

DEIMA KATINAITĖ

Vilniaus dailės akademija



BAUHAUSO SPALVOS TEORIJA – ESTETINIO DALINIMOSI PARADOKSAS

The Bauhaus Theory of Color – Paradox of Aesthetic Sharing

SUMMARY

The article focuses on the original theory of color which developed in the Bauhaus school of design and which is a unique example of multifaceted sharing. Because of its synthetic nature, this theory of color could be approached from philosophical, aesthetic, cultural, ethic, axiological points of view, as well as others. The author discusses the impact of the best well known representatives of this school on the history of design and on the analysis of the phenomenon of color. The article contains an in depth analysis of the paradoxical sharing of different conceptual approaches which took place at Bauhaus. The intertwining of different aesthetic programs and innovative exchange of theoretical and practical ideas took place in the common workshops.

SANTRAUKA

Straipsnis yra skirtas Bauhauso dizaino mokykloje išryškėjusios originalios spalvos teorijos analizei. Dėl sintetinio pobūdžio ši teorija gali būti gvildinama filosofiniu, estetiniu, kultūrologiniu, etiniu, vertybiniu ir kitais aspektais. Autorė daugiausia dėmesio skiria iškiliausią šios mokyklos atstovų įnašui į dizaino estetikos istoriją, ypač spalvos fenomeno tyrinėjimus. Tekste detaliam analizuojamas paradoksalus skirtingų konceptualių nuostatų dalinimasis Bauhause: įvairių estetinių programų susipynimas bei novatoriškas apsikeitimas praktinėmis ir teorinėmis žiniomis bendruose *workshopuose*.

Bauhause susiformavusioms esteti-
nėms idėjoms tenka išskirtinė vieta
Vakarų dizaino estetikos istorijoje, nors
dėl objektyvumo reikia pripažinti, kad
XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje buvo

mokyklų bei mokslininkų, kėlusią ir sėk-
mingai įgyvendinusių panašius uždavi-
nius: jie ieškojo organiškos jungties tarp
skirtingų disciplinų, amato ir meno, tai-
kė tuo metu inovatyvius pedagoginius

RAKTAŽODŽIAI: Spalvos teorija, estetika, Bauhauzas, dizainas, Ittenas, Kandinskis, dalijimosi paradoksas.

KEY WORDS: Color theory, aesthetics, Bauhaus, design, Itten, Kandinsky, paradox of sharing.

modelius ir meno disciplinų dėstymo principus. Buvo net Bauhauso mokyklos architektūrinis analogas – 1907 m. Bernardas Pankokas suprojektavo unikalų tuo metu stiklo ir betono pastatą Stutgarte, skirtą dėstyti kviečiamų įvairių menininkų *atelier*.

Kodėl būtent Bauhausas tapo iškiliausiu pavyzdžiu, galima aiškinti dvejopai: viena vertus, dramatiška amžiaus pradžios istorinė aplinka, to meto politiniai ir socialiniai įvykiai sukūrė unikalumo aurą, taip pat mokyklos įkūrėjas W. Gropius dėjo daug pastangų jos novatoriškumo reklamai ir praktiniam naujų idėjų įgyvendinimui. Kita vertus, mano prielaida yra galimybė mokyklos iškilimą sieti su charizmatiškomis visapusiškomis, neeilinio talento menininkų asmenybėmis, kurių bendras darbas davė unikalų rezultatą – tikriausiai paskutinę (po Goethe's) didingą sintetinę spalvos teoriją Vakarų modernaus meno istorijoje. Mokyklos vadovas, racionalus architektas W. Gropius pakvietė dėstyti tapytojus, linksius į iracionalistinę, intuityvistinę meno filosofiją ir į Rytų estetiką bei meno idėjas, – būtent Paulį Klee, Johannesą Itteną, Wassily Kandinsky'į, taip pat ir kitus iškilus menininkus. Dėl skirtingų filosofinių nuostatų, racionalių ir iracionalių, sankirtos šioje mokykloje išryškėjusios neklasikinės estetinės idėjos ir meninės kūrybos principai iki dabar yra aršios akademinės polemikos objektas.

Mane šiame straipsnyje taip pat domina unikalus kultūrinis paradoksas, kurio raktas slypi aptariamoms mokyklos susiformavimo ištakose: viena vertus, Bauhause nėra vientisos menotyrinės teorijos ar meno filosofijos, tačiau, kita

vertus, sunku paneigti dabar jau akivaizdų faktą, kad šioje mokykloje sukurta sintetinė spalvos teorija yra atpažįstamas teorinis modelis, tiesiogiai susijęs su konceptualiomis modernistinio meno slinktimis. Gilinantis į idėjines Bauhauso spalvos teorijos ištakas aiškėja, kad pagrindinis šių novatoriškų dizaino estetikos spalvos idėjų visetas kilo iš prieštarų teorinių ir filosofinių įtakų, orientalistinei, neklasikinės meno filosofijos ir estetikos kryptčiai konfrontuojant su architektams patrauklia technofunkcionalistine mokyklos vizija.

