



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 Wasilly 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 veikle *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.

## SINESTEZIJA IR INNERE NOTWENDIGKEIT

Sinestezijos fenomeną ir *vidinės būtinybės* sąvoką, iš esmės kylančią iš šios Kandinskio gebos, galime laikyti raktu į dailininko spalvos teoriją. Sinestezija (gr. *synaisthesis* – suvokimas, jautimas vienu metu) yra įgimtas neurologinis reiškinys, kai susilieja du (ar daugiau) pojūčiai: klausos, regos, skonio, uoslės, lytėjimo. Sinestetinė geba, būdinga visiems žmonėms kūdikystėje, vėliau išnyksta arba tiek susilpnėja, kad imama tapatinti su vaizduote. Daliai žmonių sinestetiniai gebėjimai išlieka. Sinesteziją dažniausiai atpažįstame jai reiškiantis (pasirodant įvairiomis meno formomis) estetikos srityje. Rytų kraštų kultūroje *sinestetinis principas* atrodo organiškas ir natūralus, japonų, kinų menui būdinga, kad dailininkas dažniausiai yra ir poetas, muzikas, etc. Orientalistinė estetika, apibendrintai tariant, yra sintetinės prigimties: Rytų kraštų filosofijoje nesant ontologinės skirties tarp kūno ir proto/dvasios (priešingai nei racionalistinėje, binarine logika grįstoje Vakarų tradicijoje), įvairių, skirtingos sensorinės kilmės, meninės raiškos formų sąsajos yra tipiškas ir natūralus dalykas.

Tuo tarpu Vakarų kultūroje sinestezijos biologinis pradas ilgą laiką sietas su patologija, psichiatrijoje aiškintas kaip tam tikra haliucinacijos forma, o sinestetinė geba ir XXI a. neretai artikuluojama kaip tam tikras sinestetų menininkų neapsisprendimas ar svyravimas tarp skir-

tingų meno sričių. Puikiu lietuvišku pavyzdžiu galėtų būti sinesteto M. K. Čiurlionio vienpusiškas, visiškai nepagrįstas dažniausiai jo tik kaip dailininko iškėlimas, tačiau, pasak taiklios A. Andrijausko pastabos, „priešingai paplitusiems požiūriams, jis niekuomet nemetė muzikos, o kūrė lygiagrečiai muzikos, tapybos, literatūros srityse. Jam, kaip daugeliui universalistų, būdinga ir filosofinė refleksija“<sup>18</sup>. Sinestezijos dovaną turėjo daugelis garsių kūrėjų: J. W. Goethe, I. Stravinsky, Ch. Baudelaire'as, R. Wagneris, A. Skriabinas, Nikolajus Rimskis-Korsakovas, V. Nabokovas, V. Woolf, Ch. J. Joyce'as, W. Faulkneris, Carlo Carra, O. Messiaenas, A. Schönbergas, A. Rimbaud, etc.

Salomėja Jastrumskytė, skyrusi sinestezijos fenomenui daktaro disertaciją, rašo: „Šiuolaikinės sinestezijos apibrėžimai bešališkai rodo galimus *visų* pojūčių susipynimus apskritai, bet jų *neišskiria ir nežymi*. Todėl vienu ar kitu sinestezijos faktų išskyrimas ir naudojimas jos sąvokos plėtotei veikiausiai atskleidžia, jog sinestezijos sklaidoje esama ne tik statistinių, demografinių įtakų, bet savotiškos tradicijos, kai kuriais atvejais ryškiai apibrėžiančios savo ribas.“<sup>19</sup> Tokia tradicija galime laikyti dėl Vakarų okuliarcentrizmo įtakos susiklosčiusią būdingiausią tapybos ir muzikos sinestetinės jungties artikuliaciją, dėl kurios dominavimo kitos galimos, orientalistinėse kultūrose lygiagrečios garsui ir vaizdui sensorinės

paralelės atsiduria meno pasaulio periferijoje. Europinio okuliarcentrizmo globalumą iliustruoja tarsi savaiminis jo „akivaizdumas“. Viktorija Žilinskaitė, tyrinėdama okuliarcentrizmo metodologiją iš socialinių mokslų perspektyvos, teigia, kad „vizualinės kultūros vieta Vakarų kultūroje paprastai nėra sociologiškai pagrindžiama ar aptariama. Vaizdo svarba konstatuojama kaip savaimė suprantama...“<sup>20</sup> Okuliarcentrizmo įsitvirtinimo europinėje humanistikoje priešasčių reikėtų ieškoti humanitarinių mokslų raidoje, visų pirma ištakose – antikinės ir krikščioniškosios kultūros tradicijoje.

