

MENŲ SINTEZĖS TEORIJS IR PRAKTIKOS KLAUSIMAI

K. STOŠKUS

MENŲ SINTEZĖ: KONCEPCIJOS, FORMOS IR REIKŠMĖ

Naujų sintetinių meno formų kūrimas panaudojant šiuolaikines technines priemones, kai kurių tradicinių menų vieningumo ieškojimai, įvairios žmogaus gyvenimo, jo aplinkos estetizavimo programos ir kai kurie kiti praktiniai poreikiai vėl skatina svarstyti jau nesyk keltą menų sintezės klausimą. Juo domisi ne tik praktikai, iešką naujų, efektyvesnių estetinio poveikio priemonių ir būdų, publicistai, propaguoją šiuolaikinio meno ir technikos pasiekimus, bet ir įvairių meno šakų teoretikai bei kritikai, mėginą susigaudyti šiuolaikinės meno kultūros procese. Neatsitiktinai pastaraisiais metais atsirado nemaža tyrinėjimų, vienaip ar kitaip gvildenančių šiuos dalykus¹. Jie atskleidė daug įdomių meno integravimo aspektų, bet kartu gerai parodė, kokia neaiški tebėra menų sintezės prasmė, jos reikšmė meno raidai, santykiai su profesinio meno diferencijavimo procesais. Šiems klausimams iš esmės ir skiriamas šis darbas.

* * *

Visuotinės menų sintezės idėją naujaisiais laikais iškėlė romantikai. Nors įvairių menų giminystė, jų santykiai, jų bendro poveikio reikšmė buvo nuolat svarstoma ir anksčiau, bet tik romantikai ėmėsi atkakliai propaguoti ir teoriškai motyvuoti visų menų sintezės būtinumą. Tai paaiškinama keletu priežasčių: pirma, tuo, kad tik maždaug XVIII a. viduryje galų gale susiformavo dailiojo meno sąvoka, apimanti visus tuo laiku žinomus menus; antra, būtinumu įveikti klasicistinę menų di-

¹ Žr.: *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово: ритмика.— М., 1972; О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества.— М., 1972; *Степанов Г. М.* Взаимодействие искусств.— Л., 1973; *Поэзия и музыка.*— М., 1973; *Искусство и научно-технический процесс.*— М., 1973; *Литература и музыка.*— Л., 1975; *Взаимодействие и синтез искусств.*— Л., 1978; *Шеллис А. К.* Искусство и среда: место искусства в современной эстетической среде.— М., 1978 (lietuvių kalba: Šepetys L. Žmogus. Menas. Aplinka: Menas šiuolaikinėje estetinėje aplinkoje.— V., 1978); *Котовская М. П.* Синтез искусств: зрелищные искусства Индии.— М., 1982.

ferencijavimo, jų gryninimo tendenciją; trečia, pačios romantinės meno koncepcijos savitumu, siekimu menus tapatinti tarpusavyje ir su kitomis kultūros sritimis — filosofija, religija, mitologija.

Romantinės menų sintezės reikalavimas atvirai buvo nukreiptas prieš dominuojančią menų dezintegravimo tendenciją, ypatingai sustiprėjusią klasicizmo epochoje. Viena iš ryškesnių šios tendencijos teorinių motyvacijų buvo G. E. Lesingo „Laokoonas“, nubrėžęs griežtas ribas tarp tapybos ir poezijos bei apskritai tarp erdvinių ir laikinių, statišku ir dinamišku menų. Jo aiškinimu, kiekvienas menas turi savo prigimties (specifinių priemonių, arba ženklų) sąlygotas ribas ir bet koks mėginimas jas peržengti, mėgdžioti kitą meną laikomas kenksmingu, kliudančiu kūrėjui pasiekti gerų kūrybinių rezultatų.

Klasicistinei menų tarpusavio izoliavimosi idėjai bene pirmieji pasipriešino anglų preromantikai. Jie propagavo tapybiškumą literatūroje (kelionių aprašymuose, poezijoje), parkų architektūroje, aukštino muzikos ir poezijos vieningumą, būdingą antikinės Graikijos menui, liaudies dainių kūrybai. Susijungę menai gali pasiekti tokį stiprų efektą, koks neprieinamas nė vienam atskiram menui. Tuo tarpu jų atsiskyrimas būvęs žalingas ne tik menui apskritai, bet ir papročiams. Senovės dainius, būdamas kartu poetas, įstatymų skelbėjas ir vadovas, padėjęs išlaikyti papročių grynumą, karišką drąsą ir narsumą.

Ankstyviesiems vokiečių romantikams menų sintezės idėja buvo susijusi su menų visuotinio ryšio, jų vieningumo koncepcija. Tik kaip rišli visuma menas romantikų teorijose galėjo būti universalus kultūros reiškiny, diferencijuotos kultūros pagrindas ir jos jungiamoji grandis. Anot F. V. Šelingo, skirtingos meno formos yra to paties absoliuto, universumo skirtingos pavaizdavimo formos, arba, kaip jis dar sakė, tai daiktų formos absoliute arba pačios savaimė. Menai čia perauga vienas į kitą, vienas kitą papildo, pranoksta vienas kito ribotumus. Be to, jie atranda vienas kitame savo prielaidas, kai kuriais atžvilgiais kartoja vienas kitą bei sintezuoja.

F. V. Šelingas skiria dvi savitas menų grupes — vaizduojamuosius menus ir žodinius. Bet tai ne savarankiškos menų formos, o veikiau tik to paties meno aspektai: vaizduojamosiomis formomis menas pasireiškia kaip realybė, o žodinėmis — kaip idealybė. Savo esme meno aspektai sutampa, „nes tai, kas vienu atžvilgiu gauna realų įkūnijimą, kitu — išreiškiamą tik idealiai ir atvirksičiai; vadinasi, abi pusės, nagrinėjant jas skyriumi, yra tik nevienodi to paties dalyko išreiškimo būdai“². Tiesa, šie būdai nėra visai lygiareikšmiai. Vaizduojamieji menai leidžia idealybei (idėjoms, pažintiniams aktams) pasireikšti tik per baigtinę realybę, o žodinis menas, arba poezija, leidžia jai pasireikšti tiesiog kaip pažintiniam aktui (t. y. jo pirmavaizdyje), nes naudojās kalbą, pro kurią tarsi pro prasišviečiantį apvalkalą matyti idealybei būdingas bendrumas. Todėl poeziją, anot F. V. Šelingo, galima laikyti aukš-

² Шеллинг Ф. В. Философия искусств. — М., 1966, с. 336.

tesne vaizduojamojo meno pakopa. Į ją net galima žiūrėti kaip į „bet kokio meno esmę, maždaug taip, kaip sieloje galima išvelgti kūno esmę“³.

Menų vieningumas randamas ne tik tarp vaizduojamųjų ir žodinių formų, bet ir tarp atskirų meno šakų tų formų viduje. Muzikos, tapybos ir plastikos ryšys vaizduojamųjų menų, arba meno realybės, srityje aiškinamas kaip trijų materijos potencialių santykis. Pirmoji potenciali vienmatė, antroji — dvimatė, trečioji — trimatė. Pirmąją naudojami muzika, antrąją — tapyba, trečiąją — plastika. Muzika išreiškianti tik neorganinę materijos pusę (kitais sakant, formą, akcidenciją), tapyba — organinę (esmę, idealybę). Tuo tarpu plastika, apimdama esmės ir formos vienybę, esanti muzikos ir tapybos sintezė. Ji egzistuojanti tiek pačioje savyje, tiek ir iš jos išsiskiriančiose muzikos bei tapybos formose.

Nors šiuo atžvilgiu plastika virsta tarsi aukščiausia vaizduojamojo meno forma, vis dėlto ji nepasidaro savarankiška forma. Priešingai, muzika ir tapyba lieka natūraliais jos funkcionavimo būdais, nes tik per jas atsiskleidžia plastikos galimybės. Dar daugiau, kiekviename iš šių plastikos funkcionavimo būdų vėlgi galima rasti visų vaizduojamųjų menų, t. y. sintetinės plastikos, bruožus. „Antai muzikoje ritmas yra muzika, harmonija yra tapyba, melodija — plastinė dalis, bet muzika apima šias formas ne kaip atskiras meno formas, bet kaip savo pačios vienybes. Visai taip pat daro ir tapyba. Tačiau aš teigiu, kad plastikoje, kaip visų vaizduojamojo meno formų vienybėje, šios formos vėl pasireiškia ir kaip *atsiskyrusios* viena nuo kitos“⁴.