Nors mokslininkai šiandien pripažįsta, kad Bauhauso mokyklai nepavyko sukurti vieningos meninės kalbos, tačiau dėl dizaino (racionalios disciplinos) ir vaizduojamųjų menų keliamos įtampos išsikristalizavo unikalio savo gyvybingumu ir įtaigumu sintetinė spalvos teorija ir su ja susijusi meninė praktika, kurioje šiandien, žvelgdami į ją iš didesnės istorinės perspektyvos, jau nebematome skirtingų prieigų. Būtent šias prieigas galime interpretuoti kaip konfliktišką, tačiau sėkmingą estetinio dalinimosi (*sharing*) pavyzdį. Mokyklos idealistinis siekis sukurti *Gesamtkunstwerk* – totalų meno kūrinį tarsi išoriškai susiejo skirtingus požiūrius, tačiau interpretuojamas buvo įvairiai: viena vertus, architektai orientavosi į pramoninę gamybą, amato *workshopus* skyrė pramoninių prototipų gamybai, kita vertus, Bauhauso koloristai meno praktikas pristatinėjo studentams kaip kelią dvasingumo link.

Kadangi pastaruoju metu domėjauisi Paulio Klee spalvos teorija, įvairiais aspektais gvildenu jos savitumą (skaičiais pranešimus: „Paulio Klee tapybinė estetika – tarp žaidimo ir filosofijos“ Vienuo-

liktoje respublikinėje estetikos ir meno filosofijos konferencijoje *Estetika, meno filosofija ir dabartinės meno psichologijos virsmai*, LKTI, 2013 05 10; „Psichologiniai spalvos fenomeno suvokimo aspektai Bauhauzo dizaino mokyklos estetikoje“ Dvyliktoje respublikinėje estetikos ir meno filosofijos konferencijoje *Meno psichologijos sąlyčiai su estetika ir meno filosofija*, LKTI 2014 03 22; „Muzikalioms spalvos sampratos paralelės M. K. Čiurlionio ir P. Klee kūryboje“ respublikinėje estetikos ir meno filosofijos konferencijoje *Čiurlionio fenomenas: naujų interpretacijų galimybės*, LKTI, 2014 06 14), šiame straipsnyje apsiribosiu dalinimosi problematikos aspektu aptardama kitų dviejų įtakingiausių Bauhauzo atstovų spalvos koncepcijų tyrimus – gerai žinomo tapytojo ir aukšto lygio teoretiko W. Kandinsky'io spalvos studiją ir plačiai auditorijai gal kiek mažiau pažįstamo dailininko J. Itteno spalvos fenomeno interpretaciją. Šių menininkų veiklą dalinimosi kontekste

galima pristatyti keliais aspektais: viena vertus, galima analizuoti jų teorijų, dėstymo ir tapybos poveikį Bauhauzo mokyklai, kita vertus, kontrastingus vidinius jų spalvos teorijų aspektus taip pat galima artikuliuoti kaip dalinimąsi – kalbėti apie sinestezijos, Rytų kraštų kultūrų įtakų, skirtingų meno žanrų bei disciplinų sutapimą spalvos teorijoje.

Itteno ir Kandinsky'io teorijos atrodo sistemškos palyginti su Klee – yra atskiri spalvai skirti tekstai, tačiau po apgaulingu išoriniu formos racionalumu slypi panašios į Klee intuityvistinės spalvos fenomeno interpretacijos, kurių branduolyje matome orientalistinės estetikos idėjas. Būtent šis aspektas parodo dalinimosi Bauhause paradoksalumą – garsiausios modernistinės Vakarų dizaino mokyklos pedagoginis modelis, kurį vėliau perėmė dizaino krypties mokyklos visame pasaulyje, yra sukonstruotas japonų, kinų meno, čan, dzen, mazdeizmo estetikos principų pagrindu.

J. ITTENO SPALVOS KONCEPTAS

Dalinimąsi galima suprasti ir kaip skirtingų menininkų idėjų perinterpretavimą kuriant savo teoriją. Ši atvejį matome Itteno teorijos ištakose: trys iš keturių Itteną žavėjusių spalvos teorijų autorių buvo daugiabriaunės, plačių (kartais prieštaringų) pažiūrų, iracionalių filosofinių nuostatų asmenybės, veikiau menininkai, nei mokslininkai. Jų spalvos teorijos daugiausia grįstos intuityva, kylanti iš metafizinės, teosofinės (Runge), jautrios, idealistinės, imanentinės (Goethe, Hölzelis) pasaulėžiūros. Griežtai logišku, racionaliū ir analitišku mokslininku tur-

būt galime pavadinti tik prancūzų chemiką Michelį Eugène Chevreulį.

