

## ESTETIKA IR FILOSOFINĖ POETIKA

**Tomas Kačerauskas**

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra  
 Didlaukio g. 47, LT-2027 Vilnius  
 Tel.: (370-2) 76 18 90, 60 88 73 (n.)  
 Faks. (370-2) 76 18 90  
 El. paštas: tkacerau@takas.lt

*Straipsnyje E. Dickie'o institucinės meno teorijos pagrindu nagrinėjamos estetikos problemos. Remiantis konkrečiais meno pavyzdžiais ir M. Weitzo kritika parodoma, kad uždara estetikos teorija nepajėgi paaiškinti naujų meno faktų. Be to, ji pavojinga, nes individą traktuoja kaip kultūrinį kloną. Remiantis A. J. Greimo netobulumo estetika, estetikos teorijai priešpriešinama filosofinė poetika, kuri ir siauresnė (pagrįsta poetiniu žodžiu), ir platesnė už ją (neapsiriboja tariamai uždara meno sfera).*

*Prasminiai žodžiai: estetika, meno kūrinys, filosofinė poetika, hermeneutika.*

### Įvadas

Jeigu filosofinė poetika – poetinių formų (tragedijos, komedijos, epo, poezijos) kūrimo ir interpretavimo principai, kaip manė Aristotelis, jeigu jai terūpi ši siaura meninės kūrybos dalis, filosofinė poetika – estetikos, kaip meno idėjų ir meno kūrinio interpretacijos, dalis. Šiuo atveju ji nagrinėtina skleidžiant estetiką ir meno filosofiją. Net pripažinus, kad poezija – svarbiausias filosofijai menas (Aristotelis, Kantas, Schopenhaueris, Heideggeris), filosofinė poetika lieka priklausoma (yra maitinama arba, atvirkščiai, maitina) nuo estetiškos ar metafizinės sistemos, kaip ją nagrinėja Kantas ar Schopenhaueris. Tuomet negalimà ne tik jos autonomija nuo estetiškos filosofinės sistemos, bet ir pati filosofinė poetika palaidojama po meta-

fizikos bokštų griuvėsiais, atakuojant tokiems „teroristams“ kaip Nietzsche, Wittgensteinas ar Baudrillardas. Tiesa, ją galima nagrinėti kaip minties istorinę discipliną, bet jos autonomija tokiu atveju yra abejotina.

Nepaisant to, filosofinę poetiką nagrinėsiu drauge su estetika, bet nesutapdindamas su šia. Priešingai, filosofinę poetiką priešinsiu estetikai. Estetikos problemų iškėlimas ir jų nagrinėjimas drauge su filosofinės poetikos idėjomis leis tikslinti pastarąją. Šis aplinkkelis, t. y. nagrinėjimas drauge su kitomis disciplinomis vis iš naujo apibėžiant, išliks straipsnio principu, skirtingai nuo estetikos sistemos tiesaus kelio. Todėl pirmiausia panagrinėsiu vieną šiuolaikinių estetikos teorijų (1. Dickie'o estetikos teorija), jos kritiką bei problemas (2. Estetikos teorijos problemos ir kritika). Kartu pasitelkęs

nagrinęta medžiaga bandysiu išskleiti filosofinės poetikos idėjas, priešindamas jas estetikos teorijai (3. Netobulumo estetika ir filosofinės poetikos metmenys).

### Dickie'o estetikos institucinė teorija

Kol kas klausimą, kas yra filosofinė poetika, paliksi nuošalyje. Vietoj to paklausiu: kas yra estetika? Nors estetiką įprasta skirti nuo meno filosofijos<sup>1</sup>, šias dvi sritis, priešindamas joms filosofinę poetiką, nagrinėsiu kartu<sup>2</sup>. Galima išskirti trečią sritį, kuriai rūpi kūrinio atsiradimo sąlygos ir ypatingos menininko galios. Tačiau ir šiai – genijaus estetikos – sričiai priešpriešinsiu filosofinę poetiką. Kuo pagrįstas šis grupavimas? Kas sieja estetiką, meno filosofiją ir menininko (genijaus) estetiką, jeigu apie filosofinę poetiką dar nieko nežinome, o opozicija tarp pastarosios ir pirmųjų tėra darbinė prielaida?

Norėdamas atsakyti į šį klausimą, turiu pagnagrinėti minėtas tris disciplinas ir jų problemas. Remsiuosi George'o Dickie'o „Estetikos įvadu“ (1997), nes čia skleidžiamos tiek estetikos, tiek meno filosofijos idėjos, jos pateikiamos tiek istoriškai, tiek problemiška, be to, paliečiamos menininko estetikos problemos ir iškeliamą originali institucinė teorija. Ši teorija ypač svarbi kaip naujausias bandymas įveikti estetines problemas. Kokios tos problemos?

Pats Dickie istoriškai apžvelgia grožio bei skonio teorijas ir meno koncepcijas. Šalia klau-

simų, kas yra grožis, skonis ir meno kūrinys, jis kaip estetikos problemas iškelia menininko siekius (*intentions*), meno simbolizmą, metaforą ir meno kūrinio raišką (*expression*). Menininko siekiai, kiek juos pavyksta įgyvendinti, galėtų padėti atskirti gerą meno kūrinį nuo blogo. Čia Dickie pastebi du sunkumus: 1) kaip nustatyti, ar menininko siekiai įgyvendinti? 2) ar ambicingi menininko siekiai, realizuoti iš dalies, reiškia, kad meno kūrinys blogas, ir atvirkščiai, visiškai įgyvendinti kuklūs siekiai reiškia, kad meno kūrinys tobulas? Tačiau čia svarbu ne tiek ši kritika, kiek mintis, kad menininko siekiai – estetikos dalis, kitaip sakant, kūrybinės asmenybės polinkiai ir interesai neatsiejami nuo meno kūrinio vertinimo, besiformuojančio tam tikroje visuomenėje. Jeigu menininkui daro įtaką mokyklos ir apskritai visuomenės pažiūros, jeigu jis pats formuojasi veikiamas savo paties kūrybos, kaip „antiindividualių archetipų“ (Gaižutis), jeigu jo kūrybai svarbesnė kreiptis į kitą nei savęsp, iš kur mes žinome, kad menininko siekiai – jo. Kitaip sakant, grynai „savo“ (jei tokie būna) siekių įtvirtinimas – ne tik neetiškas, bet ir neproduktyvus. Intencionalumo teorija prieštaringa iš vidaus, ją galėtų palaikyti tik prielaida, kad menininkas – geniali iš prigimties asmenybė, neveikiama tradicijos ir visuomenės poreikių. Vadinas, intencionalumo teorijos gelbėjimosi šiaudas – genijaus estetika, prie kurios priartėsiu iš kitos pusės.

Kita Dickie'ui rūpima problema – meno simbolizmas. Simbolį jis apibūda kaip nebūtinai konkrečią figūrą, galinčią simbolizuoti ne tik asmenis (Kristų), įvyki (mirtį) ar veiksmą (Kristaus nukryžiavimą), bet ir institucijas (Bažnyčią) ar žmogaus savybes (kilnumą). Simbolis netiesiogiai (bet ir neasociatyviai) tam tikru būdu, kurį lemia kontekstas, perkeliąs mintį.

<sup>1</sup> A. Andrijauskas estetikos kompetencijai priskiria grožio bei skonio idėjas, meno filosofijos – „meno kūrinį, meninį suvokimą ir meninės kultūros bei meninės veiklos programų formavimą“ (Andrijauskas 1990: 10).

<sup>2</sup> Dickie estetikos plotme laiko tiek grožio teorijas, tiek meno filosofiją, tiek meno kūrinio vertinimo principus. Grožio ir meno teorijas laikydamas estetikos šerdimi, jis taip pat nagrinėja menininko intenciją, meno simboliką, metaforą ir meno kūrinio raišką (Dickie 1997).

Simbolis nesąs ženklas, sutinkamas gamtoje (kaip debesis, reiškiantis artėjantį lietų). Kitaip sakant, jis ir atsirado, ir toliau veikia žmogiškoje terpėje. Bene svarbiausia simbolio savybė, leidžianti simboliškai interpretuoti meno kūrinį, – jo reikšmės perteklius. Taigi simbolis, turėdamas daugiau nei vieną reikšmę, pats priartėja prie meno kūrinio ir, viena vertus, gali būti laikomas jo modeliu, kita vertus, leidžia jį giliau interpretuoti. Kadangi simbolis formuojasi kultūriniame kontekste, jis gali pats apaugti naujomis reikšmėmis ir turtinti meno kūrinį. Tačiau lygiai taip pat, kintant visuomenės poreikiams ir kultūrinei atminčiai, jis gali pats nuskursti ir nuskurdinti meno kūrinį. Dėl savo talpumo simbolis tapo ne tik estetinė, bet ir pažintinė (Cassireris), religinė (Tillichas) ar apskritai kultūrinė kategorija. Dickie siekia apriboti simbolio galias: kodėl paveikslas figūrą ar romano herojų turime būtinai laikyti simboliu, jeigu pavyzdys, būdamas tiesesnis ir mažiau miglotas, yra galingesnis? Simbolinė meno kūrinio interpretacija, atrodo, palaiko meno kūrinio ir menininko kontekstualumo tezę, nukreiptą prieš genijaus estetiką, nes simbolis gyvuoja tik kultūriniame kontekste. Tačiau simbolio, kaip žmogaus nuorodos, antro plano realybės, mastelis gali būti nevaisingas ar net iškreipiantis. Simbolių ieškojimas Kandinskio abstrakcijose yra bevaisis: bedaiktiskumas greičiau skamba, nei nurodo ar mąsto. Simbolinė Nyderlandų mokyklos natūrmortų traktuotė būtų klaidinga: vaisiai ir daržovės čia svarbūs kaip tik dėl jų pačių daiktinio artumo. Būtų galima teigti, kad ir vieni, ir kiti nurodo autorių kultūrinę aplinką ir meninius siekius (simbolizmas – intencionalizmui paremti?), bet kaip tik tai nėra meno kūrinio interpretacija, t. y. estetinė disciplina, greičiau archeologinė – kultūrinės aplinkos restauravimas pagal meno kūrinį.

Nagrinėdamas metaforą, Dickie pasitelkia paslėptus ir atvirus palyginimus, nors ir pastebi, kad ji skiriasi nuo palyginimo tuo, kad suprantama netiesiogine savo reikšme. Kadangi metaforos prasmė priklauso nuo žodžių tarpusavio ryšių sakinyje, t. y. nuo žodžių konteksto, ją esą galima lyginti su simboliu. Nuo simbolio ji tesiskirtų tuo, kad neturi tiesioginės (daiktinės) reikšmės. Kitaip sakant, tai skurdesnė už simbolį figūrą, kuri taikoma tik žodyne kūryboje.