Vakarietiškomis kalboms būdingas žodžių „matyti“ ir „suprasti“ sinonimiškumas, taip pat gajus atskirų žodžių, sąvokų vienos kurios reikšmės istorinis įsitvirtinimas, o Rytų kraštų lingvistikoje neretai žongliuojama kitokių, subtilesnių, pustoninių *kokybių* terminija, jų neredukuojant dėl aiškumo ir nesibaiminant tokio termino atveriamų interpretacijų įvairovės. Pavyzdžiu galėtų būti kinų kalbos sąvoka *wei*, neretai vartojama literatūros kritikoje ir reiškianti „skoni“ arba „prieskonį“<sup>21</sup> (jei bus rašoma skirtingais hieroglifais, gali turėti dar daug kitų reikšmių). Kadangi ši sąvoka yra kitos sensorinės prigimties nei Vakarų kultūroje, hierarchiškai aukščiausiai esantys regos ir klausos pojūčiai, tikėtina, kad „prieskonio“ terminas vakarietiškame kontekste (pavyzdžiui, literatūroje ar meno kritikoje) atrodys perdėm nekonkretus, sunkiai apčiuopiamas ir bus suprastas kaip kalbos figūra, reiškianti kokį nors įspūdį. Lygiai taip pat vakariečiui sunku suvokti džen estetikos

kategorijų daugiaspalviškumą ir rasti lingvistinius atitikmenis verčiant jų pavadinimus į europines kalbas.

Veikiausiai dėl vakarietiškos pojūčių hierarchijos Kandinskio spalviniai teoriniai ir praktiniai tyrinėjimai mums labiausiai asocijuojasi su vaizdo (spalvos) ir garso (muzikos) paralele, atlikta daugiausia šios krypties tyrimų. Kandinskio filosofines nuostatas formavo muzikos svarbą iškeliančios neklasikinės estetikos atstovų A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's meno filosofijos idėjos, kurios susipynė su romantizmo ir simbolizmo kryptčių menininkų idealais, svarbia idėjine ištaka tapo naujos modernizmo estetikos, kurios išskirtinės svarbos figūromis tapo Kandinskis ir Klee, principai. Jų estetinių idealų, susijusių su radikaliais neoromantizmo virsmomis į modernizmo estetiką, įsigalėjimui būdingas teorijos ir praktikos suartėjimas, jausmų pasaulio sureikšminimas, posūkis psichologizmo ir subjektyvizmo link bei stiprėjanti Rytų Azijos estetikos principų ir dailės sklaida.

Būtent dėl šių *galingų estetinių ir meninių sąjūdžių, susijusių su subjektyvizmo tendencijų stiprėjimu Vakarų meninėje sąmonėje, įtakos muzika modernizmo estetikoje igavo aukščiausiojo meno statusą*. Kadangi Kandinskiui buvo svetimas vakarietiškas *mimesis* principas, simbolizmas ir muzikalumas jo kūryboje skleidžiasi ne ženkliškai, kaip formalus perkėlimas, bet turinio prasme, kai vaizdu / spalva perteikiamos ne tam tikros muzikinės formos struktūros, o siekiama fundamentalios sintezės, giluminio, skirtingos sensorikos reprezentantų susipynimo, kurio reika-

lauja *vidinė būtinybė*. Nepaisant indėlio į muzikos ir tapybos jungtį, kuri nėra nauja (muzika užėmė reikšmingą vietą *Blaue Reiter* dailininkų ieškojimuose), svarbiausiu spalvotyrimu sinestetiniu Kandinskio atradimu reikėtų laikyti spalvų sąsajas su kitomis sensorinėmis patirtimis – kvapai, lytėjimu etc.