Įrodinėdamas plastikos ir kitų vaizduojamojo meno formų vieningumą, F. V. Šelingas atkreipia dėmesį į tai, jog architektūrinė plastika labai gimininga muzikai. Pritardamas jo laikais paplitusiai minčiai, kad architektūra yra sustingusi, akimis suvokiama muzika⁵, F. V. Šelingas ją apibūdino kaip plastikos muziką. Kaip ir muzika, architektūra turinti ritminę, harmoninę ir melodinę pusę. Ritmas čia pasireiškias periodiškų vienuoliktų elementų (pvz., kolonų) išsidėstymu, harmonija — proporcingumu, o melodija — ritminių ir harmoninių elementų sinteze. Pavyzdžiui, Korinto kolonos orderis esąs melodinis, nes jis sintezuoja ritmines dorėniško orderio formas su jonėniško orderio harmoningumu.

Ryšį tarp tapybos ir plastikos rodo bareljefas. Bareljefas — tai tapyba plastikoje, bet tai idealesnė forma už grynąją tapybą, nes joje artėjama prie vaizduojamųjų menų sintezės, kuri geriausiai įkūnyta skulptūroje.

Panašiu būdu įrodinėjamas ir literatūrinių, arba poetinių, menų vieningumas bei jų artumas vaizduojamiesiems menams. Lyrinė poezija esanti artima muzikai. Čia, kaip ir muzikos kūrinys, dominuoja vienas tonas, koks nors vienas jausmas. Kaip ir muzika, ji esanti pajungta rit-

³ Ten pat, p. 337.

⁴ Ten pat, p. 276.

⁵ A. Šopenhaueris šią mintį priskyrė V. Gėtei, o G. Hėgelis — F. Šlēgelui.

mui. Su muzika ją suartina minties nutrūkstamumas, motyvų kaita. Lyrinė poezija esanti savistabos ir savimonės forma taip pat, kaip muzika — nuotaikos išreiškimo forma.

Epas literatūroje atitinkąs tai, kas vaizduojamuosiuose menuose yra paveikslas. Kaip paveikslas, taip ir epas vaizduojąs ypatingumą bendrybėje, baigtinumą begalybėje. Tiek paveiksle, tiek ir epe siužetas turi tam tikrą pastovumo momentą. Paveiksle fiksuota kokia nors būklė, bet mes ją įsivaizduojame kaip proceso momentą. Epe vaizduojamas procesas, bet jis apima visą laikiškumą kaip pastovų dalyką: čia procesas yra „absoliuti visuma, kurioje viskas egzistuoja, darosi, keičiasi“⁶, bet kaip vienybė jis lieka nekintamas.

Kiek plastika sintezuoja muziką ir tapybą, tiek drama — epą ir lyriką. Ji vienintelė iš visų poezijos rūšių atskleidžianti objektus iš visų pusių, t. y. absoliučiai. Kitos meno formos pasakojančios apie objektus (dėl to jie pateikiami tik tam tikru požiūriu) arba pažyminčios juos. Drama pateikianti objektus prieš mūsų akis.

F. V. Šelingo menų rišlumo koncepcija kur kas prašoko romantinės menų sintezės motyvavimo poreikius. Ji ne tik palaikė ir pateisino menų sintezės ieškojimus (klasicistų gintų menų ribų pažeidimus, įvairių menų sugretinimus, žanrų maišymus ir pan.), bet ir parodė bet kokio diferencijavimo reliatyvumą. Parodydamas, jog visi diferencijuoti menai susiję vieni su kitais, savotiškai visi yra visuose kituose, F. V. Šelingas kartu atskleidė jų sintetinį pobūdį. Bet jeigu visi menai sintetiniai, atrodytų, jog nėra pagrindo palaikyti romantinę menų sintezavimo praktiką. Tačiau F. V. Šelingas išlieka tradicinės menų hierarchizacijos šalininkas. Jis mano, kad sintezės mastai skirtinguose menuose nėra vienodi: dezintegratuose menuose sintezė reiškiasi savo vidinių išteklių („savo pačios vienybių“) forma, o vadinamuosiuose sintetiniuose menuose ji reiškiasi ir kitų, atsiskyrusių, menų forma. Pastaroji sintezės forma suteikia menui aukštesnį rangą, nes ji tarytum susumuoja į jį įeinančių menų galimybes. Dėl to neatsitiktinai menų viršūnėje atsiduria drama, ypač antikinė, kuri esanti tobuliausias visų menų derinys, nes čia dainavimas jungia poeziją su muzika, o šokis — poeziją su tapyba. Beje, tokiam menui reikia ir atitinkamų bendruomeninio gyvenimo formų, todėl jis šiandien jau negalės egzistuoti. Tik gana nuskurdintu pavidalu jis išlikęs bažnytinės bendruomenės apeigose. Antikinės dramos neatstojanti ir opera, kuri esanti tik jos karikatūra.

Dramos prioritetą palaikė ir kai kurie kiti vokiečių romantikai, ypač Novalis, vėliau R. Vagneris. Skyrėsi tik jų požiūris į operą. Novalis operą manė esant aukščiausia dramos raidos pakopa, nes ji laisvai sujungianti visus kitus menus. Epas esąs tik netobula drama.

Nors Novalis nesiėmė sistemiškiau aiškinti meno sintetiškumą, bet ir jis kalbėjo apie visų menų rišlumą, vieningumą. Poezija jam buvo tarpinė grandis tarp tapybos ir muzikos, o tapyba — tarp skulptūros ir

⁶ Шеллинг Ф. В. Философия искусства, с. 356.

muzikos. Jis spėliojo, ar kartais taktas ir garsas muzikoje nėra tas pats, kas figūra ir spalva tapyboje. Kaip F. Šlėgeliui ir F. V. Šelingui architektūra buvo plastikos muzika, taip Novalis regima muzika vadino ornamentą. Novalis, palaikydamas menų vienijimo, jungimo idėją, apskritai ragino vieno meno kūrinį suvokti kitų menų aplinkoje. Plastikos kūrinių, anot jo, niekada nereikėtų žiūrėti be muzikos, o muziką reikėtų klausyti puikiai dekoruotose salėse. Poeziją taip pat siūlė suvokti kartu su muzika ir daile: ji stipriai veikianti tik „gražioje teatro salėje arba labai skoningai papuoštoje bažnyčioje“⁷.

Romantikas V. H. Vakenroderis taip pat manė, kad tapybai suvokti būtina muzika. Be muzikos ji esanti negyva, sustingusi ir nepajėgianti sukelti siekiamos gyvenimo iliuzijos. Tik muzika galinti padėti įveikti tą sustingimą, spalvoms ir linijoms įkvėpti gyvybę. Jeigu tapybos kūrinio suvokimą palydinti jo dvasią atitinkanti muzika, galima tikėtis, kad paveikslas suspindės naujais spinduliais, „galingesnis menas prabilis į mus iš drobės, ir garsas, linija bei dažai prasiskverbs vienas į kitą ir susilies į vieną“⁸.

Dailininkas K. D. Frydrichas sugalvojo net specialų įrenginį, kad jo paveikslus būtų galima demonstruoti vieną po kito drauge su muzika, atitinkančia šių paveikslų turinį⁹.

Ankstyvieji vokiečių romantikai aiškinosi meną kaip visų jo formų vienybę ir rėmė visas jo vienijimo, sintezavimo formas, o vėlyvesnės romantikų bangos atstovas R. Vagneris savo pastangas sutelkė į tai, kad praktiškai reformuodamas operą, kaip sintetiškiausią meno formą, jos pagrindu projektuotų naują universalų meną ir teoriškai motyvuotų jo galimumą. F. V. Šelingui visi menai sudaro įvairiapusiai išsišakojusį, bet vieningą meną, o todėl jis yra sintetiškas. R. Vagneriui menai yra diferencijavęsi, izoliavęsi ir dėl to praradę savo pirmykštę galią. Senovės Graikijoje „visos meno rūšys, sujungtos į galingą sąjungą, kartu siekdamos bendro tikslo, galėjo padaryti suprantamas visai liaudžiai kilniausias ir giliausias žmonijos mintis, o suskilęs į savo sudėtinės dalis teatras jau prarado visą visuomenę įkvepiančio mokytojo reikšmę <...>“¹⁰. Kad ir kokie išraiškingi būtų atskiri menai, jie niekada negalės išsklaidytomis jėgomis sukurti kūrinio, „kuris pakeistų tą visagalį veikalą, kokį būtų galima sukurti tik juos suvienijus“¹¹. Dėl to keliamas uždavinys sujungti, sintezuoti visus menus į vieną visuotinį meną. Tas menas, R. Vagnerio manymu, galėtų išaugti iš tradicinės operos. Tai gal net nebūtų opera, o gal ją būtų galima vadinti „savo paskirtį pasiekusia opera“¹². Kad ir kaip ten būtų, bet tradicinė opera nepatenkino R. Vagnerio: jis ją aštriai kritikavo bei pašiepė. Ji

⁷ Литературная теория немецкого романтизма: документы.— Л., 1934, с. 129.

⁸ Вакенродер В.-Г. Фантазия об искусстве.— М., 1977, с. 152.

⁹ Зт.: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen.— Berlin, 1968, S. 70.

