



TOMAS KAVALIAUSKAS

Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva
Vytautas Magnus University, Lithuania

BŪTIS MENE IR DAIKTUOSE: NUO HEIDEGGERIO IR ŠLIOGERIO IKI MAČIŪNO *FLUXUS* MENO FILOSOFIJOS

Being in Art and Things: From Heidegger and Šliogeris
till Mačiūnas *Fluxus* Art Philosophy

SUMMARY

The article philosophizes whether it is possible to find being as such in art. According to Arvydas Šliogeris' art philosophy, which is very Heideggerian, being is in Paul Cezane's painting, specifically in the picture of a pine tree. According to Martin Heidegger's art philosophy, being is in Vincent van Gogh's pictures of shoes. However, this article argues that these paintings are from the same art direction of the same time period. It is also argued that in art philosophy it is necessary to respect art directions, their styles, schools, different time periods marked with the spirit of their epoch, before anyone starts philosophizing whether certain pictures have being or not. Instead it is suggested to search for being in the very life of an artist, his own relationship with his creation. One of such examples could be Jurgis Mačiūnas and his art of Fluxus that included life style. The article also analyzes the philosophy of a thing that we find in Mačiūnas and Heidegger and highlights their differences. At the end of the article the author finds more similarities between Jonas Mekas' and Heidegger's attitude towards a thing as the un-closedness (aletheia) of its own story.

SANTRAUKA

Straipsnyje filosofuojama apie tai, ar galima rasti būtį mene. Anot Arvydo Šliogerio meno filosofijos, kuri labai heidegeriška, būtis yra Paulio Cezanne'o tapyboje, konkrečiai – pušies paveiksle. Pasak Martino Heideggerio meno filosofijos, būtis yra Vincento van Gogh'o batų paveiksluose. Tačiau šiame straipsnyje argumentuojama, kad tai tik vieno ir to paties laikotarpio ir meno krypties tapybos kūriniai. Taip pat argumentuojama, kad meno filosofijoje būtina atsižvelgti į meno kryptis, jų stilius, mokyklas, skirtingus laikotarpius, paženklintus epochos dvasia, filosofuojant apie tai, ar tam tikruose paveiksluose yra būtis, ar ne. Verčiau siūloma būties ieško-

RAKTAŽODŽIAI: Heideggeris, Šliogeris, Mačiūnas, *Fluxus*, meno filosofija, būtis, dekonstrukcija.

KEY WORDS: Heidegger, Šliogeris, Mačiūnas, *Fluxus*, art philosophy, being, deconstruction.

ti pačiame menininko gyvenime, jo santykiuose su savo kūryba. Vienas tokių pavyzdžių galėtų būti Jurgis Mačiūnas ir jo pradėtas *Fluxus* kaip meno kryptis ir gyvenimo būdas. Straipsnyje taip pat analizuojama Mačiūno ir Heideggerio daikto filosofija išryškinant conceptualius skirtumus. Straipsnio pabaigoje randama daugiau panašumų tarp Jono Meko ir Heideggerio požiūrio į daiktą kaip atslėpiančią (*aletheia*) savo istoriją.

ĮVADAS: ŠLIOGERIO IR HEIDEGGERIO BŪTIES SAMPRATA TAPYBOJE

Anot Arvydo Šliogerio meno filosofijos, kuri labai heidegeriška, būtis yra Paulio Cezanne'o tapyboje, konkrečiai – pušies paveiksle. Imanuelio Kanto filosofijoje kalbama apie daiktą savyje, turintį savo daikto būtį, o Šliogeris kalba apie tapybos paveikslą, kuris yra daiktas ne todėl, kad turi materiją (rémeliai, drobė, panaudoti dažai), o todėl, kad dailininkas Cezanne'as sukūrė tokį paveikslą, kuris įgijo savąją būtį. Tariant paties Šliogerio žodžiais, „nutapytas daiktas yra ne užuomina apie tam tikrą daikto būtį, ne tapybinis paties pakaitalas, net ne daikto „vaizdas“, o būtent pats daiktas, tikras daiktas, tikresnis už savo provaizdį, daiktas turintis daugiau būtis už originalą“ (Šliogeris 1988: 148).