Norbertas M. Schmitzas pagrindiniu būdingu skirtumu tarp Itteno ir jo mokytojų (jau minėto Hölzelio ir jam Ženevoje dėščiusio Eugène Samuelio Grasse-to) laiko „spiritualistinę viziją“¹, per kurios prizmę Ittenas matė (ir nustatinėjo) formos bei spalvos taisykles. Itteno spalvos konceptas suformuotas balansuojant tarp racionalios formos ir dažniausiai iracionalaus turinio, kai svarbu „leisti vedamam jausmų“². Ittenui buvo artimos vokiečių psichologo, filosofo,

grafologijos specialisto Ludwigo Klageso idėjos, kuris, įkvėptas F. Nietzsche's, kalbėjo apie gyvenimą kuriančią dvasią ir griauinantį, racionalų protą. Kita vertus, nors ir persiėmusiam mazdeizmo, Ittenui buvo svetimi kraštutiniai. Jis pripažįsta (ir teigia) išskirtinio jausminio, pasąmoninio prado reikšmę kūrybiškumui, tačiau sutinka, kad svarbios ir kitos sąvybės. „Kaip kad vėžlys įtraukia savo galūnes į kiautą, kai reikia, taip ir menininkas, dirbdamas intuityviai, atsiriboja nuo mokslinių principų. Tačiau ar būtų geriau, jei vėžlys visai neturėtų kojų?“ – klausia Ittenas savo knygos *Spavos menas (Kunst der Farbe)* įvade, ir čia pat paradoksaliai priduria: „Žodis ir jo garsas, forma ir jos spalva yra transcendentinės esmės, kurią nujaučiame, laivai. (...) Pirmąpradė spalvos esmė yra fantasmagorinis rezonansas, šviesos tapsmas muzika.“³

Akivaizdus tarpkultūrinio dalinimosi pavyzdys yra senovės persų ugnies kulto, mazdeizmo įtraukimas į pedagogiką, jo sklaidos Bauhause mastelis. Itteno tekstuose randame ir Rytų kraštams būdingų meninių praktikų aprašus, pasakojimus, kaip šias praktikas taikė formuodamas individualią dėstyto metodologiją Bauhause, kaip dirbti pagal japoniškos tušo tapybos, haiga, zenga technikų metodus sekėsi Itteno mokiniams. Jis rašo: „Po nesibaigiančių praktikų potėpis nuo teptuko galiausiai slysta be pastangų; tuo pačiu būdu Kinijos ar Japonijos tapytojas studijuoja gamtos žodyną, kol tampa pajėgus jį pereikti savo valia. Ši disciplina reikalauja psichinės koncentracijos ir fizinio atsipalaidavimo. Meditacija, ypač praktikuojama

čan, dzen ar budizme, suteikia pagrindą proto ir kūno lavinimui.“⁴ Daugelio Itteno pasakymų net nereikia interpretuoti, jie turi teisioginę, pažodinę sąsają su orientalistinio meno tradicija bei parodo autoriaus spalvos teorijos ištakas – spalvos konceptas paremtas neklasikine meno filosofija bei Rytų kraštų estetiniais principais. Mazdeizmo doktrina neatsiejama nuo Itteno spalvų teorijos. Tai veiksnys, kuris darė lemiamą įtaką dailininko asmenybei, veikė priimant sprendimus: iš dalies dėl mazdeizmo praktikos elementų įtraukimo į dėstyto metodologiją jam teko palikti Bauhause mokyklą. Ittenas iš dėstytojo pareigų pasitraukė 1923 m. po konflikto su tuometiniu mokyklos vadovu, itin racionalių pažiūrų architektu H. Meyeriu.

Mazdeizmo, kaip daugumos kitų Rytų kraštų religinių praktikų (daoizmo, čan, dzen), svarbiausiu principu galime laikyti tam tikrą „visuotinumą dėsni“ – tai yra vienovė ne tik su aplinka, pasauliu, bet ir kūno, proto (dvasios) harmonija. Ši vienovė (įvairiai įvardijama) yra Rytų kraštų religinių praktikų tikslas, jomis siekiama išlaisvinti kūrybinius, intuityvius asmenybės pradus, išmokyti atpalaiduoti užslėptas, iracionalias kūrybiškumo galias. Praktikuodamas mazdeizmą, tokius tikslus Ittenas kėlė sau ir mokiniams, kurie lankė jo *Vorkurs* Bauhause. Itteno mokiniai padėjo jam išskleisti ir spalvos koncepciją. Dėstytojas studentų piešinius, eksperimentus įtraukė į knygą *Kunst der Farbe*. Taigi dalinimosi esti ir jo spalvos fenomeno analizėje. Šiuo atveju tai apsikeitimas idėjomis su mokiniais, o jo rezultatus matome knygoje.