¹⁰ Вагнер Р. Избранные работы.— М., 1978, с. 505.

¹¹ Ten pat, p. 506.

¹² Ten pat, p. 564.

iškraipiusi pačios muzikos prigimtį. Muzika čia nustojusi būti „išreiškimo priemone“ ir virtusi išreiškimo tikslu, o „išreiškimo objektas“—drama—padarytas priemone. Siekdama dominuojančio vaidmenį, mėgindama pranokti savo galimybę reikšti žmonių jausmus ir vaizduoti draminius įvykius, muzika pasidarė karikatūriška. Tuo tarpu poezija, pajungta muzikai, virtusi lėkštu ir banaliu libretu, kurio vengia imtis kiekvienas save gerbiantis poetas. Opera—tai savotiškas padirbtinys iš arijos, rečitatyvo ir baletu; jame gali save parodyti muzika, poezija ir šokis, bet čia nesą tikro meno.

Nesėkmingus operos mėginimus sujungti dezintegruotus menus turįs pakeisti menas, kurio branduolys yra ne muzika, o drama. Drama esanti aukščiausia menų forma; bet savo maksimaliausias galimybes ji galinti atskleisti tik tada, jei joje dalyvaus visi menai, susijungdami tarpusavyje ir įveikdami savo ribotumus. Tokia drama galinti integruoti ne tik poeziją, muziką, šokį, bet ir erdvinius statiškus menus—architektūrą, skulptūrą bei tapytą. Drama galinti iškelti visiems menams tikslus, kuriuos įgyvendindami šie turi susijungti į universalaus tipo meną. Tik toks menas gali atskleisti ne pavienius žmogaus bruožus, bet visą jo gyvenimą.

R. Vagneris, kaip ir kiti dramų šalininkai, matė joje tiek universaliausias žmogaus gyvenimo formas (dramos spektaklyje veikia ir santykiauja žmonės), tiek ir universaliausią kalbą (verbalinę ir daiktinę, vizualinę ir akustinę, erdvinę ir laikinę), kurią kiti menai gali tik plėtoti bei papildyti. Visų menų jungiamoji grandis ir tikslas turįs būti poeto sukurtas tekstas, kuris vienintelis gali tinkamai apibrėžti reiškiamą mintį. Tiesa, toji mintis poezijoje yra savotiška: ji reikalaujanti ne racionalios, o emocinės motyvacijos. Pastarasis bruožas ją suartinąs su kitais menais, o pirmiausia su muzika. Savo ruožtu muzika, kaip būdingiausias jausmų reiškinys, einanti toliau už tos galimybių ribos, prie kurios sustoja poezija. Taip ir kiti menai, surasdami prielaidas dramoje, išplėtoją jas savo specifinėmis priemonėmis.

Ne visiems romantikams drama, poezija buvo aukščiausios menų formos. Kitiems tai buvo tapyba, dar kitiems—muzika arba architektūra. Kaip ir Renesanso laikais čia pasireiškė tas naivus profesiocentrizmas, dažniausiai į menų viršūnes iškeliantis tas formas, kurias pats menininkas kultivuoja arba pats teoretikas specialiai tyrinėja. Nepaisant tos požiūrių įvairovės, kita (greta poezijos ir dramų) labiausiai aukštinama menų šaka tapo muzika, nes ji įkūnijanti pačius bendriausius bet kokio menų principus. Visi menai laikosi tam tikrų harmonijos principų, bet muzika esanti harmonijos menas per excellence. Harmonija sudaranti jos prigimtį, todėl ji galinti būti pavyzdžiu daugeliui menų, pirmiausia romantišnių menų. Anot E. T. A. Hofmano, muzika yra romantiškiausia „iš visų menų, nes jos objektas esąs tikrai begalytė“¹³. Tokiu ar panašiu būdu

¹³ *Hofmanas E. T. A.* Mintys apie didžią muzikos vertę.—Menas ir laisvalaikio kultūra.—V., 1981, p. 273—274.

harmoninę muzikos prigimtį romantikai neretai siedavo ne tik su meno esme, bet ir su pitagoriška visuotine pasaulio harmonijos, kosminės muzikos idėja.

Ieškodami muzikoje tikrosios meno esmės, romantikai palaikė ir skatino poezijos, dailės ir kitų menų sekimus muzika. Neatsitiktinai ėmė plisti tendencija įvairiuose menuose ieškoti muzikinių analogijų, perpasakoti muzikos kūrinis, kalbėti jos terminais, duoti jos pavadinimus literatūros ir dailės kūriniams. Ta tendencija reiškėsi ne tik grynų romantikų kūryboje (pvz., L. Tyko, E. T. A. Hofmano, V. Bleiko, Š. Bodlero), bet ir gerokai nuo romantizmo nutolusių menininkų (Dž. Vistlerio, M. K. Čiurlionio, A. Matiso, V. Kandinskio, G. Apolinerio ir kt.) darbuose. Ji visiškai atitiko romantišią menų sintezės reikalavimą, nors ir ne visada tiesiogiai siejosi su romantiškos kūrybos tradicija. XX a. mene muzikos autoritetu, giminyste su muzika buvo ginama daugelis nefigūratyviųjų, dekoratyviųjų dailės krypčių, kai kurie avangardistinės poezijos eksperimentai, „spalvų muzika“ ir kai kurie kiti nauji meno reiškiniai. Buvo aiškinama, kad, netekdami figūratyviųjų, vaizduojamųjų, aprašomųjų bruožų, šie menai suartėja su muzika tuo atžvilgiu, jog susidarančios didesnės jų priemonių komponavimo galimybės, nes linijos, spalvos, potėpiai, žodžių garsai imami naudoti kaip santykinai savarankiški ekspresinės kalbos elementai, analogiški muzikos garsams. Atitrauktos nuo daiktų formų ir sąvokų šios priemonės (taip pat kaip ir muzikos garsų aukščiai, ritmai) atskleidžiančios naujas jų tarpusavio santykių sudarymo galimybes, savitą kompozicijų kūrimo logiką. Vadinasi, poezija, dailė, kinematografija ir kiti menai, siekdami suartėti su muzika, turi dar labiau susiaurinti savo išraiškos priemones, dar labiau diferencijuotis. Ar tai nėra visiškai priešingas rezultatas tam, apie kurį svajojo romantikai?

Į šį klausimą galima atsakyti ir „taip“, ir „ne“. Taip, romantikai negalėjo suprojektuoti tokio menų integravimo, kuris kartu nebūtų ir diferencijavimas. Dėl to ir R. Vagnerio sintetinis menas neišėjo ir negalėjo išeiti iš reformuotos operos ribų, o šių laikų muzikos sekimai įsijungė į tolesnį meno formų diferencijavimo procesą. Tačiau šis klausimas gali turėti ir pagrįstą neigiamą atsakymą: iš tikrųjų įvairių menų suartinimas su muzika, sekimas ją liudija apie tam tikrą menų sintezavimo tendenciją, visiškai atitinkančią romantišką siekimus.

Šia tendencija remiasi daugelis šio amžiaus naujų sintetinių menų kūrėjų bei senų menų reformatorių. Vienu iš ryškesnių ja paremtų ieškojimų reikėtų laikyti L. Truikio kūrybinę koncepciją. Savo globaliniu užmoju prisidėti prie visuotinės menų sintezės ir visuomenės gyvenimo harmonizavimo ji priartėja prie R. Vagnerio koncepcijos. Kaip ir R. Vagneris, menų sintezės prielaidų jis ieško operoje. Bet ne taip, kaip R. Vagneris (kuris buvo ne tik kompozitorius, bet ir poetas), L. Truikys operinės sintezės centru laiko ne dramą, o muziką. Taip pat, kaip ir R. Vagneris, jis labai kritiškai vertina esamą operos formą. Tik ne dėl to, kad ji tarnauja muzikai, bet, priešingai, dėl to, jog ji nepakankamai nuosekliai jai pajungta, nes tokie sudėtiniai operos komponentai, kaip scenografija,

aktorių judesiai, čia neturį nieko bendra su atliekama muzika. Šiuolaikinė opera — tai kaip pasakėčioje vežimas, kurį kiekvienas sau tempia.

Operos spektaklis turėtų būti priderintas prie muzikos kompozicijos. Visi jo komponentai, L. Truikio nuomone, turėtų įsijungti į vieningą, harmoningą ansamblį kaip orkestro partijos. Beje, tai nereiškia, kad visi operos komponentai turi sekti, mėgdžioti muziką, pasyviai prie jos pristaikyti. Tai nesąs muzikos atkūrimas, bet veikiau jos plėtojimas, „savotiška orkestruotės tąsa“, kuri praturtina, suteikia naują išraiškingumą kompozitoriaus sukurtai muzikai. Kad tai būtų galima padaryti, reikia tarp skirtingų menų surasti tam tikrą, pasakytume, bendrą vardiklį, t. y. surasti formas, kuriomis būtų galima ansambliškai „muzikuoti“. Tokios formos, anot L. Truikio, yra kryptys. Scenoje plastika turinti kalbėti linijų kryptimis. Linijos, susikirsdamos tarpusavyje ir su muzikos srauto kryptimi, keisdamos šias kryptis, skirtingai skambančios.

