

Odeta Žukauskienė

MENO FORMŲ METAMORFOZĖS

KOMPARATYVISTINĖ FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO MENOTYRA

Komparatyvistinės Rytų ir Vakarų  
kultūros, filosofijos ir meno studijos

## Bibliotheca Orientalia et Comparativa

VIII tomas



Redakcinė kolegija

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas (pirmininkas),  
dr. Vaclovas Bagdonavičius, doc. dr. Audrius Beinorius, dr. Ieva Diemantaitė,  
prof. habil. dr. Michel Hulin (Prancūzija), dr. Valdas Jaskūnas,  
prof. habil. dr. François Jullien (Prancūzija), prof. habil. dr. Bronislovas Kuzmickas,  
prof. habil. dr. Vladimir Maliavin (Rusija), dr. Loreta Poškaitė, dr. Vytautas Rubavičius,  
prof. habil. dr. Hidemichi Tanaka (Japonija), dr. Algis Uždavins

Šioje serijoje išleista:

1. Beinorius A., *Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje*, Vilnius, 2002, 528 p.
2. Uždavins A., *Helėniškoji filosofija nuo Numenijo iki Sirijano*, Vilnius, 2003, 332 p.
3. Andrijauskas A., *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius, 2004, 624 p.
4. Poškaitė L., *Estetinė būtis daoizme*, Vilnius, 2004, 296 p.
5. Jaskūnas V., *Vizualiosios tapatybės. Indijos meno recepcija Vakaruose*, Vilnius, 2005, 232 p.
6. Uždavins A., *Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose*, Vilnius, 2006, 330 p.
7. Guzevičiūtė R., *Tarp Rytų ir Vakarų. XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai*, Vilnius, 2006, 392 p.
8. Odeta Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės. Komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra*, Vilnius, 2006, 288 p.

KULTŪROS, FILOSOFIJOS IR MENO INSTITUTAS

Odeta Žukauskienė

MENO FORMŲ METAMORFOZĖS  
KOMPARATYVISTINĖ FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO MENOTYRA



UDK 7.03  
Žu-11

Odeta Žukauskienė

MENO FORMŲ METAMORFOZĖS  
KOMPARATYVISTINĖ FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO MENOTYRA

Knygos leidimą parėmė

LIETUVOS RESPUBLIKOS KULTŪROS MINISTERIJA

Recenzavo

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas

prof. habil. dr. Algirdas Gaižutis

prof. dr. Leonidas Donskis

prof. habil. dr. François Jullien (Prancūzija)

Leidinyi apsvartytas ir rekomenduotas spaudai  
Kultūros, filosofijos ir meno instituto tarybos

Viršelyje: Broliai Limbourg'ai, *Išminčių pagarbinimas*,  
miniatiūra iš knygos *Très riches heures du Duc de Berry* (52 lapas *recto*),  
XV a. pradžia. Šantili, Kondė muziejus (Prancūzija)

Lietuviškai da•nai rašoma  
broliai Limburgai. Nors  
prancūziškai tariasi Limbūrai  
(čia reikėtų Onutės patarimo  
kaip rašyti).

Jeigu reikia versti knygos  
pavadinimą, tai būtų  
„Laimingos kunigaikščio  
Beri valandos“.

ISBN 978-9986-638-83-4

© Odeta Žukauskienė, 2006

© Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006

*Skiriu Tėvams atminimui*

## TURINYS

Pratarmė .....	7
Įvadas .....	10
FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO MENOTYROS VERSMĖS	
<i>Formų gyvenimas</i> : Focillono meno matymas ir menotyros mokykla .....	26
Focillono kelias į viduramžių meno pažinimą ir prancūziškoji terpė .....	48
Baltrušaičio išiliejimas į prancūzų menotyrą: gyvenimo ir mąstysenos paveikslas ...	56
„VAKARŲ MENO“ VIRSMAS IR ROMANINIŲ FORMŲ PASLAPTYS	
„Vakarų meno“ preliudija .....	72
Krikščioniškojo meno ištakos Armėnijoje ir Gruzijoje .....	87
Ornamentinė forma kaip romaninės skulptūros pagrindas .....	100
Šumerų meno ataidai romaniniame stiliuje .....	115
Romaninės skulptūros poetika .....	123
Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos .....	132
FORMŲ TĘSTINUMAS IR ATBUDIMAS GOTIKOS MENE	
Ilgalaikiai kultūros reiškiniai .....	148
Gotikos architektūra: stiliaus ištakos ir raida .....	152
Latentinės meno formos .....	160
Mitinės formos ir jų metamorfozės .....	171
Archajinės formos ir egzotiški vaizdiniai .....	182
Komparatyvistinė metodologija: fantastiškųjų viduramžių pažinimas .....	189
BALTRUŠAIČIO IDĖJŲ AKTUALUMAS	
Kultūros ir meno marginalijos .....	200
Vaizduotės poetikos erdvės .....	207
Anachronizmas: mįslingos meno formų jungtys .....	218
Išvados .....	225
Antanas Andrijauskas. <i>Post scriptum</i> apie knygą ir metodologinius	
Focillono mokyklos ieškojimus .....	228
Reziümė prancūzų kalba .....	235
Šaltiniai .....	254
Literatūra .....	257
Baltrušaičio veikalų bibliografija .....	267
Iliustracijų sąrašas .....	272
Iliustracijų šaltiniai .....	277
Asmenvardžių rodyklė .....	279
Turinys prancūzų kalba .....	284
Turinys anglų kalba .....	285
Turinys rusų kalba .....	286

## PRATARMĖ

Nepaprasta meno ir kultūros temų įvairovė sudaro vertingą mokslinį Henri Focillono ir Jurgio Baltrušaičio palikimą, pelnytai leidusį juos priskirti prie žymiausių XX a. menotyrininkų, klojusių meno istorijos kelią Prancūzijoje. Tad nenuostabu, kad intelektualinę Focillono ir Baltrušaičio veiklą galima nagrinėti keletu aspektų, tačiau rašant šią monografiją man pirmiausia kilo klausimai: koks Focillono sukurtos menotyros mokyklos savitumas ir indėlis į XX a. menotyros idėjų ir metodų istoriją? Kaip „daugiamatis“, civilizacinis, komparatyvistinis šios mokyklos narių požiūris į viduramžių meną susijęs su humanitarinių mokslų sąjūdžiu Prancūzijoje? Kaip į jį įsiliejo Baltrušaitis? Kas skatino menotyrininką kreipti žvilgsnį į civilizacijos, kultūros, meno paribius, kur susijungia žmonijos istorijos tarpsniai, asmeninės ir visuomeninės vizijos? Ar šiose sąveikose vyksta esminės meno formų ir kultūrinės patirties metamorfozės?

Knygoje aptariama ne tik meno *formų* būtis, kurioje pabunda išsivaizduojami pasauliai ir „tiesas“ slepiančios iliuzijos, bet ir jas kurti skatinę istoriniai, kultūriniai bei psichologiniai *reversai*, tapę Focillono ir Baltrušaičio meno studijų pagrindu. Jų pažinimas ragino daryti pasparas naujai meno istorijai, kurti discipliną, atidžiai tyrinėjančią meno formas ir struktūras, mitų ir *vaizduotės* pasaulį, kuriam menininkas suteikia formą, siejančią skirtingų epochų figūras, sukeliančias vis kitokius meninius, psichologinius ir moralinius atgarsius.

Monografijoje sutelkiamas dėmesys į viduramžių epochoje vykusias meno formų ir kultūrų sąveikas bei Vakarų civilizacinių formų tapsmą, kurį skatino įvairūs Rytų kūrybinės energijos šaltiniai. Šitai atskleidžia, kad viduramžių epochoje susidaręs *Vakarų meno* pasaulis kupinas mainų, tęstinumo, sąsajų, atbūdimų: jame gausu kitų kultūrų atspindžių, noro perimti iš svetur atklydusias formas ir atvaizdus, kuriuos meninis Vakarų „žvilgsnis“ keitė, jungė, rišo į savitą vaizdavimo sistemą. Ją lėmė ne tik latentinės civilizacinės struktūros, meninė atmintis, kitų kultūrų įtakos, bet ir vaizduotėje vykstančios *metamorfozės*, kai „aberacinių bruožų“ įgiję tikrovės dalykai patenka į meno pasaulį.

Derėtų pripažinti, kad menkai Lietuvoje tyrinėti Focillono ir Baltrušaičio veikalai skatino platesnę idėjų istorijos ir humanistikos apžvalgą. Vis dėlto lieka neaptarti kai kurie šių asmenybių gyvenimo vingiai bei menotyros darbai, kurie nepateko arba tik iš dalies pakliuvo į šios monografijos akiratį. Tad tenka viltis,

jog ši knyga paskatins įvairesnius svarstymus ir paakins domėtis ypač Baltrušaičio darbais, kuriuose novatoriškai tyrinėti ne tik neeuropinių civilizacijų meno formų ir mitų intakai į Vakarų kultūrą, bet ir ilgalaikiai meno reiškiniai, *formalūs mitai*, vizualiniai „kompleksai“, *keistos perspektyvos*, tikrovės pasaulį vis užliejančios mąstymo ir regėjimo perversijos.

Apžvelgiant šios monografijos rašymo istoriją, svarbu paminėti, jog su reikšmingiausiais Focillono ir Baltrušaičio veikalais pirmiausia susipažinau Vilniuje, Prancūzų kultūros centre, kur profesorius Antanas Andrijauskas, vartydamas išpūdinga ikonografija akį veriančias Baltrušaičio knygas, pasiūlė rašyti daktaro disertaciją. Tais pačiais 2001 m. *Vagos* leidyklos buvo išleistas vienintelis Baltrušaičio knygos „Fantastiškieji viduramžiai“ vertimas į lietuvių kalbą.

Rašydama disertaciją, kelis kartus stažavausi Paryžiuje (Nantero universitete ir EHESS), kur buvo progos pažinti visą Baltrušaičio mokslinę kūrybą ir, bendraujant su dabarties meno istorikais bei teoretikais, suvokti šios asmenybės idėjų įtaką meno ir kultūros tyrinėjimams XXI amžiuje. Pažymėtina, kad dėl gausių istoriografinių nutylėjimų, netiesioginių nuorodų, nedažnų citatų, ne sykį suabejojau Baltrušaičio menotyros svarba ir įtakumu, tačiau tokias dvejones išsklaidė įtakingas dabarties meno filosofas Georges'as Didi-Hubermanas, mums kalbantis tvirtai pripažinęs šio iškilaus meno istoriko konceptų poveikį dabarties meno tyrinėjimams. Vėliau tapo aišku, kad idėjų pasaulis, kaip ir meno, kupinas keistų jungčių ir ne visada susijęs su mokslininko šlove.

Tolydžio kilo poreikis suvokti ir pajusti Baltrušaičio asmeninio gyvenimo trajektorijas, išgyvenimus, patirtį. Šiuo požiūriu daug padėjo Focillono ir Baltrušaičio fondo direktorė Claire Tissot, supažindinusi su dabartiniu fondo savininku, menotyrininko sūnumi Jeanu Baltrušaičiu; jam esu dėkinga už suteiktą galimybę pažvelgti į archyvo turinį. Itin svarbus buvo susitikimas su Jeanu François Chevrier, kurio prisiminimai bei apmąstymai apie Baltrušaitį padėjo išsiaiškinti šio intelektualo asmenybės ir mokslinės veiklos sąryšius.

Stažuotė Šveicarijoje – taip pat svarbus monografijos rašymo tarpsnis. Kaip tik profesoriaus Jeano Wirtho (André Chastelio mokinio) paskaitose Ženevos universitete suvokiau Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno tyrinėjimų svarbą, o Dario Gamboni patvirtino spėjimus, kad originalūs Baltrušaičio veikalai gerokai pavėluotai susilaukė receptijos. Kita vertus, jie puikiai įsiliejo į šiuolaikinę komparatyvistiką ir orientalistiką – į meno motyvų klajonių tarp Europos, Irano, Artimųjų Rytų, Indijos ir Kinijos civilizacijų tyrimus.



Atmintin įstrigo ir pažintis su garsiu japonų menotyrininku komparatyvistu Hidemichi Tanaka, savitai rutuliojančiu metodologines Baltrušaičio nuostatas. Jo taiklūs ir neretai netikėti pastebėjimai Vilniaus muziejuose bylojo apie prasmingumą taikyti komparatyvistinę metodologiją ir Lietuvos meno istorijos problemoms gvildinti.

Rašant monografiją didelę reikšmę turėjo prof. habil. dr. Antano Andrijausko įžvalgos, geranoriška pagalba ir šiltas bendravimas. Už vertingas pastabas ir monografijos recenzijas reiškiu padėką prof. dr. Leonidui Donskiui, prof. habil. dr. Viktorijai Daujotytei, prof. habil. dr. Algirdui Gaižučiui ir prof. habil. dr. François Jullienui. Dėkoju Lietuvos Respublikos kultūros atašė Rusijos Federacijoje Juozui Budraičiui už galimybę pajusti Baltrušaičio namų dvasią Maskvoje bei suteiktą progą apmąstyti tėvo ir sūnaus gyvenimo bei kūrybos sambalsius. Nuoširdžiai dėkoju redaktorei Onai Balkevičienei, knygos pavidalu pasirūpinusiam dailininkui Adomui Matuliauskui. Labai ačiū tariau už pagalbą ir paspirtį savo artimiesiems, taip pat draugėms: Daivai Citvarienei, Žilvinei Gaižutytei-Filipavičienei, Aukse Kapociūtei ir Vijolei Višomirskytei.

## IVADAS

Pastaraisiais dešimtmečiais metacivilizacinės kultūros sklaidos sąlygomis įvairiuose pasaulio kraštuose ženkliai išaugo dėmesys Rytų ir Vakarų kultūros bei meno tradicijų sąveikos, kultūrinių įtakų, kultūros ir meno formų difuzijos problemoms. Dabartinėje humanistikoje išsivyravusios kompleksinės komparatyvistinės ir antropologinės metodologijos principai išryškėjo dar XX a. prancūzų menotyros mokyklos įkūrėjo Henri Focillono (1881–1943)<sup>1</sup> ir jos iškiliausio atstovo lietuvių kilmės menotyrininko Jurgio Baltrušaičio (1903–1988) viduramžių meno studijose. Greta kitų XX a. komparatyvistinės menotyros korifėjų Aby Warburgo<sup>2</sup> ir Josefo Strzygowskio<sup>3</sup> šios studijos įgauna vis didesnę pripažinimą. Be to, Focillono mokykloje plėtoti viduramžių meno tyrinėjimai susiję su šiandien ypatingą aktualumą įgavusiais Vakarų Europos kultūrinės tapatybės ieškojimais.

Focillonas ir daugelį jo idėjų išplėtojęs Baltrušaitis tyrinėjo įvairių civilizacinių protrūkių, sąveikų, meno formų morfologijos, vidinių meno struktūrų metamorfozių, skirtingų laikiškumo, istorinės atminties apraiškų, vaizduotės pasaulio skrydžių, anamorfozių ir aberacijų pažinimą. Įsigalint postmodernizmo ideologijai būdingam išskirtiniam dėmesiui laikiškumui, įvairiems kriziniais ir marginaliniams kultūros bei meno reiškiniams, šios problemos susilaukia ypatingo įvairių sričių mokslininkų susidomėjimo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Focillono mokyklai atstovauja jo mokymais sekę menotyrininkai, kurių dauguma Sorbonoje ir *Collège de France* 1925–1939 m., o vėliau Jeilio universitete Vakarų viduramžių meną studijavo kaip „formų gyvenimo“ istoriją. Kai kurie „formų gyvenimo“ koncepciją išplėtojo įvairių epochų meno tyrinėjimuose. Žr. Sauerländer W., „Le médiéviste“, in *Louis Grodecki. Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, 1986, p. 9–11; Henry F., Marsh-Micheli G., „Henri Focillon professeur d’archéologie et du Moyen Âge“, in *H. Focillon. Textes et dessins d’Henri Focillon*, Paris, 1986, p. 265–79.

<sup>2</sup> Apie Warburgo idėjų aktualumą žr. Didi-Huberman G., *L’image survivante. Histoire de l’art et temps selon Aby Warburg*, Paris, 2002.

<sup>3</sup> Strzygowski vienas pirmųjų conceptualiai grindė Bizantijos, Asirijos, Armėnijos ir ypač Irano meno tradicijų pažinimo svarbą. Jo išvalgų ir metodologinių nuostatų (komparatyvistinių ir besisiejusių disciplinų studijų įtvirtinimo) aktualumas išryškėjo pastaraisiais dešimtmečiais, kai viena po kitos pasitvirtina anksčiau akademinį mokslą šokiravusios išvalgos ir hipotezės. Jo idėjos tapo itin aktualios po naujausių archeologinių atradimų Irane ir Armėnijoje. Neatsitiktinai Strzygowskio idėjas aptaręs Jašas Elsneris apibendrina: „Kreipiant dėmesį ne į jo atgrasias politines pažiūras, o į intelektualines, galima sakyti, kad esame Strzygowskio palikuonys“. Žr. Elsner J., „The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901“, *Art History*, 2002, vol. 25, p. 361.

<sup>4</sup> Žr. Thuillier J., *Théorie générale de l’histoire de l’art*, Paris, 2003, p. 137–38; Molino J., „Introduction“, in *The Life of Forms in Art*, New York, 1989, p. 9–30; Certeau M., *La fable mystique*, Paris, 1982, p. 214–15; Deleuze G., *Le Pli. Leibniz et la baroque*, Paris, 1988, p. 62–3 ir kt.

Focillonas buvo ne tik vienos įtakingiausių XX a. menotyros mokyklų kūrėjas, bet ir universalių interesų mokslininkas. Jis išvalgiai nubrėžė daugelį dabarties meno istorijai aktualių problemų ir dalykų tyrinėjimo strategijų, kurias plėtojo jo mokyklos nariai ir šalininkai Prancūzijoje ir JAV: Jurgis Baltrušaitis, Charles'is Sterlingas, Bernard'as Dorivalis, Charles'is Seymouras, Louis Grodecki, André Chastelis, Jeanas Bony, Robertas Branneris, Georges'as Kubleris ir daugelis kitų. Išlaisvinęs menotyrinę mintį iš spekuliatyvaus hėgeliško palikimo, Focillonas savo medievistinėse studijose empiriją tvirtai susiejo su teorija ir išryškino kultūrų įtakas, sudėtingas formalių meno struktūrų, simbolių bei vaizdinių sistemų sąveikas, judėjimus, liekanas ir atkryčius.

Šias sudėtingo „formų gyvenimo“ studijas plėtojo ne tik jis, bet ir ištikimi jo mokyklos atstovai: prisiminkime Focillono esė rinkinį apie archajinių formų liekanas ir viduramžių meno formų atbudimus, pasaulinį pripažinimą pelniusias Baltrušaičio studijas apie ornamentinę romaninės skulptūros stilistiką, anamorfozes arba „formų legendas“, taip pat vieno garsiausių italų ir prancūzų renesanso žinovų Chastelio veikalus, skirtus *non finito* reiškinių ir paveikslo paveiksle analizėms. Nors Focillono mokykloje greta komparatyvistinių aki-vaizdžios ir formalistinės nuostatos, tačiau prancūzų formalizmo tradicija, pasak Jacques'o Thuilliero, „su Vienos ‚formalizmu‘ turi nedaug ką bendro“<sup>5</sup>. Focillono mokykloje regimas stiprus tuo metu prancūzų humanistikoje išryškėjusių įvairių neeuropinių kultūrų, neklasikinių ir besisiejiančių disciplinų studijų poveikis, skatinęs menotyrininkus pradėti devinacinių, spontaniškų, chaotiškų, netelpančių į įprastas eurocentrines schemas, meno raidos procesų tyrimus, kurie tapo itin aktualūs postmodernizmo epochoje.

Focillono mokykloje išplėtotų teorinių konceptų, idėjų ir metodologinių principų aktualumo priežasčių galima išvardyti daug, tačiau atkreipsiu dėmesį tik į kelias, žvelgiant į dabartinės menotyros raidos tendencijas, svarbiausias: *šios mokyklos šalininkams būdinga 1) glaudus menotyrinės analizės ryšys su estetinė, kultūrologine, antropologine ir civilizacine problematika, 2) skvarbi meno reiškinių pajauta, gilinimasis į meno formų morfologiją, vidinių jų raidos dėsningumų pažinimą, 3) empirijos ir teorijos jungtis, 4) išskirtinis dėmesys anksčiau marginalijose buvusiems meno istorijos klausimams ir neklasikinis menotyros problemų formulavimas, 5) netgi nagrinėjant Vakarų meno istorijos problemas, platus požiūris į pasaulinę meno istoriją ir*

<sup>5</sup> Thuillier J., „La Vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?“, in *Relire Focillon*, Paris, 1995, p. 77–96.

*lyginamoji įvairių civilizacinių meno tradicijų analizė, kuri glaudžiai siejasi su dabartinėje humanistikoje vyraujančiomis komparatyvistinėmis, antropologinėmis ir besisiejančių disciplinų tyrinėjimo strategijomis bei metodais.*

Dėsninga, kad Focillono mokykloje išryškėjęs vaizdinės medžiagos svarbos iškilimas, dėmesys kultūrų sąveikoms ir meno formų morfologijai susilaukė atgarsio dabartinėje technogeninėje civilizacijoje, kurioje sparti naujų meno istorijos tyrinėjimo strategijų, metodų bei laikiškumo modelių sklaida skatina menotyrininkus toliau gilintis į meniniam regėjimui būdingus ypatumus, pažinti meno formų raidos dėsningumus, t. y. išsiaiškinti meno formų sklaidos ir istorinių metamorfozių vidines ir išorines varomąsias jėgas bei kelti įvairius klausimus: Koks laikas skleidžiasi meno kūrinys? Kas yra meninės formos istoriškumas? Kokie laiko ritmai, susidūrimai ir lūžiai atsiskleidžia meninėje konkrečios civilizacinės erdvės, meno tradicijos ir epochos kūryboje? Kas turi įtakos meno formų raidai ir metamorfozėms? Galiausiai kaip meno formos ir jų struktūrinių dėmenų įvairovė atsiranda, išnyksta ir pabunda? Šių ir daugelio kitų dabartinei meno istorijai itin svarbių problemų pažinimas nepaprastai domina nūdienos meno istoriką, o tai ir lemia meno formų genezės, sąveikos ir metamorfozių problemų pažinimo aktualumą<sup>6</sup>.

Turint galvoje dabartines meno procesų pervartas, Focillono ir jo metodologines nuostatas plėtojusio Baltrušaičio dėmesys pereinamiesiems laikotarpiams, civilizaciniams lūžiams, simbolių ir meno formų judėjimui iš vieno civilizacinio pasaulio į kitą, mano požiūriu, įgauna ypatingą aktualumą, kadangi padeda giliau suvokti bendrą istorinių formų sklaidos ir metamorfozių vyksmą. Šių medievistų veikaluose tyrinėjami Rytų ir Vakarų tautų stilistinių struktūrų tęstinumo, paveldimumo, meno formų mutacijų ir įsismelkimo į kitą kultūrinę terpę procesai nesunkiai gali būti susieti su meninėmis dabartinėmis postmodernios epochos realijomis, kai itin aktyviai sąveikauja įvairių epochų ir civilizacijų meno formos bei simboliai. Kita vertus, jų studijose aptariama vaizduotės polėkių raiška, permanentiniai iliuzijos kūrimo būdai, nuolatinis rėmimasis praeitimi ir iš Rytų civilizacijų atkeliavę atvaizdo deformavimo principai sudomino ir dabartinės kultūros tyrinėtojus bei įtakingiausius postmodernizmo mąstytojus.