Anot dailininko, spalvos suvokėją veikia dvejopai: pirmiausia patiriame trumpalaikį *fiziologinį* spalvos poveikį, kuris nepaliečia sielos ir pranyksta tik nusukus akis, tačiau šis pirminis, paviršutiniškas susidūrimas gali būti postūmis pasirodyti, iškilti daugeliui su spalva susijusių pojūčių. Kur kas svarbesnis yra *psichologinis* spalvų poveikis, kurį turėtume patirti susidūrę su bet koku nauju fenomenu, panašiai kaip vaikas patiria pasaulį: mato šviesą, o vėliau atranda kitas šviesos savybes, formuojančias šviesos *žiniją*, – ji gali deginti, šildyti etc. Šį procesą Kandinskis vadina nuviliančiu pasaulio atkerėjimu<sup>22</sup>, kai tapdamas įprastu, jis praranda pirminio pojūčio intensyvumą. Jo knygos *Über das Geistige in der Kunst* skyriuje apie psichologinį spalvų poveikį galime išvelgti aliuziją į kūdikiškas sinestetines patirtis, kurios plečiasi, jei šis gebėjimas išlieka (kaip autoriaus atveju). Kandinskis rašo, jog žmogui ugdantis, patirtys, sukeltos skirtingų objektų ar būvių, įgauna vidinę reikšmę ir galiausiai pasiekia dvasinę harmoniją. Taip pat veikia spalva, kurios net pirminis trumpalaikis poveikis gali atverti kokybiškai skirtingas jausenas, priklausomai nuo patiriančiojo sielos jautrumo: „jautresnei sielai spalvų poveikis yra gilesnis ir intensyviai sukrečiantis“<sup>23</sup>.

Pažymėtina, kad Kandinskis neverta ja termino *sinestezija*, tačiau jo svarstymas apie spalvų psichologinio poveikio prigimtį leidžia spėti šį gebėjimą turint mintyje: „Ar psichologinis poveikis yra tiesioginis, kaip rodo paskutinės kelios eilutės (jose rašo apie spalvos sukeliamas dvasines vibracijas. – *Aut. past.*), ar tai yra asociacijų rezultatas, turbūt yra atviras klausimas.“<sup>24</sup> Tos pačios spalvos poveikis gali kelti priešingas asocioacijas, kurias ne visada įmanoma suklasifikuoti. Pasak Kandinskio, yra daugybė spalvos poveikio niuansų, kurie tam nepasiduoda; jis aprašo sinestezijos atvejį, kai pacientas skundėsi gydytojui negalįs valgyti padažo, nes mato mėlyną spalvą.

Anot Kandinskio, tai rodo, jog esti ypatingo sielos jautrumo žmonių, kai kelias į sielą tiesioginis, ji tokia pagauli išpūdžiams, kad bet koks pojūtis pirma užgauna sielą ir tada persiduoda kitiems organams, aprašytuoju atveju – akims. Taip yra ne tik dėl skonio. Daugelis spalvų gali būti apibūdintos kaip šiurkščios ar lipnios, kitos tokios švelnios ir lygios, kad norisi braukti per jas (tamsus ultramarinas, chromo oksido žalia, rožinė). Taip yra ir dėl skirčių į šiltas ir šaltas spalvas: kai kurios atrodo minkštos (*rose madder*), kitos kietos (žalias kobaltas, mėlynai žalias oksidas), kad net šviežias dažas tūbelėje atrodo sausas. Taip pat Kandinskis mini „kvepiančias spalvas“, pasak jo, toks posakis dažnai sutinkamas<sup>25</sup>. Dailininkas rašo privalantis pripažinti, kad spalvų poveikis esąs neištirtas, bet spalva daranti didžiulę įtaką kūnui kaip fiziniam organizmui. Kandinskis mini chromaterapiją ir jos įvai-

rialypi poveikį kūnui bei psichologinę asociacijų teoriją. Viena vertus, jis tarsi bando suteikti sinestetinėms patirtims objektyvumo statusą, sakydamas, kad sunku įsivaizduoti, jog kas nors bandytų išreikšti ryškiai geltoną spalvą bosinėmis natomis ar tamsų ežerą perteikti diskančiu<sup>26</sup>, ir pasitelkia Skriabino, A. Sacharin-Unkowskos ir kitus tyrimus kaip pavyzdžius. Kita vertus, pripažįsta spalvų poveikio įvairialypiškumą, sakydamas, kad jei asociacijų teoriją išmėgintume eksperimentuodami su gyvūnais ar augalais, ši patektų į aklavietę.