Nors W. Gropius sunkiai pakentė šiuos ekscentriškumus mokyloje, daugelis konkrečių Itteno idėjų formuojant dėstymo strategiją bei išplečiant kūrybiškumo tyrimų lauką iki metafizinės problematikos išliko Bauhauso dėstymo ir estetikos centre⁵. Jo teorija (nors parašyta kitokia forma) iš esmės nesiskiria nuo kitų dviejų Bauhauso iracionalistų, Klee ir Kandinsky'io idėjų. Bauhauso ideologiją ir net pagrindines geometrines formas „populiarių Bauhauso racionalistų *episteme*“⁶ Ittenas pasitelkė perteikti savo metafizinę filosofiją, išryškindamas sąsajas su teosofine simbolika, studentams pristatinėjo transcendentinį turinį.

Prisimindamas Bauhauso laikotarpį, 1963 m. Ittenas rašo, kad karo sukeltas chaosas ir triuškinantys praradimai sukėlė sumaištį visose srityse. Tarp studentų tęsėsi nuolatinės diskusijos ir naujos dvasinės pasaulėžiūros paieškos. Jis pats esą susidomėjo O. Spenglerio veikalu *Vakarų saulėlydis (Der Untergang des Abendlandes 1918–1922)*, kurį studijuodamas priėjo išvadą, kad mūsų mokslo ir technikos civilizacija atsidūrė kritiniame taške. Bauhauso lozungai „atgal prie amato“ ar „meno ir technologijų jungtis“ Ittenui neatrodė galintys išspręsti visas problemas. Jo paties žodžiais tariant: „Sudijavau orientalistinę filosofiją, koncentravausi ties persų mazdeizmu ir ankstyvąja krikščionybe. Taip supratau, kad mūsų į išorę nukreipti moksliniai tyrimai ir technologijos gali įgauti pusiausvyrą tik kartu su į vidų nukreipta mintimi ir dvasios jėgomis.“⁷

Itteno spalvos teorijai, išskleidžiant subjektyvų ir objektyvų spalvos fenomeno suvokimą, svarbiausia *santykis*. Jis

stengiasi ne sujungti racionalų ir iracionalų suvokimo būdus į vieną, bet ieško harmonijos ir pusiausvyros. Suradus šią pusiausvyrą, ji netaps baigtine – tai tam tikras kiekvieno menininko individualus atskaitos taškas, požiūris ar asmeninių taisyklių sistema, tarsi kelrodis kūryboje. Anot Itteno, jei naujos idėjos turi būti išreikštos nauja menine forma, tai atitinkamai reikia ugdyti ir koordinuoti dailininko fizinių, jausminių, dvasinių ir intelektualinių jėgų harmoniją. „Ši pozicija, – rašo jis, – sąlygojo mano tolesnius Bauhauso pedagogikos metodus. Formuoti žmogaus kūrybinę esmę, apimti jo visumą buvo mano programa, kurią nuolatos gyniau visose Bauhauso vadovų tarybose.“⁸ Ši programa atsispindi ir jo spalvos koncepte.

Pozicija, kad svarbiausia prigimtinis, ikipatyriminis autentiško kūrybiškumo šaltinis, o išmokimas, intelektui prieinami dalykai yra šalutiniai, galintys tapti našta menininkui, yra kertinė mintis Itteno spalvos teorijoje. Nors spalvos aspektų sudėtinės schemos tarsi paprastos, Itteno pastabos aiškiai parodo, kad formos lakoniškumas slepia komplikuoatą, daugiasluoksnį turinį, iš kurio aiškėja, kad jo spalvos teorija apima beveik visus įmanomus kūrybinio proceso aspektus: ne tik formalius dalykus kaip kad kompozicija, forma, etc., bet ir tokius „globalius“ fenomenus kaip etika, kalba, istorija, kultūra ar net gelmių psichologija, nagrinėjanti sąmonės ir pasąmonės sąryšį. Tokį visuminį požiūrį, daugiapakopę spalvos fenomeno analizę galima iliustruoti pavyzdžiu, kai aptardamas vieną iš septynių kontrastų tipų, šaltos – šiltos spalvos kontrastą, Ittenas pasitelkia dar