Ir pagaliau išskirtinis Baltrušaičio dėmesys milžiniškose Eurazijos erdvėse, nuo Tolimųjų Rytų iki Atlanto vandenyno ir ilguose laiko tarpsniuose klajojan-

<sup>6</sup> Žr. Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000, p. 9–55.

tiems bei patiriantiems keisčiausias metamorfozes įvairiems archetipiniams, zoomorfiniams, floraliniams vaizdiniais, simboliams, geometrinėms struktūroms suartina jį su Friedricho Nietzsche's, Strzygowskio veikaluose išryškėjusia ir Gilles'io Deleuze'o bei Félixo Guattari išpopuliarinta nomadologine problematika<sup>7</sup>. Ieškodamas sąsajų tarp įvairiuose civilizaciniuose pasauliuose besikeičiančių tipologiškai ir formaliu požiūriu artimų vaizdinių ir simbolių jis nuolatos apeliavo į jų ambivalentiškumą, tai yra sąsajas su realiu ir dangišku pasauliu.

Neatsitiktinai Baltrušaičio viduramžių meno studijose išryškinti dviejų skirtingų pasaulių, būties modusų, įvairių formalių struktūrų jungties principai domino Deleuze'ą, kuris, kurdamas vieną pamatinių savo filosofijos sąvokų *pli* (klostė, susipynimas, mąstymo judesio lankstumas)<sup>8</sup>, pasitelkė šio menotyrininko išvalgas. „Baltrušaitis apibūdina klostę kaip „protrūkį“, kuriam esant abu atplėšti elementai atmeta ir aktyvina vienas kitą. Šiuo požiūriu romanišką klostę jis apibrėžia kaip aktyvų figūratyvaus ir geometrijos pradų sambūvį“<sup>9</sup>. Vadinasi, romaninio meno tyrinėjimuose teoriškai apmąstęs prasminės figūros ir geometrinės formos, atvaizdo ir abstrakcijos, tikrovės ir vaizduotės susipynimą, Baltrušaitis atskleidė meno pasaulio daugiamatiškumą ir tai, kad „dvasios formos išryškėja įvairiuose žmonijos mąstymo vingiuose ir klostėse“<sup>10</sup>.

Plataus atgarsio postmodernizmo filosofijoje susilaukė ir Baltrušaičio anamorfozių studijos, kuriose fantastinių viduramžių tyrinėtojas leidosi į hermetiško renesanso mąstymo, magijos ir iškraipytų perspektyvų analizę. Jacques'as Lacanas ir Jeanas François Lyotard'as savo veikaluose kaip pagrindą nurodo Baltrušaičio tyrinėjimus, kurie atskleidžia, kaip, naudodamiesi geometrija, renesanso meistrai kūrė paranojiškas dviprasmybes ir „chimeras“, bylojusias, kad „kiekvienas paveikslas yra spąstai, į kuriuos pakliūva žvilgsnis“<sup>11</sup>. Baltrušaičio darbuose išpopuliarinti terminai *anamorfozė* ir *abracija* postmodernioje humanistikoje įgavo daugybę naujų konotacijų.

<sup>7</sup> Nomadologinės koncepcijos kūrėjai (Nietzsche, Strzygowski, Deleuze'as ir kiti) atskleidė įvairių estetikos konceptų, idėjų, sąvokų, meno simbolių migravimo intensyvumą, atvėrė platesnes teritorijas įvairioms civilizacijų estetikos tradicijoms ir morfologinėms struktūroms pažinti.

<sup>8</sup> Deleuze'as kūrė *pli* sąvoką siekdamas paaiškinti sudėtingus estetikos ir meno reiškinius, kurių neatskleidė racionalistinė metafizinė estetika. Žr. Deleuze 1988.

<sup>9</sup> Deleuze 1988 48.

<sup>10</sup> Baltrušaitis J., *Formations, Déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Flammarion, 1986, p. 8.

<sup>11</sup> Lacan J., *Le Séminaire. Livre XI*, Paris: Seuil, 1973, p. 99.

Įtakingas postmodernizmo ideologas Lyotard'as plėtojo ir kitą Baltrušaičio iškeltą temą – žmonijos atminties raišką istorijoje<sup>12</sup>. Leisdamas „kalbėti“ atvaizdams, Baltrušaitis atskleidė, kaip kolektyvinė ir individuali atmintis nuolat sugrįžta į praeitį ir išryškina dabartyje praeities žymes. Kita vertus, atmintis yra vaizduotės sritis, nes ji estetiškai apdoroja prisiminimą, todėl atvaizdai gali atitrūkti nuo istorinės tikrovės, sklisti skirtinguose žemynuose, kurti vis kitas prasmes. Vadinasi, Baltrušaičio viduramžių meno studijose subrendo antropologinės komparatyvistikos principai, kurie leido atskleisti, kad sumaniuose meninėse apgaulėse, aberacijose, poetiniuose istorijos iškraipymuose, mokslinio mąstymo paklydimuose susiduria tikrovė ir iliuzija, mokslas ir mitas, o šioje sandūroje, arba *klostėje*, slypi „metafizinės tiesos“<sup>13</sup>.

Tad Focillono viduramžių meno studijos, kuriose tyrinėjami sudėtingi formų susidūrimai, jų žaismai daugiasluoksniame laike, ir Baltrušaičio – nomadologinės pasaulėžiūros erudito – veikalai natūraliai įsilieja į postmodernistinės estetikos tyrinėjimų lauką ir skatina jų recepciją bei integravimą į lietuviškos menotyrinės minties istoriją.

Glaustai aptartas Focillono ir Baltrušaičio metodologinių nuostatų ir viduramžių meno bei kultūros studijų aktualumas paaiškina, kodėl, gvildenant XX a. viduramžių meno istorijos tyrinėjimo pokyčius Prancūzijoje, žvilgsnis natūraliai krypta būtent į šiuos du prancūzų menotyrininkus, kurie nuodugniai nagrinėjo romanikos ir gotikos meno formų paveldą, stilistinį specifiškumą bei evoliucijos dėsnius. *Sutelkdami dėmesį į Vakarų viduramžių kultūros ir meno tyrinėjimus, jie ne tik nuolatos siekė apibrėžti sąsajas su kitų civilizacinių pasaulių kultūros ir meno tradicijomis, tačiau kartu kėlė ir europinio kultūrinio tapatumo problemą plačioje civilizacijų perspektyvoje.*

Tęsdamas Prancūzijoje susiformavusią viduramžių meno istorijos ir archeologijos studijų tradiciją, kurią perėmė iš Arcisse'o de Caumont'o, Eugène'o Viollet-le-Duco ir Émile'io Mâle'io, moderniojo meno srovių veikiamas, Focillonas nubrėžė XX a. menotyroje novatorišką tyrinėjimų kryptį, tačiau naujai pažvelgti į Vakarų viduramžių meno ištakas ir meninę tradiciją, be abejonės, skatino XX a. pradžioje Prancūzijoje išplėtotos lyginamosios *civilizacijos fenomenų*<sup>14</sup> studijos

<sup>12</sup>Lyotard J.-F., *Discours. Figure*, Paris, 1985, p. 337.

<sup>13</sup>Baltrušaitis J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris: Flammarion, 1995, p. 18.

<sup>14</sup>Pasak Mausso, *civilizacijos fenomenai* – tam tikrai visuomenių grupei būdingi bruožai, tarpautiniai arba „viršnacionaliniai“ reiškiniai ir formos, kurios atskleidžia civilizacijos savitumą.

(Émile'is Durkheimas<sup>15</sup>, Lucienas Lévy-Brühlis, Marcelis Maussas), kurios nuvedė mokslinę mintį į priešistorės laikus ir pasiūlė naujas Europos civilizacijos genealogijos schemas, išryškinusias keltiškas jos šaknis<sup>16</sup> ir išskėlusias įvairių kultūrų sąveikų bei meno formų difuzijos problemas.

Akivaizdu, kad XX a. pradžioje būtent Prancūzijoje įvyko epistemologinis lūžis, susiformavo nauji istoriografiniai konceptai, pakreipę viduramžių istorijos studijas „istorinės antropologijos“ kryptimi. Prancūzija tapo vienu pagrindinių Vakarų medievistinių studijų centrų, kuriame kilo daug naujų teorinių konceptų, idėjų, formavosi dabartinę humanistiką pakeitusios besisiejiančių disciplinų tyrinėjimo strategijos ir metodai<sup>17</sup>. Esminiai prancūzų medievistinių studijų pokyčiai, išryškėję XX a. pradžioje, pirmiausia sietini su 1929 m. Marco Blocho ir Lucieno Febvre'o sukurta *Annales* mokykla<sup>18</sup> (Georges'as Duby, Fernand'as Braudelis, Jacques'as Le Goffas, Robert'as Mandrou, Emmanuelis Le Roy Ladurie, Pierre'as Chaunu, François Furet, Paulis Ariés ir kiti), kuri turėjo didžiulį poveikį metodologinėms dabartinės humanistikos nuostatoms, pakeitė Vakarų viduramžių istoriografijos, kultūrologijos, istorinės antropologijos, socialinės antropologijos, idėjų istorijos, kultūros psichologijos bei mentalitetų istorijos tyrinėjimų kryptį<sup>19</sup>. Jos šalininkai teigė, kad tyrinėjant istorinius reiškinius visų pirma reikia remtis laiku ir suvokti sudėtingą istoriškumo reiškinių<sup>20</sup>, atkreipti dėmesį į anksčiau periferijoje buvusias problemas.

Žr. Mauss M., *Civilisation. Le mot et l'idée*, Paris, 1930, p. 81–91. Focillono studijos taip pat sietinos su Lévy-Brühlio veikalais, kurie padėjo pamatus istorinei antropologijai. Žr. Lévy-Brühl L., *La Mentalité primitive*, Paris, 1922.

<sup>15</sup>Focillono „formų gyvenimo“ koncepcijoje galima išvelti tiesioginių sąsajų su Durkheimo civilizacinių reiškinių morfologinių struktūrų tyrinėjimais ir knygoje *Les formes élémentaires de la vie religieuse* („Elementarios religinio gyvenimo formos“, 1912) išplėtotomis idėjomis.

<sup>16</sup>„Keltų civilizacija nebuvo menkesnė už Viduržemio baseino civilizaciją [...] o gal net priešingai“, – rašė Maussas (Mauss M., *Oevres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, 1974, p. 481).

<sup>17</sup>Žr. Schmitt J.-C., Iogna-Prat D., „Trente ans d'histoire médiévale en France“, in *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris, 2002, p. 401–2.

<sup>18</sup>Vartodama sąvoką mokykla turiu galvoje *Annales* žurnalą kaip instituciją, kurioje susitelkė konkrečios metodologijos, bendrų tikslų ir idėjų vienijami mokslininkai. Tokia jos prasmė prigijusi ir prancūzų istoriografijoje.

<sup>19</sup>Medievistikoje atsirado naujos archeologijos, mentalitetų istorijos, socialinės psichologijos, ilgalaikės istorijos, vaizduotės istorijos, antropologinės istorijos ir kitų mokslo šakų bei probleminių tyrinėjimo laukų užuomazgos. Prancūzijoje išsiskleidusios „antropologinės istorijos“, struktūralizmo, semiotikos, fenomenologinės, hermeneutinės bei poststruktūralizmo pakraipos turėjo didžiulę įtaką postmodernistinės ir „naujosios“ meno istorijos raidai.

<sup>20</sup>*Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problèmes*. Sous la direction J. Le Goff, P. Nora, Paris: Gallimard, 1974; Le Goff J., *Histoire et mémoire*, Paris, 1988, p. 11–57.

Kartu su istorijos mokslo pažanga keitėsi ir meno istorijos pobūdis. 1924 m. Paryžiaus universitete Viduramžių meno ir archeologijos katedros vedėją Ėmile'į Mâle'į pakeitęs Focillonas subūrė menotyrininkus, kurie akademiniame meno istorijos moksle įsitvirtinusių ikonografiją, *siužeto, temos bei idėjos sureikšminimą pakeitė kompleksine vaizduojamų struktūrų analize ir pasitelkę įvairias komparatyvistines tyrinėjimo strategijas bei metodus plačiame civilizacijų įtakų kontekste kitu požiūriu vertino romaninio ir gotikos meno ištakas, intakus bei istorinės raidos metamorfozes.*

Šiandien, žvelgiant iš tolesnės istorinės perspektyvos, vis akivaizdžiau regima, kad Focillono mokykloje susiformavusios menotyros idėjos savo įtaka XX a. menotyros raidai varžėsi su garsiaja *Vienos menotyros mokykla* (Franzas Wickhofas, Aloisas Rieglis, Maxas Dvoržakas, Julius von Schlösseris ir kiti)<sup>21</sup> bei *Sichtbarkeit*<sup>22</sup> teoretikų (Konradas Fiedleris, Hansas von Maréesas, Adolfas von Hildebrandas, Heinrichas Wölfflinas) formalizmo doktrinomis. Tačiau vokiškai kalbančių kraštų menotyros tradicijose XX a. pradžioje išliko stipri hėgeliškos dvasios filosofijos įtaka bei išskirtinis dėmesys globaliems stiliaus raidos klausimams. Focillono mokyklos narių studijose buvo pabrėžiami *vidiniai stilistinių struktūrų formavimosi ir sąveikos procesai*. Jų tyrinėjimus, pagrįstus formalistinės ir komparatyvistinės menotyros principais, stipriai veikė prancūzų istorinės antropologijos, orientalistikos, lyginamosios civilizacijų, mitologijos studijos, struktūralizmo ir intuityvistinės Henri Bergsono „gyvybinio polėkio“ (*élan vitale*) ir kūrybinės evoliucijos (*évolution créatrice*) idėjos<sup>23</sup>.

Vertinant šiuo požiūriu neabejotinai vienas svarbiausių Vakarų meno istorijos šaltinių yra formalistinės *pure visibilité* idėjas pagrindusi programinė Focillono knyga *Vie des formes* („Formų gyvenimas“, 1934). Ši glausta puikiu literatūriniu stiliumi parašyta knyga – vienas conceptualiausių XX a. menotyros tekstų, kuriame atskleidžiamos morfologinės ir egzistencinės meninių formų struktūros bei įvairūs jų vidinės raidos dėsningumai, stimulai, virsmai. Nepaisant akivaizdžių sąsajų su tradicinėmis meno istorijos filosofijos šalininkų veikaluose rutu-

<sup>21</sup> Kultermann U., „The Vienna school“, in *The History of Art History*, USA, 1993, p. 157–170.

<sup>22</sup> „Vizualumo“, arba „meninio regėjimo“, teoretikai. Žr. Roger A., „La Forme, le schème et le symbole“, in *Formalisme, jeu des formes*. Cahier sous la direction d'Eveline Pinto, Paris, 2001, p. 115.

<sup>23</sup> Apie Focillono idėjų sąsajas su Bergsono filosofija žr. Mazzocut-Mis M., *Forma comme destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze, 1998, p. 76–83.



liotomis globalinių meno stilių raidos koncepcijomis, ši Focillono „formų gyvenimo“ teorija parodė, kad *meninėje konkrečios epochos kūryboje pulsuoja įvairūs laiko ritmai, kurie savitai veikia meno formų metamorfozes*. Vadinasi, formų gyvenimo teorija, atsiribojusi nuo sausų morfologinių ir tipologinių schemų, meninės kūrybos, kaip kultūros ideologijos atspindžio sampratos bei kitų tradicinėje menotyroje<sup>24</sup> aksiomomis tapusių nuostatų, padėjo atskleisti meninių formų ir laiko santykio žaismus, išryškino meno formų vitališkumą, latentinių istorinių jėgų susidūrimus.

Stiprus Focillono teorinių konceptų, idėjų ir metodologinių nuostatų poveikis juntamas ir komparatyvistinėse vieno įtakingiausių antros XX a. pusės meno filosofų André Malraux nuostatose, jo mokymuose apie savarankišką meno formų kaitą ir metamorfozes, požiūryje į stilių, kaip į istoriškai besikeičiančių meno formų ansamblį. Kita vertus, „formų gyvenimas“ tapo viena pamatinių Georges'o Kublerio bei naujosios menotyros ideologo Donaldo Preziosi menotyrinės koncepcijos sąvokų. Vadinasi, Focillono idėjos įsiliejo į *naująją* meno istoriją<sup>25</sup>, kurios šalininkai *racionalią istorinę chronologiją keičia antropologinio, vertikalaus laiko paieška*<sup>26</sup>.

Be to, „formų gyvenimas“ sukūrė dinamiško meninės formos judesio estetikos pagrindus: civilizacinių procesų metu formos nepaliaujamai juda, ir tik ši dinamika įkvepia joms gyvybę. Šios ir kitos mažiau reikšmingos Focillono veikaluose išplėtos meno istorijos vizijos idėjos tapo ne tik jo, bet ir jo mokyklos atstovų konceptualiomis metodologinėmis nuostatomis, kurios pirmiausia grindė Vakarų viduramžių meno istorijos ir įvairių senesnių neeuropinių civilizacijų intakų studijas. Taigi Focillono *formų gyvenimo* teorija ir joje išryškėjusios komparatyvistinės nuostatos paliko ryškų pėdsaką ne tik menotyros idėjų ir metodų istorijoje, bet ir konkrečiuose viduramžių meno istorijos tyrinėjimuose.

Tačiau ištikimų mokinių, paskyrusių savo gyvenimą viduramžių meno studijoms, kuriose nuosekliai būtų plėtojamos Metro nubrėžtos gairės, niekuomet nebuvo gausu, kadangi daugelis iš jų, pasiekę brandą, pasuko savitais keliais. Iš nuosekliausių mokinių galima išskirti Jurgį Baltrušaitį, Charles'į Sterlingą,

<sup>24</sup>Henri Zerneris taikliai pastebėjo, jog, „būdama empirinė ir pozityvistinė, tradicinė meno istorija itin nepatikliai žvelgia į bet kokią teoriją ir net į gilesnę meno kūrinio interpretaciją“. Žr. Zerner H., „L'art“, in *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problèmes*, Paris: Gallimard, 1974, p. 183.

<sup>25</sup>Plačiau apie naująją meno istoriją žr. Harris J., „For 'new' read 'old'?“, in *The New Art History, USA and Canada*, 2001, p. 39–43.

<sup>26</sup>Ribon M., *À la recherche du temps vertical dans l'art. Essai d'esthétique*, Paris, 2002, p. 13.

Fraçoise Henry, Geneviève Marsh-Micheli ir Louis Grodecki. Jaunus menotyrininkus skatinęs formaliuoju ir lyginamuoju istoriniu kultūriniu požiūriu tyrinėti sudėtingą Rytų ir Vakarų meno formų sąveiką romanikos ir gotikos epochose, *Focillonas ne tik koregavo savo mokinių darbus, bet ir pats patyrė neabejotiną jų tyrinėjimų poveikį. Tai – klasikinės mokyklos reiškiny, kai skirtingų kartų mokslininkai natūraliai keičiasi idėjomis ir metodologiniais principais*. Vienas tokių mokinių, lygiagrečiai studijavusių viduramžių meną ir turėjusių neabejotiną poveikį mokyklos pradininkui, buvo jo artimiausias bendražygis Baltrušaitis. Jis buvo vienas nuosekliausių Focillono sekėjų ir kartu naujos komparatyvistinės metodologijos kūrėjas, paaiškinęs keisčiausias istorines meno formų ir struktūrų metamorfozes, atkūręs gelminę Rytų ir Vakarų tautų sukurtų meno formų sąveiką ir įvedęs į menotyrinį diskursą daugybę naujų, ypač postmodernizmo teoretikus sudominusių, mįslingų meno reiškinių, „išvirkštinių“ jų pusių.

Baltrušaitis tyrinėjo „formalių konstantų“ dinamiškumą, archajiškų stilistinių formų tvarumą, jų iškilimą civilizacinės ir kultūrinės kaitos laikotarpiams, kai suaktyvėja abstraktusis meno lygmuo ir lengvai integruojamos senosiose Rytų kultūrose išsiskleidusios rafinuotos dekoratyvinės schemas bei egzotiški įvaizdžiai. Nors Baltrušaitis, skirtingai nei Focillonas studijoje „Formų gyvenimas“, nepaliko specialioje knygoje sistemingai išdėstytų pagrindinių savo teorinių ir metodologinių nuostatų koncepto, tačiau jis sukūrė savitą, vaizdine medžiaga pagrįstą *metamorfologijos* metodą, kuriam plėtoti taikė įvairias metodologines procedūras ir instrumentus. Šis metodas susilaukia vis didesnio dabarties menotyrininkų ir kultūrologų (Hubert'o Damischo, Hanso Beltingo, Georges'o Didi-Hubermano, Régis Michelio, Danielio Payot, Hidemichi Tanakos ir kitų) susidomėjimo, nes nusako nechronologinio meno formų tęstinumo priežastis, padeda suvokti meno formų ilgalaikiškumą, latentįškumą, transformacijas, pirmapradžių vaizdinių galią, archajiškų formų pabudimus, krizių slenksčius ir pan.<sup>27</sup>

Istoriniu aspektu tyrinėjant šių menotyrininkų intelektualinės biografijos peripetijas, iškart krinta į akis, kad pirmuosiuose Focillono ir Baltrušaičio veikaluose vyravo formalusis ir struktūrinis požiūris, padėjęs atskleisti romaninės skulptūros formų poetikos ir stilistikos originalumą. Tai leido pamatyti, kad

<sup>27</sup>Jis padėjo pagrindus vaizdo antropologijos ir metamorfologijos studijoms, kurias plėtojo André Chastelis ir Danielis Arasse'as bei savitai rutulioja dabarties prancūzų meno istorikas Georges'as Didi-Hubermanas.

turtinga ir subtili krikščioniškoji teologija skleidėsi „ornamentinėje mąstysenoje“<sup>28</sup>, kuri jam teikia ezoterizmo pobūdį ir padeda surasti „ornamento“ labirinte Ariadnės gijų, vedančių į istorijos paslaptis.

Jau pirmuose netyrinėtas romanikos meno pažinimo erdves atskleidusiuose Focillono ir Baltrušaičio veikaluose akivaizdūs ir istorinės kultūrinės bei lyginamosios metodologijos principai. Tik kompleksinis požiūris leido išaiškinti, kad romaninė plastika sukūrė savitą humanizmą ir meninę raišką, kuri padėjo pagrindus tolesnei Vakarų meno<sup>29</sup> raidai. Kitaip sakant, *romanikoje išsiskleidė nauja žmonijos sąmonės forma ir „monumentalūs mąstymo dėsniai“, kurie lėmė tolesnę geometrinės Vakarų meno dvasios sklaidą.*

Vadinasi, Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno studijų išskirtinumas susijęs ir su jų pasitelktomis naujomis efektyviomis komparatyvistinėmis tyrinėjimo strategijomis. XX a. *prigiję antropologinis ir komparatyvistinis metodai ne tik padėjo pakoreguoti istorinių tyrinėjimų pobūdį, bet ir pakeitė tradicinių „viduramžių“ chronologinių ribų supratimą, viduramžių estetikos, pamatinių tos epochos žmogaus mąstymo, pasaulio suvokimo kategorijų, meno sampratą. Lyginamieji įvairių Rytų ir Vakarų civilizacijų ir tautų meno tradicijų sąveikų tyrinėjimai ne tik keitė tradicines meno istorijos koncepcijas, tačiau ir eurocentrinę pasaulinės kultūros bei meno istorijos viziją.*

Plačiau žvelgiant, matome, kad neabejotinai vienas svarbiausių pirmos XX a. pusės prancūzų humanistikos, ypač sociologijos, kultūrologijos, antropologijos, istorijos ir menotyros mokslų, laimėjimų buvo medievistikoje įsigalėjusi novatoriška komparatyvistinė metodologija. Blochas taikliai pastebėjo, kad *komparatyvizmas yra toks mokslinis metodas, kurio nereikia painioti su paprastu lyginimu. Jo esmė yra „tyrinėti, o ne vien parodyti panašumus ir skirtumus“*<sup>30</sup>. Tad šį metodą pagrindžia sugebėjimas *padidinti euristinę istorijos mokslo galią; be to, čia svarbu išskirti ne tik panašumus, bet ir reikšmingus skirtumus; lyginti ne pavienius veiksnius, bet kompleksus bei per ilgus amžius susiformavusius reiškinius. Remdamasis šiuo metodu, istorikas tyrinėja istorinę dinamiką, judančias struktūras, ne tik skirtingų kultūrų, bet ir tos pačios kultūros formų įvairovę.*

<sup>28</sup> Apie „meninį ornamentinį viduramžių mąstymą“ žr. Le Goff J., *Un Moyen Âge en images*, Paris, 2000, p. 15.

