos principais.

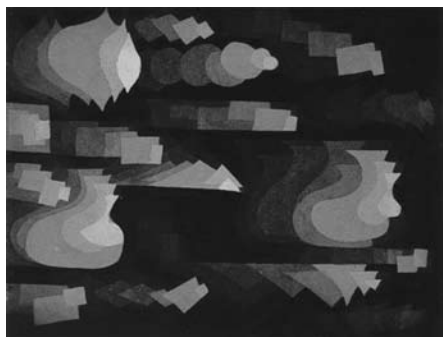
Kandinskio spalvų teorijai iš tiesų būdingas savitas spalvų įkūnytumas. Menininkas skiria grynai fizinį spalvos poveikį, kuris esąs paviršutiniškas ir trumpalaikis, ir jos psichologinį poveikį, pastarąjį vadindamas sielos vibracija. Kandinskis įsitikinęs, kad spalvos gali paveikti žmogaus kūną kaip fizinį organizmą: tam tikros spalvos sukelia ypatingas asociacijas, kurios išjudina ištisą grandinę emocinių vibracijų kūne. Be asociatyviųjų galių, spalvos taip pat suteikia tiesioginį būdą paveikti sielą. Gar-



3 pav. Wassily Kandinsky. *Fuga* („Fuga“). 1914

siojoje ištaroje, šiek tiek primenančioje Baudelaire'o polėkį „groti milžiniška pojūčių dermių klaviatūra“, Kandinskis skelbia: „Spalvos yra klaviatūra. Akys yra plaktukas. Siela yra rojalis su daugybe stygų.“ Taigi menininkas yra ranka, kuri priverčia sielą vibruoti liedsdama atskirus klavišus atitinkamai vidinės būtinybės principui. Šis manipuliavimo, valdančios / kuriančios rankos gestas, išryškintas tiek Baudelaire'o, tiek Kandinskio, ne tik veda į romantines ir simbolistines menamo principo ištakas, bet ir parodo nuoseklią tendenciją sinestezijos fenomeno sklaidoje tuo laikotarpiu, laikantis nuostatos, jog sinestezija yra universalus menų sintezės įrankis.

Kitaip tariant, atrodytų, jog sinestezijai nepaliekama autonomijos ir triksteriškojo atsitiktinumo, kuriuo pastaraisiais XXI a. dešimtmečiais ji pagaliau tampa suvokiama. XX a. pradžios estetikinėse nuostatose *sinestezija yra instrumentinė, savotiškas naujųjų meno virsmų žinianešys ir įgaliotojas, sensorinis Hermis*. Tuo tarpu Kandinskio spalvų teorijoje



4 pav. Paul Klee. *Fuge in Rot* („Raudona fuga“). 1921

esama masyvaus pasluoksnio, kuriame tarpsta nereferentiškas, nuspėjamas, nevaldomas sinestezinių materialumų spiečius. Tai kuria įtampą pačioje Kandinskio teorijoje, tačiau ši įtampa virsta turtingu asociacijų šaltiniu ir saugo abstrakčiosios tapybos ištakas nuo dogmatizmo. Galbūt todėl vėliau Donaldas Kuspitas⁶, reziumuodamas po keleto dešimtmečių pertekliškai keliuose žemynuose išplitusią abstrakčiąją tapybą, pavirtusią tuščiais dekoratyviais eksperimentais, pastebi, jog būtent autentiškų abstrakčiosios tapybos priedaidų praradimas – vidinės būtinybės, sinestezinio materialumo, muzikalumo ir kitų – lėmė abstrakcijos metamorfozę į tuščią, kevalinę meninę pozą, niekuo nebesisiekiančią su Kandinskio ir kitų šios estetikos kūrėjų užmojais. Šioje abstrakcionizmo genės kritikoje galime išvelgti vieną lemtingą veiksnį – kai iš meno kūrinio priedaidų panaikinama sinestezija, nesvarbu, kokia forma ji bus reikštinga, kūrinys praranda ontologinį tūrį, jis tarsi subliūkšta iki paviršutiniško tam tikrų estetinių klišių kartojimo. Todėl akivaizdu, kad *Kandinskio estetikos teorijos ir meninės praktikos gyvybinį giluminį klodą sudarė gana įvairios prieštaringos sinestezinės koncepcijos, ir jų*