Matome, kad Šliogeris nususuka nuo Platono tradicijos, kur tapyba suprantama kaip reprezentuojanti tikrovę. Jis tai labai aiškiai pats įvardija: „Platonas klydo kaltindamas menininkus, kad jie turi reikalą su iliuziškiausia regimybe, su šešėlio šešėliu. Tapytojas klasikas taip niekada nemanė: jam nutapytas daiktas nėra ontologiškai antrinė ar bent jau antrarūšė realybė. Kurdamas meno daiktą, jis tikisi padidinti paprasto daikto būtis intensyvumą“ (Šliogeris 1988: 149).

Akivaizdžiai matyti itin didelė Heideggerio įtaka, kuris „būtis intensyvumą“ išvelgė van Gogh'o batų paveiksluose, kur po batų „padais spraudžiasi vakarėjančio lauko kelio vienatvė“ (Hei-

deggeris 2003: 29). Heideggeris poetiškai aprašo, kaip skleidžiasi būtis tapybos kūrinyje, manydamas, kad paveikslas turi savąją būtį. Bet paveikslas yra daiktas ne dėl medžiagiškumo, kaip jau minėta, o dėl kūriniškumo, kurį įneša tapytojas. Čia paveikslas turi savąją buvimą ne dėl to, kad jis yra paveikslas kaip daiktas, o dėl to, kad paveikslas (van Gogh'o batų paveikslas) „savitu būdu atveria buvinio buvimą“. Batai, kaip buvinys, mums atsiveria visa savo būtimi vakarėjančio lauko vienatvėje dėl van Gogh'o, kaip menininko, atlikto kūrybos veiksmo. Van Gogh'o kūriniškumas kuriant tapybos kūrinį mus atveda prie buvinio buvimo. Taip nutapytų batų paveikslas tampa daiktu ne dėl to, kad paveikslas turi medžiaginį pavidalą, o dėl to, kad dailininko kūriniškumas savitu būdu mums atveria batų, kaip buvinio, buvimą. Labai svarbi formuluotė: „kelias į daiktišką kūrinio tikrovės apibrėžimą veda ne per daiktą kūrinio link, o per kūrinį daikto link“ (Heidegger 2003: 36).

Tokia būtis samprata tapyboje kritikuotina jau vien dėl to, kad pasirinktas tas pats XIX a. pabaigos postimpresionizmo stilius. Kyla klausimas: ar negalima ieškoti būtis kitokiose meno kryptyse? Kodėl postimpresionizmas turi būti toks privilegijuotas išskiriant van Gogh'ą ir Cezanne'ą? Ir ar iš viso galima priimti „būtis intensyvumo“ ar „buvinio buvimo“ paveiksle idėją kaip nors

kitaip negu tik metaforiškai? Nors Šliogerio ir vėlyvojo Heideggerio filosofavimo stilius metaforiškas ir poetinis, jie anaip tol neteigia, kad Cezanne'o pušis ar van Gogh'o batai paveiksluose egzistuoja taip pat tik kaip metafa.

Anaip tol – ši heidegeriškoji meno filosofija, dekonstruojanti platoniską reprezentacijos idėją tapyboje, kalba apie tai, ką reiškia būti kūriniumi ir kaip atsiranda kūrinio buvimas per kūriniskumą. Tačiau šio straipsnio autorius mano, kad toks heidegeriškas ar šliogeriškas tapy-

bos kūrinio supratimas yra itin ribotas, nes ribotai pasirinktas meno stilius. Nejaugi negalima išvelgi būties intensyvumo Antikos ar Renesanso kūrinuose? Kodėl nepaiešojus būties intensyvumo fovistų mokykloje, kur dailininkai išreikšdavo tapybinį intensyvumą panaudodami dažus tiesiai iš tūbelės? Ar Mattissas, itin ryškiais potėpiais nutapęs tos pačios fovistų mokyklos kolegą Derrainą, nesuteikė jam jo asmenybės intensyvumo, ar dėl to Derraino portretas neįgyja savojo buvimo būties?