<sup>29</sup> „Vakarų menas“ – tai Focillono sąvoka, kuri aptariama antroje monografijos dalyje.

<sup>30</sup> Schmitt J.-C., „Introduction“, in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Paris, 1999, p. 9–19.

Jau Blochas savo veikaluose suformulavo keletą svarbių lyginimo strategijų. Pirmoji taikoma lyginant erdvę ir laiką sugyvenančias visuomenes. Antroji susijusi su lyginimu tų visuomenių, tarp kurių nei erdvėje, nei laike nebuvo jokių tiesioginių ryšių. Šis komparatyvizmas atskleidžia „mentalinio šoko galią“ ir reabilituoja skirtingumo, kitoniškumo<sup>31</sup> bei egzotizmo pajutimą. Šioje monografijoje aptariamų problemų požiūriu itin svarbu pabrėžti, kad abi šias metodologines prieitis į menotyrą perkėlė viduramžių meno istorikai Focillonas ir Baltrušaitis.

Privalu pažymėti, kad Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno studijose išryškėjo ir „Febvre'o linija“, nagrinėjanti civilizacijos problemas. Ši kryptis *atvėrė naujas geografinės meno istorijos erdves, išplėtė krikščioniškojo meno ištakų lauką iki Šiaurės Mesopotamijos miestų*. Tai tapo pagrindu ir Baltrušaičio tyrinėjimams, kurie atskleidė Azijos aukštikalnėse, tarp Irano ir Romos imperijos sukurtos architektūros ir dailės reikšmę romaninio meno raidai greta išsiskleidusių kultūrų meno formų ir simbolių difuziją.

Kita vertus, nuoseklūs istoriniai viduramžių plastikos ir architektūros tyrinėjimai leido Focillonui ir Baltrušaičiui atskleisti dvilypį gotikos estetinių principų pobūdį, kurį nulėmė nevienalytis viduramžių kultūros pagrindas ir krikščioniškojo meno pradų dualumas. Analizuodami plastinius ir vaizduojamuosius menus, Focillonas ir Baltrušaitis nustatė, kad *fantastinių formų ir iškraipymų estetika buvo labai gajį dėl gausių Vakarų kultūros ryšių su skirtingomis Rytų civilizacijomis ir dėl autochtoninių viduramžių meno bei estetikos pradų pabudimo istorinio virsmo laikotarpiais*. Vadinasi, medievistai *paneigė akademiniame moksle vyrausią nuostatą, kad gotikoje pagaliau išsivaduojama iš ankstesniems viduramžiams būdingų gamtiškos hermeneutikos haliucinacijų ir vis dažniau kuriamas tikrovės pasaulis*<sup>32</sup>.

Kaip matyti, Focillonas ir Baltrušaitis pradėjo naują viduramžių meno tyrinėjimų etapą<sup>33</sup> bei išklabino tradicinės meno istorijos pamatus. Tiesa, *Focillonui nepakako laiko svariai pagrįsti ir išskleisti mobilią laiko struktūrą bei „ilgalaikiškumą“ (longue durée) sampratą*. Šios meno istorijos idėjos tapo novatoriškų tyrinėjimų šaltiniu,

<sup>31</sup> „Kito“ (*l'autre*) pažinimo svarba itin sustiprėjo postmodernistinėje humanistikoje, kai išryškėjo, kad daugybė „kitų“ sugyvena ir susipina globaliame pasaulyje. Žr. Schmitt J.-C., „An mil – an 2000. Modernité du Moyen Âge“, *Magazine littéraire*, 1999, n. 382, p. 30.

<sup>32</sup> Apie novatorišką Focillono mokyklos atstovų požiūrį į gotikos meną, fantastinio ir irealaus jo pasaulio studijas žr. Taralon J., „Préface“, in *Le Moyen Âge Retrouvé. De Saint Louis à Viollet le Duc*, Paris, 1991, p. 8–15.

<sup>33</sup> Jų tyrinėjimus savitai plėtoja ne tik dabarties viduramžių meno istorikai (Jeanas Wirthas, Jeanas-C. Bonne, Michelis Pastoureau), bet ir žymūs antropologinės istorijos šalininkai (Jacques'as Le Goffas, Jeanas-Claude'as Schmittas).

*iš kurio sėmėsi plačia kultūrologine erudicija Rytų ir Vakarų meno formų srityje pasižymintis Baltrušaitis. Meno formų analizę Baltrušaitis vėliau papildė viduramžių meno simbolių ir vaizdinių tyrinėjimais, parodžiusiais, kad atvaizdai istorikui atveria nepaprastai turtingas erdves žmogaus vaizduotės, mentalinių paveikslų ir fantasmagorijų studijoms<sup>34</sup>. Kita vertus, menotyrininko atkreiptas dėmesys į egzotiškus įvaizdžius, groteskines figūras, fantastinių būtybių, stebuklų ir antgamtinių gyvių pasaulį, kuris ilgą laiką tūnojo istorijos paraštėse, atvėrė plačias viduramžių tyrinėjimų perspektyvas – keistybių kupiną pasaulį, kurio šaknys glūdi ikikrikščioniškoje dirvoje, Indijos, Artimųjų bei Tolimųjų Rytų kūryboje. Kaip matome, šis pasaulis iki šiol daro įtaką estetikos kodams<sup>35</sup>.*

Vadinasi, meno formų istoriją Focillonas ir Baltrušaitis susiejo su idėjų ir mentalitetų istorija ir išplėtojo *fundamentalias Vakarų viduramžių meno genezės ir raidos teorijas; sąsajos su Rytų tautų meno tradicijomis jose buvo pagrįstos lyginamąja gausių šaltinių, patikimos empirinės, ikonografinės medžiagos ir daugybės įvairių civilizacijų konkrečių meno pavyzdžių analize, kuri padėjo atskleisti turtingą Vakarų viduramžių meno formų paveldą, morfologijos savitumą ir krikščioniškojo meno formų metamorfozes*, todėl pagrįstai kilo poreikis kritiškai nagrinėti romanikos ir gotikos meno formų genezės, sąveikos ir istorinių metamorfozių problemas.

Monografijoje sugretinamos Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno koncepcijos, išryškinami meno formų raidos tyrinėjimų panašumai ir skirtumai. Taigi plėtojama dviguba komparatyvistinė strategijos forma. Pirmiausia ji yra komparatyvistinė savo pamatinėmis metodologinėmis nuostatomis, antra – jos analizės objektas yra lyginamoji dviejų žymių XX a. prancūzų komparatyvistinės metodologijos šalininkų studijų analizė.

Verta paminėti, kad XXI a. pradžioje Prancūzijoje vėl imta domėtis meno istorijos patriarcho Focillono veikalais. Tai rodo ir 2003 m. Lione surengta jam skirta paroda bei tarptautinė konferencija Paryžiaus Nacionaliniame meno istorijos institute (INHA). Šių renginių medžiaga publikuota visą menotyrininko veiklą apžvelgiančiame kataloge *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* („Formų gyvenimas. Henri Focillonas ir menai“, 2004). Ji papildė anksčiau skelbtas straipsnių rinktines: *H. Focillon. Textes et dessins d'Henri Focillon* („H. Focillonas. Henri Focillono tekstai ir piešiniai“, 1986), *Relire Focillon* („Iš naujo skaitomas Focillonas“,

<sup>34</sup>Pastoureau M., Rabel C., „Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire“, in *Tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris, 2002, p. 595–616.

<sup>35</sup>Michel A., „Signification actuelle de l'esthétique médiévale“, in *Dire le Moyen Âge: hier et aujourd'hui*, Amiens, 1990, p. 149–66.

1995). Išskirtinos ir monografijos: Maddalene'os Mazzocut-Mis *Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento* („Forma kaip likimas. Henri Focillonas ir morfologijos apmąstymas XX a. pirmos pusės prancūzų estetikoje“, 1998) bei Pierre'o Wato *Henri Focillon* (2006).

Baltrušaičio veikalai išversti į daugelį pasaulio kalbų, o Prancūzijoje ir Japonijoje jie net buvo populiariūs kaip *bestseleriai*<sup>36</sup>. Peržvelgus daugybę šiuolaikinių humanistikos veikalų, matyti, kad Baltrušaičio mokslo darbais ir kruopščiai surinkta vaizdine medžiaga remiasi daugelis estetikos ir menotyros korifėjų (Ernestas H. Gombrichas, Hubertas Damischas, Hidemichi Tanaka, André Chastelis, Charles'is Sterlingas, Louis Grodecki, Marie M. Davy, Danielis Arasse'as, Georges'as Didi-Hubermanas), žymių istorikų (Le Goffas, Jeanas Claude'as Schmittas), filosofų (Lacanas, Lyotard'as, Deleuze'as) ir kultūrologų (Agnès Minazzoli, Michelis Certeaux, Michelis Ribonas, Rogeris Callois), tačiau yra tik keletas jam skirtų monografių. Pirmiausia minėtina artimai bendravusio su Baltrušaičiu Jeano François Chevrier studija *Portrait de Jurgis Baltrušaitis* („Jurgio Baltrušaičio portretas“, 1989), kurioje aptariama mokslinė Baltrušaičio veikla ir metodologinės jo nuostatos. Milano universiteto dėstytoja Mazzocut-Mis knygoje *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis* („Fantastiški iškraipymai. Įvadas į Jurgio Baltrušaičio estetiką“, 1999) gilinasi į Baltrušaičio meninės formos sampratą, iliuzijos poetiką ir deformacijų estetiką. Baltrušaičio gvildentas meno filosofijos ir estetikos problemas mokslo darbuose ir straipsniuose tyrinėja italų menotyrininkė Annamaria Ducci<sup>37</sup>.

Lietuvoje Focillono ir Baltrušaičio menotyros palikimą nagrinėjusių tyrinėtojų nėra gausu. Lietuviškoje spaudoje vienas pirmųjų apie Baltrušaičio mokslinę kūrybą prabilo ir ėmė vertinti semiotikas Algirdas Julius Greimas, apibrėžęs Baltrušaičio nuopelnus meno istorijos mokslui ir Lietuvos valstybei<sup>38</sup>. Svarbių

<sup>36</sup> „Kaip ir 1930 metais, taip ir šiandien, jis priklauso Vakarų kultūros avangardui. Šiandien gal net daugiau nei 1930 metais jo veikalai Paryžiaus knygynų vitrinose reklamuojami kaip bestseleriai“, – taip apie Baltrušaitį 1963 m. rašė A. J. Greimas (Greimas A. J., „Sukaktuvės, kurių nereikėtų minėti“, in *Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis*, 1991, Vilnius, p. 228). Apie Baltrušaičio pripažinimą ir populiarumą Japonijoje liudija tai, kad visos jo knygos išverstos į japonų kalbą, taip pat japonų menotyrininko Tanakos veikalai (Tanaka H., *Hokusai's Perspective and Anamorphoses*, Kioto, 2002 ir kt.).

<sup>37</sup> Ducci A., *Le geste plastique et le geste émotionnel* (1925): *un inedito di Jurgis Baltrušaitis*, Tesi di Specializzazione in storia dell'arte, Università di Pisa, 1997; „Le geste plastique et le geste émotionnel' di Jurgis Baltrušaitis (1925): la genesi del testo“, *Polittico*, I, giugno 2000, p. 141–52.

<sup>38</sup> Greimas A. J. „Sukaktuvės, kurių nereikėtų minėti“ ir „Jurgio Baltrušaičio „Fantastiškieji viduramžiai““, in *Iš arti ir iš toli...* 1991 228–41.

pastebėjimų apie Baltrušaičio komparatyvistinės menotyros principus ir tarpcivilizacinių ryšių studijas yra pateikęs Antanas Andrijauskas atskiruose knygų „Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija“, „Kultūros, filosofijos ir meno profiliai“<sup>39</sup> skyriuose ir kituose lietuvių ir rusų kalbomis paskelbtuose straipsniuose. Baltrušaičio menotyros veikalus aptarė ir Algirdas Gaižutis knygoje „Kultūros vertybės ir erzacai“, publikacijoje „Jurgis Baltrušaitis – kultūrų piligrimas“<sup>40</sup> bei kituose straipsniuose. Menotyrininko gyvenimo ir kūrybos kelią aprašė jo tėvo – poeto ir diplomato – Jurgio Baltrušaičio kūrybą ir gyvenimą tyrinėję Viktorija Daujotytė ir Laimonas Tapinas<sup>41</sup>.

Lietuviškuose meno istorijos ir estetikos baruose Focillonas daugiau žinomas kaip *formų gyvenimo* kūrėjas ir meno teoretikas. „Formų gyvenimo“ fragmentų vertimai Lietuvoje skelbti du kartus: knygoje „Ties grožio vertybėmis“ (1944, 1994)<sup>42</sup> ir žurnale *Logos* (2001)<sup>43</sup>. Focillono meno formų raidos samprata ir viduramžių meno studijos bendrais bruožais aptariamos Andrijausko straipsnyje „Henri Focillono meno istorijos vizija ir „Formų gyvenimas““<sup>44</sup> ir Gaižučio knygoje „Estetika. Tarp tobulumo ir mirties“<sup>45</sup>.

Šioje monografijoje, nagrinėjant autentiškus prancūziškus šaltinius ir interpretacinę literatūrą, pirmą kartą atliekama sisteminga lyginamoji Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno studijoms ir tarpcivilizacinėms įtakoms skirtų veikalų analizė. Kita vertus, tai – pirmoji tokio pobūdžio lyginamoji studija menotyros istoriografijoje – joje gvildenamų meno istorikų idėjos įtraukiamos į XX a. metodologinius menotyros ieškojimus. Šioje knygoje nesiekama sukurti vienos

<sup>39</sup> Andrijauskas A., „J. Baltrušaičio komparatyvistinės menotyros principai“, in *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 448–71; idem, „Rytai ir Vakarai J. Baltrušaičio komparatyvistinėje menotyroje“, in *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 487–507.

<sup>40</sup> Gaižutis A., „Jurgis Baltrušaitis – dailėtyrininkas, kultūrologas“, in *Kultūros vertybės ir erzacai*, Vilnius: Academia, 1993, p. 261–89; idem, „Jurgis Baltrušaitis – kultūrų piligrimas“, *Darbai ir Dienos*, 2001, nr. 26, p. 233–44.

<sup>41</sup> Daujotytė V., *Su Jurgiu Baltrušaičiu*, Vilnius: Regnum, 1994; Tapinas L., *Imk, klajokli, žibintą vilties*, Vilnius: Alma littera, 2000.

<sup>42</sup> „Formų gyvenimas“ [vert. K. Stalioraitis], *Ties grožio vertybėmis*, sudarė R. Serapinas, Kaunas: Sakalas, 1944, p. 280–95. Joje Mikalojus Vorobjovas glaustai aptarė Focillono veiklą (p. 71–3).

<sup>43</sup> „Formų gyvenimas“ [vert. A. Čepauskaitė], *Logos*, 2001, nr. 26 (p. 136–148), nr. 27 (p. 172–79).

<sup>44</sup> Andrijauskas A. „Henri Focillono meno istorijos vizija ir „Formų gyvenimas““, *Logos*, 2001, nr. 26, p. 130–35.

<sup>45</sup> Gaižutis A., „Focillonas ir formų gyvybė“, in *Estetika. Tarp tobulumo ir mirties*, Vilnius, 2004, p. 399–402.

sistemos arba schemas, kuri apibendrintų jų mokslinę veiklą, nes patys autoriai suvokė, kad tokia struktūra arba sistema negalima ir užsklendžia meno istoriją, todėl monografijoje interpretuojamos ir lyginamos įvairios teorinės Focillono ir Baltrušaičio nuostatos, metodologinės įvairių meno reiškinių pažinimo strategijos, atliekama meno formų metamorfozių ir kultūros sąveikų analizė, dėmesį skiriant į ilgą laiką meno istorijos marginalijose buvusias problemas: laikiškumą bei meninę atmintį, egzotizmą galią, meninių struktūrų liekanas ir atbudimus, aberacijas. Šie meno istorijos aspektai lietuvių menotyroje nėra plačiau nagrinėti.



FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO  
MENOTYROS VERSMĖS



## FORMŲ GYVENIMAS: FOCILLONO MENO MATYMAS IR MOKYKLA

XX a. pradžioje formos (*morphē*) sąvoka reiškia jungtį, arba mediatorių, ir, atsiradama įvairiuose humanitariniuose bei socialiniuose moksluose, ji visą amžių skatina šias sritis studijuoti meno kūrinį, vizualinį lauką. Paryžiaus mokslininkai sukuria savitas formalistinio, struktūralistinio ir komparatyvistinio diskurso atmainas ir jos atskleidžia visuomeninio gyvenimo, kolektyvinio mąstymo ir vaizduotės formų įvairovę. Tarp intelektualų – ir Focillonas, kuriantis naujų teorinių ir istorinių mąstymo būdų ieškančią menotyros mokyklą.

Focillono pradėti meno formų, kaip pasaulį kontemplančio neverbalinio mąstymo, tyrinėjimai darniai įsilieja į Prancūzijoje vykusį epistemologinio perversmo procesą. Ar reikia pabrėžti, jog jį veikė Henri Bergsono mintis apie žmogaus dvasios judesių „įvaizdinimą“<sup>46</sup>, Émile'io Durkheimo sociologiniai visuomeninio gyvenimo ir mąstymo formų tyrinėjimai<sup>47</sup>, Marcelio Mausso civilizacijos formų ir kolektyvinės vaizduotės etnologinės studijos<sup>48</sup> bei Étienne'o Souriau estetikos, kaip „mokslo apie formas“<sup>49</sup>, samprata? Ir, savaime suprantama, svarbi antropologinės istorijos grindėjų, komparatyvistų Marco Blocho<sup>50</sup> ir Lucieno Febvre'o<sup>51</sup> bei jų sukurto *Annales* mokyklos idėjų sklaida, skatinanti kurti visuomeninių ir mentalinių „struktūrų istoriją“, aiškinti kompleksinius dabarties ir praeities ryšius, atmesti linijines bei priežastines istorinės raidos schemas.

Visuose tyrinėjimuose formos, arba, tiksliau, jų struktūros, suvokiamos kaip istorinės, antropologinės ir metapsichologinės paradigmos. Tikriaus sakant, struktūrinis požiūris reikalauja autentiško antropologinio ir istorinio matymo, sutelkti dėmesį į formų tekstūrą, jų vaizduoseną, būties sąlygas, latentiškas galias bei sunkiai išsprendžiamas antropologines mįsles. Užbėgant už akių svarbu pabrėžti, kad toks teorinis mąstymas grindžia ir XX a. pabaigos – XXI a. pradžios prancūzų

<sup>46</sup> XX a. pradžioje plačias diskusijas Prancūzijos meniniame gyvenime, kuriame dalyvavo ir Focillonas, sukėlė šie Bergsono veikalai: *Matière et mémoire* („Medžiaga ir atmintis“, 1896), *L'évolution créatrice* („Kūrybinė evoliucija“, 1907) ir *L'énergie spirituelle* („Dvasinė energija“, 1919).

<sup>47</sup> Durkheim É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1912.

<sup>48</sup> Mauss M., *Les civilisations. Éléments et formes*, Paris, 1930.

<sup>49</sup> Souriau É., *L'Avenir de l'esthétique, essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris: F. Alcan, 1934.

<sup>50</sup> Be leidinyje *Annales d'histoire économique et sociale* skelbtų straipsnių, svarbūs ir pirmieji šių mokslininkų veikalai. M. Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Paris, 1924.

<sup>51</sup> Febvre L., *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris, 1922.

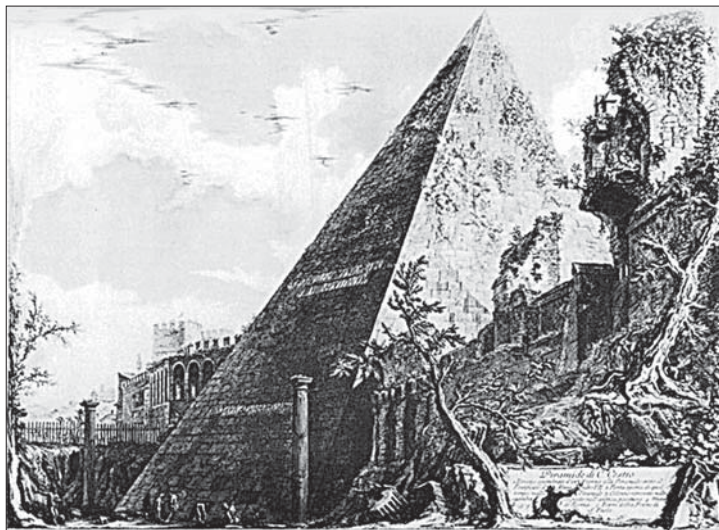
menotyrininkų (André Chastelio, Danielio Arasse'o, Georges'o Didi-Hubermano) tyrinėjimus, kuriuose visų pirma nagrinėjama vaizdavimo struktūra: kaip meno kūrinys įgyja medžiaginį pavidalą, kaip savitais būdais atvaizdas sukuria prasmes, kaip jo *forma* sudaro ir perteikia *turinį*, kokie istoriniai ir vaizduotės tiltai sieja meno formas, kokios metamorfozės veikia jų gyvenimą – išnykimą, atgimimą, tęstinumą, paveldimumą.

Tikra yra tai, kad šios menotyros tradicijos pradininkas yra Focillonas, užsibrėžęs tyrinėti formose atsiskleidžiantį žmogaus dvasios pasaulį. Intelektualinė šio menotyrininko biografija rodo, kad jo meno matymas ir suvokimas formavosi jau šeimoje. Gimęs 1881 m. rugsėjo 7 d. Burgundijos sostinėje Dižone žymaus raizybos meistro Victorio Focillono (1849–1918) šeimoje, Henri Focillonas nuo ankstyvos vaikystės ne tik pažino ir pamėgo raizybos meną, bet, supamas tėvo draugų, žymių menininkų (Claude'o Monet, Gustave'o Geffroy, Auguste'o Rodino), jis anksti pajuto ir pradėjo tyrinėti kūrybos subtilumus ir slapčiausias kertes. Tiesa, jis ne tik išmoko matyti meno kūrinį, bet ir pats įgijo puikių piešimo ir grafikos įgūdžių.

1901 m. Focillonas įstojo į Paryžiaus *École normale supérieure*, pradėjo gilintis į raizybos ir apskritai meno technikos ypatumus, susijusius su meniniu mąstymu, menininko rankos ir dvasios judesiu, atsitiktinumu. 1907 m. jis vyko į Romą, o kitais metais – į Veneciją rinkti medžiagos disertacijai apie Giovani Battistos Piranesi kūrybą, kurią apgins 1918 m. Sorbonoje. Nuo 1913 iki 1925 m. Focillonas ėjo moderniojo meno istorijos docento, vėliau profesoriaus pareigas Liono universitete ir tuo pat metu buvo šio miesto dailės muziejaus direktorius. Ankstyvaisiais mokslinės kūrybos metais jis paskelbė daugybę publikacijų įvairiomis kultūrinio gyvenimo temomis, tačiau, kaip atskleidžia 1914 m. paskelbtas veikalas apie žymaus japonų piešimo ir raizybos meistro Katsushikos Hokusai kūrybą, o 1919 m. – *Technique et sentiment* („Technika ir jausmas“), jo estetinės idėjos brendo gvildenant konkrečias meno technikos, meninės erdvės, meno tradicijos ir meno formose atsiskleidžiančių moralinių vertybių problemas.



