

Sekuliarizacijos profiliai

MENAS ATĖJUS JO PABAIGAI. PASTABOS APIE MENO MIRTĮ ŠIANDIEN

Federico Vercellone

Turino universiteto
Filosofijos fakultetas
Via S. Ottavio 20, 10124 Torino
El. paštas: federico.vercellone@unito.it

Besitęsiantis ginčas apie meno „pabaigą“ arba „mirtį“ trunka jau apie du šimtmečius. Žinoma, čia turime reikalą su simboline mirtimi, mirčių (ar nužudymų) rūšimi, labai dažna XIX amžiuje. Šalia „meno mirties“ galime paminėti „žmogaus mirtį“ (Maxas Stirneris, Fiodoras Dostojevskis) ir „Dievo mirtį“ (Friedrichas Nietzsche). Šios simbolinės mirtys pasižymi tuo, kad sukelia velionio prisikėlimą. Pavyzdžiui, po Georgo Vilhelmo Friedricho Hegelio paskelbtos „meno pabaigos“ diagnozės prasidėjo du meninės kūrybos gausa trykstantys amžiai. O apie mūsų laikus netgi galima kalbėti kaip apie epochą, kurioje vyrauja (at)vaizdas.

Straipsnio autorius teigimu, skelbdamas „meno mirtį“ Hegelis galėjęs matyti tik problemos dalį. Autorius pritaria Hegeliui, kai šis pagrįstai kalba apie „meno pabaigą“ turėdamas omenyje „estetinį“ meną, jo galimybę veikti dabarties kultūrą. Vis dėlto, anot straipsnio autoriaus, turime pripažinti, kad šiandieną nauja technika atveria naują šansą meno esaičiai mūsų gyvenime. Atsižvelgdami į šį meninės technikos atsiradimą, galime kalbėti apie „viešojo meno“, meno, įtraukto į mūsų kasdienį egzistavimą, sugrįžimą.

Pagrindiniai žodžiai: Hegelis, meno pabaiga, pasaulio estetizavimas, technika.

Netikros žmogžudystės

Nori nenori atsimeni, kad XIX a. – didžioji simbolių mirčių ar žmogžudysčių epocha. Vos per kelis to amžiaus dešimtmečius nusidriekia kone katastrofiška virtinė mirčių be lavono. Prasideda, tiesą sakant, „meno mirtimi“, tada nutinka „Dievo mirtis“, kol galiausiai įvyksta net ir „žmogaus mirtis“. Galbūt keista, bet šiame simbolių mirčių ir net žmogžudysčių kelyje, vedančiame pro kai kuriuos iškiliausius XIX a. kultūros atstovus –

Georgą Hegelį ir Maxą Stirnerį, Fiodorą Dostojevskį ir Friedrichą Nietzsche – beveik ištiesai susiduriame su tam tikru paradoksaliu reiškiniu ar veikiau pasekme. Iš aukos palaikų prisikelia – tikrų tikriausi sugrįžėliai iš ano pasaulio – daugybė naujų velionio egzempliorių, kuriais šis, atrodo, keršija už savo mirtį. Mat Nietzsche'ei paskelbus apie „Dievo mirtį“ ne tik užgimė daugybė naujų dievų, bet ir menas šiandien įsiviešpatavęs tiek galingai, kad dar visai neseniai galėjome ne sykį išgirsti kalbas apie „visuotinį gyvenimo estetizavi-

mą“. Ir paskubomis užbaigiant gedulingą vardijimą – sunku būtų pamiršti, kad po Stirnerio¹ paskelbtos žmogaus mirties kilo didžioji humanizmo banga XIX a. antroje pusėje, o vėliau ir XX amžiuje.

Siaurindami tyrimo lauką ir eidami prie klausimo esmės, iškart tarsime, kad būtent „meno pabaiga“ (vėliau tapusi „mirtimi“) – atėjusi dėl to, kad menas, kaip *Estetikos paskaitose* teigia Hegelis, liovėsi buvęs aukščiausiu tiesos saugotoju, koku buvo graikų klasikoje (ypač skulptūroje) – sukėlė unikalų gretutinį reiškinį: radosi tam tikra estetinė orientacija, kurios reikšmingiausia išraiška kultūros institutų plotmėje yra muziejus ir istorinė erudicija.

Šitaip refleksijos apie „meno pabaigą“ kontekste nejučia susiformuoja savotiška vaizduojamųjų menų viršenybė, kurios jau niekas nepanaikins. Toliau šiuo keliu žengdamas, menas atitrūksta nuo jį pagimdžiusio pasaulio ir ima gyventi savo atskirą gyvenimą, gyvenimą, stebimą tam tikros filosofijos, tai yra estetikos, kuri, pradedant romantikais ir Hegeliu, bus laikoma „meno filosofija“. Kadangi savo tiesos menas negali patenkinamai liudyti gyvenime, tai štai jis ir atsitraukia į tą atskirą egzistencijos sferą, kurioje gali reikšti savo jau apribotą valdžią. Taip atvaizduose atsispindėjusi senoji mitinė meno galia yra nužeminama ir paverčiama išoriškai estetišku muziejiniu kiautu.

¹ Plg.: „*Anapusių už mūsų* buvo nuošluota, ir didis švietėjų darbas užbaigtas, tačiau *anapusių mūmyste* tapo naujuoju dangumi, kuris mus ragina kopti į naujas dangiškas aukštumas: Dievas turėjo užleisti vietą ne mums, bet žmogui. Kaip galit manyti, kad žmogus-dievas mirė, jei prieš tai jame nenumirė ne tik dievas, bet ir žmogus?“ (Stirner 1986: 163).