L. Truikiui, kaip tikrai vagneriško užmojo reformatoriui, opera nėra jo ieškojimų tikslas. Tai nesanti kokia ideali menų sintezės forma, bet laikinas dalykas pakeliui į ateities meną, vienintelė vieta, kur esančios išlikusios menų sintezavimo galimybės.

Neabejotina, kad L. Truikio siūloma operos reforma yra labai įdomus ir reikšmingas jos atnaujinimo variantas, vertas daug rimtesnio ir nuoseklesnio realizavimo, negu iki šiol tai buvo padaryta. Jos pagrindu, matyt, galėtų susiformuoti gana originalus orkestrinės operos žanras greta vagneriškos draminės bei soliniam vokalui pajungtos operos. Tačiau tokie daliniai tikslai (kad ir kaip jie būtų reikšmingi) nepatenkina ir negali patenkinti to, kas galvoja apie visuotinę menų sintezę. Toks menininkas negali nepastebėti, kad didžiausi praktiniai menų sintezės laimėjimai virsta vienos meno šakos laimėjimais, tobuliausiai integruota opera lieka tik viena iš teatrinio meno formų. Dėl to jo žvilgsnis krypsta į neapibrėžtą ateitį.

* * *

Į sintetišką ateitį krypsta ne tik operistų R. Wagnerio, L. Truikio žvilgsniai. Ten tikisi surasti menų atgimimą ir architektūrinės sintezės šalininkai. Viena iš ryškesnių figūrų šiuo požiūriu buvo XIX a. utopistas dailininkas V. Morisas. Kaip tipiškas romantikas, jis kritikavo to meto architektūrą už tai, kad ji praradusi tą skirtingus menus vienijančią funkciją, kurią turėjo Viduramžių gotika. Naujoji architektūra netekusi organiško ryšio su aplinka, tapusi eklektiška. Kapitalistinė pramonė sunaikinusi gamtos ir ankstesnių kartų sukurtos gyvenimo aplinkos harmoniją. Organiško ryšio, harmonijos suirimas V. Morisui reiškė visuotinį grožio nykimą. Tačiau jis tikėjosi, kad grožį galima išgelbėti. Tiesa, esamomis sąlygomis galima nebent tik siekti, kad sumažėtų abejingumas grožiui, stimuliuoti grožį produkuojančias veiklos formas. Didžiausias viltis jis dėjo į kūrybinio rankų darbo „sušildytų“ buitinių daiktų gamybą, kuri turėjo sudaryti atsvarą masinei mechaninei, negyvai ir beveidei

pramoninei gamybai. Bet ateityje, V. Moriso manymu, anksčiau ar vėliau turės atgimti organiškas, vieningas menas, savotiška naujųjų laikų gotika.

Olandų architektas H. P. Berlagė, veikiamas V. Moriso ir visos anglų romantinės architektūros koncepcijos, taip pat buvo įsitikinęs, kad galų gale architektūra — „ta didžioji visų menų auklėtoja“¹⁴ — patrauksianti į savo pusę tapybą bei skulptūrą ir išlaikysianti dominuojantį vaidmenį ateityje. Tačiau pramoninės gamybos plėtotė, nulėmusi naujų medžiagų ir techninių konstrukcijų naudojimą, naujos paskirties pastatų atsiradimą, privertė ieškoti kompromisų su pramone net tuos architektus, kurie labai kritiškai žiūrėjo į pramoninės gamybos estetinę vertę. Ėmė aiškiai kristi į akis primityvios pretenzijos rengti naujus statinius egzotinių stilių drabužiais, gražinti pramoninius gaminius formomis, nesusijusiomis nei su gaminių medžiaga, nei su jų konstrukcija, nei su atliekama funkcija. Kartu buvo įsisąmoninta, kad nei architektūra, nei taikomoji dailė negali ignoruoti pramoninės gamybos, jos technologijos ir su ja susijusių mokslo pasiekimų. Todėl buvo siūloma romantikams nusileisti nuo grynojo meno aukštumų ir eiti į pramonę ne tik jos mokytį, bet ir patiems pasimokyti.

Menininkai, išvelgę pramoninėje gamyboje meno kūrybos galimybes ir ėmę propaguoti techninį racionalizmą, negalėjo pritarti romantinei, iš praėjusių epochų skolintai architektūrinei sintezei. Tačiau menų sintezės idėja jiems nepasidarė ir negalėjo pasidaryti visai svetima. Kelti sintezės klausimus vertė jau vien vidiniai architektūros vieningumo reikalavimai. Antai vieningumo ieškojimais vertė atmesti XIX a. stilių eklektiką, derinti konstrukcijas su naudojamomis medžiagomis ir funkcijomis. Tačiau architektūrai to nepakanka. Architektūros kūriniai, kaip ir apskritai visi daiktinės kultūros produktai, patenka į gamtos ir kitų daiktų aplinką, kurioje, be kita ko, yra ir meno kūrinių (iš jų ir kitų — neretai skirtingų epochų — architektūros pastatų). Dėl to (kartais net vien statomo pastato labui) dažnai reikia derintis prie tos aplinkos. Masinės statybos sąlygomis susidaro galimybės tą aplinką projektuoti iš anksto kaip vieningą konstrukciją.

Visa tai sąlygojo, kad tokie racionalistinės architektūros teoretikai ir praktikai kaip Le Korbiuzjė, V. Gropijus rėmė menų sintezės idėją. Kaip ir romantikai, Le Korbiuzjė mėgo architektūrą lyginti su poezija, muzika, o sintezę su tapyba ir skulptūra laikė svarbiu uždaviniu ir ateities perspektyva. Tačiau ta sintezė neturinti paversti skulptūros ir tapybos puošybiniais architektūros elementais. Architektūra pati savaime pakankama. Jai nereikia, kad kas papildytų ar užbaigtų. Anot amerikiečių organinės architektūros kūrėjo F. L. Raito, pati architektūra yra tapyba ir skulptūra, todėl jai nereikia skulptūrinių ar tapybinių priedų.

Pagrįstai atmesdami iš romantikų laikų likusį požiūrį apie atskirų menų savaiminį nepakankamumą, racionalistinės architektūros kūrėjai vis dėlto neturėjo aiškesnės menų sintezės koncepcijos. Todėl jie, kaip

¹⁴ Мастера архитектуры об архитектуре.— М., 1972, с. 106.

ir romantikai, buvo linkę apeliuoti į ateitį (Le Korbiuzjė, V. Gropijus) arba traktuoti sintezę tik kaip psichologinį stimulą, kurį viena meno šaka gali duoti kitos šakos kūriniui sukurti (A. Altas). Bene tik kiek toliau nuo racionalistinės architektūros formavęsis Teo van Dusbargas yra palikęs originalesnę dailės ir architektūros sintezės koncepciją. Manydamas, jog spalva yra bendras jungiamasis architektūros ir tapybos komponentas, jis siūlė „išryškinti tapybos sintetinį efektą architektūroje. Norint šito pasiekti,— sakė jis,— reikia susieti spalvinius paviršius viena su kitu ir architektoniškai, ir tapybiškai“¹⁵.

Kai kurie XX a. architektai, užbėgdami už akių kiek vėliau paplitusioms dizaino bei pramoninio meno utopijoms, menų sintezės pagrindu laikė ne architektūrą, o pramonę. Žinomas belgų architektas, vienas iš „naujojo stiliaus“ (moderno) kūrėjų A. Van de Veldė dar praeito šimtmečio pabaigoje rašė: „Pramonė pajungė vieningiems reikalavimams ir dėsningumams menus, kurie iki šiol buvo nusigręžę įvairiomis kryptimis. Ji susiejo juos bendra estetika, kartu leisdama pasirinkti kiekvienam menui laisvą savo raidos kelią. Taip protingas piemuo veda savo bandą“¹⁶. Jam buvo visiškai priimtina pramoninio meno idėja, pradėjusi formuotis anglų dizainerių darbuose praeito šimtmečio viduryje.

