VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

DEIMA KATINAITĖ

GAMTOS ĮKULTŪRINIMO STRATEGIJOS XIX–XX a. VAKARŲ DAILĖJE

STRATEGIES TO ACCULTURATE NATURE IN WESTERN ART OF THE 19th–20th CENTURIES

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2025

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2018–2025 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKAS
Prof. dr. Helmutas Šabasevičius
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

NARIAI
Doc. dr. Vaiva Daraškevičiūtė
Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Prof. dr. Saulius Geniušas
Kiniškasis Honkongo universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Dr. Tojana Račiūnaitė
Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Odeta Žukauskienė
Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2025 m. birželio 26 d., 14 val. Vilniaus dailės akademijos 102 aud. (Malūnų g. 3, Vilnius).

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2018–2025

DOCTORAL SUPERVISOR
Prof. Dr. Giedrė Mickūnaitė
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre:

CHAIR
Prof. Dr. Helmutas Šabasevičius
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

MEMBERS
Assoc. Prof. Dr. Vaiva Daraškevičiūtė
Vilnius University, Humanities, Philosophy H 001

Prof. Dr. Saulius Geniušas
Chinese University of Hong Kong, Humanities, Philosophy H 001

Dr. Tojana Račiūnaitė
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. Prof. Dr. Odeta Žukauskienė
Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre on June 26, 2025, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts, 102 auditorium (Malūnų str. 3, Vilnius).

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

ĮVADAS 5
Literatūros aptarimas ir probleminio lauko apžvalga 11
Atminties klausimai – prieigos gamtos įkultūrinimui analizuoti 16
I. GAMTOS ĮKULTŪRINIMO DISKURSAS 26
I.1. Jungtinės metodologijos poreikis: Bachtinas, Beltingas ir Bal 26
I.1.1. Michailas Bachtinas (1895–1975) – daugiakalbystė 27
1.1.2. Hansas Beltingas (1935–2023) – kūrinys kaip įvykis 32
I.1.3. Mieke (Maria Gertrudis) Bal (g. 1946) – priešybes jungiantis mąstymas 37
1.2. Rodomas, regimas, dalyvaujamas peizažas 44
I.2.1. Iki romantikų, arba Apšvietos įrėminta gamta 45
I.2.2. Romantiškas žvilgsnis 55
I.2.3. Po romantikų, arba dalyvaujamas peizažas 62
II. ROMANTIZMAS IR ROMANTIZMAI 74
II.1. Mitologinis kraštovaizdis 74
II.1.1. Stebėtojas, aplinka ir mito poreikis 74
II.1.2. Įsigyvenimo specifika arba klaidinanti panašybė 80
II.1.3.* Homo emotionalis*. Neskaidri reprezentacija ir apsipažinimas 85
II.2. Kamienas, kaukė ir paminklas: Baublys Dionizo Poškos sode 88
II.2.1. Kaukė ir juokas 94
II.2.2. Patirtis ir paminklas 98
II.3. Gyvo daikto paradoksas Giuseppe's Penone's kūrinyje „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ 104
II.3.2. Penone's kalbinė sistema ir* aplinkos *klausimai 110
II.3.2. Kaip gestikuliuoja skulptūrinis objektas? 115
IŠVADOS 121
BIBLIOGRAFIJA 125
ILIUSTRACIJOS 135
SUMMARY 144
APIE AUTORĘ 159

ĮVADAS

Disertacija paremta ir joje plėtojama menotyros kaip polilogo tarp meno ir filosofijos samprata: manoma, kad jei filosofija turi gebėti kalbėti apie viską, žmones ir gyvūnus, personažus ir vaizdinius, nė vieno iš jų iš anksto neeliminuodama ir nelaipsniuodama – nuo realesnių ir mažiau realių[1], tą patį geba ir menas, ir jo refleksija. Siekiant įvardyti kūrybines strategijas, kuriomis naudojantis XIX–XX a. įkultūrinama gamta, svarstoma nagrinėjamų kūrinių kultūrinė reikšmė: strategijos pasirodo ar yra tarsi užčiuopiamos per tam tikrus menininkų ir suvokėjų veikimo būdų dėsningumus. Žymint meno ir kultūros objektų kilmės bei „gyvenimo“ trajektorijas, nustatomos trys charakteristikos, kuriomis remiantis gamtos įkultūrinimo strategijos šiame tyrime įvardijamos kaip *rodymas*, *regėjimas* ir *dalyvavimas*.

Tyrimo problema – patirties perteikimas ir patyrimo sukūrimas dailės kūriniais. **Gamtos įkultūrinimas** šiame darbe suprantamas kaip kūrybinė strategija, kai meno (ar, kai kuriais atvejais, komunikacijos) praktikai pasitelkiami gamtos elementai įveiksminami ir tarpininkauja išskleidžiant patirtį.

Hipotezė: patyriminis posūkis šiandienos mene ir kultūroje turi priešistorę, kurios ištakos siekia Romantizmą, kai gamta buvo pasitelkta liudyti kultūrą. Romantizmas šiame darbe suprantamas ne tik kaip Vakarų kultūros epocha, bet ir kaip menininko nuostata objektą formuoti remiantis ne tik jo išorinėmis ypatybėmis, bet ir priskiriant suvokėjo vidinio pasaulio turinius. Nėra aiškios ribos, kas priklauso objektui, peizažui ar kitam meno kūriniui, o kas – jo suvokėjui.

Patyriminio meno ištakos dažniausiai siejamos su modernistine raiška (pvz., *Dada*), **disertacijoje teigiama, kad suvokėjo patirtys imtos modeliuoti XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje pasitelkiant gamtą.** Iki tol didžioji dalis religinės dailės taip pat kūrė patirtis, tačiau siekė prognozuojamo suvokėjo atsako. Taip pat meno istorijoje yra pavienių ankstesnių pavyzdžių, kai galime įžvelgti panašią darbo su patirtimi praktiką ne tik XVIII a., – sakykim, XVII a. peizažinė tapyba, kaip antai Nicolas Poussino („Et in Arcadia Ego“, 1637–1638) ar Jakobo Isaacszo van Ruisdaelio („Žydų kapinės“, 1654 arba 1655) kūriniai ir kt. Tačiau tik nuo Romantizmo epochos galime kalbėti apie tendenciją: romantikai atsigręžė į gamtą kaip į universalų, bet menkai kanonizuotą

[1] Pagal Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (UK: Penguin Random House, 2017), 55.

išteklių, siekdami individualaus ir daugialypio suvokėjo patyrimo. Disertacijoje vienodai svarbios patyrimo kaip proceso ir patirties kaip rezultato sąvokos (vartojamos išskleidžiant ir pabrėžiant romantizmo, kaip meno krypties, ir modernizmo gamtos įkultūrinimo dinamikos skirtumus), pirmiausia siejamos su žmogiškuoju subjektu, nors šį iš pasaulio suvokimo centro mėgina išstumti posthumanistinės teorijos, šiandien vis aštrėjanti antropocentrizmo kritika. XXI a. estetinei raiškai naujai reflektuojant ekologijos temas, stiprėja poreikis pažvelgti į šios krypties ištakas mene. Tačiau, be ekologijos, klimato klausimų aktualumo, šio tyrimo imtis labiausiai įkvėpė Dionizo Poškos (1764–1830) Baublys – meno kontekste dar netirtas, unikalus XIX a. kultūros objektas, jungiantis gamtos ir kultūros, gyvybės ir mirties, atminties ir užmaršties, centriškumo (pirmas lietuviškas muziejus) ir nuošalumo (įsteigtas Bijotuose, Vakarų kultūros provincijos provincijoje) priešpriešas. Nors klimatas kito visais laikais, šiomis dienomis išgyvename ypač spartų jo kaitos tempą – stebime žmogaus elgesio padarinius, darančius įtaką ir dabarties meno diskurso teminiam posūkiui. Atrodo, kad Baublys ne tik apima dabartiškas, antropocentrizmo kritikai artimas temas, bet tarsi numato ar signalizuoja moderniam bei šiandieniškam meno pasauliui būdingas elgsenos su gamta formas. Todėl, stebint ir fiksuojant pokyčius, aktualu pažvelgti į platesnę reiškinio istoriją, kurios ištakos, kaip teigiama šioje disertacijoje, siekia Romantizmo laikotarpio pradžią. Apžvelgiant ribotą Baubliui iki šiol skirtų studijų kiekį (Giedrės Mickūnaitės, Brigitos Speičytės), atrodo, kad dar neatskleistas svarbus šio objekto aspektas – „gyvenimas po gyvenimo“ arba tęstinumas – sąryšis su dabarties meno kūriniais, turinčiais gamtišką dėmenį. Pastarąjį dešimtmetį ypač išpopuliarėjusio, ekologijos temą atliepiančio meno problematikos esmė – žmogaus (subjekto) santykis su supančiu gyvuoju ir daiktiškuoju pasauliu, neatsiejamas nuo gamtos percepcijos kaitos. Pastarosios kelių šimtmečių priešistorės analizė (apimanti ir Baublį) leidžia nužymėti gamtos „įrašymo“ į kultūrą kelią.

Disertacijoje kliaujamasi ir apsiribojama Vakarų dailės istorija, meno kūriniai tyrinėjami ne ieškant naujų objektų, bet gamtai angažuotu požiūriu interpretuojant meno istorijos ir teorijos diskursuose jau esančius – legitimuotus – tapybos, skulptūros ir kitus kūrinius. Neretai posthumanistai ir antropocentrizmo kritikai (pavyzdžiui, šiame darbe pasitelkiamos Elizabeth A. Povinelli (g. 1962), Jane Bennett (g. 1957) etc.) greta vertingos etinės ir intelektualinės nuostatos, kuria tarsi atima iš žmogiškojo subjekto vienvaldystę atverdami erdvę bendraveikai su kitais (gyvūnais, augalais, bakterijomis, virusais ir daiktais), pasižymi neigiamu Vakarų tradicijos vertinimu arba kvestionavimu. Vakarų, arba vadinamoji graikiška-krikščioniška tradicija, disertacijoje suprantama kaip nevienalytis ir prieštaringas diskursas, kurio ašis yra individas. Žmogiškasis suvokėjas, tarpstantis pirmiausiai klasikinėje graikiškoje ir romėniškoje antikinėje kultūroje, vėliau Vakarų krikščioniškojo tikėjimo atstovas ir dar vėliau – suabejojęs racionalusis subjektas, sukrėstas Apšvietos ir modernybės. Vakarų tradicija nehomogeniška, ją sudaro ne tik jungtys, bet ir konfliktai,

kai tam tikri reiškiniai, nors ir priklauso diskursui, bet ima veikti kaip transgresija ir pažeidžia diskurso tvarką. Tokia yra krikščioniškos tradicijos ir Apšvietos sankirta, po kurios sureikšmintas individas išlieka dominuojančiu, tačiau transgresyviai veikia europietiška, prancūzų filosofinės mokyklos kryptis, tarsi darsyk išjudinanti kolonialistiškai nusiteikusio subjekto vienvaldystę. Visgi galima pritarti Dalios Čiočytės interpretacijai, apmąstant Romantizmą ir krikščionišką Vakarų kultūros tradiciją, ir sutikti, kad kultūrinėje Vakarų savivokoje daugiau tęstinumo negu radikalios kaitos[2], o reikšmių prasmė vis dar atrodo apdraudžiama Dievo buvimo postulatu: tikėjimas prasmės galimybe ir tikėjimas transcendencija yra aksiomos, turinčios bendrą kilmę[3]. Šį santykį iš dalies atliepia disertacijoje vartojamos dvasingumo, sekuliarumo, sąlygiškai ir mito bei mitologinių naratyvų sąvokos, galinčios atspindėti ir krikščioniškosios pasaulėvokos tąsą kaip dėmesingumą giliajai, dvasinei realybei, transcenduojančiai gamtą, prigimtį, laiką ir erdvę[4]. Iš Vakarų tradicijos sukeltų ir tebekeliamų problemų – akivaizdžiai brutalios ir vartotojiškos elgsenos su gamtiška (bet ne žmogiška) aplinka – kyla ir šiandienos teoriniame lauke kritiškai vertinama gamtos ir kultūros skirtis: Bruno Latour (1947–2022), Philippe'o Descola (g. 1949), Isabelle Stengers (g. 1949) ir kitų tyrimai atveria bendrabūvio pasaulio konfigūraciją, kurioje nežmogus ir žmogus yra glaudžiai susiję. Tinklaveikai ir skirtingų gyvybės formų interpretacijai pasitelkiamos proceso, spekuliacinės filosofijos moduliacijos (pavyzdžiui, tokios kaip Alfredo Northo Whiteheado (1861–1947) teorija) tematiškai atliepia įgalintos ar, kaip disertacijoje teigiama, savarankiškos gamtos aspektą, kurį išryškina ir paskutiniame skyriuje aptariamos tarpdisciplininės, kritinės teorijos. Svarbu pastebėti, kad Romantizmo menui būdingas gamtos reprezentavimo modelis šiuolaikinei aplinkodairinei situacijai – posthumanistinių teorijų ir antropocentrizmo kritikos problematikai – taikomas sąlygiškai, ne romantizuojant šiuolaikybę, bet darant prielaidą, kad ir vienu, ir kitu atveju suvokėją veda jausmai, žmogiškajam subjektui projektuojant savo patirtis į aplinką.

Tačiau tyrimui telkiantis į meno lauką, siekiama atsekti, kaip gamta *yra* Vakarų mene, ir teigiama, kad savarankišką vaidmenį ji įgauna Romantizmo epochoje. Augalų ir žmonių pasaulio komunikacijos ir bendrabūvio, šio darbo atveju, susitikimo kultūros ar meno objekte, klausimai svarstomi remiantis ne tik dabarties, bet ir tiriamam laikotarpiui artimesniais mąstytojais, pavyzdžiui, Jakobo von Uexküllio (1864–1944) 1934 m. suformuota reikšmės teorija[5], kuri, atrodo, tiksliau atliepia skirtingų gamtos pasaulio gyventojų sambūvio ir galios klausimus nei posthumanistų dažnai cituojamos Barucho Spinozos (kurio požiūris ir asmenybė imponavo ir XVIII, ir XIX a. romantikams)

[2] Dalia Čiočytė, „Romantizmas ir krikščioniškoji Vakarų kultūros tradicija", *Literatūra*, t. 47, nr. 1 (2005): 46.
[3] Pagal: Ibid.
[4] Pagal: Ibid.
[5] Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010).

arba Henry'io Davido Thoreau idėjos. Nors Uexküllio biofilosofija nėra itin plačiai žinoma, jo teorinius konceptus perėmė ir interpretavo (arba buvo jų veikiami) fenomenologijos ir filosofinės antropologijos atstovai, kaip Ernstas Alfredas Cassireris (1874–1945), Maxas Ferdinandas Scheleris (1874–1928), Maurice'as Merleau-Ponty (1908–1961), Paulas-Michelis Foucault (1926–1984), Gilles'is Louis René Deleuze'as (1925–1995) ir Pierre'as-Félixas Guattari (1930–1992), etc. Jų požiūriui būdinga ir abejonė vakarietiškos kultūros etine sistema, kuri atskirais aspektais ir moralės, ir estetikos teorijose persiduoda toliau, iki dabarties posthumanistinių konceptų konstituavimosi – idėjine ar vizualia forma. Santykio su gamta reflektavimo dinamiką panašiai atspindi ir Vakarų dailės istorija, į kurią disertacijoje žvelgiama retrospektyviai, ieškant gamtos „savarankiškėjimo" gairių. Siekiant apibūdinti mene ar menu įkultūrintą gamtą, atskleisti, kaip gamta pasirodo chrestomatiniuose gamtovaizdžiuose įgaudama vis daugiau savarankiškumo ir galios, būtina atsakyti į tiriamų laikotarpių meno sampratos, autoriaus ir kūrinio santykio, suvokėjo vaidmens ir meno turinio perdavimo (tarpininkavimo) klausimus, kurie ir sudaro disertacijos metodologinį korpusą.

Dabar menuose ryškus siekis stebėtoją tarsi panardinti gamtoje, kad ji būtų patirta visomis juslėmis, tačiau iki tokios gamtos, kaip kūrybinės terpės, sampratos atvedė ankstesnių XIX–XX a. laikotarpių menininkų kūryba *iš* gamtos (XIX a.) ir *su* gamta (XX a.). Disertacijoje susitelkiama į gamtos kultūroje klausimą, nesiekiant istorinio tyrimo, bet konstruojant savalaikę šių dienų interpretaciją, kuria parodoma, kad gamtos savarankiškėjimo procesas tęsiasi jau apie tris šimtmečius. Kad toks retrospektyvus žvilgsnis nebūtų vien dabartiškas, pasitelkiami ir konkretaus laikotarpio teoriniai konceptai bei grožinė literatūra, kurioje tarsi animuojami tuomečio vaizduojamojo meno, romantinės peizažinės tapybos įvaizdžiai.

Konstruojant teorines nuostatas ir metodologinius instrumentus remiamasi Michailo Bachtino (1895–1975), Hanso Beltingo (1935–2023) ir Mieke's Bal (g. 1946) konceptų junginiu: šiems mąstytojams rūpėjo išryškinti netiesinę, įvairiakryptę dinamiką tarp kūrinio ir jo suvokėjo, komunikacijos problemą atverti kaip bendraveiką tarp autoriaus, kūrinio ir suvokėjo. Grožinė literatūra yra reikšmingas šaltinis bei analitinė medžiaga Bachtino ir Bal teorijose, kurias su Beltingo vienija tai, kad jie plėtoja meno supratimo procesualumą – detalizuoja ir konceptualizuoja subjekto sąmonės procesus nustatydami judrų, laikišką santykį su suvokiniais – meno ir kultūros objektais. Visi trys teoretikai panašiai svarsto ir meno kūrinio autonomijos – nepriklausomybės nuo autoriaus – problemą, tarsi leisdami kūriniui atsisieti nuo kūrėjo ir veikti savarankiškai – būti apmąstytam neatsižvelgiant nei į autoriaus biografiją, nei į ketinimus kuriant. Tyrime tiesiogiai remiamasi Bachtinu, Beltingo teorija yra įrankis meno sampratos reikšmių gamybai, o Bal idėjos pasitelkiamos tarsi konceptualus fonas, leidžiantis gretinti reiškinius bei artefaktus pasirinktu būdu, dažniausiai ieškant nechronologinio, prasminio bendramatiškumo. Sprendžiant iš tokio konteksto kylančius

procesualumo klausimus, disertacijoje taip pat remiamasi Erikos Fischer-Lichte's (g. 1943) išskleista performatyvumo estetikos samprata, kuri akcentuoja suvokėjo vaidmenį ir papildo nebaigtumo, laikinumo, atvirumo koncepcijas, būdingas šiame darbe aptariamiems žodiniams ir vaizdiniams pasakojimams.

Gamtos įkultūrinimo schemoje laipsniškai apžvelgiant matomo ir rodomo peizažo slinktis link dalyvaujamo, pasitelkiamas Aby'io Warburgo *Nachleben* konceptas, reiškiantis *gyvenimą po*, t. y. artefakto būvio tęstinumą, apimantį ir pavidalo, ir formos, ir laikotarpio kaitą.

Tyrimo objektas – gamtos įkultūrinimo strategijos, kurių raiškos plėtra ir dinamika atskleidžiama apžvelgiant XIX–XX a. Vakarų dailę, o giluminė interpretacija pateikiama dviejose atvejo studijose – Dionizo Poškos *Baublio* ir Giuseppe's Penone's (g. 1947) skulptūrinio objekto „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką" („Continuerà a crescere tranne che in quel punto", 1968). Baublys pasirinktas kaip unikalus, meno kūriniui artimas objektas, tarsi dalyvavimo praktikos provaizdis XIX a., kai patirtimi dalijamasi tarpininkaujant medžio objektui. Penone's kūrinyje medis paverčiamas menu per santykį – atveriant kūnišką gamtos patyrimą.

Tyrimo klausimai: kokias gamtos įkultūrinimo strategijas galima pavadinti juslių ir patyrimo katalizatoriais XIX–XX a. dailėje? Kaip gamta tarpininkauja modernios Vakarų kultūros meno praktikose išryškinant patirties turinius?

Tyrimo tikslas – pateikti XIX–XX a. Vakarų dailės istorijos pjūvį parodant, kaip menas katalizuoja jusles bei patyrimą. Svarstant, kaip modernioje Vakarų kultūroje gamta tampa menu, permąstyti gamtiškąjį dėmenį meno praktikose, jį interpretuojant kaip tarpininką iškeliant patirties turinius ir jiems suteikiant formą.

Tyrimo uždaviniai:

1. Išryškinti Vakarų dailės tendenciją, kurią apibendrintai galima apibūdinti kaip objekto nykimą ir jo keitimą *patirtimi*. Meninio objekto paradigmos pokytį išskleisti per modernybės laikų menininko atsigręžimą į natūrą, „grįžimą" prie gamtos:

   a) aptarti Apšvietos laikotarpiui būdingą santykį su gamtovaizdžiu bei, stebint, kaip tas santykis reiškiasi konstruojant peizažo reprezentacijas, įvardyti kūrybinę strategiją;

   b) analizuojant XIX a. peizažo percepciją, atskleisti romantinio požiūrio, kuriuo remiantis įkultūrinama gamta, bruožus.

2. Romantizmą tirti kaip ne tik su konkrečiu laikotarpiu siejamą charakteristiką, bet pažiūrėti, ar tai gali būti į patirtį atgręžta meno strategija:

a) Dionizo Poškos Baublio interpretacijoje patikrinti, ar šis kultūrinis objektas gali atsiskleisti kaip gamtos įkultūrinimo praktikų provaizdis, kuris tarsi anonsuoja būsimuosius meno įvykius ir yra lyg rasto objekto (*objet trouvé*) prototipas bei unikalus vietos atvejis;

b) įvardyti romantiškosios tendencijos atspindžius XX a. estetikoje, peizažinėje tapyboje bei žemės mene, siekiant užčiuopti gamtovaizdžio sampratos pokytį. Indikuoti ir įvardyti numanomą slinktį – *dalyvaujamo* peizažo link.

3. Išsiaiškinti, ar ir kaip Giuseppe's Penone's kūryba tęsia buvusias gamtos įkultūrinimo strategijas – „diskutuoja" su XX a. dailės tradicija.

4. Aptarti menininko santykius su medžiaginiu pasauliu bei apsvarstyti meno kūrinių ir kultūros objektų tarpininkavimo klausimą – nustatyti, kaip jais formuojama patirtis.

Tyrimo aktualumas. Tyrimas aktualus dėl naujai redukuotos gamtiškojo dėmens modernioje Vakarų kultūroje interpretacijos: išskiriant peizažą ir dėmesį sutelkiant į medį, užčiuopiama XIX–XX a. Vakarų dailės istorijos dinamika, leidžianti paankstinti patyriminio meno pradžią. Pastaroji siejama ne su modernistine raiška, bet su XIX a. romantizmo daile. Slinktis nuo objekto, kuris nyksta, link patirties, kuri tampa objekto turiniu, užčiuopiama, kai XVIII a. pabaigos švietėjišką peizažo percepciją laipsniškai ima keisti romantiškoji gamtos samprata. Tyrimas aktualizuoja praeities meno praktikas įžvelgiant darbo su gamta bendramatiškumą skirtingais laikotarpiais ir teigiant, kad XIX a. gamta įkultūrinama panašiai kaip šiandien: medis ar kiti kraštovaizdžio dėmenys pasitelkiami kaip tarpininkai ir tampa subjekto atstovais – žmogiškų emocijų mediatoriais. Todėl romantizmas ne tik atskleidžiamas kaip į patirtį atgręžta meno strategija, bet teigiama, kad čia slypi juslinės elgsenos su gamta ištakos. Disertacijoje taip pat analizuojamas Dionizo Poškos Baublys – meno kontekste dar netirtas unikalus XIX a. kultūros objektas, kuris parodomas kaip modernių bei šiandieniškų gamtos įkultūrinimo praktikų pirmavaizdis.

Struktūra. Disertaciją sudaro dvi dalys, kurias sąlygiškai galima pavadinti konceptualiąja-teorine (pirmame šios dalies skyriuje suformuojama metodologija) ir objektine, skirta atvejo studijoms. Pirmoje dalyje, ieškant santykio su gamta, gamtos virsmo kultūra sklaidos XVIII–XX a. Vakarų dailėje, kanoniniuose meno kūriniuose įžvelgiamos gamtos kultūrinimo raiškos retrospektyviai suvedamos į strategiją, išskiriant pagrindines šių raiškų ir jų sampratos slinktis. Antroje pasitelkiami du „tirštieji" pavyzdžiai, kurių interpretacijoje parodoma, kaip skleidžiasi santykis su gamta, atstovaujama medžio. Platus gamtos problemų laukas šio darbo atvejo studijose redukuojamas iki

medžio, pastarąjį pasirenkant kaip vieną ikoniškiausių gamtos reprezentantų Vakarų kultūroje. Taip susiaurinti tyrimo ribas taip pat leido medžio kaip tarpininko vaidmuo aptariamuose kūriniuose, ypač Baublyje, kur medis yra tarsi žmogaus pakaitalas, besidalijantis ir šio subjektiškumu.

Literatūros aptarimas ir probleminio lauko apžvalga

Disertacijoje remiamasi įvairių filosofinių, menotyrinių bei grožinės literatūros tekstų interpretacijomis. Tyrimui pasitelkta literatūra skirstoma į keletą sąlygiškai apibendrintų grupių: kontekstinė literatūra, kurioje apmąstoma XVIII a., XIX a. ir XX a. kultūrinės situacijos dinamika, atminties literatūros šaltiniai, skirti percepcijos problemoms, ir atskiri šaltiniai, susiję su Dionizo Poškos ir Giuseppe's Penone's kūryba – atvejo studijų probleminiu lauku.

Romantizmo istorijai ir istoriografijai aktualūs tuolaikiai leidiniai, kuriuose aptariama gamta ir dailės istorija: pirmiausia elgsenos su gamta modelių ieškoma XVIII a. šaltiniuose ir jų interpretacijose, kaip antai D'Alembert'o *Preliminarus įvadas į Diderot enciklopediją*[6] (1751) bei Uvedale'io Price'o *Esė apie vaizdingumą, grožį lyginant su didingumu, bei apie paveikslų studijavimo naudą siekiant pataisyti realų peizažą* (1794)[7]. Galima sakyti, kad gamta *iki romantikų* susideda iš materijos ir judesio ir yra suprantama kaip priežasčių ir pasekmių seka[8]. Tuo metu progresyvų, o šiandienos požiūriu mechaniškumo ir vartotojiškumo nestokojantį žvilgsnį į gamtą liudija ir kiti tuomečiai šaltiniai, pavyzdžiui, Gilpino *Kelionėse* („Tours" („The Wye", 1782; „The Lakes", 1786; „The Highlands", 1789)) ir „Esė apie vaizdingą grožį" („The Essays on Picturesque Beauty", 1792) siūlomas principų rinkinys[9], kuriuo remiantis nustatomas kraštovaizdžio grožis – tai yra matomo gamtos vaizdo atitikmuo XVIII a. vartotojo skoniui. Šiai taktikai, taip pat vėlesniam požiūrio į gamtą kismui iliustruoti pasitelkiami atskiri tapybos būdų ir metodų pavyzdžiai, aptarti meno istoriko Jeano Clay'aus studijoje *Romantizmas*[10]. Peizažo percepcijos dinamikos slinktis patvirtina ir Vakarų kraštovaizdžio tyrinėtojo Malcolmo Andrewso įžvalgos, gamtos kaip paveikslo

[6] D'Alembert, *Preliminary Discourse to Diderot's Encyclopaedia*, trans. Richard N. Schwab (Indianapolis: The Bobbs-Merril Company, 1963). (Pirmas leidimas 1751.)
[7] Uvedale Price, *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful; And on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). (Pirmą kartą išleista 1794.)
[8] Taip teigia Paulas-Henris Thiry (Baron) d'Holbachas *Gamtos sistemoje* (1770): „[V]isata, tas didžiulis visų egzistuojančių daiktų asambliažas, pateikia tik materiją ir judesį: mūsų kontempliacijai siūlo tik neaprėpiamą, nenutrūkstamą priežasčių ir pasekmių seką." Žr. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/holbach/.
[9] Jonathan Wordsworth, Michael C. Jaye and Robert Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987).
[10] Jean Clay, *Romanticism* (New York: The Vendome Press, 1981), 26

ir kaip proceso apmąstymai[11]. Konstruojant judrios, disertacijoje kaip teatrališkos ir scenografiškos interpretuojamos gamtos vaizdinį, taip pat remiamasi Simono Schama'os daugiasluoksnio, fenomenologiško, priklausomai nuo suvokėjo besireiškiančio peizažo koncepcija, išskleista knygoje *Kraštovaizdis ir atmintis*[12]. Nagrinėjamo laikotarpio istorikų, meno kritikų, filosofų darbai (pvz., Johno Ruskino (1819–1900), Alexanderio von Humboldto (1769–1859), Friedricho Wilhelmo Josepho Schellingo (1775–1854), Erwino Panofsky'io (1892–1968) etc.) gretinami su dabarties istorijos, kultūros ir meno filosofijos tyrimais.

Sprendžiant problemišką šio tyrimo santykį su istorija – praeities interpretacija, remiamasi Davido Couzenso Hoy'aus studija *Mūsų gyvenimų laikas: kritinė laikiškumo istorija* (2009)[13], kurioje tarsi „perkalbami" fenomenologinio ir egzistencialistinio diskurso teoretikai ir jų pirmtakai (nuo Immanuelio Kanto, Martino Heideggerio, Edmundo Husserlio, Maurice'o Merleau-Ponty etc. iki Marcelio Prousto, Walterio Benjamino, Jacques'o Derrida, Michelio Foucault etc.) ir kt. Studijoje teigiama, kad nėra tokio dalyko kaip „praeitis savaime", kalbėjimas apie praeitį tapatus interpretacijai, kuria keičiame praeitį (kaip Benjaminas daro perrašydamas istoriją iš aukos, bet ne nugalėtojo pozicijų), ir klausiama, kokie teiginiai apie praeitį gali atitikti tikrovę, jei pati praeitis mums nėra prieinama? Atrodo, kad pakanka „realios praeities nuojautos", net jei mūsų požiūris į ją visada interpretacinis. „Praeitis turi kažkaip tapti inkaru dabarčiai."[14] Tokia praeities samprata koreliuoja su šiame tyrime pasitelkta romantizmo(-mų) meno filosofijos samprata. Tarsi pasitvirtina paradoksali prielaida, kad nuojauta ne tik gali *atitikti* tikrovę, bet įspūdžiu galima pasitikėti apmąstant praeitį, dabartį ir ateitį. Perfrazuojant Panofsky'io ištarmę apie Renesansą ir renesansus, galima sakyti, kad taip, buvo Romantizmas, prasidėjęs Europoje XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje, bet klausimas, ar galima aiškiai įvardyti kokybinius arba struktūrinius skirtumus, kurie ne tik leistų atriboti Romantizmą nuo ankstesnių arba vėlesnių[15], bet ir atskirti pastaruosius tarpusavyje[16]. Todėl manytina, kad jausmais besivadovaujantis menininkas romantikas (ir praeities laikų, ir šiandienos) besąlygiškai kliaujasi vaizduote, išlaiko subjektyvumą įvairiomis estetinėmis aplinkybėmis ir yra dinamiškas *par excellence*. Agnė Kulbytė romantikų filosofijos specifiškumu pripažįsta laiko ir

[11] Malcolmo Andrews knygos, skirtos Vakarų peizažui, vienas skyrius, kuriame aptariama ir Turnerio kūryba, vadinasi „Gamta kaip paveikslas ar procesas?" („Nature as Picture or Process?"), in Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 177.
[12] Simon Schama, *Landscape and Memory* (London: Fontana Press, 1996).
[13] David Couzens Hoy, *The Time of our Lives: A Critical History of Temporality* (Cambridge: MIT Press, 2009).
[14] Ibid., 96–97.
[15] Čia galima prisiminti straipsnių rinkinį *Romantizmai po romantizmo*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė (Vilnius: Gervelė, 2000).
[16] Tiksli Erwino Panofsky'io citata („taip, buvo Renesansas, prasidėjęs Italijoje pirmoje keturiolikto amžiaus pusėje [...])", kuri čia perfrazuojama, paimta iš: Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York: Harper & Row, 1972), 42.

erdvės kategorijų priklausymą nuo subjekto teikiamų prasmių. „Pavyzdžiui, istoriškumo kategorija romantikams dažnai tampa nostalgijos sinonimu – neįveikiamame nuotolyje ir laike atsidūrusios tikrovės (visų pasaulio tautų ir paskiro individo egzistenciją grindžiančio ‚paslaptingo‘ pamato – ‚pradžios‘ vizijos) sugrąžinimo, sudabartinimo galimybe.“[17]

Nesibaigiančią romantinę tradiciją įvardijo ir apmąstė dar Benedetto Croce (1866–1952), kiti mąstytojai teigia, kad tai net ne laiko tarpsnis su jam būdingais bruožais ir estetine samprata, bet tam tikra paradigma: nehomogeniškas ir sunkiai apibrėžiamas reiškinys, vis atsikartojantis meno istorijoje (pvz., Sørenas Kierkegaard'as, 1813–1855). Gal taip yra todėl, kad romantinės idėjos atliepia prigimtines žmogiškas savybes – jausmingumą ir transcendentalumo kaip realybės peržengimo troškimą. Kai kurie tyrinėtojai (pvz., Claude'as Lévi-Straussas, 1908–2009) mano, kad žmogaus gebėjimas mąstyti nesikeičia, yra toks pat, o mitinio mąstymo logika nesiskiria nuo mokslinio, nes „progresas – jei šiuo atveju šis žodis tinka – įvyko ne mąstyme, bet pasaulyje, kuriame gyveno žmonija, apdovanota neprilygstamu gebėjimu mąstyti ir per visą ilgą savo istoriją nuolatos susidurdama su naujais objektais“[18]. Kiti teigia, kad „būti postromantiku yra labai romantiška“[19]. Vytautas Kubilius, analizuodamas romantizmo tradiciją lietuvių literatūroje, kalba apie gręžimąsi nuo nykstančios gamtos į kultūros sferą, apie ieškojimą joje atramų „siūbuojančiam gyvybės medžiui“, taip pat naujų, „gamtos nemėgdžiojančių“ vaizduosenos priemonių, nes XX a. pabaigos (galima pridurti, kad ir šiandienos) žmogui gamta jau „nebėra amžinojo gyvybingumo garantija, begalinio kosmoso dalis ar net paties Dievo veidas“[20]. Su įvardyta slinktimi susiję ir šiam tyrimui svarbūs gamtos suvokimo pokyčiai meno istorijoje. Tyrimui aktualius problemos aspektus galima glaustai išryškinti keliais pavyzdžiais. Jei kaip svarbiausią peizažo charakterizavimo ypatybę prisimintume Alexanderio von Humboldto „augalų geografiją“[21], kai augmenija yra tam tikros vietos estetinės apibrėžties centras ir vyraujantis elementas kuriant buveinės (orig. *habitat*) esmę, galima įžvelgti tam tikrą dinamiką lyginant su šiandienos menininkų „keliautojų botanikų“[22] veikla. Johno Ruskino (taip

[17] Agnė Kulbytė, *Romantizmas kaip postmodernios meninės reprezentacijos šaltinis* (daktaro disertacija, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014), 25–26.
[18] Claude Lévi-Strauss, „Mitų struktūra“, in *Mitologija šiandien: antologija*, sudarė Algirdas Julius Greimas ir Teresa Mary Keane (Vilnius: Baltos lankos, 1996), 75.
[19] Karen A. Weisman, „Between Irony and Radicalism: The other Way of Romantic Education“, in *Lessons of Romanticism: A Critical Companion*, ed. Thomas Pfau and Robert F. Gleckner (Durham and London: Duke University Press, 1998), 77.
[20] Vytautas Kubilius, *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje* (Vilnius: Amžius, 1993), 1.
[21] Šis konceptas išdėstytas Humboldto 1807 m. esė „Idėjos augalų fiziognomikai“, vienoje iš keturių, sudarančių veikalą *Gamtos aspektai* (Alexander von Humboldt, Aimee Bonpland, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen: Nebst einem Naturgemälde der Tropenländer: auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind*).
[22] Humboldto įkvėptas Charlesas Darwinas savo *Tyrimų žurnale* rašė, kad keliautojas būtinai turi būti ir botanikas, nes „augalai yra pagrindinė visų vaizdų puošmena“. Charles Darwin, *The Voyage of the Beagle: Journal of Researches* [1845], ed. Leonard Engel (New York: Doubleday, 1962), 500.

pat Charleso Lyello, 1797–1875) ir Humboldto (kuris žavėjosi Kanto idėjomis apie visuotinį pasaulio sąryšingumą ir draugavo su botanika besidominčiu Johannu Wolfgangu von Goethe (1749–1832)) požiūris į pasaulį buvo holistinis, kai gamta ir žmogus neatsiejami. Humboldto *kosmiškas* gamtinio pasaulio vaizdinys ir Ruskino žymiai intymesnis ir kartu schematiškesnis, nors ir polemizuojantys tarpusavyje, visgi parodo tuometį kultūros ir natūros *eidetinį* neatsiejamumą. To meto literatūra, vizualieji menai gamtą (peizažą) vaizduoja kaip nedalomą universumą, *habitat* – kaip prieglobstį, kuriame slypi herojiškos praeities sankloda ir galima įžvelgti ateities viltį – kaip jungties su pasaulio dvasia galimybę. Peizažas kaip gamtos reprezentacija yra išbaigtas, ieškantis žiūrovas jame gali rasti paguodą, visus būtį konstruojančius ir paremiančius elementus: žemę, dangų, vandenį, akmenį ir augmeniją.

Galimybė net ir pačiame niūriausiame gamtos vaizde įžvelgti visus kitus galimus vaizdus, tam tikrą potencialą suteikiantį saugumo jausmą, glaudžiai siejasi su vokiška *Bildung* sąvoka, kurią galime suprasti kaip ugdymą: žmogaus formavimąsi arba santykio su supančia kultūra išsklaidą. XIII–XVII a. vokiečių mistikos tradicijoje susiformavęs terminas reiškė gebėjimą talpinti savyje Jėzaus paveikslą (internalizuoti jį), kad priartėtum prie Dievo (vok. *Bild* – paveikslas, vaizdas). Vėliau reikšmė kito, bet galima sakyti, kad visos *Bildung* interpretacijos vienaip ar kitaip nurodo į žmogišką išsipildymą, tobulėjimą ir darną. Friedrichas Schilleris (1759–1805) įveda estetinį *Bildung*, Georgui Wilhelmui Friedrichui Hegeliui (1770–1831) *Bildung* reiškia subjektyvybės integraciją į universalų protą, subjektyvios dvasios – į objektyvią dvasią, t. y. „tik santykyje, tik susidūrus su pasauliu ir kitomis žmogiškomis būtybėmis gali būti suformuota asmenybė ‚gebildet'"[23]. Jei aptariamo laikotarpio kultūrinei situacijai charakterizuoti vėl pasitelksime Humboldtą, pastebėsime, kad jo *Bildung* yra savitikslis, tai nėra mokymasis dėl kokio nors tikslo, bet veikiau viso asmenybės potencialo suvokimas ir skleidimasis santykyje su pasauliu, tam tikras harmoningas tapsmas kultūroje[24]. Tokio santykio galimybė atsispindi ir to meto peizažo vaizdavime bei sampratoje.

Šių laikų žmogus yra subjektas, praradęs harmonijos ir vienovės pojūtį santykyje su pasauliu, todėl dabarties menininko natūros ir kultūros samprata ženkliai skiriasi nuo XIX a. gamtos suvokimo. Visų pirma, galime kalbėti apie ribų tarp gamtos ir kultūros išsitrynimą ir menininko savęs identifikavimo pokytį: XX–XXI a. kultūros atstovas nebūtinai yra „gamtiškas" ir jo matomas gamtos pasaulio vaizdas nebėra išbaigtas. Jis nebesitiki „išganymo" iš gamtos, nors ir jaučia tam tikrą ilgesį,

[23] Helmut Danner, „‚BILDUNG': a Basic Term of German Education", *Educational Sciences*, 9 (1994): 7, http://www.helmut-danner.info/pdfs/German_term_Bildung.pdf.
[24] Humboldtas ypatingą potencialą įžvelgė graikų kalboje, mene ir literatūroje.

kurį kaip būdingą dabarties žmogui akcentuoja ne vienas tyrinėtojas[25]. Peizažas mene tampa įvairiais būdais suasmeninta vieta, kita vertus, kartais virsta savotiška scena, kurioje veikia antropomorfizuoti augalai ir pats suvokėjas. Charles'io Baudelaire'o (1821–1867) atsiliepimas apie Eugène'o Delacroix (1798–1863) tapybą kaip „universalų žmogaus didybės ir prigimtinės aistros prisiminimą“ [26] iliustruoja klasikinei tradicijai būdingo intelektualizuoto universalizmo virsmą į romantinio laikotarpio ilgesį, kurio atspindžius įvairiais pavidalais galime stebėti vėlesniuose meno istorijos tarpsniuose iki pat šių dienų. Dramatizmą bei misticizmą iš dalies liudija ir disertacijoje pasitelkiama grožinė literatūra, laikotarpio charakteristikos dėmenų ieškoma François-René de Chateaubriand'o (1768–1848) kūrinyje „Renė“, Benjamino Constanto (1767–1830) novelėje „Adolfas“, Gérard'o de Nervalio (1808–1855) „Silvi“[27] etc. Pasak Karen A. Weisman, atrodo, kad romantikų svajonės apie vienovę, transcendenciją ir pranašystę yra šmėklos, vis sugrįžtančios mūsų gundyti[28], galima sakyti, vis iš naujo viliojančios romantiškuoju palimpsestu. Ieškant tęstinumo ir sąsajų tarp pasirinktų praeities ir dabarties kultūros ir meno objektų, disertacijoje remiamasi Aby'io Warburgo *Nachleben* konceptu, leidžiančiu įžvelgti bendramatiškumą tarp iš pirmo žvilgsnio ir žanru, ir siunčiama žinia pernelyg skirtingų kūrinių, ir tampančiu naujų horizontų efemeriškumo matuokliu: atsiveria galimybė „aiškiai išvysti, kad mūsų kultūrinis maištas dera su normomis, kurioms turime pretenziją priešintis“ [29]. *Nachleben* (*gyvenimas po*, angliškai *afterlife*) sąvoka, pasak Georges'o Didi-Hubermano[30], sunkiai permatoma, panašiai kaip ir kita Warburgo sąvoka *Leben* (vok. gyvenimas): abi jos klampios ir sudėtingos, sunkiai analitiškai suvaldomos. Lietuviškame dailėtyros kontekste su *Nachleben* yra dirbusi Erika Grigoravičienė, kuri šią sąvoką interpretuoja kaip išlikimą ir kalba apie vaizdą-vaizdinį, kuris tarsi atsiskiria, nuskrieja nuo medžiagiškos laikmenos ir gali kada nors vėl sugrįžti, įsikūnyti daugybę kartų skirtingose vietose skirtingomis formomis. *Nachleben* apima vaizdų išlikimą kultūros raidoje ir taip pat išlikimą kaip bendrą kultūros istorijos paradigmą[31]. Disertacijoje remiamasi šia Grigoravičienės interpretacija, pasitelkiant dar ir *pernašos* sąvoką, kuri pasirinkta išryškinant Warburgo konceptui būdingą dinamiškumą, akcentuojant tam tikrą reiškinio ar artefakto eidetinį judrumą ir atsparumą, gebą toliau egzistuoti sunykus konkrečiam, laikinam empiriniam

[25] Pvz., Aušra Jurgutienė, *Naujasis romantizmas – iš pasiilgimo: lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis* (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998); Weisman, „Between Irony and Radicalism: The Other Way of a Romantic Education“, 77.
[26] Baudelaire'o citata, žr.: John Canaday, *Metropolitan Seminars in Art: Great Periods in Painting. Portfolio H. The War of Illusions; Classicizm VS. Romanticizm* (The Metropolitan Museum of Art, 1959), 20.
[27] Žr. *Prancūzų romantikų proza*, iš prancūzų kalbos vertė Ramutė Ramunienė (Vilnius: Vaga, 2000).
[28] Weisman, „Between Irony and Radicalism: The Other Way of a Romantic Education“, 76–77.
[29] Ibid.
[30] Georges Didi-Huberman, „Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time“, *Common Knowledge*, vol. 9, issue 2 (2003): 282.
[31] Pagal Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* (Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011), 56–58.

pavidalui, išraiškai. Pernašos turinį sudaro esminė objekto ar reiškinio charakteristika – eidosas[32], kuris gali persikelti iš vieno laikotarpio į kitą, keisti formas ir reiškimosi būdus, tačiau išlieka atpažįstamas, yra tapatus savo esmei nepriklausomai nuo pavidalo. Kituose kalbiniuose kontekstuose šis konceptas pasirodo panašiai, akcentuojant, visų pirma, fenomeno išgyvenimą ir gebą pasirodyti kitame laikotarpyje (pavyzdžiui, Schama aprašo mitinių miško žmonių figūrų persikėlimą į katalikiškų katedrų fasadus[33]).

Atminties klausimai – prieigos gamtos įkultūrinimui analizuoti

Atminties temai skirta literatūra tapo tyrimo rišančiąja medžiaga, formuojant požiūrį į **atmintį kaip vaizdų ir vaizdinių vietą žmogiškajame (bei gamtiniame) kūne, kur vyksta patyrimo procesas.** Tyrimo keblumas ir didelis iššūkis buvo gamtos įkultūrinimo apimamas platus problemų laukas, kai apmąstant *patyriminės* istorijos diskurso pokyčius būtina atsižvelgti į atminties ir laiko fenomenų sampratas. Šiandienos vaizdas „priešais save“ ir „savyje“ esmiškai skiriasi nuo ankstesnių. Nors romantikas menininkas taip pat buvo stokojanti būtybė, patyrė egzistencinį siaubą ir baimę, kurie buvo ne mažiau reikšmingi nei dabarties žmogaus (prisiminkime, kad ir Josepho Mallordo Williamo Turnerio (1775–1851) kūrybą, kuri disertacijai svarbi dar ir tuo, kad dailininką ypač domino ryšys tarp peizažo ir įvykio), tačiau gamtos kaip „globojančio uosto“[34] samprata lėmė kitokią tragiką, nei būdinga šių laikų meno scenai. Dabar galime įžvelgti slinktį link tokio individualumo, kuris nurodo ne asmenybės savybes, bet pabrėžia skirtumą nuo *kitų* ir atveria kitokią atminties sampratą. Kita vertus, jei atsižvelgsime į tūkstantmečių virsme humanistikoje įvykusį kultūrinį posūkį, pasak Lorinos P. Repinos, matysime, kad „interesų sfera, apimanti intelektualinę istoriją, anksčiau apribota intelektualų kūrybine mintimi ir inovatyviomis idėjomis, dabar apima ir antropologams rūpimus aspektus – tokias sąmonės kategorijas kaip mitai, simboliai ir idiomos, per kuriuos žmonės suvokia savo gyvenimus“[35]. Disertacijoje teigiama, kad tokią funkciją atlieka ir aptariami meno kūriniai: jais ieškoma dermės tarp praeities ir ateities, tęstinumo.

[32] Graikiškai *eidos* – esmė, vaizdas, forma, taip pat ši sąvoka gali reikšti pavidalą ar idėją; Husserlio filosofijoje – grynoji esmė.
[33] Schama, *Landscape and Memory*, 218.
[34] Pasak Williamo Vaughano, „požiūris į gamtą kaip į priemonę, padedančią atrasti save, begalybės ir dieviškumo samprata buvo būdingi Romantizmo sąjūdžiui visoje Europoje“ ir „Dievo buvimo jausmas gali būti numanomas visoje Romantizmo peizažinėje tapyboje“, žr.: William Vaughan, *Romantizmas ir menas*, iš anglų kalbos vertė Irena Varnaitė (Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000), 152, 158.
[35] Lorina P. Repina, „Historical Memory and Contemporary Historical Scholarship“, *Russian Social Science Review*, vol. 58, no. 4–5 (2017): 318–319.

> Postmodernioje programoje svarbūs tampa tekstai, kuriuose ne tik reflektuojama, bet interpretuojama praeitis, naujai aktualizuojamos atminties problemos, o istoriko tikslas – konstruojant aktualią praeities dalį padėti individui ir socialinėms grupėms (ypač marginalioms) ugdyti identitetą. Kolektyvinės atminties pasikeitimas žymi, kad tarsi nuolat išrandama dabartį atitinkanti praeitis arba išrandama dabartis, deranti su praeitimi.[36]

Atsivėrus naujai kultūros istorijos tyrimų krypčiai, keičiasi interpretacijos galimybės. Meninis objektas atrodo neatsiejamai susaistytas su praeities ir ateities objektais, nes forma, spalva, tekstūra, skirtingos perspektyvos koncepcijos ir kiti vizualūs elementai tampa diskursyviomis pozicijomis, kurios suponuoja tarpdisciplininius ryšius su kitais meno kūriniais[37]. Taigi, jei romantikų peizažai apeliuoja į kolektyvinę tautos atmintį ir atliepia arba sukuria herojinius įvykius, šiandien naujų reikšmių įgauna autobiografinė atmintis, dabar reikšmingi istoriniai įvykiai pasitelkiami asmeninei patirčiai atskleisti. Tarsi stebint ir meno kūriniuose fiksuojant bei interpretuojant, kaip ar kokiu būdu ši patirtis reiškiasi. Anksčiau natūrali estetinės veiklos dinamika buvo „Dievo link“, o dabar ritualizuojama ir menu įpaminklinama žmogiška būtis.

Maurice'as Halbwachsas (1877–1945) skiria atmintį į autobiografinę ir istorinę. Istorinė naudojasi ir autobiografine, nes mūsų gyvenimo istorija priklauso bendrai istorijai. Tačiau nors istorinė atmintis apima žymiai platesnį laiko tarpą, ji reprezentuoja praeitį kondensuotai ir schematiškai, o štai mūsų gyvenimiška atmintis pateikia kur kas turtingesnį paveikslą[38]. Gamtos ir kultūros artefaktai meno kūriniuose byloja apie patirtis ar nuojautas, neretai turinčias etinę potekstę, tačiau jų neįmanoma perskaityti vienareikšmiškai. Atrodo, šiandien ypač aktualus neapibrėžtumas ir atsitolinimas ta prasme, kad kiekvienas supratimo aktas tampa „savęs paties patvirtinimu ir teise į savo požiūrį“[39]. Meniniams perkėlimams, kuriais reiškiasi *Nachleben* bei estetiniame pasaulyje įsitvirtina ir legitimuojasi disertacijoje aptariami su gamta dirbantys menininkai, taip pat būdingas ryškus subjektyvumas – atrodo, kalbant apie laiką ir atmintį steigiama asmeninė mitologija. Amžinybės temos dera su individualia kasdienybe ir buitiškomis situacijomis, neretai sukuriant sapnišką regimybę, kai per kūrinio detales tik užsimenama apie peizažą, taip šiam tampant proto kūriniu, „kurio scenarijus sukurtas tiek pat iš atminties, kiek iš uolų sluoksnių“[40]. Galima sakyti, kad vis dar ar vėl aktuali mitologija, kurią atkurti romantikams buvo svarbiausia kultūros užduotis. Mitologinių šaltinių autentiškumo problema nebuvo svarbi, fantazija nebuvo ribojama įvedant ir

---

[36] Ibid., 334.
[37] Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), 10.
[38] Maurice Halbwachs, *The Collective Memory* (New York: Harper & Row Publishers, 1980), 52.
[39] Cit. M. V. Loginova (Saransk), žr.: Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 62–63.
[40] Schama, *Landscape and Memory*, 7.

tyrinėjant naujas temas[41]. Sekant Schellingu (kurį Otto Pöggeleris vadino „mito filosofu“) ir Hegeliu, mitologija buvo suprantama ne tik kaip meno pagrindas, estetinis fenomenas, bet ir kaip stebukliškas būdas priartėti prie universumo ir kartu – kasdienybės įveika. Mitas romantikams buvo svarbus ne kaip praeities reliktas ar poetinis dekoras, jiems tai – žmonijos vaikystės mąstymo forma[42], ir atrodo, kad šiandien žvelgiama panašiai, lyg taip pat ieškant mistikos, kurios savo laiku siekė Oscaras Wilde'as (1854–1900) – prisiminkime kad ir „Doriano Grėjaus portretą“, kur veikia intermedialumas, intertekstualumas ir irealumas. Sistemiškas suvokėjo „paslydimas“, pa(si)tikėjimas pramanais, disertacijoje parodomas kaip esminė sąlyga meno sampratos procese. Kraštovaizdį tarsi sudaro *asmeninių* mitų visuma. Galima sakyti, automitologija užsiima ir šio darbo atvejo studijose aptariami, su gamtos objektais dirbantys Dionizas Poška (1764–1830) bei Giuseppe Penone (g. 1947).

Atminties kultūrai skirta literatūra taip pat apima antropologijos klausimams skirtus išteklius, pasitelktus apmąstant ryšius tarp *žmonių* pasaulio ir *daiktų* pasaulio, jų skirtingą santykį[43], tarpusavio priklausomybę ir daiktų transformaciją į meno kūrinius. Atvejo studijoje apmąstant Penone's objektą, gyvo (nors nežmogiško, bet gamtiško) virsmą į negyvą (nejudrų) – daiktą, vėl „atgyjantį“ meno kūrinyje, remiamasi Jane Bennett daiktų jėgos (*force of things*) koncepcija[44] ir Elizabeth Povinelli geontogalios teorija[45], kurios papildo pagrindine teorine šio atvejo atrama pasirinktą Vilémo Flusserio (1920–1991) gesto interpretaciją[46]. Bennett teigia tam tikrą materialių kultūros produktų atsparumą ir „užsispyrimą“, „nelankstumą“, atrodo, kad daiktai turi poziciją arba kažką tokio, kas nepaklūsta subjektui. Disertacijoje ši nuostata siejama su *Nachleben* principu, išskleidžiant tokios mąstysenos potencialą estetikos kontekste. Skirtumas tik, kad šiandien aktualūs antropocentrizmą kvestionuojantys mąstytojai, kaip Povinelli, Bennett, taip pat Manuelis DeLanda (g. 1952), kuriuo Bennett remiasi, teigia daiktų bei kitų negyvųjų ar *pusiau gyvųjų* savarankiškumą suteikdami jiems trūkstamas savybes ir gebėjimus kaip žmogiškojo pasaulio skolinius. Povinelli įveda geontogalios sąvoką, pirmiausia ją apibrėždama per skirtumą nuo biogalios, kuria, mokslininkės požiūriu, remiasi Vakarų kultūra ir kuri veikia per gyvenimo valdymą ir mirties taktikas, taip pat gyvybės ar gyvenimo (*Life*) ir negyvybės ar negyvenimo (*Nonlife*) skirtį. Geontogalia – tai jėga, besipriešinanti tradiciniam

[41] Rita Repšienė, „Romantizmo paradoksai: savitas lietuvių mitologijos pasaulis“, in *Lietuvos kultūra: Romantizmo variantai*, mokslinės konferencijos, skirtos Adomo Mickevičiaus 200-osioms gimimo metinėms ir įvykusios 1998 d. gruodžio 4 d., medžiaga (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001), 31.
[42] Filosofo Otto Pöggelerio mintis, žr.: Ibid.
[43] 1999 m. viename savo tekstų skulptorius Giuseppe Penone teigia, kad būtent lygiaverčio santykio tarp daiktų ir jo paties asmenybės troškimas yra jo kūrinių ištakos. Pasak jo, žmogus nėra nei aktorius, nei žiūrovas, bet tiesiog gamta. Žr.: Thomas Marks, „Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone“, *Appolo: The International Art Magazine*, 2015, September, 19, https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/.
[44] Jane Bennett, „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter“, *Political Theory*, vol. 32, no. 3 (2004).
[45] Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (Durham: Duke University Press, 2016).
[46] Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (London: Reaktion Books, 2000). (Originaliai išleista vokiškai 1984.)

gyvo ir negyvo atskyrimui, sukrečianti ir išjudinanti nusistovėjusią sistemą. Pasak Povinelli, Vakarų ontologijos yra paslėptos biontologijos – Vakarų metafizikai būdinga matuoti visas egzistencijos formas pagal vienos egzistencijos, *bios*, *zoe* savybes. Geontologijos ir gimininingos geontogalios sąvokomis siekiama sustiprinti kontrastuojančius negyvybės (*geos*) ir būties (ontologijos) komponentus. Povinelli aprašo Australijos čiabuvių santykį su negyvais gamtos dariniais (kai uolos suvokiamos kaip subjektai, turintys gyviems organizmams būdingas savybes, pavyzdžiui, klausą ir pan.). Mokslininkė teigia, kad įvairioms kolonizuotoms tautoms priskiriamas negebėjimas diferencijuoti įvairius iš gyvenimo kylančius dalykus, kuriems būdingas tarpininkavimas, subjektiškumas ir intencionalumas, tapo priežastimi, kodėl šie žmonės atsidūrė takoskyroje tarp dabartinio pasaulio ir praeities ir yra traktuojami kaip nevisaverčiai, ikimodernaus mąstymo atstovai. Jos požiūriu, naujieji vitalizmai (kuriems priskirčiau ir pačios Povinelli teoriją) yra paremti ilgalaikiu vakarietišku šešėliniu vienos iš savo kategorijų (Gyvenimo, *Leben*) savybių primetimu pagrindinei egzistencijos sampratos dinamikai, Būčiai, *Dasein*. Pasitelkdama šią talpią Heideggerio sąvoką, Povinelli svarsto, kaip savybių, kurias mes branginame kaip būdingas vienai egzistencijos formai, priskyrimas visoms egzistencijos formoms slaptai ar atvirai atkuria gyvenimo hierarchiją[47]. Šis gyvenimo hierarchijos persvarstymas disertacijoje leidžia tarsi pasimatuoti tokias sąlygas, kuriomis medžių, uolų ir panašių gamtinių darinių būvis įgauna žmogiškam gyvenimui būdingų bruožų, ir padeda įsivaizduoti meno objekto kaip aktyvaus daikto ar „pusiau daikto“ bendradarbiavimą su menininku.

Tikslingo arba kryptingo medžio veikimo samprata disertacijoje plėtojama remiantis Bennett formuluojamais teiginiais apie tam tikrų materialių kultūros produktų atsparumą, „užsispyrimą“ ir „nelankstumą“. Tyrėja įžvelgia daiktų nesuvaldomumo, arba vitališkumo, aspektą ir nori „suteikti balsą mažiau specifiškai žmogiškai materialumo rūšiai“. Nors čia ir kyla klausimas, ar ir *kaip* gali būti mažiau ar daugiau specifiškai žmogiška materija, taip pat atrodo, kad jei šiame kontekste ir galimi kokie tarpiniai variantai, jie bus estetinio pasaulio dariniai. Todėl, aiškinantis santykius tarp įvairių meno pasaulio tarpininkų, disertacijoje pasitelkiama Alfredo Gello (1945–1997) *indekso* samprata. Meno kūrinys (gali būti ir kitas artefaktas, pavyzdžiui, gamtos darinys, medis ar uola) yra indeksas: materialus esinys, iš kurio kyla stebėsena grįstos, abdukcinės išvados, kognityvinės interpretacijos etc.[48] Remdamasis Charleso Sanderso Peirce'o (1839–1914) semiotika, Gellas teigia, kad indeksas yra natūralus ženklas, tai yra esinys, pagal kurį stebėtojas gali nustatyti tam tikrą priežastinį ryšį arba padaryti išvadą apie kito asmens ketinimus ar galimybes, kuri gali būti ir klaidinga.

[47] Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, 36.
[48] Alfred Gell, *Art and Agency: An Antropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 2013), 26–27.

Pasak Bennett, manifestuoti tai, kas vadinama daikto galia (*thing-power*), ji imasi norėdama ištirti prielaidą, kad atidumas nežmogiškiems daiktams gali turėti teigiamą poveikį žmonėms. Viena vertus, toks nukreiptumas prie jautrumo daiktams išryškina ir patvirtina meno objekto suvokėjo vaidmens reikšmę, kita vertus, skatina daiktiškiems objektams priskirti savybes, kurias šie nebūtinai turi *par excellence.* Aleksandra Aleksandravičiūtė, aptardama vaizdo radimosi, buvimo ir perdavimo per suvokimo agentą būdus, akcentuoja „nuolat kintančią ribą tarp vaizdo (suvokimo objekto) ir jo perkėlimo bei suvokimo priemonės (suvokimo agento)“[49]. Būtent šios ribos slankumas leidžia pamatyti daiktą kaip aktyvų veikėją, kurio aktyvumo specifika priklauso nuo suvokėjo nusiteikimo: nuotaikos ar galbūt valios, turi reikšmės ir kiti faktoriai – erudicija, patirtis etc. Taip pat dėl šios priežasties kiekvieno estetinio percepcinio įvykio atveju gauname redukuotą dalinį patiriamo objekto vaizdą: ribos kintamumas reiškia, kad objektas kaip visuma yra nepasiekiamas, nes priklauso nuo suvokėjo percepcijos ir todėl yra esmiškai efemeriškas. Jei daiktai atsiskleidžia per jų poveikį – santykį su žmogumi, stebėtoju (totemistinės pasaulėžiūros Australijos čiabuviu, europietiško mentaliteto meno gerbėju ar pan.), tai ir apmąstydami juos iš esmės svarstome suvokėjui daromą įtaką, kitaip tariant, paties suvokėjo (meno) patyrimo procesus, kurie stipriai susiję su individualia konkretaus suvokėjo atmintimi ir suvokėjo kontekstu, apimančiu ir kolektyvinę atmintį. „Vienintelė mums pažįstama praeitis yra suformuota mūsų keliamų klausimų, tačiau tie klausimai taip pat suformuoti konteksto, iš kurio kylame, ir mūsų kontekstas apima praeitį.“[50] Todėl disertacijoje pasitelkiama Joshua Kateso *dokumentarizmo* (semantizmo) nuostata: įsitikinimas, kad kelias į istorijos objektą veda tik per dokumentus, įvairių rūšių pėdsakus, ne tik rašytinius dokumentus, bet ir daiktus, susitarimus dėl žemės, žodinius liudijimus ir taip toliau[51]. Tiriant kultūrą liudijančią gamtą, telkiamasi į tokius artefaktus, kuriuos Alexanderis Nagelas ir Christopheris S. Woodas laiko savotiška jungiamąja medžiaga, veikiančia per atmintį. Pasak jų, pastatai, paveikslai ir poetiniai tekstai yra saitai, palaikantys visuomenės bendrumą laike. Individuali atmintis nepatikima, ja negalima pasitikėti[52]. Taigi šie objektai tarsi verčia individualią atmintį į kolektyvinę. Šį teiginį plėtoja ir Jano (1938–2024) bei Aleidos (g. 1947) Assmannų teorija, jų požiūriu, atminties sąvoka yra ne metafora, bet metonimija, grįsta medžiaginiais saitais tarp prisimenančio proto ir primenančio objekto, kuris veikia kaip tarpininkas, įveikiantis net mirtį.

[49] Aleksandra Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, *Menotyra*, nr. 1 (18) (2000): 9–14.
[50] Carolyne Bynum, „Why all the Fuss about the Body: A Medievalist’s Perspective“, *Critical Inquiry*, vol. 22, no. 1 (1995): 30.
[51] Joshua Kates, „Document and Time“, *History and Theory*, vol. 53 (May 2014): 155.
[52] Pagal: Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010), 15.

Svarstant mirties įveikos galimybes menu, vienu iš išeities taškų tampa mitai – mitų konstravimo problemos išskleidžiamos modernėjančioje XIX a. ir modernioje XX a. dailėje, kurios savasčiai vis reikšmingesnės tampa suvokėjo patirtys. Viena vertus, tai žmogiškos būties įpaminklinimas, kita vertus, pasakojimas, kuriuo įveikiama mirties ir gyvybės prieštara: mirusieji prisikelia, sugrįžta[53]. Šiuo atžvilgiu mitas artimas *Nachleben* – išlikimui, persikėlimui ir raiškai naujomis sąlygomis. Disertacijoje laikomasi požiūrio, kad dailė mitų netiria ir netgi nereflektuoja, veikiau pasitelkia mitologines struktūras kaip įrankį, galintį padėti įveikti mirtį ir laiką pakeičiant patirtį. Mirtis yra kasdienybė – gyvenimiška, bet mituose yra prisikėlimo galimybė, tuo būdu įveikiama ir kasdienybė, ir laikas, ir net pati gamta. Philippe'as Ariėsas (1914–1984) esė rinkinyje *Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje* (1975) teigia, kad „šiuolaikinis mirusiųjų kultas – tai prisiminimo, susijusio su kūnu, kūniškąja išore, kultas"[54], pasak tyrėjo, šis XVIII a. atsiradęs ir XIX a. paplitęs kultas išsiskiria paprastumu („be dogmų ir apreiškimų ir beveik be paslapties") ir yra vienintelė religijos apraiška, bendra visų tikėjimų išpažinėjams ir netikintiesiems, nes atitinka šiuolaikinio žmogaus padėtį ir visuomenės jautrumo lygį. Dabarties žmogaus laikysenos mirties akivaizdoje apmąstymas veda prie tam tikrų atminties technikų analizės: prisiminimų saugojimo, transformacijos arba sąmoningo „perrašymo", bei „konservavimo" meno kūriniais idėjos. Tačiau kultūros ir meno kūrinių patirtis modeliuojama ir perduodama: keičiantis suvokėjų kartoms, keičiasi ir meno kūrinio patyrimas. Šioje dinamikoje žmogaus – istorinių reprezentacijų kūrėjo – tarpininkavimas atrodo dvejopai. Viena vertus, remiantis Wulfu Kansteineriu, formalios ir semantinės istorinės reprezentacijos kokybės gali turėti mažai bendro su autoriaus ketinimais, ir nei objekto charakteristika, nei autoriaus tikslai nėra patikimas rodiklis vėlesniuose recepcijos procesuose[55]. Kita vertus, anot Bachtino, nors per kontaktą su dabartimi susiduriame su pasauliu jo steigtyje, prarandamas semantinis stabilumas ir atsiskleidžia vis kiti kontekstai, svarbu, kad visos atminties medijos nei atspindi, nei determinuoja kolektyvinę atmintį, bet yra neatsiejamai įtrauktos į kolektyvinės atminties konstrukciją ir evoliuciją[56].

