

Edgaras Klivis

ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA

Mokomoji knyga

Kaunas, 2009

Apsvarstyta ir rekomenduota išleisti Vytauto Didžiojo universiteto Menų instituto teatrologijos katedros posėdyje 2008-11-25 (protokolas Nr. 67) ir Menų instituto tarybos posėdyje 2008-11-27 (protokolas Nr. 29).

Recenzentai:

Doc. dr. Jurgita Staniškytė

Doc. dr. Mindaugas Romualdas Jepertas

TURINYS

ĮVADAS	4
TEMOS.....	6
1 tema. ĮVADAS Į ESTETIKĄ 1: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS.....	9
2 tema. ĮVADAS Į ESTETIKĄ 2: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS.....	14
3 tema. ĮVADAS Į ESTETIKĄ 3: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS.....	21
4 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: ANTIKA	27
5 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: PLATONO IR ARISTOTELIO ESTETINĖS TEORIJOS.....	32
6 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: VIDURAMŽIAI	40
7 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: RENESANSAS	46
8 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: APŠVIETOS EPOCHA IR IMANUELIS KANTAS.....	53
9 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: IMANUELIS KANTAS.....	59
10 tema. ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: VOKIEČIŲ IDEALIZMAS IR GEORGAS HEGELIS.....	64
11 tema. MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: IRACIONALIZMAS	69
12 tema. MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: EKSPRESYVIZMAS IR INTUITYVIZMAS.....	77
13 tema. MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: SOCIOLOGINĖ ESTETIKA, MARKSISTINĖ MENO FILOSOFIJA	84
14 tema. ŠIUOLAIKINĖ ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA: HERMENEUTIKA ..	90
15 tema. ŠIUOLAIKINĖ ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA: ANALITINĖ FILOSOFIJA. POSTMODERNISTINĖ MENO TEORIJA.....	98
PRIVALOMA LITERATŪRA	104
REKOMENDUOJAMA LITERATŪRA.....	106
BIBLIOGRAFIJA	107

ĮVADAS

Šią knygą reikia skaityti kaip įvadą, kurio tikslas – padėti studijuojančiam suprasti svarbiausius Vakarų filosofijos tekstus, skirtus grožio ir meno problemų analizei. Kitaip tariant, šios mokomosios knygos turinys negali būti atsietas nuo tekstų arba tekstų fragmentų rinkinio, nurodyto privalomos literatūros saraše. Autoriaus parinkti skirtingų filosofų tekstų fragmentai arba ištisi skyriai sudaro nedidelę antologiją, apimančią tiek svarbiausias estetikos ir meno filosofijos temas, tiek svarbiausias atskirų epochų idėjas bei jų sąsajas su tų epochų menu. Daugumai studentų, neišmanančių filosofinio teksto specifikos, pirmą kartą susidūrus su estetikos diskursu ir specifine terminologija gali būti sudėtinga aiškiai suprasti dėstomas idėjas ir jų reikšmę meno sampratai. Metodinė medžiaga, suskirstyta į 15 temų, padės greičiau ir geriau susigaudyti, ką norėjo pasakyti vienas ar kitas autorius, taip pat iš perskaitytų tekstų susidaryti daugmaž nuoseklų estetinės minties istorijos ir šiuolaikinių meno filosofijos problemų vaizdą.

Kad ir kokia plati būtų šioje mokomojoje knygoje aprėpta medžiaga bei kad ir kokie skirtingi būtų aptariami autoriai, skaitytojas nesunkiai pastebės, kad koncentruojamasi į kelias estetikos problemas, o kitoms skiriama mažiau dėmesio arba jos paliekamos anapus šios knygos ribų. Šios svarbiausios problemos yra pirmiausia gvildenamos įvadinėse temose (1–3), o paskui prie jų sugrįžtama istorinėje estetikos ir meno filosofijos idėjų apžvalgoje ir šiuolaikinės estetinės minties pristatyme. Šias esmines temas galima išskirti ir apibendrinti tokiais klausimais:

- Kas yra grožis? Kokia yra grožio prigimtis? Kada ir kaip mes patiriame grožį? Kas skiria estetinę (grožio) patirtį nuo kitų patyrimo rūšių? Kuo skiriasi gamtos ir meno grožis?
- Kas yra menas? Kuo menas kaip veikla ir tos veiklos rezultatas (kūrinys) skiriasi nuo kitų veiklų ir žmogaus kūrinių?

- Kaip atskirti gerą meno kūrinį nuo blogo? Kas sudaro meno kūrinio vertę?
Kam menas reikalingas, kodėl jis svarbus?

Kiekvienos temos pabaigoje pateikiami klausimai, kurie dar kartą pabrėžia, kas toje temoje yra svarbu, ir padeda kartotis išmoktą medžiagą. Taip pat po kiekvienos temos yra pateikiama privaloma literatūra, kuri būtina, norint suprasti ir įsisavinti knygos tekste pateikiamas idėjas ir argumentaciją.

TEMOS

1 tema. Įvadas į estetiką 1: bendros teorinės problemos

Estetikos mokslo apibrėžimas. Objektas. Estetika kaip filosofijos šaka. Filosofinio požūrio specifika. Pagrindinės estetikos mokslo prieigos.

2 tema. Įvadas į estetiką 2: bendros teorinės problemos

Estetinis suvokimas. Estetinis objektas: materialus ar intencionalus? Meno kūrinys ir gamtos objektas. Forma ir turinys mene. Kūrybinė vaizduotė. Menas kaip kalba. Reprerentacija ir ekspresija. Meno kūrinio forma. Reikšminga ir gryna forma.

3 tema. Įvadas į estetiką 3: bendros teorinės problemos

Meno kūrinio vertė. Išorinės ir vidinės vertės teorijos. Skonio sprendinys. Meno kritika. Meno kritikos funkcijos. Vertinamoji funkcija. Meno kūrinio vertinimo kriterijai. Grožis kaip vertinimo kriterijus. Pagrindinės grožio sampratos. Grožis ir didingumas. Grožio kategorijos.

4 tema. Estetinių teorijų istorija: Antika

Antikinės estetikos chronologija. Antikinės grožio sampratos ypatybės. Didžioji teorija. Antikinės meno sampratos ypatybės. Mimezis.

5 tema. Estetinių teorijų istorija: Platono ir Aristotelio estetinės teorijos

Platoniškoji metafizika. Absoliutaus grožio samprata. Platono meno vertinimas. Platono ir Aristotelio ginčas apie meną. Aristotelio meno ir mimezios samprata. Katarsis. Helenistinio laikotarpio kultūros ir estetikos ypatybės. Plotino idėjos apie meną ir grožį.

6 tema. Estetinių teorijų istorija: Viduramžiai

Viduramžių filosofijos ypatybės. Proporcijų estetika ir Tomo Akviniečio grožio samprata. Kiekybinė ir kokybinė estetika. Mimezios samprata. Metafizinis simbolizmas. Meno sampratos kaita vėlyvuosiuose viduramžiuose.

7 tema. Estetinių teorijų istorija: Renesansas

Renesanso epochos samprata. Renesanso kultūros specifika ir jos atspindys estetinėje mintyje. Neoplatoniškasis humanizmas ir jo atstovai. Humanitas samprata. Meno sampratos ir meno morfologijos kaita Renesanso epochoje. Filosofinio menų pagrindo paieškos. Meno ir gamtos santykiai Renesanso estetikoje. Nauja mimezios samprata.

8 tema. Estetinių teorijų istorija: Apšvietos epocha ir Imanuelis Kantas

Apšvietos epochos filosofijos bruožai. Didžiosios teorijos krizė. Nauja grožio samprata. Grožio subjektyvizavimas. Skonio samprata. Geras skonis. Naujoji meno morfologija ir bendras dailiųjų menų principas. Kanto skonio sampratos

ypatybės. Nesuinteresuotumo samprata. Santykis tarp grožio, malonumo ir gėrio. Grožio pretenzija į visuotinumą.

9 tema. Estetinių teorijų istorija: Imanuelis Kantas

Kanto didingumo samprata. Kanto meno samprata. Meno ypatybės ir nauda. Auklėjamoji meno vertė. Menas kaip genijaus kūrinys. Kanto genialumo samprata. Svarbiausias genialumo bruožas. Genialumo ir skonio santykis.

10 tema. Estetinių teorijų istorija: vokiečių idealizmas ir Georgas Hegelis

Idealizmas kaip pasaulėžiūra. Sąmonė ir sąmonės vystymasis Hegelio filosofijoje. Dvasia ir istorija. Meno vaidmuo sąmonės vystymesi. Simbolinis, klasikinis ir romantinis menas. Hegelio meno šakų klasifikacija. Meno pabaiga. Meno vertė. F. Schellingo meno reikšmės samprata.

11 tema. Moderniosios estetiškos teorijos. Iracionalizmas

Iracionalistinė valios metafizika. Estetinės patirties reikšmė Schopenhauerio valios metafizikoje. Schopenhauerio nesuinteresuotumo interpretacija: estetika kaip pažinimas. Panestetizmas. Schopenhauerio genijaus samprata. Meno reikšmė antiidealistinėje Nietzsche'ės filosofijoje. Apoloniškasis ir dioniziškasis pradas mene.

12 tema. Moderniosios estetiškos teorijos: ekspresyvizmas ir intuityvizmas

Ekspresyvistinė meno samprata. Sąsajos tarp iracionalistų ir intuityvistų. Croce'ės išskirtos pažinimo formos ir estetikos samprata. Skirtumai tarp loginio ir intuityvaus pažinimo. Intuicijos samprata ir sąsajos su menu. Menininko ir paprasto žmogaus intuicija. Meninės intuicijos specifika. Bergsono intuicijos samprata. Intuicija kaip kūrybos aktas. Kasdienio ir intuityvaus, meninio pasaulio suvokimo skirtumai. Meno reikšmė.

13 tema. Moderniosios estetiškos teorijos: marksistinė meno filosofija

Estetinių reiškinių istoriškumas. Socialinis kontekstas. Menas kaip įrankis. Bazė ir anstatas. Meno santykis su ekonominiu pagrindu. Meno ideologiškumas. Formos ir turinio skirtis marksistiniu požiūriu. Meninės gamybos santykiai. Menininko samprata.

14 tema. Šiuolaikinė estetika ir meno filosofija: hermeneutika

Hermeneutikos reikšmė. Hermeneutika ir meno supratimas. Hermeneutinė Kanto kritika. Reikšminis meno kūrinio matmuo. Menas ir simbolis. Interpretacija. Hermeneutinis ratas.

**15 tema. Šiuolaikinė estetika ir meno filosofija: analitinė filosofija.
Postmodernistinė meno teorija**

Estetika kaip metakritika. Estetinės ir neestetinės sąvokos. Estetinė patirtis ir kasdienė patirtis. Meno apibrėžimo problema. Atviros sąvokos. Postmodernizmo ir modernizmo santykis. Meno kūrinio interpretacija ir vertinimas postmodernistų požiūriu.

1 tema.

ĮVADAS Į ESTETIKĄ 1: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS

Estetikos mokslo apibrėžimas. Objektas. Estetika kaip filosofijos šaka. Filosofinio požiūrio specifika. Pagrindinės estetikos mokslo prielaidos.

Estetika neturi vieno, visuotinai priimto apibrėžimo, ir skirtingų filosofinių mokyklų pasiūlymai šia tema skiriasi. Patys populiariausi apibrėžimai estetiką sieja su grožiu. Grožis pasireiškia gamtoje ir mene, todėl paprasčiausia estetiką apibrėžti kaip mokslą, tyrinėjantį gamtos ir meno grožį arba (gamtos) grožį ir meną. Tačiau kai kurie filosofai yra linkę pabrėžti kitus aspektus, tokius kaip skonis arba estetinis patyrimas. Šiaip ar taip, čia bus laikomasi pozicijos, kad estetikos kaip mokslo objektas yra grožis ir menas.

Tačiau kas sieja grožį ir meną? Toli gražu ne visada ir ne visas menas siekė išreikšti grožio idealą. Atvirkščiai, susidūrus su daugybe šiuolaikinio meno reiškinių, klausimas apie grožį yra beprasmiškas. Taigi, ir *meno filosofija*, kuri tradiciškai buvo laikoma neatsiejama estetikos dalimi, tampa vis savarankiškesniu mokslu ir atsiskiria nuo grožio, skonio ir estetinio suvokimo tyrinėjimų. Todėl kalbėjimas apie estetiką neišvengiamai skils į du objektus – grožį ir meną. Kai kuriais atvejais šie du objektai neatsiejamai susipina, kitur juos aptarsime atskirai vieną nuo kito.

Net ir toks padalinimas ir estetikos dvigubos, suskilusios prigimties pripažinimas dar neišsprendžia visų estetikos objekto problemų. Tenka pripažinti, kad ir grožis, imamas atskirai, kaip svarbiausia estetikos tema yra labai abejotina sąvoka. Ką ši sąvoka nurodo? Ar kai sakome, kad kažkas yra gražus, neturime galvoje, kad kažkas mums tiesiog ėmė ir patiko, be jokių racionaliai paaiškinamų priežasčių? Ir lygiai taip pat, kad kitam žmogui tas „kažkas“ gali ne tik nepatikti, bet ir sukelti pasibjaurėjimą? Vadinasi, grožis yra subjektyvus ir neapibrėžiamas, o vilkti jį mokslo rūbu – tai tas pat, kas sudarinėti „visiems patinkančio patiekalo“ receptą.

Vis dėlto su tokiu mūsų požiūriu į grožį (vadinsime jį *subjektyvistiniu*) sutiktų toli gražu ne visi filosofai. Pavyzdžiui, Antikos ir Viduramžių mąstytojai laikėsi nuomonės, kad grožis visai nėra priklausomas nuo mūsų kaprizingų užgaidų, jis yra tiesiog daikto savybė. Grožis, manė jie, yra objektyvus ir, nustačius tam tikrus kriterijus, objektyviai įrodomas, kaip įrodomas ledo šaltumas ir medžio lapo žalumas. Toks (*objektyvistinis*) požiūris į grožį griuvo tik XVIII amžiuje.

Tačiau – paradoksalu – kaip tik XVIII amžiuje, kai grožis nustotas laikyti objektyvia daikto savybe, ir gimė estetika kaip nepriklausomas mokslas. Kodėl taip atsitiko? Iki XVIII amžiaus mąstymas apie grožį nebuvo laikomas atskira disciplina, o buvo įvairių kitų filosofijos sričių (teologijos, ontologijos) sudėtinė dalis. Taip buvo todėl, kad ir pats grožis nebuvo laikomas savarankiška vertybe, o buvo siejamas su kitomis vertybėmis, tokiomis kaip gėris, tiesa, tvarka. Antikoje, pavyzdžiui, buvo manoma, kad grožis yra vienas iš kosminės harmonijos, kurią tyrinėjo gamtotyrininkai ir matematikai, aspektų. Viduramžiai grožį laikė Dievo atributu ir tyrinėjo kaip teologinį, metafizinį reiškinį. Ir tik XVIII amžiuje, Apšvietos epochoje, kai buvo nuspręsta, kad grožis neturi nieko bendra su kosmosu ir Dievu, o yra paprasčiausias „laisvas patikimo jausmas“ (kaip įvardijo I. Kantas), buvo susimąstyta, kuo gi grožis *skiriasi* nuo visų kitų žmogaus patirties pusių. Tik tada vokiečių filosofas Baumgartenas, kuris nukalė terminą *estetika*, ir jo sukurta sąvoką perėmę vėlesni mąstytojai nusprendė, kad yra tokia specifinė, su niekuo nepalyginama žmogaus patirties dalis, kurią galima pavadinti estetinė patirtimi. Ir, žinoma, kad reikalingas mokslas, kuris tą patirtį tyrinėtų ir paaiškintų.

Taigi, XVIII amžiaus estetika, kaip mokslas, tyrinėja ne tiek grožį, ankstesnių mąstytojų suvokimu, kaip objektyvią, universalią kosmoso savybę, bet tik tą subjektyvią žmogaus patirties dalį, kai jis vertina grožį arba jį kuria. Tačiau filosofai negalėjo nepastebėti, kad Antikos bei Viduramžių mąstytojai, nors suvokė grožį objektyvistiškai, vis dėlto pasakė apie jį daug įdomių ir teisingų minčių. Vadinasi, juos taip pat vertėjo įtraukti į estetikos mokslo kanoną. Iš čia ir kyla nesusipratimai dėl estetikos mokslo objekto. Šiaip ar taip, šie nesusipratimai

nėra lengvai įveikiami. Juolab kad šiuolaikinė estetika nenori pripažinti nei objektyvistinio, nei subjektyvistinio požiūrio į grožį. Savo pačios objekto apibrėžimas yra viena svarbiausių šiuolaikinės estetikos problemų.

Grįžtant prie estetikos apibrėžimo, reikėtų patikslinti, kuo estetikos mokslas skiriasi nuo kitų panašius reiškinius tyrinėjančių disciplinų. Juk meno reiškinius ir grožio idealą gali tyrinėti ir meno istorija, kultūros istorija, sociologija. Kuo estetiškas požiūris į šiuos reiškinius yra ypatingas? Estetika skiriasi nuo meno istorijos ar sociologijos pirmiausia tuo, kad yra *filosofinis* mokslas, filosofijos šaka, o pastarieji – empiriniai arba realieji mokslai. Empiriniai mokslai, tokie kaip meno istorija (čia reikia pasakyti, kad dažniausiai meno istorija vis dėlto neapsiriboja vien empiriniais argumentais, todėl tai – supaprastintas požiūris), neperžengia patiriamo arba empirinio pasaulio ribų. Vienus empirinius dalykus empiriniai mokslai aiškina kitais empiriniais dalykais. Pavyzdžiui, apibūdindamas konkrečios skulptūros plastines ypatybes meno istorijos požiūriu, istorikas lygins tos skulptūros bruožus su kitų skulptūrų bruožais ir prieš išvadą, kad tyrinėjamas kūrinys priklauso vėlyvajam Barokui. Šiuo menotyriu kūrinio aiškinimu jis neperžengia empirinio pasaulio ribų. Estetikos mokslas šiuo atveju užduos kitokį klausimą: kodėl Renesansą pakeitė Barokas, o ankstyvąjį Baroką – vėlyvasis? Kitaip tariant – kodėl keičiasi meno stiliai? Abu – filosofas ir meno istorikas išeina iš tos pačios pozicijos – t. y. pradinio patyrimo, kad laikui bėgant menas keičiasi. Tačiau meno istorikas neklausia, kodėl menas keičiasi, jis tyrinėja tą kaitą ir aprašo kiekvieno stiliaus bruožus. Filosofas, besidomintis estetika, užduoda *pamatinį* klausimą: kokia yra *galutinė meno kaitos sąlyga*? Kas galų gale lemia, kad menas keičiasi? Dar daugiau – meno istorikas neklausia nei kas yra menas, nei kas yra istorija. Tokius klausimus formuluoja filosofija.

Realieji arba empiriniai mokslai yra specializuoti. Pavyzdžiui, meno istorija yra platesnės menotyros dalis, be to, pati skyla į daugybę savarankiškų mokslų, tokių kaip architektūros istorija, literatūros istorija arba kino istorija. Tuo tarpu filosofiniai mokslai siekia aprėpti visumą. Estetika dažniausiai kalba apie meną bendrąja prasme, neskaidydama jo į atskiras šakas arba žanrus. Dar daugiau –

meną estetika sieja su kitomis žmogaus veiklomis, o klausimus apie meną – su klausimais apie istoriją, žmogaus prigimtį, Dievo egzistavimą ir t. t. Kitaip tariant, filosofiniai mokslai visada siekia pateikti visumos vaizdą.

Pagaliau, kalbant apie estetikos ir empirinių mokslų, tokių kaip meno istorija, santykį, reikia pasakyti, kad bet kuris empirinių mokslų teiginys yra paremtas tam tikra filosofine prielaida. Pavyzdžiui, jei meno istorikas aiškina meno kūrinį tuo, kad jį kurdamas menininkas sirgo depresija, toks teiginys remiasi prielaida, kad menas atspindi menininko psichines būsenas. Kitaip tariant, kad menas – tai menininko psichinės ir emocinės būsenos išraiška. Tačiau tai tik viena iš galimų filosofinių prielaidų. Viduramžių filosofas nė nepagalvotų, kad katedrą puošiančios skulptūros atspindi jas sukūrusio menininko psichinę būklę. Kai pamirštama atsižvelgti į filosofines prielaidas ir jų įvairovę, meno istorijos teiginiai ima pretenduoti į absoliučią tiesą. Tuo tarpu svarbu prisiminti, kad bet kuris meno istorijos teiginys yra dalinis, atskleidžiantis *tik tam tikrus* ryšius ir meno kūrinio aspektus, todėl visuomet įmanomas kitoks aiškinimas, pagrįstas kitomis filosofinėmis prielaidomis. Todėl svarbus dialogas tarp menotyras ir estetikos.

Tačiau nuo ko pradėti filosofinį grožio ir meno apmąstymą? Yra dvi pagrindinės estetikos mokslo prieigos :

A. Galima tyrinėti tam tikras sąmonės būsenas – reakcijas, elgesį, emocijas – kurios yra siejamos su **estetine patirtimi**. Čia susiduriame su tokiomis sąvokomis kaip „estetinė sąmonė“, „estetinė pajauta“, „estetinis išgyvenimas“. Keliame klausimą – kuo estetiškas objekto (pvz., žmogaus kūno) suvokimas yra ypatingas, kuo jis skiriasi nuo ekonominio, mokslinio arba moralinio žmogaus kūno suvokimo?

B. Galima filosofiškai tyrinėti **estetinį objektą**. Galima tarti, kad pasaulyje egzistuoja tam tikra klasė objektų, į kuriuos mes reaguojame specifiskai, kitaip nei į visus kitus, ir kad būtent juos galima aprašyti estetinėmis sąvokomis. Tie objektai, be abejojimo, yra meno kūriniai (pvz., muzikos kūriniai). Jie nepaaiškinami jokiais kitomis teorijomis. Kiti

objektai, tokie kaip peizažas, žmogaus veidas ir pan., gali būti įtraukti į estetikos lauką tik tiek, kiek juos galime suprasti kaip meno kūrinus. Šiuo atveju estetika niekuo nesiskiria nuo meno filosofijos.

Abi prieigos turi savo teigiamų ir neigiamų pusių. Be to, dažniausiai konkretūs filosofiniai tekstai sieja abi prieigas ir būna tik nežymiai nukreipti vienos kurios nors link.

Klausimai

Ką tyrinėja estetika?

Kuo skiriasi subjektyvistinis ir objektyvistinis grožio suvokimas?

Kuo estetika, kaip filosofinis mokslas, skiriasi nuo empirinių mokslų, tyrinėjančių meną?

Kodėl svarbus dialogas tarp menotyros ir estetikos?

Kokios yra pagrindinės estetikos mokslo prieigos?

Literatūra

Hartmanas Nikolajus. Estetika // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 1980, p. 334–352.

2 tema.

ĮVADAS Į ESTETIKĄ 2: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS

Estetinis suvokimas. Estetinis objektas: materialus ar intencionalus? Meno kūrinys ir gamtos objektas. Forma ir turinys mene. Kūrybinė vaizduotė. Menas kaip kalba. Reprerzentacija ir ekspresija. Meno kūrinio forma. Reikšminga ir gryna forma.

Estetinė patirtis, estetinis suvokimas ir suvokėjas yra vienas svarbiausių bendrųjų estetikos aspektų. Tarkime, kad egzistuoja specifinis suvokimo būdas, kurį galima pavadinti estetiniu. Pavyzdžiui, kokį nors objektą galima suvokti moksliai, taip pat ekonomiškai, politiškai ir kt. Tarp įvairių suvokimo būdų yra ir toks, kurį įvardijome kaip estetinį. Kuo jis skirsis nuo kitų? Kuo estetinis suvokimas yra specifiškas? Pasak XVIII amžiaus pabaigos filosofo Imanuelio Kanto, išskirtinė estetinio suvokimo ypatybė yra *nesuinteresuotumas*. Anot filosofo, žmogus pirmiausia yra morali būtybė, tai reiškia, kad jis sugeba kitus žmones suprasti ne kaip priemones savo tikslams pasiekti, bet kaip savaime vertingus ir nepakeičiamus. Be to, žmogus ne tik kitus žmones, bet ir gamtą sugeba suprasti kaip savaime vertingą, nepakeičiamą, unikalią. Toks supratimas yra galimas, kai vertiname gamtą nesuinteresuotai. Kitaip nei karvė, kuri žolę pievoje supranta tik kaip maistą, žmogus turi galimybę išsivaduoti iš praktinio požiūrio ir pasižiūrėti į pievą be jokio intereso. Būtent toks daiktų suvokimas ir yra estetinis. Didžiąją laiko dalį žmonės aplinkinį pasaulį suvokia per savo intereso ir naudos prizmę: taip žiūrėdamas į mišką gali skaičiuoti, kokios naudos suteiks mediena; vis dėlto, pasak Kanto, mes turime galimybę kartais išsilaisvinti iš šio varžančio naudos principo ir tik tuomet būsime pajėgūs suprasti bei įvertinti miško peizažo grožį. Miškas kaip išteklių šaltinis yra pakeičiamas, jis pats savaime mūsų nedomina. Tuo tarpu estetiniam suvokimui yra svarbus būtent šitas konkretus miško peizažas, šitas medis, saulėlydis arba žmogaus kūnas.

Nesuinteresuotumas nėra tiesiog intereso neturėjimas, abejingumas. Dėl savo dėmesio konkrečiam objektui (įsimylėjus gražiausiu tampa *šis* veidas ir jis

nepakeičiamas jokių kitų) nesuinteresuotumas yra pati aistringiausia ir aktyviausia intereso forma. Taip pat svarbu pabrėžti, kad sugebėjimas atsitraukti, pažvelgti į gamtą tarsi iš šalies, nesuinteresuotai yra prigimtinė ir esminė žmogaus savybė. Nuo gyvūnų mus skiria ne tik sugebėjimas moraliai elgtis, bet ir sugebėjimas grožėtis pasauliu.

Kas yra estetiškas objektas? Į šį klausimą galimi du atsakymai: vienas teigia, kad objektas yra *materialus* daiktas, pavyzdžiui, meno kūrinys. Kitas požiūris teigia, kad estetiškas objektas yra *intencionalus*, t. y. bet kas, kam mūsų sąmonė suteikia estetinę vertę. Įsivaizduokime žmogų, kuris tamsiame koridoriuje pamato vaiduoklį – žmogus išsigąsta, bet vėliau nurimsta supratęs, kad tai viso labo balta antklodė. Antklodė yra materialus objektas, tuo tarpu vaiduoklis – intencionalus. Jei kalbėtume apie daiktus, kurie mus gąsdina, kalbėtume apie intencionalius objektus (kaip vaiduoklis), o ne kokius nors materialius daiktus, nes išgąsdinti gali beveik bet kas – gąsdinančių daiktų sąrašas būtų begalinis ir chaotiškas. Matyt, toks pats chaotiškas būtų ir sąrašas, kuriame pabandytume surašyti, kas mums gali sukelti estetinį susižavėjimą. Jau vien meno kūrinius būtų labai sunku kaip nors susisteminti pagal jų materialias savybes. Kas sieja simfoniją, kino filmą, skulptūrą, romaną, aktoriaus vaidybą? Materialiu požiūriu šie objektai visiškai skirtingi. Tačiau bendra jiems tai, kad mūsų intencija jų požiūriu yra ta pati, būtent estetiškai. Einame pasiklausyti simfoninės muzikos, imame į rankas romaną, kopiname į kalną tikėdamiesi, kad muzika, literatūra ar gamtos peizažas mums suteiks estetinę patirtį. Tuo metu suvokiame juos estetiškai – tai ir paverčia juos estetiniais objektais.

Estetiškas objektas yra intencionalus. Tačiau kyla klausimas, ar mūsų intencija ir estetiškas išgyvenimas iš tikrųjų visada tokie patys? Ar, pavyzdžiui, galėtume pasakyti, kad gamta mums teikia tokius pačius estetiškus išgyvenimus kaip ir menas? Ar gamtos peizažų grožimės taip pat kaip jo aprašymu knygoje? Ar yra koks nors skirtumas tarp veido, kuris mus sujaudino, ir dailininko nutapyto portreto? Moderniojoje Vakarų filosofijoje įsitvirtino idėja, kad meno kūrinys, kitaip nei gamtos objektas, turi idėją arba reikšmingą turinį. Gamta yra nebyli. Ji

nerieikalauja supratimo. Menas kelia supratimo problemą – jį reikia aiškintis, pažinti. Galima nesuprasti Pedro Almadovaro filmų arba kubistinės tapybos, bet vargu ar kas nors pasakytų, kad nesuprato smėlio kopų arba gelės žiedlapio. Tai įrodo, kad mene glūdi intelektualiai idėja – menas mums kažką „sako“, ir norėdami patirti estetinį išgyvenimą mes neišvengiamai turime suprasti – ką.

Taigi, galime pasakyti, kad jei gamtos objektas teikia estetinį pasitenkinimą savo materialiomis formomis (grožimės, pavyzdžiui, žiedlapio spalvomis), tai menas visuomet turi du lygmenis: materialų pavidalą (galime taip pat grožėtis Eduardo Manet paveikslu spalvomis) ir nematerialų reikšmių, idėjų lygmenį (stovėdami prieš paveikslą pastebime, *kaip* pavaizduota gamta, svarstome, kokios emocijos arba idėjos įkvėpė dailininką ir t. t.). XIX a. vokiečių filosofas Georgas Hegelis tokią meno patirtį apibendrino įtakingu apibrėžimu: „Menas – tai jutiminis Idėjos išikūnijimas“. Kitaip tariant, mene yra du pradai: jutiminis, konkretus, individualus, apibrėžtas (forma) ir intelektualus, abstraktus, universalus, neapibrėžtas (turinys). Meno vertė kyla iš šių dviejų komponentų sintezės. Meno turinys kaip jo pažintinės vertės pagrindas yra svarbi tema šiuolaikinėje estetikoje (žr. Volš Dorotė. Pažintinis meno turinys // *Menas ir pažinimas*, Vilnius: Mintis, 1983, p. 215–238).

Formos ir turinio sintezė meno kūrinyje reiškia, kad išgyvendami meną mes, viena vertus, mėgaujamės jo forma; kitaip nei filosofinė idėja, meno idėja neprieinama sąvokiniam mąstymui – jos negalima išsakyti žodžiais – bet prieinama jutimams. Per formą meno kūrinys paliečia mūsų pojūčius. Antra vertus, kad ir koks materialus būtų kūrinys, jo formoje mes neišvengiamai ieškome intelektualinio turinio, intelektualios minties. Dar G. Hegelis pastebėjo, kad šiuo požiūriu menas yra paradoksalus: jo turinio niekaip neįmanoma atskirti nuo formos. Kad ir kaip gerai suprasime meno kūrinį, kad ir kaip jis mus sujaudins, vos tik pabandydysime išaiškinti jo turinį, jo mintį, idėją žodžiais, jis (t. y. tas turinys) neteks savo individualumo ir liks tik primityviu apibendiniu.

Kyla klausimas: koks mistinis ryšys sieja formą su turiniu, kad jie negali būti vienas nuo kito atskirti? Kokių būdu turinys yra „įdėtas“ į formą ir dar taip, kad

negali būti iš jos „išimtas“? Kai kurie filosofai, ieškodami atsakymo į šį klausimą, bandė pasitelkti *kūrybinės vaizduotės* sąvoką. Formą ir turinį, teigė jie, susiejame mes patys – tai leidžia padaryti mums visiems būdinga kūrybinė vaizduotė. Ji mums reikalinga netgi pačiam paprasčiausiam meno kūrinio suvokimo aktui: pavyzdžiui, tam, kad „pamatytume“ paveiksle nutapytą veidą, nors sveikas protas sako, kad jokio veido ten nėra. Net ir pats paprasčiausias ir realistiškiausias atvaizdas reikalauja vaizduotės pastangų. Lygiai tą patį galima pasakyti apie emocijas (sielvartą, ilgesį), kuriuos girdime muzikoje – nors jokių emocijų ten nėra, mes kūrybinės vaizduotės padedami jas „įrašome“ į muzikos garsus. Taip muzikinėje formoje atsiranda turinys.