Nuo romantizmo į realizmą

Puikiai žinoma, kad devynioliktojo šimtmečio santykis su nenatūralumu buvo išskirtinis ir kone privilegijuotas. Ypač Vokietijoje šis ypatingas ir keistas gamtos ryšys su nenatūralumu, taip pat ir nenatūralumo ryšys su gamta buvo tapę savotiška obsesija. Kaip būdingą to pavyzdį galima paminėti aistrą antrininkams ir automatams, persmelkusių vokiečių (ir ne tik jų) kultūrą, pradedant nuo romantikų polemikos prieš nihilizmą ir iki pat E. T. A. Hoffmanno, *Smėlio žmoguje* liudijančio bauginantį potraukį automatams ir sykiu šlykštėjimaisiais. Bet kuriuo atveju, pradedant Augusto Klingemannu *Bonaventūros vigilijomis* ir baigiant Jeano Paulio *Mirusiojo Kristaus kalba*, jei apsiribosime keliais pavyzdžiais, darosi akivaizdžios tam tikros šmėkliškos estetizavimo užuomazgos, transformuojančios pasaulį, paliestą grėsmingai kylančios fichtiškosios vaizduotės galios, kuri viskam viešpatauja ir viską pagal savo atvaizdą transformuoja į tuščiavidurę pamėklę. Čia ir išnyra paradoksalus modernybės ir jos krizės principas. Ar gali epocha, taigi ir filosofinė jos sąmonė, steigtis tik pačia savimi²? Ar gali ji nutraukti steigiančias tradicijas ir misti tik savo pačios kūnu? Ar nepradės tokiu būdu produkuoti tik tuščių pavidalų? Ar nepadarys paties pasaulio savotišku menu be kūrinio?

Visai pagrįstai būtų galima daryti prielaidą, kad ir minėtos simbolinės žmogžudystės yra dalis to paties vyksmo. Tai mirtys be lavono, mirtys paradoksai, kai gyvastį praradęs kūnas pakeičiamas mirties liudijimu. Arba mirties paskelbimu.

² Apie tai žr. Blumenberg 1992.

Kitaip tariant, mirties fikcija, kuri sudaro prielaidas velioniui daugybę sykių prisikelti ir vėl prisistatyti naujais apdarais ir kuo puikiausios sveikatos. Visa tai tinka ir šiuo, meno, atveju.

Pabandę apibūdinti situaciją, tuo pat metu susiduriame ir su meno bei grožio nuosmikiu ir, kaip jau minėta, su vis ryškesniu estetizavimo įsigalėjimu. Tad, viena vertus, – nagrinėjant turtingą romantikų fenomenologiją nihilizmo klausimu – fikcijos principas įsitvirtina kaip pačią tikrovę steigiantis principas³. Kita vertus, šis vyksmas neatsitiktinai yra lydymas meninio grožio nuosmukio, sutampančio su visą meno sferą apėmusia baisinga sumaištimi. Tą ir pastebi Friedrichas Schlegelis savo garsiajame veikalė *Apie graikų poezijos studijas*:

... tik ne *grožis*. Grožiu kaip vyraujančiu principu šiuolaikinė poezija remiasi tiek menkai, kad didelė dalis jos puikiausių kūrinių akivaizdžiai vaizduoja *bjaurumą*, ir mums tenka pripažinti, nors ir nenorint, kad didžiausią pilnatvę ji vaizduoja kaip sumaištį, užplūdusį jėgų perteklių – kaip neviltį, ir visam tam perteikti reikia tiek pat, jei ne daugiau, kūrybinės galios ir meninės išminties, nei kad prireiktų vaizduojant tobulą tos pilnatvės ar to jėgų pertekliaus darną. Garsiausi šiuolaikiniai eilėraščiai nuo šios nuostatos, atrodo, skiriasi tik intensyvumu, bet ne esme, ir net jei sušvinta kokia tobulo grožio nuojauta, ji visada skleidžiasi ne ramiu džiugesiu, o *nerimastingu ilgesiu*. Ir neretai tuo labiau nuo grožio yra tolstama, kuo aistringiau jo trokštama. Mokslo ir meno, tiesos ir grožio ribos yra tiek sumišusios, kad net pats tikėjimas amžinu tų ribų pastovumu kone visur yra susvyravęs.

Filosofai kuria poeziją, o poetai filosofiją: istorija traktuojama kaip literatūra, o literatūra – kaip istorija. Net ir poezijos žanrai susikeitė tikslais: lyrinė nuotaika pavirsta į dramos temą, o dramatinis siužetas įvelkamas į lyrikos formą. Šioji anarchija nesustojo už išorės sienų, bet išplito ir po visą skonio bei meno sritį. Kūrėjo energija nerami ir nepastovi, o individualybė arba visuomenė išlieka visą laiką tiek pat nepasotinama, kiek ir nepatenkinta. Net ir pati teorija atrodo visai pametusį viltį atrasti *tvirtą pamatą* šioje begalinėje kaitoje. Visuomenės skonis – tačiau iš kur rasti visuomenės skoniu, jei visuomenė praradusi papročius? – ar, tiksliau, toji visuomenės skonio karikatūra, kuri vadinama Mada, kas akimirka lenkiasi vis kitam stabui. Kiekvienas naujai sužibęs pasirodymas pažadina tvirtą įsitikinimą, kad aukščiausio grožio tikslas, pamatinis skonio įstatymas ir esminis bet kurios meninės vertės kriterijus yra pagaliau pasiektas. Vis dėlto jau kitą akimirka svaigulys išsisklaido, atsipeikėję garbintojai į šipulius sudaužo mirtingojo stabo atvaizdą ir naujo netikro kvaitulio pagauti į buvusiojo vietą iškelia kitą stabą, kurio šventumas gyvuos ne ilgiau nei jo garbintojų įgeidis (Schlegel 1988: 66–67).

Motyvai, kuriais vadovavosi Hegelis paskelbdamas tezę apie „meno mirtį“, čia visai akivaizdūs. Estetinė patirtis, neįgyjanti tvirto pripažinimo visuomenėje, *ethos*’e, vis dažniau prisistato *šoko* aspektu. Taip, viena vertus, susiduriame su grynai estetiniu menu, uždarytu specializuotuose institutuose (muziejuje, koncertų salėje ir t. t.), o, kita vertus, kaip visagalis tikrovę steigiantis principas ima klostytis būtent fikcija.