Raiškos teorija, pasak Dickie'o, pagrįsta dviem tezėmis: 1) menas išreiškia menininko jausmus (*emotion*), 2) menas pažadina ar išreiškia publikos (*audience*) jausmus. Pirmiausia Dickie nurodo, kad šios tezės prieštarauja menininko siekių teorijai, nes, pagal ją, meno kūrinio svarbu ne išreikšti kieno jausmus, bet įgyvendinti menininko siekius. Panašu, kad raiškos teorija gali būti panaudota intencionalizmo kritikai: ji teigia menininko ir publikos ryšį, nors tai tėra emocinis ryšys. Dickie'o kritika – pragmatinė. Pirmą tezę jis kritikuoja parodydamas, kad neįmanoma nustatyti, ar liūdna muzika – būtinai liūdno kompozitoriaus. Profesionalus kompozitorius gali pagal užsakymą sukurti *Requiem* nebūdamas liūdnas. Be to, klausytojas gali būti laimingas klausydamasis liūdno muzikos. Todėl Dickie neigia ne tik būtiną liūdno muzikos ir liūdno jausmų ryšį, bet apskritai raiškos galimybę. Pasak jo, žodis „išreiškia“ vartotinas metaforiškai, t. y. „kai sakome, kad muzika yra liūdna, linksma ar panašiai, mes nurodome muzikos kokybes, kurioms tiesiogiai apibrėžti neturime žodžių (*literal words*)“ (Dickie 1997: 123). Atrodytų, Dickie peržengia savo siaurą metaforos, kaip žodinės figūros, sampratą taikydamas ją muzikai – nežodiniam menui – apibrėžti. Tačiau toliau jis teigia,

kad žodžiai „liūdna“ ir „linksma“ gali būti pakeičiami terminais *allegro* ir *tempo*, kurie apibūdina ne kompozitoriaus ar publikos būseną, bet muzikos savybes. Taigi Dickie'o kritika ne tik pragmatinė, bet ir redukcionistinė: jausmus jis siekia redukuoti į estetinius terminus, kurie pajungti kalbos logikai. Taigi metafora čia neperžengia savo kalbinės aplinkos, o estetika suprantama kaip meno kūrinio pajungimas kalbinei logikai.

Taigi visos Dickie'o iškeltos estetikos problemos – menininko siekių, simbolinio traktavimo, metaforos kalboje ir meno raiškos – sukasi apie klausimus: kas yra meno kūrinys? kokie jo vertinimo kriterijai? kuo skiriasi geras meno kūrinys nuo blogo? ar meno kūrinys – būtinai gražus? kas yra grožis? ar grožis – svarbiausia meno kūrinio savybė? kaip prieinamas ir suvokiamas grožis? kaip suprantamas meno kūrinys? ar yra meno tiesa ir kas tai?

Matėme, kad Dickie kritiškai visų pateiktų teorijų atžvilgiu. Kaip jis pats atsako į minėtus klausimus ir kaip jo estetiškos pažiūros atlaiko kritiką? Dickie iškelia savo estetinę – institucinę – teoriją. Ją sutraukia į penkias aksiomas: 1) meno kūrinys – artefaktas meno pasaulio publikai, 2) meninkas – sąmoningai kuriantis meno kūrinį, 3) publika pasirengusi priimti meno kūrinį kaip tokį, 4) meno pasaulis – meno pasaulio sistemų visuma, 5) meno pasaulio sistema yra aplinka, kur menininkas pristato meno kūrinį meno pasaulio publikai<sup>3</sup>. Nesunku

<sup>3</sup> *A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. <...> An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. The artworld is the totality of all systems. An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public* (Dickie 1997: 92).

pastebėti, kad aksiomos aiškina viena kitą: meno kūrinys, menininkas ir publika sudaro uždara meno pasaulį, kur vyksta, perfrazuojant Baudrillard'ą, „simboliniai meno mainai“: menininkas pajungtas meno kūrinui, šis – meno publikai, o ši – menininkui ir meno kūrinui. Šios grandinės laidininkas – artefakto sąvoka: meno kūrinium tegali būti meno tikslu sukurtas žmogaus kūrinys, pripažintas publikos. Publikai, kaip ir kūrinui, galioja specialios sąlygos – ji susitinka su meno kūrinium specialiose įstaigose, meno institutuose (muziejuose), kurie savo ruožtu ją formuoja. Taigi publika – taip pat „artefaktas“, suformuotas institutų. Todėl ši teorija vadinama institucine. Šiuos institucinius mainus aptarnauja menininkas. Atrodo, jis palaiko šią meno apyvartą, duodamas jai impulsus iš išorės. Tuomet menininką reikėtų traktuoti kaip genijų, veikiantį institucinę aplinką, bet menkai jos veikiamą. Tačiau Dickie teigia kaip tik priešingai. Pripažindamas, kad ir šimpanzių piešiniai gali būti meno kūriniai (gyvulus – genijus?), jis pabrėžia jų institucinės aplinkos svarbą: būdami menu paveikšų galerijoje (*Chicago Art Institute*), jie niekada nebus meniški istorijos muziejuje (*Museum of Natural History in Chicago*). Šiuo atveju beždžionių kūrinius padaro meno kūriniais meno publika: jie tampa artefaktais jos pastangomis. Taigi menininkas lygiomis teisėmis įtraukiamas į institucinius mainus kaip ir meno kūrinys ar publika: šimpanzė pripažįsta menininku, o jos kūrinį – meno kūrinium institucinė publika. Nesant genijaus, genialumas padalijamas po lygiai visiems institucinių mainų dalyviams: pati sistema tampa geniali – jos uždaras ratas sukasi be sutrikimų, nes išoriniai poveikiai pašalinti. Savo sistemos uždarumą, t. y. rato pavidalą, suvokia pats Dickie: „meno kūrinio apibrėžtis <...>, kaip pats pripažinau, yra rato

pavidalo (*circular*), nors neydingo (*not viciously*)“ (Dickie 1997: 92). Teigdamas, kad tai – neydingas ratas, Dickie, matyt, turi omenyje jos loginį neprieštarumą arba jos narių apyvartumą. Todėl apibrėžtims jis priskiria lanko pavidalą (*inflected*). Pasak jo, tokį pavidalą turi ir kitos kultūros sritys – ne tik menas, t. y. apskritai kultūra. Uždara sistema – logiška: jos nariai mainosi be jokio „likučio“ (Baudrillard'as). Jeigu taip, žmogus joje – ne tik mainomas, jis pats tampa sistemos artefaktu (klo-nu). Prie šios kultūros sampratos grįšiu vėliau. Institucinė teorija – Dickie'o bandymas meno filosofiją redukuoti į logišką (rato ar lanko pavidalo) teoriją, aptarnaujamą uždaru sąvokų (kaip artefaktas).

## Estetikos teorijos problemos ir kritika

Ar Dickie'o institucinė teorija atsako į estetikai rūpimus klausimus? Kiek apskritai estetikos teorija pajėgi paaiškinti naują meno atvejį? Ar ji maitina idėjomis meno raidą, o gal atvirkščiai – niveliuoja meno kūrinis?

Weitzas, kritikuodamas Dickie'o teoriją, pastebi, kad artefakto kriterijai sunkiai apibrėžiami: pavyzdžiui, gyvūnų iškamšos muziejuose, piešiniai ant žmogaus kūno, skulptūra iš gyvų žmonių – artefaktai ar ne? Vis plečiant ir koreguojant artefakto sąvoką naujiems meno atvejams, jos kriterijai tampa nebeaiškūs, o pati teorija – gremėzdiška, t. y. netenka paprastumo ir loginio skaidrumo. Čia galima paklausti: ar pati estetikos teorija turi būti estetiška? Tačiau Dickie'o teoriją kritikuosiu kitaip – pasitelkęs Baudrillard'ą plėtosiu ją *ad catastrophum*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Vietoj plėtotės *ad absurdum*: tiek, kiek Dickie'o estetikos teorija uždara, ji išlicka logiška, t. y. neabsurdiška.

Grįžkime prie artefakto. Weitzo pavyzdžiai – hipotetiniai. Vietoj jų turime gyvų pavyzdžius – Marinos Abramovič performansus. Kaip šis menas atitinka Dickie'o estetikos teorijos kriterijus? Nors dauguma performansų vyko meno institutuose (muziejuose), t. y. tenkinamas penktas meno kriterijus, Marinos amkstyvųjų (8-ojo dešimtmečio) performansų meno objektas – jos kūnas, tampantis meno kūrinium publikos akivaizdoje. Tačiau jis nepiešiamas, kaip daro prielaidą Weitzas. Menišku jis tampa ne pasitelkus menininkų profesinius instrumentus, bet kasdienius reikmenis: peilius, skutimosi peiliukus, degtukus, rimbą. Marina arba pati savo kūną kankina iki sąmonės netekimo<sup>5</sup>, arba duoda jį kankinti publikai<sup>6</sup>. Menas čia nebėra vien simbolių plotmė, reginys ar garsas publikos malonumui. Jame dalyvauja ne tik kasdieniai daiktai, bet ir menininko gyvybė: menas teikia fizinį skausmą, ribodamasis su mirtimi<sup>7</sup>. Jeigu publika aktyvesnė už patį menininką, kas labiau kuria meno kūrinį – ji ar menininkas (ant-ras kriterijus)? Ar menininko kūnas – artefaktas (pirmas kriterijus)? Ar publika jį priima kaip

<sup>5</sup> Performansas *The Lips of Thomas* (1975): menininkė, sėdėdama nuoga prie stalo, suvalgo kilogramą medaus, išgeria litrą raudonojo vyno ir dešine ranka sutraiškio stiklą, paskui tarsi ortodoksų apeigų metu išsipjauna skutimosi peiliuku ant pilvo penkiakampę žvaigždę ir plaka save, kol nebejaučia skausmo. Tuomet gulasi ant kryžiaus iš ledo po kaitinimo lempa, kol iš pilvo penkiakampe žvaigžde pradeda sunktis kraujas, ir publika ją išneša.

<sup>6</sup> Performansas *Rhythm O* (1974): Marina leidžia publikai daryti jos kūnui, ką ji norinti. Tam ant stalelio išdėlioti 72 daiktai. Po 6 valandų nurenginėjimo, kankinimo ir plūdimo performansas nutraukiamas, iškilus pavojui menininkės gyvybei.