Kitas galimas atsakymas į formos ir turinio problemą (kodėl menas reikalauja supratimo? Kokių būdu menas gali išreikšti tam tikrą turinį?) yra meno kaip simbolio samprata. Patyrinėkime vieną teoriją, meną siejančią su simbolinėmis formomis. Jai atstovauja daugelis XX a. filosofų, teigiančių, kad meno formos daugeliu požiūrių panašios ir panašiai funkcionuoja kaip kalba. Menas – tai specifinė kalba, todėl ir suprasti jį reikia taip pat kaip kalbą, pagrįstą tam tikrais kodais, taisyklėmis ir susitarimais. Taigi, į klausimą, kuo skiriasi žmogaus veidas ir nutapytas portretas, galima atsakyti, kad veidas yra natūralus, nekalbinės prigimties objektas, tuo tarpu portretas yra kalba, jis ženkliškas. Portretas turi daugiau bendro su sakiniu nei su gamta. Menas reikalauja supratimo, nes norint jį suprasti reikia pažinti meno kalbos ženklus. Menas „kalba“ apie pasaulį (panašiai kaip pasaulį galima nusakyti žodžiais ir sakiniais), ir taip mene atsiranda turinys. Meno kūriniai kažkas „pasakoma“. Menas reprezentuoja pasaulį, panašiai kaip kalba reprezentuoja pasaulį. Aš galiu nupasakoti, kaip žmogus atrodo – menas yra toks pats nupasakojimas, tik jis naudojasi specifinėmis meninėmis priemonėmis arba ženklais.

Kiekviena meno šaka turi savo specifinę raišką, arba kalba savo specifine kalba, kuri negali būti išversta į jokią kitą. Pavyzdžiui, dailė į mus prabyla specifine dailės arba plastine kalba. Kokie yra pagrindiniai šios kalbos elementai („raidės“)? Tai taškas, linija, dėmė, pavidalas, erdvė, spalva, šviesa (ir tamsa) ir

t. t. Suprasti ir estetiškai išgyventi dailės kūrinį nereiškia atpažinti paveiksle pavaizduotus objektus – žirgus, medžius, žmonių figūras. Jei norime, kad meno kūrinys mus sujaudintų, jei norime pajusti jo vertę ir poveikio galią mums, reikia pažinti dailės kalbą, t. y. įvertinti, kaip meistriškai kūrinio autorius valdo linijas, kaip kompoziciškai išdėlioja figūras, kaip sukuria gyvą tapybišką paviršių ir kt.

Supratome, kaip menas gali turėti turinį, kodėl jis reikalauja supratimo ir kuo meno kūrinys skiriasi nuo gamtos objekto. Tačiau kas yra meno turinys, ką jis mums „sako“? Užsiminėme, kad menas, panašiai kaip kalba, reprezentuoja (t. y. vaizduoja) pasaulį. Tačiau yra meno, kuris nieko nevaizduoja, jokio akivaizdaus objekto arba daikto. Ar tai reiškia, kad, pavyzdžiui, muzika, abstrakčioji dailė ir architektūros statinys yra be turinio ir nereikalauja supratimo? Vis dėlto ir šie meno kūriniai suprantami kaip reikšmingi – tuomet sakome, kad nors jie nieko nevaizduoja, bet kažką išreiškia. Čia atsiranda svarbi skirtis. Išraiška arba ekspresija (muzika yra jausmų išraiška) yra priešinga reprezentacijai, nes neturi aprašomojo aspekto. Skausmo išraiška ne „aprašo“ (angl. *represent*) skausmą, bet jį „pristato“ (angl. *present*). Ši skirtis yra viena svarbiausių konceptualių šiuolaikinės estetikos problemų.

Dar vienas galimas atsakymas į klausimą, kodėl menas reikalauja supratimo, iš viso atmeta turinį ir pabrėžia formą – supratimo reikalauja pati meno kūrinio forma. Forma – tai jutiminio suvokimo objektas, kurį sudaro visi meno kūrinio bruožai, lemiantys jo *vieningumą* ir *individualumą*. Pavyzdžiui, nesuprasti muzikinio kūrinio reiškia nesuprasti jo formos, kai garsai, kuriuos girdime, nesusijungia į vientisą patirtį. Taigi, muzikos ir kitų menų supratimas priklauso nuo to, ar patiriame meno kūrinį kaip vienovę (ar vientisą), ar jaučiame jo vidinę tvarką ir nuoseklumą. Šis vientisumo ir tvarkos pajautimas yra pamatinis dalykas suvokiant meno kūrinį, nesvarbu, ar kalbėtume apie ką nors vaizduojantį paveikslą, ar apie visiškai abstraktų muzikos kūrinį. Britų meno filosofas Clive'as Bellas teigė, kad menas – tai „reikšminga forma“, kitaip tariant, tai tokia forma, kurią mes galime suprasti, kur kiekviena dalis atitinka kitą ir kur

kiekvienas bruožas turi ryšį su kitais bei kūrinio visuma (žr. Belas Klaivas. Kas yra menas? // *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, 1980, p. 120–148).

Žinoma, čia kyla įvairių problemų. Pavyzdžiui, formas kuria ne vien menininkai, bet ir dizaineriai, pramonės darbininkai, staliai. Jų dirbinių formas taip pat gali būti reikšmingos, t. y. suprantamos, aiškios, vientisos. Ar meno kūrinys vis dėlto kuo nors skiriasi nuo techninio dizainerio sukurto daikto? Kai kurie meno filosofai tvirtino, kad menas – tai pirmiausia *gryna forma*. Gryna forma yra ta, kuri neatlieka jokios praktinės funkcijos ir nieko nevaizduoja. Tačiau, žinoma, toks apibrėžimas per siauras, nes menas apima ir tas formas, kurios kažką vaizduoja ir kurios yra funkcionalios (pvz., architektūra).

Kitas klausimas, kylantis, jei pabrėžiame tik formaliąją meno kūrinio pusę, yra toks: kur yra forma? Vienas atsakymas – pačiame meno kūrinyje. Tokia forma, kuri yra kūrinyje, gali būti pavadinta struktūra. Pavyzdžiui, muzikos kūrinys yra sudarytas iš muzikinių arba garsinių „ląstelių“, kurios išsiplėčia, yra pakartojamos ir susidėsto į savitą tinklą, sudaromą reikšmingų ryšių tarp elementų. Taip pat, pavyzdžiui, literatūros kūrinys gali būti suprantamas kaip besiplėtojanti temų ir įvaizdžių struktūra.

Tačiau egzistuoja ir priešinga nuomonė, kad unikali meno kūrinio forma glūdi ne jame pačiame, bet estetiniame suvokime. Kitaip tariant, meno kūrinio formą sukonstruoja pats suvokėjas. Todėl tas pats meno kūrinys gali būti suvokiamas skirtingai, jo reikšmė gali keistis.

Klausimai

Kuo, pasak Kanto, estetiškas suvokimas skiriasi nuo kitų suvokimo būdų?

Ką reiškia estetiškas nesuinteresuotumas?

Kuo skiriasi materialus ir intencionalus estetiškas objektas?

Kuo skiriasi estetiškas išgyvenimas, kurį sukelia gamtos objektas ir meno kūrinys?

Kuo paradoksalus formos ir turinio santykis meno kūrinyje?

Kokie jums žinomi filosofiniai kūrinio formos ir turinio sprendimo būdai?

Kam mums reikalinga kūrybinė vaizduotė?

Kas yra specifinė meno kalba (pvz., dailės)? Pagalvokite, kokie yra specifinės muzikos, architektūros, šokio kalbos elementai?

Kuo skiriasi reprezentacija ir ekspresija?

Kas yra reikšminga forma ir kas yra gryna forma?

Kas yra meno kūrinio struktūra?

Literatūra

Volš Dorotė. Pažintinis meno turinys // *Menas ir pažinimas*. Vilnius: Mintis, 1983, p. 215–238.

Belas Klaivas. Kas yra menas? // *Grožio kontūrai*. Vilnius: Mintis, 1980, p. 120–148.

3 tema.

ĮVADAS Į ESTETIKĄ 3: BENDROS TEORINĖS PROBLEMOS

Meno kūrinio vertė. Išorinės ir vidinės vertės teorijos. Skonio sprendinys. Meno kritika. Meno kritikos funkcijos. Vertinamoji funkcija. Meno kūrinio vertinimo kriterijai. Grožis kaip vertinimo kriterijus. Pagrindinės grožio sampratos. Grožis ir didingumas. Grožio kategorijos.

Dėl ko vertiname meno kūrinį? Kaip vertinti meną? Menas gali būti vertinamas dėl pačių įvairiausių priežasčių: pavyzdžiui, kūrinys gali būti įvertintas kaip prekė, jis gali turėti tam tikrą sentimentalią vertę (kaip atminimas), gali turėti istorinę arba pažintinę vertę (t. y. papasakoti man kažką, ko nežinau). Tačiau tokie meno vertinimai gali neturėti nieko bendra su pačiu menu, juk galiu ką nors sužinoti ir iš labai nevykusio meno kūrinio. Apibrėžiant tikrąją meno vertę galima laikytis dviejų pozicijų: menas gali būti vertinamas dėl *išorinio* poveikio arba dėl *vidinių* savybių. Jei vertinu muzikinį kūrinį dėl to, kad jis mane pralinksmina, reiškia laikau jį ne savaime vertingu, bet greičiau instrumentu, kuris leidžia pasiekti tam tikrą pasitenkinimą (ir šiuo požiūriu meną galima pakeisti koku nors kitu „instrumentu“ – sakykim, pasivaikščiojimu ar vyno taure). Tai požiūris, teigiantis, kad meno vertė glūdi tame poveikyje, kurį jis daro suvokėjui. Pavyzdžiui, menas gali būti laikomas savotiška ugdymo forma. Tačiau kyla klausimas – ar menas išties yra geriausias būdas ugdyti?

Kitos – vidinės teorijos teigė, kad meno tikslas glūdi pačiame mene. Menas turi savo unikalią vertę. Kitaip tariant, kiekvieno meno kūrinio poveikis yra unikalus, su niekuo nesulyginamas ir niekuo nepakeičiamas. Žinoma, toks požiūris, pabrėžiantis vidinę, o ne instrumentinę meno kūrinio vertę, siejasi su Kanto estetika. Meno teikiamas malonumas yra specifinis, t. y. estetiškas malonumas. Kaip gamtoje grožimės linija, atspalviai ir sudėtingomis uolų formomis, taip pat ir mene. Menas, kitaip tariant, yra kultūrinė praktika, nukreipta specialiai gaminti estetinį malonumą keliančius produktus.

Požiūris, pabrėžiantis vidinę estetinę meno vertę, yra patogus keliais požiūriais. Pirmiausia, toks požiūris neleidžia paversti meno vien koku nors

pranešimu: moraliniu, pažintiniu, istoriniu. Čia atsižvelgiama į savarankišką meninę vertę. Pavyzdžiui, daugelis religinių paveikslėlių, pardavinėjamų prie bažnyčių, nors vaizduoja šventuosius ir įvairias pamokomas bei simboliniu požiūriu labai svarbias scenas, meniniu požiūriu yra visiškai kičas. Gero meno kūrinio neįmanoma pakeisti jo moraliniu, istoriniu ar filosofiniu turiniu dėl estetinių vertybių, kuriomis jis pasižymi.

Be to, estetišės vertės teorija paaiškina, kodėl mes galime nepritari toms idėjoms, kurios išreikštos kūrinyje, tačiau tuo pat metu kūrinio žavėtis. Galima, pavyzdžiui, nepritari tam, kaip Vytauto Žalakevičiaus filme *Niekas nenorėjo mirti* vaizduojami partizanai ir sovietinė valdžia, tačiau estetišės šio filmo savybės priverčia juo žavėtis.

Vadinės estetišės meno vertės pripažinimas taip pat leidžia atskirti meninę kūrybą nuo masinės kultūros produkavimo. Masinės kultūros artefaktai, tokie kaip muilo operos, siekia arba suteikti pramogą, arba perduoti kokią nors žinią, tačiau čia nesiekama sukurti estetinių savybių. Meno kūrinyje būtent estetišės savybės yra pačios svarbiausios, ir visa kita turi joms talkinti. Taigi, estetišės vertės pripažinimas leidžia atskirti populiariąją, žemąją kultūrą nuo aukštosios, kuri yra siejama su specifiniu estetiniu malonumu.

Žinoma, estetišės meno vertės teorija ne visuomet atitinka meno praktiką. Didelė dalis, pavyzdžiui, konceptualaus meno kūrėjų nesijaudina dėl savo kūrinii estetišės vertės. Antra vertus, ne visada įmanoma kūrinii vertinti vien estetiškai, visiškai atsiribojus nuo jo emocinio arba kognityvinio turinio. Vadinasi, brėžti griežtą ribą tarp estetinių ir visokių kitokių verčių nevertėtų. Juolab kad pati meno praktika parodo, jog šios skirtingos vertybės gali puikiai egzistuoti greta. Galų gale geras meno kūrinys nepriklauso nuo to, ar jį kuriant buvo siekiama pabrėžti ir išryškinti estetišės vertybes, ar tas kūrinys buvo kuriamas kokiam nors kitam tikslui – garbinti Dievą, propaguoti valdžią ar uždirbti pinigų.

Tarp šių dviejų kraštutinių pozicijų – visa skalė galimų tarpinių atsakymų. Menas gali būti suvokiamas tik dėl jo paties, o ne kokių nors išorinių priežasčių, tačiau pats suvokimo aktas vis dėlto turi savo vertę žmogaus gyvenime. Kaip,

pvz., geras juokas ar anekdotas: jis vertingas pats savaime, nors juokas, kurį jis sukelia, gali prailginti žmogui gyvenimą arba bent jau palengvinti jį.

Vis dėlto turime pripažinti, kad jei menas ir gali turėti kokią nors (išorinę) naudą (padėti atsipalaiduoti, ugdyti jausmus, lavinti moralinį jaustrumą ir kt.), tai tik geras menas. Kitaip tariant, meno kūrinį turi pirmiausia patvirtinti geras skonis, tik tada toks menas bus vertas dėmesio. Estetinė patirtis yra susijusi su *skonio sprendiniu*. Skonio samprata siejasi su pačia estetikos kaip savarankiško filosofinio mokslo pradžia. Ši savoka XVIII amžiuje buvo apibūdinta kaip sugebėjimas spręsti apie grožį. Ir nors ši samprata siūlo, kad grožis glūdi ne pačiuose daiktuose, bet kad mes patys sprendžiame apie grožį ir kiekvienas turi savo skonį (o dėl skonio nesiginčijama), vis dėlto XVIII amžiuje buvo taip pat manoma, kad egzistuoja tam tikras gero skonio standartas, kurį nustato išsilavinę žmonės.

Skonio problema veda tiesiai prie meno kritikos problemų. Yra dvi pagrindinės meno kritikos funkcijos – vertinamoji ir aiškinamoji. Šios funkcijos susijusios: aprašomieji teiginiai taip pat gali būti suprantami kaip suponuojantys vertinimą. Aprašydami kūrinį, t. y. aiškindamiesi, *kas jis yra*, mes kartu, nors ir netiesiogiai, vertiname ir *ko jis vertas*.

Vertinamoji funkcija davė pavadinimą kritikos žanrui (lot. spręsti, atskirti). Vertinti galima kūrinį kaip visumą arba vieną kurį nors kūrinio elementą, komponentą (jų pozityvią ar negatyvią reikšmę kūrinio visumai). Kad vertinimas nebūtų perdėm subjektyvus, reikia tirti kūrinį, jo savybes ir paaiškinti, kaip šios savybės daro kūrinį geru kūrinium. Tam reikalinga norma, kuria remiantis ir galima būtų matuoti meno kūrinio vertingumą. Be kriterijaus kritikas negali pagrįsti savo vertinimo, ir mes nesuprasime, kodėl kritikas pateikė tokį vertinimą. Taip pat svarbu, kaip šie kriterijai yra taikomi. Taikant nemokšišškai, vertinamoji kritika bus nepagrįsta. Kokie gali būti meno vertinimo kriterijai?

Estetiniai ir ideologiniai kriterijai. Estetiniai kriterijai yra nukreipti į kūrinio formą; jie remiasi prielaida, kad kūrinys yra uždara, sau pakankama realybė, kuri arba iš viso neturi jokio ryšio su tikrove, visuomene, pasauliu, arba, jei ir turi, tai

šis ryšys yra antraeilis ir nevertas kritiko dėmesio. Kritikas estetikas, vertindamas kūrinį, susikoncentruoja į grynus estetinius potyrius arba į formalius kūrinio bruožus. Jis aprašys savo estetinius jausmus, kiek gilūs, individualūs jie yra. Ideologiniai kriterijai pabrėžia ne formą, o turinį, t. y. meno kūrinio santykį su (socialine) realybe. Ideologinė kritika yra pagrįsta prielaida, kad estetiškas meno kūrinio uždaramas yra iliuzija, kad mūsų estetinį suvokimą sąlygoja istoriniai ir socialiniai veiksniai. Kritikas ideologas vertins kūrinį kaip teisingą arba melagingą tikrovės vaizdavimą, kaip įspūdingą, naują, gilią arba lėkštą, paviršutinišką tam tikros realybės reprezentaciją. Ideologas, pavyzdžiui, gali vertinti meno kūrinio paklusimą tam tikrai dominuojančiai valdžios ideologijai arba meno sugebėjimą priešintis dominuojančiai ideologijai. Tačiau ideologui mažiau rūpės kūrinio kompozicijos, plastikos niuansai ir pan.

Tarp estетinių kriterijų galima išskirti grožį, kurio idealas lėmė ir meno vertinimą. Egzistuoja keletas teorijų, aiškinančių, kas yra grožis. Seniausia teorija apie grožį skelbė, kad grožis priklauso nuo sudedamųjų dalių proporcijų, arba tiksliau grožis – tai proporcijos ir dalių tarpusavio ryšys, arba dar tiksliau – grožis priklauso nuo daiktų sudarančių dalių dydžio, dalių skaičiaus ir jų tarpusavio ryšio. Taigi portiko grožis priklauso nuo jų sudarančių kolonų dydžio, skaičiaus ir išdėstymo. Kitos teorijos skelbė: grožis – tai įvairovės vienovė. Viduramžiais tvirtinta: pasaulio grožis slypi jo įvairovėje, kuri sudaro neapsakomą vienovę. Grožis – tai tobulumas. Šiuo atveju tobulumas suvokiamas kaip išbaigtumas. Gražu tai, kas išbaigta, kai nieko negalima pridėti ar atimti. Grožis – tai daiktų atitiktis savo tikslui. Daiktai, kurie idealiai atitinka savo tikslą, yra gražūs. Taigi, pavyzdžiui, karys nebus gražus, jei atrodys mergaitiškas. Kad būtų gražus, jis turi būti žiaurus. Grožis – tai idealaus modelio, archetipo, aukščiausios tobulybės atspindys ir pasireiškimas žemėje. Grožis yra dvasios, vidinės formos išraiška. Tai, kas materialu, nėra gražu; tik dvasios prisilietimas gali suteikti daiktams ir materijai grožį. Grožis slypi saike. Gražu yra tai, kas yra per vidurį tarp dviejų kraštutinumų. Gražu yra tai, kas atitinka prigimtį.

Kita svarbi sąvoka, kuri imta vartoti tuo pat metu, kai formavosi pati estetika ir kai buvo bandoma apibūdinti, ką ji apima – tai didingumas. Edmundas Burkas teigė, kad grožis yra iš esmės socialinis jausmas, nes jis susijęs pirmiausia su mūsų jausmais priešingos lyties atstovams ir viltimi rasti ramybę per meilę ir geismą. Tuo tarpu didingumas – kitas fundamentalus estetiškas jausmas – yra susijęs su mūsų jausmais gamtai ir pojūčiu, kokie esame vieniši ir trapūs pasaulyje, nepaklūstančiame mūsų norams. Kantas panašiai teigė, kad kartais, kai mūsų pojūčiai ir aplinkinis pasaulis dera harmoningai, pamatome, koks tikslingas ir aiškus yra pasaulis. Tai vadiname grožio jausmu. Kitais kartais mus pritrenkia ribų neturintis pasaulio, gamtos dydis ir tarsi nuleidžiamė rankas supratę, kad niekada jo negalėsime kontroliuoti arba suprasti. Tai – didingumo jausmas.

Tačiau estetiškos kūrinio savybės nėra vien grožis ir didingumas. Šiuolaikinėje estetikoje išskiriamos ir kitos savybės: kai kurios jų yra labiau vertinamosios, kitos – aprašomosios. Pvz., Goethe yra išskyręs tokias savybes, pagal kurias galima vertinti arba kuriomis galima aprašyti meno kūrinį ir apskritai estetiško objektą: tai gilumas, sumanumas, plastiškumas, taurumas, individualumas, dvasingumas, kilnumas, jautrumas, skoningumas, atitikimas, poveikio jėga, prašmatnumas, galantiškumas, pilnatvė, turtingumas, šiluma, kerėjimas, patrauklumas, dailumas, vikrumas, lengvumas, guvumas, švelnumas, spindesys, išmoningumas, stilingumas, ritmiškumas, harmoningumas, grynumas, taisyklingumas, elegantiškumas, tobulumas. Ką nurodo šios sąvokos? Jos nurodo tai, ką galėtume pavadinti grožio atmainomis arba *kategorijomis*. Kategorijos, arba atmainos, lemia daiktų grožį. Jos yra tai, iš ko grožis susideda. Tačiau nė viena šių atmainų negarantuoja, kad daiktas bus gražus. Taisyklingumas arba ritmiškumas gali sąlygoti grožį, bet nėra pakankama grožio sąlyga – taigi negalime pasakyti, kad tai, kas ritminga, automatiškai yra gražu. Taip pat nė viena estetiškos kokybės nėra privaloma. Greičiau jau tokios kategorijos garantuoja, kad jei daiktas yra gražus, tai gražus savaip, dėl specifinių priežasčių.

Šiuolaikinėje estetikoje taip pat bandoma sudaryti grožio kategorijų sąrašą: vieningas, proporcingas, integruotas, blankus, giedras, niūrus, dinamiškas,

raiškus, vaizdingas, delikatus, jaudinantis, banalus, sentimentalus, tragiškas ir kt. sąvokos, pasak šiuolaikinių filosofų (Frank Sibley), taip pat yra estetinis arba skonio sprendimas. Šioms savybėms išvelgti ir įvertinti reikia turėti išlavintą skonį, o neišprusęs žiūrovas gali šių savybių neįžvelgti.

Klausimai

Kuo skiriasi išorinės ir vidinės meno vertės teorijos?

Kuo pranašesnis estetiinę vidinę meno kūrinio vertę pabrėžiantis požiūris?

Kas yra skonio sprendinys?

Kokios yra pagrindinės meno kritikos funkcijos? Kaip jos siejasi?

Kam reikalingi meno vertinimo kriterijai? Kaip jie skirstomi?

Kokios egzistuoja grožio sampratos? Kuo skiriasi grožis ir didingumas?

Kokios yra grožio kategorijos?

Literatūra

Tatarkiewicz Władysław. *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007 (skyrius „Grožis: kategorijos istorija“, p. 188–239).

4 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: ANTIKA

Antikinės estetikos chronologija. Antikinės grožio sampratos ypatybės. Didžioji teorija. Antikinės meno sampratos ypatybės. Mimezis.

Estetika, kaip ir apskritai filosofija, gimė senovės Graikijoje. Būtent Graikijos miestai tapo filosofijos lopšiu dėl ryšio su Rytų kultūromis ir senųjų civilizacijų tradicijomis, specifinės mitologijos. Tačiau svarbiausia buvo graikų **polis**, kaip vieša erdvė, kur buvo įmanomos viešos diskusijos – specifinis fenomenas, lėmęs savitą graikų kultūros vystymąsi.

Chronologiškai galima skirti kelis antikinės estetikos laikotarpius.

VI a. pr. Kr.: pirmieji Graikijos filosofai, vadinamieji Jonijos gamtos filosofai (pagal Graikijos regioną) arba ikisokratikai: Talis, Anaksimandras, Pitagoras, Parmenidas, Heraklitas, Zenonas, Anaksagoras ir Demokritas. Pagrindinė jų apmąstymų tema – pasaulio sandara. Išlikusiuose ikisokratikų tekstų fragmentuose grožio, harmonijos sąvokos glaudžiai susipynusios su kosmologiniais vaizdiniais. Ikisokratikams buvo būdinga klausti apie galutinį visos būties pradą, *arche*, t. y. visų reiškinų pagrindą. Iš ko viskas yra padaryta? Kas yra pirminė visa ko medžiaga? Pasak Heraklito Efeziečio, visa ko pagrindas ir pradas yra priešybių kova, kuri viską valdo, judina ir keičia. Tos kovos simboliai – ugnis, karas. Dieviškoji ugnis, kuri valdo ir keičia gamtą, kosmosą ir žmonių gyvenimus, yra nuolatinė skirtybių ir priešingybių kova. Tačiau iš šios kovos, iš skirtybių atsiranda, pasak Heraklito, gražiausia harmonija. Taigi visas kosmosas, sudarytas iš priešybių, yra harmoningas. Šios idėjos – kad tikroji harmonija atsiranda iš priešybių dermės ir kad visa būtis, pasaulis, kosmosas yra harmoningas – vėliau kartojosi ir kitų mąstytojų tekstuose.

V a. pr. Kr. pabaigoje: sofistų laikotarpis. Garsiausias sofizmo atstovas buvo Sokratas (pasmerkiamas myriop 399 m. pr. Kr.). Sofistų filosofijos dėmesio centre atsiranda žmogus, moralė, visuomenės santvarka. Sokrato filosofinę mintį galima laikyti posūkiu tašku visoje Graikijos filosofijos istorijoje. Būtent

Sokratas iškelia mąstymą į aukštesnį abstraktų lygmenį. Apmąstydamas grožio problemą Sokratas teigė, kad grožis kaip toks skiriasi nuo atskirų gražių daiktų. Tas pats daiktas gali būti gražus ir bjaurus. Šiuo atveju grožis yra suvokiamas kaip reliatyvi sąvoka. Grožis nėra duotas daiktams kaip visiems laikams priskiriama savybė. Kita svarbi Sokrato idėja – daiktas gražus, jei tikslingas, jei atitinka savąją paskirtį. Grožis pats savaime yra siejamas su tikslingumu ir utilitarine daikto nauda (žr. Sokratas. Liudijimai // *Estetikos istorija: antologija I*. Vilnius: Pradai, 1999, p. 487–494).

IV a. pr. Kr. – klasikinis graikų filosofijos amžius. Garsiausi atstovai: Platonas (427–347 m. pr. Kr.), Aristotelis (?–322 m. pr. Kr.), Diogenas, Epikūras.

III a. pr. Kr. – V a. – helenistinis laikotarpis, kuriam atstovauja graikų ir romėnų filosofų mokyklos: **stoikai** (Ciceronas, Seneka, Epiktetas, Markas Aurelijus) ir **neoplatonikai** (Plotinas, Proklas, Jamblichas). Reikšmingiausias helenistinės estetikos reiškinytis – tai neoplatonizmas, filosofinė srovė, įsteigta Plotino ir plėtoja jo mokinių Porfirijaus, Jamblichio ir Proklo. Neoplatoniškoji filosofija, kaip ir rodo pavadinimas, buvo savotiškas sudėtingesnis Platono idėjų interpretavimas, sujungiant jas su Aristotelio idėjomis ir kitomis įtakomis.

Grožis

Tai, ką mes vadiname gražiu, graikai vadino *kalos*, o romėnai – *pulchrum*. Graikai grožį suprato plačiau nei mes. Grožis galėjo apibūdinti ne vien gražius daiktus, pavidalus, spalvas ar garsus, bet ir mintis bei elgesį. Gražus buvo būdas arba gražūs įstatymai. Dažnai tai, ką graikai vadino gražiu, būtų galima taip pat pavadinti geru. Sąsajas tarp šių dviejų kokybių graikai išreiškė žodžiu *kalokagatija* (pažodžiui: gražus ir geras).

Būtent Antikos filosofija pasiūlė bene svarbiausią ir ilgiausiai gyvavusį estetinio grožio apibrėžimą, vadinamą **Didžiąja teorija** (didžioji, nes gyvavo labai ilgą laiką ir sugebėjo labai aiškiai atskleisti įvairialypį grožio fenomeną). Didžioji teorija skelbė, kad grožis sutampa su dalių proporcijomis, arba tiksliau –

tai dalių proporcijos ir jų išsidėstymas; arba dar tiksliau – dalių dydis, kokybė ir skaičius bei jų tarpusavio santykiai. Architektūroje portiko arba galerijos grožis priklauso nuo kolonų dydžio, skaičiaus ir jų išsidėstymo (tas pat tinka ir muzikai, tik čia santykiai tarp elementų yra ne erdviniai, o laikiniai). Pirmieji šią teoriją paskelbė pitagoriečiai. Jie nustatė, kad garsų harmonija priklauso nuo stygų ilgio, išreiškiamo paprastaisiais skaičiais. Po to ši teorija buvo perkelta ir pritaikyta vizualiesiems menams ir architektūrai. Tik čia harmonijos idėją pakeitė simetrijos idėja. Taigi, pasak pitagoriečių: „skaičių dėka pasaulis yra gražus“. Platonas perėmė jų idėjas skelbdamas, kad mato ir proporcijų atitikimas yra visuomet gražus, tuo tarpu mato arba saiko trūkumas yra bjaurumas. Aristotelis šią mintį palaikė: „grožis – tai dalių dydis ir tvarkingas išdėstymas“. Stoikai taip pat teigė: kūno grožis priklauso nuo proporcingo galūnių santykio tarpusavyje ir su kūno visuma. Vitruvijus (veikale *Apie architektūrą*) rašė, kad grožis statinyje pasiekiamas, kai visos dalys turi tinkamą proporcingą santykį tarp aukščio ir pločio bei tarp pločio ir ilgio ir kai atitinka simetrijos reikalavimą. Tas pat galiojo ir tapybai bei skulptūrai, ir netgi gamtai (žmogaus kūne: galva nuo smakro iki kaktos viršaus ir plaukų sudaro dešimtąją viso kūno dalį). Taigi pastatų ir kūno grožį galima išreikšti skaičiais.

Menas

Graikiška sąvoka *tehne* ir lotyniška *ars* nereiškė to paties, ką šiandien reiškia žodis *menas* arba angliškai *art*. Šios sąvokos antikinėje ir vėliau Viduramžių filosofijoje (netgi Renesanse) reiškė *mokėjimą* (meistriškumą, įgudimą), t. y. būtent mokėjimą, kuris yra reikalingas, kad sugebėtum padaryti kokį nors objektą – namą, statulą, laivą, audeklą, puodą. Taip pat mokėjimą, reikalingą vadovauti kariuomenei, išmatuoti lauką, įtikinti auditoriją. Visi šie mokėjimai buvo vadinami menais: architektūros menu, puodžiaus menu, siuvėjo menu, strategijos menu, geometrijos menu, retorikos menu ir t. t.