Henri Focillon



Giovani Battista Piranesi, *Cestijaus piramidė*, 1745. Ofortas iš serijos *Varie Vedute di Roma antika et moderna*



Katsushika Hokusai, *Dūmų drakonas virš Fudzijos kalno*, 1849. Dažai, šilkas

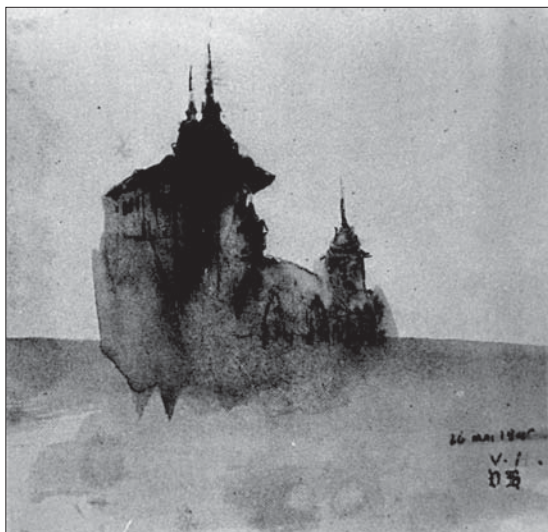
Nors 1925 m. Focillonas paskelbė solidžią studiją *L'Art bouddhique* („Budistinis menas“), 1926 m. – knygą, skirtą Rafaeliui, o 1927 m. – dvi tomų veikalą, kuriame apibendrinti jo XIX–XX a. meno tyrinėjimai<sup>52</sup>, mokslinis menotyrininko kelias staiga pakrypo kita kryptimi. 1924 m. jis pakviečiamas vadovauti Viduramžių meno istorijos ir archeologijos katedrai Sorbonoje – pakeisti ikonografinį metodą išpopuliarinusį Émile'į Mâle'į. Štai kodėl Chastelis teigia, kad Focillono knyga „Budistinis menas“, kurioje aptariamas meno ir religijos santykis, tapo rytietiška preliudija į krikščioniškųjų viduramžių studijas. Nuo tada iki pat mirties egzilyje jis atliko tuos menotyrinius tyrinėjimus ir ėjo tas visuomenines bei mokslines pareigas, kurios nulėmė tai, kad jo vardas yra garsus ir šiandien: žymus medievistas, *formų gyvenimo* teorijos kūrėjas, nepailstantis Vakarų vertybių gynėjas.

Dera pažymėti, kad tais pačiais 1924 m. Paulis Valéry pakvietė Focilloną atstovauti Prancūzijai Tarptautiniame intelektualinio bendradarbiavimo institute. 4 dešimtmečio pradžioje buvo dedama daug pastangų suburti intelektualus: Vakarų Europos mokslininkų susitikimai tapo kasmetiniai. 1932 m. įsižiebė

<sup>52</sup>*La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme* („XIX amžiaus tapyba. Sugrįžimas į Antiką“, 1927), *La Peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Du Réalisme à nos jours* („XIX–XX amžiaus tapyba. Nuo realizmo iki šių dienų“, 1928).

Vienos meno istoriko Josefo Strzygowskio (1862–1941) ir Focillono diskusija dėl Vakarų civilizacijos prado ir germaniško bei lotyniško jos pagrindo svarbos. Gvildendami civilizacijos formavimosi procesus, kuriuos aptarsiu kitoje monografijos dalyje, mokslininkai peržengė meno istorijos ribas, tačiau meno formų raidos ir kultūrinės jų reikšmės problema šiame ginče visuomet buvo kartinė.

Svarbu paminėti ir tai, kad, pradėjęs skaityti viduramžių meno istorijai skirtas paskaitas<sup>53</sup> Sorbonos universitete, Focillonas tapo Meno istorijos instituto steigėju, o nuo 1937 m. skaitė paskaitas ir *Collège de France*. Čia jis parengė paskaitų ciklą apie dvasinę „vizionierių“ šeimą (jai jis priskyrė Victorą Hugo, Piranesi, Francisco Goya, Honoré Daumier, Rembrandtą). Kirsdamas viduramžių, renesanso ir kitų epochų ribas, jis ieškojo istorijos krizės momentų, kurių metu tokie menininkai, kaip Hieronimas Boschas (išreiškęs „pragaišties filosofiją“), Andrea Mantegna („konvulsyvių peizažų“ kūrėjas) ir Matthias Grünewaldas (perteikęs „žmonijos griuvėsių didybę“) kūrė apokaliptines vizijas. Iš tiesų dvi menininkų grupės, arba, jo žodžiais tariant, „šeimos“, kurias jis mėgo tyrinėti: „konstruktoriai“ ir „vizionieriai“. Griežtų kompozicijų meistrai Jeanas Fouquet ir Pierro della Francesca buvo jo mėgstami menininkai, tačiau už vis labiausiai jį traukė ir žavėjo „tai, kas nerimastinga,



Victor Hugo, *Du sujungti bokštai*, 1846. Sepija; plunksna, lietas rašalas, popierius, 11,2×11,6 cm



Honoré Daumier, *Don Kichotas ir kritęs mulas*, 1867. Drobė, aliejus, 59×137 cm. Orsė muziejus (Prancūzija)

<sup>53</sup> Visų pirma jis parengė Giotto di Bondone ir XIV a. tapybai skirtus paskaitų ciklus, vėliau pradėjo nagrinėti V–XI a. Vakarų meną, o 1927 m. – romaninės skulptūros ir gotikos meno tyrinėjimus.



keista ar iškreipta“<sup>54</sup>. Remdamasis šiomis išvalgomis tūkstantmečio krizės tyrinėjimus jis siejo su politine ir socialine istorija.

Kaip liudija vienas žymiausių jo mokinių, lenkų kilmės prancūzų menotyrininkas Louis Grodecki, „1933 m. Focillonas suburia mokslininkus sistemingoms XI a. skulptūros studijoms“<sup>55</sup>. Ir iš tiesų Focillonas sukūrė mokyklą, kurioje įtvirtino bendro, grupinio darbo principus. Jis buvo puikus oratorius ir šiltai bendraujantis žmogus. Meno istorijos profesoriaus paskaitos sutraukdavo gausybę klausytojų ir prilygo XX a. pradžioje Bergsono skaitytoms paskaitoms *Collège de France*. Meno istoriją Focillonas suvokė kaip nepriklausančią nuo kitų mokslų discipliną, todėl siekė pagrįsti menotyrinius metodus, apibrėžti meno istorijos pažinimo lauką, objektyviai vertinant įvairių civilizacijų poveikį Vakarų meno raidai ir patiems seniausiems liaudies meno šaltiniams. Jis aštriai kritikavo menotyroje taikytus literatūrinį ir istorinį metodus, pernelyg sumažinusius plastinio fenomeno reikšmę ir įtvirtinusius ikonografinę bei archyvinę medžiagą tyrinėjimo tradicijas. Taip pat jis iškėlė Hippolyte'o Taine'o *milieu* („aplinkos“) teorijos trūkumus, tačiau, siekdamas atskleisti meno kūrinio istorinės būties unikalumą, jis tikino, jog „visos disciplinos turi sutelkti savo išteklius ir metodus tyrinėjimams, kurie padeda įminti žmonijos mįslės“<sup>56</sup>.

Savo paskaitose pabrėždamas, kad meno kūrinys reikalauja savitos prieigos, t. y. nuodugnaus vizualinio ir techninio pažinimo, Focillonas išugdė gausų menotyrininkų būrį, kurie iš esmės pakeitė požiūrį į XVII–XIX a. meną, tačiau pirmiausia jis ir jo mokiniai ėmėsi tirti viduramžių meno formų raidą, romaninio ir gotikinio stiliaus genezę, stilistinį vientisumą ir istorinę formų raidą. Nagrinėti šias temas jis skatino ir Jurgį Baltrušaitį, Georges'ą Gaillard'ą, Françoise Henry, Geneviève Micheli-Marsh, Louis Grodecki, Jeana Bony, Elie Lambert'ą, Marcelį Durliat ir kitus; jų tyrinėjimus grindė Focillono suponuota mintis, jog meno kūrinys gyvuoja kaip forma. Deja, įvairiuose Europos regionuose jo mokinių pradėti menotyros tyrinėjimai, kuriuos nutraukė karas, buvo baigti tik 1970 m. jau Grodeckio ir Durliat iniciatyva. „Jų studijos patvirtino daugybę Focillono iškeltų hipotezių“<sup>57</sup>.

<sup>54</sup>Chastel A., „Henri Focillon et son enseignement“, in *Victor Focillon et Henri Focillon*, Dijon, 1955, p. 17.

<sup>55</sup>Grodecki L., „La sculpture de XI<sup>e</sup> siècle en France. État des questions“, *L'Information d'Histoire de l'Art*, 1958, p. 29.

<sup>56</sup>Thomine A., „L'enseignant. Quelques idées ont de facettes que les yeux des papillons“, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris, 2004, p. 159.

Monografijoje svarbus būtent šis sėkmingai pedagoginę ir mokslinę veiklą derinusio menotyrininko kūrybos tarpsnis. Šiame laikotarpyje Focillono meno istorijos raidos samprata įgijo tvirtą metodologinį ir teorinį pamatą, kuriame susiliejo vokiškai kalbančių kraštų menotyrininkų pagrįstos formalizmo idėjos ir prancūzų estetikos morfologija.



Henri Focillon (dešinėje), Jurgis Baltrušaitis (pirmame plane) ir meno istorijos profesorius iš Jeilio Sumner Crosby išvykoje į Sen Deni, apie 1934

Tačiau negalima nepaminti ir tolesnės mokslinės Focillono veiklos: 1939 m. įvairiuose Jungtinių Amerikos Valstijų universitetuose jis skaitė paskaitas. Rio de Ženeire jį pasiekė žinia apie fašistinės vokiečių kariuomenės invaziją į jo tėvynę. Į Prancūziją jam jau nebuvo lemta sugrįžti. Turėdamas intelektualinių ir politinių tikslų jis aktyviai dalyvavo 1941 m. Niujorke įsteigiant Laisvąją aukštųjų studijų mokyklą – buvo siekiama, be greitai plintančios germaniškos mokslinės minties, įtvirtinti ir intelektualines prancūzų tradicijas. Apie Jeilio universitetą Focillonas rašė: „Tai viena iš mūsų tvirtovių“ ir „Harvarde stipri Vokietija“<sup>58</sup>. Nepaisant šios vertybinės kovos, Focillonas buvo palankus iš Hamburgo atvykusiam menotyrininkui Erwinui Panofsky'ui, kuris 1933 m. ieškodamas prieglobsčio sau ir Warburgo bibliotekai buvo apsistojęs Focillono namuose Maranvilyje. Tačiau visai kitokius jausmus jis puoselėjo Kolumbijos universiteto dėstytojui, garsėjusiam savo marksistinėmis pažiūromis, Meyerui Schapiro (iš Lietuvos kilusiam žydų

<sup>57</sup> Vergnolle É., „Le Moyen Âge: une approche renouvelée. Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane“, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* 143.

<sup>58</sup> Martin F.-R., „Le problème des terreurs de l'historien de l'art. Réminiscences politiques chez Henri Focillon“, in ten pat 111–121.

kilmės meno istorikui), kuris negailėjo kritikos jo mokinių, ypač priešingų pažiūrų Baltrušaičio, darbams. „Medievistas Schapiro piktnaudžiauja neteisėta reputacija. Tai nerimtas mokslininkas, užsikrėtęs germaniškais metodais; ne vieną palietė jo vaidingas būdas“<sup>59</sup>, – su apmaudu rašė Focillonas. Tad menotyrininkų kova vyko ne tik meno istorijos, bet ir politinių pažiūrų ringe.

Kiek nukrypstant nuo temos, pažymėtina, kad XX a. pradžioje mainai dėstytojais tarp Europos ir Amerikos tapo instituciniai, kai (1905) Prancūzijos ir (1911) Vokietijos vyriausybės sudarė dvipuses bendradarbiavimo sutartis daugiausia tarp Berlyno, Paryžiaus ir garsiausių JAV universitetų. Taip dvi stipriausias humanitarinių mokslų tradicijas turinčios Europos tautos varžėsi dėl intelektualinės hegemonijos ir savo idėjų įtakos Naujajame pasaulyje. Jau veikiant šioms ideologinėms žaidimo taisyklėms, atvykęs į JAV Focillonas natūraliai ištraukė į aršėjančią šių humanistikos tradicijų kovą.

Beje, sudarydamas mokymo programas, į kurias skatino įvesti Azijos, ikikolumbinio ir pirmykščio meno kursus, taip pat skaitydamas meno istorijos paskaitas Jeilio, Niu Heiveno<sup>60</sup> universitetuose, Bizantijos meno ir medievistikos studijų centre *Dumbarton Oaks*<sup>61</sup>, Focillonas išugdė daugybę menotyrininkų (Carroll Meeks, Georges'ą Kublerį, Sumnerį McKnight Crosby, Charles'į Seymourą, George'ą Heartą Hamiltoną ir kitus), kuriems jis buvo ne tik pedagogas, bet ir profesinis bei dvasinis mentorius<sup>62</sup>. Daugelis jų ir tolesnėje mokslinėje karjeroje gvildeno Focillono atvertas temas, kiti (pavyzdžiui, Charles'is Sterlingas ar Hamiltonas) „formų gyvenimo“ idėjas perkėlė į prestižinių muziejų veiklą. Štai kodėl sunku tiksliai nustatyti šio meno istoriko minties įtaką.

Tačiau grįžkime prie Focillono veiklos ir menotyros metodologijos formavimosi Paryžiuje. Šiaip ar taip, XIX–XX a. sandūroje moderniajame Vakarų Europos mene prasidėjęs domėjimasis formos dalykais ir teoriniai pačių meno kūrėjų samprotavimai skatino teorinius apmąstymus apie formos, vidinio jos gyvybingumo ir struktūros raidą. Focillono mokyklos atstovai viduramžių meno formalių struktūrų studijas išplėtojo 3–4 dešimtmetyje, kai Prancūzijoje sparčiai plito kubizmas, todėl natūralu, kad mokslinėje Focillono ir jo suburtų menotyrininkų apyvartoje buvo XX a. pradžios meninėje kultūroje paplitusios sąvokos: antina-

<sup>59</sup>Cahn W., „Shapiro et Focillon“, *Gesta*, 2002, XLI/2, p. 135.

<sup>60</sup>Šis universitetas glaudžiai bendradarbiavo su Paryžiaus *École des Beaux-Arts*.

<sup>61</sup>Šis 1940 m. įsteigtas centras buvo prijungtas prie Harvardo universiteto.

<sup>62</sup>Thomine 2004 156.



tūralizmas, konstruktyvizmas, architektonika, deformacija, abstrakcija<sup>63</sup>. Išties kubizmo ir kitų moderniojo meno stilių sklaida ne tik ardė beveik penkis šimtmečius gyvavusią meninę Vakarų tradiciją, bet ir skatino gilintis į meninės kūrybos logiką, abstrahuotų formų ir atvaizdų, realybės ir regimybės sąveikas. Pirmoje XX a. pusėje epochos paradigmų veikiami, vizualios formos bei meninio regėjimo problemos gvildeno ne tik meno istorikai, bet ir meno filosofai bei meno kritikai (Carlas Einsteinas, Rogeris Fry'us ir kiti).

Žinoma, filosofinė formos analizė turi labai senas tradicijas. Dar graikų žodyne išskirti žodžiai *eidos* ir *idea*, *morphē* ir *schēma* ilgainiui virto opozicinėmis poromis, aporijomis, dilemomis. Iš tiesų, pasak Jacques'o Derrida, šie žodžiai visada sugrąžina prie pamatinių metafizikos sąvokų, o forma visada atsiranda išvadose, kai vyrauja žodis *būtis*. „Tik forma, – rašė Derrida, – yra *akivaizdybė*, tik forma turi arba yra *esmė* ir tik forma *reiškiasi*. Akivaizdu, kad to negali paneigti jokia platoniško ar aristotelinio conceptualumo interpretacija. Visos sąvokos, kuriomis galime pakeisti ir apibrėžti *eidos* ir *morphē*, susijusios su *bendra būties tema*. Forma yra būtis. Formalumas yra tai, dėl ko daiktą apskritai galime matyti ir apie jį mąstyti. Metafiziniame mąstyme – ir fenomenologijoje – būtina sąlyga yra mąstyti apie būtį kaip apie formą, kad mąstymas būtų mintimi apie formą, formos formalumą; tai juntame ir Husserlio gyvos būties (*lebendige Gegenwart*), kaip universalios ir absoliučios transcendentinės patirties „formos“ apibrėžime“<sup>64</sup>. Tad *forma* apibrėžia būties prasmę, – prieina išvadą Derrida.

Mąstyti apie formą, apibrėžti formą ir jos virsmą – tai prasmingas ir sudėtingas kelias, kurį pasirinko daugelis žymių XIX–XX a. sandūros meno istorikų. Išsamus jų koncepcijų aptarimas nėra monografijos tyrimo objektas, tačiau, siekiant atskleisti idėines Focillono, kartu ir Baltrušaičio, menotyros ištakas, privatu išskirti pamatines formalistinės metodologijos problemas, kurias sprendė ir prancūzų menotyros grindėjai.

Kaip žinoma, formalizmo kryptis formavosi kaip reakcija į metodologinį menotyros bejėgiškumą, meno paslapčių fetišizavimą, siužeto ir idėjos pervertinimą. Tyrinėdami vaizduojamąsias struktūras, formaliosios krypties mokslininkai kreipė dėmesį į plastinės kalbos ypatybes, siekė pažinti vidinius jos dėsnius. Vokiškai kalbančių kraštų formaliosios menotyros metodologijos kūrėjų (Konrado

<sup>63</sup>Chevrier J., *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris, 1989, p. 28.

<sup>64</sup>Derrida J., „La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage“, in *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, p. 187.

Fiedlerio, Hanso von Maréeso, Adolfo von Hildebrando, Aloiso Rieglio, Augusto Schmarsowo, Heinricho Wölfflino, Wilhelmo Worringerio) veikaluose susiformavo koncepcijos, pabrėžiančios vidinius ir formaliuosius meno raidos aspektus, gvildenančios stiliaus bei meninės formos problemas.

Rieglio idėjų veikiami menotyrininkai atidžiau tyrinėjo meninį *stilių*, jo raidą, dėsningumus ir formaliąsias meno kūrinio struktūras. Taigi, formalios minties veikiamą, meno istorija tampa stilių raidos istorija, kurioje iškeliama *stiliaus* kategorijos reikšmė. Tuo pat metu stiliaus raida aiškinama kaip vidinis regėjimo formų kitimas. Sekdami idėjiniais Vienos mokyklos vedliais, formalizmo propaguotojai pripažįsta, kad visi meno istorijos stiliai vienodai reikšmingi ir sutelkia dėmesį į tradicinėje menotyroje ignoruotus „neklasikinius“ meno raidos periodus, siekia paaiškinti jų formalių meninės išraiškos priemonių savitumą bei tyrinėja sudėtingas kultūrų ir civilizacijų sąveikos problemas. Vadinas, istoriniam meno tyrimui svarbiausias klausimas apie stiliaus evoliucijos ir meno raidos skatulius, „meno valią“ (*Kunstwollen*).

Antra vertus, formalizmo idėjų šalininkams (Fiedleriui, Riegliui, Wölfflinui, Worringeriui) svarbiausia *ornamentas* ir dekoratyvinės schemos, su kuriomis susijęs meninis matymas. Wölfflino žodžiais tariant, „visų „gamtos pamėgdžiojimo“ pasiekimų šaknys – dekoratyvus pojūtis“<sup>65</sup>. Vadinas, ornamentas suprantamas kaip tobuliausia vaizduojamojo meno forma, kurioje atsiskleidžia abstrakti meno esybė. Tai reiškia, kad pagrindiniu meno suvokimo objektu tampa vizuali formos išraiška, formalių schemų, vaizdinių struktūrų suvokimas.

Trečias metodologinis formalizmo principas – vaizdinės, arba *plastinės*, *kalbos* savybių tyrinėjimas ir išigilinimas į vaizdinį mąstymą. Beje, formalistinės minties veikiamą menotyra labiausiai domisi vaizduojamąja daile ir architektūra. Pabrėžiama, kad meno kūrinio esmę sudaro plastinis vaizdinio įprasminimas, todėl meno istoriko tikslas – plastinės formos analizė; renkamosi „vaizdavimo kinetika“ (*Bewegungsvorstellungen*), meninės erdvės kūrimo principai. „Formos problemos, – rašo Hildebrandas, – nėra savaiminės, gamtos padiktuotos, o grynai ir absoliučiai meninės“<sup>66</sup>.

Šios formalioje menotyroje susiformavusios nuostatos neabejotinai rado atgarsį Focillono *formų gyvenimo* koncepcijoje, kuri svarbi ir jo sukurtos mokyklos

<sup>65</sup>Wölfflin H., *Pamatinės meno istorijos sąvokos. Stiliaus problema naujajame mene* [vert. J. Ludavičienė], Vilnius, 2000, p. 241.

<sup>66</sup>Hildebrand A., *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, 2002, p. 26.

bei viduramžių meno tyrinėjimo metodologinių nuostatų pažinimo požiūriu. Iš tiesų, lyginama su vokiškai kalbančiuose kraštuose populiariais Rieglio ir Wölfflino veikalais, Focillono knyga *Vie des formes* („Formų gyvenimas“, 1934) tapo formaliųjų studijų pagrindu Prancūzijoje. Estetinė mintis XX a. pradžioje čia buvo sutelkta į morfologijos, meno kūrinio struktūros, savitų meninių dėsnių, meninės technikos ir juslinės formos problemas, kurias gvildeno Charles'is Lalo, Étienne'as Souriau, Raimond'as Bayeris, Focillonas, vėliau – Jurgis Baltrušaitis, André Chastelis, André Malraux, Paulis Valéry ir Michelis Dufrenne'as. Šios estetiškos tradicijos sekėjai meno kūrinį aiškino kaip savarankišką, daugybę būties lygmenų ir metafizinę gelmę turintį pasaulį, kuriam būdingas meninis laikas ir erdvė.

Nepaisant Focillono formaliosios minties sąsajų su *Kunstwissenschaft* meistrais, pažymėtina, kad jis atsisakė kurti uždara meno istorijos sistemą<sup>67</sup>. „Formų gyvenime“ nieko nesisteminio. Be to, kaip tvirtina Henri Zerneris, – „nekyla abejo nių, kad Focillonas puoselėjo mintį įveikti vokiečių teoretiką [Wölffliną]. Tai atskleidžia ir Annamaria Ducci, cituodama jo laišką: „Aš nudirsiu Wölfflinui kailį““<sup>68</sup>. Iš tiesų Focillonas puikiai juto istorinio determinizmo pavojus ir meno bei menininko laisvės galią. Jam buvo priimtinos įvairios intelektualinės kryptys – tai matyti ir jo knygoje, atskleidžiančioje sudėtingą vidinę meno istorijos sandarą.

