



STASYS MOSTAUSKIS

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuva
Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

K. MALEWICZIAUS SUPREMATIZMAS – NUO LAIKO DVASIOS AMŽINYBĖS MUZIEJAUS LINK

K. Malewicz's Suprematism from the Spirit of Time to the Museum of Eternity

SUMMARY

Based on the theoretical and pictorial legacy of Kazimierz Malewicz, The article, discusses the concept of museum memory and the work of art inspired by it. The context of the ideas of suprematism, that has matured this concept, is presented. The article consists of three parts. The first briefly introduces the development of the plastic system of suprematism towards conceptual models. The second part examines the problems of art ontology and perception of a work of art that inspired this development. Based on previous generalizations, the third part discusses the concept of museum memory and museum exhibit that reflects the late stage of the ideas of suprematism and the recidivation of "realistic painting" inspired by it. It is revealed how the belief in historical progress upon which early suprematism was based was replaced by the orientation towards a reality beyond time, inherent in late suprematism.

SANTRAUKA

Straipsnyje, remiantis Kazimierzo Malewicziaus teoriniu ir tapybiniu palikimu, aptariama muziejinės atminties ir jos inspiruoto meno kūrinio samprata, atskleidžiamas ją subrandinę idėjinis suprematizmo kontekstas bei jo raida. Straipsnį sudaro trys dalys. Pirmoje glaustai supažindinama su suprematizmo plastinės sistemos raida konceptualių modelių link. Antroje dalyje nagrinėjama šią raidą inspiravusi meno ontologijos ir meno kūrinio suvokimo problematika. Trečioje dalyje, remiantis ankstesniais apibendrinimais, aptariama Malewicziaus siūloma muziejinės atminties ir muziejinio artefakto samprata, atspindinti vėlyvąjį suprematizmo įdėjų etapą ir jo inspiruotą „realistinės tapybos“¹ recidyvą. Atskleidžiama, kaip ankstyvąjį suprematizmą, grindusį tikėjimą istorine pažanga, keitė vėlyvajam suprematizmui būdinga orientacija į antlaikę tikrovę.

RAKTAŽODŽIAI: K. Malewiczius, suprematizmas, verbalinis konceptualizmas, bedaidis menas, muziejinė atmintis.
KEY WORDS: K. Malewicz, suprematism, verbal conceptualism, non-objective art, museum memory.

Michaelis Foucault yra pasakęs, kad Mdevyniolikto amžiaus prancūzų literatūros kalba išsiveržė iš klasikinės metanaracijos ribų ir tapo nebesuprantama remiantis tradicinėmis vertinimo bei interpretavimo nuostatomis (Foucault 1999: 158). Tai į kultūros sceną išvedė analitinę kalbą, operuojančią naujais konceptualiais instrumentais – ją esame pratę vadinti kritinės interpetacijos arba tiesiog meno kritikos kalba. Žinoma, Foucault nenorėjo pasakyti, kad iki to momento kritikos diskursas neegzistavo; tiesiog tas diskursas tam tikru istoriniu momentu transformavosi į kokybiškai naują lygmenį. Toks apibūdinimas tinka ir tuo metu atsirandančioms klasikinio modernizmo plastinėms sistemoms. Naujų meno formų radimasi lydėjo sparti naujo kritinio diskurso raida. Šiuo požiūriu modernistinė dailė savo plėtotę grindė dviem šaltiniais: konkrečiomis formaliomis sistemomis, kurias tęsė, reartikuliavo arba neigė; ir teorinių idėjų baze, tiesiogiai susijusia su minėtu kritiniu diskursu. Neretai šios dvi sritys puikiai derėjo vieno žmogaus kūrybinėse pastangose.

Lenkų kilmės² tapytojas ir teoretikas Kazimierz Malewiczius buvo būtent toks „dvilypis“ Rusijos avangardinio mo-

dernizmo atstovas. Jo teorinės pastangos atitiko naujus laikotarpio reikalavimus. Viena vertus, pasitelkdamas siūlomas idėjas, jis aiškino ir grindė suprematizmo eksperimentų logiką, kita vertus, jo teorija akivaizdžiai pralenkė tapybinius bandymus ir taip virto galia, atveriančia naujas formas kaitos galimybes.

Straipsnyje, remiantis Malewicziaus teoriniu ir tapybiniu palikimu, aptariama muziejinės atminties ir jos inspiruoto meno kūrinio samprata, aptariamą ją subrandinęs idėjinis suprematizmo kontekstas bei jo raida. Straipsnį sudaro trys dalys. Pirmoje glaustai supažindinama su suprematizmo plastinės sistemos raida konceptualių modelių link. Antroje dalyje nagrinėjama šią raidą inspiravusi meno ontologijos ir meno kūrinio suvokimo problematika. Trečioje dalyje, remiantis ankstesniais apibendrinimais, aptariama Malewicziaus siūloma muziejinės atminties ir muziejinio artefakto samprata, atspindinti vėlyvąjį suprematizmo idėjų etapą ir jo inspiruotą „realistinės tapybos“ recidyvą. Atskleidžiama, kaip ankstyvąjį suprematizmą grindusį tikėjimą istorine pažanga keitė vėlyvajam suprematizmui būdinga orientacija į ant laikę tikrovę.

