



Gauta 2012 02 28
Prano Dovydaičio premijai

SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

SINESTEŽINĖS ESTETIKOS FORMALISTINĖS PRIELAIDOS SIMBOLIZMO MENE

Formalistic Prerequisites of Synesthetic Aesthetics in Symbolism

SUMMARY

The article analyses new formalistic aspects of synesthesia interpretation which gradually emerge in art practices and symbolism aesthetics. Formalistic tendencies of symbolism aesthetics are directly related to the development of musicality concept. The philosophy of romantic art questions the subjective expression of aesthetic experience, whereas the new interpretation of synesthesia plumbs into the problems of art forms cognition. The abstractedness and formalism of symbolism opens the modern art perspectives. Contemporary theoreticians of synesthesia postulates synesthesia as an idiosyncratic way of representation. They base their theories on various scientific and aesthetic paradigms.

SANTRAUKA

Straipsnyje, remiantis konkrečiais tektais ir idėjomis, analizuojami simbolizmo estetikoje ir meno praktikoje ryškėjantys nauji formalistiniai sinestežijos interpretavimo aspektai. Simbolizmo estetikos formalistinės tendencijos yra tiesiogiai siejamos su muzikalumo sampratos raida. Romantikų meno filosofija buvo grindžiama subjektyviais estetinio patyrimo raiškos būdais, o naujojoje sinestežijos interpretacijoje gilinamasi į meno formos pažinimo problemas. Simbolizmo mene pritaikytas estetinio mąstymo abstraktumas ir formalizmas atvėrė kelią moderniajam menui. Šiuolaikiniai sinestežijos teoretikai, remdamiesi skirtingomis mokslo ir estetikos paradigmomis, sinestežiją postuluoja kaip ypatingą reprezentacijos būdą.

Kaip rodo estetikos, meno filosofijos ir menotyros idėjų istorija, svarbiausi atmintyje ir kultūros istorijoje pėdsakų paliekantys sinestežijos projektai įgyvendinami konkrečiam laikotarpiui būdingų estetikos idėjų kontekste, jomis remiasi, bet savo ruožtu ir joms priešinasi. Atsižvelgiant į šią prielaidą

RAKTAŽODŽIAI: sinestežijos teorija, sinestežinė estetika, simbolizmas, menų sąveika, tapyba, muzika, poezija.
KEY WORDS: theory of synesthesia, synesthetic aesthetics, symbolism, interplay of arts, painting, music, poetry.

tikriausiai reikėtų kalbėti ne tiek apie simbolizmo sinestezijos sampratą, kiek apie tai, kaip simbolizmo estetika leido iškilni sinestezijai ir kaip savo ruožtu formavo jos estetiškas sampratas.

Tad siekiant atrasti simbolizmo laikotarpiu atsiradusią sinestezijos estetiką, reikia įsigilinti, kas iš esmės būdinga pačiai simbolizmo estetikai, kaip tai atveria galimybę menų ir pojūčių sintezei ir sąveikai, kokia sensorine paradigma simbolizmas remiasi, kokia epistemologija jame vyrauja, pagaliau, kaip visa tai formuoja sinestezijos specifiką, žymi jos būtinumą ar net neišvengiamumą. Atskleidus šias sinestezijos estetikos prielaidas, paaiškės, kad sinestezija simbolizmo estetikoje nėra atsitiktinė, marginali, nėra šalutinis manierizmas, bet žymi gelminius pačios estetikos pokyčius, rodo, kad tradicinė estetika išgyvena didelės įtampos periodą, yra persmelkta ypatingos skilimo grėsmės. Ten, kur estetikoje, mene atsiranda episteminių lūžių įtampa, sinestezija pasirodo kaip satelitas. Nors į šį savitą dėsnį niekada nebuvo rimtai teoriškai atsižvelgta, tačiau būtent šis sinestezijos pabudimas yra itin svarbus išeities taškas tiriant sinestezijos santykį su įvairaus laipsnio – periodiniais, fragmentiškais ar epochiniais – estetikos ir meno pokyčiais. Sinestezijos estetika, kokia ji susiformuoja jau simbolizmo laikotarpiu ir kisdama bei tolydžio plėtodamasi žengia į kitas meno sroves, leidžia teigti, kad ji yra sudėtingas juslių padėties, vertės ir veikos estetikos plotmėje kvestionavimo procesas. Jos sistemingumas, struktūriškumas, chronologiškumas ir pažanga dar menkai tyrinėti.

Simbolizmo sinestezijoje matome formuojantis vidinės hierarchijos segmentus, į periferiją nustumiami kebliau artikuliuojami, sunkiau valdomi sinestezijos dariniai. Ši vidinė sinestezijos hierarchija nebūtinai sutampa su klasikine juslių hierarchija, juo labiau kad etaloniniai sinestezijos atvejai daugiau ar mažiau apima visus pojūčius. Subordinacija atsiranda kartais subjektyviu (charizmatinių autorių), instituciniu, kartais tiesiog nenuspėjamo atsitiktinumo pagrindu. Kadangi sinestezijos estetika yra kaupianti, kaip bet kuris kitas kultūros reiškinys, syki atsiradęs ir pasitvirtinęs, išlieka ir kartojasi. Simbolizmo sinestezijoje aptinkame šių sinestezijos archetipinių modelių pradžia.

Galbūt esama ir gelminių sinestezijos estetikos procesų, anaipol nestruktūriškų, kurie pasirodo labai ambivalentiškais pavidalais ir reikalauja savitos miglotos artikuliacijos, grindžiamos nereprezentatyvumu, nereferentiškumu, netiesiškumu, nedaiktiškumu/abstraktumu, kurie, viena vertus, čiuopia sinesteziją kaip esamos meno ir estetikos būklės neiginį ar alternatyvą, kita vertus – kaip lygiagrečių potencialą tradicinės estetikos lukštuose. Be to, pati sinestezijos estetika yra daugialypis kultūrinis procesas, įtraukiantis tarpkultūrinius, tarpepochinius ir netgi tarpcivilizacinius mainus. Stebina tai, kad meno srovei susiformavus ir apėmus daugiau meno šakų, sinestezija išplisdavo ir jose, nors turėdavo prisiimti iš esmės skirtingų raiškos priemonių, ikonografijos, pavidalus. Vadinasi, sinestezija nėra susijusi su konkrečia meno šaka ar siauru jos žanru, bet visapusiškai įsikūniją konkrečiu meno raidos posūkiu.

Simbolizmo sinestezija yra aktyvus pojūčių dermės kūrimas, cikliškai judant nuo žmogaus jauslių natūralaus heterogeniškumo prie redukuoto homogeniškumo į naują, dirbtinį heterogeniškumą, kur iš naujao įdiegti jauslių ryšiai reiškia kūrimo aktą ir produktą. Ši sinestezijos veikimo modelį mene perims dauguma su sinestezija susijusių meno srovių. Beveik nepakitęs šis modelis pasieks postmodernųjį meną ir estetiką, kuriuos apibrėžia heterogeniškumas, neapibrėžtumas, atsitiktinumas, įvairovė, hermetizmas (kaip savitai ši seka rezonuoja su simbolizmo meno savastimi!) ir homogeniškumo siekis, lydinys, dirbtinumas, projektas, vienodumas ir komunikacija. Nuostabu tai, kad šias konceptualias linijas puikiai atitinka sinestezijos kokybiniai ir proceso aspektai sudarydami painų, dažnai konfliktišką, prieštaringą, dažnai alogišką, netiesinį sinestezijos sklaidos lauką.