<sup>7</sup> Performansas *Rhythm 5* (1974): Marina uždega penkiakampę žvaigždę, kurios perimetras – degalai, nusikerpa plaukus ir nagus, meta juos į liepsną žvaigždės smaigaliuose, o pati gulasi į vidurį. Performansas sustabdomas pastebėjus, kad ji nebercaguoja į laičančią jos odą liepsną, taip mergina išgelbstima, kad neuždustų.

meno kūrinį, tenkindama savo sadistinius polinkius (trečias kriterijus)? Čia galima teigti, kad be autoriaus idėjos meno nebūtų, kad tikroji meno publika – ne performenso dalyviai, kankinantys meno institute menininką, bet mes – tikrieji estetai, skaitantys apie tai ar žiūrintys susuktus videofilmus ir estetiškai besimėgaujantys kankinimo reginiu. Pirmoji išlyga – platoninė teorija, turinti išgelbėti antrąjį Dickie'o kriterijų, antroji – ne tik amoralė, ji veda toliau: pagal ją į meno mainus įtraukiama kone visa visuomenė. Prie šios pavojingos minties dar grįšiu. Čia svarbu tai, kad estetikos teorija (kaip ir bet kokia kita), paaiškėjus, kad ji nepaaiškina naujų meno atvejų, ramstoma vis naujais kriterijais, taip tapdama gremėzdiška ir nebeaiški. O gal tai visai ne menas, jeigu jis netenkina iš pažiūros tokių skaidrių estetikos teorijos meno kriterijų? Tačiau Abramovič ne tik turi meninį išsilavinimą ir „įprasto“ (tapybos) meno patirtį – knygas apie ją remia meno fondai<sup>8</sup>, o ji kviečiama profesoriauti į aukštąsias meno mokyklas<sup>9</sup>. Vadinasi, jos meną pripažino chrestomatiniu Europos menu prestižiniai meno institutai. Deja, menininkai dažniausiai neįtaria egzistuojant estetines meno teorijas, net jei ir žinotų apie jas, vargu ar kurtų taip, kad joms įtiktų. Priešingai, vienas iš gero meno kriterijų – jo naujumas, kitaip sakant, opozicija bet kokioms meno teorijoms, sekančioms paskui meną.

Taigi Dickie'o pirmas (artefakto) ir trečias (publikos) kriterijai neatlaiko praktinio išbandymo. Kadangi ketvirtas kriterijus, apibrėžiantis meno pasaulį, – tautologinis (loginės konjunkci-

<sup>8</sup> Pavyzdžiui, *Mondrian Stiftung*.

<sup>9</sup> Berlyno *Hochschule der Künste*, Paryžiaus *Académie des Beaux-Arts*, Hamburgo *Hochschule für Bildende Kunst*.

jos dėsnis) ir reikalingas tik kitiems paremti, grįžkime prie penkto (institucinio) kriterijaus. Pagal jį šimpanzės tapyba yra menas tik meno institucijoje. Tiesa, dauguma Abramovič performansų vyksta muziejuose. Tačiau keletas jų – *Night Sea Crossing*, *Great Wall Walk* – kitose erdvėse. *Great Wall Walk* – kelionė pėsčiomis Didžiąja Kinų siena. Marina ir jos gyvenimo bei performansų partneris Ulay'us iš skirtingų sienos vietų keliauja 90 dienų, kad susitikę susituoktų. Deja, susitikę išsiskiria visam laikui. Kokia šio performenso institucinė aplinka? Didžioji Kinų siena? Kinija? Meno mylėtojai, kad ir kur jie būtų, t. y. visas pasaulis? Nei Kinija, nei Didžioji Kinų siena nėra meno institucijos. Pastaroji – greičiau istorinis objektas. Jeigu tai – institucija, pavyzdžiui, turistams, ji artimesnė Čikagos istorijos muziejui, kur beždžionių tapyba – joks menas. Atrodytų, penktą kriterijų išgelbėtų paskutinė prielaida: meno institucija – visas pasaulis. Jeigu taip, žmonių gyvenimai įtraukiami į šiuos institucinius meno mainus, jie tampa nerealūs simboliškai kultūrinėje apyvarčioje. Prie šios minties dar grįšiu. Marinos Abramovič siekia priešingai – meną paversti gyvenimu, kuris būtų ne tik skausmingas (kūnas – kankinimams) ir pilnas nusivylimų (išsirusios sužadėtuvs), bet ribotųsi su mirtimi. Pasak pačios menininkės, „fiziniai potyriai mano kūriniuose labai svarbūs, nes jie perkelia mus į tam tikrą dvasinę būseną“ (Abramovič 1996: 21). Kitaip sakant, daiktų paprastumas<sup>10</sup> ir fizinių potyrių artumas atveria meną, kuris yra tarnystė visuomenei<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> Ne veltui menininkei tokie svarbūs kasdieniai daiktai: stalas, kėdė, lova, batai, šukos, šluota, kopėčios. Pakaitę pavidalą jie nuolat kartojasi tiek jos performansuose, tiek instaliacijose, tiek skulptūrose.

<sup>11</sup> *One of the tasks of art is to serve society, that's its role. I think it is very egotistical of artists to sit in their studios not caring about what is going on around them* (Abramovič 1996: 29).

taip tapdamas etika: „menas be etikos – kosmetika“<sup>12</sup>. Tikras menas (šiuo atveju – Abramovič) peržengia estetikos teoriją ne tik tuo, kad teorija eina visada jam iš paskos, t. y. mėgina teoriškai apibendrinti meno atvejus. Tikras menas išlaiko egzistencinį matmenį ir etinę kreiptį<sup>13</sup>. Tuo tarpu Dickie'o teorija, išstūmusi emocijas į loginį lingvistinį planą, meno kūrinį atidavusi institucijoms, visą visuomenę pavėrdžia institucija (kitai teorija nepastovi ant savo molinių kojų) estetiniams mainams. Kitaip ir būti negali, nes teorija – uždara (moksline, loginė).

Vėlyvoji Abramovič instaliacija *Double Edge* (1995–1996) rodoma muziejuje<sup>14</sup>, buvusiam vienuolyne. Tačiau šios buvusios institucijos prasmintis krūvis toks didelis, kad jis diktuoja instaliacijos turinį: ketverios kopėčios, atremtos į vyno rūšio švieslangius. Kopėčios – reikmuo, kurio funkcija – lipti aukštyn. Tačiau lipimui reikia pastangų: tik pirmos kopėčios – įprastos, antrųjų pakopos – peiliai, trečiųjų – žioruojantys įkaitinti metalo strypai, ketvirtųjų – ledas. Trečios kopėčios – nuoroda į vienuolyno globėją, nukankintą ugnimi. Lankytojais turi vaikščioti basi po marmuro smėlį, taip palikdami pėdsakus, ir pasėdėti ant aukštų kėdžių, naudotų deimantų šlifuojujų. Kėdės atsuktos į tuščią sieną: taip galiausiai išnyksta ir paprasti reikmenys, kuriais lankytojas priartėja prie savęs – sienoje kaip veidrodyje jis susitiks su savimi, jeigu to pats sieks. Bet tai įvyks, jeigu jis pakankamai fiziškai priartės prie šių

reikmenų (įsipjauš į peilius ar nusvils odą) ir jo kreiptis bus etinė, t. y. ne savęs<sup>15</sup>. Tai vienuolio butis (ašutinė ir fizinis darbas) ir bendrabūvis (broliams ir Dievui). Taigi vienuolyno aplinka – neatskiriama instaliacijos dalis. Kas lieka iš Dickie'o institucinio kriterijaus, jeigu tikras menas (pasak Abramovič, etinis – ne tik estetinis) greičiau gimsta vienuolyne nei muziejuje?

Dabar pažvelkime į meną ir estetikos teoriją iš kitos pusės. Kaip juos traktuoja Baudrillard'as? Kas sieja jo ir Dickie'o estetines pažiūras? Anot Baudrillard'o, menas – prekyba mirusiais ženklais ir tuščiais pažadais, t. y. estetinėmis vertybėmis. Meno kūrinys, kaip ir prekė, – tolimiausias objektas nuo realaus pasaulio. Jis cirkuliuoja hiperrealybėje, kur „originalas pamestas“, kur kūnas, darbas, seksas tėra atavizmai, nereikalingas likutis, trukdantis laisvai mainytis estetikos prekei ir be sutrikimų veikti visai sistemai. Tai visos kultūros situacija, kai viešpatuoja tušti, be nuorodos ženklai, sudarantys uždara socialinės komunikacijos simuliakro kontūrą<sup>16</sup>. Kadangi išnykstama savo ženkluose be pėdsako, čia simuliuojama ne tik gamyba (prekė), bet ir pats vartojimas. Kuo šis vaizdas artimas Dickie'o estetinėms pažiūroms? Atrodytų, priešingai šiai niūriai patetikai, Dickie'o teorija – optimistinė: čia meno kūriniai, sąmoningai kuriami menininkų, susitinka su išprususia meno publika meno institucijose. Publika spausdina straipsnius meno leidiniuose, tuo skatindama menininkus

<sup>12</sup> *Art without Ethics is Cosmetics* (Abramovič 1996: 29).

<sup>13</sup> *Art which is only committed to esthetic values is incomplete. <...> Artists have to be responsible and cannot be content with simply satisfying esthetic values* (Abramovič 1996: 29).

<sup>14</sup> *Kunstmuseum des Kantons Thurgau*, Kartauzė Itingenas.

<sup>15</sup> Pasak Abramovič, „ego – didelė kliūtis kiekvienam menininkui. Daug menininkų klysta tikėdami, kad jie – svarbesni už viską pasaulyje. Tai menininko mirtis“ (Abramovič 1996: 29).

<sup>16</sup> *Séduction/simulacre: la communication comme le social fonctionnent en circuit fermé, redoublant par les signes une réalité introuvable* (Baudrillard 1979: 221–222).

toliau kurti. Taip meno institucijose vyksta visiškai likvidūs estetišiai mainai tarp menininko, meno kūrinio ir publikos. Aišku, kad menininkas yra veikiamas šių kultūrinių institucijų: lavinamas jos vertybėmis ir turi atsiliepti į jų estetinę paklausą. Be to, meno kūrinys pristatomas muziejuose, vos nupirktas jis išimamas iš šios kultūrinės apyvartos (nebent muziejus jį atpirktų). Taigi estetišiams mainams skirta antro plano prekė, tiesiogiai neveikiama realybės plotmės (prekiaujant meno kūriniumi kolekcionieriams, jis tampa pirmo plano preke). To paties plano yra teorijos, kurios turėtų veikti ir būti veikiamos estetiškių mainų. Tiesa, jos apima ne visus meno (meninių vertybių) atvejus (Abramovič), bet gal užtektų to, kad jos tenkina bent dalį meno vartotojų (ir menininkų, ir publikos) lūkesčių – atliepia bei padeda formuoti jų estetinėms pažiūroms, taip gausindama meno mylėtojų būrį?