Mokėjimas yra pagrįstas taisyklėmis. Visi menai turi išankstines taisykles. Taigi, taisyklės sąvoka yra neatsiejama nuo ankstyvosios meno sampratos. Tai,

kas daroma pasikliaujant įkvėpimu ir vaizduote, nebuvo laikoma menu. Tai – meno priešingybė. Taigi antikinė meno samprata buvo kur kas platesnė nei mūsų. Ji apėmė ir amatus: Antikoje tapyba buvo toks pats menas kaip ir siuvinimas. Be to, menas buvo siejamas ne tik su pačiu produktu, bet pirmiausia su taisyklėmis arba taisyklių rinkiniais – todėl menais buvo laikoma gramatika ir logika.

Senovės mąstytojams panašumai tarp meno ir amatų buvo kur kas didesni nei skirtumai. Jie neskyrė dailių menų (vaizduojamųjų menų) nuo taikomųjų. Jiems svarbesnis buvo skirtumas tarp menų, kurie reikalauja proto pastangų, ir menų, kurie reikalauja proto ir rankų darbo. Pirmuosius jie pavadino *liberales* arba laisvaisiais menais. Antruosius – *vulgares* arba prastaisiais menais. Žinoma, šios menų rūšys buvo vertinamos nevienodai: laisvieji menai laikyti kur kas vertingesniais už prastuosius.

Mimezis

Žodžio *mimesis* etimologija neaiški, dažniausiai siejama su Dioniso kulto ritualais: *mimesis* reiškė šventiko veiksmus – muziką, šokį ir dainavimą. V amžiuje pr. Kr. šią sąvoką perėmė filosofai, ir jiems *mimesis* pirmiausia reiškė gamtos pamėgdžiojimą. Demokritui *mimesis* reiškė gamtos veiksmų pamėgdžiojimą. Menas pamėgdžioja gamtos veiksmus: pvz., audimas pamėgdžioja vorą, statyba – kregždę, dainavimas – lakštingalos pamėgdžiojimas. Tokia samprata labiau tiko taikomiesiems menams. Kitiems to paties laikotarpio Atėnų filosofams *mimesis* turėjo kitokią reikšmę. Sokratui, Platonui ir Aristoteliiui *mimesis* pirmiausia reiškė daiktų išvaizdos kopijavimą ir buvo taikomas skulptūrai ir tapybai. Pvz., Sokratas klausė, kuo šie menai skiriasi nuo kitų, ir atsakė: tuo, kad jie panašiai pakartoja daiktus, jie pamėgdžioja tai, ką mes matome. Be to, Sokratas teigė, kad pamėgdžiojimas ir yra svarbiausias tokių menų kaip skulptūra ir tapyba tikslas. Tai buvo labai svarbus teiginys visai meno filosofijai, ir ypač svarbu, kad tokie filosofai kaip Platonas ir Aristotelis juos priėmė ir įtvirtino tūkstantmečiams. Vis dėlto Platonas ir Aristotelis mimeziso sampratą traktavo skirtingai.

Platonas savo veikalė *Respublika* suprato mimezi kaip pasyvų ir tikslų išorinio pasaulio imitavimą. Manydamas, jog toks pamėgdžiojimas nėra teisingas kelias į tiesą, Platonas meną vertino neigiamai. Aristotelis (iš pažiūros ištikimas Platono idėjoms) pakeitė mimezio supratimą. Jis teigė, kad meninis pamėgdžiojimas gali parodyti daiktus daugiau arba mažiau gražius, nei jie iš tikrųjų yra. Menas, manė Aristotelis, gali parodyti daiktus tokius, kokie jie **galėtų** arba **turėtų** būti. Taigi, menas turi koncentruotis į tai, kas daiktuose yra bendra, tipiška ir esmiška. Aristotelis laikėsi tos pačios sampratos, kad menas – tai tikrovės pamėgdžiojimas. Tačiau pamėgdžiojimą jis suvokė ne kaip tikslų kopijavimą, bet kaip laisvą ir kūrybišką menininko santykį su tikrove.

Mimezio teorija gimė Graikijoje, nes, pirma, graikai manė, kad žmogaus protas yra pasyvus ir gali viso labo tik pasyviai suvokti tai, kas egzistuoja. Antra, jei žmogus ir gali kažkiek fantazuoti, kurti kitą savo pasaulį, tai yra beprasmiška, nes, graikų manymu, egzistuojantis pasaulis yra tobulas ir nieko tobulesnio negali būti sukurta.

Klausimai

Kas lėmė, kad būtent Graikijoje ėmė formuotis ankstyvoji filosofinė ir estetinė mintis?

Kokie yra svarbiausi antikinės estetikos istorijos periodai ir kas jiems atstovauja?

Kokios buvo ankstyviausios graikų (Heraklito, Sokrato) idėjos apie grožį?

Ką teigia Didžioji teorija, aiškinanti grožį?

Ką reiškė antikinė sąvoka *menas* ir kuo Antikos meno samprata skyrėsi nuo mūsų?

Kaip antikinėje estetikoje buvo skirstomi menai?

Kokias reikšmes Antikoje turėjo sąvoka *mimezis*?

Literatūra

Sokratas. Liudijimai // *Estetikos istorija: antologija I*. Vilnius: Pradai, 1999, p. 487–494.

5 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: PLATONO IR ARISTOTELIO ESTETINĖS TEORIJOS

Platoniškoji metafizika. Absoliutaus grožio samprata. Platono meno vertinimas. Platono ir Aristotelio ginčas apie meną. Aristotelio meno ir mitemo samprata. Katarsis. Helenistinio laikotarpio kultūros ir estetikos ypatybės. Plotino idėjos apie meną ir grožį.

Platono metafizikai būdinga empirinės kasdienės patirties kritika. Tikrieji daiktai, pasak Platono, yra idėjos. Idėjos – tai amžinos ir nekintančios esmės, tuo tarpu pojūčiais suvokiamas pasaulis ir mus supantys daiktai tėra viso labo idėjų šešėliai, atšvaitai, iliuzija. Nors idėjos nėra materialios, vis dėlto jos nėra visiškai aklaai atskirtos nuo materialių daiktų ir reiškinių. Jos yra anapusybėje, danguje, tačiau kartu dalyvauja materialiam reiškinių pasaulyje. Štai konkretus stalas. Štai milijonai kitų konkrečių stalų, esančių visoje žemėje. Visi jie netobuli ir laikini. Tačiau visi jie (kaip šešėliai) atkartoja idealaus stalo, t. y. stalo idėjos, stalo grynosios esmės, kontūrą. Visos dangaus idėjos yra nušviestos gėrio ir grožio. Kaip tik todėl tų idėjų metami šešėliai – žemiškieji daiktai gali būti gražūs. Gamta, žmogaus kūnas, stalas, draugystė, muzika – visa, ką suvokiame pojūčiais, yra gražu, nes tai – šešėliai ar atspindžiai grožio nušviestų tikrųjų esmių, amžinųjų provaizdžių, idėjų. Vis dėlto, kad ir nepaneigiamas žemiškų daiktų grožis, patiriamas per pojūčius, jis yra tik blyškus atspindys tikrojo anapusinio *absoliutaus grožio*, suvokiamo tiktai protu. Viename savo dialogų Platonas rašo: „Tas grožis, kuriuo pasipuošia visi kiti daiktai ir dėl kurio jie atrodo gražūs, yra idėja, ir kai ji prisijungia prie ko nors, tai tampa gražia mergaite, arba arkliu, arba lyra“. Taigi daiktai tampa gražūs, kai susijungia su grožio idėja. Čia matome, kad, kalbant apie žemiškąjį grožį (ne apie vien protui atsiskleidžiančią grožio idėją, bet apie tai, ką mes vadiname grožiu: apie kosmoso, gamtos, kūno grožį), šis grožis yra žemiškojo ir dangiškojo, materialaus ir idealaus jungtis, tai proto idėjos ir juslingumo junginys.

Platono filosofijoje estetiškas išgyvenimas, grožio pagava skatina meilę, o meilė arba Erosas skatina žengti dvasinio tobulėjimo, išminties ir pažinimo keliu. Pagaliau viso šito veržimosi, nuolat į tobulybę ir amžinybę kylančio tyro graikiško Eroso tikslas yra grožio kontempliacija. Tikslai per grožį, kuris skatina, stimuliuoja meilę ir prišaukia Erosą, žmogus gali pakilti iš sunkios ir aklos žemiškos būties į tikrąją idėjų sferą.

Pojūčiais suvokiami šio pasaulio daiktai – tai tik šešėliai, *doxa*, iliuzija, nesutampanti su tikrąja būtimi. Šio pasaulio daiktai yra **labai apytikrės** anapusinių amžinųjų esmių kopijos, iškreiptos, melagingos ir bet kuriuo atveju nesutampantios su originalu. Šio pasaulio daiktai, materialios būties yra tik anapusinės amžinosios būties imitacija, tai netikra. Menas, meno kūrinuose sukurti daiktų vaizdiniai, įvaizdžiai – tai taip pat imitacijos. Menas imituoja fizinį, materialų pasaulį, o šioji imitacija arba kopija yra tik labai apytikslė. Skulptūra, pripažinkime, yra tik labai apytikslė žmogaus kūno kopija, perteikianti jo plastines formas (ir tai tik vieną sustingusį akimirksnį), bet ne judesį, spalvą, vidinę struktūrą, gyvybę. Vaizdinys aprėpia tik tam tikrą vieną realybės aspektą; jei jis aprėptų visą realybę, jis nebebūtų vaizdinys. Taigi, menas, pasak Platono, yra tarsi dvigubai nutolęs nuo tikrosios būties, tai kopijos kopija. *Respublikoje* pateikiamas toks pavyzdys: egzistuoja viena (ir tik viena) nepakartojama, originali, tobula kėdės idėja arba esmė. Ji yra anapusybėje, danguje. Stalius padaro konkrečią tos kėdės variaciją – netobulą, neamžiną idėjos kopiją. Tuo tarpu tapytojas, nutapęs kėdę, padaro ne dar vieną tikrą kėdę, lygiavertę stalius padarytai, o pateikia tik optinę tos konkrečios kėdės išvaizdą. Taigi, imitavimas, mimezis, menas yra neteisingas, melagingas, nevertingas, viena vertus, dėl to, kad apskritai vaizdinys pasižymi hierarchiškai žemesne būtimi. Kita vertus, dėl to, kad imitatorius-menininkas nėra nepažįsta objekto, kurį jis reprezentuoja, o tik to objekto optinę išvaizdą. Kitaip tariant, menas yra visiškai nevertingas ne tik ontologiškai, bet ir kognityviškai (t. y. pažintiniu aspektu).

Antrasis Platono neigiamo požiūrio į meną aspektas yra susijęs su pedagoginėmis praktikomis, t. y. ta valstybine auklėjamąja reikšme, kurią

Platonas suteikė menui savo politinėje filosofijoje. Menas gali būti vertingas, jei iškelia tinkamus pavyzdžius arba *paradeigmos*, t. y. pavyzdžius, kuriais gali sekti jaunuoliai, kurie įkvepia jiems ryžto, pilietinės drąsos. Muzika gali būti vertinga, jei įkvepia drąsos ir entuziazmo. Platono meno vertinimas *Valstybėje* remiasi ugdymo idėja: vaizduojamas dievas ar herojus – tai paradigma, pavyzdys, atskaitos taškas etiniam bendruomenės formavimui. Idealoje valstybėje jaunuoliui pritiktų mėgdžioti „narsumą, padorumą, nuosaikumą, laisvo žmogaus elgesį“ ir pan., vertybes, kurias gyvu pavyzdžiu ikūnija karys Achilas. Išgirstas pasakojimas, jei jis „teisingas“, gali suteikti kontekstą tolesniam žinojimui, gali mokyti klausytoją, kaip bendruomenė tikisi jį reaguosiant esamoje situacijoje. Tačiau yra pernelyg daug meno, kuris nusižengia šiems reikalavimams: vaizduoja netinkamus herojus arba juos pernelyg sužmogina, vaizduoja ne įkvepiančius žygdarbius, o žmogiškas nelaimes ir pan. (arba muzika įkvepia ne entuziazmą, bet sukelia moterišką jausmingumą, kuris vyrui kaip valstybės pagrindui yra neleistinas). Ypač negatyviai *Respublikoje* yra atsiliepiama apie Homerą, kuris vaizduoja dievus kaip patvirkusius, veidmainius, turinčius daugybę įvairių žmogiškų silpnybių ir linkusius į nusikaltimą.

Antra vertus, Platono manymu, mimezis mums kelia malonumą, todėl užuot griežtai sprendę, kas (pvz., personažo elgesyje) yra teisinga ir dora, mes vadovaujamės malonumo principu. Iškyla pavojus, kad ir realiame gyvenime mūsų prisirišimas prie tiesos ir dorybės silpnės, užleisdamas vietą neiškiems malonumams (panašiai šiandien neigiamai atsiliepiama apie televizijos poveikį vaikams ir paaugliams). Sakoma, kad jei dramatinis pasakojimas kuo nors vilioja ir patraukia, tai lygiai tą patį pradėsime vertinti ir realiame gyvenime. Platonas galiausiai siūlo išmesti poeziją iš savojo idealaus miesto ir palikti tik eulogijas ir himnus dievams, kurie atitinka jo etinį idealą, nors estetiniu požiūriu neprilygsta nei Homero, nei didžiųjų dramaturgų kūriniais. Kita vertus, Platonas akivaizdžiai labai gerai supranta, kokį poveikį menas gali daryti žmogui, jis žino meno jėgą ir jo keliamą malonumą.

Nors daugeliu aspektų Platono ir Aristotelio meno samprata yra panaši, Aristotelis sugeba surasti tam tikrus kritinius taškus, kurie išsprendžia Platono akcentuotas problemas ir pateisina meną.

Svarbiausi klausimai, kuriuos sprendžia Aristotelis yra: kas yra poezija? Kokia poezija yra tragedija? Iš ko susideda tragedija? *Poetikoje* Aristotelis įrodo, kad tragedija gali perteikti universalų žinojimą ir doram subrendusiam žmogui suteikti tolesnį moralinį išsilavinimą. Skirtingai nei Platonas, kuris manė, kad menas pateikia iškreiptą, supaprastintą pasaulio vaizdą (kėdė piešinyje yra tik kontūras), Aristotelis, atvirkščiai, pabrėžia, kad linijinis piešinys padeda aiškiau suprasti daiktą. Imitacija dažnai yra aiškesnė nei pats daiktas. Kokiū būdu? Tokiu pat, kaip, pavyzdžiui, pamėgdžiojama tarmė yra aiškesnė ir svarbiausi jos bruožai lengviau suprantami, nei kai kas nors realiai ta tarme kalba. Mimezis perteikia žinias supaprastindamas daiktus. Menas perteikia esminius daiktų bruožus ir taip leidžia juos pažinti.

Bendroja prasme mimezis – tai tikrovės imitavimas. Tačiau savo *Poetikoje* Aristotelis teigia: „Tikrasis poeto uždavinys – papasakoti ne apie tai, kas įvyko iš tikrųjų, bet apie tai, kas galėtų įvykti ir kas yra galima pagal tikimybę ar būtinybę. Istorikas ir poetas skiriasi ne tuo, kad vienas iš jų rašo eilėmis, o kitas proza. Juk jei Herodoto veikalus kas nors išdėstytų eilėmis, jie vis tiek būtų istoriniai veikalai, nesvarbu, ar eiliuoti, ar neeiliuoti. Skirtumas tas, kad pirmasis pasakoja apie įvykius, kurie tikrai buvo, o antrasis apie įvykius, kurie galėtų būti. Todėl poezija yra filosofiškesnė ir kilnesnė už istoriją, nes ji labiau atskleidžia bendruosius dėsningumus, o istorija – pavienius įvykius“.

Pasak Aristotelio, tragedija yra *veiksmo* imitacija (ne aistrų, ne personažų, o veiksmo). Kad tragedijos veiksmas įtikintų žiūrovą, jis turi būti suręstas labai sąmoningai pagal tikimybę ir būtinybę. Gerai sukurtas siužetas turi būti sąmoningai pagrįstas priežasties ryšiais ir logika. Todėl tragedija, kuri imituoja veiksmą, perteikia bendrąsias tiesas (t. y. nenusižengia priežasties ir pasekmės logikai).

Platonas klydo manydamas, kad menas pasyviai imituoja pasaulį (panašiai mes šiandien galvojame, kad fotografija tėra pasyvus mechaninis imitavimas, tačiau, žinoma, taip nėra). Platonas netgi lygina mimizeį su veidrodžio laikymu. Pasak Aristotelio, menas yra aktyvus pamėgdžiojimas. Jo nuomone, poetas konstruoja siužetą, taigi mimizeis yra aktyvus. Jis ne pasyviai atspindi, bet aktyviai išryškina, leidžia paprasčiau pažinti tai, kas pasaulyje yra miglota, dažnai sunkiau pastebima ir nemalonu.

Lyginant su Platonu, Aristotelio meno teorijoje menas yra reabilituojamas ir idėjų metafizikos prasme. Kiekvienas daiktas, teigė Aristotelis, turi materiją ir formą, taigi, kiekvieną daiktą galima suvokti kaip materijos ir formos ar medžiagos ir pavidalo vienovę. Materija negali egzistuoti be formos, tačiau forma gali egzistuoti nepriklausomai, kaip formos principas. Šiuo požiūriu forma siejasi su Platono idėja: yra formos principai, arba idealios formos, kurios galų gale siekia pačią idėjų idėją, t. y. kosminį protą arba Dievą, kuris yra visų formų šaltinis.

Objekto gaminimą Aristotelis suvokia ne kaip nutolimą nuo idėjos, ne kaip blankų, melagingą ir atsitiktinį atspindį, kuriam trūksta artikuliacijos, o priešingai. Aristotelio požiūriu, gaminimas, darymas – tai kaip tik procesas, kurio metu objektui yra suteikiama konkreti, apibrėžta ir artikuluota forma. Taigi, viskas apsiverčia. Darinys (gamtos ar meno) ne tik nenutolsta nuo idealiosios esmės, bet kaip tik, įgaudamas formą, prie jos priartėja. Meno ir gamtos tvariniai, kaip teigia Aristotelis, – panašios konstrukcijos: tai materija, kuriai suteikiama forma. Šiuo požiūriu jie lygiagretūs. Vis dėlto meno užduotis – atskleisti bendrybes. Aristotelis klausia: kuo paveikslas, nutapytas menininko, skiriasi nuo gamtos paveikslų? Tai, kas antrajame yra išbarstyta po paskiras vietas, pirmajame yra suvienyta. Kitaip tariant, menas koncentruoja ir apibendrina tai, kas gamtoje pasklidę, išsiskaidę, neartikuluota.

Aristotelio teorijoje svarbi vieta tenka *katarsio* sąvokai, kurią taip pat galime suprasti kaip tam tikrą meno pateisinimą. Nors *Poetikoje* nepateiktas išsamus katarsio apibrėžimas (ir tai lėmė, kad ilgainiui susidarė ištisa biblioteka

įvairiausių šios sąvokos interpretacijų), vis dėlto iš *Poetikos* sužinome, kad katarsis yra tam tikra dvasinė (ar psichinė) būseną, „patiriama, kai tragedijos veiksmas sukelia baimę ir gailestį ir kartu apvalo nuo šių aistrų“. Sprendžiant iš kitų tekstų, kur Aristotelis kalba apie muziką, galima daryti išvadą, kad katarsis yra ne tiek šių aistrų išlaisvinimas (kaip buvo populiariu aiškinti XIX amžiuje, kai manyta, jog nesveika stiprias aistras laikyti užgniaužus viduje); greičiau jau katarsis Aristotelio teorijoje reiškia aistrų ugdymą, t. y. mokymą, kaip šias aistras valdyti ir pritaikyti gyvenime tinkamoms situacijoms. Taigi, katarsis yra ne tiek *apsivalymas* nuo aistrų, kiek jų *nuskaidrinimas*, leidžiantis pažinti, suprasti šias aistras ir žinoti, kada jos yra tinkamos. Vadinasi, galime teigti, kad katarsis leidžia suderinti estetiką su etika. Jei, Platono nuomone, menas, sukeliantis emocijas, dažnai etiniu požiūriu neigiamai veikia žmogų, Aristotelio nuomone, atvirkščiai – tragedijos keliamos emocijos yra naudingos.

Paskutinis ir ilgiausias antikinės filosofijos laikotarpis – tai helenizmas (IV a. pr. Kr. – V a.), kai Graikijoje, Atėnuose, formavosi epikūriečių, skeptikų ir stoikų filosofijos mokyklos. Reikšmingiausias helenistinės filosofijos ir estetikos reiškinys yra neoplatonizmas – filosofinė srovė, įsteigta Plotino ir plėtota jo mokinių Porfirijaus, Jamblichio ir Proklo. Neoplatoniškoji filosofija, kaip ir rodo pavadinimas, buvo savotiškas sudėtingesnis Platono idėjų interpretavimas, sujungiantis jas su Aristotelio idėjomis ir įvairiais *okultiniais* mokymais, kurie gyvavo Romos imperijoje maišantis įvairių regionų religinėms doktrinoms. Ryškiausias neoplatonizmo atstovas buvo Plotinas (204–270), palikęs 54 traktatus, vadinamus *Eneadomis*, iš kurių du traktatai buvo skirti specialiai grožiui, kaip savarankiški temai. Šie traktatai dažnai laikomi estetikos, kaip filosofinės disciplinos, ankstyviausiu kūriniu.

Neoplatonikai tikėjo, kad pasaulis atsirado ne kaip tiesioginės demiurginės dievo veiklos pasekmė, bet išsivystė iš absoliutaus dieviškumo per tam tikrą pakopų-emanacijų skaičių. Kuo žemesnė pakopa – tuo mažiau joje dieviškumo. Pasak Plotino, kiek materijoje arba gamtoje yra įmaišyta dieviškųjų spindulių

arba šviesos, tiek joje yra grožio. Dieviškumas, įklampintas materijoje, trokšta iš jos išstrūkti, svajoja sugrįžti prie savo pirminio šaltinio ir todėl savo troškimo genamas nesąmoningai kuria gamtos kūrinus, sutvėrimus, daiktus, kurie primena dieviškuosius pirmavaizdžius. Žmoguje taip pat egzistuoja šito dieviškumo šviesa, kankinama ilgesio sugrįžti prie tikrojo savo šaltinio, todėl žmogus ima kurti, kaip ir gamta. Tik egzistuoja nedidelis skirtumas: žmogaus dvasia yra kur kas „skaidresnė“ nei gamtos, todėl žmogus kuria kur kas sąmoningiau. Taigi, Plotino filosofijoje žmogaus kūryba, menas ir patys menininkai yra reabilituojami (lyginant su Platonu) ir išaukštinami. Kūrėjas-menininkas yra pats dieviškumas, kuris trokšta išsiveržti iš aklos materijos, todėl pagal idėjų, pirmavaizdžių pavyzdžius kuria meno kūrinus.

Meno kūriniai, Plotino akimis žiūrint, yra pagimdyti pačiame menininke glūdinčios vidinės formos, t. y. dieviškosios idėjos, kurią menininkas numato. Taigi, meno kūrinys turi tiek estetinės vertės, kiek jame atsispindi šioji forma arba idėja. (Šia prasme meno kūriniai nevienodai vertingi, nes ne visi žmonės ir ne visi menininkai vienodai jautrūs ir gabūs grožio dalykams: vieni, patys jautriausi, savo ekstazėje paskendę gali pasiekti net paties Vienio, t. y. pirminės dieviškumo *emanacijos*, gelmes, kiti tenkinasi kuklesniais pasiekimais). Taigi meno kūriniai yra tobulesni už gamtos kūrinus, nes tobuliau įkūnija idėją. Menas nesitenkina paprasčiausiu pamėgdžiojimu, bet stengiasi prasibrauti prie tų idėjų, tų šaltinių, iš kurių imasi ir gamtos formos. Čia Plotinas pateikia tokį pavyzdį: palyginkime du akmens gabalus – vieną paprastą, žmogaus rankų nepaliestą, o kitą skulptoriaus suformuotą į dievo ar žmogaus biustą. Pastarasis „akmuo“ yra gražus ne dėl to, kad jis akmuo, bet dėl to, kad menas jam davė idėją. Ir jei šioji idėja yra tobulai menininko įkūnyta, tai toks daiktas bus puikesnis už gamtos kūrinį (žr. Plotinas. Apie grožį // *Ties grožio vertybėmis*. Sud. R. Serapinas, Vilnius: Baltos lankos, 1993, p. 329–337). Neoplatonikų estetinės idėjos turėjo didelę įtaką ankstyvųjų viduramžių filosofams, tokiems kaip Augustinas, kurių dėka platoniškoji metafizika (drauge ir antikinės grožio bei meno sampratos)

buvo susieta su krikščioniškuoju pasaulėvaizdžiu ir tapo neatskiriama Vakarų kultūrinės tradicijos dalimi.

Klausimai

Kokia vieta Platono metafizikoje tenka grožiui? Kas yra *absolutus grožis*?

Dėl kokių priežasčių Platonas meną vertina neigiamai? Kaip jis argumentuoja savo požiūrį?

Kuria prasme Aristotelis reabilituoja meną? Kaip menas gali turėti pažintinę vertę?

Kodėl meno kūrinys, pasak Aristotelio, yra pranašesnis už gamtos darinį?

Kur glūdi moralinė meno vertė (pasak Aristotelio)?

Palyginkite Platono ir Aristotelio meno sampratą.

Kuo panašios ir kuo skiriasi Platono ir Plotino estetinės sistemos?

Kodėl, Plotino požiūriu, menas yra vertingesnis už gamtą?

Literatūra

Aristotelis. Poetika // *Rinkiniai raštai*. Sud. Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1990, p. 277–296.

Plotinas. Apie grožį // *Ties grožio vertybėmis*. Sud. R. Serapinas, Vilnius: Baltos lankos, 1993, p. 329–337.

6 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: VIDURAMŽIAI

Viduramžių filosofijos ypatybės. Proporcijų estetika ir Tomo Akviniečio grožio samprata. Kiekybinė ir kokybinė estetika. Mimezijos samprata. Metafizinis simbolizmas. Meno sampratos kaita vėlyvuosiuose viduramžiuose.

Chronologines Viduramžių ribas tiksliai apibrėžti sudėtinga: didieji krikščionių intelektualai – Origenas, Šv. Augustinas gyveno helenistiniu laikotarpiu, buvo neoplatonikų amžininkai, kita vertus, neįmanoma išsivaizduoti Viduramžių filosofijos be šių autorių. Vis dėlto viduramžiais laikomas Europos istorijos laikotarpis tarp maždaug V a. ir XIV a. vidurio. Kultūriškai Viduramžiai gali būti tapatinami su krikščionybės klestėjimu, filosofijoje besireiškusių išpūdingomis scholastinėmis sistemomis, kuriose atsirasdavo vietos ir apmąstymams apie grožį ir meną.

Viduramžių filosofija – lotyniškoji filosofija. Svarbiausia to meto knyga – Biblija, kurios interpretacijos tekstuose derinamos su filosofiniu Antikos paveldu. Daugumą estетinių problemų Viduramžių filosofai perėmė iš Antikos ir suteikė toms problemoms naują prasmę, supynė jas su krikščioniškais idėjomis ir požiūriais į žmogų, pasaulį ir dieviškumą.

Grožis

Viduramžiai perėmė ir išplėtojo Platono metafiziką (ir grožio metafiziką), tik krikščioniškoje tradicijoje metafizinė tobulo grožio koncepcija buvo suvokiama *teologiškai*, t. y. akcentuojant Dievą. Vienas ankstyvųjų Bažnyčios Tėvų Atanasas yra pasakęs: „Kūrinija kaip knygos žodžiai kalba apie kūrėją“. Pasaulis yra gražus todėl, kad tai – Dievo kūrinys. Vėliau Viduramžių mąstytojai paskelbė, kad grožis ne tik yra Dievo kūrinijos savybė, tačiau grožis buvo suvokiamas kaip paties Dievo atributas (neatskiriama savybė, be kurios jis negali egzistuoti). Dievas buvo suvokiamas kaip amžinasis grožis, tobulas grožis, aukščiausias grožio laipsnis ir viso grožio šaltinis. Estetika Viduramžiais tapo viena iš teologijos disciplinų.

Laikantis platoniškos ir teologinės perspektyvos, į tiesioginį gamtos grožio išgyvenimą buvo žiūrima įtariai, o jutiminis mėgavimasis pasaulio žavesiu buvo smerkiamas. Šv. Augustino *Išpažinimuose* yra fragmentas, kuriame jis atmeta savo jaunystės prisirišimą prie natūralaus grožio ir muzikos bei teatro vilionių. Tikrasis grožis, siejamas su metafiziniu pasauliu, atsiskleisdavo tik protui, o ne jutiminiam suvokimui. Viduramžių mąstytojams jutiminis pasaulis atrodė įtartinas, kaip uždanga tarp maistančio žmogaus ir dieviškumo.

Viduramžiais dominavo iš Antikos perimta Didžioji teorija arba kiekybinė grožio samprata, kur grožis siejamas su proporcijomis ir skaičiais. Antai, pasak Boethius, grožis yra dalių proporcijos ir niekas daugiau. Šv. Aurelijus Augustinas pateikia garsųjį apibrėžimą: „Grožis yra malonus; o grožyje – pavidalas, o pavidale – proporcijos, o proporcijose – skaičiai“. Grožis siejamas su matu, pavidalu ir tvarka. Tomas Akviniėtis teigė: „Gražiais yra vadinami tie objektai, kurie mums patinka savo išore“.

Šv. Tomas Akviniėtis grožio problemai skyrė keletą savo svarbiausio veikalų *Summa Theologiae* skyrių. Grožis pirmiausia čia aprašomas kaip gėrio aspektas ir būtent tas aspektas, kuris reiškia, kad daiktas yra prisitaikęs būti suvokiamas jutimiškai. Jei gėris yra malonus, tai grožis reiškia malonumą, siejamą su suvokimu. Suvokimas Viduramžiais reiškė savotišką susitapatinimą – suvokdamas daiktą, aš susitapatinu su jo esme. Pavyzdžiui, tvarka leidžia suvokti reiškinį protu (protu suvokiame tik tai, kas tvarkinga), tuo tarpu proporcijos (o grožis slypi proporcijose) leidžia reiškinį suvokti pojūčiais. Taigi, grožį Akviniėtis suprato kaip daikto atsivėrimą jutiminiam suvokimui. Savaime suprantama, grožis atsiveria tiems pojūčiams, kurie geriausiai pajėgūs pažinti, t. y. rega ir klausia.

Grožis, pasak Akviniėčio, pagrįstas trimis kriterijais: tai **vientisumas arba tobulumas (*integritas sive perfectio*)**, **proporcija (*proportio*)**, **aiškumas (*claritas*)**. Proporcinga turi būti viskas ir įvairiais požiūriais. Tačiau viena proporcingumo forma arba rūšis Tomo Akviniėčio estetikoje yra kertinė: tai proporcija, kai daiktas atitinka pats save, savo funkciją arba savo rūšies

reikalavimus. Taigi, žmonės būna įvairaus sudėjimo, įvairaus ūgio, tačiau peržengus tam tikrą tobulybės ribą nebelieka žmogaus prigimties, tik nenormalumas. Taip pat žmogus, kaip proporcinga visuma, turi turėti visas tai visumai būtinas dalis. Luošius vadiname bjauriais, nes jiems trūksta reikiamų dalių proporcingumo visumos atžvilgiu. Tai vadinamasis vientisumo arba *integritas* kriterijus. Beje, šie *integritas* bei *proportio* principai yra ir tikslingi: Dievas žmogaus kūną sukūrė atsižvelgdamas į tinkamumą jo veiksenai. Viskas čia puikiai suderinta ir vientisa: pavyzdžiui, būtent dėl konkretaus tikslingumo, funkcijų žmogaus uoslė yra silpna, nes uoslei būtinas sausumas, o žmogaus smegenims, didesnėms nei kitų gyvūnų, reikia labai daug drėgmės, mat ši drėgmė turi atvėsinti širdies skleidžiamą karštį. Taigi, organizmo proporcingumas ir vientisumas susijęs su funkcijomis. Čia vėl tapatinamas grožis ir tikslingumas: luošas žmogus yra bjaurus, nes jo kūnas neatitinka veiksenos tikslų. Lygiai taip pat ir meno kūriniai ar daiktai nebus gražūs, jei neatitiks savo tikslo, sakykim, stiklinis pjūklas. Tačiau šis atitikimas, proporcingumas, tikslingumas įmanomi, nes jie patys spinduliuoja ir taip atsiveria žmogaus žvilgsniui. Tas spinduliavimas arba vaiskumas yra *claritas*. Daiktas turi būti vientisas ir proporcingas, bet kartu suprantamas, aiškus, vaiskus, kad šie jo bruožai būtų žmogui akivaizdūs.