Simbolizmo sinestezija eksplikuoja universaliausią savo modelį – muzikos ir kitų menų sąveiką, tačiau daro tai kur kas įmančiau, o kartais tiesiog manieringiau nei ankstesnės ar vėlesnės meno kryptys. Tegu ir gana formalistiniuose, abstrakčiuose simbolizmo sinestezijos užmojuose dar daug neapibrėžties, neskaidžių vientiso sensorinio patyrimo blokų, tad simbolių kaip idėjos, o greta to ir juslinio, pojūtinio išgyvenimo, heterogeniškų darinių apyvarta simbolizmo mene brėžia beveik tas pačias trajektorijas, kurias vėliau, dar labiau sensorinius elementus išskaidžiusi ir išgryninusi skleis abstrakcionistinio meno srovė. Per visą moderniojo meno istoriją matome veidrodinį *syn-aesthesia* veiksmą – iš padalintų, homogeniškų sensorinių da-

rinių sukurti naujus, netikėtus junginius. Taip *sinestezijos estetika* įsiveržia į vakarietiškojią sensoriumo sampratą: dažniausiai *neieško natūralios pojūčių vienovės, bet ją aktyviai steigia*.

Sinestezija iš tiesų yra autonomiškas, aktyvus, plačiai pasklidęs ir išsiskiręs kultūrinės srities reiškinys, sutraukiantis į save istorinio laikotarpio ypatybes ir velkantis paskui save jo tendencijas. Kaip jau esame minėję, sinestezija skatina, palaiko, asistuoja ir dar kitais santykio lygmenimis prieina prie meninio, estetinio, netgi technologinio naujumo kūrimosi. *Visais šiais aspektais sinestezija atspindi simbolizmo epochos savitumus būdama autonomiškas, o ne to laikotarpio estetiniams vyksmams subordinuotas reiškinys*.

Simbolizme jau regime išryškėjus *imanantinį sinestezijos estetiškumą bei jo svarbumą, neišvengiamumą žmogaus būčiai*. Simbolizmo estetikoje natūralus sinestezijos valdų išplėtimas už meno srities dar sumišęs su *gyvenimo kaip meno idealu*, beje, išlaikysiančiu ypatingą reikšmę iki pat modernizmo pabaigos, ir netgi per kai kurias postmodernizmo formas, kaip nenykstantis kjerkegoriškojo, šopenchaueriškojo ar nyčiškojo paveldo impulsas.

Charles Baudelaire'o dendizmas, *flaneur* būtis, vėliau savitai išgyventa ir perteikta Walterio Benjamino, atskleidžiant estetizmo ir tragizmo santykį joje, Joris Huismanso literatūrinis eksperimentas su artefaktine izoliuota sensorine personažo Eisentes egzistencija romane *A Rebours* ir panašūs pavyzdžiai simbolizme žymi besiformuojančią savarankišką, ypatingą sinestezijos liniją, savotišką pažadą tam laikui, jei kartais mene sinestezijai taptų per ankšta, neliktų jame

vietos ar perdėm apokaliptiškai – neliktų meno, kaip antai vėliau skelbė simbolizmo sąlygiški įpėdiniai futuristai.

Tokia antinatūralistinė sinestezijos kryptis srūva į simbolistinės sinestezijos sąsajas per pačią simbolistinę estetiką, atlikdama ypatingą meno vaidmenį Vakaruose, o geriausiai tai suformulavo Friedrichas Nietzsche *Tragedijos gimime*, kur teigia, kad menas yra ne gamtos imitacija, o jos metafizinis papildymas. Šis pasaulis gali būti pateisinamas tik kaip meninis fenomenas.

Meno ir estetikos istorijoje sinestezijos sklaida, įgaudama vis didesnį pagreitį, pasireiškė kaip modeliuojamas, sintetinis estetiškas patyrimas ir, o tai ypač būdinga simbolizmui, vertė sinesteziją traktuoti kaip aukščiausią estetinio patyrimo kokybę.

Sinestezijos fenomenas, pasirodydamas konkrečiu meno ir estetikos raidos laikotarpiu, susilieja su juo ir tampa daugybės aspektų, savybių, krypčių spiečiu, kur atskira teorinė ar praktinė prieiga pajėgia aktualizuoti, apšviesti tik keletą iš jų. Dėl kai kurių priežasčių kai kurie sinestezijos aspektai tapo svarbesni; ilgainiui jų sklaida susiliejo į tendencijas, išlaikančias istorinio tapatumo bei paradigminių atspaudų bruožus – šį principą iliustruotų simbolizmo sinestezijos kaip transcendencijos prieigos, „tilto“ į kitą pasauliškumą traktuotės bei pamažu nusistovinti sinestezijos kaip muzikos ir vaizdų sampynos paradigma, kuri vėlesniais meno raidos tarpsniais bus ne visada produktyvi, bet labai sunkiai įveikiama.

Įdomu tai, kad sinestezija dažnai per literatūrinės formas, t. y. per lanksčiausią

ir kūrybingiausią, vadinamosios literatūrinės sinestezijos, formą, pakankamai išsiplėtojus tam tikrai meno kryptčiai ir jai įsiskverbus į kitas meno šakas, lengvai persimeta į jas ir pradeda naudotis jų raiškos priemonių arsenalu. Tai reiškia, kad sinestezija nėra nei vienos konkrečios meno šakos, nei vieno apibrėžto meno laikotarpio savybė, bet yra universalus minėtus sandus perskrodžiantis reiškinys.

Simbolizme aptinkame dvejopą sinestezijos pradžią – unikalius poetinius kūrinis (šie plačiau žinomi, be abejo, Baudelaire'o, Rimbaud, Verlaine'o, Mallarmé dėka) ir teorinio konceptualizavimo pastangos, savaime suprantama, mažiau žinomos, tačiau sinestezijos estetikos tyrinėjimuose keliančios nuostabą. Vienas tokių retų, menkai tyrinėtų pavyzdžių yra René Ghilo *Traite du verbe*, kuriame galime rasti ir nemažai paralelių su Kandinskio, abstrakcionizmo pradininko *Über Geistige in Kunst*. Tai rodo sinestezijos estetikos kaip autonomiško proceso buvimą, kurį vienu ar kitu būdu siekiama nustatyti; tokios pastangos simbolizme tampa aiškiai matomos ir tai anaip tol nesutampa su įprastine simbolizmo sinestezijos kaip atsitiktinio meninio manierizmo traktuote. Kaip vėliau pamatysime Baudelaire'o charizmatinio soneto *Correspondances* tyrinėjimų aibėje, iš tiesų mėginama apčiuopti vieną paprastą faktą – nei *Correspondances* sonetas, nei mįslingas ir simbolizmo itin sureikšmintas *correspondances* principas nebuvo meninis ar kultūrinis atsitiktinumas, bet žymėjo visai kito lygmens procesą – sudėtingą judėjimą vis ryškesnio sinestezinės estetikos išsiskleidimo link.