aštuonias verbalines struktūras, priešingų terminų poras (šėšėlis-saulė, permatomas-aklinas, raminantis-stimuliuojantis, retas-tankus, erdvus-žemiškas, artitoli, lengva-sunku, šlapias-sausas), kurios, pasak jo, yra įvairūs išpūdžiai, atspindintys šaltos-šiltos spalvos kontrasto universalumą⁹. Tokie ir panašūs pavyzdžiai, kai kontrastų tipai sutampa, vienas kuris aiš-

kinamas pasitelkiant kitą, įtraukiama plastika, perspektyva, spalvos fenomeno suvokimas, galimi jo simbolikos išaiškinimai ir tarpusavio sąntykis yra artimi Rytų kraštų meno estetikos tradicijai, kai pati paprasčiausia forma gali būti suprasta kaip tam tikras estetiškas universumas, kuriuo išreiškiama pasaulio sandara, metafizinė *yin* ir *yang* pradų pusiausvyra.

KANDINSKY'IO SPALVOS KONCEPTAS

W. Kandinsky'io spalvos teorija, išdėstyta jo 1911 m. išleistoje knygoje *Apie dvasingumą mene* (*Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*), yra dalis neoficialaus ir stipriai besiskiriančio nuo 1919 m. Walterio Gropiuso paskelbto Bauhauso manifesto. Ši knyga, Rytų kraštų filosofijos įkvėpta Kandinsky'io odė abstrakčiajai dailei, darė stiprią įtaką Bauhauso dizaino mokyklai dar iki tol, kol pats autorius 1922 m. buvo pakviestas dėstyti. P. Klee patartas, W. Gropius pasikvietė Kandinsky'į ne tik dėl modernių teorijų, bet ir tikėdamasis jo paramos kovoje dėl įtakos¹⁰ su kitu Bauhauso dėstytoju – ekscentriškuoju J. Ittenu. Paradoksalu tai, kad šio išoriškai santūraus menininko pozicija, kuo neilgai trukus įsitikino ir pats mokyklos vadovas W. Gropius, pernelyg nesiskyrė nuo mazdeizmo apologeto J. Itteno ar budizmo adepto P. Klee. Tad turėjęs kurstyti opoziciją pastariesiems, pats rytietiškos kilmės Kandinsky's (jo giminė kilusi iš prie Kinijos sienos esančios Buriatijos) entuziastingai palaikė kitus du Bauhauso koloristus, orientalistus Itteną ir Klee, su kuriuo siejo ilgąmetę draugystę ir panašus požiūris į meną.

Daugiau nei dešimtmetį Kandinsky'is Bauhause skleidė neklasikinės, rytietiškos filosofijos idėjas, nuolatos kalbėjo apie, jo nuomone, visų meninių fenomenų pagrindą – „vidinę būtinybę“ (*innere Notwendigkeit*), o tai vėliau Bauhauso tyrinėtojai net pavadino „Kandinsky'io mantra“¹¹.

Kandinsky'io spalvos teoriją kartu galime laikyti ir verbalinės, materialistinės pakraipos modernybės kritika, kuri, pasak autoriaus, „neturi nieko bendra su menu“¹² ir yra priešinga jo orientalistiniam žmogiškos asmenybės suvokimui, kai išsitrina ribos tarp fizinio kūno ir psichikos ar dvasios. Kandinsky'iu buvo artimas Bauhauso siekis sukurti totalų meno kūrinį *Gesamkunstwerk*. Šio termino autorystė priklausė Wagneriui, kuriuo Kandinsky'is žavėjosi (ypač vertino *Lothengriną*). Jam artima ir Helenos Blavatskajos teosofija – eklektiškas, ezoterinis spiritualistinis budizmas, vėliau daręs įtaką septintojo dešimtmečio *New Age* judėjimui. Aptariant spalvos teorijos ištakas, svarbios ir šio autoriaus draugystės su muzikais ir kompozitoriais. Pats būdamas sinestetu, Kandinsky'is ypač jautriai suvokė muziką. Nežinant apie jo

sinestetinius gebėjimus, neįmanoma suvokti spalvos teorijos. Jo *spalvų žodynas* parašytas muzikinių asociacijų pagrindu, spalvų tyrinėjimus dailininkas vadino „dvasiniais pratimais“, spalvos ir formos jam buvo jausmų, emocijų, minčių išraiška, kylanti iš „vidinės būtinybės“¹³.

Kandinsky'io dažnai akcentuojama spalvos teorijos sąsaja su muzika yra keliasluoksni: nors jis kuria tam tikrą konkrečių asociacijų tinklą, kai atskiras spalvas atitinka skirtingi instrumentai, garso tonai, etc., jam svarbiausia yra gelminė tapybos ir muzikos analogija, kurią brėžia tikėdamas, kad muzika yra žmogui įgimtas fenomenas, tam tikra prigimtinė duotybė. Spalvoms suteiktos muzikinės struktūroms būdingos skirtingos ypatybės (judėjimas, ritmika), per kurias parodomas spalvos fenomeno nukreiptumas į vidujybę, kurią išreikšti pasitelkiama abstrakti meno formų kalba. Pasak Kandinsky'io, vienu menu ar disciplinų metodų skolinimas iš kitų sėkmingas tik jei dalinamasi pamatiniais principais.