Kaip tik knyga „Formų gyvenimas“ Focilloną įtraukė į žymiausių XX a. meno filosofų sąrašą. Tiesa, šį programinį veikalą jis parašė jau sukaupęs didelę menotyrinę patirtį ir išleidęs įvairius monografinius tyrinėjimus, skirtus Hokusai, Benvenuto Cellini, Piranesi, Piero della Francescos, Rafaelio ir daugelio kitų menininkų kūrybos analizei. Tačiau neatsitiktinai veikalas atsirado Focillonui įnikus į medievistiką, paskelbus vieną pamatinių viduramžių meno istorijai skirtų knygų *L'Art des sculpteurs romans* („Romanikos skulptorių menas“, 1931) ir pasirodžius pirmiesiems jo mokinių darbams. Taigi iš kitų formalizmo idėjas pagrindusių veikalų jis išsiskyrė tuo, kad formų teorija skleidėsi glaudžioje sąsajoje su viduramžių meno istorija. Tik pradėjęs tyrinėti ir spręsti romaninio meno stiliaus savitumo, viduramžių meno vaizdinės struktūros ir meno formų raidos problemas, Focillonas pasinėrė į meno teorijos problematiką.

Iš tikrųjų „Formų gyvenimą“ įkvėpė mintis, jog *forma yra gyva*. Informatyvus knygos pavadinimas rodo, kad čia nagrinėjama ne formų istorija, o jų gyvenimas.

<sup>67</sup> Zerner H., „Entre histoire de l'art microscopique et macroscopique“, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* 279.

<sup>68</sup> Zerner 2004 280.

Pavadinimas neretai klaidingai interpretuojamas kaip biologinė metafora – esą formos yra tarsi gyviai, išgyvenantys gimimą, augimą ir mirtį, tačiau ne biologinė formų raidos samprata yra *formų gyvenimo* pamatas, nors biologinės interpretacijos bruožų galima aptikti kai kuriuose vaizdinguose intarpuose, kuriuose vienaip ar kitaip apibūdinami XX a. pradžios gamtos mokslų tyrinėjimai. Focillonas patį gyvenimą supranta kaip formą, todėl neatsitiktinai jis cituoja Honoré de Balzaco mintį: „*Visa yra forma, ir netgi gyvenimas yra forma*“. Pats gyvenimas veikia kaip formų kūrėjas.

Panagrinėkime Focillono meno formų pasaulio, jo sandaros bei virsmo sampratą. Aiškindami meno kūrinį neretai susiduriame su prieštaromis: jis priklauso konkrečiai epochai, bet jame atsiveria ir amžinybė, jis yra unikalus, bet jame veikia meno dėsniai, jis išreiškia slapčiausias svajas, tačiau jame tvinkčioja ir civilizacijos energija, pagaliau tai yra žmogaus dvasios produktas, bet jo būties pilnatvė atsiranda tik medžiagoje. Ar ne tokią pat prieštarą sudaro formos ir turinio sąvokos? Iš tikrųjų meno kūrinys veikia visomis kryptimis, siekdamas sukurti unikalią meninę struktūrą, kuri išreikštų kūrybingo žmogaus, istorinės būties, pasaulio esmės. Pasak Focillono, taip yra todėl, kad meno kūrinys nėra paprastas kultūros gyvenimo reiškinyje ar istorijos liudytojas: jis papildo ir praturtina realų pasaulį, jame veikia saviti dėsniai, jis turi „savas harmoniją kuriančias medžiagas, savo fiziką, chemiją ir biologiją“<sup>69</sup>. Norint jį pažinti, visų pirma reikia išmokyti *matyti*, nes meno kūrinys yra vizualus reiškinyje, meninėje erdvėje išsivalintis formos pasaulis.

Nors menotyrininkas įsitikinęs, kad menininkas siekia vienio, kuriame išnyksta medžiagos ir dvasios, formos ir turinio prieštaros, tačiau pabrėžia, jog meno kūrinys pirmiausia yra erdvės matas, tai yra forma. Kaip tik *formalus sąryšiai meno kūrinyje ir kūrinių sąskambiai sudaro formalią struktūrą, sukuria „pasaulio metaforą“*. Forma yra ne tik griežtas erdvės apibrėžimas, ją lemia ir sambalsiai su kitomis formomis: „Ji tęsiasi, sklinda įsivaizduojamose erdvėse ar veikiau mes ją vertiname kaip properšą, per kurią į nežinomas karalystes, nesančias nei erdve, nei mintimi, galime įsileisti daugybę trokštančių gimi atvaizdų“<sup>70</sup>. Viena reikšmingiausių prielaidų, siejančių Focilloną su kitais formalaus metodo šalininkais, yra teiginys, kad *formos turinys yra formalus turinys*, kitais žodžiais tariant, „forma nėra mainomas turinio drabužis“<sup>71</sup>. Vis dėlto, apibūdindamas formą

<sup>69</sup>Focillon H., *Vie des formes*, Paris: Puf, 1988, p. 1.

<sup>70</sup>Focillon H., *Vie des formes*, Paris: Quadrige/Puf, 1993, p. 4.

<sup>71</sup>Focillon 1993 5.

kaip kūrybos viršukalnę, meno filosofas numatė iš to kylančias grėsmes. Visų pirma – galimybę sumenkinti formos esybę, aiškinant ją kaip kontūrą, apimtį, nudirtą kūrinio kailį, o svarbu atskleisti formos pilnatvę, kurią sukuria visų meno kūrinio sandų pusiausvyra.

Plastinės formos, pasak Focillono, turi savo gyvenimo įkvėptą sąrangą. Jos paklūsta nuolat atsinaujinančioms metamorfozėms ir stilių virsmui. Kisdamas netolydžia progresija stilius stengiasi išbandyti, įtvirtinti ir suardyti formų ryšius. Forma gali tapti formule ar kanonu, bet metamorfozės netrukus vėl prasideda. Jas pristabdyti arba paskatinti yra stilių uždavinys. Stilių Focillonas supranta kaip rišlią tarpusavyje susijusių formų visumą, kurios harmonija kyla, susidaro ir išyra įvairovėje. Stilių sudaro formalūs elementai, jų vidiniai ryšiai, sintaksės taisyklės. Viena vertus, stilius yra raida, kartu vientisa ir kupina prieštarų. Antra vertus, stilius yra ir aukščiausias meno kūrinio kokybės ženklas, padedantis pralenkti laiką, suteikiantis meno kūriniui amžinų vertybių.

Tai aptaręs, Focillonas daro išvadą, kad *formas paklūsta vidinei jas tvarkančiai logikai*. Ši mintis glaudžiai susijusi ne tik su vokiškai kalbančių kraštų formalistų iškeltomis idėjomis, bet ir su Baltrušaičio ornamentinės stilistikos studijomis. Focillonas pripažįsta, kad ši taisyklė puikiai atsiskleidžia ornamento valdose ir visame mene, kuriame atvaizdai kyla iš ornamento ir jam paklūsta. Taip yra todėl, kad ornamentas priartėja prie gryniausių mąstomų formų. Tai puikiai rodo pirmieji jo mokinio tyrinėjimai: romaninės skulptūros ornamento dialektikos, arba stilistikos, studijos, kuriose siekiama pademonstruoti kūrybos metodo logiką<sup>72</sup>. Pritardamas Baltrušaičio išvadoms, Focillonas pabrėžia, kad ornamentinis stilius susidaro ir gyvena tik skatinamas vidinės logikos.

Kita vertus, vaizduojamoji figūra, įžengusi į meno erdvę, gali įgauti naujų prasmų ir tapti vis naujos meninės sistemos dalimi, pavyzdžiui, Mesopotamijos dievų ir herojų figūros meno istorijoje atgimsta vis naujuose meniniuose kontekstuose. „Būna taip, – apibendrina Focillonas, – kad meno forma išsenka, tačiau išlieka gyvuoti ir po savo turinio mirties ar net atgyja kupina naujo prasminio užtaiso“<sup>73</sup>. Vadinas, formaliosios schemos, kuriose susipina įvairiausia žmonijos patirtis, turi nepaprastų galių.

<sup>72</sup>Gombricho žodžiais tariant, Focillonas „išlaisvino ornamento studijas iš priežastinės raidos“. Žr. Gombrich E. H., *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979, p. 205.

<sup>73</sup>Focillon 1988 6.

Focillonas išsyk pripažįsta ir meninės erdvės virsmo svarbą: joje nuolat kinta formos ir erdvės santykiai bei šviesos samprata. Be to, pati medžiaga yra neantraeilis meno formos sandas, dalyvaujantis šiose metamorfozėse. „Medžiaga turi tam tikrą likimą, formalų polinkį“<sup>74</sup>. O medžiaga susijusi su technikos sąvoka. Technika sučiumpa vaizduotę ir įvaizdina objektą. Technika yra emocinis ir fizinis žmogaus dalyvavimas formos kūryboje. Galima sakyti, kad Focillonas išaukština subjektyvios ir idealistinės estetikos šalininkų į nuošalę nustumtą technikos konceptą. Anot jo, kiekvienas menininko veiksmas yra kūryba, todėl meno analizėje negalima nukelti į antrą planą techninio sprendimo, kuris yra laisvas ir dažnai atsitiktinis transformacijų laidininkas.

Kūrybos technika ir psichologija, veikiama intuityvistinės Bergsono filosofijos išvalgų, yra kertinės Focillono estetikos atsparos. Suvokęs, kad žmogaus sąmonė visada siekia kalbinės arba kitokios stilistinės išraiškos, Focillonas kėlė klausimą, kaip formos reiškiasi ne tik erdvėje, medžiagoje, bet ir žmogaus dvasioje: „ką jos ten veikia, kaip jos elgiasi, iš kur jos atsiranda, kokius etapus pereina ir pagaliau kaip jos, dar neturinčios realaus kūno, daro įtaką ir kursto formos atsiradimą“<sup>75</sup>. Juk iš tiesų menininkas pasineria ir į mįslingas vaizduotės bei atminties sritis: formų gyvenime itin reikšmingi ne tik vaizdiniai ir prisiminimai – nematomas dvasios menas, – bet ir užmarštys, sukeičiančios vietomis dalykus arba juos iškraipiančios. Formos nesiekia tik perteikti dvasios polinkius, juos tiksliai nurodyti. Formos skatina dvasios judesius, nes jose atsiskleidžia intelektas, vaizduotė, atmintis, jausmas, instinktas, būtis ir net žmogaus valia, raumenų galia, temperamentas, tačiau svarbiausia, kad formų gyvenimas dvasinėje plotmėje – tai ne tik formalus dvasios gyvenimo reiškinys. Formos gali keisti dvasios polinkius, struktūrą.

Beje, Focillono koncepcijoje išryškėjo prancūzų meno sociologijos bruožai, kurie padėjo atskleisti dalykines meno tyrinėjimo perspektyvas, analizuoti sudėtingus meno formų ir visuomenės gyvenimo ryšius. Štai kodėl joje atskleidžiama, kad formos nėra pakibusios abstrakčioje erdvėje, anapus tikrovės. *Formos visuomet „kišasi į gyvenimą“*, iš kurio jos ateina ir „perteikia erdvėje kai kurias dvasines būsenas“. Vadinasi, kintanti formali aplinka veikia gyvenimo stilių, socialinę struktūrą, sąmonės būsenas: „gotikinis menas sukūrė Prancūziją, Prancūzijos žmonės, jis įsiliejo į horizontą, miestų siluetus, pagaliau skleidė poetiš-

<sup>74</sup>Ten pat 52.

<sup>75</sup>Ten pat 68.



kumą<sup>76</sup>. Ar nėra taip, kad formalioji aplinka kuria ir istorinius savo mitus, kuriuos modeliuoja ne vien tik pažinimas ir dvasios poreikiai, bet ir praeities palikimas?

Kita vertus, „matome, kaip, pavyzdžiui, mitologinės senovės antikos būtybės nuvilnija per įvairias epochas. Jos išsismelkia į romanikos, gotikos, humanizmo, baroko, Davido epochos ar romantikų meną, jos kinta, prisitaikydamos prie kitų aplinkybių, jos keičia pavidalą, o dalyvaudamos žmogaus dvasios metamorfozėse išreiškia skirtingas ar net priešingas prasmes“<sup>77</sup>. Taip Focillonas prabyla apie dvasinę etnografiją, t. y. „formaliąsias šeimas“, kurias saisto slėpiningi formų ryšiai, sujungiantys skirtingų laikotarpių ir kraštų kultūras. „Galbūt kiekvienas stilius, stiliaus etapas ar kiekviena meninė technika, – svarsto Focillonas, – reikalauja tam tikros žmogaus prigimties, dvasinės šeimos“<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Focillon 1993 23.

<sup>77</sup> Focillon 1988 24.

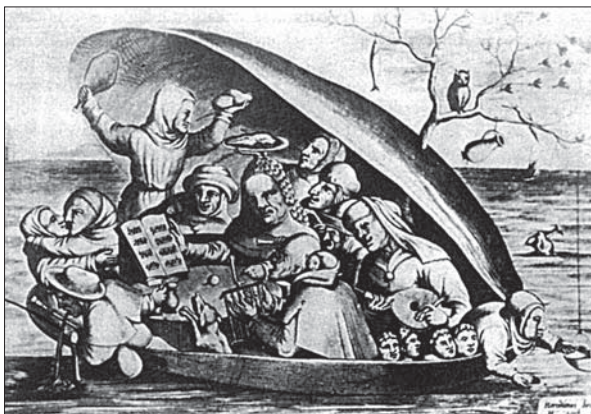
<sup>78</sup> Focillon 1993 25.



*Afroditė kriauklėje, graikų skulptūra, helénistinis laikotarpis. Terakota. Luvro muziejus (Prancūzija)*



Sandro Botticelli, *Veneros gimimas*, 1484–85. Drobė, tempera, 184,5×285,5 cm. Uffici galerija (Italija)



Hieronimus Cock, *Pamišėlių laivas*, XVI a. vid. Raižinys pagal Hieronimą Boschą

Be abejo, jo išskirtos „dvasinės“<sup>79</sup>, arba formalios, šeimos, kurias sieja įvairia-lypiai saitai, padėjo tyrinėti formų struktūras polifoninėje istorijoje, išvelgti sudėtingus jų susipynimus ir keisčiausias metamorfozes. Savo ruožtu tai paskatino suabejoti *įtakos* sąvoka ir atkreipti dėmesį į įvairius meno formų raidos ritmus bei judesius<sup>80</sup>. Šie pastebėjimai jau atskiria „formų gyvenimo“ koncepciją nuo XX a. pradžioje meno istorijoje vyračiusių meno formų raidos schemų.

Tačiau šioje monografijoje nagrinėjamai temai reikšmingiausia Focillono estetikos dalis yra „*formų raiška laike*“, pripažįstanti *metamorfinį meno formų judėjimą* ir išlaisvinanti meno formų pasaulį iš istorinio bei socialinio determinizmo. Tik metamorfozėse atsiskleidžia formų dėsniai, daugybė jų evoliuciją sudarančių sluoksnių, vingių ir klosčių. Beje, tik Focillono mokinių sukurtose metodologijose bus kaip reikiant atskleisti šie formos metamorfozių dėsniai: paminėsiu tik Baltrušaičio „susiformavimo ir deformavimo“ teoriją, Kublerio „laiko dėsnių“ sampratą ir Lucieno Rudraugo „juslinės geometrijos“ dėsnius<sup>81</sup>.

Deja, vertinant „Formų gyvenimą“ neretai bendrais bruožais aptariami tik septyni knygos puslapiai (p. 15–21), kuriuose Focillonas nurodo keturis meno stiliaus raidos etapus: eksperimentinį, klasikinį, rafinuotąjį ir baroko amžius, – paliekant nuošalyje kitas ne mažiau reikšmingas mintis. Nurodytuose knygos puslapiuose meno teoretikas teigia, kad kiekvienas stilius pereina keletą amžių, arba etapų. Šie etapai gali būti ilgesni arba trumpesni, tačiau kiekvienam jų būdingi saviti formalūs ženklai. *Eksperimentinis* etapas yra pirmasis stiliaus žingsnis. Tai archajinis periodas, kuriame susiduria gausybė patirčių, o forma ieško savo kelio. *Klasicizmas* – formų darnos laikotarpis, kuriam būdingas po eksperimentinio nerimo prasidedantis stabilumas. Pažymėtina, kad klasikinis laikotarpis nėra antikinio meno privilegija. *Rafinuotų* eksperimentų laikotarpyje atsiranda akiplėšiškų paradoksų. Su šiuo laikotarpiu susijęs *baroko* etapas – formų gyvenimas, kai pamiršamas arba iškraipomas vidinis darnos principas, ypač svarbus architektūroje; formos gyvena pačios sau. „Tuo pat metu, – rašo Focillonas, – dėl smalsių nukrypimų ir veikiant nostalgijai, kurios šaltinis teka pačiose formose, atgimsta susidomėjimas praeitimi ir barokinis menas ieško sau konku-

<sup>79</sup> Sąvoka *dvasinės šeimos* XX a. pradžioje pradėta vartoti ir etnografijos bei istorinės antropologijos studijose.

<sup>80</sup> Arasse D., „Lire ‚Vie des formes‘“, in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon* 162.

<sup>81</sup> Mazzocut-Mis M., „Focillon et l'esthétique française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle“, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* 187–88.



rentų, pavyzdžių ir postūmių seniausiuose sluoksniuose“<sup>82</sup>, – tarsi atsakydamas formalizmo šalininkams, kodėl kiekvienas stiliaus ciklas sugrįžta į pirminį etapą.

Žinoma, apibrėžti etapai susiję su vokiškai kalbančių kraštų menotyros tradicijoje XIX–XX a. sutelktu dėmesiu į globalinius stiliaus raidos klausimus, tačiau neabejotina, kad juos papildo ir nustelbia „struktūrinė mobilių formų analizė“<sup>83</sup>. Kaip liudija Chastelis, – „mes truputį niekinome ‚formų gyvenimo momentus‘ – patirčių stadiją, klasikinį ir pakriko baroko etapus – kuriuos jis manė esant naudingus; tačiau savo paskaitose juos labai saikingai vartojo, šiame kelyje ieškodamas gelminių tiesų ir kitų istorijos gijų. Nepaisydamas griežtos struktūros, jis pasinaudojo šia schema vaizdingai parodydamas skirtingų ‚galimybių‘ žaismą ir atkreipdamas dėmesį į ‚patirties formų susipynimą‘, kurių tiksli artikuliacija tikriausiai ir yra svarbiausias istorinių tyrinėjimų tikslas“<sup>84</sup>.

Šiandien akivaizdu, kad Focillonas žengė toliau nei kiti formalizmo atstovai. Jis nesiekė pateikti dar vienos abstrakčios meno raidos struktūros, o jo nurodyti etapai buvo tik tarpinė grandis, padedanti įveikti linijinės meno istorijos sampratą. Iš tiesų „Formų gyvenime“ išdėstytos mintys veda kur kas toliau ir atveria kelius struktūralistinei, komparatyvistinei bei antropologinei meno istorijai. Gilinantis į Focillono *formų gyvenimo* viziją, matyti, kad menotyrininkas plėtojo panestetinę teoriją, jog meninė kūryba, vienintelė galinti atskleisti žmonijos patirtį, yra iliuzija, kuri atsiranda dėl savito neapibrėžto svajonių pasaulio ir griežtos geometrijos sąveikos. Tai grindė požiūrį, jog kiekviena forma susijusi su žmogaus vaizduotės raiška. Vadinasi, galima teigti, kad „Formų gyvenimo“ puslapiuose, daugybe saitų siejančiuose žmogaus problematiką su menotyrinėmis studijomis, ryškėjo šiandien vis didesnį populiarumą įgaunanti antropologinės menotyros<sup>85</sup> gairės.

Įsigilinus į „formų gyvenimo“ koncepciją, tampa aišku, kad meno kūrinys visada atsiranda praeities ir ateities meno formų kūrybos grandinėje. Formų gyvenime meno kūrinys nėra tik akimirksnis, jo kūrybą veikia visa virtinė patirties formų. Vadinasi, jo analizė imanentiškai susijusi su metamorfine raida, kuri

<sup>82</sup> Focillon 1993 22.

<sup>83</sup> Thuillier J., *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, 2003, p. 137.

<sup>84</sup> Chastel 1955 17.

<sup>85</sup> Antropologinis metodas pirmiausia sietinas su „struktūrine analize“, t. y. formų „struktūrų“, o ne pavienių meno kūrinių ar istorinių „faktų“, analize. Žr. Didi-Huberman G., *Devant le temps*, Paris, 2000, p. 188–189; Molino 1989 13. Kita vertus, antropologinės studijos susijusios su istorinės ir vaizdinės atminties tyrinėjimais. Žr. Schmitt Iogna-Prat 2002 402–16.

atskleidžia daugiasluoksniu laiko esybę. Netrukęs išsiaiškinti, kad laikas turi savitą architektūrą, o istorija nėra vienalinijinė ir nuosekli, Focillonas atmetė izochroniško laiko sampratą ir suvokė meno istoriją kaip „į abi laiko puses nusidriekiančią dabartį“, kurią nulemia „priešlaikinių, aktualių ir vėluojančių reiškinių susidūrimai“<sup>86</sup>. Vadinasi, meno istorijoje susipina liekanos ir nesava-laikės formos, o istorinis laikas yra tarsi įvairių žmonijos patirties formų raizginys, todėl prie šių išvalgų šliejasi ir kitas suvokimas, kad meno istorija yra *metamorfozių* procesas, kurį valdo vidiniai meno formų dėsniai. Čia esama glaudaus ryšio su filosofinėmis Bergsono (1859–1941) sąvokomis: kūrybine evoliucija ir vitališku polėkiu, – dinamišku metamorfozių principu, valdančiu pasaulio ir dvasios gyvenimą<sup>87</sup>.

Bergsono alsavimas juntamas ir Focillono erdvės, kurioje įsigali meno formos, sampratoje: „ne visiems priklausančioje erdvėje, kurioje vaikšto karvedys ir turistas, o sukurtoje, prasimanytoje erdvėje, kurią lemia technika – esanti sykiu ir medžiaga, ir judesys“<sup>88</sup>. Vadinasi, formų gyvenime vyksta vidinis judėjimas, nenutrūkstantis metamorfozių procesas, nuolat atnaujinantis formų pasaulį, kuris, Bergsono žodžiais tariant, yra tarsi „vėjo sukeltų dulkių verpetai, kuriuose gyvos formos sukasi viena apie kitą, pakludamos stipriam gyvenimo pūtimui“<sup>89</sup>. Iš čia kyla išvada, kad kiekviena forma yra sintezė praeities metamorfozių ir ateities transformacijų pranašė; kiekvienoje jų glūdi praeitis ir ateitis.

Bergsono filosofijos atspindžių esama ir Focillono laiko, arba „trukmės“ (*durée*), sampratoje, kuri iškėlė metafizinius klausimus. Ji pirmiausia atskleidžia bergsonišką evoliucijos suvokimą: „Evoliucija nėra vien judesys į priekį; daugeliu atveju regime mindžikavimą vietoje, o dar dažniau – nukrypimą arba atsigręžimą atgal“<sup>90</sup>. Kitaip tariant, joje yra gausybė deviacijų, sustojimų, svyravimų ir atitraukimų. Tuomet „trukmė – tai ne viena po kitos slenkančios akimirkos: tada nebūtų raidos ir ji susidėtų tik iš dabarties, o ne iš praeities tąsos ar sklaidos dabartyje. Trukmė yra nenutrūkstanti praeities sklaida, kuri veikia ateitį ir kuri iškyla žengiant į priekį. Praeitis nuolat kaupiasi ir išlieka. Atmintis, [...], ji mus seka kiekviename žingsnyje: tai, ką mes jautėme, mąstėme, siekėme nuo anksty-

<sup>86</sup>Focillon 1988 86.

<sup>87</sup>Salvini R., *Pure visibilité et formalisme dans la critique de l'art au debut du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988, p. 43.

<sup>88</sup>Focillon 1988 31.