Didžioji teorija, arba proporcijų estetika, teigia, kad grožis yra objektyvus; tai objektyvistinė teorija. Tam tikros proporcijos ir dalių išsidėstymas yra gražūs patys savaime, o ne todėl, kad patinka kokiam nors žiūrovui ar klausytojui. Bet koks reliatyvus požiūris čia nepriimtinas: jei proporcijos lemia, gražu ar ne, tai negali būti kokių nors požiūriu gražu ir ne. Šiuo požiūriu Antikos-Viduramžių-Renesanso mąstytojai kartojo tą patį. Platonas teigė, kad tai, kas gražu, nėra gražu dėl ko nors, bet gražu savaime ir iš savęs. Anot Aristotelio, gražu tai, kas savaime patrauklu. Šv. Aurelijus Augustinas – ryškiausias ankstyvųjų viduramžių filosofas – viename savo veikle klausė: ar dėl to kas nors gražu, kad patinka, ar dėl to patinka, kad gražu? Ir atsakė: dėl to patinka, kad gražu. Tomas

Akvinetis pakartotojo beveik tuos pačius žodžius: „Daiktas nėra gražus dėl to, kad jis mums patinka, o greičiau jis mums patinka dėl to, kad yra gražus“.

Tačiau proporcijų estetika, kiekybinė estetika apima tik dalį grožio patirties, o, pavyzdžiui, tiesioginio malonumo, kokį kelia šviesa ir spalvos, šioji estetika nepaaiškina. Greta kiekybinės grožio koncepcijos Viduramžiais egzistavo kita – kokybinė. Šviesos ir spalvos estetika – tai tiesioginė jutiminė patirtis, jutiminės realybės ypatumas. Tuo ji skiriasi nuo kiekybinės estetikos, kuri yra nesusijusi su jutimine patirtimi, bet pirmiausia su protinėmis spekuliacijomis. Protas – tai dieviškoji kibirkštis žmoguje, leidžianti pažinti metafizines tiesas, todėl tikrieji dėsniai gali būti suvokiami tik protu. Vis dėlto, kad ir kokie į metafiziką linę būtų Viduramžių filosofai, jiems nebuvo svetimas ir jutiminis pasaulio veidas: brangakmenių, audinių, gėlių, vitražų grožis, kurio nenusakysi skaičiais ar proporcijomis. Kaip tik todėl toks grožis gerokai vėliau pateko į mokslinių apmąstymų lauką. Vėlgi jau Aurelijus Augustinas teigė, kad kūno grožis yra jo dalių, nuspalvintų maloniomis spalvomis, atitikimas. Šv. Tomas Akvinietis taip pat viena proga teigia, kad grožis – tai proporcijos, kitu atveju – kad gražiais vadinami ryškiai nuspalvinti daiktai.

Menas

Meno suvokimas Viduramžiais irgi buvo susijęs su teologija. Bizantijos tradicijoje meno kūrinys buvo suprantamas kaip *teofanija*, t. y. tiesioginis transcendentalaus Dievo pasireiškimas, arba kaip *ikona*, t. y. objektas, per kurį žmogus galėjo tiesiogiai kontaktuoti su šventybe. Vakarų Europoje meno ryšys su religija buvo labiau didaktinis arba atliko dekoratyvinę funkciją. Nors ankstyvaisiais viduramžiais į meninius atvaizdus buvo žvelgiama įtariai, vis dėlto ilgainiui bažnyčia įvertino didaktinę meno galią skleisti Šventojo Rašto tiesas tarp neraštingų, tamsių masių. Dailės kūriniai Viduramžiais buvo vadinami „vargšų biblija“. Kaip tik čia buvo rastas pateisinimas menui ir kartu perspėjimas nenukrypti vien į „malonumą akiai“. Literatūroje taip pat dominavo suvokimas, kad poezijos funkcija yra mokyti ir tobulinti, girti dorybę ir smerkti ydas. Menas

pajėgus mokyti kur kas malonesniu būdu nei filosofija, neįkyriai paslėpdamas moralines pamokas po prasimanymų skraiste.

Viduramžiais, kaip ir Antikoje, meno kūriniai buvo vertinami ne dėl estetinių kokybių, o labiau dėl antrinių tikslų, kuriems buvo skirti. Galima teigti, kad čia menas buvo vertinamas instrumentiškai, o ne dėl vidinių savybių. Kaip ir Antikoje, grožio sąvoka nebuvo tiesiogiai siejama su menu. Netgi muzika, kuri laikyta vienu iš „laisvųjų menų“, buvo vertinama labiau kaip teorinė disciplina, o ne kaip konkretus atlikimas.

Mimezis

Antikoje išorinis pasaulis, materialus kosmosas buvo laikomas grožio įsikūnijimu, už kurį nieko geresnio negali būti įsivaizduojama. Todėl graikai išskėlė mimezios (gamtos pamėgdžiojimo mene) idėją. Viduramžiais formavosi kitoks požiūris: jei jau menas yra pamėgdžiojimas, tai reikėtų pamėgdžioti tai, kas iš tiesų yra tobula, t. y. nematomą, metafizinį pasaulį, kuris yra tobulesnis nei matomas. Jei menas vis dėlto turi apsiriboti matomu pasauliu, tai jame reikia ieškoti amžinojo pasaulio ir grožio atšvaitų; tokiu atšvaitu galėjo būti bet kuris daiktas ar gamtos objektas, jei jį suvoksime kaip dieviškumo ir metafizinio pasaulio simbolį. Gamtą galima mėgdžioti, bet ne dėl pačios gamtos grožio (nes pati gamta jokios reikšmės neturi), o dėl simbolių reikšmių. Kitaip tariant, matomas pasaulis Viduramžiais buvo svarbus tik kaip nematomo, anapusinio pasaulio simbolis. Pasaulio daiktai neapsiriboja tiesiogine jų funkcija ir vieta. Kiekvienas daiktas simboliškais ryšiais yra susietas su anapusiniu pasauliu. Pasaulis su visais daiktais ir procesais buvo suvokiamas kaip kito pasaulio simbolis. Pasaulis buvo kaip Dievo knyga, kur kiekvienas daiktas turi būti suprantamas ne vien tiesiogine, bet ir perkeltine prasme. Toks požiūris vadinamas metafiziniu simbolizmu.

Menas privalo ne tiek natūralistiškai mėgdžioti išorinį matomą pasaulį, bet atskleisti matematiškai suvokiamą harmoniją tarp skirtingų dalių, kurioje glūdi visos visatos grožis. Kitaip tariant, Viduramžiais mimezis sietas su simboliu

mąstymu ir siekė per matomus dalykus atskleisti nematomą tikrovę. Menininkas turėjo verčiau perteikti savo kūriniuose matematinę proporcijų grožį ir harmoniją, o ne kurti realybės iliuziją.

Taigi Viduramžiais meno suvokimas buvo neatsiejamas nuo intelekto. Tik Viduramžių pabaigoje mene ir filosofijoje buvo grįžtama prie realaus pasaulio, prie fizinių formų, kurios imtos vertinti dėl jų pačių. Ankstyvųjų viduramžių žmogus, galima sakyti, nematė vynuogių, nepastebėdavo vynuogių kekės, nes svarbiausia jam buvo mistinė vynuogių reikšmė. Gotikoje vynuogių simbolika išlieka, tačiau mene jau vaizduojami kamieniai, atžalos, lapai, žiedai. Imamos realistiškai vaizduoti figūros, detalės, spinduliuojančios gyvybingumu. Filosofijoje šios idėjos atsispindi Tomo Akviniečio tekstuose.

Klausimai

Kaip pasikeitė platoniškoji metafizika Viduramžių estetikoje?

Kokiais kriterijais pagrįsta Tomo Akviniečio grožio samprata?

Kodėl Viduramžių grožio samprata laikytina objektyvistine?

Kas yra kokybinė grožio samprata ir kuo ji skiriasi nuo kiekybinės?

Palyginkite Viduramžių grožio sampratą su šiandienine.

Kuo specifiška Viduramžių mimezios samprata?

Kas yra *metafizinis simbolizmas*? Kaip jis paveikė meno suvokimą Viduramžiais?

Literatūra

Eco Umberto. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–114.

7 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: RENESANSAS

Renesanso epochos samprata. Renesanso kultūros specifika ir jos atspindys esteti­nėje mintyje. Neoplatoniškasis humanizmas ir jo atstovai. Humanitas samprata. Meno sampratos ir meno šakų klasifikacijos kaita Renesanso epochoje. Filosofinio menų pagrindo paieškos. Meno ir gamtos santykiai Renesanso estetikoje. Nauja mimesio samprata.

Renesanso kaip savitos kultūros epochos klausimas gali būti suvokiamas keliais požiūriais: labiau tradicinis ir europocentriškas požiūris teigtų, kad Vakarų Europos Renesansas buvo išskirtinis ir vienintelis, individualus, nepakartojamas laikmetis. Kitas požiūris teigtų, kad Renesansas tebuvo vėlyvųjų viduramžių organiška dalis, kita vertus, kad egzistavo daugybė panašių renesansų, t. y. atgimimų įvairiose civilizacijose, skirtingais amžiais (ir netgi toje pačioje Vakarų kultūroje Renesansas nebuvo vienintelis senovės, t. y. Antikos meno ir mokslo atgimimas; panašiai galime kalbėti apie Karolingų renesansą, t. y. Karolio Didžiojo laikų kultūros suklestėjimą VIII–IX a., kai buvo taip pat aktualizuotas Romos, t. y. antikinis palikimas). Vis dėlto tai nepaneigia Renesanso epochos savitumo. Priimdami antrąjį požiūrį vis tiek galime teigti, kad Vakarų Europos Renesansas, nors ir ne vienintelis, suformavo savitą vieną stilių, mąstymo ir gyvenimo būdą. Savitas buvo ir Renesanso mąstytojų požiūris į meną ir grožį. Vakarų Renesanso, kaip Atgimimo, atsinaujinimo epochos pradžia sutapo su Viduramžių teocentrinio mąstymo griūtimi, su gotikinės kultūros krize 1350 m., ir ši epocha tęsėsi iki Giordano Bruno mirties 1600 m. arba iki Servanteso ir Šekspyro mirties 1616 m.

Renesanso filosofinė mintis, kaip ir visa kultūra, yra daugialypis ir painus reiškinys, kurio neįmanoma visiškai, be prieštaravimų suvesti į keletą esminių principų, kaip dažnai daroma. Renesansas, arba atgimimas, pirmiausia nusakomas kaip *Antikos meno ir mokslo* atgimimas. Ir tai tiesa, tik nereikia pamiršti, kad beveik tūkstantis metų Viduramžių kultūros niekur neišnyko, o Viduramžių filosofinės idėjos integrovosi į Renesanso mąstytojų sistemas,

transformavosi, tačiau kai kurios gyvuoja iki šiol. Antra, teigiama, kad Renesansas yra antropologiškas. Renesanso filosofijoje, mene viduramžiškos teocentrinės sistemos žlugo, visatos centre atsidūrė žmogus, o istorijos centre – ne Dievo valia, bet individas, individuali kūrėjo valia. Tačiau reikėtų prisiminti, kaip Kopernikas ir Giordano Bruno įsivaizdavo šią visatą: žemė čia nebėra saugus vienintelis pasaulis, apie kurį sukasi keli žvaigždynai: tai tik mažytė smiltelė, viena iš daugelio milžiniškoje kosminėje erdvėje, tad ir žmogus – tik dar smulkesnis ir laikinesnis šios smiltelės gyventojas.

Dar labiau kalbėjimą apie Renesansą komplikuoja tai, kad Renesansas nebuvo vienalytis: per tuos 250 metų jis keitėsi; šia prasme kalbame apie ankstyvąjį Renesansą, apie brandųjį Renesansą, taip pat apie vėlyvąjį. Skirtingai šioji epocha atrodo ir erdviniu požiūriu: kalbame apie italų ir šiaurės kraštų renesansus.

Renesanso estetiką galima vadinti *neoplatoniškuoju humanizmu*. Didžiausią įtaką Renesanso požiūriui į grožį turėjo Platono idėjų ir neoplatonizmo atgimimas. Platono ir Plotino idėjos dar veikė ankstyvuosius krikščionybės filosofus, Bažnyčios Tėvus, ypač šv. Augustiną, Marijų Viktoriną, Simplicianą, Ambraziejų ir kitus. Jiems platonizmas atrodė visiškai natūraliai peraugantis į krikščionybę. Ir viena, ir kita kryptis pripažino visišką anapusybę. Kristus sakė: „Mano karalystė ne iš šio pasaulio“. Lygiai taip pat ne iš šio pasaulio buvo ir Platono *idėjos* ir t. t. Vis dėlto vėliau Platono palikimas buvo pamirštas. Scholastika rėmėsi Aristotelium bei kai kuriais Romos autoriais. Renesanso mąstytojai iš naujo atrado Platono raštus ir atgaivino neoplatoniškąsias doktrinas. Taigi, matysime, kad negalime kalbėti apie Renesanso estetiką, nep prisimindami Platono mokymo apie Erosą ir Plotino mokymo apie Dievo emanacijas.

Antrasis Renesanso filosofinę ir estetinę mintį nusakantis terminas – tai humanizmas. Dar ankstyvieji XIV amžiaus italų mąstytojai, tokie kaip Calucio Salutati ir Leonardas Brunis, ėmė vartoti žodį *humanitas*, radę jį senoviniuose Cicerono darbuose: šie ankstyvieji Renesanso atstovai manė, kad šitas žodis geriausiai iš visų apibūdina, kuo jų epocha skyrėsi nuo Viduramžių. *Humanitas*

jie suvokė kaip žmogaus savybę, kuri lemia jo žmogiškąjį orumą ir skatina pažinimą. Taigi renesansiškojo humanizmo, *humanitas* idėja buvo antropocentrinė. Ji beveik sunaikino žmogaus esminio nepakankamumo Dievo akivaizdoje prasmę, kuri dominavo Viduramžiais. Humanizmas žmogų traktuoja kaip savipakankamą asmenybę. Kaip minėjome, toks humanizmas iškelia žmogaus orumą, jo pilietiškumą kaip priešpriešą viduramžiškam nuolankumui. Taip pat humanizmas pabrėžia pažinimą – norą viską apmąstyti, viską aprėpti savo protu. Ir kadangi tokio noro nepatenkino viduramžiška metafizika ir teologija ar scholastika, tai daugelis Renesanso mąstytojų apeliuoja į šios metafizikos alternatyvą, t. y. neoplatonizmą, taip pat hermetinius mokymus, hermetizmą, alchemiją, demonologiją ir kabalą. Humanizmo perspektyvoje žmogus šlovinamas ir kaip estetiniu požiūriu tobula būtybė. Jau ankstyvųjų humanistų veikaluose žmogus šlovintas kaip absoliuti estetinė vertybė. Tokia žmogaus asmenybė suvokiama kaip kosminio grožio centras ir idealus viso pasaulio harmonijos pavyzdys.

Šiuo ir kitais požiūriais italų Renesanso humanizmas, kuris reiškėsi dažnai kaip stichiškas individualizmas, atrodė beveik eretiškas, ir jį smerkė daugelis konservatyvių dogmatikų. Kiek kitaip šiuo požiūriu atrodė šiaurės kraštų humanizmas, kuris pasižymėjo ne stichišku, bet griežtesniu pobūdžiu, kuris buvo įkūnytas protestantiškoje etikoje. Tad čia mažiau vietos buvo palikta ir apmąstymams apie žmogaus kūno grožį.

Garsiausi neoplatoniškojo humanizmo atstovai buvo Leon Battista Alberti (1404–1472) – ankstyvojo Renesanso atstovas, italų menininkas, mąstytojas, parašęs keletą filosofinių ir teorinių traktatų. Be to, Marcilio Ficino – filosofas, dvasininkas ir medikas. Pico della Mirandola – abu priklausė Florencijos akademijai.

Menas

Viduramžiais sąvoka „menas“ reiškė tą patį, ką ir Antikoje, taip pat išliko *liberales* ir *vulgares* skirtis. Viduramžiais menas buvo suvokiamas griežtai kaip

aukštesnis menas, t. y. kaip laisvieji menai. Laisvieji menai buvo gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija ir muzika (beje, muzika – ne menas, o mokslas, t. y. harmonijos teorija). Kaip suklasifikuoti mechaninius menus? Pagal simetriją – 7 mechaniniai menai: *Ars victuaria* – skirtas žmonėms pasotinti; *Lanificaria* – žmonėms aprengti; *Architectura* – suteikiantis žmonėms pastogę; *Suffragatoria* – teikiantis jiems galimybes judėti; *Medicinaria* – gydantis ligas; *Negatiatoria* – mainų menas; *Militaria* – menas apsiginti nuo priešų.

Vis dėlto moderniaisiais laikais meno sąvoka pasikeitė; šie pokyčiai prasidėjo vėlyvojo Renesanso metu ir truko keletą šimtmečių. Taigi, pirmiausia per tą keletą šimtmečių iš meno srities buvo pašalinti mokslai ir amatai. Antra, pamažu ėmė formuotis suvokimas, kad išgryninus menus vis dėlto lieka kažkas, kas tuos menus sieja. Meno ir amatų atskirtis atsirado Renesanso epochoje ir buvo susijusi su menininkų padėties gerėjimu. Grožis imamas kur kas labiau vertinti, o jo kūrėjai – skulptoriai, architektai – vertinami kitaip, labiau nei paprasti amatininkai.

Kiek sudėtingiau buvo atskirti menus nuo mokslų: Renesanso menininkai turėjo rimtų mokslinių ambicijų. Tačiau pamažu formavosi nuostata, kad menas ir mokslas vis dėlto nėra tas pat.

Aiščiau apibrėžiant menus, atskyrus juos nuo amatų, mėginta rasti tą bendrą koeficientą, filosofinį pagrindą, kuris, atrodytų, tokias skirtingas praktikas kaip poeto, aktoriaus ir skulptoriaus darbas susietų po vienu sąvokiniu skėčiu. Ar yra kas bendra tarp šitų itin skirtingų praktikų? Mums atrodo, kad taip, tačiau Viduramžių ar Renesanso mąstytojui tai buvo kur kas komplikuočiau. Prisiminkime vien faktą, kad Renesansas neturėjo vieno žodžio skulptūros menui ir skulptoriui įvardyti. Vietoje vienos sąvokos buvo vartojamos visos penkios: *statuarii* buvo vadinami skulptoriai, dirbantys su akmeniu, *caelatores* – su metalu, *sculptores* – su medžiu, *fictores* – su moliu ir *encausti* – su vašku. Ir tik XVI amžiuje prasidėjo konceptualios integracijos procesas, kol visas šias praktikas sujungė išitvirtinęs skulptoriaus terminas.

Įvardyti sąsajas tarp dar labiau nutolusių menų buvo bandoma nuo XV iki XVIII amžiaus. Marcilio Ficino (XV amžiaus Platono akademijos Florencijoje vadovas) susiejo skirtingus menus: gramatiką, poeziją, retoriką, tapybą, architektūrą, muziką ir senąsias orfikų dainas, atskirdamas juos nuo amatų. Kokiu pagrindu jis sieja tuos menus? Pasak Ficino, juos sieja būtent muzika, nes ji įkvepia kūrėjus, tiek oratorius, tiek poetus, skulptorius ar architektus. Taigi, jis kalbėjo apie muzikinius menus. Nuo Antikos laikų muzika turėjo platesnę ir siauresnę reikšmę: siauresne prasme muzika siejasi su garsų menu, taigi, galima sakyti, kad muzikinius menus sieja melodingumas, ritmas, kuris būdingas tiek retorikai, poezijai, tiek architektūrai. Kita vertus, muzika – tai tarnavimas mūzoms. Taigi skirtingus išvardintus menus sieja tai, kad jų kūrėjai tarnauja mūzoms arba, paprasčiau tariant, kuria įkvėpti (skirtingai nei amatininkai). Kitas pasiūlymas, kurį XVI amžiuje išklėlė Lodovico Castelvetro, kuris vietoje muzikinių menų išklėlė kitą – atmintinių menų idėją. Pasak šio filosofo, amatininkai gamina tai, ko reikia buityje žmonėms. Tuo tarpu tokie menai kaip tapyba, skulptūra ir poezija nėra skirti jokiam utilitariam tikslui, išskyrus siekį išsaugoti daiktų ir įvykių atmintį. „Vaizduojantieji menai“ buvo dar viena XVII amžiaus idėja, teigusi, kad tikrieji, kilnieji menai yra tie, kurie naudoja konkrečius vaizdinius, o ne abstrakcijas ar schemas. Vaizdinius naudoja poezija ir tapyba, ir tai jas sieja. O kita idėja skelbė, kad menai skiriasi nuo amatų tuo, kad yra poetiniai. Šiuo atveju tai reiškia, kad tikrieji menai yra tie, kurie išnaudoja poetines figūras, tokias kaip metaforos, simboliai, alegorijos. Amatininko dirbiny neturi jokios perkeltinės prasmės, tuo tarpu tapybos drobė, poezija, šokis gali būti suvokiami perkeltine prasme, todėl tai ir sieja tikruosius menus.

Mimezis

Estetinei Renesanso pajautai, estetiniam pasaulio suvokimui būdinga tai, kad čia pirmą kartą pasitikima žmogaus regėjimu. Antikoje garbinta geometrija, o juk tai, ką mes matome, labai retai yra grynai geometriška. Metafizinėje

perspektyvoje, kuri dominavo Viduramžiais, vizualinis, kaip ir bet koks kitas pojūčiai pagrįstas, suvokimas apskritai nuvertinamas, nes matome tik šešėlius, o ne tikrąsias ir amžinąsias esmes. Tuo tarpu Renesanse vertę ir tikrumą įgyja tai, kas matoma savomis akimis. Pavyzdžiui, Marsilio Ficino, vienas žymiausių Renesanso filosofų, teigė absoliučią žiūros, regėjimo reikšmę: būtent regėjimas, ypač kai jis pasiekia ekstazę, gali atverti žmogui tikrąją palaimą.

Nieko nuostabaus, kad Renesanso epochoje vėl atgimsta mimezio teorija ir pasiekia savo apogėjų. Leone Battista Alberti paskelbia, kad nėra tikresnio kelio į grožį kaip gamtos imitavimas. Leonardo da Vinci skelbia, kad meno kūrinio vertė tiesiogiai priklauso nuo to, kiek tiksliai tame kūrinyje yra pamėgdžijama gamta. Pamėgdžijimas buvo aiškinamas įvairiai: vieni teigė, kad tik gera, graži ir vaizdinga imitacija tinka menui. Menas imituoja gamtos dėsnius, o ne išorinį vaizdą. Kiti teigė, kad menas turi imituoti gamtos grožį. Michelangelo manymu, menas turi pamėgdžioti gamtoje Dievą. Antra vertus, Renesansui jau buvo būdingas požiūris, kad menas turi imituoti ne gamtą tokią, kokia ji yra, bet turi ištaisyti jos klaidas ir gamtą pagražinti, kad menas turi būti tobulesnis už gamtą. Ficino meną pavadino išmintingesniu už gamtą.

Renesanse iškilo dar viena itin svarbi idėja: pamėgdžijimo objektas turi būti ne vien gamta, bet pirmiausia ir svarbiausia pamėgdžioti gabius mėgdžiotojus, kitaip tariant, Antikos meną. Antikos, senovės pamėgdžijimo idėja kilo XV amžiuje, o XVII amžiuje beveik išstūmė gamtos pamėgdžijimo idėją. Tai buvo radikaliausias posūkis mimezio teorijoje. Taigi, buvo teigiama, kad reikia pamėgdžioti gamtą, tačiau taip, kaip ją pamėgdžijo Antikos menas.

Klausimai

Kokie yra svarbiausi renesansinę kultūrą ir filosofiją nusakantys bruožai?

Ką reiškia sąvoka *neoplatoniškasis humanizmas*? Kas buvo garsiausi jo atstovai?

Kaip galima apibūdinti renesansinę sąvoka *humanitas*?

Kaip menas buvo skirstomas Viduramžiais? Kaip keitėsi sąvokos *menas* reikšmė Renesanse ir kodėl?

Kaip Renesanso epochoje buvo siūloma apibrėžti skirtingų meno šakų pagrindą?

Kodėl Renesanso epochoje vėl atgimsta mimezijos idėja? Kaip apibrėžiamas santykis tarp gamtos ir meno? Kokia nauja mimezijos samprata atsiranda Renesanso epochoje?

Literatūra

Ficino Marsilio. Apie Meilę, arba apie Platono „Puotą“ // *Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas*. T. 1, Vilnius: Mintis, 1984, p. 69–86.

8 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: APŠVIETOS EPOCHA IR IMANUELIS KANTAS

Apšvietos epochos filosofijos bruožai. Didžiosios teorijos krizė. Nauja grožio samprata. Grožio subjektyvizavimas. Skonio samprata. Geras skonis. Naujoji meno morfologija ir bendras dailiųjų menų principas. Kanto skonio sampratos ypatybės. Nesuinteresuotumo samprata. Santykis tarp grožio, malonumo ir gėrio. Grožio pretenzija į visuotinumą.

Apšvietos epochos trukmė buvo nevienoda skirtinguose kraštuose. Ten, kur Švietimo idėjos pradėjo plisti anksčiau – kaip Anglijoje ir Prancūzijoje – ši epocha apėmė visą XVIII šimtmetį, tuo tarpu Vokietijoje, Rusijoje, Lenkijoje ji labiau reikėsi XVIII amžiaus II pusėje.

Būdingiausias šios epochos bruožas yra proto emancipacija. Individualus žmogaus protas turi išsivaduoti iš paklusnumo bet kokiam autoritetui ir savarankiškai spręsti, kas yra tiesa, o kas ne. Viskas – nuo metafizikos iki skonio problemų, nuo muzikos iki moralės, nuo teologijos iki prekybos – Švietimo, arba Apšvietos, epochoje yra apšviečiama proto šviesos.

Tokią Švietimo epochos žmonių nuostatą gerai apibūdina Immanuelis Kantas. „Švietimas yra žmogaus išvadavimas iš nesavarankiškumo, dėl kurio žmogus pats kaltas. Nesavarankiškumas yra žmogaus nesugebėjimas naudotis savo protu kitų nevadovaujama. O žmogus pats kaltas dėl to, jei nesavarankiškumo priežastis yra ne proto stoka, bet stoka pasiryžimo bei drąsos naudotis savo protu kitų nevadovaujama. *Sapere Aude*. Turėk drąsos pats naudotis savo protu. Toks yra švietimo šūkis.“

Grožis

Krizė Didžiąją teoriją ištiko kaip tik XVIII amžiuje ir yra susijusi su empirinės filosofijos bei romantinio meno pakilimu. Empirikai domėjosi žmogaus empiriniu suvokimu ir psichologine reakcija į supantį pasaulį ir teigė, kad kasdienė patirtis rodo, jog grožis nėra susijęs su kokiomis nors

proporcijomis. Ir romantikai teigė, kad grožis yra labiau susijęs su netaisyklingumu, gyvybiškumu, vaizdingumu, pilnumu, taip pat emocijų išraiška. Vieni XVIII amžiaus Didžiosios teorijos kritikai teigė, jog grožis yra toks nepagaunamas, neapčiuopiamas, kad racionaliai teoriškai jo suvokti ir apibrėžti visiškai neįmanoma (Leibniztas ir Montesquieu). Kita grupė nurodė, kad grožis yra subjektyvus išpūdis ir niekas daugiau (Hutcheson ir Hume). Hume'as yra pasakęs: „Grožis nėra pačių daiktų savybė. Jis egzistuoja to, kuris tą grožį suvokia, sąmonėje ir kiekviena sąmonė grožį suvokia skirtingai.“ Proporcijos, kritikų manymu, turi būti išmatuotos, tuo tarpu grožis yra kažkas, ką mes jaučiame tiesiogiai, spontaniškai, be iš ankstinių apskaičiavimų“. Grožis imamas sieti su skoniu.

Pirmiausia reikia pasakyti, kad žvelgiant racionalistiškai, t. y. matuojant meno ir grožio patyrimą pagal matematinius gamtos dėsnius, kurie yra visiškai objektyvūs ir visuotinai galioja, šis patyrimas atrodo **visiškai subjektyvus**. Tai pirmas esminis Švietimo epochos klausimas – klausimas apie grožio objektyvumą ar subjektyvumą. Grožio subjektyvumo problema šioje epochoje sprendžiama pasitelkus *skonio* sampratą, kurią išplėtojo XVIII amžiaus anglų švietėjai, „skonio kritikos“ atstovai, tokie kaip škotas **Davidas Hume'as**. Viename savo veikalė Hume'as teigia: „Grožis nėra pačių daiktų kokybė; jis egzistuoja tik jį mąstančio žmogaus prote; kiekvienas individualus protas grožį suvokia savaip“. Taigi, atrodytų, iš čia seka, kad skonis, t. y. sugebėjimas vertinti objektą estetiniu požiūriu, kaip gražų arba negražų, yra visiškai subjektyvus. Vis dėlto švietėjai manė, jog apsišvietęs, išlavintas, išugdytas protas gali nustatyti visuotinę taisyklę, kuri žymėtų „**gero skonio**“ ribą. Tas pats Hume'as rašė: „Nors skonio taisyklės visiems žmonėms tikrai yra tos pačios (...), tačiau nedaug yra žmonių, kurie gali spręsti apie kūrinių meninę vertę, kurių jausmą galima laikyti grožio masteliu. Subtilus jausmas ir šviesus protas, įgudęs kūrinius lyginti ir dėl to išstobulėjęs, be to, neturįs jokių išankstinių nuostatų, estetikos specialistą padaro tikru žinovu, o bendrą tokių žmonių sprendimą, kai tik jis būna rastas, galima laikyti tikra grožio ir skonio taisykle.“

Taigi, skonis yra subjektyvus ta prasme, kad apie grožį sprendžia žmogaus protas, grožis nėra objektyvi daiktų savybė. Vis dėlto geras skonis yra to, kuris laikosi neginčijamai proto nustatytų dėsnių. Taigi, grožis yra subjektyvizuojamas, t. y. susiejamas su protu, proto sprendiniu, bet šis sprendinys nėra pliuralistiškas, mat jį lemia paties proto nustatytos taisyklės ir dėsniai.

Kartu su estetinė specifika imama skirti ir meno, kaip mes jį suvokiame šiandien, specifika. Lygiagrečiai estetikos sampratai Švietimo epochoje susiformuoja meno morfologijos sistema, kuri būdinga ir mums. Šioje sistemoje jau atskiriami amatai nuo aukštojo, arba dailiojo, meno. Taigi, atsiranda mums įprasta grupė menų: skulptūra, tapyba, muzika, literatūra ir teatras, kurie vadinami dailiaisiais menais: *les beaux arts*, *fine arts*, *die Schöne Kunst*. Taip pat buvo rastas ir apibrėžtas šių dailių menų principas, nurodantis juos apibūdinančią specifika: tokiu principu galima laikyti Ch. Batteux traktate „Bendras dailių menų principas“ išsakytą mintį, kad menas – tai „gamtos pamėgdžiojimas pagal grožio dėsnius“. Batteux taip pat išvardino dailiuosius menus: tapyba, skulptūra, muzika, poezija ir šokis, be to, pridėjo dar du tarpinius: architektūra ir iškalba. Taigi – 7 menai. Kadangi tik jie šiuo metu ir buvo laikomi menais, tai ir pavadinami menais.