Atsisakant tiesioginės reprezentacijos mene Kandinsky'ui idėjiškai ypač artimas ne tik Schönbergas (jų draugystė dažnai pabrėžiama biografų), bet ir mūsų kraštų ryškiausias dailininkas ir kompozitorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, daug ginčijamasi dėl jų prioriteto abstraktaus meno genezėje¹⁴. Čiurlionį, kaip ir Kandinsky'į, stipriai veikė XIX a. pradžios – XX a. pabaigos orientalistinės tendencijos, nyčiškoji gyvenimo filosofija. Jo kūryboje (ir gyvenime) prioritetu buvo dvasinis pradai, o materialinės vertybės visai nesvarbios. Čiurlionio, kuris pirmuosius abstrakčius paveikslus nutapė 1906–1907 m. (t. y. tik metais vėliau nei Adolfas Hölzelis, 1905 m. nutapęs Kom-

position in Rot, neretai pirmąją abstrakciją laikomą kūrinį), kūryba neabejotinai turėjo įtakos Kandinsky'ui. Akademiko A. Sidorovo, kuris daug metų artimai bendravo su Kandinsky'iu, teigimu, šis ne kartą kalbėjo norįs „nugalėti Čiurlionį“¹⁵.

Kandinsky'io spalvų teorija apima ne tik tapybos ir muzikos santykį, bet ir įvairiausias sensorines patirtis, šakojasi skirtingomis kryptimis, netikėtais ekskursais, kai svarbi aplinka, gamta, į kurią dažnai nurodoma. Kandinsky'į ir Čiurlionį (taip pat Schönbergą, Klee) siejo ir sinestetinės patirtys – labai svarbus veiksnys kalbant apie Kandinsky'io spalvos teorijos ištakas. *Vidinės būtinybės (innere Notwendigkeit)* principą galime interpretuoti kaip tam tikrą organizacinį mechanizmą, Kandinsky'io naudotą kaip metodinį įrankį siekiant suvaldyti bei sistemiskai teoriškai artikuliuoti efemeriškas ir sunkiai apibrėžiamas sinestetines spalvines patirtis. Tai yra principas, bendrinė nuoroda į vidujybės sritį, atitinkanti Shopenhauerio, Nietzsche's ir kitų Kandinsky'ui artimų autorių (Baudelaireo, Maeterlino etc.) neklasikinės meno filosofijos idėjas.

Šį principą suprasti taip pat galima įvairiai: viena vertus, kaip šaltinį ar *judintoją*, kuriam padedant kyla meninės intencijos, nukreiptos į dvasingumą. Kandinsky'į interpretuojant, tai yra kelias nuo išorybės vidujybės link¹⁶. Kita vertus, vidinę būtinybę galima suprasti kaip meno, meniškumo arba menininko savasties idealizuotą provaizdį, kuris susideda iš trijų esminių savybių, kurias Kandinsky'is vadina „mistiniais elementais“: personalinį, kuris lemia raiškos būdą; stiliaus elementą, kuris skatina menininką išreikšti savo amžiaus dva-

sią¹⁷, ir bendrą visoms tautoms ir amžiams gryno meniškumo elementą¹⁸. Toks dvigubas perkėlimas, kai *eidetinio* principo preparacija parodo jo vidinį hierarchinį susisluoksniavimą, kuriame išsikristalizuoja dar viena bendrinė idealistinė formulė – grynas meniškumas, atspindi Kandinsky'io spalvos teorijos konceptualų, filosofinį pobūdį. Tad ši sintetiška ir sinestetiška spalvos teorija veikiausiai radosi sinestetinėms patirtims veikiant kaip įkvėpimui ir jas naudojant kaip pagrindinę medžiagą išskleisti problemą bei kelti klausimus, o filosofijos, meno teorijos studijos, polinkis į orientalizmą suformavo pagrindinį argumentą, kuris konstruojamas filosofinėmis sąvokomis. Dėl šių ypatybių Kandinsky'io spalvos teoriją galime laikyti ontologizuota spalvos fenomeno studija, kai meno problematika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai, kuriems lygiavertiškai užklauiamas spalvos fenomenas. Kandinsky'is schemose spalvų sistemą vaizduoja tarp dviejų hipotetinių polių, jo paties žodžiais tariant, spalvų „antitezės kaip ratas tarp dviejų polių, *i.e.*, spalvų gyvenimas tarp gimimo ir mirties“¹⁹. Gyvenimą ir mirtį tapatina su juoda ir balta spalvomis, tačiau vėl ne tiesioginės asociacijos būdu, bet keliasluoksniškai: juoda spalva apibrėžiama per judėjimo nebuvimą, negyvą tylą, minimalų harmoningumą, neutralų pagrindą ar foną, taip pat nustatomas santykis su kitomis spalvomis, kurios yra „aiškiai priekyje“²⁰ ir muzikinė asociacija – finalinė pauzė. Balta apibrėžiama kaip veikianti negatyviai, bet kartu ji turi potencialą, yra kupina