Tai ypač sudėtingas ir implikacijų turtingas procesas, bet jo svarba lemiamą. Pirmiausia, Hegelis pripažįsta, kad menas jau praradęs graikų pasaulyje turėtą pa-

³ Šiuo klausimu nurodyčiau savo *Introduzione a Il nichilismo* (Vercellone 2009: 3–23).

grindinių vaidmenį. „Herojiškoji epocha“, pertrūkių nežinojės „universalusis pasaulio būvis“ pasibaigė amžiams. Tame bendro *ethos*'o valdomame lauke, kuriame religinė sfera ir įstatymo sfera buvo susipynusios į vieną rezginį, individo veiksmas dar nebuvo praradusi savo centro. Individo egzistencija dar „nesispecializavo“ taikydamosi prie krikščioniškajam buržuaziniam pasauliui būdingo sričių diferencijuotumo. Herojaus buvimo sąlyga – galėjimas skleisti savo veiksmą daugialypių veiksmingumu visame pasaulyje. Būtent tai Hegelis ir vadina „universalioju pasaulio būviu“:

Kad ir kokį teisę, etiką ir įstatymus atitinkantį veiksmą pavieniai individai atliktų visumos interesu ir visumos tėkmėje, jų valia ir įgyvendinimas, kaip ir jie patys, akistatoje su visuma visuomet būna nereikšmingi ir tik paprastas pavyzdys. Iš tiesų, jų veiksmai visada yra tik dalinis pavienio atvejo įgyvendinimas, o ne pastarojo kaip visuotinės realizavimas ta prasme, kuri tą veiksmą, tą atvejį iškeltų kaip įstatymą ar atrodantį kaip įstatymą. Lygiai taip nuo individų kaip tokių valios visai nepriklauso, galioja ar negalioja įstatymas ar teisingumas; pastarieji galioja savyje ir sau, nepriklausydami nuo individų norų ar nenorų. <...> Bausmė už nusikaltimą <...> jau nėra individualaus heroizmo ir to paties vientiso subjekto doros reikalas, o skyla į atskirus momentus – tyrimą, faktų įvertinimą, teisimą ir teisėjo nuosprendžio įvykdymą. Kiekvienas šių pagrindinių momentų savo ruožtu pasižymi specifiniais skirtumais, ir individas įgyvendina tik *vieną* jo pusę. Tad įstatymų taikymas nepriklauso nuo *vieno* individo, o yra daugiašalio bendradarbiavimo pagal sistemos taisyklės rezultatas. <...> Todėl laisvam individualybės konfigūravimuisi pareikalavome priešingų sąlygų – kai etiškumo vertė grindžiama tik tais individais, kurie dėl

savo ypatingos valios ir išskirtinės didybės bei charakterio veiksmingumo yra iškilę į savo gyvenamos tikrovės viršūnę (Hegel 1997: 208–209).

Šitaip „universalusis pasaulio būvis“ kertasi su buržuazine, proziška modernybe, kurioje skirtingos gyvenimo sferos artikuliuojasi atskirais modalumais, jau neleidžiančiais reikštis tam, kas slypi herojiškos individualybės idėjoje. Pastaruoju atveju herojus gali būti įstatymas sau pačiam, jis yra gyvas įstatymo ir savojo įstatymo įsikūnijimas, o to moderniam buržuaziniame pasaulyje negalėtų būti. Jei, pavyzdžiui, šių laikų Odisėjas imtųsi vienas pats iššūdyti jaunikius, tai ne herojumi būtų pripažintas, o suimtas ir teisiamas kaip nusikaltėlis psichopatas. Panėšėtų į vieną tų senų ir nusivylusių Vietnamo karo veteranų, kurie, ištroškę keršto, nusprendžia su vietkongais pradėtą karą tęsti prieš savo pačių vyriausybę. „Meno, omenyje turint jo aukščiausią paskirtį, pabaiga“ tokiu būdu reikš, kad menas jau negeba išskleisti savo signifikacijos virš gamtos ir pasaulio visumos, jau negeba būti saitu, aplinkui kurį, pirmiausia dėl neišardomos sąjungos su religiniu mitu, telktųsi kultūros visuma. Kita vertus, tai reiškia, kad šiais laikais menas ima trauktis į savo paties institutų vidų – galerijas, muziejus, koncertų sales... Tai, kas iš to išeina, yra „menas menui“, iš esmės reiškiantis kantiškąjį nesuinteresuoto malonumo motyvą, svetimumą tiek eroso, tiek naudos sferai. Tai menas, jau nesiekiantis, kad jį patvirtintų ir palaikytų skonis kaip *sensus communis* – dar vienos prieštarigai esminės sąvokos – atitinkmuo. Menas nebando tapti visuotinai priimtinas, bet visus savęs patvirtinimus ir įteisinimus aptinka pačiame savyje, grynai estetinėje sferoje.

Šiame kontekste autonomiškas, nuo gyvenimo emancipuotas menas ima pats save teigti, pats konstruoti savo tapsmą, žodžiu, darosi performatyvus. Jis tampa menu „pagal programą“. Čia mes jau avangardinio meno prieigose. Bet juk tokio pobūdžio menas negali tikėtis, kad darys poveikį gyvenimui. Jis yra menas ir niekas daugiau, tik menas. Neperžengia regimybės teritorijų, į kurias buvo nutremtas dešimtojoje Platono *Valstybės* knygoje. Būtent šio pobūdžio prielaida remdamasis, Hegelis sarkastiškai žvelgia į dailininkų nazarėnų bandymus atgaivinti religinį meną. Niekas, kandžiai sako jis, jau nepuls ant kelių priešais religinius atvaizdus kaip būdavo Viduramžiais. Autentiškos religinės paskirties jau neišaina prišlieti prie grynai estetiškos⁴. O triumfuojant estetinei sąmonei sykiu triumfuoja ir visuotinis skepticizmas, kuris nuskurdina atvaizdus pakirsdamas bet kokią jų galią ir įtaką pasauliui. Dvasia jau pradėjo savo kelionę *toto coelo*, kitokią nei laimingais ne tik graikų meno, bet ir krikščioniškųjų Viduramžių laikais, kai menas galėjo siūlytis į religinės tiesos, taigi ir Absoliuto tarpininkus. Šiandien bet kuris bandymas kurti religinį meną, kad ir kiek vykęs ir rafinuotas šis menas būtų, gali prisistatyti tik kaip afektuotas estetizmas. O estetizmas – tai tikrų tikriausias meno pabaigos šifras. Kaip atsvara Hegelio demaskuotam autonomiškajam menui – nelabai įtikimų estetizuojančių fanatizmų šaltiniui – iškyla paties pasaulio estetizavimas, demaskuotas Fichte kritikavusių ir įžvalgiai dabartį vertinusių romantikų.