Visos šios Švietimo epochos teorijos permašytos ir kvestionuojamos pasirodo vokiečių filosofo Imanuelio Kanto filosofijoje, kuri pradėjo naują klasikinės vokiečių filosofijos, peržengusios Švietimo amžiaus ribas, etapą. Ką esminio Kantas sako apie skonį? Pirma: skonio sprendinys **nėra loginis ir pažintinis**. Taigi, skonis, grožis, menas Kanto yra aiškiai atsiejami nuo tiesos ir nuo pažinimo. Ilgus šimtmečius estetinė patirtis buvo tapatinama su pažinimu. Kantas atverčia naują puslapį estetikos istorijoje, logiškai įrodinėdamas, kad estetinis sprendinys nėra pažintinis. Kodėl nėra pažintinis? Mat pažinimui svarbus pats objektas (tas pastatas arba tas peizažas), o ne jo santykis su jį stebinčiu žmogum. Tuo tarpu estetinio suvokimo metu vaizdinys ar objektas visiškai susiejamas su subjektu ir būtent su to subjekto gyvybiniu jausmu, kuris

vadinamas pasitenkinimo arba nepasitenkinimo jausmu. Skonio sprendinys yra siejamas su **subjektu ir jo pasitenkinimo ir nepasitenkinimo jausmu**. Pažinti daiktą (pavyzdžiui, žmogaus kūną arba peizažą, pastatą), jį pamatyti, ištyrinėti yra viena, o suvokiant tą daiktą patirti pasitenkinimą – kas kita.

Akivaizdu, kad siejant grožį, sugebėjimą spręsti apie grožį su patikimumu ir nepatikimumu (nes skonio sprendinys būtent ir verčia mus sakyti „man patinka, o man nepatinka“) paaiškėja, jog grožis nėra objektyvi daikto savybė. Nuo to mes ir pradėjome paskaitą: metafizinėje Platono, neoplatonikų, Viduramžių, Renesanso mąstytojų požiūriu, grožis yra objektyvi kosmoso ar atskirų daiktų savybė, panašiai kaip žalia spalva yra medžio lapo savybė, o kietumas – uolienos savybė. Kanto požiūriu, grožis negali būti objektyvi daikto savybė: mat estetinį pasitenkinimą gali sukelti tik tiesioginis santykis su objektu ir to objekto sukeltas pasitenkinimas. Šio pasitenkinimo negali įteigti jokie argumentai. Jeigu grožis būtų objektyvi savybė, tai būtų įmanoma nustatyti vieną nekintančią taisyklę, instrukciją, dėsnį ir logiškai argumentuojant įrodyti, kad daiktas yra gražus. Taip, pavyzdžiui, galima įrodyti, kad akmuo yra kietas, ir vargu ar kas nors su tuo nesutiks. Bet įrodyti, kad daiktas gražus, jokiais argumentais nepavyks. Taigi, skonio sprendinys negali būti siejamas ne tik su loginiu pažinimu, bet ir su jokiomis taisyklėmis ar dėsniais. Čia Kantas teigia: „Atrodo, kad tai viena iš svarbiausių priežasčių, kodėl šis estetiškas gebėjimas spręsti buvo pavadintas būtent skoniu. Juk kas nors gali man išvardinti visas kokio nors patiekalo sudedamąsias dalis ir apie kiekvieną iš jų pasakyti, jog ji šiaip jau maloni, be to, teisėtai girti šio valgio naudą sveikatai, – aš kurčias visiems šiems argumentams, skanauju patiekalą savo liežuviu bei gomuriu ir iš to (o ne pagal bendruosius principus) sprendžiu.“ Čia griūna visa iki tol egzistavusi sistema: neįmanoma rasti jokių teorinių taisyklių, kurios apibrėžtu, kas yra grožis. Galima išskirti tam tikrus daiktus, kurie visais laikais visiems žmonėms buvo ir yra gražūs. „Visos rožės yra gražios“. Tačiau tai tik empirinė pastaba, iš jos mes negalime išvesti jokio bendro dėsnio ar taisyklės. Tai, kad visi žmonės rožių vaizdą laiko gražiu, nereiškia, kad visi žmonės turi spręsti, jog rožės gražios, arba kad žmogus,

kuriam rožės negražios, klys. Kantas atmeta ir *gero* arba *taisyklingo*, *tinkamo* skonio sampratą.

Kitas svarbus principas yra susijęs su skoniu: skonio sprendinys, taigi, sprendimas, kas yra gražu, yra **nesuinteresuotas**. Bet koks suinteresuotumas iškreipia estetinį sprendinį, padaro jį pernelyg šališką. Pasak Kanto, žiūrėdami į gražius rūmus mes galime smerkti tuštybę didžiūnų, kurie engia liaudį, išnaudoja žmones, kad šie gamintų daiktus, be kurių galima apsieiti, tačiau su estetiniu sprendiniu tai neturės nieko bendra. Mat klausama apie tai, ar to daikto vaizdinys kelia pasitenkinimą. Neklausama, ar mes *norime*, kad tas daiktas egzistuotų. Taigi, norint spręsti grožio klausimą, reikia būti visiškai abejingam to daikto, apie kurį sprendžiama, egzistavimui. Estetinį nesuinteresuotumą Kantas pagrindžia atskirdamas estetiškumą nuo malonumo jausmo. Malonumas yra suinteresuotas. Mes suinteresuoti, kad daiktai, kurie mums teikia malonumą (pavyzdžiui, šilti drabužiai, maistas ir t. t.), būtų, kad mes juos turėtume. Taigi, šiuo atžvilgiu mes suinteresuoti. Beje, juslinį malonumą, Kanto požiūriu, jaučia ir žvėrys. Taigi, malonumas yra susijęs su fizine gamta. Antra, estetiškumą Kantas atskiria ir nuo moralumo. Tuo, kas moraliai yra gera, mes taip pat suinteresuoti. Gėrio mes norime, mes suinteresuoti, kad gėris būtų. Beje, gėrį patiria tik protinga būtybė, o žvėrys, kas yra gėris, nežino. Taigi, mums patinka tai, kas malonu. Mums patinka tai, kas gera. Ir mums patinka tai, kas gražu. Tačiau tik to, kas gražu, patikimas, pasak Kanto, yra nesuinteresuotas ir laisvas patikimas, nes čia nei kūnas, nei protas neverčia pritarti.

Taigi, dabar reikia žengti dar vieną žingsnį kartu su Kantu. Jeigu tariame, kad estetinis patikimas ar nepatikimas arba skonio sprendinys yra nesuinteresuotas, tai reiškia, kad sprendami, ar kažkoks daiktas yra gražus, mes tame sprendime visiškai nedalyvaujame kaip asmenybės. Čia susiduriame su dialektišku požiūriu. Viena vertus, neabejotinai grožis yra subjektyvus, nes kiekvienas turi savo skonį. Kita vertus, grožis pretenduoja į visuotinumą. Galbūt todėl grožis ilgai buvo laikomas būtent objekto savybe, t. y. objektyviu. Juk jeigu aš sprendžiu, kad žvaigždėtas dangus yra gražus, aš žinau, kad man pritaris visi kiti žmonės – mano

sprendinys pretenduoja į visuotinumą. Ir kadangi sutiksiu nedaug pasipriešinimo, tai galiu imti manyti, kad grožis būdingas žvaigždėtam dangui kaip objektyvi savybė, kaip medžio lapui būdingas žalumas. Tačiau taip jokiū būdu nėra: grožis yra subjektyvus. Šia pretenzija į visuotinumą grožis skiriasi nuo malonumo. Mat juslinis malonumas yra grynai subjektyvus ir jokios pretenzijos į visuotinumą neturi. Pavyzdžiui, vienam violetinė spalva yra švelni ir miela, kitam – negyva ir apmirusi. Dėl to nesiginčijama. Taip pat ši grožio, skonio sprendinio pretenzija į visuotinumą skiriasi nuo gėrio visuotinumo. Gėris taip pat pretenduoja galioti kiekvienam, tačiau skirtumas tas, kad gėris yra paremtas ir išreikštas sąvokomis. Moraliniai įstatymai, pradedant 10 Dievo įsakymų ir baigiant konstitucija, yra taikomi kiekvienam, bet jie suformuluoti kaip aiškios taisyklės, tuo tarpu grožio taip išreikšti neįmanoma. Todėl galiausiai prieinama išvada, kad „gražu yra tai, kas visiems patinka nesiremiant sąvoka“. Tokią pretenziją į visuotinumą, galimybę grožiui tapti visuotinu Kantas galų gale susieja su **laisvu vaizduotės žaismu**. Toks vaizduotės žaismas yra laisvas, nes jo niekas – joks tikslas, jokia sąvoka, t. y. dėsni, taisyklė, neriboja. Toks vaizduotės žaismas yra būdingas žmogaus sąmonei, visų žmonių sąmonei, kaip tos sąmonės įgimtas bruožas.

Klausimai

Koks yra būdingiausias Apšvietos epochos filosofijos bruožas? Kaip jis atsispindėjo estetikoje?

Kaip Apšvietos epochoje buvo kritikuojama Didžioji teorija?

Kaip grožis subjektyvizuojamas? Kaip suprantamas geras skonis?

Kaip Apšvietos epochoje keičiasi požiūris į meno morfologiją?

Kas būdinga Kanto skonio sampratai?

Kaip Kantas argumentuoja subjektyvią grožio prigimtį?

Kaip Kantas apibrėžia estetinį nesuinteresuotumą? Kuo estetinis santykis skiriasi nuo malonumo jausmo ir moralinio santykio?

Kaip gali grožis, būdamas subjektyvus, pretenduoti į visuotinumą?

Literatūra

Kantas Imanuelis. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 1991, p. 55–96.

9 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: IMANUELIS KANTAS

Kanto didingumo samprata. Kanto meno samprata. Meno ypatybės ir nauda. Auklėjamoji meno vertė. Menas kaip genijaus kūrinys. Kanto genialumo samprata. Svarbiausias genialumo bruožas. Genialumo ir skonio santykis.

Didingumas

Nuo grožio analitikos Kantas pereina prie kitos ne mažiau svarbios tuometinei estetikai temos – didingumo analitikos. Didingumas, kaip ir grožis, Kanto estetikoje suvokiamas kaip nesuinteresuotas ir visuotinai galiojantis, nors subjektyvus. Vis dėlto grožis ir didingumas skiriasi. Pirmiausia grožis susijęs su forma, kontūru, tuo, kas daiktą apriboja, jį apibrėžia. Tuo tarpu didingumas gali būti surandamas ir beformiame objekte, mat didingumas siejasi ne su ribojančia, apibrėžiama forma, bet su neapibrėžiamu beribiškumu: kaip antai įsisiautėjęs bekraštis vandenynas, chaotiški uolynai, ugnikalniai, beribiai žvaigždynai. Grožis būtent traukia ir žavi, o didingumas traukdamas kartu ir atstumia. Didingi vaizdiniai yra ir grėsmingi, jie sukelia ne susižavėjimą, bet pagarbą; tokius didingumo sukeltus jausmus Kantas vadina „neigiamu pasitenkinimu“ (skirtingai nei grožio „teigiamas pasitenkinimas“).

Pirmiausia didingumas gali būti apibrėžtas kaip tai, palyginti su kuo visa kita yra maža. Ir pats žmogus, stovėdamas didingo reginio, gamtos reiškinių akivaizdoje, yra fiziškai mažas ir bejėgis. Tačiau ar tai, kad žmogus gali mąstyti tą beribiškumą, kad jo protas arba siela yra pajėgūs aprėpti beribiškumą, neįrodo, jog ta siela yra didesnė už beribi gamtos mastą? Kantas teigia: „Didinga tai, kas vien pačia galimybe tai mąstyti įrodo esant sielos sugebėjimą, pranokstantį kiekvieną jutimų mastą.“

Kitaip tariant, didingų gamtos reiškinių, tokių kaip ugnikalnis, akivaizdoje žmogus suvokia savo fizinį ribotumą, tačiau jo siela ir protas yra pranašesni už negyvą gamtą. Žmoguje yra kitas matas – ne fizinis – ir šis matas yra didesnis net už beribę gamtos didybę. Vadinasi, akivaizdu, kad būtent žmogus yra išties

didingas, ir tai suvokiame kiekvieną kartą, kai susiduriame su beribiu didingu gamtos reiškiniu. Žiūrėdami į milžiniškus gamtos darinius, kalnus mes vis dėlto suvokiame, kad mūsų dvasia yra dar milžiniškesnė, dar didesnė, galingesnė už šiuos darinius, už kalnus ar už šėlstantį vandenyną. Didingas yra pats mūsų sielos mastas, ir tą mastą pamatome ir patiriame, kai atsiduriame gamtos didybės akivaizdoje. Taigi, galima sakyti, kad gamtos grožio pagrindas yra už mūsų, tuo tarpu didingumo pagrindas yra mumyse. Kitaip tariant, didingumo jausmą mums sukelia ne gamtos vaizdiniai, bet pats žmogaus moralumas, dvasingumas, protingumas, tai, kad žmogaus paskirtis ar prigimtis yra ne fizinė.

Menas

Meną Kantas apibrėžia aiškiai atskirdamas nuo trijų kitų sričių – nuo gamtos, mokslo ir amato. Taigi, labai aiškiai orientuojamasi į meno specifika. Menas – tai specifinė veikla. Prisiminkime, kad ilgus amžius menas, antikinis ir viduramžiškas *ars*, buvo sunkiai skiriamas nuo amato, Renesanse – nuo mokslo, skirtingose sistemose – ir nuo gamtos. Taigi, menas apibrėžiamas kaip kūryba, pagrįsta laisvu pasirinkimu, kurį protas padaro savo veiklos pagrindu. Taigi, čia pirmiausia pabrėžiamas **laisvas pasirinkimas: menas yra laisvas**. Jo tikslas yra jis pats. Jis neturi jokio anapus esančio tikslo. Tuo menas skiriasi nuo amato. Mat menas kaip laisvas žaidimas yra malonus, o amatas – nemalonus, nes jis vargina, turi siekti rezultato ir jam būdinga prievarta. O menas – tik laisvas žaismas.

Vis dėlto, pažymi Kantas, laisvuosiuose menuose taip pat kartais reikalinga prievarta, kad laisva meno kūrinio dvasia neišsikvėptų, neprarastų kūno ir gyvasties: pavyzdžiui, poezijoje svarbus taisyklingumas, metras, t. y. amato elementai, tam tikros taisyklės, metodai.

Menas, pasak Kanto, – tai kūryba. kažkas čia padaroma remiantis **laisvu proto pasirinkimu**. Tuo menas skiriasi nuo gamtos; mat gamtoje niekas nėra daroma laisvu ir protingu pasirinkimu. Gamtoje egzistuoja ne kūrimas, o veikimas, ir ne kūrinys, o padarinys. Čia nėra proto, nėra sumanymo kažką sukurti, vien instinktai. Taip pat (kaip **kūryba**) menas skiriasi ir nuo mokslo, nes

mokslas yra žinojimas, žinios, o menas – pati kūryba. Kalbėdamas apie dailiuosius menus, t. y. siauriau apie meną, kaip mes jį suvokiame šiandien, Kantas taip jį apibrėžia (ir tai taip pat nėra labai lengvas apibrėžimas): menas yra toks vaizdavimo būdas, kuris pats sau yra tikslas ir kuris, nors ir be tikslo, vis dėlto prisideda prie sielos galių kultūros, kad žmonės draugiškai bendrautų. Čia norima pasakyti, kad menas kelia kultūros lygį, daugina kultūrą, ją plečia. Kita vertus, galbūt norima pabrėžti ir tai, kad menas kilnina sielas arba sušvelnina žmogaus prigimtį, dėl to žmonės gali draugiškai bendrauti.

Kalbėdamas apie meną Kantas koreguoja formalistinę estetinę sampratą, pabrėždamas, kad menas, sutaukdamas žmogui būdingus vidinius prieštaravimus, gali reikštis kaip harmoningos asmenybės ugdymo veiksnys. Tokia mintis išsakoma grožio kaip moralės *simbolio* samprata: gražus gamtos ar meno objektas žmogaus intuityviai suvokiamas kaip moralinio idealo atspindys, jis švelnina žmogui būdingus prieštaravimus, sukelia jutiminius pojūčius, kuriems būdinga analogija su moralinio sprendinio sukeltomis sielos būsenomis. „Skonis įgalina tarsi pereiti nuo juslinio žavėjimosi prie įprastinio moralinio suinteresuotumo be kokio nors priverstinio šuolio, parodydamas laisvą vaizduotę kaip tikslingai determinuojamą intelektui“ – teigė filosofas. Šios I. Kanto idėjos turėjo įtakos F. Schillerio filosofijai, kurioje pabrėžiama ugdomoji meno galia. Grožis čia suvokiamas kaip tarpinė ugdymo grandis tarp fizinės ir moralinės būklės: įveikdamas fizinę, gamtinę prigimtį, meno grožis atpalaiduoja moralinius jausmus. Taigi, čia taip pat menas veikia tarp gamtos ir moralės.

Dailių meną Kantas siejo su genijumi. Genialumas – tai talentas, menui nustatantis taisyklę. Dar galima pridurti, kad jei talentas yra įgimtas, t. y. duotas gamtos, tai galime tarti, kad per genijų menui taisyklę nustato pati gamta. Tačiau, tiesą sakant, kokią taisyklę? Juk teigėme, kad grožis yra subjektyvus, kad skonio sprendinys yra subjektyvus, taigi negali būti jokios taisyklės, kuri numatytų, kas yra grožis, visiems tai pasakytų ir visi žinotų. Žinoma, tokios taisyklės negali būti išreikštos sąvoka. Tik moralinis gėris gali būti išreikštas sąvokomis, t. y. racionaliai argumentuotas, kaip įstatymai, priesaikos ir pan. Grožio, vadinasi, ir

meno sąvokomis nusakyti neįmanoma. Gali pasakyti, kaip reikia gerai elgtis, bet negali pasakyti, kaip reikia gerai kurti meną.

Kita vertus, reikia pripažinti, kad, kaip sako Kantas, „kiekvienas menas numato taisyklės, kuriomis remiantis galima įsivaizduoti kūrinio, jeigi jis turi būti vadinamas menišku, galimybę“. Su tuo tenka sutikti. Mes vis dėlto išskiriame meno kūrinį iš kitų kažin kokių atsitiktinių artefaktų. Kitaip tariant, kiekvienas iš mūsų vienaip ar kitaip daugmaž įsivaizduoja, kas yra meno kūrinys. Tai yra keista: kiekvienas iš mūsų apytikriai įsivaizduoja, kaip turi atrodyti meno kūrinys, nors žodžiais ar sąvokomis negalime to išsakyti (nes galų gale tai būtų labai represyvus, ribojantis dalykas), aiškiai apibrėžti, kaip turi atrodyti skulptūra. Iš meno mes laukiame kaip tik priešingo dalyko. Ir pats menininkas, imdamasis kūrybos, turi tam tikrą įsivaizdavimą, tam tikrą išankstinę taisyklę, nusakančią, kas yra menas. Kitaip kaip gi jis pradėtų, kaip galėtų dirbti visiškai nesiorientuodamas, ką ir kaip daro? Tik šioji taisyklė yra nesąvokinė, jos neįmanoma apibrėžti, užrašyti, fiksuoti. Čia ir reikalingas genijus. Genijus, kurdamas kūrinį, nustato taisyklę. Genijus yra tas žmogus, kuris, neturėdamas jokio orientyro, jokio taisyklių rinkinio, jokio fiksuoto apibrėžimo, ima įrankius ir gamtos vedamas sukuria meno kūrinį.

Jei mes, nebūdami genijai, imtumėmės kurti meno kūrinį, tai prieš pradėdami turėtumėme remtis koku nors pavyzdžiu, rasti kokią nors taisyklę, kaip tas meno kūrinys turi atrodyti. Kitaip tariant, turėtumėme mokytis. Tuo tarpu genialumas yra talentas kurti tai, kam nėra jokios apibrėžtos taisyklės. Vadinasi, pirmasis ir svarbiausias genijaus bruožas yra **originalumas**.

Genijaus sukurtas kūrinys pats yra tarsi meno taisyklės įsikūnijimas, jis tampa pavyzdiniu, tampa vertinimo matu, nurodančiu, koks turi būti meno kūrinys. Tuomet ateina kitas genijus ir sukuria kitą meno kūrinį, kuris tampa kita taisykle, ir t. t.

Verta atkreipti dėmesį, kad nors genialumas yra originalumas, vis dėlto Kantui svetima mintis, kad menas yra nevaržoma saviraiška. Kaip savojo laikmečio atstovas, Kantas mano, jog menininkas privalo ugdyti skonį, o laisvą

vaizduotės žaismą vis dėlto derinti su intelektu. Skonis, pasak Kanto, yra **genialumo disciplina**, genijaus auklėtojas ir vadovas. Skonis ir sprendimo galia, anot filosofo, pakerpa genijui sparnus ir daro jį gražiai išauklėtą ir nugludintą. „Bet kartu skonis jam vadovauja nurodydamas, kur ir kiek jis gali plėstis, kad išliktų tikslingas, ir minčių gausai suteikdamas aiškumą ir tvarką, jis idėjas padaro patvarias, sugebančias sukelti ilgalaikį ir kartu visuotinį pritarimą, būti kitų idėjų įpėdinėmis ir nuolat plėtoti kultūrą.“

Taigi, skoniui tenka labai svarbi reikšmė. Jis auklėja, disciplinuoja genijų ir priverčia jį išlikti kultūroje, tradicijoje, plėtoti kultūrą. Vadinasi, jei kyla klausimas, ką – genialumą ar skonį kūrinyje aukoti, Kanto nuomone, aukoti reikia genialumą. Nesutramdytas, skonio nedisciplinuotas genialumas yra vertinamas neigiamai.

Klausimai

Kuo panašūs ir kuo skiriasi didingumas ir grožis? Kaip Kantas apibrėžia didingumą? Kur glūdi didingumo patyrimo priežastis?

Koks svarbiausias bruožas, pasak Kanto, apibūdina meninę kūrybą?

Kuo menas skiriasi nuo gamtos ir nuo amato?

Kokia moralinė meno reikšmė?

Kaip Kantas apibrėžia genialumą? Ką reiškia, kad genialumas sukuria menui taisyklę?

Koks yra svarbiausias genialumo bruožas?

Koks santykis tarp genialumo ir skonio?

Literatūra

Kantas Imanuelis. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 1991, p. 96–130, 158–168.

10 tema.

ESTETINIŲ TEORIJŲ ISTORIJA: VOKIEČIŲ IDEALIZMAS IR GEORGAS HEGELIS

Idealizmas kaip pasaulėžiūra. Sąmonė ir sąmonės vystymasis Hegelio filosofijoje. Dvasia ir istorija. Meno vaidmuo sąmonės vystymesi. Simbolinis, klasikinis ir romantinis menas. Hegelio meno šakų klasifikacija. Meno pabaiga. Meno vertė. F. Schellingo meno reikšmės samprata.

Idealizmas yra pasaulėžiūra, teigianti, kad protas, sąmonė, idėjos, esmės yra pirmesnės už materialią empirinę realybę. Pavyzdžiui, platoniškąją metafiziką galima laikyti idealistine ta prasme, kad daiktų idėjos čia laikomos pirmesnėmis ir tikresnėmis nei efemeriški daiktai, kurie tas idėjas tik pamėgdžioja. Vokiečių idealizmas buvo reakcija į moderniosios epochos filosofinį ir mokslinį diskursą, pabrėžiantį objektyvumą ir empiriką kaip vienintelį tvirtą pažinimo pamatą (toks požiūris akivaizdžiai prieštarauja platoniškajam, nes čia būtent materialūs daiktai yra suvokiami kaip neabejotina tikrovė). Tačiau skirtingai nei platoniškoji ar krikščioniškoji metafizika, vokiečių idealistai akcentavo subjektą, t. y. žmogaus sąmonę. Jau Kantas – vienas iš idealizmo atstovų – teigė, kad daiktų savybės priklauso nuo to, kaip šie daiktai reiškiasi mums, o ne „glūdi“ pačiuose daiktuose. Klausimas, koks daiktas yra anapus jį suvokiančios sąmonės, idealistams neturi prasmės: sąmonė apgaubia viską, suteikdama daiktams reikšmę, prasmę ir vertę. Kai kurie idealistai, pvz., Johannas Fichte, teigė, kad ne išorinis pasaulis pagimdo mūsų sąmonėje idėjas, bet atvirkščiai – pažįstanti sąmonė yra išorinių daiktų priežastis.

Sąmonė ir sąmonės raida yra svarbi, siekiant suprasti vokiečių idealizmo estetinius principus ir meno sampratą. Idealistams – Georgui Hegeliui, Friedrichui Schellingui, Arthurui Schopenhaueriui – rūpi ne grožio prigimtis, bet grožio ir meno reikšmė žmogui, ne tiek estetinis reiškinys kaip toks, bet estetikos padėtis bendrojoje filosofinėje sistemoje.

Hegelio požiūriu, menas pasitarnauja sąmonės vystymuisi. Sąmonė (t. y. žmogus), filosofo požiūriu, neturi tokių nekintančių savybių kaip, pvz., medis – ji

nuolatos vystosi. Kas yra sąmonė, lemia tai, kiek ta sąmonė suvokia save. Sąmonės vystymasis – tai vis geresnis savęs suvokimas. Kitaip tariant, tai procesas, kai sąmonė laipsniškai vis geriau save pažįsta, pereidama nuo vienos savęs pažinimo stadijos prie kitos. Tačiau aišku, kad šiame procese svarbi vieta tenka išoriniam pasauliui, t. y. tam, kas nėra sąmonė: pažinti save gali tik atskirdamas savąjį „aš“ nuo to, kas yra svetima tau. Pažindama save, sąmonė neišvengiamai į šitą pažinimą įtraukia išorinį gamtos, daiktų pasaulį kaip savo pačios dalį: pirmiausia kūną, taip pat namus, šalį ir galiausiai visą pasaulį, kuriame ji (sąmonė) veikia.

Be to, žmogaus sąmonė nėra atskira – ji susijusi su kitomis sąmonėmis (nes kiekvienas žmogus per kalbą, kultūrą, tradicijas yra susijęs su kitais žmonėmis, visuomene). Tiesą sakant, Hegelio manymu, sąmonės yra susijusios tarpusavyje taip intymiai, kad galima kalbėti apie bendrą visuomenės sąmonę, kurią jis vadina „dvasia“. Kaip ir kiekviena individuali sąmonė, dvasia taip pat yra procesas – ji vystosi ir laipsniškai pasiekia vis didesnį savęs suvokimą. Kaip ir individuali sąmonė, dvasia negali išvengti susitikimo ir įsitraukimo į jai svetimą išorinį, materialų, juslinį pasaulį. Taip istorijos tėkmėje dvasia nuolat plečia ir gilina savęs ir pasaulio pažinimą. Ir tik po ilgos kelionės per juslinį pasaulį galų gale dvasia gali apsisvalyti nuo jai svetimo materialaus prado ir pasiekti absoliutaus pažinimo pakopą, t. y. suvokti save jos prigimtį atitinkančiomis filosofinėmis sąvokomis. Kokia vieta menui tenka šioje sąmonės (dvasios) kelionėje, t. y. istoriniame sąmonės vystymesi savęs pažinimo link?

Menas vaidina svarbų vaidmenį vaiko sąmonės vystymesi. Pvz., vaikas piešia savo atvaizdus, taip pat kitus žmones ir savo aplinką, taip sukurdamas sau galimybę apmąstyti pasaulį. Lygiai taip pat menas buvo svarbus žmonijos istoriniame vystymesi. Galima teigti, kad atskiri meno istorijos etapai savaip atspindi dvasios vystymosi pakopas.

Pirmojoje pakopoje, iki senovės Graikijos kultūros suklestėjimo, menas buvo *symbolinis*. Simbolinis menas išreiškė religinius ankstyvųjų civilizacijų žmonių jausmus. Tai grynai materialus, jautimiškas menas (kaip, pvz., milžiniški senųjų

civilizacijų monumentai), kuris nurodo arba simbolizuoja neapbrėptų galių dievybę. Svarbiausia simbolinio meno šaka – architektūra, paklūstanti primityvioms gamtinėms jėgoms – materijai ir sunkiui. Sąmonė arba dvasia čia dar per menkai išsivysčiusi, kad įveiktų gamtos netvarką. Šioje stadijoje dominuojantis pradas meno kūrinys yra materialinė forma, o turinys lieka neapibrėžtas.

Graikams toks jų pirmtakų menas atrodė per primityvus. Savo mituose graikai vaizdavo gamtos jėgas (titanus) įveikiančius Olimpo dievus. Taip pat ir senovės graikų menas – kur dominuojanti šaka buvo skulptūra (o skulptūra yra kur kas mažiau materialinė ir nuo gamtos jėgų priklausoma nei architektūra) – vaizdavo žmonių ir dievų figūras, išsilaisvinusias iš gamtos. Be to, graikų skulptūra išreiškia tobulą formos ir turinio harmoniją – bet kuri detalė yra reikalinga, kad išreikštų mintį. Tai *klasikinis* menas. Dievams čia suteikiamas žmogaus pavidalas. Kitaip tariant, pasaulis ir žmogus arba sąmonė atspindi vienas kitą.

Pagaliau trečioji pakopa siejama su krikščioniškaisiais viduramžiais ir romantizmu. Meno šaka, geriausiai atstovaujanti *romantiniam* menui, yra poezija, taip pat tapyba ir muzika. Romantiniame mene turinys nusveria formą: turinio perteklius virsta filosofija ir teologija, kurios atsiskiria nuo meno. Menas nebėra vienintelis būdas reflektuoti absoliutą, dievybę. Kaip ir ankstyvųjų civilizacijų menas, romantinis menas irgi netenka graikiškajai skulptūrai būdingos harmonijos: jis nurodo paslėptą, neišreikšiamą gelmę, kurią tinkamai apmąstyti galima tikrai filosofinėmis sąvokomis.

Kitaip tariant, ši, paskutinė, stadija reiškia dvasios arba sąmonės triumfą. Dvasia atranda savo pačios vidinį gyvenimą – mintį ir vaizduotę, kurių nebegalima išreikšti menu. Nors egzistuoja krikščioniškasis menas, jis nebėra adekvati ir tikra krikščionybė, dvasios išraiška.

Romantinis menas toliau dematerializuoja kūrybą: panašiai kaip skulptūra yra ne tokia materialinė kaip architektūra. Tapyba, savo ruožtu, įveikia skulptūros erdviškumą ir perkelia jį į dviejų matavimų paviršių. Tuo tarpu muzika iš viso palieka erdvę ir įsikūnija laike. Be to, muzika nevaizduoja išorinio pasaulio, o

pačios dvasios vidinį gyvenimą (nors tai kol kas tik emocinis, o ne intelektualinis gyvenimas). Galiausiai poezija iš viso minimalizuoja jutimiškumo svarbą: pvz., garsas kaip materialiai raiška poezijoje yra kur kas mažiau svarbus nei muzikoje. Čia svarbiausia reikšmės, intelektualus turinys. Taigi, poezija savotiškai vainikuoja visus menus – ji išlaiko visam menui būdingą esmę, o kartu leidžia jai pasirodyti išvaduotai nuo materialaus pavidalo. Išsivadavusi iš materialumo, gamtos, išoriškumo, poezija leidžia dvasiai susitikti save pačią be materialaus tarpininko. Taip Hegelis paaiškina meno kaitą ir menų klasifikaciją.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad pasiekęs paskutinę – romantinę – stadiją menas tarsi užbaigia savo „darbą“ dvasios vystymesi, žmonijos istorijoje. Sugrįžti prie harmoningo graikiško meno yra nebeįmanoma. Tačiau modernieji laikai turi galimybę geriau nei bet kuri kita epocha suprasti meno visumą (tiek istorijos, tiek klasifikacijos „menų panteono“ prasme). Pats menas, žinoma, negali apmąstyti savęs su visa savo įvairove. Tokį uždavinį geriausiai gali atlikti meno filosofija.