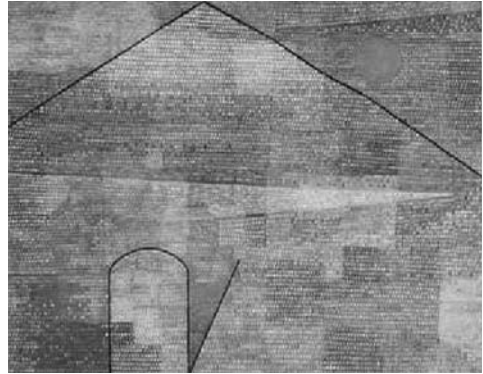
5 pav. Wassily Kandinsky. *Zusammensetzung V* („Kompozicija V“). 1911

atmetimas kaip neesminių tolesnėje abstrakcionizmo raidoje iškreipė ir greit išsekino šią iš pradžių tokią plačią meninio naujumo vągą. Vadinasi, sinestezija gyvybiškai asistuoja meniniam naujumui⁷, ir ją pašalinus, nauja paradigma sunyksta.

Šia ypatinga sinestezine nuostata Kandinskis labai artimas simbolistams, siekusiems atskirų sensorinių elementų autonomijos ir tiesioginio materialumo⁸. Nors *muzikinis principas tampa esminiu ir vienijančiu Kandinskio, taip pat ir Delaunay, Klee kūryboje, tačiau tai, ką jis imasi suvienyti, yra sudaryta iš sodraus sinestezinio pojūčių ir jų atveriamų įvairių materijų audinio*. Vadinasi, muzikinis tapybos principas nesklendžia tuščioje intelektinėje erdvėje, bet remiasi jutiminėmis sugestijomis, kurios yra painiai susipynusios ir sudaro tankų sinestezinį sluoksnį. Muzikinis abstrakčiosios tapybos principas dvejopai organizuoja įvairialypę sinestezinę medžiagą, būdamas tiek vienu iš pastarosios aspektų, tiek ir esmine kompozicine linija. Vadinasi, tapybos muzikalumas niekada nebūna atsietas nuo kitų pojūčių dermės – jeigu regimasis pojūtis palenkiamas įsileisti girdimojo pojūčio sinestezinę sugestiją, neišvengiamai jis prisiima ir kitus har-

moningą ir natūralią visumą sudarančius pojūčius. Pojūtinis meno kūrinio skliautas taip išlieka nuosekliai sinestezinis. Beje, turbūt būtent šį matmenį aiškiai suvokė futuristai, į naujosios tapybos siekius įvesdami ne tik muzikos, bet ir kvapų ar skonių tapymą.

Perėjimas prie abstrakčiosios tapybos buvo logiška dvasingumo paieškų mene išdava. Kandinskio tapybos darbuose dar ilgai ir vangiai išlieka tikrovės elementų, nors intelektinės ir dvasinės nuostatos verčia menininką ieškoti beobjekčio išraiškos būdo. Jo atsiminimuose pasirodantys susidūrimo su abstrakčiomis tapybinėmis išraiškomis liudija visą Kandinskio asmenybę apimančią gryno abstraktaus kūrinio siekį. Įdomi detalė ta, kad regėdamas savo ar kitų menininkų kūrinius neįprastomis aplinkybėmis ir patirdamas juos kaip visiškai beobjekčius ir vaizduojančius neatpažįstamą realybę, Kandinskis išgyvendavo tai kaip ypatingo meninio grožio apraiškas. Abipusė tokių patirčių savo ruožtu sukeltų jo intelektualinių paieškų sąveika vertė Kandinskį ieškoti metodo, kaip perteikti šias patirtis tapyboje. Muzikinė analogija bei įvairialypis sinestezinis spalvų ir kompozicijų traktavimas tapo sudedamosiomis šio nuoseklaus siekio dalimis. Kandinskio estetiškoje nuostatose, kurias jis išdėstė savo tekstuose, akivaizdžiai matome formuojamą tam tikrą sinestezinį pagrindą, kurį vėliau keičia, formuoja ir organizuoja giliomis prielaidomis besiremiantis tapybos muzikalumo principas. Sensorinių elementų visuma, vienvė, taip pat jų dalumas, takumas, labilumas aiškiai atsispindi Kandinskio estetiškoje nuostatose ir suteikia joms neginčijamą sinestezinį kontūrą visų pojūčių, viso sensoriumo atžvilgiu.