galimybių ir primena pauzių seką muzikoje, kurios tik laikinai nutraukia melodiją. Ir šias dvi ir kitas spalvas Kandinsky'is atveria lyg Pandoros skrynią, iš kurios pasipila netikėčiausios savybės, nusakančios kiekvienos spalvos charakterį, lyg ji būtų žmogus. Pavyzdžiui, raudona „spindi savaime brandžiai ir tuščiai nešvaisto gyvybingumo“²¹. Kandinsky'ui svarbiausia spalvų *vidinė reikšmė*, kuri gali būti priešinga nei išorinė, materialioji. Nors jis pats kalba apie spalvos grynumo svarbą, kartu priduria, jog „purvinos“ spalvos taip pat turi „vidinį“ vaizdą ir jų vengti tapyboje būtų taip pat neteisinga ir ribota, kaip kad koncentruotis vien ties grynomis spalvomis. Pasak jo, *vidinės būtinybės* atžvilgiu tai, kas yra išoriškai neteisinga (purvina), gali būti vidujai gryna, ir atvirkščiai. Toks požiūris parodo, kad Kandinsky'ui svarbiausia spalvos *turinys*, kurį sudaro skirtingos prigimties ypatybės (judėjimas, kryptis²², temperatūra, garsas, skonis, kvapas), kurių konfigūracijos tuo sėkmingesnės ir harmoningesnės, kuo labiau išlaiko *nukreiptumą* į vidujybę (ar dvasingumą). „Šiandienos žmonės yra visiškai užvaldyti išorybės, vidujybė jiems mirus. Tai paskutinis nuosmukio (nuokalnės) žingsnis, aklagatvio galas. Seniau tokios vietos vadintos „bedugnėmis“, šiandien pakanka kuklaus pasakymo: „aklavietė“.“²³ Kelią iš šios aklavietės grindžia intensyvus kūrybinis procesas, įkvėptas iracionalių, subjektyvių, spontaniškų išpūdžių ir nuojautų, kurios gali būti išreikštos įvairių disciplinų, meno formų sutapimu ir sąsajomis, nes visas meno turinys suprantamas kaip vientisas ir tolydus.

Universalaus modelio, bet ne baigtiųjų taisyklių ieškojimas Kandinsky'io

spalvos teorijoje leidžia sieti šios teorijos ištakas su orientalistiniu *non finito* aspektu ir, priešingai įsigalėjusiai nuomonei apie Kandinsky'io racionalumą, kalbėti apie jo spalvos teorijos atvirumą, suprasti ją kaip *sąmoningai* neužbaigtą ir būtent šį aspektą akcentuoti kaip naują tuometinės modernybės estetikoje. Meno (o kartu ir spalvos) problemos išgrynai estetinio lygmens pakylėjamos į etinį, problemų laukas išsiplečia, apima gėrio ir blogio kriterijus, žmogaus, kūrejo veiklos prasmingumo klausimus. Menas, turintis *galia*, tai yra galintis šviesti, ugdyti, nėra dabarties veidrodis ar aidas, nors ir kyla iš jos „emocionalumo“, bet priklauso dvasingumo (vidujybės sričiai). Kandinsky'ui svarbiausi yra pamatiniai, egzistenciški meninių fenomenų (formos, spalvos, etc.) aspek-

tai, jam rūpi, kiek atskiri meno pasaulio dėmenys leidžia priartėti prie dvasingumo, *kaip* jie veikia. Formos ir spalvos tarpusavio subordinacija nėra esminė jo spalvos teorijai. Anot Kandinsky'io, „akivaizdu, kad spalvų harmonija turi priklausyti tik nuo atliepančių žmogiškosios sielos vibracijų, ir tai yra vienas pagrindinių vidinės būtinybės principų.“²⁴ Spalvos fenomenas sudvasinamas, ne tik išryškinamas estetinis, bet pabrėžiamas ir etinis matmuo. Kandinsky'io spalvos teoriją galime laikyti ontologizuota spalvos fenomeno studija, kai meno problematika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami filosofiniai gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai, kuriems lygiavertiškai užklauiamas spalvos fenomenas.