* * *

Ankstyvojo³ Malewicziaus teorijos siekė legitimuoti jo pasiūlytą plastinę sistemą, bet pamažu jo teoretizavimas iš tapybai padedančios priemonės virto savarankiška kūrybine veikla, atveriančia naujas erdves tapybiniam ieškojimams (Malewicz 2008: 51). Netrukus teoretizavimo teikiamos galimybės Malewiczui pasirodė tiek patrauklios ir produktyvios, kad jis paskelbė atsisakąs

tapybos ir atsiduodąs tik teorinei veiklai. Jis deklaravo tapybos mirtį, kuri, žinoma, nebuvo tapati meno mirčiai. Tiesiog funkcijos, kurias anksčiau atliko tapyba, jo nuomone, turėjo būti priskirtos teorinei veiklai. Būtent tokį požiūrį, su suprantamomis išlygomis, galime pavadinti ankstyva verbalinio konceptualizmo forma⁴. Šio radikalus „posūkiu“ metu Malewiczius teoriškai apibrėžė naują

menininko tipą – menininką / mokslininką, kurį priešpriešino ir menininkui, ir mokslininkui. Kitaip tariant, jis bandė pagrįsti naujos kūrybingumo erdvės būtinybę, kylančią iš paprastai netapatinamų ar net priešpriešinamų sričių sąjungos (Malewicz 2008: 141–145).

Dera iškelti klausimą: kodėl teorinė Malewicziaus veikla šio straipsnio kontekste siejama būtent su verbaliniu konceptualizmu, o ne tiesiog teorine veikla? Juk tuo metu daug menininkų užsiiminėjo meno teorija ir kritika, bet niekas jų konceptualizmo pradininkais nevadina. Atsakyti galima taip pat klausimu: o kas dar buvo toks radikalus, toks disciplinuotas savo skelbiamų idėjų atžvilgiu, kad visiškai atsisakytų tapybos ir atsiduotų tik teorinei veiklai? Ir ne šiaip atsiduotų, o nedviprasmiškai deklaruotų, kad naujų, būtent meninių iššūkių sprendimas įmanomas ne teptuku ir dažais, bet teoretiko plunksna (Malewicz 2008: 58)? Gal Marselis Dushampas, Kurtas Swittersas? Taip, šie dadaizmo orbitoje besisukantys autoriai sietini su plačiai apibrėžiamo konceptualizmo ištakomis, tačiau *ready made* ir *merc* programos pirmiausia yra „neverbalinės pakraipos“ konceptualizmo priešistorė, sietina su objekto meno užuomazgomis (Czartoryska 1973: 9–24).

Išsikelto tikslo požiūriu Malewiczius liko meninės pastangos erdvėje, bet jam realizuoti pasitelktomis priemonėmis įžengė į menininkų iki tol neeksploatuotą sritį. Jungtinis mokslininko – menininko potretas yra ankstyvas ir kiek negrabus bandymas apibrėžti veiklą, kuriai septintas dešimtmetis duos verbalinio konceptualizmo vardą. Malewicziaus tapytojo veikla plėtojosi radikaliai minimi-

zuodama formalias išraiškos priemones ir galų gale jo plastinės sistemos plėtotė atsirėmė į sieną, t. y. pasiekė tokį tašką, kai, rodos, nebeliko nieko, ką tapytojas galėtų atmesti kaip menui svetimą elementą. Jis rado išeitį: atsisakė tapybos ir bandė teorinėje veikloje rasti plastinės kūrybos pakaitalą. Ne, jis neišsižadėjo suprematinės formos iškovojimų, bet jie tapo tarsi nebeapakankami ir nebegalėjo patenkinti jo reformatoriškų ambicijų. Tapybos išsižadėjimas, pats savaime neabejotinai radikalus, nebuvo koks nors ypatingas posūkis jo pažiūrų raidoje – tai gana nuoseklus ir logiškas tos raidos rezultatas (Malewicz 2008: 58–59).

Galime tarti, kad tam tikru laikotarpiu, maždaug iki 1920 m., Malewicziaus siūloma tapybinė sistema plėtojosi estetiinių konceptualių vertybių link (Nakov 1991: 151–152). Suprematinė tapyba plastinių išraiškingumą redukavo į estetiškai beveik nebylius, tačiau konceptualiai prisodrintus ženklus. Tolesnė raida konceptualizmo link išvedė Malewiczių anapus tapybos, nors, kaip minėjome, ne anapus meno. Tiesiog norint pasiekti išsikeltą tikslą (apie kurį dar kalbėsime), plastinės tapybos priemonės Malewicziui tapo nebeapakankamos, ir jis pasitelkė teoretizavimo įrankius. Kita vertus, nereikia pamiršti, kad radikalus tapybinės veiklos suspendavimas tebuvo palyginti trumpalaikis epizodas jo meninėje karjeroje, po kurio iškilo beveik „realistinės“ tapybos recidyvas. Tuo metu Malewiczius buvo tarsi ulonų atakai vadovaujantis generolas, kuris, lėkdamas pirmyn, ne iškart pastebėjo, kad juo niekas neseka, ir jis liko vienas. Mums ne taip svarbu, kada konkrečiai tai įvyko. Svarbiausia, kad toks šuoliavimas pir-

myn nutrūko, tapybos suspendavimas buvo atšauktas, ir Malewiczius vėl grįžo prie teptuko. Nelengva atsakyti, kas lėmė, kad toks disciplinuotas ir sau nenuolaidžiaujantis menininkas taip radikaliai pakeitė priimtą sprendimą⁵. Tačiau aki-vaizdu, Malewiczius vėl tapo, ir netgi galima sakyti, kad jo tapyba tarsi aplinkeliu sugrįžta prie gana tradicinių plastinių sprendimų (tradiciniais juos galime pavadinti tik lygindami su griežtai suprematinėmis abstrakcijomis)⁶.