Plintant pramonei architektūrai ir vadinamajam pramoniniam menui, arba meninei pramonei, dizainui ir šiuos reiškinius aiškinančioms teorijoms, menų sintezės idėja įgauna kitokį pobūdį. Į sintezę pradedama žiūrėti kaip į dalinį žmogaus veiklos pakeitimo ir jo aplinkos formavimo komponentą. Svarbiausias dalykas čia pasidaro materialinės ir dvasinės arba, tiksliau sakant, utilitarinės ir estetinės kultūros integravimas. Šis integravimas lemtingai pakeičia meno pobūdį. Iš esmės čia jis paverčiamas taikomuoju menu. Tiesa, kai kurie autoriai nelaiko pramoninio meno taikomuoju. K. Kantoro manymu, tai esanti už taikomąjį meną aukštesnė estetinės ir utilitarinės funkcijos integravimo forma: „Gamybiniame (pramoniniame) mene utilitariniai ir estetiniai momentai ne suvienijami, o suliejami iki visiško neatskiriamumo“¹⁷. Bet jeigu čia negalima iš viso išskirti estetinio momento, neįmanoma suprasti, koks pagrindas šią gamybą vadinti menu. Ar ne aiškiau būtų, jei šiuo atveju kalbėtume apie meno išnykimą gamyboje?

Dėl to suprantamesnė atrodo ta pozicija (pvz., H. Rido), kuriai pramonės ir meno sintezė yra kultūros reiškiny, artimas senovės graikų „technė“ ir apskritai naujųjų laikų taikomajam menui. Grįžimas prie tokio meno laikomas žymiu istoriniu laimėjimu.

Pramoninė revoliucija užbaigusi tą skilimą, kuris Renesanso epochoje prasidėjęs tarp meno ir gamybos, tarp dailiųjų ir taikomųjų menų. Skilimas pakirtęs meno gyvybines šaknis ir padaręs bedvase pramoninę ga-

¹⁵ Ten pat, p. 286.

¹⁶ Ten pat, p. 84.

¹⁷ Кантор К. Красота и польза.— М., 1967, с. 185.

mybą. Pramoninio meno, dizaino uždavinys vėl sujungti meną su gamyba. Tik čia menas gali virsti tokiu pat būtinu ir įprastu gyvenimo reiškiniu kaip duona ir vanduo¹⁸, tik čia jis nustojęs būti gyvenimo atspindžiu, jo atkūrimu ir tampa pačiu gyvenimu¹⁹.

Vadinasi, romantikai meną laikė visą kultūrą integruojančia veikla ir per jo sintezę tikėjosi prisidėti prie žmogaus ir praktinio gyvenimo gerinimo, o pramoninio meno bei dizaino utopijų kūrėjai istoriškai susiformavusį profesinį meną traktuoja kaip savotišką kultūrinio degradavimo reiškinį ir projektuoja visuomenę, kurioje menas turi netekti savo autonomiškumo, susijungti su praktine veikla ar net joje išnykti. Abiem atvejais ši sintezė gali būti aiškinama vieningumu, harmoningumu, tik vienu atveju ši harmonija yra menų galios stiprinimo būdas, antruoju — jų pritaikymas praktiniams žmonių poreikiams. Romantikams susijungdami menai tarsi susumuoja savo pajėgas: jų poveikis darosi didesnis, stipresnis, įtaigesnis, tikrovė atskleidžiama įvairiau, visapusiškiau. Pramoninio meno teoretikams sujungti menai geriau, be jokių spragų patenkina žmogaus poreikius, ugdo jų protą ir jausmus, lavina akį ir ausį, plečia visokeriopą patirtį.

* * *

Tai, kas čia vadinama romantikų ir dizaino ar pramoninio meno teoretikų požiūriais, nėra kokios nors unikalios, nuo jų koncepcijų neatskiriamos pozicijos. Su šiais meniniais judėjimais atitinkamos sintezės sampratose siejamos tik dėl to, kad čia jos yra istoriškai ryškiausiai iškilusios. Tačiau su jomis galima susidurti ir gana nutolusiose nuo šių judėjimų teorijose. Ir net daugiau: nuomonė, kad sintetinis menas yra pranašesnis už diferencijuotą, yra tapusi tiesiog sveiko proto kanonu, dažnu populiarioje literatūroje ir teoriniuose darbuose. Tokia išvada neretai daroma net naujausiuose menų sintezės tyrinėjimuose.

Jau anksčiau nurodytoje knygoje „Menų sąveika ir sintezė“ A. Zisis menų sintezės reikalingumą motyvuoja tuo, kad kiekvienas menas, turėdamas pranašumų prieš kitus vienais atžvilgiais, yra kitais atžvilgiais ribotas²⁰. Dar atviriau šį požiūrį išreiškia M. Barchinas. „Kiekviena meno rūšis,— rašo jis,— įtraukta į idealų integruotos aplinkos struktūros modelį, sustiprina šios aplinkos sumarinio poveikio efektyvumą“²¹. Vadinasi, kuo daugiau menų sujungiama, tuo menas efektyvesnis. V. Tasa-lovas sintetinio meno pranašumą aiškina ne atskirų menų poveikio susumavimu, bet jo didesniu tikroviškumu: „Visų menų priemonių visuma, įtraukdama į savo transformuojančio aktyvumo orbitą visą nesuskaičiuo-

¹⁸ Žr. *Read H.* Art and Society.— London, 1956, p. 113.

¹⁹ Žr.: *Кантор К.* Красота и польза, с. 185.

²⁰ Žr.: *Зисъ А. Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусств.— Взаимодействие и синтез искусств, с. 19.

²¹ *Бархин М. Г.* Архитектура — основа синтезированной среды города.— Там же, с. 198.

jamą kontrastingą tikrovės daiktinių požymių įvairovę ir susikryžiuodama savo tipologiniais principais kokybiškai vieningos meninės realybės viduje, padeda pasiekti tokį ryškų kūrybinį rezultatą, kuris beveik lygia-reikšmis pačių gyvenimo reiškinių suvokimo įspūdžiams“²².

Jeigu nuosekliau laikysimės sintetinių menų pranašumo idėjos, turėsime manyti, kad menų diferencijavimas nutolina juos nuo tikrovės, susiaurina jos vaizdavimo galimybes, sumažina įtaigumą, estetinio poveikio stiprumą. Šiuo požiūriu negalima paaiškinti, kodėl kuriama instrumentinė muzika, kai galima kurti vokalinę (t. y. muzikos ar poezijos sintezę), kam reikia fortepijono muzikos, kai yra sąlygos kurti operinę muziką, kam dailininkui reikia grafikos, o aktoriui pantomimos, kai vienas galėtų imtis „tikroviškesnės“ tapybos, o kitas — sintetiškesnės draminės vaidybos. Negi tai meno degradavimo reiškiniai, kaip atrodo utopinėms meno sintezės teorijoms? Tokią išvadą nedaug kas ryžtasi daryti, — vis dėlto nepatogu kvestionuoti nusistovėjusias meno dezintegravimo formas. Tačiau nauji dezintegravimo reiškiniai tuo pagrindu visiškai lengvai atmetami.

Nepasitikėjimas dezintegruotu menu susijęs ne tik su aptarta teorine tradicija. Jį stiprina ir psichologiniai stereotipai, kuriuos reikia įveikti, norint pereiti nuo tradicinės sintetinės meno kalbos prie naujų dezintegruoto meno išraiškos būdų. Meno dezintegravimas pasireiškia tuo, kad sąmoningai įvedami turimos meno kalbos apribojimai, eliminuojamos kai kurios kūrybos priemonės. Tačiau šis apribojimas, priemonių siaurinimas nėra savitiksliis. Jis sudaro būtinas sąlygas intensyviau rutulioti šių priemonių išraiškingumą. Pavyzdžiui, ką galima „išspausti“ iš linijos, mes sužinome tik iš „ribotų“ grafikos darbų; smuiko galia atsiskleidžia tik specialiuose smuiko kūriniuose, bet ne simfonijose; kūno judesių ir laikysenos kalbai išvystyti būtina pantomima.

Jeigu suvokėjas pastebi tik tradicinės meno kalbos apribojimą, bet neįžvelgia juo grindžiamo naujo išreiškimo būdo, naujos kalbos galimybių, dezintegravimas jo akyse virsta degradavimu.

Dezintegravimas, arba diferencijavimas, yra tik viena meno raidos tendencija, neatskiriama nuo sintezavimo. Dezintegruojant kiekvienos išskiriamos meno priemonės ekspresyvumą reikia didinti, o sintezuojant — mažinti. Kuo daugiau menų sintezuojama, tuo labiau menkėja šią sintezę sudarančių elementų (atskirų menų) turiningumas, išraiškingumas. Antai operos sintetiškumu paaiškinamas ir pateisinamas jos vaidybos, libreto banalumas, labai menkas dainuojamo teksto suprantamumas. Priešingai paplitusiai nuomonei, sintetiniame mene ne tiek sumuojamos skirtingų menų galybės, kiek niveluojamos. Sakysime, neįmanoma tokia aktoriaus vaidyba, kuri tuo pačiu metu apimtų mimo, baletu šokėjo ir dramos personažo judesius, neįmanoma skulptūra, kuri apimtų tapybos koloritinumą ir grafinės linijos išraiškingumą. Menus galima sintezuoti tik juos

²² Тасалов В. И. Об интегральных аспектах взаимодействия видов искусства. — Там же, с. 20.

suartinant, suderinant, sutapatinant. Net kontrastinė sintezavimo forma neįmanoma be tam tikro menų artimumo. Sintezė suartina ne tik menų formas, bet ir jų turinius. Sintezuojant formas vieną su kita, vyksta procesas, analogiškas kalbų konvergencijai, kai tarpusavyje pakeičiami dviejų kalbų žodžiai praranda skirtingus semantinius lankus ir išsaugo vien tik gana skurdžią bendrąją reikšmių dalį. Dėl tokio pat reikšmių „nutrynimo“ labai dažnai tenka žiūrovui nusivilti klasikinių literatūros kūrinių inscenizacijomis. Nepasitenkinimas kyla tada, kai inscenizacija eliminuoja daugelį svarbių literatūros kūrinio reikšmių ir nepajėgia jų kompensuoti naujomis sceninėmis reikšmėmis.