Taigi Hegelio filosofijoje menas reiškia absoliučiosios dvasios sugrįžimą į save ir kartu išsilaisvinimą iš anksčiau ją kausčiusių varžtų – gamtos ir valstybės. Mene, kaip ir religijoje bei filosofijoje, dvasia paklūsta tik pati sau ir suvokia esanti absoliuti sąmonė arba absoliutus subjektas, kurio niekas neriboja ir kuris, atvirkščiai, viską apima. Mene sąmonė susitinka save sudaiktintuose vaizduotės pavidaluose (atitinkamai religijoje – vidiniame subjektyviame gyvenime, o filosofijoje – jau grynajame mąstyme, kuriam nereikia nei sudaiktintų, nei vidinių vaizdinių). Taigi meno funkcija – parodyti absoliučią idėją materialiam pavidale. Vertingas yra tas meno kūrinys, kuris suteikia idėjai tinkamą išorinę formą.

Panašiai meno reikšmę suvokė ir kiti idealizmo atstovai. Pavyzdžiui, vokiečių filosofas Friedrichas Schellingas buvo įsitikinęs, kad grožis suvienija du prieštarigus pradus, kuriais reiškiasi Absoliutas: gamtos pasaulį ir žmonijos pasaulį arba gamtiškumą ir dorovę, būtinumą ir laisvę. Meninės kūrybos procesas, viena vertus, yra akivaizdžiai susijęs su būtinybe (įkvėpimas, kurio menininkas negali pats sukelti) ir aukščiausia laisve, kuri leidžia jam įgyvendinti

savo kūrybinius sumanymus. Estetika savo ruožtu tarsi vainikuoja kitas filosofines sritis – gamtos filosofiją ir etiką, sujungdama jas į vieną visumą.

Klausimai

Apibūdinkite svarbiausią vokiečių idealistinės filosofijos principą.

Kaip, pasak Hegelio, vystosi žmogaus sąmonė ir kokia reikšmė šiame vystymesi tenka menui?

Kokios, pasak Hegelio, yra trys istorinės meno raidos pakopos?

Kaip šios pakopos siejasi su sąmonės raida? Kaip kiekvienoje pakopoje kinta turinio ir formos santykis?

Kaip Hegelis paaiškina skirtingų meno šakų atsiradimą?

Kodėl Hegelis pranašauja meno pabaigą?

Koks menas, Hegelio požiūriu, yra vertingiausias?

Kaip meno vietą ir reikšmę suprato F. Schellingas?

Literatūra

Hegelis Georgas. *Istorijos filosofija*. Vilnius: Mintis, p. 265–279.

Hegelis Georgas. „Estetikos“ fragmentai // *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*. Vilnius: Vaga, 1978, p. 320–330.

11 tema.

MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: IRACIONALIZMAS

Iracionalistinė valios metafizika. Estetinės patirties reikšmė Schopenhauerio valios metafizikoje. Schopenhauerio nesuinteresuotumo interpretacija: estetika kaip pažinimas. Panestetizmas. Schopenhauerio genijaus samprata. Meno reikšmė antiidealistineje Nietzsche'ės filosofijoje. Apoloniškasis ir dioniziškasis pradas mene.

Tiek Antikos ir Viduramžių metafizinėse sistemose, tiek klasikiniame vokiečių idealizme estetinė patirtis buvo suvokiama kaip integrali protingos, pozityvios ir pažinios visatos dalis. Grožis ir meninė kūryba harmoningai derėjo su moraliniais idealais ir apskritai su racionaliai sutvarkyta metafizine pasaulio sąranga. Pavyzdžiui, platoniškosios metafizikos požiūriu, jei šiame gyvenime daug kas yra neprotinga, atsitiktina, nepaaiškinama ir bjauru, tai metafizinis pasaulis, priešingai, yra tobulai sutvarkytas, protingas ir išbaigtas. Šį išbaigtumą ir tobulybę kaip tik ir vainikuoja grožio idealas (*absolutus grožis, grožio transcendentalija*). Kantas ir Schilleris estetinę patirtį siejo su racionalia galvosena ir pabrėžė šios patirties moralinę bei dvasinę reikšmę. Hegeliui menas yra juslinis Dvasios išikūnijimas, jos artikuliacija (Dvasia savo ruožtu yra pasaulyje viešpataujantis protas).

Tačiau XIX a. pasigirdo balsų, kurie laikėsi priešingos nuomonės – kad pasaulį valdo ne Idėja, Dievas ar Protas, o iracionali, atsitiktinė, niekaip nepaaiškinama Valia. Filosofas *voluntaristas* Arthuras Schopenhaueris (1788–1860) pasaulį matė kaip skilusį į dvi dalis: empirinį, matomą, apčiuopiamą, materialų ir nematomą, metafizinį, transcendentalų. Pirmąją, „regimąją“, pasaulio dalį jis vadino „vaizdiniu“, o antrąją, metafizinę – „valią“. Schopenhauerio *negatyvioji metafizika* yra išdėstyta 1818 metais publikuotame garsiausiame jo kūrinyje „Pasaulis kaip valia ir vaizdiny“. Čia teigiama, kad valia nėra paaiškinama protu, todėl negali turėti jokio tikslo apibrėžimo: ji yra tiesiog aklas veržimasis gyventi, neturintis jokios prasmės ir tikslo. Visas gyvas būtybes valdo valia gyventi, verčianti naikinti kitus, taip pat apsėstus tos pačios

valios. Didžioji dauguma žmonių didžiąją laiko dalį „tarnauja“ valiai, kitaip tariant, siekia žūt būt išgyventi ir patenkinti savo poreikius. Visi aukštieji idealai yra tik priedanga, po kuria iš tikrųjų glūdi tik amžinai alkana valia. Valios tironija yra užvaldžiusi visą žmogaus kasdienybę. Vis dėlto, pasak Schopenhauerio, yra tokia sfera, kurioje galima nors trumpam išsivaduoti iš valios tironijos, nebentarnauti jai, trumpam sustoti gyventi tame kasdieniniame veržimesi. Toji sfera yra estetinė sfera, t. y. estetinio patyrimo, meno ir grožio sfera.

Tokiam Schopenhauerio estetinės patirties supratimui akivaizdžiai įtakos turėjo Kanto teorija apie estetinį nesuinteresuotumą. Schopenhaueris teigia, kad estetinė patirtis yra paprasčiausiai *kontempliacija*, t. y. pasyvus stebėjimas, kai žmogus užima stebėtojo poziciją ir atsiriboja nuo įprasto, praktinio požiūrio į daiktus. Estetinis pasaulio suvokimas prasideda, kai žmogus nustoja galvoti apie daiktų atsiradimą, jų tikslą, naudą ir priežasties–pasekmės grandinę (arba „pagrindo principą“), vedančią nuo vieno daikto prie kito, o tiesiog susikoncentruoja į tai, kas yra prieš jo akis – į vaizdinį. Tuo metu, kai žmogus nustoja mąstyti abstrakčiai ir nukreipia savo sąmonę į paprasčiausią daiktų stebėjimą bei užpildo savo sąmonę tais daiktais, kuriuos mato priešais save, jis tarsi užmiršta savo asmenybę ir trumpam nustoja vergavęs metafizinei pasaulio valiai. Kitaip tariant, estetinė patirtis įvyksta, kai žmogus arba subjektas tampa grynu daikto arba objekto atspindžiu, kai jo sąmonėje nebelieka skirtumo tarp to, kas žiūri, ir to, į ką yra žiūrima, kai sąmonę užlieja vizualinis pasaulio atspindys. Estetinei patirčiai Schopenhauerio filosofijoje tenka svarbus vaidmuo: menas, estetinė veikla laikomi pačiu tikriausiu pažinimu, kai atsiveria pasaulio esmė, o ne kintantis ir besimainantis jo paviršius. Mokslinis pažinimas pasižymi tarnyste valiai, jis priverstas nuo vieno daikto skubiai eiti prie kito, o nuo šio – prie dar kito ir taip iki begalybės. Pavyzdžiui, moksliniu požiūriu kriauklės formą lemia vandens slėgis ir povandeninės srovės, kurias savo ruožtu sukelia tam tikri meteorologiniai procesai ir t. t., tuo tarpu estetiniam, kontempliuojančiam žvilgsniui atsiveria kriauklės grožis, kaip prieš akis esančio daikto esmės

švytėjimas. Estetinės kontempliacijos metu stebėdamas meno kūrinį, išsivadavęs iš valios žmogus tampa tuščiu, nieko nenorinčiu, nieko nesiekiančiu, bevaliu subjektu, kurį Schopenhaueris vadina „šviesiu pasaulio veidrodžiu“. Kaip pavyzdį filosofas pateikia Nyderlandų menininkus, kurie savo kūryboje gali vaizduoti pačius nereikšmingiausius daiktus – kontempliuojančiam suvokėjo žvilgsniui nesvarbu, kokios gamtinės priežastys lėmė perlo, pavaizduoto Johanneso Vermeerio paveiksle „Mergaitė su perlo auskaru“, formą – jis mėgaujasi pačiu grynu daikto esmės pažinimu.

Šia prasme galime teigti, kad Schopenhaueriui būdingas *panestetizmas* – kai estetinės vertybės yra iškeliamos aukščiau nei kitos arba kai kitos vertybės (pavyzdžiui, tiesa) gali būti pasiektos tik per estetinę veiklą. Taigi, panestetizmas yra požiūris į pasaulį, iškeliantis grožį (ir meną) kaip aukščiausią vertybę, sureikšminantis grožio patirtį labiau nei bet kurią kitą. Grožis ir menas čia paprastai matomi kaip pasaulio iš(si)gelbėjimas arba kaip vienintelė žmogaus gyvenimo prasmė.

Panestetiniu požiūriu labiausiai apdovanotas žmogus, suvokiantis daugiau nei bet kuris kitas, yra menininkas. Pasak Schopenhauerio, dauguma žmonių tik kartais gali pasimėgauti grynąja kontempliacija ir pasauliu kaip vaizdiniu. Tačiau yra tokių, kuriems pasaulis kaip vaizdinys atsiveria dažniau: tai genijai, o menas savo ruožtu suprantamas tik kaip genijaus kūrinys. Genijus suvokiamas kaip žmogus, gebantis ilgesniam laikui išsivaduoti iš vergystės valiai ir kontempliuoti pasaulį kaip vaizdinį. Paprastas žmogus ieško sąvokos, t. y. paprasto paaiškinimo to, ką mato, paskui tai jo nebedomina. Genijaus pažinimas yra grynasis pažinimas, netarnaujantis valiai, o reikšmingas pats savaime. Nors Schopenhaueris pabrėžia, kad tam tikru mastu genialumas turi būti būdingas ir paprastam žmogui, nes kitu atveju mes nesugebėtume mėgautis meno kūriniais, vis dėlto genijaus iš valios išvaduotas pažinimas yra aukštesnio laipsnio, intensyvesnis bei trunka ilgiau. Kaip tik ilgesnė trukmė lemia, kad genijus gali savo patirtį pakartoti meno kūrinyje. Taigi, meno kūrinys yra pakartojimas to, kas pažinta genialiuoju pažinimu, kontempliacija. Taigi, Schopenhauerio

požiūriu, esminio skirtumo tarp gamtos ir meno grožio nėra: meno kūrinys viso labo tik padeda, palengvina pasiekti estetinį pažinimą, nes mene genijus išvalo idėją nuo visų priemaišų, kurios pasitaiko gamtoje.

Vis dėlto genialus (estetinis) būdas pažinti pasaulį turi savo kainą: paprasto žmogaus pažinimas apdovanoja jį gyvenimo išmintimi, apsukrumu ir sukuria praktiškus mokslus, o genijus, stokodamas tokio pažinimo, stokoja ir pastarųjų dalykų. Genijai, kaip teigia Schopenhaueris, yra nepraktiški, stokoja gudrumo ir išminties, jų asmeninis gyvenimas dažniausiai būna nevykęs. Dar daugiau: genijams pasaulis atsiveria kaip nuostabus grožio vaizdinys, todėl jie neretai būna linkę į stiprias aistras ir afektus. Be to, pažindami daiktus, bet nepažindami priešasties ir pasekmės ryšių tarp daiktų, genijai yra panašūs į psichinius ligonius, kurie taip pat labai ryškiai ir aiškiai prisimena tam tikrus savo gyvenimo fragmentus arba išgyvena tam tikras situacijas, bet nesuvokia ryšių tarp atskirų prisiminimų arba išgyvenimų (žr. Schopenhauer A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995, p. 272–284).

Panestetinė pasaulėžiūra buvo būdinga ir kito voliuntaristo Friedricho Nietzsche'ės (1844–1900) kūrybai. Pavyzdžiui, ankstyvajame veikale *Tragedijos gimimas* (1872) paskelbiama garsioji jo tezė, kad „pasaulio egzistavimas gali būti pateisinamas tik kaip estetinis fenomenas“. Tik menas, anot Nietzsche'ės, padaro gyvenimą įmanomą ir vertą gyventi.

Pirmiausia reikia pažymėti, kad Nietzsche'ės požiūris į visą vakarietišką metafiziką, moralę, pažinimą yra itin radikalus (ir išsiskyrė radikalumu nuo pat pirmųjų kūrinių). Kaip ir Schopenhaueris, kritikuodamas vakarietiškosios metafizikos pamatus, Nietzsche yra ryškiausias antiidealistas, ir būtent dėl šios radikalios kritikos jis šiandien yra vienas įtakingiausių mąstytojų. Idealistinė pasaulėžiūra teigia, kad dvasia, protas, idėja yra pirmesni už gamtą, materiją, procesą. Žmogaus gyvenimas yra iš esmės protingas ir prasmingas, jį valdo dvasia. Gamta yra protinga. Istorija, istoriniai procesai yra paaiškinami, suprantami, tai ne aklo atsitiktinumo, o protingos prasmės, tikslingi įvykiai.

Idealizmas teigia, kad viskas turi kažkokią esmę arba tikslą. Prieštaraudamas tam Nietzsche savo filosofijoje skelbia, kad bet koks orientavimasis į esmę ar tikslą būtinai neigia kokį nors gyvenimo aspektą. Gyvenimas susidaro iš nepaaiškinamų ir neišsprendžiamų prieštaravimų. Todėl bet koks bandymas surasti nekintančią gyvenimo esmę ar tikslą yra priverstas tą gyvenimą redukuoti, t. y. sumažinti, susilpninti, susiaurinti. Idealizmas yra gyvenimo neigimas.

Kadangi būtent idealistinis požiūris grindžia vakarietišką kultūros tradiciją, tai Nietzsche, neigdamas idealizmą, atsigrežia prieš visą šią tradiciją. Antai racionali filosofija, kuri prasidėjo su Sokratu ir truko iki pat Nietzsche'ės laikų, neigia gyvenimą pažinimo srityje. O krikščionybė neigia gyvenimą moralės srityje. Abi šios sritys – tiek filosofija, kurią Nietzschei įkūnija Sokratas, tiek krikščionybė – yra radiklios kritikos objektas.

Racionalioji vakarietiška filosofija, skelbia Nietzsche, turi nuolatos neigti gyvenimą, koks jis yra, nes turi nuolatos užmerkti akis prieš tai, kas netelpa į racionalias schemas, kas iracionalu, prieštaringa. Pvz., žmogui būdingas savisaugos instinktas, tačiau jam lygiai taip pat būdingas ir savigriovos instinktas (auka, nesveikas gyvenimas).

Krikščioniškoji moralė teigia esminį lygybės tarp žmonių principą. Tačiau, Nietzsche'ės nuomone, problema ta, kad skirtumai tarp žmonių yra: stiprus ir silpnas, gabus ir vidutinybė, turtingas ir vargšas, vyras ir moteris bei daugybė kitų. Tuomet Nietzsche pažymi, kad norėdama išlaikyti šitą schemą, šitą lygybės principą (kuris realiai gyvenime neveikia) krikščionybė išranda kaltę, kad tie, kas suvokia save kaip išskirtinius teigiama prasme, kaip stovinčius aukščiau kitų, masės, minios, jaustūsi kalti ir prisiimtų atsakomybę už silpnuosius.

Pats Nietzsche pasisako už gyvenimą ir už stipriuosius. Stipraus, veiklaus, gyvenimą pažįstančio ir apgaulingais idealais nesidangstančio žmogaus paveikslą Nietzsche pavadina antžmogiū. Savo garsiausiame veikale *Taip kalbėjo Zaratustra* Nietzsche ir vaizduoja tokį antžmogį – Zaratustrą, kuris nusileidžia iš kalnų pas žmones į turgų ir ima skelbti savo idėjas. Žmonės turguje supranta tik pinigų naudos kalbą, todėl Zaratustra arba antžmogis jiems atrodo beprotis (čia

sašajos su Schopenhauerio genijaus samprata). „Piemens nėra jau jokio, yra tikrai banda. Kiekvienas nori to paties, visi čia lygiateisiai: o jei kam kyla kitas jausmas, tas savo noru į beprotnamį keliauja“. Antžmogis siejasi su Schopenhauerio genijumi dėl to, kad yra anapus naudos. Taip pat antžmogis yra kūrėjas (plačiaja prasme, pvz., moralinis kūrėjas), tai būtybė, pasirinkusi gyvenimą su visais neišsprendžiamais prieštaravimais ir todėl kenčianti, bet kartu sugebanti kalbėti poetine kalba.

Antiidealistinę poziciją Nietzsche įtvirtina sąvoka „valia galiai“ (arba valia valdyti). Kaip ir Schopenhauerio filosofijoje, tai yra valia, apimanti viską, nėra nieko anapus šitos valios: pasaulis yra valia galiai. Pastaroji reiškia, kad, skirtingai negu idealistai ir metafizikai, Nietzsche mano, jog ne idėja, prasmė, protas yra pirmiausia, o kaip tik vitališka, gyvybinė, iracionali valia valdyti. Pasaulis yra valios bangavimas, jis beprasmis, nepaaiškinamas, aklas. Tuo tarpu visos idėjos, proto principai, vertybės yra sukurtos silpnųjų, vergų (pvz., krikščionybė yra matoma kaip vergų religija), kurie dangstosi jomis ir yra užvaldę visą pasaulį.

Svarbu pabrėžti, kad mokslas, filosofija racionaliai negali pažinti gyvenimo. Racionalus pažinimas tiktai išsprendžia gyvenimą į schemą ir neigia jį. Kas gi gali pažinti tą gyvenimą su visa jo pilnatve? Ar yra formų, kurios jį perteiktų, formų, kurios adekvačiai atspindėtų gyvenimo pilnatvę?

Štai tokia forma Nietzsche paskelbia meną. Čia ir pasireiškia jo panestetinės pažiūros. Labiau už mokslą ir moralę Nietzsche vertina meną. Tikrai menas ir ypač tam tikras menas, t. y. muzika ir tragedija, atspindi visą gyvenimo įvairovę, neignoroja to, kad gyvenimas yra nepaaiškinamas ir nesutalpinamas į vieną tiesą ar prasmę: Edipo tragedijos neįmanoma paaiškinti, ji yra beprasmė ir iracionali, tačiau toks yra ir gyvenimas.

Šios Nietzsche'ės idėjos yra paskelbiamos, kaip minėta, *Tragedijos gimime*. Čia meno galimybę atspindėti gyvenimo visumą, gyvenimą su visais jo prieštaravimais ir su visa iracionalybe Nietzsche sieja su dioniziškuoju pradū mene, kuris graikų tragedijoje susijungia su apoloniškuoju, tačiau tik graikų

tragedijoje. Vėliau, pasak Nietzsche'ės, Sokratas su savo proto filosofija ir Platonas su savo metafizika pasuka visą Vakarų kultūrą visai kita kryptimi ir menas išsigimsta, jame nebelieka dioniziškojo svaigulio.

Apoloniškasis ir dioniziškasis pradas gali būti suvokiami metafizine prasme: apoloniškasis pradas yra individuacijos pradas: jis lemia, kad pasaulis nėra vientisas, kad jis, nors iš esmės vienalytis (pravienis), vis dėlto yra įvairus ir kad jame egzistuoja individai, kurie išlaiko savo ribas, kontūrus. Tai proto ir saiko pasaulis. Dioniziškasis pradas – tai sugrįžimas į pirminį vienį (valią), kuris sunaikina proto ir saiko pasaulį. Nors Nietzsche dioniziškąjį ir apoloniškąjį pradus matė senojoje graikų tragedijoje, tačiau jis taip pat siekė, kad ta tragedija, tas tragiškasis menas atgimtų, ir tokio atgimimo viltį matė naujoje vokiečių muzikoje, ypač Vagnerio muzikoje, kuria jis tuo metu žavėjosi. (Knyga ir skirta Vagneriui).

Taigi, graikiškoji tragedija yra pavyzdys kūrinio, kuriame apoloniškasis pradas susijungia su dioniziškuoju. (Tai nėra vien svaigulys, tai nėra vien girtų šokis, orgija. Nes orgija negimdo vaizdinių, ji yra tik svaigulys, tuo tarpu tragedija yra vaizdiniai: personažai, siužetas ir pan. Grynai dionizišku menu Nietzsche laiko tik muziką, kuri negimdo vaizdinių – tik emocinį svaigulį. Taigi, čia vėl Nietzsche'ės idėjos siejasi su Schopenhauerio: pastarasis muziką taip pat laikė aukščiausiu menu). Tačiau tai nėra ir vien apoloniškasis harmoningas, gražus baltas skulptūros menas. Tragedija – tai junginys: pasak Nietzsche'ės, čia Dionisas kalba Apolono kalba, o Apolonas – Dioniso kalba. Tragedijos keliamas malonumas, kaip sako Nietzsche, yra dioniziškosios išminties (teigiančios, kad viskas pasaulyje yra viena, kad skirtumai yra tik iliuzija) vertimas į apoloniškų vaizdinių kalbą. Tragedija atsiranda kaip įtampa tarp dviejų pradų. Dioniziškasis pradas leidžia suvokti, išiskverbti į gyvenimo tragizmą, suprasti, kad gyvenimas nesuvedamas į kelias esmines tiesas, o apoloniškasis principas leidžia išreikšti tą tragizmą, padaryti jį matomą, reprezentuoti.

Klausimai

Kuo iracionalistų metafizika skiriasi nuo tradicinės Vakarų metafizikos?

Kokia yra meno ir estetišės patirties vieta Schopenhauerio valios metafizikoje?

Kaip Schopenhaueris interpretuoja Kanto nesuinteresuotumo idėją?

Kas, pasak Schopenhauerio, būdinga genijui?

Kodėl Schopenhaueris išaukština muziką? Kuo pagrįsta jo meno morfologija?

Kokia vieta tenka menui antiidealistineje Nietzsche'ės filosofijoje?

Kokius meno kūrinio aspektus nusako apoloniškasis ir dioniziškasis pradai? Kaip

Nietzsche aiškina graikiškosios tragedijos fenomeną?

Literatūra

Schopenhauer A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995, p. 272–284.

12 tema.

MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: EKSPRESYVIZMAS IR INTUITYVIZMAS

Ekspresyvistinė meno samprata. Sąsajos tarp iracionalistų ir intuityvistų. Croce'ės išskirtos pažinimo formos ir estetikos samprata. Skirtumai tarp loginio ir intuityvaus pažinimo. Intuicijos samprata ir sąsajos su menu. Menininko ir paprasto žmogaus intuicija. Meninės intuicijos specifika. Bergsono intuicijos samprata. Intuicija kaip kūrybos aktas. Kasdienio ir intuityvaus, meninio pasaulio suvokimo skirtumai. Meno reikšmė.

Šiandien vienas labiausiai paplitusių ir visiems puikiai žinomų meno apibrėžimų skelbia, kad menas yra ne kas kita kaip menininko jausmų ir emocijų išraiška. Tai palyginti nauja meno samprata, kuri ypač išpopuliarėjo tik XX a. Ji skelbia, kad menininkai yra žmonės, kurie, įkvėpti emocinės patirties, pasinaudoja žodžiais, garsais, dažais, marmuru arba savo kūnu, kad įkūnytų tas emocijas meno kūrinyje ir sukeltų panašius išgyvenimus suvokėjo širdyje. Garsiausias šios – ekspresyvistinės – meno sampratos teoretikas buvo italų filosofas intuityvistas Benedetto Croce.

Intuityvistams darė įtaką iracionalistinė Schopenhauerio metafizika: abi šios filosofijos kryptys skeptiškai vertina racionalų, sąvokinį pažinimą ir jo galimybes. Kaip ir Nietzsche, intuityvistai teigia, kad racionalus, t. y. sąvokinis, sistemingas, tekstinis mąstymas yra ribotas ir supaprastina tikrovę, ją redukuoja. Todėl greta protinio, loginio pažinimo Croce, kaip ir iracionalistai, ieško kitų pažinimo formų. Schopenhaueris rašė, kad menas yra pažinimas. Mokslai pažįsta skirtingas valios objektiškumo pakopas, pagal pagrindo, t. y. priežasčių ir padarinių, principą. Tuo tarpu menas pažįsta valią tiesiogiai. Menui atsiveria pasaulis kaip vaizdinys. Nietzsche taip pat pabrėžė meno galimybę atspindėti visą pasaulį ir gyvenimą.

Croce irgi teigė, kad yra dvi pažinimo formos – intuityvus ir loginis. Intuityvus pažinimas pagrįstas vaizduote, o loginis – protu. Intuityviai pažįstama tai, kas individualu (o racionaliai – kas universalu), tai pažinimas, kuriantis

vaizdus, tuo tarpu loginis pažinimas kuria sąvokas. Croce pažymi, kad nors daugelis pripažįsta, jog būtent intuityvus pažinimas dažnai yra daug svarbesnis nei loginis, vis dėlto jis nėra pakankamai įvertintas. Dažnai juo abejojama, jis nelaikomas lygiaverčiu ir netyrinėjamas. Pavyzdžiui, protinis pažinimas turi savo mokslą – t. y. logiką, tuo tarpu mokslo, kuris tyrinėtų specifinę intuityviają pažinimo formą, nėra; tokiu mokslu Croce ir siūlo paskelbti estetiką.

Prieštaraudamas populiariai nuomonei, kad tik protas pajėgus suteikti intuicijai akis arba kad intuicija yra tik proto tarnaitė, Croce teigia, jog intuicija yra nepriklausoma nuo intelektualinio pažinimo. Tokie mūsų gyvenimo faktai kaip švelnus muzikos motyvas arba dailininko nupieštas mėnesienos vaizdas gali būti laikomi gryna intuicija be loginio proto priemaišų. Be to, pasak Croce'ės, loginis suvokimas leidžia pažinti tik tai, kas realiai egzistuoja, tuo tarpu intuicija nemato didelio skirtumo tarp to, kas realu, ir to, kas galima. Intuicija nėra susieta su laiku ir erdve: tokie intuityviai pažinti reiškiniai kaip dangaus spalva ar jausmo niuansai nėra priklausomi nuo laiko ir erdvės. Intuityvus pažinimas – tai neloginis pažinimas, kai tiesiog kažką matome arba klausomės ir suvokiame nemąstydami. O erdvė ir laikas yra būtent apmąstymų pasekmė: pvz., Croce kelia klausimą – kas, žiūrėdamas į paveikslą ar net peizažą, pastebės erdvę, jei jo žiūrėjimo, kontempliacijos bent trumpam nepertrauks apmąstymai? Arba kas, klausydamasis muzikos, jaus laiką, jei bent trumpam neįsikiš loginis mąstymas ir nepertrauks klausymosi?

Pasak Croces, intuicijos nereikėtų painioti ir su paprasčiausiu pojūčiu, nes pojūtis siejasi su grubia materija, tuo tarpu intuicija – tai laisvos žmogaus dvasios savybė. Taigi, koks nors šalčio pojūtis nėra intuicija. Mat toks pojūtis, pasak Croces, nėra produktyvus, o intuicija visada yra ne tiek reakcija į pasaulį, kiek *išreiškimas* arba *ekspresija*. Dvasia intuityviai pažįsta tiktai kurdama, formuodama, išreikšdama.

Kaip tik šioje vietoje intuicija susiejama su menu. Intuityviai pažįstama būtent per išraišką. Išraiška ir intuicija yra neatsiejamos. Galime intuityviai įsivaizduoti geometrinę formą todėl, kad galime ją nupiešti. Mes galime pažinti

savo išpūdžius dėl to, kad gebame vienaip ar kitaip juos pavaizduoti, aprašyti, nusakyti ir pan. (todėl žmonės, sakantys, kad turi daug minčių, bet negali jų išsakyti, tik apgaudinėja save, nes bet kuri mintis, jei ji yra, yra jau išsakyta). Žinoma, tas išsakymas nebūtinai žodinis. Išsakyti save galima ir spalvomis, formomis arba garsais. Būtent taip elgiasi menininkai.

Taigi, Croce'ės nuomone, intuityvus pažinimas yra išraiškinis arba ekspresinis, todėl menas gali būti laikomas intuityvaus pažinimo forma. Tačiau ar yra koks skirtumas tarp menininko ir paprasto žmogaus intuityjos? Esminio skirtumo nėra, teigia Croce. Menas naudojasi platesnėmis ir sudėtingesnėmis intuityjomis nei mes kasdieniame gyvenime. Skirtumas tarp kasdienės ir meninės intuityjos yra kiekybinis. Vis dėlto kaip kiekybinis tas skirtumas egzistuoja? Nors gali atrodyti, kad dailininko menas – tai tik technika, kad mes visi matome taip pat kaip Rafaelis, tačiau tik Rafaelis turi techniką savo matymui išreikšti. Arba kad kompozitorius išreiškia tai, kas girdėti visų sielose. Tačiau taip nėra – dailininkas mato kitaip. Jei mes net geriausių savo draugų veidus atpažįstame iš keleto pagrindinių bruožų, tai dailininkas visuomet mato visumą labai konkrečių detalių. Mums šypsena yra lengvai atpažįstamas dalykas. Dailininkas kiekvieną šypseną mato tarsi pirmą kartą, nepakartojamą, unikalią. Tam tikra prasme dailininkui šypseną dar reikia sukurti. Ir tą kiekybinį skirtumą labai gerai įrodo būtent tai, kiek mažai mes sugebame išreikšti.

Vis dėlto Croce priešinasi meno elitariškumui, meno atskyrimui nuo kasdienės patirties. Intuityva būdinga ir mažoms kasdienio gyvenimo išvalgoms, ir didiesiems meno kūriniais. Taigi, intuityvą, kaip pažinimo formą, galima palyginti su logika, kuri būdinga ir kasdienam buitiniam pokalbiui, ir mokslo kūriniai. O estetika – mokslas apie intuityvą, intuityvų pažinimą – gali tyrinėti ne tik didįjį meną, bet ir kasdienes estetinius aktus, t. y. kasdienę intuityvą. Kaip tik meno izoliavimas, atskyrimas nuo kasdienio gyvenimo, jo pavertimas aristokratišku, nedidelio žmonių būrelio užsiėmimu trukdo pažvelgti į tikrąją meno prigimtį. Croce neigia genijaus kultą tvirtindamas, kad čia taip pat

skirtumas tik kiekybinis, ir kiekvienas mūsų yra mažas genijus, apdovanotas intuityviu pažinimu. Genialumas – tai pats žmogiškumas.