Baudrillard'as mato labai panašią dalykų padėtį: estetinės vertybės jam taip pat cirkuliuoja antro plano erdvėje (simuliacinėje). Kultūros institutai jam – taip pat svarbi apyvartos grandis. Į šiuos mainus čia taip pat įtrauktos abi (menininko ir publikos) pusės. Estetišiai mainai taip pat sudaro uždara ratą beveik be sąlyčio su realybe. Tiesa, Baudrillard'as nesutiktų, kad menininkas šioje grandinėje yra sąmoningas, t. y. sąmoningai kuriantis meno kūrinį. Greičiau jis tenkina aplinkos užsakyimą. Bet Dickie taip pat neneigia, kad menininkas formuojasi estetinėje aplinkoje ir reaguoja į ją kurdamas. Taigi abiejų mąstytojų estetinės pažiūros artimos. Kur jos veda, kitaip sakant, kodėl Baudrillard'as – pesimistas? Juk sistema sklandžiai veikia – vyksta skaidrūs estetišiai mainai, menininką aprūpinantys meno idėjomis, publika – estetiniais potyriais, institucijas – darbu,

visuomenę – kultūra. Galima teigti, sistema – geniali. Tiesa, menininkas, kiek jis yra priklausomas nuo šių mainų, nėra genialus. Jei jis toks būtų, jei jo galios ir idėjos ateitų iš šalies, jei jas teiktų ne sistema, tai trukdytų sklandžiai estetinei apyvartai, tuomet pati sistema pradėtų stabčioti nuo per didelio nelikvidaus likučio (arba genijaus kūriniai tiesiog būtų atmesti). Laimė, taip nėra. Genialumas pasiskirsto lygiomis dalimis visoms sistemos grandims, jis yra visur: ir institucijos, ir publika, ir menininkas – genialūs. Tad visi turėtų būti patenkinti. Kokį pavojų čia įžvelgia Baudrillard'as?

Pasak Baudrillard'o, kultūrinėje sistemoje galioja skaidri dieviška taisyklė, pašalinanti bet kokį asmeninį sandą<sup>17</sup>. Gyvenimas tampa kinu, kur svarbiausia – „abstrakcija, abstrahavimo proceso rezultatas ar tiesiog socialumo efektas, simuliacija ir regimybė“ (Baudrillard 2000: 74). Čia ne tik menas, bet ir technika, mokslas bei žinija tampa magijos praktikomis reginių vartojimui. Šią reginių apyvartą puikiai palaiko informacijos priemonės, kurios ne tik nuolat atgamina sistemą, bet ir ją neutralizuoja, pašalindamos nepriimtina jai likutį. Individas, kaip sistemos grandis, čia tampa jos mikroschema, „žaidybinės sistemos miniatiūra“ (Baudrillard 1979: 221). Kaip toks jis yra sau, nors ir maitinamas sistemos informaciniais kanalais, jis įkūnija jos galimybes amžinai save palaikyti ir atgaminti (klonas). Individui nereikia kito, nes jis – pats sau, nelyginant kino žvaigždė tapęs transseksualia, viršjusline, išimtinai dirbtine būtybe, kuri „blykčioja savo nebuvimu“ (Baudrillard 1979: 132). Todėl tai kino (video- ir stereo-) kultūra: suvaidinti, t. y.

<sup>17</sup> *Les traits personnels n'y sont admis que comme une sorte de grâce ou de séduction, sans équivalence psychologique* (Baudrillard 1979: 187).



gyventi, čia reiškia „užgniaužti jausmus, bet kokią išraišką vienu tuštumos, slypinčios ekstaziniame žvilgsnyje ir nieko nereiškančioje šypsenoje, hipnotizmu“ (Baudrillard 1979: 131). Čia integralios schemos „žmogus-mašina“ ekranas skirtas prisijungti prie savęs: kitas, kaip ir apskritai realybė, tampa antidalele, susidūrimas su kuria gali sunaikinti pačią sistemą. Todėl tai rasistinė kultūra. Visa, kas nežmoniška, kas bent kiek trukdo sklandiems kultūriniam mainams, pašalinama, išstremiama, aneksuojama, kad neliktų menkiausio pėdsako: mirusieji iškeliami už miesto arba sudeginami, bepročiai uždaromi, o negimę vaikai, pasirodę „ne laiku“, išmėsinėjami. Aneksuojama pati realybė, perkošiant ją instituciniu kultūriniu sietu: vaikai suvaromi į mokyklas, ligoniai – į ligonines, šaudomi žydai – į vaizdajuostes. Visa visuomenė tampa institutu, kur esame klonuojami „ženklui pavergiant individualų mąstymą“ (Baudrillard 1999: 56). Klonavimas turi ir kitą prasmę: jis įkūnija nemirtingą sistemos genialumą. Jai nebereikia sekso ir jausmų, ji pati save – „uždarą tinklų ratą“ (Baudrillard 1979: 225) – narciziškai gundo ir valdo. Sistema siekia galutinai pašalinti mirtį, atskirti ją nuo gyvenimo arba bent jau suteikti jai virtualią realybę, simbolio kategoriją tolesniems mainams. Viskas skaidru: „išvalyta, imunizuota, imortalizuota“ (Baudrillard 1999: 53). Klonavimas išlaisvina ne tik nuo sekso (partneris nereikalingas), bet ir nuo moralės (matrica vietoj transcendentalios būtybės) bei etikos (mano klonas – man), t. y. nuo likutinės realybės, trukdančios be pabaigos kartotis jos dubliui. Todėl Baudrillard'as tvirtina, kad genetinis „protezas – kur kas labiau dirbtinis nei bet koks mechaninis protezas. Todėl, kad genetinis kodas nėra kažkas 'natūralus'“ (Baudrillard 1979: 232).

Taigi genetinis kodas – idealus artefaktas, išplečiantis kultūrinę apyvartą tiek, kad įmanoma manipuliuoti žmogaus gyvenimu, kuris tapo virtualiu, formulių magija atskyrus nuo jo mirtį. Ši pergalė prieš mirtį iš tikrųjų yra pergalė prieš gyvenimą, nes jo nebėra, jis visas formulių ir ženklų pavidalu įtrauktas į kultūrinių mainų programą. Kartu tai sistemos pergalė, todėl jai reikia savo genialumo šlovinimo olimpiadose<sup>18</sup> ir festivaliuose.

Taigi Dickie'o institucinė teorija, teigianti, kad meno kūrinys artefakto pavidalu dalyvauja instituciniuose estetikos vertybių mainuose, ne tik skurdi, nes neapima visų meno atvejų. Ji atveda prie modelio uždaros sistemos, reikalaujančios visiško apyvartumo. Kadangi žmogaus gyvenimas apima jutimus daiktams ir jausmus kitam asmeniui, horizontalią (etika) ir vertikalią (religija) kreiptį, be to, jis neatskiriamas nuo skausmo ir mirties, visa tai turi būti paversta mainomu pinigų nenutrūkstamai sistemos apyvartai. Kas nepasiduoda šiai transformacijai, išstremiama ar pašalinama, kitaip tai trukdytų sklandžiai sistemos eigai. Kodėl Baudrillard'as piešia šį vaizdą niūriomis spalvomis? Taip, tai rasistinė kultūrinė sistema, rūšiuojanti ir šalinanti nelikvidus. Bet jeigu tai mūsų civilizacijos pažangos sąlyga, jeigu kultūrinės apyvartos greitis lemia technologinę pažangą, matyt, reikalingos nedidelės aukos. Tačiau, Baudrillard'o teigimu, ši „kultūrinė revoliucija“ – ne pažangos plėtra, bet katastrofinis sprongimas. Mūsų kultūros atstumti elementai grįžta gamtos katastrofų ir imuninės sistemos patologijos pavidalu. Tai mirusiųjų kerštas: ištrėmus mirtį, vėžio ląstelės „pamiršta mirti“,

<sup>18</sup> *Les Olympiades – happening total, participation collective à l'autocélébration nationale. We did it! Nous sommes les meilleurs* (Baudrillard 1986: 114).

nes mirties nebėra. Anot filosofo, „nebegalima numirti, nes viskas ir taip mirę“ (Baudrillard 1986: 85). Kitaip sakant, mūsų kultūra – katastrofų ir mirties kultūra. Pašalinimo strategijos kitas veidas – terorizmas, kuris toks pat beprasmis ir neapibrėžtas kaip ir sistema, prieš kurią jis kovoja. Terorizmo aukos, kaip Niujorko pasaulio prekybos centre, – bet kas (vaikai, juodieji, baltieji, krikščionys ar musulmonai), masė be lyties, religijos, individualumo. Čia sistemos anonimiškumo nusikaltimą išperka nekaltieji<sup>19</sup>. Masės, medija ir terorizmas drauge sudaro trikampį visuomenės implzijai, t. y. katastrofinei plėtrai. Šimtus kartų televizijos rodomas Pasaulio prekybos centro bokštų griuvimo vaizdas lygiai taip pat dalyvauja katastrofiniuose mainuose: terorizmo, kaip ir holokausto, aukas siekiama suvartyti į vaizdo juostas, o patį vaizdą paversti „pranešimu be prasmės ir reprezentacijos“, t. y. apyvartiniu simuliakru. Lygiai taip pat ir terorizmas: jis niekam neatstovauja ir nieko nereprezentuoja. JAV paskelbė karą, kurio aukomis vėl tampa nekalti (šįkart Afganistano) žmonės: prieš nėra, simboline verte mainams jis išplitęs visoje sistemoje. Tai nekontroliuojamas sproginimas mūsų kultūroje.

Vadinasi, Dickie'o estetikos teorija ne tik ne-naudinga, nes nepaaiškina visų meno atvejų, taip skurdindama mūsų estetinį jausmą. Ji pavojinga, nes rasistiniu keliu veda į katastrofą. Tiesa, abejotina, ar teorija gali vesti<sup>20</sup>, greičiau – aiškinti. Tačiau amerikiečių estetikas čia niekuo dėtas. Kyla klausimas, kiek apskritai este-

<sup>19</sup> „Nekaltieji išperka nusikaltimą, kuris slypi tame, kad jic dabar – niekas, kad iš jų likimą, vardą atėmė sistema, kuri pati anonimiška ir kurią jic tokiu būdu simbolizuoja“ (Baudrillard 2000: 65).

<sup>20</sup> Marx'o socialinių santykių teorija „vedė“.

tikos teorija vaisinga. Žinoma, ji išreiškia tam tikras mąstytojų pažiūras (rasistines ir katastrofines?), bet ar ji padeda suvokti naują meno kūrinį, kuris, laimei, kuriamas ne estetikų teorijoms patenkinti? Net jei menininkas susipažinęs su jomis, jis bandys jas peržengti. Todėl Weitzas teigia: galime kalbėti apie meną – klausdami: kas yra menas? ar tai meno kūrinys? kodėl tai meno kūrinys? – ir be uždaros meno teorijos. Kritinis principas ir metafizinis vienis, pasak jo, nėra organiškai susiję, pirmajam antrasis nebūtinai<sup>21</sup>. Esą klaidinga taikyti loginę gramatinę apibrėžtį faktinei meno sferai. Matėme, kad Dickie'o teorija nepajėgi apimti Abramovič performansų, kuriuos menininkė realiai iškenčia. Teorijų reikšmė, pasak Weitzo, tėra pedagoginė. Abramovič netenkino ne tik klasikinės meno teorijos, su kuriomis buvo susipažinusi meno akademijoje. Jos netenkino ir tapyba, kuriai ji buvo atsidėjusi po studijų, dėl pernelyg tradicinių išraiškos priemonių. Vietoj uždaros teorijos menui Weitzas siūlo atviras sąvokas (*open concepts*), kitaip sakant, naujus kriterijus vis naujiems atvejams. Pasak jo, nėra ir negali būti visuotinių sąlygų šeimyninių panašumų menams<sup>22</sup>. Negana to, A. C. Danto skelbia meno teorijos pabaigą, nes menui negalioja jokie apribojimai<sup>23</sup>. Tai artimos idėjos vėlyvojo Wittgensteino pažiūroms. Wittgensteinas svarbus čia ir kitu aspektu: jo filosofinis nagrinėjimas išlieka kalbinis tiek objekto, tiek metodo atžvilgiu. Kaip jam pavyksta išvengti

<sup>21</sup> *The critical principle and practice of organic unity, while integral with the metaphysics, is not organically unified with or internally related to it* (Weitz 1977: 69).