Taigi iš šių svarstymų matome Kandinskio suformuluotos spalvų teorijos tikruosius užmojus ir universalumą: ji apima ne tik tapybos ir muzikos santykį, pačias įvairiausias sensorines patirtis, šakojasi skirtingomis kryptimis, netikėtais ekskursais, kai svarbi supanti aplinka, gamta, į kurią dažnai nurodoma. Kandinskio kalba metaforiška ir ekspresyvi, o apibendrinimai, kuriais užbaigia skyrius, dažnai labiau primena poetizuotus, emocionalių teiginių nei mokslines išvadas. Jo metodas panašus į Itteno, kai formos požiūriu nuosekli dėstymo struktūra sukuria racionalumo įspūdį, tačiau turinį sudaro laisvi filosofiniai pamąstymai, tolimi mokslinio darbo schemai „problema – argumentas – įrodymas“. Gražiu pavyzdžiu gali būti dažnai cituojama Kandinskio frazė, kuria jis užbaigia knygos *Apie dvasingumą mene* skyrių *Psichologinis spalvos poveikis* (*The Psychological working of color*): „Spalva yra klaviatūra, akys yra plaktukai, siela yra fortepijonas su daug stygų. Menininkas yra ranka, kuri groja, paliesdama tą ar kitą

klavišą, kad sukeltų vibracijas sieloje.“<sup>27</sup> Ši garsi citata yra ne tik meistriška metafora, čia galime išvelgti aliuziją į nyčiosios kuriančiosios dvasinės galios, Rytų kraštų filosofijai būdingą panteistinės vienovės ar tapatumo su aplinka principą, kai menininkas veikia maksimaliai įsiklausydamas į aplinką, kol *sutampa* su meno kūrinium.

Rytų filosofijos ištakas galime atsekti ir jo sąvokos *innere Notwendigkeit* genezėje. Viena vertus, Kandinskio *vidinė būtinybė* atrodo nuosekliai išskristalizavusi siekiant reflektuoti sunkiai suvokiama (ir labai ribotai tuo metu ištirta) sinestezijos fenomeną, su juo tiesiogiai susidūrus. Visų pirma ši frazė atrodo paranki paaiškinti spontaniškai kylančias asociacijas, kurių prigimtis iracionali: „Todėl akivaizdu, kad spalvų harmonija turi remtis tik atliepiančia vibracija žmogiškoje sieloje; tai vienas pagrindinių *vidinės būtinybės* principų.“<sup>28</sup> Antra, *vidinės būtinybės* principas yra natūralus atgarsis tuometinių filosofinių judėjimų, vadinamosios *Zeitgeist*, organišką atspindys: romantizmo posūkiu į vidujybę, genijaus kulto, emocionalumo, subjektyvumo ir individualumo, maišto prieš XVIII a. materializmą ir racionalizmą, buvusių taisyklių nepaisymo, jausmų ir vaizduotės svarbos išryškavimo, su simbolizmu išylančio meno galios sureikšminimo, intencijos, paslapties, vidujybės priešinimas viskam, kas išoriška. Kandinskiui artimas Schopenhaueris, kuris nukelia intelektą nuo pjedestalo ir paverčia instinktyvių poelgių pagalbinu įrankiu. Vadinas, jis Kandinskiui plačiai atveria duris kūniškumo ir pasąmonės pažinimui, apnuogina slėpinę meta-

fizinį pasaulio pagrindą, jo esmę ir kartu tarsi „priartina“ reiškinį gelminės esmės pažinimą tiesiogine patirtimi. Menas čia, kaip ir Jenos romantikų panestetizme, yra sureikšminamas, jis gali net stabdyti laiką, yra vienas iš trijų pasipriešinimo savaiminei valiai mechanizmų. Schopenhauerio individuacijos principą (*principium individuationis*), kaip leidžiantį prisiliesti prie esmės, taip pat, nedaug nusižengdami tiesai, galime laikyti Kandinskio vidinės būtinybės provaizdžiu. Vidinė būtinybė yra ta versmė, iš kurios kyla meniniai impulsai, galintys keisti žmonių, rodyti kelią dvasingumo link. Vadinausi, ši sąvoka turi ir etinį aspektą.