Posūkis į verbalinį konceptualizmą (pakartokime, šį apibrėžimą vartojame su visomis suprantamomis išlygomis) yra tik tam tikro tarpsnio požymis, jis nėra Malewicziaus pažiūrų evoliucijos viršūnė. Taip pat šis etapas nėra ir akligatvis, kuriame paliekami visi to tarpsnio iško-

vojimai. Kažkuriame taške susiliejusios teorinės ir meninės veiklos vėl išsiskyrė, tačiau po išsiskyrimo jų santykis neabejotinai pakito. Vėlesnis Malewiczius savo kūrybinę veiklą tęsė ne dviejose skirtingose srityse, teorinėje ir meninėje, bet vienoje srityje, tik naudojo skirtingas priemones. Ir operuodamas tomis priemonėmis jis siekė vieno tikslo. Teorinių ir formalių eksperimentų paralelizmas galų gale išvedė Malewicziaus anapus diskurso, nagrinėjančio tik formalų ar ikonografinį kūrinio audinį. Jis pradėjo vadovautis nuostata, kad meninės formos pokyčius lemia mentaliniai tos formos suvokimo pokyčiai, o ne atvirkščiai, todėl reikia gilintis ne tik į formalios struktūros ypatumus, bet ir į jos suvokimo specifiką, apie kurią toliau ir kalbėsime.

* * *

Suformuluosime kelis klausimus. Kas yra tikrovės pajauta ir kokiais santykiais ji susijusi su kitomis žmogaus pažinimo galiomis? Kas yra per pajautą pažįstama pirminė tikrovė ir kaip ji siejasi su kasdiene tikrove? Atsakymai į juos išplės mūsų interpretacijos lauką ir leis glaustai apžvelgti Malewicziaus siūlomas meno ontologijos ir meno pažinimo teorijas. Pradėkime nuo pirmojo klausimo. Bendriausias tokio pažinimo apibūdinimas yra toks: pajauta (*ощущение*) yra intuityvus, nesąmoningas arba viršsąmoningas kontaktas (Malewicz 2006: 37) su minėta pirmine tikrove. Kartais Malewiczius ją vadino bedaikčio, neobjektinio (*беспредметный*) pažinimo forma, stengdamasis atskirti nuo tradicinių pažintinių galių, apsiribojančių žmogų supančiu empirijos (daiktų) pasauliu. Šis pažinimas vadintas bedaikčiu, nes sietas su

tikrove, neorganizuota į daiktines formas, tiksliau, tikrove, neorganizuota laiko ir erdvės santykiais (Malewicz 2008: 239). Todėl šią tikrovę Malewiczius dar vadino beforme tuštuma, niekiu ir panašiai (ten pat: 133–135). Trumpai tariant, Malewicziaus ontologija siūlė tikrovę dviem radikaliai besiskiriančiais pavidalais, kuriuos atitiko skirtingi pažinimo būdai. Yra daiktų tikrovė ir bedaiktė tikrovė; yra racionalus, juslėmis grindžiamas pažinimas, sukalibruotas aptikti daiktus, ir yra bedaiktis, intuityvus pažinimas, pajėgus „regėti“ tikrovę anapus daiktų (ten pat: 75–78). Be jokios abejonės, ši ontologija rėmėsi kantiškąja noumeno ir fenomeno (daikto savyje ir daiktų tikrovės) skirtimi, kurią toliau plėtojo radikalus jo sekėjas A. Schopenhaueris, suteikęs žmogiškajam pažinimui galią „dalyvauti“ ir noumeno, ir

fenomeno pasauliuose (Mostauskis 2011: 21–55, 69–113)⁷.

Kokie požymiai nusako Malewicziaus siūlytą bedaiktę (arba daikto savyje) tikrovę? Sąmoningai kuriamos kultūrinės formos – menas, mokslas ir t. t. – kilo iš šios tikrovės per pajautą. Mat ši tikrovė buvo ir tuštuma, ir pilnatvė tuo pat metu, nes veikė inspiruodama bet kokią žmogišką kūrybingumą. Ir ne tik kūrybingumą – bedaiktę tikrovę prilyginta pirmiam ontologiniam šaltiniui, maitinančiam visą daiktinę tikrovę. Ontologinė būties struktūrą lėmė pirminė tikrovė, per pajautą atsikartojanti daiktinės tikrovės pavidalais. Kitaip tariant, individuali sąmonė galėjo sau atverti daiktiškąją būtį tik todėl, kad ją apvaisino per pajautą teikiama „informacija“. Tai akivaizdi kantiškojo perversmo logika: žmogiška sąmonė anaip tol ne pasyvus tarpininkas, atspindintis pasaulį tokį, koks jis yra. Žmogaus sąmonė – aktyviai veikianti galia, kuri pasaulį sau pristatė visada perkurtą (Malewicz 2008: 241–244). Todėl žmogui įprastas daikto / fenomeno pasaulis daugiau idealios nei realios prigimties, labiau vaizdinys, nei pati tikrovė. Kita vertus, Malewiczius nepabrėžė tikrovės ir vaizdinio priešpriešos, ir vaizdinio nevadino nei iliuzija, nei ontologiniu melu. Jam svarbi ne skirtis, bet šias dimensijas siejės ryšys, regimas pajautos galiose. Žmogiškas pažinimas su tikrove susidūrė per nesąmoningumo (arba ant-sąmoningumo) sričių užtikrinamą poveikį, tačiau, šiam poveikiui iškilus į sąmonės lygį, vyko esminis pokytis: tikrovė sąmonei prisistatė vaizdinio arba žmogui įprastais daiktiniais pavidalais. Trumpai tariant, anot Malewicziaus, yra tik viena tikrovė ir tik vienas į ją nukreiptas nesą-