BŪTIES MENE KLAUSIMAS ŽVELGIANT IŠ *FLUXUS* JUDĖJIMO PERSPEKTYVOS

Šiame straipsnyje norima aptarti kitą meno judėjimą – tai *Fluxus*. Jį pradėjo Jurgis Mačiūnas. Tikslas – parodyti, kaip menininkas su savo koncepcija gali sukurti ne paveikslo būtį, o menininkų *buvimą* kartu įsteigdamas menininkų meką SoHo rajone Niujorke. Tai intensyvus urbanistinis buvimas apgyvendinant apleistus pastatus. „Jis buvo ir SoHo – Niujorko menininkų gyvenamojo kvartalo idėjos autorius: nelegaliai užėmė apleistus bei tuščius pramoninius pastatus ir įkūrė juose pirmąsias studijas – loftus. *Fluxininkai* ne tik sukūrė unikalų pasaulį žinomų menininkų bendruomenę, bet ir padėjo išsaugoti išsamią miesto rajoną, vėliau tapusį tikru Niujorko simboliu“ (8diena.lt 2018).

Mačiūnas, gavęs 20 000 dolerių iš J. M. Kaplano fondo ir Nacionalinio meno fondo, 1966 m. nupirko pirmąjį savo pastatą ir pavertė jį loftais, kuriuos panaudojo kaip menininkų gyvenimo ir darbo erdvę. Fluxnamo (*Fluxhouse*) kooperatyvas SoHo rajone gali būti traktu-

jamas kaip Mačiūno pirmoji pastanga sukurti Fluxmiestą (*Fluxcity*), kolūki arba kolektyvinį dvarą, kuriame galima rasti erdvę meno kūrybai“ (Maciunas 2013).

Šioje vietoje svarbu turėti omenyje ir Manhatano urbanistinio projektavimo kontekstą. Tuo metu tas rajonas buvo apleistas, todėl planuota nugriauti pastatus ir vietoje jų nutiesti greitkelį, vadinamąjį *Lower Manhattan Expressway*. Mačiūno dėka pastatai buvo išsaugoti, bet jis pats dėl to, kad priešinosi stambiojo Niujorko verslo planui, buvo užpultas ir itin žiauriai sumuštas: sulaužyti šonkauliai ir išdurta kairioji akis (Mačiūnas 2013).

Sužalotas menininko kūnas čia tampa savotišku jo idėjų liudijimu. Kūno skausmas ima byloti apie paties menininko egzistenciją. Dabar ne meno kūrinys turi savąją būtį, o pats menininkas tampa kenčiančiu, egzistenciškai liudijančiu savąją kūrybinę idėją. Kai Šliogeris gyrė Cezanne'ą kaip provincialą, kaip neparyžietį, gamtoje tapusį pušis, jis pamiršo atkreipti dėmesį į tai, kad Prancūzijos

Provanso regionas provincialus ne lietuviškojo provincialumo prasme, be to, kad pats Cezanne'as buvo turtingas žmogus, išlaisvintas iš materialių rūpesčių. Veikiausiai jis pats net nenešė drobės ir teptuko – už jį tai darė tarnai, o jis pats, atsisėdęs atokaitoje po pušimi, gal net susierzindavo netyčia užvarvėjęs pušies sakams. Tai stilingas ir konceptualus Provanso intelektualas, kuris kaip menininkas nepatiria egzistencinės kančios, neturi vizijos pakeisti urbanistinius planus. Apskritai Cezanne'as net nemėgo didmiesčio, teigė, kad jis nėra paryžietis, – tai itin imponavo Šliogeriu.

Mačiūnas nekuria tapybos darbų – jis kuria linksmą, provokatyvų *Fluxus* judėjimą, siekiantį išardyti nusistovėjusias meno normas, pasijuokti iš meno pretenzingumo. Tačiau kur kas svarbiau atkreipti dėmesį į visuomeninę šio menininko veiklą kuriant SoHo bendrą menininkų erdvę. Mačiūno patirta fizinė kančia dėl smurtautojų netapo jam egzistenciniu liūdesiu. Atvirkščiai – menininkas įsiamžino kaip linksmas, kosmopolitinis Niujorko lietuvis, žinomas kaip Džordžas (George), mat po konflikto su lietuvių bendruomene dėl simpatijų Sovietų Sąjungai ir komunizmui Mačiūnas pasikeitė Jurgio vardą į George'ą.