Taip pat sąlygiškai, aptardami galimas principo *innere Notwendigkeit* ištakas, galime jį palyginti su nyčiškojo *įkvėpimo* sąvoka, kuri išskleista Dioniso *ditirambuose* (*Dionysos Dithiramben*<sup>29</sup>). Tai yra tam tikra ekspresyvumo galia, *taip* sakantis principas, duodantis postūmius formas ir *turinio* kismui. Anot M. T. H. Sadlerio, Kandinskio sąvoka *innere Notwendigkeit* pirmiausia reiškia menininko jaučiamą dvasinės ekspresijos impulsą ir kartais autoriaus vartojama išreikšti pačią ekspresiją<sup>30</sup> (*the actual expression itself*). Kandinskis iš Nietzsche's perima genijaus kultą, jo aprašytoje vertybinės piramidės schemoje (*The movement of the triangle*<sup>31</sup>) rašoma apie amžininkų nesuprastus lyderius, kurie laikomi ekscentriškais, laikotarpius, kai menas domisi išorybe, nejuda į priekį (yra „retrogresiškas“), nes nėra tinkamo lyderio.

Nepaisant Kandinskio svarstymų apie tuometinio meno dekadansą, jo filosofija yra teigianti (taip kaip ir jo *įkvėpėjo* Nietzsche's), tikima, kad menas

gali išgelbėti pasaulį: laukiama nematomo Mozės, kuris nusileis nuo kalno ir atneš šviežius išminties vėjo gūsius. Pirmiausia jo balsą, negirdimą miniai, išgirs menininkai ir beveik *nesąmoningai* juo seks. Esminio filosofinio prasminio klausimo „kas“ interpretacija Kandinskio pateikta kaip perkėlimas, kai tokia klausime nebeieškoma senų laikų (*former time*) objektyvybės<sup>32</sup>, bet klausimas pats tampa vidine tiesa, siela, be kurios kūnas (tapatus klausimui „kaip“) niekada nebus sveikas. Šioje interpretacijoje matome po nyčiškosios Dievo mirties atsivėrusios, tapatybės principu grįstos pasaulio griūties refleksiją. Vidinės būtinybės sąvoką galime laikyti tam tikru Kandinskio spalvos teorijos *spiritus movens*, steigiančiuoju vardikliu, kurio tačiau neturėtume mėginti vienareikšmiškai apibrėžti. Tai yra bendrinė nuoroda į vidujybės sferą, atitinkanti Schopenhauerio, Nietzsche's ir kitų Kandinskiui artimų autorių (Baudelaire'o, Maeterlinko etc.) neklasikinės meno filosofijos idėjas, orientalistines šių idėjų ištakas.

Rytų kraštų filosofijos, estetikos įtaka nulėmė daugelį esminių Vakarų estetinės ir meninės sąmonės slinkčių, kurių pagrindinė – nusivylimas racionalistine pasaulėžiūra, binarinio tikrovės suvokimo ir mąstymo logika ir iš to plaukiantis sąmoningas neapibrėžtumas, neužbaigtumas, atvirumas. Kandinskis, darydamas išvadas apie minėtas slinktis savo tekste ar teigdamas, neretai apsidraudžia vis iš naujo pabrėždamas bet kokių postulatų sąlygiškumą. Štai svarstydamas apie materialumą ir ne-materialumą, akcentuodamas dvasingumo reikšmę, jis vengia statiško dogmatiškumo, sąvokas

stengiasi palikti dinamiškas: „Ar gali skirtumai, kuriuos darome tarp materijos ir dvasios, būti tik reliatyvios ko nors modifikacijos? [...] Ar viskas, ko negalime paliesti ranka, yra dvasiška? Diskusija peržengia šios nedidelės knygos ribas; visa, kas čia svarbu, yra tai, kad brėžiamos ribos nebūtų galutinės.“<sup>33</sup>

Taigi matome, kad spalvos teorijos struktūros suvokimui esminius dalykus Kandinskis pasako tarsi tarp kitko, neretai nuorodose, kaip kad šiuo atveju. Ši elegantišką literatūrinės formos „minkštumą“, kai svarbūs dalykai pateikiami tarsi nepastebimai, Kandinskis veikiausiai įgijo nuosekliai studijuodamas orientalistiką. Jis neretai kaltinamas pernelyg klampia kalba, daugiafigūriniais palyginimais, tačiau anapus metaforikos, kuri atspindi dailininko stilių, matome labai