Disertacijoje gretinant XIX a. objekto – Baublio – perduodamas „žinutes" su šiandien aktyviai tebekuriančio Penone's, kurio daugelio projektų centre – medis, kūrinių siunčiama žinia, įtampos tarp Baublio ir dabarties meno kūrinių aptarimo turiningumas grindžiamas Hoy'aus išplėtotu požiūriu, kad dabartis neegzistuoja be praeities, negali būti patirta ir suvokta atsietai nuo pastarosios, o

[53] „Mite viskas galima." Žr. Lévi-Strauss, „Mitų struktūra", 50–51.
[54] Philippe Ariès, *Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje*, iš prancūzų kalbos vertė Birutė Gedgaudaitė ir Dalia Šarkūnaitė (Vilnius: Baltos lankos, 1993), 198.
[55] Wulf Kansteiner, „Finding Meaning in Memory: a Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*, vol. 41 (2002): 192.
[56] Pagal Steve Anderson, žr.: Ibid., 195.

laikiškumas laikomas pagrindine pasaulio interpretacijų sąlyga[57]. Taigi ir bet kurio šiandienos meno objekto ar kultūros reiškinio aptarimas negali būti pakankamas be praeityje buvusių *panašybių* refleksijos, kuri tampa kertine apmąstant tokių objektų turinį. Šiame darbe pasirinkti XX a. meno kūriniai, tarsi simboliniai modeliai ir „tikėjimo metaforos“, atstovaujantys ir realybei, ir utopijai[58]. Tai galima laikyti konceptualiu panašumu su Romantizmo peizažine tapyba, nes „romantikai pirmiausia buvo tvirtai nusiteikę neleisti, kad jausmą užgožtų kokia nors idėja ar teorija“[59].

Nors Romantizmo dailės korifėjus Casparas Davidas Friedrichas (1774–1840) manė, kad tapyti verta tik vidujybės vaizdinius, gamtos objektai, iš kurių semtasi įkvėpimo tiems vaizdiniams kildinti, užima ir realią vietą, erdvę kalnuose, miške ar sode, taigi yra ir tos vietos, ir erdvės dalis – svarbus dėmuo. Pasak Michelio Foucault, erdvėje egzistuojantys ryšiai formaliai gali būti apibūdinti kaip medžiai arba tinklai[60]. Medis tarsi struktūra, jungianti dievų ir žmonių pasaulį, požemį ir dangų, maitinantis ir kuriantis, leidžiantis šaknis ir šakas, tiesiantis, siekiantis, siejantis, judantis, gyvybingas. Ir literatūroje, ir dailėje įvairiais istoriniais tarpsniais jis vis naujai pasirodo skirtingais pavidalais: nuo Tutanchamono III kapavietės piešinio, kur deivė Izidė geria iš medžio tuo pat metu laikydama jį už „rankos“, iki Pažinimo, Alchemijos medžių – įkultūrintų organinių struktūrų: gamtai suteikta simbolinė reikšmė. Krikščioniškosios dailės tradicijoje medžio simbolyje jungiami dangiškieji ir žemiškieji elementai, pabrėžiama dvasinės „mitybos“ struktūra (pvz., vaizduojant Kristaus auką). Tačiau disertacijoje svarbiausia medžio charakteristika – žmogiškojo pasaulio atspindėjimas, jo funkcijų perėmimas.

Pasak Davido Carro, kaip žmonės ir socialios būtybės, mes nujaučiame, iš kur atėjome, turime gana išsamų praeities paveikslą, kokiai bendruomenei, tautai ar net nacijai priklausome. Ši išgyventa istorija ar greičiau jausmas, kad „taip buvo“, įsirėžęs mūsų patirtyje, yra pirmas ir tvirčiausias praeities supratimas (turbūt tiksliau būtų – įsitvirtinęs įspūdis), jis taip pat sukuria tęstinumo jausmą tapatinantis su grupe, regionu, ieškant etninio ar nacionalinio identiteto. Yra tam tikras ikimokslinis istorijos patyrimas ar naivus jausmas, nuo kurio atsiriboja istorikai, remdamiesi kritiniu istoriniu žinojimu. Tačiau šis jausmas tarsi dirva pastarajam, tarsi platesnis kontekstas istorijai suprasti. „Neistorikams ar panašiems į juos istorija yra gyva ir tęsiasi per supančius daiktus ar žmones, taip pat per netiesioginius ir tiesioginius platesnio pobūdžio pasakojimus, kuriuose dabarties įvykiai turi savo vietą.“[61] Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad būtent šios rūšies patirtis yra menininkų indėlis

[57] Couzens Hoy, *The Time of our Lives: A Critical History of Temporality*, 41–100.
[58] Vytautas Kavolis, *Kultūrinė psichologija: straipsnių rinkinys* (Vilnius: Baltos lankos, 1995), 30.
[59] Vaughan, *Romantizmas ir menas*, 22.
[60] Michael Foucault, „Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach (NYC: Routledge, 1997), 330–336.
[61] David Carr, *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 76.

į istorijos sampratą, būtent šį gyvenamos ar įsivaizduojamos (gali būti ir sukonstruotos) praeities jausmą perduoda menas per objektus ar (ir) reiškinius, paversdamas jį *patirtimi*.

Šiandien medį eksponuojantys kūriniai dažnai nesusiję su konkrečia vieta, atlikdami kaukės ar (ir) mediatoriaus vaidmenį, jie tarsi kalba iš niekur arba iš visur ir dalijasi bendražmogiška patirtimi. Formą neretai lemia autoriaus subjektyvi istorijos interpretacija, kuriai pasirenkami nebūtinai visuotinai svarbūs įvykiai susiejami asmeninėmis asociacijomis, nes ankstesnė ikonologija nebeveikia. Šį aspektą išryškinant pritaikoma Bachtino „apsimetėlio“ ar „apsišaukėlio“ koncepcija: anot jo, tokiu tampama ne tada, kai užimama kito vieta, bet kai mėginama gyventi tarsi abstrakčioje vietoje ir kalbėti iš jos. Kitas būdas tapti apsišaukėliu yra gyventi ritualizuotą ar „reprezentacinį“ gyvenimą. Bachtinas *Poelgio filosofijos link* pateikia su savo vaidmeniu besitapatinančių politikų ar bažnytinių veikėjų pavyzdį. Tačiau ši mintis labai tinka kalbant ir apie šiandienos menininko vaidmenį, kai „mėgindami suprasti savo gyvenimus kaip užslėptą reprezentaciją ir kiekvieną savo veiksmą kaip ritualinį, mes tampame apsimetėliais“[62]. Anglakalbiame kontekste ši Bachtino sąvoka vartojama labiau akcentuojant apsimetimą: *pretender*, tačiau nurodomas vertimas iš originale esančio *samozvanets*[63], kur svarbus „apsišaukėlio“ atspalvis. Bachtino filosofijoje reikšmingas literatūrinis kontekstas, o filosofinis sprendimas neatsiejamas nuo estetinio: jis dažnai parodomas analizuojant grožinę literatūrą. Kai kurių Bachtino aptariamų literatūrinių kūrinių aplinkoje apsišaukėliškumas (*pretendership*) suprantamas ir kaip proto uzurpavimas, pavyzdžiui, herojaus protą apėmus ligai[64].

Taigi šiame darbe aptariami gamtą įkultūrinantys menininkai panašūs į ritualo atlikėjus, kai jų veikla ne tik padeda suvokėjui orientuotis pasaulyje, bet kartu yra lyg „žynio, kerėtojo darbas – tai ‚gelbėjimo darbas‘, nuo kurio priklauso visos socialinės bendrijos džiaugsmai ir vargai“[65]. Pasak Eugeno Finko, „žinojimas, kad kaukė, žaidimas, vaidinimas ir scena tėra regimybė, nepanaikina ir nesugriauna vaidybos intencijos, nepalaužia tikėjimo, jog tai yra būtis. Priešingai, būtent žinojimas, jog tai regimybė, ir yra sąlyga, kad galėtų nušvisti simbolis“[66]. Atrodo, kad kaip svarbus Romantizmo bruožas tyrinėtojų dažnai minimas didingumas ar prakilnumas šiandien paradoksaliai dera su pokštu ir sąmoju, taip pat klaida, apsirikimu, froidiškuoju riktu, o *kaukė* tokiame kontekste, kai siekiama apeiti realybę ir išlaisvinti gyvenimą iš rimtumo, atrodo organiška metafora. Juokas gali akimirksniu nuslopinti ar sumažinti agresiją, dažniausiai yra staigi, neplanuota reakcija, visiškai susijusi su

[62] *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson, Evanston (Illinois: Northwestern University Press, 1989), 19.
[63] Ibid.
[64] Ibid.
[65] Eugen Fink, *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*, iš vokiečių kalbos vertė Rūta Jonynaitė (Vilnius: Apostrofa, 2018), 64–65.
[66] Ibid., 66.

dabarties momentu, visos kitos veiklos juokiantis nutrūksta[67]. Kita vertus, remiantis froidistinėmis meno interpretacijomis[68], bet koks meno vaizdinys visada apeliuoja į nesąmoningumą, bet tokia forma, kad apgauna ir nuramina sąmonę. Būtent tokia geradariška apgaulė, leidžianti, nesukeliant sunkaus konflikto su sąmone, išgyventi bendražmogiškus kompleksus ir traumas – prarastą ryšį su gamta ir būties tolydumo netektį, atrodo, vyksta dabarties meno lauke. Tokios meninės apgaulės, kaip patyrimų sekos, perduodamos komunikuojant žodžiais ir vaizdais, šio tyrimo probleminiame lauke – bendradarbiaujant su gamta: medžiu ar medžiais.

Ginamieji teiginiai

Gamtos įkultūrinimo strategijos Vakarų dailėje: XVIII a. pabaigoje – *rodymas*, XIX a. – *regėjimas*, XX a. – *dalyvavimas*, yra laipsniškas meno turinio virsmas patirtimi, apimantis ir objekto formos nureikšminimą.

Rodymas, kuris disertacijoje atskleidžiamas per XVIII a. paveiksliškumo teorijos interpretaciją, yra taikomoji, vartotojiška gamtos įkultūrinimo strategija, iš dalies persikelianti į XX a.: iš Apšvietos į XX a. persikelia *homo rationalis*, kuris gamtą tiria ir patiria jau fiziškai, bet taip pat sąlygiškai mechaniškai (ir vartotojiškai).

Apšvietos *pernaša* į Romantizmą yra tikslingos stebėsenos, disertacijoje konceptualizuojamos į gamtos įkultūrinimo strategiją – **regėjimą**, perkėlimas – XIX a. tapytojai gamtovaizdį susieja su žmogiškomis patirtimis, taip paskatindami ir objekto nyksmą.

XX a. modernizmas toliau formuoja XIX a. užgimusią strategiją, prasideda gamtos suliejimo su žmogaus kūnu pastanga: per fizinę veiklą – **dalyvaujant** – ieškoma santykio ir ryšio su gamta, tampa svarbus pats patyrimas, kuris ir yra meno turinys.

Dionizo Poškos Baublys atspindi novatorišką XIX a. pradžios gamtos įkultūrinimo atvejį, ne tik turintį dalyvavimo praktikos bruožų, bet ir parodantį itin ankstyvą, performatyvų veiksmą gyvenamoje aplinkoje, atliekamą per medžio objektą. Giuseppe Penone tęsia dalyvaujamą santykį su

[67] Pagal Norbert Elias, „Essay on Laughter“, ed. Anca Parvulescu, *Critical Inquiry*, vol. 43, no. 2 (Winter 2017): 283–288.
[68] M. M. Bachtin, V. N. Voloshinov, *Freidizm: kriticheskii ocherk* (New York: Chalidze Publications, 1983), 119.

gamta, (medžiais), tik suvokėjo patirtis formuoja jau kūniškai dialektiškas susitikimas su gyva kitybe – augalu.

I. GAMTOS ĮKULTŪRINIMO DISKURSAS

I.1. Jungtinės metodologijos poreikis: Bachtinas, Beltingas ir Bal

Šio tyrimo metodologija yra sistema, grįsta kraštutiniu nestabilumu ir atvirumu, trijų dinamiškų teorijų – Michailo Bachtino (1895–1975), Hanso Beltingo (1935–2023) ir Mieke's Bal (g. 1946) – vediniu. Tokios jungties sprendimą lėmė Bachtino kultūros virsmo teiginiai: daugiabalsiškumas, per kurį kultūra save keičia, ir literatūrologijos sąsaja su kultūrologija, būdinga ir Bal. Bachtinas, remdamasis literatūra, krypsta į kultūrologiją, Bal tarsi atkartoja šią dinamiką, tik gerokai vėliau. Jos teorija parodo, kaip sąvokos veikia kultūroje ir priartėja prie vaizdų. Vaizdų „gyvenimą" vaizduose ir žmoguje plėtoja Beltingas. Beltingo, Bal ir Bachtino[69] požiūriai grįsti sąsajų ir ryšių tarp tiriamų objektų ar reiškinių įžvelgimu, skirtingų sąsajumo galimybių, o ne kokio vieno, stabilaus santykio nustatymu interpretacijoje. Tokio požiūrio laikomasi ir šiame darbe, taip pat remiamasi principu, kad vienodai suvokti meno kūrinio neįmanoma, nes meno suvokimas grindžiamas ne visuotinėmis taisyklėmis, o empatija, kuri lemia ir autoriaus santykį su savo paties kūriniu.

Konceptualios šių trijų artimų teorijų sąsajos sukuria paradoksaliai stabilų naują darinį, tam tikrą rėmą, leidžiantį sistemai funkcionuoti – veikdama ji tampa instrumentų rinkiniu, kurį taikant disertacijoje aiškinamasi, kaip užčiuopiame kultūros tąsą ir kismą (kultūra tęsiama kinta), kokie yra reikšmės kildinimo ir skelbimo būdai. Klausimų seka, suponuojama šios sistemos dėmenų, užduodama tyrimo objektams: ir Baubliui, ir Penone's medžio kūriniams, stebint, kaip jie liudija kultūrą. Metodas paremtas teorine nuostata, kad gamta įkultūrinama žmogui prisiimant[70] jos veiklos liudininko ir *bendradarbio* vaidmenį. Šiame darbe gamtai taip pat suteikiami tie patys vaidmenys, ji liudija žmogaus veiklą ir tarpininkauja joje. Trinaris ir daugiasluoksnis metodas konstruojamas tikslingai: siekiant reikšmių daugio, kurių santalka (bet ne suma) vienoje teorinėje plotmėje leidžia įvairiapusiškai atskleisti, *kaip* patiriami estetiniai šio tyrimo objektai. Vadovaujamasi struktūralistiniu principu: disertacijoje objektų reprezentacijos tarsi išskaidomos ir perrenkamos naujai – kiekvienam dėmeniui išaiškinti konstruojamas atskiras *vaizdinys*.

[69] Panašus yra ir šiam darbui svarbaus mąstytojo Aby'io Warburgo požiūris.
[70] Žmogus visada atlieka tam tikrus kultūrinius vaidmenis.

I.1.1. Michailas Bachtinas[71] *(1895–1975) – daugiakalbystė*

Formuojant metodologiją remiamasi šiais Bachtino darbais: *Poelgio filosofijos link* (*K filosofii postupka*[72], rankraštis parengtas 1920–1921 m., išleista 1986), *Menas ir atsakomybė* (*Iskustvo i otvestvenost*, pirmąkart publikuota 1919 m. Nevelio (Rusija) žurnale *Dien iskusstva* (*Meno diena*), perleista 1977), *Iš 1970–1971 metų užrašų* (*Iz zapisei 1970–1971 godov*) ir kitais tekstais, esančiais ankstyvųjų esė *Menas ir atsakomybė* ir vėlyvųjų esė *Dialoginė vaizduotė* (*Dialogicheskoje voobrazenie*, 1975) rinkiniuose anglų kalba. Terminams tikslinti naudojamasi lietuviškais Bachtino vertimais – *Autorius ir herojus: estetikos darbai* (sudarė ir vertė Darius Kovzan, 2002) bei *Dostojevskio poetikos problemos* (vertė Donata Mitaitė, 1996).

Bachtino žmogiškojo subjektyvumo teorija disertacijai svarbi dėl kelių priežasčių: visų pirma, dėl subjektyvaus požiūrio argumentavimo šiame darbe ir išplėstinės estetikos sampratos[73], taip pat dėl *architektonikos* principo ir sąvokų skolinimosi bei interpretavimo. Paties Bachtino žodžiais, jo filosofija yra „poelgio, bet ne poelgio rezultato (ar produkto) filosofija“[74], o architektonika prasideda nuo žvilgsnio iš kiekvienam individui unikalaus jo paties centro, *vietos*, iš kurios žiūrint, kiekvieno matymas yra individualus: ką aš matau, nėra tas pat, ką mato kiti. Tai tam tikra prasmių tvarkymo sistema, kuri gali atrodyti ir paradoksali – kaip bandymas susieti nesusiejama. Pasak Bachtino interpretatoriaus ir vertėjo Michaelo Holquisto, „architektonika yra raktas į Bachtino filosofinę antropologiją, nes kiekvieno žmogiško veiksmo ištakose yra vienos ar kitos rūšies visumos siekio problema, sujungiant skirtingas dalis“[75]. Bachtino estetinis subjektas, žmogus, visad veikia situatyviai, t. y. pasaulis jam atsiveria tiek, kiek yra susijęs su jo paties fizine ir protine veikla – bachtiniškas pasaulis yra stebinančiai *žmogiškas*. Pavyzdžiui, Bachtinas pabrėžia, kad jo unikali *vieta* nėra tik abstraktus geometrinis centras – tai konkretus centras, „konkrečios pasaulio įvairovės“[76]. Bachtiniškai nusiteikęs meno suvokėjas neturi pasirinkimo: iš jo atimamos pretenzijos į objektyvumą, nes jis žvelgs tik iš *savo vietos*, matys subjektyviai. Vietą galime suprasti ir kaip tam tikrą aplinką –

---

[71] Sudėtingo likimo, tremtį išgyvenęs rusų kilmės filosofas, aktyvus kultūros veikėjas, literatūros kritikas, semiotikas, savo darbuose jungęs literatūros teorijos, etikos ir kalbos filosofiją. Bachtino įžvalgos darė ir tebedaro įtaką humanitarinių ir socialinių mokslų teorijoms (antropologijos, psichologijos, filosofijos, kalbotyros etc.), XX a. viduryje dėl idėjų turinio ir formos originalumo negavęs daktaro laipsnio, Bachtinas ir šiandienos kontekste atrodo išskirtinai novatoriškas mąstytojas.

[72] Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, trans. Vadim Liapunov, eds. Vadim Liapunov and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1999).

[73] „Estetika, taip kaip ją supranta Bachtinas, yra žymiai talpesnė, nei įprastai manoma, ji apima fundamentalius epsistemologijos, etikos ir, žinoma, ontologijos klausimus.“ Žr.: Michael Holquist, „Introduction: The Architectonics of Answerability“, in Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, trans. Vadim Liapunov (University of Texas Press, 1999), 21.

[74] Ibid.

[75] Ibid., 32–33.

[76] Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, 57.

kiekvienam suvokėjui skirtingą reikšmingų ženklų sistemą. Projekcija tokiu atveju gali būti tik dabartiška ir tik subjektyvi. Kita vertus, tokia perspektyvinė pozicija yra ne tik estetinės veiklos pradžios taškas, bet ir pažadas: pasak Bachtino, santykyje su savo unikalia vieta visi įmanomi erdvės ir laiko ryšiai įgauna vertybinį centrą, aplink kurį susiorganizuoja į tam tikrą stabilią, konkrečią, architektoninę visumą, ir ši *galima* vienovė tampa dabartišku unikumu. Į klausimą, kaip bachtiniškai suprantamas menas, galima atsakyti – kaip (mano) reakcija. Ir pridurti, kad tai reakcija į man svarbius ženklus.

Bachtino įsijautimo (*Einfühlung*[77]) idėja vadovaujamasi kaip tam tikru *formos ir turinio* principu, apmąstant estetinį autoriaus ir suvokėjo[78] santykį su objektu, meno kūriniu. Svarbu paminėti, kad objektą gali estetiškai patirti ir žiūrovas, suvokėjas, ir pats autorius. Bachtinas daug dėmesio skiria būtent autoriaus santykiui su savo herojumi, kuris disertacijoje keičiamas tiesiog meno kūriniu, apibendrinant estetinės empatijos principą, jį taikant ir autoriui, ir žiūrovui. Tai atrodo natūralus žingsnis, remiantis įvairiais Bachtino tekstais ir ypač jo atsakomybės principu – meno vartotojo sąmoningumu, išdėstytu tekste *Menas ir atsakomybė*. Kalbėdamas apie baigtinumą arba galutinį meno kūrinio realizavimą, Bachtinas palieka galimybę pačioms įvairiausioms interpretacijoms, atrodo, jis net sąvokas tikslingai renkasi tokias, kuriose tarsi esama neužbaigtumo ar netikrumo užuominos. Pavyzdžiui, kalbėdamas apie sąmonės vienovę įvairiuose estetiniuose kontekstuose, jis pabrėžia, kad ši vienovė nėra duota, bet veikiau užduota (*zadanij – the posited*, bet ne *danij – the given*), savo esme tuoj nutiksianti (*predstojaščij – yet-to-be* arba *yet-to-come*, vok. *Bevorstehen*)[79].

---

[77] *Einfühlung* sąvoka apima ir tarpasmeninę, ir estetinę empatiją, teoriškai išplėtota XIX a.–XX a. pradžioje vokiečių estetikoje, ypač Roberto Vischerio (1873) ir Theodoro Lippso (1903, 1906). *Einfühlung* (angl. *feeling into*) reiškia savęs projektavimą į kitą kūną ar aplinką, įsivaizduojant buvimo kito kūne pojūtį. Žr.: Joanna Ganczarek, Thomas Hünefeldt and Marta Olivetti Belardinelli, „From ‚Einfühlung' to Empathy: Exploring the Relationship Between Aesthetic and Interpersonal Experience", *Cognitive Processing*, vol. 19 (2018): 141–145.

[78] Kalbėdamas apie autorių ir jo herojų, Bachtinas vietoje termino „suvokėjas" vartoja sąvoką *sozercatel*, artimesnę reikšmei „kontempliatorius", kuri atitinka ir anglų kalbos vertimą (*contemplator*), bet taip pat gali būti ir „žynys", „mąstytojas". Šis terminas tik sustiprina pagrindinę mintį: individualaus, kontempliatyvaus, giluminio santykio su meno kūriniu užmezgimo idėją jam atsiveriant, ne tik paprasčiausiai stebint. Būtent todėl ir autoriaus santykis su jo herojumi (kūriniu) yra ne savaime suprantamas, bet daugiasluoksnis ir komplikuotas. Formuodamas empatijos konceptą, Bachtinas rėmėsi Theodoru Lippsu, Jeano-Marie Guyau socialinės simpatijos idėja ir Hermanno Coheno estetinės meilės idėja. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, „Author and Hero in Aesthetic Activity", in Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 72–73.

[79] Ibid., 78–79, 74–75. Kitos sąvokos: *ne-alibi v bitji – non-alibi in Being*; *učastnik – participant*; *pričastčenie – participativeness*; *pravda* (*the trouth of the event*, filosofinių neišverčiamybių žodyne – *truth in justice*), bet ne *istina – apodicticity*; žodyne – *abstract truth*, pas Bachtiną – *otvlečionnaja pravda*, remtasi Andriy Vasylchenko interpretacija, žr.: *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013), 515.

Vadovaujantis šių idėjų visuma, disertacijoje meno kūriniai „perkuriami“ juos išskaidant į **vaizdinius**[80] ir tarsi perdėliojant naujai, tačiau tai tik vienas iš galimų būdų: estetinis pasiūlymas, pridedant papildomas naujos dėlionės reikšmes ir suprantant, kad lygiai tiek pat legitimi gali būti ir visai kitokia strategija. Žiūrovo vaidmuo susvarbinamas, jis tampa daugiau nei stebėtoju, tam tikra prasme – meno kūrinio užbaigimo akto (t. y. galutinio kūrybinio etapo) dalyviu. Kita vertus, kiekvienas meno kūrinys turi daugiau nei vieną žiūrovą, jų gali būti daug, ir tie, kurie jaučia pakankamą estetinę „empatiją“ tam pačiam kūriniui, gali dalyvauti skirtinguose jo „užbaigimuose“ skirtingose vietose ir skirtingu metu (remiantis skirtingomis suvokimo patirtimis, kurios apima ir jų estetinį požiūrį), taip kuriant nebūtinai persidengiančių (ar juo labiau sutampančių) meninių reikšmių intencionalų tinklą[81]. Daugiasluoksnė bachtiniška estetinės percepcijos sistema komplikuota, ji ne tik apima nevienareikšmį autoriaus santykį su savo kūriniu, bet įtraukia ir suvokėją, tarsi suteikiant jam galimybę tapti meno kūrinio bendraautoriu. Tačiau ir kūrinio autoriaus, ir suvokėjo atveju estetiniame santykyje Bachtinas apeliuoja į „suprantančios ir atliepiančios asmenybės sąmonę – atsiveria potenciali atsakymų, kalbų, kodų begalybė. Begalybė prieš begalybę“[82]. Bachtino estetika yra etiška, jo suvokėjas atsakingas už santykį su menu, vadovaujasi nuostata: turiu atsakyti savo gyvenimu, ką patyriau ir supratau susidūręs su meno kūriniu, kad šios patirtys neliktų neveiksmingos mano gyvenime[83]. Menas yra atsakingas už gyvenimą ir atvirkščiai. „Menas ir gyvenimas nėra viena, bet jie turi susijungti manyje – mano atsakomybės vienybėje.“[84] „Trys žmogiškosios kultūros sritys – mokslas, menas ir gyvenimas – susijungia tik individualioje asmenybėje, kuri integruoja juos į savo vienovę.“[85] Taip pat Bachtinui reikšmingas atsakingas santykis su *kitu* ir *kitais*: *chronotopo* sąvoka reiškia ne tik laiko ir erdvės sankirtą, svarbu tai, kad ji suprantama kaip konkretus taškas, vieta bendruomenėje. Remiantis šiuo požiūriu, chronotopiškam meno kūriniui būdingas performatyvumas ir komunikacija, kuri tarsi diktuoja ir tam tikrus patirties perdavimo būdus, santykius su suvokėjų bendruomene.

Nors estetinis kūrinio užbaigimo aktas priklauso suvokėjui ir dalyvaudamas percepcijoje šis tarsi užčiuopia kūrinio visumą, tačiau ši visuma, Bachtino žodžiais tariant, visgi negali homogenizuoti

---

[80] Čia taip pat itin paranki André Grabario atvaizdo kaip vaizdinio samprata, kai atvaizdas perteikia ne regimąją tikrovę ar iliustruoja pasakojimą, bet įvaizdina būseną ar lūkestį. Pavyzdžiui, Gerasis Ganytojas įkūnija Kristaus, globojančio klystančius ir atgailaujančius tikinčiuosius, vaizdinį, žr.: André Grabar, *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*, vertė Aušra Grigaravičiūtė (Vilnius: Aidai, 2003).
[81] Tokia yra ir Umberto Eco atviro kūrinio samprata.
[82] Mikhail Mikhailovich Bachtin, „From Notes Made in 1970–1971“, in Mikhail Mikhailovich Bachtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986), 136.
[83] Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 61.
[84] Ibid., 63.
[85] Ibid., 61.

kūrinio dalių, kitaip tariant, „visuma negali susiaurinti heteroglosijos iki monologo“[86]. Nors Bachtino veikalai skirtingi, o jo interpretatoriai pusiau rimtai teigia, kad apskritai nėra vieno Bachtino, tik *bachtinai*[87], jis išlieka nuoseklus, argumentuodamas įvairovę arba „daugiakalbystę“ (*raznorečija*). Priešpaskutiniame darbe, *1970–1971 m. užrašuose*, Bachtinas teigia tikslingai vartojantis skirtingus terminus tam pačiam fenomenui įvardyti, ir kartu išsako prielankumą variacijoms bei požiūrių daugiui – daiktų priartinimui, nenurodant tiesioginių sąsajų tarp jų[88].

Estetinė veikla prasideda projektuojant save į patiriamą objektą, įsigyvenant jame (orig. *vživanije*), jei tai herojus – save *pastatant į jo vietą*, jaučiant tai, ką jaučia jis. Bachtinas patikslina nesvarstysiąs, kaip ir kokia forma tokia projekcija įmanoma ir kokia tokios projekcijos psichologinė problema, esą jo tikslui pakanka, kad ji faktiškai galima[89]. Bachtino nuomone, reikia prisitaikyti sau herojaus (čia – objekto[90]) gyvenimo horizontą, ir tada visos savybės, kurias priskiriame objektui „iš savo vietos“, išnyks pasikeitus požiūrio taškui. Ne mažiau svarbu „sugrįžti“ iš šios projekcijos į savo vietą, iš kurios objektas patiriamas išoriškai, nes tik tada prasidės tikslinga estetinė veikla – gautos medžiagos formavimas ir užbaigimas. Tokią „kelionę“ kiek komplikuoja tai, kad objekto horizonto pasimatavimas ir išoriškas žvilgsnis jo atžvilgiu nebūtinai turi įvykti chronologine[91] tvarka, vadinasi, stabili objekto stebėjimo schema ir čia negalima, galima elgtis visaip, priklausomai nuo estetinių aplinkybių.

Žiūrėjimo ir stebėjimo schema tyrimui naudinga kaip suteikianti galimybę rinktis interpretacinius požiūrio taškus (kartais visai priešingus) iš platesnio jų skalės diapazono, ne tik pateisinant, legitimuojant, bet ir laikant privalumu tam tikrą atsitiktinumo faktorių. Remiantis šiuo Bachtino konceptu, kai prisitaikome kito, objekto ar herojaus, „horizontą“, pasikeičia matymo laukas, pavyzdžiui, nematome savo nugaros ar veido, kitas mato mūsų kūno dalis, bet nemato kai kurių savo kūno dalių. Ši literatūrologinė suvokimo strategija, pritaikyta dailėtyrai, atveria interpretaciją ir atrodo turinti potencialo iškelti naujas objekto reikšmes. Turint mintyje Bachtino horizonto[92] sąvokos atitikmenį rusų kalboje „krugozor“ (t. y. *reglaukis*[93]), pamatome naują objekto savybių visumą, nes

---

[86] Pasak Holquisto, rimtai žiūrint į Bachtino ankstyvąsias esė, jas reikėtų suprasti kaip kvietimą tapti Bachtino bendraautoriais – taigi patiems jas užbaigti. Žr.: Holquist, „Introduction: The Architectonics of Answerability“, 36–37.
[87] Pasak Adamo Zachary'io Newtono, „priklausomai nuo vėjų, dvelkiančių per įvairias akademines disciplinas ir anapus jų teritorijų“, yra liberalų pliuralistų Bachtinas, Vakarų marksistų Bachtinas, semiotikų ir lingvistų Bachtinas, moterų studijų, performansų ir filmų, sekuliaraus humanizmo, vizualiųjų menų ir muzikologijos, metafizikų ir net pankų Bachtinas, pateikiamas ilgas sąrašas. Žr.: Adam Zachary Newton, *To Make the Hands Impure – Art, Ethical Adventure, the Difficult and the Holy* (Fordham University Press, 2015), p. 161–189.
[88] Bakhtin, „From Notes Made in 1970–1971“, 155.
[89] Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 90–92.
[90] Kadangi disertacijos tyrimo objektas yra kultūros objektai ir meno kūriniai iš *medžio* ar *medžių*, jų „gyvenimo horizonto“ metafora atrodo tikslinga ir turinti potencialą būti išskleista.
[91] Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 92–93.
[92] Angliškuose vertimuose *krugozor* dažniausiai yra *horizon*.
[93] Erikos Grigoravičienės vartojama sąvoka, žr.: Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: Vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*.

„apeiname“ aplink jį ir susidarome naują įspūdį. Tiesa, ką pamatysime, tiksliai nežinome. Kalbėdamas apie herojų (kuriuo gali tapti ir gamtos reiškinys – vienas Bachtino pavyzdžių yra vaizduotės animuota jūra arba uola[94], taip pat gali būti linija ar spalva[95]), Bachtinas vartoja terminą *sopereživanie* (angl. *co-experiencing*), viena vertus, tai tapatinimasis su herojaus patirtimi, kita vertus, estetinė visuma nėra kažkas bendrai patiriama, bet aktyviai „pagaminama“. Suvokėjui prisiimant atsakomybę ir susigyvenant su kūriniu, ji sukuriama autoriaus ir stebėtojo, žiūrovo[96], kūrinys aktyvuojasi per empatiją. Lygiai taip Bachtino *Poelgio filosofijoje* tarp veiksmo (akto) ir jo reikšmės visada yra kažkas, kas neduota *a priori*, bet turi būti pasiekta[97].

Svarbu pabrėžti atsargų Bachtino požiūrį į autoriaus kūrybinio proceso refleksiją: istorija yra papasakota kūrinyje, bet ne „autoriaus išpažintyje“, jei tokia egzistuoja, ir ne autoriaus atliktoje savo paties kūrybinio proceso apžvalgoje. Autorius kuria, bet savo kūrybą mato tik objekte, kuriam suteikia formą, mato produktą, o ne giluminį, įvairių psichologinių aplinkybių nulemtą kūrybos procesą. Bachtinas užaštrina mintį teigdamas, kad tokia yra visų kūrybinių patirčių prigimtis[98]: įmanoma patirti savo objektą ir save objekte, bet neįmanoma patirti savo paties kūrybinės patirties – autoriaus kūrybinio proceso refleksija yra tik naujo santykio su savo kūriniu atradimas, autorius, kaip savo kūrinio suvokėjas, yra rezultato stebėtojas. Todėl disertacijoje, kuriant vaizdinius, žvelgiama į kūrinius ir tai, ką jie *gali* pasakyti, nebūtinai siejant su jų autorių pastebėjimais ir teorinėmis įžvalgomis, kai tokių esama. Bachtino nuomone, autoriaus liudijimai turi milžinišką biografinę vertę, taip pat vėliau gali būti vertingi estetiškai, bet tik išryškinus kūrinio meninę vertę.

Holquistas itin taikliai apibūdina bachtinišką subjektyvumą, pasak jo, *Poelgio filosofija* yra pavyzdys to, ką pats Bachtinas mėgino suprasti, savo, kaip vieną kartą gyvenančios būtybės, darbą, veiksmą sunkiu metu. O galima veiksmo (poelgio) konstituojamo subjektyvumo „klampynė“ (Holquistas vartoja žodį *slough*) legitimuojama *rezonansu*, besisiejančiu su Warburgo *Nachleben* – pernašos – konceptu, kylančiu skirtingose vietose skirtingu metu. Tokį rezonansą galima įžvelgti ir tarp Bachtino, kai jis kūrė *Poelgio filosofijos* tekstą, ir jo šiandienos skaitytojo: bachtiniška būties *ne-alibi* yra naujų šio unikalaus ir vienetinio pasaulio konfigūracijų pateisinimas (vienas iš)[99]. Bachtino estetikos teorija neatsiejama nuo jo ontologijos ir kalbotyros, sunku pasakyti, kur prasideda viena ir

[94] Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, 141–142.
[95] Ibid., 136–137.
[96] Ibid., 142–143.
[97] Pagal Michaelą Holquistą: Michael Holquist, „Foreword“, in Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, xii.
[98] Ši Bachtino koncepcija išdėstyta jo ankstyvame tekste „Autorius ir herojus estetinėje veikloje“, kur aptariama autoriaus santykio su jo herojumi problema remiantis literatūriniais pavyzdžiais (pvz., Gogoliu, Dostojevskiu). Šioje disertacijoje teigiama, kad toks konceptas tinka ir vaizduojamųjų menų atstovo santykiui su savo kūrybiniu procesu apibūdinti. Bakhtin, „Author and Hero in Aesthetic Activity“, 67–69.
[99] Pagal Michaelį Holquistą: Holquist, „Foreword“, xo.

baigiasi kita, tačiau individuali pozicija atrodo vienijantis jo darbų leitmotyvas, teisė į „savo“ estetinių reiškinių projekcijas atrodo ne galimybė, bet būtinybė.

Subjektyviu meno vertintoju, *bachtiniškai* nusiteikusiu suvokėju – meno akto dalyviu ir kūrinių užbaigėju – tarsi tampama ir disertacijoje, siekiant ne griežtų apibendrinimų, bet norint prisitraukti tiriamus objektus kaip įmanoma arčiausiai ir stebėti tarsi vaikščiojant aplink, kaskart sukant vis naują ratą (ir konstruojant dar vieną vaizdinį), pastebint vis kitas detales ir niuansus. Taip, lyg pokalbyje, per dialogą su meno kūriniais siekiama įžvelgti estetinę architektoniką: sąsajas, reikšmes ir tų reikšmių *apykaitą* tarp ir laiko, ir erdvės požiūriu skirtingų objektų. Atskirus Bachtino teorijos aspektus, pavyzdžiui, dialoginio įsivaizdavimo ar dialoginės vaizduotės teoriją derinant su Beltingo[100] įžvalgomis, pasirinktų meno kūrinių interpretacija plėtojama tarp romano – juoko – kaukės ir epo – didybės – paminklo. Kaukės veiklai atskleisti papildomai pasitelkiama Erikos Fischer-Lichte's performatyvumo estetikos teorija: skolinamasi sangrąžinio ryšio kilpos idėja, leidžianti pagrįsti „įvykio įvykimą“ žvelgiant į statišką objektą.

1.1.2. Hansas Beltingas[101] *(1935–2023) – kūrinys kaip įvykis*

Hansas Beltingas, „bizantinistas su milžinišku šios srities įdirbiu ir pasauliniu autoritetu“[102], – nuostatų pakeitimu *vitgenteiniška* asmenybė: devintame XX a. dešimtmetyje pasisakė už kontekstinio funkcionalizmo taikymą dailėtyroje, tačiau vėliau ėmė neigti „bet kokio nuoseklaus metodo, kaip objektą supaprastinančios ir tuo jį iškreipiančios mokslinės analizės priemonės, prioritetą“[103]. Disertacijoje perimamas Beltingo požiūris į meno analizę: tiriami kūriniai neiliustruoja metodų, bet metodai derinami prie kūrinių. Toks derinimas yra ir improvizacija, primenanti detektyvą, panašų į Carlo Ginzburgo aprašomą tekste „Morellis, Freudas ir Šerlokas Holmsas: įkalčiai ir mokslinis metodas“[104], kai atradimai padaromi kliaujantis pastabumu ir atsitiktinumu, iš pirmo žvilgsnio nereikšmingų detalių panašumu, elgiantis kaip pėdsekiui ar medžiotojui. Stebimas ne tik pats ieškomasis (šiame darbe – tiriamasis), bet ir dairomasi aplink, mąstant, ką gali reikšti pėdsakai ir žymės – kokios meno kūrinio ar kultūros objekto „gyvenimo“ aplinkybės gali padėti atskleisti

[100] Beltingas, kaip ir Bal, remiasi Bachtinu (vėlyvesnėse teorijose).
[101] Vokiečių kilmės dailės istorikas ir dailininkas, garsus šiuolaikinio meno kuratorius, Lietuvoje pirmą kartą publikacijoje pristatytas 1999 m., žr.: Aleksandra Aleksandravičiūtė, „Bažnytinės dailės tyrimo metodai“, *Lietuvių katalikų mokslo akademijos suvažiavimo darbai*, t. 17 (1999): 387–399.
[102] Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, 9.
[103] Ibid., 4.
[104] Carlo Ginzburg and Anna Davin, „Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method“, in *History Workshop Journal*, no. 9 (Spring, 1980): 5–36.

numanomą slinktį XIX–XX a. dailėje, kokie „įkalčiai“ leidžia užčiuopti patirtinio posūkio mene ištakas anksčiau, nei paprastai manoma, t. y. Romantizmo epochoje.

Viename interviu[105] Beltingas teigia, kad knygoje *Vaizdo antropologija: medija, vaizdas, kūnas* (*Bild-Anthropologie. Medium – Bild – Körper,* 2001) formuluoja koordinacijos arba dermės tarp kūno, vaizdo ir medijos idėją. Beltingo žodžiais, „svarbu, kad būtų aišku, jog kūnas laikomas medija“[106], bet kokiu atveju, ši dermė patiria nuolatinę kaitą, taip pat jis teigia atmetantis klausimą, „kas yra vaizdas“, ir į jį niekad neatsakysiantis[107]. „Aš galiu kalbėti apie vaizdą jo kontekste, susijusiame su kūnu arba medija. Tai triada.“ Taip pat jis teigia savo paskaitų Collège de France metu, apie 2003 m., įvedęs ketvirtą faktorių, kurį vadina „žvilgsniu“. Žvilgsnis yra kūno, vaizdo ir medijos santykis. Vaizdas visada priklauso nuo šio santykio ir būtent todėl negalima jo apibrėžti savaime. Projekciją, kaip dabartišką meno interpretaciją, šiame darbe padeda pagrįsti Beltingo žvilgsnio konceptas: dabartiškumo išvengti neįmanoma, žvelgti mes galime tik *dabar,* santykį tarp kūno, vaizdo ir medijos kaip dabartišką (ir todėl laikiną) suponuoja kūno dėmuo – laikui pavaldi materija, trumpalaikis fiziškumas. Beltingo meno sampratos centre esantis menas kaip įvykis taip pat yra laikinas įvykis, nes įvyksta laikinoje sąmonėje: kadangi Beltingas vadovaujasi kūniškos sąmonės idėja, įvykio trukmė negali būti ilgesnė už kūno amžių. Tiesa, vieno suvokėjo įspūdis, trumpalaikė meno vaizdo fiksacija gali būti perduota, tačiau visada yra pokyčio galimybė – įvykio transformacijos perdavimo procese. Beltingas neigia aiškią skirtį tarp mentalinių reiškinių, egzistuojančių mūsų sąmonėje, ir materijos. „*Vaizdo antropologijoje* aš nustatau santykį tarp kūno ir medijos, laikydamas kūną gyvąja medija. Šia prasme manau, kad neturint kūno kaip mediumo sąvokos jokia kita medija negali būti išrasta. Artefaktai yra kūną pratęsiantys įrankiai. Nesvarbu, kokiais terminais jie aptariami, jų tikslas visad buvo pratęsti kūną.“[108] Beltingas pirmenybę teikia „kompleksiškoms idėjoms“, o ne „supaprastintoms formuluotėms“, jam ypač svarbus laipsniškas vaizdų kūniškumo praradimas dabarties kultūroje. „Kad būtų matomi, vaizdai turi būti fiziški. Nėra kito kelio. Varijuojantis fiziškumo laipsnis man nėra svarbus. Svarbiausia – *santykis* tarp jų padarymo matomais ir paties turinio.“ Iš šio santykio negalime „išmesti“ suvokėjo-autoriaus ir suvokėjo-žiūrovo: į klausimą, koks autoriaus santykis su savo kūriniu, remiantis Beltingu galima atsakyti, kad dabarties autorius yra kolektyvinio kultūrinio spektaklio dalyvis, nėra savarankiškas savo kūriniais „diktuoti“, kurti kultūrą

[105] Andrea Soto Calderon and Catryn Evanson Williams, „Displacements in the Concept of Representation. Interview with Hans Belting“, *Revista Forma*, vol. 9 (primavera 2014): 13.
[106] Ibid., 11.
[107] Šiuo atveju, remiantis Grigoravičiene, medijavimas reiškia kūno tapsmą mediumu. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: Vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*.
[108] Calderon and Williams, „Displacements in the Concept of Representation. Interview with Hans Belting“, 13.

nedalyvaujant suvokėjui[109]. Jis yra pirmasis dalyvis vaizdų aktyvavimo[110] procese, kai vaizdas, sąmonės įvykis, tampa regimas išoriškai, palieka kūną ir persikelia į mediją (medžiaginę ar technologinę), tampa fiziškas.

Šis iš Beltingo perimtas santykis pasitelkiamas kaip vienas iš disertacijos metodologinių įrankių: interpretuojamas kaip apimantis ne tik vaizdų autorių, pirmąjį suvokėją, bet reikalaujantis ir *kito* suvokėjo, žiūrovo, kuriam vaizdas būtų perduotas. Jei be pirmojo suvokėjo meno, kaip įvykio, pasirodymas negalimas – nes įvykis įvyksta tik suvokėjo sąmonėje, šis antrasis kūrinio suvokėjo, žiūrovo ar skaitytojo, vaidmuo reikšmingas meno tęstinumui: vaizdas perduodamas per mediją ir tampa *kitos* sąmonės įvykiu. Tarp šių dviejų įvykių esama įtampos, įvykis žiūrovo sąmonėje nebus nei tas pats, nei toks pats, kaip įvykęs autoriaus sąmonėje. Todėl šiame darbe įvedamas ir (kaip Bachtino teorijoje) sureikšminamas vaizdų tapsmas regimais per suvokėją arba žiūrovą: jo vaizdų-įvykių projekcija ar projekcijos laikomos kūrinio dalimi. Ypač svarbu, *kas* padaroma matomu, kokius aspektus išryškina suvokėjo žvilgsnis. Vadovaujamasi nuostata, kad „pats kūrinys pateisina ir sujungia įvairius jam atskleisti reikalingus pasakojimus, sulydo formalius empirinius ir ikonologinius analizės būdus, savo meninio pasireiškimo dimensija paverčia sukūrimo intencijas ir kontekstus“[111]. Ši meninės raiškos dimensija disertacijoje suprantama kaip plotmė, kurioje susiduria ir persidengia kūrinio kontekstai: gamtinis (nes tiriami medžio objektai) ir kultūrinis, nes medis – gamta liudija žmogišką veiklą. Taip pat šioje plotmėje „cirkuliuoja“ visi kūrinio naratyvai, kitų tyrėjų interpretacijos. Pasak Beltingo, kūrinio kontekstas[112] yra jo struktūros dalis. Šiame darbe *kontekstas* keičiamas *kontekstais* – įvairių istorinių tarpsnių ir šiandienos. Kontekstus įžvelgia, atrenka ir jų santykį nustato stebėtojas, žiūrovas, visais tiriamais atvejais pridėdamas dar vieną kontekstą – tą, kuriame yra jis pats, kuriame yra jo *vieta* ir žiūros taškas. Beltingo įsitikinimas ne tik meno kūriniais siunčiamos žinutės universalumu, kuri visada byloja apie pačius žmones, bet ir tuo, kad „poros tūkstantmečių audinyje jis įžvelgia kur kas daugiau pasikartojančių nei specifinių vaizdų ir juos

---

[109] „The expert's gaze at a framed picture was a metaphor for the cultivated person's attitude to culture as an ideal. He or she always remained the audience, while artists and philosophers ‚made' culture. Today, in contrast, people no longer appropriate culture for themselves but like a collective spectacle.“ Žr.: Hans Belting, *Art History after Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 8; p. 11: „Sometimes a work is better explained by the time it recalls than by the time to which it belongs.“

[110] Aktyvus darinys yra ir gaivališkas, vaizdas „rodosi“ gyvas, veikiantis.

[111] Pagal Beltingo „Kūrinys kontekste“, žr.: Tojana Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingųjų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje kunigaikštystėje XVII–XVIII a.* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014), 17.

[112] Bal *Lexicone* siūlomas *kadravimas* arba *įrėminimas* (*framing*) vietoj „konteksto“, nes pastarasis statiškas, daiktavardis, turi duomenų kolekciją, kurie yra duoti. O įrėminimas sukuria įvykį, yra veiksmažodis etc. Mieke Bal, *Lexicon for Cultural Analysis*, 6, https://www.unilu.ch/fileadmin/fakultaeten/ksf/institute/kuwifo/Team_Previsic/Mieke_Bal_Lexicon_english.pdf.

siejančių gijų“[113], atliepia ir remia disertacijos nuostatą gretinti įvairaus pobūdžio kartotes formuojant atskirų atvejo studijų ir konceptų jungtis. Disertacijoje tiriamų kultūros objektų, meno kūrinių *vaizdiniai* laikomi lygiaverčiais vaizdams, nepaisant to, kad vaizdinys gali kilti iš kurios nors vienos objekto vaizdo struktūros dalies. Būtent per juos išryškinama, kaip ir kokia patirtimi dalijamasi, – vaizdiniai yra pagrindinė šios disertacijos medžiagos faktūra[114], įrankis, kuriuo parodomas (nebūtinai dėsningas) ryšys tarp skirtingų laikotarpių mentalinės ir fizinės produkcijos.

Beltingo teorija taip pat svarbi ieškant argumentų kuriamų vaizdinių formai, pavyzdžiui, kai kuriems vaizdiniams kildinti reikia nustatyti tiriamo objekto ir jo autoriaus santykį su gamta. Remiantis Beltingu, nustatyta interpretacijos argumentą stiprinanti, *netiesioginė* prieiga prie gamtos. Kitaip tariant, poetiškas, perkeltinis menininko santykis su natūra, stebėtojo, architekto, topografo, atminties saugotojo, atradusio ar sukūrusio originalų objektą, žvilgsnis įmanomas tik esant distancijai: „Žmogus, kuris gali gamtą transformuoti į vaizdą, nėra jos malonėje, priešingai nei valstietis, dirbantis gamtoje.“[115] Taip pat Beltingo kūniškumo samprata leidžia interpretuoti tiriamus kūrinius kaip tam tikras atminties vaizdų talpyklas, kūnus, kurie atstovavo žmogiškajam sakytojui, objekto autoriui, o vėliau jį pakeitė, nes „žmogiška būtybė yra natūralus *vaizdų locus*“ ir taip pat „kūnas yra vieta pasaulyje, *locus*, kuriame vaizdai generuojami ir identifikuojami (atpažįstami)“[116] etc.

Svarstant, kokia yra *beltingiška* meno turinio perdavimo strategija, arba kaip kūrinys tarpininkauja, stiprinama kaukės metafora, reikšmingas įrankis disertacijoje remiantis šiuo mąstytoju. Kaukė čia įkūnija performatyvumo potencialą. Kad vaizdas būtų perduotas, taptų ne paties autoriaus, bet ir kito suvokėjo sąmonės įvykiu, reikia tarpininko – medijos, kuri vaizdą perneštų. Daugiaplanis medijos pavyzdys yra Beltingo išskleistas kaukės fenomenas. Disertacijoje įkultūrinta gamta suprantama kaip kaukė: įveiksminta meno kūriniuose ar kultūros objektuose, ji tampa apsimestine panašybe – vis dar yra gamta, bet kartu jau kažkas kita, kas priklauso kultūrai. Anot Beltingo, ir veidas, ir kaukė gali būti suprasti kaip vaizdas, kuris pasirodo paviršiuje, nesvarbu, ar tai natūrali oda, ar imitacija, padaryta iš kokios nejudrios medžiagos[117]. Ši mintis įkvėpė permąstyti reprezentaciją ir savireprezentaciją, svarstant gamtos įkultūrinimo tikslingumą atskirais atvejais. Taip pat ši Beltingo

[113] Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, 10.
[114] Medžiagos apdirbimo būdas (iš lot. *factura*); atskirų vaizdinių paveikumas tikrintas diskusijoje su akademine bendruomene, skaitant pranešimus (pvz., „Baublio vaizdinys Dionizo Poškos sode“ ir kt.), vėliau pranešimų pagrindu rengiant straipsnius. Vaizdinių strategija iš principo pasiteisino, keičiami, atmetami ar perkuriami buvo tik kai kurie atskirų vaizdinių struktūriniai elementai.
[115] Hans Belting, *An Antropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap (New Jersey: Princeton University Press, 2014), 46.
[116] Ibid., 34.
[117] Hans Belting, *Face and Mask: A Double History*, trans. Thomas S. Hansen and Abby J. Hansen (Princeton: Princeton University Press, 2017), 18. (Pirmą kartą išleista 2013 m. Vokietijoje pavadinimu *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*.)

įžvalga reiškia ir galimybę mainytis vaidmenimis reprezentacijos ir savireprezentacijos procese, kai estetinio objekto savininkas ir atradėjas kalba visuomenei iš skirtingų pozicijų.

Stabilaus ryšio negali būti ne tik tarp veido ir kaukės, bet, pasak Beltingo, ir tarp veido bei „savojo aš“ – žmogiškos savasties, nes mums nuolat keičiant kaukes, sunku pasakyti, kas esame. Veido mimika ir žvilgsnis formuoja kaukę. Beltingas pateikia šiandienį pavyzdį, kai mobiliaisiais telefonais siuntinėjame emocijų atitikmenis – „veidukus“ – juos mikliai keisdami, nors net nematome pokalbio partnerio, taigi perkuriame save priklausomai nuo to, ką norime išreikšti. Tai kyla iš savireprezentacijos poreikio, kurio nepatenkina viena kaukė, jų reikia įvairių. Disertacijoje teigiama, kad savireprezentacijai XIX–XX a. buvo pasitelkiami ir įkultūrintos gamtos objektai, kurie, animuojami jų savininkų, atradėjų ir kūrėjų, atliko ne tik estetinę, bet ir komunikacinę funkciją. Kai nėra stabilios jungties tarp mūsų pačių ir fasado, besimainančio veido, kas nutinka, jei užsidengiame dar ir tikra kauke, materialiu objektu? Kaukei tarpininkaujant, reprezentacijos struktūra tampa dvisluoksnė: viena vertus, netiesioginė, nes kaukė mus skiria nuo adresatų, kuriems transliuojama žinia; kita vertus, būtent todėl ypač svarbi kaukės – objekto – estetinė charakteristika, lemianti, kokią papildomą informaciją ji perduoda kaip tarpininkas, šio darbo atveju – atsineša kaip gamtinis objektas. Kaukės charakteristika gali būti ir esminis komunikacijos kodas vaizdinyje, priklausomai nuo to, koks objektas tiriamas. Kaukės, kuri ir slepia, ir atskleidžia siunčiamą žinią, pasirinkimas yra raktas į tai, kokią patirtį siekiama formuoti. Jei veidas yra tai, pagal ką esame atpažįstami (nors Beltingas abejoja, kad būtent veidu išreiškiame savastį: veido ir jo išraiškų santykis sunkiai perprantamas)[118], jį uždengus atpažinimas tampa žaidybiškas, atsiranda tyčinės arba netyčinės apgavystės galimybė.

Beltingas teigia, kad kaukė ir veidas vienas kito nekompensuoja, nors jų santykis mūsų medijų visuomenėje nebėra aiškus[119]. Galime įsivaizduoti tokią projekciją: šių dviejų dėmenų, veido ir kaukės, santykis estetiniame arba komunikacijos akte prieš 200 ar 50 metų taip pat buvo neaiškus ir negalėjo būti suprastas vienareikšmiškai. Disertacijoje kūrybinio proceso samprata yra nehierarchiška: estetiniame ar komunikaciniame veiksme dalyvaujantys kūrinių autoriai (atradėjai) ir objektai turi lygiavertį statusą, taip pat gali keisti vaidmenis. Kai komunikuojama per objektą juo prisidengiant arba kai objektas atstovauja žmogiškajam sakytojui (priklausomai nuo komunikacijos pobūdžio), sukuriama panaši maskuotė kaip internete. Taip, kaip Beltingo pateiktame pavyzdyje prisidengiama vaizdu *Facebook'e* – dažnai daikto ar gamtos vaizdo, arba jų derinio, taip galima prisidengti medžio objektu ar meno kūriniu. Parinkdami mums atstovausiantį vaizdą socialiniame

[118] Ibid., 28.
[119] Ibid., 30.

tinkle – kaukę, siunčiame žinią, ir tai yra pati svarbiausia žinia, pirma, kurią pamato socialinio tinklo vartotojai.

Remiantis trinare, nehierarchine, Beltingo ikonologija (vaizdą, mediją ir kūną sieja priežastiniai ryšiai) ir mintimi, kad vaizdas tampa įvykiu *suvokėjo* sąmonei išskiriant jį iš vizualiosios aplinkos[120], disertacijoje siekiama išskleisti reprezentacijų struktūrą. Siekiama nusakyti medžio objektų, jų autorių ir žiūrovų, vaizdo ir vaizdinių vartotojų santykius, priskirti čia konstruojamų vaizdinių kompoziciniams elementams, žmonėms ir objektams vaidmenis (nebūtinai pastovius) ir išgryninti žinią, kas ir kaip parodoma, kokia patirtimi pasidalijama, pasitelkiant gamtą kaip kaukę, ją įkultūrinant. Remiantis objektų vaizdais, kuriami vaizdiniai – projekcijos[121], kurių kiekvienoje sprendžiamas atskiras uždavinys.

I.1.3. Mieke (Maria Gertrudis) Bal[122] (g. 1946) – priešybes jungiantis mąstymas

Disertacijos metodologijai Bal teorija svarbi dėl plačios kultūrinės analizės sampratos. Pasak Bal, kultūrinė analizė, kaip požiūris į kultūros artefaktus, įvykius, objektus, nėra sietina su kokia nors konkrečia disciplina, ir nors atsižvelgia į visas, santykis panašus į diskusiją, susitikimą pokalbyje, todėl kultūrinė analizė yra tarpdalykinė, bet ne transdalykinė (uždalykinė). Tarpdalykiškumas reiškia santykį. Bal sako (2016 m. kalboje „Penki kultūrinės analizės principai“[123]) tikinti atskirų disciplinų žinijos verte, bet taip pat jaučianti, kad tai gali tapti siaura ir dogmatiška. Pirma, kultūriniai objektai nesukurti universitetų skirtybėms ir trūkiams, todėl tarpdalykinis požiūris labiau tinka gyvai kultūrai. Antras kultūrinės analizės principas teigia, kad nors ji teoriškai pagrindžiama, sujungia daug teorijų, bet neturi „didžiojo diskurso“ statuso: tai tik vienas galimas diskursas, apimantis tam tikras pokalbio temas ir objektus – taip pat vienus iš galimų.

Trečias išskirtas principas – kultūrinės analizės socialinis aktualumas: čia svarbu tai, kad Bal susieja analizę ir jos objektus su visuomene, bet nebūtinai ta, iš kurios jie kilę ir kurioje tarsi turėtų natūraliai funkcionuoti. Ketvirtas principas, Bal manymu, turbūt pats svarbiausias ir taip pat reikšmingas šiam darbui, formuluojamas taip: „[O]bjektams priklauso paskutinis žodis ta prasme, kad

---

[120] Pagal: Giedrė Mickūnaitė, „Ikonologija“, in *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos. Vadovėlis* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012), 95.

[121] „Keičiantis akademinei retorikai, išnyko beasmenė argumentacija, mokslininkai ėmė rašyti vienaskaitos pirmuoju asmeniu ir pripažinti, kad kiekviena interpretacija yra ne tiek prasmės atradimas, kiek jos projekcija.“ Ibid., 93.

[122] Olandų kilmės kultūrologė (g. 1946), vaizdo menininkė ir literatūrologė. Charakterizuojama kaip turinti itin inovatyvų, tvirtą ir išskirtinai kūrybišką požiūrį į vizualiuosius menus ir literatūros teoriją, žr.: Karališkosios Nyderlandų meno ir mokslo akademijos informacinis institucinis tinklapis, https://www.knaw.nl/nl/prijzen/laureaten/laureaten-programma-akademiehoogleraren/mieke-bal.

[123] Mieke Bal kalba „Five Principles of Cultural Analysis“, in *aka: Arbeitskreis Kulturanalyse* (2016), https://vimeo.com/165822613.

noriu, jog objektai būtų tiriami ‚iš arti' [orig. *closely*], iš arti analizuojami, kad būtų aišku, jog kiekvienas aspektas ir detalė svarbi." Tokia pozicija kyla iš objekto, meno kūrinio sampratos: jį sudaro daug skirtingų aspektų ir kiekvienas aspektas veikia reprezentacijoje. Šiame darbe skirtingi meno kūrinio aspektai nulemia atskirų vaizdinių pobūdį.

Penktas, pasak Bal, prieštaringiausias principas: kultūrinė analizė yra požiūris, kurio pradžios taškas dabartyje, į praeitį žiūrima iš šiandienos pozicijos, istorinė praeitis svarbi tik tiek, kiek ji svarbi dabarčiai. Šia nuostata disertacijoje vadovaujamasi dirbant su XIX a. istoriniais objektais, pavyzdžiui, romantikų tekstais ir vaizdais: neįmanoma žvelgti į meno kūrinį kitaip, kaip tik dabartiškai. Remiamasi Bal nuostata, kad būtų „nesąžininga ir beviltiška tikėtis rekonstruoti gryną meno kūrinį, koks jis buvo savo metu". Bal klausia, kodėl vis dar domimės menu, kodėl yra tiek įvairių istorinių laikotarpių dailės muziejų? Ir pati atsako: todėl, kad mums rūpi praeityje sukurtas menas, tačiau rūpi dabar. Ir šis *dabar* yra pagrindinis kultūrinės analizės principas ir argumentas disertacijos projekcijų dabartiškumui pagrįsti – menas yra dabartiška patirtis.

Bal intertekstualumo teorija pasitelkiama disertacijoje darant objektų, jų kontekstų bei jų recepcijos, jiems skirtų tekstų atranką. Tikslingai renkamasi šališkai, taip, kaip reikalinga konstruojamiems vaizdiniams, kiekvienam skirtingai – laikantis požiūrio, kad šaltinių chronologinės ar kokios kitos ribos nėra esminės. Taip pat konkrečiam vaizdiniui nesvarbus šaltinių kiekis, jis nebūtinai turi būti panašus, nesiekiama formaliai laikytis proporcijų. Laikomasi nuostatos, kad vaizdinio (ne tik kaip *beltingiškai* suprasto įvykio, bet ir įvykio, artimo literatūriniam, susiklostančiam tam tikromis fabulos aplinkybėmis), kompozicijai struktūriniai elementai gali turėti nevienodą reikšmę. Kai kurių vaizdo išorinės plastikos elementų atsisakoma kaip neesminių, taip pat kai kurie tiriamų objektų kontekstai lieka už šio darbo ribų kaip neturintys lemiamos reikšmės vaizdinio fabulai. Remiantis Bal literatūrinio įvykio konceptu, pagrindinių ir antraeilių aktorių, jo dalyvių etc. samprata[124], šiame darbe pagrindžiama reprezentacijų struktūra.

Disertacijoje aptariami vaizdiniai yra ir reprezentacijos, vaizdinys čia yra objekto reikšminis laukas, kurį turi kiekviena reprezentacija. Tačiau šiame darbe tai ir konstrukcinis struktūros elementas, todėl vaizdiniai atskiriami nuo reprezentacijų teigiant, kad viena reprezentacija gali turėti vieną, keletą ar neribotą skaičių vaizdinių. Vaizdinys susidaro reprezentacijos dėmenims susigrupuojant tam tikru būdu, pavyzdžiui, kūrinio autoriui, objektui ir vietai ar vietoms, kai įkultūrinant gamtos kūnas perkeliamas iš vienos vietos į kitą. Būtent iš susigrupavimo, santykio tarp elementų, kyla turinys, reikšmių visuma, kuri atskleidžiama *mini* fabuloje, kiekvienas vaizdinys turi

[124] Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory* of *Narrative*, trans. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto Press, 1985), 25. Bal artima Bachtino teorija, ne tik dėl literatūrinių sąsajų, bet ir dėl panašios atviros pozicijos. Bal (kaip ir Beltingas) remiasi Bachtinu kai kuriuose savo tekstuose.

savo fabulą. Vaizdinys yra ir kūrinio žinia, viena iš jų, nes disertacijoje laikomasi nuostatos, kad analizuojamuose objektuose jų gali būti įvairių. Kiekvienai žiniai parodyti reikalingas atskiras vaizdinys. Atskiras vaizdinio dėmuo pritraukia kontekstą, o jų dermė taip pat daro įtaką vaizdinio turiniui.

Įsivaizduokime medžio objektą, iš kurio kildinami vaizdiniai, – čia gali būti svarbios visos detalės: ar medis gyvas, ar ne; santykis su vieta, vietos istorinis kontekstas ar kontekstai; autoriaus įsitraukimas, kiek jo dalyvavimas įkultūrinimo procese aktyvus, ar jis tik objekto autorius (atradėjas), ar vykdo dar kokią nors performatyvią veiklą etc. Kadangi persidengiant vaizdinio elementams kuriasi objekto prasmės laukas, ypač svarbu, kuris iš dėmenų pats svarbiausias, kokios reikšmės kontekstams sluoksniuojantis atsiduria pirmame plane arba reprezentacijos[125] „paviršiuje“. Bal, apibrėždama įvykio konceptą *Naratologijoje* (1985), įveda aktoriaus (semiotikoje atitinkantį aktantą) terminą, tai yra tas, kuris gali sukelti įvykius arba juos patirti. Aktoriai svarstomi santykyje su jų sukeliamais įvykiais. Pasak Bal, kad būtų galima pradėti tokią analizę, reikia nustatyti, į kuriuos aktorius bus atsižvelgta, o į kuriuos ne (šio darbo atveju svarbus ir proporcijos santykis, *kiek* bus atsižvelgta). Aktorių svarba nustatoma taip: kai kada aktoriai neturi funkcinio vaidmens fabulos struktūroje, nesukelia ir nepatiria įvykių, todėl nėra aptariami analizėje, bet tai nereiškia, kad jie nesvarbūs. Bal nuomone, žinomi tokių aktorių pavyzdžiai yra durininkai ir kambarinės XIX a. romanuose[126]: jie atidaro duris – veikia, vaidina ir taip patenka į aktoriaus kategoriją, tačiau jų veikla nepriklauso funkcinių įvykių kategorijai. Jie iškrenta iš analizės, nors gali atskleisti, pavyzdžiui, tam tikrą erdvės naudojimą, taip pat santykį tarp vidaus ir išorės. Norint suprasti sąsają tarp įvykių, šio darbo atveju – vaizdinio-įvykio sandų, analizė ribojama paliekant *funkcinius* aktorius. Todėl konstruojant kiekvieną reprezentacijos vaizdinį šiame darbe bus remiamasi aptartu Bal modeliu.