6 pav. Paul Klee. *Ad Parnasum*. 1932. Paveikslas sukurtas nuosekliai remiantis Johanno Josepho Fuxo muzikine sistema, siekiant tokios pat sistemos vizualiesiems menams.

Tarp 1909 ir 1913 m. Kandinskis plėtojo savo abstraktų stilių iš dalies pasitelkdamas muzikinės analogijos principus. Siekdamas tapybinėse abstrakcijose išreikšti *vidinį muzikalų skambesį*, jis suformavo tris specifinius savo kūrybinės raiškos būdus – impresiją, improvizaciją, kompoziciją – kiekvieną iš jų apibrėždamas perteikiamo dvasinio intensyvumo lygmeniu. Jo impresijos iš tiesų nereiškė to paties, ką prancūzų impresionistams, o veikiau tiesioginius išorinės tikrovės įspūdžius, perteiktus linijine-tapybine forma. Šia prasme juos dar galima laikyti tikrovės reprezentacijomis, nors daugiau vidinės nei išorinės. Tuo tarpu improvizacijos jau iš esmės buvo nesąmoningos, spontaniškos vidinio pobūdžio, nematerialios prigimties vidinio pobūdžio reiškinių išraiškos. Pagaliau, kompozicijos reikė dar aukštesnį atsiribojimo nuo tiesioginės regimosios tikrovės rangą – jose Kandinskis perteikė jausmų, jame susitelkusių per ilgą laiką, ekspresyvių pavidalus. Todėl kompozicija yra sudėtingiausia kūrybinės raiškos forma. Ji apima lėtai susiformavusio, ilgai bren-



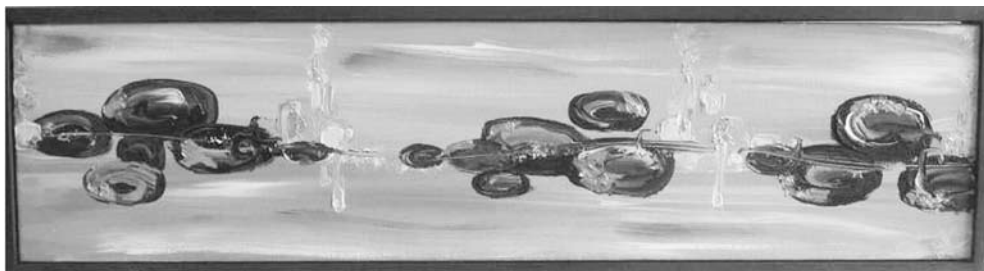
7 pav. Wassily Kandinsky. *Unbekannte Stimme* („Nežinomas balsas“). 1916

duosio vidinio jausmo išreiškimą. Kompozicijoje protas, sąmonė, tikslas atlieka didžiausią vaidmenį⁹.