1980-aisiais SoHo tapo šiuolaikinio meno vieta, žinoma savo galerijomis. „1992-aisiais *New York Times* pripažino Mačiūną kaip SoHo tėvą. Dėl jo iniciatyvų tokios urbanistinės idėjos pasklido ir į kitas Manhateno dalis, ypač Žemesniąją rytinę pusę (*Lower East Side*) – jis patyrė panašų renesansą 1970-aisiais ir 1980-aisiais. „SoHo efektas“ savo esme reiškia tuos atvejus, kai menininkai per-

sikrausto į apleistas kaimynystes ir, sutarkydami ten erdves, pagerina rajono gyvenimo kokybę bei vertę...“ (Mačiūnas 2013)

„Daugelis autorių, kalbėdami apie Jurgį Mačiūną, pabrėžia juoko, pokšto bei žaidimo reikšmę jo gyvenime, o ir jis pats niekada rimtai nežiūrėjo į tai, ką darė“ (8diena.lt 2018). Tai gundo priskirti tokį menininką ir jo judėjimą prie „ne tokių solidžių“ ar ne tokių „klasikinių“ meno krypčių, kaip postimpresionizmas, kuriam atstovavo Cezanne'as. Sunku net įsivaizduoti, kad Šliogerio knygoje *Daiktas ir menas* galėtų vyruoti toks menininkas kaip Mačiūnas, o ne Cezanne'as. Dar sunkiau įsivaizduoti, kad Heideggeris analizuotų ne van Gogh'ą, o siurrealistus ar kubistus. Kodėl? Ar tik ne todėl, kad Šliogerio ir Heideggerio būties filosofija tapyboje tiesiog apsiribojo vieno laikotarpio ir vienos meno krypties kūrėjais? Pati filosofinė prieiga yra tokia pretenzinga, rimta, kad atrodytų netgi nepriimtina ieškoti būties fovizme, siurrealizme ar kubizme, o ką jau sakyti apie dadaizmą ar *Fluxus*. Ten, kur žaisminga, pokštaujama, kur meno pretenzingumą dekonstruoja performansai, regisi, negali būti heidegeriškosios būties.

Kita vertus, jeigu Heideggeris būtų pasirinkęs analizuoti ne van Gogh'o suklypusius batus, o kavinės naktįje paveikslą, būtų buvę galima ir ne taip niūriai, ne taip valstietišškai interpretuoti būtų tapyboje. Būtent valstietiškas prasiskverbiamas Heideggerio interpretacijoje, nes pats filosofas mano, jog tai valstietiški batai. Taigi būtis suprantama agrariniu, valstietišku lygmeniu, tary-

tum būties negalima būtų rasti kosmopolitiniame mieste pasaulyje. Tas pat pasakytina ir apie Šliogerį, taip atkakliai sekusį Heideggerio pėdomis, netgi jį imitavusį: jeigu vietoje pušies būtų buvusios pasirinktos Cezanne'o tapytos maudynės arba garsieji natiurmorto obuoliai, kas žino, kokį „būties intensyvumą“ ar „būties žaismingumą“ būtume galėję išvelgti remdamiesi kitokiomis interpretacijomis.

O Mačiūnas „mėgo pabrėžti, kad *Fluxus* – tai tokia pokštininkų grupė...’ Viskas, prie ko prisiliesdavo J. Mačiūnas su savo kompanija – filmai, festivaliai, koncertai, maistas, sportiniai žaidimai, hepeningai bei performansai, – tapdavo ištinine juoko švente. Pats J. Mačiūnas niekada nelaikė *Fluxus* menu – jam tai buvo gyvenimo būdas, paremtas pokštais. Net ir mirdamas žadėjo savo testamente parašyti, kad po mirties jo pelenai būtų supilti į miniatiūrinę skulptūrėlę, kuri atrodytų kaip jis pats, Jurgis. Sakė, bus labai juokinga, kai visi jo draugai sėdės aplinkui jo stalėli“ (8.dienas.lt 2018).

