



DEIMA KATINAITĖ

Vilniaus dailės akademija, Lietuva
Vilnius Academy of Arts, Lithuania

KANDINSKIS BAUHAUSE – ORIENTALISTISTINIAI IR NEKLASIKINIAI JO SPALVOS TEORIJOS ASPEKTAI

Kandinsky in the Bauhaus – Oriental
and Non-Classical Aspects of His Color Theory

SUMMARY

This article reveals different aspects of the color theory of Wassily Kandinsky, which was set out in his treatise *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* published in 1911. This theory – an ode to spiritual and abstract art – was inspired by non-classical philosophy, W. Worringer and the aesthetic attitudes of Eastern art. It had a strong impact on the Bauhaus design school even before the author of this theory was invited to teach at the Bauhaus in year 1922. The oriental ideas of Kandinsky significantly differed from the ideas of the Bauhaus manifesto, published by Walter Gropius in 1919. His theory encompasses the theme of color along with many other topical issues of the art. One could view this theory as an ontology-based study of the color phenomenon. The problems of art in Kandinsky's theory have been discussed beyond narrowly-understood aesthetic discourse, along with the philosophical questions of life, death, spirit and matter.

SANTRAUKA

Straipsnyje kompleksiskai analizuojama modernistinio meno korifėjaus, vieno abstrakcionizmo pradininkų Vasilijaus Kandinskio spalvos teorija, išdėstyta jo 1911 m. išleistame programiniame veikalė *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. Ši neklasikinė filosofijos, W. Worringerio ir Rytų estetikos įkvėpta Kandinskio odė abstrakčiam ir dvasingam menui turėjo stiprų poveikį Bauhauso dizaino mokyklai, jos spalvos teorijai dar iki tol, kol jos autorius 1922 m. buvo pakviestas dėstyti. Orientalistinės estetikos įkvėpto Kandinskio idėjos smarkiai skyrėsi nuo 1919 m. Walterio Gropiuso paskelbto Bauhauso manifesto idėjų. Jo estetinė teorija aprėpia ne tik spalvą, bet ir daugybę kitų aktualių dailės ir meninės

RAKTAŽODŽIAI: Kandinskis, spalvos fenomenas, Bauhausas, Rytų kraštų estetika, orientalizmas, sinestezija.
KEY WORDS: Kandinsky, the phenomenon of color, Bauhaus, Eastern esthetics, orientalism, synesthesia.

kūrybos procesų psichologijos problemų. Tai tarsi ontologizuota spalvos fenomeno meno filosofija, kai meno problematika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami filosofiniai gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai.

SPALVOS TEORIJOS IŠTAKOS

Dėstyti Bauhauso dizaino mokykloje Vasilijų Kandinskį, P. Klee patartas, Walteris Gropiusas pasikvietė ne tik dėl jo modernių teorijų įtaigumo, bet ir tikėdamasis jo paramos kovoti dėl įtakos¹ su kitu Bauhauso dėstytoju, ekscentriškuoju Johannesu Itenu. Konceptualus, linkstantis į teorinius apibendrinimus ir kartu nepaprastai ramus, niekada nekeldavęs balso, elegantiškas, aristokratiškai ir įtaigiai dėstantis savo mintis Kandinskis, sugebėjęs dirbti ir administracinį darbą, atrodė tinkamas į atsakingas „kanclerio“ pareigas šioje revoliucingų modernistinių idėjų persmelktoje institucijoje, kaip kad privačioje aplinkoje ironizuodavo jo kolega Oskaras Schlemmeris. Paradoksalu yra tai, kad šio išoriškai santūraus menininko pozicija, kuo neilgai trukus įsitikino ir pats mokyklos vadovas Gropiusas, priešingai lūkesčiams, pernelyg nesiskyrė nuo mazdeizmo apologeto J. Itteno ar budizmo adepto P. Klee pažiūrų. Tad turėjęs tapti opozicija pastariesiems, Kandinskis entuziastingai palaikė kitus du orientalistinėmis idėjomis persisėmusius Bauhauso koloristus – Iteną ir Klee. Su pastaruoju jį siejo ilgametė draugystė ir panašus požiūris į meną. Skirtumas gal tik toks, kad dėl lankstesnio charakterio (galbūt ir dėl amžiaus, jis buvo vyriausias Bauhauso dėstytojas, į mokyklą įsiliejęs 56 metų amžiaus) Kandinskis sugebėjo išsilaikyti mokykloje iki pat jos uždarymo 1933 m., kai Ittenas pasitraukė 1923 m.,

Klee – 1931 m. Daugiau nei dešimtmetį Kandinskis Bauhause skleidė neklasikinės, rytietiškos filosofijos idėjas, nuolat kalbėdamas apie, jo nuomone, visų meninių fenomenų pagrindą „vidinę būtinybę“ (*innere Notwendigkeit*), ką vėliau Bauhauso tyrinėtojai net vaizdingai įvardino „Kandinskio mantra“².