<sup>89</sup>Bergson H., *Mémoire et vie*. Textes choisis par Gilles Deleuze, Paris, 1975, p. 105.

<sup>90</sup>Bergson H., *L'évolution créatrice*, Paris, 1989, p. 105.

vos vaikystės, yra čia, pakibę virš dabarties, kuri priveria norinčios ją įsileisti sąmonės duris“, – samprotauja Bergsonas<sup>91</sup>.

Tarp kitko pažymėtina, kad, 1896 m. paskelbęs veikalą *Matière et mémoire* („Medžiaga ir atmintis“), Bergsonas padarė didelę įtaką prancūzų estetikai. Jis atkreipė dėmesį į atminties ir suvokimo sankirtą atvaizdo virsme. Bergsono atminties teorija, atskleidusi sudėtingus žmogaus mąstysenos ir atminties sąryšius, be abejonės, sukėlė atgarsį ne tik Marcelio Prousto kūryboje (*A la recherche du temps perdu*; „Prarasto laiko beieškant“, 1913–1927), bet ir prancūzų menotyroje bei antropologinėje istorijoje. Ji taip pat atskleidė, kad beveik visose atvaizdų formose slypi keista priešara: atvaizdas yra regimas, tai – objektyvi tikrovė, tačiau jame atsiskleidžia ir psichologinis arba mentalinis gyvenimas. Taigi atvaizdas turi formą, bet jos raiškoje, arba esatyje, slypi ir tai, kas nėra regima, kas nėra įvaizdinama. Šios ir kitos Bergsono išvalgos sutelkė Focillono dėmesį į iracionalų meno kūrinio gemalą, kuris kaip ir sapnas visuomet kupinas nusistebėjimą keliančių detalių, ilgam atmintin įstringančių stebuklingų bruožų, vaizdinės atminties raiškos formų.

Kaip ir Bergsonas, aiškindamas laiką kaip begalinę sąmonės būsenų, patirties formų virtinę, į kurią įsismelkę prisiminimai, Focillonas tyrinėjo nevienalaidžių formų audinį, kuriame gausu pasikartojimų ir atradimų, „iškeltų ir išspręstų meninių problemų“<sup>92</sup>. Taip jis siekė išlaisvinti meno istoriją iš klasikinės menotyros šarvų, kurie jau neatitiko naujų menotyrinio pažinimo nuostatų; jis stengėsi išryškinti įvairių meno struktūrų sambūvį bei nevientisą jų raidą. Kadangi meno istorijos stiliai (romanika, gotika, renesansas, barokas ir t. t.) laikui bėgant tapo neturinčiomis konsistencijos esybėmis, tai Focillonas siekė išvaduoti gyvas formas iš klasikinės menotyros sukurtų abstrakcijų.

Naujas požiūris į *įtakos* sąvoką – tai ne mažiau svarbus Focillono indėlis į meno istoriją. Kaip ir jo sekėjas André Malraux (1901–1976), jis pripažino, kad menininko nesubrandina nei vaikystė, nei asmeninė patirtis. Menininką pirmiausia formuoja jo santykis su kitais menininkais, savitos meninės kalbos paieškos, „ginčai“ ir „pokalbiai“ su kitais talentais. Tai reiškia, kad menininkas kuria veikiamas prisiminimų. O tiesioginių įtakų ieškantys meno istorikai neretai siekia išnarstyti menininko gyvenimą ir kūrybą paverčia skolinių mozaika. O be

<sup>91</sup> Bergson 1975 45–6.

<sup>92</sup> Chastel A., *Fables, formes, figures*, Paris, 2000, t. 1, p. 46.

tiesioginių ryšių, gyvuoja dvasinė giminystė, su formų kalba susijęs artimumas, todėl dera atsižvelgti ne tik į „dirbtuvę“ arba „mokyklą“, bet ir į tuos dvasinius saitus, kurie lemia meno formų giminystę. Dvasinės, kartu ir formalios, šeimos (nes dvasios struktūrą atitinka tam tikra formų struktūra) gali skirti dideli laiko ir erdvės nuotoliai, tad formų sambalsius ne visada paaiškina vien istoriniai ar tiesioginiai ryšiai. „Nepakanka lyginti stilius, jų etapus ir sąlyčio modalumus. Privalu tyrinėti tas istorijos dalis, kurios nėra sinchroninės“, – tvirtino Focillonas<sup>93</sup>.

Vadinasi, meno istorijos raidai įtaką daro daugybė veiksnių: vidiniai meno dėsniai, formali aplinka, dvasinių šeimų sąryšiai, psichologinė būtis. Šiame procese, kuriame sugyvena nepaslankios, sustabarėjusios ir naujos, veržlios formos, kiekvienas veiksnys atlieka vidinių taisyklių varžomą judesį, kurį stabdo arba pagreitina kultūrų ir civilizacijų sąveikos. Regis, ne tik meno istorija, bet ir pati meno būtis netektų prasmės, jei tarp skirtingų visuomenių, kad ir kokia skirtinga būtų jų struktūra, nebūtų jokių ryšių, jokių sambalsių, jokio tęstinumo, suteikiančių galimybę grožėtis kitų kultūrų kūriniais arba, esant poreikiui, sugerti kitų civilizacijų meno formas<sup>94</sup>.

Todėl didelis Focillono teorinės minties nuopelnas menotyrai yra tai, kad *figūros prasmė atsiskleidžia tik formos judėjime, metamorfozėje. Kitaip tariant, plastinės formos atveria prasminius kodus, nes formos turi egzistencinę struktūrą, kuri juda ir savo judesiu pažadina gyvenimą. Be to, tik antropologiniai motyvai paaiškina formų pasaulio nepriklausymą nuo istorinių aplinkybių. Socialinės ir ekonominės sąlygos gali paskatinti stiliaus sklaidą, bet negali nulemti formalių elementų ir jų evoliucijos. Vadinasi, formų genezę paskatina tik formos ir jų susidūrimas su kitomis formomis* tam tikroje epochoje arba istoriniame stiliuje, kuriuose formuojasi vis nauji morfologijos ir sintaksės dariniai.

Dėl išdėstytų priežasčių Focillono mobilios laiko struktūros idėja tolydžio išsivadavo iš linijinės kultūros istorijos ir tradicinės meno istorijos. Tai vertė ir jo mokinius prisiimti atsakomybę, atidžiau nagrinėti meno istorijos raidą, po išore rasti slypinčias sudėtingas vidines struktūras. Šiaip ar taip, Focillonas neignoro ikonografijos studijų, pagarbiai žvelgė į Mâle'io tyrinėjimus, bendravo su daugeliu iškilių menotyrininkų: Valéry, Hansu Tietze, Edgaru Windu, Leonello Venturi, Eugenio d'Ors y Rovira, Panofsky'u.

<sup>93</sup>Focillon 1988 92.

<sup>94</sup>Chastel 2000 46.

Vis dėlto pripažintina, kad, nepaisant minties subtilumo ir daugybės gilių išvalgų, Focillono knyga „Formų gyvenimas“ tokio populiarumo tarp XX a. menotyrininkų, kaip Panofsky'o ikonologijos programa, neįgavo. Tai galima paaiškinti keliais dalykais: visų pirma ši *formų gyvenimo* studija yra gana abstraktus tekstas – jis nepateikia konkretaus analizės modelio. Kita vertus, ja sunku pasiremti, nes čia nesama aiškiai apibrėžtų estetikos sąvokų. Minties takumas ir paslankumas – ryškiausi šio filosofinio meno istorijos eskizo bruožai. „Tai viena tų knygų, – taikliai pažymi Jeanas Molino, – kuriose sukaupta visa gyvenimo patirtis ir atsiveria visuminis žymaus savo srities žinovo požiūris“<sup>95</sup>. Kalbant apie Focillono minties aktualumą, reikia pabrėžti ir tai, kad ne keturių stiliaus būsenų teorija, o ją koreguojančios išvalgos apie meno istorijos laiko geologinių sluoksnių sąryšius ir metodologinės nelinijinės meno istorijos problemos nepraranda vertės ir grindžia dabarties meno istorijos kelius. Svarbu ir tai, kad mokslininko savitai išplėtotas formalus metodas atskleidė, jog menas nėra istorijos papuošalas ar jos poreikius tenkinantis reiškinys, kaip teigė ir modernizmo kūrėjai.

Galima aptikti kritinių pastabų ir tvirtinimų, jog Focillonas tik perėmė tradicinę trijų stiliaus etapų raidos koncepciją ir papildė *rafinuotumo* amžiumi. Šiuo požiūriu jo menotyros koncepcija išlieka tradicinė, kadangi išpažįsta ciklinį idealistinį meno raidos modelį. Nepaisant šių sąsajų su tradicinėmis meno koncepcijomis, negalima sumenkinti Focillono teorinio įnašo į menotyros idėjų istoriją: jis išraiškingai nusakė esminius „vaizdinio mąstymo“ bruožus ir atvėrė kelią meno kūrinio struktūrai pažinti. Nors Focillono estetika, kaip pažymi Arasse'as, neišvengiamai yra „savos epochos“ vaisius, teorinės jo mintys apie meno istoriją, meno praktiką ir meninės veiklos tapatybę nepraranda aktualumo ir šiandien<sup>96</sup>.

Be Focillono, akademinėje prancūzų terpėje „grynojo vizualumo“ koncepciją plėtojo ir jo mokiniai: Baltrušaitis, Chastelis bei Grodecki. „Visų pirma buvo siekiama geram literatūriniam stiliui bei subjektyviai analizei, kuri dažnai neati-tiko mokslinės menotyros reikalavimų, priešpriešinti analitinę mokslinę analizę, kuri paaiškintų stiliaus ypatybes, jų raidą ir atskleistų vaizduojamojo meno struktūras“<sup>97</sup>, todėl šių menotyrininkų veikaluose esminiais meno pažinimo kriterijais tapo morfologiniai elementai, netradicinis menotyros problemų formulavimas,

<sup>95</sup> Molino J., „La forme et le mouvement“, in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon* 131.

<sup>96</sup> Arasse 1986 164.

<sup>97</sup> Lagoutte D., *Introduction à l'histoire de l'art*, Paris, 2001, p. 87.

„kitoniškumo“ raiška, sąmonės ir vaizduotės reiškiniai, o gelminių meno formų raidos paskatų ieškojimai vidinėje meno formų raidos logikoje stipriai paveikė menotyrinės minties raidą. Nenusižengiant tiesai, galima teigti, kad Focillono mokykloje išsiplėtojo ne tik šiandien vyraujantis platus komparatyvistinis požiūris į pasaulio meno raidos istoriją, tačiau ir dabarties meno istorijai būdingas dėmesys kriziniais, marginaliniams reiškiniams, vizualumo plotmei.

Kita vertus, *formų gyvenimas* atskleidžia, kad formos nėra greitai išblėstantys pėdsakai. Istorinėje atmintyje jos gyvuoja, kol jų aktualumas išsenka, ir net tada jos išlieka tūnoti, veikia vertybes ir suteikia menui didybės bei galios. Šis netikėtų posūkių ir senovės meno liekanų kupinas „formų gyvenimas“ tapo Chastelio ir Baltrušaičio tyrinėjimų pamatu. Derėtų pabrėžti, kad jie, kaip ir kiti Focillono mokiniai, neplėtojo stiliaus raidos teorijos, o kėlė su meno morfologija ir geomorfologija susijusius klausimus. Išstumtas iš meno istorijos Europoje, stilius liko esminiu meno istorijos dėmeniu Kublerio veikaluose, kurių reikšmingiausias *Forms of Time* („Laiko formos“, 1962). JAV plėtodamas formalizmo idėjas Kubleris taip pat pripažino, kad stilius suteikė meno istorijai struktūrą, tačiau stilius nėra nekintančių vertybių skalė, jame į įvairialypius skirtingus darinius jungiasi nauji ir praeities elementai, kurie išgyvena pusiausvyros ir pakrikimo laikotarpius. Kubleris taikliai pažymėjo, kad daugelis Focillono kritikų neteisingai aiškino prancūzų meno istoriko iškeltą kūrybinės galios sampratą, ją laikė tik retorikos dalimi arba matė tik formalizmo atspindžius. O Focillonas iš tiesų atskleidė daugybę meno pasauliui esmingų ir iki tol netyrinėtų reiškinių. Vienas tokių yra reprodukcinė galia, kuri persmelkia kiekvieną kūrinį (kaip žinoma, vėliau šią mintį išplėtojo vienas įtakingiausių XX a. meno filosofų Malraux savo kultine tapusioje knygoje *Les Voix du Silence* („Tylos balsai“, 1951)).

Taigi, suglaudus viską, kas taip apibendrintai buvo aptarta, galima pasakyti, kad *formų gyvenimas* nėra tik vienu formų pasikeitimas kitomis. Tai ir kūrinio gyvenimas, parodantis, kad jų prasmė laikui bėgant sensta, kinta, sustiprėja arba praturtėja dėl keistos formų patinos, tačiau vienas svarbiausių *formų gyvenimo* aspektų – meno istorijos nevienalytiškumo, nevientisumo atodanga, kurią pagrindžia ir šie Focillono žodžiai: „istorijos struktūra priešinga hėgeliškai istorinės raidos sampratai, kuri dažnai grindžia meno tyrinėjimus. Mūsų požiūriu, istorija yra tarsi geologinių sluoksnių sankloda“<sup>98</sup>. Vadinasi, Focillonas nusakė

<sup>98</sup>Citata iš knygos Chastel A., *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1956, t. II, p. 169.

daugiasluoksnią istorinio laiko struktūrą, kuri atsiskleidžia meno istorijoje ir pavieniame kūrinyje. Iš čia kilo poreikis tyrinėti ir meno formų metamorfozes veikiančias jėgas: meninės patirties tąsą, tradicijų susidūrimą, skirtingu „greičiu“ kintančių meno reiškinių sambūvį, sudėtingus meno įtakų procesus. Taip jis padėjo pagrindus kompleksiniam meno istorijos tyrimui, atskleidžiančiam pavarias formų struktūras bei istorines gijas, formų įvairovėje padedančias surasti tam tikras sąsajas, vidinę raidos logiką.

Galiausiai Focillono išplėtoti techniniai meninės kūrybos klausimai neabejotinai praturtino meno teoriją. Kaip tariamasis pasaulis įgauna formą, konkretų pavidalą? Kokį praktinių veiksmų ir išorinių sąlygų spaudimą patiria vaizdinys? Keldamas tokius klausimus, Focillonas gilinasi ir į meninės vaizduotės sritį, vaizdinių kilmę bei jų įsitvirtinimą fizinėje tikrovėje, kurioje jie išsiskiria ir tampa žmogaus būties ir patirties dalimi.

Reikia pripažinti ir tai, kad, net ir iškėlęs naujų metodologinių problemų, Focillonas liko ištikimas prancūziškai tradicijai, kurios syvai teka Denis Diderot, Charles'io Baudelaire'o, Théophile'io Thoré ir Gustavo Geffroy meno kritikos veikaluose. Šis palikimas taip pat turi privalumų: Focillonas visada siejo teorinius ar metodologinius svarstymus su konkrečių meno kūrinių analize. Zernerio žodžiais tariant, jis supynė makroskopinę, pasaulines meno erdves matuojančią meno istoriją, su mikroskopinėmis meno kūrinio ar jo dalių analizėmis<sup>99</sup>. Tad nieko nuostabaus, kad jam būdinga poetinė mintis padėjo atskleisti, jog menas yra vienas esminių žmogaus būties aspektų, ne mažiau svarbus nei mąstymas.

Beje, Focillono estetikos mintis reiškėsi ir viduramžių meno tyrinėjimuose, atskleidusiuose naują viduramžių pažinimo lapą, nes Mâl'e'io įmintos krikščioniško meno ikonografijos mįslės paliko daug neatsakytų klausimų apie viduramžių meno vaizdavimo sistemą, vizualinę logiką ir jos raidą. Formalusis metodas skatino suvokti tas sąlygas, kuriomis atsirado romaninio ir gotikinio meno formos, o nustatyti šias sąlygas galima tik nagrinėjant vidinius stiliaus evoliucijos sąryšius, todėl Focillono vadovaujamose viduramžių meno studijose buvo sutelktas dėmesys į vaizduojamosios dailės ir architektūros formų lygmenį, stilistinius ar plastinius elementus, kompozicijos schemas ir tai, kaip formaliose struktūrose atsiskleidžia dvasinis pradas, prasminis turinys.

<sup>99</sup> Zerner 2004 281.

## FOCILLONO KELIAS Į VIDURAMŽIŲ MENO PAŽINIMĄ IR PRANCŪZIŠKOJI TERPĖ

Šiandien žvelgiant iš didesnio istorinio nuotolio, matyti, kad XX a. pradžioje Focillono sukurtoje menotyros mokykloje išryškėjusi naujų menotyros metodų paieška atvėrė netyrinėtas viduramžių meno suvokimo erdves. Jau buvo minėta, kad Focillono formalizmas buvo esminė conceptualiai viduramžių meno studijoje išplėtotą metodologinę nuostatą. Apžvelgus viduramžių meno pažinimo raidą Prancūzijoje, išsyk atsiskleidžia Focillono sukurtos metodologijos reikšmė.

Galbūt reikia prisiminti, kad 1818 m. dviejų Normandijos intelektualų – Charles'io de Gerville'io ir Auguste'o Le Prévost'o – susirašinėjimuose pirmą kartą paminėtas *romanikos* terminas reiškė XI–XII a. bažnyčių stilistinio originalumo pripažinimą. Nors ir suvokiamas kaip romėnų meno tąsa, romaninis menas tapo Acrisse'o de Caumont'o (1802–1873) „klasifikuojančios“ archeologijos tyrinėjimo objektu. Kita vertus, jis paskatino Jules'į Quicherat (1814–1882) sukurti viduramžių archeologijos mokyklą *École de chartes*, kurioje buvo išstbulinta architektūros kūrinių kaip istorijos dokumento analizė<sup>100</sup>.

Nekelia abejonų, kad 1898 m. Émile'io Mâle'io paskelbta knyga *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* („Sakralinis XIII a. menas Prancūzijoje“), 1908 m. – *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* („Sakralinis viduramžių pabaigos menas Prancūzijoje“), o 1922 m. – *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France* („Sakralinis XII a. menas Prancūzijoje“) atskleidė galybę viduramžių atvaizdo paslapčių, pateikė daugybę iki šiol nepraradusių vertės mokymų ir tvirtų idėjų. Jie liudija apie pavydėtiną epochos, meno kūrinių, teologijos, religijos ir liturgijos raštų pažinimą. Ir iš tikrųjų, ikonografinį metodą išpopuliarinęs Mâle'is aptarė daugybę viduramžių meno temų, romaninės skulptūros ekspresyvumą, gotikinių katedrų „struktūrą“. Sistemingai gretindamas rašto liudijimus ir atvaizdus, jis užpildė didelę šios epochos meno pažinimo spragą.

Vis dėlto, vertinant kritiškai, Mâle'io viduramžių meno tyrinėjimuose nėra istorinės evoliucijos perspektyvos. Kaip matyti, pradėjęs gilintis į XIII a. viduramžių meno palikimą, jis į antrą planą nustumė stilistinės evoliucijos problemas, nors vaizdavimo technika čia lemia temų atskleidimą ir jų prasmę. Sutelkęs dėmesį į

<sup>100</sup> Durliat M., *L'Art roman*, Paris, 1982, p. 33–5.



intelektualinį ir dvasinį viduramžių meno turinį, „siužeto“ analizę, mažiausią indėlį Mâle'is įnešė į vaizduojamojo meno kūrybos ir raidos dėsnių pažinimą. „Ypač XII a. stilistinė evoliucija lieka labai miglota, jai priskiriama didelė dalis ankstesnių amžių skulptūros. Šiuo požiūriu Mâle'is pasielgia gana išmintingai, visai atsisakydamas chronologinės dimensijos“, – pagrįstai tvirtina Jeanas Wirthas<sup>101</sup>.

Vadinasi, Mâle'is tyrinėjo krikščioniškosios ikonografijos temas nepaisydamas chronologijos. Vis dėlto, aptardamas viduramžių monumentaliosios skulptūros suklestėjimą, jis teigė, kad romaninės skulptūros pradai ir jos puikių kūrinių įkvėpimo šaltinis teka vaizduojamosiose rankraščių miniatiūrose; šis šaltinis ir nulėmė romaninės skulptūros bruožus bei morfologiją. „Miniatiūros atkartojimas, – rašė jis, – suteikė XIII a. skulptūrai netaisyklingų ir kaligrafiškų bruožų“<sup>102</sup>. Vadinasi, timpanų ir archivoltų kompozicijas bei istorines kapitelių scenas skatino kurti miniatiūros ikonografijos modeliai ir atvaizdai. Tokia samprata prigijo ir prancūzų viduramžių archeologijoje; ji tapo beveik visuotiniu įsitikinimu<sup>103</sup>. Ir pagaliau pripažintina, kad Mâle'io veikalai buvo kilni Prancūzijos viduramžių meno apologija.

Kaip tik dėl šių priežasčių Focillonas padarė tradicinių požiūrių perversmą: viena vertus, jis sutelkė dėmesį į krikščioniškojo meno formų metamorfozes, sudėtingą „iš dalies antikinių, iš dalies romaninių, o iš dalies gotikinių“<sup>104</sup> romaninės skulptūros bruožų partitūrą, antra vertus, jis subūrė mokinius įvairių Europos kraštų meno, kuris perėjo skirtingus raidos etapus, tyrinėjimams.

Žymiuose veikuose *L'art des sculpteurs romans* („Romanikos skulptorių menas“, 1931) ir *Art d'Occident* („Vakarų menas“, 1938) vaizduodamas viduramžių meno *formų gyvenimą*, jis išpažino, kad „formų gyvenimo periodai nėra vienašaliai, nes juos tuo pat metu sudaro mėginimai, suklestėjimai ir smukimai“<sup>105</sup>. Žodžiu, jis atmetė tradicinėje archeologijoje išsigalėjusią „kalendorinės“ evoliucijos schemą. Be to, Focillonas sutelkė dėmesį į „formų poetiką“, kurios neatkleidė ikonografijos metodo šalininkai, ieškoję poezijos krikščioniškojo meno siužetuose.

<sup>101</sup> Wirth J., *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 10.

<sup>102</sup> Mâle É., *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France* (1922), Paris, 1947, p. 43.

<sup>103</sup> Sauerländer W., „L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre“, in *La vie des formes*. Henri Focillon et les arts 147.

<sup>104</sup> Chastel 1955 18.

<sup>105</sup> Focillon H., *L'Art des sculpteurs romans* (1931), Paris: Puf, 1981, p. 19.



Šokantis personažas, romaninė skulptūra,  
Buržas. Liono muziejus (Prancūzija)

Tarp kitko, pažymėtina, kad tais pačiais metais, kai dienos šviesą išvydo „Romanikos skulptorių menas“, Panofsky pirmą kartą paskelbė vėliau išpopuliarėjusią ikonologinės analizės schemą<sup>106</sup>, kurioje jis meno kūrinio aptarimui pritaikė filologinę hermeneutiką. Į akis krinta tai, kad abu menotyrininkai – Focillonas ir Panofsky – prabilo apie humanizmą, tačiau pastarasis violflinišką formalistinę meno istoriją siekė paversti humanistine disciplina, sujungiančia vaizdo ir rašto tradicijas. O ikonografinio ir archeologinio metodų ribotumą siekęs įveikti Focillonas atrado ir atskleidė romaninės skulptūros humanizmą, sutelkdamas dėmesį į „formų gyvenimą“. Nepaisant šių skirtumų, tai iš tikrųjų buvo *concordia discors*<sup>107</sup>.