Įdomu pastebėti, kad į tokį turinio nuskurdinimo aspektą yra atkreipęs dėmesį fizikas E. Feinbergas. Dėl šio turinio, arba, kaip jis sako, „asociacijų lauko“ nuskurdinimo menų sintezė esanti pavojinga²³. Tačiau tai yra visiškai natūralus ir niekada neišvengiamas menų sintezavimo padarinys. Pavojinga yra ne tai, kad susiaurėja reikšmių laukas, bet tai, kad lieka tik šis susiaurėjimas, o meno priemonių ekstensyvus plėtojimas neduoda vaisių, t. y. nesukuriamas turiningas kūrinys²⁴.

Taigi menų diferencijavimosi procese susiaurėja meno kalba, bet padidėja jos išraiškumas, o integracijos (sintezės) procese išsiplečia meno kalba, bet sumažėja atskirų šios kalbos komponentų išraiškumas. Šios tendencijos neturi įtakos meno vertei, ir nė viena iš jų nesuteikia jam kokių pranašumų: tik vienai būdingas intensyvinis išraiškos formavimas, antrai — ekstensyvinis. Šių tendencijų tarpusavio ryšį galėtume nusakyti net dėsniu forma: *intensyvaus meno kalbos vystymo galimybės yra tiesiog proporcingos jos apribojimo laipsniui ir atvirkščiai proporcingos jos ribų išplėtojimo laipsniui*. Kitaip tariant, intensyvinis ir ekstensyvinis išraiškumas yra atvirkščiai proporcingi dydžiai. Dėl to natūralu, kad mene šios tendencijos niekada viena kitos visai nepašalina: greta diferencijuotų, analitinių menų visada yra ir sintetinių formų. Ir šios tendencijos taip tolydiškai pereina viena į kitą, kad mes net negalėtume griežtai nusakyti, kur baigiasi viena ir prasideda antra. Pagaliau net galime pasakyti, kad visi menai tam tikru mastu yra sintetiniai ir tam tikru mastu analitiniai. Kiekviena meno šaka yra sintetinė tiek, kiek joje visada yra tam tikro apribojimo galimybė, ir analitinė — kiek ji išsiskiria iš menų visumos kaip atskira meno šaka. Teatrinį meną galime traktuoti kaip analitinį dėl to, kad jis yra išsiskyręs į savitą meno šaką greta kitų menų, o tapybą — kaip sintetinį meną, nes jos priemonės galima susiaurinti iki grafinio piešinio, abstraktaus ornamento, nekalbant jau apie tai, kad ji turi verbalinį pavadinimą.

Žinoma, visų menų sintetiškumas ir analitiškumas nekliudo skirti sintetinius ir analitinius menus. Tai tik rodo, kad šis skyrimas yra gana

²³ Žr.: Feinberg E. A. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств.— Там же, с. 206.

²⁴ Tokį iš sintezės kylančio pavojaus įveikimą numato ir E. Feinbergas (cit. veik., p. 208). Tačiau tai, ką aš vadinu turiningumu, jam yra meno kūrinio galia žadinti asociacijas, skatinti suvokėjo bendraautorystę.

santykiniis, kad jam nereikėtų teikti absoliučios reikšmės, ir dėl to negalima sukurti tokio visuotinai sintetinio meno, kuris neišsiskirtų dar į vieną diferencijuoto meno formą.

Apskritai integravimo ir dezintegravimo procesai mene sudaro tam tikrą pusiausvyrą. Ją lemia tai, kad abu šie procesai, skyriam paimti, turi savo ribas. Meno kalbos negalima nei be galo siaurinti, nei be galo ekstensyvinti. Kiekvienos meno kalbos apribojimo galimybės anksčiau ar vėliau išsitemia, t. y. meno priemonės pasidaro pernelyg elementarios, skurdžios, kad iš viso išnyksta meno kūrybos galimybės. Mėginimai peržengti šias ribas negali duoti nieko kito, kaip tik pagarsėjusius XX a. triukus — K. Malevičiaus juodą kvadratą baltame fone, Dž. Keidžo pasiūlytą 4 minučių ir 33 sek. atlikėjo tylą scenoje ir panašius dalykus. Vadinasi, meno kalbos apribojimai tik iki tam tikros ribos sudaro išraiškos intensyvinimo sąlygą; vėliau jie virsta apskritai kūrybos kliūtimi. Čia vyksta procesai, analogiški bet kokiai kitai diferencijuotai žmogaus veiklai: iki tam tikros ribos veiklos apribojimas sudaro svarbią jo profesinio meistriškumo, kūrybiškumo augimo sąlygą, bet kai toji veikla tampa labai elementari, siaura (pvz., paprastos mechaninės operacijos prie konvejerio), bet kokia kūryba pasidaro neįmanoma.

Kadangi tam tikru būdu pradėtas meno kalbos dezintegravimo, jos skaidymo procesas anksčiau ar vėliau prieina savo ribas, todėl tas, kas nori užsiimti meno kūryba, turi grįžti atgal, t. y. pasukti sintezės keliu arba, kitaip sakant, nuo intensyvinio išraiškos ieškojimo pereiti prie ekstensyvinio. Dezintegravimą menininkas paprastai įsisąmonina kaip savo kultivuojamos šakos gryninimo, jos savitumo išlaikymo bei tikrų, unikalų jos pagrindų išryškavimo procesą. Jame atsiskleidžia išskirtinės meno šakos galimybės, per kurias menininkas gali parodyti savo specialų sugebėjimą, profesionalumą. Neatsitiktinai kadaise Aristotelis, siedamas tragedijos specifiką su baimės ir gailesčio sukėlimu, aiškino: „Baimė ir gailestis gali būti sukeliama sceninėmis priemonėmis, taip pat pačiu įvykių išdėstymu (t. y. literatūriniu būdu.— K. S.), pastarasis dalykas yra geresnio poeto privalumas“²⁵.

Sintezavimas kūryboje įsisąmoninamas kaip būdas peržengti atskiros šakos uždaramą, surasti jos giminybę su kitais menais, suvokti bendrus menų uždavinius. Šis būdas verčia kūrėją mąstyti plačiau, globališkiau. Tačiau kuo įvairesnių meno priemonių naudojama, tuo jas sunkiau integruoti, sujungti į vieną meno kūrinį. Tam integravimui kliudo kiekvienam kūrėjui būdingas sugebėjimų ribotumas (kas kultivuoja keletą menų, tas geriau pajėgia ir juos sintezuoti), įvairių meno priemonių nevienarūšiškumas, jų prieštaravimas (meno priemonių negalima sujungti ir tada, kai tarp jų nepastebima nieko bendra, ir kai vienos iš jų buvimas padaro negalimą kitos priemonės arba jos savybės buvimą) ir suvokėjo nepajėgumas aprėpti meno priemonių visumos, suprasti jų panaudojimo

²⁵ *Aristotelis. Poetika.*— Kn. Poetika ir literatūros estetika.— V., 1978, p. 50.

tvarkos (visada yra tam tikros, nors ir gana paslankios, kūrinų komplikavimo ribos; kūrinys, peržengęs šias ribas, darosi nesuprantamu chaosu).

Taigi kūrybos priemonių skurdas ir chaotiškumas yra tos kraštutinės situacijos, tarp kurių vyksta produktyvūs dezintegravimo ir integravimo procesai. Šiems procesams būdinga tam tikra pusiausvyra, pasireiškianti tiek sinchroniniu, tiek ir diachroniniu atžvilgiu. Sinchroninę pusiausvyrą rodo analitinių ir sintetinių menų koegzistavimas, o kartu tai, kad analitinių menų negalima pakeisti sintetiniais ir sintetinių menų negalima išskaidyti į analitinius. Diachroninė pusiausvyra pasireiškia tuo, kad tam tikru istoriniu laikotarpiu dominuojančią dezintegravimo tendenciją anksčiau ar vėliau pakeičia integravimo tendencija ir priešingai. Pakeitimas čia reiškia ne tai, kad tik pereinama nuo vienos tendencijos prie kitos arba kad viena tendencija atstoja kitą, bet kad vyksta tam tikra kūrybos proceso inversija, savotiškas grįžimas: išsekus vienai tendencijai, pasukama priešinga kryptimi.