IŠVADOS

Vadinasi, mūsų įvairiais aspektais aptarta Bauhauso spalvos teorija yra ne tik sėkmingas XX a. įvairiaaspėkčio (kultūrinio, vertybinio, estetinio) dalinimosi (*sharing*) pavyzdys, bet ir postūmis per spalvos fenomeno suvokimo analizę naujai pažvelgti į kai kurių šiandienos meno pasaulio reiškinių ištakas, dirbtinę skirtį tarp vaizduojamųjų menų ir dizaino. Bauhauso spalvos teorija atskleidžia paradoksalias, netikėtas, atrodytų, priešingų meno fenomenų jungtis ir yra sėkmingo kolektyvinio kūrybinio proceso – dalinimosi (*sharing*) – rezultatas.

Sintetinėse Itteno ir Kandinsky'io spalvos teorijose dalinimasis atsiskleidžia visų pirma tarsi iš vidaus – išskleidžiamas spalvos fenomeno santykis ne tik su visais pagrindiniais meninio pro-

ceso aspektais (kompozicija, planais, etc), bet ir meninėmis praktikomis, dėstymo metodologija. Kita vertus, spalva analizuojama lyg iš išorės – fenomenas apžvelgiamas estetiniu, etiniu, filosofiniu ir kultūriniu aspektais.

Šios spalvos teorijos, kurias kaip dėstyto kurso apie spalvą ir formą dalį perėmė dizaino krypties mokyklos visame pasaulyje, yra iššūkis racionalistinei, logocentriniam, binariniam mąstymu grįstai, vakarietiškai estetikos tradicijai – paradoksaliu dalinimosi pavyzdys. Spalvos fenomeno suvokimo strategija, kuri Europos aukštąsias mokyklas pasiekė per Bauhauso dizaino mokyklą, yra paremta Rytų kraštų estetinė tradicija, budizmo, čan, dzen ir mazdeizmo filosofija.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Žr. Norbert M. Schmitz in: Jeanine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*. Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006, S. 366.
- ² Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus (My Preliminary Course at the Bauhaus)*. Ravensburg, 1963, S. 111.
- ³ Johannes Itten, *The Art of Colour*. USA: John Willey&Sons, 1973, p. 13.
- ⁴ Ten pat, p. 43.
- ⁵ Žr. Norbert M. Schmitz in: Jeanine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, p. 367.
- ⁶ Ten pat.
- ⁷ Johannes Itten, *Design and Form – the Basic Course at the Bauhaus*. NY: Reinhold Publishing Corporation, 1964, p.12–13. (Originalus leidimas *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltun-und Formenlehre*. Ravensburg: Otto Mayer Verlag, 1963.)
- ⁸ Иоханнес Иттен. *Мои форкурс в Баухаузе и других школах. Искусство формы*. Москва: Издатель Д. Аронов, с. 10.
- ⁹ Žr. Johannes Itten, *The Art of Colour*. USA: John Willey&Sons, 1973, p. 65.
- ¹⁰ Žr. Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*. New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 220.
- ¹¹ Žr. Hal Foster citata iš: Bary Bergdoll, Leah Dickerman. *Bauhaus 1919–1933: workshops for modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 266.
- ¹² Kandinsky'io citata iš: Bary Bergdoll, Leah Dickerman, p. 24.
- ¹³ Žr. Ленина Н. Миронова, *Учение о цвете*. Минск: Вышэйшаяшкола, 1993, с. 343.
- ¹⁴ Žr. Antanas Andrijauskas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai-Vakarai-Lietuva)*. Vilnius, KFMI I-klā, 2004, 623 p.
- ¹⁵ Žr. ten pat.
- ¹⁶ Žr. Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. New York: Dover Publications, Inc, 1977, p. 35.
- ¹⁷ Vadinasī, šis elementas yra laikiškas.
- ¹⁸ Žr. Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 34.
- ¹⁹ Kandinsky'io schema *Figure III* iš: Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 43.
- ²⁰ Žr. ten pat, p. 39.
- ²¹ Ten pat, p. 40.
- ²² Knygoje *Point and Line to Plane* Kandinsky'is brėžia paralelę tarp pagrindinių spalvų ir tiesių linijų, kurių kryptys atspindi skirtingas spalvas: horizontalu – juoda, vertikalū – balta, diagonālė – raudona (pilka ar žalia), laisva tiesi linija – geltona ar mėlyna. Pasak jo, tai ne ekvivalentai, bet *vidinės paralelės*. (Žr. *Point and Line to Plane*, p. 64.)
- ²³ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, p. 62.
- ²⁴ Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 26.