Tačiau jeigu susitelktume vien tik į tokia Mačiūno sampratą, matytume jį tik kaip meno pokštininką ir tada išleistume iš akiračio jo tiek socialinį, tiek urbanistinį, tiek egzistencinį vaidmenį Niujorko meno pasaulyje. „Pokštininkas“ vis dėlto tapo SoHo menininkų gyvenimo stiliaus loftuose tėvu, įkūrėju. Čia jis pritraukė tokias žvaigždes kaip Johną Lennoną ir Yoko Ono, taip pat Andy Warholą, tapusį populiariojo meno klasiku. Tačiau mes matome tik tą linksmą Mačiūno pusę, atliekančią linksmus performansus su šiomis žvaigždėmis, kaip kad Jono Meko filme „Andy Warhol and

George Maciunas“, kur į viską žvelgiama per humoro prizmę, abu – Warholas ir Mačiūnas – žiūrėjo į gyvenimą kaip į žaidimą (Mekas 2008). Tačiau *Fluxus* judėjime neakcentuojama Mačiūno kančia dėl to, kad jis buvo brutaliai sumuštas, suluošintas jo kūnas. Taip mes neišvenigiamai atsigręžiame į menininko egzistenciją, jo paties būtį. Kas nors galėtų kontrargumentuoti, kad menininkas buvo suluošintas dėl ekscentriškos jo paties asmenybės, dėl to, kad jis atsisakė sumokėti elektrikams už atliktus darbus¹.

Toks susocialintas kontrargumentas nukreipia nuo kančios, paversdamas ją beveik buitiniu miesto gyvenimo konfliktu. Tačiau, kaip minėta, turime kitokius biografinius faktus: Mačiūnui atkeršyta už tai, kad jis SoHo rajoną pavertė menininkų rajonu sužlugdydamas paskolų magnatų interesą ten nutiesti greitkelį ir tuo pretekstu nugriauti pastatus².

Sukurdamas ypatingą erdvę *loftuose* kitiems menininkams, įsteigdamas menišką buvimo formą toje erdvėje, menininko būtį, Mačiūnas atskleidė ir savo paties egzistencinę dramą, kurią gal nustelbia jo, kaip pokštininko, įvaizdis. Žiūrovas dažniausiai mato tik cirką ir linksmą klouną nepagalvodamas apie užkulisius. Pokštavimas – tai tik pasirinkta išraiškos priemonė, forma, bet pats menininkas Mačiūnas turėjo misiją pakeisti meno pasaulį. „1963 m. „Fluxus“ manifeste jis taip apibūdino šio judėjimo tikslą: „Skatinti revoliucinį tvaną ir potvynį mene, skatinti gyvąjį meną, antimeną, propaguoti NEMENINĘ tikrovę, kurią galėtų suvokti visi žmonės, o ne tik kritikai, diletantai ir profesionalai“ (8diena.lt 2018).

DAIKTO BŪTIS HEIDEGGERIO IR MAČIŪNO MENO FILOSOFIJOSE

Galbūt prasmingiau ieškoti sąlyčio taškų tarp Heideggerio, Šliogerio ir Mačiūno per jų visų požiūrį į daikto reikšmę žmogaus gyvenime. Tačiau ir čia išvysime konceptualų skirtumą. Heideggeriui van Gogh'o batai yra ne tik avalynė, daiktas, bet ir valstiečio egzistencija. Šliogeriiui daiktai taip pat turi ypatingą reikšmę, netgi sakralią, o štai Mačiūno sudaryti daiktai – vadinamosios *Fluxus* dėžutės (*boxes*) – kupini ironijos. Tarkime, *Fluxus* dėžutė, pavadinta taip: „Bet kas gali pakeisti meną“ (*Anything can substitute art*), sudaryta iš kortų, brėžinių, SoHo apgyvendinimo planų, ironizuoja meno objektą pratęsdama dadaisto Duchampo *ready-made* objektų koncepciją. Neatsitiktinai pats Mačiūnas minėjo Duchampo vardą teigdamas, kad *Fluxus* yra „Spike Joneso, vodevilio, improvizacijos, vaikų žaidimo ir Duchampo lydinys“ (Dempsey 2004).