Kandinskio manymu, visas meninis turinys yra tapatus, nesvarbu, kokiomis meninėmis priemonėmis išreikštas. Tiek muzika, tiek šokio ritmas, tiek linija –

visa kyla iš to paties išraiškos šaltinio, todėl galima juos išversti vieną į kitą. „Tai, kad viena meno rūšis skolinasi metodą iš kitos, gali būti sėkminga tik tuo atveju, jei šie skolinami metodai yra ne paviršutiniški, bet pamatiniai. Turi būti įsigilinama, kaip tam tikras menas naudoja savo metodus, ir tik tada galima juos deramai pritaikyti kitame mene.“¹⁰ Kandinskio meno samprata, pagrįsta sinestezija, išreiškia unikalų visų menų tapatumą, vieningą jų struktūrą, kuri gali pasirodyti įvairiausiomis skirtingų menų dermėmis ir jų variacijomis¹¹.

Kandinskis buvo įsitikinęs, jog abstrakčiojoje tapyboje elementai turi paklusti griežtoms taisyklėms. Jų neveikia menininko valia, nes yra dėsniai, kurie kyla iš pačių kompozicinių elementų ir jų būdingos energijos. Rafinuota plastiinių dėsnių sistema iš esmės buvo grindžiama autonomiais principais, apimančiais tapybinių, muzikinių elementų sklaidą bei įvairialypių sensorinių aspektų variacijas. Spalvų priklausomybė nuo formų, kaip ją aiškina Kandinskis, liudija tam tikrų sinestezinių kokybių neatšiejamumą. Galima sakyti, kad Kandinskis taip nejučia įveda sinestezines konstantas į savo spalvų teoriją. Tačiau tai



8 pav. Philipa Stanton. *Richard E Grant Voice* („Richard E Grant Balsas“). 2005. Stanton yra šiuolaikinė tapytoja sinestetė, kūriniuose tiesiogiai atspindinti savo sinestezinę patirtį. Ji tapo ypatingus sinestezinius paveikslus, vaizduojančius individualius žmonių balsus.

buvo imanentinė, save grindžianti sistema, siekianti tapti universaliu abstrakčiosios tapybos pagrindu. Jam dvasiškai artimo išskirtiniu muzikalumo ir sines-

teziniu jausmu išsiskiriančio Klee kuriamą plastinę sistemą siekė tobulo analogijos matematiniams ir fizikiniams muzikos principams.

IŠVADOS

Vadinasi, Kandinskio abstrakčiosios tapybos ir ją grindžiančios estetiškos sistemos esmė buvo siekis išskirti pamatinius plastinius, muzikinius, daugialypius sensorinius elementus ir sukurti universalų, lankstų, performatyvų pagrindą, galintį kildinti begalines šios sistemos variacijas. Svarbiausias šio projekto aspektas – universalios, visus menus vienijančios dinamiškos plastinės sistemos sukūrimas, kurios atskaitos taškas buvo sinestezinė menų ir pojūčių geba.

Tik numatydamas nelygstamą sinestezijos universalumą, t. y. *visų* pojūčių ir menų vienovę, Kandinskis galėjo plėtoti savo estetines ir konstruktyvias nuostatas, atitinkamai akcentuodamas vieną ar kitą aspektą. Todėl *Kandinskio estetinėje sistemoje sinestezija beveik nepasirodo kaip centrinis, pabrėžiamas objektas ar tikslinga siekiamybė, bet veikia kaip natūrali, būtina sąlyga šios sistemos adekvačiam veikimui*. Kitaip tariant, sinestezija buvo Kandinskio estetikos *modus operandi*.