Visus šiuos tris įtakingų Bauhauso spalvos teorijų autorius, į teorinius apmąstymus linkstančius tapytojus Kandinskį, Klee ir Itteną, sieja stiprią įtaką jų pasauležiūrai daranti neklasikinė meno filosofija ir dėmesys Rytų kraštų filosofijai, estetikai, dailei ir poezijai. Vieno įtakingiausių modernistinio meno kūrėjų Kandinskio dėmesys Rytams yra visiškai suprantamas, nes diskusijose su kolegomis jis nuolatos pabrėžia savo rytietišką kilmę ir tai, kad jis, kaip rytietis, pirmiausia „mąsto vaizdiniais“. Vertėtų priminti, kad iš tikrųjų jo protėviai buvo turtingi buriatai, kilę iš Užbaikalės pagrindinio prekybos centro tarp Rusijos ir Kinijos – Kiachtos. Tikriausiai rytiška kilmė ir buvo viena pagrindinių priežasčių, skatinusių Kandinskį aistringai domėtis Rytai, o tai persidavė ir daugeliui šį ekspresionizmo ir abstrakcionizmo lyderį supusių dailininkų, pirmiausia – Klee. Iš čia kyla rytietiškos estetikos natos, kurias aptinkame Bauhauso spalvos teorijų branduolyje. Jos tampa neatsiejamu garsiausios XX a. dizaino mokyklos spalvos estetikos dalimi. Kandinskio

veikalas *Über das Geistige in der Kunst* atitiko tuometinį kultūrinio elito nusivylimą kalba, naratyvu ir tiesiogine reprezentacija vaizduojamuosiuose menuose³. Toks požiūris kilo iš pokarinės depresijos nuotaikų, taip pat buvo įkvėptas Shopenhauerio, Nietzsche's skleistos filosofinio, estetinio orientalistinio leitmotyvo, kuris, stiprėjant visuotiniam nusivylimui racionaliū, logocentristiniu binariniu mąstymu, skambėjo kaip naujos dvasinės gyvenimo kokybės pažadas.

Kandinskio spalvos teoriją kartu galime laikyti ir verbalinės, materialistinės krypties modernybės kritika, kuri, pasak autoriaus, „neturi nieko bendra su menu“⁴ ir yra priešinga jo orientalistiniam žmogaus asmenybės suvokimui, kai išsitrina ribos tarp fizinio kūno ir psichikos ar dvasios. Kandinskiui buvo artimas Bauhaušo siekis sukurti totalų meno kūrinį *Gesamkunstwerk*. Šio termino autorystė priklauso Wagneriui, kuriuo Kandinskis žavėjosi (ypač vertino *Lohengriną*). Jam artima ir Helenos Blavatskajos teosofija – eklektiškas, ezoterinis spiritualistinis budizmas, vėliau daręs įtaką septintojo dešimtmečio *New Age* judėjimui. Aptariant spalvos teorijos ištakas, svarbios ir šio autoriaus draugystės su muzikais ir kompozitoriais. Pats būdamas sinestetu Kandinskis, kaip ir M. K. Čiurlionis, jautriai suvokė muziką. Nežinant apie jo sinestetinius gebėjimus neįmanoma suvokti jo spalvos teorijos; jo *Spalvų žodynas* parašytas muzikinių asociacijų pagrindu, spalvų tyrinėjimus dailininkas vadino „dvasiniais pratimais“, spalvos ir formos jam buvo jausmų, emocijų, minčių išraiška, kylanti iš „vidinės būtinybės“⁵. Kandinskis ilgą