Disertacijoje reprezentacijos išskleidžiamos (perkonstruojamos) per visą eilę vaizdinių, kai kuriose jų autoriui tenka svarbiausias vaidmuo, kituose vaizdiniuose jis tarsi atlieka Bal minimo šv. Petro, dangaus vartininko, vaidmenį, bet pats tiesiogiai nedalyvauja. Čia pasiteisina ir iš Bal teorijos integruojamas autoriaus atsiejimas[127] nuo jo kūrinio, nesureikšminant tikėtinų autoriaus ketinimų kuriant kūrinį. Žodžiai, o šiuo atveju ir vaizdai ar jų interpretacijos nebūtinai siejami su jų

[125] Nors terminas „reprezentacija“ skirtingose disciplinose (pvz., filosofijoje, dailėtyroje) turi ir konkrečias, tam tikruose kontekstuose nusistovėjusias reikšmes, visgi jis gali būti suprantamas įvairiai, nėra vienos tikslios, universalios interpretacijos. Šiame darbe „reprezentacijos“ terminas dažnai vartojamas atstovavimo reikšme, kildinant iš prancūziško *representation* – atstovavimas, *representer* – rodyti būdingąsias, ypač gerąsias, ko nors savybes, pristatyti ką nors. Pagal: *Tarptautinių žodžių žodynas* (Vilnius, 2013), 707.

[126] Kadangi kitas Bal pateikiamas pavyzdys yra dangaus vartininkas šv. Petras, galima manyti, kad „aktorius“ nebūtinai turi būti realus veikėjas (tiek, kiek sąvoka „realus“ adekvati kalbant apie romanus, noveles ar kitus vaidinimus). Vaizdinyje (kaip ir novelėje) aktoriais gali tapti įvairūs estetiniai konstruktai.

[127] Tokį atsiejimą, tik kitaip, vykdo ir Bachtinas, kurio teorija Bal remiasi.

kūrėjo ketinimais, jie veikiau yra keitėjai, leidžiantys daugialypei realybei sutilpti viename vaizde[128]. Kai kuriuose nagrinėjamuose vaizdiniuose autoriaus intencijos neturi lemiamos reikšmės arba, remiantis Bal terminologija, nevaidina funkcinio vaidmens. Šis modelis[129] grįstas teleologiniu ryšiu tarp istorijos elementų, nustatoma, kurie aktoriai, arba aktantai, turintys identišką santykį su principiniu *telos* aspektu, konstruojančiu fabulą, svarbiausi disertacijoje kuriamam vienam ar kitam vaizdiniui. „Šio modelio pagrindas yra skaitinės nelygybės principas; ir kad ir kaip problemiška atrodytų, šis principas pateisina modelį.“[130] Visi aktantai[131] (Bal grupuojami taip: aktorius / aktantas-subjektas, funkcija, aktorius / aktantas-objektas) pasirodo kiekvienoje fabuloje, nes jei nėra aktantų, nėra santykio; jei nėra santykio, nėra proceso; jei nėra proceso, nėra fabulos. Tačiau aktorių skaičius neapibrėžiamas, gali būti tik vienas aktorius, gali būti aktorių grupė, kuri sudaro vieną aktantą.

Pagal tokį modelį šiame darbe kuriamo vaizdinio struktūrai taip pat būtini visi analogiški elementai: subjektas / autorius, vieta – rišančioji medžiaga – natūralus arba kultūrinis kraštovaizdis, kai kuriais atvejais pakeičiami fikciniu kontekstu, prisimenamu, ir objektas – meno kūrinys. Tačiau jų skaičius ir išsidėstymas šioje schemoje gali skirtis, pavyzdžiui, tiriamo kūrinio autorius viename vaizdinyje suprantamas kaip subjektas, kitu atveju – kaip objektas, bet gali būti ir tas, ir tas. Autorius gali būti suprantantysis, kai vaizdinio interpretacijai svarbu, kaip jis pats supranta savo kūrinį (objektą), ir suprantamasis, kai interpretacijai tai nesvarbu, priklausomai nuo aptariamo vaizdinio pobūdžio. Taigi, anot Bal, nustatant, koks autoriaus santykis su savo kūriniu, autoriaus ketinimus galima laikyti neesminiais: kūrinys yra savarankiškas *keitėjas*, talpinantis ir suvokėjo patirtis. Analizei svarbiausi dėmenys, susiję su pagrindiniu, bet visuomet laikinu, tikslu.

Disertacijos metodologijai reikšminga tai, kad integruojamas modelis yra struktūrinis[132], t. y. apibūdina ryšius, santykį tarp fenomenų – ir nebūtinai pirmiausia pačių fenomenų. Pasak Bal, neturėtų stebinti, kad viena klasė aktantų apima daugiau nei vieną aktorių, taip pat kad vienas aktorius gali atstovauti keliems aktantams (klasifikaciniams vienetams, klasėms) įmanoma suprasti tik atsiejant aktorių nuo personos[133]. Todėl lygiaverčiais pasakojimo kūrėjais, aktoriais ar mediumais, šiame tyrime gali tapti ir meno kūriniai, objektai, taip įvyksta svarstant jų „veiklos“ ar animavimo būdus. Be skaitinės aktorių nelygybės, Bal ypač svarbus objekto ir subjekto santykis, kuris gali būti kreipiamas į išorę ar vidų, t. y. *objektyvus*, nukreiptas į išorinį objektą, ar *subjektyvus*, nukreiptas į kokį nors paties subjekto aspektą. Kuo labiau fabula krypsta į išorinį pasaulį, tuo daugiau yra aktantų,

[128] Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, 10.
[129] Bal, *Narratology: Introduction to the Theory* of *Narrative*, 27.
[130] Ibid., 28.
[131] Bal *Naratologijoje* patikslina, kad pateikia iš Algirdo Juliaus Greimo perimtą 1966 m. aktantų modelį, tačiau pažymi nesutinkanti su vėlesne, 1976 m., Greimo interpretacija.
[132] Bal, *Narratology: Introduction to the Theory* of *Narrative*, 32.
[133] Tai Bal nurodo kaip priežastį, kodėl nenaudoja termino *person* – persona, asmenybė, kalbėdama apie aktantus.

ir priešingai, jei krypstama į subjektą, aktorių skaičius mažėja. Todėl disertacijos struktūriniai vienetai, vaizdiniai, yra sudaromi iš skirtingo dėmenų skaičiaus. Vaizdų aktyvacijai, pagal Bal, taip pat būtinas intencionalus santykis su suvokėju: fabula persiduoda suvokėjui aktyviai skaitant kūrinį – dalyvaujant įvykyje. Subjekto (suvokėjo) ir objekto (meno kūrinio) priešprieša išnyksta koncentracijoje arba bachtiniškame susitelkime į pasakojimą ar vaizdą[134].

Apibendrinant šią metodologijos dalį, galima pateikti dar tris platesnius aspektus, kurie grindžia Bal teorijos integravimo tikslingumą. Visų pirma, į klausimą dėl literatūros kūrinių ir vizualių objektų santykio (arba kodėl pasitelkiamas literatūrologinis „pamušalas“ kai kurias pasirinktas sąvokas verčiant į dailėtyros kalbą) galima atsakyti Bal teiginiu, kad literatūros kūrinius galime suprasti kaip savarankiškus individo ar grupės produktus, kaip komunikacijos objektus arba kaip tam tikras ženklų sistemas, tačiau literatūra visada sukurta žmonių, žmonėms ir dažniausiai kalba apie žmones. Santykiai tarp pačių žmonių ar žmonių ir pasaulio visada yra svarbiausi fabuloje[135]. Būtent šis santykis ypač svarbus disertacijoje, aptariant *patirtį kaip meno kūrinio turinį*. Galima sakyti, kad vizualusis meno pasaulis, pavyzdžiui, medžio objektų pasaulis, taip pat sukurtas žmonių, žmonėms ir dažniausiai apie žmones ir kad taip pat nusakytas santykis yra svarbiausias, ir tai taip pat yra ženklų sistema. Tačiau esama skirtumo: literatūroje[136], ypač romane ar novelėje, ši ženklų sistema, kiek ji liečia įvykį, yra žymiai aiškesnė, įvykis pasirodo skaidriau nei vizualiame kūrinyje, yra lengviau aptinkamas, dažniausiai pats autorius (kaip Bal pateikiamame modelyje) siekia kuriamos fabulos aiškumo. Beltingo vaizdo-įvykio interpretacijoje įvykis įvyksta suvokėjo sąmonėje, bet nėra organiška vaizdo plastikos dalis, tam tikras raiškos būdas, priešingai nei romano ar novelės atveju, kai įvykis taip pat įvyksta sąmonėje, bet yra ir konstrukcinis literatūros elementas[137]. Vizualūs meno kūriniai dažniausiai yra į tropus panašūs perkėlimai, kai žiūrovui vaizdu pateikiama tam tikra turinio suma, o to turinio „skyrius“ (fabulą) jis turi iššifruoti pats. Todėl literatūrologinės analizės analogija pasitelkiama kaip įrankis, siekiant aiškiau įvardyti ir išsamiau apibūdinti vaizdų-įvykių charakteristikas. Į klausimą, koks kūrinio suvokėjo vaidmuo, čia galime atsakyti, kad skaitytojas ir teksto – kūrinio suvokėjas[138] turi išlaikyti intelektualinį autonomiškumą, nesielgti kaip produkto

[134] „*Focalisation* is the relation between the subject and object of perception. The importance of the concept for me was that in it I found a tool to connect content – visual and narrative, such as images in movement – with communication.“ Bal, *Lexicon for Cultural Analysis*, 9.
[135] Bal, *Narratology: Introduction to the Theory* of *Narrative*, 36.
[136] Čia turima mintyje epika ir drama, bet ne lyrika: poezija arba poetiniai tekstai, kuriuose įvykio gali ir nebūti.
[137] Nors jo „užčiuopti“ neįmanoma, jis akivaizus romano ar novelės struktūroje, lengvai aptinkamas.
[138] „My hope it that readers will not be followers, which would diminish their intellectual autonomy, nor users, in that instrumentalist view of thought that has almost become predominant; but instead, that they begin their own further search, and above all, practice their own cultural analysis.“ Žr.: Bal, *Lexicon for Cultural Analysis*, 1. Taip pat šiame tekste Bal teigia, kad suvokėjas, atliekantis kultūrinę analizę, turi būti linkęs į nuotykius, nes kartais įprastų metodų laikymasis reiškia proto tingumą. Taip ji argumentuoja „barokišką“ mąstymo būdą ir „barokiškų“ idėjų poreikį. Atrodo labai panašus konceptas į Bachtino tapatinimąsi su meno kūrinio horizontu ir grįžimą prie savojo – jau pasikeitus, turint to kūrinio

vartotojas, bet pradėti savo reikšmių paiešką – savarankišką kultūrinę analizę. Bal aptaria suvokėjo atradimus per atsitiktinumą ir legitimuoja subjektyvumą[139]. Kūrinio turinys perduodamas suvokėjui aktyviai dalyvaujant: ne perimant tiesiogiai, bet „barokiškai“ mąstant. Vyksta abipusė įtaiga tarp subjekto ir objekto, meno kūrinio, turinys yra tai, kas lieka suvokėjo požiūryje[140].

Remiantis trijų aptartų mąstytojų konceptais, į metodologinius klausimus, kylančius siekiant apibūdinti mene ar menu įkultūrintą gamtą, atsakoma:

Klausimas	Bachtinas	Beltingas	Bal	Požiūris disertacijoje
1. Meno samprata	Menas kaip (mano) reakcija.	Menas kaip įvykis.	Menas kaip dabartiška patirtis.	Menas kaip projekcija.
2. Autoriaus ir kūrinio santykis	Autoriaus kūrybinio proceso refleksija yra nesvarbi kūrinio analizei, nes tai tik naujo santykio su savo kūriniu paieška.	Autoriaus savarankiškumas ribotas: kūrinio reikšmėms daro įtaką suvokėjo poreikiai.	Autoriaus ketinimai nėra esminiai, kūrinys yra savarankiškas keitėjas: apima daugialypę realybę, kurioje telpa ir suvokėjo patirtis.	Kūriniai atsiejami nuo jų autorių, autoriaus kūrinio sukūrimo intencijos nėra esmiškai svarbios kūrinio patyrimui.
3. Vaizdo tapsmas aktyviu dariniu	Vaizdas aktyvuojasi per empatiją. Estetinė visuma „pagaminama“ bendrai – autoriaus ir skaitytojo ar žiūrovo.	Vaizdas palieka kūną (sąmonę) ir persikeldamas į mediją tampa fiziškas – aktyvus.	Literatūriniai įvykiai (ar vaizdai) aktyvuojasi sutelkiant dėmesį, koncentruojantis (*focalisation*) – kai susitelkus išnyksta subjekto ir objekto ribos.	Vaizdas aktyvuojamas per projekcijas – kultūros objektų ir meno kūrinių dabartiškas, subjektyvias interpretacijas.
4. Kūrinio suvokėjo (žiūrovo) vaidmuo	Suvokėjas yra ir meno akto dalyvis, meno kūrinių „užbaigėjas“.	Kūrinio suvokėjo vaidmuo yra esminis, nes vaizdas kaip įvykis	Kūrinio suvokėjas yra ne duotų idėjų tęsėjas, pasyvus „vartotojas“, bet intelektualiai	Suvokėjas yra duotų reprezentacijų perkūrėjas – subjektyvus

„žinojimą“, matymą ar įspūdį.

[139] Skyrius „S is for *serendipity*, and for *subjectivity*“, in: Ibid., 11.

[140] Bal remiasi Deleuze'o perspektyvizmu, kuris taip pat panašus į bachtinišką „kelionę“ į meno objektą ir atgal, parsinešant naują turinį. Ibid., 7.

		„įvyksta“ tik suvokėjo sąmonėje.	savarankiškas reikšmių kūrėjas.	vaizdinių konstruotojas.
5. Meno turinio perdavimo strategija **(Tarpininkavimo klausimas)**	Meno turinys perduodamas dialogu, kuriamas pokalbyje tarp suvokėjo ir meno kūrinio (veikia dialoginė vaizduotė).	Kad meno turinys išsiskleistų suvokėjo (kito) sąmonėje, reikia medijos – medžiaginio ar technologinio pernešėjo. Kaukės fenomenas.	Vyksta abipusė įtaiga tarp subjekto ir objekto (meno kūrinio), turinys yra tai, kas lieka suvokėjo požiūryje.	Įvedama tarpininko – medžiaginės performatyvios kaukės metafora: kaukė „moderuoja“ pokalbį ir formuoja aptariamų meno kūrinių turinį.

Instrumentinės sąvokos

Vaizdinio, projekcijos ir *performatyvios* kaukės sąvokos yra universalios: viena vertus, tai Beltingo, Bal ir Bachtino terminologijos tąsa, kita vertus, interpretacija.

Vaizdinys – interpretacijos struktūrinis vienetas: suvokėjo, kūrinio ir kūrinio kontekstų santykis (Bachtinas, Bal), reprezentacijos reikšminis laukas, vienas iš galimų. Kadangi šiame darbe vartojami ir *vaizdo*, ir *vaizdinio* terminai, jie dažniausiai taikomi[141] taip: sąvoka vaizdas (vok. *Bild*, angl. *image*) pasitelkiama kalbant apie meno kūrinių, pavyzdžiui, medžio objektų plastines savybes, vaizdas yra tai, kas jau įkūnyta ar įsikūniję medžiagoje ir turi vietą erdvėje. Vaizdinio sąvoka pasitelkiama kalbant apie tai, kas sukonstruojama mentaliai, neturi fizinės išraiškos savaime, bet fizinė išraiška, estetinis vaizdas gali būti aptariamo vaizdinio sudedamoji dalis.

Projekcija – tyrimo objekto interpretacija remiantis šiandienos patirtimi (Bal, Beltingas).

Performatyvi kaukė – medija (laidininkas) ir tarpininkas (Beltingas), objektų „sugyvintojas“.

Nors Beltingas abejoja, kad būtent veidu išreiškiame savo savastį: veido ir jo išraiškų santykis sunkiai perprantamas[142], jį uždengus atpažinimas tampa žaidybiškas, atsiranda tyčinės arba netyčinės apgavystės galimybė. Todėl disertacijoje įvedamas teatro motyvas, pasitelkiamos „scenos“,

[141] Remtasi: vaizdas *Bild* (vok.), *image* (angl.) yra „vaizdas, t. y. mentaliniu pavidalu – vaizdinys, įkūnytas erdvėje ir medžiagoje – *paveikslas* arba *vaizdas*“, žr.: Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, 10.

[142] Belting, *Face and Mask: A Double History*, 28.

„aktoriaus“, „vaidmens“ sąvokos – ypatinga reikšmė skiriama tam, kuo „uždengiame veidą“, per *ką* vyksta reprezentacija.

Panašybės principas – ieškant sąsajų tarp skirtingų istorinių laikotarpių vaizdų ir vaizdinių, kliaujamasi *atsikartojimu ir atsikartojimais*. Siekiant nustatyti bendrąsias gamtos įkultūrinimo charakteristikas, remiamasi pasikartojančiomis panašybėmis, teigiant, kad tam tikra savybių visuma, leidžianti įvardyti gamtos virsmo kultūra atvejį, gali būti lemtinga. Disertacijoje tokie estetinių elementų (empirinių ir metafizinių) teoriniai rinkiniai suprantami kaip Leibnizo monados, pirmapradžiai nematerialūs ir dažnai spontaniški dariniai, saugantys savyje „geną“ ar kodą, vėliau veiksiantį **patirtinio**[143] meno istorijos raidą. Šias savybes ateities estetikos pasauliui perduoda, ar jomis „užkrečia“, *pernašos* (*Nachleben*), kultūros ar meno objektai, turintys tam tikrą estetinį intencionalumą, kurį šiame kontekste galima suprasti ir kaip tokių objektų turinio nukreiptumą į ateitį – pastarąjį išvysti galima gretinant, bet nebūtinai lyginant, panašybes.

Kraštovaizdžio sąvoka pasitelkiama įvardijant gamtą, *peizažo* sąvoka dažniausiai vartojama kalbant apie dailę.

Paveiksliškumas – *picturesque,* vaizdingas, tinkamas paveikslui, žodis, kilęs iš prancūzų k. *pittoresque* ir italų k. *pittoresco*. Williamo Gilpino kūrinyje *Esė apie atspaudus* (*Essay on Prints*, 1768) sąvoka *picturesque* apibūdinta kaip terminas, išreiškiantis tą savitą grožio rūšį, kuri yra priimtina paveiksle. Kitaip tariant, tai estetinis matas, taisyklių sistema tapyboje – tam tikras vaizdavimo būdas ir tapybinė gamtos įkultūrinimo strategija, gamtą – natūrą perkomponuojant ir pagal poreikį permodeliuojant, „pataisant“ peizažinėje tapyboje.

Prezencija – angl. *presence,* vok. *Präsenz*, buvimas čia ir dabar, dabartiškumas.

1.2. Rodomas, regimas, dalyvaujamas peizažas

Šioje dalyje aiškinamasi, kaip meno (ir komunikacijos) praktikai pasitelkiami gamtos elementai, įveiksminami tarpininkauti patirčiai. T. y. kaip vyksta gamtos įkultūrinimas, kuris tyrime suprantamas kaip kūrybinė strategija, kiekvienu aptariamu periodu turinti skirtingą charakteristiką, apimančią įvairius menininkų elgesio su gamtos objektais, ypač medžiais, modelius. Bandoma užčiuopti gamtos pasitelkimo liudyti kultūrą pradžią, ankstyviausias „romantikų gesto“ užuomazgas, aptarti sklaidą, nustatyti slinktis ir įvardyti tuos meninius dėmenis, kurie lyg persikelia iš vieno

[143] Ir (ar) patyriminio: patirtis yra rezultatas, patyrimas – procesas, todėl tyrime vartojamos abi sąvokos, priklausomai, kokios šios krypties meno ypatybės akcentuojamos tekste.

laikotarpio į kitą keisdami formą, bet išlaikydami savastį. Tokiu reiškiniu galime laikyti, pavyzdžiui, Apšvietos laikotarpio paveiksliškumo (vaizdingumo) principą, regint, kaip jis pranyksta XIX a., bet naujai atsikartoja XX a., stebėti, kuo panašus ir kaip skiriasi gamtiškojo dėmens, medžio, tarpininkavimas modernios Vakarų kultūros meno praktikose, iškeliant ir išryškinant patirties turinius. Šiame skyriuje parodoma, kaip peizažas iš *rodomo* ir nepakankamo – taisytino – ilgainiui tampa *regimu* – savarankišku, autonomišku ir *dalyvaujamu* – veikiančiu, ašimi, paverčiančia meno kūrinius savarankiškais *keitėjais*: apimančiais daugialypę realybę, kurioje telpa ir suvokėjo patirtis. Per suvokėjo peizažo sampratos kismą atskleidžiama vaizdo (ar įvykio) aktyvacijos istorija: nuo XVIII a. pradžios išoriško žvilgsnio, iki vėlesnio gilaus koncentravimosi į gamtą, galiausiai XX a. virstančio kūnišku dėmesingumu gamtiniams objektams. Slinktis išryškėja laipsniškai keičiantis suvokėjo pasaulėžiūrai – kintant santykiui su gamta iki XX a., kai susitelkus meninėje veikloje išnyksta subjekto ir objekto ribos. Jie persidengia, supanašėja ta prasme, kad ir daiktas, ir medis, ir suvokėjas tampa kūniškai lygiaverčiais estetinio įvykio dalyviais: būtent meninėje situacijoje žmogiškos ir daiktiškos aplinkų sąlygiškas tapatumas tampa įmanomas. Šis tapatumas atliepia Beltingo sąryšio tarp kūno, vaizdo ir medijos idėją. XX a. kūnui tapus viena pagrindinių meninių medijų, bendrabūvis su gamtos dariniais virsta ypač glaudžiu *fiziniu* santykiu, kuris visgi išlaiko dviprasmiškumą: nors siekiama pusiausvyros ir judama link sąmoningo būvio kartu, menininkų praktikose gamta lieka ištekliumi – naudojama vartotojo estetiniam poreikiui tenkinti. Nors ir XIX a., ir XX a. peizažas apmąstomas ir iš sąmonės, ir iš kūno perspektyvos, tačiau XIX a. romantikas labiau kliaujasi sąmonės nukreiptumu, intencionaliu *regėjimu* – gamtos *patirties* iškėlimu, o XX a. romantikui ėmus pasitikėti kūnu, persikėlus į gamtą fiziškai ir ėmus veikti kartu su šios kūnais, svarbus tampa pats *patyrimas*. Skirtinga elgsena su gamta, medžiais čia išryškinama sutelkiant dėmesį į Bal pabrėžtą pasakotojo poziciją istorijoje ar meninėje situacijoje: šiame skyriuje skirtys ir panašumai įvardijami atsižvelgiant į tai, kieno akimis regima (pasakojama), kaip skiriasi trijų laikotarpių suvokėjų žvilgsnis į gamtą ir kaip keičiasi suvokėjas, iš peizažo rodytojo virstantis patiriančiuoju, t. y. romantiku.

I.2.1. Iki romantikų, arba Apšvietos įrėminta gamta

Skirtingi meno istorijos periodai, kuriems būdingas tam tikras stilius ir raiška, perteikianti laikmečio pasaulėžiūrą, yra ne tik glaudžiai susiję, bet taip susipina ir persidengia laike, kad neretai vieno laikotarpio kūrinys gali atliepti ir išreikšti tai, kas aktualu kitam laikotarpiui. Jei Klasicizmą ir Romantizmą galima laikyti šalia besiplėtojančiomis paralelinėmis galimybėmis, sutinkant, kad Ingreso (Jean-Auguste-Dominique, 1780–1867) ir Delacroix (Eugène, 1798–1863) antagonizmas

užduotas „pusenistų“ ir „rubensistų“[144] kivirčuose[145], Apšvieta taip pat atrodo paralelinė galimybė, iš pirmo žvilgsnio aiškiai, kardinaliai besiskirianti nuo Romantizmo. Tačiau abu judėjimai taip pat turi bendras ištakas, vizualiame mene pasirodančias kaip nereikšmingų detalių panašumas ir lyg atsitiktiniai sutapimai, kurie čia laikomi meno kūrinio ar kultūros objekto „gyvenimo“ aplinkybių svarbiais pėdsakais ir reikšmingomis žymėmis. Jos tarsi įkalčiai leidžia ne tik užčiuopti patirtinio posūkio mene ištakas Romantizme, bet ir dar ankstyvesnius signalus, pranašaujančius „romantizmą prieš Romantizmą“ ir atskleidžiančius, kaip formuojasi romantiškojo subjekto – herojaus – žvilgsnis. Todėl, stebint švietėjiško ir romantinio meninio režimo atsikartojimus ir dėsningumus, sudėtingiausias uždavinys atrodo tam tikrų charakteristikų, sankabų įžvalga ir vadinamųjų *pernašų* identifikavimas. Siekiama užčiuopti pernašų struktūrą ir nubrėžti jų persikėlimo trajektoriją, kiek tokia projekcija įmanoma, t. y. sužymėti tokio kelio gaires.

Todėl disertacijoje pasitelkiamas indukcinis metodas, judama nuo atskirybės prie bendrybės – remiantis panašia į Warburgo prieiga[146], gretinami ir derinami *tarsi* atsitiktiniai dalykai: imamas kuris nors fenomenas, lyg atplaiša, turinti *Nachleben – pernašos* potencialą, ir per ją pasižiūrima į visumą, tarsi patikrinama. Taip pasirenkamas vaizdingumo arba paveiksliškumo principas (*picturesque*) arba Casparo Davido Friedricho (1774–1840) paveikslų herojaus stovėsena, nurodanti žvilgsnio perspektyvą, prancūzų romantikų prozos herojaus charakteristika etc. Aptariami svarbiausi darbai – indikatoriai, atskleidžiantys, kaip gamta nustoja būti tik išteklius ir prasideda intervencijos, skirtos parodyti ne tik kūrinį, bet gamtos *darbą*: kad gamta yra aktyvus veikėjas. Taip pat siekiama nustatyti, kaip šis aktyvumas paverčiamas juntamu, matomu, suvokiamu ir mąstomu.

Francisco Goya’os (1746–1828) *Capricho* Nr. 43 („Proto miegas gimdo pabaisas“) epigrafas tarsi anotuoja racionalaus, predestinaciško, disciplinuotos vaizduotės herojaus pasirodymą estetinėje scenoje. Žmogus, kaip organiška gamtos dalis, atitinka visumą mechaniškai, t. y. tie patys gamtos dėsniai valdo ir žmogų, lyg gerai veikiančioje mašinoje: jei mechanizme nėra klaidos, jis veikia be trikdžių. Metaforiškai tariant, Apšvietai pereinant į romantiškąjį laikotarpį mechanizmas ima rūdyti ir strigti – atsiranda paklaida, iškyla klystantis, netobulas, kenčiantis žmogus. Apšvieta, sąlygiškai XVIII a. – gamtos pažinimo, besąlygiško pasitikėjimo intelektu laikas, kai dominuoja *homo rationalis*. Susieti visus įmanomus pasaulio fenomenus ir nustatyti santykį tarp žmogiškos žinijos dėmenų[147] imasi to meto didieji – Denisas Diderot (1713–1784), Jeanas-Baptiste’as le Rond’as

[144] Nicolas Poussino 1594–1665 ir Peterio Pauliaus Rubenso 1577–1640 sekėjų nesutarimuose.
[145] Hans Jürgen Hansen, *Late Nineteenth Century Art: The Art, Architecture, and Aplied Art of the „Pompous Age“* (New York: Mc Graw-Hill, 1972), 115.
[146] Kai aptariamas dėmuo tarsi pats pritraukia kitą: jungtys formuojasi ne remiantis išankstine sistema, bet proceso (apmąstymo) metu tarsi magneto principu, kai panaši medžiaga traukia panašią.
[147] D’Alembert, *Preliminary Discourse to Diderot’s Encyclopaedia*, 4.

d'Alembert'as (1717–1783), Paulis-Henri Thiry d'Holbachas (1723–1789), Charles'is de Montesquieu (1689–1755), Jeanas-Jacques'as Rousseau (1712–1778) ir Voltaire'as (Francois Marie Arouet, 1694–1778). 1750 m. Diderot iniciatyva (vadovaujant d'Alembert'ui) išleidžiamas *Enciklopedijos, arba Aiškinamojo mokslų, menų ir amatų žodyno* prospektas (*l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), pradėtas prenumeratorių sąrašas. Po dešimtmečio ir septynių tomų pasaulio klasifikacijos iniciatyva sulaukia sankcijų ir toliau veikia pogrindyje. Racionalusis subjektas tuomečius analitinius pasaulio pažinimo įrankius, lyg naujus žaislus, pritaiko ir menuose. Į gamtą kaip estetinį objektą žvelgiama gana mechaniškai, ji turi atitikti didaktišką, pažangą skatinančią meninę kūrybą, kuri pirmiausia padėtų moksliškai aiškinti pasaulį. Menininkas kaip autorius įgyja neįtikėtiną savarankiškumą, suabejoja Dievu, labiau pasitiki protu nei jausmais, atsiima iš Bažnyčios objektyvumo prerogatyvą ir imasi kurti dėsnius, patrauklius tuometei minčiai, bei pagal juos formuoti gamtą. Apšvietos menininkas, įkultūrindamas gamtą, pirmiausia stengiasi ją pritaikyti žmogiškam žvilgsniui – paveikslui, idant šis tenkintų tuometį estetinį poreikį ir atitiktų vartotojo skonį. Gamta pasyvi, plytinti priešais menininko akis. Pavyzdžiu galėtų būti paveiksliškumo principas, arba apibrėžto vaizdingumo paieškos metodas – *picturesque*[148]. Programinio šios strategijos pristatymo, sero Uvedale'io Price'o (1747–1829) knygos *Esė apie paveiksliškumą, grožį lyginant su didingumu* (*Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*, 1794), visas pavadinimas žymiai ilgesnis ir jame nurodomas kūrinio tikslas – pagerinti peizažą[149]. Tapytojas įgalinamas atrinkėjo ir taisytojo demiurgiška pozicija – paveiksliškumo teorija yra ir peizažo režimas, nustatomas menininko.

Baronetas Price'as, Herefordšyro (Anglija) žemvaldys ir vienas pagrindinių 1790 m. debatų dėl paveiksliškumo principų dalyvių, idėjas plėtojo kartu su savo artimu kaimynu, mokslininku, poetu ir numizmatu Richardu Payne'u Knightu (1751–1824), kurio poema „Peizažas" buvo išleista tais pačiais metais kaip ir Uvedale'io esė[150]. Price'as turėjo aiškią ir griežtą nuomonę: kritikavo tuometį žavėjimąsi klasikine formalia estetika, natūros simetrija, argumentavo asimetrišką gamtos sampratą (nors taip pat formalistinę, tik reglamentuotą kitaip). Jo interpretacijos kurstė aštrias diskusijas, susilaukė kritikos menininkų ir literatų rateliuose, buvo parodijuotos Jane Austen *Nortangerio*

[148] Angliškas terminas *picturesque* (vaizdingas) pažodžiui reiškia „paveikslo maniera; tinkamas paveikslui" – tokia reikšme buvo vartojama XVIII a. pradžioje (pagal Oksfordo anglų kalbos žodyną), žodis kilęs iš prancūzų k. *pittoresque* ir italų k. *pittoresco*. Williamo Gilpino kūrinyje *Esė apie atspaudus* (*Essay on Prints*, 1768) sąvoka *picturesque* apibūdinta kaip „terminas, išreiškiantis tą savitą grožio rūšį, kuri yra priimtina paveiksle" (p. xii).

[149] Price, *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful; And on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*.

[150] Dar gerokai prieš Price'o esė ar Knighto poemą XVIII a. pradžioje Prancūzijoje terminas *pittoresque* buvo vartojamas kalbant apie būtį / buvimo būdą „tapytojo stiliumi". Popiežius „Laiške Caryllui" 1712 m. išvertė terminą į anglų kalbą kaip *picturesque* – „vaizdingas". Šį terminą įvairūs anglų autoriai vartojo XVIII a., vėliau Walteris Bagehotas jį aprašė *Literatūros studijose* (1879) kaip „savybę, kuri skiriasi nuo grožio, kilnumo ar didingumo".

abatijoje (*Northanger Abbey*, parašyta 1803, išleista 1817). Price'as perleido savo esė keletą kartų, vis papildydamas nauja medžiaga, ir dėl požiūrio į kraštovaizdžio dizainą įsivėlė į viešus debatus su kitu žymiu gamtos modeliuotoju, paskutiniuoju garsiu XVIII a. kraštovaizdžio architektu, savamoksliu Humpry'iu Reptonu (1752–1818), pasivadinusiu kraštovaizdžio sodininku[151], iškilusiu po „didžiojo Anglijos sodininko" Lanceloto Browno (1716–1783), arba Gebančiojo (*Capability*), kurio pravardė kilo iš to, kad jis dažnai apibūdindavo užsakovų žemės valdas kaip turinčias didelių „galimybių" tobulėti. Nors angliško kraštovaizdžio sodo (angl. *English landscape garden*, *English landscape park*) pradininku laikomas Williamas Kentas (1685–1748), kuris pakeitė iki tol Europoje dominavusią formalią, simetrišką, geometrinių formų prancūziško parko stilistiką, tačiau būtent Reptonas pirmasis pasiūlė klientams savo idėjų vizualizacijas – „Raudonąsias knygas" su akvarelinių kraštovaizdžio piešinių sluoksniais ir aiškinamuoju tekstu. Jis taip pat suprojektavo vieną garsiausių paveiksliškų kraštovaizdžių Didžiojoje Britanijoje Blaise'o pilyje, netoli Bristolio. Imama projektuoti ir namo prieigų veja, tarsi avanscena, kur gamta susitinka su kultūra, tai slenksčio ir auditorijos problemos sprendimas, kai į natūralios gamtos teatrą lyg pereinamoji erdvė įsiterpia sukultūrinta gamtos dalis. Galima sakyti, Reptonas tarsi imasi gamtos teatro kūrimo darbų, ir nors neatsilaiko pagundai sužymėti gamtą, įveda riboženklius, akmenis su monogramomis prie kryžkelių ir pan., tačiau svarbiausias žingsnis įkultūrinant gamtą yra jo pasiūlytas variantų rinkinys, plačiau kalbant – principai, kaip supaveikslinti bet kokį Anglijos gamtinį kraštovaizdį.

Dar vienu ikiromantiškos gamtos sampratos indikatoriumi gali būti vadinamieji Claude'o veidrodžiai – įtaisas, skirtas paveiksliškų vaizdų medžiotojams: tamsinti nešiojami stiklai, panašūs į kišeninį veidrodėlį, skirti vaizdui įrėminti. Nors, žvelgiant į to meto sodų, parkų dizainą, paveiksliškumo strategiją galima vertinti ir kaip nutolimą nuo klasikinės simetrijos, tarsi mokantis vertinti gamtos netobulumus ir unikalumą, visgi ji reiškia žmogaus viešpatystę, ypač iškalbingai atsiskleidžiančią tapyboje. Gamtos vaizdas, tarsi paveiksle užfiksuotas trofėjus, atspindi meno kūrinio autoriaus charakteristiką. Keliautojas ne tik renkasi iš gamtos, bet ir prisitaiko gamtos vaizdą: nuima, kas netinka, ir prideda, ko trūksta, kad estetinis lūkestis būtų iki galo išpildytas. Ir tapyboje, ir formuojant sodus paveiksliškumo principas yra *manipuliavimas* gamta, bėgant laikui jis kinta, bet išlieka būdingas ir XIX, ir XX a. Matome vartotojišką požiūrį, nuvertinamas nepasiruošęs žvilgsnis, nuosavą kraštovaizdį kviečiama susikurti remiantis ir paveikslais, ne tik žvelgiant į gamtą ir nesilaikant jokių atrankos principų[152].

---

[151] Čia lyginant galima pastebėti, kad XX a. „sodininkas", ieškodamas santykio su gamta, dėl didesnių techninių galimybių yra platesnio užmojo, dekoruoja ne atskirus sodus, o kraštovaizdžio paviršių, kaip kai kurie kituose šio skyriaus poskyriuose aptariami *Arte Povera* kūriniai.

[152] Price, *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful; And on Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, vi.

Nors paveiksliškumas iš pirmo žvilgsnio tarsi skirtas natūraliai, nesukultūrintai gamtai išreikšti, giliau pažvelgus tai yra gamtos kaip visumos atmetimas ir selektyvi, hierarchiška strategija, kai gamta išardoma intelekto, įrėminama esteto keliautojo su kišeniniu „stebuklingu“ rėmeliu, pasakančiu, kuris gamtos veidas vaizdingiausias – atitinkantis paveiksliškumo savybių derinį. Priešingai nei Romantizmo epochoje, gamtinis kraštovaizdis čia neišskirtinis: taikomos panašios taisyklės kaip ir kultūriniam (pavyzdžiui, architektūrai), panašiu matu seikėjama žmonija (dailininkai), taip pat gyvūnai ar medžiai. Vaizdingiausiais pripažįstami elgetos, klajokliai ir visos kitos šiurkščios bei nuskurusios figūros, turinčios visas paveiksliškumui būdingas savybes, analogiškas seniems kapams ir malūnams, laukiniams arkliams ir panašiems objektams[153]. Iš dailininkų išskiriamas Salvatoras Rosa (1615–1673), iš augalų – medžiai, svarbu tam tikras charakteris ir amžius: „[T]arp medžių tai ne švelnus lygus bukas ar šviežias švelnus uosis, bet grubus senas ąžuolas ar gumbuota guoba, štai kas yra vaizdinga.“[154] Aiškinama, koks šakų išsidėstymas ir peizažo nuotaika (kuriama audringo vėjo ar žaibų) būtų „aukščiausio laipsnio paveiksliškumas“. Nurodomi skirtumai tarp tapybos ir „tobulinimo“ [155], pasisakoma prieš medžių dailinimą ploninant kamieną [156] ir panašiai, tarsi išskaidomas gamtos visetas, o jį stebinčiojo požiūris formuojasi lyg uždedant tinklelį – testo lentelę su teisingais ir klaidingais atsakymais. Nors paveiksliškumo principas tarsi kyla iš modernaus ir liberalaus tų laikų požiūrio, iš vidaus ši strategija atrodo nepaslanki, grubi ir mechaniška.

Pasirenkant paveiksliškumą tarsi rakto skylutę (ar didinamąjį stiklą) pažvelgti į aptariamą laikotarpį, svarbu, kad šioje sistemoje ypatinga reikšmė tenka medžiams. „Būtent medžių išdėstymas ir grupavimas yra tai, kas sudaro didįjį tobulinimo meną.“[157] Tačiau aukšta hierarchinė pozicija medžiams suteikiama remiantis vartotojiškais kriterijais, lyginant su, pavyzdžiui, dirvožemiu, kuris „per daug grumstuotas, idant žmogus su juo kovotų, o jo efektai paveiksle yra plokšti ir negyvi kaip ir pati natūra“. Gamtos reprezentacija kuriama pragmatiškai, atsižvelgiant, kiek naudos – poveikio ir efektų – konkretūs gamtos dėmenys gali suteikti paveikslui. Medžiai, ypač seni ąžuolai, pasižymi tinkamu poveikiu: „[P]atys kalnai nebūtinai turi būti miškingi, bet peizaže turi būti medžių, nes tuščios scenos, kad ir kokios didingos, nuvargina protą.“[158] Pagyrų medžiams gausu visame tekste: jie ne tik lenkia kiekvieną negyvos gamtos daiktą, bet jų grožis yra baigtinis ir tobulas savaime, kai kitiems objektams reikalinga jų „parama ar asistavimas“. Be medžių didžiausia žemės, uolų ir kalnų įvairovė, net vanduo savaime, visais pavidalais – upelių, upių, ežerų, krioklių – yra palyginti šalti,

[153] Ibid., 76.
[154] Ibid., 69–70.
[155] Ibid., 284.
[156] Ibid., 280.
[157] Ibid., 285.
[158] Ibid., 286.

laukiniai ir neįdomūs[159]. Toks prognozuojamas pasaulio natūros vaizdinys atliepia gamtos be atsitiktinumo sampratą Paulio-Henri Holbacho *Gamtos sistemoje*, atstūmusią Johanną Wolfgangą von Goethe'ę nuo prancūzų filosofijos (jo paties teigimu[160]).

Švietėjiškas jausmų sumenkinimas atsispindi ne tik gamtos sampratoje, bet ir *dirbant* su ja. Davidui Hume'ui emocijos – mechanizmo dalis, jų arsenalą įgyjame gimdami, o jis aktyvuojamas tam tikrų įvykių: emocijos atliepia pagal jų pobūdį. Čia svarbu tai, kad emocijos vaidina tam tikrą vaidmenį mašinerijoje, kuri produkuoja veiksmą, bet veiksmas dar nekyla iš pačių emocijų, ir tik vėliau, XIX a., veiksmą ne tik įkvepia, bet ir ima formuoti emocijos. Meno kūrėjo santykyje su gamta, kaip meno objektu, galioja tas pats Kanto iš Horacijaus perimtas *sapere aude* – išdrįsk būti protingas, vadovaukis savo protu[161]. Požiūris į gamtą yra *protingas* ir apskaičiuojantis: pagal tai, kaip sukursime gamtos vaizdą kraštovaizdyje arba gamtos atvaizdą paveiksle, kils tam tikri jausmai, estetinis pasitenkinimas arba nepasitenkinimas. Pavyzdžiui, to meto klasifikacinės sistemos susijusios su juslėms prieinamomis savybėmis – ypač forma, dydis, kaip dalys, išdėstytos erdvėje, jų skaičius. Tačiau augalai neklasifikuojami pagal tai, kaip jie verčia jaustis, – pavyzdžiui, atsižvelgiant į malonumą, kuris kyla su jais susidūrus, ar pagal emocijas, kurios gali užplūsti, sakykime, valgant augalus. Ši augalų vaidmens žmogaus gyvenime dimensija atmetama kaip nesusijusi su visuotiniu mokslo projektu[162].

Taigi, viena vertus, požiūrį į gamtą formuoja autoriaus „objektyvumas" ir iš to išplaukiantis didaktizmas, kita vertus, vis didesnę reikšmę įgauna stebėtojas. Žiūrovo ar meno vartotojo vaidmuo itin reikšmingas, galima sakyti, daug svarbesnis nei autoriaus. Nes paveiksliškumas ir kiti gamtos matymo bei pateikimo būdai (kaip antai sodininkystė, kraštovaizdžio dizainas ar tapyba) skirti įtikti vartotojui, pamaloninti akį pačiu tinkamiausiu būdu, iki kraštutinumo, kai sukuriama rodymo metodika, griežtos taisyklės žvilgsniui. Edwardas F. Kravittas būtent ikiromantinėje mąstysenoje įžvelgia pragmatinės teorijos, vėliau suformavusios pagrindines Vakarų pasaulio estetine nuostatas[163], ištakas, kai estetika buvo pagrįsta graikų suformuluota mimezės teorija – menas imituoja gyvenimą, o menininko kūryba yra orientuota į auditoriją, siekiama įtikti globėjui, patronui ar visuomenei. Todėl ir stebimo reginio – gamtos veikėjų – charakteriai atrodo statiški, lyg iškirpti ir užfiksuoti, – Apšvietos menininkas įrėmina gamtą, kad ši taptų paveikslu, ir tik tada ją siūlo

[159] Ibid., 286–288.
[160] Goethe taip teigia savo atsiminimuose (*Dichtung und Wahrheit*, t. 9, 490–492), pagal *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/holbach/.
[161] 1784 m. straipsnyje „Kas yra Švietimas?" Kantas taip kreipiasi į amžininkus.
[162] „Human Beings and Nature in Enlightenment Thought", *Reason, Nature and the Human being in the West*, Module 6, part 3.1, https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/406/d06bl3_1thought.htm.
[163] Edvard F. Kravitt, „Romanticism Today", *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1 (1992): 93–109. Straipsnyje taip pat remiamasi amerikiečių literatūros kritiku Meyeriu Howardu Abramsu, 98.

užsakovui – rėmas yra rodymo įrankis. Paveikslo kaip rėmo, į kurį reikia sutalpinti taisyklingą vaizdą, samprata naujai atskleidžia ir tuometį praeities meno kūrinių poreikį: tarsi susilieja gamta ir jos reprezentacija, dailės kūrinys, ankstesnė gamtos interpretacija, tampa priemone mokantis suteikti formą gamtos vaizdui. Pasak tyrėjų, istoriškai naujas požiūris ir gamtos pajauta Apšvietos amžiuje žymi naują, reflektyvią sąmonę atskleidžiant menines technikas ir galimybes[164]. Iš pradžių ši reflektyvi sąmonė veikia kaip taikomoji, išrandanti metodus ir technikas gamtai suvaldyti, o vėliau atvertis ir intencionalumas, sąmonės nukreiptumas į gamtą didėja. Taigi XIX a. išsiskleidžiančio naujo santykio su gamtos objektu šaknys siekia XVIII a. paradoksaliai skirtingas gamtos įkultūrinimo strategijas, būdingas iki XVIII a. pabaigos preromantizmo.

Šio meno laikmečio charakteristiką atspindi ir technologiniai kūrybos aspektai bei pernašos. Paveikslišką Apšvietos laikotarpio gamtos įkultūrinimo strategiją, kurią galima laikyti taikomąja, lydėjo detalūs techniniai patarimai, pavyzdžiui, Alexanderio Cozenso (1717–1786) dėmių komponavimo metodas (orig. *blotting*). Ir tuo pat metu sėkmingai naudota kita peizažo komponavimo taktika, tarsi priešinga paveiksliškam „dėmiavimui“, nors taip pat išplėtota Didžiojoje Britanijoje XVIII a. pabaigoje: vadinamasis susilaikymo (orig. *reserve*) principas. Pasak meno istoriko Jeano Clay'aus, ši rezervuotumo taktika kyla ne iš konstravimo ar produkavimo, bet iš veikiau iš susilaikymo. Spalvos dėmė dalyvauja skirtingose tekstūrų, spalvų ir linijų sistemose ir kuria paviršių – antai akvarelės technika leidžia darbo elementu tapti ir nepaliestam paviršiui, kuris reprezentuoja ir menininko kūrybinę atsvarą[165]. Tai, kad tuščia erdvė tampa „atrama“ – paliekama vietos atsitiktinumui ir suvokėjo vaizduotei, reiškia ir mažėjančią peizažo *vaizdinio* kontrolę. Taigi abu tapybiniai metodai remiasi dėme, abiejuose dirbama su šviesa ir šešėliu, abiejų tarsi panašus tikslas – paliekama laisvės vaizduotei, tačiau vienu atveju komponuojant peizažą erdvė atlaisvinama, sąmoningai įdarbinamas atsitiktinumas, antru – apribojama ir taip kontroliuojama.

Kitas aspektas, aptariant peizažo konstravimą XVIII a., yra augalų, ypač medžių, vaidmuo konstruojant ne tik *rodomą* vaizdą, bet ir paveikslo paviršių: rodymo būdą. Medžiai ir jų masyvai iš dekoratyvinio ir taisytino objekto, XVIII a. pereinant į XIX a., įgauna vis daugiau „savarankiškumo“ (Johano Christiano Clauseno Dahlio (1788–1857) paveikslas „Beržas audroje“ („Birch Tree in the Storm“, 1849)). Johno Constable'io (1776–1837) peizažinę tapybą galima laikyti tarsi slinkties indikatoriumi arba pokyčio pradžia – nuo rodomo ir taisomo, išorinio, iki regimo, patiriamo, vidinio kraštovaizdžio. Nors tuo metu menininkams buvo būdinga keliauti ieškant didingų, paveiksliškų vaizdų, Constable'is niekad nebuvo išvykęs iš Anglijos, liko ištikimas nuostatai, kad geriausia tapyti

[164] Hansen, *Late Nineteenth Century Art: The Art, Architecture, and Aplied Art of the „Pompous Age“*, 116.
[165] Clay, *Romanticism*, 26.

savas vietas, o idealizuoti kraštovaizdžiai, sekantys mitus ir istorijas, nėra vertingesni už gamtoje stebimus vaizdus[166]. Constable'iui menininkas iš naujo apibrėžiamas kaip tas, kurio studijos „pagrįstos menu", bet „vykdomos" platesniame gamtos pasaulio lauke. Derindamas du patyrimo būdus, jis suformuoja originalų stilių, papildydamas meno kūrybą anksčiau nežinotomis gamtos savybėmis[167]. Taigi šis naujasis menininkas nėra tipiškas paveikslišku vaizdų kūrėjas: akivaizdus noras pažinti gamtą, objektas nebe taisytinas, o turintis savybių, savaime vertų paveikslo. Tačiau paveikslo rėmas dar gana tvirtas, žvilgsniui į gamtą stiprią įtaką daro ir ankstesnių tapytojų *rodyta* gamta. Nors dirba remdamasis metodu, skirtu apsaugoti nuo kopijavimo, Constable'is nenustoja kopijuoti darbų, kuriais žavisi:

> Rankoje laikau mažą Claude'ą, puikaus grožio giraitės sceną, ir noriu iš jos padaryti gražią kopiją, kad būtų man naudinga, kol gyvensiu. Ten yra beveik viskas, ką noriu padaryti su kraštovaizdžiu.[168]

Čia taip pat į gamtą žvelgiama per paveikslą, taigi gamta spraudžiama į kultūros rėmus. Svarbu tai, kad atspirties taškas yra ne pačiame kraštovaizdyje, bet jo reprezentacijoje, paveiksle, kaip ir visi tapytojo lūkesčiai. Constable'io darbą su gamta galime laikyti švietėjiško, analogais grįsto racionalumo ir naujo romantiško požiūrio deriniu, kai gamta imama patirti: stebima kaip gyvas, judrus objektas. *Tikslingas žvilgsnis, iš pradžių taikantis ir matuojantis, persikelia į XIX a. laipsniškai virsdamas intencionaliu dėmesingu įsižiūrėjimu tarsi į veidrodį. Nes būtent gamtos stebėsena, o ne noras ją pataisyti, signalizuoja jos patyrimo pradžią.* Tiesa, šis patyrimas dar nereflektuojamas, tačiau matome jausmų perkėlimo pradžią, kur kraštovaizdis tarsi pradeda sugerti ir suvokėjo jausmus, kuriuos dar vėliau ima ir *atspindėti*. Atspindėjimas atsiskleidžia, pavyzdžiui, Josepho Mallordo Williamo Turnerio (1775–1851) abstrahuotuose medžiuose. Kaip „sugėrimo" pavyzdį galime pasitelkti Constable'io „Dangaus ir medžių studiją" („Study of Sky and Trees", 1821, 1 pav.[169]), čia matome, kaip aliejinis eskizas fiksuoja sklendimo, tėkmės ir pokyčių akimirką. Visas vaizdas kupinas energijos ir judesio[170].

Kita vertus, ne visi netobulos gamtos taisytojai buvo kategoriškai nuoseklūs, Jonathano Wordswortho kartu su kitais tyrinėtojais parengtoje studijoje, skirtoje pirmojo romantinės poezijos manifesto autoriui Williamui Wordsworthui (1770–1850), teigiama, kad Williamo Gilpino (1724–

---

[166] Elizabeth E. Barker esė „John Constable (1776–1837)", in *Heillbrun Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), http://www.metmuseum.org/toah/hd/jcns/hd_jcns.htm.
[167] Jonathan Wordsworth, Michael C. Jaye and Robert Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, (Rutgers: The State University, 1987), 117–118.
[168] Ibid., 119.
[169] Visos čia ir toliau nurodomos iliustracijos pateikiamos šios disertacijos prieduose, žr. p. 132–140.
[170] Wordsworth, Jaye and Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, 119.

1804) paveiksliškumas iš tiesų nėra paveiksliškumas: Gilpinas vertino grožį, turintį grubumo ir atšiaurumo, tačiau didingumą laikė „nepasiekiamą menui“ [171], o tai iš esmės prieštarauja paveiksliškumui. Todėl jo skatinimas „atrasti gamtą sau“ skamba prieštaringai, viena vertus, atrodo, kad tai romantiškas siūlymas, kuriame yra subjektyvaus gamtos patyrimo dėmuo ir būtent jį siūloma reflektuoti, kita vertus, siūlomas principų rinkinys, pagal kurį reikia žiūrėti į kraštovaizdį. Ir, jei reikia, jį rekonstruoti, nes „arba medis yra ne vietoje, arba kažkas ne visai taip, kaip turėtų būti“. „Wye Tour“ – kelionėje palei Vajaus upę [172] – matome dominuojantį to meto menininko santykį su gamta, kai visagalis žmogus drąsiai taiso – vartoja gamtos objektus žvilgsniu.

Turnerio miglotus peizažus ir medžius ūkuose galima laikyti ne tik slinkties iš rodomos gamtos į regimą indikatoriumi: nuo *matomo* objekto ir indiferentiškos percepcijos prie jo *patyrimo*, subjektyvios emocijos perteikimo. Taip pat tai pradžia *patyriminio* vizionieriško, fantastinio peizažo: sudėtinio, tarsi suklijuoto iš skirtingų kraštovaizdžio vietų ir jų patirčių, realių ir įsivaizduotų. Gamtovaizdis iš paveikslo virsta daugiasluoksniu patyrimo procesu[173]. Šį virsmą iliustruoja garsaus Turnerio paveikslo pavadinimas: „Sniego audra – garlaivis iš uosto žiočių siunčia signalus sekliame vandenyje ir plaukia pasroviui. Autorius buvo šioje audroje tą naktį, kai Arielis paliko Harvičą“ („Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour’s Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the Ariel Left Harwich“, 1842). Kiek žinoma, Turneris iš tiesų nėra lankęsis tose vietose[174], vadinasi, neįprastai ilgame paveikslo pavadinime nusakytos situacijos patirtis nėra reali. Tai sukonstruota situacija, kai rodoma imaginacinė patirtis: gamtos vaizdinys čia tokios patirties vizualizacija ir išsklaida – taigi, nutapyti lygu patirti.

Tarkime, Turnerio tapyti medžiai atrodo itin svarbus, neretai vaizdinio centre esantis objektas (pavyzdžiui, „Aričia: saulėlydis“ („Arricia: Sunset“, 1828)). Tačiau dėl tapybos technikos, kai abstrahuota medžio forma tarsi nuaudžiama iš efemeriškos materijos ir panardinama į tirštą rūką (kaip kad „Medžių alėja“ („An Avenue of Trees“, 1822)), medžiai panašūs į XX a. abstrakcijas, įspūdis visiškai priešingas XVIII a. peizažams būdingoms „lapijos – polipų kolonijoms“[175]. Medžiai ne tik suvaldo ir organizuoja kompozicinę erdvę („Bokštų tiltas, Splitas“ („The Ponte delle Torri, Spoleto“, 1840–1845)), bet medžio siluetas tampa sodriausia tonaline dėme – emociniu paveikslo centru. Pavyzdžiui, kūrinyje „Peizažas su vandeniu“ („Landscape with Water“, 1840–1845, 2 pav.) šis efektas dar ryškesnis, medis kairėje giliausias spalviškai ir išraiškingiausias forma, net neprimenančia medžio, greičiau kuoką ar tamsų nuodingą grybą. Ko siekė Turneris, regis, sulaužydamas

[171] Ibid., 63.
[172] Ibid., 89.
[173] Andrews, *Landscape and Western Art*, 177.
[174] Ibid.
[175] Clay, *Romanticism*, 165.

perspektyvos dėsnius ir taip išryškindamas objektą, kuris netgi nėra pirmame plane? Sąmoningos „klaidos“ efektas neatrodo atsitiktinis, galima daryti prielaidą, kad ši meninė taktika panaši į naudotą Friedricho, kai tikslingai siūlomas realybės neatitinkantis vaizdas, įvedama nedidelė paklaida, tyčinis trikdis lyg gairė stebėsenai. Atrodo, lyg vaizdinį sudaro menininko patyrimų tirštumas ir tankis – sedimentacija laike.

Apibendrinant galima teigti, kad Turneriui būdinga kompozicija, kurioje sureikšminti medžiai: medis čia ir tarpininkas, ir atstovas, figūra, per kurią kuriamas kompozicinis vaizdinio pasakojimas, plastinės kalbėsenos atskaitos taškas ir taip pat peizažą tarsi slepianti kaukė, ryškumu ir gyliu prikaustanti žvilgsnį ir taip jį „suvedžiojanti“. Ne tik pro medį, bet ir *per* medį Turneris *regi* ir atveria peizažą. Medžiai Turnerio tapyboje atrodo atliekantys panašų vaidmenį kaip ir Friedricho žmonių figūros, klajūnai rūke – tie, su kuriais gali tapatintis suvokėjas. Friedricho klajūnų siluetų tamsios nugaros – taip pat ryškiausia dėmė paveiksle. Tik Turnerio kūryboje ne žmogaus, o medžio figūra yra emocinis paveikslo centras. Regėjimas reiškia intencionalų konkretaus subjekto susitelkimą į objektą, priešingai paveiksliškumui būdingam sąlyginiam objektyvumui. Kai, vadovaujantis aiškia meninių objektų charakteristikų samprata, asmeninėmis patirtimis nesidalijama, t. y. jos nėra svarbus veiksnys formuojant gamtovaizdį peizažinėje tapyboje.

XVIII ir XIX a. sandūroje išryškėjusi slinktis iš paveiksliškos ir todėl turinio prasme seklios, statiškos gamtos vaizduosenos prie subjektyvios, judrios ir lakios gamtovaizdžio interpretacijos kartu reiškia ir suvokėjo, menininko ir žiūrovo vaizduotės laipsnišką įsiviešpatavimą. Kitaip tariant, peizažo sampratoje ryškėja posūkis vidujybės ar (ir) savižinos link, kai gamtos objektai ima tarsi medijuoti žmogiškas emocijas ir patirtis. Šitai keičia ir tapybinį paties objekto atvaizdą: provaizdžiui ėmus priklausyti nuo romantinio subjekto nusiteikimo, jis, viena vertus, tampa fantomiškas, daugiaveidis ir kompleksiškas, kita vertus, dėl tos pačios priežasties ima „tirpti“ ir nykti. Eugène’o Delacroix (1798–1863) tapybos lyginimas su griuvėsiais, mintis, kad paveikslo poveikis didėja nuo to, ką prideda siela[176], tarsi patvirtina, kad Gamtos paveikslas ir atskiri jo dėmenys nebėra tapatūs jokiam konkrečiam sutartiniam eidosui: ne tik peizažo vaizdinį, bet ir jo reikšmes nuolat modeliuoja ir perkuria suvokėjas. Galima sakyti, kad šitaip sureikšminus subjekto įspūdį apie gamtą griūva gamtos objekto stabilumas.

[176] Clay, *Romanticism*, 176.

I.2.2. Romantiškas žvilgsnis

Priešingai nei „mozaikiška“, visažiniška, švietėjiška XVIII a. paveiksliškumo nuostata, pagrindinis XIX a. tapytojo darbas yra susieti gamtovaizdį su žmogiškomis patirtimis ir šias patirtis modeliuoti. Klasikinis romantikas susiduria su *gyva* – reaguojančia ir besipriešinančia – gamta, ir dėl šios priežasties jo uždavinys atrodo sudėtingesnis ir kompleksiškesnis nei tinkamų objektų atranka ir meistriškas jų nutapymas daiktiškai suprantamos gamtos atveju. Vietoj universalizuotos prieigos gamtovaizdis užsipildo asmeninėmis patirtimis – todėl sunku vienareikšmiškai išaiškinti romantiko kūrybinius principus. Pasak Hanso Jürgeno Hanseno, „niekas, lygindamas Ingreso ir Turnerio arba [Jeano-Léono] Gérôme’o ir Courbet, Rosseti ir Renoiro, [Arnoldo] Böcklino ir Manet, Burne’o-Joneso ir Van Gogho tapybą, negalėtų įsivaizduoti, kad tai nutapyta panašiu metu“[177]. Romantizmas ne tik pradeda tirpdyti objektą, bet tarsi išjudina kraštovaizdžio pagrindą: reprezentacija nebeturi aiškios, meniniais principais reglamentuojamos savasties ir kiekvienam menininkui tenka individualiai surinkti efemeriškos dėlionės dalis, žvelgiant į gamtą remtis ne tik tuo, „ką mato prieš save, bet ir tuo, ką mato savyje“[178].

Galima įsivaizduoti, kad būtent taip formuojasi šio laikotarpio darbo su gamta strategijos – kaip subjekto, imančio rodyti tai, ką mato savyje, jungties su aplinka pradžia. XVIII a. apsisprendęs ir konkretus suvokėjas XIX a. tarsi sutrikdomas, praranda paveikslišką saugumą, išorišką žvilgsnį keičia nestabilumo pojūtis – emocinė prieiga. Pastaroji žymi ir slinktį prie vėlesnės modernistinės prezencijos gamtoje, patiriant bendrabūvį dabartiškai, tačiau besiskiriantį sąlygomis: nors XIX a. romantikas gamtoje aptinka ir indikuoja savo patirtis bei tarsi braižo jų žemėlapį, tai daro lyg iš šalies, santykis glaudus, tačiau jis – reginčiojo, bet dar ne dalyvaujančiojo. Taigi jo atsidavimas aplinkai yra stebėtojo, architekto atsidavimas objektui, meninė praktika su gamta kaip dvasinė sąveika, bet ne kūniška veikla. Tačiau nors romantiko darbas gamtoje yra minties eksperimentas, šio eksperimento sėkmei būtina *gyvos* gamtos pajauta. Lyginant verta prisiminti Thomo Gainsborougho (1727–1788) peizažus, amžininkų vertintus dėl įtaigumo, bet tapytus naktį, žvakių šviesoje, kaip modelį naudojant ant stalo parankiai išdėstytus daiktus ir daržoves (brokolius ir kt.). Čia taip pat vykdomas minties eksperimentas, kuris irgi yra patirtis, tik šiuo atveju realybė nesipriešina. XIX a. romantiko santykis su gamta reikalauja ir besipriešinančio, gyvybingo regimojo gamtovaizdžio įveikos: skirtingų aplinkų, žmogiškos ir gamtiškos, suderinimo peizažinėje tapyboje.

Tai tarsi žingsnis gamtos savarankiškumo pripažinimo link, nors autonomija dar sąlygiška, santykis objektiškas – gamta turi išpildyti subjekto lūkestį, kad ir atspindėdama emociją. Tačiau

---

[177] Hansen, *Late Nineteenth Century Art: The Art, Architecture, and Aplied Art of the „Pompous Age“*, 115.
[178] Friedricho citata iš jo 1830 m. raštų, žr.: Clay, *Romanticism*, 69.

svarbu, kad „veidrodis“ jau ne tik parodo atvaizdą, bet ir ima jį formuoti – gamta įgauna judesio (postūmio) galią. Su Romantizmu į gamtą ima žvelgti *homo emotionalis*, kuriam gera kūryba yra spontaniškas galingų jausmų pliūpsnis[179], tačiau tai nėra kūrėjas – jausmingasis subjektas, atmetantis protą (ir ypač didaktiką, kuri toliau sėkmingai klesti, tik mokoma jau kitų dalykų), bet menininkas, tiriantis ne tik protu, bet ir jausmais. Esminė slinktis ta, kad emocijos jau daro įtaką meno pasaulio įvykiui, negana to, jos gali tapti įvykio priežastimi – kilmės šaltiniu. Tarsi pakinta teatro erdvė ir jos dekoracijos: XVIII a. peizažas yra fonas jo šeimininko galybei parodyti, matome aiškią subordinaciją – gamta kontroliuojama suvokėjo. 1824 m. Paryžiaus salone eksponuojami Johno Constable'io darbai tampa pirmąja paskata jauniems menininkams tapyti tiesiai iš gamtos. Nors gamta vis dar „už mūsų“, bet į ją atsigręžiama *veidu* kaip Friedricho peizaže. XIX a. Barbizono mokykloje gimsta gyvo gamtovaizdžio stebėtojas ir galima sakyti, kad romantikams gamta lyg užima Dievo vietą, XVIII–XIX a. sakralinė, religinė dailė tarsi pasitraukia į antrą planą.

Tai, kad romantizmas netelpa į jokios klasifikacinės sistemos rėmus, rodo ir jo galybę. Jacques'as Barzunas pastebi, kad mąstantiems apie Goethe'ę „romantiškas“ menas siejasi su natūralizmu, mąstantiems apie Novalį ar Carlyle'ą – su idealizmu, galvojantiems apie Blake'ą – su misticizmu, mintyje turintiems Burke'ą, Scottą ir de Maistre'ą – su konservatizmu, o galvojantiems apie Byroną ar Hazlittą – su liberalizmu[180]. Friedrichas Wilhelmas Josephas Schellingas savo gamtos filosofijoje, remdamasis Leibnizu ir Fichte, akcentuoja gamtos dinamiškumą. Joje esančios priešingos jėgos, valdomos vienybės principo, panašaus į jungimąsi ar sąveiką, būdingą cheminiams procesams, elektrai ir šilumos energijai. Novalio žodžiais, tai „universali oksidacija“, kuri šios disertacijos kontekste gali būti suprantama kaip terpė – tinkamos sąlygos gamtai įveiklinti mene, jos judrumo gimčiai. Ir kaip tokia estetinė reakcija, kurioje susidaro romantizmo *pernašų* užuomazgos. Apie vieną iš žinomiausių Williamo Wordswortho (1770–1850) eilėraščių „Narcizai“ („Daffodils“, 1802) sakoma, kad šis tekstas, kaip ir visas didingiausias Romantizmo menas, yra kūrinys apie žmogišką protą (orig. *Is about the mind*)[181]. Tą patį galima pasakyti apie Romantizmo peizažą, jis taip pat yra romantiško mąstymo atspindys, gamta čia – žmogaus pagalbininkas, bet ne partneris, emocijų lakmusas: sugerianti materija, bet ne lęšis, kuris vėliau parodys iškreiptą vaizdą, privers XXI a. suvokėją, tarsi šiuolaikinį Dorianą Grėjų, išvysti elgesio su gamta pasekmes. Romantiško herojaus gamtos stebėsenoje svarbus atsigręžimas į gamtą kaip visumą, lyg teatro sceną, kurioje vykstantis

[179] Perfrazuota Wordswortho citata: „Visa gera poezija yra spontaniškas stiprių jausmų pliūpsnis“, žr.: Wordsworth, Jaye and Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, 116.
[180] Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern* (Chicago: The University of Chicago Press, 1975), 69.
[181] Wordsworth, Jaye and Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, 121.

spektaklis žiūrovo nekeičiamas. XIX a. žiūrovo gamta nebedaloma kaip anksčiau, žvelgiama *iš apačios į viršų*, laikomasi distancijos: gamta sudievinama joje, kaip teatre, ieškant atsakymų.