Bet sugrįžkime dar sykį prie intelektualinės Focillono biografijos ir pirmųjų jo žingsnių viduramžių meno pažinimo kelyje. Dar tyrinėdamas XIX a. meną Focillonas susidūrė su viduramžių epochos palikimo apmąstymais. Impresionistų kūriniuose saulėtekio ar saulėlydžio spinduliuose mirguliuojančios katedros skatino susimąstyti ne tik apie tikrovės suvokimą. Vadinamąją katedrų revoliuciją tapyboje supo ir tautinės savimonės klausimai. Vienas iš bandymų į juos atsakyti buvo Focillono šeimos draugo Rodino knyga *Les Cathédrales de France* („Prancūzijos katedros“, 1914). Netrukus pasirodė ir Focillono *Pierres de France* („Prancūzijos akmenys“, 1919). Tai pirmasis menotyrininko „susitikimas“ su viduramžiais: jis randa sentimentalius viduramžių ir dabarties Prancūzijos peizažo sąryšius, atokių, tradicijas serginčių miestelių su katedromis skleidžiamą nostalgiją. Brandžiuose veikaluose atskleidęs viduramžių meno formų dėsnius ir kompozicijų ryšius, jis taip pat nesiliaus mąstyti apie prancūzų humanizmo ištakas.

<sup>106</sup> Panofsky E., „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, *Logos*, Nr. 21, 1932, S. 10–119. Tai konferencijos, kurioje jis dalyvavo 1931 m. Kylyje, pranešimo pagrindu parengtas straipsnis.

<sup>107</sup> Sauerländer 2004 150.

Galima sakyti, kad 1928 m. pasirodė pirmosios Focillono mokslinės publikacijos viduramžių meno temomis. Savitas menotyrininko požiūris į viduramžių meną, jo metodo bruožai išryškėjo jau trumpėje esė „Romaninis reljefas“<sup>108</sup>, kurioje meno istorikas aptarė nedi-



Ieva, romaninė skulptūra, Oteno katedra, XII a. Rolano muziejus (Prancūzija)

delį Liono muziejaus eksponatą. Šis, vos keletas puslapių, straipsnis tapo oficialia menotyrininko medievistinių studijų pradžia. Burže rastas „judančios“ figūros reljefas, kurį menotyrininkas pavadino *jongleur* (žonglieriumi), tapo lemtingu Focillono tyrinėjimų objektu. Išsigilinęs į kompozicijos sąrangą, Focillonas atskleidė, jog šios figūros (kurią iš pradžių jis lygino su kitais romaninėje skulptūroje aptiktais šokėjų, akrobatų ir muzikantų atvaizdais) judesį lemia architektūros apibrėžta erdvė, o ne personažo atliekamas konkretus veiksmas. Kitais žodžiais tariant, atvaizdo formą lemia meninės erdvės struktūra<sup>109</sup>.

Eidamas šiuo keliu, Focillonas žengė tvirtesnę žingsnį didesnės apimties studijoje *Apôtres et Jongleurs (études de mouvement)* („Apaštalai ir Žonglieriai (judesio studijos)“, 1929). Į manifestą panašioje straipsnio išangoje jis skelbė, kad romaninė skulptūra yra „darni visuma“, kurios pažinimo raktą jis rado skulptūros ir architektūros formų sąryšyje, „geometrijos mene“, nulėmusiame figūrų judesius, iškraipymus, įvairiausias hibridines, žmogaus ir augalo formas siejančias metamorfozes. Tad romaninė skulptūra nėra pavienis, sienos plokštumoje „pakabintas“ kūrinys, o aktyvus architektūros kūrinio sandas, kurio artikuliaciją ji sukelia ir valdo.

Šios metodologinės nuostatos atskleidė, kad XII a. architektūros formose įrėmintos skulptūrinės figūros tarsi juda ir keliauja erdve, paklusdamos paslaptinam architektūros ritmui ir geometrinių formų impulsui. Vadinasi, šokio judesyje sustingusių pranašų, sklendžiančių angelų, plaukiančios Ievos ar į

<sup>108</sup> Focillon H., „Rèlief roman“, in *Florilege des musées du Palais des Arts de Lyon*, Paris, 1928, p. 17–9.

<sup>109</sup> Cahn W., „Focillon's *Jongleur*“, *Art History*, 1995, No. 3, p. 345–62.

aukštumas kopiančių Apaštalų judesiai yra veikiami vidinių romaninio meno kūrybos dėsnių.

1924 m. pradėjęs Sorbonoje skaityti viduramžių meno istorijos kursus, Focillonas pirmiausia pašventė savo mokymus Giotto di Bondone ir XIV a. italų tapybai bei XIV–XV a. architektūrai ir skulptūrai. Jis aktyviai dalyvavo konferencijose, skaitė paskaitas ne tik Prancūzijoje, bet ir Šveicarijoje, Austrijoje, Italijoje, įvairiuose Centrinės Europos miestuose. Kaip jau minėjau, tik 1927 m. Sorbonoje įsteigus Meno istorijos institutą, jis sutelkė dėmesį į romaninės ir gotikinės skulptūros ištakas, fantastiškųjų meno formų išplitimą, abstrakčiose geometrinėse kompozicijose susitelkusią krikščionišką vaizduotę. Atskleisdamas naują ornamentinės skulptūros tyrinėjimų lauką, jis išplėtė romaninio meno studijas ir susiejo meno filosofiją su meno istorija.

Iš tiesų dauguma viduramžių meną tyrinėjusių Focillono pirmtakų Prancūzijoje į meno teoriją nesileido. Tokioje aplinkoje Focillonas sutelkė studentus sistemingoms viduramžių meno studijoms Meno istorijos institute. „Jis subūrė studentų grupę, nurodė jai tyrinėjimo tikslus, įkvėpė išmintingais patarimais ir savo buvimu šalia. Tai buvo įvairios kilmės, skirtingą išsilavinimą įgiję studentai. Focillonas sumaniai panaudojo šią įvairovę, išplėsdamas bendrą tyrinėjimų lauką. Jis ne tik organizavo keliones po Prancūziją, bet ir skatino tyrinėti visoje Europoje, neretai lydėdavo studentus ir įkvėpdavo savo gyvybingu žodžiu“<sup>110</sup>.

Kita vertus, aiškinantis formaliuosius meno raidos aspektus, Focillono mokykloje išryškėjo siekimas glaudžiau susieti meno istoriją su bendra žmonijos dvasinės kultūros raida. Savitai tęsdamas Émile'io Durkheimo (1858–1917) lyginamųjų civilizacijos tyrinėjimų tradiciją<sup>111</sup>, Focillonas siekė, kad lyginamoji formalių struktūrų analizė atskleistų esmingus Vakarų civilizacijos meno istorijos dėsningumus, tačiau tam reikėjo sugretinti įvairių meninių kultūrų raidos modelius ir palyginti kruopščiai surinktą empirinę medžiagą.

Trumpai tariant, suvokęs, kad romaninis stilius ir pirmieji jo daigai išdygo kontrastingoje ir be galo skirtingoje meninėje geografijoje, jis vienu mokinių tyrinėjimus nukreipė į Otono imperijos ir Karolingų meno tradicijos pažinimą Vokietijoje ir Prancūzijoje, kitus – į vizigotiškos ar mauriškosios Ispanijos, sak-

<sup>110</sup>Henry F. Marsh-Micheli G., „Henri Focillon professeur d'archéologie et du moyen âge“, in *H. Focillon. Textes et dessins d'Henri Focillon* 266.

<sup>111</sup>Durkheim E., *Elementarios religinio gyvenimo formos* (1921) [vert. J. Karazijaitė, J. Ramunytė], Vilnius, 1999.

soniškosios Anglijos ir antikinės tradicijas puoselėjančios Italijos meno studijas. Jis paskatino ir Baltrušaitį tyrinėti Užkaukazės meną, kuris buvo tik viena iš daugybės romanikos stilių formavusių meninės patirties formų. Vadinas, *pamatinis jo tikslas buvo išplėtoti lyginamąją analizę, kuri padėtų plačioje istorinėje perspektyvoje tyrinėti morfologines Vakarų viduramžių meno formų struktūras ir jų raidos dėsninumus.*

Svarbu pažymėti ir tai, kad XX a. pradžioje Prancūzijoje išplito Focillono amžininkų Marcelio Mausso, Henri Hubert'o ir Lucieno Lévy-Brühlio civilizacinės sociologijos bei etnologijos tyrinėjimai, kuriais domėjosi meno istorikas<sup>112</sup>. Nuo 1934 m. *Collège de France* skaitęs paskaitas Maussas (1872–1950) išplėtojo įvairių civilizacijų ir jų „kolektyvinių vaizdinių“ studijas, kurios turėjo stiprų poveikį komparatyvistinės metodologijos sklaidai humanitariniuose ir socialiniuose moksluose. Čia tik bendrais bruožais paminėsiu, kad menas, kaip ir mitas ar mokslas, šiuose tyrinėjimuose buvo suvokiamas kaip kolektyvinės vaizduotės produktas. Beje, Maussas pabrėžė, kad meno raida yra kur kas sudėtingesnė, nei ją aiškina meno istorikai; vien tik estetinių ar religinių reiškinių aptarimo nepakanka atskleidžiant geografines ir chronologines jo virsmo aplinkybes.

Visų pirma meno formos, stiliaus ar, pavyzdžiui, pavienio muzikos instrumento raida, arba genealogija, laike ir erdvėje sieja galybę skirtingų visuomenių. Šiuose sąryšiuose galima išvelgti socialinius ir estetinius reiškinius, kurie yra susiję ne tik su konkrečios visuomenės sistema, o yra išplitę kur kas platesnėse geografinėse juostose nei vienos tautos žemės; taip pat jų virsmas laike toli peržengia konkrečios visuomenės istoriją. Civilizacinių reiškinių išplitimas susijęs su konkrečia sistema, kuri neretai juos įtraukia ir padeda atsiskleisti jų esybei. Ši sistema yra vientisas darinys, kuris vadinamas civilizacija. Kiekviena civilizacija sukuria moralinę aplinką, vienijančią skirtingas tautas, kurių kultūros išsiskiria savitomis formomis. *Kaip ir kiti civilizaciniai reiškiniai, meno formos turi gilią istorinę praeitį, kuri neapsiriboja vienos tautos istorija, o apima ilgus laiko intervalus, atskleidžiančius istorinius bei geografinius sąryšius.*

Galima sakyti, kad morfologiniai civilizacinių struktūrų<sup>113</sup> tyrimai paskatino kelti drąsias hipotezes apie civilizacijos istoriją, civilizacijų susidūrimus,

<sup>112</sup>Focillonas rengė konferencijas bei kongresus, skirtus etnologinėms studijoms ir juose dalyvavo. Jis kartu su Maussu skaitė paskaitas *Collège de France*, bendravo su Lucienu Lévy-Brühliu, Claude'u Lévi-Straussu. Žr. Tissot C., *Archives Henri Focillon*, Paris: Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1998.

<sup>113</sup>Materialinių, moralinių ir psichologinių struktūrų.

skolinius, intakus, simultanišką kai kurių civilizacinių formų raidą arba įtakas<sup>114</sup>. Vadinas, ne tik įvairūs civilizacijos elementai, bet ir pačios civilizacijos turi gyvą sąveikų istoriją, kurią sukuria skoliniai, bendruomenių ryšiai, taip pat jų nutraukimas, atsisakymas, todėl svarbu ir kartografinis metodas bei geografinė istorija.

Tad nenuostabu, kad *meno formų istoriją Maussas aiškino kaip meninės civilizacijos istoriją*, kurios pamatiniai elementai – ornamentas, forma, stilius. „Stilių sudaro estetinių objektų visuma, kuriuos vartoja konkrečios epochos visuomenė“, – rašė jis<sup>115</sup>. Stilius atitinka arba tenkina visuomenės poreikius, atskleidžia jos savitumą, bet jo genezė susijusi su *kartų* problema. „Stilius, kaip ir mada, keičiasi kartu su kartomis, tačiau svarbu atskleisti, iš kur tos *kartos* ateina ir kur jos nueina“<sup>116</sup>. Meno formų genezė ir paplitimas apima milžiniškus laiko ir erdvės tarpsnius. Jų metamorfozės sietinos ne tik su konkrečių žmonių kūryba bei visuomene, kurioje jie sėmėsi patirties. Meno formų pasaulyje atsispindi ir skirtingų epochų bei jose atsiradusių patirties formų sambūvis. Be to, svetimų techninių ir estetinių elementų integravimas sietinas ir su idėjų mainais, kurie sudaro žmonijos pažinimo lobyną.

Civilizacijos reiškinių studijos ir lyginamieji indoeuropinės mitologijos tyrimėjimai (Georges'as Dumézilis) skatino naujai pažvelgti ir į krikščioniškąją Vakarų civilizaciją bei jos meninės kultūros ištakas. Čia dera paminėti Hubert'o (1872–1927) ir Lévy-Brühlio (1857–1939) veikalus<sup>117</sup>, atskleidusius keltų ir germanų civilizacijų genealogijas, sudėtingus Europos tautų migracijos ir sąveikų procesus, kurie siekia Halštato (keltų-skity-iranėnų) epochą ir seniausius Mesopotamijos bei Azijos istorijos sluoksnius. Jie atskleidė, kad, ilgus šimtmečius sutelktus dėmesį į Graikiją (helėnizmą ir žmogaus išaukštinimo estetiką) bei Senovės Izraelį (Bibliją ir ją besiremiančią moralę bei monoteizmą), buvo nukirstos ne mažiau svarbios kultūrinės šaknys, kurios taip pat augino kultūrinę Vakarų sistemą. Vienos jų veda į Europos priešistorę, kitos – į rytinius Viduržemio jūros kraštus: Egiptą, Mažąją Aziją, Siriją, Mesopotamiją, dabartines Irano teritorijas, kuriose aptinkami paminklai, dokumentai ir meno formos buvo svarbios Graikijos ir Palestinos kultūrų istorijai, taip pat Vakarų civilizacijos formaliųjų ir mitinių struktūrų genezei.

<sup>114</sup> Mauss M., „Les civilisations: éléments et formes“ (1929), in Mauss M., *Œuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, 1969, p. 462.

<sup>115</sup> Mauss M., *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1967, p. 103.

<sup>116</sup> Ten pat.

<sup>117</sup> Čia tik paminėsiu keletą reikšmingiausių veikalų: Lévy-Brühl L., *Mentalité primitive* (1922), idem, *L'Ame primitive* (1927); Hubert H., *Les Celtes depuis l'époque de la Tène et la civilisation celtique* (1932).



Kita vertus, taikant morfologijos metodą, prancūzų mokslininkai atskleidė, kad ir „krikščioniškoji civilizacija turi daugybę centrų, o ją kūrė visi krikščionys“<sup>118</sup>. Tokie *civilizacinėje sociologijoje ir lyginamojoje etnografijoje išplėtoti svarstymai atkreipė mokslininkų dėmesį į krikščioniškosios civilizacijos vienijamų erdvių ir kultūrų įvairovę, į ją sudarančius „genealoginius sluoksnius“, „substratus“, „centrus“, „difuzijų erdves“, archajinių elementų tovarumą, kultūrų „liekanas“ ir „atbudimus“*. Šie tyrinėjimai akivaizdžiai oponavo simplistinėms žmonijos evoliucijos teorijoms. Kita vertus, jie paskatino civilizacijų įtakų, skolinių, estetinių objektų migravimo, difuzijų ir transformacijų tyrinėjimus.

Ši mokslinė aplinka skatino ir Focilloną, viduramžių meno studijas susiejusį su Vakarų „civilizacijos formų“ analize, todėl Focillono ir jo mokinių veikaluose viduramžių meno tyrinėjimai neretai susipina su Vakarų civilizacijos ir meninės kultūros bruožų apmąstymais, kurie atskleidžia nepagrįstas Vakarų antikos ir renesanso meno pretenzijas į normatyvizmą ir ypatingą vietą pasaulinio meno istorijoje. Neatsitiktinai žymiausi jo mokyklos šalininkai – Baltrušaitis, Grodecki, Bony, Seymouras, Henry ir daugelis kitų – savo veikaluose polemizavo su Strzygowskio, Louis Courajod ir kitų idėjomis, pabrėžusiomis įvairių Rytų civilizacijų meno poveikį Vakarų meno formų raidai.

Pridursiu, kad tokioje terpėje susiformavo ir įtakinga istorinė *Annales* mokykla, kurios įnašas į viduramžių epochos pažinimą bus aptartas kitose šios knygos dalyse, tačiau jau dabar dera paminėti, kad Blocho ir Febvre'o bei jų sekėjų veikaluose siekta tokių pačių tikslų, kaip ir Focillono išugdytų menotyrininkų darbuose: tyrinėti istorijos „gelmes“, aiškinti dabarties reiškinius, remiantis ilgaamžė istorija, atskleisti istorinio laiko kompleksiskumą, nepaliekant nuošalyje istorinių „klaidų“, ydų, melo formų ir viso, kas buvo išstumta į istorijos paraštes. Kitaip sakant, tai buvo būdas protestuoti prieš „pozityvizmą“, vengti abstrakčių schemų, ieškoti istorinės „tiesos“, pasitelkiant pačią įvairiausią istorinio gyvenimo medžiagą, istorinės atminties tyrimus.

Į tokį metodologinių ieškojimų sūkurį įsiliejo ir 1924 m. į Paryžių atvykęs Baltrušaitis, kuris, prancūziškosios spaudos pramintas „demoniškuoju lietuviu“ ir „mąstymo reversų istoriku“, ne tik taikė jau suformuotus tyrinėjimo principus, bet ir pats kūrė naujas teorinio mąstymo procedūras, ieškojo dar nepramintų meno ir kultūros pažinimo kelių.

<sup>118</sup>Durkheim E., Mauss M., „Note sur la notion de civilisation“, in Mauss 1969 453.

## BALTRUŠAIČIO ĮSILIEJIMAS Į PRANCŪZŲ MENOTYRĄ: GYVENIMO IR MĄSTYSENOS PAVEIKSLAS

Iškylus Focillono mokyklos atstovas, „vienas iš penkių ar šešių didžiųjų XX a. meno istorikų“<sup>119</sup>, Jurgis Baltrušaitis yra pasaulinio garso eruditas, meno filosofas, idėjų istorikas, kurio mokslinė kūryba ir veikla, savitai gilinusi lietuvių kultūros vagą, skleidėsi egzilyje Paryžiuje. Nekelia abejonių, kad Focillonas buvo itin svarbus šio erudito mokslinės minties atsklaidoje, tačiau, laikui bėgant, mokinyms mokytoją praaugo, stipriai pakeitė viduramžių ir renesanso meno supratimą, praturtino meno istorijos metodus ir padarė didžiulį poveikį teorinei postmodernizmo minčiai. Ar nėra taip, kad jo mąstysenos ir mokslinio braižo savitumą lėmė ir ankstyvoje jaunystėje sužadintas domesys meninėms vertybėms, tiesos apraiškos įvairiose kultūros formose ir pagaliau individualūs išgyvenimai bei patyrimai?

Be abejo, Baltrušaičio žiūros originalumą lėmė ne tik puikus išsilavinimas, bet ir nepaprastai turtinga patirtis, kurią sudaro jo vadinamieji atskiri gyvenimai skirtingose kultūrinėse aplinkose. Tik sudėjus ir apmąčius tuos skirtingus gyvenimo epizodus, atsiveria išsamesnis šios paslaptingos asmenybės gyvenimo ir mąstysenos paveikslas, atskleidžiantis skausmingai XX a. istorijos tikrovę išgyvenusio ir į mokslo gelmes nugrimzdusio menotyrininko asmenybę. Iš tikrųjų Pran-

cūzijoje išgarsėjęs meno istorikas vengė kalbėti apie savo jaunystę. Daugybė svarbių intelektualinės biografijos detalių taip ir liko neatskleistos Vakarų Europoje, tačiau daugelyje interviu Baltrušaitis tvirtino esą gimęs Lietuvoje ir dažnai prisistatydavo kaip Kauno universiteto profesorius. Šitaip jis nuoširdžiai išreiškė tėvo įskiepytą meilę ir atsidavimą Lietuvai.

Kaip žinoma, Baltrušaitis gimė 1903 m. gegužės 5 d. Maskvoje, žymaus poeto ir diplomato Jurgio Baltrušaičio šeimoje. Jo motina Marija Olovianišnikova buvo kilusi iš



Mažasis Jurgis Italijoje

<sup>119</sup>Lascault G., „Comment les formes s’inventent et se métamorphosent“, *La Quinzaine littéraire*, 1987, février, p. 15.

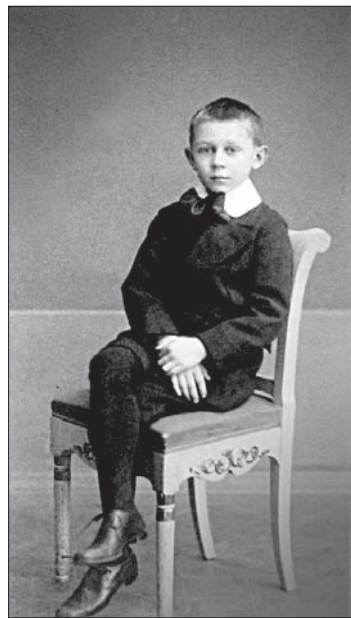


garsios rusų pirklių, meno ir kultūros mecenatų šeimos. Baltrušaitis augo ir brendo intelektualioje ir dvasingoje aplinkoje, apsuptas tėvo draugų, garsių literatų, dailininkų, teatralų. Jų namuose prie Pokrovo vartų lankydavosi to meto rusų literatūros žvaigždės Konstantinas Balmontas, Valerijus Briusovas, Aleksandras Blokas, Andrejus Belas, Maksimas Gorkis, filosofai Dmitrijus Merežkovskis, Levas Špetas ir Vasilijus Rozanovas, dailininkai Markas Chagalas, Michailas Vrubelis, Konstantinas Korovinas, teatralai Gordonas Craigas, Konstantinas Stanislavskis, Vsevolodas Mejerholdas, Sergejus Prokofjevas ir daugelis kitų intelektualų.

Jaunasis Jurgis mokėsi klasikinėje vokiečių gimnazijoje Maskvoje ir įgijo pavydėtiną filologinę išsilavinimą. Jis puikiai kalbėjo ne tik lietuviškai ir rusiškai, bet ir vokiškai, o vėliau – prancūziškai.

Reikšminga ir tai, kad papildomai namuose jį mokė būsimasis Nobelio premijos laureatas Borisas Pasternakas, o jo muzikos mokytojas buvo šeimos draugas Aleksandras Skriabinas. Baigęs mokyklą, Baltrušaitis galvojo apie mokslus Vokietijoje, Anglijoje arba Prancūzijoje. Pradėjęs studijas Heidelberge, jas nutraukė ir 1924 m. pabaigoje atvyko į pripažintą Vakarų kultūros sostinę Paryžių. Kaip tik tais metais Focillonas pradėjo vadovauti Sorbonos Viduramžių meno archeologijos ir istorijos katedrai.

Beje, dera paminėti, kad tėvų namuose įgytos žinios ir išugdytos savybės Baltrušaičio gyvenime nenunyko. Apžvelgus poeto Baltrušaičio ir jo sūnaus menotyros idėjas, matyti glaudus ir paslaptingas jų ryšys, duodantis pagrindo spėti, jog menotyrininko pasaulėvaizdį ir mokslinės minties kelią labai lėmė ir tėvo meniniuose bei intelektualiniuose ieškojimuose išryškėję polinkiai ir gelminiai klausimai. Galima sakyti, kad ir į Paryžių Baltrušaitis atvyko iš dalies sekdamas tėvo pėdomis, nes jis siekė studijuoti scenografiją. Žinant, kad į kultūrinį Sidabro amžiaus judėjimą Maskvoje įsiliejęs poetas Baltrušaitis dirbo teatre, vertė pjeses ir bendravo su garsiais tos epochos režisieriais bei teatro kritikais, jo sūnaus meilė teatrui ir susidomėjimas juo nėra atsitiktinis dalykas. Ši užmojį lėmė ir jaunojo Baltrušaičio susižavėjimas britų režisieriaus Craigo sukurtais scenovaizdžiais.