laiką palaikė abipusiu susižavėjimu grįstus santykius su Arnoldu Schönbergu, įdomus sutapimas, kad net jų abiejų knygos, padariusios didžiulę įtaką XX a. meno, estetikos suvokimui, išėjo tais pačiais metais: 1911 m. Schönbergas išleido *Harmonielehre (Theory of Harmony)*, Kandinskis – *Über das Geistige in der Kunst (Concerning the Spiritual in Art)*. Schönbergas buvo ne tik kompozitorius, bet ir dailininkas, jo dvylikos muzikinių tonų schema pagal chromatinę skalę atitinka tuometinį Bauhaušo požiūrį, kad bet kokią principą galima pavaizduoti shemomis bei diagramomis⁶ atsisakant tiesioginės reprezentacijos. Abu menininkus siejo ir panašūs kūrybiniai tikslai. Į 1911 m. Kandinskio parašytą laišką (kartu su pridėtu paveikslų portfolio), kuris tapo ilgametės draugystės pradžia ir kuriame dailininkas rašo, esą Schönbergui muzikoje pavyko įkūnyti tai, ko jis taip ilgėjęsis, Schönbergas atsakė esantis tikras, kad jų darbas turi daug bendra: „ką jūs vadinate „nelogišku“, aš vadinu sąmoningos valios atsisakymu mene“⁷. Juos siejo autentiškos raiškos šaltinio paieškos, įgimtų, instinktyvių dalykų sureikšminimas.

Kandinskiui idėjiškai ypač artimas mūsų talentingiausias dailininkas ir kompozitorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, daug ginčijamasi dėl jų prioriteto abstraktaus meno genezėje⁸. Čiurlionį, kaip ir Kandinskį, stipriai veikė XIX a. pabaigos – XX a. pradžios orientalistinės tendencijos, nyčiškoji gyvenimo filosofija, jo kūryboje (ir gyvenime) prioritetas teiktas dvasiniam pradui, o materialinės vertybės visai nesvarbios. „Dešimt metų anksčiau nei A. Schönber-

gas jis kūrė serijines kompozicijas, atviras neišbaigtas muzikines formas. *Non finito* principas Čiurlioniui buvo ne manieringumo ar arogancijos pasireiškimas o, kaip ir jo brandžioje, Tolimųjų Rytų estetikos įkvėptoje tapyboje, natūrali žmogiškosios asmenybės principinio neišsakomumo pasekmė⁹. Čiurlionio, kuris pirmuosius abstrakčius paveikslus nutapė 1906–1907 m. (t. y. tik metais vėliau nei Adolfas Hölzelis, 1905 m. *nutapęs Komposition in Rot, neretai pirmąją abstrakcija laikomą kūrinių, kūryba neabejotinai turėjo įtakos Kandinskiui. Akademiko A. Sidorovo, kuris daug metų artimai bendravo su V. Kandinskiu, teigimu, šis ne kartą kalbėjo norįs „nugalėti Čiurlionį“¹⁰. Tikėtina, jog būtent Kandinskio iniciatyva M. K. Čiurlioniui (tuo metu jau sunkiai sergančiam) buvo išsiųstas kvietimas dalyvauti programinėje naujos modernistinio meno grupuotės *Neue Künstlervereinigung München* („Naujosios Miuncheno dailininkų sąjungos“) parodoje. Deja, šioje parodoje dėl sveikatos problemų Čiurlionis nedalyvavo.*

Kandinskį ir Čiurlionį (taip pat Schönbergą, Klee) siejo ir sinestetinės patirtys – labai svarbus (gal net lemiamas) veiksnys kalbant apie Kandinskio spalvos teorijos ištakas. Turbūt tuo, jog Kandinskis negalėjo racionaliai suvokti ir įvardinti kylančių pojūčių, kuriais grindė savo spalvos teoriją, galima paaiškinti jo, viena vertus, kategoriškumą ir įsitikinimą savo tiesa, kita vertus, paradoksalią abejonę savo teorijomis. Kandinskiui kylančią tipišką polemiką galima pailustruoti šiuo komentaru, išsakytu psichologui P. Plautui: „man šiandien patinka apskritimas, kaip kad anksčiau, pavyzdžiui, patiko ar-

klys, – turbūt net labiau, kadangi randu daugiau vidinės potencijos apskritime, jis užėmė arklio vietą [...], savo paveikluose aš pasakiau daug didžiųjų „naujų“ dalykų apie apskritimą, bet teoriškai, nors ir dažnai bandžiau, negaliu labai daug pasakyti“¹¹. Kandinskio „tikrumas“ savo tiesa, neretai akcentuojamas jo biografų, veikiausiai reiškia menininko užtikrintumą savo kūryba, kuri nebūtinai turi pažodiškai sutapti su teorija, ši (kaip kad spalvos teorijos atveju) yra tik tam tikros gairės ar modelis – veikianti, tačiau ne absoliuti schema.