Literatūra ir nuorodos

¹ Kandinskis paprastai laikomas pirmuoju ekspresyvos abstrakcijos kūrėju, kurio giminytės linija eina nuo Gauguino ir simbolistų per abstraktųjį ekspresionizmą ir iš esmės siekia įsiskverbti ir atskleisti metafizines tikroves anapus regimybės. Kandinskio sąsajos su *fin-de-siècle* simbolizmu teikė svarų kontekstą jam plėtojant dvasingumo mene idėją. Jau tuomet, kai atvyko iš Rusijos į Miuncheną, Kandinskis ėmė mokytis dailės pas secesijos ir simbolizmo atstovą Franzą von Stucką. Savitas meninis klimatas Miunchene, *Jugendstil* estetikos vyravimas leido Kandinskiui įžvelgti abstrakcijos vertę ir galimybę ištrinti ribas tarp atskirų menų. Abstrakcionizmo vizija yra esminė modernizmo raidai ir artimai siejasi su filosofine Platono, Hegelio bei Schopenhauerio tradicija. Abstrakčiojoje tapyboje susiformavęs ir įsitvirtinęs sinestezijos modelis yra universaliausias, ryškiausiai atskleidžiantis formalistines Vakarų sinestezijos tendencijas, susumavęs modernistinius sinestezijos estetikos etapo siekius bei tapęs išeities tašku daugeliui postmoderno pojūčių vienovės siekiančių meno kūrinių. Lygiai kaip *Gesamtkuns-*

twerk yra tapęs beveik belaikiu sinestezijos struktūros modeliu nuo Wagnerio iki virtualiosios medijos, abstrakcionizmo sinesteziniai principai grindžia regimųjų ir girdimųjų pojūčių sintezės formos aspektus. Abstrakčiosios tapybos atsiradimas neginčijamai siejamas su moderniojo meno triumfu.

² Wasily Kandinsky. *Concerning the spiritual in art*. Mineola, New York: Courier Dover Publications, 1977, 20.

³ 1912 m. sutrumpinta šios knygos versija buvo perskaityta kaip pranešimas dailininkų konferencijoje Sankt Peterburge. 1914 m. ji buvo pirmą kartą išversta ir paskelbta anglų kalba. Stebina tai, kad Prancūzijoje šis Kandinskio teorinis darbas nepasirodė iki 1949 m. Nors Kandinskio knygą į prancūzų kalbą buvo išvertęs Guillaume Apollinaireas 1913 m. pradžioje, tačiau Pirmojo pasaulinio karo pradžia ir Kandinskio išvykimas iš Vokietijos į Rusiją atidėjo leidimą, ir galutinė versija nepasirodė iki menininko mirties.

⁴ Kaip ir Goethe, Kandinskis spalvas skirsto į šiltas ir šaltas. Šiltos spalvos artėja prie geltonos, o šaltos panėšėja į mėlyną. Tačiau Kandinskis

išplėtė savo teoriją, teigdamas, jog yra papildomų kokybių, kurios būdingos spalvai. Geltona, pavyzdžiui, yra besiplečianti, o mėlyna – besitraukianti. Geltona taip pat yra žemiška, „duarianti, prislegianti“. Kita vertus, mėlyna yra dangiška spalva, dvasingumo reprezentacija, begalinio pasinėrimo į save spalva, kviečianti žmogų į begalybę ir pažadinanti jame grynumo ir viršgamtiskumo siekį. Be fizinių efektų, spalvos taip pat pasižymi dvasinėmis kokybėmis. Muzikiniiais terminais kalbant, tamsiai mėlyna galima palyginti su giliais vargonų tonais. Balta yra didingos tylos spalva, daugeliu aspektų primenanti pauzes muzikoje, o juoda yra niekio, amžinos tylos spalva.

⁵ Wasily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. Mineola, New York: Courier Dover Publications, 1977, 25.

⁶ Donald Kuspit. Utopian Protest in Early Abstract Art // *Art Journal*, Vol. 29, No. 4, Summer, 1970, p. 437.

⁷ Savo *Reminiscences* 1913 m. Kandinskis rašė, jog jo knygos *Apie dvasingumą mene*, taip pat ir *Mėlynojo raitelio almanacho* esminis tikslas buvo pažadinti gebėjimą patirti dvasingumą materialiuose ir abstrakčiuose fenomenuose, kurie bus nepakeičiami ateityje, įgalinant beribę patirčių įvairovę.