<sup>22</sup> *To substitute family resemblances for essences <...> was to substitute one overall condition of intelligible discourse for another* (Weitz 1977: 53).

<sup>23</sup> *Kunstwerke müssen keinen bestimmten äußeren Kriterien mehr genügen.. <...> Es ist das Ende der Geschichte* (Danto 2000: 76.).

pavojaus, kurį nurodė Baudrillard'as? Kokie Wittgensteino estetikos, jei pavyks ją rekonstruoti, bruožai? Kaip jo kalbinis tyrinėjimas siejasi su filosofine poetika?

Kalbos žaidimai, apimdami įvairiausias žmogaus gyvenimo sritis ir sudarydami šeimas, kur jie turi šeimyninius panašumus, nepasiduoda bendroms taisyklėms. Jie migloti ir turi neaiškias ribas. Bet čia pat klausiama: ar tai kaip tik nėra tai, ko mums reikia? Jeigu nėra bendrų taisyklių, jei jos galimos tik atskiriems atvejams, „filosofijoje nėra vieno metodo, tėra metodai nelyginant skirtingos terapijos“ (Wittgenstein 1990: 133). Vienas metodas reikštų dietą, kai „mąstymas maitinamas vienpusiškais pavyzdžiais“ (Wittgenstein 1990: 593). Patikrinus estetikos teoriją įvairiais meno atvejais, paaiškėjo jos skurdumas ir pavojingumas. Taigi kiekvienam meno atvejui taikytinas atskiras metodas. Tai Wittgensteino kalbinis (ir metodinis) pliuralizmas: jeigu kalba – labirintas, nėra tiesaus kelio. Bet kelias čia nėra gramatinis (loginis) redukavimas (koks buvo Dickie'o teorijoje), o tik aprašymas to, kas yra (*alles wie es ist*). Toks tyrinėjimas ne tik naudingesnis, kadangi metodo (ar teorijos) griežtos „ribos niekada visiškai nesutaps su faktiniu vartojimu, nes šis vartojimas neturi griežtų (*scharfe*) ribų“ (Wittgenstein 1970: 40). Jis neturi filosofinės paniekos konkrečiam atvejui<sup>24</sup>, kuris esąs netobulus<sup>25</sup>. Ar atskiras meno kūrinys,

jeigu jis netenkina estetikos (pvz., grožio) teorijos, yra netobulus? Ar Abramovič performansai, kur trykšta kraujas, tobuli? Ne, bet ne todėl, kad jie nėra gražūs, t. y. neatitinka grožio idėjos. Jie nėra tobuli, nes jie realūs, todėl nepasiduoda loginiam redukavimui, neištraukiami į estetinių mainų sistemą. Jie skausmingi, jie vyksta realiai, o ne cirkuliuoja ženklų pavidalu. Šie meno kūriniai nėra genialūs, nes jais nesireiškia dieviška dvasia ir jie neskirti genialios sistemos mainams. Taip šiuolaikinės estetikos teorijos, apimančios tiek grožio ir skonio idėjas, tiek meno kūrinio ir menininko filosofiją, nagrinėjimas parodė, kad ji nepajėgi paaiškinti naujų meno atvejų. Maža to, ji pavojinga, nes tiek meno kūrinį, tiek meno žmogų siekia įtraukti į institucinius estetinių idėjų mainus. Šie mainai rodo ne tik panieką atskiram meno atvejui ir meno žmogaus asmeniui, jie yra rassistiniai, nes šalina bet kokius anomalius atvejus ir žmones. Sistemos uždarumas ir likvidumo (t. y. genialumo) užtikrinimas bet kokia kaina teikia jai katastrofinę (patologinę) plėtrą. Jeigu teoretizavimas nuskurdina mūsų supratimą, jeigu jo kaina tokia aukšta, kyla klausimai: kam apskritai reikalinga (estetikos) teorija? ar ne geriau meno kūrinys paaiškina kritiniai principai, kurie neatskiriama nuo pačių meno kūrinų? ar aprašymas, t. y. aplinkkelis, nėra vaisingesnis už teoretizavimą, t. y. tiesų kelią? ar netobulumo, t. y. artumo konkrečiam atvejui, idėja nėra žmoniškesnė už tobulumo, t. y. genialaus dieviškumo, idėją? Taip priartėjome prie Greimo netobulumo estetikos, kuri turėtų remtis visai kitais principais nei grožio ir genijaus, t. y. tobulumo, estetika. Kokie šios netobulumo estetikos bruožai ir kas ją sieja su filosofine poetika?

<sup>24</sup> *Die Vorstellung, daß man, um sich über die Bedeutung einer allgemeinen Bezeichnung klar zu werden, das gemeinsame Element in all ihren Anwendungen finden muß, <...> hat nicht nur zu keinem Ergebnis geführt, sondern darüber hinaus den Philosophen veranlaßt, über konkrete Fälle als irrelevant hinwegzugehen* (Wittgenstein 1970: 40).

<sup>25</sup> *Die Verdachtung für das, was in der Logik als der weniger allgemeine Fall erscheint, stammt von der Idee, daß es unvollständig ist* (Wittgenstein 1970: 40).

## Netobulumo estetika ir filosofinės poetikos metmenys

A. J. Greimas, kitaip nei meno teoretikai ir grožio estetikai, pradeda nuo konkretaus meno kūrinio aprašymo, o ne nuo savo idėjų sklaidos. Jam pirmiausia rūpi, kaip pasirodo estetiškas objektas, kaip vyksta estetiškai pagava, koks čia tikrovės vaidmuo. Klausimai apie meno esmę, meno kūrinio grožį ir menininko gebas išskyla tik netiesiogiai, t. y. jie lieka išvestiniai iš pirmųjų. Tad kaip meno kūrinys išskyla estetiškas objektas ir kaip jis pagaunamas? Nagrinėdamas Tournier, Calvino, Tanizaki'o, Cortazaro prozą ir Rilke's poeziją, Greimas pažymi, kad estetiškas objektas įtraukia stebėtoją per šio jusles – regą, lytą, skonį ir pan. Pats Greimas nedalyvauja performansuose, prieš jo akis nėra jokio paveiklo ar instaliacijos, jis nesėdi kaip žiūrovas teatre. Jo pasirinkimas atrodo skurdžiai: vienas romanas, trys apsakymai ir eilėraštis. Visi šie meno kūriniai – tekstai. Taigi nei jo rega, nei skonis, nei lyta, jam suvokiant ir interpretuojant meno kūrinius, nedalyvauja. Tiesa, neregėdamas jis neperskaitytų teksto, bet to, jis gali pačiuoipinėti ir paragauti knygą. Bet šios pirminės meno kūrinio pagavos jis kaip tik nenagrinėja. Jam rūpi, ką mato, lyti ir ragauja herojai ir kaip jie suvokia įvykius, kurie juos įtraukia meno kūrinio autoriaus valia. Šis semiotiko pasirinkimas nėra atsitiktinis: net nagrinėdamas performansą, teatrinę vaidybą ar nuotrauką, jis pasitelktų šių meno kūrinių tekstinius aprašus. Kitaip sakant, jis iš principo kalba apie antrinę, įtarpintą tekstą ir vaizduotę, estetiškai pagavą. Ar tai nėra dar vienas meno kūrinio skurdinimas jį nagrinėjant tik kaip tekstą? Ar meninės tikrovės pavertimas tekstu nekelia panašių rūpesčių kaip Dickie'o loginis re-

dukcionizmas? Ar šis pasirinkimas neatveda prie virtualios (tekstinės) vertės mainų, turinčių vykti sklandžiai bet kokia kaina?

Kol kas grįžkime prie Greimo estetiškos pagavos, tegu ir antrinės. Tai subjekto ir estetiško objekto ryšys. Pirmasis – meno kūrinio herojus (ne skaitytojas), antrasis išskyla kaip vandens lašas, moters krūtis, parkas, tamsos plėmas ar literatūrinis artefaktas (jau tretinis). Koks tai ryšys, kaip vyksta jų susitikimas? Čia, kaip minėta, dalyvauja juslės, pirmiausia rega. Lytėjimas – dar skvarbesnis ir intymesnis. Juslės dažnai perauga viena į kitą, taip pulsuodamos skirtingo intensyvumo ritmu. Jos gali veikti kartu, stiprindamos viena kitą. Savo ruožtu estetiškas objektas nėra pasyvus: jis sprogs, pats pasitikdamas subjektą (kaip moters krūtys – stebėtojo žvilgsnį), ar net susikeičia su juo vietomis, kaip juodas plėmas, kuris spinduliuodamas energiją pagauna stebėtoją, o ne atvirkščiai. Tačiau visais atvejais šis susitikimas – įvykis, lydymas įtampos, krūptelėjimo ar drumsties, vykstančios akimirksniu. Tai vadinama *guizzo*, kuris yra viskas drauge: „įvykio staigumas, spurdėjimo elegancija ir šviesos žaismė vandens paviršiuje“ (Greimas 1991: 184). Šis susiliejo įvykis vyksta kaip „trumpas tvykstelėjimas“, įterpimas į kasdienybės diskursą“ (Greimas 1991: 178). Jo aplinka – dienos rutina ir paprasti daiktai. Maža to, jis ir vyksta kaip daiktų judesys vienas link kito<sup>26</sup>, nesvarbu, ar tai naujos žiūros gimimas, ar mergaitės tapsmas moterimi, ar susiliejo su pasauliu ir subjekto išnykimas. Tai gražos daiktams įvykis net tuomet, kai estetiškas objektas –

<sup>26</sup> „Iš pradžių jie krypsta vieni prie kitų – tai jų funkcionalumas ir susidėvėjimas, – paskui jie grįžta „į savo esmę“ ir išsiskleidžia <...> ir tik tada jie ima egzistuoti neieškodami jokio patiesinimo“ (Greimas 1991: 178).