Kandinskio spalvos teorijai įtaką darė ne tik meninė, kultūrinė terpė, kurioje jis sukosi, tačiau ir artimesnė – namų aplinka: visų pirma tos sąlygos, kuriomis jis užaugo, vėliau ir šeimyninis gyvenimas. Jo senelė iš tėvo pusės buvo burietė, su ja sieja rytietiškos pasaulėžiūros organiškumas ir natūralumas Kandinskio kūryboje. Idomu tai, kad senelė iš motinos pusės buvo kilusi iš Pabaltijo kraštų, galbūt todėl Kandinskis ne kartą lankėsi šiuose kraštuose, domėjosi vietos dailininkų kūryba, į jo akiratį pakliuvo M. K. Čiurlionio tapyba. Kandinskio tėvas, turtingas arbatos pirklys, dailininko žodžiais tariant, „humaniška ir mylinti siela“¹², tikėjosi, kad sūnus susies savo likimą su menu, tad samdė jam privatų piešimo mokytoją, o dešimties metų leido apsispręsti, kokią mokyklą rinktis – mokslinės krypties ar humanitarinės. Sūnui pasirinkus humanitarinės krypties studijas, buvo nepaprastai patenkintas.

Nors Kandinskio aplinka buvo jam palanki ir jis galėjo atsidėti tik menams, vis dėlto devyniolikos metų jis imasi teisės ir ekonomikos studijų, manydamas,

kad menas yra per didelė „ekstravagan-cija“¹³ rusui. Tapybos niekada nemetė, jai tuo metu skirdavo visą laisvą laiką, o vėliau ji tapo didžiausiu prioritetu. Atrodo, kad stiprus kūrybinis polinkis bei spalvinė „klausa“ Kandinskiui buvo įgimta, jis tekstuose mini savo pirmąsias sinestetines patirtis, tik trejų metų amžiaus, kai ankstyvieji estetiški, neįprastai ryškūs spalviniai pojūčiai sukelia baimę, nerimą ir kartu susižavėjimą bei trauką prie keistų spalvų pasaulio, kuriame išsitrina riba tarp regos, uoslės, garso ir net skonio, – kasdienė aplinka patiriama lyg vientisas estetiškas universumas. Jo spalvų teorijai šios patirtys buvo nepaprastai svarbios, leidusios tuometines koloristinės studijas pakylėti į naują lygmenį, suteikti naujų, netikėtų *spalvinių kokybių*. Baimė, jaudulys ir susižavėjimas, artimas ekstazei, ir vėliau neretai „ištikdavo“ jį vienu metu. Pasibaurėjimas kuria nors spalva ar veikiau sinestetine asociacija, kurią ši sukeldavo, galėdavo tuo pat metu turėti ir kokį nors pozityvų aspektą.

Ypatingas yra Kandinskio santykis su juoda spalva, nuo paauglystės kėlusia neigiamas asociacijas, kurias dailininkas panaudojo savo baimių įveikai. Pavyzdžiui, nepaisant to, kad ir „vėliau juodos tepimo ant drobės perspektyva keldavo Dievo baimę“¹⁴, savo name Dessau (kuriuo dalinasi su Klee šeima) valgomąjį sieną nudažė gryna juoda spalva. Šią spalvą taip pat galime pastebėti beveik visuose jo paveiksluose, o jos naudojimo metodai artimi Rytų kraštų, japonų spontaniškosios tapybos, kinų kaligrafijos principams. Tam tikras blaškymasis, svyravimas tarp racionalių disciplinų ir meno, susipinančios dvilypės, pozityvios

ir negatyvios estetiškos patirtys, mėginimas visa tai reflektuoti įvairiais būdais pasitelkiant tekstą, vaizduojamuosius menus, muziką, nereiškia, jog Kandinskis, kaip menininkas ar teoretikas, abejoja, tačiau iliustruoja ypatingą jo asmenybės jautrumą, dėl kurio santykis su empiriška, kasdiene tikrove tampa, viena vertus, komplikuoatas, sudėtingas, kita vertus, autentiškas ir universalus.