Sinestezijos samprata konceptualiai nuolat kinta. Tai galima stebėti skirtingais lygmenimis – sensorinių paradigmu kaitoje, kuri iš esmės yra antropologinė ar sociokultūrinė, taip pat tradicinės estetikos ir meno istorinės raidos principų nuoseklume ir prieštarose, be to, lūžinių meno laikotarpių, „episteminių lūžių“, meno revoliucijų ir krizių kontekstuose. Visais minėtais ir kitais įmanomais konceptualizuoti atvejais sinestezijos fenomenas išsaugo dinamišką tapatumą. Savotiškas kultūrinis sinestezijos „aprioriškumas“ neabejotinas; *simbolizmas, atrodo, tarsi statytų savo archetipus ant sinestezijos grunto.*

Anot Baudelaire'o, kuris, kaip manoma, buvo skaitęs Swedenborgą 1852 m. (nors tai vis dar plačiai ginčijama), asociacijos tarp spalvos ir garso būna apibrėžtos anksčiau už patyrimą. Pojūčių objektai yra iš dalies prisidengę „*ténébreuse et profondément unie*“ (šešėliuota ir gilia vienoje) anapus jutimo. Menininkai ir kiti ypatingos išvalgos asmenys šiuos ryšius gali išvelgti, nors kiti jiems yra akli. Štai čia netikėtai išnyra savotiškas „sinestezinis imperatyvas“ – atitikimai tarp pojūčių yra tik tokie ir ne kitokie, ir būtent tokie jie yra vieninteliai teisingi, tvirtino René Ghilas. Šio argumento negalima pajudinti empirinio pagrįstumo atakomis. „Jis yra paremtas noru matyti visatą, sustyguotą pagal estetinius principus, kur nematomi panašumai praturtina esminę simetriją. Mūsų meilė simetrijai reiškia, kad panašumai turi būti tikri, nes jie, kaip ir mes, patys kyla iš tos pačios [universalios] tobulybės.“ Ši išvalgi Louiso W. Marvicko pastaba aiškiai parodo glaudų sinestezijos ir grožio

idealo ryšį tiek simbolizmo estetikoje, tiek ir kituose sinestezijos estetikos kontekstuose. „Čia nesą vietos užgaidoms ir variacijoms. A yra juoda, ir ne tik Rimbaud (*Voyelles*), bet kiekvienam“¹, – Louisas W. Marvickas apibendrina besąlygiško sinestezijos universalumo postulatus simbolizme.

Intensyviuose simbolizmo eksperimentuose su sinestezija galime išvelgti žaizdrą, kuriame buvo keičiami, pamažu perlydomi tradicinės estetikos postulatai. Simbolizmas – tai eksperimentinis vaizduotės ir pojūčių ribos nukėlimas iki galutinės sąmonės prieinamos ribos. Apskritai į simbolizmą derėtų žvelgti kaip į veržlų, viską apimančių eksperimentą, jautriai atspindintį *fin de siècle* sąmonės nesvarumą, nežinią, laukimą.

Vadinasi, *sinestezija simbolizmui yra savotiška ribinė patirtis*, ir tokia sensorikos samprata permelkia šį istorinį meno etapą, anksti užbėgama Karlui Jaspersui už akių. Jau romantizmas naudojo sinesteziją ribiniam estetiniam patyrimui išreikšti, ypatingiems grožio proveržiams įkūnyti, kai nepakanka vieną pojūtį eksploatuojančių vaizdinių. Simbolizmo užmojis kur kas platesnis – jis pasitelkia sinesteziją tam, kad išreiktų ypatingus (realius ar projektuojamus) susidūrimus su kita-pasauliškumu, kitos įmanomos tikrovės anklavais, apskritai tam, kad *šios tikrovės ribos pasirodytų kaip peržengtos*. Jei romantizmo sinestezija plėtė estetinio patyrimo ribas ir mėgino jas peržengti, tai simbolizmas plėtė tikrovės ribas ir sinesteziją naudojo lyg estetinį pakeliamąjį tiltą į kitų tikrovių pusę. Nors aktualus sinestezijos naudojimas yra gana santūrus ir ribotas, regis, nesu-



1 pav. Jean Delville. *Orpheus*. 1893

randama pačios sinestezijos veikimo ašies, kad jos intensyvumą būtų galima išplėsti, tačiau *simbolistiniuose projektuose sinestezija pasirodo kaip būties modifikavimo mechanizmas*.

Simbolistų poezijos priklausomybė nuo atitikimų (*correspondances*) teorijos sukuria tam tikrą pavojų, kad ji praras save sensoriniame žaisme. Kadangi teoriją reikia įrodyti, antraeiliai ar trečiaeiliai simbolistiniai eilėraščiai gali atrodyti kaip bergždžias demonstravimas, esą autoriaus sinestezinės asociacijos yra teisingos. René Etiemble'as surinko įdomią jų kolekciją, kurioje, pavyzdžiui, yra ir E. Vigié-Lecocqo sumanytas Rimbaud *O bleu* „ištaisymas“ – esą *O* yra geltona,

o ne mėlyna. Iš tiesų tai primena Aleksandro Skriabino ir Nikolajaus Rimskio-Korsakovo ginčus dėl įvairių natų ar tonacijų spalvos. Simbolizmo epochoje, dar nesant pakankamai duomenų apie sinestezinio patyrimo ypatingą individualumą ir nekomunikatyvumą, buvo operuojama savotiška „klaidos“ sąvoka ir siekiama suvienodinti, universalizuoti visą sinesteziją. Tai įdomus sinestezijos etapas, kai vienovės samprata (menų, pojūčių vienovė) buvo siejama su kalbos skaidrumu ir universalumu, tačiau buvo praleistas kalbos muzikalumo lygmuo, vėliau išsiskleisiantis modernizmo verbaliniuose eksperimentuose ir galiausiai Ludwigo Wittgensteino filosofijoje.

Arthuras Rimbaud, skelbdamas, kad neva sukūrė kalbą, žinomą tik jam vienam, skirtą tarp komunikacinio kalbos atvirumo ir nekalbinės, neišsakomos srities, kuriai priklauso ir sinestezija, uždarumo, hermetiškumo vertina prieštarinčiai. Vienovė ir vienodumas simbolizmo sinestezijos projekte turėjo tapti esminiais svertais, tačiau dažnai simbolizmo sinestezija tapdavo ir unikaliomis sensorinėmis celėmis, kuriose buvo gaminami nauji, tikrovėje neįmanomi meniniai pasauliai. Riba, skirianči meninį sinestezinį projektą ir autentišką sinestezinį patyrimą, buvo tik nujaučiama. Simbolizmo sinestezija, joje slypinti įtampa tarp valios ir nevalingumo, tarp valdymo ir spontaniškumo, iš tiesų išgyveno tam tikrą identifikavimo(si) laikotarpį, kai, netgi stokojant mokslinio jos tyrinėjimo ar sąmoningai atsiribojant nuo jo, sinestezijos autentiškumas ir autonomiškumas dažnai iškildavo atitikimų (*correspondances*) nesutapimuose. Tai kėlė sumaištį simbolizmo programose, ir minėta „klaidos“ samprata iš dalies teikė pusiausvyrą.