moningas pažinimas. Bet kai šio pažinimo rezultatai pasiekė sąmonę, jie transformavosi į tikrovės vaizdinį, o pats pažinimas – į vaizdinyje funkcionalias formas. Pajauta ne tik peržengė fenomeno pasaulį užtikrinančias pažinimo formas; per atgalinį ryšį ji palaikė tų formų funkcionalumą ir visą fenomenų pasaulį. Tai svarbi skirtis, ir ją reikia turėti omenyje norint suprasti Malewicziaus suprematizmo teoriją: individuali sąmonė pažino ne pačią tikrovę, bet jos vaizdinį daiktinės tikrovės pavidalu (Malewicz 2006: 16–18), kurį pati ir sukūrė.

Jau minėjome Malewicziaus mintį, kad tiek meninis, tiek ir nemeninis „daiktas“ (bei juos aprėpianti tikrovė) yra žmogaus sąmonės kūrinys. Šiuo požiūriu sąmonė save įkalina vaizdinio tikrovėje. Kita vertus, tas įkalinimas nėra absoliutus – sąmonė apdovanota galia peržengti save ir pasipriešinti vaizdiniui atsiveriant tikrovei anapus pastarojo (Malewicz 2008: 168). Todėl į save orientuota ir save peržengianti sąmonė inspiravo skirtingas formalias meno sistemas – skirtingas pajautos turinio požiūriu. Pasaulį meninė pastanga galėjo atkartoti (a) akiai regimos daiktinės tikrovės pavidalais arba (b) bedaiktės, neregimos tikrovės formomis, vizualizuotomis suprematizmo kompozicijose. Visos Malewicziaus kaip teoretiko ir praktiko pastangos buvo kreipiamos į maksimalų pajautos turinių išgryninimą plastinėje sistemoje. Suprematizmas, jo nuomone, yra gryniausia ir todėl tikroviškiausia pajautos turinių reprezentacija. Šiuo požiūriu Malewiczius labai nuosekliai įgyvendino klasikinio modernizmo ideologinę nuostatą sieti estetines ir ontologines funkcijas. Fredericas Jamesonas

(Jameson 2002: 122–123) visiškai teismus modernizmo estetikai priskirdamas pamatinę vidinę prieštarą: savo griežtai ginamą autonomiją ji realizuoja tik peržengdama savo ribas.

Tokia Malewicziaus idėjų interpretacija suteikia galimybę papildyti pirmoje straipsnio dalyje formuluotas mintis. Primename, ankstyvasis Malewiczius griežtai priešino meną ir mokslą kaip dvi žmogiško aktyvumo rūšis, kylančias iš skirtingų šaltinių ir sprendžiančias skirtingus uždavinius (Malewicz 2008: 175). Jis tikėjo, kad menas yra nesuinteresuota veikla ir būtent todėl turi galią reprezentuoti autentišką tikrovę; tuo tarpu mokslas išauga iš utilitarinių poreikių ir palenktas jų tenkinimui, o tai neišvengiamai užveria autentiškos tikrovės prieigas. Vėliau Malewiczius sušvelnino šią priešpriešą: ir menas, ir mokslas gali atlikti nesuinteresuotos veiklos funkcijas, bet gali tarnauti ir valstybinių, religinių ar kitų ideologijų diktuojamam utilitarizmui (ten pat: 143–145). Vadinas, tiek nesuinteresuotumo, tiek utilitarizmo principų požiūriu menas ir mokslas galėjo siekti giminingų tikslų. Esminė skirtis skyrė ne mokslą ir meną – ji skyrė įvairias, suinteresuotai ir nesuinteresuotai orientuotas šių veiklų reprezentacijas. Kaip minėjome, tai lėmė kuriančios sąmonės orientacija: a) į jos ribas peržengiančią ir taip save apvaisinančią pajautą; b) arba į sąmonės valdžią įtvirtinančias pažinimo formas.

Kuo naudingos antrosios dalies mintys? Viena vertus, čia pateiktas „sisteminis“ aiškinimas, kodėl bedaiktė (supramatinė) kompozicija yra tikroviškesnė nei daiktinę tikrovę vaizduojantis paveikslas; kodėl daiktai saulės nutvieks-

tais paviršiais ne atstovauja tikrovei, bet ją slepia (Malewicz 2008: 207). Antra vertus, esame verčiami išsąmoninti, kokią reikšmę sąmonėje vykstantiems procesams pradėjo teikti Malewiczius: keisti meną galima keičiant ne meninę formą, bet jos suvokimo prielaidas (ten pat: 65) perorientuojant į ją nukreiptą pažinimo būdą. Ankstyvasis Malewiczius tikėjo, kad meninės formos siunčiamą žinią galima artikuliuoti keičiant tos formos plastines savybes; iš šios nuostatos išaugo suprematizmo teorija ir praktika. Vėliau jo požiūris keitėsi: forma galėjo likti ta pati, tačiau jos siunčiama žinia turėjo pakisti tinkamai paveikus žiūrovo pažintines nuostatas. Pirmoji išvada paaiškina programinį reikalavimą išrengti, apnuoginti daiktus, parodyti po jų paviršiais slypinčius jėgų santykius, kurie, Malewicziaus nuomone, ir yra pamatinė tikrovė. Antroji išvada mus veda prie mentalinių meno suvokimo procesų tyrinėjimų, kurių kontekste Malewiczius formulavo muziejinės atminties koncepciją. Čia daiktų apnuoginimo logika įgavo kokybiškai naują pavidalą – reikalavo šalinti ne vizualiai fiksuojamas, bet mentalines meninių sistemų „apnašas“.