Fluxus dėžutė (dar kartais vadinama *Fluxkit*, tokiu būdu labiau pabrėžiant, kad dėžutėje yra daiktų rinkinys), pavadinta „Totalaus meno degtukų dėžutė“ (*Total Art Match Box*), kur įdėta tikrų degtukų, skirta menui sudeginti. Ant dėžutės užrašyta, kad reikėtų sudeginti visą pasaulio meną, muziejus, meno bibliotekas. Kita *Fluxus* dėžutė, pavadinta „Begaline dėžutė“, tampa metaironizuojančia dėžute, nes ji begalinė, sudaryta iš trisdešimt trijų sulankstyto popieriaus dėžučių, trijų dimensijų, vaizduoja dėžutės nepabaigiamumą (Thing/Thought Fluxus 2012).

Bet ką, filosofškai mąstant, tas nepabaigiamumas reiškia? Viena iš galimų interpretacijų – tai begalinis daikto buvimo tęstinumas. Žinoma, tas tęstinumas suvokiamas mūsų sąmonėje dėl koncep-

tualaus dėžutės dizaino. Bet per tai ironizuojama pati dėžutė, pats meno objektas, pats daiktas. Ši kartą ironizuojamas pats kūrinio objektas, nes Mačiūnas siekia dekonstruoti meną, taip pat ir jo paties „redaguotas“ (*edited*) *Fluxus* dėžutes.

Heideggerio ir Šliogerio požiūris į meno objektą kaip daiktą yra visai kitoks. Visų pirma patys daiktai, kurie dalyvauja gyvenime, Heideggeriui turi paskirtį ir jie kasdienybėje sujungti referencinėmis totalijomis. Daiktas, kaip įrankis, yra skirtas kažkam. Per tai atsiskleidžia čia-būties (*Da-sein*) egzistencinis projektas, Heideggerio žodžiais tariant, tas projektas atsiskleidžia būties ganyme, nes čia-būties, nuolat stovinti Niekio, mirties akivaizdoje, turi rūpintis savąja būtimi. Rūpinamasi sava būtimi neatsiejamai nuo daiktų, kaip įrankių, tarnystės, nes čia-būties suteikia daiktams paskirtį (Heidegger 2014). Neatsitiktinai van Gogh'o nutapyti batai Heideggeriui atsiskleidžia tų batų paskirtį: jais ilgai ėjo vienišas žmogus. Batai čia kaip įrankis eiti, nueiti, pereiti, taip esant čia-būties kelionėje, esant rūpesčio (*Sorge*) būsenoje, nes rūpinamasi sava būtimi būnant pasaulyje (*in-der-Welt-Sein*). Suplyšus batams, nuplyšus padui, peršaltų kojos, ištikty ligą, atsivertų mirties grėsmė. Tad batai turi tiesioginę sąsają su asmenine būtimi ir su rūpesčiu savąją Būtį ganyti, sergėti. Dėl to van Gogh'o įdėtas kūrinisškumas į paveikslą tapant batus Heideggeriui įgyja batų esmiškumą, o ne tikrų batų reprezentatyvumo, atspindėjimą paveiksle. Tai jau nebe batų reprezentacija, kaip ir Šliogeriiui Cezzane'o pušis taip pat nėra tikrosios pušies re-

prezentacija, tai – pati tikriausia pušis visa savo daikto būtimi.

Hermanas Rapaportas klausia: ar tikrai van Gogh'as nutapė valstietiško gyvenimo būdą atspindinčius batus? Gal jis nutapė savuosius (tokią nuomonę galima išgirsti ir iš menotyrininkų), o Heideggeris sukūrė išgalvotą istoriją apie valstietiškus (*völkisch*) batus. Rapaportui tai siejasi su tokia vokiškai etnonacionalistine istorija, kur su tais batų padais susijungia kraujas ir žemė (*Blut und Boden*), ataidint etnonacionalistinį judėjimą (Rapaport, 1997: 98–99). Tačiau tokia politinė potekstė nebūtinai yra teisinga, o gal ji net pernelyg neadekvati Heideggerio meno filosofijai.