Kadangi meno kūrybos procesas visada yra tam tikro turinio, reikšmių organizavimas, todėl ir posūkis nuo vienos tendencijos prie kitos nelieka tik formali procedūra, bet visada siejasi su tam tikru estetinio pasaulėvaizdžio atsinaujinimu bei atitinkamų kultūrinių socialinių uždavinių sprendimu. Dėl to turėjo pagrindo S. Eizenšteinas rašyti: „Priartėjimas ar nutolimas nuo sinestetikos principo skirtingomis meno raidos epochomis yra nevienodas ir priklauso nuo specifinio socialinio epochos pobūdžio, diktuojančio to laikotarpio stilių ir formas. Be to, pats šio principo *supratimo* ir praktinio pritaikymo *pobūdis* skirtingomis epochomis yra skirtingas“²⁶. Sakysime, romantikams (kaip anksčiau buvo mėginata parodyti) menų sintezės koncepcija buvo svarbi ne tik radikalaus meno atnaujinimo, bet ir žmogaus bei visuomenės pagerinimo teorijos dalis.

* * *

Nors menų sintezė yra tik viena iš santykinai išskiriamų meno kūrybos tendencijų, vis dėlto ir jos atskiras tyrinėjimas nėra bevertis. Įvairių meno sintezės formų ir aspektų tyrimas gali išaiškinti tipiškus meno šakų ryšius, padėti geriau suvokti šių šakų giminybę, bendrumus bei skirtumus.

Visų pirma turėtume atskirti du menų sintezės tipus, kuriuos galėtume vadinti *sujungimo* ir *įjungimo* tipu. Pirmajam tipui būdinga tai, kad čia atskiros meno formos susiejamos, suderinamos viena su kita; jos sudaro tam tikrus kompleksus, derinius, ansamblius. Antrasis tipas reiškiasi vienu meno formų įjungimu, įkomponavimu į kitas: įjungiamoji forma tampa įjungiančiosios struktūriniu komponentu.

²⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах.— М., 1964, т. 3, с. 338—339.

Tai, kas čia vadinama sujungiamąja menų sinteze, apima gana skirtingus menų integravimo laipsnius. Jų galėtume nurodyti bent trejetą — *konsteliaciją, koordinaciją ir subordinaciją*²⁷.

Konsteliacija čia pavadintas visai laisvas, atsitiktinis skirtingų meno kūrybinių sugretinimas vienu metu bei vienoje vietoje (pvz., dailės kūrybinių eksponavimas atsitiktinėje architektūros aplinkoje; paveikslų stebėjimas, palydint jį atsitiktinei muzikai; įvairios muzikos atlikimas toje pačioje architektūrinėje aplinkoje ir pan.). Tokie atvejai patys savaime dar nėra sintezė, nes čia kūriniai tarpusavyje nederinami. Jie nesudaro kokio vieningo ansamblio ir neturi pretenzijos į atskirą meno kūrinį. Tačiau šie sugretinimai suteikia galimybę suvokėjui juos sintezuoti savo sąmonėje. Suvokėjas gali stebimus, klausomus kūrinius savo, vaizduotėje laisvai tarpusavyje kombinuoti, jungti, suprasti vieną kito fone, interpretuoti vieną kito pagrindu ir pan., kitaip sakant, įvairius išpūdžius paversti vieningu meniniu išgyvenimu. Mes negalime net įsivaizduoti tokios atsitiktinės kūrybinių konsteliacijos, kurios negalėtų jokių būdu integruoti aktyvaus suvokėjo sąmonė. Ji gelbsti ir tada, kai sintezė nepavyksta pačiam autoriui arba kai jos principo suvokėjas aiškiai neapčiuopia.

Sintetinančioji suvokėjo sąmonė veikia ne tik tada, kai ji turi tikslą jungti skirtingus kūrinius, bet ir tada, kai tokio tikslo nekelia; atsitiktinai nukreipdama dėmesį nuo vieno kūrinio prie kito, ji sujungia šių kūrybinių reikšminį turinį į vientisą išgyvenimą. Meno kūrybinių konsteliacijos paprastai lengvai sužadina estetinę nuostatą, suaktyvina vaizduotę, skatina išvelgti analogijas tarp skirtingų menų, bet jose slypi ir kai kurių pavojų. Skirtingų menų gretinimai, mėginimai vieną meno šaką interpretuoti pasitelkus kitą ir atvirkščiai nugręžia suvokėją nuo išsiskverbimo, įsigilinio į tų kūrybinių unikalias struktūras, ritoja jų reikšmių laukus. Ir kuo daugiau pastangų, dėmesio reikia atskiriems kūriniams suvokti, tuo didesnė kliūtis būna jų buvimas konsteliacijoje.

Nors konsteliacija suteikia suvokėjui galimybę pačiam sintezuoti naują kūrinį, bet tas kūrinys yra tiek priklausomas nuo suvokėjo pastangų, kūrybiškumo, jo nusiteikimo ir būsenos, kad jis gali išreikšti turinį, kuris yra labai atsitiktinis visų tą konsteliaciją sudarančių kūrybinių atžvilgiu. Šiems atsitiktinumams padeda užbėgti už akių *koordinacinė* sintezė. Tiesa, ji taip pat dar nesudaro vientiso kūrinio, t. y. tokios visumos, kuria būtų pateisinti visi jo komponentai, bet vis dėlto čia skirtingi menai derinami tarpusavyje, surandami tam tikri turinio (minties, nuotaikos) bei formos (ritminiai, kompoziciniai ir pan.) bendrumai ar bent analogijos. Žinoma, čia neretai pasitaiko, kai suvokėjas mato visai kitas analogijas negu autorius, bet vis dėlto pastarasis nustato šių analogijų ieškojimo sąlygas, nesusklosto jos stichiškai kaip konsteliacijoje.

Koordinacinės sintezės reikšmė priklauso nuo jos panaudojimo sferos. Tokiose išsiskristalizavusiose sintetinio meno formose, kaip teatro spek-

²⁷ Gana panašius sintezės laipsnius yra išskyręs ir M. Kaganas. Tai konglomeracinė, ansamblinė ir organinė sintezė. Tačiau šių sintezės laipsnių skyrimo kriterijai, man rodos, nėra pakankamai griežti (žr. *Калан М. Морфология искусства*.—Л., 1972, с. 234—238).

taklis, kino filmas, koordinacinė sintezė paprastai laikoma nepakankama. Atlaidžiau į ją imta žiūrėti tik šiais laikais, kai paplito įvairios silpnai integruoto, neužbaigto, eklektinio meno formos. Bet yra ir tokių kūrybos sričių, kuriose silpnas integravimas yra visiškai pateisinamas. Jis pateisinamas įvairiose pramoginės kūrybos formose (pvz., cirko bei estrados pasirodymuose), grožinės literatūros (ypač poezijos) iliustracijose, vadinamame dailės kūrinių eksponavimo mene, t. y. ten, kur nekeliama uždavinio iš skirtingų meno šakų kūrinių sukurti kokį naują kūrinių, o tik suteikti jiems tam tikro ansambliško.

Savarankiško, užbaigto kūrinių vieningumo pasiekama tik subordinacinės sintezės forma. *Subordinacija* pasireiškia tuo, kad skirtingų menų komponentai ne tik koordinuojami, bet ir suvienijami, orientuojantis į kurį nors vieną toje sintezėje naudojamų menų, padarant jį visų kitų menų vienijimo pagrindu. Ginčai, koks menas turėtų tapti sintezės pagrindu, teoriškai yra beprasmiai. Juo gali būti padaroma bet kokia meno forma. Tai, kad vienas menas padaromas dominuojančiu, subordinuojančiu, o kitas subordinuojamu, lemia tiek meninė tradicija, tiek tai, kad reikia atsiriboti nuo kitų menų, tiek ir menininkų keliami uždaviniai. Sakysime, vaidyba operoje nepasidaro dominuojančia, nes jai reikia atsiriboti nuo muzikinės dramos. Tačiau nėra jokių kliūčių subordinuojančiu menu paversti orkestrinę muziką, kaip siūlo L. Truikys, arba dramą, kaip mėgino daryti R. Wagneris. Skirtingo subordinavimo pagrindo pasirinkimo sąlygoja tik skirtingus sintetinio meno žanrus.

Sintetiniame mene dominuoja ta meno šaka, apie kurią grupuojasi visos kitos šakos, t. y. kuri padiktuoja joms turinį bei tam tikrus jų organizavimo principus. Tačiau ir dominuojanti šaka nebūna visai savarankiška, nes jai reikia subordinuotų komponentų.