Ko siekė Malewiczius? Teoriškai pagrįsti tokios žmogiškos sąmonės pokyčius, kurie leistų kurti meną, reaguoti į jį ir interpretuoti remiantis pajautos pažintinėmis galiomis. Galiomis, kurios neleistų meno siunčiamos žinios sutaptinti su istoriškai kintančiomis ir meno prigimčiai neišvengiamai svetimomis funkcijomis. Veikiantį tokių permainų modelį jis išvelgė savo amžiaus santykiuose su muziejiniais artefaktais. Trečiojo straipsnio dalyje jį ir aptarsime.

* * *

Kokiomis nuostatomis vadovaujantis konkretus religinės, buitinės ar kitos paskirties daiktas perkeliamas į muziejų? Kas turi nutikti, kad toks daiktas nustotų tenkinti su juo siejamus funkcinius lūkesčius ir virstų muziejiniu eksponatu? Anot Malewicziaus, tai įmanoma tik tuo atveju, jei žmogaus sąmonėje, požiūryje į tą daiktą įvyko esminis pokytis, neturintis nieko bendra su minėto daikto formalios struktūros pertvarka. Pokytis, kurio išorinės priežastys pirmiausia sietinos su istorinio konteksto permainomis. Apie kokį pokytį kalbame? Pokytį, kuris minėtą daiktą (meninę formą) atskyrė nuo jį „pagimdžiusių“ ir jam būdingų utilitarinių funkcijų. Matyt, tai galima suvokti kaip neišvengiamą istorinės raidos efektą: laiko tėkmė vis labiau skiria aktualų kontekstą nuo tą daiktą sukūrusio konteksto. Meno kūrinio atveju dažniausiai tai reiškia, kad ilgainiui aktualumą praranda konkrečią religiją ar valdžią šlovinančios ideologijos, kurių sklaidai tas kūrinys ir buvo skirtas. Šis praradimas yra esminė sąlyga, kad meno kūrinys taptų bent hipotetiniu kandidatu į muziejinius eksponatus (Malewicz 2006: 92–96). Bet kuris, ne tik meninis, objektas šaknimis remiasi į savo epochą, auga jos penimas, todėl neišvengiamai yra pažymėtas jos „antspaudu“. Utilitarizmas šiuo atveju yra kitas kontekstualių šaknų ir priklausomybių įvardijimas. Tik remdamasis utilitarizmo diktuojamomis prielaidomis tos epochos žmogus galėjo suvokti minėto daikto funkcijas. Laiko tėkmė inicijuoja žmogaus sąmonės pokyčius, kurie savo ruožtu keičia ir įvairiausiems įrankiams, ir skirtingoms ideologijoms pri-

skiriamas funkcijas. Malewicziaus minties logika yra maždaug tokia: tik mirdamas kaip naudingas instrumentas daiktas turi galimybę atgimti muziejinės vertybės pavidalu (arba autentiško meno kūrinio pavidalu – šiuo atveju tai labai artimos sąvokos).

Malewicziaus siūlyta skirtis gali būti siejama su kiek vėliau ir solidžiau Martino Heideggerio formuluota idėja (Heidegger 2003: 68–73), kad įgyvendinimo materijos požiūriu neįmanoma sėkmingai skirti meno ir nemeno kūrinių, nes tokia skirtis pirmiausia brėžiama mentalinėje suvokimo erdvėje. Kalbant apie meno kūrinį, peršasi akivaizdi išvada: laiko tėkmė ne mažina, bet didina jo aktualumą ir ontologinę vertę (jei vertiname tokį kūrinį iš jį sukūrusio konteksto atsisakiusios dabarties pozicijų). Toldamas nuo jį išauginusios epochos, toks kūrinys netolsta nuo tikrovės ir netampa jai vis svetimesnis, atvirkščiai, būtent istorinis laikas, nutraukiantis kūrinio sąsajas su jam kadaise priskirtomis funkcijomis, užtikrina prielaidas autentiškesniam to kūrinio suvokimui, glaudesnei kūrinio ir ant laikės tikrovės sąsajai.