Taigi meno mirties klausimas nuo pradžios iki pabaigos lydimas estetizavimo

temos. Meno estetizavimui, dėl kurio menas virsta antriniu, mažesniu absoliutu – absoliutu tik „atrištumo“ (*absolutum*) nuo didžiojo grožio absoliuto prasme, – antrina prasidedantis pasaulio estetizavimas. Kita vertus, kalbėjimas apie „meno mirtį“, kaip, beje, ir apie visas kitas XIX a. paplitusias simbolines žmogžudystes, nurodo ne baigties absoliutumą, o visai priešingą perspektyvą. Čia susiduriame su tuo, kad meninio vaizdavimo objektas išplečiamas iki begalybės ir savo ribas gali perkelti anapus žanrų poetikos nužymėtų linijų į tikrovę ar į tai, kas tikrove yra laikoma. Tai labai polivalentiškas ir struktūriškas judesys, bet, giliau pažvelgus, paprastas savo esme, atpažįstamas su įvairiais pavadinimais ar įvairiais požiūriais kaip idealo apleidimas, kaip kelias realizmo linkui arba į tai, ką galėtume pavadinti „meno išmeninimu“⁵. Kad ir kaip vadintume šį procesą, jame glūdi dvejopas judesys, sukeliantis begalinį plėtimąsi to, kas mene galėtų būti vaizduojama. Kaip primena Linda Nochlin, Edmond’as de Goncourt’as, *Journal* puslapiuose išsamiai aprašęs savo brolio Jules’io mirtį, kartu parodo užgimstant naują meninį žvilgsnį, kuris išsivadavo nuo bet kokio metafizinės vizijos totalumo ir laikosi tam tikro absoliutaus realizmo, panėšėjančio į ligos istorijos aprašymus (Nochlin 1979: 39).

„Meno išmeninimas“ tad žymi kažką labai tikslaus ir sykiu paradoksalaus. Pirmiausia tai reiškia, kad menas apleidžia idealo padanges, palieka nuošalyje grožį, tam tikro impulso paskatintas orientuotis

⁴ Plg. Pöggeler 1986: 3–4.

⁵ Apie „išmeninimo“ idėją, suprantama, žr. Adorno 1975: 25–28. Apie šiuolaikinį meno išmeninimą žr. Villard 2010.

į tiesą. Jis jau nenori priklausyti regimybės karalijai, yra vedamas objektyvumo būtinybės, tuo, atrodo, sukelia savo imploziją arba suirimą.

Tikrovėje vis dėlto ne viskas vyksta būtent taip. Čia esama tam tikros sąmoningai klaidingos interpretacijos. Juk būtent čia randasi pats tipiškiausias meno, save apibūdinančio „moderniu“, judesys. Šis menas, neigdamas save ir sau būdingiausias teritorijas, sakytum pasmerkia save arabiškojo fenikso mirčiai, kurioje susinaikindamas sukelia savo paties atgimimą naujais pavidalais. Estetinė regimybė – kuri jau nenori būti iliuzijos forma (jei iš viso kada nors ja buvo...), kuri maištauja, kelia ranką prieš save pačią – norėdama išlikti, paradoksaliai stato ant kortos savo pačios išlikimą lyg priimtų mirtiną iššūkį, po kurio pasirodys esanti nugalėtoja. Save neigiantis menas – tai save transcendentuojantis menas, kuris susitaiko su savo paties buvimu tik nuo savęs atsiribodamas. Taip jis priverstas būti daugiau nei menas.

Turime reikalą su menu, kuris savo vyksme dar ir save apmąsto. Tai autorefleksija, lydinti kūrinį poetikos pavidalais ir įterpianti prozos elementą į poetinę visumą. Todėl šitoks menas, viena vertus, mąsto, o, antra vertus – susivokia, kad gali atsiverti bekrastėms bjaurumo ir beformiškumo teritorijoms. Abu judesius reikia turėti omenyje, abiejų reikia aiškinantis, kas yra produkuojama.

Visai neatsitiktinai ir patys menininkai susidomėję sekė mokslinius ginčus, kurie XIX a. Paryžiuje įsiplieskė tarp George'o Cuvier ir abiejų Saint Hilaire'ų, Geoffroy ir jo sūnaus Isidore'o. Debatuose apie pabaisiškumą, kurie vyko XIX a. Paryžiuje, Johannas Wolfgangas Goethe net išvelgs esminį dabartinės epochos momentą.

Savaip šią temą traktuos ir Victoras Hugo bei Honoré de Balzacas. Pabaisa šiame kontekste tampa net savotišku kosminiu simboliu. Būtent šią prasmę Hugo perteikia *Žmoguje, kuris juokiasi* pabaisos Gvinpleno lūpomis: „Jūs manote, kad aš išimtis! Aš – simbolis. O visagaliai kvailiai, atsimerkite. Aš įkūniu viską“ (Hugo 1988: 536)⁶. Tipiška, ir tai įvyksta krizės momentais, kad negatyvumas virsta pozityvumu, o pabaisa iškyla kaip savotiškas gyvųjų būtybių vystymosi apibendrinimas. Pabaisoje, abiejų Saint Hilaire'ų nuomone, tampa matoma ankstesnė evoliucijos stadija. Tai ypač akivaizdu stebint žmogaus vaisių – jo formavimosi procese atkartojama rūšies kaip visumos raida. Išėina, kad šiuo požiūriu ontogeneze apibendrina filogenezę. Regresas į pabaisiškumą šiame kontekste iškyla kaip vaizdinys ir simbolis.