Romantiškame santykyje su gamta susiduria dvi kertinės ir priešingos šio laikotarpio charakteristikos: *sentimentas*, arba *melancholija*, ir *ironija*. Pavyzdžiui, galime palyginti dviejų vokiečių menininkų peizažus: Carlo Spitzwego (1808–1885) 1845 m. darbą „Plynas kraštovaizdis su kaliause“ („Flachlandschaft mit Vogelscheuche“, 3 pav.) ir vėl prisiminti Friedricho 1818 m. „Klajoklį virš ūkų jūros“ („Der Wanderer über dem Nebelmeer“, 4 pav.). Abi figūros vaizduojamos nugara į žiūrovą, veidu į gamtovaizdį, abi turi XIX a. džentelmenui būdingą lazdelę, tuščias kraštovaizdis, rūko jūra vienu atveju ir prieblandos – kitu atveju. Romantizmo paradoksas, kad subjektas čia ir kaliausė, ir romantiškas kilnus klajūnas, kuris XX a. tarsi išsipildo virsdamas identiškos stovėsenos begalviu kūnu: į gamtovaizdį atsigręžiant jau nebe veidu, bet kūnu, kaip Chango Chao-Tango 1962 m. fotografijoje „Begalvis autoportretas“ („Headless Self-Portrait“ – „Wutou zihuaxiang“, 5 pav.), kuri yra tarsi Friedricho klajūno versija be galvos. XIX a. suvokėjo charakteristika ambivalentiška, modeliuojamų patirčių skalė plati: nuo gilių dvasinių išgyvenimų iki karikatūriškos bravūros, viena ranka į šoną įsisprendusios baidyklės, kontempliuojančios romantišką peizažą. Romantiškasis stebėtojas pasiduoda gamtos teatro ar kitoms aistroms, bet tarsi išlaiko žvilgsnį iš šalies, neleidžiantį nutolti nuo tiesos. Tai Benjamino Constanto herojus Adolfas, kurio savistaba atrodo tipiška romantiniam menui, kai žvilgsnį formuoja ir ironija, persidengianti su žmogiška tuštybe. Romantiški herojai dažnai šaukiasi mirties, kurią įsivaizduoja emocijas intensyvinančios gamtos apsuptyje, tačiau net ir visiškai įtraukti spektaklio nepamiršta refleksijos. Williamas Jamesas (1842–1910) nusako romantizmą kaip žiūrovo filosofiją, tačiau pastarasis suprantamas kaip diletantas, nedalyvaujantis gyvenime. Plėtojant teatro metaforą, verta iš dalies sutikti: XIX a. romantizmas yra žiūrovo, bet dar ne dalyvio teatras, kol kas tai nėra sambūvis su gamta. Tačiau šio laikotarpio romantikas yra įdėmus ir veikiau bebaimis stebėtojas, aktyviai palaikantis ryšį su vykstančiu spektakliu, kuris, nepaisant kūniško nedalyvavimo, apima ir reginčiojo dvasines patirtis, atspindi minties *veiksmus*. Jei čia, siekdami geriau suprasti *regėjimo* kaip veiksmo (potencijos ir akto) sąsają su bachtiniškuu poelgiu, pastarąjį išskaidysime segmentais, matysime, kad iki kūniško veiksmo, tam tikros elgsenos konkrečioje situacijoje, yra priešistorė, minčių eiga ir kombinacijos, kurių suma, virstanti etine pozicija, lemia fizinį veiksmą vainikuojantį poelgį. Bachtiniškai suprasta estetinė pozicija neatsiejama nuo etinės, taigi šiuo atveju estetinis požiūris į gamtą rodo ir menininko etinę poziciją kaip santykį su gamta. Šia prasme gamta yra žymiai artimesnė romantikui, jei lyginsime su švietėjiško laikotarpio menininku, į gamtą žvelgiančiu kaip į išteklių estetiniam pasitenkinimui.

Galima sąlygiškai apibendrinti, kad XIX a. suvokėjo patirtys modeliuojamos dvejopai: pakeičiama jo žiūros perspektyva priverčiant – suteikiant sąlygas įsijausti į reginį, suvokėjas tarsi pasodinamas (ir lieka iki XX a.) teatro ložėje, kurioje *išgyvena* reginį. Tai, kas šiame darbe įvardijama regėjimu – pagrindine XIX a. romantikų gamtos įkultūrinimo strategija, yra tokia manipuliacija gamtovaizdžiu, kai tarsi sutrikdoma suvokėjo pusiausvyra, šis tarsi užlaikomas tarpinėje erdvėje, yra ir čia, ir ten arba nei čia, nei ten. Kitaip tariant, *regimo* Romantizmo peizažo sampratoje paveikslo rėmas tėra slenkstis, už kurio skleidžiasi gamtos nešama vaizduotė, rėmas yra žmogaus ribotumas gamtos begalybėje. Suvokėjo išjudinimas ar perkėlimas peržengiant šį rėmą čia reiškia sąmonės nukreiptumą į gamtovaizdį kaip *išgyvenamą vietą*, taigi romantiškas regėjimas yra ir suvokėjo „pririšimas“ prie konkrečios situacijos-vietos, tikroviškos ta prasme, kad net ir vaizduojant ne realias vietoves, o iš menininko patirties sanklodų kildinamus gamtovaizdžius, tai yra subjektyvus – konkretus peizažas. Priešingai nei paveiksliška – pritaikyta tuomečiam visuotinam skoniui ir todėl abstrakti, objektyvizuota vieta. Regėjimo strategijai svarbu ne tik reginio konkretumas, bet ir žiūrovo pozicija, implikuojama *kaip* regima. Romantikų elgsena su gamtovaizdžiu dinamiška: peizažas modeliuojamas keičiant žiūrovo poziciją, žiūros tašką ir taip pat keičiant distanciją tarp reginio ir regintčiojo: rodomą vaizdą priartinant, nutolinant, išplečiant ar suglaudžiant. Pavyzdžiui, du paveikslai, vaizduojantys audras jūroje: Jeano Antoine'o Théodore'o Gudino (1802–1880) „Kapitono Desse's atsidavimas“ („Trait de dévouement du capitaine Desse“, 1831) ir Eugène'o Louis Gabrielio Isabey (1804–1886) „Gaisras garlaivyje ‚Austrija‘“ („L'Incendie du steamer ‚Austria‘“, 1858) – siūlo apokaliptinį vaizdą lyg žvelgtum nuo tilto virš jūros arba stebėtum kino teatre – vaizdą romantikai priartina, idant labiau šokiruotų stebėtoją – „tokiu būdu jie prieš visą šimtmetį numatė mūsų laikų katastrofų filmus“[182]. Reginio konstrukcijai būdingas toks vaizdo modeliavimas, kai paveikslai panašūs į panoramų paviljonus kino industrijoje – statiškus praeities spektaklius.

Romantizmo palimpsestas išryškina scenografijos reikšmę reginiui. XIX a. teatro ar kino salės metafora taip pat nurodo tam tikrą apgaulės ar estetinio apsimetinėjimo dinamiką: reiškia, kad mintimis keliaujantis suvokėjas žino, kad yra apgaudinėjamas, ir tuo mėgaujasi, kaip ir apgaudinėtojas, kuris žino, kad apgaudinėja, ir taip pat tuo mėgaujasi. Romantikai dažniausiai neatrodo *tikrai* sentimentalūs net didžiausio patoso akimirkomis, tai veikiau jų būdas „pažinti daiktų esmę“ ir, žinoma, stilius, kurį išryškina ir to laikotarpio rašytojai:

> Ir keista, dabar, kai tikrai buvau nelaimingas, nebeturėjau jokio noro mirti. Širdgėla tapo man užsiėmimu, jos

[182] Clay, *Romanticism*, 95.

buvo kupina kiekviena mano akimirka: juk mano širdis iš prigimties persunkta skausmo ir negandos![183]

Arba:

[M]ano ašaros buvo ne tokios gailios, kai laisčiau jas ant uolų ir vėjų pagairėje. Net pats mano sielvartas dėl savo neįprasto pobūdžio teikė man šiokią tokią paguodą: mes mėgaujamės neeiliniais dalykais, net jeigu tai yra nelaimė.[184]

Romantizmo dėmesio centre būtent *neeilinių dalykų* paieška ir gamta, pati esanti neeilinis dalykas, tarpininkauja šiai paieškai. Romantiškam herojui (kaip, pavyzdžiui, Chateaubriand'o Renė) prieš akis plyti gamtos pasaulis, milžiniškas ir kartu neįžiūrimas, o greta žioji bedugnė, ir būtent toks vaizdas „leidžia suprasti jo charakterį ir būtį"[185]. Gamta kaip Dievo kūrinys tarsi tampa ir jo reprezentacija. Nors pats Kūrėjas taip pat aktyviai veikia romantikų literatūroje, bet dažniausiai kaip abstrakcija, turinti tik vardą, kurį išreiškiančiu vaizdiniu tampa gamta. Santykyje su žmogumi pastaroji atrodo vis galingesnė – tampa atrama stokojančiai ir nepakankamai būtybei, veržliam, bet ribotam, kaip „pačiam sau"[186], romantikui. Romantikų rašytojų sukurti gamtos įvaizdžiai panašūs į matomus tapyboje, kai herojus ar herojė stebi ir reflektuoja gamtos teatrą atsisukę veidu į sceną, panirdami į veiksmą, o ne į atskiras detales kaip XVIII a. gamtos stebėtojas, meno ir gamtos vartotojas. Tipiška galime laikyti Chateaubriand'o moters[187] ar vyro figūrą ant uolos ar kalno, žvelgiančią į vandenyną ar stebinčią saulėlydį. Būtent tokiu vaizdu baigiasi apysaka „Renė" – veiksmo atomazgoje[188], kuri kartu yra ir pasakojimo katarsis, tekste tiek pat vietos ir turinio, ir spaudos ženklų prasme skiriama ir herojui, ir gamtai. Nors priešpaskutinė šios apysakos pastraipa atrodo lyg atsitiktinis eskiziškas intarpas apie upę Meschacebę ir jos „jausmus", pasakojime labai svarbus žmogaus ir gamtos santykio mastelis, kuris artimas Friedricho peizažams, į kuriuos dažnai „įkeliama" su gamtovaizdžiu sąveikaujanti nedidelio mastelio stebinčio žmogaus figūra ar kelios, vaizduojamos užsiglaudusios už kapinių vartų, pasislėpusios už medžio kamieno ar uolos. Paveiksle „Du vyrai, kontempliuojantys mėnesieną" („Zwei Männer in Betrachtung des Mondes", 1819–1820,

[183] François-René de Chateaubriand, „Renė", in *Prancūzų romantikų proza*, iš prancūzų kalbos vertė Ramutė Ramunienė (Vilnius: Vaga, 2000), 86.
[184] Ibid., 87.
[185] Ibid., 71.
[186] „Jaunasis išpuikėli, manei, kad žmogui gali užtekti paties savęs! Vienatvė pragaištinga tam, kuris gyvena joje be Dievo; ji didina dvasios galias, bet ir uždaro joms visus kelius pasireikšti." Ibid., 89.
[187] „Tolydžio slankiojau aplink vienuolyną, stovintį ant jūros kranto. Pastebėjau, kad dažnai prie vieno mažo grotuoto langelio, žvelgiančio į dyką pakrantę, sėdi susimąsčiusi vienuolė; žiūri svajodama į okeaną, kur tarpais pasirodo laivas, plaukiąs į pasaulio kraštą. Mačiau tą pačią vienuolę prie to paties lango grotų daug kartų mėnesienoje; ji gerėjosi nakties šviesulio nutvieksta jūra ir, matyt, klausėsi, kaip ošia bangos, liūdnai duždamos į nykų krantą." Ibid., 86.
[188] Ibid., 90.

6 pav.) Friedrichas tapo save patį su draugu ir mokiniu Johannu Augustu Heinrichu (1794–1822). Tai tarsi Constanto „Adolfo“ gamtos poveikio patyrimo vizualizacija, kai nakties pajauta nuramina ir pakylėja, kreipia herojaus žvilgsnį nuo „savo padėties“ prie „bendresnių minčių“ [189]. Nors gamta nebedaloma, ji pakankama ir pilna, bet ne visiškai autonomiška – tarsi scenovaizdis, kuriame jungiasi visa, ko reikia spektakliui. Peizažas tarsi sumontuojamas iš įvairiausio rekvizito: lyg sudurstomas iš įvairių, skirtingai patirtų vietų, konstruojamas kombinuojant savo ir kitų patirtis, vaizduojamos neįmanomos meteorologinių sąlygų jungtys, lyg tikslingai klystančios atminties koliažas. Tokia scenografiška taktika pasitelkiama Turnerio „Sniego audroje: Hanibalas su savo armija pereina Alpes“ („Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps“, 1812), Friedricho „Kalnų peizaže su vaivorykšte“ („Gebirgslandschaft mit Regenbogen“, 1810) etc.

Disertacijoje „teatro“ ir jai gimininingos sąvokos yra ne tik instrumentinės metaforos, bet ir nuoroda į teatro patirčių aktualumą romantiškajam herojui. Teatras ir gamta – tarsi du priešingi poliai, kartu turintys tam tikrą bendrumą: išskirtinio įvykio, kai abiejose vietose iškyla stipresnės nei kasdieniškos aistros, suaktyvėja emocijos, suteikiamos trokštamos vizijos ir reginiai, atnešantys pilnatvę romantizmo herojams. Tačiau modernistiniam herojui nebepakanka „vizijos, ir nieko daugiau“[190], jis iš užmaršties, kaip ligos, susigrąžina kūną, kuris yra godus ir vaizdinijos pasaulyje išsipildyti negali, sveikdamas stiprėja ir agresyvėja, darosi ėdrus ir bebaimis. Gérard’o de Nervalio (Gérard Labrunie) herojaus prieglobstis yra „vien tas poetų dramblio kaulo bokštas“, jį vilioja metafizinės šmėklos, o žemiškos formos nuvilia ir piktina[191], o modernistinis herojus sugrįžta iš mistiško pasaulio į medžiaginę žemę ir sapnais kliaujasi mažiau (ar kitaip), jie jam nieko nebeišaiškina[192]. XIX a. dar itin svarbus atstumas, distancijos nuo objekto, kad ir koks jis būtų, gamtos ar kultūros, išlaikymas, o modernizme ši distancija tirpsta.

Romantiškas subjektas nuo švietėjiško skiriasi veiksnumu: stiprėja, ima reflektuoti individualią poziciją bei asmeninį skonį, pokytis atsiskleidžia ir kalbėjimo, komunikacijos formų dinamikoje. XVIII a. grožinėje literatūroje neįprasta vartoti „aš“, dažniausiai pasakojama trečiuoju asmeniu. Pavyzdžiui, anglų rašytojas Josephas Addisonas (1672–1719), *The Spectator* žurnalo įkūrėjas kartu su Richardu Steele’u, viešai kritikavo save vaizduojančius amžininkus, vartojančius pirmąjį asmenį. Naratoriaus vaidmuo stiprėja XIX a. – 1832 m. Stendhalis (Henri Beyle, 1783–1842) parašo autobiografinį kūrinį *Egotisto memuarai* (*Souvenirs d’Égotisme*). Tačiau, pasak Jacques’o Barzuno, Romantizmo kūrinius subjektyvius padaro ne egotizmas, romantikas menininkas „įrėmina“ tai, ką

[189] Benjamin Constant, „Adolfas“, in *Prancūzų romantikų proza*, 139.
[190] „ – O tu?
– Aš? Man pakanka vizijos, ir nieko daugiau.“ Žr.: Gérard de Nerval, „Silvi“, in *Prancūzų romantikų proza*, 419.
[191] Ibid., 418.
[192] „Šis pusiau sapnas, pusiau prisiminimas viską man išaiškino.“ Ibid., 422.

mato, mūsų žiniai bei malonumui, nors jo tikrovė gali būti sudaryta iš regimų vizijų. „Tai rodo žmogaus galią, tačiau silpnumą išduoda tai, kad niekada negali visiškai išvengti klaidos.“[193] Taigi tai, ką romantikas siūlo žvilgsniui, yra ne objektyvus ir net ne objektiškas gamtovaizdis, bet jo *pajauta*. Anot Herberto M. Schuellerio, „Romantizmas tam tikra – idealia – prasme yra bandymas peržengti žemiška ir žmogiška, net jei tarpininkas yra žmogaus protas, kuriuo tas peržengimas, transcendencija pasiekiama“[194]. Į gamtą perkeliant jausmus, perkėlėjas taip pat yra žmogaus protas. Jei, plėtojant teatro metaforą, mąstymą laikysime pagrindiniu butaforu, galime įžvelgti tam tikrus prioritetus atrenkant atskirus romantiškojo scenovaizdžio dėmenis – įvaizdžius, ieškant atitikmenų emocijoms ir apreiškimams. Nors XIX a. romantiškas žvilgsnis kyla į dangų, o XX a. leidžiasi į žemę, galime sutikti, kad ir tyrinėdamas dangų romantikas tyrinėja savo žvilgsnį. Suvokėjui pateikdamas vaizdą tarsi iš viršaus, jis nesiūlo reginio iš vadinamojo paukščio skrydžio, veikiau tai kinematografiškas žvilgsnis, sufokusuotas į tam tikrą sceną ar mizansceną, objektą ar jų grupę. Žvilgsnis nesklendžia ir neslysta paviršiais, bet atrenka: yra kibiai intencionalus – sutelktas į tai, kas rodoma, pasakojama suvokėjui. Gali būti vienas ar keli svarbiausi dėmesio fokusai. Tai vaiko-protėvio, „žmogaus tėvo“[195], žvilgsnis – įdėmus, bet ne naivus. Su vaikiška koncentracija ir nuostaba, bet suaugusiojo tikslingumu.

Romantiškame reginyje stebėtojas ar pasakotojas jei ir nevaizduojamas, tai visada numanomas. Pavyzdžiui, „Narcizuose“[196] poetas ne tik susitapatina su klaidžiojančiu debesimi („I wandered lonely as a cloud“, Liongino Pažūsio 1996 m. vertime: „Apniukęs debesiu klajojau“), bet dangus yra ir žvilgsnio projekcija – Wordsworthas kraštovaizdyje išskiria ir priartina narcizus, išplėsdamas regos lauką poetiniame peizaže: „Žvaigždžių mirgėjimu svaigiu / Nakties danguj ant Paukščių Tako / Jie tvino ežero krantu.“[197] Anglų Romantizmo tyrinėtojų akcentuojama romantiško proto prieiga[198] kartu reiškia suvokėjo išėjimą į sceną, kai iš pastarojo patirčių kylantys suvokiniai yra svarbiausias konstruojamo peizažo rekvizitas. Gamtos elementai romantikui yra ta butaforija, kuri virsta gyva ir stebuklinga spektaklio metu, t. y. suvokėjo patirtyje. Romantikai tapytojai, kaip ir poetai bei rašytojai, sujungia antgamtiškumą ir gamtiškumą, o ne pakeičia vieną kitu, transcendencija (Dievas) gali būti išgyvenama per tokį paprastą dalyką kaip uosis[199]. Panašią į Wordswortho poetikai būdingą žvilgsnio perspektyvą matome ir ankstyvuosiuose Turnerio Alpių temos peizažuose, kur „niūri įtaiga

[193] Barzun, *Classic, Romantic and Modern*, 69.
[194] Herbert M. Schueller, „Romanticism Reconsidered“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 4 (1962): 359–368, 361
[195] Aliuzija į Wordswortho eilėraščio „My Heart Leaps Up“ (1802) eilutę „The child is a father of a man“.
[196] Wodswortho „Daffodils“ parašytas 1804 m., publikuotas 1807 m.
[197] Vertė Lionginas Pažūsis, in *Iš klasikinės anglų poezijos* (Vilnius: Baltos lankos, 1996), 87–89.
[198] Wordsworth, Jaye and Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, 121.
[199] Devin Jane Buckley taip atsiliepia apie Wordsworthą, žr.: Devin Jane Buckley, „Romanticism as Religion: Beyond the Secularization Narrative in Readings of British Romantic Poetry“, dissertation (Durham: Duke University, 2021), 266.

pakeičiama romantišku proto dominavimu“[200], kaip antai „Šv. Gotaro perėjoje“ („Passage of the St. Gothard“, 1804), „Šamoni slėnis, Monblanas tolumoje“ („The Valey of Chamonix, Mont Blanc in the Distance“, 1809) etc. Apibendrinant galima teigti, kad didingas protas, išlaikęs vaikišką nuostabą, yra Romantizmo paradoksas, reiškiantis ir žvilgsnio visagališkumą, nebūdingą žmogiškai tikrovei.

Romantizmo *Zeitgeist* darė įtaką daugumai XIX a. peizažą tapiusių menininkų, XIX a. persidengiant realizmo, impresionizmo ir romantizmo įtakoms, „istorija virsta vaizduote, tiesa – poetine fantazija“[201]. Patirties modeliavimas dirbant su gamtos objektais įgauna itin skirtingas formas, viena vertus, menininkai nusigręžia nuo istorinės tapybos ir dirba su realia vieta, tapatinasi arba išgyvena konkretų objektą „čia ir dabar“. Kita vertus, (paradoksaliai) ypatingą svarbą įgauna muziejus. Įkvėpimo semiamasi iš pačių kontrastingiausių šaltinių, meninių idėjų apykaita tokia įvairiakryptė, kad reiškiniui įvardyti tarsi savaime siūlosi „sugyvenimo“ sąvoka. Kai *sugyvena* ir literatūriniai personažai, ir medžiai, ir gyvieji, muziejus, per kurį įsilieja ankstesni stiliai, ir gamta, dailininkai tapo vieni kitus, taip pat projektuoja paminklus kolegoms menininkams bei vizualines epitafijas jų mirčiai (Carusas, „Goethe’ės mirties alegorija“ – „Allegorie auf Goethes Tod“, 1832), dubliuojasi erdvės, žmonės, meninės stilistikos. Tai toks palimpsestas, kai tikrovės sluoksniai atidengia netikrovę, ir atvirkščiai, fantazija paaiškėja esanti tiesos sluoksnio pagrindas.

I.2.3. Po romantikų, arba dalyvaujamas peizažas

Jei sutiksime su Goethe, kad „visi romantikai poetai rašo taip, lyg būtų ligoniai, o visas pasaulis – ligoninė“[202], galėtume tarti, kad po romantikų pasaulis ima sveikti, tačiau ši sveikatos susigrąžinimo istorija yra ir praradimo istorija, gilėjančio atotrūkio tarp žmogaus ir gamtos, iki pat šių dienų užsitęsusios moderniosios netekties istorija. XX a. herojus imasi susigrąžinti tęstinį kūną ir tai užtrunka iki pat XXI a., XX a. menininko santykis su gamta yra kūno santykis su kūnu. Ir būtent ši prieiga esmiškai atskiria XX a. gamtos įkultūrinimo praktikas nuo XIX a. pirmtakių. T. y. romantiškasis herojus keičia veikimo būdą. XX a. menininko pasaulėvaizdžio ir taip pat santykio su aplinka *motto* galima laikyti Merleau-Ponty mintį, jog „mes esame mūsų kūnas“[203]. Kiekvienas išorinis suvokimas iš karto yra sinonimiškas tam tikram kūno suvokimui, kaip ir kiekvienas kūniškas suvokimas aiškiai išreikštas išorinio suvokimo kalba. Taigi ir XX a. menininko patirtis „gamina“

[200] Wordsworth, Jaye and Woof, *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, 165.
[201] Hansen, *Late Nineteenth Century Art: The Art, Architecture, and Aplied Art of the „Pompous Age“*, 115.
[202] Goethe’s citata, žr.: Kravitt, „Romanticism Today“, 101.
[203] Maurice Merleau-Ponty, „The Theory of the Body is Already a Theory of Perception“ (1945), in *Minimalism*, ed. James Meyer (London: Phaidon Press Limited, 2000), 196–197.

pirmiausia kūnas, ir būtent jis lemia pobūdį ir vaizdą struktūros, perduodamos pasauliui. Sukurdamas tam tikras estetines aplinkybes, šiame skyriuje įvardijamas kaip *situacija*, menininkas iš naujo pažadina savo pasaulio patirtį: pasaulis, gamta menininkui ir suvokėjui atsiveria konstruojant dabartišką, kūniškai prieinamą būvį: prezenciją. Atsigręžimas į savo, kaip kūniškos būtybės, patirtį reiškia ir tai, kad vizualių formų steigtis taip pat priklauso pirmiausia nuo empiriškos būties, t. y. *kūno būklė* yra vienas svarbiausių percepcinio mechanizmo veiksnių. Todėl čia, jokiu būdu neteigiant fenomenologiškai neveiksnios kūno ir sąmonės skirties, visgi pabrėžiama, kad XX a. herojaus prieiga prie gamtos objektų pirmiausia kūniška. Priešingai XIX a. nukūnytam herojui, kurio bekūniškumas diktuoja ir santykį su aplinka, šiam tyrimui rūpinčia gamta. XIX a. tarsi reiškiasi kūno ir dvasios skirtis, kai romantikas regi peizažą dvasios, ne kūno akimis. Taigi, jei sąlygiškai redukuojant eliminuosime visus patiriančio charakterio pustonius, gausime romantišką, jausmingą, hermeneutišką dvasią ar sielą, priešinamą grubiam, veržliam, tiesmukam ir aistringam, nors ne mažiau jautriam – jaučiančiam ir todėl romantiškam kūnui.

Kaip tokio XX a. kūno susigrąžinimo projekto rezultatas formuojasi kitoks santykis su gamta, kurioje herojus – menininkas ima dalyvauti kūniškai. Šiai prieigai būdingi ir tam tikri mechanistiniai atspalviai – modernusis herojus save iškelia į pirmą planą, kadangi jo kūnas yra aukščiau gamtos kūnų, gamtos ardymo praktikos mene išplaukia iš šios nuostatos. Tiesa, modernizmo santykyje su gamta taip pat esama romantiškos estetinės apgaulės ar miglos, bet pats projektas, lyginant su romantikais, nebeturi tokios visuotinos potekstės. Modernisto „klasta“ kur kas mažesnė, jis tam tikra prasme naivesnis arba mažiau rafinuotas, kai siekdamas tiesioginio, kūniško – medžiaginio santykio su gamta elgiasi brutaliai. Naivumas, jei sutiksime su šia sąvoka, čia infantilus, tarsi vaiko, kuris iš meilės gyvūnui (ar augalui) šį užtampo negyvai. Tiesa, ne visada, tai veikiau išimtis iš taisyklės, klaida, nors ir labai paplitusi, panašiai kaip ir vaikų netyčia nugalabytų augintinių atvejai, nepaneigia fakto, kad vaikai (modernistai) gyvūnus (gamtą) dažniausiai nuoširdžiai myli. Visgi XX a. menininkas vaikas nebėra „žmogaus tėvas“[204] ir tuo jo vaikiškumas esmiškai skiriasi nuo būdingo XIX a. herojui.

Herbertas M. Schuelleris 1962 m. straipsnyje „Romantizmo persvarstymas“ aptaria kelis tekstus, pasirodžiusius 1960 m., „kuriuos turėjo pastebėti kiekvienas, studijuojantis romantizmą“[205], – svarbu tai, kad, be įtikinamos romantizmo apžvalgos, čia pasirodo ir herojus modernistas. Pastarojo charakteristika atskleidžia ir jo santykį su gamta, kai nebeįmanoma aklai tikėti ir dievinti to, nuo ko pats nuplėši paslapties skraistę. Šiai nukritus, nutinka du dalykai: viena vertus,

[204] Pakartotinė užuomina į Wordstwortho eilėraščio eilutę „the child is a father of a man“ (aptarta ankstesniame poskyryje).
[205] Schueller, „Romanticism Reconsidered“, 359.

gamta priartėja kūniškai, tampa apčiuopiama – labiau pasiekiama (ir suprantama) fiziškai ir, antra, tarsi pasprunka prarasdama paslaptį ar bent jau didžiąją kerų dalį. Paradoksas, kad pasiekus tikslą gamtą susigrąžinti[206], nors į ją sugrįžtama tiesiogine prasme, kūnu, ji ir nutolsta – panašiai, kaip vaikui išardžius dievinamą lėlę iš smalsumo pasižiūrėti, kokie yra jos organai, nusiviliama aptikus, kad tų organų visai nėra, kūnas tuščiaviduris[207].

Klasicistas menininkas-sodininkas yra *tik* gamtos perdirbėjas ir formuotojas akimis (paveiksle: perdėliotojas, klombų ir dirbtinių formų išradėjas), o modernistas menininkas-gamtininkas yra gerokai galingesnis ir todėl inertiškai žiauresnis. Ir elgiasi dvejopai – pavyzdžiui, skulptorius Davidas Johnas Nashas (g. 1945) kaip *sodininkas* yra dekoratorius, atskirų darinių, veislių įdiegėjas ir įskiepytojas. Jam rūpi forma, ypač bauhauziškos, negamtiškos formos dirbant su medžiu; Nasho kūrinyje „Uosių kupolas“ („Ash Dome“, 1978, 7 pav.) medžiai susodinami ratu, suformuojami ir paliekami augti taip, kaip numatė menininkas. Nors autoriaus aktyvumas čia svarbus tik duodant postūmį kūrinio *steigčiai*, gamtai paliekamas savarankiškumas, bet jis ribotas ir programiškas. Redukuojant autoriaus konceptą, verta pastebėti, kad XIX a. pereinant į XX a. autoriaus figūros kontūrai pradeda blankti, tirpti, kol amžiaus viduryje visiškai išsklinda (teorinę to recepciją galime akivaizdžiai matyti, pavyzdžiui, minimalistų tekstuose bei jų kūrybos akademinėse refleksijose, kai net meno studentams kyla abejonių dėl autoriaus statuso[208]). Šis tirpsmas sutampa su objekto tirpinimu ir signalizuoja autoriaus „susiliejimą“ su kūriniu, objekto vizualinės formos svarbos kvestionavimas kartu reiškia ir jo vidinės formos – turinio ir to turinio patyrimo klausimų aktualėjimą. Kita vertus, atrodo, kad, pavyzdžiui, žemės menuose formai tenka svarbus vaidmuo, nors chronologiškai jie sutampa ir net dažnai konceptualiai persidengia su minimalistiniu formos neigimu. O tai taip pat galime laikyti jos interpretacija, tik kitokia, kai dėmesys sutelkiamas ne į pavienę objekto formą, bet į santykius tarp objektų, kartu ir formų, ar pavidalų ir suvokėjų, taip pat jų kūnų pavidalų. Sąlygiškai apibendrinant – nuvertinamas dėmesys ne formai, bet pavidalo konstravimui. Nors atrodo, kad žemės menai išsiskiria organišku santykiu su gamta, tačiau tai ir tam tikras žemės paviršiaus dekoravimas, kuris, veikiausiai dėl neretai įspūdingo kūrinių mastelio, lieka tarsi nepastebėtas, neišnyra teorinių akademinių komentarų diskurse.

Santykio su gamta panašumas XIX ir XX a. – tarp menininko ir gamtos abiem atvejais esama distancijos, tačiau skiriasi jos pobūdis. Panašumas – siekis šią distanciją įveikti, bet tam pasitelkiamos

---

[206] Lyg taip inerpretatyviai įgyvendinus garsųjį Jeano-Jacques’o Rousseau kvietimą „atgal į gamtą“.

[207] Jei čia (nors nebūtinai) prisiminsime Deleuze’o ir Guattari konceptą, įkvėptą Antonino Artaud idėjų, išvysime dar vieną sąsają su disertacijoje svarbia teatrališkumo sąvoka.

[208] Turima mintyje vadinamoji „meno studento dvejonė“, kai Samuelio Joneso Wagstaffo skaitomos paskaitos apie parodą „Black, White and Gray“ (1964) metu vienas studentas apie Roberto Morriso darbus atsiliepė, kad „tai ne skulptūra, jis nieko nedaro su medžiu“. Žr.: James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2017), 85.

skirtingos meninės prieigos. Friedricho herojus ir menininkas arba toks herojus kaip menininkas žvelgia iš toli, nuo kalno ar nuo uolos, tikros ar metaforinės, ir dalyvauja gamtos spektaklyje akimis, *žvilgsniu*. Modernistas priartėja arčiausiai – dalyvauja *kūnu* (kaip pavyzdį galima pasitelkti Giuseppe's Penone's ar kitas panašias kūrybines praktikas), o ne yra šalia jo kaip romantikas gamtos spektaklių lankytojas, stebėtojas, kuris yra teatro erdvėje, bet ne pačioje scenoje. Modernistas XX a. gamtos mėgėjas yra ir spektaklio dalyvis, ne tik iš žiūrovo vietos atsiduriantis scenoje, bet ir imantis joje veikti. Romantiškas gamtos pripažinimas, dvasinis bendrabūvis virsta kūniška medžiagiškų gamtos patirčių ir jų refleksijų apykaita. Modeliuojamos žmogiškos sąmonės ir kūno patirtys gamtos kūnui nebūtinai palankiomis sąlygomis. Jei sąlygiškai bendrintume, santykio slinkties dinamika yra atstumo tarp gamtos ir menininko mažėjimas Romantizmo laikais, išnykimas modernizmo mene ir pasikartojantis distancijos atsiradimas šiandien, tik kitos kokybės. Taigi menininkas nuo XVIII a. artėja prie gamtos, XIX a. jos nebedalo, tarsi įžengia į teatrą, priima spektaklį su visu rekvizitu, scenografija ir butaforija, dar vėliau XX a. ima kartu su gamta veikti ir XXI a. yra išmetamas iš diskurso lyg *transgresija* (ar atgyvena) objektų ar daiktų, kurie uzurpuoja sceną ir ima veikti savarankiškai.

Apšvietą galime suprasti ir kaip antropomorfizmo ataką, patogias žmogiškų formų fikcijas, tokias kaip Dievas, keičiant beasmeniais fizikos dėsniais. Modernus kritinis animizmo diskursas atskleidžia švietėjiškoje mintyje užslėptus antropocentrizmus, palaikančius žmonių „imperializmą" gyvūnų, žemės ar daiktų atžvilgiu. Giliausias naujosios, oponuojančios Apšvietai ir skatinančios animizmą, teorijos tikslas gali būti ne taip ir nutolęs nuo tradicinių animizmų, būtent, įtikinti vienas kitą, kad dalyvaujame kažkame, didesniame už mus pačius: jei ne kosmose, tai ekologijoje ar kitoje sistemoje[209] . Remiantis romantinei fikcijai artima Woodo interpretacija, peizažo žanras Vakaruose yra moderniosios netekties simptomas, kultūrinė forma, atsiradusi tik po to, kai urbanistika, komercija ir technologijos sutrikdė pirmapradį žmonijos ir gamtos santykį. Nes kai žmonija vis dar paprasčiausiai priklausė gamtai, niekam nereikėjo tapyti peizažo[210]. Taip pat svarbu pastebėti, kad slinktis iš rodomo į regimą ir dalyvaujamą nėra vienalytė, tiesinė ir baigtinė. Tai veikiau spiralė su atsikartojimais, atkryčiais į rodomą paveikslišką režimą, kai galima identifikuoti vieną ar kitą *pernašą*, nors kitu laiku ji reiškiasi kitu pavidalu. Pavyzdžiui, menininko Iano Hamiltono Finlay'io (1925–2006) kartu su žmona Sue Finlay tris dešimtmečius nuo 1966 m. kurtas „Stonypath" (arba „Mažoji Sparta" – „Little Sparta", 8 pav.) – sodas Lanarkšyre, Škotijoje. Pasak Davido Hopkinso, čia

[209] Christopher S. Wood, „Image and Thing, A Modern Romance", *Representations*, no. 133, special issue: *Images at Work* (2016): 131–132.
[210] Christopherio S. Woodo citata, žr.: Caio Yurgel, *Landscape's Revenge: The Ecology of Failure in Robert Walser and Bernardo Carvalho* (Berlin: De Gruyter, 2019), 14.

daugeliu atžvilgiu atkartojami paveiksliškumo principai, tarsi skolinantis pastoralės konstrukciją iš Poussino ar Claude'o Lorraino paveikslų, o jų žavėjimąsi klasika kompensuojant atvirais vaizdais ir nuošaliomis lomomis[211]. Čia galima tik patikslinti, kad Finlay'io paveiksliškumas (bent jau teorijoje) šiek tiek „užkrėstas" romantizmo: santykis su gamta nėra vienareikšmis, menininkas pripažįsta ir gamtos laisvę, galią, teigdamas, kad „kai kurie sodai apibūdinami kaip atokvėpio vietos, nors iš tiesų tai yra atakos"[212]. Hopkinso teigimu, atsikartoja ir didingumo principas, pirmiausia abstrakčiame ekspresionizme, o vėliau pasirodo amerikiečių, Roberto Smithsono (1938–1973) amžininkų, žemės mene, taip pat didingumo estetinė kategorija ypač išreikšta Walterio De Maria'os 1977 m. kūriniu „Žaibų laukas" („The Lightning Field", 9 pav.), kuriame ryškėja ir situatyvus bendraveikos *įsikūnijimas*. Veiklai kartu su gamta pirmiausia reikalinga bendra aplinka ir tam tikros konkrečios aplinkybės, menininko sukurta situacija, kuri tampa būtina sąlyga čia aptariamai dalyvavimo praktikai. Jos metu XX a. menininkas gamtą įkultūrina atlikdamas aktyvius fizinius veiksmus, keisdamas pastarosios kūną ir taip sulaukdamas tam tikro gamtos atsako arba jį įsivaizduodamas. De Maria atlieka invaziją į natūralią gamtinę aplinką, projektuoja ir ją keičia, sudarydamas sąlygas situacijai, į kurią paklius atvykę žiūrovai. Gamta tampa kitu meninės situacijos dalyviu: kūnu, dirvožemiu, prismaigstytu metalo polių, kurio atsakas – žaibas, juslėmis apčiuopiama elektros iškrova. Kita vertus, kūniškumo prieiga neprieštarauja ir kitoms interpretacijoms, pavyzdžiui, meno kritikas Kennethas Bakeris teigia, jog labiausiai tikėtina, kad žaibas, trenkiantis „Žaibų lauke", bus psichologinis, ne meteorologinis[213]. Taigi, situaciją galime laikyti ir tam tikra *padėtimi*, ir *būsena*. Ir kartu su Franzu Erhardu Walteriu (g. 1939) tarti, kad „žiūrovas, skaitytojas, klausytojas bus atsakingas už tai, kas atsirado"[214], arba, Roberto Morriso (1931–2018) žodžiais, „buvęs gavėjas, recipientas taps prodiuseriu", o menininkas tik paruošia reikalingus instrumentus[215].

XX a. gamtos įkultūrinimo strategijai, pavadintai dalyvavimu, reikalingas tam tikras nusiteikimas (būsenos atveju) ir (ar) santykis kaip *išsidėstymas* tarp asmens ir aplinkos (objektų). Tokiomis sąlygomis steigiasi darinys ir reiškinys, čia vadinamas situacija: konkrečiu momentu reikšminga veiksnių visuma asmeniui ir (ar) aplinkai (objektui), gamtai. Minimalizmo judėjimas ir ypač jo teorija čia aktuali kaip įkvėpusi prieštaringą XX a. diskusiją objekto, aplinkos ir medžiagos, ir subjekto, menininko ir suvokėjo vaidmenų klausimais. Šioje diskusijoje skleidėsi tiriamai gamtos

[211] David Hopkins, *After Modern Art 1945–2017* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 161.
[212] Pagal Ian Hamilton Finley, „Unconnected Sentences on Gardening", in Ian Hamilton Finley, *Nature Over Again After Poussin: Some Discovered Landscapes* (Glasgow: University of Strathclyde, 1980), 21–22.
[213] Kenneth Baker, *Minimalism. Art of Circumstance* (New York: Cross River Press, 1988), 127.
[214] „[R]esponsible for that which came into being", in *Ars Povera*, hrsg. Germano Celant (Tübingen: Studio Wasmuth, 1969), 174.
[215] Pagal Robertą Morrisą, žr.: *Minimalism in Germany in the 1960s: Exhibition Catalog*, ed. Renate Wiehager, Berlin: Daimler Contemporary, 2010, https://www.mercedes-benz.art/media/2010_MinGer-I_engl_16-5.pdf.

įkultūrinimo problemai svarbus teatrališkumo aspektas, tuo metu dažnai turėjęs ir neigiamą konotaciją. Teatrališkumo sampratą kaip meninio reiškinio trūkumą ir romantiškojo požiūrio atgyveną įvedė meno istorikas ir kritikas Michaelas Friedas esė „Menas ir objektiškumas“ („Art and Objecthood“, 1967). Kritikuodamas daugiausiai Donaldą Juddą (1928–1994) ir Morrisą, minimalistinį meną „apkaltino“ tiesmukiškumu, pažodiškumu (orig. *literalist*) ir teatrališkumu, kurį suprato kaip specifinį ryšį tarp stebėtojo – subjekto ir meno kūrinio – objekto. Kadangi šis ryšys plėtojasi laike ir turi trukmę (o tai sieja su situacija), tokio vykstančio teatro įveika reikštų ir objektiškumo bei laikiškumo įveiką[216]. Kviesdamas nugalėti teatrališkumą, Friedas tarsi įgarsina XX a. herojų bei išryškina šio pastangą atsiriboti nuo romantiškojo *objekto regėjimo*, lyg skylėtus drabužius nusimesti XIX a. peizažą patiriančiai sąmonei būdingą intencionalumą ir išlaisvinti kūną, t. y. sąmonę atgręžti į pačią save. Atrodo, kad Friedas mėgina įveikti romantiškąjį kūrėjo / suvokėjo – kūrinio / objekto santykį, kuris, kaip pažymi esė pabaigoje, būdingas mums visiems[217]. Taip tarsi pripažįsta šio galią ir potencialą persikelti, teigdamas, kad nuo pat pradžios šis tiesmukas ar pažodiškas menas buvo kažkas daugiau nei tik epizodas meno istorijoje. Jis veikiau priklauso jautrumo ar jausmingumo istorijai, beveik gamtos istorijai, ir yra ne atskiras epizodas, o bendros ir plačiai paplitusios būklės išraiška[218]. XX a. į sceną išleisto herojaus drama ta, kad agresyvaus kūniškumo triumfas talpina ir kūno ribotumo pajautą, ambivalentišką visagališkumą, kai viena galios sando dedamųjų paradoksaliai yra stoka. Tik XX a. stokojama kitų dalykų nei XIX a., kai gamta, užpildydama ertmę tarp Dievo ir žmogaus, tarpininkauja: lyg nutiesia tiltą į transcendencijos patyrimą. XX a. tarsi vėl atsikartoja XVIII a. pažangos, racionalumo idėjos, tačiau tai jau sekuliaraus žmogaus perspektyva, apimanti savalaikius pakilimus bei nuosmukius, atsispindinčius ir meno bei estetikos problematikoje. Sąlygiškai apibendrinant galima teigti, kad XX a. modernisto romantizmui nebūdingas tragizmas, patosas ir askezė. Prancūzų skulptorius Davidas d’Angers (1788–1856), 1834 m. Dresdene aplankęs Friedrichą, rašė, kad jis buvo vienintelis peizažistas, iki tol turėjęs galią išjudinti kiekvieną sielos dalelę ir sukūręs naują žanrą – peizažo tragediją[219]. Tačiau modernistas išsižada romantiškos askezės, meno istorikas Jamesas Meyeris pasitelkia suvokėjo atleto įvaizdį, pabrėžiantį tyrimui aktualų kūniškumo aspektą, kuris reiškia ir tai, kad sudvejojęs ar (ir) nusivylęs regimuoju pasauliu (Dievu ir gamta) suvokėjas atgręžiamas į savo patirtį objektyvaus pasaulio tirpsme. XX a. peizažo tragedija virsta situatyviu bendrabūviu. Situacija reiškia, kad įtraukiamas ir stebėtojo kūnas, būtent jis yra prieiga prie objekto. Taip pat situacijai būdingas scenos dabartiškumas,

[216] Michael Fried, „Art and Objecthood“, in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley: University of California Press, 1995), 116.
[217] Ibid., 147.
[218] Ibid., 117.
[219] Clay, *Romanticism*, 147.

objektas konstitutuojasi tik santykyje su suvokėjo kūnu šiam veikiant kartu. Meyeris akcentuoja būtent šį iš minimalizmo persikėlusį aspektą, kurį galima suprasti ir kaip suvokėjo naudą, nors Friedas teigia priešingai. Pasak jo, minimalistinis objektas išlaisvina kūną, bet kartu lyg užlaiko suvokėją teatrališkame santykyje, susidūrime[220], turinčiame trukmę. Vadinasi, meno kūrinio turinys steigiasi būtent vykstant šiam užlaikymui, patiriant situaciją, panašią į modernų teatrą. Dabartis geriausiu atveju yra trumpalaikė situacija, akimirksnio pilnatvės atpažinimas, paprasčiausias malonės momentas – ir tada jos nebelieka[221]. Iš tokios pozicijos žvelgiant, XX a. stokojantis herojus, „pagal Friedą“, atrodo geidžiantis sekuliaraus atpirkimo – patirti dabartį kaip malonę. Tačiau iš tiesų yra įkalinamas teatrališkume: priemonė tikslui pasiekti pasirodo esanti per daug galinga. Atrodo, kad Friedui „kliūna“ būtent tai, kas yra Romantizmo eidosas, „užkratas“ bei *pernaša* ir kartu žmogiškos prigimties sandas. Jis atkreipia dėmesį į absoliutų jautrumo skvarbumą – virtualų universalumą tam tikro buvimo būdo, kurį, viena vertus, apibūdina kaip sugadintą ar iškreiptą teatro, taip pat pripažindamas, kad mes visi didžiąją dalį savo gyvenimo esame pažodiški (orig. *literalists*), tad dabartiškumas yra malonė (orig. *presentness is grace*)[222].

Šis malonės būvis pasiekiamas suvokėjui įsitraukiant ir veikiant kartu su objektais duotomis sąlygomis konkrečiu laiku. Pasak Erika'os Doss, Friedo esė minimalistinės skulptūros puolimas dėl teatrališkumo išties yra kritika dėl susitelkimo į suvokėją. Kaip 1931 m. teigė Morrisas, „geresnis naujas kūrinys pašalina santykius iš paties kūrinio ir paverčia juos erdvės, šviesos ir žiūrovo regos lauko funkcija. Objektas yra tik vienas iš naujesnės estetikos terminų“[223]. Būtent tokie santykiai ir yra XIX a. peizažo tapyboje, patirtys tarsi klostosi paveikslo erdvėje, kur subjekto sąmonė yra dramaturgas, iškeliantis tai, ką patyrė. XX a. patirtys neberodomos, nes klostosi dalyvaujant, yra dabartiškos. Tai būvis, kuris nuolatos steigiasi, patyrimas, kuris nevirsta praeitimi – patirtimi, svarbus tik šis momentas. Čia yra ir neišsipildymo paradoksas, nes tęsiasi singuliarumas, tai, kas neturi tęstinumo: momentas, akimirka ar taškas. Romantikai kliaujasi praeitimi, rodo, ką patyrę, modernistai – dabartimi, dalyvauja patirdami, ir patyrimas formuoja meno turinį. Taigi XIX a. strategija yra modeliuoti patyrimus, kurių nemato žiūrovas, ir rodyti juos virtusius patirtimis, tai virtualus, nekūniškas, vidinis, iš išorės nematomas darbas. XX a. dalyvavimo strategijos medžiaga yra judrūs, laikiški patyrimai, kurių raišką, patį patyrimo procesą stebi žiūrovas. Vienam patyrimui pasibaigus, prasideda naujas ir nepakartojamas: kito dalyvio ar (ir) žiūrovo. Tapsmas statiška patirtimi čia nesvarbus, kaip ir jos parodymas yra už strategijos ribų arba neįeina į strategijos schemą.

[220] Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, 268.
[221] Ibid., 242.
[222] Fried, „Art and Objecthood“, 147.
[223] Erika Doss, *Twentieth-Century American Art* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 165.

Svarbu dabartiškas bendrabūvis su gamta, bendra situacija, kuri XXI a. ims transformuotis į homogenišką terpę. Jei manysime, kad XX a. tarsi užkoduotas situacijos virsmas terpe, šio proceso ištakų galime ieškoti XIX a. kraštovaizdžio išjudinime – regėjimo strategijoje. Reiškinio esatis persiduoda su viruso atsparumu – *pernaša* naujose meno praktikose keičia tik šeimininką ir raišką.

Atiduodant kūrėjo galią suvokėjui, meno kūrinio autoriui atsitraukiant ir prisiimant abejingojo ar neutralią poziciją, svarbūs visi situaciją sudarantys elementai. Ypač aktualus čia tampa objekto įtraukimo, dalyvavimo klausimas. Jei materija negyva, grįžtamojo ryšio kilpoje vienareikšmiškai dominuoja suvokėjo sąmonė (ir kūnas). Tačiau jei materija gyva, yra potencialaus atsako galimybė, visų pirma, atsako kaip judesio ar reakcijos, nelygu kūrinys, šiuo atveju grįžtamasis ryšys priklauso ir nuo kitos gyvybės / jėgos, gamtos kūno ar elemento. Ir nors tai mes apibūdiname, aptariame ir susiejame meno objektus, stengdamiesi, kad įvairios patirties ir supratimo galimybės taptų prieinamos mums patiems bei kitiems[224], visgi čia verta pabrėžti, kad romantiką „nukaldina“ ar suvokėją romantiku padaro atsako lūkestis. Ir todėl kyla klausimas, kokia gi yra romantiška, nepriklausomai nuo laikmečio, vaizduotė, pajėgi išjudinti ir perkurti tikrovę? Filosofas Saulius Geniušas, remdamasis Maxu Scheleriu (1874–1928), kurio etika artima romantizmo idėjoms, akcentuoja skirtumą tarp produktyvios fantazijos ir „tik fantazijos“, t. y. tokio tipo fantazijos, kuri neprisideda prie tikrovės konstitucijos[225]. Pasak Geniušo, fenomenologiniu požiūriu produktyvi vaizduotė yra tai, kas įgalina matomas daikto puses papildyti nematomais matmenimis. Šiuo atžvilgiu pati tokia vaizduotė yra ne skiriamasis žmogaus egzistencijos bruožas, o patirties matmuo[226], būdingas daugeliui kitų gyvybės formų. Tačiau mes esame būtybės, kurios atpažįsta natūralias ribas, primestas mūsų intencionaliam santykiui su pasauliu: mes matome savo aklumą. Šis gebėjimas reflektuoti ir matyti save iš išorės reiškia, kad esame dvejopai: pasaulyje ir priešais jį[227]. Mes matome daugiau, nei žvilgsniui duota, ir, plačiau imant, patiriame daugiau, nei jaučiame. Galime manyti, kad menininkas abiem atvejais dirba su šiuo skirtingų rūšių perviršiu: XIX a. jis veikiau yra priešais pasaulį, žvilgsnis yra sąmonės įrankis gamtovaizdžiui patirti – iš *čia* persikeliant *ten*, kyla *regėjimas*. XX a. menininkas yra pasaulyje, visų pirma jusliškame ir empiriškame. Juntamame, o paskui – jaučiamame. Čia, neakcentuojant jausmų ir juslių arba sielos (dvasios) ir kūniško gyvenimo skirties, visgi norisi palikti atvirą šios dualistinės tvarkos klausimą kaip pagrindą menininko prieigoms prie objekto interpretuoti, prioretizuojant bei redukuojant, taikant dinamiką jausmai *versus* juslės ir

[224] Baker, *Minimalism: Art of Circumstance*, 52.
[225] Saulius Geniusas, *Phenomenology of Productive Imagination: Embodiment, Language, Subjectivity* (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2022), 101–102.
[226] Ibid., 269.
[227] Geniušas remiasi Helmutho Plessnerio (1892–1985) studija *Levels of the Organic Human: An Introduction to Philosophical Hermeneutics* (2019).

atvirkščiai. Galima pasitelkti *ordo amoris*[228] pagal Scheleri, nes būtent juo pirmiausia remiasi Geniušas konstruodamas produktyvios vaizduotės konceptą. Pasak Geniušo, Schelerio metafizika ir filosofinė antropologija grindžiama esmine skirtimi: dvasios ir gyvenimo dualizmu, kurių ambivalentiškumas tik sustiprinamas, užuot išsprendus, intensyvėja paskutiniame jo veikale *Žmogaus vieta gamtoje* (*Man's Place in Nature*)[229]. Percepcija lieka didele dalimi persmelkta fantazijos[230], galima sakyti, dvasios ar sielos ir gyvenimo (taip pat gyvenamo, jusliško kūno) režimai vienodai padeda patirti pasaulį, tačiau nesutampa ir neatitinka vienas kito, todėl gali būti apmąstyti atskirai analizuojant meno strategijas, ieškant prieigų prie objekto, peizažo kitoniškumo skirtingais laikotarpiais. Tam itin paranki šėleriškos dvasinės valios idėja, kuri „pagal savo idėjas ir vertybes atitraukia nuo priešingų gyvybinių impulsų vaizdinius, reikalingus veikti"[231]. Tai galima interpretuoti kaip sąlygišką dvasios *prieš* kūną raišką ir įsivaizduoti, kad dvasia vilioja kūną tam tikrų vaizdų masalu ir koordinuoja gyvybinius impulsus, kad šie įgyvendintų dvasios numatytą projektą. Tai atitiktų disertacijoje pristatomo XIX a. herojaus, kurį valdo ir veda dvasia, viziją. Ir priešingai, XX a. herojus pirmiausia yra būtybė, kurios santykis su pasauliu formuojamas instinktų, potraukių, troškimų ir kūno poreikių, o tai nepaneigia mąstančio ir jaučiančio kūno idėjos.

Ir XIX, ir XX a. herojai priklausomi nuo duoto vaizdinio ar situacijos ir tam tikra prasme abiem atvejais seka šį provaizdį, kuris tokioje schemoje visada yra pirmiau: suvokinys, kuriam reikalingas suvokėjas. Tačiau regint visada *kažkas* regima. Dalyvaujama taip pat kažkur, tačiau suvokinio kontūrai čia žymiai labiau išsklidę, patirdamas peizažą, „išėjusį" iš tapybinio rėmo, suvokėjas susiduria su empiriniu erdvės poveikiu, kūniškai patiria situaciją: priešais, už nugaros, kairės ir dešinės, viršuje ir apačioje. XX a. gamtos įkultūrinimo meninės praktikos nebūtinai visada siūlo fizinę[232] kraštovaizdžio patirtį, kaip žemės menai ar pan. Tačiau akcentuojant skirtį tarp XIX a. peizažo patyrimo, XX a. ir mentalinis, ir fizinis dalyvavimas reiškia ir persikėlimą kūnu, kad ir kaip paradoksaliai pirmuoju atveju atrodo: kalbama apie menininkų apsilankymą tam tikroje vietoje, buvimą ir integravimąsi peizaže. Ne apie kelionę sekant vedliu, reginio autoriumi menininku, kurią galime palyginti, pavyzdžiui, su naratyvu, bet apie (su)dalyvavimą – kelionę kaip persikėlimą.

Tokio mentalinio dalyvavimo peizaže pavyzdys yra „objektų pradangintojo"[233] Matsuzawa'os Yutaka'os 1964 m. darbas „Nepriklausoma 64 m. ekspozicija tyruose" („Independent '64 in the

[228] Meilės / prioritetų tvarka.
[229] Geniusas, *Phenomenology of Productive Imagination: Embodiment, Language, Subjectivity*, 99–102.
[230] Ibid., 101.
[231] Ibid.
[232] Fizinė peizažo patirtis nereiškia, kad ji *tik* fizinė ir tas pats kūrinys negali būti išgyventas kitaip.
[233] Pasakojama, kad menininkas 1964 m. išgirdo balsą: „vanish objects", žr.: Peter Wolen, „Global Conceptualism and North American Conceptual Art", in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, ed. Philomena Mariani (New York: The Queens Museum of Art, 1999), 18.

Wilderness“, 10 pav.): reklaminis tekstas su peizažo, tundros fotonuotrauka žurnale. „Netikiu materija, netikiu pojūčiais, netikiu akimis“, – teigia menininkas ir norintiems dalyvauti leidžia pasirinkti: pradėti kontaktuoti materialiais ar (ir) nematerialiais būdais[234]. Menininko pasiūlyta žurnalo reklama – suvokinys – yra viskas, ko reikia, kad kolegos menininkai mentaliai persikeltų į tolimą vietą. Suvokėjas gali pasirinkti visas kitas aplinkybes, patyrimo būdą bei laiką, pasiūloma situacija, tačiau „čia ir dabar“ priklauso nuo suvokėjo. Galime klausti, ar čia menininkas modeliuoja suvokėjo patirtį, ar pats suvokėjas; arba kitaip, kiek meno kūrinio turiniui, jei jį sudarys skirtingos suvokėjų patirtys, svarbi menininko intencija? Šis kūrinys apima suvokėjo patirtį, kuri išplečia ne tik turinį, bet ir pačią kūrinio formą, priklausomai nuo to, kaip dalyvauti pasirenka suvokėjai, vykti į tundrą iš tiesų ar mentaliai.

Fizinio dalyvavimo peizaže pavyzdys gali būti Andrejaus Monastirskio ir „Collective Actions Group“ kūrinys „Pasirodymas“ („Appearance“, 11 pav.), kai 1976 m. kovo 13 d. trisdešimties žmonių grupė sukviečiama į užmiestį, iš miško pasirodo du menininkai ir įteikia šiems žmonėms dalyvių sertifikatus. Pasak Peterio Woleno, čia svarbus ir vizualinis sluoksnis, ir dalyvių emocijos, kylančios dėl įvykio[235] ar aplinkos. Nepatiklus, kūniškas suvokėjas virsta netvariu, tirpstančiu objektu: vizualizuojama abejonė, kad *čia* esi: gauni patvirtinimo dokumentą. Žmonės peizaže tiesiog buvoja, yra, dalyvauja čia ir dabar, bet neseka jokiu *rodymu*, jiems nesiūlomas *reginys* – nėra provaizdžio, vietos charakteristikos ar krypties motyvacijos[236]. Tik būvis – situacija, kelionė be krypties[237]. Toks veikimo būdas, šiuo atveju meninė praktika, patį peizažą paverčia nehermeneutišku – situatyviu, visa supanti gamta tampa dalyvaujama skulptūrine situacija. Čia galima prisiminti Rosalindos Krauss aptariamą skulptūrą išplėstame lauke[238], kai tarsi perrašoma skulptūros istorija nuo Rodino ir Picasso iki Naumano ir Smithsono. Tai pasakojimas apie laipsnišką aplinkos (erdvės) ir žiūrovo santykio pokytį: nuo idealistinės erdvės ir sau pakankamo žiūrovo dueto iki trimatės veiklos, nukreiptos į judantį, suvokiantį kūną[239]. Būtent šią slinktį galime atpažinti ir santykyje su kraštovaizdžiu, vienais ar kitais gyvosios gamtos elementais, pasitelkiamais XX a. skulptorių. XIX a. peizažo hermeneutinę percepciją keičia XX a. atsinešamas ryškus kraštovaizdžio kūniškumas, jusliška gamtos samprata.

Darbą su gamtos kūnais apimantys meno kūriniai dažnai neapibrėžti ir savo forma: gamta gyva ir keičiasi, todėl negalime apibrėžti ir fiksuoti vienos formos. Yra jų tąsa, seka arba skirtingų formų

---

[234] Wolen, „Global Conceptualism and North American Conceptual Art“, 18.
[235] Wolen, „Global Conceptualism and North American Conceptual Art“, 104.
[236] Šio kūrinio fotodokumentacijoje labai aiškiai matomas dalyvių „nieko neveikimas“, žmonės stoviniuoja grupelėmis, atrodo nuobodžiaujantys ir išsklidę.
[237] Užuomina į Monastirskio darbų ciklą „Kelionės niekur kryptimi“, minimą: Wolen, „Global Conceptualism and North American Conceptual Art“, 105.
[238] Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, vol. 8 (1979): 30–44.
[239] Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, 241.

begalybė skirtingų suvokėjų atvejais. Suvokėjai su meno kūriniu susiduria tam tikru metu tam tikroje situacijoje ir išsineša laikiną meno kūrinio turinį, liekantį kiekvieno jų požiūryje. Tarsi susiduriame su neišsprendžiama menine lygtimi, kurioje visi nežinomieji: neapibrėžtas išsklidęs objektas, išsiplėtęs į nepastovios konfigūracijos situaciją (nes apima įvairius suvokėjus) su neapibrėžtu, subjektyviu turiniu. Kita vertus, šiame kontekste galima įžvelgti tam tikrą XIX ir XX a. menininkų bendrumą ar laikyti jį romantiškojo sando persikėlimu – išlikimu modernizme: taip, kaip natūraliai XX a. išjudinamos bendražmogiškos kūniškos pajautos, patirtys, impulsai ir giluminės reakcijos, ankstesnieji romantikai meno kūrinyje „įrašo“ ir parodo jausmus, savo ir kitų. Romantikų nenuoseklumas, dėl kurio kai kurie biografai romantiką menininką vadina „prieštaravimų suma“, kyla iš ištikimybės įspūdžiams, t. y. objektyvizuoti faktai yra išraiškos netvarkos priežastis; taigi net savo nesėkmėse ir klaidose romantikas – ištikimas savo sąmonei – yra realistas[240]. Lygiai taip realistas atrodo ir XX a. herojus, kuris lieka ištikimas, visų pirma, savo kūnui ir patyrimui.

Unikalaus, spontaniško patyrimo, kai nesiremiama išmokta patirtimi, pavyzdys gali būti skulptoriaus, architekto ir meno teoretiko Anthony'io Peterio Smitho (1912–1980) situacija (šiuo atveju nemeninė praktika), kai jis, važiuodamas greitkeliu, kasdienybėje atranda kraštovaizdį kaip meno kūrinį, kurio poveikis išlaisvina „iš daugybės ankstesnių nuomonių apie meną“, atsiveria realybė, niekaip neišreikšta menu[241]. Taigi čia subjekto patyrimas kraštovaizdį paverčia menu: teatrališkas realybės virsmas – pokytis priklauso nuo menininko percepcijos, kai patiriama ir tampa stebukliška kasdieniška situacija, tiesiog išskiriant ją iš kasdienybės ir *išgyvenant* tam tikru būdu. Situacija nereikalauja papildomo darbo transformuojant, pergrupuojant, papildant ar atimant kuriuos nors jos dėmenis, yra pakankama tokia, kokia yra. Galima sakyti, meninio objekto nėra: meno kūrinys steigiasi subjekto patyrimo metu, yra jo santykio su aplinka padarinys. Morriso žodžiais, žmogus geriau nei anksčiau supranta, kad jis pats užmezga ryšius, kai suvokia objektą iš įvairių pozicijų ir skirtingomis šviesos bei erdvinio konteksto sąlygomis[242].

Šis „geriau nei anksčiau“ reiškia ir peizažo percepcijos pokytį, kuris tampa situatyvus, t. y. suvokiamas kaip dalis *savo*, suvokėjo, padėties ir aplinkybių – situacijos. Nors galima nesutikti su Morrisu ir manyti, kad tai, ką, pavyzdžiui, suvokėjas „gauna“ iš XIX a. peizažo, taip pat nėra griežtai jame, bet kartu ir suvokėjo patirtyje, santykyje su gamta. Tačiau bet kokiu atveju ne situacijoje – pastaroji reiškia meno kūrinio kūnišką išsiplėtimą, kai žiūrovas įsibrauna kūnu ne tik į kūrinį, tapdamas šio dalimi, bet ir į kraštovaizdį, tapdamas ir jo dalimi. Tik vietoj atsargaus judesio reprezentacijoje kaip, pavyzdžiui, paveiksliškumo atveju, ir XIX a. išsipildymo vilties matome

[240] Barzun, *Classic, Romantic and Modern*, 70–71.
[241] Fried, „Art and Objecthood“, 131.
[242] Ibid., 125.

agresyvų reikalavimą, bandymą išsiplėšti iš gamtos kūno tai, ko herojui trūksta. Gamtos objektas nerodomas kaip esantis pats sau, bet prieinamas per santykį. Reikalingas teatrališkas santykis, kuris sukuria laikiškas ir todėl neįpareigojančias situacijas duodant kūnui valią. Gamta yra šio „bendradarbis“, dirgiklis ir tarpininkas, įgalinantis patyrimą, tarsi išorė, turinti kitą apčiuopiamą formą, – tas pats veidrodis kaip Romantizme, tik įtrūkusiu ar kreivu stiklu. Jame XX a. romantikas mato nebe Dievą, o pats save, ir jį apžavi jo paties patirtis. Patyrimo, atveriančio gamtos pasaulį kūniškai, galia.

II. ROMANTIZMAS IR ROMANTIZMAI

II.1. Mitologinis kraštovaizdis

Šioje tyrimo dalyje susitelkiama į disertacijos metodologinius klausimus: koks kūrinio suvokėjo – žiūrovo vaidmuo ir kokia meno turinio perdavimo strategija? Arba kitaip – svarstomas tarpininkavimo klausimas: kaip suvokėjas „gaminasi“ suvokiamų objektų turinį?