Čia tampa aišku, kodėl anksčiau aptarėme Malewicziaus siūlomą dvilypę tikrovės koncepciją: nuo utilitarinių (ideologinių) funkcijų laisvinamas meno kūrinys kartu išsivaduoja nuo prievolės vaizduoti tas funkcijas vienaip ar kitaip reprezentuojančią „daiktinę“ tikrovę (Malewicz 2008: 245). Kitaip tariant, laiko tėkmė inicijuoja tokius meno kūrinio suvokimo pokyčius, kurie per daiktinės tikrovės formas atveria bedaikties būties lygmenį, nors paties daikto formų mene ir nekeičia. Malewicziaus muziejinio eks-

ponato koncepcija grindžiama suprematizmo padiktuota logika, reikalavusia slinkties iš daiktinės į bedaiknę, nuo istorinių prievolių išlaisvintą tikrovę. Tačiau „ankstyvasis“ suprematizmas šią logiką realizavo per plastinės sistemos pokyčius, tuo tarpu laiko tėkmės inicijuoti virsmai vyko žmogaus sąmonės lygyje nepaveikiant formalios struktūros. Kito ne meninė vizualizacija, kito, veikiau buvo keičiamas, ją nuskaitantis žvilgsnis. Būtent todėl meninio objekto šuolį į muziejinių eksponatų registrą anonsavome kaip mentalinių, o ne plastinių apnašų šalinimo operaciją. Tokiame kontekste akivaizdu, kodėl Malewicziaus koncepcija gali būti siejama su atminties arba įsivaizduojamu muziejumi⁸ – šis akivaizdžiai yra daugiau mentalinė nei empiriškai apčiuopiama erdvė, tegul ir koreliuojanti su konkrečia menine kūrinija.

Kita vertus, apie kokią atmintį čia kalbame? Ne apie gyvą, bet prarastą – ir per praradimą sugražintą atmintį. Anot Malewicziaus, bet kuris daiktas susvetimėjo savo praeities atžvilgiu, kai laiko tėkmė nutraukė ryšius su jį išauginusių mentaliniu (ar kitaip apibrėžiamu) kontekstu. Tas pats virsmas atėmė ir jo atmintį, kurią pasiglemžė ją maitinusi epocha. (Atmintimi čia vadinamos ne kuklios rekonstruotos žinios apie praeitį, bet kadaise gyvavusi sąsaja tarp konkretaus daikto ir jį „vartojusios“ epochos). Kalbėdami apie prarastą ir per tokią netektį sugražintą praeitį nurodome du atminties tipus: (a) daikto ir jį sukūrusios epochos ryšį atspindinčią atmintį, kuri neišvengiamai prarandama; ir (b) naują atmintį, kurią nūdienos muziejinės epochos žmogus priskyrė šiam daiktui. Bū-

tent pastarąjį tipą Malewiczius siejo su muziejine atmintimi, nebetarnaujančia jokiai konkrečiai epochai, vadinasi, bent hipotetiškai galinčiai atspindėti tai, kas siejo visas epochas, bet nebuvo joms tapatu. Muziejinė atmintis tokiame kontekste nebuvo dar vienas būdas įkalinti daiktą jam suteikiamo istorinio turinio vienutėje; muziejinė atmintis – tai apsi-valymas nuo tokio istorijos turinio atskleidžiant nuorodas į viršistorinę tikrovę. Tokią atminties tipų kaitą ne visai teisinga prilyginti naujam kultūriniam įrašui, ištrinamam senajam. Malewicziaus įdėjų kontekste korektiškiau būtų teigti, kad senajam įrašui blunkant, vis labiau ryškėjo po juo nuo pat pradžių slėptas autentiškesnis įrašas. Kitaip tariant, išsityrus prabėgusių epochų atminčiai, daiktui liko ne *tabula rasa*, kurią dar reikėjo užpildyti, bet ilgai slopinta ir galų gale pažadinta viršistorinė atmintis, apgaubusi daiktą muziejuje.

Tad kokius turinius muziejiniame artefakte, anot Malewicziaus, galėjo įskaičiuoti lankytojas? Turinius, kurie neturėjo būti sieti nei su konkrečia praeities epocha, nei su ne mažiau konkrečia istorine dabartimi. Turinius, kurie savo prigimtimi nepriklausė istorijai, nes nurodė į tikrovę anapus pastarosios, apibrėžiamą negatyviai – niekį. Arba bedaiknę tikrovę, nepaklūstančią diferencijuojantiems laiko ir erdvės santykiams, bet, svarbu nepamiršti, reiškiamą per pastaruosius. Žvelgiant iš tokios perspektyvos, skirtingų epochų ir net civilizacijų menas tarsi neteko įvairovės ir fragmentiško unikalumo (Malewicz 2008: 192). Antlaidė muziejaus erdvė tarsi ištrynė istoriškai unikalūs eksponatų požymius, ir būtent antlai-

kiais, todėl visada aktualiais pavidalais prisistatė žiūrovui (ten pat: 255–256). Kitaip tariant, muziejinė erdvė skatino žiūrovą kitu žvilgsniu išvysti tuos pačius artefaktus, naujai perskaityti jų turinį reartikuluojant ne tik eksponatui, bet ir į jį nukreiptam žvilgsniui imanentiškas nuostatas. Akivaizdu, Malewicziaus muziejinio artefakto koncepcija sumenkino estetinės įvairovės bei unikalumo požymius pro juos prasišviečiančio „antlaikiškumo“ naudai. Tokiame kontekste jo vėlyvojo tapybinio „realizmo“ recidyvas nebeatrodo suprematizmo idėjų išdavystė: radikalų ankstyvojo suprematizmo posūkį į bedaiktę tikrovę ir vėlyvojo suprematizmo grįžimą prie „daiktinės tikrovės“ pavidalų siejo bendra orientacija į antlaikę tikrovę. Vėlyvojo Malewicziaus požiūriu, bedaiktę tikrovę galėjo reprezentuoti ir daiktinės tikrovės pavidalai meno forma, jei juos lėmusios nemeninės funkcijos prarado galią veikti žiūrovą. Muziejinė erdvė pirmiausia buvo mentalinė erdvė, apvaliusi artefaktą nuo jo paties daiktiško konkretumo, suteikusi jam nebūdingą „tik meno kūrinio“ statusą ir kartu apnuoginusi bei išgryninusi jo bedaiktę šerdį (ten pat: 187). Šios šerdies požiūriu plastiniai formos skirtumai buvo neesminiai, nors, žinoma, niekur neišnyko. Malewicziaus siūlomo muziejaus koncepcija nebuvo skirta istorinei meninių sistemų įvairovei bei jų santykiams pristatyti; atvirkščiai, jos tikslas – atrasti ir išryškinti įvairovėje paslėptą vienovę (ten pat: 281). Malewiczius siūlė atsigręžti į praeitį ne tam, kad atrastum praeitį; jis siūlė praeityje rasti tai, kas ją iškelia ir virš praeities, ir virš dabaties. Kitaip tariant, tai ne istoriniais genetiniais ryšiais,