Meninė technika

Bjaurumas iškyla kaip kontrapunktas klasikos grožio primatui. Tačiau bjaurumo pasirodymas kartu patvirtina mintį, kad menas jau visiems laikams apleido gamtą, kad susidūrė su tokiu menu, kuriam didelės įtakos turi technika ir kuris daugiausia yra plačiąja prasme sukonstruotas. Tai menas, užsiveriantis savyje ir Goethe's bei romantikų mitopoezei priešpriešinantis intensyvų ir intencionalų techninį darymą, kuris jį kreipia prie refleksijos, taip artindamas prie antigamtos, prie demoniškumo. Tai ryškėja, nors dar labai iš tolo, jau XVIII a. pabaigoje, Wilhelmo Heinricho Wackenroderio, kurio idėjos turėjo esminės

⁶ Apskritai pabaisiškumo tema žr. Mazzocut-Mis 1992, ypač p. 87.

įtakos romantinėms vaizduojamųjų menų poetikoms Vokietijoje, *Meno mylėtojo vienuolio širdies išliejimų* pirmame epizode. Jau iš jo galima matyti, kad technika nukreipia į meną be auros, netekusį sąlyčio su sakralumu, su po pasaulį pasklidusio grožio dievišku įkvėpimu. Jei dieviškąjį įkvėpimą pakeičia autonomiško subjektyvumo principas kaip kūrybos veiksnys, tai einame į tokį meną, kuris grindžiamas technika ir jos arbitraliu, ne tvirtais ir ne absoliučiais parametrais grįstu, darymu. Taip susiduriame su auros netekusiu menu, lydinčiu prasidedantį „pasaulio atkerėjimą“. Išskirtinio abipusio makro- ir mikrokosmo santykio čia nelieka, jį pakeičia horizontų neturinčio subjektyvumo nerimas. *Širdies išliejimų* epizodo *Piero Cosimo keistenybės* pabaigoje Wackenroderis teigia:

Menininkas, mano manymu, turėtų būti tik instrumentas, gebantis įimti į save visą gamtą ir, ją sugyvindamas žmogaus dvasia, atkartoti ir atmainyti į grožį. Tačiau jeigu menininkas dėl vidinio instinkto ir perteklinės, egzaltuotos ir laukinės galios visą laiką yra apimtas nerimastingos kančios, jis jau nėra tinkamas instrumentas, ir tada jau veikiau jį patį būtų galima vadinti kūrinių meno kūriniu.

Jūroje, kuri riauvoja ir taškosi purlais, dangus neatsispindi, o ramioje upės srovėje matyti laimingi medžiai, uolos, dangumi plaukiantys debesys ir skliautų žvaigždės (Wackenroder 1993: 49).

Šitaip meno sutechninimas tuo pačiu metu yra ir pasaulio atkerėjimo veiksnys, ir jo pasekmė. Taip lyg mene ryškėtų pats epochos likimas. Apšvieta, subrendęs ir susivokiančią modernybę pagrindžiantis protas vadovaujasi technikos modeliu. Menas šį motyvą užčiuopia dar vos jam

užgimstant. Taip mes susiduriame su menu, kuris užsiverčia sau refleksijos ir savęs konstravimo našta. Tai menas, kuris palieka pasaulį jo paties atkerėtai esmei ir susitelkia į save patį. Ir savo ruožtu priima pasaulio atkerėtumą. Šiuo klausimu, apibrėždamas bendrąsias „romantinės meno formos“ charakteristikas, Hegelis rašo:

Iš tiesų romantinio meno fazėje dvasia žino, kad jos tiesa slypi ne panirime į kūniškumą, o priešingai – savo tiesa ji gali būti tikra tik dėl to, kad iš išorės persikelia į vidujybę su pačia savimi, o išorinę tikrovę laiko jos neatitinkančia būtimi. Jei šis naujas turinys ir turi savyje užduotį tapti *gražiu*, tai vis dėlto grožis, iki šiol buvusią prasmę, jam lieka tik kažkuo subordinuotu, tampa *dvasiniu* grožiu vidiniame savyje ir sau kaip dvasinis, savyje begalinis subjektyvumas (Hegel 1997: 582–583).

Romantinis menas, būdamas moderniojo meno – kai tapatinamas su visu krikščioniškųjų Vakarų menu – įžanga ir įgyvendinimu, tokiu būdu yra menas, pašauktas dvasinei vidujybei, išskirtinai subjektyvus, palikęs nuošalyje išorės pasaulį, kad atsidėtų refleksijai apie save ir savo priemones. Šis menas vis dėlto, nors ir pabrėždamas savo konstrukcinius motyvus ir savo techninę esmę, pasitraukia iš pasaulio, siekdamas užsiverti tik sau priklausančioje visatoje, estetinės sąmonės, *meno menui* visatoje. Hegelis mus stato absoliučiai „realaus“ paradokso akivaizdoje. Be to, iš čia kyla esminė pasekmė estetinei Hegelio sistemai, o sykiu ir mums, nes hėgeliškoji diagnozė šiuo klausimu labai tiksli. Juk tai reiškia, kad, Hegelio manymu, architektūra ir skulptūra, *visuomeninės paskirties menas*, moderniam pasaulyje tampa antraeiliais menais. Tad hėgeliškąją

meno „pabaigos“ arba „meno mirties“ idėją galėtume išversti susiaurindami jos įtaką ir mastą. *Meno mirtis veda į visuomeninio meno pabaigą, tačiau sykiu skatina dauginti meną kaip institutą, tad ir meną kaip save suvokiančią fikciją. Menas kaip institutas, savo ruožtu, yra meno mirties, uždarančios meną estetiniuose vaizdiniuose, kurie pasauliui jau neturi įtakos, padarinys.*

Modernybė, grindžianti save grynu ir išskleistu subjektyvumu, čia atsiduria savo didžiojoje aklavietėje⁷.