II.1.1. Stebėtojas, aplinka ir mito poreikis

Disertacijoje gilinantis, kaip XIX–XX a. meno turiniu palaipsniui tampa patirtis, šiame skyriuje aptariama tos patirties kristalizacija ir sedimentacija. Meno kūrinio stebėtojas virsta suvokėju patirdamas meno kūrinį, kristalizacija yra jo patirties reiškimosi būdas: galimybė persigrupuoti į formas, šiuo atveju – vaizdinius. Disertacijoje žmogišką sąmonę laikant (vienintele) vieta, kur galima *reflektyvios*[243] patirties sankloda[244], sedimentacija įvyksta, kai santykyje su meno kūriniu suvokėjas patiria naują kokybę, savižinos pokytį. Priklausomai nuo meno kūrinio, ši kokybė gali būti ir estetinės, ir etinės plotmės, bet šiame kontekste aptariamų gamtinių kūrinių atveju visada susijusi su natūros ir kultūros santykiais. Stebėtojas šiame skyriuje suprantamas kaip romantikas *homo emotionalis*: gebantis jausti, emocionalus ir dažniausiai emocijomis besikliaunantis. Daiktai atsiskleidžia per jų poveikį – santykį su žmogumi, stebėtoju. Teigiama, kad kitaip atsiskleisti ir pasirodyti jie negali, tik per suvokėją, todėl apmąstomi per santykio su žmogumi diapazoną; siekiama suprasti poveikio suvokėjui principus, kitaip tariant, paties suvokėjo meno patyrimo procesus.

Per santykio su daiktais ir kitoniškais esiniais (pavyzdžiui, medžiais) eksplikaciją tyrime paaiškėja, kad suvokėją labiausiai domina santykis su savimi pačiu, o to santykio apčiuopimas, fiksacija ir supratimas yra suvokėjo pagrindinė pastanga patiriant meną. Daiktai pasirenkami ar sukuriami į juos atsigręžiant intencionaliai, jie tampa tarpininkais, nepakeičiamais pagalbininkais

[243] Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad refleksyvi patirtis būdinga ir kitoms gyvybės rūšims, pavyzdžiui, gyvūnams, bet reflektyvi – tik žmogui, t. y. tik žmogiškai būtybei būdingas sąmoningas reflektuojantis santykis su daiktišku objektu ar, šios disertacijos atveju, meno kūriniu.

[244] Mintautas Gutauskas monografijoje *Žmogus ir gyvūnas* atskleidžia žmogaus patirties antropocentriškumą, siūlydamas šį skirti nuo antropocentrizmo kaip žmogaus išskirtinumo ideologijos. „Turbūt reikšmingiausia yra tai, kad Husserlis parodo neišvengiamą buvimą centre, kad suvokiame ir mąstome tik iš centro. Galima kritikuoti *antropocentrizmą kaip ideologiją*, tačiau neįmanoma išvengti *antropocentriškumo kaip patyrimo sąlygos*. Antropocentriškumą reikia ne įveikti, bet įsisąmoninti, reflektuoti, kad galėtum identifikuoti, kokiomis prielaidomis vadovaujamasi suprantant ribinius subjektus.“ Mintautas Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021), 214.

savivokos procese, tarsi patirties laidininku prišaukiant sangrąžinio ryšio kilpą, kurioje atsidūręs suvokėjas pasikeičia – tampa patyrusiuoju arba pakeistuoju. Panašybės principas yra pagrindinis žmogaus ir daikto santykio dėmuo ir kartu paradoksali netikrovė – pramanas, kuriuo *tikint* steigiasi ir susimodeliuoja mitus sudarančios patirtys. Taip pat formuojasi iš nesąmoningo apsigavimo kilusių patirčių tinklas – įsivaizduojant, kad tokie mitai gali jungtis panašiai kaip Deleuze'o šakniastiebio modelyje ir susieiti į transformatyvią, dinamišką visumą, apimančią įvairaus pobūdžio klaidas ir prasimanymus. Pastarieji, remiantis Marceliu Detienne'u (1935–2019), telpa sąvokos *mythos* aprėptyje: apie 530 m. pr. Kr. Ksenofanas ankstyvosios filosofijos vardu griežtai smerkia pasakojimus apie titanus, kentaurus, gigantus, skandalingus dievų ir antžmogiškų veikėjų nuotykius, vagystes, svetimavimą, apgavystes ir teigia, kad tai yra: 1) pramanai, *plasmata*, visiškos nesąmonės; 2) barbarų pasakojimai, kitų sukurtos istorijos. Mitas yra pasakojimo būdas, **vietovardis**, **kraštovaizdžio kontūras**, parankus žodis-gestas, leidžiantis atpažinti pramanus, *mythodes*, nuo kurių Tukididas galiausiai atskiria istorinį pažinimą[245].

Tojana Račiūnaitė panašybę įvardija kaip savitą dinaminį atvaizdą – procesą, kur atvaizdas nurodo materialų imitavimo aspektą, o panašybė – dvasinį[246]. Skolinantis šį aiškinimą ir pritaikant disertacijoje aptariamiems pavyzdžiams, panašybė suprantama ne kaip atvaizdas, bet kaip dinamiškas vaizdinys suvokėjo sąmonėje. Taigi, materiali regimybė gali būti daugiau ar mažiau panaši į suvokėjui kylantį vaizdinį arba net visai nepanaši, tačiau panašumas visada turi tai, ką Račiūnaitė pavadina dvasiniu aspektu. T. y. panašumas yra tampriai nepririštas prie provaizdžio, priklauso nuo individualios percepcijos, nes realybės (meno objekto) imitacija užsiima sąmonė, kurioje kyla tai, kas vėliau šiame tekste įvardijama kaip neskaidri reprezentacija. Mitas – tai pasakojimas, kuris panaikina tikrovės prieštaras ir tarsi perreguliuoja galios svertus. „Mite viskas galima; atrodo, kad jame besivystantys įvykiai nepavaldūs jokiems logikos dėsniams ir laužo priežastingumo taisykles. Bet koks subjektas jame gali turėti kokį tik nori predikatą; galimas bet koks įsivaizduojamas ryšys."[247] Claude'as Lévi-Straussas (1908–2009) svarbiu mito bruožu laiko pasikartojimą: mitai kartojasi pavidalais ir net tomis pačiomis detalėmis. Disertacijoje aptariamų objektų atveju kartojasi tam tikra suvokėjo elgsena pakliuvus į sangrąžinio ryšio kilpą santykyje su meno kūriniu. Skirtingi suvokėjai santykyje su skirtingais objektais pasiduoda apgaulei – *apsipažįsta* panašiai. Čia galima perfrazuoti Lévi-Strausso klausimą „Jei mito turinys yra visiškai atsitiktinis, kaip tada suprasti, kad visoje žemėje

[245] Marcel Detienne, „Permąstyti mitologiją", in *Mitologija šiandien: antologija*, 167.
[246] Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.*, 41.
[247] Lévi-Strauss, „Mitų struktūra", 51–52.

mitai tokie panašūs?“ ir klausti, kaip suprasti, kad meno kūrinio patyrimas gali suteikti visiškai atsitiktines, skirtingas patirtis įvairiems suvokėjams, bet apsigavimo logika yra tokia panaši?

Stebėtojo apsigavimą galima tiksliau įvardyti kaip *apsipažinimą*, kuris ištinka *neatpažinus* realybės, estetinės ar kitokios. Čia svarbu tai, kad tokiu stebuklu (pramanu) gali tapti ir materiali regimybė, esanti priešais akis, t. y. konkretus meno kūrinys, bet taip pat ir to kūrinio turinio reprezentacija suvokėjo sąmonėje. Meno kūrinio turiniu čia virsta paties suvokėjo patirtis, kitaip tariant, meno kūrinys atgręžia suvokėją į savo patirtį, todėl galima kalbėti ir apie dvikryptę ar daugiakryptę žiūrą ar pajautą, ją suprantant kaip tam tikrą suvokėjo sąmonės pokytį, išprovokuotą, bet nebūtinai nulemtą santykio su meno kūriniu, suvokiamu objektu ar daiktu. Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad ši patirtis yra asmeninis atsakas pasauliui, todėl gali būti visiškai nepanaši į kito suvokėjo patirtį tokioje pačioje situacijoje, akistatoje su tuo pačiu objektu, nors gali ir sutapti. Neregima, dvasinė patirtis šiame tyrime prilyginama stebukliškai, objekto raiška yra subjekto – suvokėjo sąmonės procesas, tik per suvokėją kaip laidininką pasiekiantis išorę ir įsiliejantis į kultūrinį lauką, jei suvokėjas dalijasi savo patirtimis žodžiu, raštu ar vaizdu. Tačiau šios įvairiakryptės kaitos tarpininkai yra ir meno kūrinys, ir suvokėjas, ir meno kūrinio autorius – kaip autorius ir savo kūrinio suvokėjas.

Menas čia tarsi speciali technologijos forma, o meno objektai – įrankiai siekiant užtikrinti individų susitikimą tam tikrame intencionalumų tinkle, į kurį jie įtraukiami[248], arba susitikimą su savimi naujomis sąlygomis, sukurtomis šio tinklo. Už stebuklą ir iš *apsipažinimo* kylančių pramanų – mitų tinklo plėtrą atsakingas tik suvokėjas, kuris projektuoja į aplinką savo sąmonės turinius. Panašiai Alfredas Gellas aptaria šypseną kaip indeksą – juo remdamiesi mes priskiriame kitam tam tikrą savybę ar elgseną, pavyzdžiui, draugiškumą. Kitas pavyzdys čia galėtų būti fenomenologo Mintauto Gutausko pasakojimas[249] apie vieną žuvyčių rūšį, kurios susikabina žiaunomis ir taip kurį laiką laikosi, nepaprastai patraukliai atrodydamos žmonėms, manantiems, kad šios žuvytės taip išreiškia viena kitai artumo, draugystės, meilės jausmus. Tačiau iš tiesų toks jų elgesys reiškia agresiją. Taigi reikšmė visiškai priešinga, nei atrodo tiems, kurie nepažįsta žuvų rūšių ir sprendžia tapatindamiesi: ženklams priskiriant reikšmes, būdingas suvokėjų patirčiai. Atliekant šį tyrimą labiausiai rūpi būtent klaidingas indeksas – apsipažinimas vietoje atpažinimo, kai reikšminiai ženklai apgauna, nuskaitomi neteisingai. Jei pažvelgsime į Jane Bennett daiktų jėgos (*force of things*) argumentaciją[250], taip pat atrodo, kad daiktai turi poziciją arba kažką tokio, kas nevaldoma subjekto. Estetiniame kontekste tai

[248] Pagal Nicholo Thomo įvade išsakytą mintį, žr.: Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, viii.
[249] Kuriuo jis pasidalino viename „Dabartinės filosofijos skaitymų“ seminare Vilniaus universitete (analizuojant Jakobo von Uexküllio tekstus, 2021).
[250] Bennett, „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter“, 348.

atliepia *Nachleben – pernašos* potencialą: kadangi daiktas negali turėti tikslo persikelti (kaip ir jokio kito tikslo), *persikelia* tam tikri jo turiniai. Šiame tyrime tai meno pasaulio kondensatai ar dariniai, kurie yra atsparūs ir turi potenciją migruoti iš vieno laikotarpio į kitą, prisikelti kitokiomis kultūrinėmis sąlygomis ir gyventi gyvenimą po gyvenimo neprarandant savasties, nors ir keičiant pavidalus. Vis dėlto ir kitoje kultūroje, laikotarpyje ar kontekste, kad imtų funkcionuoti, turi būti atpažinti, – akivaizdu, kad reikalingas suvokėjas, *pernašų* įžvelgėjas ir turinio iššifruotojas. Disertacijai svarbus ir kitas Bennett esė žengiamas žingsnis – Franzo Kafkos (1883–1924) literatūrinio personažo, pusiau gyvos būtybės, įtraukimas į šį kontekstą. Aptariamas Odradekas iš „Šeimos tėvo rūpesčių“ („Die Sorge des Hausvaters“, 1914–1917): Kafkos novelėje veikia siūlų ritė, Odradekas, medinukas humanoidas, mokantis kalbėti ir judėti, gyvenantis tarp žmonių. Bennett teigimu[251], Manuelio DeLandos (g. 1952) solitonas – vandenyno banga cunamis, materijos ir energijos darinys, turintis saviorganizacijos galią, Kafkos Odradekas ir Vladimiro I. Vernadskio (1863–1945) *gyvoji medžiaga* sujaukė įprastinius skirtumus tarp materijos ir gyvybės, neorganinės ir organinės, pasyvaus objekto ir aktyvaus subjekto. Būtent tokią prieštaringą dinamiką galime stebėti ir modernisto Penone’s kūryboje, kai tarsi žmogaus ir daikto „mišrūno“, lyg Pinokio iš Carlo Collodi (Carlo Lorenzini, 1826–1890) 1883 m. apysakos, – meno objekto būklėje atsiskleidžia ambivalentiška sinergija, lyg svogūno lukštai atsidalina skirtingos gestų fazės, kuriose matome žmogaus ir augalo laisvę, valią ir galią, ketinimus, neapykantą, griovimą ir vienovę. Pasak Bennett, pateikti pavyzdžiai dramatizuoja materialumo gebėjimą judėti per šias skirtis, pereidinėti iš poilsio režimo į aktyvų. Tačiau ši dinamika atrodo veikiau subjekto projekcija, priklausanti nuo žvilgsnio, nuotaikos ir tono ar nusiteikimo – *Stimmung*.

Meno pasaulio ir kitų čia pasirinktų objektų patyrimo procese glūdintis mitologinis sandas nepastebimomis paverčia prieštaras, kylančias suvokimo procese, kai (jei) *homo rationalis* imasi kontroliuoti situaciją estetinėje scenoje. Anot Lévi-Strausso, „jei tiesa, jog mito tikslas – pateikti loginį modelį, kad būtų išspręstas tam tikras prieštaravimas (tai neišsprendžiama užduotis, jei prieštaravimas realus), tuomet atsiranda teoriškai begalinis sluoksnių skaičius, kurių kiekvienas truputį skirsis nuo ankstesnio“[252]. Romantizmą gretinant su sekuliariu tikėjimu, toks objekto išsisluoksniavimas leidžia suvokėjui prisitaikyti labiausiai jo patirtį atitinkančią pasakojimo versiją ir taip panaikinti kliuvinius, trukdančius herojui – *homo credens* – įtikėti, atsiverti objekto įtaigai. Kaip panašybe grindžiamas pramanas, tokio pobūdžio mitas visada yra ir diskomunikacija, *kilpinė*, bet uždara komunikacija (meno kūrinys – suvokėjas – meno kūrinys – suvokėjas). Pagrindinė problema

[251] Bennett čia cituoja Thomo Dummo knygą *Politics of the Ordinary*, žr.: Bennett, „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter“, 353.
[252] Lévi-Strauss, „Mitų struktūra“, 74.

yra bendro vardiklio šioms patirtims klausimas: ar toks apskritai įmanomas? Čia teigiama, kad taip, ir tai yra bendražmogiškos emocijos, *homo emotionalis* patyrimai, kai „įsijungus“ emocijoms jis apsigauna menu – patiki panašybe. Taip pat keliamas turinio tapatumų klausimas: jeigu yra tik panašu, kokie galimi šių panašumų atitikmenys, kai skiriasi stebėtojai (savo gyvenamuoju laikotarpiu, išsilavinimu, amžiumi, pomėgiais, požiūriu į meną) ir juos sieja tik buvimas žmonėmis, kurį taip pat galime laikyti sąlygiška bendrybe šiame kontekste. „Žmonijos konstitucija *patirties* matmeniu dėl patirčių įvairovės yra vargiai įmanomas dalykas.“[253]

Umberto Eco (1932–2016) knygoje *Tikėjimas pramanais* (*Il costume di casa*, 1986) pateikia Alexandre'o Dumas herojaus muškietininko d'Artanjano pavyzdį[254], teigdamas, kad šio psichologija neturi nieko bendra su aprašomam laikotarpiui būdinga psichologija ir kad lygiai tuos pačius nuotykius jis galėjo patirti Didžiosios Prancūzijos revoliucijos metu. Tačiau tai taip pat yra vienas iš būdų suprasti praeitį, nors visada egzistuoja nesusikalbėjimo prielaida: tarp skirtingų kartų suvokėjų, interpretacijų ir paklaidos interpretuojant interpretacijas etc. Bet galima spėti, kad visais laikais žmonės jautė panašiai (panašiau), nors suprato ir žinojo skirtingai. Mitas šiuo atveju atlieka tarsi rišamosios medžiagos funkciją, susieja skirtingu laiku įvykusias patirtis, steigia tam tikrą praeities ir dabarties įvykių bendramatiškumą, lyg platformą, kurioje suvokėjui parankūs vaizdiniai *gali* pasirodyti, nors yra sudaryti iš tikrovėje negalinčių sutapti įvykių. Pasak Lévi-Strausso, mitas visada siejasi su praeities įvykiais, tačiau jo vidinė „vertė yra ta, kad įvykiai, vykstantys, kaip manoma, tam tikru laiku, sudaro permanentinę (nelaikinę) struktūrą, susijusią tuo pat metu ir su praeitimi, ir su dabartimi, ir ateitimi“[255]. Disertacijoje aptariamais atvejais šis mito bruožas leidžia suvokėjo atminties sugrąžintas praeities patirtis organiškai susieti su dabarties turiniais.

Schama prisipažįsta nemažai knygos *Peizažas ir atmintis* puslapių skyręs skirties paieškoms ir bandymui susieti į visumą skirtingas istorijas, tačiau „atrodo, kad negali būti lengvai užfiksuotos nei ribos tarp laukinio ir kultivuojamo, nei tos, kurios skiria praeitį ir dabartį. Ar karstomės šlaitais, ar vaikštome miškais, mūsų vakarietiškas jausmingumas nešiojasi išsipūtusią mitų ir prisiminimų kuprinę“[256]. Pirmos disertacijos dalies antrame skyriuje aptarus XVIII, XIX, XX a. herojus – jų santykį su gamta, šiame skyriuje rūpi, kokia yra herojaus romantiko, stebėtojo ir suvokėjo, būdingiausia charakteristika, kokia laikysena išlieka pastovi keičiantis laikotarpiams, kas vakarietiškam jausmingumui parankiausia, greičiausiai „ištraukiama“, kai prireikia, keliaujant po gamtą, kartais realią, bet dažniausiai pateikiamą meno kūriniuose. Kartu svarstoma, kas suvokėją

[253] Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*, 214.
[254] Umberto Eco, *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality* (London: Vintage, 1998), 69.
[255] Lévi-Strauss, „Mitų struktūra“, 53.
[256] Schama, *Landscape and Memory*, 574.

veikia, kokie simboliai yra gyvi ir funkcionalūs jo asmeninėje[257] mitologijoje. Apibendrinant galima teigti, kad nuo XX a. antros pusės iki šių dienų suvokėjo aplinka laipsniškai virsta tam tikra *terpe*, išnyksta principinė skirtis tarp savęs ir aplinkos: XIX a. romantikai kuria *iš* gamtos, jų santykis su aplinka aktyvus, XX a. romantikai kuria *su* gamta, aktyvumu dalijamasi, o nūdienos romantikas *leidžiasi* kuriamas gamtos. Taigi jo aplinką pervadinti terpe tikslinga todėl, kad suvokėjas tarsi panyra į tam tikrą bendrabūvį, atiduodamas (perleisdamas, suprojektuodamas) savo subjektiškas galias gamtai, pats tampa pasyvesnis. Viena vertus, tai reiškia etiškesnę laikyseną gamtos atžvilgiu, kita vertus, atveria tam tikrus pavojus – sąmoningas ir nesąmoningas manipuliacijas, gyvenimą mito režimu. Jei sutinkame su teiginiu, kad „mitas vystysis spirale tol, kol išseks jį pagimdęs intelektualinis mechanizmas“[258], galima daryti prielaidą, kad mitas, susiformavęs santykyje su meno objektu, taip pat plėtojasi nežinomą, neribotą laiką. Priklausomai nuo meno kūrinio poveikio – kiekvieno suvokėjo patyrimo ryškumo ir poreikio dalintis savo patirtimi, iki tol, kol išblės *emocija*, nublanks ir praras aktualumą santykyje su kūriniu (objektu) atsiradęs turinys.

Josepho Campbello (1904–1987) prieiga apmąstant religinio ritualo poveikį[259] artima Bachtino meno poveikio sampratai. Abiem atvejais sureikšminta vaizdinija ir apeigos, priešinant teorijai, prioretizuojama praktika, juslinė, emocinė komunikacija. Campbellui funkcionuojantis mitologinis simbolis yra „energiją sužadinantis ir nukreipiantis ženklas“, dirgiklis – „afektinis vaizdinys“, kurio žinia perduodama ne smegenims, kur būtų interpretuojama ir siunčiama toliau, o tiesiogiai nervams[260]. Tai, atrodo, atitinka Bachtino poziciją, esą tik iš paties poelgio, o ne iš teorinio jo aprašymo visiškai apčiuopiamas ryšys su prasminiu turiniu, kuris perimamas iš šio poelgio vidaus, nes poelgis iš tiesų vyksta būtyje[261]. Todėl, nors ankstesniuose skyriuose parodytos ir intelektualinio meno kūrinio suvokimo galimybės, čia atsiribojama nuo racionalaus pažinimo (teorinės sąmonės) ir teigiama, kad romantikui (aptariamam romantiniam herojui) didesnį potencialą turi afektinis suvokimo kelias. Ši prielaida leidžia meno sampratos ar suvokimo sąvoką keisti į patyrimo ar bent laikyti ją sinonimiška, manant, kad meno turinys nebūtinai turi būti racionaliai apibrėžtas ir išaiškintas, bet gali turėti, ir dažniausiai turi, amorfišką, iracionalią suvokėjo prisiminimų ir sapniškų, netolydžių vaizdinių formą. Kaip patiriama religija, taip patiriamas ir menas. Kadangi disertacija skirta retrospektyviai patyriminio, apimančio gamtos objektus – medžius etc., meno analizei, svarbu

[257] Visad turint mintyje, kad tai individuali mitologija, viena iš galimų. Tačiau kaip yra panašių žmonių, taip gali būti ir panašių, net tapačių mitologijų – itin panašiai patiriamų meno kūrinių.
[258] Lévi-Strauss, „Mitų struktūra“, 74.
[259] „Žodžiai teperteikia sampratas, kurios esamu laikotarpiu nebūtinai bus prasmingos“, ir pan. Joseph Campbell, *Mitai, kuriais gyvename*, iš anglų kalbos vertė Laimantas Jonušys (Vilnius: Tyto alba, 2018), 120.
[260] Ibid., 239.
[261] Michail Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan (Vilnius: Aidai, 2002), 24.

nustatyti, kokios galimos patirtys sudaro tiriamų kūrinių turinį: nubraižyti jų kontūrus ir tarpusavio sąsajas. Meno turinys (patirtis) čia neatsiejamas nuo minties, kuri yra ir poelgis[262], taigi sangrąžinio ryšio kilpoje keičiasi suvokėjo poelgiai. Šios kilpos aktyvacijos ir vyksmo prielaida čia yra tai, ką Bachtinas vadina įsigyvenimu, arba *Einfühlung* – įsijautimu, empatija (gyvenimo filosofijos terminas, prieš tai vartotas Johanno Gotfrydo Herderio (1744–1803) ir romantikų), būdinga ir dabartiniam stebėtojui, naujajam romantikui. Tai reiškia, kad ne objektas pasyviai užvaldo suvokėją, bet suvokėjas aktyviai įsigyvena į meno kūrinį arba kitą patiriamą objektą, pavyzdžiui, medį ar akmenį, tai suvokėjo atliekamas aktas „ir tik dėl to jis produktyvus bei naujas“[263]. Šio skyriaus kontekste tokia pozicija leidžia argumentuoti teiginį, kylantį iš klausimo, „kas kalba“: teigti, kad visada kalba subjektas, *kitybė* nekalba ir jam neatsako ar bent neatsako taip, kad tai objektyviai galėtume pripažinti atsakymu. Kitaip tariant, atsakomybė už meno pasaulio įvykius, sėkmes ir negandas slegia tik individo pečius, o į „svarbiausią mitinį klausimą: kas visa pradėjo?“, atsakoma vienareikšmiškai – žmogiškasis suvokėjas[264]. Anot Bachtino, „įsigyvenant atsiranda kažkas, ko nebuvo nei įsigyvenimo objekte, nei manyje iki įsigyvenimo veiksmo, ir šiuo realizuotu *kažkuo* praturtinamas būties įvykis, neliekantis tapatus pats sau. Be to, pats nauja kuriantis poelgis iš esmės nebegali būti estetinė refleksija, nes tuomet jis būtų transgredientiškas besielgiančiajam bei jo atsakomybei“[265]. Taigi meno kūrinio patyrimas turi ne tik estetinę, bet ir etinę plotmę.

II.1.2. Įsigyvenimo specifika arba klaidinanti panašybė

Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad medžiai ir (ar) kiti tarsi „pusiau gyvieji“ sąmoningos, reflektyvios gyvybės turi tiek, kiek „gauna“ iš suvokėjo, pakliūdami į jo intencionalumo lauką. T. y. animuojami reaguojant į juos *emociškai* – tapatinantis ir priskiriant žmogiškajam subjektui pažįstamas reikšmes tarsi suklystama, tačiau dėl šios paklaidos taip pat atsiranda čia vertingais laikomi patirties turiniai. Paradoksalu, tačiau meno patyrimo rezultatas – šios naujos kokybės – nėra nei efemeriškas, nei melagingas, nors kilęs iš apsipažinimo – apgaulės, pamėklių ir monų, dalyvaujančių meno kūrinio suvokimo procese. Tokios percepcijos paklaidos, kaip ir jų generavimo įrankis – suvokėjo jausmai, yra svarbi patyrimo proceso dalis, tačiau nebėra susiformavusio turinio (patirties), įgalinančio sangrąžinio ryšio kilpą ir suvokėjo pokytį joje, sandas. Šiame poskyryje

[262] Ibid., 14.
[263] Ibid., 26.
[264] Perfrazuota René Girard'o mintis, originale: „Atsakomybę už negandą visuomet norima suversti individui, keliamas svarbiausias mitinis klausimas: ‚Kas visa pradėjo?'“ René Girard, „Edipas ir atpirkimo auka“, in *Mitologija šiandien: antologija*, 114.
[265] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 26–27.

apžvelgiami meno kūrinio suvokimo proceso dalyviai, jų padėtis ir santykiai, laikant suvokėją neabejotinu šio proceso dirigentu, tačiau sutinkant, kad orkestras kartais gali užgroti ne pagal komandą, keisdamas ir dirigavimo procesą. Visgi suvokėjas vienintelis geba pasakoti, apsakyti patyrimo procesą ir perduoti žinią, kiti dalyviai arba lieka nebylūs, arba reiškiasi per vertėją, tą patį suvokėją, ir yra priklausomi nuo jo interpretacijos. Suvokėjo pranašumas ir trūkumas, kad jis niekaip negali patikrinti savo interpretacijų kitiems pokalbio dalyviams tylint, todėl čia jis laikomas „ta norma, kuri, viena vertus, yra kitų supratimo sąlyga, kita vertus, analogizuojančio supratimo klaidų šaltinis“[266]. Meno kūrinys (daiktas) gali sukelti tokius pat jausmus kaip žmogus, o mitologiniais simboliais suvokėjui gali tapti jo paties replikos – kūno dalių ar jausmų.

Pasak Bachtino, „estetinio matymo pasaulis, prieinamas atmetus tikrąjį matymo subjektą, nėra tas tikrasis pasaulis, kuriame aš gyvenu, nors jo turinys ir skleidžiasi gyvo subjekto dėka. Subjektas bei jo gyvenimas – kaip estetinio matymo objektas – ir šio matymo subjektas taip pat iš principo nesusisiekia kaip ir teoriniame pažinime“[267]. Tai reiškia, kad suvokėjas negali suprasti augalų ir gyvūnų, nes jų pasauliai nesusisiekia, kitų – augalų, gyvūnų ir daiktų – pasaulis lieka nutolęs, neduodantis atsako, diskusija, išsiaiškinimas nevyksta, nes nėra bendros kalbos. Bet estetika, kalbėjimas per meną ir menu yra vienas iš būdų „prisitraukti“ šį pasaulį ir užmegzti kontaktą, nors šis ir yra tik suvokėjo projekcija. Kadangi vienas centrinių disertacijos objektų (šiame skyriuje liekantis tarsi fone) yra Penone’s kūrinys „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ („Continuerà a crescere tranne che in quel punto“, 1968), kurio dalis – gyvas gamtos kūnas, medis, o jo gyvenimo ar buvimo tikrovė skiriasi nuo žmogiškosios, pirmiausia žengiami du žingsniai.

Pirma – kalbėjimo pagrindu bus laikomas stebėtojo kaip žmogaus ir kitų egzistencijos formų (medžių, gyvūnų, akmenų, daiktų) paradigminis skirtumas, sutinkant, kad jų buvimo būdai turi panašumų, bet *niekaip nesutampa*. Remiantis Bachtinu, „pereidami prie tikrojo gyvenimo pasaulio architektonikos, kurioje sąmonė dalyvauja elgdamasi, pirmiausia turime pabrėžti principinį architektoninį mano vienatinybės ir bet kurio kito – estetinio ar tikro – žmogaus vienatinybės skirtingumą, tai, kad save ir kitą suvokiu skirtingai. Konkrečiai suvokiama kito žmogaus vertė ir mano vertė sau pačiam iš esmės skiriasi“[268]. Tą patį galime pasakyti ir apie gyvūnus, augalus, taip pat įvairias fikcines figūras, „pusiau žmones“ (pavyzdžiui, iš fantastinio literatūros kūrinio). „Aš vienatinis veikiu, o visus kitus atrandu – su tuo susijusi esminė ontologinė skirtybė.“[269] Šį atradimą galima laikyti ir projekcija. Tarkime, kad veikdami galime turėti bendrakeleivių, o kurdami meno

[266] Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*, 213.
[267] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 25.
[268] Ibid., 81.
[269] Ibid.

kūrinį – kitos rūšies bendradarbių ir tam tikra sąlygiška prasme bendraautorių (pavyzdžiui, medžių), tačiau atradimo procesas yra tik „mano“ – žmogiškojo suvokėjo: kad atradimas būtų identifikuotas, turi būti reflektyviai išreikštas. Geba reflektuoti išskirtinai būdinga žmonėms, kitos rūšys gali reaguoti refleksyviai bei siųsti tam tikrus ženklus, tačiau šie netampa bendros patirties su žmogiškuoju suvokėju dalimi, nes nesutampa reikšmės: pagaunami ženklai, bet ne simboliai, pernelyg skiriasi kodas. Kyla klausimas, ką atranda suvokėjas ir kiek šis atradimas patikimas: ar esama kokių nors objektyvių kokybių, veikiančių ne tik atrandantįjį suvokėją, bet ir kitus įsivaizduojamus, skirtingus (net rūšimi) suvokėjus? Panašumų įžvalgos šiuo atveju nepadeda, bet veikia prieš – apgauna nukreipiant į patį suvokėją, esantį percepcinio proceso (huserliškame) centre.

Iš to kyla antras žingsnis – tikrovės sąvokos keitimas *aplinkos*[270] sąvoka, nes, pirma, tikrovė šiandien yra ambivalentiška sąvoka, antra, disertacijoje manoma, kad gyvieji ir negyvieji egzistuoja skirtingose tikrovėse, kurios persidengia, bet ne tiek, kad galima būtų tapatinti – kalbėti apie bendrą tikrovę. Tiesa, pasak menotyrininkės, semiotikės Gintautės Žemaitytės, pats „tikrovės tikrumas“ kelia vis daugiau abejonių[271]. Mokslininkė kalba apie tikrumą „kasdienės žiūros“ požiūriu, kai įprasta vadovautis priešpriešomis „tikras“ (natūralus, o ne žmogaus sukurtas) *vs* „dirbtinis“ arba „tikras, teisingas“ *vs* „melagingas“, tačiau, anot tyrėjos, šiandien šias sąvokas jau beveik pakeitė „įtikinamas“, technologijų plėtra taip pat turėjo įtakos subtilesnių tarpinių formų dauginimui[272]. Disertacijoje apmąstant būtent tarpines formas, manoma, kad tokios sąvokos kaip „įtikinamas“, „įsitikinimas“, „įtikėjimas“ ir pan. yra meno kūrinio suvokimo žodyno pagrindas. Jei šiuolaikinis žmogus gyvena įvairiose mišriose tikrovėse[273], yra nuolatinėje lengvos apgaulės būklėje arba persikėlinėja iš vienos apgaulingos būsenos į kitą ir atgal, o estetinis aktas yra tik dar viena, tiesa, išskirtinai paveiki forma mišriai (tarpinei) tikrovei patirti, leidžianti patirti patį apgaulės tirštumą. Žemaitytė pastebi glaudžias religinių kultų, ritualų ir virtualumo problematikos sąsajas bei galimas analogijas, ir nors riba laiko kūną, pažymi, kad „tikros tikrovės“ statusas skirtingų teologijų suteikiamas skirtingiems būties etapams[274].

Suvokimo paklaidos, iš kurios ir kyla tai, kas šiame kontekste vadinama mitais, schemos prielaidos kilo apmąstant meno kūrinius, kuriuose yra gyvosios gamtos dalis – kitoks kūnas nei žmogiškas, bet *gyva* kitybė – pavyzdžiui, augantis medis, – kurios esmiškai nesuprantame. Anot Bachtino, „esminis (bet ne vienintelis) estetinės žiūros aspektas yra įsijautimas į žiūros objekto

[270] Skolinantis terminą iš Jakobo von Uexküllio, žr.: Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning* (2010).
[271] Gintautė Žemaitytė, „Apie nukūnytą kūniškumą, arba kokia prasme virtuali realybė yra reali?“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 80–81 (2016): 57.
[272] Ibid.
[273] Ibid.
[274] Ibid.

individualybę, kai šis matomas iš jo paties vidaus“[275], bet čia dėl pasirinktų kūrinių pobūdžio, kitos gyvybės dėmens, išryškėja keblumas: bandydamas įsijausti į objekto individualybę, suvokėjas susiduria su tuo, kas jam esmiškai svetima. Tai reiškia, kad įsijaučia ne į individualybę, nes šios iki galo pažinti negali[276], bet remiasi panašybe, tuo, kuo objektas, suvokėjo požiūriu, atitinka jį patį, ir būtent todėl klysta, estetinės žiūros metu apsipažįsta. Dar didesnį trikdį sukelia tokio objekto matymas iš jo „vidaus“, kurį sunku apčiuopti dėl nesusisiekiančių egzistencinių pasaulių – pernelyg skirtingos gyvenamos aplinkos[277]. Bachtino meno percepcijos modelyje po įsijautimo visuomet atliekamas objektyvacijos veiksmas, t. y. įsigyvenant aptikta individualybė iškeliama anapus savęs, tačiau disertacijoje tiriamais atvejais atrodo, kad ir objektyvacija turi paklaidą: kadangi individualybė *kaip visuma* nepagaunama, tai, kas iškeliama anapus savęs, yra suvokėjo priklausiniai arba net pats suvokėjas. Kitas bachtiniškas žingsnis – užčiuoptą individualybę atskirti nuo savęs, o tai šiuo atveju reiškia, kad suvokėjas atsidalija dalį paties savęs, „tuomet sugrįžtama į save, ir tik ši į save sugrįžusi sąmonė iš savosios vietos estetiškai įformina iš įsigyvenimo vidaus suvoktą individualybę kaip vientisą, visuminę bei kokybiškai savitą“[278]. Tokių meno kūrinių supratimo daugiasluoksniškumą (ir individualybės išsiskaidymą) lemia gyvosios kūrinio dalys, trikdančios kaip kitoks buvinys ir nesuprantamos kaip radikaliai kitokia buvimo forma. Todėl įvyksta suvokėjo patirčių dubliažai, kai atskyrimo procese analogizuojama ir iš tiesų atskiriamos *savęs paties* refleksijos, o tai yra percepcijos specifiškumas, bet ne trūkumas ir neprieštarauja Bachtino estetinės sampratos reziumė:

> [V]isi estetiniai aspektai: vientisumas, visuma, pakankamumas sau, savitumas – yra transgredientiški pačiai apibūdinamai individualybei, iš jos pačios vidaus – jai pačiai jos gyvenime – šių aspektų nėra, ir ji nesuvokia jų pati, tik žvelgiant įsigyvenančiojo akimis jie įgyja prasmę [...].[279]

Kadangi disertacijoje svarstomi ir tarprūšiniai santykiai, tarp augalų ir žmonių etc., bei keliamas klausimas dėl augalo ir žmogaus bendradarbiavimo ir bendraautorystės meno kūrinyje[280], čia, kalbant apie *kitą*, turimos mintyje ir kitos gyvybės ir buvimo formos. Manoma, kad dauguma jų, pavyzdžiui, medžiai, visai neturi atsakomybės ir subjektiškumo (pastarąjį sąlygiškai ir skirtingo lygmens galime įžvelgti įvairiuose gyvūnuose). Bachtiniškasis pasaulis yra žmonių pasaulis, jo etika ir kito samprata apima tarpsubjektinius santykius, todėl, kalbant apie vertybes, nekyla klausimų, *kieno*, ir būtent šis aspektas tampa problemiškas šiandien, posthumanistinėms teorijoms panaikinus skirtį tarp žmogaus

[275] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 25–26.
[276] Pavyzdžiui, tos meno dallies, kurią sudaro augantis medis.
[277] Remiantis Jakobo von Uexküllio teorijomis.
[278] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 25–26.
[279] Ibid.
[280] 2 dalies 3 skyriuje „Gyvo daikto paradoksas Giuseppe’s Penone’s kūrinyje ‚Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką‘“.

ir kitų, t. y. subjektą gretinant su kitais gamtos esiniais. Estetinė žiūra Bachtinui yra etinė žiūra, objektas estetiškai atsiskleidžia tik per kito vertybinę plotmę, tarsi patalpinant jį ten. Pasaulio skirstymą į mane ir kitus Bachtinas laiko būtinu, „privaliu ir aktyviu“, „duota ir užduota“. Ši bachtiniška įvykio architektonika reikšminga dėl dviejų aspektų: viena vertus, joje užduotas „mano veiksmų būties įvykyje planas“, kita vertus, Bachtino mintis, kad „su manimi susijęs pasaulis iš principo negali patekti į estetinę architektoniką, mes toliau išsamiai plėtosime mintį, jog matyti estetiškai – tai matyti objektą vertybinėje kito plotmėje“[281], nurodo žvilgsnio kryptį ir tarsi kelia uždavinį „prisitraukti“ visus šioje situacijoje įmanomus kitus. Vadinasi, norėdami suprasti tokio pobūdžio estetinį įvykį, turime žvelgti matuodamiesi įvairių meno akto dalyvių perspektyvas: žmonių, augalų ir daiktų. Bachtinas akcentuoja atsakomybę, pagrindą, dėl kurio estetinio-etinio pasaulio architektonika įgauna dinamiką ir potencialą persikurti. („Ji aktyviai ir nepaliaujamai kuriama kiekvienu atsakingu mano poelgiu ir tik dėl jo atsakingumo pastovi.“[282]) Šioje disertacijoje tai reiškia, kad atsakomybės charakteristika tampa kertinė ir svarstant reikšmių gamybą – teigiant, kad atsakomybei (plačiausia prasme) reikalingas reflektyvus mąstymas, ir nustatant, kad jis būdingas tik žmogiškajam subjektui. Reikšmė yra, jei yra jos suvokėjas.

Daiktų ir žmonių aplinkos gali persidengti subjekto iniciatyva, bet kadangi sutapti negali, nėra ir galimybės komunikuoti. Tyrėjai, besidomintys komunikacijos galimybėmis tarp gyvo ir negyvo, daikto ir žmogaus, klausia, ar galime sakyti, kad negyviems objektams galėtų *rūpėti* tai, ką jie daro? O gal tai *tarsi* (angl. *as-if*) egzistencija, rodanti ne ką kita, kaip tarsi rūpinimąsi, tarsi tarpininkavimą (angl. *as-if-agency*), tarsi bendravimą ir tarsi supratimą?[283] Tyrėjų grupė (Achimas Stephanas, Manuela Lenzen, Josephas Callas ir Matthias Uhlas) patvirtina, kad žmonės linkę greitai pasiduoti antropomorfiškai dirbtinių sistemų elgesio interpretacijai. Mokslininkų teigimu, psichologijos eksperimentai rodo, kad tai darome net stebėdami tam tikrus paprastų geometrinių formų judesius televizoriaus ekrane[284]. Atrodo, mes linkę ieškoti panašybių, tarsi sąmonė veiktų pastoviu tapatumo projekcijų režimu, ne tik nukreipta į išorinį pasaulį, bet perkeldama, suteikdama supančiam pasauliui dalis „savęs“, lyg užkrėsdama žmogiškais vidiniais turiniais.

[281] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 82.
[282] Ibid.
[283] Achim Stephan, Manuela Lenzen, Joseph Call and Matthias Uhl, „Communication and Cooperation in Living Beings and Artificial Agents“, in *Embodied Communication in Humans and Machines*, eds. Ipke Wachsmuth, Manuela Lenzen and Günther Knoblich (Oxford: Oxford University Press, 2008), 180.
[284] Ibid., 189 (išnaša nr. 7 pagal Heider ir Simmel (1944); Boyer ir Barrett (2005)).

II.1.3. Homo emotionalis. *Neskaidri reprezentacija ir apsipažinimas*

Disertacijoje teigiama, kad projekcija yra tai, per ką aktyvuojamas vaizdas, – kultūros objekto ir meno kūrinio dabartiška, subjektyvi interpretacija. Suvokėjas yra duotų reprezentacijų perkūrėjas – subjektyvus vaizdinių konstruotojas, tad šiame skyriuje iš arčiau žvelgiama į vaizdinių konstravimo mechanizmą: kai kas nors panašu į ką nors, bet viena *nėra* kita, o suvokėjas interpretuoja, kad yra. Ieškoma dėsningumų subjektų atsakuose objektiškai tikrovei, kartu suprantant, kad tokių atsakų suklasifikuoti neįmanoma[285]. Svarstant meno turinio perdavimą, įvesta tarpininko – medžiaginės performatyvios *kaukės* – metafora: kaukė moderuoja pokalbį ir formuoja aptariamų meno kūrinių turinį. Šiame skyriuje pasitvirtinama, kad po kauke slypi pats suvokėjas, bei papildoma ir pačios kaukės samprata. Ji yra trisluoksnė, kitaip tariant, kaukė *veikia* trejopai: pirma, kaip materialus tarpininkas (medžio kamienas – namelis ar skulptūra, ar kitas pasirenkamas objektas kalbėjimui). Antra, tai gali būti ir materialus tarpininkas, perteiktas literatūrinėmis ar kitos rūšies priemonėmis – tropais[286], kaip, pavyzdžiui, Kafkos Odradekas ir Collodi Pinokis. Ir, trečia, kaukė gali būti tam tikras percepcinis mechanizmas, *neskaidri* reprezentacija. Trečias atvejis paradoksalus, nes, viena vertus, kaukė trukdo matyti tikrąjį vaizdą, kita vertus, būtent čia kaukė ypač reikšminga, nes suvokėjas patiki tuo, ką pats ir dėvi, – kauke, o ne tikrove, esančia už kaukės. Šiuo atveju kaukė ir neleidžia matyti „teisingai“, užstoja tikrovę (nors kartu yra tikrovės dalis, tačiau kaukė kaip aktantas neigia tiesioginę prasmę), ir leidžia matyti, atveria norimą tikrovę tokią, kokią suvokėjui diktuoja emocijos. Svarstydami tiesioginės ir netiesioginės percepcijos klausimą, mokslininkai Gabriele Ferretti ir Mario Alai akcentuoja reprezentacijos reikšmę: suvokimas atrodo tiesioginis todėl, kad mes sąmoningai neįtraukiame jokių reprezentacijų, tarpininkaujančių tarp objekto ir mūsų suvokimo apie jį[287]. Šios reprezentacijos nėra išvados ar teiginiai, jos taip pat nėra amodalinės ar nekūniškos, nes kai vystomos ar plėtojasi, sustiprinamos ir motoriškai – šio tyrimo atveju tai gali būti paviršių taktiliškumo klausimas, lytos ir kitų juslių reikšmė meninėse praktikose. Reprezentacijas sudarantys žodžiai, o disertacijoje taip pat ir vaizdai, kodifikuoja tik kai kuriuos pasirinktus objektų požymius, ir būtent tuo galime paaiškinti *homo emotionalis* intencionalumo mechanizmą, kai dalis objekto savybių pasirenkama tendencingai, dalis pridedama kliaujantis jausmais ir apsipažįstant. Tyrėjai teigia, kad

[285] „Davidas Freedbergas savo knygoje ‚The Power of Images‘ (liet. ‚Atvaizdų galia‘) paveikslų, žmonių ir istorijos ryšiams nagrinėti pasitelkia ‚atsako‘ sąvoką. *Atsakas* išreiškia atvaizdo ir žiūrovo ryšį ir leidžia aprašyti reiškinį, kaip jis atrodo kartotėse ir įvairiuose tų kartočių kontekstuose. Taip D. Freedbergas klasifikuoja ne pačius atvaizdus, bet atsakus, arba tam tikrus atvaizdų ir žmonių ryšius.“ Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.*, 17.

[286] Suprantant, kad išeina metafora metaforoje: kaukės metaforoje atsiranda kitų metaforų, perkėlimų, bet manant, kad taip gali būti: metafora šiuo atveju tiesiog išsisluoksniuoja.

[287] Gabriele Ferretti and Mario Alai, „Enactivism, Representations and Canonical Neurons“, *Argumenta*, issue 2 (May 2016): 210.

subasmeninėms, užslėptoms reprezentacijoms iškylant suvokimo procese, suvokimas tampa netiesioginis turbūt *aktualiausia* (*perhaps the most relevant*) šio termino prasme. Panašiai kaip ir haliucinacijų atveju suvokimas nebėra skaidrus: jei apima haliucinacija, aš nebežiūriu į pasaulį „per“ būseną savo galvoje (*the state in my head*), bet matau tik patį reprezentacinį mechanizmą – nesuvokdamas *šio* fakto[288].

Kai suvokėjas pasiduoda emocijoms, įvyksta kažkas panašaus, nepastebimas ir nesuvokiamas faktas, kad užvaldė vaizdinys, *patikima*, kad yra taip, kaip „rodo“ ši neskaidri reprezentacija ar kaip matoma dėl tam tikros sąmonės būsenos. Anksčiau tyrime brėžta meno sampratos sąsaja su religija ir tikėjimu, kurių atveju racionalumas neproduktyvus. Galima sakyti, ir aptariamo įvykio – įsijautimo į meno kūrinį – specifiką sudaro racionalaus proto užtemdymas emocijomis, t. y. *homo emotionalis* įveikia *homo rationalis* – atima iš pastarojo autonomišką, nuo patyrimo nepriklausantį gebėjimą pažinti tikrovę. Ambivalentiškas šio įvykio rezultatas priklauso nuo požiūrio, iš kurio vertinama. Pragmatiškoje tikrovėje tai galėtų reikšti ir katastrofą, o estetinėje tikrovėje, taigi ir šio tyrimo kontekste, tokia meno sampratos struktūra atveria klaidos, apsipažinimo ar tikėjimo pramanais potencialą, kai žmogiškasis subjektas linksta tikėti, kad kaip atrodo (į ką panašu), taip ir *yra*, nepaklūsta protui. Racionaliai prieigai reikalinga distancija nuo savo paties jausmų, atpažinimas, kada „jie“ veda ir klaidina, – būtent šio atsitraukimo sudėtingumas itin palankus meno sampratos procese. Tai gali būti nevientisas ir nelinijinis procesas, suvokėjas gali atitokti, akimirką „išblaivėti“, vėl įkristi į intensyvią percepciją arba ne, gali visiškai priimti meno kūrinį arba atsitraukti, priklausomai nuo neskaidrios reprezentacijos *tankio*. Individuali projekcija – vaizdinys dažniausiai kyla veikiant jausmams, emocijoms, tarsi santykyje su meno kūriniu, sangrąžinio ryšio kilpoje aktyvuojant pažeidžiamiausią žmogiškos būtybės „tašką“, tai, kam *homo emotionalis* (tyrime XIX, XX a., taip pat šių dienų romantikas) nepajėgus atsispirti. Rašytojas Ray'us Bradbury fantastinėje *Marso kronikų* novelėje svarsto, kokį ginklą būtų galima pasitelkti norint nugalėti žmoniją, žemės gyventojus, turinčius atominę bombą. Ir atsako: „Telepatiją, hipnozę, atmintį ir vaizduotę.“[289] Šios disertacijos požiūriu, du paskutiniai įvardyti dėmenys yra svarbiausi ir meno sampratos – meno kūrinio turinio konstituavimosi procese.

Čia galima prisiminti Uexküllio pavyzdį su ąžuolu[290], kai studijoje *Įsiveržimas į gyvūnų ir žmonių pasaulius* aprašydamas gyvenamas aplinkas, paprastas ir stebuklines, priklausomai nuo to, kas patiria pasaulį ar tą patį objektą, parodo ąžuolą skirtingų gyvūnų ir žmonių atžvilgiu: pateikia to paties objekto sampratos išsisluoksniavimą. Matome, kad percepcijos objekto – seno ąžuolo vaidmuo

[288] Ibid., 211.
[289] Ray Bradbury, *The Martian Chronicles* (New York: Harper Collins Publishers, 2014), 36.
[290] Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*, 126–133.

(kurį šio tyrimo kontekste galėtume keisti meno objekto raiška) kitoks kiekvienoje aplinkoje, priklausomai nuo jos gyventojo – suvokėjo. Ąžuolo (ar meno objekto) raiškos tonas kinta atliepiant suvokėjo poreikius, yra kitoks, net jei objektą patiria keli tos pačios rūšies gyvūnai, paukščiai, skirtingi žmonės etc. Pavyzdžiui, pelėdos aplinkoje ąžuolas reiškia apsaugą, svarbiausia šakos, bet ne šaknys, kaip kitam gyvūnui, ąžuolo šaknų pelėdos aplinkoje visiškai nėra. Uexküllis pateikia ir daugiau pavyzdžių: su vovere, paukščiais ir vabzdžiais, teigdamas, kad kaskart, priklausomai nuo veikimo „tono“ (orig. *effect tones*) percepcinis ąžuolo vaizdas konfigūruojamas skirtingai. Tai redukcinis judesys: kiekviena aplinka tarsi atrėžia tą ąžuolo dalį, kurios charakteristika atitinka konkrečios aplinkos gyventojo funkcionavimo ciklą, pagal kurį susiformuoja ir individuali atpažinimo ženklų sistema[291].

Tačiau svarbu pastebėti, kad kiekvieno estetinio percepcinio įvykio atveju kalbame apie redukuotą, dalinį vaizdą: objektas kaip visuma lieka nepagaunamas, nes priklauso nuo suvokėjo nusiteikimo (*Stimmung*) ir todėl yra esmiškai efemeriškas. Uexküllis akcentuoja „kalbėtojo“ vaidmenį ir teigia, kad gamtos kaip objekto vaidmuo įvairiose gamtos mokslininkų aplinkose yra itin prieštaringas[292]. Tą patį galima pasakyti apie menininkų, dailėtyrininkų, tarpdisciplininių tyrėjų bei filosofų aplinkas, atrodo, kad gamtos objektai čia kaskart redukuojami pagal poreikį – atskirų tyrėjų požiūriu ir tyrimo krypčių atžvilgiu. Ši redukcija turbūt yra vienintelė galima prieiga ir aptariant kiekvieną kūrinį, pasirinktą kaip simptominį disertacijoje, atskleidžiantį skirtingas gamtos įkultūrinimo strategijas: „[N]oras apibendrinti objektyvias jo savybes tik prišauktų chaosą.“ [293] Vadinasi, jei gamta nepažini kaip visuma, negalima išskirti objektyvių charakteristikų rinkinio konkrečiam meno kūriniui, kuriame yra gamtos dalis, gyvas ar negyvas gamtos elementas. Nors skirtingų *aplinkų* gyventojai (veikėjai) nesusikalba, bet susisiekia, atsiduria vienas kito aplinkoje, todėl galima įžvelgti tų aplinkų trumpalaikius, stebuklą primenančius persidengimus, suprantant, kad ir jų „aprašas“ yra tik dalinis, visada subjekto, žmogiško suvokėjo, aplinkos diktuojamas. Meno kūrinio suvokimo analogija su stebuklu taip pat reiškia, kad tai nėra kasdieniška, įprastinė duotis, bet tai, kas atitraukia nuo kasdienybės ar veikia kaip pastarosios transgresija. Pasak Račiūnaitės, žmogiškosios kūrybos laikas ilgas, o stebuklo – nenusakomas, skubus, momentinis[294]. Vadinasi, suvokėjas gali patirti tokias meno kūrinio atvertis ir jų veikiamas išbūti tam tikrą laiko tarpą, tačiau

[291] Ibid., 131.
[292] Ibid., 135.
[293] Ibid.
[294] Pagal: Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.*, 61.

visais atvejais tai bus nekasdieniškas būvis, kuriam būdinga pradžia, apsipažinimas ir įtikėjimas aplinkybėmis, dažnai neįmanomomis empirinėje[295] tikrovėje, bei pabaiga – sugrįžimas į kasdienybę.

II.2. Kamienas, kaukė ir paminklas: Baublys Dionizo Poškos sode

Šioje atvejo studijoje keliamas klausimas: kas yra Baublys Poškos sode (12 pav.), svarstomas jo artimumas meno kūriniui ir ką (kaip) jis veikia? Apmąstoma, kaip pasikeičia Baublys Poškai mirus, iš sodo altanos tapęs protomuziejumi ir galiausiai vėl sugrąžintas į sodo aplinką šiais laikais, bet jau kita – paminklo prasme.

Dionizas Poška (Dionizy Paszkiewicz, 1764–1830) – Žemaitijos bajoras, Kražių jėzuitų gimnazijos absolventas; 1786–1820 m. eina raštininko, notaro, advokato pareigas Raseinių žemės teisme; 1790 m. nusiperka Barzdžių dvarą ir vis daugiau laiko skiria intelektualinei veiklai: rašo eiles lenkiškai ir žemaitiškai, sudarinėja lotynų–lenkų–lietuvių kalbų žodyną, užsiima archeologiniais kasinėjimais, aprašo vietos papročius, juose rasdamas pagonybės liekanų, komentuoja istorijos, istorinės geografijos ir istorinės-lyginamosios mitologijos bei kalbotyros veikalus. 1812 m. Poška nukerta ąžuolą, vadinamą Baubliu, ir, išskobęs jo drūtgalį, pasidirba altaną, kurioje įkurdina retenybių kabinetą, biblioteką, žymių žmonių portretų galeriją ir archeologinių radinių kolekciją. Ant Baublio sienų Poška rašo eiles, komentuojančias altanos ir jos turinio paskirtį. Virš įėjimo pakabina kankles, o žemiau lenkų kalba užrašo:

> Baubly, tavo atmintį dainomis apgarsinau,
> Užtausok gi tas kankles, ant kurių skambinau.[296]

1930 m. Baubliai (1824 m. šalia Baublio pastatytas antrasis ąžuolo kamienas, vadinamas Baublio broliu) visuomenės iniciatyva buvo apdengti mediniais gaubtais, suveržti metaliniais lankais, 1947 m. atkuriamas muziejus, nuo 1949 m. – tai Poškos memorialinis muziejus. 1969 m. abu Baubliai paskelbti respublikinės reikšmės istorijos paminklu. Bėgant laikui jų architektonika kito, jiems išsaugoti būtini tvarkybos darbai bei restauravimas įnešė ir naujų bruožų: XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje Baubliui (ir jo „broliui“) pakeistas šiaudinis stogas, jis apkaltas lentelėmis, padėti cementiniai pamatai – jis tarsi galutinai įsišaknija Poškos sode. 1998 m. pamatai papildomai sutvirtinti, įrengta lietaus vandens nutekėjimo sistema, Baubliai keletą kartų konservuojami (pirmą

[295] Šiuo atveju ne idealistine, bet materialistine prasme.
[296] Ibid., 529.

kartą – 1956)[297] – tampa viešo rūpesčio (ir intereso) objektu. 2008 m. Bijotų dvaro sodyba pripažinta kultūros paminklu. Po 2009 m. renovacijos visa buvusio Poškos dvaro teritorija pritaikoma lankymui: sodas, parkas, vandens malūnas, taip pat atstatoma XX a. ketvirto dešimtmečio mokykla, kurioje įrengtas muziejus su ekspozicija apie Pošką, biblioteka ir kt. Poškos pasirinkta vieta per du šimtmečius pildėsi naujais kontekstais, tapo kompleksiška, daugiasluoksne kultūrine reprezentacija.

Šiandien daugelis istorinių reprezentacijų neretai atrodo prieštaringos dėl galimų reikšmių sankaupos, semiotinio pertekliaus, o visa istoriografija gali pateikti istoriją, apimant ir istorinę praeitį, tik kaip reikšmių lauką, kuris *konstruoja* praeitį[298]. Šiame skyriuje apmąstoma viena tokių praeities reprezentacijų – Dionizo Poškos Baublys – kaip dviejų priešybių jungtis, taikant Bachtino suformuluotas literatūrologines epo ir romano sąvokas bei darant prielaidą, kad šis objektas yra dialogiškos vaizduotės buveinė[299]. Tokią interpretacinę nuostatą lemia Baublio kaip kultūrinio ir estetinio objekto ambivalentiškumas ir talpumas, o bachtiniška prieiga atrodo tinkama įsivaizduojant Baublį kaip meninę reprezentaciją, tikint, kad epo ir romano komunikacines galimybes kitame estetiniame būvyje įmanoma pakeisti vaizdu ir lyta. Šiame skyriuje, interpretuojant Bachtino epo (svoris, stabilumas, tęstinumas, herojiškumas) ir romano (lengvumas, juokas, pašaipumas, daugiabalsiškumas / pastišas) sampratas, remiantis charakteristikų panašumu, „epo“ sąvoka keičiama atitikmeniu „paminklas“, o „romano“ konceptualiu sinonimu tampa „kaukė“. Baublys suprantamas kaip performatyvus objektas, tarpininkas, kuriuo prisidengęs Poška kalba savo amžininkams ir šiandienos visuomenei. Dialogiškumas padėjo atskleisti Baublio komunikacinius aspektus, epiškumas nutiesė kelią į savitą praeities sampratą, o panašumas į romaną leido pamatyti Baublį kaip dabartišką kultūros ar netgi meno objektą, kuris yra medžiagiškas, monumentalus, kaip nukirstas kamienas – baigtinis, kaip paminklas – didingas, kaip kaukė – atviras, atgyjantis ir permainingas. Instrumentinė kaukės sąvoka šiame tyrime reiškia medžio kamieno performatyvumo galimybes: parodymą Baublio kaip medijos, statinio, per kurį vyksta jo atradėjo savižina, memuarų, paminklo ir meno kūrinio (ne teigiant, kad Baublys yra meno kūrinys, bet svarstant konceptualius panašumus). Baublys kaip paminklas liudija, o kaip kaukė interpretuoja: praeitį ir istoriją, atmintį ir užmarštį, laiką, vietą, ir dalijasi patirtimi.

Bachtinas teigia, kad epinė praeitis yra tam tikra forma suprasti meno pasaulio įvykiai ir jo veikėjai, žmonės. Iš esmės ši forma beveik visiškai užgožia meninės percepcijos aktą. Meninė reprezentacija čia yra reprezentacija *sub specie aeternitatis* (pagal amžinybės principus), iš meninės

[297] Gintautas Čižiūnas, „Bijotai, Barzdžiai ir Dionizo Poškos muziejus“, *Žemaičių žemė*, nr. 7 (2022): 27.
[298] Kates, „Document and Time“, 162.
[299] Skaitytas pranešimas „Baublio vaizdinys Dionizo Poškos sode. Bachtiniška interpretacija“ aštuonioliktoje nacionalinėje estetikos ir meno filosofijos ciklo konferencijoje „Estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos sąveikų teritorijos: tarpkultūriniai atvaizdo funkcionavimo laukai“, Vilnius, LKTI, 2019 m. balandžio 26 d.

kalbos prisimenama tik tai, kas turi būti išsaugota atminty; vaizdas kuriamas palikuonims ir projektuojamas jų nutolusiam horizontui. Šiuolaikiškumas, kuriam nebūdingas rūpestis ateities atmintimi, „suformuotas iš molio“, šiuolaikiškumas ateičiai (t. y. skirtas, nešantis žinutę palikuonims) – „iš marmuro ar bronzos“[300]. Tokiu ne marmuriniu ar bronziniu, bet mediniu monumentu šioje interpretacijoje galiausiai virsta Baublys.

Viena vertus, akivaizdu, kad Poškos numanoma auditorija, kuriai skiriama pagrindinė komunikacinė žinia, yra ateities kartos (jų atmintis), kurioms Baublys pasirodo kaip herojiškos praeities liudytojas, kita vertus, Baublys plečia pasaulį dviem kryptimis – atgal, dėl savo daugiaprasmiškumo įgalinant naujas praeities interpretacijas, ir pirmyn – ieškant santykio su dabarčiai aktualiais kultūrinio diskurso aspektais ir ateities kultūros potencialu, tuo, kas dar gali būti. Per medžio simboliką atrodo įmanoma tokia predestinacinė teorinė projekcija. Baublys pasirodo kaip *Nachleben* – pernaša, intencionalus objektas, paradoksaliai gyva fosilija, turinti kultūrinę įkrovą, kuria tarsi užkrečia estetinį pasaulį: „genofondas“ (atsitiktinumo ir asociacijos principu) persiduoda tolyn į ateitį ir yra atpažįstamas žymiai vėlesniuose meno reiškiniuose. Baublys tarsi numato ar išpranašauja būsimas meno praktikų transformacijas – panašų *natūros* (gamtos) virsmą kultūra galime įžvelgti XX a. meno strategijose, pavyzdžiui, Giuseppe’s Penone’s, Anselmo Kieferio, Josepho Beuyso ir kitų kūryboje, kur gamta, medžiai pasitelkiami kaip estetiniai objektai – mediatoriai – tarpininkai žinutei perduoti, kai pagrindiniu meno turiniu tampa patirtis. Tarsi medis įkūnija tai, kas, anot Bachtino, maitina senąją literatūrą – atmintį (ne žinias), kai „dar nenujaučiamas galimas praeities reliatyvumas, praeities tradicija šventa, nepakeičiama“, bet kartu turi tai, kas charakterizuoja romaną, kuris, „*priešingai*, yra apibrėžiamas patirtimi, žiniomis ir praktika (ateitimi)“[301]. Kadangi *pernašoms*, arba *Nachleben*, o šiuo atveju ir Baubliui, būdingas esmiškas neaiškumas, čia kuriamas Baublio vaizdinys išskaidomas į dėmenis – siekiant aiškumo aptariamas per galimus būvius.

Klasikinėje tradicijoje, kurios romantizuotai versijai galima priskirti ir Poškos veiklą, kaukė apibrėžiama kaip sąlyginės tikrovės simbolis, tačiau šioje interpretacijoje Baublys svarstomas kaip šiuolaikinis, meno kūriniui artimas artefaktas, kurį galima patirti ir *šiandien*. Toks Baublio atsiejimas nuo tikėtinų autoriaus ketinimų vykdomas remiantis Mieke’s Bal „citavimo“ koncepcija. Anot tyrėjos, *citavimas* yra terminas, kuris tarsi „balansuoja“ ant meno istorijos ir tiesioginės (pažodinės) analizės susikirtimo ribos. Mokslininkė išplečia citavimo sąvoką remdamasi Bachtinu (taip pat Roland’u Gérard’u Barthes’u), kvestionuoja tiesioginį ryšį su ištarmių ar vaizdų autoriumi, teigdama,

[300] Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1985), 18–19.
[301] Ibid., 15.

kad tikrovės fragmentais galima manipuliuoti kuriant „realybės efektą“, ir citavimas – „ištarimai“ veikiau nurodo tam tikrą kryptį, iš kurios kyla žodžiai. Poškos literatūrinė kūryba, svarbi kaip vieno žymiausių to laikmečio (šalia Antano Strazdo, Simono Stanevičiaus) švietėjų, kurie „priima, adaptuoja ir modifikuoja LDK ir Antikos paveldą“[302] ir yra tam tikras laikmečio indikatorius, seismografas, nes joje, kaip ir visoje XIX a. literatūroje, „intensyviai vyko paveldėtos LDK kultūros vertybių, vaizduotės ir laikysenų kaita“[303], čia paliečiama tik tiek, kiek padeda suprasti Baublio veikimo mechanizmą. Orientuojamasi ne į to laikmečio problemų suvokimo atskirus aspektus, bet išryškinamas Baublio kaip XIX a. estetinio objekto novatoriškumas – numanomas performatyvusis potencialas.