bet „amžinosios metafizikos“ perspektyva grįstas požiūris.

Šiandieną, pometafizinėje epochoje nekintančias amžinąsias vertybes atitinkančio meno samprata nėra nei įtikinanti, nei populiari. Tą patį galime pasakyti ir apie ontologinių bei estetinių prielaidų tapatinimą šiuolaikinėse meninėse praktikose: iš esmės jo atsisakyta. Šiuo požiūriu Malewicziaus idėjos nepranoko estetinės modernizmo paradigmos. Nūdienai aktualesnis kitas jo koncepcijos aspektas, apie kurį užsiminėme straipsnio pradžioje: išplėtos meninės formos ir meno siunčiamos žinios supriešinimas. Radikalus tapybinės formos atsisakymas užleidžiant sceną su menu tapatinamai teorinei veiklai buvo laikinas, tačiau turbūt radikaliausias suprematizmo idėjinės raidos tarpsnis, nuo kurio vėliau nutolta. Nuostata, kad meninę žinią gali perduoti estetiškai beveik nebyli forma, akivaizdžiai maištavo prieš estetiškai orientuoto modernizmo paradigmą, bet jos neperžengė. Šiuo požiūriu Malewicziaus suprematizmas buvo minimalistinė, bet vis dar estetinė meno programa. Peržengimo judesį įgyvendino kita jo nuostata, teigusi meninę žinią, kuriai siųsti meninė forma iš principo nebūtina. Būtent ši nuostata signalizavo / numatė postmodernias meno ideologijas. Neminėsime jų, pakaks pasakyti, kad tai lėmė viena pamatinė prielaida: estetiškai artikuliuota meninė forma nebetapatinta su būtina sąlyga siunčiant kokį nors meninį turinį. Malewicziaus įgyvendintas trumpalaikis „verbalinio konceptualizmo“ eksperimentas buvo beveik vienintelis tokios nuostatos pavyzdys, nepriklausęs tuomečių dadaistinių žaidimų laukui.

IŠVADOS

Malewicziaus, teoretiko ir menininko, pastangos buvo nukreiptos prieš plačiai suprantamą meninės formos palenkimą nemeniniams tikslams, prieš nepageidaujamą meno tarnystę. Išskirti šios tarnystės požymius, pašalinti juos iš meninių vertybių registro – toks buvo strateginis Malewicziaus tikslas, kuris iš esmės nepakito iki kūrybinės veiklos pabaigos. Tačiau šį tikslą įgyvendinanti taktika kitose pastebimai. Ankstyvojo Malewicziaus priešinimasis meninio utilitarizmo principui virto bandymu įgyvendinti suprematinės (bedaiktės) plastinės sistemos programą. Būtent šis bandymas lėmė radikalią meninės formos redukciją į estetiškai „mažakalbius“ abstrakčius ženklus, sietus su išsilaisvinimu nuo estetizmo bei mimetizmo prievartos. Čia kovos laukas – tapybinė plokštuma ir joje skleidžiama formos tvarka.

Vėlesnis Malewiczius keitė taktiką ir konflikto liniją nukėlė į minties erdvę. Jis nebepabrėžė būtinybės kurti tokią formalią sistemą, kuri išvaduotų nuo menui svetimų elementų. Tikslas siekta reikalaujant permainų ne formalioje kūrinio organizacijoje, bet mentalinėje kūrinio suvokimo erdvėje. Šį pokytį atspindėjo jo muziejinės atminties samprata, meninio eksponato turinį priešpriešinusį jį sukūrusios epochos teiktiems turiniams. Pastaroji samprata menininko dėmesį vėl pakreipė prie tradicinių meno formų, nuo kurių ankstyvasis Malewiczius patetiškai ir negailestingai atsi-ribojo. Jo pirmasis manifestas deklaravo pergalę prieš barbarą, atstovaujantį visoms meno formoms iki suprematizmo,

o vėlyvuosius tekstus galima vadinti pirmykščio žmogaus ir visos žmonijos meno tradicijos reabilitavimu.

Verbalinio konceptualizmo skelbimas, neabejotinai įdomus kaip ankstyvas precedentas (su visomis suprantamomis išlygomis), nebuvo nuosekliai įgyvendintas, kaip ir tą skelbimą įkvėpęs bandymas galutinai atsisakyti tapybos. Tačiau šis neilgalaikis eksperimentas Malewicziui suteikė teorinių prielaidų įveikti suprematinės sistemos uždaramą ir meno teorijos / praktikos lauke ieškoti naujų alternatyvų.