Šio iššūkio akivaizdoje atsiduria modernusis, o tam tikra dalimi ir postmodernusis menas. Tai menas, jau nedarantis jokios įtakos gyvenimui, tačiau labai kamuojamas ilgesio atnaujinti savo vaidmenį ir poveikį. Tai ryškiai matyti per visą (ar beveik visą) „meno mirties“ vyksmą iki istorinio avangardo ir toliau, iki pat mūsų dienų. Be to, būtent ši gija atveda mus ir nuo Hegelio iki Nietzsche's, kai pastarasis meną ima laikyti praeitimi, kuriai mes dar ir šiandien esame skolingi. Menas Nietzsche'ei yra „jaučiantis jaunystės džiaugsmų atsiminimas“:

223. *Meno saulėlydis.* Kaip senatvėje prisimenamos jaunystės dienos ir keliama atminties šventės, taip netrukus ir žmonijos santykis su menu bus tolygus jaudinančiam jaunystės džiaugsmų minėjimui. Galbūt niekada menas nebuvo supras tas taip giliai ir taip įsijautus kaip šiandien, kai mirties magija, atrodo, jį gaubia ir atmaino. Prisiminim tą graikišką pietų Italijos miestą, kuris vieną metų dieną dar šventė savo graikišką šventes, temdomas liūdesio ir ašarų, nes svetimšalių barbariškumas jau stebė tradiciją. Dar niekada nebuvo taip mėgaujamasi helėniškumu, dar niekur taip gos liai nebuvo

siurbčiojamas šis aukso nektaras, kaip tarp šių mirštančių helėnų. Greitai į menininką bus žiūrima kaip į puikią relikviją, ir jam kaip įstabi am svetimšaliui, kurio jėga ir groži u rėmėsi praeities epochos, bus skiriama tokia garbė, kokią vargiai skiriame į save panašiems. Tai, kas geriausia mummyse, turbūt pavaldė ta iš praeities epochų jausenos, kuri mums beveik jau neprieinama tiesiogiai: mat saulė jau nusileido, tik mūsų gyvenimo dangus dar ją švyti ir žėruoja, nors jos pačios jau neberegim (Nietzsche 1965: 157–158)⁸.

Menas, dar tvirtina Nietzsche ankstesniame aforizme, moko mus į gyvenimą žvelgti „susidomėjus ir su malonumu“. Jam paskutiniame savo kūrybos etape Nietzsche

⁸ Plg Alfonso Tekoriaus vertimas: „223. *Meno vakaro žara.* Taip kaip senatvėje žmogus prisimena jaunystę ir rengia atsiminimų šventes, taip ir žmonijos santykis su menu netrukus bus jaudinantis jaunystės džiaugsmų prisiminimas: galbūt todėl, kad menas niekada anksčiau nebuvo suvokiamas taip giliai ir emociškai kaip dabar, kai mirties magija, atrodo, jau suka aplink jį ratus. Prisiminkime aną graikų miestą Žemutinėje Italijoje, kuris vieną kartą metuose dar tebešventė savo graikišką šventes sielodamasis ir braukdamas ašaras, kad svetimšaliai barbarai vis labiau gožia jų atsineštuosius papročius; tikriausiai niekur nebuvo taip mėgaujamasi helėniškumu, niekur taip aistringai nesiurbiamas jo nektaras, kaip darė šie išmirštantys helėnai. Į menininką netrukus bus žiūrima kaip į nuostabią senieną ir jam, kaip keistam svetimšaliui, nuo kurio galios ir grožio priklausė ankstesnių laikų laimė, bus rodoma pagarba, kokios retai sulaukia kas nors iš mūsų. Geriausia, ką turime sieloje, yra išlikę galbūt iš ankstesnių laikų pojūčių, kurie dabar tiesiogiai mums kažin ar neprieinami; saulė jau nusileidusi, bet mūsų gyvenimo dangus dar tebežėri ir tebešvyti jos spinduliais, nors jos pačios nebematyti“ (Nietzsche, 2008. *Žmogiška, pernelyg žmogiška: knyga laisviems protams.* Vilnius: Alma littera, p. 141–142) (vert. past.).

⁷ Apie Hegelio modernybės sampratą žr. Pippin 1997: 157–184.

skirs gyvenimą iškeliančių mielių vaidmenį. Čia vis dėlto Nietzsche žvelgia į jį melancholiškai, nors ir ne be dėkingumo – kaip į galią, kuri jau priklauso praeičiai ir buvo nustumta į šoną brandesnio, Apšvietos įkvėpto proto⁹. Ko nelieka – tai meno kaip anestetizuojančios galios, Nietzsche's vaizduoto pirmajame kūrybos etape ir jo minėto pirmiausia antrame *Nesavalaikiame samprotavime* „Apie istorijos naudą ir žalą gyvenimui“.

Tačiau taip išryškėja ir istorijos filosofijos schema, kuria „meno mirties“ idėja remiasi visu savo raidos laikotarpiu. Čia susiduriame su klasikine perėjimo nuo mito į logosą schema, kurioje Apšvietos proto branda galiausiai nustelbia senuosius pasaulio kerus. Bent jau šiuo požiūriu Benedetto Croce neabejotinai teisus tvirtindamas, kad: „Menas-religija neišvengiamai atsisiejo nuo filosofijos“ (Croce 1967: 221).

Menas galiausiai pasirodo esąs šios implicitiškai slypinčios istorijos filosofijos schemas auka. Iš tiesų būtent akistata su menu bent jau pradžioje filosofinę refleksiją verčia manyti, kad Apšvietos proto branda kryps į techninio proto raidą, vedančią į pasaulio atkerėjimą. O menui nieko kita nelieka kaip tik prisiimti šį kryžių. Kitaip tariant, jam teks prisiimti techniką, kuri yra priešingybė savaimingam grožio radimuisi iš gamtos gelmių. Tad daugeliu požiūrių ir ganėtinai tolimose viena kitai sferose (nuo Argano iki Adorno ir t. t.) išnyra mintis, kad sąmoningai modernus menas privalo susiimti (jei ne susitapatinti) su tuo, kas jam grasina, tai yra su technika. Adorno skelbia, kad yra būtinas menas kone mimetišku judesiu įjimantis į save tą techniką,

kuri jį patį turėtų neigti: šitaip, vedamas emancipacijos ar kritikos intencijų, menas taptų pajėgus tvarkytis su pasauliu, kuriam priklauso¹⁰. Beje, naujoviška technikos mitologija, aršiai priešiška „menui dėl meno“, yra persmelkusi avangardo meną nuo pat rusų konstruktyvizmo.