Sodo paviljonas [304] nėra naujas dalykas, nuo XVII a. kraštovaizdis buvo istorizuojamas statant (simuliuojant) romėnų griuvėsius, druidų šventyklas, mistinius urvus. Idėjiniu Baublio prototipu galima laikyti Izabelės Čartoriskos (Izabela Czartoryska, 1746–1835) sodo paviljoną, 1801 m. pastatytą rotondą – Sibilės šventyklą Pulavų (*Puławy*) parke. Čartoriska taip pat parašė traktatą, skirtą sodininkystei, kuriame pabrėžė senų medžių reikšmę formuojant kraštovaizdį[305]. Poškos raštuose neminimas nei šis traktatas, nei Sibilės šventykla, nors amžininkai Baublį ir Sibilės šventyklą tapatino su muziejaus provaizdžiu, abu objektai laikyti pirmaisiais muziejais. Gamtos kaip atminties reprezentacijos matymas irgi atitinka Poškos gyvenamą laikotarpį, Brigita Speičytė mini, kad Poška savo sodą suprato kaip atminties žemėlapį, o tai būdinga to meto sodų, kraštovaizdžio percepcijai. Pasak Speičytės, Poškos sodas asmeninę viziją sujungia su praėjusių laikų refleksija[306]. Šiuo atveju originali ne sodo, parko atributo, altanos idėja, arba sodybos kaip mikrokosmo, bajoriškosios kultūros *modus vivendi* išraiška, bet komunikacinis aspektas: performatyvumas kaip tam tikros patirties perdavimas per materialų kūną ir *vietą*. Būtent čia Baublio ir Poškos sodo situacija lygintina su šiuolaikiniu meno kontekstu, yra artima įvietinto meno strategijai: „[M]eno kūriniai, eksploatuojantys vietą kaip mediją, pasitelkia tos vietos elementus, atsižvelgia į jos charakterį, istorinį kontekstą, tik jai būdingą situaciją ir savybes.“[307]

---

[302] Eugenija Ulčinaitė, „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldo metamorfozės XIX amžiaus Lietuvos literatūroje“, *Literatūra*, t. 48 (1) (2006): 113.
[303] Brigita Speičytė, *Poetinės kultūros formos: LDK palikimas XIX amžiaus Lietuvos literatūroje* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2004), 10.
[304] Kalbant apie medį, reikia paminėti, kad panašus ąžuolas augo Žemaitijoje, kuriame vienas garsiausių LDK Baroko epochos poetų Kazimieras Motiejus Sarbievijus (1595–1640) įrašė savo eiles, vėliau nukirstas.
[305] Izabela Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów przez I. C.* [*Įvairios mintys apie sodų įrengimą pagal I. C.*], Wrocław: Drukiem Wilhelma Bogumiła Korna, 1805.
[306] Ulčinaitė, „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldo metamorfozės XIX amžiaus Lietuvos literatūroje“, 113.
[307] Aušra Trakšelytė, „Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene“ (daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012), 8.

Baublio, kaip *pernašos*, potencialas veikia dviem kryptimis, ne tik matome panašumą su šiuolaikiniu menu, bet galima įžvelgti paralelę su praeitimi, pavyzdžiui, Stanislovo I Leščinskio (Stanisław Leszczyński, 1677–1766) sodo kioskais. Taip pat sieja santykis su vieta, kuri svarbi ne kaip pozicija fizinėje plotmėje, bet kaip tapatybės perkūrimo ir žinutės perdavimo instrumentas. Abiem atvejais pasitelkiama panaši forma – kalbama per daiktus: architektūrą ir medžio stuobrį (abiejų objektų architektoninės savybės taip pat turi bendrumo). Baublys ir kioskai panašūs ne tik kaip sodo architektūros precedentas. Tyrinėtoja Nebahat Avcıoğlu Leščinskio paviljonų turkiškus stilistinius bruožus aiškina siedama su dukart karūną praradusio[308] Leščinskio savireprezentacija. Stanislovui I praeitis buvo tarsi dabartiška realybė, kurios prikėlimas architektūroje tapo tam tikra strategija – galios ir savęs teigtimi: neeuropietiška architektūrinė sintaksė yra aliuzija į jo vizitą Osmanų imperijoje, Benderyje ir Edirnėje, kur globojamas sultono Ahmedo III gyveno seralyje, buvo laikomas valdovu bei pripažįstamas vieninteliu Lenkijos karaliumi[309]. Leščinskis – karalius be karalystės, Poška – bevaikis bajoras, nepaveldėjęs tėvoninio dvaro, giminės praeities simbolio. Barzdžių dvarą Žemaitijoje, Šilutės apylinkėse, jis nusipirko 1770 m., būdamas 26-erių, apie 1772 m. vedė bajoraitę Uršulę Sasnauskytę, dvare gyveno iki pat mirties 1830 m. Todėl įsitvirtinimo leitmotyvas atrodo turintis ir ontologinį lygmenį – lyg parsivesdamas žmoną, įveisdamas sodą, rašydamas ant medžių, per juos ir apie juos kalbėdamas raštuose Poška mėgina „įsišaknyti“, sukurti trūkstamus kilmingos giminės knygos puslapius per daugiasluoksnę reprezentaciją. Tapatinasi su vieta, kurioje yra naujakurys, taip siekia ją užvaldyti ir padaryti savą – teigdamas kultūrinį naratyvą ir palikdamas žymes materijoje, įrantas medžiuose kuria stabilią tvarką, namus, „įsikūnija“. Taip apverčiamas pasaulio svetimumas: pasaulis, kuris nuo pat pradžių yra kažkas kita, tačiau jame aptinkami vieta ir namai[310]. Lyg stengdamasis užpildyti „baltas“ atminties dėmes, kurdamas pasakojimą palikuonims, Poška mėgina įveikti laiką ir mirtį. Pasak Speičytės, „šeimyninės laimės atminimą D. Poška įrašė ir į savojo parko tekstą, santuokai atminti pasodino klevą: ‚Tikt jo źiema, wasara regikłaj kitoki, / O musu śzirdies mejlé wisados wienoki‘.“ Taigi parkas išreiškė namų kaip pirminės laimės vietos idėją[311].

---

[308] Stanislovas Leščinskis I – Lenkijos karalius ir Lietuvos didysis kunigaikštis (1704–1709, 1733–1736), po abdikacijos gyveno Prancūzijoje, iki gyvos galvos turėjo Lotaringijos ir Baro kunigaikščio titulą; statė rūmus, kūrė parkus, išgarsėjo kaip turintis ypač gerą meninį skonį; įsteigė akademiją Nansi, rašė filosofinius, politinius veikalus.

[309] Nebahat Avcıoğlu, „A Palace of One's Own: Stanislas I's Kiosks and the Idea of Self-Representation“, *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4 (Dec., 2003): 679.

[310] Naudotasi Jolantos Saldukaitytės pranešimo „Levinas: veidas ir vieta“ medžiaga, pristatyta konferencijoje „Šiuolaikinės fenomenologijos problemos ir tyrinėjimai“, Vilniaus universitetas, Filosofijos fakultetas, 2018 m. gruodžio 20 d.

[311] Brigita Speičytė, „Kas užsodino Poškos ‚darželį‘?“, *Metai*, nr. 1 (2005), www.tekstai.lt/buvo/metai/200501/speicyte.htm.

Ir Leščinskio, ir Poškos atveju stokojama tęstinumo, kurį mėginama sukonstruoti pasitelkiant medžiaginius tarpininkus – lyg kaukes, ir slepiančias, ir atskleidžiančias. Abiem atvejais per vietą ir objektus komunikuojama, ir kioskas, ir Baublys simbolizuoja vietą visuomeniniame gyvenime, tarsi patvirtina užimamą padėtį, pabrėžia hierarchiją. Remiantis Aušra Trakšelyte, „vieta yra viena iš žmogaus egzistencijai itin svarbių kategorijų, kaip galimybė išreikšti ir įprasminti savo santykį su tikrove – per savo vietą joje. Vietos suvokimo bei patyrimo būdai ir ribos dažniausiai apibrėžiami per kūną bei jo galimybes joje (lietimą, ėmimą, buvimą ir kt.)“[312]. Poška Baublį perkelia iš miško, kuriame jį aptinka, todėl tai ir rastas objektas; įsikurdamas jame, tampa švietėju, tautos dainiumi, Baublys veikia lyg sakykla. Poškos Baublio ir Leščinskio kiosko pirminė paskirtis nėra puošybinė, kuri nebūdinga ir įvietintam menui. Kita vertus, įvietintam menui nebūdinga ir memorialinė paskirtis, jis priešinamas monumentui-skulptūrai, siekiama per sąsają, tiesioginį kontaktą išryškinti realias, fizines vietos savybes ir jas įprasminti meno kūrinyje[313]. Todėl galima teigti, kad Baublys kaip patirties perdavimo vieta panašus į įvietinto meno kūrinį tik tol, kol gyvas jo savininkas, tačiau šiam mirus pereina į kitą būvį, įgauna paminklo bruožų. Poška ne tik liudija praeitį, bet ir ją formuoja (kaip ir Leščinskis savąją), pavyzdžiui, Poškai svarbu išryškinti pagoniškąją lietuvių kilmės liniją, heruliškas (gerų / gerulių) šaknis jis akcentuoja ir tyrinėdamas vietovardžius[314]. Pasak Eugenijos Ulčinaitės, Poška koreguoja mitinę, palemoninę lietuvio kilmės legendą, tvirtindamas, kad ne romėnai atvyko prie Baltijos krantų ir čia įtvirtino savo papročius, religiją, tam tikras bendrabūvio formas, o sugrįžėliai lietuviai, kitados kariaudami nusigavę iki Romos, perėmė jos kultūrą ir įdiegė savame krašte, kultūra yra ne kitų duota, bet pačių „atsinešta“. Kilmės iš romėnų legenda, XVI–XVII a. išreiškusi Lietuvos tautinį ir politinį savitumą ir atskirumą nuo slaviškųjų kaimynų, Poškos interpretacijoje tampa lietuvių ir žemaičių etninio ir politinio bendrumo pamatu[315].

Baublio komunikacijoje – kaukių daugyje galima apčiuopti ne tik tai, ką Alexanderis Nagelas ir Christopheris S. Woodas apibūdina kaip punktyriškumą, jautrumą laikui, bet ir šių mokslininkų išskiriamą svarbią autorinio darbo (meno kūrinio) savybę – asmens ir tradicijos sąveiką. Tyrėjų nuomone, visiškai naujas dalykas būtų nesuprantamas. Papročiai, tradicija mene (šiuo atveju kultūroje) yra tas laukas, kuris suteikia reikšmę kūrinio skirtybei, padaro objektą suprantamą, atpažįstamą ir kartu per tai pasirodo jo išskirtinumas[316]. Per Baublio atvejį svarstant klausimą, ar

[312] Trakšelytė, „Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene“, 21.
[313] Pagal: Ibid., 20.
[314] Poškos žodžiais, „Tai nėra koks mano spėjimas arba prasimanyta pasaka, bet tai gali patvirtinti Žemaičių kunigaikštijos trijų apskričių – Raseinių, Telšių ir Šiaulių – tarifai. Pagaliau aš pats, kaip pažįstąs savo krašto geografinę padėtį, galiu nurodyti kone kiekvieno pono dvarą Žemaičių kunigaikštijoje, kurių senų seniausi pavadinimai, išsilaikę iki šiolei, pagal savo etimologiją iš žodžių ‚giria‘, ‚gerulis‘ yra kilę. [...] Nuo to žodžio ‚medis‘ daugelis dvarų Žemaičiuose turi savo pavadinimus.“ Poška, *Raštai*, 295.
[315] Ulčinaitė, „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldo metamorfozės XIX amžiaus Lietuvos literatūroje“, 114.
[316] Nagel and Wood, *Anachronic Renaissance*, 15.

daiktai įkūnija praeitį dabartyje, atrodo, kad ne tik įkūnija, bet yra tam tikros praeities talpyklos, ne tik materialūs bet ir tranzityviniai[317] praeities elementai, perduodantys tam tikras patirtis: estetines, istorines ir kitokias, priklausomai nuo objekto ir konteksto. Kuriamą tėvoniją Poška „įvietina“ dviem Baubliais. Skirtingai nei tiksliniai tekstai, kurie reprezentuoja istoriją (ir gali meluoti), šie objektai – daiktai istorijoje „dalyvavo“ ir priklausė tam tikrai teritorijai: iš pradžių miškui, paskui bajoro sodui, taigi yra medžiaginiai skirtingų istorijos laikotarpių liudytojai, svarbūs materialiosios kultūros artefaktai. Mirus savininkui, pasikeitus lankytojų kartoms, jie ne tik toliau „gyvena“, bet ir keičia būvį, pavyzdžiui, virsta muziejumi, vėliau – paminklu, dar vėliau – įmuziejintu paminklu. Baublį dar galima tapatinti su veidu kaip su reprezentantu, kuris yra labiau scena nei veidrodis[318], su tam tikra saviraiškos forma, kai jo autoriaus asmenybė pasirodo skirtingais vaidmenimis – istoriko, pasakotojo, archeologo, kolekcininko, kraštotyrininko, svetingo šeimininko, žaidėjo ir juokdario. Beltingas, aptardamas „savęs paties“ kaukes (orig. *masks of the self*), kelia klausimą, kas mes esame ir kam atstovaujame reprezentuodami save. Anot jo, nėra stabilaus ryšio tarp veido ir savęs paties (orig. *the self*), nėra patikimo panašumo. Saviraiška nuolat praktikuojama iš naujo per žvilgsnį, balsą ir ekspresyvius judesius[319]. Atliepiant šią mintį ir tariant metaforiškai, Baublys tarsi vis „persikuria“ iš naujo santykyje su aplinka generuodamas skirtingą informaciją skirtingais laiko tarpsniais. Vienokią – jo autoriui esant gyvam, kitokią – jam mirus, dar kitokią – šiandien.

II.2.1. Kaukė ir juokas

Su romano samprata kaukę sieja du aspektai – juokas kaip komunikacijos forma ir bachtiniškas apsimetinėjimas: savojo gyvenimo reprezentacija, kai ritualas tampa integralia kasdienės būties dalimi ir organiška, įprasta veiklos forma. Poška ritualizuoja istorijos liudijimą pasitelkdamas objektą ir vietą paversdamas scena komunikacijai, ne tik įtraukdamas bendruomenę, bet ir sukeldamas atgarsį spaudoje. Atrodo, kad stengiasi išlikti nuoseklus ir stilistiškai, ir tematiškai, kad nežlugtų dialogas, nes atsaką pašnekovams „sudaro ne tik atsakymas kitam, bet ir įsipareigojimas išlikti vaidmens ribose“[320]. Partnerius dialogui Poška taip pat renkasi sąmoningai, pasak Irenos Skurdėnienės, svarstymas įgauna pokalbio raštu pavidalą, kuriame galime aptikti veik visą antikinę mitologiją. Adresatas nereikalauja paaiškinimo, kultūrinėje erdvėje, kurioje funkcionuoja tekstas, tokie ženklai

[317] Donaldo Winnicotto ir Melanie Klein terminas, reiškiantis objektą, daiktą, kuris yra daugiau nei daiktas, su kuriuo subjektas turi specifinį ryšį, pavyzdžiui, tokie daiktai gali įkūnyti prarastą, mirusį žmogų etc.
[318] Belting, *Face and Mask: A Double History*, 27.
[319] Ibid.
[320] Mintautas Gutauskas, *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris* (Vilniaus universiteto leidykla: Vilnius, 2010), 146.

lengvai atpažįstami. Jie skirti priėmėjui, įpratusiam prie retorinės kultūros žodžio[321]. Poška kartais kalba savo autoritetų vardu: „prisidengdamas M. K. Sarbievijaus vardu kviečia: *Lipkim broliai ing kalną Klios, Melpomenės, / Kur dar ikšiol nebuvo žemaitis nė vienas*“[322], taip pat vyksta įvairiakryptė komunikacija to meto spaudoje: Poškai gyvam esant paskelbtos penkios publikacijos apie Baublį *Kurjer Litewski* 71 (1815), *Dziennik Wileński* 6 (1817), *Wiadomości Brukowe* 6 (1817), 101 (1818), 125 (1819) ir *Tygodnik Wileński* 7 (1819) – satyros, *Dziennik Wileński* 2 (1823) – Baublio rinkinių aprašymas, *Dziennik Warszawski* (1826) – Poškos parašyta Baublio istorija[323].

Pirmą žingsnį romano link Bachtinas įžvelgia Sokrato dialoguose – tuolaikė realybė tampa kūrinio tema ir – o tai jam dar svarbiau – tai pirmas bandymas šį žanrą suprasti, įvertinti ir formuluoti teorinius principus[324]. Poška mato pasaulį ir realistiškai, ne tik didingai, taip kaip ąžuolas ir dengia „velionio savo protėvio palaikus“, ir taip pat proziškai saugo nuo „darganų, lietų, bjaurasčių“[325]. Taip pat liudija ir savo kasdienybę, kuri jam taip pat svarbi – pasakotina: „Bet tai, ką matai, viduje šitos grįčios, / Atskleis tau galvoseną mano ir mintį.“[326] Viena vertus, jaukinasi pasaulį pasitelkdamas juoką, nes, anot Bachtino, net kai praeitis ar mitas yra reprezentacijos objektai, romane nėra epinės distancijos ir žvelgiama iš tuolaikės realybės. Viskas, kas verčia mus juoktis, yra arti, visas komiškas kūrybiškumas veikia maksimalaus artimumo zonoje. Juokas turi puikią savybę pritraukti objektą arčiau, įtraukti į tiesioginį kontaktą, kai kiekvienas gali jį pažinti, – tai pasaulio prisijaukinimas per juoką ir liaudišką kalbą[327]. Kita vertus, Poška dalijasi išgyventos praeities, tikros arba įsivaizduojamos, tos, kuria tiki, patirtimi: per Baublį – kaukę papasakoja savo ir krašto istoriją, kaip ją supranta („Toli jūs nutolot nuo protėvių savo, / sunaikinot Lenkiją jūs, nugalavot“, „Todėl atminimui šitie seni ginklai / Čionai surinkti kaip senovės paminklai“[328]). Ši objektais perduodama patirtis nėra tik subjektyvus pasakojimas ar vien kūrybinė raiška, tai tarsi užpildas spragai, kuri lieka tarp dabarties ir to, kas prisimenama[329].

---

[321] Irena Skurdėnienė, „Retorinė norma XIX a. pradžios lietuvio poezijoje“, *Lituanistica*, t. 61, nr. 1 (2005): 56–64, 57.
[322] Poška, *Raštai*, 425, in Skurdėnienė, „Retorinė norma XIX a. pradžios lietuvio poezijoje“, 57.
[323] Šie šaltiniai aptariami Giedrės Mickūnaitės straipsnyje „Imagining the Real: Material Evidence and Participatory Past in Nineteenth-Century Lithuania“, in *Manufacturing a Past for the Present: Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*, eds. János M. Back, Patrick J. Geary and Gábor Klaniczay (Boston: Brill, 2015).
[324] Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 22.
[325] Poška, *Raštai*, 519.
[326] Ibid., 535.
[327] Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 23.
[328] Poška, *Raštai*, 537.
[329] Davido Carro teigimu, istorijos filosofijos fundamentalus konceptas, atmintis, konvencionalia prasme yra atgaminimas kažko pamiršto, ir tai palieka mums spragą tarp dabarties ir to, kas prisimenama, kuri turi būti užpildyta. Carr, *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*, 72.

Patirčiai būdingas kompleksiškas protencinis-retencinis laikiškumas, kuris apima praeitį ir ateitį, taip apimdamas ir neatsimenamos praeities patirtį. Visi prisiminimai ir visos praeities reprezentacijos remiasi patirtimi, kuri padaro istorinę reprezentaciją (naratyvą) ir istorinius (kolektyvinius) prisiminimus įmanomus.[330]

Būtent čia atsiranda poreikis ir terpė tarpininkauti, įsiterpti meno ar kultūros objektui, vietai ir įvykiui plačiausia prasme, komunikacijai prisidengus kauke. Taip tarsi atstatomas praeities tolydumas, pertrūkis tarp reprezentacijos ir atminties išnyksta, užpildomas patirtimi. Davido Carro išryškinta prasme, patirtis apima ir pasyvumą, ir nukreiptumą, yra skirta sąmoningumui ir vidinei prasmei perteikti, bet ne objektyviajai pasaulio būklei patvirtinti. Menas įvairiomis formomis padeda tokią patirtį pastebėti, išryškinti, skleisti, įvaizdinti ir įkūnyti: pasidalinti ir subendrinti. Analogišką menui funkciją atlieka ir Poškos Baublys, kultūrinis objektas, praeities medžiaginis dalyvis, komunikacijos vieta ir buveinė.

Dėl kompleksiškumo Baublys prilygintas ir epui, ir romanui – paminklui ir kaukei, yra ir garbinimo, ir nuvainikavimo gestas vienu metu, nes perdėtą objekto sureikšminimą – „pamaldumą“ ar „keliaklupsčiavimą“ prieš jį – panaikina juokas. Poška įveda keliasluoksnę reprezentaciją, skirtingas kaukes: Baublio diskursas plėtojasi tarp romano – juoko ir epo – didybės, jis ir tas, ir kitas: Poška savo dabartį liudija juokaudamas[331], o istorijos didybę – panegirikose bei pamokymuose, jam rūpi ir „būsimasis mūsų Lietuvos istorijos rašytojas“[332]. „Verta pažymėti, kad D. Poška kaip tiktai buvo amžininkams žinomas kaipo poetas satyrikas epigramininkas.“[333] Bachtinui ypač svarbi kurianti paprastų žmonių juoko kultūra. „Būtent čia, kasdieniame juoke [orig. *popular laughter*], turi būti ieškoma romano autentiškų liaudiškų šaknų.“[334] „Aš pats“ ir „mano amžininkai“, „mano laikas“ (panašios frazės vartojamos Poškos kaip nuorodos į senovę) – visi šie konceptai buvo, pasak Bachtino, ambivalentiško juoko objektai, tuo pat metu džiuginančio ir triuškinančio. Baublys tarsi atskaitos taškas tarp praeities ir dabarties, Poškai pasitelkiant pastišą, išjudinama ir dabartis, ir ateitis – nes juokiamės ir mes, grandinė išsiplečia ir sujungia besijuokiančius. Šis vienijimas priartina Poškos veiklą prie Miwon Kwon aptariamo bendruomeninio įvietinto meno (Poškos atveju tarsi susiformuoja laike išsklidusi „vietos“ bendruomenė), tai labiausiai paplitęs *įvietinto* bendruomeninio meno praktikos tipas, kai menininkas, siekdamas realizuoti sumanymą, jungiasi su konkrečioje vietoje esančia bendruomene. Taip pat yra ir kito tipo – sugalvota laikina bendruomenė. Tai menininko iš kelių bendruomenių ar visuomeninių organizacijų atstovų grupių suburta ar naujai

[330] Ibid., 73.
[331] „Gal girsi, o kitas, gal būt, pasityčios. / Žinok, tuo norėjau tik atsigaivinti.“ Poška, *Raštai*, 535.
[332] Ibid., 325.
[333] Pagal: Ludwig z Pokiewia, *Litwa*, 11–13, žr.: Ibid., 702.
[334] Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 21.

sukurta bendruomenė kūrinio idėją atitinkančiam tikslui realizuoti[335]. „Europos kultūra, jos poezija randa sąsają su vietos kultūra – kūrybos pasaulis nedalomas. Lietuviškosios pagonybės simbolio D. Poškos Baublio pastogėje telpa antikos dievai, mūzos ir jų globojami literatai.“[336]

Su romano ir kaukės sąvoka juokas Poškos veiklą sieja ir per dabartiškumą, juoko galią ir sąsają su dabarties momentu akcentuoja ir Norbertas Eliasas, pasak kurio, juokiantis nutrūksta visos kitos veiklos[337]. Poška negali tiksliai numatyti nei Baublio svečių reakcijos, nei skaitytojų, dialogo partnerių reakcijos spaudoje: „[B]uvo ir daugiau pašaipų ir juokų iš mano ąžuolo.“[338] Juokavimas, komiška maniera taip pat gali atrodyti ir kaip tam tikra kaukė, veikti lyg apsauginis skydas, kai Poška koneveikia miesčionis svečius, išpeikusius Baublį („Abejingai belieka į tokį žiūrėti: / Juk ir varnos nuo amžių įpratę kranksėti“[339]). Juokas yra ir tam tikra strategija: šiuo atveju jis sušvelnina pasakymo turinį, bet taip pat dialoge gali reikšti ir priešiškumą, Thomui Hobbesui (1588–1679) juokas siejasi su agresijos elementu, viršenybe virš kitų[340], būtent tokią prasmę šiame kontekste įgauna šubravcų[341] šaipymasis iš Poškos, kuris rengia „Baublio gynimą nuo Vilniaus ‚Wiadomości Brukowe‘ išpuolio 1818 m. Nr. 101“[342]. Eliasas akcentuoja juoko ambivalentiškumą teigdamas, kad labiausiai gluminantis juoko bruožas – jo derėjimas su, regis, nesuderinamu ir antagonistišku elgesiu, taigi juokas gali reikšti ir meilę, ir neapykantą[343]. Pasak Milano Kunderos (1929–2023), ta pati išorinė raiška gali slėpti dvi visiškai priešingas vidines pozicijas. Yra dvi juoko rūšys, ir mes neturime žodžio, kuriuo galėtume jas atskirti[344]. Visa Poškos veikla, apimanti ir tarpininką Baublį, gali atrodyti ir labai rimta (pripažinta akademinės bendruomenės, Jurgio Želvio teigimu, yra išlikę žinių, kad 1810 m. Vilniaus universiteto profesūros mokslinėje sesijoje pagarsinti Poškos darbai), ir komiška, juokinga, nes Pošką amžininkai taip pat vertino dviprasmiškai, laikė keistuoliu[345]. Čia išryškinant, kaip Baublys – kaukė veikia, ką daro, ypač svarbi socialinė juoko funkcija, atrodo, kad juokas padeda Poškai telkti bendruomenę[346], juokas yra priemonė išsivaduoti iš išorinių, socialinių suvaržymų, bet,

[335] Trakšelytė, „Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene“, 62.
[336] Skurdėnienė, „Retorinė norma XIX a. pradžios lietuvio poezijoje“, 58.
[337] Pagal: Elias, „Essay on Laughter“, 283–288.
[338] Poška, *Raštai*, 541.
[339] Ibid., 539.
[340] Elias, „Essay on Laughter“, 292.
[341] „Nenaudėlių“ draugija išjuokusi Pošką ir Baublį tuometiniame dienraštyje *Wiadomości Brukowe*.
[342] Poška, *Raštai*, 537.
[343] Elias, „Essay on Laughter“, 282.
[344] Milan Kundera, *Juoko ir užmaršties knyga*, vertė Pranas Bieliauskas (Vilnius: Tyto alba, 2006), 75.
[345] Pagal: Jurgis Želvys, „Negęstanti Dionizo Poškos žvaigždė“, *Žemaičių žemė*, nr. 1 (2008): 54.
[346] Literatūros istorikas Juozas Girdzijauskas studijoje „Žemaičių kultūriniai sambūriai iki XX a.“ rašo: „Kas buvo vyskupas J. A. Giedraitis Alsėdžiuose ir Varniuose, tas pats tuo metu buvo Dionizas Poška Barzdžiuose – Bijotuose. Jis telkė apie save visus – tiek lietuvius, tiek kitataučius, kurie domėjosi Lietuva ir lietuviais.“ Cit. iš Juozas Girdzijauskas, *Lietuvių literatūros vagoje* (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006), https://zemaitiuzeme.lt/aktualijos/juozas-girdzijauskas-zemaiciu-kulturiniai-samburiai-xvi-xix-a/.

remiantis Henri Bergsonu (1859–1941), juokas koreguoja, yra priemonė, susiejanti bendruomenę, „surišanti“ narius[347].

Juokas čia ir estetinė savybė: ir literatūrinė, ir komunikacinė forma. Galima sakyti, juokas veikia tol, kol Baublį apmąstome kaip menui artimą kultūrinį objektą per Poškos veiklą ir santykį su juo. Juokas dingsta Baubliui pereinant į kitą, paminklo (ar muziejaus), būvį. Kaip Sokratas dėvi kvailio kaukę, taip Poška – naivuolio: Bachtinui charakteringas atrodo dviprasmiškas savęs gyrimas Sokrato dialoguose: esu protingesnis už kitus, nes žinau, kad nieko nežinau. Aplink šį įvaizdį pasirodo, iškyla karnavalizuotos legendos, pavyzdžiui, Sokrato draugystė su Ksantipe; Poška „draugauja“ su Melibeusu, silfais[348] etc. ir sistemingai menkina savo žinias, o tai taip pat yra panašaus karnavalo elementai. Sokrato dialogai Bachtinui atrodo esą „nepaprastas dokumentas, liudijantis simultanišką mokslinio mąstymo ir naujo meninės prozos romano modelio gimimą“. Kartu taip gimsta ir memuarų tipo žanras, kaip *apomnemoneumata* (ar *hypomnemata* – prisiminimai), paremtas realių žmonių pokalbiais su amžininkais – būdinga, kad centre yra kalbantysis ar besišnekučiuojantieji [349] . Poška taip pat kalba pirmuoju asmeniu, jo raiškai būdingas memuaristiškumas. Svarbu ir tai, kad Poška per užrašus ant Baublio pats pasirodo reprezentacijoje, tai taip pat lyg epinės hierarchinės tradicijos įveika, paradoksas, nes tuo pat metu Baublys išlieka epiškas kaip ąžuolas. Bachtinas pažymi, kad šiuolaikiškumas išstumia herojinę praeitį, bet Baublio atveju praeitis lieka, ir net įrašyta materijoje – medžio kamiene. Įrašai suteikia gyvybės, bet neprasiskverbia į praeitį, greičiau klojasi sluoksniais, kartu reikalaudami ir metraščio tęstinumo. Būtent dėl šio judesio ateities link, atviro klausimo „o kas toliau“ Baublys savitai eklektiškas. Anot Bachtino, per kontaktą su dabartimi susiduriame su pasauliu jo tapsme (orig. *in making*), prarandamas semantinis stabilumas, atsiskleidžia vis kiti kontekstai. Baublys – kaukė, liudininkas, laidininkas – pasirodo kaip materiali laiko reprezentacija, *chronotopas*[350].

II.2.2. Patirtis ir paminklas

Be anksčiau aptarto *išgyventos praeities jausmo*, su kuriuo dirbant (dalinantis per objektus ir vietą) menininkams ar kūrybiškoms asmenybėms asmeninis įspūdis apie praeitį virsta kolektyviniu –

[347] Elias, „Essay on Laughter“, 282.
[348] Poška, *Raštai*, 519, 527.
[349] Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 24.
[350] *Chronotopas* (erdvėlaikis) yra geografinis taškas bendruomenėje, kurioje laikas ir erdvė ištirpsta ir persidengia. Laikas įgauna kūną ir tampa regimas žmogiškam kontempliavimui, erdvė „įkraunama“ ir tampa atsakinga už laiko ir istorijos judesius. Tai gali reikštis ir realybėje, ir literatūrinio kūrinio aplinkoje kaip fabulą sudarančių erdvės ir laiko vektorių sankirta.

istoriniu, taigi istorine patirtimi, Baublys kaip kaukė – tarpininkas generuoja *estetinę* ir *slenkstinę* patirtį (*liminalią*; *limen* lot. „slenkstis“).

Viena vertus, Baublys turi medžiaginį slenkstį, kurį peržengus patenkama į jo vidų, juo galima grožėtis kaip estetiniu objektu, kita vertus, tai metaforiškas slenkstis, kuris daro poveikį, sukelia transformuojančias patirtis, jei teigsime, kad žinutės gavimas keičia gavėją, kuris nebėra toks pats kaip prieš ją gaudamas. Erika Fischer-Lichte parodo[351], kad *liminalumą* sukelia autopoezė (savikūra, savęs generavimas), grindžiama kūnišku aktorių (į kuriuos panašiais šiame tekste laikomi Poška ir Baublio svečiai, jo telkiama bendruomenė) buvimu drauge. Ir nors estetinė patirtis apibrėžiama kaip slenksčio patirtis, be to, visi atlikimo žanrai atveria slenksčio galimybę (šventė, politinis renginys, sporto varžybos), vis dėlto negalima teigti, kad bet kokia slenkstinė patirtis yra estetinė patirtis. Estetinės patirties tikslas yra pats kelias, Baublio atveju – būtent performatyvi[352] forma leidžia patirti estetinius jausmus, Poškos režisūra ir pasirinktas kalbėjimo būdas *dalyvaujant* Baubliui: per jo fizinį kūną, kuriamą vaizdinį, literatūroje. Kitą tikslą turinčias slenkstines patirtis Fischer-Lichte apibūdina kaip neestetines. Tikslu gali tapti visuomenės pripažįstamo statuso pakeitimas, nugalėtojų ir nugalėtųjų išaiškinimas, bendruomenių būrimas, galios siekio pateisinimas, nauji socialiniai įsipareigojimai, pramoga ir daugybė kitų. Jei Stanislovo Leščinskio kioskai perduoda estetinę formos ir neestetinę pasakojimo patirtį, kurios tikslas – savęs teigimas, savikūra, Poškos atveju tai – savižina, o abiem atvejais – istorijos rašymas pagal objektų savininkų norus ir (ar) interpretaciją. Fischer-Lichte’s teigimu, kalbant apie estetinę patirtį, svarbi slenksčio, perėjimo, pasažo patirtis, transformacijos procesas, o turint mintyje neestetinę patirtį, priešingai, svarbu pereiti prie ko nors, transformuoti į ką nors. Baublio atveju tai galėtų būti naujos žinios, kitas matymas, istorijos samprata (Leščinskio pastatų – kito statuso pripažinimas). Estetinės ir neestetinės patirtys gali viena kitą keisti per tą patį atlikimą, o jų skirtumas nėra kriterijus, padedantis atskirti meninį atlikimą nuo nemeninio. Kiekvieno žiūrovo suvokimas lemia, ar jis susitelks į pačią liminalią būseną, ar laikys ja tarpine pakeliui į kokį nors tikslą ir išgyvens kaip tokią[353].

Performatyvumo estetika grindžiama atlikimo sąvoka ir taikoma ne tik menui, bet ir kitiems atlikimo žanrams, susijusiems su politika, sportu, renginių ir švenčių kultūra. Toks atlikimas nepretenduoja būti menu; vis dėlto jis vyksta ir yra suvokiamas kaip nauja galimybė teatralizuoti ir estetizuoti mūsų gyvenamąjį pasaulį[354]. Būtent tuo atrodo naujoviškas Poškos judesys, jis atlieka

[351] Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė (Vilnius: Menų spaustuvė, 2013), 316.
[352] Johno L. Austino terminas, pirmą kartą pavartotas 1955 m., kildinamas iš veiksmažodžio „atlikti“. Šiame tekste performatyvumas reiškia Poškos atliekamus veiksmus: ąžuolo kamieno perkėlimą į sodą, jo pavertimą altana, „pakrikštijimą“ Baubliu, svečių priėmimą Baublyje etc.
[353] Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, 317.
[354] Ibid., 287–288.

performatyvų veiksmą gyvenamoje aplinkoje žymiai anksčiau, nei įvyksta performatyvusis lūžis[355], Baublys kaip *Nachleben* atneša šiuolaikiškus patirties perdavimo būdus, priemones (šiuo atveju medį) naujai užkerėti pasaulį. Poškos veiklai tinka ir *pastatymo* bei *estetinės patirties* sąvokos, kurių prireikė XX a. septinto dešimtmečio pabaigoje – aštunto dešimtmečio pradžioje ėmus nykti ne tik paskirų menų, bet ir meno bei ne meno riboms, jos apima ir estetinius ne meno reiškinių ir procesų aspektus[356]. „Pastatymas“[357] Poškos atveju – tai erdvės keitimas, naujo statuso ir vardo objektui suteikimas (Poška teatrališkai aprašo medžio kirtimo ritualą[358]), jo sugyvinimas. Pasak Fischer-Lichte's, „estetine patirtimi“ laikoma ne tik su įvairiais menais susijusi patirtis, bet ir specifiniai potyriai, sukeliami bet kokio reiškinio ar proceso, kuriam galima priskirti estetinę funkciją – tarp kitų, tai gali būti ir miestų, ir sodų planavimas, gamtos reiškiniai ir procesai. Pastatymas – ne vaizdavimo (*Darstellung*), o pagaminimo (*Erzeugung)* strategija[359]. Jis sudabartina tai, ką rodo. Poška ne vaizduoja (iliustruoja), o performatyviai pagamina prasmę, ji sukonstruojama pasitelkiant objektą, lyg veikiant teatro scenoje. Nors Aušra Martišiūtė teigia, kad Poškos ir jo amžininkų žemaičių bajorų kūriniai tiesioginio ryšio su teatru neturėjo, tačiau taip pat akcentuoja netiesioginio santykio su teatro kontekstu reikšmę Poškos kūrybai ir veiklai. Pasak tyrėjos, literatūriniai ir kultūriniai Poškos interesai skleidėsi kaip reikšminga XVIII a. mokyklinio teatro įdiegtos tradicijos tąsa, papildanti Žemaitijoje šimtametę praeitį turinčią teatro kultūrą. Ypač svarbi Kražių kolegijoje (su kuria Poška palaikė glaudų ryšį) ugdyta mokyklinio teatro tradicija, kuri galėjo būti Poškai ir netiesiogiai pažįstama[360]. Poškos Baublys – kaukė, padedanti sukurti slenkstinę erdvę, yra tarsi persikūnijimo riboženklis, pasirinktos komunikacijos formos, dialogai su buitinio komiško pobūdžio intarpais artimi „mokykliniame teatre įprastai komiškai intermedijai“[361].

Victoras Turneris slenksčio fazės sukuriamą būseną nusakė kaip esančią „tarp įstatymo, papročio, susitarimo ir ceremonialo nustatytų ir parengtų pozicijų“[362], ši būsena ne tik atveria kultūrines erdves eksperimentams ir inovacijoms, skatina išmėginti naują veiksmą, naujas simbolių kombinacijas, bet ir stiprina bendrystės jausmą (Poškos inicijuotas žemaičių sąjūdis, asmeniniai

[355] Performatyviojo lūžio riba laikomas XX a. septintas dešimtmetis, tai reiškia, kad Poškos praktika itin ankstyva, jeigu ją laikytume provaizdžiu (*Nachleben*) ar bent turinčia sąsają su kai kuriais *Arte Povera* ir žemės meno kūriniais, pavyzdžiui, medį eksploatuojančiais Beuysu ir ypač Penone etc.
[356] Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, 289.
[357] Šio Fischer-Lichte's vartojamo termino tikslesnė reikšmė nurodoma *Inszenierung*, vok. pastatymas kaip režisūra, jos strategijos. Terminas taikomas ir nemeniniam atlikimui, taip pat kalbant apie bet kokį kasdienio gyvenimo teatralizavimą ir estetizavimą.
[358] Išreiškia pagarbą ąžuolui „didžiam veteranui“, išdėsto aplinkybes, kodėl apgailestaujant tenka jį kirsti, detaliai aprašo procesą, Baublio „mirtį“ lygina su Romos ir Trojos likimu. Poška, *Raštai*, 508–519.
[359] Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, 295.
[360] Aušra Martišiūtė, „Teatro kultūros atspindžiai Dionizo Poškos veikloje ir raštuose“, *Metai*, nr. 1 (2005): 88–93.
[361] Ibid., 88–93.
[362] Cituojama iš Victoro Turnerio knygos *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, in: Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, 280.

ryšiai, korespondencija su akademine bendruomene, santykiai su „paprastais“ Baublio lankytojais). Baublio atveju taip pat sunku pasakyti (Fischer-Lichte analizuoja Franko Castorfo, Christopho Schlingensiefo darbus, estetinį ir socialinį, estetinį ir politinį kontekstą), ar aplinka yra fiktyvus pasaulis, ar tikrovė, o gal renginio dalyvis, Baublio lankytojas ar jo veikimo vėlesnis reflektuotojas, kuris pats tapo fiktyviu fiktyvaus pasaulio personažu. Ypač svarbus grįžtamasis ryšys, Baublio lankytojai arba į publikacijas apie jį spaudoje reaguojantieji įgauna veikėjo statusą, nes įsitraukia į žaidimą. Jausmų žadinimas ir liminalios būsenos kūrimas – du neatsiejami performatyvumo estetikos veiksniai. Poškai aktualu telktis – bendruomenės būrimas ir komunikacija; performatyviam veiksme dalyviams įprastas daiktas pasirodo neįprastas, atmainytas, Baublys (medis ne medis) virsta savo priešybe ir žiūrovas patiria „užkerėtą“ tikrovę. Būtent šie kerai sukuria slenksčio būseną ir paskatina transformaciją. Martišiūtė pabrėžia teatro meno artimumą Poškos kūrybiniams interesams, o jo raštus ir veiklą vertina kaip stiprų intelektualinį impulsą, išjudinusį svarbiausius lietuvių kultūros darbo barus ir paveikusį Lietuvos istorijos, kalbos, literatūros darbininkus[363].

Po Poškos mirties Baublio kolekcija jo paties valia (testamentu) pasklido po Lietuvą; Baublys tapo tuščiu būstu: mirus šeimininkui, išdalijami ir jo daiktai. Didžiajai daliai senienų dingus Pirmojo pasaulinio karo metais, Baublys tapo muziejumi be eksponatų. Baublio „virsmas“ paminklu įvyksta keičiantis visuomenės požiūriui į šį objektą: po jo atradėjo ir steigėjo mirties jis imamas taip suvokti, nes „ne patys kūriniai [*Werken*] dėl savo pradinės paskirties įgyja paminklinę prasmę ir reikšmę, tai mes, dabartiniai subjektai, jiems jas priskiriame“[364]. Net ir po Poškos mirties Baubliai išlieka aktualūs bendruomenei: 1990 m. pastatytas ir „tikras“ paminklas Poškai – balto marmuro skulptūra (aut. Vaclovas Krutinis)[365], taigi Baublys kaip paminklas Poškai dubliuojamas kitu paminklu. 1971 m. Baubliai apdengiami stikliniais gaubtais ir tampa lyg pastatu pastate arba *įmuziejintu paminklu*. Paradoksalu tai, kad jie yra ir *įmuziejintas muziejus*.

Kas aiškėja iš šios daugiakryptės „muziejus – paminklas – muziejus“ dinamikos? Visų pirma, kad ir kaip pavadinsime Baublį, paminklu ar muziejumi, aišku, kad tai yra *atminties vieta*. Daiktai „neturi“ atminties, tačiau jie gali išjudinti mūsų atmintį primindami dalykus, kuriuos į juos „įdedame“. Visuomenės grupių atveju tai dar svarbiau, nes „neturėdamos“ atminties, grupės ją linkusios sukonstruoti pasitelkdamos paminklus, archyvus, muziejus, bibliotekas ir kitas atminties institucijas. Tai vadinama kultūrine atmintimi[366]. Poškos Baublys veikia kaip būtent tokios atminties

[363] Martišiūtė, „Teatro kultūros atspindžiai Dionizo Poškos veikloje ir raštuose“, 88–93.
[364] Rieglio citata paimta iš Arūno Sverdiolo straipsnio „Paminklo vertės: Aloisas Rieglis“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 92/93 (2019): 18. (Alois Riegl, „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“, in *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung, Gesammelte Aufsätze*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1995, 148.)
[365] Kultūros vertybių registro duomenys.
[366] Jan Assman, „Comunicative and Cultural Memory“, in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 111.

generatorius. Kita vertus, jis atitinka ir *les lieu de mémoire* sampratą, kaip vieta, kurioje yra įsikūnijusi kolektyvinė arba nacionalinė atmintis, taigi, tokia vieta, su kuria tapatinasi dauguma valstybės, regiono ar miesto gyventojų[367]. Baublys yra ir ritualo vieta. Rasos Antanavičiūtės monografijoje *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse* istoriniam pasakojimui ar jo perrašymui reikšmingais ritualais vadinamos „paminklų atidengimo ceremonijos, masiniai valstybės istorijai reikšmingų datų ir veikėjų minėjimai, valstybinės šventės: politinių lyderių atvaizdų ir politinės simbolikos, nacionalinių ir (ar) valstybinių simbolių demonstravimas“[368]. Taigi Baublys yra tokio pobūdžio ritualo vieta visais jo egzistavimo tarpsniais: Poškos gyvenamu metu Baublyje lankosi svečiai, jiems rodomą senienų kolekciją galime prilyginti nacionalinei simbolikai. Tautinio atgimimo metais Baublį taip pat lankė gausios ekskursijos, tautinio atgimimo veikėjai, prie jo buvo rengiamos dainų šventės, chorų pasirodymai, gegužinės[369], dabar tai oficiali susibūrimo ir lankymosi vieta – 2011 m. užbaigtas projektas „Bijotų dvaro sodybos – Baublių komplekso pritaikymas turizmui“[370]. 2019 m. surengtas festivalis „Svečiuose pas Dionizą“, buvo skaitoma poezija, vyko koncertai (organizatorius – bijotiškis Valdas Latoža).

Poškos dvarvietei ir Baubliui, kūrybinei būstinei, virtus paminklu, asmeniškumas galbūt yra ir šio memorialo ilgaamžiškumo garantas ar bent sustiprina išliekamąją vertę. Pasak Jay’aus Winterio, kai kurios atminties formos pasikeičia ar tiesiog išnyksta, kai nutrūksta ar yra pažeidžiamas ryšys tarp asmeniško ir viešo minėjimo – galinga prisiminimo atrama patraukiama. Tada neilgai trukus atminimas atrofuojasi ir išnyksta. Viešas pastiprinimas, įtvirtinimas gali padėti išlaikyti gyvą ritualą ir minėjimo praktiką, bet galiausiai jos išsenka, kai netenkama daugybės socialinių jungčių, kurios įkvėpė gyvenimą. Tokiu atveju atminties vietas ir praktikas dar galima atgaivinti, naudotos vienam tikslui, jos gali būti panaudotos kitam. Bet dažniausiai atminties vietos išgyvena savo ciklą ir, kaip visi mes, neišvengiamai išnyksta[371]. Baublys šia prasme atrodo atsparus laikui: asmeniškas, saugantis šeimos istoriją, gamtinis ir kultūrinis, bendražmogiškas ir magiškas tiek, kiek prilygsta meno kūriniui. Kaip paminklas jis nėra primestas kokios nors politinės galios, bet yra (pagal Pierre’o Nora apibrėžimą) „organiškai susiformavusi lokalios kolektyvinės atminties talpykla“[372].

Epinė praeitis „absoliuti“ – monochroniška ir hierarchiška, nėra jokio reliatyvumo, t. y. grynai laikiškų progresijų, kurios sietų su dabartimi, ji tarsi atskirta siena nuo klausytojų ir dainiaus,

---

[367] Pierre’o Nora sąvokos „atminties vietos“ (pranc. *les lieux de mémoire*) išskleidimas, žr.: Rasa Antanavičiūtė, *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse* (Vilnius: Lapas, 2019), 26.
[368] Ibid., 28.
[369] Benediktas Jankauskas, „Dionizas Poška kaip istorikas“, *voruta.lt,* 2012 m. spalio 12 d., http://www.voruta.lt/dionizas-poska-kaip-istorikas-3-dalys/.
[370] Šilalės Vlado Statkevičiaus muziejaus informacija.
[371] Jay Winter, „Sites of Memory“, in *Memory: Histories, Theories, Debates*, ed. Susan Radstone and Bill Schwarz (New York: Fordham University, 2010), 323–324.
[372] Antanavičiūtė, *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse*, 27.

kalbančio iš vėlesnių laikų perspektyvos. Lyg Baublio kitoniškumas, skirtinga nuo žmogiškosios būtis (praėjusių šimtmečių liudytojo) brėžtų jo griežtas baigtines ribas ir neleistų jokios spragos galimybės. Tokių spragų, kilpų, per kurias, pasak Bachtino, galima būtų pažvelgti į ateitį, nukirstas medis kaip fizinis objektas neturi, šia prasme neturi ir tęstinumo, yra baigtinis ir sau pakankamas. Remiantis Bachtinu, epui, o čia ir su epu lyginamam Baubliui – paminklui būdinga distancija, nes neįmanoma pasiekti didingumo savo laiku. Didingumas atsiskleidžia tik palikuonims, nes yra atminties kurstomas ir palaikomas, o ne priklausantis dabarčiai, kūniškas ir paliečiamas. Taigi Baublys kaip nukirstas medis nesuponuoja fiziškumo, teoriškai jį paliesti galima, tačiau turiniu jis yra ne čia ir ne dabar. Tik Poškos „apsigyvenimas“ jame pripildo objektą gyvybės ir buitiškumo – šimtametis medis tampa dabartišku, Poškos gyvenamo laiko dabartimi. Bachtinas aiškiai tvirtina, kad meno technikos gali būti estetiškai legitimios tik tada, kai pajėgia plėsti ir gryninti filosofines problemas, kurios negali būti išspręstos arba netgi konceptualizuotos jokiu kitu būdu[373]. Atrodo, kad būtent toks yra Baublio tikslas, būtent tai jis *veikia* Poškos sode – perkėlimu, kuris labai artimas menui, kalba apie amžinas problemas: asmenines, gamtos pasaulio ir socialines.

Poškos Baublio steigtis – gyvenamo pasaulio teatralizavimas ir estetizavimas – yra naujoviškas judesys XIX a. pradžioje, gamtos įkultūrinimo strategija, turinti dalyvavimo bruožų: performatyvus *veiksmas* gyvenamoje aplinkoje atliekamas žymiai anksčiau, nei įvyksta performatyvusis lūžis, kurio riba laikomas XX a. septintas dešimtmetis. Tai parodo Baublio vaizdinys, sukonstruotas iš besimainančių būvių: epiško, kai medžio – šimtamečio ąžuolo gamtinį būvį keičia būstinės, sakyklos performatyvusis būvis, galiausiai vėl sugrįžtama į epišką, šį kartą – kultūros paminklo būvį. Nors negalima teigti, kad Baublys yra įvietinto ar kokios kitokios rūšies meno kūrinys, tačiau aptarę jo performatyviąsias, komunikacines, estetines savybes matome, kad panašumų daugiau nei skirtumų.

Nepaisant tekste aptartų transformacijų, Baublys išsaugo bachtinišką kalbos įvairovę arba daugiakalbystę, lieka kupinas ambivalentiškų prasmių, vieta tarsi susaistoma semantiniu voratinkliu. Baublys XIX a. veikia kaip šių laikų objektas: performatyvumo estetika būdinga dėl komunikacija sukuriamos slenksčio patirties, transformuojančios ją patyrusįjį. Objekto lankytojas iš nežinančio tampa žinančiu – istorijos dalyviu, patiriančiu ją ir medžiagiškai.

[373] Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, 81.

II.3. Gyvo daikto paradoksas Giuseppe's Penone's kūrinyje „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“

Vaizdas slepia savyje tokį paradoksą:
jis gali parodyti ką nors tokio,
kas neturi jokio išorinio jutiminio atitikmens.
Aleksandra Aleksandravičiūtė[374]

Šis skyrius yra Giuseppe's Penone's 1968 m. skulptūrinio objekto „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ („Continuerà a crescere tranne che in quel punto“, 13 pav.) atvejo studija. Kūrinį sudaro gyvas, augantis medis[375] ir į jį įterpta bronzinė žmogaus rankos išlieja. Tai darinys, kuriame susiduria ir per meno kūrinį susijungia gyvųjų ir negyvųjų, daiktų, augalų ir žmonių pasauliai. Dėl objekto materijos – medžio (ne medienos) „gyvumo“ ir iš jo kylančio hipotetinio savarankiškumo šio kūrinio iki galo neišsemia nei objekto, nei daikto sąvokos. Gyvo daikto paradoksas atsiskleidžia kaip laipsniškas procesas: skulptorius ieško žmogaus ir augalo gyvenimų dermės, su(si)taikymo per materiją, gyvas objektas (medis) maksimaliai priartinamas prie žiūrovo suteikiant galimybę „susilyginti“ ir kūnais. Skyriuje parodoma, kaip medis veikia – atlieka tam tikrus veiksmus meno kūrinio steigties procese, ir svarstoma, kaip tai įvardyti. Ar galime tokį meno kūrinį priskirti daiktų pasauliui, laikyti „tik“ objektu, ir ar turime pakankamai prielaidų pripažinti medį meno kūrinio bendraautoriu? Skyriuje tikslingai suskliaudžiamas platesnis socialinis kontekstas – ir dabarties, ir praeities, analizuojant kūrinį aptariami daugialypiai gyvo kūno, artefakto, autoriaus ir žiūrovo santykiai.

Interpretuojant Penone's kūrinį „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ laikomasi požiūrio, kad universalių reikšmių (kaip ir universalios realybės) nėra[376], kitaip tariant, nėra jokių reikšmių, jei nėra suvokėjo. „Reikšmė visada yra santykinė ir kieno nors suvokiama reikšmė, t. y. ji priklauso nuo suvokėjo kompetencijų, jo kultūrinio tinklelio ir suvokimo sąlygų.“[377] Todėl aptariant reikšmės steigties ir pagavos sąlygas, visų pirma ieškoma to, kas geba suvokti. Problema kyla iš patiriančio žmogaus ir patiriamo fenomeno – „pusiau gyvo“ meno kūrinio – susitikimo, kurio charakteristika formuoja ir „prasminius efektus“ bei „tikrovės įspūdį“[378] – suvokėjo patirtį. Kūrinyje yra medis, augalo dalis, ir nors jis nėra sąmoningas, gali atrodyti dvejopai, kad jis tiesiog auga ir kad santykyje su svetimkūniu veikia kryptingai ir tarsi[379] tikslingai. Svarstomi klausimai, ar gali tokia medžio veikla būti laikoma bendradarbiavimu su žmogumi, menininku, meno kūrinio sukūrimo procese. Jei taip, ar

[374] Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, 11.
[375] Nėra reikšminga, ar medis tebeauga šiuo metu, svarbu, kad taip galėtų būti.
[376] Žemaitytė, „Apie nukūnytą kūniškumą, arba kokia prasme virtuali realybė yra reali?“, 61.
[377] Ibid.
[378] Ibid.
[379] Čia manoma, kad turėti tikslą reikalinga sąmonė.

gali medis būti laikomas meno kūrinio bendraautoriu? Medžio augimas ir kaita čia tapatinama su gestu, lyg ieškant atsvaros žmogiškam intencionalumui ir šį suprantant kaip sąmonės nukreiptumą į ką nors kitą, nei yra ji pati. Kadangi disertacijoje laikomasi požiūrio, kad daiktams ir augalams nebūdingas toks intencionalumas, nes nebūdinga ir sąmonė, jie negali patys pakliūti į suvokėjo aplinką ir negali turėti tikslų, tarkime, tikslo sukurti meno kūrinį kartu su žmogumi. Jei manysime, kad augalas gali turėti žmogiško tikslo atitikmenį – jis yra žmogui nepažinus, reikalaujantis kito įvardijimo nei sąmoningos būtybės tikslas. Todėl svarstant medžio pajėgumą bendradarbiauti su žmogumi, šiuo atveju menininku, ir kaip šis bendradarbiavimas vyksta, augalo „elgesiui“ nusakyti pasitelkiama fizinė, kūniška, kryptinga veikla, kuri išplečiama bei išskleidžiama: kadangi gali atrodyti, kad medžio judėjimas šio kūrinio atveju peržengia tik judėjimo ribas, medžio – objekto – menininko santykiams įvardyti įvedamos *gesto* ir *gestikuliacijos* sąvokos.

Šiame skyriuje esmiškai skiriami judesys ir gestas. Judesys suprantamas kaip kūno ar atskiros jo dalies padėties pakeitimas, taip pat – kaip atskiras judėjimo momentas[380]. Gestas suprantamas kaip judesys, turintis tam tikrą reikšmę. Pagrindinė teorinė atrama čia yra Vilémo Flusserio gesto koncepcija, išskleista studijoje *Gestai* (*Gestures*, 1993). Flusseris pateikia pavyzdį, kai stumtelėjus žmogų šis pakelia ranką – natūralus mechaninis impulsas, bet jei pakeltų ranką tam tikru būdu, tai jau būtų galima įvardyti kaip gestą[381]. Gestas čia taip pat yra tam tikra kalba tiesiogine prasme, nebyliams susižinoti[382]. Nebylumas šiuo atveju reiškia ir skirtingų *kūnų*, žmogaus ir augalo, komunikacijos keblumą, kalbos dovana „atimta“ ta prasme, kad nėra jokio bendramatiškumo, kurį būtų galima nešališkai apmąstyti. Jei sudėtinga klausti apie *sąmoningus* gyvūnus ir negalime būti tikri, ar teisingai formuluojame patį klausimą[383], tai klausimas apie medį, medis kaip klausimas, galiausiai medžiui užduodamas klausimas teikia dar mažiau vilčių. Jei sutiksime su mintimi, kad, be kūniškumu prieinamo „tikro supratimo sluoksnio“, kiekvieno svetimo supratimui būdingas ir „nesupratimo rūkas“ bei „tuščia to, kas nesuprasta, erdvė“[384], matysime, kad „nesupratimo rūkas“ čia itin tirštas, o „tikro supratimo“ sluoksnis kvestionuotinas – gyvųjų ir negyvųjų (daiktų (objektų), negyvų gamtinių darinių) atveju atrodo, kad negalimas joks patirties bendrumas. Kalbant apie gyvūnus galime mąstyti, „kokiu mastu ir kokiomis sąlygomis jie prieinami“, nes „net jei jie labai skirtingi, tam tikras patirties sluoksnis leidžia suprasti jų elgesį ir kas jiems būdinga“[385], bet medžių ir daiktų atveju tokį patirties

[380] Terminų žodynas, https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/j/judesys.
[381] Vilém Flusser, *Gestures*, trans. Nancy Ann Roth (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 4.
[382] Terminų žodynas, https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/G/gestas.
[383] Perfrazuota Dainos Habdankaitės citata, originale: „Klausimas apie gyvūną, gyvūnas kaip klausimas, galiausiai gyvūnui užduodamas klausimas – visa tai reikalauja atsakymo, tačiau, kaip demonstruoja Derrida, net negalime būti tikri, ar teisingai formuluojame patį klausimą.“ Žr.: Daina Habdankaitė, „Būti / sekti gyvūnu: išnirusio laiko ontologija“, *Athena: filosofijos studijos*, nr. 11 (2016), 131–132.
[384] Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*, 214.
[385] Ibid., 213.

sluoksnių sutapimą sunku įsivaizduoti būtent dėl skirtingo kūniškumo nulemtų buvimo būdų – bendra tikrovė atrodo esanti tik vienašališka žmogiškojo subjekto projekcija. Kyla klausimas, kaip gamtos gestas gali būti pamatytas, jei yra sudarytas iš vizualiai neišskiriamų akimirkų, tam tikrų medžio lėto augimo momentų, kurių užčiuopti negalime, nes visad matome tik to gesto rezultatą, vieną ar kitą medžio gyvenimo tašką laike. Gestikuliuojančio žmogaus vaizdas atrodo savaime suprantamas, o štai įsivaizduoti gestikuliuojančią gamtą sunkiau. Nors gestas ir gestikuliacija vizualiame mene išplaukia iš panašios išraiškos, jie nėra tapatūs. Vizualiai statiškoje formoje gestai tik atpažįstami, o gestikuliacijos pamatyti visai negalime. Tačiau gestiškumo įžvalga Penone's tarsi bendrai su medžiu įgyvendintame meno kūrinyje galima dėl gyvybės dėmens: turime kūną, gebantį judėti. „Kažkas" gyva ir aktyvu yra pradinė reikalinga sąlyga gestikuliacijai atsirasti. *Gestus*[386], verčiant iš lotynų kalbos, yra poelgis, atliktas veiksmas. Perkeltine prasme gestas reiškia poelgį, kuriuo norima ką pademonstruoti, pabrėžti, leisti suprasti[387], prancūziškai *geste* yra mostas, judesys (dažniausiai rankų) kalbos raiškumui padidinti; kai kada turintis ženklo, signalo reikšmę[388]. Čia manoma, kad medis atlieka veiksmą, turintį reikšmę, bet yra nepajėgus įvykdyti poelgį bachtiniška[389] prasme: kad veiksmą galima būtų laikyti poelgiu, būtinas besielgiančiojo sąmoningumas ir atsakomybė. Veiksmai kaip poelgiai ne tik suponuoja dialogiškumą, bet ir kuria tikrąjį pasaulį, reiškia dalyvavimą būtyje ir taip pat atveria asmens (besielgiančiojo) unikalumą. Kaip ir gesto fluseriška prasme atveju, poelgis yra tam tikra pasaulėžiūra, veikianti žmogiškos būties šerdį ir įgalinanti pokyčius, suvokėjui prisiimant atsakomybę: tarp poelgio ir jo reikšmės visada yra kažkas, kas nėra duota *a priori*, bet turi būti pasiekta. Būtyje galima dalyvauti pasyviai ar aktyviai, tačiau ypač svarbus požiūris į kitą, kitas tave tarsi atgręžia į save patį.

Svarstant medžio „elgesį" sąmoningas suvokėjas reikalingas kaip tas, kuris ne tik įžvelgia gestą, bet ir, produkuodamas naratyvą, raštu, žodžiu ar vaizdu jį įtvirtina, konstituoja. Taip pat įžvelgti medžio gestikuliaciją stebėtojui reikalinga vaizduotės pastanga: sukurti maginę, stebuklišką aplinką, terpę, kuri leistų medžio laiką tarsi pagreitinti ir taip jį prilyginti žmogiškam. Suvokėjui, kuris neturi galimybės „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką" stebėti tiesiogiai ir pakartotinai, ypač svarbios skirtingu laiku darytos fotografijos, kuriose fiksuotas skirtingas to paties kūrinio vaizdas ir matomas pokytis. Itin lėto kūrinio judėjimo kaitai ir gestikuliacijai suvokti reikalinga vaizdo priešistorė. Taigi žinojimas, kad medžio ir objekto santykis keitėsi, įmanomas tik todėl, kad egzistuoja fotografijos,

[386] Lotynų kalbos žodynas internete: https://www.online-latin-dictionary.com/latin-dictionary-flexion.php?lemma=GESTUS100.
[387] Valstybinės lietuvių kalbos komisijos konsultacijų bankas, *Tarptautinių žodžių žodynas* (Vilnius, 2013), 293, http://www.vlkk.lt/konsultacijos/5762-gestas.
[388] Terminų žodynas, internete: https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/G/gestas.
[389] Remiantis Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*.

t. y. kiti, tarpininkaujantys vaizdai. Dauguma suvokėjų be fotografijų (arba pasakojimų) negalėtų žinoti, kada ir kaip medyje atsirado bronzinė ranka ir kaip ji veikė medžio augimą, todėl kaitos – judėjimo mastas jiems būtų sunkiau suvokiamas. Taigi, fotografija yra svarbus tarpininkas šio kūrinio sampratai. Suvokėjo žvilgsnio klajones po fotografinio vaizdo paviršių Flusseris vadina nuskaitymu ar skenavimu. „Taip darant žvilgsnis eina sudėtingu keliu, kurį sudaro, viena vertus, vaizdo struktūra ir, kita vertus, stebėtojo ketinimai. Taigi nuskaitymo metu atskleista vaizdo reikšmė yra dviejų intencijų sintezė: viena pasireiškia vaizde, o kita priklauso stebėtojui.“ [390] Pasak Flusserio, klaidžiojant vaizdo paviršiumi žvilgsnis absorbuoja vieną elementą po kito ir sukuria tarp jų laikinus santykius. Aptariamo Penone's kūrinio situacijoje – pagreitina laiką. Jei tarsime, kad suvokėjo tiesioginiam santykiui su meno objektu būdingas stebukliškumas, o kūrinio percepcija jį animuojant turi magijos elementų, galime sutikti su Flusseriu, kad santykis su meno kūriniu per tarpininką, fotografiją yra „antros eilės magija“, turinti keisti ne pasaulį, bet mūsų sampratą apie jį[391]:

> Skenavimo būdu rekonstruojama erdvė yra abipusės reikšmės erdvė. Ši vaizdui būdinga erdvė ir laikas yra ne kas kita, kaip magijos pasaulis, pasaulis, kuriame viskas kartojasi ir kuriame viskas dalyvauja reikšmingame kontekste. [...] Vaizdų reikšmė magiška. Dekoduojant reikia atsižvelgti į magišką vaizdų prigimtį. Taigi neteisinga vaizduose ieškoti „užšaldytų įvykių“. Jie veikiau pakeičia įvykius dalykų būsenomis ir paverčia juos scenomis.[392]

Remiantis Flusseriu, „gestai yra kūno judesiai ir, platesne prasme, įrankių, prikabintų prie kūno, judesiai“, kita vertus, terminas neaprėpia visų judesių, pavyzdžiui, nei vyzdžio susitraukimas, nei žarnyno judesiai nėra gestai, nors yra kūno judesiai[393]. Šis terminas reiškia specifinius judesius, kurie gali būti nusakyti kaip „ketinimo (intencijos) išraiška“, bet tai irgi nėra labai naudinga, nes intencija, pasak filosofo, yra laki, nestabili sąvoka. Flusseris siūlo vengti tokių ontologinių spąstų ir teigia, kad priežastinis aiškinimas taip pat nebūtų pakankamas norinti suprasti gestus, kurie turi būti tinkamai interpretuoti, nors teorijos tam nėra [394]. Čia verta pastebėti, kad nors medžiui negalime vienareikšmiškai priskirti intencionalaus vaidmens vaizdo virsmo aktyviu dariniu procese, visgi toks meno kūrinio aplinkos dalyvis akivaizdžiai turi tam tikrą įtaką ir galios poziciją aptariamoje situacijoje. Kita vertus, remiantis Bachtinu, galima tarti, kad „visos pastangos iš teorinio pasaulio vidaus patekti į tikrąjį būties įvykį yra visiškai bergždžios; iš pažinimo vidaus neįmanoma paversti teorinio pasaulio tikruoju vienatiniu pasauliu“[395]. Medžio būtį įsivaizduojame tik teoriškai, nežinome

[390] Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 8–9.
[391] Ibid., 16.
[392] Ibid., 8–9.
[393] Flusser, *Gestures*, 1.
[394] Ibid., 2.
[395] Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, 24.

tikrojo augalo būties įvykio ir, aišku, nieko nežinome apie jo poelgius. Tačiau galime stebėti fluserišką įvykių virsmą scenomis ir mėginti nuspėti jų dalyvių – daiktų (dalykų), virstančių objektais, – būsenas: objektas visada yra *kažkam*, t. y. nurodo objekto ir subjekto santykį, priešpriešą ir dialogą.