literatūrinis artefaktas (skaitoma istorija). Čia susitikimo įvykį taip pat lydi sakralus peržengimas<sup>27</sup>, troškimas išeiti kitur, nors jis ir tarpsta kasdienybėje<sup>28</sup>. Jis reiškiasi kaip laiko sustingimas, pasakojime išnykus veiksmažodžiams arba eilėse kirčiais drumsčiant ritmą. Tačiau įvykis yra laikiškas ir kita prasme: jis tragiškas, nes subjektas išbandomas mirtimi, jis pranyksta jungties kreiptyje, „kuri estetišnos pagavos metu geba priimti į savo glėbį ir patį subjektą“ (Greimas 1991: 201). Tačiau susitikimas, vykstantis dalyvaujant juslėms, galimas tik dėl savo kasdienio netobulumo, „kuris leidžia numatyti tarsi kokią anapustinę prasmės galimybę“ (Greimas 1991: 208). Subjekto siekis čia nėra totalus: vietoj visumos, kaip visa apimančios grožio teorijos ar visuotinių estetikų mainų, jis siekia kasdienio daikto<sup>29</sup>, vandens lašo, krintančio lapo ar jazminų kvapo, tiesa, nušvintančio netikėtu aspektu, kuris ir leidžia akimirksniu susitikti su juo. Šis estetišnos pagavos akimirksnis ne tik niekingai mažas (netobulus), jis tragiškas, nes juo išnyksta pats subjektas, dingsta ne tik jo genialumo pėdsakai, bet ir jo paties *ego*, kuris lūžio metu nukreiptas į kitą. Tai lūžio ir akimirksnio estetika, kur grožis randasi kaip drumstis ir ritmo įtampa, nušvintanti kasdienių daiktų aspektu ir pakeičianti patį stebėtoją. Tai netobulumo estetika: grožis čia nėra vidinė meno kūrinų savybė, kurią puoselėja menininko genijus. Jam nebū-

tina ir insitucinė aplinka, kuri galiausiai įtraukia visus estetikų mainų dalyvius, atskyrusi nuo jų nelikvidų realybės likutį, kaip yra institucinėse artefakto teorijose. Čia, priešingai, grožis pasitinka ne ten, kur jis ieškomas, – meno muziejuose ar paveikslų galerijose. Jis iškyla kaip stebėtojo lūžis, šiam einant tuščiu paplūdimiu, mokantis groti pianinu karštą vasaros popietę ar ryte prisiartinus prie durų. Tiesa, visais atvejais tarp šių kasdienių daiktų, teikiančių estetikų susitikimą, ir mūsų, išgyvenančių drauge su herojais, stovi tekstas. Semiotikai Greimui tai – pirminė prielaida, kurios jis net netikrina. Estetišnos pagavos neatskiriamas sandas – kalbiškumas. Lygiai taip vėlyvajam Wittgensteinui žmogaus elgsena aprašoma kalbiniais žaidimais, kurie sudarydami šeimas ir nuolat keisdami pasiduoda aprašymui, bet vargiai – loginiam sisteminiui. Greimo estetika – susitikimo įvykio byla, kuriai būdingas ritmas ir šoko elementas. Laikas ir įvykis – taip pat gyvenimo kasdieniame žmogaus pasaulyje figūros. Čia svarbu ne tik tai, kad Greimo, kaip ir Wittgensteino, tyrimas kalbinis, t. y. semiotika pradeda nuo atskirų tekstų kaip kalbos žaidimų. Tai galima pavadinti kalbiniu aplinkeliu, kuris, skirtingai nuo loginio ar metafizinio tiesaus kelio, orientuotas ne į bendriausias idėjas ir visuotines grožio sąlygas, turinčias maitinti meno kūrinis, bet į estetikų lūžį kiekvienu atveju. Maža to, Greimo pasirinkimas poetinis, bet ne todėl, kad nagrinėjami poetiniai tekstai, o todėl, kad šis lūžis, kaip ir metafora poezijoje, turi ritmą ir, kaip ir aplinkybių supuolimas dramoje, yra tragiškas. Ką bendra tai turi su filosofine poetika? Prie šio klausimo grįšiu panagrinėjęs Valéry tekstą „Poezijos menas ir abstraktus mąstymas“ (Valéry 1962).

<sup>27</sup> „Sakralumas <...> sulaužo „natūralų“ ritmą <...> įteisindamas pasaulio įtūžimą arba įtaigodamas subjekto sunaikinimą“ (Greimas 1991: 219).

<sup>28</sup> „Estetinis krūvis prasiskverbia į kasdienybės funkcionalumą, <...> trokšdamas priversti kasdienybę išciti kitur“ (Greimas 1991: 218).

<sup>29</sup> „Lapas, kuris krinta, <...> yra pasaulis pats savaime. Vietoj nepamaldaujamai siekiamos visumos galima užsiimti be galo mažo dydžio kontempliacija: *totus* ir *unus* – tai tas pat“ (Greimas 1991: 196).

P. Valéry rašo, kad poetinė nuotaika – „visiškai nereguliari, nepastovi, bevalė, trapi“ (Valéry 1962: 144), ši chaotiška būseną užklumpa poetą atsitiktinai, bet lygiai taip pat nelauktai jį palieka. Poetinės nuotaikos neužtenka. Palyginęs ją su muzikine dovana, Valéry teigia, kad jai reikia vidinės tvarkančios gebos. Be šios abstrahavimo gebos poetas nepaliks jokio pėdsako. Poetas yra sudėtingos sąšaukos, apimančios kūno būseną, žiūrą, troškimus, tarpininkas: „poetinė svyruoklė svyruoja tarp nuotaikos ir minties, <...> tarp dabarties ir praeties“ (Valéry 1962: 159–160). Taip poetas vienija ir neapibrėžtą būseną, ir tikslinę proto veiklą. Tačiau jis yra tarpininkas ir kita prasme: jo būseną – ne sau, bet kitiems. Jo užduotis yra ne plūduriuoti savo būsenos narkotiniame svaigulyje, jam svarbu ją pateikti kitiems, t. y. eilėmis taip sutvarkyti, kad ji būtų prieinama kitiems. Ši kritinė užduotis drauge išvaduoja jį patį nuo poetinio svaigulio. Todėl poetas – tampančios gyvos visumos tvarkai agentas. Iš vienos jo pusės – potyrių, vaizdų ir žodžių galimybių karalystė, iš kitos – kova prieš šį chaosą ir atsitiktinį jo aktyvumą. Eilės akimirksniu kyla iš poeto liulančios būsenos, veikiant jo tvarkančiai gebai. Taigi čia poetas, kaip ir skaitytojas Greimo atveju, yra įvykio, tampančio akimirksniu, dalyvis. Visais trim atvejais vyksta dalyvio savimarša ir netektis, jam kreipiantis į kitą. Poetui, kaip ir skaitytojui ar žiūrovui, labai svarbūs kasdieniai daiktai ir potyriai. Antai kūno judesių ritmika susišaukia su vaizdais ir eilių ritmika. Kasdieniai daiktai, anot Valéry, muzikalizuojami: eilėmis jie įgauna skambesį bei dermę ir vėl pasirodo kaip nauja netikėta tvarka, skirta skaitytojui. Poeto abstrahavimo geba neatskiriama nuo atminties darbo. Čia išorinis pasaulis, kūnas ir vidinis poeto

pasaulis tampa skambesiu prasmei eilėse. Jei tai neįvyksta, jei poeto būseną neviršta dermė, jei kasdieniai daiktai neviršta muzikaliais vaizdais, veikiant tvarkančiam matymui, tai tampa per didele našta per menkoms poeto galioms, Valéry žodžiais, „ši malonė nukritus ne ant tos galvos“ (Valéry 1962: 146). Bet ši abstrahavimo galia (arba matymas dermei), tarnaudama poeto raiškai, drauge yra jo kreiptis į kitą: „tūlas, jei jis būtų vien poetas, be menkiausios vilties abstrahuoti ir panaudoti savo protą, nepaliktu jokio poetinio pėdsako. <...> Žmogus, negalintis gyventi daugybės kitų gyvenimo kaip savo, nepajęgtų gyventi savo gyvenimo“ (Valéry 1962: 143). Todėl rašydamas poetas miršta, kaip miršta stebėtojas estetinės pagavos metu. Tai tragiškas ir kartu dosnus virsmas: poetas ar skaitytojas dingsta sau tam, kad kasdieniai daiktai atsivertų nauju aspektu eilėse. Šis matymas, kaip rinktis, ir protas, kaip poezija, atmintimi ir etine kreiptimi į kitą tvarkantis kasdienius daiktus jų estetinio iškilimo įvykiui, neturi nieko bendra nei su romantine nesuprasto genijaus sau samprata, nei su institucine estetikos mainų teorija, represyvia kreipties kitam (daiktui ar asmeniui) atžvilgiu.

Panašiai menininko vaidmenį suvokią kitas poetas – T. S. Eliotas. Pasak jo, „poetas turi išreikšti ne ‘asmeniškumą’ (*personality*), bet ypatingą terpę (*medium*), <...> kur jausmai ir potyriai dera ypač netikėtais būdais“ (Eliot 1999: 19–20). Ir čia menininkas – talpykla jausmams, žodžiams ir vaizdams, kurie slypi tol, kol akimirksniu, veikiami kokio nereikšmingo kasdienio postūmio, neįgauna naujo vienio – meno kūrinio. Ir čia menininkas nėra vienas sau, jis veikiamas savo pirmtakų, o vertinamas ir suprantamas lyginant jį su jo menine aplinka. Ir čia jis peržengia save, ištirpdamas savo meno

kūrinyje, kur asmeniškios emocijos pavirsta meno. Ir taip dabarties akimirksniu meno kūrinys, veikiant sąmonei, atgyja praeitis. Menininkui privalu žinoti, kad menas nepagerinamas, jei nėra pažangos. Taigi ir genijaus estetikai nelieka vietos: jeigu menininkas ne tik formuojasi veikiamas tradicijos ir visuomeninės aplinkos, bet ir vertinamas šioje aplinkoje, jeigu jo patirties ir jausenos medžiaga apdorojama veikiant šiam priklausymui, jis negali kurti sau kaip nesuprastas genijus, o jeigu jis taip mano, ne tik klysta (juk čia pažangos nėra), bet ir kenkia sau kaip kūrybinei asmenybei, nes jo atvirą meninę žiūrą pakeičia uždara<sup>30</sup>. Negali būti geniali ir tradicija: jeigu ji nepalyginama su kita, ji – jokia, nes jos negalima įvertinti<sup>31</sup>. Baudrillard'as, kalbėdamas apie visuotinius mainus, argumentuoja panašiai: pasaulis neturi jokio ekvivalento, jokio dublio, jokio veidrodžio. Bet koks jo veidrodis būtų jo dalis. Kadangi pasaulis, kaip visuma, nepatikinamas, jo uždarumas reiškia jo nerealumą<sup>32</sup>. Matėme, kad estetiški mainai informacijos priemonių koridoriais visus įtraukia į visaliaudinius kultūros namus, už durų palikdami tik klasinius priešus – iš pradžių mirusius, negimusius vaikus ir psichikos ligonius. Tačiau siekiami visiško apyvartumo, jie pro langus ir duris išgrūda ir visus kitus, jei tai nėra kultūriniai klonai. Taip uždari kultūros namai tampa *Dis-*

---

<sup>30</sup> Anot Elioto, poetas negali nepaisyti praeties tradicijos, formuotis remdamasis vien savo žavesiu ar pasirinkto periodo pirmtakais.