⁸ Unikalus ir iki šiol netyrinėtas yra Kandinskio kūrinys *Der unbekanntes Stimme* („Nežinomam balsui“), nutapytas 1916 m. ir saugomas *Museum National d'Art Moderne*, Georges Pompidou šiuolaikinio meno centre Paryžiuje. Šiuo „nekanoniniu“ kūriniu Kandinskio kūryba atsiveria autentiškos sinestezijos kategorijai, kurią kaip skirtybę, *differance*, įgalino erdvi postmoderniosios estetikos plotmės. Todėl mums derėtų išdrįsti neuždaryti Kandinskio idėjų vien tik lokaliame istoriname / geografiniame modernizmo ištakų kontinuumo, bet išvelgti toli siekiančias jo užmojų implikacijas. Nes lygiai taip pat pastaruoju metu yra siekiama atverti Klee kūrybą postmoderniosios estetikos diskursui kaip unikalų ir potencialų darinį. Vienas iš išskirtinių Kandinskio kūrybinėje biografijoje darbų neturėtų likti nusistovėjusio modernistinio kanono marginalija, bet leistų aiškiau nustatyti autentiškas sinestezijos fenomeno apraiškas didžiojo meno novatoriaus *œuvre* ir nuosekliau pagrįsti jo estetinių idėjų prielaidas.

Tuo tarpu, apsiribojant minėtu kūriniu kaip savitu, hermetišku sinestezinės kūrybos atveju susitelkusi į vienos sensorinės manifestacijos perteikimą, atskiro pojūtinio elemento tapybinę reprezentaciją, suartinančią su Muncho paveikslų *Riksmas* ar *Balsas* vokalinėmis sugestijomis. Kandinskio atveju matome, kaip abstrakčioji meno paradigma įgalina šį jutiminį įvykį perteikti visiškai kito pobūdžio „ikonografija“. Trumpai reikėtų paminėti, jog balso vizualizacija abstrakčiosios tapybos metodais yra populiari tarp postmodernųjų menininkų, save priskiriančių aiškiai artikuliuotoms sinestezinės kūrybos tendencijoms. Viena tokių tapytojų, žinomų šioje, postinstitucinių meno fragmentacijų suformuotoje srityje, yra Prilipa Stanton, abstrakčia maniera tapanti žmonių balsus. Beje, žmogaus balso spalvinių sugestijų aptinkame ir Nabokovo romane *Lolita*, pasižymintčiame sinestezinių metaforų repertuaru. Įdomu tai, kad Kandinskis savo abstrakčiojoje kūryboje apėmė ne tik programinius, savo paties teorijų iškeltus uždavinius, bet ir registravo autentiškus ar bent įsivaizduotus sinestezinius potyrius kaip daugialypes, performatyvias skirtingų jutiminių elementų sangrūdas.

⁹ Iki 1914 m. Kandinskis nutapė 35 improvizacijas. Tarp 1910 ir 1939 m. tapė dešimt didelių kompozicijų. *Kompozicija IV*, kurioje dar galima rasti atpažįstamų objektų, žymi pereinamąją stadiją ilgame kelyje į gryną abstrakčiąją tapybą.

¹⁰ Wasily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. Mineola, New York: Courier Dover Publications, 1977, 19.

¹¹ Kandinskio knyga *Punkt und Linie zu Fläche* („Taškas ir linija plokštumoje“) (1926) buvo organiškas jo idėjų, išsakytų knygoje *Apie dvasingumą mene* tęsinys. Šio antrojo Kandinskio veikalo paantraštė *Įnašas į tapybinių elementų analizę* byloja, jog pateikiama sisteminė pagrindinių tapybinių elementų – taško, linijos, plokštumos – analizė. Kandinskis siekė sudaryti savotišką tapybinių elementų žinyną, kuris pagrįstų įsivaizduojamą meno gramatiką, atskleidžiančią vidinius dėsningumus, pagal kuriuos turi vykti tapyimo procesas. Šia savo nuostata jis artimas Klee, siekusi sukurti fundamentalius tapybos principus, tolygius egzistuojantiems muzikoje. Klee *Pedagoginės apybraižos* pasirodė 1925 m., Kandinskio antrasis veikalas – metais vėliau.