Heideggeris niekur nekalba apie jokiais van Gogh'o tapybos politines programas. Tokia mintis netgi šiek tiek absurdiška. Atvirksčiai: Heideggeriui rūpi, kaip paveikslas tampa daiktu dėl to, kad menininkas, šiuo atveju van Gogh'as, tapydamas batus, įnešė kūriniskumo. Kaip jau cituota šiame straipsnyje, „kelias į daiktiską kūrinio tikrovės apibrėžimą veda ne per daiktą kūrinio link, o per kūrinį daikto link“ (Heidegger 2003: 36). Tad meno kūrinys kaip daiktas mums atveria vangogiškąją dvasia nutapytus batus, jų savitumą, unikalumą. Tai, kad filosofui batai atsiveria, tiesiog atsislepia (graikiškoji *aletheia*) su jų Būtimi vakarėjančio lauko vienatvėje, galbūt reiškia egzistencinę romantiką, tačiau jokiais būdais ne politinę *völkisch Blut-und-Boden* idėją.

Heideggeris rašo:

Kas dedasi kūrinyje? (*Was ist im Werk am Werk?*) Van Gogh'o drobė yra atvertis to, kas iš tiesų yra reikmuo – valstietišku batų pora. Šis buvimys išnyra į savojo buvimo nepaslėptį. Buvinio nepaslėptį graikai vadino *ἀλήθεια* (*aletheia*). Mes

sakome ‚tiesa‘, ir, sakydami šį žodį, ne itin susimąstome. Kai kūrinyje įvyksta buvinio atsivėrimas į tai, kas buvinys yra ir kaip jis yra, jame įsikuria tiesos vyksmas. Meno kūrinyje buvinio tiesa įsteigia save į kūrinį. Įsteigti šiuo atveju reiškia: save pa-statyti (*zum Stehen bringen*). Tam tikras buvinys, kaip antai valstietišku batų pora, kūrinyje ima stovėti savo buvimo šviesoje (Heideggeris 2003: 32).

Tačiau Rapaportas remiasi labai tiesmuka Derrida citata: „Man ši Heideggerio ištrauka apie van Gogh'o batus visuo-met atrodo kvaila ir apgailėtina“ (Rapaport 1997: 107). Rapaportas mano, kad Derrida apgręžia aplink Heideggerio posūkį nuo esančių daiktų prie Būties, nes Derrida nori atstatyti batus, kaip tokius. Tam reikia dekonstruoti Heideggerio sukurtą įsivaizduojamą istoriją apie tai, kaip tie batai susidėvi drėgnoje dirvoje žmogui einant sunkiu vienatvės keliu. Čia kalbame apie tai, kad daikto autentiškumas dekonstrukciškai atstatomas.

Šiuo atžvilgiu Mačiūno fluksiškasis požiūris į daiktus, įrėminant juos į dėžutes, yra artimesnis Derrida dekonstrukciniam daikto atstatymui negu Heideggerio būties atsivėrimui per daiktą. *Fluxus* dėžutė, ironizuodama daiktą kaip meno objektą, nuima nuo daikto heidegeriškai poetizuotą, egzistenciškai romantizuotą būtį. Daiktas Mačiūnui tampa pokštu. Pakanka prisiminti išardyta pianiną Wiesbadene (*Fluxus festival* (Wiesbaden 1962) 2017). Pianinas, kaip muzikos instrumentas, tampa daiktu – meno kūrinium, kuris dekonstruojamas, demontuojamas, sykiu dekonstruojant klasikinės muzikos atlikimo pretenzingumą. O minėtoji *Fluxus* degtukų dėžutė kviečia atlikti visišką meno dekonstrukciją ir destrukciją – sudeginti meną. Taigi čia kviečiama sunai-

kinti ir meno kūrinio būtį, jo esatį. Sunaikinant kūrinį, kartu sunaikinamas ir ten įdiegtas – Šliogerio manymu, esantis, –

„būties intensyvumas“. Taip pat nebelieka, Heideggerio žodžiais tariant, buvinio tiesos meno kūrinyje.