<sup>31</sup> *It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other* (Eliot 1999: 15).

<sup>32</sup> „Pasaulis neturi ekvivalento. Tai kone jo apibrėžtis arba neapibrėžtumas. Jokio ekvivalento, jokio dublio, jokios reprezentacijos, jokio veidrodžio. Bet koks veidrodis pats būtų pasaulio dalis. Per mažai vietos ir pasauliui, ir jo dubliui. Vadinasi, negalima jokia pasaulio patikra – kaip tik todėl „realybė“ yra svaičiojimai“ (Baudrillard 1999: 9).

*nayland'* u su nerealiomis būtybėmis ir artefaktais, kurie, dalyvaudami kultūriniuose mainuose, igyja savo vertę. Tarp šių kultūrinių produktų – kino žvaigždės ir savižudžiai teroristai. Pastarieji ypač vertinami: kiekvienas jų gali būti iškeičiamas į kelis tūkstančius gyvybių arba kelis milijonus dolerių.

Jeigu estetikos teorija ne tik nenaudinga, nes nepaaiškina naujų meno atvejų, bet ir žalinga, nes veda į kultūrinį klonavimą ir galiausiai – į katastrofą, kokiomis kalbinėmis terapijomis (anot Wittgensteino) turėtų remtis meno filosofija? Tiek Wittgensteinui (kalbos žaidimai), tiek Greimui (teksto analizė), tiek Valéry (tvarkanti kalbos galia) tai – kalbinė praktika. Tačiau loginis redukcionizmas – taip pat kalbinis. Net jeigu pasitelkę Gadamerį parodytume, kad meno kūrinio supratimas – kalbinis, to neužtektų filosofinei poetikai, kaip interpretacijos praktikai, apibrėžti. Kol kas aišku, kad visiems trims minėtiems mąstytojams svarbi kasdienė žmogaus patirtis ir daiktų artumas. Wittgensteino svarstymų objektas – anekdotai, įprasta elgsena (pvz., laukimas), skausmas, kuriuos niekina logikai ir metafizikai. Jis rūpinasi ne bendriausiomis meno kūrinų savybėmis, kaip grožis, ir jų visuotiniais pažinimo pagrindais, kaip skonis, bet kiekvieno atvejo terapija. Greimo pasirinkimas – taip pat demokratiškas: jam rūpi kasdieniai daiktai, kurie blykstelį savo netikėta puse stebėtoju. Tai, kad Greimas nagrinėja išimtinai tekstus, nieko nekeičia. Priešingai, tokios poetinės figūros kaip metafora ne tik maitinasi kasdienių daiktų artuma, bet ir ją atveria. Valéry, kaip poetas, žino tą geriau negu kas kitas. Poezija jam reiškia ir šio patyriminio chaoso tvarkymą. Tvarka atsiranda kaip poetinis matymas: kartu su ja gimsta eilės. Bet tai – kartu ir mąstymas, nes jam rūpi

tragiškas laiko aspektas. Estetinė pagava, kuri maitinasi daikto artuma, tragiška ir kitu požiūriu: ji tetrunka akimirka. Šis mąstymas visais atvejais nesuderinamas su genijaus estetika: nei kaip daikto matymas, nei kaip atvira kreiptis į kitą (daiktą ar asmenį). Taigi filosofinė poetika, kaip opozicija estetikos teorijai, įgauna menkus kontūrus: tai ne teorija, o (ne tik meno kūrinio) interpretacija, ne tiesus logikos ar ontologijos, bet aplinkinis kelias, orientuotas ne į bedriausias savybes ar visuotinius pažinimo pagrindus, bet į atskirą atvejį, atvirą supratimui. Drauge tai reiškia ne jo uždara pasaulį, bet jo kreiptį į kitą asmenį ar daiktą. Ši kreiptis, kaip supratimo dalis, neatsiejama nuo tragiškos laiko pajautos. Estetikos teorijose šio momento arba nepaisoma, arba jis redukuojamas. Filosofinę poetiką nuo estetikos siūlo skirti ir Šliogeris bei Gaižutis.

Arvydas Šliogeris pažymi, kad estetika – žvilgsnis į meno kūrinį „pražiūrint meno kūrinio daiktiškumą ir stengiantis išžiūrėti meno kūrinį tik į jį suprojektuotą begalinį žmogiškųjų prasmių masyvą“ (Šliogeris 1988: 56). Tai, ką estetikai netiesiogiai prikišo vėlyvasis Wittgensteinas ir Greimas, čia virsta atviru priekaištu: estetikai nerūpi daiktiškumas. Ką reiškia meno kūrinio daiktiškumas? Kiek svarbus daiktas menui ir jo suvokimui? Estetinį požiūrį, kuriam Šliogeris priešina filosofinį, įkūnija grynasis santykis kaip Didysis Anonimas. Nustelbdamas realius santykius tarp daiktų ir asmenų, jis neprileidžia jokios kreipties už savęs ir jokios kitos realybės, ją įsiurbdamas į save. Matėme, kaip institucinė estetikos teorija aneksuuoja realius santykius, juos arba įtraukdama į visuotinius mainus, arba išstremdama. Šliogeris tvirtina panašiai: estetikai nerūpi meno kūrinys kaip „savyje ryganti objektyvi realybė“, tik kaip gry-

nasis hoministinis santykis sau. Šis antropomorfinis požiūris užgožia ne tik daiktiškumą kūrinyje, kuris atskiriamas muziejaus institucija, kaip beprotis – ligininės institucija. Tai galiausiai įtraukia ir patį žmogų į Didžiojo Anonimo sferą ir atkerta jį nuo būties šiapusybės. Taip gimsta kultūros sfera, kaip kalbos perteklius, kur vienu balsu byloja formulių magija ir genijaus mistika<sup>33</sup>. Ką Šliogeris priešina šiai estetikos ir anonimiškai institucijų sferai? Pagalbos jis ieško poezijoje. Skirtingai nei lyrika, kuri tesanti „infantilizmas grynojo santykio stichijoje“ ir genialumas savo vidiniam plevenimui, poezija, kaip kalbos paprastumas, priartinti prie daiktų ir šiapusinės žmogaus būties. Tokia esanti Rilke's poezija, kur „viskas, kas yra realiai, visa, ką galima vadinti būtimi be jokių iliuzijų, magijų ir misticizmo, yra čia ir dabar, yra daiktiška, ir ne daiktiška apskritai, o daiktiška konkrečiai, jusliškai individualizuotai, ir visa tai atsiveria mirtingajam šiapus daiktiškojo horizonto“ (Šliogeris 1988: 89). Tačiau jeigu poetui Valéry reikalingas abstraktus mąstymas poetinei liulanciai būsenai tvarkyti, filosofui Šliogeriui – tuo labiau. Šiame poezijos ir filosofijos dialoge „sąlyčiui su daiktais“ gimsta teorinė žiūra. Kas tai yra? Būdamas nukreipta prieš mistinį ir solipsistinį žmogaus uždaramą, ji kyla iš artumo ir „meilės daiktui“. Kartu tai atvirumas kita-būčiai<sup>34</sup>, t. y. kreiptis kitam. Teorinė žiūra, gimusi poezijos ir filosofijos kaimynystėje, yra „mąstančiai-reginčioji patirtis, <...> orientuota į šiapushorizontiškuosius daiktus“ (Šliogeris 1988: 62). Būdamas nukreipta į

<sup>33</sup> „Kalbos perteklius ir beveik demoniška jos jėga atitvėrė žmogų nuo daiktų ir būties paprastumo“ (Šliogeris 1988: 55).

<sup>34</sup> „Teorinės žiūros stichijoje žmogus pajėgia atsiverti anapus-žmogiškajai būčiai ir transcendencijai, taigi regėti kita-būtį“ (Šliogeris 1988: 53).



žmogaus šiapusybę, teorinė žiūra apima laiko matmenį. Šiai „aiškiai ir paprastai daiktų regai“ rūpi „daiktų būties trapumas, daiktų kintamumas ir nyksmas“ (Šliogeris 1988: 72). Drauge ji apima žmogaus šiapusiniame pasaulyje tragizmą. Bet kaip tik čia – tragiškoje poezijos ir filosofijos sandūroje, kaip maistančiame daiktų ir žmogaus šiapus matyme, – gimsta daiktų grožis<sup>35</sup>. Todėl Šliogeris nebijo ieškoti daikto tiesos ir grožio. Abu jie – filosofinės ir poetinės žiūros sandai – tampa teorinės žiūros idealais<sup>36</sup>, bet ne todėl, kad plevena anoniminėje grynojo santykio stichijoje ar institucinėje visuotinių mainų sferoje, bet todėl, kad kaip tragiška būtis myriop slypi daikto artumoje. Teorinę žiūrą priešindamas estetinei, Šliogeris vadina ją ne filosofine poetika, bet tiesiog filosofija ar filosofiniu požiūriu<sup>37</sup>, tačiau jis gimsta veikiamas poezijos paprasto, aiškaus žodžio, priartinančio trapų daiktą ir atveriančio žmogaus šiapusybę.

Algirdas Gaižutis būtinybę atskirti estetikos ir filosofinės poetikos disciplinas argumentuoja kitaip. Nagrinėdamas menininko kūrybines galias, kurioms vienodai svarbu tiek mokykla ir meistrystė, tiek menininko tolerancija ir atvirumas pasauliui, Gaižutis pažymi, kad poetikos reikalavimai jam svarbiau nei estetikos<sup>38</sup>. Ką tai reiškia? Čia pat jis pripažįsta, kad „po-

<sup>35</sup> „Kokie netvarūs, kokie trapūs, silpni ir birūs yra daiktai, kokia netvirta ir trumpalaikė yra daiktų būtis, koks tragiškai trumpas yra daiktų gyvenimas ir grožis“ (Šliogeris 1988: 71).

<sup>36</sup> „Filosofinės žiūros horizonte tas idealas vadinamas tiesa; poetinės žiūros horizonte jis vadinamas grožiu“ (Šliogeris 1988: 45).

<sup>37</sup> Klausdamas, ar galimas kitoks, ne estetinis, požiūris į meną ir žmogų, Šliogeris atsako: „Taip, galimas. Tokį požiūrį pavadinkime filosofiniu“ (Šliogeris 1988: 12).