Galbūt savo psichikos jautrumą jis paveldėjo iš nervingos motinos, tačiau taip pat tikėtina, kad subtiliausių kasdienybės niuansų daugiaspalvis patyrimas ir pabrėžtino jautrumo jų refleksija kylo iš visiems sinestetams būdingų ypatingų juslinių sugebėjimų. Įtakingas vokiečių modernistinio meno istorikas W. Grohmanas mano, kad savotiškas Kandinskio atsitolinimas, distancija, kurią šis visuomet išlaikydavo bendraudamas, yra slėpimas tam tikro vidinio nestabilumo, kuri dailininkas mėgino maskuoti pabrėžtina savikontrolė bei vadinamosiomis „pusiau draugystėmis“¹⁵, nieko neįsileisdamas pernelyg arti. Jame derėjo, atrodytų, nesuderinamos savybės: laisvumas, patosas, misticismas ir kartu – dogmatiškumas bei šaltumas, unikalią charizmą kūrė paradoksaliūs bruožai.

Turbūt nesuklysimė apibūdinę šį ypatingo talento modernistinio meno korifėją kaip aistringą, novatorišką laisvamanį su santūraus, net konservatyvaus džentelmeno kauke. Toks charakterio daugialypumas lėmė ir skirtingus Kandinskio vertinimus bei jo kūrinių traktuotes. Gausioje kritinėje literatūroje jis vertinamas ne tik kaip abstrakčiosios dailės pradininkas, genijus, bet ir aukšto lygio teoretikas, vienas įtakingiausių mo-

derminio meno Bauhauso idėjinis lyderis, kurio asmeniniai tikslai (kaip ir kitų dviejų Bauhauso spalvos teorijų korifėjų) nesutapo su pragmatiškais, programiniais mokyklos tikslais: estetiką pajungti materialiams, perdėm žemiškiems poreikiams, tarsi „nušauti du zukių“ kuriant į masinę gamybą orientuotus objektus, kurie turėtų ir meninę vertę. Tačiau Kandinskis daugelį savo mokinių ir sekėjų pastūmėjo į priešingą pusę, skatino juos gilintis į įvairius mįslingus, sunkiai suvokiamus psichologinius ir net psichopatologinius reiškinius, neretai artimus neurotinėms būsenoms. Nors pats giliai išgyveno vidines abejones, absoliučiai tikėjo naujo gyvenimo aušra, kai dvasia „pajudins kalnus“, ir tapyba, išskeldama tai, kas geriausia žmoguje, nugalės vulgarų materializmą¹⁶. Šio ambicingo uždavinio pagrindiniu įrankiu Kandinskis pasirinko jam kaip si-

nestetui dvasiškai artimiausius meninius fenomenus, visų pirma psichologiškai interpretuojamas įvairias vidines meninio kūrybos proceso būsenas, kurios šiam sinestetui pirmiausia asocijavosi su spalvos fenomenu. „Vidinė būtinybė, – teigia jis, – yra svarbiausia tarp mažų ir didelių problemų mene. Šiandien mes ieškome kelio, kuris nuves mus tolyn nuo išoriškumo (materialumo) prie vidujybės pagrindo. Dvasia, kaip ir kūnas, turi būti stiprinami ir lavinami nuolatinų treniruočių. Kaip kad kūnas, jei apleidžiamas, ima silpnėti ir galiausiai tampa bejėgiu, taip dvasia žūva, jei apleidžiama. Pradžios taškas yra spalvos ir jos poveikio žmogui studijavimas.“¹⁷

Norėčiau atkreipti skaitytojų dėmesį, kad vidinę būtinybę jis sugebėjo fenomenologiškai įžiūrėti beveik kiekviename kasdienybės objekte, kurio patyrimas tapdavo aukščiausiu estetiniu aktu.

Literatūra ir nuorodos

¹ Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*. New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 220.

² Hal Foster citata iš: Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919–1933: workshops for modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 266.

³ Bary Bergdoll, ten pat, p. 23.

⁴ Kandinsky citata iš: Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919–1933: workshops for modernity*, p. 24.

⁵ Lenina. N. Mironova, *Uchenie o cvete*, Minsk: „Visheishaja shkola“, 1993, p. 343.

⁶ Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919–1933: workshops for modernity*, p. 24.

⁷ Schönbergo citata iš: Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*, p. 227.

⁸ Antanas Andrijauskas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai-Vakarai-Lietuva)*. Vilnius: KFMI 1-kl., 2004.

⁹ Ten pat.

¹⁰ Ten pat.

¹¹ Kandinskio citata iš: Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*, p. 234.

¹² Kandinskio citata iš ten pat, p. 208.

¹³ Kandinskio citata iš ten pat, p. 208.

¹⁴ Kandinskio citata iš ten pat, p. 208.

¹⁵ Kandinskio citata iš ten pat, p. 206.

¹⁶ Ten pat, p. 215.

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. New York: Dover Publications, Inc, 1977, p. 35–36.

B. d.