Intuityvųjį arba išraiškinį pažinimą Croce sutapatino su menu. Kitaip tariant, meno kūrinį jis traktuoja kaip intuityvaus pažinimo faktus. Meno intuityva kokybiškai nesiskiria nuo gyvenimo intuityvos, tik kiekybiškai: jis paremtas platesnėmis, sudėtingesnėmis intuityvomis. Ribos, skiriančios intuityvas, kurias laikome meninėmis ir kurias – nemeninėmis, yra neapčiuopiamos.

Bergsonas intuityvą taip pat apibūdina, siedamas su pasipriešinimu racionalizmui. Intelektą Bergsonas laiko tik technišku instrumentu, kuris pasitarnauja abstrakcijai ir nutolina nuo konkretaus pasaulio patirties. Intuityva leidžia išsivaduoti iš siaurų praktinio gyvenimo instinktų ir apdovanoja žmogų nepakartojamu autentišku emociniu patyrimu.

Bergsono mintis apskritai kilo iš pasipriešinimo mechaniškam, sudaiktinančiam požiūriui į pasaulį, pernelyg dideliam racionalizmui, pragmatizmui, pozityvistinio mokslo garbinimui. Intuityva čia suvokiama kaip tiesioginis tikrovės patyrimas. Tikrovė, kuri suvokiama intuityviai, nėra objektas ar konkreti struktūra, bet nuolatinis tapsmas, virsmas, žaismas. Kai tikrovę bandoma pažinti vien protu, ji numarinama, deformuojama, suskaidoma.

Intuityvą Bergsonas priešina intelekto ir intelektualinio pažinimo ribotumui ir schematizmui. Intuityva – tai savotiška vitalinė energija. Norint išlaikyti ir puoselėti šią energiją arba intuityvų santykį su pasauliu, reikia atsiriboti nuo praktikizmo. Tik išvengdamas praktikizmo individas nustelbia savyje menkus kasdienes rūpesčius ir ima regėti pasaulį poetiškai.

Nors intuityva pasireiškia ir kasdieniame gyvenime, vis dėlto daugiausiai teisių ji turi mene. Menas – tai neabejotina intuityvos sritis. Intuityva dažniausiai vadinamas netikėtas, staigus atradimas kažko svarbaus, ypatingo ir reto. Intuityva – tai toks kūrybos aktas, kurio matome tik rezultatą, bet nieko negalime pasakyti apie procesą. Proceso neįmanoma stebėti arba suskaidyti į atkarpas ir pan. Tai žaibiškas sąmonės praregėjimas, per kurį gimsta visi didieji atradimai.

Intuicija yra gyvybiškas, vitališkas polėkis, padedantis žmogui praregėti, atskleisti daiktų bei reiškinių esmę. Protas suskaido tikrovę, jis fiksuoja ne esmę, bet vieną ar kitą aspektą, kuris yra naudingas. Tuo tarpu intuicija yra kūrybinis praregėjimas, kai subjektas ir objektas suartėja ir persmelkia vienas kitą.

Kaip ir Schopenhaueris, Bergsonas estetinę patirtį aiškiai atskiria nuo kasdienės patirties. Jis klausia: kam mums reikalingas menas? Arba kada jis mums tampa reikalingas? Menas būtų visiškai nereikalingas, jeigu mūsų sąmonė pajėgtų tiesiogiai bendrauti su daiktais arba jeigu pasaulis, tikrovė tiesiogiai veiktų mūsų pojūčius ir sąmonę. Tuomet mes visi taptume menininkais: mūsų akys pačios užfiksuotų gražius vaizdus kiekvieną akimirką tiesiog gamtoje. Gyvuose kūnuose mes nuolatos įžvelgtume marmurines graikiško grožio skulptūras.

Tačiau taip akivaizdžiai nėra. Kodėl? Todėl, kad tarp mūsų ir pasaulio egzistuoja savotiškas šydas. Kodėl mes negalime tiesiogiai kiekvieną akimirką gyventi grožyje ir kontempliuoti to, ką mato mūsų akys arba girdi ausys? Į tai Bergsonas atsako panašiai kaip Schopenhaueris: kasdieniame gyvenime mus valdo poreikiai. Anot Bergsono, gyvenimas reikalauja, kad suvoktume daiktus pagal poreikius. Kad išgyventume, turime patirti tokių daiktų išpūdį, koks mums tuo metu reikalingas. Visi kiti išpūdžiai turi nublankti. Mano pojūčiai ir sąmonė pateikia man tik praktinį tikrovės suprastinimą.

Pavyzdžiui, tokia suprastinime išryškinami panašumai, o skirtumai pašalinami. Daiktuose mes pastebime tai, kas mums reikalinga, o kas ne – ignoruojame. Individualybė, pasak Bergsono, praslysta pro mūsų akis, nes ji mums nereikalinga. Ir netgi kai skiriame vieną žmogų nuo kito, tai skiriame tik pagal charakteringiausias bruožas, o ne pagal visą individualų pobūdį. Pagaliau dažniausiai mes iš viso nematome daiktų kaip tokių, jų formų, spalvų, jų konkrečios padėties, tik skaitome daiktų etiketes, nes tarp mūsų ir pasaulio įsiterpia žodžiai.

Tą patį galima pasakyti ne tik apie daiktus, bet ir apie savo pačių dvasines būsenas: kai patiriame meilę, neapykantą, liūdesį, mes neišgyvename kiekvieno

subtiliausio jausmų niuanso, bet pagauname tik beasmenį savo jausmų aspektą, kurį greitai įvardijame kalba. Tačiau yra žmonių, kuriems gamta leido kiek labiau atsiriboti nuo gyvenimo. Žinoma, tai nereiškia, kad šie žmonės – menininkai – pasaulį suvokia visiškai tiesiogiai. Tą šydą, skiriantį nuo pasaulio, gamta pakelia tik atsitiktinai ir tik iš vienos pusės. Kitaip tariant, menininkams pojūtis nebesisėja su poreikiu. Deja, tas „laisvasis“ pojūtis būna tik vienas kuris nors. Pavyzdžiui, regėjimo: dailininkas regi formas ir spalvas, išvaduotas nuo siaurų, buitiskių, gyvenimiškių poreikių, mato vidinį daiktų gyvenimą. Tuo tarpu kompozitoriui „laisvasis“ pojūtis bus klausia, o rega niekuo nesiskirs nuo paprasto žmogaus. Iš čia, pasak Bergsono, gimsta menų įvairovė.

Išsivadavęs nuo poreikio, menininkas sugeba sutelkti tą patirtį ir išreikšti meno kūrinuose, kad ir mums tai taptų prieinama. Taigi, menas atskleidžia mums gamtą – tokia jo paskirtis. Pavyzdžiui, poezija atskleis vidinio gyvenimo niuansus, kuriuos nuo mūsų akių taip pat slepia poreikiai ir bendrinės frazės.

Menas sunaikina viską, kas slepia tikrovę, t. y. naudingus simbolius, visuotines priimtas bendrybes. Mums tos bendrybės reikalingos, kad išgyventume, tačiau mene galime atsipalaiduoti nuo naudos principo ir atsiduoti realybei tokiai, kokia ji yra.

Klausimai

Kuo siejasi iracionalistų ir intuityvistų estetinės pažiūros?

Kokias dvi pažinimo formas skiria Croce ir kas joms būdinga? Kokią vietą šioje filosofinėje sistemoje užima estetika?

Kokie skirtumai skiria loginį ir intuityvų pažinimą? Kas apibūdina intuityją?

Kaip intuityja susiejama su menu?

Kuo, pasak Croce'ės, skiriasi paprasto žmogaus ir menininko intuityja?

Kaip apibūdinama meninė intuityja (ir kuo ji skiriasi nuo kasdienės)?

Kaip intuityją apibūdina Bergsonas?

Kuo intuityvus pažinimas skiriasi nuo protinio pažinimo?

Kam, pasak Bergsono, reikalingas menas?

Kaip Bergsonas aiškina menininko talentą?

Kaip gimsta meno šakų įvairovė?

Literatūra

Kročė Benedetas. Intuicija ir išreiškimas. Intuicija ir menas // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 1980, p. 32–49.

13 tema.

MODERNIOSIOS ESTETINĖS TEORIJOS: SOCIOLOGINĖ ESTETIKA, MARKSISTINĖ MENO FILOSOFIJA

Estetinių reiškinių istoriškumas. Socialinis kontekstas. Menas kaip įrankis. Bazė ir antstatas. Meno santykis su ekonominiu pagrindu. Meno ideologiškumas. Formos ir turinio skirtis marksistiniu požiūriu. Meninės gamybos santykiai. Menininko samprata.

Gvildendami estetines problemas dažnai būname linkę pamiršti, kad tokios sąvokos kaip „menas“, „grožis“, „skonis“, „forma“, „literatūra“ ar „modernusis teatras“ nėra savaime suprantamos ir natūralios, kad jos (atitinkamai ir tie objektai bei savybės, kurias jos nurodo) buvo sukonstruotos tam tikrame istorijos taške, tam tikroje socialinėje aplinkoje. Užuoat laikę meną kokia nors universalia žmonijos veikla, o estetinius poreikius – įgimtu žmogaus bruožu, galime laikytis priešingos pozicijos, kad menas, grožis ir panašūs reiškiniai yra istoriški arba, kitaip tariant, kad jie buvo „atrasti“ dėl tam tikrų ekonominių santykių Vakarų civilizacijoje ir istorinio vystymosi vingių. Estetikos reiškiniai istoriškumą ir jų sąsajas su socialine aplinka akcentuoja šiuolaikinės estetikos kryptis – sociologinė estetika.

Sociologiniu požiūriu meną galima tyrinėti dviem aspektais. Pirma, galima analizuoti, kaip visuomeninės ir ekonominės sąlygos *veikė* menus ir *atsispindėjo* meno kūrinuose. Nuo XVIII a. filosofai aiškinosi, kaip skirtinga geografinė aplinka, klimatas, rasiniai ir istoriniai veiksniai veikia skonį ir meną. Pavyzdžiui, pozityvistinė filosofija laikėsi principo, kad meno kūriniai yra sukurti žmogaus, kuris visuomet yra veikiamas ir priklausomas nuo jį supančių aplinkybių, todėl meno kūriniai gali būti suprantami ir aiškinami tik remiantis to konkretaus laikmečio, kai jie buvo sukurti, socialiniu *kontekstu*.

Antra, galima tyrinėti, kokiais būdais menas veikia visuomenę, kokią įtaką ir poveikį jis gali arba turėtų turėti atskiram asmeniui ar kokiai nors bendruomenei. XIX amžiuje, susidūrus su technologiniu progresu, kuris lėmė psichologinį

žmogaus susvetimėjimą, ir naujais rinkos santykiais, buvo aktyviai keliamas klausimas, kaip menas galėtų gražinti visuomenei dvasingumą ir padėti ją reformuoti. Menas dažnai šiuo požiūriu buvo suvokiamas kaip instrumentas, padedantis tobulinti žmonijos fizinę ir moralinę būklę.

Abu šie aspektai – kad menas atspindi socialines sąlygas ir kad menas gali būti įrankiu visuomenei gerinti – yra geriausiai išreikšti marksistinėje estetikoje. Kaip daugelis XIX a. mąstytojų, Karlas Marxas buvo įsitikinęs, kad meną veikia visuomeninės sąlygos. Nauja jo mintis buvo tai, kad jis akcentavo būtent ekonomines sąlygas: pasak Marxo, galime kalbėti apie (ekonominę) *bazę* ir (kultūrinį) *antstatą*.

Marksizmas yra *materialistinė* filosofija, teigianti, kad žmonių gyvenime materialinės sąlygos yra pirmesnės už idėjas ar pažiūras (materializmas – tai pasaulėžiūra, teigianti, kad egzistuoja tik materialus, fizinis pasaulis ir nieko anapus jo – jokios pirminės idėjos, plano ar prasmės). Marksistai nelabai tiki į atskirą, savarankišką, laisvą individą, valdantį materialų pasaulį (dekartiškas požiūris). Jie labiau linkę galvoti, kad materialus pasaulis valdo žmonės. Kitaip tariant, ne mes savo idėjomis paveikiame pasaulį, bet pasaulis paveikia mūsų idėjas. Taigi, norėdami suprasti savo idėjas – o menas ar grožis yra tokios idėjos – privalome pažinti tas materialias galias, kurias veikia pasaulyje. Marxas teigia: „Socialinėje savo gyvenimo produkcijoje žmonės atsiduria tam tikruose santykiuose, kurie neišvengiami ir nepriklausomi nuo jų valios, gamybos santykiai, atitinkantys apibrėžtą jų materialių gamybinių jėgų vystymosi stadiją. Šių gamybos santykių visuma sudaro visuomenės ekonominę struktūrą, realų pamatą, ant kurio išauga teisinis ir politinis antstatas, suformuojantis tam tikras socialinio sąmoningumo formas. Materialaus gyvenimo gamybos būdai lemia bendrą socialinio, politinio ir intelektualinio gyvenimo procesą. Ne žmonių sąmonė lemia jų būtį, bet atvirkščiai, jų socialinė būtis lemia jų sąmonę“ (*Politinės ekonomikos kritika*). Iš tokios materialistinės pasaulėžiūros plaukia, kad pirmausia yra materialinės sąlygos, t. y. gamybiniai ir ekonominiai santykiai (juos galima istoriškai apibūdinti kaip, pvz., feodalizmą, kapitalizmą ir kt.), o

kultūra, idėjos, filosofija ir menas – tai antraeiliai dalykai, kurie remiasi materialinėmis sąlygomis ir yra atsakas į kovą dėl jų. Ekonominės bazės ir kultūrinio antstato skirtis kaip tik ir leidžia teigti, kad, norint suprasti meną, reikia suprasti pirminį fenomeną, t. y. ekonominių visuomenės modelių. Tačiau čia svarbu įsidėmėti, kad bazė nėra svarbesnė nei antstatas, o tik pirmesnė.

Tai, jog pagal šią schemą kultūra yra visuomet „statoma“ ant ekonominio pamato arba bazės, nebūtinai reiškia, kad kiekvieną kartą menas yra visiškai sąlygotas ekonominių santykių. Pirmiausia Marxas labai aiškiai pabrėžia, kad ekonominių santykių ir meno vystymasis nėra susiję mechaniškai. Pavyzdžiui, žvelgiant istoriškai, tam tikri aukščiausi meninės kultūros pakilimai nebūtinai reiškia, kad juos sukėlė taip pat labai progresyvi ekonomika. Senovės Graikija garsėjo savo menine kultūra, tačiau visuomenė ir gamybos būdai toje visuomenėje buvo neišsivystę. Tam tikri kultūros reiškiniai arba tam tikros meninės formos yra kaip tik įmanomos tik neišsivysčiusioje visuomenėje (pvz., epas literatūroje). Senosiose visuomenėse, kurios dar nebuvo patyrusios darbo pasidalinimo (kaip šiuolaikiniame kapitalizme), šiuolaikinės prekinės gamybos nulemtos kiekybės ir kokybės santykio (kai kiekybė nustelbia kokybę) ir nerimstančio, nuolat besikeičiančio gamybinių jėgų vystymosi, galėjo būti pasiekta tam tikra harmonija tarp žmogaus ir gamtos – harmonija, kitaip tariant, įmanoma kaip tik neišsivysčiusioje visuomenėje (iš čia, beje, teigia Marksas, ir kyla susižavėjimas, kurį jaučiame atsидūrę prieš tokį meno kūrinį – jis pažadina savotišką nostalgiją tiems laikams, kai dar neegzistavo brutalus nuolatinis šiuolaikiniam kapitalizmui būdingas reikalavimas nuolat vartoti ir gaminti).

Marksistinė kritika siekia nustatyti meno santykį su ekonominiu pagrindu. Reikia pridurti, kad tas santykis gali būti dvejopas – atspindintis ir išreiškiantis. Viena vertus, meno kūrinys atspindi tam tikrus santykius, kurie egzistuoja visuomenėje, kita vertus – išreiškia konkrečios visuomenės grupės interesus. Tačiau kaip, kokiu būdu meno kūrinys gali atspindėti arba išreikšti socialinius santykius ir interesus? Šis sudėtingas klausimas yra vienas svarbiausių marksistinės estetikos klausimų. Marxas pats labai aiškiai nurodo, kad santykis

tarp bazės ir antstato nėra simetriškas: bazė ir antstatas nešoka vienas su kitu pirueto susikabinę rankomis. Kiekviena antstato sritis – teisė, politika, menas – turi savo vystymosi tempą ir savo vidinę evoliuciją. Kai kurie šiuolaikinės marksistinės meno filosofijos atstovai (Althusser, Williams) apskritai linkę suabejoti tradiciniu modeliu.

Marksistinė meno filosofija laikosi požiūrio, kad visas menas yra ideologiškas. Tačiau ideologija marksistams nėra vien doktrinų rinkinys, bet pirmiausia žymi tai, kaip žmonės atlieka savo vaidmenis visuomenėje, vertybes, idėjas ir vaizdinius, kurie pririša juos prie socialinių funkcijų ir neleidžia pažinti tikrojo visuomenės kaip visumos vaizdo. Čia reikėtų skirti vulgarų marksizmą, kuris teigia, kad menas yra tik ideologija. Bet tai nepaaiškina, kodėl daug meno kūrinių prieštarauja, neigia, kvestionuoja savo laikų ideologines prielaidas. Radikaliai priešingas teiginys – menas kaip tik meta iššūkį ideologijai: pasak Ernst Fisher, tikras, autentiškas menas visuomet peržengia ideologines savo laikmečio ribas ir leidžia pažvelgti į realybę, kurios ideologija neleidžia pamatyti. Althusseris ir Pierre Macherey panašiai teigė, kad menas yra ne tiek ideologiškas, kiek išlaiko tam tikrą specifinį santykį su ideologija. Menas, anot šių autorių, leidžia pajusti ir suvokti ideologijos ribas. Macherey skiria iliuziją ir fikciją: iliuzija – tai iš esmės ideologinė pasaulio vizija, įprasta ideologinė žmogaus kasdienė patirtis, su kuria menininkas ir dirba. Bet dirbdamas jis kartu iš esmės pakeičia tą iliuziją – jis suteikia jai pavidalą ir struktūrą. Suteikdamas ideologijai formą menas atsiriboja, atsitraukia nuo ideologijos, taip parodydamas tos ideologijos ribotumus ir padėdamas mums išsivaduoti iš ideologinės iliuzijos.

Althusserio požiūriu, menas yra būdas atskleisti ir parodyti visuomenėje tas įtampas, kurias ideologija slepia nuo mūsų akių. Šiuo atžvilgiu menas yra panašus į patį marksistinį mokslą, tik tai nemokslinis būdas. Ideologija yra klaidinga reprezentacija – literatūros ar teatro kūrinys, vaizduojantis realybę netgi tos ideologijos rėmuose, vis tiek anksčiau ar vėliau neišvengiamai susidurs ir parodys tai, kas nesutampa ir yra prieštaringa. Ideologiją galima tyrinėti moksliskai. Kadangi menas yra ideologiškas, jį taip pat galima tyrinėti. Mokslinė

kritika, teigia marksistai, turi aiškinti meno kūrinį pasitelkusi tą ideologinę struktūrą, kurios dalimi kūrinys yra, ir kartu parodyti, kaip menas transformuoja ideologiją ir kaip jis nuo jos atsiriboja.

Forma ir turinys – kita svarbi metodologinė marksizmo keliami problema. Priešingai nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio, marksizmui rūpi forma, nors iš esmės marksistai priešinasi bet kokiai formalistinei kritikai ir daugelis marksistų kritikų atkakliai ieško politinio meno turinio. Formos ir turinio skirtį Marxas perėmė iš Hegelio. Šis teigė, kad menas – tai turinio ir formos vienovė. Tačiau tas turinys, apie kurį kalbėjo Hegelis, buvo suvokiamas idealistiškai – kaip absoliutas, pasaulio dvasia ir pan. Skirtingais laikais mene formos ir turinio santykis buvo nevienodas. Senujų civilizacijų mene dominuoja jutiminė forma, užgožianti dvasinį turinį. Klasikiniame graikų mene – harmonija. Šiuolaikiniame, romantikų mene, kaip teigė Hegelis, ima dominuoti dvasia ir užgožia materialią formą. Aišku, Marxo požiūris nebuvo idealistinis, bet kai kurias savo pažiūras jis perėmė tiesiogiai iš Hegelio, pavyzdžiui, kad forma nėra menininko individualus įgėdis. Formos kaitą lemia turinio kaita. Formos istoriškai keičiasi, senosios nunyksta, atsiranda naujos, revoliucingos formos ir pan., kai keičiasi turinys, kurį jos įkūnija. Čia turinys suvokiamas kaip gamybos būdai – jie keičiasi (kaip keičiasi bazė) ir atitinkamai keičiasi antstatas, t. y. forma.

Beje, galima prieštarauti, kad forma ir turinys yra neatskiriama susiję bet kuriuo atveju. Tai dažniausiai pasitaikantis kritinis argumentas. Tačiau čia galima atsakyti štai ką: *praktikoje* formos ir turinio skirti negalima, bet *teoriškai* įmanoma. Pasak marksistų, forma ir turinys yra dialektiškai susiję. Tai tipiškas dialektikos pavyzdys. Kai kalbame apie formą ir turinį, dažnai klaidingai esame įsitikinę, kad turinys – tai kažkokia savaimė beformė masė, chaotiška, tekanti socialinė būtis. O forma suvokiama kaip iš esmės ribojantis arba suvaržantis principas (tai ne marksistinis, o labiau buržuazinis principas, skelbiantis, kad menas organizuoja realybės chaosą – bet ar realybė yra chaotiška?). Paprastai realybė, socialinė būtis jau pasirodo mums kaip turinčios tam tikrą struktūrą, t. y. formą, o meno forma yra jos transformacija.

Meno kūrinio forma yra susijusi su santykiais tarp menininko ir publikos. Ar tekstas gali būti išspausdintas tūkstančiais egzempliorių arba paskelbiamas internete ir prieinamas visiems, ar jis skelbiamas rankraštine forma ir prieinamas tik nedideliame elito ratui – tai daro poveikį pačiai meninei kūrybai. Spektaklis, skirtas privačiam didiko teatrui, turės vienokią formą, kuri skirsis nuo formos spektaklio, skirto masiniam žiūrovui viešajame teatre. Taigi, meninės gamybos santykiai sąlygoja meno kūrinio formą iš vidaus. Tai nėra vien antraeilis išorinis dalykas.

Taip pat čia keičiasi autoriaus suvokimas. Autorius marksistų suvokiamas kaip gamintojas. Jie atsisako romantiško autoriaus kaip kūrėjo, iš nieko kaip dievas kuriančio savo darbus, suvokimo. Menininkas nekuria „iš nieko“. Kaip ir bet kuris gamintojas, pvz., automobilių, jis jau randa tam tikras medžiagas, su kuriomis dirba – tokias kaip formos, mitai, vertybės, ideologijos ir kt. Menininkas turi tam tikras gamybos priemones, tam tikras savo meno technikas, kurios leidžia transformuoti kalbą arba patirtį į tam tikrą produktą. Nėra jokios priežasties, kodėl tokia gamyba turėtų būti laikoma stebuklingesne už kitas.

Klausimai

Kuo specifiskas sociologinės estetikos požiūris į estetinius reiškinius ir meną?

Kokie du aspektai sieja meną ir visuomenę?

Kas yra *bazė*, *antstatas* ir koks santykis juos sieja?

Koks meno santykis su ideologija?

Kuo ypatingas marksistų požiūris į formą ir turinį?

Kuo meno filosofijai, menotyrai ir kritikai svarbūs meninės gamybos būdai?

Literatūra

Brechtas Bertoltas. Liaudiškumas ir realizmas // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. Bronius Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 256–263.

Kodvelas Kristoferis. Iliuzija ir tikrovė // *Poetika ir literatūros estetika II*. Sud. Vanda Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1989, p. 378–389.

14 tema.

ŠIUOLAIKINĖ ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA: HERMENEUTIKA

Hermeneutikos reikšmė. Hermeneutika ir meno supratimas. Hermeneutinė Kanto kritika. Reikšminis meno kūrinio matmuo. Menas ir simbolis. Interpretacija. Hermeneutinis ratas.

Bendriausia prasme hermeneutika – tai supratimo ir interpretavimo teorija. Klausimas „kaip suprasti teisingai?“ yra aktualus visiems humanitariniams mokslams, todėl hermeneutika pretenduoja būti visų humanitarinių mokslų universaliu pamatu. Išties hermeneutikai šiandien yra padarę įtaką kalbos teorijai, istorijai, teologijai, religijotyrai, mitologijos studijoms, etikai, meno istorijai ir kt. – visiems šiems mokslams reikalingas teisingas supratimas, nes jie susiduria su tekstais, kurie nėra savaime suprantami arba kelia *supratimo problemą*. Pavyzdžiui, istorikai nuolat susiduria su tokiais tekstais: istoriniai dokumentai nėra savaime aiškūs, juos reikia suprasti arba interpretuoti. Menotyrininkams taip pat nuolat iškyla supratimo sunkumų: meno kūriniai yra mįslingi, nelengvai prieinami. Atsidūrę priešais meno kūrinį privalome aiškintis, kas yra vaizduojama, kodėl taip, kokios slaptos prasmės slypi kūrinyje.

Tiesa, meno kūrinį galima *analizuoti*, t. y. išskaidyti dalimis ir aprašyti (paaiškinti), kaip viena dalis siejasi su kita. Tačiau hermeneutinės minties atstovai įsitikinę, kad toks požiūris į meną pernelyg pozityvistinis. Pozityvistinis – t. y. paremtas tiesiogine jutimine patirtimi ir griežtais moksliniais metodais – požiūris tinka gamtotyrai. XIX amžiuje buvo siekiama „tikrą“, „mokslinį“ gamtos mokslų modelį pritaikyti kultūros reiškiniams studijuoti. Tačiau jei meno pažinimui pojūčių suvokimo neužtenka? Tyrinėdamas organinius ar neorganinius gamtos reiškinius, mokslininkas juos stebi (pasitelkdamas įvairią techniką, padedančią išplėsti jo stebėjimo galimybes, pvz., mikroskopą) ir aprašo savo pastebėtus objekto bruožus ir reakcijas. Tačiau meno kūrinys, be to, kad yra materialus (jį irgi galima stebėti ir analizuoti „per mikroskopą“), turi ir *reikšmę*,

t. y. nurodo kažką anapus savęs kaip materialaus daikto, o reikšmės neįmanoma „pagauti“ nei akimis, nei mikroskopu. Maža to, mes patys, dar prieš susitikdami su meno kūriniais, turime savo „reikšmes“, t. y. mes mąstome, kaupiame patirtį, stebime pasaulį ar savo jausmus, ir šios reikšmės niekur nedingsta – gilinantės į kūrinį jos aktyviai dalyvauja ir komunikuoja su reikšmėmis, kurias siūlo kūrinys. Taigi, kūrinio suvokimas niekada neprasideda nuo nulio. Pagaliau gamtotyroje, surinkus tam tikrą informacijos kiekį ir laikantis tam tikrą *indukcinio* metodo taisyklių, galima prieiti apibendrinančią išvadą arba išvesti dėsnį. Deja, kultūros reiškiniuose dėsniai negalioja, kaip, pavyzdžiui, neįmanoma apibendrinus iškiliausius kelių epochų meno kūrinius išvesti „gero meno“ dėsnio.

Tai, jog gamtotyroje paplitęs pozityvistinis požiūris netinka kultūros ir meno reiškiniams tyrinėti, teigė jau XIX a. vokiečių filosofas Vilhelmas Dilthey'us (1833–1911). Pasak Dilthey'aus, humanitariniams arba dvasios mokslams (*Geisteswissenschaften*) reikia atsisakyti gamtotyrynių metodų ir vietoje jų pasitelkti *įsijautimą*. Įsijautimas – tai dvasios judesys, asmeninę mokslininko patirtį tapatinantis su ta patirtimi, kuri skleidžiasi istoriniame kultūros dokumente arba meno kūrinyje. Įsijautimas nėra kokia nors ypatinga technika – mes nuolatos įsijaučiame į kino filmą, spektaklį, skaitomą romaną. Stebėdamas, kaip aktoriaus vaidinamo Otelio širdyje pamažu kaupiasi pavydas, aš galiu įsijausti, nes ir pats esu patyręs seksualinį pavydą: mano ir Shakespearo patirtis, kurią jis pavaizdavo Otelio personažu, sutampa. Galima sakyti, kad tai aš pats įsijausdamas ir pripildau aktoriaus atliekamą vaidmenį aistros (juk jei niekada nebūčiau patyręs pavydo – nesuprasčiau, kas scenoje dedasi). Kita vertus, Otelas praplečia, praturtina mano psichologinę, emocinę, intelektualinę patirtį, aš įsijaučiu ir į tai, ko nesu patyręs – nusikaltimo siaubą ir tragišką kaltę. Vadinasi, meno kūrinys – tai nuolatinis dalijimasis patirtimi, dialogas tarp teksto ir suvokėjo. Dilthey'us paneigė pozityvistinę teksto (meno kūrinio) ir suvokėjo atskirtį. Lygiai taip pat nuo tyrinėjamo objekto negali atsiriboti ir mokslininkas-humanitaras. Kitaip nei gamtotyros atveju, mokslininkas negali objektyviai, „iš viršaus“ stebėti tyrinėjamo kultūros reiškinio – jis įsijaučia, susilieja, susitapatina su, pvz.,

Rembrandto asmenybe, jo gyvenimu ir patirtimi, atsispindinčia tapybos darbuose. Tik taip įmanoma iš tikrųjų *suprasti* (*verstehen*) kultūros reiškinių, meno kūrinį. Nors ankstyvosios romantinės Dilthey'aus hermeneutikos idėjos vėlesnių šios filosofijos krypties atstovų buvo laikomos pernelyg psychologizuotomis (vėlesni hermeneutikai buvo linkę akcentuoti ne tiek emocinį įsijautimą, bet intelektualinį dalinimąsi bendra reikšme), jos darė įtaką. Pavyzdžiui, reikšmingas Hanso Georgo Gadamerio tekstas *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė* meną prilygino žaidimui kaip tik dėl to, kad čia, kaip ir, pvz., sportiniuose žaidimuose, visi (tiek žaidėjai, tiek žiūrovai) įsitraukia ir dalyvauja.

Moderniosios hermeneutikos vystymasis siejamas su Martino Heideggerio (1889–1976), H. G. Gadamerio (1900–2002) ir Paulo Ricoeuro (1913–2005) vardais. Sustokime prie H. G. Gadamerio. Savo hermeneutinę meno filosofiją H. G. Gadameris pradeda nuo I. Kanto ir jo pasekėjų „nesuinteresuoto kontempliavimo“ ir „laisvojo grožio“ koncepcijų kritikos. Kantas kalbėjo apie laisvąjį grožį, t. y. grožį, kuris nieko nevaizduoja ir nieko nereiškia. Gėlės, paukščio, moliusko, taip pat ornamento, dekoratyvios architektūrinės detalės grožis yra laisvas, t. y. „patys savaime jie nieko nereiškia: jie nieko nevaizduoja – jokie apibrėžtai sąvokai subordinuoto objekto; jie – laisvas grožis“ – teigė filosofas.