skaidrią ir nuoseklią spalvos teorijos sistemą, išskirtus pagrindinius „dėmenis“, kurie kartu yra ir kartais (sąmoningai) prieštaringos metaforikos raktas. Kandinskis kalba apie atsigręžimą į „pusiau-užmirštus“ laikus ir „pusiau-užmirštus metodus“ kitų tautų, į kuriuos žvelgėme iš aukšto ir su gailėsčiu<sup>34</sup>. Taip pat mini Indijos kultūrą (*vedos* yra jam artimo Schopenhauerio etikos pagrindas), Teosofijos draugijos<sup>35</sup> (*Teosophical Society*) veiklą ir būdą į dvasines problemas žvelgti iš *vidinio žinojimo* (*inner knowledge*) taško, kuris jam atrodo vienintelis įmanomas po to, kai „religija, mokslas ir moralė yra sukrėstos, dvi pastarosios kietos (*strong*) Nietzsche's rankos“<sup>36</sup>. Tokiame kontekste jo sąvoka *innere Notwendigkeit* atrodo organiškasis ir tikslingasis įrankis sinestetinės spalvos teorijos konstravimui.

## IŠVADOS

Dabar, pereidami prie tyrime išsakytų minčių apibendrinimo, pirmiausia galime teigti, kad Kandinskio spalvos fenomeno daugiasluoksnės, polimorfiškos sistemos teorija nėra vien iš anksčiau gyvavusių estetinių teorijų kylančios idėjos, o tiesiog klasikinės teorijos ir praktikos organišką jungties pavyzdys. Ji išsikristalizavo sinestetinės gebos sąlygotų patirčių dėmėje veikiant neklasikinės meno filosofijos ir orientalistinės estetikos idėjoms.

Pamatinę jo estetikoje vartotą, psichologizuotą ir tiesiogiai su meninės kūrybos procesų psichologija susijusią *vidinės būtinybės* sąvoką galime laikyti tam tikru Kandinskio teorijų (tarp jų ir spalvos) *spiritus movens*, steigiančiuoju vardikliu. Tai yra principas, bendrinė nuoroda į

vidujybės sferą, atitinkanti Schopenhauerio, Nietzsche's, H. Bergsono, A. Rieglio ir kitų Kandinskiui artimų autorių (Baudelaire'o, Maeterlinko etc.) neklasikinės meno filosofijos idėjas.

Todėl *vidinės būtinybės* principą galime interpretuoti kaip tam tikrą meninės kūrybos proceso organizacinį mechanizmą, Kandinskio pasitelktą kaip metodinį įrankį siekiant suvaldyti bei sistemiskai teoriškai artikuliuoti efemeriškas ir sunkiai apibrėžiamas sinestetines spalvines patirtis. Viena vertus, tai yra šaltinis ar *judintojas*, skatinantis meninę intenciją, nukreiptą į dvasingumą. Kita vertus, vidinę būtinybę galima suprasti kaip meno, meniškumo arba menininko savasties idealizuotą provaizdį.

## Literatūra ir nuorodos

- <sup>18</sup> Antanas Andrijauskas, 623 p.
- <sup>19</sup> Salomėja Jastrumskytė, *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje*. Daktaro disertacija. Vilnius, VDA, 2011, p. 63.
- <sup>20</sup> Viktorija Žilinskaitė, Vaizdo link: okuliarcentrizmas ir jo tyrimo metodologija. *Filosofija, Sociologija*, t. 21, Nr. 1, p. 3–10 (cit. p. 4).
- <sup>21</sup> Eugene Eoyang, Beyond Visual and Aural Criteria: The importance of Flavor in Chinese Literary Criticism. *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1 (Autumn, 1979), p. 99–100.
- <sup>22</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 23.
- <sup>23</sup> Ten pat, p. 24.
- <sup>24</sup> Ten pat.
- <sup>25</sup> Ten pat, p. 25.
- <sup>26</sup> Ten pat.
- <sup>27</sup> Ten pat.
- <sup>28</sup> Ten pat, p. 26.
- <sup>29</sup> Dioniso ditirambai yra F. Nietzsche's eilėraščių ciklas, įdėtas priešpaskutinės šio autoriaus knygos *Ecce homo. Wie man wird, was man ist. (Ecce homo. Kaip tampama tu, kas esi)* pabaigoje, 1889.
- <sup>30</sup> Michael T. H. Sadlerio komentaras iš: Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 26, nuoroda 4.
- <sup>31</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 6–9.
- <sup>32</sup> Ten pat, p. 9.
- <sup>33</sup> Ten pat, p. 9, nuoroda 3.
- <sup>34</sup> Ten pat, p. 13.
- <sup>35</sup> Elena Blavatskaja.
- <sup>36</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, p. 14.