IŠVADOS

Derrida nori atstatyti daiktą dekonstruodamas jo būties mistifikavimą ar egzistencinį romantizavimą, o Mačiūno *Fluxus* dėžutės daiktai neketina „atstatyti“ daikto, kaip tokio. Pianinas išardomas ir nebesudedamas atgal. Veikia daiktai provokuoja kitaip mąstyti apie esamą daiktą priimant jiems naujas *Fluxus* konceptualias paskirtis. Tad Mačiūno daikto filosofija nesietina ne tik su Heideggerio, bet ir su Derrida filosofija. Verčiau reikėtų analizuoti Jono Meko požiūrį į daiktą. Mekas kolekcionavo daiktus, laikė juos gyvais. Meko performansas „Atsisveikinimas su rašomąja mašinėlė“ rodo, kad jam daiktas iš tiesų turėjo būtį. Juk rašomoji mašinėlė – tai tarsi savotiški van Gogh'o batai: heidegeriškai tariant, į kla-

viatūrą įsispaudžia rašytojo mintys palikdamos pirštų antspaudus, savo idėjų įspaudus – it vienišo kelio drėgmė į batų padus. Kaskart, prirašius puslapį, jį reikia fiziškai pakeisti kitu tuščiu lapu, kaip ir batą – po kiekvieno vaikščiojimo turi juos iš naujo užsimauti ir užsirišti.

Vis dėlto šioje vietoje būtina korekcija: Mekas nepriklausė *Fluxus* judėjimui, jis buvo tik vienas artimiausių Mačiūno bičiulių ir filmavo *Fluxus* judėjimą. Bet tai atveria galimybę kitame straipsnyje ieškoti sąsajų tarp heidegeriškai poetizuoto buvinio ir Meko daiktų, kaip turinčių savąją Būtį, kaip stovinčių „savo buvimo šviesoje“, kaip atslėpiančių (*aletheia*) istorijas tų žmonių, kurie tuos daiktus lietė, juos naudojo, dėvėjo.

Literatūra

- Dempsey Amy. 2004. *Stiliai, judėjimai ir kryptys*. Presvika.
Fluxus festival (Wiesbaden 1962). 2017. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ> [žiūrėta 2021 08 25]
 Heidegger Martin. 2003. *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: Aidai.
 Heidegger Martin. 2014. *Būtis ir laikas*. Vertė Tomas Kačerauskas. Vilnius: VGTU leidykla Technika.
 Maciunas George. 2013. *Fluxhouse Cooperatives*. Prieiga per internetą: <http://georgemaciunas.com/> [žiūrėta 2021 08 20]
 Mekas Jonas. 2008. Dokumentinis filmas: *Andy Warhol and George Maciunas*. Prieiga per inter-

netą: <https://www.youtube.com/watch?v=Sof-H0I0qERw> [žiūrėta 2021 08 23]

- Rapaport Herman. 1997. *Is There Truth in Art*. Cornell University.
 Šliogeris Arvydas. 1988. *Daiktas ir menas*. Vilnius: Mintis.
 Thing/Thought. 2012. *Fluxus edition 1962–1978*. Prieiga per internetą: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/endless-box-from-fluxkit/index.html [žiūrėta 2021 08 25]
 8diena.lt. 2018. *Nesibaigiantys Jurgio Mačiūno žaidimai*. Prieiga per internetą: <https://8diena.lt/2018/11/26/nesibaigiantys-jurgio-maciuno-zaidimai/> [žiūrėta 2021 08 22]

Nuorodos

¹ Ši informacija pateikiama „back2school“ pasakaitų apie meną tinklalapyje, žr.: <http://www.back2school.lt/jurgis-maciunas>.

² Šią biografinę informaciją randame tekste „Fluxhouse Cooperatives“ (Mačiūnas, 2013).