Čia kol kas dar tik rengiamės žingsniui, kuris apskritai yra neišvengiamas. Jei priešas už tave pranašesnis, tau nelieka nieko kita, tik mirti didvyrio mirtimi arba perbėgti į jo pusę.

Tačiau gerokai problemiškas šiame kontekste yra pats technikos suvokimo būdas. Primygtinai buvo siūloma tokia technikos samprata, kuri remiasi gana įvairialype tradicija – nuo Maxo Weberio iki Martino Heideggerio. Bent jau šiuo klausimu šioji tradicija vis dėlto pateikia vienodą vertinimą. Kalbama apie tą pačią prielaidą, kuri paverčia techniką modernaus pasaulio atkerėjimo veiksmu, brandžiuoju instrumentalaus, tai yra orientuoto į tikslą, racionalumo veidu.

Šiame kontekste, tačiau, paliekama už borto tai, kas iš esmės slypi technikos idėjoje: tai, kad ji yra pirminis pakerėjimo veiksnys¹¹. Idėja, kitaip tariant, kad technika ne tik keičia gamtą, bet sykiu produkuoja ir „kitą gamtą“ bei naujus pasaulius, kuria naują pusiausvyrų sistemą, kuri skiriasi nuo ankstesnės. Jei žengsime šiuo keliu, tai ištakos, gamta, kuri už mūsų, jau nebus absoliutus vertybinis parametras, o technika – neišvengiamos išdavystės pasekmė.

¹⁰ Apie tai žr. Adorno 1975: 49–51, 84–88, 301–306.

¹¹ Apie tai žr. Gell 1992: 40–63.

Leidžiu sau šia tema nurodyti ir F. Vercellone, *Le ragioni della forma*, Milano, Mimesis, 2011, 9–16.

⁹ Žr. Gentili 2006: 179–192.

Apie jos produktus bus sprendžiama išimtinai tik susiejus juos su nauja pusiausvyrų sistema, kuri per tą laiką susiklostė ir turi būti vertinama kaip tokia.

Tad, norint žengti tolesnį žingsnį, reikės naujai permąstyti techniką ir pačią meno sampratą, susiejus su ja. Pirmiausia, reikės pereiti brandžiausią „meno pabaigos“ idėjos formą – tą, kurią suformulavo Hansas Beltingas knygoje *Meno pabaiga kaip meno istorijos pabaiga* (Belting 1995). Čia atsiskleidžia, kad būtent pasibaigus didžiajam skyriui to vyksmo, kuris vaizdinių universumą traktavo kaip meno istoriją, vaizdinys tampa pajėgus išsivaduoti iš tinklo, kuriame Kantas jį nevalingai įkalino, mąstydamas apie visai nesuinteresuotą, tad būtent vien estetinį, grožį. Vaizdinys dabar gali atgauti autonomiškumą, nepriklausomybę nuo savo laikmenos, tad ir reikštis atnaujinta savo galia ar, jei norime, atnaujintu poveikiu pasauliui. Visa tai neatsitiktinai sutampa, kaip pažymėjo Nicolas Bourriaud, su šiaudien pasireiškiančiu giluminiu modernaus meno savivokos pokyčiu: siekiama rinktis tokį kelią, kuriame vaizdavimo erdvės atsisakoma, stengiantis įsismelkti į egzistenciją ir produkuoti „gyvenimo formas“¹². Šiuo požiūriu Bourriaud teisis darydamas išvadą (kaip Croce, bet kitame kontekste ir juo nesiremdamas), kad „meno mirties“ idėja iškyla ir žlunga kartu su ją pagimdžiusiomis idealistinėmis prielaidomis¹³. Šitaip dar neregėta meno ir technikos sąjunga, kuri mus vestų anapus pasaulio atkerėjimo idėjos, galbūt net į apmąstytą ir technologišką „naują jo užkerėjimą“, gali būti paspirtis mąstant apie tokį meną, kuris ketintų atkurti savo vaidmenį visu-

meninėje sąmonėje, ir apie tokią techniką, kuri mažiau orientuotusi į homologaciją ir anonimiškumą, būtų atviresnė poreikiams modeliuoti tokias vietas, kurios nebūtų bešaknės ir anonimiškos sritys, menančios nerimastingas Marco Augé „nevietas“. Tai galėtų būti vietos, turinčios tapatybę ir svetingos, pagimdytos technikos – tos antrosios gamtos, kuri, atrodytų, dabar nori tapti artimesnė pirmajai. Panašu, kad virtualusis menas, pavyzdžiui, mums būtent tokį kelią ir rodo. Kaip pastebėjo Oliveris Grau, jis veda į „pasinėrimą“, nuo svetimumo gyvenimui, kurį sukėlė *menas menui*, į naują priklausymą pasauliui per meną¹⁴. Būtinybė įgyvendinti tokį meną, kuris dar būtų saitas žmogui ir jo būčiai pasaulyje, daugybę sykių minima ezoteriniu tonu Martino Heideggerio, atrodo, paradoksaliai realizuojasi ne einant prieš techniką, bet su technika. Panašu, kad naujos *technologinės klasikos* idėja, iš pirmo žvilgsnio atrodanti kaip paradoksalus oksimoronas, iškyla kaip realus šansas mūsų epochai.

Daugeliu požiūrių technologija atrodo vis mažiau pasmerkta atkerėti pasaulį. Meninė technika vis dažniau klostosi kaip tikrovės produkavimo modalumas, o jos vaizdiniai sudaro galingą naujų, galima sakyti, užkerėjimo tapatybių produkavimo repertuarą. Tai, žinoma, iš pačių pamatų keičia meno ir mokslo santykį, nes kūrybingumo samprata, neseniai reikšmingai išplėtota ir biologijos srityje¹⁵, gali žengti gilyn į sritis, kurios anksčiau atrodė jai tolimos ar net priešiškos. Pagalvojus apie skaitmeninį atvaizdą, apie išrastas naujas

¹² Plg. Bourriaud 1999.