Iš darbų pavadinimų galima spręsti, kokia pačiam Penone'i svarbi gamtiško gesto tema: nuo 1982 m. jis vartoja šią sąvoką pavadinimuose, prie gesto vis naujai grįžta savo kūryboje, pats taip įvardydamas augalo veiklą (1985–1991 m. serijos, pavyzdžiui, „Medis ir gestas" („Albero e gesto"), „Gestų medis ir kauptukas" („Albero gesto e zappa"), 1982 m. projektas, pieštas žolės sultimis, „Augalinis gestas" („Gesto vegetale" – „Vegetal gesture"), 1984 m. objektas, kurį sudaro gyvas vazoninis augalas ir bronzinė detalė, tarsi kitas klūpintis augalas „Augalo gestas, arba Klūpojimas" („Gesto vegetale (Kneeling)") ir kiti panašūs objektai etc.). „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką" atskleidžia medžio ir žmogaus bendrą gestikuliaciją kaip *sąveiką*[396], kurią galima palyginti su poriniu šokiu, svarstant, kas ką veda šioje poroje, ir išskirti abiejų „šokėjų" ar meninio veiksmo bendradarbių motyvus. Galima manyti, kad medžio „tikslas" – siekis yra užaugti, suprantant tai kaip natūralų gamtos dėsnį, „užduotą" procesą, kai motyvaciją atitinka tam tikra galia augti, o valios atitikmeniu galime laikyti „intenciją" ar polinkį augti tam tikru būdu. Pasak Flusserio, sunku užčiuopti skirtumą tarp genetinės ir kultūrinės programos: taip, kaip žmonės įsigyvena kultūroje, gyvūnai, o šiuo atveju augalai, įsigyvena gamtoje[397]. Žmogaus, menininko Penone's tikslas yra įterpti svetimkūnį, transformuoti medį, pakeisti jo augimo kryptį, paversti meno kūriniu – įkultūrinti. Leisti jam augti toliau, išskyrus šią akimirką, atkarpą ar tarpsnį. Viena vertus, tai natūrali *homines fabri*, suvokiančių aplinką kaip objektą, pastanga „kažką" daryti rankomis, kita vertus, būtent aplinkos objektizacija leidžia žmogui atlikti tam tikrus gestus (pavyzdžiui, duoti pradžią meno kūriniui atveriant medžio kūną) ir elgtis kaip subjektui[398], turinčiam tam tikrą viršenybę objekto atžvilgiu. Kad judesys taptų gestu, taip pat reikalingas laisvės dėmuo, tad žmogaus ir medžio duete tarsi susiduria du laisvės vektoriai ar dvi „laisvos valios", kurių viena veikia destruktyviai kitos atžvilgiu, žmogus pažeidžia medžio laisvę augti natūraliai. Kita vertus, keliant medžio laisvos valios klausimą (net retorinį), iškyla teleologijos problema, kuri taip pat yra pagrindinė kliūtis žmogiškojo ir visų kitų pasaulių dermei. Žmogiškasis pasaulis yra teleologiškas *par excellence*, o daiktų pasaulis – ne: žmogiškasis subjektas turi tikslą ir veikia jo vedamas, daiktų, negyvųjų ir augalų pasaulio veikėjai geba veikti, dažnu atveju

[396] Po Antrojo pasaulinio karo įvyko pagrindinė permaina gestų studijose: Gregory'is Batesonas žmogaus elgsenos tyrimams pritaiko kibernetikos ir komunikacijos teorijų atradimus, būtent grįžtamojo ryšio efektą, kuris leido bet kokį gestą vertinti kaip vieną sąveikos elementą. Pagal: J.-C. Schmitt, *Dictionnaire des sciences historiques* (Paris, 1986), vertė Jovita Stundžaitė, žr.: *Kultūros fenomenas: kultūra ir istorija*, sud. Vytautas Berenis (Vilnius: Gervelė, 1996), 172.
[397] Pagal: Flusser, *Gestures*, 19.
[398] Pagal: Ibid., 71.

ir judėti, bet neturi gebėjimo veikti tikslingai. Tikslingumo klausimas šiame skyriuje svarstomas remiantis Jakobo von Uexküllio teorija, išskleista knygoje *Įsiveržimas į gyvūnų ir žmonių pasaulius. Ir prasmės teorija*[399], kuri papildo augalo veiklai apmąstyti taip pat pasitelktus Povinelli[400] ir Bennett posthumanistinius konceptus. Povinelli ir Bennett teorijose ieškoma bendramatiškumo tarp skirtingų pasaulių: uolienų, daiktų ir žmogiškojo, sulyginant ir iki kraštutinumo niveliuojant skirtumus tarp gyvųjų ir negyvųjų, o Uexküllio, kuris yra ir filosofas, ir biologas, teorija atsako į klausimą, *kaip* galima susilyginti su gyvūnais ir augalais, kokios sąlygos leidžia įžvelgti (kūniškos) veiklos tapatumus. Per *Umwelt* – aplinkos – sąvoką Uexküllis parodo skirtingų pasaulių persidengimą ir panašumus, kartu išlaikydamas kiekvieno specifiką – palikdamas kognityvinį erdvės skirtumą. Uexküllis taip pat išskleidžia subjektiškumo, kurį Bennett ir Povinelli tarsi priskiria daiktams ar negyviems gamtos kūnams, klausimą. Šiame skyriuje, remiantis Uexkülliu, manoma, kad gyviems organizmams būdingi įvairūs subjektiškumo lygmenys, negyviems dariniams subjektiškumas nebūdingas. Medis yra tarsi tarpinė šios dėlionės grandis, jis turi gyvybės dėmenį, tačiau nėra subjektiškas.

Remiantis Flusseriu ir Uexkülliu, taip pat Bennett ir Povinelli, galima teigti, kad kūniškumas kaip pasaulėžiūra priartina mus prie kitų gyvų būtybių, gyvūnų ir augalų bei daiktų pasaulio. Flusseris lyg persikelia ir į *kitą* pusę, į svetimą terpę, svarstydamas, *kaip* į mus žvelgia gyvūnas, ir atsakydamas, kad galbūt su pasišlykštėjimu[401]. Uexküllis skiria aplinkas, kuriose veikia gyvūnai ir žmonės, gyvūno aplinka – *Umwelt*, žmogaus – *Umgebung*, tai tarsi skirtingos erdvės ir buvimo sąlygos. *Umgebung* taip pat reiškia ir stebėtojo poziciją, to, kuris stebi *Umwelt* „iš šono“. Svarstymas apie žmogaus ir gyvūno aplinkas atrodo prasmingas ir potencialus, o štai augalų, medžių atveju galime kalbėti, kaip jie patys yra aplinka kažkam – kitiems augalams, gyvūnams ir žmogui[402], bet apie jų pačių aplinkas nieko tikro negalima pasakyti. Tikslas visada yra subjekto tikslas, planas yra gamtos planas, planas nėra nei jėga, nei materiali substancija, bet viską konstituojančios gamtos sąlygos (tarkim, akmuo ar uola yra gamtos duotybė). Studijuojant šias aplinkas išreiškiamos gyvųjų gamtos planų taisyklės, o pačios gamtos „taisyklė“ yra šie gyvenimo planai, pagal kuriuos veikia gyvos būtybės. Gyvūnai „perima“ iš gamtos planus, kurie yra ne gyvenimo planas žmogiška prasme, ne biografija, nes čia nesuponuojamas subjektiškumas, taigi nėra sąsajos ir su laisve, bet gyvybingumo ar gyvasties raidos planas. Taigi galima sakyti, kad planas yra ir programa, ir kryptis, o aplinka yra veikimo ženklų ir vaizdų, turinčių prasmę aplinkos savininkui, Uexküllio atveju, gyvūnui, visuma.

---

[399] Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning* (1934).
[400] Povinelli remiasi Heideggeriu, kuriam reikšmingą įtaką padarė Uexküllio idėjos ir iš kurio šis perėmė *Umwelt* sąvoką.
[401] „Mes turėtume kelti pasišlykštėjimą visiems kitiems gyvūnams (išskyrus turbūt šunis).“ Flusser, *Gestures*, 34.
[402] Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*, 132.

II.3.2. Penone's kalbinė sistema ir **aplinkos** *klausimai*

Penone's veikimo strategiją čia galima nusakyti remiantis trimis atspirties taškais: trimis žingsniais, kurie jungia jo kūrybos metodą aptariamame meno kūrinyje „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką" ir sudaro „veikalo, kaip gestų sistemos, vertę, glūdinčią ją sudarančių gestų sandarume, visos sistemos koherentiškume"[403]. Juose telpa ambivalentiškas santykis su gamta – paradoksalus dermės ieškojimas per prievartą. Šis paradoksas neišsprendžiamas, surandamas sambūvis, *taškas*, laiko ir vietos atkarpa, kurioje vyksta sąveika, bet lieka klausimas, ar tai santarvė? T. y. nežinodami kūrinio būsimos raidos ir jo „gyvenimo" pabaigos galime tik spėti medžio ir žmogaus sąveikos galutinį rezultatą. Penone's kalbinė sistema sudaryta iš trijų kūrybinių etapų: **destrukcijos**, **invazijos** ir **sąveikos**, iš kurių du yra griaunantys, o trečias steigiantis ir priklauso ne vien nuo menininko, bet didžiąja dalimi nuo su menininku bendradarbiaujančios gamtos. Gamta ir laikas čia yra du nevaldomi, nuo žmogaus valios nepriklausantys, tačiau būtini dėmenys, be kurių sistema neveiktų. Šio meno objekto steigties procese nemenkas vaidmuo teko atsitiktinumui, nes pirmiausiai buvo pasirinktas medis, su kuriuo bus bendradarbiaujama. Vėliau pereita prie ardomosios veiklos: destrukcija ir invazija yra glaudžiai susijusios, persidengiančios, bet ne tapačios. Destrukcija vyko darbo pradžioje: gamtos kūnas, medis pažeistas, tada atlikta invazija, kurios elementų yra ir destrukcijos procese. Invazine kūrybinio proceso stadija čia laikomas etapas, kai į gamtos kūną įterpiamas ir užfiksuojamas svetimkūnis, žmogaus plaštakos išlieja. Trečia – sąveika, kai medis apauga ranką, viena materija absorbuoja kitą. Būtent ši trečioji stadija nuo autoriaus nebepriklauso. Vaizdas šiuo atveju yra gyvas ir aktyvus, besikeičiantis darinys tiesiogine prasme. Augantis medis yra ir medžiaga, ir kūrėjas. Sudėtingesnis klausimas dėl medžio kaip kūrėjo valios ir kartu autorystės galimybės: akivaizdu, kad medis veikia, keičia skulptūrinio objekto formą savarankiškai, nepriklausomai nuo menininko, pradėjusio šį kūrinį, valios. Tačiau ar galėtume kalbėti apie medžio valią, jei atsisakytume metaforiškų analogijų ir medžio ląstelių augimo potencialo negretintume su „protingos" gyvybės raiška?

Taip pat čia verta atsigręžti ir į žmogaus gesto reprezentaciją kūrinyje – į bronzinę ranką, jos sugniaužimą, kuris, medžio ir artefakto santykiui keičiantis, iš prilietimo virsta įkišimu, laikui bėgant nykštys panyra vis giliau į kamieną. „Jaučiu kvėpuojantį mišką ir girdžiu lėtą, nenumaldomą medienos augimą. Aš prilyginu savo kvėpavimą supančio žaliojo pasaulio kvėpavimui, jaučiu medžio tėkmę aplink mano ranką, priglaustą prie kamieno", – sakė Penone 1968 m.[404] Čia įdomu tai, kad

[403] Algirdas Julius Greimas, *Iš arti ir iš toli: literatūra, kultūra, grožis*, sudarė Saulius Žukas (Vilnius; Vaga, 1991), 387.
[404] Žr. *TechEBlog.com*, February 2, 2017, https://www.techeblog.com/no-photoshop-was-used-to-create-these-images-of-a-bronze-hand-squeezing-a-tree/.

kvėpuoti kartu su medžiu Penone'i reiškia ypač artimą kūnišką pajautą: panardinti ranką į medį, atlikti grubią invaziją. Ar invazija gilėja ir medžiui priimant ranką, ar kažkuriuo medžio augimo tarpsniu pasikeičiama vaidmenimis ir medis ima dominuoti, prasideda rankos absorbcija? Penone's tinklapyje esančiose nuotraukose (1968–1978)[405] matyti, kaip priglaustą ranką, kuri apkabinusi jauną medį, laikui bėgant medis tarsi praryja, keičiasi skulptūrinio objekto dalių mastelis (taip pat žmogaus ir medžio galios santykis): ranka tampa mažesnė už medžio kamieną, nebegali jo viso apglėbti, atrodo sugriebusi tik gabalą medžio kūno. Taip pat atrodo, kad intensyviausias veiksmas vyksta karštame taške, tam tikroje vietoje ir kartu medžio laiko momente ar akimirkoje, kuri nepalyginamai ilgesnė už žmogišką. Rankos judesys – haptinis ir grėsmingas, plėšriai griebiantis kitą kūną. Kita vertus, galima manyti, kad tai vienas plėšrūnas griebia kitą – iš pirmo žvilgsnio pasyvų, tačiau sureaguojantį laikui bėgant ir atsakantį panašiu griebimu, absorbacija. 2013 m. Giacomo Bretzelio (leidiniui *Madam Figaro,* 2013 m. balandžio 17 d.) darytoje nuotraukoje medžio kūnas atrodo tarsi prasižiojęs, lyg atverta žaizda virto burna ir atsakydama ryja menininko ranką. Jau apžiojusi visus pirštus ir tik laiko klausimas, kada praris riešą bei dilbį[406], – dabar ranka nebesugebėtų atgniaužti pirštų, norint ją ištraukti prireiktų fizinės jėgos ir dar vieno medžio sužalojimo, lyg būtų išplėšiama jau pasisavinta, priimta dalis, nebe svetimkūnis. Mąstant apie kūrinio pavadinimą, taip pat kyla mintis, kad tarp augalo ir žmogaus nevyksta žūtbūtinė kova, tik laikinas sutrikdymas, kuris čia neišvengiamas pradedant „bendradarbiavimą". T. y. medžio augimas buvo sustabdomas (sutrikdomas sukeliant fizinį šoką medžiui) tik trumpą momentą – akimirką, kai įterpiamas svetimkūnis, tačiau menininkui šį įtvirtinus, iškart prasideda kitoks procesas, kurį galima pavadinti dialogu ar grumtynėmis, tačiau bet kokiu atveju tai sambūvis, sąveika, turinti trukmę.

Nors antropocentrizmo kritikai negyvą aplinką laiko aktyvia, dažnai priskirdami ir įvairaus laipsnio gyvybingumo dėmenį, didžiausias klausimas kyla dėl negyvųjų hipotetinio komunikavimo galimybės. Gyvūnų, medžių ir negyvų objektų aplinkų persidengimas su žmonių aplinka problemiškas dėl šias aplinkas sudarančių ženklų neatitikimo. Aplinkų skalė gali būti labai plati, nuo paprastų (*simple environments*[407]) iki maginių[408], žiūrint, kas yra aplinkos „savininkas" – žmogus, erkė, medis ar daiktas. Paprastos aplinkos reiškia ir mažesnį aplinkos gyventojo funkcionavimo diapazoną: kuo aplinkoje daugiau ženklų, sudarančių prasmės vienetus savininkui (aplinkos naudotojui), tuo daugiau aplinkoje yra ir veiklos galimybių arba funkcinių ratų. Tai tarsi uždaras, į save orientuotas pasaulis, sukurtas biologiniu pagrindu: remiantis Uexkülliu, įvairūs gyvi organizmai

[405] Žr. https://giuseppepenone.com/en/works/2218-alpi-marittime-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto.
[406] Žr. https://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/artist-giuseppe-penones-artwork-is-photographed-for-madame-news-photo/171055920.
[407] Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*, 73.
[408] Ibid., 119.

gali gyvuoti skirtingoje aplinkoje, net jeigu yra toje pačioje erdvėje. Skirtingų aplinkų gyventojams sąveikaujant, nebūtinai „susikalbama“, nes skiriasi konkretiems organizmams reikšmingi elementai, kurie apima ne tik išgyvenimo poreikius (pavyzdžiui, gebą suvokti grėsmes, susirasti maisto, saugotis), bet ir vaizduotės veiklą, gebėjimą fantazuoti, priklausomai, kas patiria išorinį pasaulį: sąveikaujant su išorine erdve gyvi organizmai konstruoja savo individualų *Umwelt*. Taigi tai ir semiotinė erdvė, individualių reikšmės ženklų pasaulis, skirtinga konkrečiam organizmui reikšmingų pasaulio dėmenų konfigūracija. Remiantis šia teorija, subjektiškumo prielaidai būtina tokia gyvybė, kuri reaguoja į pasaulį ir jį patiria kaip ženklus. Uexküllis aprašo erkės pasaulį – aplinką, svarsto musių ir paukščių fenomenalius pasaulius, teigia, kad gyvūnams būdingos ir tam tikro lygmens maginės aplinkos, sukeliančios stebukliškas patirtis. Sudėtingiausia aplinka (*Umgebung*) priklauso stebinčiajam visas kitas aplinkas, tam, kurio pasaulį sudaro daugiausia reikšminių ženklų, ir taip pat (taikant šią koncepciją) nieko negalima pasakyti apie suvokimo ženklus negyvųjų atveju: daiktų ir negyvų gamtos objektų. Medis Uexküllio aprašomas[409] kaip aplinka ir skirtingų reikšminių ženklų sistema įvairioms gyvoms būtybėms: gyvūnams (lapei ir pelėdai), žmogui (eiguliui ir sodininkui), bet nesvarstoma paties medžio *gyvenama* aplinka, galima sakyti, taip aptariant, gyventojas suprantamas kaip objektas, bet ne subjektas.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Penone į medį taip pat žvelgia *objektiškai*. Penone’s kūryboje medis ir medžiai sistemiškai dalyvauja dešimtmečius kaip materija, kuria naudojamasi. Eksponuojamos apnuogintos, tarsi išpreparuotos medžio šerdys, kaip serijose „Kartojant mišką“ („Ripetere il bosco“, 1980–2014) sulenkiamos, supinamos medžių šakos, kamienai apvyniojami spygliuota viela („Medis prisimins kontaktą“ – „L’albero ricorderà il contatto“, 1968) ir įterpiamas svetimkūnis – bronzinė savo rankos išlieja, kaip šiai analizei pasirinktame kūrinyje „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“. Penone’s elgesys atrodo agresyvus, nukreiptas prieš gamtos kūną ir atitinkantis Vakarų kultūrai būdingą natūros ir kultūros perskyrą – beveik iki pat XXI a. Vakarų kultūroje, išskyrus romantikus, gamta suvokta kaip išteklius ir grėsmė[410]. Kita vertus, dabartinis meno pasaulis dalyvauja menotyroje, mene, filosofijoje ir kituose humanitariniuose moksluose vykstančiose diskusijose apie žmogaus santykį su aplinka ir kitomis gyvomis būtybėmis, apima antropocentrizmo kritiką ir galimybes mąstyti kitokius nežmogiškus subjektus ar net daiktus. Todėl ir šiame Penone’s kūrinyje anapus išoriško brutalumo galima įžvelgti žmogaus ir medžio dalijimąsi patirtimis. Penone’s skulptūrinis objektas kvestionuoja žmogišką perspektyvą ir kviečia įsivaizduoti kitokius nei žmogiškus buvimo būdus. Šį įsivaizdavimą paaiškina Uexküllio maginės aplinkos, sukeliamos

[409] Ibid., 126–132.
[410] Kita vertus, dabarties ekoaktyvistus ir posthumanistus galime laikyti šiandienos romantikais.

atitinkamų suvokimo ženklų, konceptas[411]: aptariant meno kūrinį, parodo suvokėjo būtinybę, nes būtent šios rūšies aplinka yra ta *vieta*, kurioje gali veikti tik suvokėjas. Maginės aplinkos tarsi legitimuoja stebukliškumą – kaip sudėtingiausio reikšminio pasaulio gyventojo vaizduotės rezultatą. Magija čia yra vaizduotės dalykas, įsivaizduotas ryšys, ateinantis per žaidimą, ne pragmatiškas ir ne racionalus reiškinys – gebėjimas matyti ir patirti nematomus dalykus, kuriems nėra išorinio jutiminio atitikmens.

Svarstant šį Penone's kūrinį kebliausia įvardyti medžio atsaką, tai, ką augalas leidžia žmogui suprasti: nebent, remiantis žmogiška patirtimi, sumodeliuoti hipotetines medžio patirtis, kartu konstatuojant tokių patirčių nepažinumą. Kita vertus, šiuo atveju tarsi negalima aplenkti antropocentrizmo ir jo kritikos: Penone's skulptūra yra ir gyva, ir negyva, ją sudaro augalas – gyvas medis – ir bronzinės rankos išlieja – daiktas. Objektas tarsi savaime „rezonuoja" su posthumanizmo problematika ir verčia svarstyti tam tikras galimas žvilgsnio architektonikos variacijas patiriant dabarties[412] meno kūrinį, kuriame yra gamtinis, mažai pažinus dėmuo. Bandydami suprasti, nusakyti ir atverti kitybę, šiuo atveju kai kuriuos augalo egzistencijos sandus, persvarstome ir žmogaus, meno kūrinio stebėtojo, santykį ne tik su įvairiomis gyvybės formomis, bet ir su ne-gyvybe (arba inercija). Šio meno kūrinio sukurta situacija formuoja platformą ryšiams ir santykiams tarp žmogaus ir augalo (medžio) svarstyti.

> Faktas, kad antropologinės temos reprezentuojamos istoriškai konkrečiose situacijose ir ryšiuose, pagrįstas tuo, jog pats žmogus gali pasireikšti ne kitaip, kaip tik istoriškai sąlygotoje situacijoje ir virsme. Vaizdai, apie kuriuos čia kalbama, ne tik įkūnija antropologines temas, jie patys savaime yra antropologinė tema [...].[413]

Į šiuos naujus santykius galima pažvelgti dvejopai: nors ir atrandamas laikinas *status quo*, tas (laiko) tarpsnis ar (kūno) atkarpa, kurioje skirtingos materijos „susidraugauja", tačiau taip pat atrodo, kad iš šios situacijos neįmanoma visiškai pašalinti įtampos ir konflikto motyvo. Taigi šis kūrinys gali reprezentuoti ir simbiotinius, ir labai prieštaringus žmogaus ir gamtos santykius. Pavyzdžiui, atspindėti žmogaus ir gamtos santykius klimato krizės kontekste: medis kėsinasi praryti jį sužalojusią ranką – gamta grasina atsaku, atpildu už daugiametę neatsakingą eksploataciją, instrumentinį žmonijos požiūrį į svetimuosius kūno ir patirties prasme. Antropocentrizmo kritikai šią svetimybę

[411] Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*, 119.
[412] Nors sukurtą praėjusio amžiaus septintame dešimtmetyje, t. y. daugiau nei prieš pusę amžiaus, tebesisteigiantį ir šiandien: tebeaugantį ir tebesikeičiantį – nuolat persikuriantį ir todėl kaskart naują arba visad dabartišką.
[413] Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu", 11.

apmąsto „įtampoje tarp supratimo ir nesupratimo“[414]. Todėl kyla įspūdis, kad interpretuojant mūsų patirčiai neprieinamų aplinkų „gyventojus“ (pavyzdžiui, uolienas ir kitus negyvuosius) galia ir geba *veikti* suteikiama daiktams juos tikslingai apmąstant tam tikru būdu – įžvelgiant potencialą ir antropomorfizuojant. Šiandien aktualūs, antropocentrizmą kvestionuojantys mąstytojai DeLanda, Povinelli ir Bennett teigia daiktų bei kitų negyvųjų ar *pusiau gyvųjų* savarankiškumą, suteikdami jiems „trūkstamas“ savybes ir gebėjimus kaip žmogiškojo pasaulio skolinius. Povinelli iškelia „nežmogiško Gyvenimo ir Negyvenimo ryžtingumo ir intencionalumo klausimą“[415], taip pat teigia, kad šiandien aktyvistai ir akademikai niveliuoja santykį tarp gyvūnų gyvenimo (*life*), objektų ir žmonių[416]. Lieka atviri klausimai, ar reikia išlyginti skirtumą tarp gyvo ir negyvo ir kas yra nežmogiško gyvenimo intencionalumas? Ar įtikinamai niveliuojamas santykis tarp gyvūnų gyvenimo ir objektų, tarp kurių patenka ir žmogiški subjektai? Nepaisant šių abejonių, Povinelli teorija, išdėstyta studijoje *Geontologijos: requiem vėlyvajam liberalizmui*, padeda įsivaizduoti kitybės, daiktų ir iš pirmo žvilgsnio statiškų gamtos objektų „balsą“ ir leidžia apmąstyti (nors ir spekuliacijų lygmenyje) galimus daikto arba medžio atsakymus „antropoceno protagonistų ‚nukaltai‘ Žmogaus abstrakcijai“[417] – kaip koordinuotą veiklą, pavyzdžiui, judėjimą tam tikru būdu – atliekant gestus. Įsivaizduoti, kad augalas, medis (Penone’s skulptūrinio objekto dalis) veikia kryptingai, itin parankus ir Povinelli terminas „geontogalia“[418], šiame kontekste reiškiantis dar neatskleistus medžio gebėjimus, pavyzdžiui, veikti kartu su žmogumi.

Pagrindinė problema čia yra pernelyg didelis svetimumas ar nutolimas: jei kūniškumą bandysime taikyti kaip vienintelį matmenį, siejantį visus šio tyrimo dėmenis: žmones, augalus – medžius ir daiktus bei jų darinius, matysime, kad net ir ši prieiga ribota. Nors visi tiriamieji turi kūnus, bet jie esmiškai skiriasi medžiagiškumu – materija, sudaranti šiuos kūnus, čia yra trejopa: gyva (medis), negyva (bronzinė rankos išlieja) arba tarsi „pusiau gyva“, jei kalbėsime apie aptariamą meno kūrinį kaip vienį, nors šiuo atveju būtent gyvybės dėmuo meno kūrinyje trikdo tokią, atrodytų, natūralią sampratą. Bronzinė ranka čia taip pat tarsi organinės, žmogiškos materijos išnara, lyg mumifikuotas kūnas, „svetimo ir maraus kito reprezentantas mūsų kūne“[419]. Ši skulptūrinio objekto

[414] Būtent šioje įtampoje vyksta kitų supratimas. „Kūniškumas yra *tikro* supratimo matmuo, centras, kuriuo pradedama, o pagal nutolimą nuo jo kitos kultūros ar gyvūnų rūšys yra vis mažiau prieinamos.“ Gutauskas, *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*, 214.
[415] „Thus the difference between the Desert and the Virus has to do with the agency and intentionality of nonhuman Life and Nonlife. Whereas the Desert is an inert state welcoming a technological fix, the Virus is an active antagonistic agent built out of the collective assemblage that is late liberal geontopower.“ Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, 37.
[416] Ibid., 38.
[417] Ibid., 27.
[418] Originale *geontopower*, todėl čia paliekama *geontogalia*, tačiau šią sąvoką galima būtų versti ir kaip *geoontogalia*.
[419] Aleksandra Aleksandravičiūtė ir Giedrė Mickūnaitė, „Vaizdo antropologija“, in *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos. Vadovėlis*, sudarytoja Giedrė Mickūnaitė (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012), 206.

dalis ypatinga ir tuo, kad reprezentuoja negyvą, bet neyrantį žmogišką kūną *kitame* gyvame kūne. Taip pat tai paradoksalus vaizdas – menininko reprezentuotas gyvas kūnas dėl reprezentacijos turinio (nuo kūno atskirta ranka) reiškia ir negyvą kūną (nupjautą ranką).

II.3.2. Kaip gestikuliuoja skulptūrinis objektas?

Jane Bennett teigia, kad vadinamieji negyvi dalykai turi savo gyvenimą, giliai juose esama nepaaiškinamo gyvybingumo ar energijos, nepriklausomybės ir pasipriešinimo mums ir kitiems daiktams dėmens. Tam tikros galios[420]. Disertacijoje manoma, kad šis gyvenimas veikiau yra tam tikra aplinka, apie kurią nieko tikro negalima pasakyti dėl jos nebylumo mums. Pasak Alfredo Gello, „gyvūnai ir materialūs objektai gali turėti protą ir ketinimus, priskirtus jiems, bet tai visad, tam tikra likutine prasme, yra žmogiškas protas, todėl kad prieigą ‚iš vidaus' mes turime tik prie žmogiško proto, iš tiesų tik prie vieno proto – mūsų pačių"[421]. Tokią situaciją atspindi ir Bennett – jos straipsnio poskyryje „Vaikštantys ir kalbantys mineralai"[422] teigiama žmonių ir daiktų giminystė ir, pasitelkiant Manuelio DeLanda'os daikto – kaulo interpretaciją, parodoma inversija: subjektų (žmonių) sukeitimas vietomis su objektais: DeLanda'os požiūriu, „tam tikra prasme, mes esame jo (kaulo) objektas". Tokias įžvalgas galima suprasti kaip simuliacinį manevrą, diktuojantį tam tikrą kalbėjimo toną ir tikslingai išplečiantį probleminio lauko ribas iki fikcinio lygmens, tinkamo vienam ar kitam meno kūrinio vaizdiniui išskleisti. Pavyzdžiui, gestikuliuojančio ir su žmogumi bendraujančio, kartu kuriančio meną medžio. Tačiau taip pat atrodo, kad (net mene) niekaip neįmanoma išvengti asimetriško žmogaus santykio su gyvąja gamta ir su negyvosios gamtos objektais bei daiktais, „nei žmogui gamtą ir gyvuosius pajungiant savo reikmėms, nei žmogui vaduojant gamtą ir gyvuosius iš savo paties sukurtos priespaudos"[423]. Meno kūrinio steigtis bei percepcija taip pat esmiškai priklauso nuo žmogaus: ketinimų, tikslų ir juos lydinčių veiksmų – bachtiniškai suprastų poelgių, nors aptariamo skulptūrinio objekto atveju ir medis akivaizdžiai atlieka tam tikrą vaidmenį, yra aktyvus ir dalyvaujantis. Gestas čia veda prie kūno kalbos: šiuo atveju žmogaus kūnas per reprezentaciją ir per autoriaus kirtį medžiui kalbasi su medžio kūnu. Ne suvokėjui animuojant objektą ir įsivaizduojant, bet abu kūnai atlieka tam tikrus tiesioginius veiksmus, fizinius judesius – gestai yra dialektiški, t. y. susiję ne tik su dinamiška tikrovės prigimtimi, bet ir su kūniškumu *par excellence*.

Gestas čia yra ir toks sąveikos elementas, kuriuo peržengiamos skirtingų kūnų ribos, – santykis atneša nenuspėjamą rezultatą. Medis veikia kaip gyvas organizmas ir judina bronzinę ranką, tačiau

[420] Bennett, „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter", 358.
[421] Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, 17.
[422] Bennett, „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter", 360.
[423] Habdankaitė pagal Derrida, žr.: Habdankaitė, „Būti / sekti gyvūnu: išnirusio laiko ontologija", 133–134.

negalime sakyti, kad turi tokį tikslą, veikiau tai yra dvejopa kūniška dinamika, kai bronzinė skulptūrinė detalė juda ne tik medžio augimo, jo audinių plėtimosi veikiama. Kaip daiktas, ji taip pat „gyvena savo gyvenimą“, kurį reguliuoja ir jos pačios fizikiniai parametrai: tam tikras svoris ir tūris, medžiagos cheminė struktūra, reakcija į karštį ir šaltį. Būtent dėl šių ypatumų bronzinė ranka „atsako“ į medžio gestą individualiu *daiktišku* gestu: grimzta į medžio kūną kitu greičiu, nei grimztų kitas negyvas kūnas, tai daro tam tikra trajektorija, nulemta daikto formos ir medžiaginių savybių. Medžio reakcija į menininko gestą, kai svetimkūnis prikimba prie medžio kūno, nėra spontaniškas krūptelėjimas, išsitęsęs laike, bet kūniškai nukreiptas gestas – atsakymas tam tikru būdu. Jį galima aiškinti pasitelkiant šiai situacijai aktualią Flusserio pleišto metaforą, per kurią tiesiog judesys atsiskiria nuo gesto ir kuri reiškia, kad gestas įvyksta tada, kai nėra vientiso „besiūlio“ ryšio tarp priežasties ir efekto – pavyzdžiui, skausmo, kurį jaučiant medį galima įsivaizduoti, ir judesio. Pleištas ir yra intarpas – kodifikacija, esanti tarp judesio priežasties ir rezultato (formos), atpažįstama kaip judesio specifinės struktūros reikšmė. Svarbu pastebėti, kad atpažįsta tie, kas žino „kodą“: t. y. jei judesys tampa gestu, nes kažką reprezentuoja, yra susijęs su reikšme[424], tai reikalingas ir tos reikšmės nuskaitytojas, čia – meno kūrinio suvokėjas. Sutinkant, kad „net jei kalbama apie ėjimo ar plaukimo būdą, tai nėra ‚natūralūs‘ gestai, priešingai, kiekvienas gestas yra kokios nors kultūros ar socialinės situacijos produktas“[425], čia gestai yra konkrečios meninės situacijos rezultatas. Kita vertus, medžio dalyvavimas sociume kvestionuotinas, nors būtent tokio dalyvavimo analogus pristato antropocentrizmo kritikai, parodydami šį dalyvavimą kaip lygiavertį žmogiškam bendrabūviui.

Jei sutiksime, kad net augalų sodinimas yra gestas, kurio svarbiausias aspektas yra laukimas, o šio gesto metu vyksta gamtos įkultūrinimo procesas[426], toliau galima svarstyti, kokį potencialą gesto probleminiame lauke turi augalas ir ar galimas gestikuliuojantis daiktas (kaip gestikuliuoja daiktai). Flusseris kaip gestus aiškina daugybę fenomenų ir veiklų: rašymą, darymą, kalbėjimą etc. Būtent kalbėjimo kaip gesto[427] pavyzdys gali padėti užčiuopti ir aiškiau apibūdinti gamtos gesto, Penone’s atveju, bendro gamtos ir žmogaus gesto specifiką, kuri paradoksaliai iš esmės ir yra „nepagaunamumas“ bei nematomumas. Situacija panaši į „budrų laukimą akimirkos, kai žodis turi išskristi mums iš burnos, kai stengiamės pagauti ir sukramtyti jį prieš išspjaunant“ (o tai ir būtų kalbėjimo gesto užčiuopimas), „bet visad pastebim, kad sekundę pavėlavom“[428]. Kitas šiam klausimui išskleisti tinkamas pavyzdys galėtų būti tapyba kaip gestas: tai tam tikri sinchronizuoti

[424] Pagal: Flusser, *Gestures*, 4.
[425] Kūno judesių visumos kultūrinė interpretacija atverta Roberto Hertzo, Marcelio Mausso ir Marcelio Granet, pagal Schmitt, *Dictionnaire des sciences historiques*, in *Kultūros fenomenas: kultūra ir istorija*, 172.
[426] Pagal: Flusser, *Gestures*, 100–102.
[427] Ibid., 27.
[428] Ibid.

judesiai, kai matome, kad kažkas juda, bet vos tik pabandžius tą „kažką“ įvardyti, kyla problema[429]. Čia galima analogiškai svarstyti ir Penone's (ar kieno kito) skulptūros kūrimo procesą, kur, kaip ir tapyboje, yra kūnai ir daiktai, pats menininkas ir jo inventorius, kurį, įtraukiant ir menininko kūną, net galima katalogizuoti, sudaryti kūnų (daiktų) kompleksišką visumą. Flusseris taip ir padaro, idant parodytų atskirų gesto fazių analizės beprasmiškumą išskirstant jas skirtingiems kūnams. Jo teigimu, prasminga analizė galima tik pagal geštaltą – reikėtų ieškoti vientisos sistemos kaip prasmingo judėjimo, turinčio kryptį, tikslą, motyvaciją. Atmetus priežastinius aiškinimus, ir tapybos, ir skulptūros gesto tikslas (ir prasmė) yra nutapytas paveikslas ar skulptūrinis objektas.

Šiuo atveju paradoksaliai atrodo tai, kad aptariamo objekto steigtyje arba, kitaip tariant, medžio ir žmogaus bendrabūvyje, bendrame žmogaus kirčio, medžio augimo ir kismo geste[430] yra griaunamoji gesto fazė, kurios vertinimas priklauso nuo suvokėjo supratimo ir fantazijos. Anot Flusserio, motyvuota destrukcija nėra blogis[431]. Net aptardamas darymo gestą (*gesture of making*), jis teigia, kad šis turi ir neapykantos aspektą (nors turi ir meilės), nustato ribas, užvaldo, transformuoja ir pan. Pavyzdžiui, Penone kūrybiniame procese tarsi kirvarpa ardo medžių kūnus, tačiau ir kirvarpa, ir Penone taip elgiasi „verčiami“ būtinybės: kirvarpa siekia patenkinti fiziologinius poreikius, maitintis, Penone taip pat ardo dėl maisto, tik maitina ne kūną, o dvasią. Taigi abiem atvejais kito gamtos kūno sutrikdymas ir griaunamoji veikla būtų „išteisina“ teiginiu, kad kai „trikdymas ir destrukcija kyla tikslingai, kai jie yra ‚pragmatiški‘, jų motyvas nėra grynas ir todėl negali būti ‚grynasis blogis‘. O kas nėra grynasis blogis, tas yra laisvės siekis frustracijoje“[432]. Čia tarsi aiškios menininko ir gyvio, kirvarpos, laisvės siekio aplinkybės ir pasekmės augalams, situacija skaidri, kol medį suprantame kaip objektą. Tačiau jei pritarsime Povinelli, Bennett ir DeLanda'os argumentuojamoms daiktų ir negyvųjų gamtinių kūnų, tarp kurių įsiterpia ir „mažiau“ gyvieji, medžiai, nepriklausomybei bei autonomiškumui[433], bendradarbiavimo sąlygos tarp skirtingų pasaulių – aplinkų atstovų nebeatrodo aiškios ar įmanomos nusakyti priskiriant kiekvieno pasaulio atstovui stabilią vietą aptariamoje meninėje situacijoje. Todėl čia, pritariant Flusseriui, manoma, kad svarbiausia indikuoti gesto dėmenis meno kūrinio sistemoje, ir paliekama erdvės klausimui, kuriam *tiksliai* kūnui jie priklauso.

---

[429] Ibid., 61.
[430] Augalo ir žmogaus – jo įterpto svetimkūnio santykiai gali būti gestikuliacija, jei gestai nesutampa ir turi tvarką: pirma vienas daro judesį, paskui kitas. Bet gali ir sutapti, kai judesys daromas vienu metu, ir tada turime kalbėti apie bendrą gestą (ne gestikuliaciją) ir jo fazes.
[431] Pagal: Flusser, *Gestures*, 60.
[432] Ibid.
[433] Pavyzdžiui, Bennett daiktų galios materializmui plėtoti pasitelkia įvairius šaltinius, o ištakų ieško Henry'io Davido Thoreau laukinio pasaulio sampratoje, remiasi jo mintimi, kad daiktui būdinga egzistencija, nesuderinama su daikto susiliejimu su žmogaus subjektyvumu (taip pat remiasi Lukrecijumi, Deleuze'u ir Spinoza).

Nors kūniška veikla žmogus dalijasi su augalu, tačiau kaip sąmoningas gyvūnas, sudėtingesnės *aplinkos* gyventojas prideda dar vieną fluseriško gesto „komponentą“ – simboliškumą. Anot Flusserio, „siūlomame gestų apibrėžime daroma prielaida, kad mes susiduriame su simboliniu judesiu“[434]. Šį aspektą čia galima interpretuoti taip: simboliškumui atsirasti būtinas žmogiškojo suvokėjo dalyvavimas, buvimas kažkieno, galinčio įžvelgti pleištą, „nuskaityti“ judesio „kodą“ (nebūtinai teisingai). Pavyzdžiui, kad medžio formos pokytis (judesys) nusako skausmą. Judesys yra simbolis, o skausmas – reikšmė[435], kuriai įžvelgti būtinas suvokėjas. Vadinasi, galime sakyti, kad menininko *poelgis*, simbolinis veiksmas, duoda impulsą ir „toną“, tačiau simboliškumo aspektas šioje gamtinio gesto teorijoje visada kyla iš išorės: judesys įgauna simbolinę prasmę tik suvokėjo akivaizdoje, ar tai būtų menininkas, kūrinio autorius, ar stebėtojas, meno kūrinio žiūrovas „iš šalies“. Taigi gesto probleminiame lauke be suvokėjo išsiversti neįmanoma, trečiasis narys[436], papildantis menininko ir gamtos bendrą veiklą, įreikšmina abstrakčią energiją, kuri formuojama per aplinką, kuriama augalo – žmogaus – daikto santykyje. Pasak Roberto Enrighto, „Penone yra labiausiai rankų darbą praktikuojantis savo kartos skulptorius; jei būtų proga, jis pakoreguotų karteziškąją ontologiją į ‚liečiu, vadinasi, esu‘“[437]. Delacroix gamta yra „manasis žodynėlis“[438], o Penone’i tai – medžiaga, kūniškos materijos arsenalas, „gyvas“ bendradarbiavimo aruodas, nors jo judesys nėra nei mechaniškas, nei grynai vartotojiškas, skulptorius pripažįsta savo darbo medžiagos jėgą ir gyvybingumą kaip autonomišką kūrybinį potencialą. Tiki, kad materijos gyvybė yra meno kūrinio pagrindas, ir teigia, kad negali kurti meno, jei nemanai, kad materija turi gyvenimą, – skulptūra jam patraukli dėl medžiagiškumo skleidžiamos energijos[439]. Forma čia tokia svarbi, gyva ir nepriklausoma, pati besikurianti ir besikeičianti, kad jos neįmanoma atskirti nuo turinio, kurį pati ir *gamina*. Dėl medžio gyvumo ir judėjimo šio meno kūrinio savarankiškumo ir *savikūros* periodas neproporcingai ilgas turint omeny jo sukūrimo laiką, t. y. tai, kiek truko įterpti svetimkūnį. Tarsi tiesiogiai įsikūnija Penone’s mintis, kad objektai gyvena savo gyvenimą, nepriklausomą nuo jų autoriaus, o daugelis kūrybiniam procesui priskiriamų dalykų tiesiog „yra jų viduje“, pavyzdžiui,

[434] Flusser, *Gestures*, 3.
[435] Pagal: Ibid., 4.
[436] Šiuo trečiuoju gali tapti ir pats menininkas, nes gali suvokti ir patirti savo kūrinį, tačiau, remiantis Bachtinu, negali patirti savo paties kūrybinio proceso tarsi iš šalies.
[437] Penone’s interviu Robertui Enrightui, „The Perfection of the Tree and Other Material Concerns: An Interview with Giuseppe Penone“. *Border Crossings*, no. 128 (2013), žr. https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns.
[438] Jean-François Braunstein ir Bernhard Phan, *Visuotinės kultūros istorija*, iš prancūzų kalbos vertė Virginijus Baranauskas, Genovaitė Dručkutė, Kęstutis Žilionis (Vilnius: Kronta, 2007), 263.
[439] Penone’s interviu Robertui Enrightui, „The Perfection of the Tree and Other Material Concerns: An Interview with Giuseppe Penone“, žr. https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns.

skulptūros forma visada glūdi medžiagoje[440]. Autorius tik išjudina, atlieka pradinį judesį, kuris lyg Foucault švytuoklėje vėliau varomas inercijos – augimo jėgos (dinamikos augalas – žmogus, jo įmontuotas daiktas). Vis dėlto būtent žmogiška patirtis leidžia meno kūrinyje įžvelgti atsitiktines analogijas ar „akimirką trunkantį skirtingų reiškinių supanašėjimą“[441]. Jei šis optinis poveikis nėra „tiesa“, tik suvokėjo persikėlimas į maginę aplinką, kaip gestikuliuojančio medžio atveju, tai padeda „atrakinti“ paradoksalų meno kūrinį. Matome, kad jame yra gyvybės dėmuo ir daiktas taip pat yra, tačiau koks jų santykis, gali pasakyti tik tas, kas turi kalbos dovaną, net jei interpretuodamas ir suklystų, apsigautų. Suvokėjas tariasi atpažįstantis tam tikrą suvokiamo objekto raišką ar *elgseną*, interpretuoja reikšminius ženklus arba, jų nesant, „prideda“ šiuos remdamasis savo patirtimi. Tai galima laikyti tam tikro jautrumo ir stipraus įsijautimo į suvokiamą objektą pasekme ir palyginti su Račiūnaitės aptariamų stebuklinių atvaizdų percepcija, kai patirtas (tikėtinas) stebuklų šaltinis dėl santykio su žmogumi tampa (ar gali tapti) stebuklingas – socialiai atviras, dinamiškas kūrinys ar reiškinys[442]. Čia svarbu tai, kad tokiu stebuklu, įtaigiu hipnotizuojančiu pramanu gali tapti ir materiali regimybė, esanti priešais akis, t. y. konkretus meno kūrinys, bet taip pat ir to kūrinio turinio reprezentacija suvokėjo sąmonėje. Meno kūrinio turiniu čia virsta paties suvokėjo patirtis, kitaip tariant, meno kūrinys atgręžia suvokėją į savo patirtį, neregima dvasinė, maginė ar stebukliška objekto raiška yra subjekto – suvokėjo sąmonės procesas, tik per suvokėją kaip laidininką pasiekianti išorę ir įsiliejanti į kultūrinį lauką, jei suvokėjas artikuliuoja savo patirtis (žodžiu, raštu ar vaizdu). Penone’s kūrinyje „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ išryškėja aplinkų ir terpių sandūra, kurias Gellas įvardija kaip „plotmę, kurioje objektai susisieja su žmonėmis socialiniais asmenų ir daiktų ryšiais bei per santykius asmenų su kitais asmenimis per daiktus“[443]. Tačiau net jei kitybės, pavyzdžiui, medžio sampratos procese įsivelia paklaida – reikšminiai ženklai yra „nuskaitomi“ neteisingai, tai galime laikyti daiktų galios atitikmeniu ir būtent tokiame kontekste sąlygiškai pritarti Bennett minčiai[444], kad

[440] Penone kalba apie poeziją, kuri susintetina daugybę susijusių elementų keliuose žodžiuose. Pasak jo, vizualus meno kūrinys daro tą patį, tai sintetinis mąstymas, kuris yra kūrinio viduje. Jei meno kūrinys geras, tų elementų paprastumas suteikia progą žiūrovui praplėsti vaizduotės ribas, o objektams – įgauti kiek kitokią prasmę, nei autoriaus sumanytoji. Žiūrovo mintyse objektai įgauna kitą statusą. Jis teigia tikintis, kad poezija ir skulptūra konceptualiai yra labai panašios. Žr.: Ibid.

[441] Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė* (Vilnius: Inter Se, 2017), 11. (Visa citata: „Didi-Hubermanas savo metodą apibūdina kaip euristinį pažinimo eksperimentą, siurrealistų tekstams ir vaizdams artimą sapno logiką, o į interpretacijos intertekstą įtraukiamų vaizdų ir pasakojimų atrankos principai ir kriterijai jam gali būti ir atsitiktinė analogija ar ‚akimirką trunkantis skirtingų reiškinių supanašėjimas‘. Kaip ir menui, tokiai interpretacijai nėra aiškiai suformuluotų taisyklių. Interpretuojamas kūrinys išsaugo savo tapatybę kaip intensyvaus, kerinčio ir šokinėjančio optinio poveikio šaltinis.“)

[442] Visa citata: „Stebuklingasis atvaizdas – tai materiali regimybė, vizuali sakralaus asmens ar turinio reprezentacija, taip pat patirtas (tikėtinas) stebuklų šaltinis, dėl santykio su žmogumi tapęs, tampantis ir galintis tapti stebuklingas, vadinasi, socialiai atviras, dinamiškas kūrinys ar reiškinys.“ Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.*, 11.

[443] Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, 14.

[444] Kuri interpretuoja šią, Henry’iui Davidui Thoreau priklausančią mintį posthumanistiniame kontekste, pasitelkdama šio mąstytojo idėjas antropocentrizmo kritikai.

dėl kitoniškumo daiktai turi galią sumaišyti ir pertvarkyti žmogiškas mintis ir suvokimą. Paliekant išlygą, kad augalui ir daiktui neturint gebos *savo* iniciatyva pakliūti į suvokėjo *aplinką*, jie pirmiausia turi būti pastebėti stebėtojo. Todėl minčių pertvarkymas veikiau yra toks *persitvarkymas*, kai pokytis įvyksta sąveikaujant: bendradarbiaujant su daiktais, gamtos objektais ir meno kūriniais.

Reziumuojant galima teigti, kad kompleksiška gesto reikšmė čia atsiskleidžia tik žmogaus ir augalo ar žmogaus ir daikto sąveikoje, t. y. augalas nušviečia žmogaus elgseną ir atvirkščiai, per žmogaus percepciją ir santykį įvaizdinama augalo aplinka. Šio meno kūrinio dalyvių ir dalių abipusis poveikis suprantamas kaip apsikeitimas kūniškomis žiniomis: medis absorbavo objektą, objektas pakeitė medžio augimą, jie davė vienas kitam „ką suprasti“. Maginė aplinka, kurios steigėjas yra kūrinio suvokėjas, čia paaiškina bendravimo su medžiu ypatumus ir padeda persikelti į medžio laiką: šį prilyginti žmogiškam ir paversti vaizduose esančius „užšaldytus“ įvykius animuotomis (judriomis) dalykų būsenomis – „parodyti tai, kas neturi jokio išorinio jutiminio atitikmens“[445].

Bendras gamtos ir žmogaus gestas yra nepagaunamas ir nematomas akiai, todėl augalo su daiktišku intarpu kismas buvo išskaidytas dėmenimis, kad aptarus meno kūrinio dalyvių vaidmenis ir vėl juos sujungus, būtų atskleista vientisa meninė sistema: destrukcija, invazija ir simbiozė kaip prasmingas judėjimas, turintis kryptį, tikslą ir motyvaciją. Nors pasirinkimo medis neturi, yra priverstas dalyvauti meno kūrimo procese, tačiau atlikdamas tam tikrą veiklą ir *reaguodamas* tampa ir nesąmoningu, kūnišku kūrinio bendraautoriu, jei manysime, kad meno kūrinio autorystei sąmonė nėra būtina. Jei manysime, kad ji būtina, turime sutikti, kad asimetriško santykio su gamta neįmanoma išvengti: žmogui ją įkultūrinant, medis atsako *gestu*, bet ne *poelgiu*, kuriam reikalingas sąmoningumas ir atsakomybė. Dėl šio dėmens (kuris apima ir tikslingumą) stokos medis nėra meno kūrinio autorius, tačiau jis gali produktyviai bendradarbiauti su žmogumi. Nors santarvės su gamta čia ieškoma prievartos būdu, randamas laikinas būvis, sutarimo taškas, kuriame įtampa „teka“ ir transformacija vyksta abiem kryptimis: meno kūriniu verčiama gamta „atsako“. Paradoksalu tai, kad medis gali ne tik kartu steigti meninį vaizdą, bet veikti ir transformuoti šį vaizdą žymiai ilgiau nei žmogus – laiko sampratoje žmogus nusileidžia gamtai, t. y. *paklūsta* gamtiškajai laiko trukmei.

[445] Vaizdas slepia savyje tokį paradoksą: jis gali parodyti ką nors tokio, kas neturi jokio išorinio jutiminio atitikmens. Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, 11.

IŠVADOS

1. Disertacijoje išryškintas XIX–XX a. Vakarų dailės istorijoje augęs meno kaip juslių bei patyrimo katalizatoriaus vaidmuo. Parodytas gamtiškojo dėmens – peizažo ir atskirais atvejais medžio – tapsmas menu modernioje Vakarų kultūroje, kai meno praktikose šie abu dėmenys imami interpretuoti ir pasitelkti kaip tarpininkai iškeliant suvokėjo patirties turinius. Slinkties nuo objekto, kuris nyksta, prie patirties, kuri tampa objekto turiniu, ištakos – XIX a. Romantizmo tradicija, kai peizažinėje tapyboje pradedama dalintis gamtovaizdžio suvokėjo patirtimis. XVIII a. pabaigos švietėjišką peizažo percepciją laipsniškai ima keisti romantiškoji gamtos samprata: nutapomas ar kaip kitaip įvaizdinamas peizažas ima reikšti ne tik gamtovaizdį, bet ir atstovauti subjektui – medijuoti jo emocijas:
    a) Apšvietos, sąlygiškai XVIII a., menininkas veikia kaip *homo rationalis,* kuris pritaiko gamtą paveikslui: įrėminamas ir rodomas didaktiškai parankus vaizdas. Tai *manipuliavimas* gamta – kolektyvinė, *taikomoji* gamtos įkultūrinimo strategija, apimanti ir meno vartotojo, suvokėjo dalyvavimą kūrinyje – formuojant kraštovaizdžius ar tapant peizažus. Johno Constable'io (1776–1837) peizažinėje tapyboje atsiskleidžia poslinkio nuo taisytino, išoriško – *rodomo* iki patiriamo, vidinio kraštovaizdžio užuomazgos.
    b) XIX a. peizažinėje tapyboje laipsniškai auga subjekto vaidmuo – vieta intencionaliai užpildoma subjektyviu turiniu ir būtent tuo esmiškai skiriasi nuo paveiksliškumo principu grįsto gamtos įkultūrinimo: rodomo peizažo modeliavimo tarsi iš šalies, menininkui liekant abejingam gamtos poveikiui ir dirbant metodiškai pagal taisykles. Išryškėja slinktis nuo *rodomos* prie *regimos* gamtos: nuo *matomo* objekto ir vartotojiškos percepcijos prie jo patyrimo, subjektyvios emocijos perteikimo. Tokio gamtos įkultūrinimo pokyčio pradžią matome Josepho Mallordo Williamo Turnerio (1775–1851) peizažinėje tapyboje.

2. Taigi tiriamuoju laikotarpiu gamta verčiama kultūra trejopai: *rodant* – gamtovaizdį pritaikant prie suvokėjo poreikių, *regint* – gamtovaizdį susiejant su žmogiškomis *patirtimis,* ir galiausiai *dalyvaujant* – situatyvioje, dažnai fizinėje bendraveikoje su gamta, kai svarbus pats *patyrimas,* kuris ir *yra* meno turinys. Tokia dinamika išskleidžia romantizmą kaip į patirtį atgręžtą meno strategiją – patyriminio meno istorijos pradžią ir juslinės elgsenos su gamta (kraštovaizdžiu ir jo atskirais dėmenimis) ištakas:

a) Casparo Davido Friedricho (1774–1840) peizažuose fiksuojama romantiškojo herojaus stovėsena ir žvilgsnio perspektyva, gamtos stebėsenoje svarbus atsigręžimas į gamtą kaip visumą, lyg teatro sceną, kurioje vykstantis reginys žiūrovo netaisomas. Stebinčio žmogaus figūra Friedricho peizažuose atitinka romantikų prozos protagonisto figūrą ir telpa į *produktyvios*, romantišką tikrovę konstituojančios vaizduotės konceptą: reiškia suvokėjo imaginacinę, realybėje neįmanomą savistabą, tai yra *savęs* patiriančio gamtą vizualizacija.
b) Romantiškojoje mąstysenoje dominuoja emocijos ir jausmai – subjektui kraštovaizdis yra atviras, atliepiantis darinys: meno kūrinių suvokimo procesas turi kultams ir ritualams būdingų bruožų, o šio proceso rezultatas yra į virtualią realybę panaši, individuali mitų tikrovė, kur „persikeliama“ santykyje su meno kūriniu. Vadovaujantis bachtiniška nuostata, kai estetinė pozicija neatsiejama nuo etinės, romantiko santykis su gamta yra emocinio atsako paieška ir tuo skiriasi nuo Apšvietos menininko požiūrio į gamtą kaip į išteklių estetiniam pasitenkinimui sukurti.

3. XX a. menininkas modernistas įgalina suvokėją gamtoje dalyvauti esamuoju laiku, t. y. individualiai ir unikaliai patirti nesikliaujant išmokimu. Kūno būklė yra vienas svarbiausių percepcinio mechanizmo veiksnių. Modernistinės dalyvavimo programos mastelis ir jėga atsiskleidžia dviem lygmenimis: per suvokėjo kaip mąstančio ir *jaučiančio* kūno savižiną – imanentinę perspektyvą ir, antra, iš šio sando išsiplėtojančią aplinkos percepciją, kuriai būdingas ir tam tikras veikiančio, beveik grynąja dinamika virtusio kūno *abuojumas*, naiviai savanaudiškas ir dažnai vienkryptis, *reikalaujantis* santykis su gamta:
   a) Pasitelkę kūnišką prieigą, menininkai tęsia su romantizmu prasidėjusį objekto nyksmą, stengdamiesi atsiriboti nuo objekto fiziškumo (materialios formos). Tai daroma paradoksaliai kūniškai: pergrupuojant meno kūrinio elementus, sureikšminant savąjį kūną ir nureikšminant svetimus, gamtinių objektų (augalų ir kt.) kūnus. Nors minties, koncepcijos grynumas svarbiau nei vaizdo optinis tobulumas, tačiau *patyrimui* reikalingas kūniškas bendrabūvis – gimsta tam tikra platforma, scena ir situacija, kurioje skleidžiasi dalyvavimo strategija. Dalyvavimo sąvoka atspindi, *kaip* ieškoma santykio su gamta: pagrindiniu menininko elgsenos modusu tampa fiziškumas kaip bendraveika su gamtos objektais, kaita bei laikinumas.
   b) Stebėtojas-suvokėjas yra atskaitos taškas meno patyrimo procese. Be jo negalimi jokie meno sampratos įvykiai, nes daiktai, negyvi objektai negali *keistis* patirtimi, kuri čia suprantama retrospektyviai, kaip atrinktų ir reflektuotų patyrimų sankaupa, atsakų

pasauliui išteklius. Kūriniai animuojami reaguojant į juos *emociškai* – įvyksta percepcijos paklaida, iš kurios ir kyla turiniai, disertacijoje vadinami mitais. Jie panaikina suvokimo procese kylančius prieštaravimus bei leidžia suvokėjui „prisitaikyti“ labiausiai jo patirtį atitinkančią pasakojimo versiją santykyje su suvokiniu – meno ar kultūros objektu. Asmeninio mito steigtis yra ir diskomunikacija – sangrąžinės komunikacijos kilpa: iš esmės suvokėjas bendrauja su savimi pačiu, t. y. atsigręžia į savo patirtis jas aktyvuojančio meno kūrinio *akivaizdoje*.

4. Mito sąvoka susieja skirtingu laiku įvykusias patirtis, steigia tam tikrą praeities ir dabarties įvykių bendramatiškumą, lyg platformą, kurioje suvokėjui parankūs vaizdiniai *gali* pasirodyti, nors yra sudaryti iš tikrovėje negalinčių sutapti įvykių. Taigi, viena vertus, suvokėjas priklauso nuo savo amžiui būdingos *Zeitgeist* ir yra valdomas didžiojo *mitologinio* savo kultūros ir meno pasaulio naratyvo, kita vertus, pats jį ir steigia – įnešdamas asmeninio santykio su meno kūriniu, šiuo atveju gamtos objektu, patirtis kaip mažuosius pasakojimus, t. y. atsakydamas pasauliui individualiu, asmenišku būdu.

5. Meno turinio perdavimui atskleisti įvesta tarpininko, medžiaginės performatyvios *kaukės* instrumentinė metafora: kaukė pasirodo ne tik kaip materialus tarpininkas, bet ir kaip tam tikras percepcinis mechanizmas, ir trukdantis matyti, tarsi užstojantis realybę, ir leidžiantis matyti – atveriantis iš suvokėjo emocijų kylančią tikrovę. Įvykio – įsijautimo į meno kūrinį metu kaukė veikia kaip iš suvokėjo aplinkos atrinktų, konkrečiam percepcijos procesui reikalingų reikšminių ženklų visuma. Suvokiant kūrinį susidaręs koherentiškas, sudėtinis vaizdinys – reprezentacija turi formą ir turinį, veikiantį konkretų suvokėją, tačiau eliminuoja autonomišką – nuo suvokėjo patirties nepriklausančią tikrovės pažinimo gebą.

6. Beltingiškas menas kaip įvykis išsipildo XX a. situacijoje, kai kūrinio reikšmes ne tik veikia, bet ir formuoja suvokėjas. Kad meno turinys išsiskleistų kito sąmonėje, XIX–XX a. menininkai vis labiau įgalina gamtos dėmenis, paversdami juos medžiaginiais tarpininkais, reikšmės pernešėjais, kol galiausiai įprasmina dabartiškoje patirtyje, kuria Mieke Bal grindžia meno sampratą. Virtę suvokėjų patirčių talpyklomis, objektai pasirodo pajėgūs keisti tikrovę atliepiant subjekto lūkestį. Tačiau kadangi vaizdai aktyvuojasi per jausmus, menu tampa projekcija: vyksta abipusė įtaiga tarp subjekto ir objekto, meno kūrinio, kuris yra ne tik kaukė žinutei perduoti, bet ir formuoja jos turinį.

7. Kaukės vaidmenį atlieka Dionizo Poškos Baublys, kuris yra patirties perdavimo vieta – estetine, liminalia, asmenine (praeities jausmo) ir istorine patirtimi dalinamasi tarpininku pasitelkus objektą. Toks veikimas artimas menui, kuris remiasi bendravimu – komunikacija: patirtis perduodama dialogiškai, dvikrypčiame diskurse, įtraukiant bendruomenę ir pasitelkiant juoką, išnaudojant jo socialinius aspektus. Žvelgiant retrospektyviai, Baublio įsteigimas atrodo buvęs nepaprastai sėkmingas žingsnis. Iš sodo altanos virtęs monumentu, Baublys šiandien liudija patį Pošką, yra lyg jo veidas arba savita „kontaktinė relikvija“ – ne tik išlaikantis mirusį žmogų dabartyje ir pernešantis XIX a. siųstą žinią, bet ir veikiantis kaip savarankiškas jos keitėjas. Į XXI a. *persikėlusio* Baublio žinia pasipildo šiandien aktualiu turiniu.

8. Skulptūriniu objektu „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ Giuseppe Penone pasaulį apmąsto iš kūno ir iš sąmonės perspektyvos: per šį kūrinį kūniškumas pasirodo ne tik kaip pasaulėžiūra, priartinanti mus prie kitų gyvų būtybių, augalų, ir daiktų pasaulio, bet ir buvimo pasaulyje būdas – menininko strategija ir autoriaus prieiga prie objekto. Savęs tapatinimas su *kitu* per meną čia yra bandymas žvelgti iš augalo *aplinkos*. T. y. medis ir tarpininkauja, ir veikia kartu, kol galiausiai virsta žmogaus ir daikto sambūviu meno objekte. Sukuriant meno kūrinį *kartu*, reflektuojamas ne tik kitybės buvimas pasaulyje, bet veikiau žmogaus – per daiktams suteikiamas galias apmąstoma žmogiška būtis: skulptoriaus santykis su išoriniu, medžiaginiu pasauliu.

BIBLIOGRAFIJA

1. Aleksandravičiūtė, Aleksandra. „Bažnytinės dailės tyrimo metodai“. *Lietuvių katalikų mokslo akademijos suvažiavimo darbai*, t. 17 (1999): 387–399.
2. Aleksandravičiūtė, Aleksandra. „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“. *Menotyra*, nr. 1 (18) (2000): 9–13.
3. Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
4. Antanavičiūtė, Rasa. *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse*. Vilnius: Lapas, 2019.
5. Ariès, Philippe. *Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje*. Iš prancūzų kalbos vertė Birutė Gedgaudaitė ir Dalia Šarkūnaitė. Vilnius: Baltos lankos, 1993.
6. *Arte Povera*. Edited by Carolyn Christov-Bakargiev. London: Phaidon Press Limited, 2001.
7. Assman, Jan. „Comunicative and Cultural Memory“. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109–118. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
8. Avcıoğlu, Nebahat. „A Palace of One’s Own: Stanislas I’s Kiosks and the Idea of Self-Representation“. *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4 (Dec., 2003): 662–684.
9. *Ąžuolas folklore ir kultūroje*. Sudarė Stasys Skrodenis. Šilalė: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010.
10. Bachtin, Michail. *Autorius ir herojus: estetikos darbai*. Sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan. Vilnius: Aidai, 2002.
11. Bachtin, Michail. *Dostojevskio poetikos problemos*. Iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
12. Baker, Kenneth. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York: Cross River Press, 1988.
13. Bakhtin, Michail M. and V. N. Voloshinov. *Freidizm: kriticheskii ocherk*. New York: Chalidze publications, 1983.
14. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. „From Notes Made in 1970–1971“. In Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee, edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, 132–158. Austin: University of Texas Press, 1986.
15. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1999.

16. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1985.
17. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Toward a Philosophy of the Act*. Translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1999.
18. Bal, Mieke and Dorota Filipczak. „Mieke Bal: ‚Writing With Images‘, A Conversation – Dorota Filipczak“. *Text Matters*, vol. 4, no. 4 (2014), 15–27. Doi: https://doi.org/10.2478/texmat-2014-0002.
19. Bal, Mieke. *Lexicon for Cultural Analysis*, https://www.unilu.ch/fileadmin/fakultaeten/ksf/institute/kuwifo/Team_Previsic/Mieke_Bal_Lexicon_english.pdf.
20. Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
21. Bal, Mike. *Narratology: Introduction to the Theory* of *Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: Univeristy of Toronto Press, 1985.
22. Barzun, Jacques. *Classic: Romantic and Modern*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
23. Belting, Hans. *An Antropology of Images: Picture, Medium, Body*. Translated by Thomas Dunlap. New Jersey: Princeton University Press, 2014.
24. Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
25. Belting, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Translated by Thomas S. Hansen and Abby J. Hansen. Princeton: Princeton University Press, 2017.
26. Bennett, Jane. „The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter“. *Political Theory*, vol. 32, no. 3 (Jun., 2004): 347–372.
27. Bynum, Carolyne. „Why all the Fuss about the Body: A Medievalist’s Perspective“. *Critical Inquiry*, vol. 22, no. 1 (1995): 1–33.
28. *Bitelė Baublyje: antologija*. Sudarė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2011.
29. Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*. New York: Harper Collins Publishers, 2014.
30. Braunstein, Jean-François ir Bernhard Phan. *Visuotinės kultūros istorija*. Iš prancūzų kalbos vertė Virginijus Baranauskas, Genovaitė Dručkutė ir Kęstutis Žilionis. Vilnius: Kronta, 2007.
31. Buckley, Devin Jane. „Romanticism as Religion: Beyond the Secularization Narrative in Readings of British Romantic Poetry“. Dissertation. Durham: Duke University, 2021.