Šiuolaikiniai sinestezijos tyrinėtojai pripažįsta dvejopo sinestezijos pasirodymo kultūros srityje – kaip autentiško individualaus patyrimo, kuris nebūtinai turi virsti meniniu (pvz., Crétienas van Campenas) ir kaip sintetinio meninio projekto, pojūčius ir jų jungtis traktuojant kaip valdomus performatyviuosius elementus, – svarbą formuojantis sinestezijos teorijos ir estetikos masyvui. Akivaizdu viena – simbolizme sinestezija tapo ryškesnė ir artikuliuotesnė, įgavo specifinių bruožų. Tai rodo, kad tradicinės estetikos irimas nebuvo betikslis ir be-

formis, bet reiškė sinestezijos vadavimąsi iš konvencionalios ilgus amžius trukusios represijos.

Simbolizmo laikotarpis išryškina to meto estetikoje ir meno teorijoje pasiektą „sinestezijos neišvengiamumo“ ribą. Simbolizme sinestezija iš esmės tampa menine *medija*, raiškos būdu siekiant įgyvendinti apibrėžtus tikslus. Simbolizmas būtų buvęs neįmanomas be sinestezijos kaip esminio jo elemento, arba sinestezija leido simbolizmui priartėti prie tokių įžvalgų bei patirčių ir jas perteikti, kokių negalėjo pasiekti ir parodyti jokie kiti estetiškos patirties bei reprezentacijos būdai. Sinestezija tampa tikslingu įrankiu simbolizme, ir tai šį jos būvį skiria nuo romantizmo, kai svarbiausi buvo pojūčių išlaivinimo energijos srautai ir atsivėrusi nauja sensorinė erdvė, dar perdėm tuščia, bei estetinio patyrimo ribų plėtimas sugestijuojant sinesteziją stipriausiems estetiškiems išgyvenimams perteikti. Tad jei romantizmui sensorinė kultūra buvo *nauja, reta ir stichiška*, tai simbolizmui – jau *perteklinė ir projektuojama*. Neatsitiktinai Baudelaire'o polėkis „groti milžiniška pojūčių klaviatūra“ sugestijuoja simbolizmui būdingą valdingą meninį gestą, rankoje kaip aktyvumo, veiklos, galios simboliuje įkūnytą aukščiau minėtą „sinestezinį imperatyvą“.

Kad ir kaip norėtume išvengti tariamų kanonų simbolizmo estetikoje, jie yra ir veikia, jei ne pačių kūrinių autentišku įvykiu, tai neišmatuojama analizių, kritikų, recepcijos mase. Be abejo, teisuus buvo Georgas Steineris, kalbėdamas apie kritikos masyvą kaip apie atvertą Pandoros skrynią². Ir vis dėlto nusistovėjusioje simbolizmo estetikos tradicijoje taip

pat galime atrasti daugybę argumentų, išskleidžiančių, palaikančių, aiškinančių sinestezijos estetikos būvį simbolizmo laikotarpiu. Iš tiesų neva sinesteziniai simbolizmo meno pavyzdžiai savo mastą ir netgi tariamą sinesteziškumą, visuotinio meno kūrinio pavidalą galėjo įgauti žvelgiant iš vėlesnio laikotarpio paradigmu bokštų. Neretai šie analizės atskaitos taškai sumaišomi išgaunant policentrinę, tačiau nevaldomą perspektyvą. Walteris Benjaminas nurodo, kad garsusis Baudelaire'o sonetas *Correspondances* iš tiesų tėra mažytis viso kūrėjo *oeuvre* fragmentas, tačiau savo mastą ir svarbą įgyja tarsi magnetai prie limpančiuose recepcijos spiečiuose. Kevin T. Dann pažymi, kad Rimbaud galėjo savąją neva sinestezinę *Voyelles* idėją išgriebti iš tuometinių medicinos enciklopedijų, kuriose klinikinis sinestezijos terminas tebuvo keistenybė, egzotika. Vis dėlto net jei ir galima iš dokumentinių faktų sudaryti savotišką *Kunstammer*, įsitvirtinusi tradicija yra stipresnė ir įtakingesnė, lygiai kaip klaidingos, bet neįveikiamai įtakingos Martino Heideggerio etimologijos.

Romantizme sinestezija visų pirma išreiškė pojūčių išlaisvinimą bei neapibrėžtos pojūčių vienovės teikiamą prieigą prie transcendencijos, o simbolizme susiduriame su kur kas struktūriškesnio, formalesnio lygmens jos samprata. Apskritai kalbant, *simbolizme atsiveriantis estetinio mąstymo abstraktumas ir formalizmas tapo moderniojo meno prologu*.

Simbolizmo linkmė į abstraktesnes estetines struktūras, susijusias su sinestezija, pasirodo ir simbolizmui būdingoje muzikalumo sampratoje. Visų pirma abstraktumas, elementarumas, formaliz-

mas, į kurį linko simbolizmo estetika, paveikė ir jai būdingą muzikos traktuotę. Potenciali menų ir pojūčių sąveika čia skleidžiasi kitaip nei, pavyzdžiui, romantizmo epochoje. *Romantizmui muzika buvo viską vienijančio dieviškumo metafora, o simbolizme, ypač prancūzų simbolistams, muzika jau tapo abstrakčiu modeliu*. Vėliau modernizmo estetikoje išskirtinę vietą užims redukuotas ir suabsoliutintas garsas kaip sensorinis bei simbolinis sinestezijos ir menų sintezių elementas.

Simbolizme sensorinė erdvė jau užpildyta begale jutiminių reprezentacijų bei neišreiškiamų juslinių struktūrų ir jų ryšių. Juslių tinklas simbolizme išplėstas, pojūtis – išlavintas ir autonomiškas. Todėl simbolizmo sinestezija linkusi į rafinuotumą, struktūriškumą, tarsi atveria savo sudėtingos esaties vidinę struktūrą. *Būtent nuo simbolizmo pradedame užčiuopti tendencijas sinestezijos formalizmo, ypatingo konstruktyvaus impulso, pojūtinio patyrimo skaidymo į performatyvių, neartikuliuojamų sensorinių elementų virtines, taip pat neišsakomo, ikikalbinio sensorinio veikimo valdymą metaforų agregatu*. Sinestezija pradedama operuoti kaip subtilių, įmantrių instrumentu. Simbolizmo sinestezija yra grynai estetinė, savitai artefaktinė, kurianti ir palaikanti netikėtai dirbtinę žmogaus sensoriumo būklę (pvz., Huysmanso *A Rebours*).