Malewiczius niekada deklaratyviai neatsiribojo nuo suprematizmo idėjinio branduolio, susiformavusios 1913–1919 m., jo kūrybinė evoliucija tarsi judėjo pirmyn plėtodama pirminius atradimus. Kita vertus, nors atvirai vėlesnės idėjos (pavyzdžiui, muziejinės atminties koncepcija) su ankstesnėmis nekonfliktavo, čia galima išvelgti tam tikras įtampas. Ankstyvasis Malewiczius pirmiausia pabrėžė vizualią meninės formos ir žiūrovo sąveiką, vėlyvasis – mentalinius tos sąveikos aspektus. Ankstyvasis Malewiczius akcentavo meninės formos inovatyvumą, vėlyvasis sureikšmino mentalinės meno perspektyvos pokyčius, kurie bet kurią meninę sistemą pavertė hipotetine virš laikės tikrovės reprezentacija. Ankstyvasis Malewiczius tikėjo istorine meno pažanga ir nedvejodamas tapatinosi su tos pažangos avangardu, vėliau jis bent iš dalies atsisakė tokio tikėjimo. Ir galiausiai ankstyvasis Malewiczius meną tapatinė su naujausių laikų dvasios šaukliu, vėlyvasis – su amžinybės atnašavimu.

Literatūra

- Czartoryska, Urszula. 1973. *Od pop – artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe.
- Foucault, Michel. 1999. *Powiedziane, napisane. Szalenstwo i literatura*. Warszawa: Aletheia.
- Heidegger Martin, Gadamer Hans-Georg. 2003: *Meno kūrinio ištaka*. Iš vokiečių k. vertė T. Sodeika ir J. Jonutytė. Vilnius: Aidai.
- Jameson, Frederic. 2002. *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą*. Iš anglų k. vertė A. Mardosaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga.
- Malewicz, Kazimierz. 2006. *Swiat bezprzedmiotowy. Biblioteka Bauhausu 11*. Gdansk: Slowo obraz terytoria.
- Mostauskis, Stasys. 2011. *Beprotybės kartografija*. Vilnius: Kronta.
- Малевиц, Казимир. 2008. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Азбука – класика.
- Наков, Андрей. 1991. *Русский авангард*. Москва: Искусство.

Nuorodos

- ¹ Kabutės autoriaus, jei nenurodyta kitaip.
- ² K. Malewiczų (1879–1935) neretai sau priskiria ir rusų, ir ukrainiečių meno istorikai. Problemų kelia susipynę etninės priklausomybės ir kultūrinio lauko apibūdinimai. Viena vertus, Malewiczius yra rusiškojo avangardinio modernizmo atstovas, kita vertus, jo kūrybinė veikla buvo plėtojama Ukrainos teritorijoje, trečia, pats tapytojas vadino save lenku, nors vėliau, aplinkybių verčiamas, ir sutiko su įrašu pase, kad jis ukrainietis.
- ³ Malewicziaus meninės ir teorinės veiklos periodizavimas į ankstyvąjį ir vėlyvąjį tarpsnius funkcionalus tik šiame straipsnyje, jis atspindi tik nagrinėjimui pasirinktų aspektų raidą, bet nepretenduoja į visuminį kūrybinio palikimo vaizdą.
- ⁴ Šio termino vartojimas kiek klaidina, nes absoliutina nuoroda į to paties pavadinimo reiškinius XX a. septintame dešimtmetyje. Be abejo, tapatinti jų negalime, ir ne tik dėl skirtingų kontekstų. Malewicziaus „konceptualizmas“ pirmiausia inspiravo kurti nuo mimetizmo ir estetizmo išvalytus ženklus – konceptus, ir tik vėliau (laikiniai) koncentravosi į grynai teorines verbalizacijos priemones. Mums svarbu parodyti jų giminingumą užtikrinančias prielaidas: a) verbalinės priemonės ne papildė, bet perėmė plastinių meno priemonių funkcijas; b) verbalinio ženklo suvokimas buvo atsietas nuo bet kokio estetinio santykio su tuo ženklu.
- ⁵ Be specialiųjų tyrimų nelengva atsakyti, kokios priežastys lėmė tokius Malewicziaus pažiūrų pokyčius. Tačiau galima spėti, kad svarbiausia priežastis – prarastas tikėjimas kultūrinių perversmų pozityvumu Rusijoje. Jauna valstybė iš menininko laisvių garanto virto jį kontroliuojančiu ir netgi represuojančiu Gosbaalu (Malewicziaus neologizmas, nusakantis valstybės ir piktos dvasios jungtį). Ar tokiomis aplinkybėmis sugrįžti į nuo istorinių negandų saugią tikrovę nėra savaip logiška išeitis?
- ⁶ Tikėjimas suprematizmo pergale, toks akivaizdus ankstyvuosiuose raštuose, vėliau prarado savo įkarštį. Pats muziejinės atminties koncepcijos faktas rodo, kad Malewicziumi nebužteko „grynojo“ suprematizmo idėjų ir jis bandė ieškoti alternatyvų.
- ⁷ Čia pateikiama daugiau informacijos apie neklasikines A. Schopenhauerio ir F. Nietzsche's filosofines teorijas, kurių įtaka kai kurioms Malewicziaus idėjoms labai tikėtina.
- ⁸ Čia nesiekama diskutuoti su vėlesne, bet daug labiau išplėtotą Andre Malraux koncepcija, nors kai kurios paralelės akivaizdžios.