32. Būdvytytė-Gudienė, Aina ir Reda Toleikienė. „Medžio ir žmogaus sąveikos aksiologija vokiečių ir lietuvių kalbose“. *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, t. 13 (2011): 417–429.
33. Calderon, Andrea Soto and Catryn Evanson Williams. „Displacements in the Concept of Representation. Interview with Hans Belting“. *Revista Forma*, vol. 9 (primavera 2014): 9–14.
34. Campbell, Joseph. *Mitai, kuriais gyvename*. Iš anglų kalbos vertė Laimantas Jonušys. Vilnius: Tyto alba, 2018.
35. Canaday, John. *Metropolitan Seminars in Art: Great Periods in Painting. Portfolio H. The War of Illusions; Classicizm VS. Romanticizm*. The Metropolitan Museum of Art, 1959.
36. Carr, David. *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
37. Celant, Germano. *Anselm Kiefer*. Milano: Skira editore S. p. A., 2007.
38. Chateaubriand, François-René. „Renė“. In *Prancūzų romantikų proza*. Iš prancūzų kalbos vertė Ramutė Ramunienė. Vilnius: Vaga, 2000.
39. Clay, Jean. *Romanticism*. New York: The Vendome Press, 1981.
40. Connerton, Paul. „Seven Types of Forgetting“. *Memory Studies*, vol. 1 (2008): 59–71.
41. Constant, Benjamin. „Adolfas“. In *Prancūzų romantikų proza*. Iš prancūzų kalbos vertė Ramutė Ramunienė. Vilnius: Vaga, 2000.
42. Couzens Hoy, David. *The Time of our Lives: A Critical History of Temporality*. Cambridge: MIT Press, 2009.
43. Czartoryska, Izabela. *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów przez I. C*. Wrocław: Drukiem Wilhelma Bogumiła Korna, 1805.
44. Čižiūnas, Gintautas. „Bijotai, Barzdžiai ir Dionizo Poškos muziejus“. *Žemaičių žemė*, nr. 7 (2002): 25–29.
45. D’Alembert. *Preliminary Discourse to Diderot’s Encyclopaedia*. Translated by Richard N. Schwab. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1963.
46. *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos. Vadovėlis.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.
47. Dainys, Augustinas. „Pamaldusis mąstymas“. *Šiaurės Atėnai*, 2017 m. kovo 24 d., http://www.satenai.lt/2017/03/24/pamaldusis-mastymas/.
48. Danner, Helmut. „‚BILDUNG‘: a Basic Term of German Education“. *Educational Sciences*, vol. 9 (1994), http://www.helmut-danner.info/pdfs/German_term_Bildung.pdf.

49. Darwin, Charles. *The Voyage of the Beagle: Journal of Researches* [1845]. Edited by Leonard Engel. New York: Doubleday, 1962.
50. De Certeau, Michel. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
51. Detienne, Marcel. „Permąstyti mitologiją“. In *Mitologija šiandien: antologija*. Sudarė Algirdas Julius Greimas ir Teresa Mary Keane. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
52. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Edited by Barbara Cassin. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013.
53. Didi-Huberman, Georges. „Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time“. *Common Knowledge*, vol. 9, issue 2 (Spring 2003): 273–285.
54. Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
55. Eco, Umberto. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. London: Vintage, 1998.
56. Elias, Norbert. „Essay on Laughter“. Edited by Anca Parvulescu. *Critical Inquiry*, vol. 43, no. 2 (Winter 2017): 281–304.
57. Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
58. Enright, Robert. „The Perfection of the Tree and Other Material Concerns: An Interview with Giuseppe Penone“. *Border Crossings*, no. 128 (2013): 34–41, https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns.
59. Ferretti, Gabriele and Mario Alai Alai. „Enactivism, Representations and Canonical Neurons“. *Argumenta*, issue 2 (2016): 195–217.
60. Fink, Eugen. *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. Iš vokiečių kalbos vertė Rūta Jonynaitė. Vilnius: Apostrofa, 2018.
61. Finley, Ian Hamilton. *Nature Over Again After Poussin: Some Discovered Landscapes*. Glasgow: University of Strathclyde, 1980.
62. Fischer-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
63. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. NYC: Routledge, 2008.
64. Flusser, Vilém. *Gestures*. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
65. Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Translated by Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2000.
66. Foucault, Michael. „Other Spaces: Utopias and Heterotopias“. In *Rethinking Architecture: A*

Reader in Cultural Theory. Edited by Neil Leach, 330–336. NYC: Routledge, 1997.

67. Fried, Michael. „Art and Objecthood“. In *Minimal Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock, 116–147. Berkeley: University of California Press, 1995.
68. Ganczarek, Joanna, Thomas Hünefeldt and Marta Olivetti Belardinelli. „From ‚Einfühlung‘ to Empathy: Exploring the Relationship Between Aesthetic and Interpersonal Experience“. *Cognitive Processing*, vol. 19 (2018): 141–145.
69. Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 2013.
70. Geniusas, Saulius. *Phenomenology of Productive Imagination: Embodiment, Language, Subjectivity*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2022.
71. Ginzburg, Carlo and Anna Davin. „Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method“. *History Workshop Journal*, no. 9 (Spring, 1980): 5–36.
72. Girard, René. „Edipas ir atpirkimo auka“. In *Mitologija šiandien: antologija*. Sudarė Algirdas Julius Greimas ir Teresa Mary Keane. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
73. Girdzijauskas, Juozas. *Lietuvių literatūros vagoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
74. Grabar, André. *Krikščioniškoji ikonografija: Antika ir Viduramžiai*. Vertė Aušra Grigaravičiūtė. Vilnius: Aidai, 2003.
75. Greimas, Algirdas Julius. *Iš arti ir iš toli: literatūra, kultūra, grožis*. Sudarė Saulius Žukas. Vilnius: Vaga, 1991.
76. Grigoravičienė, Erika. *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė*. Vilnius: Inter Se, 2017.
77. Grigoravičienė, Erika. *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
78. Gutauskas, Mintautas. *Dialogo erdvė: fenomenologinis požiūris*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla. 2010.
79. Gutauskas, Mintautas. *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2021.
80. Habdankaitė, Daina. „Būti / sekti gyvūnu: išnirusio laiko ontologija“. *Athena: filosofijos studijos*, nr. 11 (2016): 129–140.
81. Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row Publishers, 1980.
82. Hansen, Hans Jürgen. *Late Nineteenth Century Art: The Art, Architecture, and Aplied Art of the „Pompous Age“*. New York: Mc Graw-Hill, 1972.
83. Harman, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. UK: Penguin Random House, 2017.
84. Hopkins, David. *After Modern Art 1945–2017*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

85. Yurgel, Caio. *Landscape's Revenge: The Ecology of Failure in Robert Walser and Bernardo Carvalho*. Berlin: De Gruyter, 2019.
86. Jankauskas, Benediktas. „Dionizas Poška kaip istorikas". *Voruta.lt*, 2012 m. spalio 12 d., http://www.voruta.lt/dionizas-poska-kaip-istorikas-3-dalys/.
87. Juozaitis, Arvydas, „Vilhelmas Diltėjus: subjektas ir istorija". *Problemos*, nr. 34 (1986): 37–45.
88. Jurgutienė, Aušra. *Naujasis romantizmas – iš pasiilgimo: lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.
89. Kalenda, Česlovas. „Ąžuolas, kaip moralinis lietuvių simbolis, ir etnoekologija". In *Tautos ąžuolynas*. Vilnius: Versus aureus, 2008.
90. Kalenda, Česlovas. „Iš ekologinės etikos tapsmo istorijos". *Problemos*, nr. 50 (1996): 102–112.
91. Kansteiner, Wulf. „Finding Meaning in Memory: a Methodological Critique of Collective Memory Studies". *History and Theory*, vol. 41 (2002): 179–197.
92. Kates, Joshua. „Document and Time". *History and Theory*, vol. 53 (May 2014): 155–174.
93. Kavolis, Vytautas. *Kultūrinė psichologija: straipsnių rinkinys*. Vilnius: Baltos lankos, 1995.
94. Klimka, Libertas. „Medžių mitologizavimas tradicinėje lietuvių kultūroje". *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, t. 13 (2011): 18–38.
95. Klimka, Libertas. „Žmogus ir gamta etninėje kultūroje". *Etninė kultūra*, nr. 4 (45) (liepa–rugpjūtis 2005): 23–27.
96. Koselleck, Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
97. Krauss, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field". *October*, vol. 8. (Spring, 1979): 30–44.
98. Kravitt, Edvard F. „Romanticism Today". *The Musical Quarterly* , vol. 76, no. 1 (Spring, 1992): 93–109.
99. Kubilius, Vytautas. *Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje*. Vilnius: Amžius, 1993.
100. Kulbytė, Agnė. *Romantizmas kaip postmodernios meninės reprezentacijos šaltinis*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014.
101. Kundera, Milan. *Juoko ir užmaršties knyga*. Vertė Pranas Bieliauskas. Vilnius: Tyto alba, 2006.
102. Kürten, Jochen. „The Dark Side of Romanticism". *Deutsche Welle*, 2012 m. spalio 11 d., https://www.dw.com/en/the-dark-side-of-romanticism/a-16297344.
103. Labanauskas, Kęstutis. „Mus vienija ąžuolų bendrija". In *Tautos ąžuolynas*. Vilnius: Versus aureus, 2008.

104. LeBuffe, Michael. „Paul-Henri Thiry (Baron) d'Holbach". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/holbach/.
105. *Lessons of Romanticism: A Critical Companion*. Edited by Thomas Pfau and Robert F. Gleckner. Durham and London: Duke University Press, 1998.
106. Lévi-Strauss, Claude. „Mitų struktūra". In *Mitologija šiandien: antologija*. Sudarė Algirdas Julius Greimas ir Teresa Mary Keane. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
107. Lewes, George Henry. *The Life and Works of Goethe: With Sketches of his Age and Contemporaries from Published and Unpublished Sources*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
108. Lubowski-Jahn, Alicia. „A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin". *British Journal of Aesthetics*, vol. 51, no. 3 (July 2011): 321–333.
109. Lucie-Smith, Edward. *Meno kryptys nuo 1945-ųjų: temos ir koncepcijos*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1996.
110. Majoch, Sławomir. „Baublis – zapomniane muzeum z Pana Tadeusza". *Sztuka i krytyka / Art and Criticism*, nr. 11 (86) (2019): 39–57.
111. Martišiūtė, Aušra. „Teatro kultūros atspindžiai Dionizo Poškos veikloje ir raštuose". *Metai*, nr. 1 (2005): 88–93.
112. Meyer, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2017.
113. Merleau-Ponty, Maurice. „The Theory of the Body is Already a Theory of Perception" (1945). In *Minimalism*. Edited by James Meyer. London: Phaidon Press Limited, 2000.
114. Mickūnaitė, Giedrė. „Ikonologija". *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos. Vadovėlis*, 89–113. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.
115. Mickūnaitė, Giedrė. „Imagining the Real: Material Evidence and Participatory Past in Nineteenth-Century Lithuania". In *Manufacturing a Past for the Present: Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*. Edited by János M. Back, Patrick J. Geary and Gábor Klaniczay, 707–723. Boston: Brill, 2015.
116. *Minimalism in Germany in the 1960s: Exhibition Catalog*. Edited by Renate Wiehager. Berlin: Daimler Contemporary, 2010, https://www.mercedes-benz.art/media/2010_MinGer-I_engl_16-5.pdf
117. Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.
118. Nagel, Alexander and Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone

Books, 2010.

119. Nerval, Gérard, „Silvi“. In *Prancūzų romantikų proza*. Iš prancūzų kalbos vertė Ramutė Ramunienė. Vilnius: Vaga, 2000.
120. Newton, Adam Zachary. *To Make the Hands Impure – Art, Ethical Adventure, the Difficult and the Holy*. New York: Fordham University Press, 2015.
121. Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972.
122. Peters, John Durham. „Witnessing“. *Media, Culture & Society*, vol. 23 (2007): 707–723.
123. Peters, John Durham. „Witnessing“. *Media, Culture & Society*, vol. 23, issue 6 (November 2001): 707–723.
124. Poška, Dionizas. *Raštai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
125. Povinelli, Elizabeth A. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2016.
126. Pretorijus, Matas. *Prūsijos įdomybės, arba Prūsijos regykla*. T. 3. Sudarė Ingė Lukšaitė. Vilnius: Pradai, 2006.
127. Price, Uvedale. *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful; And on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
128. Račiūnaitė, Tojana. *Atvaizdo gyvastis: Švč. Mergelės Marijos stebuklingųjų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje kunigaikštystėje XVII–XVIII a.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
129. Repina, Lorina P. „Historical Memory and Contemporary Historical Scholarship“. *Russian Social Science Rewiew*, vol. 58, nos. 4–5 (July–October 2017): 318–336.
130. *Representations*, no. 133, special issue: *Images at Work* (Winter 2016).
131. Repšienė, Rita. „Romantizmo paradoksai: savitas lietuvių mitologijos pasaulis“. In *Lietuvos kultūra: Romantizmo variantai*. Mokslinės konferencijos, skirtos Adomo Mickevičiaus 200-osioms gimimo metinėms ir įvykusios 1998 m. gruodžio 4 d., medžiaga, 29–36. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
132. *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Edited by Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.
133. Saldukaitytė, Jolanta. „Levinas: veidas ir vieta“. Pranešimas konferencijoje „Šiuolaikinės fenomenologijos problemos ir tyrinėjimai“. Vilniaus universitetas, Filosofijos fakultetas, 2018 m. gruodžio 20 d.

134. Sandler, Sergeiy. „A Strange Kind of Kantian: Bakhtin's Reinterpretation of Kant and the Marburg School". *Studies in East European Thought*, 67 (3/4) (2015): 165–182.
135. Schama, Simon. *Landscape and Memory*. London: Fontana Press, 1996.
136. Schueller, Herbert M. „Romanticism Reconsidered". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 4 (1962): 359–368.
137. Skurdėnienė, Irena. „Retorinė norma XIX a. pradžios lietuvio poezijoje". *Lituanistica*, t. 61, nr. 1 (2005): 56–64.
138. Speičytė, Brigita. „Kas užsodino Poškos ‚darželį'?". *Metai*, nr. 1 (2005), http://www.zurnalasmetai.lt/?p=617.
139. Speičytė, Brigita. *Poetinės kultūros formos: LDK palikimas XIX amžiaus Lietuvos literatūroje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2004.
140. Stephan, Achim, Manuela Lenzen, Joseph Call and Matthias Uhl. „Communication and Cooperation in Living Beings and Artificial Agents". In *Embodied Communication in Humans and Machines*. Edited by Ipke Wachsmuth, Manuela Lenzen and Günther Knoblich, 179–200. Oxford: Oxford University Press, 2008.
141. Stundžienė, Bronė. „Kultūrinės ąžuolo istorijos pėdsakai dainose". In *Ąžuolas folklore ir kultūroje*. Sudarė Stasys Skrodenis, 37–66. Šilalė: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010.
142. Sverdiolas, Arūnas. „Paminklo vertės: Aloisas Rieglis". *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 92/93 (2019): 16–50.
143. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 4 (Summer, 1962).
144. Trakšelytė, Aušra. *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.
145. Uexkülli, Jakob. *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
146. Ulčinaitė, Eugenija. „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldo metamorfozės XIX amžiaus Lietuvos literatūroje". *Literatūra*, t. 48 (1) (2006): 113–115.
147. Vaitkevičius, Vykintas. *Alkai: baltų šventviečių studija*. Vilnius: Diemedis, 2003.
148. Valantiejus, Algimantas. „Fenomenologiškai grindžiamos socialinės teorijos sampratos klausimu. I. Sociologija, fenomenologiškai grindžiama metodologija ir kriterijų radikalizavimas". *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, t. 1 (34) (2014): 63–145.
149. Vanagas, Vytautas. *Dionizas Poška*. Vilnius: Pradai, 1994.
150. Vaughan, William. *Romantizmas ir menas*. Iš anglų kalbos vertė Irena Varnaitė. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000.

151. Vyšniauskaitė, Angelė. *Lietuvio namai*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1999.
152. Weisman, Karen A. „Between Irony and Radicalism: The Other Way of Romantic Education“. In *Lessons of Romanticism: A Critical Companion*. Edited by Thomas Pfau and Robert F. Gleckner. Durham: Duke University Press, 1998.
153. White, Hayden. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“. *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (Autumn 1980): 5–27.
154. Wilsher, Toby. *The Mask Handbook: Practical Guide*. Routledge: Taylor & Francis, 2006.
155. Winter, Jay. „Sites of Memory“. In *Memory: Histories, Theories, Debates*. Edited by Susan Radstone and Bill Schwarz, 312–324. New York: Fordham University, 2010.
156. Wolen, Peter. „Global Conceptualism and North American Conceptual Art“. In *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. Edited by Philomena Mariani. New York: The Queens Museum of Art, 1999.
157. Wordsworth, Jonathan, Michael C. Jaye and Robert Woof. *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987.
158. Želvys, Jurgis. „Negęstanti Dionizo Poškos žvaigždė“. *Žemaičių žemė*, nr. 1 (2008): 53–55.
159. Žemaitytė, Gintautė. „Apie nukūnytą kūniškumą, arba kokia prasme virtuali realybė yra reali?“, *Acta Academiae Artium vilnensis*, t. 80–81 (2016): 55–67.

Kiti šaltiniai

Bal, Mieke. „Five Principles of Cultural Analysis“ (2016). *Vimeo.com*, https://vimeo.com/165822613.

Domaine de Chaumont-sur-Loire. „Giuseppe Penone: Trattenere 8 anni di crescita (Continuerà a crescere tranne che in quel punto), 2004–2012“. *Domaine de Chaumont-sur-Loire*, https://domaine-chaumont.fr/en/centre-arts-and-nature/archives/2016-art-season/giuseppe-penone-0.

Gagosian. „Giuseppe Penone: Circling“. *Gagosian.com*, https://gagosian.com/exhibitions/2014/giuseppe-penone-circling/.

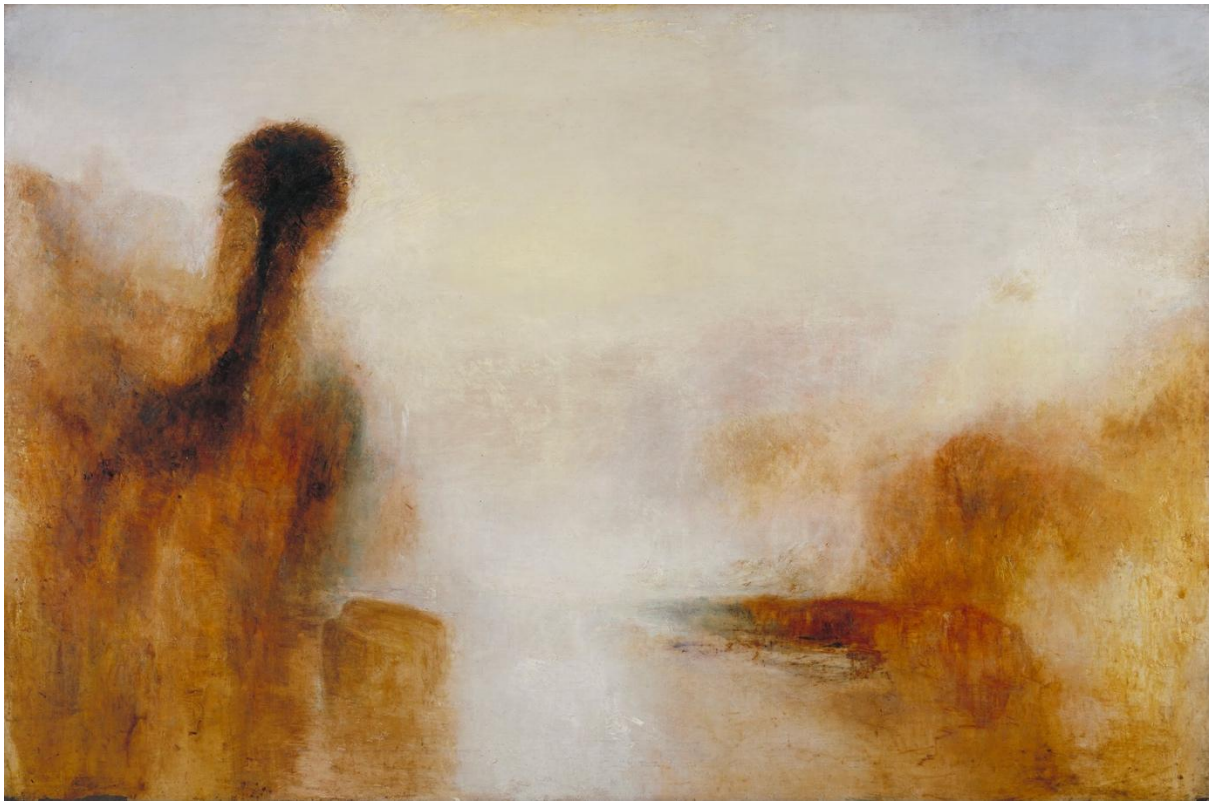
„Giuseppe Penone“, *Alchetron.com*, https://alchetron.com/Giuseppe-Penone.

„Module 6 Part 3.1: Human beings and Nature in Enlightenment Thought“. *AwayMave 406*, Lancaster University, https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/406/d06bl3_1thought.htm.

„Petrified by Penone in Paris“. *Petriverse*, 2016 m. birželio 14 d., https://petriverse.wordpress.com/2016/06/14/petrified-by-penone-in-paris/.

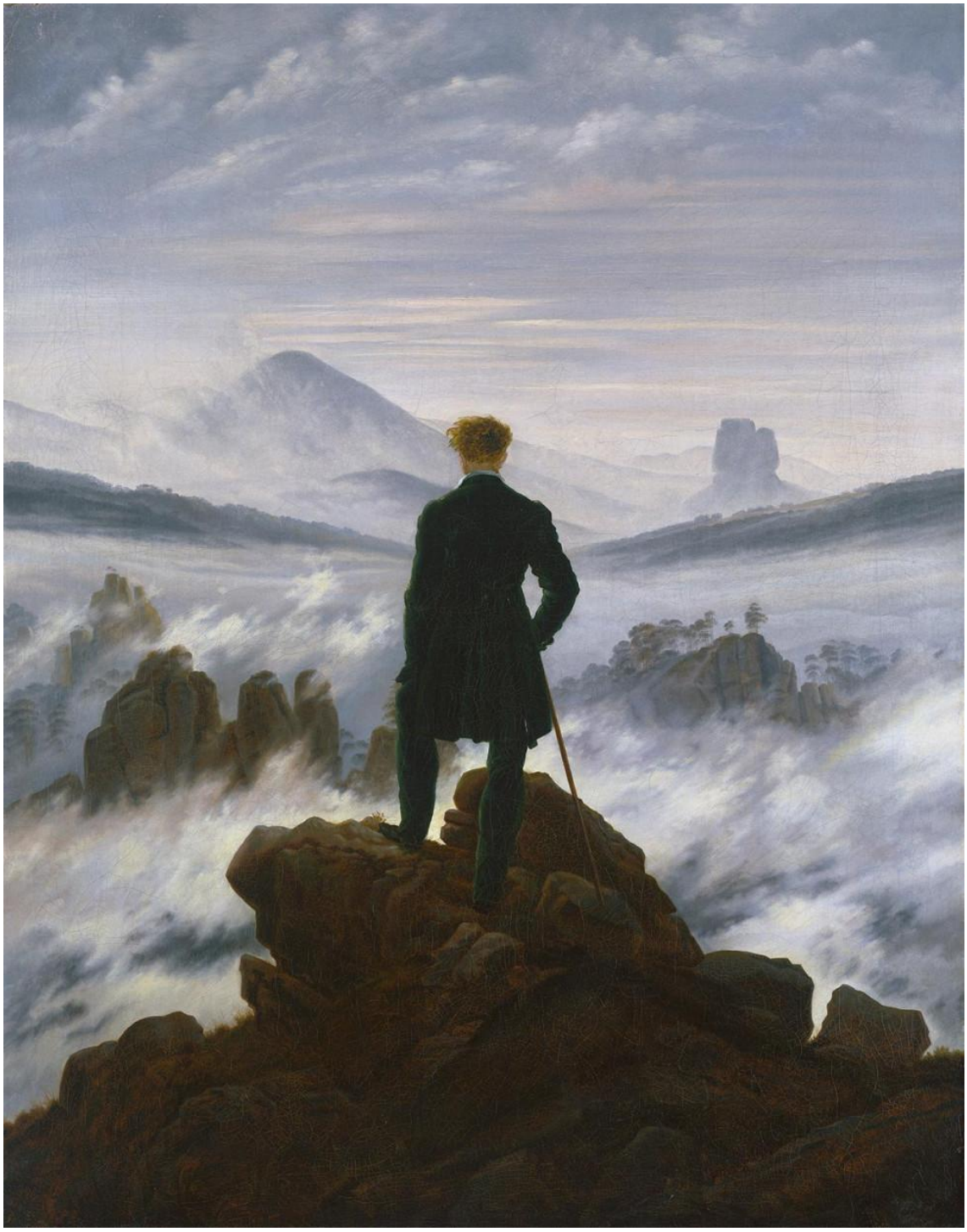
ILIUSTRACIJOS

1 pav. John Constable (1776–1837), „Dangaus ir medžių studija“ („Study of Sky and Trees“, 1821), Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas, https://collections.vam.ac.uk/item/O73059/study-of-sky-and-trees-oil-painting-constable-john-ra/?carousel-image=2006AN8460.



2 pav. Joseph Mallord William Turner (1775–1851), „Peizažas su vandeniu“ („Landscape with Water“, 1840–1845), *Public Domain, Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Landscape_with_Water_-_Google_Art_Project.jpg.

3 pav. Carl Spitzweg (1808–1885), „Plynas kraštovaizdis su kaliause“ („Flachlandschaft mit Vogelscheuche“, 1845), *Reprodart.com*, https://www.reprodart.com/a/carl-spitzweg/flachlandschaftmitvogelsc.html.

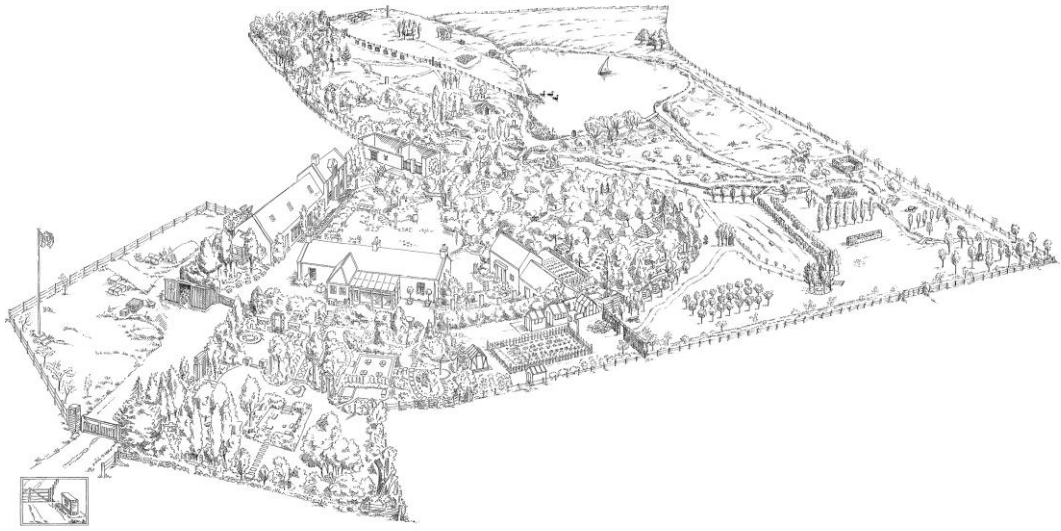


4 pav. Caspar David Friedrich (1774–1840), „Klajoklis virš ūkų jūros“ („Der Wanderer über dem Nebelmeer“, 1818), https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161.

5 pav. Chang Chao-Tang (g. 1943) fotografija „Begalvis autoportretas“ („Headless Self-Portrait – Wutou zihuaxiang“, 1962), https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/panchiao-taiwan-1962-2017220/.

6 pav. Caspar David Friedrich (1774–1840), „Du vyrai, kontempliuojantys mėnesieną“ („Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, 1819–1820), *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Zwei_Männer_in_Betrachtung_des_Mondes.jpg.

7 pav. David John Nash (g. 1945), „Uosių kupolas“ („Ash Dome“, 1978), Robo Fraserio fotografija, 2018 m., *artnet*, https://news.artnet.com/art-world/artist-living-sculpture-starts-dying-david-nash-stoical-life-death-ash-dome-1307201.



8 pav. Iano Hamiltono Finlay’io (1925–2006) kartu su žmona Sue Finlay 1966 m. įkurtas sodas Lanarkšyre, Škotijoje – „Stonypath“, arba „Mažoji Sparta“ („Little Sparta“), https://www.littlesparta.org.uk.

9 pav. Walter De Maria, „Žaibų laukas“ („The Lightning Field“, 1977), Johno Clietto fotografija, *Diaart.org*, https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field/.

荒野におけるアンデパンダン’64 展

(物質を信ずるなかれ　感覚を信ずるなかれ　眼を信ずるなかれ)

会場　長野県七島八島高原ツンドラ地帯
会期　12 月 3 日未明〜12 月 9 日未明
搬入搬出日　過去　現在　未来
出品手数料　無
出品方法　あなたの出品物はあなたの手元に置いて　それから発する無形のもの（虚の作品）を会場まで届けて下さい　どんな方法でも結構　恐らく会場は沢山の異様なニルの無形のものに溢れて　時ならぬ賑わいを呈するでしょう　出品希望者は直ちに有形無形の連絡を始めて下さい

連絡先　長野県下諏訪町5370
虚空間状況探知センター

10 pav. Matsuzawa Yutaka, „Nepriklausoma 1964 m. ekspozicija tyruose“ („Independent ’64 in the Wilderness“, 1964), *Courtesy of the Japan Society*, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unknown-artists-made-radical-art-fringes-1960s-japan.

11 pav. Andrejus Monastirskis ir „Collective Actions Group“, „Pasirodymas“ („Appearance“, 1976), https://tranzit.org/exhibitionarchive/appearance-art-action-collective-actions/.

12 pav. Dionizo Poškos Baublys, fotografija paimta iš knygos: Dionizas Poška, *Raštai*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959, p. 512–513.

13 pav. Giuseppe Penone (g. 1947), „Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką“ („Continuerà a crescere tranne che in quel punto“, 1968), *Giuseppepenone.com*, https://giuseppepenone.com/en/works/1250-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto.

SUMMARY

Strategies to Acculturate Nature in Western Art of the 19th–20th Centuries

How is experience transmitted and evoked through works of art within the Western tradition? What role does nature play in these processes? Beginning with these central questions, this dissertation conceptualises the acculturation of nature as a creative strategy whereby elements of nature, employed in artistic (and, in certain instances, communicative) practices, are activated to mediate the unfolding of experience. The research hypothesis posits that the experiential turn evident in contemporary art and culture possesses a prehistory traceable to Romanticism, a period during which nature began to be invoked as a witness to culture. The dissertation defines Romanticism not merely as a historical era within Western culture but also as an artistic disposition – one that constructs the object not solely through its external properties, but through the attribution of content derived from the perceiver's inner world. No clear boundary exists between what belongs to the object – a landscape or a work of art – and what belongs to its perceiver.

Although the origins of experiential art are frequently associated with modernist movements such as Dada, the dissertation contends that the modelling of the perceiver's experience through the invocation of nature began in the late 18th and early 19th centuries. While religious art also aimed to elicit experiential responses, such efforts typically sought predictable, codified reactions. There are, moreover, isolated precedents in art history where similar experiential strategies can be discerned not only in the 18th century but also in 17th-century landscape painting. However, it is only with the advent of Romanticism that one can identify a sustained tendency: Romantic artists treated nature as a universal, though relatively uncanonised, resource in their pursuit of an individual and multifaceted experience for the perceiver. The dissertation treats the concepts of experience both as a process and as an outcome, employing this dual perspective to elucidate the varying dynamics of the acculturation of nature in Romanticism and Modernism, both of which are primarily associated with the human subject.

Scope and limitations: The research is confined to the interaction between trees and their sites in the perception of landscape, with particular emphasis on artworks composed of *tree or trees* (but not wood), and it intentionally excludes all other elements of nature and art. The first part is devoted to identifying the tendencies and transformations in the acculturation of nature in Western art of the 19th–20th centuries. Two case studies are presented, focusing on artworks from distinct periods:

Baublys, a renowned and ambivalent Lithuanian cultural artefact – a protomuseum established within the trunk of a centenarian oak in 1812 ("Trunk, Mask and Monument: Baublys in the Garden of Dionizas Poška"); and a creative project by the artist Giuseppe Penone ("The Paradox of a Living Thing in Giuseppe Penone's Work It Will Continue to Grow Except at this Point"). Both case studies demonstrate a shift from the observed to the participatory landscape and contextualise this transformation within contemporary discourse.

Research question:

What strategies for the acculturation of nature may be identified as catalysts of sensory engagement and experiential transformation in the arts of the 19th–20th centuries? How does nature mediate the articulation of experiential content in the artistic practices of modern Western culture?

Objective

This dissertation seeks to present a cross-sectional analysis of the history of Western art in the 19th and 20th centuries, demonstrating how art serves as a catalyst for sensory engagement and the shaping of experience. In exploring how nature is transformed into art in modern Western culture, the dissertation reconceptualises nature – narrowed to the specific element of the tree – as a mediating force that both generates and gives form to the content of experience in artistic practice.

Research tasks

1. To highlight the prevailing tendency in Western art whereby the traditional object is displaced and superseded by experience. To trace the paradigm shift in the conception of the artistic object through the artist's turn – and subsequent return – to nature:

a) To identify the creative strategy of incorporating nature into art through a discussion of landscape representation and its expression in the landscape painting of the Enlightenment;

b) To reveal the characteristic features of the Romantic approach to nature's acculturation through an analysis of landscape perception in the 19th century.

2. To examine Romanticism not merely as a stylistic period, but as an artistic strategy oriented towards experience:

a) Through the interpretation of Baublys by Dionizas Poška, to assess whether this cultural artefact may be considered a prototype of practices involving the acculturation of nature – prefiguring future artistic developments, and serving simultaneously as a precursor to the *objet trouvé* and a singular case of a *site*-specific work.

b) To identify manifestations of the Romantic tendency in 20th-century aesthetics, landscape painting, and land art, with a view to examining transformations in the understanding of the natural landscape. To articulate the implied transition towards a participatory landscape.

3. To analyse how the work of Giuseppe Penone continues earlier strategies of nature's acculturation and engages in dialogue with the artistic traditions of the 20th century.

4. To consider the relationship between art and the material world, and to examine the issue of mediation between artworks and cultural objects – specifically, how these forms contribute to the structuring of experience.

Methodology

Given that the acculturation of nature intersects with a broad range of issues, this research places particular emphasis on shifts within historical discourse, the evolving concept of memory, and the phenomenon of time. Accordingly, the dissertation draws upon the theoretical frameworks of historians, art critics, and philosophers from the 19th and 20th centuries – such as Alexander von Humboldt, John Ruskin, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Erwin Panofsky, Aby Warburg, and Mikhail Bakhtin – as well as contemporary thinkers in the fields of history, culture, and art, including Mieke Bal, Hans Belting, Simon Schama, David Couzens Hoy, and Aleida and Jan Assmann.

The methodological framework is constructed through the integration and application of the theoretical approaches of Hans Belting, Mieke Bal, and Mikhail Bakhtin, with the aim of investigating how cultural continuity and transformation may be perceived and how meaning is produced and disseminated. The metaphor of the "mask" is employed to elucidate the concept of nature's acculturation. In the art practices examined, nature is rendered cultural by repositioning the human being as a witness to nature's *activity*. The metaphorical mask functions to reveal the performative potential of the objects analysed in this study.

The approaches of Belting, Bal, and Bakhtin are unified by their focus on the dynamic relationships and possible connections between objects and phenomena, rather than the establishment of any fixed or singular interpretative framework. The dissertation adopts this theoretical framework, adhering to approach and observes the principle that a uniform perception of a work of art is impossible, as perception is grounded not in universal rules but in empathy, which also shapes the artist's relationship with their own creation.

The conceptual convergence of these three closely related theories forms a paradoxically stable construct – a framework that enables the system to function as a set of tools. The application of these tools illuminates how cultural continuity and transformation are perceived, and how meaning is

derived and communicated. A sequence of questions, arising from the internal logic of this framework, is applied to the objects of research – both Baublys and Penone's arboreal works – to examine how they bear witness to culture. The methodology rests on the premise that nature becomes acculturated when the human being assumes the role of witness and collaborator in its processes. In this study, nature is likewise attributed the reciprocal roles of witnessing and mediating human activity. A ternary, multilayered methodological structure has been deliberately constructed: this design enables a plurality of meanings, whose convergence (not summation) within a single theoretical plane allows for a nuanced and multifaceted articulation of how the aesthetic objects under study are experienced. The dissertation follows a structuralist approach: the representations of objects are deconstructed and recomposed – each aspect is illustrated by a distinct image, constructed to explicate that dimension.

Relevance

The dissertation proposes a novel interpretation of nature – reduced to its constituent elements – within the context of modern Western culture. By isolating the landscape and concentrating on the tree, it traces the evolving dynamics of Western art history during the 19th and 20th centuries, thereby anticipating the emergence of experiential art. Contrary to common assumptions, experiential art is not attributed to modernist expression, but rather to the art of 19th-century Romanticism. The dissertation reveals the shift from object to experience: as the didactic perception of the landscape characteristic of the late 18th century gradually gives way to the Romantic conception of nature, the object begins to disappear, while experience becomes its new content. The research reactivates artistic practices from the past, drawing attention to the varied modalities of engaging with nature across different historical periods. It contends that the culturalization of nature in the 19th century bears significant resemblance to contemporary practices: elements of the landscape, such as trees, are employed as mediators and come to embody the subject – as conduits for human emotion. Thus, Romanticism is examined not only as an artistic strategy directed towards experience, but also as the foundational site of sensory engagement with nature. The dissertation further analyses Dionizas Poška's Baublys – a singular 19th-century cultural artefact that has yet to be examined within an art historical context – demonstrating its status as a prototype of modern and contemporary practices of nature's acculturation.

Research Statements

Strategies for the acculturation of nature in Western art demonstrate a historical progression: in the late 18th century – showing; in the 19th century – seeing; in the 20th century – participating. This sequence represents a gradual transformation whereby the content of art becomes experiential, accompanied by a de-signification of the object's form.

The act of showing, interpreted in the dissertation through the lens of 18th-century theories of pictoriality, is understood as a utilitarian and consumerist strategy for the acculturation of nature – one partially extended into the 20th century. The *homo rationalis* of the Enlightenment is carried forward into the 20th century: although this figure engages with nature physically and empirically, such encounters are evaluated in a mechanistic and consumptive manner.

The transition from Enlightenment to Romanticism thus signifies a shift from purposeful observation to a new strategy of acculturation – seeing. In this Romantic context, 19th-century painters align the landscape with human emotional states, thereby initiating the dissolution of the object itself.

20th-century modernism continues to develop the strategy initiated in the 19th century: a concerted effort to merge nature with the human body emerges, whereby physical engagement – participation – becomes a means of seeking a relationship with and connection to nature. Here, experience itself becomes central and is regarded as the very content of art.

Dionizas Poška's Baublys exemplifies an innovative instance of nature's acculturation at the beginning of the 19th century: not only does it anticipate elements of participatory practice, but it also exhibits a remarkably early instance of performative action situated within a living environment, enacted through a sculptural intervention into a tree trunk. Giuseppe Penone extends this participatory engagement with nature – specifically trees – into the 20th century; however, the experience of the perceiver is now mediated through a corporeal and dialectical encounter with vegetal otherness.

Structure

The dissertation is composed of two principal parts, which may be provisionally termed the conceptual–theoretical section (in which the methodology is developed in the first chapter) and the object-based section, devoted to detailed case studies. In the first part, in an effort to re-establish a

relationship with nature, the historical transformation of nature into culture in Western art from the 18th to the 20th century is explored. Expressions of nature's enculturation, as identified in canonical works of art, are retrospectively organised into a coherent strategy, distinguishing key shifts in both representational forms and conceptual frameworks. The second part focuses on two in-depth case studies, the interpretation of which reveals how the relationship with nature – specifically represented by the tree – manifests itself. In these studies, the wide spectrum of nature's representations in art is narrowed to the figure of the tree, one of the most emblematic symbols of nature in Western visual culture. This narrowing is further justified by the role of the tree as a mediator in the selected works – particularly in Baublys, where the tree functions as a surrogate for the human subject, embodying a shared sense of subjectivity.

The first part of the dissertation, titled Discourse of the Acculturation of Nature, consists of two chapters. Chapter One outlines the necessity for a unified methodological approach, while Chapter Two introduces three concepts of engaging with nature: the shown, the seen, and the participatory landscape. The transitional period at the turn of the 18th and 19th centuries witnesses a significant shift: from a pictorial, and thus static and superficial, image of nature towards a subjective, dynamic, and unstable interpretation of the landscape. This transformation signals the increasing dominance of the imagination of the perceiver – both the artist and the viewer. In other words, the concept of landscape begins to reflect a turn towards interiority and/or heightened self-awareness, wherein elements of nature (such as trees) act as mediators of human emotions and experiences. This shift also alters the pictorial representation of the object itself: as the image becomes contingent on the mood of the Romantic subject, it assumes a phantom-like, multifaceted, and complex quality. At the same time, this very dependency renders the image unstable – it begins to dissolve and disappear. The Romantic subject diverges from that of the Enlightenment through their mode of engagement: the Romantic figure is more assertive, embodying an individual position and expressing personal aesthetic preferences. This transformation is also evident in the evolving dynamics of discourse and communicative forms. In 18th-century fiction, the use of the first-person pronoun "I" is rare; narrative convention typically privileges the third person. However, what the Romantic movement offers to the eye is no longer an objective depiction of landscape, nor even a landscape composed of objects, but rather a sensory impression – a feeling of the landscape. The modelling of experience through engagement with natural objects takes markedly diverse forms. On one hand, artists turn away from the conventions of history painting to work directly within the real landscape, seeking to identify with or experience a specific site in the immediacy of the "here and now." On the other hand, and somewhat paradoxically, the museum gains heightened importance during this period. Artistic inspiration is drawn from a wide range of contrasting sources; the exchange of ideas becomes so

multidirectional that the notion of coexistence emerges as an apt descriptor for the phenomenon. Fictional characters, human figures, elements of nature, trees, and museums coalesce into shared spaces, where historical styles merge, artists portray one another, and create monuments to their peers, including visual epitaphs commemorating their deaths. Spaces, individuals, and stylistic forms are replicated and superimposed. This palimpsestic structure allows layers of reality to disclose unreality, and vice versa, as fantasy is revealed to underlie what appears as truth.

The 20th-century artistic protagonist turns toward corporeality: the relationship between the artist and nature becomes a relationship of body to body. This corporeal orientation fundamentally distinguishes 20th-century practices of nature's acculturation from their 19th-century antecedents. In effect, the Romantic subject alters their mode of engagement. Each act of external perception is simultaneously a bodily perception, just as each bodily sensation is articulated through the language of outward perception. Accordingly, the artist's experience in the 20th century is produced first and foremost by the body; it is this embodied experience that shapes the form and meaning of the structures conveyed to the world. By constructing specific aesthetic circumstances – termed "situations" in this chapter – the artist reawakens their perceptual relationship to the world. Nature thus reveals itself to both the artist and the perceiver as a bodily accessible, temporally immediate condition: presence. This stands in stark contrast to the disembodied protagonist of the 19th century, whose lack of corporeal presence determines their mode of engagement with the environment. In that period, a distinction between body and spirit becomes apparent, as the Romantic hero perceives the landscape not through the body, but through the eyes of the spirit. If we were to apply a provisional reduction to all subjective nuances of the perceiving character, we might arrive at a Romantic figure who is sensual and hermeneutic in spirit or soul – set in opposition to a forceful, passionate, and emotionally expressive, yet equally sensitive, Romantic body.

The 20th-century reclamation of the body produces a new relationship with nature, in which the artist-hero participates through corporeal presence. Yet this approach is often inflected with mechanistic overtones: the modern hero remains in the foreground, positioning their body above and in dominance over the bodies of nature. From this stance emerges a tendency towards the destructive appropriation of nature within artistic practice. Despite the shift in emphasis, a similarity persists between 19th- and 20th-century conceptions of nature: in both, there remains a distance between artist and environment. However, the character of this distance differs markedly across the two centuries. The similarity lies in the shared desire to overcome the distance between artist and nature, though the artistic approaches adopted differ significantly. Caspar David Friedrich's (1774–1840) protagonist – the hero-artist – views nature from afar, often from a mountain or cliff, whether literal or metaphorical. In doing so, he participates in the spectacle of nature through the gaze, observing rather

than intervening. By contrast, the modernist engages more directly – participating with the body. The example of Giuseppe Penone and comparable creative practices illustrates this shift. The modernist is no longer a Romantic visitor observing nature as if in a theatre, situated outside the stage; rather, the modernist steps onto the stage and becomes an active participant in the performance of nature. In the 20th century, the nature-loving artist no longer merely looks upon the scene; he performs within it. Romantic spiritual recognition and coexistence with nature give way to a material and bodily exchange, wherein nature is experienced through physical interaction and reflection. However, this bodily participation often unfolds under conditions that are not necessarily favourable to the natural environment. Human consciousness and corporeal experience are shaped within contexts that may compromise the integrity of nature's own body. To generalise, the trajectory of this relational shift can be described as follows: in Romanticism, the distance between artist and nature narrows; in Modernism, it disappears; and in contemporary practice, a new kind of distance re-emerges – distinct in quality rather than degree. Thus, the 18th-century artist moves closer to nature; in the 19th century, he no longer merges with it but enters a metaphorical theatre, embracing the performance with all its scenography and props. In the 20th century, artist and nature begin to act in concert. In the twenty-first century, however, the hero is displaced from discourse altogether – transgressed or even annihilated by objects or things that usurp the stage and begin to act autonomously.

Romanticism draws upon the past, offering representations of what has been experienced. Modernism, in contrast, engages with the present; it participates in experience, and that experience becomes the content of art. The 19th-century strategy seeks to model inner experiences invisible to the viewer and to transform them into forms that can be sensed rather than seen. This is a virtual, immaterial, and internal process – an invisible labour of the imagination. By contrast, the 20th-century participation strategy is grounded in ephemeral and mobile experiences. The act of experiencing itself becomes visible, and it is this process that the viewer is invited to witness. When one experience concludes, another begins – whether that of a new participant or a new viewer. Static experience holds no relevance within this framework, nor does its representation fall within the strategy's conceptual boundaries. What matters is the immediate coexistence with nature – a shared situation which, in the twenty-first century, begins to transform into a homogeneous milieu. If we consider the 20th century as a coded transformation of the "situation" into a "milieu," then the origins of this process may be traced to the 19th-century "agitated landscape," which is emblematic of the strategy of seeing. This presence is transmitted persistently – like a virus. As new artistic practices emerge, the form of transmission remains, though the host and its mode of expression are altered.

In the second part of the dissertation, "Romanticism and Romanticisms," the first chapter, "Mythological Landscape," addresses the dissertation's methodological questions: What is the role

of the perceiver or viewer in the artistic process, and what is the operative strategy for transmitting the content of art? In other words, the dissertation addresses the question of mediation: how the perceiver "produces" the content of perceived objects. Focusing on the transformation through which experience gradually becomes the content of art during the 19th and 20th centuries, this chapter examines the processes of crystallisation and sedimentation of experience. The viewer becomes a perceiver by engaging experientially with the artwork; crystallisation refers to the manner in which this experience materialises, specifically through the potential to reorganise perception into forms – most notably, images. In this study, human consciousness is considered the sole site where the synthesis of reflective experience is possible. Sedimentation, in this context, refers to the moment when the perceiver attains a new qualitative state – a transformation in self-awareness and in their relationship with the artwork. Depending on the nature of the artwork, this acquired quality may be aesthetic or ethical in kind; yet, in the context of the natural objects explored here, it consistently pertains to the nexus between nature and culture. Within this chapter, the viewer is conceived as a Romantic *homo emotionalis* – a being who is emotionally receptive and who engages with art primarily through feeling. Objects reveal themselves only through their affective impact, that is, through the relationship they establish with the human perceiver. It is posited that artworks cannot be disclosed or rendered intelligible in any way other than through the perceiver. As such, they are analysed in terms of their relational dynamics with human consciousness. The aim is to identify the mechanisms by which artworks influence the perceiver – in other words, to investigate the processes underlying the perceiver's experiential engagement with art.

By explicating the perceiver's relationships with material entities – including, for example, trees – it becomes apparent that the perceiver's central interest lies in his relationship with himself. The effort to feel, record, and interpret that relationship constitutes the core of the aesthetic experience. Objects are either selected or created intentionally; they become intermediaries – indispensable agents in the process of self-discovery. These objects serve as conduits of experience, initiating a reflexive feedback loop through which the perceiver is transformed – becoming both the subject and the site of change. The mythological framework embedded in the process of experiencing both the world of art and the selected objects functions to obscure perceptual contradictions – particularly when the *homo rationalis* asserts control over the aesthetic encounter. By comparing Romanticism to a form of secular faith, the chapter suggests that the stratification of the object allows the perceiver to accommodate the narrative version that aligns most closely with personal experience. This, in turn, eliminates barriers to belief and facilitates the openness of the *homo credens* to the suggestive power of the object. As a fiction grounded in resemblance, this mode of myth always contains an element of miscommunication – an enclosed, recursive loop between artwork and

perceiver. The principal question posed is whether a common denominator underlies these diverse experiences: does such a unifying element exist? The answer proposed by this study is affirmative. That commonality lies in the shared emotional responses of *homo emotionalis*: when emotions are activated, the perceiver is misled by the artwork and accepts its resemblance as reality. This leads to a related question regarding the identity of content: if only resemblance exists, what are the possible equivalents of that resemblance for different perceivers – accounting for variables such as life stage, education, age, personal interests, and attitudes toward art? And are these equivalents united only by the condition of being human, which itself may be considered a provisional or conditional commonality? In this context, myth functions as a binding medium, linking experiences that occurred at different points in time and establishing a connection between past and present events. During the experience of art, such personal mythologies – recalled from the perceiver's memory – enable past experiences to merge organically with the content of the present moment.

Chapters Two and Three of the second part of the dissertation present case studies. The first, titled Trunk, Mask and Monument: Baublys in the Garden of Dionizas Poška, examines the establishment of Poška's Baublys as a theatrical and aesthetic transformation of the inhabited world – an innovative strategy for the acculturation of nature with participatory elements, introduced at the beginning of the 19th century. This performative engagement with the lived environment precedes by more than a century the performative turn, typically dated to the 1960s. This precedence is demonstrated by the structure of Baublys, which is shaped through a series of shifting states: it begins with an epic state – represented by the natural condition of a centuries-old oak – transitions into a performative state as a headquarters or pulpit, and ultimately returns to an epic state, now reconstituted as a cultural monument. Although it cannot be definitively classified as a site-specific artwork – or indeed as any recognised category of art – its performative, communicative, and aesthetic characteristics reveal more affinities with contemporary artistic practices than divergences. In the 19th century, Baublys operates as a proto-contemporary object: its aesthetics of performativity produce a threshold experience through communicative transformation, altering the subject who engages with it. The visitor is transformed from an uninformed onlooker into a participant in history, whose experience of the object is materially grounded.

The second case study presents the paradox of the living object, focusing on Giuseppe Penone's sculptural work *It Will Continue to Grow Except at this Point (Continuerà a crescere tranne che in quel punto*), created in 1968. This work comprises a living tree and a bronze cast of a human hand clasping it. It is a formation in which the animate and inanimate, object, plant, and human intersect and are unified through the artwork. Owing to the "living nature" of its material – the tree as a living organism rather than processed timber – and the hypothetical autonomy this implies, the

work resists categorisation under the conventional notions of either object or thing. The paradox of the living object is revealed as an unfolding process: the sculptor seeks harmony between human and vegetal life, reflecting on the world both from the perspective of bodily experience and from the perspective of consciousness. Through this work, corporeality is revealed not only as a worldview that brings humans closer to the world of other living beings, plants, and objects, but also as a mode of being in the world – a strategy of the artist and a mode of approaching the object. The act of identifying with the other through art is here understood as an attempt to perceive the world from the perspective of the plant's environment. In creating a work of art in collaboration with a tree, Penone contemplates not solely the presence of otherness in the world, but more profoundly the presence of the human being – by attributing agency to objects, he reflects on human existence, specifically the sculptor's relationship with the external, material world. Although harmony with nature is here sought through the exertion of force, what is ultimately achieved is a momentary state of equilibrium – a point of convergence in which tension is released and transformation occurs reciprocally. Nature, compelled to become art, offers a response. Paradoxically, the tree is not only capable of generating an artwork, but also of exerting a transformative influence on that artwork over a timespan far exceeding human life – within the temporal perspective, humanity is subordinate to nature, which proceeds according to its own rhythms. The magical environment conjured by the perceiver of the artwork elucidates the distinctive nature of communication with the tree and enables a form of temporal transposition: the human is transported into the time of the tree. This allows for a comparison with human temporality and enables the conversion of the "frozen" moments embodied in the artwork into animated states of being – revealing that which lacks any direct sensory analogue.

Conclusions

1. The dissertation underscores the increasingly significant role of art as a catalyst for sensory perception and experience in the development of Western art during the 19th and 20th centuries. It demonstrates how shows the transformation of the nature's elements of nature – landscapes and, in some instances, individual trees – are transformed into art objects, becoming mediators through which the viewer's experience is revealed. The origins of the shift from objecthood to experience – as the primary content of the artwork – are traced to the Romantic tradition of the 19th century, wherein landscape painting began to incorporate the viewer's subjective experience of nature. By the late 18th century, Enlightenment perceptions of landscape were gradually supplanted by the Romantic

conception of nature. The imagined or depicted landscape no longer signified solely the natural world, but increasingly came to represent the subject – to mediate emotion and inner experience.

a) The Enlightenment artist – exemplifying the figure of *homo rationalis* – adapted nature to the demands of painting: the landscape was composed, framed, and presented as a didactically legible image. This manipulation of nature represented a collective, applied strategy of acculturation in which the consumer of art also participated – whether through the construction of actual landscapes or through their artistic representation. The beginnings of a shift from an externally represented to an internally experienced landscape are observable in the work of John Constable (1776–1837).

b) In 19th-century landscape painting, the role of the subject becomes increasingly prominent – space is consciously infused with subjective meaning, distinguishing this practice fundamentally from the Enlightenment approach based on pictoriality. Rather than rendering a landscape from an external, objective standpoint, indifferent to nature's influence, the Romantic artist allowed the landscape to be shaped by internal emotional states. A transition is thereby enacted – from the depicted to the perceived landscape, from the visible object as passive content to a dynamic experience charged with subjective emotion. The origins of this transformation may be traced to the landscape paintings of Joseph Mallord William Turner (1775–1851).

2. In the period under consideration, nature is converted into culture through three distinct modalities: first, through representation – adapting the landscape to satisfy the viewer's visual and conceptual expectations; second, through perception – embedding the landscape within the framework of human experience; and third, through participation – engaging in situational, often corporeal interaction with nature, whereby experience itself becomes the content of art. This dynamic evolution positions Romanticism as an artistic strategy directed towards experience, marking the inception of experiential art and the emergence of a sensory mode of engagement with nature – both in relation to the landscape and its constituent elements.

a) The landscapes of Caspar David Friedrich (1774–1840) exemplify the posture and perspective of the Romantic subject; they present a mode of observing nature in which the essential gesture is one of orientation toward nature as a totality – an expansive stage upon which the spectacle unfolds independently of the viewer's agency. The observing figure in Friedrich's compositions parallels the protagonist of Romantic prose and aligns with the notion of productive imagination as the structuring force of Romantic reality. This implies an imaginative introspection on the part of the perceiver – an act of self-visualisation within the natural world that transcends the limits of actual experience.

b) Romantic thought privileges emotion and affect; for the Romantic subject, the landscape becomes a permeable and responsive field of interaction. The process of artistic perception assumes

characteristics analogous to cultic or ritual practice, resulting in a mythopoetic reality akin to virtual experience – an immersive relocation of the self in relation to the artwork. In line with the Bakhtinian conception of the inextricability of aesthetic and ethical positioning, the Romantic's engagement with nature involves a quest for emotional resonance, diverging significantly from the Enlightenment approach, in which nature is regarded primarily as a resource for the production of aesthetic pleasure.

3. By the 20th century, the modernist artist enables the perceiver to engage with nature in the immediacy of the present – an experience that is both individual and unmediated by prior knowledge or conventions. Embodied involvement becomes central to the perceptual schema. The scope and intensity of the modernist participatory programme manifest on two levels: Firstly, through the perceiver's self-awareness as a sentient and reflective body – what may be termed the immanent perspective; Secondly, through an expanded apprehension of the environment that unfolds from this corporeal grounding. This latter dimension is marked by an inherent ambivalence in the agency of the acting body, which increasingly becomes pure motion – resulting in a naively anthropocentric, often unilateral and extractive relationship with nature.

a) Through a bodily approach, artists extend the Romantic project of dematerialising the object, attempting to distance themselves from its physical form. This occurs paradoxically through embodied means: by rearranging the components of the artwork, foregrounding their own physical presence, and simultaneously diminishing the material presence of others – namely, natural entities such as plants. While the primacy of conceptual clarity and intellectual abstraction may override the pursuit of visual perfection, the experience itself demands corporeal co-presence – a performative space, a scenographic context, and a specific situation in which the participatory strategy may be enacted. The concept of participation encapsulates the manner in which the relationship with nature is sought: physical engagement with natural objects, alongside processes of change and temporality, becomes the central mode of the artist's behaviour.

b) The viewer-perceiver constitutes the starting point of the artistic experience. Without the perceiver, the events of artistic perception remain impossible, for inanimate objects are incapable of exchanging experience – here understood retrospectively as an accumulation of selected and reflected encounters, and resources for responding to the world. Works of art are animated by the perceiver's emotional responses – this emotional engagement engenders a perceptual error from which the contents, referred to as myths within the dissertation, emerge. These myths resolve the contradictions inherent in the perception process, permitting the perceiver to 'adapt' to the version of the narrative that most closely corresponds to their personal experience in relation to the perceived object, be it art or culture. The formation of a personal myth represents, in essence, a form of miscommunication – a deadend

communication loop: It is a communication between the perceiver and their own experiences, wherein they turn inward in the presence of the artwork, which serves to activate these experiences.

4. The concept of myth facilitates the connection of events occurring at disparate times, establishing a co-dimensionality between past and present, much like a platform upon which images tailored to the perceiver can emerge, even though these images are composed of events that cannot be simultaneous in reality. Thus, on one hand, the perceiver is shaped by the *Zeitgeist*, guided by the overarching mythological narratives embedded within their culture and art; On the other hand, the perceiver plays an active role in the establishment of these narratives – by introducing their personal relationship with the artwork, or in this case, an object of nature, into the broader cultural narrative, responding to the world in an individualistic manner.

5. To illustrate the transmission of artistic content, the metaphor of the material performative *mask* is introduced as a mediator: The mask operates not merely as a physical mediator but also as a perceptual mechanism that both obscures visibility, effectively blocking reality, and facilitates vision – revealing a reality shaped by the perceiver's emotions. During the perceptual event – empathy with the artwork – the mask functions as a collection of meaningful signs drawn from the perceiver's environment, crucial for the specific process of perception at hand. The cohesive, composite image formed during the perception of the artwork – its representation – embodies a form and content that directly influences a specific perceiver, but it simultaneously eliminates the possibility of independent, autonomous knowledge of reality, beyond the perceiver's experience.

6. Belting's conception of art as an event materialises in the 20th century, where the meanings of an artwork are not only influenced but also co-formed by the perceiver. In order for the content of art to unfold within the consciousness of others, artists of the 19th and 20th centuries increasingly endowed elements of nature with agency, transforming them into material intermediaries that carry meaning, thereby imbuing the present experience with significance. This notion underpins Mieke Bal's conceptualisation of art. Objects, having become vessels for the experiences of perceivers, emerge as agents capable of transforming reality by responding to the expectations of the subject. However, since images are activated through emotional responses, art effectively becomes a projection: there is a reciprocal suggestion between the subject and the object, the artwork itself, which is not merely a mask transmitting a message, but also a shaper of the very content it conveys.

7. The role of the mask is assumed by Dionizas Poška's Baublys, a site where experiences – whether aesthetic, liminal, personal (the feeling of the past), or historical – are transmitted through the mediation of an object. Such an action aligns with art grounded in communication: experience is conveyed dialogically, in a two-way discourse that engages the community, incorporates laughter, and exploits its social dimensions. Upon reflection, the establishment of Baublys appears to have been an exceptionally successful endeavour. Transformed from a garden pavilion into a cultural monument crafted from a natural tree trunk, Baublys now stands as a testament to Poška himself – it functions like his face, or a peculiar "contact relic." Not only does it preserve the memory of the deceased and transmit the message of the 19th century, but it also serves as an autonomous agent of transformation. As Baublys enters the 21st century, its message is enriched with contemporary relevance.

8. In his sculptural work *It Will Continue to Grow Except at This Point*, Giuseppe Penone contemplates the world through the dual lenses of the body and consciousness. In this piece, corporeality emerges not merely as a worldview that connects us to the realm of other living beings, plants, and objects, but also as a way of being in the world – the artist's strategy and the author's access to the object. Identifying with the other through art represents an attempt to view the world from the plant's perspective. The tree, in this context, serves both as a mediator and an active participant, ultimately culminating in the coexistence of human and object within the artwork. Through the collaborative creation of this art piece, not only is the presence of otherness in the world reflected, but also the presence of the human being. By attributing power to objects, human existence is contemplated: the artist's relationship with the external, material world is laid bare.

APIE AUTORĘ

Katinaitė Deima, meno dr., dailininkė, Vilniaus dailės akademijos Įvietinto meno ir scenografijos bei Mados dizaino katedrų dėstytoja, docentė. Mokslinių interesų sritys: meno filosofija, estetika, atmintis, kraštovaizdis, gamtos įkultūrinimo strategijos.

Išsilavinimas

2018–2025 m. Vilniaus dailės akademija, doktorantūros studijos, humanitariniai mokslai (03H menotyra).

2012–2017 m. Vilniaus dailės akademija, meno doktorantūros (dizaino krypties) studijos (W200), daktaro laipsnis.

1999–2001 m. Vilniaus dailės akademija, Vaizduojamosios dailės fakultetas, monumentaliosios dailės (freskos-mozaikos) magistro studijos, menų magistro laipsnis.

1993–1999 m. Vilniaus dailės akademija, Vaizduojamosios dailės fakultetas, monumentaliosios dailės (freskos-mozaikos) bakalauro studijos, menų bakalauro laipsnis.

Pranešimai disertacijos tema

Katinaitė, Deima, „First Lithuanian Museum – Baublys in Dionizas Poška's Garden", tarptautinis kongresas „The Museum for all People", sekcija *Museums as Spaces of Knowledge. History, Theory and Concepts,* serija „Specific Museums, Memory and Identity", Universidad Complutense de Madrid, 2019 m. balandžio 3 d.

Katinaitė, Deima, „Baublio vaizdinys Dionizo Poškos sode. Bachtiniška interpretacija", aštuoniolikta nacionalinė estetikos ir meno filosofijos ciklo konferencija *Estetikos, meno filosofijos ir meno istorijos sąveikų teritorijos: tarpkultūriniai atvaizdo funkcionavimo laukai,* Vilnius, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019 m. balandžio 26 d.

Katinaitė, Deima, „Baublys – performatyvi kaukė Dionizo Poškos sode", tarpdisciplininė mokslinė konferencija „Kaukė ir veidas: atvaizdo istorijos ir teorijos aspektai", Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas, 2019 m. gegužės 16 d.

Katinaitė, Deima, „Static Time – Giuseppe Penone's Artistic Strategies", 5th International Conference on Time Perspective, 12–16 July, 2021, Vilnius, Lithuania (nuotolinis renginys).

Publikacijos disertacijos tema

Katinaitė, Deima, „Estetinis Baublio vaizdinys Dionizo Poškos sode. Bachtiniškoji interpretacija“, *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, t. 7, nr. 2 (2019): 106–123. http://w.lkti.lt/wp-content/uploads/2023/01/Sovijus-T.7-Nr.-2-p.-105-123_Katinaite.pdf

Katinaitė, Deima, „First Lithuanian Museum – *Baublys* in Dionizas Poška's Garden“, *Opuscula Musealia*, the Scientific Journal of The Jagiellonian University Museum, vol. 27 (2020): 117–130. doi:10.4467/20843852.OM.20.007.13746.

Katinaitė, Deima, „Gyvo daikto paradoksas Giuseppe'ės Penone'ės kūrinyje *Jis tebeaugs, išskyrus šį tašką*“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 110–111: *Vaizdas ir daiktas: ištakos, funkcijos, pėdsakai* (2023): 522–545. doi:10.37522/aaav.110-111.2023.185

Lietuvių kalbos redaktorė – Erika Valčiukienė
Anglų kalbos redagavimas – vertimų biuras AIRV

Tiražas 50 egz.
Spausdino Vilniaus dailės akademijos leidykla, Dominikonų g. 15, LT-01131