Simbolizmo estetikos leidimasis iki pamatinių elementų, kartais pasirodantis kaip savitas plastinis esencializmas, įvairių menų plotmėje iškels visiškai naujo pobūdžio sąveikos, sintezės, jungties tarp menų ir pojūčių problemas ir galimybes, ir tai bus ne tik lokalias, vienam laikotarpiui būdingos sąvokos, bet ilgalaikės tendencijos, pereisiančios

į moderniojo meno plotmę bei šiuolaikinę sinestezijos teoriją ir praktiką.

Įvairūs pojūčių siejimo būdai – klinikiniai, literatūriniai-metaforiniai, estetiški-abstraktūs – visi jie remiasi pačių pojūčių raiškos paprastumu arba juntamybės paprastumu, juntamybės, kuri išskaido reprezentaciją į ypatingus fundamentalius, atomiškus sensorinius darinius. Būtent šio paprastumo siekiama įvariose meninėse ir estetineose sklaidose, kai sinestezija verčiama ypatingu *praxis*.

Simbolizmo estetikos erdvėse beveik sinchroniškai pasirodė du unikalūs kūriniai tampa tiek simbolizmo sinestezijos, tiek visos simbolizmo estetikos, tiek ir visos sinestezijos estetikos plačiąja prasme riboženkliais. Charles'io Baudelaire'o *Correspondances* ir Arthuro Rimbaud *Voyelles* kūrinuose pamatome išskleistą *Vakarų estetikai būdingą sensorinę struktūrą – atsietų, bet potencialioms jungtims nukreiptų, imperatyvaus jungimo gesto laukiančių, pasyvių pojūčių planą*. Simbolizmas savaip keičia aristotelinę bei viduramžių penkių pojūčių struktūrą, parodydamas ją lyg horizontalų labirintą, kuriame nebelineka esminės hierarchijos, o visi pojūčiai srūva į abstrakčią vienovę.

Formalus muzikalumas pasirodo ir Baudelaire'o skelbiamoje sinestezinėje simbolizmo estetikoje. Baudelaire'as aiškiai išdėstė, kas turėtų būti laikoma muzikalumu kituose menuose: tai spalva ir forma menininko kuriami harmonijos ar sąmoningo disonanso ekspresyvūs efektai, lyginami su kompozitoriaus kūryba dėl ritmo ir natų bei poeto prozodija. Harmoniją Baudelaire'as laiko ir spalvų teorijos pagrindu.

Pažymėtina, kad šitaip sinestezija tarsi personifikuojama, steigiamas ypatin-

gas jos statusas – kuriama tarsi nauja hierarchija ne tarp atskirų pojūčių, o tarp numatomų/įsivaizduojamų sensorinių agregatų ir, atsižvelgiant į tai, kaip pojūčiai veikia ir jais naudojamosi viename ar kitame agregate, hierarchija jau nustatoma tarp jų. Kitaip tariant, tai aukštesnio lygmens hierarchija tarp sensorinių sistemų – sinestezinės ir paprastosios. Sinestezinė sensorinė sistema yra pageidaujama, trokštama, skelbiama, pagaliau aukštinama ir diskriminuojanti kitas. Joje pojūčiai nebėra pasyvios ambivalentiškos būklės, bet stipriai sinesteziskai sužadinti ir galintys steigti naujus buvimo bei veikimo pavidalus. Svarbu tai, kad sinestezija čia pasirodo kaip įgavusi galios ir statusą, kuriuo imasi įveikti, atsverti tradicines sensorines ir estetines sampratas. Baudelaire'o ir Rimbaud strateginiuose simbolizmo kūrinuose sinestezija pasirodo kaip naujas formas steigianti galia.

Jamesas McNeillas Whistleris, savo kūryba atspindintis *prerafaelitams* būdingus bruožus, taip pat energingai atmetė literatūriškumą, turinio svarbą mene, tuo pabrėždamas, jog tik grynos formos kriterijus yra vertingas. Be to, jis akcentavo ekspresyvumą ir harmoniją, kylančią iš linijos ir spalvos, kitaip tariant, Whistleris prioritetą teikė paveikslo formaliosios plotmės muzikalumui. Garsiaame tekste *Mr. Whistler's Ten O'Clock* jis teigia: „Gamtoje yra visų paveikslo dalių spalvos ir formos, lygiai kaip klaviatūroje yra visos muzikos natos. Bet dailininkas yra gimęs tam, kad surinktų, išsirinktų ir meistriškai sugrupuotų šias dalis, idant rezultatas galėtų būti gražus, – lygiai kaip muzikas pasirenka natas ir formuoja savo akordus, kol iš chaoso sukuria

nuostabią harmoniją.“³ Whistleris aiškiai pabrėžia formalistinę simbolizmo estetikos tendenciją, ypač sutelkdamas dėmesį į formų paprastumo ir performatyvumo principus. Šie žymi linija, simbolizmo estetiką siejančią su abstrakcionizmu per universalią sinestezijos kaip iš esmės laisvo sensorinių elementų derinimo ir jungimo sampratą.

Sinestezijos kaip abstraktaus, į formalią struktūrą linkstančios sensorinės ir menų morfologijos sintezės sampratą puikiai iliustruoja kad ir vėlyvojo, brandžiojo simbolizmo, dažnai tapatinamo su postimpresionizmu, atstovo Edvardo Muncho



2 pav. Edvard Munch. *Riksmas*. 1885

kūryba. Munchas savo kūrybos muzikalumą atrasdavo kaip kontekstinį visumos efektą, o tai liudija abstrakčią muzikinio tapybos efekto (ne melodinio, emocinio, netgi ne struktūrinio) skleistį.

Žymusis vėlyvojo simbolizmo atstovo Edvardo Muncho *Riksmas* (1885) akivaizdžiai atskleidžia simbolizmui būdingą formalistinį sinestezijos pobūdį.

Visų pirma šiame kūrinyje matome sensorinio elemento redukciją – organinį/akustinį veiksma, riksmą, kuris pasirodo kaip homogeniškas ir sau tapatus (garsas, kaip jau minėjome, taps vienu svarbiausių modernizmo sensorinių elementų, laiduojančių menines ir pojūtines

sintezes). Tai ne muzikinės kompozicijos, melodijos impulso sekimas tapybiniu gestu ar komplikuotos vizualios struktūros, galinčios perteikti muzikinį procesą, simuliacija, kuo dar remsis anksčiau abstrakčioji tapyba. Čia pasirodo pirmą kartą sensorinio elemento įtarpinimas regimojo patyrimo intencijoje, vieno elementaraus sensorinio gesto sekimas kitu, taip pat siekiančiu atomiškumo. Panašią vokalinę sugestiją patiriame žvelgdami ir į kitą Muncho paveikslą, pavadintą *Balsas* (1883).