Sujungiamosios sintezės subordinacinėje stadijoje vienas menas sutelkia apie save visus kitus, o įjungiamoji sintezė kitus menus paverčia pirmojo struktūriniais komponentais. Tačiau tai nereiškia, kad įjungiamoji sintezė sudaro kokią aukštesnę integravimo formą. Veikiau, priešingai, sujungiamoji sintezė tam tikra prasme yra antrinė. Ji paprastai grindžiama vienokia ar kitokia įjungiamosios sintezės forma. Du skirtingi menai gali būti suderinti, jeigu vienas iš jų koku nors mastu atkuria kitą arba bent jame galima išvelgti kokią analogiją, bendrumą su kitu. Be tos analogijos, bendrumo negalima net kontrastiškai jų sujungti.

Įjungiamojoje sintezėje galėtume išskirti bent porą formų, kurias čia pavadinsime **imitacija** ir **interpretacija**. Imitacija — tai vieno meno sekimas kitu, sakysim, tapybos — muzika arba literatūra, literatūros — tapyba arba muzika.

Sujungiamosios subordinacinės sintezės produktas yra toks meno kūrinys, kuris gali būti tiriamas kiekvieno iš jį įeinančio meno atžvilgiu, bet nė vienas iš jų skyrium negali jo išsamiai paaiškinti. Pavyzdžiui, opera išeina ir už muzikos, ir už dramos, ir už tapybos ribų. Įjungiamosios imitacinės sintezės produktai neišeina už atskirų diferencijuotų menų ribų: L. Tyko simfonijos yra literatūros kūriniai, Dž. Vistlerio noktiurnai

ir simfonijos, M. K. Čiurlionio sonatos, preliudai ir fugos yra tapybos kūriniai. Čia nesukuriami kokie pusiau literatūros ir muzikos arba pusiau muzikos ir tapybos veikalai. Dėl to neretai manoma, kad tokie literatūros ir tapybos darbai rodo, jog kūrėjai tik nesėkmingai stengėsi peržengti savo kultivuojamos meno šakos ribas. Dailė yra dailė, o muzika yra muzika, ir negalima, esą, rimtai žiūrėti į mėginimus spalvomis ir linijomis muzikuoti, o garsų tonais, ritmais ir tembrais tapyti.

Iš tikrųjų menų tarpusavio imitacijos neleidžia peržengti naudojamų priemonių diktuojamų ribų. Bet to ir siekti nėra pagrindo: muzika sukuriamą muzikinėmis priemonėmis, tapyba — tapybinėmis. Naivu manyti, kad sekimu menininkas rimtai mėgina pereiti į kitą meno šaką. Jam pakanka to, kad jis atskleidžia naujas savo kultivuojamos šakos galimybes, surasdamas joje tokius principus, kurie yra bendri arba artimi sekamam menui. Tokie bendri principai duoda galimybę sukurti vieno meno priemonėmis tokias formas, kurios būtų artimos arba bent iš dalies atkurtų susiklosčiusias kito meno formas. Muziką imituojanti tapyba nėra muzika, bet ji įjungia muzikos formas į tapybą tiek, kiek jas pajėgia atkurti. Vienokį tapybos žanrą sukuriame, imituodami literatūros formas, kitokį — muzikos formas²⁸.

Imitacinei sintezei pakanka, kad vienas menas atkuria bent kai kuriuos kito meno bruožus. *Interpretacija* — tai ištiso meno veikalo atkūrimas, tai jo vertimas iš vienos šakos į kitą (pvz., literatūrinės dramos į teatrinę, muzikos į baletą ir pan.). Čia sintezuojami du kūriniai — interpretuojamasis ir interpretuojantysis: pirmasis sudaro pagrindą antrajam ir jame yra atkuriamas. Atkūrimo galimybes lemia meno šakų artimumas. Kuo tolimesnės (struktūriškai ir semantiškai) meno šakos viena kitai, tuo mažiau galimybių jas savitarpiskai pakeisti, t. y. išversti jų tekstus. Interpretuodamas vienos meno šakos kūrinį kitos šakos priemonėmis, menininkas sukuria naują veikalą. Šis formuojamas pasirenkant specifines išraiškos galimybes, kurias turi interpretuojantis menas. Bet jis nėra tik naujas veikalas, o savaip išaiškintas ir prie kitos meno kalbos galimybių pritaikytas anksčiau sukurtas kūrinys. Taigi meninė interpretacija pasireiškia kaip kūrinys kūrinyje, kūrinys išaugantis iš kito kūrinio, kaip originalas, turintis vertimo formą.

* * *

Šis trumpas menų sintezės formų aptarimas nepretenduoja duoti išsamią jų analizę. Jo čia reikėjo tik paaiškinti tam, kad menų sintezė yra natūralus dalykas, neatskiriamas nuo visuotinio meno proceso, o kartu ir tam, kad visos meno formos susijusios tarpusavyje. Kadangi menai

²⁸ Į tai pagrįstai atkreipia dėmesį ir V. Landsbergis, nagrinėdamas M. K. Čiurlionio sonatas, preliudus ir fugas. Jis rašo: „Jei būtų atsiradę norinčių ir sugebančių Čiurlionio pasekėjų, ypač tarptautiniu mastu, ko gero, turėtume jau ir menotyrinėje literatūroje įteisintą sonatos kaip tapybos žanro sąvoką“ (*Landsbergis V. Čiurlionio dailė.*— V., 1976, p. 184).

nuolat pereina vienas į kitą, vienas su kitu suauga, vienas kitą plėtoja ir kartu atnaujina savo galimybes, vienas su kitu koordinuoja, derina, jungia savo formas ir reikšmes, todėl nereikia dar kaip nors ypatingai visų menų sintezuoti. Suprantama, ši sintezė yra kitokia negu pirmą kartą ritualinės kultūros sinkretiškumas, gotikos subordinacija religiniams idealams reikšti arba vadinamojo pramoninio meno vieningumas. Menų pajungimas taikomajai funkcijai yra kas kita negu menų tarpusavio jungimas, taikymas, derinimas.

Esamos menų sintezės tendencijos ir formos yra tik vienas meno raidos aspektas, susijęs su jų diferencijavimosi procesu, dėl to jis negali būti traktuojamas kaip koks nors absoliutus principas, o šiose tendencijose ir formose įkūnijamos reikšmės neturi absoliutaus prioriteto prieš diferencijuotų menų turinį. Menų sintezės prireikia imtis sprendžiant gana įvairius kūrybos uždavinius: ir kuriant naujas sintetinio meno formas, ir siekiant padidinti tradicinių formų vieningumą, išraiškingumą, ir jungiant meno kūrinis į tam tikrus ansamblius, visumas, ir komponuojant atskirus meno kūrinius. Vienur menus tenka sujungti vieną greta kito (arba vieną po kito), kitur — vieną įjungti į kitą. Kartais reikia maksimalios integracijos, o kartais pakanka tik dalinės koordinacijos arba sugretinimo. Šie dalykai priklauso nuo pasirinktų kūrybos priemonių, keliamų tikslų, nuo meninės tradicijos ir kt.

Kiek bendresnio pobūdžio sintezės reikalavimas išskyla tada, kai ima išsivystyti istoriškai plintančios meno diferencijavimo tendencijos. Tada atsiranda menų vieningumo pajautimas, orientuojamasi į bendrus meno uždavinius: atmetami atskirų menų grynumo kriterijai, ieškoma ryšių, giminystės su kitais menais, palaikomos visos menų vienijimo, suartinimo tendencijos. Šiuo atveju sintezė suvokiama jau ne kaip dalinis atskirų menų kūrimo uždavinys, o kaip bendras reikalavimas menams ieškoti to, kas juos jungia. Kai toji menų sintezavimo tendencija imama išsąmoninti kaip radikalus viso diferencijuoto meno krypties pasikeitimas, joje mėginama surasti ir naujų praktiškesnių socialinių uždavinių sprendimo galimybių. Dėl to neatsitiktinai romantikų ir pramoninio meno teoretikų utopijose su menų sinteze siejamas visuomenės dvasinės ir praktinės veiklos vieningumo atkūrimas.

Taigi sintezės tendencijų plitimas meno raidoje nėra visai savaiminis, — jis yra susijęs su socialinių idealų, psichologinio klimato pasikeitimais. Tačiau tie išoriniai pokyčiai patys savaime meno sintezavimo tendencijų nepagimdo. Tik dėl opozicijos diferenciacijos procesams, įkūnijantiems tradicinius visuomenės idealus ir vertybes, sintezės tendencijos įgauna naujų idealų gynimo prasmę. Vadinasi, sintezės tendencijų plitimo prasmė priklauso nuo istorinių sąlygų, bet nuo jų nepriklauso, kad anksčiau ar vėliau diferencijavimosi tendenciją turi pakeisti sintezavimo procesai ir priešingai. Šių dviejų tendencijų svyravimas atitinka tą integravimo ir dezintegravimo procesų vieningumą, kuris visada aiškiai matyti sinchroniniame meno formų tyrime.