<sup>38</sup> „Menininkas, kurdamas veikalą, apmąsto ir įvertina jį pirmiausia atsižvelgdamas į tam tikrus poetikos, o ne estetikos reikalavimus“ (Gaižutis 1989: 43).

etikos ir estetikos sąvokų, kategorijų problema – vieninga“ (Gaižutis 1989: 45). Tad kuo paremta jo estetikos ir poetikos skirtis? Gaižutis atkreipia dėmesį, kad poetika – autonomiška, nes jai rūpi pirmiausia žodinis menas, poetinė kalba. Tačiau matėme, kad filosofinė poetika kreipia už poezijos, kalbinio meno ir apskritai meno ribų. Kaip tokia, poetika liktų priklausoma nuo estetikos. Tačiau toliau Gaižutis rašo, kad poetika „neapsiriboja lingvistine literatūrinių kūrinių analize, vienaip ar kitaip įvertinama jų estetinė esmė. Ji tolydžio ieško ryšių su kitomis meno šakomis ir praturtina bendrosios meno kūrybos teoriją“ (Gaižutis 1989: 38–39). Šie ryšiai su kitais (ne tik kalbiniais) menais ir kitomis filosofijos sritimis leidžia filosofinę poetiką traktuoti kaip platesnę už estetiką. Toliau Gaižutis pabrėžia, kad poetika „traktuoja menininką pirmiausia kaip profesionalą, vienos ar kitos kūrybinės srities atstovą“ (Gaižutis 1989: 40). Kitaip sakant, jai svetima genijaus estetika. Tai artima tiek Wittgensteino, tiek Valéry, tiek Elioto, tiek Šliogerio pažiūroms filosofinės poetikos idėja. Gaižutis nurodo ir tai, kad poetika nesuderinama su institucine estetikos teorija: „poetikai tapyba – greičiau meno dirbtuvių, o ne muziejų ir galerijų reiškinys, kaip kad estetikai“ (Gaižutis 1989: 40). Be to, poetikai, pasak Gaižučio, labiau rūpi nauji meno reiškiniai nei pripažinti meno faktai, t. y. ji imlesnė nei estetika, kuri (kaip matėme), nesugebėdama apimti naujų meno atvejų, visada seka jiems iš paskos. Skirtingai nei estetika, besirūpinanti amžinosiomis meno vertybėmis, poetika pripažįsta estetinių vaizdinių kaitą „priklausomai nuo visuomenės gyvenimo ir kultūros permaitinimo“ (Gaižutis 1989: 41). Kaip tik todėl poetika neapsiriboja meno kūriniu, jai svarbios „visos, net pačios skirtingiausios nuostatos“ (Gaižutis 1989: 42). Filosofinės po-

etikos neatskiriamas sandas – etika. Tai, ką drauge su Greimu ir Šliogeriu vadinau kasdiene ir daiktiška patirtim, Gaižutis vadina poetikos sąvokų patyriminiu pobūdžiu ir priešina jas estetikos kategorijoms<sup>39</sup>. Drauge jis priduria, kad poetika ir estetika neatskiriamos, nes „kūryba – vieningas, nesuskaidomas į juslinę ir intelektualinę puses reiškiny“ (Gaižutis 1989: 45). Tai poetinio chaoso ir abstraktaus mąstymo, anot Valéry, poezijos ir filosofijos, anot Šliogerio, dermė, kurią pavadinu filosofine poetika.

## Išvados

1. Estetikos teorijos siekia surasti bendrą vardiklį klausimams apie meno kūrinį, grožį bei tiesą mene ir menininko galias. Dickie'o institucinėje meno teorijoje meno kūrinys, menininkas ir publika sudaro uždara meno grandinę, kur vyksta estetiški mainai. Šios grandinės laidininkas – artefakto sąvoka: meno kūrinium tegali būti meno tikslu sukurtas žmogaus kūrinys, pripažintas publikos, kuri savo ruožtu, būdama suformuota meno institutu, tampa taip pat artefaktu. Tačiau ši teorija, kaip ir kiekvienas bandymas egzistencinį ir etinį meno matmenį redukuoti į loginį lingvistinį planą, nesugeba paaiškinti naujų meno atvejų. Be to, lemiamą vaidmenį ji atiduoda institutams, taip žmogų paversdama jų klonu. Tai galiausiai graso pačiai visuomenei katastrofa. Institucinė teorija iš kitos pusės priartėja prie romantinės genialumo sampratos: čia genialus ne „dieviškas“ menininkas, bet visa kultūrinė sistema, kurios svarbiausias kriterijus – apyvartumas.

<sup>39</sup> „Poetikos sąvokos, pirma, turi labiau apibrėžtą patyriminį pobūdį, palyginti su estetikos kategorijomis. Antra, joms būdingesnis konceptualinis nepastovumas ir modifikacijų gausa“ (Gaižutis 1989: 43).

2. Weitzas, įkvėptas Wittgensteino, siūlo kalbėti apie meną be uždaros meno teorijos. Jei nėra ir negali būti visuotinių sąlygų šeimyninių panašumų menams, reikalingos atviros sąvokos, įkūnijančios naujus kriterijus vis naujiems atvejams. Danto skelbia meno teorijos pabaigą, nes menui negalioja jokie apribojimai. Wittgensteino kalbinis ir metodinis pliuralizmas reiškia aprašymo, t. y. ilgojo kelio, pirmenybę, palyginti su sisteminimu, t. y. tiesiuoju keliu, kuriam būdinga filosofinė panieka konkrečiam (ir estetiniam) netobulam atvejui.

3. Greimas nagrinėja pavienius atvejus, kurie yra netobuli, nes estetiškai pagava kiekvienu jų įvyksta atsitiktinai, kaip akimirksnio lūžis ir susitikimo įvykis, kuriam negalioja visuotinės estetiškos sąlygos. Greimo tyrinėjimas yra kalbinis, nes jis tenagrinėja tekstą. Tačiau šioje semiotikoje iškyla žmogaus tragizmo ir artumo daiktams aspektai. Valéry poetinė rinktė veikia kaip abstraktus mąstymas, išvaduojantis nuo poetinio (genialaus) svaigulio. Abiem atvejais poetinės pagavos įvykis apima dalyvio savimarsą ir jo etinę kreiptį. Tačiau šis tragiškas saviprastas momentas – kartu ir dosnus supratimo ar kūrimo įvykis. Tik taip kasdieniai daiktai (ne kultūrinės institucijos ir ne genijaus persona) gali sužadinti pagavą suvokiant meno kūrinį arba atsiverti nauju aspektu kuriamų eilių tvarkoje.

4. Šliogeris ir Gaižutis siūlo atskirti estetiką nuo filosofinės poetikos. Pirmajam teorinė žiūra, kaip filosofinis požiūris, gimsta veikiamas poezijos paprasto, aiškaus žodžio, priartinančio trapų daiktą ir atveriančio tragišką žmogaus šiapusybę. Lyrika, atvirkščiai, būdama įmantri jausmų raiška, tesanti genialus bevietis plevenimas. Estetika, pasak Šliogerio, siekia žmogaus kreiptį į daiktą paversti grynuoju santykiu, apimančiu tiek lyrinį plevenimą, tiek

mokslinę žiūrą. Gaižučiui poetika nesuderinama nei su genijaus estetika, nei su institucine teorija, be to, ji imlesnė nei estetika naujiems meno atvejams ir atviresnė kitoms meno (filosofijos) šakoms.

5. Filosofinė poetika, priešingai nei estetikos teorija, tėra atskirų atvejų interpretacija, t. y. aplinkinis kelias. Tai kūrybinė kreiptis, tragiška akimirksnio atpažinimo pagava, atverianti abu supratimo aspektus atvirai pasaulėžiūrai, susiliejantys su etika ir religija. Kaip tokia, ji nesu-

derinama nei su loginiu (estetiniu) redukcionizmu, nei su genijaus estetika: abu supratimo partneriai čia lygiavėčiai. Estetinių ribų peržengimas reiškia ir tai, kad menininkas priklausomas nuo visuomeninės aplinkos, kurioje maitinama jo pasaulėžiūra, ir tai, kad kiekvienas visuomenės narys – toks pat svarbus meno dalyvis. Todėl filosofinė poetika – ir siauresnė, ir platesnė už estetiką: ji paremta žodiniu menu ir žodiniu supratimu, bet neapsiriboja estetinėmis (grožio, meno ar genijaus) kategorijomis.

## LITERATŪRA

1. Abramovič, M. 1996. *Double Edge*. Karlsruhe Itingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau.
2. Andrijauskas, A. 1990. *Meno filosofija*. Vilnius: Mintis.
3. Baudrillard, J. 1982. *À l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social*. Paris: Denoël (vert. į rusų k.: Бодрияр, Ж. 2000. *В тени молчаливого большинства или конец социального*. Екатеринбург: Изд. Уральского университета).
4. Baudrillard, J. 1986. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset.
5. Baudrillard, J. 1999. *L'échange impossible*. Paris: Galilée (vert. į vok. k.: Baudrillard, J. 2000. *Der unmögliche Tausch*. Berlin: Merve Verlag).
6. Baudrillard, J. 1979. *De la séduction*. Paris: Galilée.
7. Danto, A. C. 2000. *Das Fortleben der Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag.
8. Dickie, G. 1997. *Introduction to Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

9. Eliot, T. S. 1999. Tradition and the Individual Talent, in *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
10. Gaižutis, A. 1989. *Menininko kūrybinė galia*. Vilnius: Mintis.
11. Greimas, A. J. 1991. Apie netobulumą, in Greimas A. J. *Iš arti ir iš toli*. Vilnius: Vaga.
12. Šliogeris, A. 1988. *Daiktas ir menas*. Vilnius: Mintis.
13. Valéry, P. 1962. *Zur Theorie der Dichtkunst*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag.
14. Weitz, M. 1977. *The Opening Mind*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
15. Wittgenstein, L. 1970. Das Blaue Buch, in Wittgenstein L. *Schriften* 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
16. Wittgenstein, L. 1990. Philosophische Untersuchungen, in *Wittgenstein's Werkausgabe*, Bd. 1. Frankfurt am Mein: Suhrkamp (vert. į liet. k.: Vitgenšteinas, L. 1995. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis).

## AESTHETICS AND PHILOSOPHICAL POETICS

Tomas Kačerauskas

### Summary

The author analyses the problems of aesthetics according to Dickies' institutional theory of art. The author criticizes the closed theory of aesthetics referring on Weitz, Baudrillard, and the some examples of art. Aesthetics don't explain the new cases of the art and treats the individuals as the clons of the culture. In contrast to the

closed aesthetics theory the author brings out philosophical poetics. Philosophical poetics is both narrower and broader than aesthetics because it is supported with poetical forms but has ethical and existential aspirations.

**Keywords:** *aesthetics, piece of art, philosophical poetics, hermeneutics.*