Taip prasideda savotiškas „sensorinis kubizmas“, leidimasis iki elementų, o iš jų konstruojama meninė tikrovė. Apie



3 pav. Edvard Munc. *Balsas*. 1883

Edvardo Muncho riksmą negalime kalbėti bendrų ir neapibrėžtų muzikinių tapybos intencijų visumoje, blaškytis „muzikalumo“, muzikos ir tapybos sintezės sąvokų ūkuose. Dabar turime išvelgti ypatingą siekį atverti sensoriumo sandarą, nusileisti iki jo elementų ir pamatyti, kaip vieni šių elementų susilieja su kitais fundamentaliausiu lygmeniu. Sensorinis elementas, elementari jutiminio patyrimo detalė, jei galima taip jį apibrėžti, atsiejama nuo būtino, predikatyviojo santykio su patiriamu objektu, ir parodoma kaip pati savaime, paneigianti pozityvistinės epistemologijos tvarką. Čia riksmas atsiejamas nuo šaukiančio subjekto ir kaip sensorinis ele-

mentas įterpiamas į visiškai kitą (regimąją) struktūrą, kuri imasi jį nepaliojama transliuoti (panaši *praxis* pasirodytų ir Pierre Shaeferio konkrečiosios muzikos modernizmo etapo kūryboje, kai garsas, kaip abstrahuotas, nors tapatumą išsaugantis sensorinis elementas, atskiriamas nuo savo šaltinio ir paleidžiamas į naujas estetines sistemas).

Į analogišką pagrindo elementų gelmę leidosi ir Rimbaud, izoliuodamas balses (teigiama, jog tai turbūt vienintelis, bent jau žymiausias, toks balsių izoliavimas Vakarų estetikoje). Ar tai būtų grynai vokalinis, ar tik grafinis balsių izoliavimas, jos redukuojamos tam, kad pakliūtų į kitą, šiuo atveju sinestezinę (kaip ir Edvar-

do Muncha) sistema, ir laisvai, kaip nepriklausomas elementas, sudarytų perspektyvius darinius su kitokio sensorinio pobūdžio elementais. *Voyelles* atveju galiausiai negalime nustatyti, kurie sensoriniai elementai pinasi – architektiniai ir vizualieji, akustiniai ir vizualieji ar dar kitokie. Tokioje perspektyvos Baudelaire'o skelbiama visų pojūčių vienovė pasirodo ne tik kaip utopinis tikslas, bet ir kaip *specifinio prasmės ir būties darnos principo paskelbimas ar inauguracija*.

Simbolizmas sužadina siekį pažinti, atskleisti elementus (Rimbaud „visų pojūčių išjudinimas“). Sinestezijos estetika pasirodo per abstrahuotų sensoriumo elementų dermes, t. y. simbolizmas nustato jau kur kas pamatiškesnę menų sintezės etapą, kai sintezė vyksta redukuotų elementų lygmeniu. Be to, šios formalios dermių sistemos nebūtinai yra kitos tikrovės nuolankios nuorodos. Veikia jos steigia ir grindžia save pačias per autonomiško kūrėjo statusą ir jo gestą – antai Rimbaud, sukūręs *Voyelles* ir spalvotoms balsėms suteikęs ypatingą, beveik ontologinį, statusą, skelbia, kad surado ypatingą estetinę kalbą, kurios raktą žino tik jis pats. Toks simbolizmo laiduojamas sinestezijos estetikos formalumas iš tiesų telkia savyje didžiulį estetinį potencialą, kuris visa jėga išsiverš modernizme.

Tokio pobūdžio spalvos redukavimą iš predikatyvaus vartojimo ir jos kaip abstraktaus, bet sensorinę prigimtį išsaugančio elemento išlaisvinimą galime matyti visoje simbolizmo poezijoje. Čia išvystame ypatingą presinestezinę sensoriumo operaciją, kai spalva išskiriama iš neva ją apibrėžiančio predikatyvaus santykio, ir ji kaip tokia ir pasirodo. Taip

spalva tampa nepaprastai galingu sensoriniu elementu, šis jos išlaisvinimas atstumia sinestezinių variacijų – literatūrinių-metaforinių, vaizduotės-somnambuliškų, *deja vu*-tapatinimosi, pagaliau presiurrealistinių – sklendę.

Romantizme, ypač literatūroje, sinestezija buvo naudojama kaip savotiškas kryžminis rėmimasis vieno pojūčio galia išreikšti tai, kas ištiko kaip kito pojūčio riba, kitaip tariant, sinestezija tarsi buvo skirta kompensuoti stipriame romantiename patyrimo pasirodančias atskirų pojūčių ribas (sakykim, romantizmo išlaisvinti pojūčiai dar buvo sukaustyti ir nelankstūs), o simbolizmas jau redukuodavo, išgrynindavo savotiškas sensorines esencijas tam, kad būtų galima jas be jokių apribojimų maišyti. Sinestezija, tarpininkaujant vaizduotei, buvo kuriama iš ypatingų sensorinių elementų, kuriuos atrasti/išrasti reikėjo į kur kas platesnes prielaidas besiremiančio pokyčio. Ši prielaida – tai simbolistų maištas prieš empirizmo epistemologiją. Françoise Meltzer⁴ nuosekliai atskleidžia šią slinktį, kuri grindė žmogaus juslių skeldėjimą į laisvus sensorinius elementus, potencialius bet kokios naujos semantinės/jutiminės struktūros dėmenis: vis dėlto nuo objekto atsietos spalvos vyravimas simbolizme nėra tik estetinis pasirinkimas ar poetinis metodas. Spalva, veikdama sinesteziniame poetiniame kontekste, kurio integrali dalis ji pati yra, pasirodo kaip tam tikros metafizinės padėties tiesioginė manifestacija. Spalva atveria pačią simbolizmo šerdį, nes ji yra išraiška bendros epistemologinės krizės. Meltzer kaip šios krizės išraišką nurodo XIX a. simbolizmo pasaulėžiūros maištą, kurį

inspiravo XVII a. filosofija su Johno Locke'o empirizmu. XIX a. menas savitai atspindėjo šią reakciją. Tai, kaip simbolizmo menininkai pabrėžė pojūčių bei jutiminio patyrimo svarbą, iš esmės yra ne tik pozityvizmo atmetimas, bet neabejotinas ankstesnių epistemologinių kategorijų pasikeitimas.

Būtent čia ir pamatome simbolizmo atskleisto sensorinio elementarumo galią. *Iš predikatyviųjų santykių išlaisvinti sensoriniai elementai, tokie kaip spalva, tampa naujų, iki tol neįmanomų estetinių darinių plytomis. Simbolizmas nužymi ypatingą liniją, kuri atves iki abstrakčiosios tapybos triumfo, taip pat taps sudedamąja dabartinių, įvairiausiomis epistemologijomis besiremiančių sinestezijos teorijų ir praktikų esmine prielaida, leidžiančia grįsti abstrahuotų, išgrynintų „sensorinių modalumų“, elementarių jutimų, ir, pavyzdžiui, postmodernizme, netgi delioziškųjų perceptų cirkuliavimą.*

Jei grįžtume prie Locke'o simbolizmo estetikos, ryškiausiai iškilusios poezijoje, pamatykite, kad spalva, kaip ir bet kuris kitas sensorinis elementas, pakylėjama iki pirminės kokybės (tą patį santykį matysime modernistiniame garso adoravime). Spalva tarsi sugrįžta į save, tarsi atsitraukia nuo objektų, galiausiai spalva tokiu būdu priverčiama kurti abstrakcionistinius pavidalus, kurie iš simbolizme pasirodžiusių užuomazgų išauga į vieną universaliausių XX a. estetinių doktrinų. Dee Reynoldsas bei kiti meno teoretikai tvirtina esant nuoseklų idėjų perimamumą tarp simbolizmo ir abstrakcionizmo meninių teorijų ir praktikų – abstrakcionistai pasinaudojo simbolizme išsikristalizavusių sensorinių elementų įtaiga, kaip ir impresionizmo išlaisvintomis spalva bei forma⁵.