¹³ Plg. Bourriaud 1999: 167–169.

¹⁴ Plg. Grau 2003.

¹⁵ Plg. šis teiginys išplėtotas Kaufman 2010; taip pat plg. Singer 2011.

atvaizdo „renderingo“ galimybes, taip pat menininkų, kaip antai Olafuro Eliassono, darbus, darosi vis labiau akivaizdu, kad technologija siūlosi, bent jau kai kuriais ypač reikšmingais savo pasiekimais, kaip naujo „pasaulio užkerėjimo“ motyvas. Atrodo, galėtume tarti, kad ji leidžia ateityje išvelgti naują tikrovę ir naują priklausymą pasauliui. Kitais žodžiais, atrodo, atsiveria galimybės tokiai technologijai, kuri yra išradingesnė, jautresnė vietoms ir gamtai, mažiau niokojanti. Tikrų tikriausia „meninė technika“, kuri kartu būtų ir gamtos technika.

Pakaktų pagalvoti, apsiribojant čia tik vienu pavyzdžiu, apie 2004 metais Londono New Tate muziejuje demonstruotos Olafuro Eliassono instaliacijos *Weather Project* prasmę. Instaliacijoje matome naują saulę, kurioje net įmanoma įdegti, kuri apšviečia ir tarytum „išranda“ naują aplinką,

pakeisdama net ir jauseną: saulę, kuri kaip nauja energija ima veikti individo ir sykiu bendruomenės jausmus, juos suartindama, sukurdama jų naują, vienu metu ir lyrišką, ir epinę, bendrystę.

Tai gal šiuo keliu ir verta toliau žengti? Keliu, kuriame menui vėl tenka pradininko vaidmuo, kaip jau buvo įvykę per technologinį pasaulio atkerėjimą. Menas ir šiuo atveju, tik priešinga ankstesniajam prasme, brėžia naujo racionalumo bruožus – racionalumo, gebančio susieti globalų su lokaliu, technologinį argumentą su ekologijos motyvų persmelkta reikme atnaujinti bendruomenės saitus globalizuotame universume.

Iš italų kalbos vertė Dainius Būrė

Versta iš rankraščio:

Federico Vercellone „L'arte dopo la sua fine. Note sulla morte dell'arte oggi“

Literatūra

Adorno, T. W. 1975. *Teoria estetica*. Trad. E. De Angelis. Torino: Einaudi.

Bourriaud, N. 1999. *L'art moderne et l'invention du soi*. Paris: De Noël.

Belting, H. 1995. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck.

Blumenberg, H. 1992. *La legittimità dell'età moderna*. Genova: Marietti.

Croce, B. 1967. La 'fine dell'arte' nel sistema hegeliano, in Croce, B. *Storia dell'estetica per saggi*. Bari: Laterza.

Gell, A. 1992. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in J. Coote and A. Shelton (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon: 40–63.

Gentili, C. 2006. 'Morte dell'arte' e 'Morte di Dio'. Confronti testuali e relazioni concet-

tuali, in *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni*, a cura di M.C. Fornari. Pisa: ETS: 179–192.

Grau, O. 2003. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (Ma): MIT Press.

Hegel, G. W. F. 1997. *Estetica*. Trad. di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.

Hugo, V. 1988. *L'homme qui rit*. Trad. B. Nacci. Milano: Garzanti.

Kaufman, S. 2010. *Reinventare il sacro. Una nuova concezione della scienza, della ragione e della religione*. Torino: Codice.

Mazzocut-Mis, M. 1992. *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*. Milano: Guerini e Associati.

Nietzsche, F. 1965. *Umano troppo umano*, I, in *Nietzsche, F. Opere*, vol. IV, tomo I, a cura di G. Colli e M. Montinari. Milano: Adelphi.

Nochlin, L. 1979. *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*. Torino: Einaudi.

Pippin, R. B. 1997. Hegel, Modernity and Habermas, in Pippin, R. B. *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*. Cambridge: Cambridge University Press: 157–184.

Pöggeler, O. 1986. System und Geschichte der Künste bei Hegel, in Gethmann-Siefert, A., Pöggeler, O. *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* («Hegel-Studien», Beiheft 27). Bonn: Bouvier.

Schlegel, F. 1988. Sullo studio della poesia greca. Trad. A. Lavagetto. Napoli: Guida.

Singer, I. 2011. *Modes of Creativity*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Stirner, M. 1996 (1845). *L'unico e la sua proprietà*. Trad. L. Amoroso. Milano: Adelphi.

Vercellone, F. 2009. *Introduzione a Il nichilismo*. Roma–Bari: Laterza.

Villard, G. 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad.

Wackenroder, W. H. 1993. *Scritti di poesia e di estetica*. Trad. F. Vercellone. Torino: Bollati Boringhieri.

ART AFTER ITS END: NOTES ON THE “DEATH OF ART” TODAY

Federico Vercellone

Summary

The on-going debate on the “end” or the “death” of art has continued for almost two centuries. The death we are dealing with in this case is, certainly, a symbolical one, a kind of death (or of murder) that is very frequent in the 19th century. Besides the “death of art”, the ones to mention are also the “death of man” (Max Stirner, Fiodor Dostojevskij) and the “death of God” (Friedrich Nietzsche). These symbolical deaths are very particular as they produce the resurrection of the deceased. For example, after the Hegelian diagnosis of the “end of art”, two very plentiful centuries of artistic production have begun. One can even speak about our time as an epoch dominated by image.

Our thesis is that Georg Wilhelm Friedrich Hegel could have seen only a part of the problem. We agree with him as he had spoken reasonably about the “end of art” in relation to the “aesthetic” art, in relation to its possibility to dominate the culture of the present. Nevertheless, we have to recognize that today the new technologies open a new chance for the presence of art in our life. Considering this emergence, we can speak of a return of the “public art”, of the art that is inserted in our daily existence.

Keywords: Hegel, the death of art, aesthetization of world, technology, public art.