I. Kanto laisvojo grožio teorija puikiai tinka estetiškai apibūdinti gamtą. Galima sutikti, kad rožės žiedlapio grožis iš tikrųjų yra „laisvas“. Tačiau laisvo, nieko nevaizduojančio ir bereikšmio rožės žiedlapio poveikis mums yra labai efemeriškas ir trumpalaikis. Rože grožimės tol, kol ji yra mums prieš akis. Tuo tarpu meno kūriniai, skirtingai nei gamtos objektai, daro kur kas stipresnį poveikį visai mūsų asmenybei, teigia Gadameris. Didingi meno kūriniai verčia mus keistis, t. y. po susidūrimo su tokiu kūrinio liekame šiek tiek kitokie nei iki tol. Vadinas, meno kūrinio poveikis yra ilgalaikis ir gali trukti visą likusį gyvenimą. Ką liudija šis ilgalaikis poveikis? Ar ne tai, kad meno kūrinyje yra kažkas daugiau nei vien „laisvas grožis“ (t. y. grakščios linijos, proporcinga

kompozicija)? Menas, pasak hermeneutikų, negali būti atsietas ir uždarytas į atskirą autonomišką sritį, visiškai nesusijusią su mūsų kasdieniu gyvenimu, įvairiopa patirtimi, tikėjimu ir kt. „Estetinė sąmonė“ – tai abstrakcija, skelbia H. G. Gadameris, nes meno kūrinio reikšmė visada išeina už grynosios estetikos į kitas gyvenimo sritis, ji susijusi su pačiu gyvenimu ir tampa to gyvenimo dalimi. Filosofas teigė: „...neabejotina, kad didžiausiomis meno istorijos epochomis buvo tos, kai kūrinių niekas nesiejo su estetinė sąmone ir su mūsų „meno“ samprata, o religinė ir kasdieninė tų kūrinių funkcija buvo visiems suprantama ir niekam nebuvo vien estetinio mėgavimosi šaltiniu. Ar galima taikyti jiems estetinio išgyvenimo sampratą, nesuardant jų tikrosios būties?“ I. Kanto „laisvasis grožis“, be sąvokų ir reikšmių, labiau taikytinas gamtos estetiškumui ir dekoratyviniams amatams. Tuo tarpu tikrajame mene „visuomet tvyro įtampa tarp grynai aspektiško vaizdo ir reikšmės, kurią intuityviai suvokiam esant meno kūrinyje ir kurią atpažįstam iš to, kokį poveikį mums turi kiekvienas susitikimas su menu“.

Galime apibendrinti, kad, H. G. Gadamerio nuomone, kitaip nei gamtos grožio, meno kūrinio supratimas negali būti apribotas nesuinteresuotu formalios, plastinės raiškos stebėjimu, neturinčiu nieko bendra su mūsų kasdieniu gyvenimu. Meno kūrinys daro mums poveikį, nes kažką sako apie mūsų gyvenimą. Meno kūrinys – ne savareikšmis daiktas, ne trumpo estetinio pasitenkinimo objektas, o reiškiny, skatinantis žmogų pažinti save, keistis, ieškoti naujos tapatybės. Kitaip tariant, meno kūrinys nėra vien materialus empirinis reiškiny, nors materialumas ir sudaro labai svarbią meno kūrinio dalį. Kaip viename svarbiausių hermeneutinės meno filosofijos tekstų – straipsnyje „Meno kūrinio prigimtis“ – teigia M. Heideggeris, meno kūrinį mes pirmiausia patiriame kaip daiktą. Vis dėlto ontologiškai meno kūrinio būtis ypatinga, menui apibūdinti daiktiškumo neužtenka. Siekdamas suprasti tikrąją meno kūrinio būtį, filosofas išskiria du pradus, darančius kūrinyje: pirmąjį jis sieja su „žeme“ – sunkiu, materialiu, daiktišku meno aspektu, o antrąjį – su „pasauliu“, t. y. nuolat besiskleidžiančiomis reikšmėmis. Kūrinys – tai šių dviejų pradų „ginčas“.

Tačiau ką reiškia, kad kūrinys mums kažką sako? Argi ne paprasčiau reikšmes perteikti sąvokomis, kaip tai daro filosofija? Nors, pasak M. Heideggerio, filosofinis mąstymas ir poetinė kūryba išauga iš tų pačių šaknų, meno kūrinio „reikšmė“ skiriasi nuo filosofinio teksto turinio. Kuo? Mene „reikšminis matmuo“ yra paslėptas, jis neprieinamas tiesiogiai. Filosofinio veikalo nereikia skaityti tarp eilučių, jis mums atsiveria savaime, nes filosofas visada stengsis kiek galima aiškiau išdėstyti savo mintis. Kitaip yra meno kūrinyje, pavyzdžiui, spektaklyje, kur, susidūrę su atviru filosofiniu aiškinimu, tokį kūrinį vadinsime „intelektualizuotu“ ir nemenišku. Iš meno kūrinio mes nereikalaujame tiesiai šviesiai išdėstyti „tiesų“, o atvirkščiai – tikimės, kad mene reikšmė liks tarsi „paslėpta“, neprieinama tiesiogiai, kad kūrinys vers mus mąstyti, gilintis. Tačiau koku būdu „reikšminis matmuo“ meno kūrinyje yra „paslėptas“? Ką reiškia, kad jis „paslėptas“?

Filosofija, anot hermeneutikų, kalba su mumis *sąvokų* kalba. Tuo tarpu meno kalba yra ne sąvokinė, o *simbolinė*. Meno kūrinys, teigia Heideggeris, – tai simbolis. Menotyrininkas ar meno filosofas yra savotiškas vertėjas, simbolinę meno kūrinio kalbą verčiantis į sąvokinę. Tačiau toks vertimas negali būti tiesioginis, kaip, pavyzdžiui, verčiant iš vienos kalbos į kitą, mat simbolių kalba meno kūrinyje nuo sąvokinės kalbos skiriasi iš esmės, kokybiškai.

Meno kalbėjimas simboliais yra toks kalbėjimo būdas, kai kažkas „pasakoma“, atveriamą, atskleidžiamą ir tuo pat metu „nutylima“, išsaugoma, paslepia. Jei meno tikslas būtų tik atverti, t. y. pasakyti kažką naujo, perteikti kažkokią apibrėžtą „žinią“, tai, aišku, tą „žinią“ būtų įmanoma perteikti ir kitais būdais, paprastai, tiesiogiai. Tuomet kartą „supratus“, ką kūrinys sako, mūsų jis daugiau nebedomintų. Ir vis dėlto patirtis mums rodo, kad net ir atidžiai išstudijavę meno kūrinį niekada negalime pasakyti, kad jį visiškai „perpratome“ – kūrinyje visuomet lieka tam tikra gelmė arba paslaptis, kurią jis nutyli, kuri verčia mus vis iš naujo prie kūrinio grįžti. Meno kūrinio neįmanoma „suvartoti“ – jo prasmės visada lieka tvirtai „užrakintos“ daiktiškame kūrinio pavidale.

Vadinasi, meno kūrinio funkcija yra ne tik atverti, parodyti, padaryti matomą tam tikrą esminę žmogiškąją patirtį (kurią hermeneutikai siejo su „būties tiesa“), bet ir ją išsaugoti, paslėpti, „globoti“. H. G. Gadameris, plėtodamas M. Heideggerio filosofiją, pabrėžė, jog meno simboliškumo pamatas yra nepaliaujamas nuorodos ir paslėpties žaismas. Būdamas atverties ir paslėpties žaismu, kūrinys ne nurodo reikšmę, jis nėra kažkokios žinios perteikėjas (nes tą žinią galėtų perteikti ne tik jis), o greičiau ją aktualizuoja ir reprezentuoja. Simbolinė meno kūrinio prigimtis paverčia jį „dariniu“ (plg. kalnynų dariniai), sustingdančiu prasmės srautą. Šitaip meno kūrinys „paslepia prasmę tvirtame pavidale, kad ji neišsisklaidytų ir neišsektų, o būtų įtvirtinta ir išsaugota darinio konstrukcijoje“. Prasmės gausos saugojimo funkcija meno kūrinį padaro nepakeičiamą, uždarą, užvertą, todėl norint apie jį kalbėti reikalinga ypatinga *supratimo rūšis – interpretacija*.

Kaip atrodo tie interpretacijos principai, kuriuos siūlo hermeneutikai? Kaip reiktų teisingai interpretuoti? Nors moderniosios hermeneutikos atstovai atmetė pernelyg psichologizuotą Dilthey'aus „įsijautimo“ teoriją, tačiau liko prie esminės jo idėjos – *dialogiško* santykio tarp kūrinio ir suvokėjo (mokslininko, menotyryninko). Dialogiškas meno kūrinio supratimas reiškia, kad, viena vertus, suvokėjas yra aktyvus (jis turi mąstyti, aiškintis, pasitelkti savo patirtį), o antra vertus – atidus, įsiklausantis į tai, ką sako kūrinys (arba per meno kūrinį bylojanti „būties tiesa“), neužgožti jo savo paties fantazijomis. Meno kūrinio „vartojimas“ skiriasi nuo alaus skardinės vartojimo, nes reikalauja iš suvokėjo, kad šis būtų aktyvus, atsilieptų ir dalyvautų konstruojant kūrinio reikšmes. Kita vertus, kad ir koks aktyvus būtų suvokėjas, jis negali primesti kūriniumi savo reikšmių, kitaip kūrinyje jis matys tik savo paties atspindį ir išgirs ne „būties tiesą“, o savo paties minčių gausmą. Tačiau kaip išlaikyti tokią trapią dialogišką pusiausvyrą?

Dialogiškas santykis su meno kūriniumi bus įmanomas, pasak hermeneutikų, jei laikysimės *hermeneutinio rato* principo. Hermeneutinis ratas – tai nuolatinis supratimo judėjimas nuo detalės prie visumos ir atgal prie detalės, kiekvieną kartą jį (supratimą) tikslinant. Meno kūrinio suvokėjas visada jau turi išankstinį

„prasmės projektą“, tam tikrą prasmės laukimą arba bendrą įsivaizdavimą, kas tai per kūrinys, apie ką jis, ko iš jo galima tikėtis (kaip jau minėta, meno kūrinio supratimas niekada neprasideda nuo nulio). Pavyzdžiui, atėję į kino teatrą, visuomet jau žinome, kas yra kinas (kas yra siužetas, vaidmuo, kadras, stambus planas ir kt.), taip pat turime tam tikrų lūkesčių, susijusių su filmu, kurį atėjome pasižiūrėti, žanru arba režisieriumi. Šis pirminis visumos supratimas ima keistis vos tik užgęsta šviesa ir prasideda pirmasis epizodas. Susidūrus su kūrinio konkretybe, su atskiros jo detalės (epizodo) reikšme, mes keičiame ir koreguojame savo išankstinius lūkesčius. Kūrinys vėl jungiamas į bendrą visumą, kuri savo ruožtu kinta toliau: pavyzdžiui, gali būti, kad filmas verčia keisti konkretaus žanro (melodramos, vesterno) suvokimo ribas, galbūt priverčia apskritai naujai pažvelgti į filmo siužeto galimybes. Taigi, kai filmas baigiasi, mūsų visumos supratimas yra jau visai kitoks, nei buvo tuo metu, kai žiūrėjome pirmuosius kadrus. Su šiuo pakitusiu visumos supratimu verta dar kartą pradėti nuo pirmųjų kadru: kai interpretacija išbaigiama (kūrinys sujungiamas į bendrą visumą), ji prasideda iš naujo. Pirmasis epizodas, pirmoji kūrinio detalė dabar derinama su ta visuma, kurią gavome interpretacijos pabaigoje ir t. t. Taip supratimas nuolat juda nuo visumos prie dalies ir atgal prie visumos, sudarydamas hermeneutinį ratą. Šitoks supratimo ratas, nors iš esmės begalinis, nėra ydingas, tai universalus bet kokio supratimo modelis: „visos paskirybės turi atitikti visumą – toks yra nuolatinis teisingo supratimo kriterijus. Jei tokio atitikimo nėra, tai nėra ir supratimo“ – rašo H. G. Gadameris.

Klausimai

Koks yra hermeneutinės teorijos objektas?

Kodėl hermeneutika reikalinga meno supratimui?

Kodėl kultūros ir meno moksliniams tyrimams netinka gamtotyros metodai?

Kodėl hermeneutika kritikuoja kantiškąją estetiką?

Kaip hermeneutika supranta meno kūrinio reikšmę?

Kaip meno kūrinio reikšmė yra paslėpta?

Kas sieja meną ir simbolį?

Kodėl meno kūrinys reikalauja interpretacijos?

Kaip veikia hermeneutinis ratas?

Literatūra

Gadamer Hans Georg. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–55.

Heidegeris Martynas. Meno kūrinio prigimtis // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. Bronius Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 208–255.

15 tema.

ŠIUOLAIKINĖ ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA: ANALITINĖ FILOSOFIJA. POSTMODERNISTINĖ MENO TEORIJA

Estetika kaip metakritika. Estetinės ir neestetinės sąvokos. Estetinė patirtis ir kasdienė patirtis. Meno apibrėžimo problema. Atviros sąvokos. Postmodernizmo ir modernizmo santykis. Meno kūrinio interpretacija ir vertinimas postmodernistų požiūriu.

Analitinės filosofijos atstovai, siekę išvengti estetikos mokslo romantizavimo ir idealizavimo bei suteikti jam griežtesnį pavidalą, pasiūlė naują estetikos sampratą. Estetika, jų suvokimu, turėtų savo tyrimų „žaliavos“ ieškoti ne meno ar grožio išgyvenime, ne tiesioginėje patirtyje, bet meno kritikų ir žinovų vartojamose aprašomosiose sąvokose ir vertinimo kriterijuose. Kitaip tariant, estetika čia virsta „metakritika“ arba kritikos kritika. Meno žinovai tiesiogiai susiduria su kūriniais ir aprašo savo išgyvenimus, tuo tarpu estetikos specialistai tyrinėja kalbą, kurią tie žinovai vartoja.

Britų filosofas Frankas Sibley savo tekste *Estetinės sąvokos* suskirstė sąvokas, kuriomis mes apibūdiname meno kūrinių ir kitų aplink mus esančių daiktų savybes į dvi grupes – estetines ir neestetines sąvokas. Neestetinės sąvokos apibūdina daiktų bruožus ir savybes, kurias gali pamatyti kiekvienas ir kurios nereikalauja ypatingų sugebėjimų: *raudonas, drėgnas, triukšmingas* ir kt. Tuo tarpu estetinės sąvokos reikalauja iš suvokėjo „sprendimo galios“, kitaip tariant, reikalauja išlavinto skonio, tam tikro ypatingo sugebėjimo: *dailus, žavus, elegantiškas, gražus* ir kt. Sibley argumentuotai parodo, kad nėra tokių neestetinių bruožų ir savybių, kurios funkcionuotų kaip būtina sąlyga estetiinių sąvokų taikymui. Kitaip tariant, estetiinių ypatybių aprašymas ir vertinimas negali būti paremtas neestetinių savybių aprašymu.

Iš pirmo žvilgsnio akivaizdu, kad pirmosios – neestetinės – savybės yra lengvai įrodomos arba akivaizdžios, o antrosios reikalauja tam tikrų argumentų. Galima nesunkiai įtikinti pašnekovą, kad filmas yra greitas (greita kadru kaita),

tačiau reikės pasistengti, jei norėsime įrodyti skeptiškai nusiteikusiam oponentui, kad jis įdomus. Kita vertus, šiuolaikinėje estetikoje pastebima, kad ir „greitis“ yra sąlygiškas. Realybėje nėra taip lengva įrodyti, kad kažkas yra juokingas, kad vienas daiktas primena kitą ir netgi kad kažkas nuspalvintas raudonai. Šiuo požiūriu, griežto skirtumo tarp neestetinių ir estetinių sąvokų daryti negalime. (Nors skirtumas tarp šių skirtingų grupių sąvokų yra logine prasme: pavyzdžiui, logiškai teiginys, kad kažkas atrodo raudonas, bet iš tikrųjų nėra, turi prasmę, o teiginys, kad kažkas atrodo žavingas, bet iš tikrųjų nėra – neturi prasmės). Taip pat akivaizdu, kad tiek vienos, tiek kitos grupės sąvokas vartojame apibūdinti įvairiems daiktams, su kuriais susiduriame kasdienybėje. Kaip apsidairę pamatysime daugybę aukštų ir žemų, ryškių ir blyškių, kietų ir minkštų daiktų, taip ir kasdieniai daiktai yra niūrūs ir linksmi, sunkūs ir grakštūs, griozdiški ir dailūs. Pastarosios – estetiškos – savybės negali būti priskirtos išimtinai vien, pavyzdžiui, meno kūriniais arba estetiškai pasimėgauti skirtiems objektams. Estetiniai bruožai ir savybės yra kasdienio suvokimo dalis, o estetika, tyrinėjanti panašias sąvokas, tampa mokslu apie kasdienį suvokimą apskritai. Taigi, šiuolaikinė analitinė tradicija besiremianti estetika nutolsta nuo specifinės „estetinės patirties“ ir priartėja prie kasdienio suvokimo.

Buvo suabejota tradicinės, klasikinės estetikos paveldu ir pirmiausia sąvokomis, kurias vartojame tarsi savaime suprantamas. Pati sąvoka „menas“, turinti aibes apibrėžimų, XX amžiaus viduryje buvo pripažinta „neįmanoma“ apibrėžti. Remiantis L. Wittgensteino pasiūlyta „giminingo panašumo“ samprata buvo nuspręsta, kad yra tokių žodžių, kuriuos vartojame, tačiau tiksliai apibrėžti jų reikšmės negalime. Tai „atviros“ sąvokos. „Meną“ siūlyta laikyti kaip tik tokia atvira sąvoka. Morrisas Weitzas straipsnyje *Teorijos vaidmuo estetikoje* teigia, kad meno teorija yra neįmanoma, nes niekas negali tiksliai ir logiškai apibrėžti, kas yra menas. Kodėl taip yra? Juk per visą estetiškos minties istoriją buvo pasiūlyta nemažai apibrėžimų: menas buvo apibrėžiamas kaip mimezis, tikrovės pamėgdžiojimas arba kaip grožio kūryba, kaip menininko išraiška, kaip reikšminga forma ir t. t. Vis dėlto akivaizdu, kad visi šie apibrėžimai galiojo tik

daliai meno, o kitam menui negaliojo. Meno kaip tikrovės pamėgdžiojimo samprata puikiai tinka realistinei tapybai arba graikų tragedijai. Tačiau tokio apibrėžimo neįmanoma pritaikyti muzikai. Maža to, bėgant laikui atsirado tapybos, kurią taip pat sunku ar neįmanoma charakterizuoti kaip „tikrovės pamėgdžiojimą“ – t. y. abstrakti tapyba. Kitaip tariant, vos tik atsiranda koks nors meno apibrėžimas, jis lyg ir taiko tapti universaliu, tačiau labai greitai pasirodo, kad vis dėlto jis tinka tik tam tikram menui. Ir nieko keisto: menininkas yra laisvas, o menas – tai laisva kūryba, todėl numatyti, kokių dar kūrinių sukurs menininkas, yra neįmanoma. Taigi, ir apibrėžimas, teigia Weitzas, turi likti atviras.

Viena vertus, toks požiūris gali būti taikomas daugybei sąvokų (sąvoka „mašina“ taip pat turi likti atvira, nes neįmanoma numatyti ir iš anksto apibrėžti, kokios mašinos dar gali būti sukurtos). Iš tikrųjų visiškai išbaigtų sąvokų esama tik grynoje logikoje. Kita vertus, pasak Weitzo, tai mums visiškai netrukdo bendrauti ir vartoti įvairias sąvokas, netgi jei jos ir negali būti griežtai apibrėžtos. Panašiai skeptiškai analitinė filosofija vertina ir kitas estetines sąvokas, tokias kaip „grožis“ ir „estetinė vertybė“.

Kai kuriais aspektais analitinė meno filosofija siejasi su kultūriniu lūžiu, kuris vadinamas postmodernizmu ir atitinkamai su postmodernistine meno teorija. *Postmodernizmas* yra viena iš tų sąvokų, kurios neturi tikslaus fiksuoto apibrėžimo; daugybė skirtingų autorių, tyrinėjančių socialinius reiškinius, kultūros pokyčius, meną ir literatūrą, pateikia skirtingas teorines ir istorines perspektyvas, atskleidžiančias kaskart kitus šio fenomeno aspektus ir supratimo galimybes. Ko gero paprasčiausia postmodernizmo reiškinių tapatinti su konkrečiu laikotarpiu – t. y. XX a. II pusės kultūros raida. Pasaulinio karo ir totalitarizmo patirtis, Vakarų visuomenių, politikos ir ekonomikos pokyčiai (vėlyvosios kapitalizmo stadijos, masinių informacijos priemonių išplitimas, technologijos augimas, šaltasis karas, globalizacijos procesai ir t. t.) lėmė ir pokyčius humanitarinėje kultūroje, filosofijoje, literatūroje ir mene. Šie intensyvūs pokyčiai daugeliui Vakarų mąstytojų leido teigti, kad vakarietiška civilizacija

patiria naują vystymosi stadiją, kurią atskiriant nuo ankstesnės – moderniosios epochos – imta vadinti postmodernizmu. Vis dėlto, kaip pažymi Ihabas Hassanas, ši epochų ar stadijų riba yra labai sąlygiška: „Modernizmas ir postmodernizmas nėra atskirti geležinės uždangos ar Kinų sienos; istorija yra palimpsestas, ir kultūra yra pralaidi tiek praėjusiam, tiek esamam, tiek ir būsimajam laikui“. Skirtingose šalyse ir skirtingose kultūrose dėl vystymosi ypatumų, geografinės ar istorinės specifikos greta postmodernistinių reiškinių matyti ryškūs moderniosios epochos kultūros bruožai, o greta šių – beveik archajiškus laikus siekiantys ritualai, įpročiai, mąstymo būdas (tai akivaizdu ir Lietuvoje). Vadinasi, postmodernizmas nusako ne apskritai patį laikmetį, bet greičiau tam tikrą dinamišką idėjų visumą, pasaulėžiūrą, gyvenimo stilių, meno tendencijas, užgimusias ir glaudžiai susijusias su XX amžiaus pabaiga. Postmodernistinė meno teorija taip pat daugeliu požiūrių formuluojama kaip polemika su moderniosios epochos estetika, apie kurią buvo kalbama 11–14 temose.

Prieštaraudami modernistinei meno sampratai, kuri laikėsi nuomonės, kad meno kūrinį galima suprasti ir interpretuoti teisingai arba klaidingai, postmodernistai teigia, jog meno kūrinys negali turėti jokios vienos „tikros“ ir „teisingos“ interpretacijos. Meno kūrinį siūloma matyti kaip „reikšmių išsprogimą“, neturintį jokio centro ir jokio stabilumo.

Modernistai taip pat buvo įsitikinę, kad meno kūriniai gali būti geri (arba prasti). Kitaip tariant, kad kūrinyje gali glūdėti tam tikros formalios savybės, kurios leidžia jį apibūdinti kaip vertingą ir atskirti nuo ne tokio vertingo kūrinio. Postmodernistinėje meno teorijoje šiam požiūriui prieštaraujama: meno vertė tėra atsitiktinių istorinių ir kultūrinių aplinkybių „funkcija“, taigi, meno kūrinio „vertingumas“, jo „grožis“ neslypi jame pačiame kaip vidinė savybė, bet yra istoriškai susijusi su konkrečios epochos kultūrinėmis konvencijomis. Maža to, postmodernistai yra linkę abejoti ne tik kūrinio vertės absoliutumu, bet ir paties meno kaip savaime suprantamos, nuo kultūros ir laikotarpio nepriklausomos kategorijos egzistavimu. Ar menas turi kokių nors vidinių savybių, kurios padaro jį menu ir nulemia aiškų meno ir gyvenimo atskirtumą? Pasak postmodernistinės

teorijos, nėra jokių vidinių savybių, kurios leistų „natūraliai“ atskirti meną ir nemeną arba aukštąjį meną nuo populiariosios kultūros formų. Sąvoka „menas“ visiškai nėra natūrali, o greičiau sukonstruota socialiai ir istoriškai, todėl apibūdinti meną ar aukštąjį meną remiantis tam tikromis pačiame kūrinyje glūdinčiomis ir viešai įrodomomis savybėmis yra neįmanoma. Taigi, menas apibūdinamas atsižvelgiant į konkrečią kultūrą, tradicijas, vertybes bei jų taikymą. Tik taip galima apibūdinti, kas yra menas ir kuo aukštasis menas skiriasi nuo masinių meno formų.

Panašus požiūris galioja ir nagrinėjant meno kaip pažinimo būdo, meno ir tiesos klausimą. Moderniojoje filosofijoje vyravo du požiūriai: vienas (atstovaujamas kantiškosios estetikos pasekėjų) teigė, kad menas neturėtų būti vertinamas pagal tai, ką jis „sako“, pagal savo reikšminį turinį, nes šis yra atsitiktinis ir nereikšmingas estetinei meno kūrinio reikšmei ir vertei. Kiti, atvirkščiai, tvirtino, kad meno kūrinio reikšminis lygmuo yra svarbiausia jo vertės ir poveikio sudedamoji dalis. Pavyzdžiui, hermeneutikai mene ieškojo „būties tiesos“. Postmodernistinė meno teorija teigia, kad bet kuri tiesa, kurią mes tariamės išvelgią meno kūrinyje, yra neatsiejama nuo tekstų, naratyvų, ideologijų ir žodynų, būdingų mūsų laikmečiui, nes būtent jie lemia mūsų supratimą ir mąstymą.

Klausimai

Kaip estetiką supranta analitinės filosofijos atstovai? Kas yra metakritika?

Kuo, pasak Sibley, estetinės sąvokos skiriasi nuo neestetinių?

Kodėl vis dėlto sunku griežtai atskirti estetinę patirtį nuo kasdieninės?

Kodėl sudėtinga apibrėžti sąvoką *menas*?

Ką reiškia palikti sąvoką *menas* atvira sąvoka?

Koks yra modernizmo ir postmodernizmo santykis? Kaip jis atsispindi meno teorijose?

Kaip postmodernistai keičia meno kūrinio reikšmės ir vertės supratimą?

Literatūra

Veicas Morisas. Teorijos vaidmuo estetikoje // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 371–384.

PRIVALOMA LITERATŪRA

Hartmanas Nikolajus. *Estetika // Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 1980, p. 334–352.

Volš Dorotė. Pažintinis meno turinys // *Menas ir pažinimas*. Vilnius: Mintis, 1983, p. 215–238.

Belas Klaivas. Kas yra menas? // *Grožio kontūrai*. Vilnius: Mintis, 1980, p. 120–148.

Tatarkiewicz Władysław. *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007 (skyrius „Grožis: kategorijos istorija“, p. 188–239).

Sokratas. Liudijimai // *Estetikos istorija: antologija I*. Vilnius: Pradai, 1999, p. 487–494.

Aristotelis. *Poetika // Rinktiniai raštai*. Sud. Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1990, p. 277–296.

Eco Umberto. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–114.

Plotinas. *Apie grožį. Ties grožio vertybėmis*. Sud. R. Serapinas, Vilnius: Baltos lankos, 1993, p. 329–337.

Ficino Marsilio. *Apie Meilę, arba apie Platono „Puotą“ // Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas*. T. 1, Vilnius: Mintis, 1984, p. 69–86.

Kantas Imanuelis. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 1991, p. 55–96, 96–130, 158–168.

Hegelis Georgas. *Istorijos filosofija*. Vilnius: Mintis, p. 265–279.

Hegelis Georgas. „Estetikos“ fragmentai // *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*. Vilnius: Vaga, 1978, p. 320–330.

Schopenhauer A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995, p. 272–284.

Kročė Benedetas. Intuicija ir išreiškimas. Intuicija ir menas // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 1980, p. 32–49.

Brechtas Bertoltas. Liaudiškumas ir realizmas // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. Bronius Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 256–263.

Kodvelas Kristoferis. Iliuzija ir tikrovė // *Poetika ir literatūros estetika II*. Sud. Vanda Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1989, p. 378–389.

Gadamer Hans Georg. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–55.

Heidegeris Martynas. Meno kūrinio prigimtis // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. Bronius Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 208–255.

Veicas Morisas. Teorijos vaidmuo estetikoje // *Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos*. Sud. B. Kuzmickas, Vilnius: Mintis, 1980, p. 371–384.

REKOMENDUOJAMA LITERATŪRA

Įvada

Sezemanas Vosylius. *Estetika*. Vilnius: Mintis, 1970.

Tatarkiewicz Władysław. *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007.

Grinius Jonas. *Grožis ir menas*. Vilnius: Mintis, 2002.

Istorija

Andrijauskas Antanas. *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai–Vakarai)*. Vilnius: VDA leidykla, 1996.

Gaižutis Algirdas. *Estetika: tarp tobulumo ir mirties*. Vilnius: VDA leidykla, 2004.

Eco Umberto. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Antologijos

Grožio kontūrai: iš XX a. užsienio estetikos. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 1980.

Ties grožio vertybėmis. Sud. R. Serapinas. Vilnius: Baltos lankos, 1993.

Estetikos istorija: antologija. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 1999.

Poetika ir literatūros estetika I. Sud. V. Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1978.

Poetika ir literatūros estetika II. Sud. V. Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1989.

Menas ir estetiškas auklėjimas. Sud. H. Kobeckaitė. Vilnius: Mintis, 1989.

Menas ir pažinimas. Sud. A. Katalynas. Vilnius: Mintis, 1983.

Menas ir laisvalaikio kultūra. Sud. A. Katalynas. Vilnius: Mintis, 1981.

Knygos

Schiller Friedrich. *Laiškai apie estetinį žmogaus ugdymą*. Vilnius: LRSL, 1999.

Kantas Imanuelis. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 1991.

- Schopenhauer Arthur. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995.
- Nietzsche Friedrich. *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*. Vilnius: Pradai, 1997.
- y Gasset Jose Ortega. *Mūsų laikų tema ir kitos esė*. Vilnius: Vaga, 1999.
- Gadamer Hans Georg. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.

BIBLIOGRAFIJA

- Anzenbacher Arno. *Filosofijos įvadas*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1992.
- Sezemanas Vosylius. *Estetika*. Vilnius: Mintis, 1970.
- Tatarkiewicz Władysław. *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga, 2007.
- Andrijauskas Antanas. *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai–Vakarai)*. Vilnius: VDA leidykla, 1996.
- Gaižutis Algirdas. *Estetika: tarp tobulumo ir mirties*. Vilnius: VDA leidykla, 2004.
- Eco Umberto. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- The New Encyclopædia Britannica*. Vol. 13. *Macropædia: Knowledge in Depth*. Chicago / Auckland / London / Manila / Paris / Rome / Seoul / Sydney / Tokyo: Encyclopædia Britannica, Inc., 1998, p. 9–24.
- Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*. Edited by Lamarque Peter, Olsen Stein Haugom Malden (MA): Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Osborn Harold. *Aesthetics and Art Theory: A Historical Introduction*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.
- Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. Edited by Hofstadter Albert, Kuhns Richard. New York: The Modern Library, 1964.

Art in Theory, 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas. Edited by Harrison Charles, Wood Paul, Gaiger Jason, Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers, 1998.

Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Edited by Harrison Charles, Wood Paul. Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers, 1998.

Moshe Barasch. *Theories of Art.* Vol. 1, 2, 3. New York and London: Routledge, 2000.

Gordon Graham. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics.* London, New York: Routledge, 1997.

Noël Carroll. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction.* New York and London: Routledge, 2005.

Eldridge Richard Thomas. *An Introduction to the Philosophy of Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Besanquet Bernard. *A History of Aesthetic.* New York: Meridian Books, 1957.

Besanquet Bernard. *A History of Aesthetic.* New York: Meridian Books, 1957.

Edgaras Klivis

ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA

Mokomoji knyga

Išleido ir spausdino – Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
(S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas)
Užsakymo Nr. 75. 2009 05 22.