Spalva simbolizme, ypač poezijoje, tampa perkeltine, nereprezentatyvia metafizinio požiūrio ikona, o ne tik viena iš daugybės sinestezinių simbolizmo technikų, teigia Meltzer⁶. Kitaip tariant, *sensoriniai elementai išskaido reprezentatyvumą. Akivaizdu, kad simbolizmo estetikoje ir mene jau tovyro modernizmą pradėsiančios reprezentacijos krizės nuojautos.*

Simbolistai (ypač Edgaras Poe), lygiai kaip ir romantikai, tik kur kas artikuliuočiau, muziką laikė aukščiausiu ir tobuliausiu menu. Bet ši pagarba muzikai jau nebuvo nukreipta į melodijos kokybę. Tai, kas simbolistus žavėjo muzikoje, buvo jos savybė sujaudinti tiesiogiai nesiekiant prasminių struktūrų. Tokią simbolistinę muziką kaip jausmą, vidinę būtinybę sužadinančio reiškinio sampratą vėliau atrasime Kandinskio sinestezijos ir meno teorijoje. Meltzer daro prielaidą, kad ir spalva, turint omenyje jos vyravimą simbolistų gretose, gali būti laikoma poetiniu ekvivalentu ir lingvistine muzikos analogija.

Akivaizdu, kad tokie įvairūs sinestezijos meninio įtarpinimo būdai simbolizme jau kuria įtampą tarp objektinio ir potencialaus abstrakčiojo meno, priverčia meno kūrinius balansuoti ant vadinamojo nereprezentatyvumo ribų. Mallarmé simbolistinei poezijai, o ir kalbai apskritai, priskira galią sukurti nereprezentacinę tikrovę. Tačiau universaliausių nereprezentacinės tikrovės kūrimo modeliu nuo pat romantizmo, o ypač XIX–XX a. sandūroje, buvo muzika.

Ši tvirta ir netgi, sakytume, inertiška, tendencija pabrėžtinai akcentuojama simbolizmo literatūroje, ypač poezijoje, nors savo ruožtu ji siejama ir su tapyba, tad peržengia nominalias ribas, vyrau-

jančius muzikinius pavadinimus ir įsiveržia į neaprėpiamas plastines erdves. Čia muzikinis modelis dera su kitais sensoriniais planais kurdamas neįmanomus, simbolistų trokštamus sensorinius pasaulius kaip netikėtas estetines mįsles (pvz., neišsemiamas Jeano Moreau tapybos jutimiškumas).

Simbolizmo estetikos formalistinės tendencijos tiesiogiai susijusios su muzikalumo sampratos rutuliojimu. Simbolizmo estetikai apčiuopus grynosios formos galias, jos pasirodo esančios neperteikiamos be muzikinio modelio tarpininkavimo. Šį simbolizmo teorijai ir meno praktikai lemtingą „grynos formos“ ir „reikšmingos formos“ siekį, susijusį su muzikalumo svarba, išvelgė ir apmąstė formalistinės estetikos korifėjai Rogeris Fry ir Clive'as Bellas. Būtent šis simbolizmo estetikos polinkis į formalizmą labiau nei kiti šį tarpsnį paverčia modernizmo prologu ir žymi vis didėjančių sinestezijos estetikos raidos pagreitį. XIX a. pabaigos–XX a. pradžios audringuose meno procesuose pagaliau išskiriame aiškia kryptingą liniją – *ypatingi estetikos virsmai tampa akivaizdūs ir iškelia sinestezinius aspektus kaip prioritetinius*.

Simbolizmo estetikoje užsimezgantis sinestezijos formalizmas pasirodo visoje pojūčių steigtyje ir sklaidoje. Tokia rafinuota ir perdėm formalistinė bus visa simbolizmo sinestezija, nesvarbu kur, poezijoje, tapyboje ar muzikoje, ji pasirodytų, ir taip klojanti kelią dar labiau į formą susitelkusiems būsimo moderniojo meno judėjimams. Formalizmu apsigaubiančios naujos sinestezinės sistemos liudija viena: forma rūpi tiek naujojo amžiaus menui (Bernardas Smitas apibrėžia viso XX a. amžiaus me-

ną kaip vientisą formalesque), tiek sinestezijos estetikai. Kodėl sinestezijos estetika linksta būtent prie formalių struktūrų formavimo ar sekimo (pvz., operuojama pojūčių modalumu ir jų vertimo/sukeitimo santykiais), nėra tyrinėta ir lieka neatsakyta.

Tokios formalistiškai įmantrios sinestezinės estetikos pavyzdį galime aptikti René Ghilo, prancūzų simbolisto poeto ir mąstytojo, poezijoje ir ypač jo teoriniuose estetikos klausimams skirtuose tekstuose (svarbiausias iš jų *Traité du verbe*, anuomet vertintas tik kaip marginalija), kuriuos galime laikyti gana nuosekliu ir sąmoningu sinestezijos estetikos formavimu. Ghilo kūrybinis palikimas, išgyvenęs užmaršties periodą, atlaikęs kaltinimus epigonizmu ir chaotiškumu, pastaruoju metu, grįžtant susidomėjimui simbolizmu ir gausėjant teorinės literatūros apie sinesteziją, vėl tampa aktualus ir įdomus. Antai Louisas W. Marvickas drąsiai teigia Ghilo kūryboje esant sinestezinę sistemą⁷, kurią jis ir siekia ištirti savo straipsnyje „René Ghil and the Contradictions of Synaesthesia“.

Įdomu tai, kad į užmarštį nugrimzdusi ir dažnai tik dėl egzotiškų priežasčių prisimenama Ghilo poezija, o dar rečiau estetikos teorija, yra retas ir autentiškas sinestezijos estetikos konstravimo pavyzdys. Nors ir perdėm įmantrus, eklektiškas, jis simptomiskai žymi kryptį, kuria juda sinestezijos estetika – vis elementaresnio pojūčių modalumų skaidymosi, atsietų sensorinių elementų rafinuotumo ir sąveikos bei vis ryškesnio abstraktumo, atsiribojimo nuo tradicinės reprezentacijos kryptimi. Reikia pažymėti, kad sinestezijos, visų pirma siejant ją su muzikiniu pradū, nereprezentaty-

vumas galbūt tėra dar vienas grynai istorinis, laikinų implikacijų turintis teiginys. Juolab kad vis daugiau šiuolaikinių sinestezijos teoretikų, remdamiesi skirtingomis mokslo ir estetikos paradigmomis, mėgina postuliuoti sinesteziją kaip ypatingą reprezentacijos būdą. Pavyzdžiui, Crétienas van Campenas mano, kad „galbūt muzikos suvokimas spalvomis yra ypatinga rūšis labiau paplitusio gebėjimo derinti spalvas ir garsus.“⁸ Tokių prielaidų išskleidimas ir išsamus

tyrimas galbūt atskleistų iš esmės naują sinestezijos bei jos estetikos poziciją meno istorijoje bei pojūčių filosofinėje išskleistyje. Todėl teigdami, kad romantizmo, simbolizmo bei daugelio modernistinių meno krypčių rėmimasis tariamu sinestezijos kaip gryno nereprezentatyvumo, atremto į muzikinį pradą, idealu, privalome turėti omenyje, kad sąlygiškas, istorines ribas turintis, jau imtas drąsiai ginčyti principas kadaise buvo absoliutus ir ribinis.

POST SCRIPTUM

Prieštaringas ir įvairialypis simbolizmo sąjūdis tapo svarbiu sinestezijos teorijos ir meno praktikos raidos tarpsniu, kai skleidėsi daug naujų idėjų, požiūrių į tapybos ir muzikos, poezijos ir muzikos bei kitų menų sąveikos galimybes. Sinestezijos teorija ir praktika simbolizmo idėjų pakilimo metu ne tik glaudžiai siejosi romantinėmis teorijomis, tačiau ir atvėrė erdves ieškoti naujų sinestezijos projektų, ypač meno formos srityje. Simbolizmo adeptams svarbu, kad estetizmas ir meninės formos įtaigumas skleistųsi bet kokiomis aplinkybėmis, tad ir sinestezija meninės formos išraiškos galimybėmis turi veikti estetiškai. Galime šias formalistines simbolizmo teoretikų ir menininkų nuostatas vertinti kaip keistą, paradoksalią „siūlę“ tarp anksčiau gyvavusios romantinės ir besiformuojančios naujos modernistinės sinestezinės estetikos. Akivaizdu, kad simbolizmo sąjūdyje išsiskleidusi sinestezijos samprata perima daug romantinės sinestezijos teorijos ir praktikos bruožų, tačiau dar perdėm deklaratyviai ar kate-

goriškai neprimeta meno praktikai savo estetinių kategorijų, principų, ji dalyvauja prieštaringame estetiniame žaidime, kur nedermės išlyginamos simetrijos geismu. Sinestezinių atitikimų poreikis simbolizmo mene atspindi simbolistinę pasaulio viziją, siekį matyti ne tik užslėptas metafizines pasaulio ir reiškinių esmes, tačiau ir visatą, sustyguotą pagal estetinius principus, kur nematomi panašumai praturtina esminę simetriją ir kitus formalius šios vizijos aspektus, kylančius iš tos pačios universalios tobulybės. Tokia simbolistų pasaulėžiūrai būdinga nuostata aiškiai parodo sinestezijos ir grožio kategorijos, atėjusios iš tradicinės estetikos, glaudų ryšį tiek simbolizmo estetikoje, tiek ir kituose sinestezijos estetikos kontekstuose. Vadinasi, neoromantinių idėjų iškilimo laikais susiformavęs simbolizmas ir jo sinestezijos teorijai būdingos formalistinės tendencijos tapo sinestezijos teorijoje svarbia neoromantinių idėjų jungtimi su formos svarbą sureikšminusia modernizmo teorija ir meno praktika. Sinestezijos esteti-

ka plačiąja prasme nebūtinai turi reikšti estetiką, paremtą nedalomos juslių vienovės idėja. Kaip matėme romantizmo ir simbolizmo sinestezijos sklaidoje, pati „pojūčių vienovės“ idėja yra nevientisa, o ją atitinkanti menų sintezės idėja nenuosekli, grindžiančios teorijos nevienodos, jų negalima praktiškai įgyvendinti; su tuo vėliau susidurs modernizmo menas. Sinestezijos estetika, būtent tokia, kokia ji jau susiformuoja simbolizme – akcentuojanti formalųjį pradą, juslinės patirties elementarumą ir kompleksiskumą, kisdama bei tolydžio plėtodamasi, slysta į įvairias meno šakas. Tai leidžia teigti, kad sinestezija simbolizme yra sudėtingas juslių padėties, vertės ir veikos estetikos plotmėje kvestionavimo procesas. Jo sistemingumo, struktūriškumo, chronologiškumo ir pažangos matmenys dar menkai tyrinėti. Be abejo, esama sinestezinės estetikos struktūrų, kurios lengviau išskyla į meno istorijos paviršių, lengviau nustatomos, aprūpinamos paprasčiausiomis sąvokomis ir jų moduliacijomis. Viena vertus, tai dar sy-

kį patvirtina sinestezijos reljefiškumą bei pažangią raidą, tačiau, kita vertus, liudija sinestezijos estetikoje atsirandančias vidines savirepresyvias jėgas, kurios tiek veikiamos iš išorės, tiek imanentiško proceso įtampų, sinestezijos lauką gana nepalankiai struktūruoja ir apriboja. Simbolizmo sinestezijoje jau matome kondensuojantis tuos vidinės hierarchijos segmentus, į periferiją nustumiant kebliau artikuliuojamus, sunkiau valdomus sinestezijos darinius. Ši vidinė sinestezijos hierarchija nebūtinai sutampa su klasikine juslių hierarchija, juo labiau, kad etaloniniai sinestezijos atvejai skelbia daugiau ar mažiau apimantys visus pojūčius. Subordinacija atsiranda kartais subjektyvių (charizmatinių autorių), institucinių, kartais tiesiog nenuspėjamo atsitiktinumo pagrindu. Kadangi sinestezinė estetika, kaip bet kuris kitas kultūrinis darinys, yra kaupianti, sykį atsiradę ir pasitvirtinę reiškiniai išlieka ir kartojasi. Simbolizmo sinestezijoje aptinkame šių sinestezijos archetipinių modelių pradžia.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Louis W. Marvick, René Ghil and the contradictions of synesthesia, *Comparative Literature*, vol. 51, no. 4, 1999, p. 290.
- ² Georges Steiner, *Tikosios esatys*. – Vilnius: Aidai, 1998, p. 47.
- ³ James McNeill Whistler, *Mr. Whistler's Ten O'Clock*. – London: Chanto & Windus, 1888, p. 14–29.
- ⁴ François Meltzer, Color as Cognition in Symbolist Verse, *Critical Inquiry*, 5, 1978, 1, p. 273.

- ⁵ Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art – sites of imaginary space*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 203.
- ⁶ François Meltzer, *op. cit.*, p. 272.
- ⁷ Louis W. Marvick, René Ghil and the contradictions of synesthesia, *Comparative Literature*, vol. 51, No. 4, 1999, p. 289.
- ⁸ Cretien van Capen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. – London: The MIT Press, 2010, p. 149.