Jurgis Baltrušaitis Maskvoje. 1918

Deja, pradėjęs mokslus Sorbonoje, Baltrušaitis buvo priverstas studijuoti vaizduojamojo meno istoriją, nes scenografijos studijų nebuvo, tačiau ir pirmame pranešime apie gestą romaninėje skulptūroje, ir vėlesniuose veikaluose, kuriuose tyrinėjo iliuzijos kūrimo paslaptis ir ieškojo „metafizinių tiesų po kaukėmis“, galima išvelgti pirminių impulsų, kuriuos davė šeimoje išugdyta meilė teatrui.

Be to, ir tėvas, ir sūnus ieškojo būties problemų meno filosofijoje. Ne tik savo poezijoje, bet ir straipsniuose apie meną Baltrušaitis vyresnysis teikė ypatingą dėmesį meno ontologijai. Jo, kaip ir sūnaus, „filosofuojantis intelektas“<sup>120</sup> buvo toks stiprus, kad leido tyrinėti įvairiausius kultūros reiškinius. Beje, struktūralistinės menotyros pradininku Vakarų Europoje laikomas Jurgis Baltrušaitis taip pat pripažino – „visi mano formų tyrinėjimai – tai filosofija“<sup>121</sup>. Antra vertus, galima manyti, kad tėvo kūrybai būdingas persikėlimas į vizijų ir fantazijų pasaulį skatino sūnų gilintis į antgamtiškų viduramžių meno būtybių pasaulį, regimybės reiškinių tyrinėjimus meno ir kultūros istorijoje.

Čia tik bendrais bruožais paminėsiu, kad esama ir kitų kūrybinių bei žmoniškųjų savybių, siejančių poeto ir menotyrininko, tėvo ir sūnaus asmenybes. Pirmiausia – kūrybos kaip aukojimo suvokimas glaudžiai sieja šiuos iškilus kūrėjus. Kaip liudija Jeanas-François Chevrier, pripažintas menotyrininkas Baltrušaitis buvo vienintelis atsisakęs autoriaus teisių *Flammarion* leidykloje. Iš tiesų, visiškai mokslinei kūrybai atsidavęs meno istorikas, kiekvieną dieną žingsniavęs į nacionalinę Paryžiaus biblioteką, kur vienas iš nedaugelio galėjo pasiskolinti knygų į namus, suvokė meno istoriją kaip savo vidinį imperatyvą, o knygą – kaip tiesos ir grožio išikūnijimą, kuris vertas aukos. Be to, ir tėvas, ir sūnus dirbo diplomatinį darbą, abu turėjo moralinių įsipareigojimų Lietuvai<sup>122</sup>.

Iš tikrųjų, Baltrušaičio ir jo šeimos ryšys, jam išvykus į Paryžių, nenutrūko. Tėvai nuolat atsiųsdavę knygų, kurių pati brangiausia menotyrininkui buvusi Friedricho Nietzsche's „Taip kalbėjo Zaratustra“<sup>123</sup>. Šią knygą vokiečių kalba

<sup>120</sup>Daujotytė V., *Su Jurgiu Baltrušaičiu*, Vilnius: Regnum, 1994, p. 10.

<sup>121</sup>Gaillemain J.-L., „Une poétique de l'aberration. Un entretien avec Jurgis Baltrušaitis“, *CLEFS*, 1978, n. 2, p. 40.

<sup>122</sup>1939 m. išvykęs iš Lietuvos, kur tarpukario metais ėjo Kauno universiteto meno istorijos profesoriaus pareigas, Baltrušaitis tapo kultūros atašė, o pokario metais atstovavo lietuviams įvairiuose tarptautiniuose sąjūdžiuose ir daug energijos skyrė kovai dėl Lietuvos nepriklausomybės atgaivinimo. Nuo 1950 m. jis – Lietuvių komiteto europiniam sąjūdžiui vicepirmininkas, o nuo 1960 m. – Lietuvių europinio sąjūdžio generalinis sekretorius. Kaip Baltrušaitis prisipažino Chevrier, vieną dieną savaitėje jis skirdavo Lietuvos reikalams.

<sup>123</sup>Nietzsche F., *Also sprach Zarathustra: ein Buch für alle und keinen*, Leipzig, 1903.



Jurgis Baltrušaitis  
(antroje eilėje  
antras iš dešinės) su  
Lietuvos delegacija

meno istorikas galėjęs cituoti mintinai. Metaforiškas neklasikinis Nietzsche' s mąstymo stilius, polinkis į introspekciją, savianalizę ir metafizinis pesimizmas buvo tai, ką Baltrušaitis buvo giliai užgniaužęs savo širdyje.

Svarbu pažymėti ir tai, kad 1917 m. revoliucija Rusijoje, skaudžiai palietusi Baltrušaičio motinos šeimą, ir vėlesni „komunizmo žingsniai“ paliko gilų rėžį Baltrušaičio ir jo sūnaus pasaulėžiūroje. Sielvartingai išgyvenęs Lietuvos okupaciją poetas ir diplomatas, kuris padėjo išvykti iš Rusijos daugeliui intelektualų, o paskui ir pats pasitraukė į Paryžių, vėlyvuosiuose kupinuose tragizmo kūrinuose mėgino apmąstyti savo gyvenimo patirtį ir išgyvenimus Vakaruose, tačiau Prancūzijoje jis nerado jam taip trūkstamo dvasinio bendravimo, supratimo ir ilgainiui dvasiškai palūžo – nugrimzdo į melancholiją. Panašiai ir sūnus, dažnai keliavęs iš Paryžiaus į Kauną ir į Maskvą, giliai išgyveno dramatiškus istorinius įvykius<sup>124</sup>, kuriuos smerkė ir mokslinėje pozicijoje. Žinant tai, nestebina, kodėl Baltrušaitis buvo aršus antikomunistas, ideologiškai susikirtęs su Schapiro. Kita vertus, jis net sąmoningai vengė rašyti nors kiek abstraktesnius tekstus, nes nepakentė jokių *izmų*, kurie jam siejosi su ideologija.

Dėl šių priežasčių jis nenorėjo pripažinti ir rusų konstruktyvistų įtakos, kadangi daugelis jų buvo revoliucionieriai. Vis dėlto, ieškant Baltrušaičio tyrinėjimo

<sup>124</sup>Kaip tvirtina daug popiečių su juo praleidęs Chevrier, Baltrušaičio namuose Paryžiuje niekada neskambėjo muzika. Nors pats menotyrininkas puikiai skambino pianinu, muzika jam sukelėdavo depresiją.

metodologijos ištakų, derėtų glaustai aptarti ir įtakingas Rusijoje susiformavusias formalizmo doktrinas. Juolab kad rusiškasis formalizmas nei konceptualumu, nei naujų idėjų gausa nenusileido nei prancūziškam, nei vokiškam. Ir pagaliau, nevertėtų pamiršti, jog Baltrušaitis subrendo rusų kultūros terpėje, kurioje galin-gai išsiskleidė formalistinės idėjos, su jomis jis susidūrė ir Paryžiuje.

1915–1934 m. besiremiančių formalioju metodu rusų formalistų darbuose sukurtos sąvokos griovė klasikinę siužeto sampratą, o formos kūrimas tapo teori-nių darbų šerdimi. Neigdami tradicinių rusų poetų simbolistų estetiką, formalis-tai (Viktoras Šklovskis, Jurijus Tynianovas, Romanas Jakobsonas, Borisas Eikhen-baumas) atmetė simbolinę religinę filosofiją. Pažymėtina, kad, plėtodamas literatūros teoriją, Eikhenbaumas pripažino vizualių teorijų svarbą tyrinėjant formos raiškos principus. Jakobsoną piktino meno istorijos lengvabūdiškumas, filosofiskai supainiotos sąvokos ir nesugebėjimas atskleisti formos esybės: „Jau ilgą laiką meno istorija, ypač literatūros istorija, nėra mokslas, o *causerie*. Ji remiasi visais *causerie* dėsniais. Ji paprastai ima gvildinti vieną temą po kitos, o lyrinių žodžių srautai apie elegantiškas formas sukuria anekdotus, paremtus menininko gyvenimu, filosofiniais truzimais, kuriuos papildo kūrinio filosofinio pagrindo problemos ir socialinės aplinkos klausimai. Tai primena kalbėjimą apie gyvenimą ir epochą, tik pasiremiant meno kūriniais! O aiškumo stokojanti formos sąvoka vis dar neteikia vilties...“<sup>125</sup>.

Rusų formalistų metode, pasak Didi-Hubermano, formos sąvoka įgijo api-brėžtumo ir naujų reikšmingų atspalvių<sup>126</sup>. Visų pirma buvo atkreiptas dėmesys į *formos materialumą*, todėl atsirado naujas požiūris į teksto ir meno kūrinio sanda-rą. Antrasis aspektas – *organiškos formos* tyrinėjimas, nukreipęs žvilgsnius į for-mos kūrimą, kai formos kohezija atsiranda dėl daugybės transformacijų ir *defor-macijų*. Vadinasi, formos kūrimas apmąstomas kaip *deformavimas*. Svarbu ir tai, jog Jakobsonas, Tynianovas ir Šklovskis iškėlė hipotezę apie „struktūrinį deformavi-mą“, t. y. kad kiekviena forma turi formantus, kurie gali organiškai, dialektiškai *deformuoti* kitas jau „suformuotas“ formas. Prieita prie išvados, kad forma atsiranda iš kelių paradigmų ir skleidžiasi dėl jų *įtampos*.

Trečiasis aspektas, ne iš karto įtrauktas į teorinius formalizmo tyrimus, – *formos kontekstualumo* klausimas. Daugiausia Tynianovas prisidėjo prie metapsi-

<sup>125</sup>Jakobson R., „Du réalisme artistique“ (1921), in *Théorie de la littérature. Textes des formalisme russes*, Paris, 1965, p. 98–9.

<sup>126</sup>Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992, p. 167–71.

chologinio, istorinio ir antropologinio formos lygmenų atskleidimo. Šiems aspektams mažiausiai skiriama dėmesio aptariant teorinį formalizmo palikimą, todėl formalizmas dažnai paprastai apibrėžiamas kaip atsisakymas suprasti formos kontekstą. Nėra abejonių, kad formalistai pripažino dinamišką formos integralumą ir diachroninę jos dimensiją, formos ir turinio vienovę, galiausiai konteksto atvirumą – antropologinę ir istorinę dimensiją. Galima sakyti, kad Jakobsonas tapo tiesiogine grandimi tarp rusų formalizmo ir Vakarų struktūralizmo, o Claude'as Lévi-Straussas yra tiesioginis šio formalaus metodo sekėjas. Kita vertus, galima išvelgti glaudžių analogijų tarp Baltrušaičio „formų mitų“ raidos sampratos ir struktūrinės Lévi-Strausso mitų analizės.

Visa tai liudija, kad rusų formalizmas labai padėjo suformuluoti bendrus formaliojo metodo principus ir išplėtoti meno morfologiją, kuri susijusi ne tik su meninių reiškinių paviršiumi, bet ir įsiskverbia į gelmines struktūras. Reikia pasakyti, kad šių formalizmo idėjų, ypač formos kaip tikrovės deformavimo sampratos atspindžių, galima aptikti ir Baltrušaičio menotyros veikaluose.

Gilinantį į Baltrušaičio pasaulėžiūrą ir menotyrinius prioritetus formavusius veiksnus, nekelia abejonių, kad joje pėdsakų paliko vokiškai kalbančių kraštų formaliosios mokyklos šalininkų (Fiedlerio, Rieglio, Wölfflino, Worringerio) veikalai, kuriuose ypač daug dėmesio buvo skiriama įtakų teorijai ir vidinei meno raidai, formos bei struktūros dėsningumams. Pats Baltrušaitis pripažino, kad, prieš atvykstant į Paryžių, „mano galvosena formavo vokiečių mokykla: Worringeris, Oswaldas Spengleris, Augustas Schmarsowas ir kiti. Truputį schemiškas ir griežtas formalizmas, visiškai nutraukęs ryšius su grynai ikonografinė ir literatūrine atvaizdo aiškinimo tradicija“<sup>127</sup>. Išties pirmuose Baltrušaičio menotyros veikaluose galima aptikti Leipcigo universiteto profesoriaus Schmarsowo architektūros studijų poveikį: meno kaip sistemos samprata, *erdvės struktūravimo* (*Raumgestaltung*) ir kompozicijos dėsnių (*Kompositionsgesetze*) sąvokos jam darė didelį įspūdį. Hipotetiškai galime teigti, kad 1920–1930 m. Schmarsowo<sup>128</sup> išplėtotos ornamento ir grynosios formos studijos, ornamento, kaip propedeutikos, samprata galėjo paveikti Baltrušaičio tyrinėjimų kryptį, tačiau jis niekada nepraktikavo perdėm teorinės meno istorijos, kartais atitrūkstančios nuo pačių meno kūrinų analizės, kaip būdinga Schmarsowo veikalams.

<sup>127</sup>Chevrier J.-F., „La passion de l'énigme. Un entretien avec Jurgis Baltrušaitis“, *Le Monde*, 1979, n. 26, juillet, p. 10.

<sup>128</sup>Schmarsow A., *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1905.

Pažymėtina, kad viduramžių meno studijose Baltrušaitis, panašiai kaip Rieg-  
lis, Wölfflinas, Worringeris, išpažino, kad *ornamentas yra tobiliausia vaizduojamo-  
jo meno forma*. Baltrušaičio menotyros koncepcijoje išryškėjo Worringerio<sup>129</sup> min-  
tis, jog meno istorija reiškiasi dviem skirtingais būdais: klasikiniam menui  
būdingu siekiu mėgdžioti išorines gamtos formas ir abstrakčiam menui būdingu  
ornamentiniu mąstymu, kurio vizualinė logika nesiremia tuo, ką vadiname gam-  
tos dėsniais. Pastarasis būdas išsiskiria tuo, kad jį sukūrusi vaizduotė visiškai  
kitaip, nei įprasta mūsų matymo ir mąstymo įpročiams, suvokia erdvę ir laiką.  
Abstrakcijos siekis, pasak Baltrušaičio, išryškėja civilizacijos ir meninės kultūros  
kaitos laikotarpiais. Simboliškas abstraktumas ir geometrinis schematizmas yra  
būdingas priešistoriniam menui, kurio patvarios struktūros tūkstantmečiais gy-  
vuoja meno istorijos raidoje. Kita vertus, abstraktus ir plokštuminis tikrovės suvo-  
kimas, tik daug rafinuotesnis nei pirmykščiame mene, įsitvirtino įvairiose Rytų  
civilizacijose, kurios nuolat gaivino ir veikė Vakarų meno formų gyvenimą<sup>130</sup>.

Metodologinių Baltrušaičio menotyros nuostatų raidoje matyti, jog čia būta  
sąsajų ir su vokiečių mąstytojo Spenglerio<sup>131</sup> kultūros morfologija, siekiu meno  
formų įvairovę aiškinti tam tikrais abstrakčiais pirmapradžiais principais. Baltru-  
šaičiui artimas ir Spenglerio istorinis lyginamasis metodas, „kultūrų morfologi-  
ja“, išsiveržimas iš tradicinės eurocentrinės pasaulėžiūros, objektyvus įvairių  
kultūrų lyginimas, pažymint, koks Europos ir Azijos atskyrimas yra santykinis,  
tačiau taip pat reikia pabrėžti, jog Baltrušaičiui buvo svetimas siekis klasifikuoti,  
skirstyti civilizacines meno formas ar abstrakčiai dėstyti mintis.

Iš tikrųjų, atsitiktinis ir lemtingas susitikimas su Focillonu Sorbonoje pa-  
kreipė Baltrušaičio gyvenimą nauja kryptimi, todėl, gyvenimo saulėlydyje pa-  
klaustas: „Ką veikėte prieš atvykdamas į Prancūziją?“, Baltrušaitis atsakė: „Tai  
nesvarbu. Tai visai kitas gyvenimas. Turėjau daug vienas po kito sekančių gyveni-  
mų... Tačiau Focillonas paėmė mane už rankos ir pasakė: jūs turite daryti šitai, o  
paskui tai...“<sup>132</sup>. Beje, Focillonas netrukus tapo ne tik idėjiniu Baltrušaičio vedliu,  
bet ir uošviu. Tik pradėjęs studijuoti Vakarų viduramžių meno istoriją Sorbonoje,  
1925 m. Baltrušaitis su Focillono vadovaujama istorikų grupe išvyko į Šartrą ir  
kelionės metu susipažino su Helène Castell, Focillono podukra. Ši pažintis su

<sup>129</sup>Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, 1908.

<sup>130</sup>Baltrušaitis J., *Formations, Déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1986, p. 7.

<sup>131</sup>Spengler O., *Der Untergang des Abendlandes*, Wien, 1918.

<sup>132</sup>Chevrier 1979 10.



Helène, kuri tuomet studijavo filosofiją Fėnelono licėjuje, taip pat buvo lemtinga – 1931 m. spalio 8 d. jie susituokė.

Prisimindamas savo studijų pradžią, Baltrušaitis tvirtino: „Su Focillonu parengiau pranešimą apie gestą. Radau ornamentinį lygmenį: grynąjį formalizmą. Tada atskleidžiau, kaip geometrinė schema sąveikauja su atvaizdu ir jį deformuoja“<sup>133</sup>. Jau pirmuose meno istorijos darbuose Baltrušaitis pradėjo tyrinėti iškraipytas meno formas ir jų metamorfozes. Pirmosios teatrinio, dramatinio, ornamentinio gesto studijos ir jas papildę tyrinėjimai Armėnijoje bei Gruzijoje apibendrinti daktaro disertacijoje *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* („Ornamentinė stilistika romaninėje skulptūroje“, 1931).



Jurgis Baltrušaitis (kairėje) su Helėne ir tėvu Paryžiuje

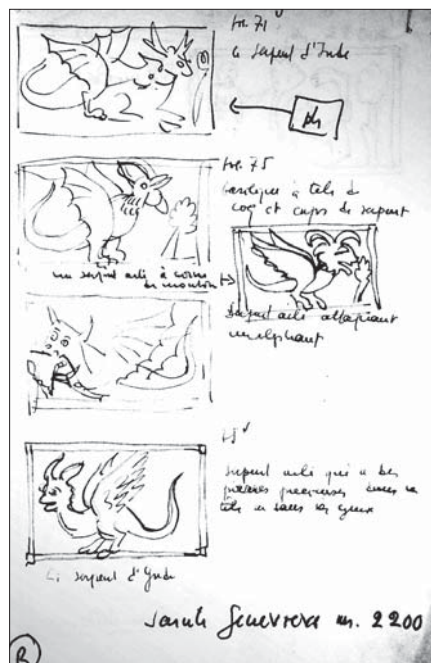
Iš Baltrušaičio ir Focillono bičiulystės bei mokslinio bendradarbiavimo matyti, kad jaunasis menotyrininkas su savo mokytoju niekada nekonkuravo – nerašė metodologijai skirtų straipsnių (išskyrus vienintelį<sup>134</sup>, kai tyrinėjama tema buvo išspausdinta Richardo Bernheimerio knyga), o „formų gyvenimą“ pripažino ir savo metodologijos pagrindu. „Focillonas mane žavėjo kaip žmogus, be to, jis man atvėrė ‚formų gyvenimą‘. Iki jo meno istorija buvo atskirta nuo formų istorijos [...]. Focillonas pasižymėjo ypač įtaigiu žodžiu. Jo idėjų žaismas, taiklūs pastebėjimai padarė įtaką visai kartai“<sup>135</sup>, – pripažino Baltrušaitis.

Svarbu paminėti, kad 1933 m. Baltrušaitis su žmona atvyko į Lietuvą. Kauno universitete jam buvo suteikiamas meno istorijos profesoriaus vardas. Dėstydamas čia, jis nuolat lankėsi įvairiose Vakarų Europos šalyse, skaitė paskaitas Paryžiaus universitete, Warburgo institute Londone, važinėjo į ekspedicijas. Šiame laikotarpyje parašė vienintelį savo veikalą – vadovėlį – lietuvių kalba „Visuotinė meno

<sup>133</sup>Ten pat.

<sup>134</sup>Baltrušaitis J., „Art sumérien – art roman. A propos d’un livre récent“, *La Revue de l’art*, 1933, n. 54, p. 177–84.

<sup>135</sup>Gaillemine 1978 42.



„Fantastiškųjų viduramžių“ rankraštis

ga tapdavo ne minties papildymu, o esmine atskleidimo dalimi. Metodiškai tyrinėdamas figūras, jis rasdavo paslaptinius dėsnius to *formų gyvenimo*, kurį Focillonas laikė pagrindiniu meno istorijos objektu. Be abejo, tik šios metodologinės nuostatos padėjo atskleisti, kad išradingas romaninės skulptūros kompozicijas sudaro griežta geometrija ir laisva menininko fantazija, o individualią ir gaivališką skulptoriaus vaizduotę varžo geometrijos, architektūros ir ornamento dėsniai.

Tačiau Baltrušaitis, kaip ir daugelis kitų Focillono mokinių, *nesirėmė mokytojo suformuluota meninio stiliaus raidos koncepcija*, – jis išplėtojo tuos Focillono koncepcijos pradus, kurie padėjo tyrinėti „*kaleidoskopinę laiko struktūrą*“. Jį domino *nelaikiniai ryšiai meno istorijoje, fundamentalesnė laiko raiška*. Tai leido stilistinės analizės nesieti su *sinchroninių reiškinių tyrinėjimais*. „Jo metodologija rėmėsi nuostata, – taikliai pažymi Andrijauskas, – jog vieno meninio stiliaus pasikeitimas kitu dar pilnai nepanaikina anksčiau vyravusių, kurie latentinio, t. y. užslėpto, pavidalo išlieka naujuose stiliuose ir formose“<sup>136</sup>. Kita vertus, jo menotyros darbuose ryškėjo nuostata, kad meninės kultūros kaitos laikotarpiais senosios stilistinės formos netikėtai atgimsta ir susipina su naujosiomis.

<sup>136</sup> Andrijauskas 2004 491.

istorija“, abu tomai pasirodė tarpukaryje (1934 ir 1939 m.). Joje autorius apibendrina savo ir mokytojo tyrinėjimus, tiksliai apibūdina bendrąsias istorinių stilių savybes, tačiau tai buvo studentams skirta moko-moji knyga, o ne jo asmeninės išvalgas atskleidžiantis veikalas.

Iki Antrojo pasaulinio karo Focillonas ir Baltrušaitis lygiagrečiai rutuliojo viduramžių meno formų „genealogijos“ tyrinėjimus. Ieškodamas romaninio meno ištakų, lietuvių kilmės menotyrininkas gilinosi į tai, kaip harmoningas klasikinės antikos meno formų pasaulis grūmėsi su kita formų dvasia – rytiečių meno geometrija. Jį domino taisyklės, kurios skatina formų atsiradimą, virsmą. Jo paties atlikti piešiniai ir surinkta ikonografinė medžia-



Iš tiesų Focillonas atvėrė kelius struktūralistinei analizei, kuri neapsiriboja vien stiliaus istorija, todėl Baltrušaitis nagrinėjo ne viduramžių meno stilių raidą, o morfologinių struktūrų analizę. Jį domino „dialektinis“ struktūros (*ordre*) ir iškraipymo (*désordre*), formavimo ir deformavimo santykis. Iš karto suvokęs romainio meno autentiškumą, Baltrušaitis nuolat *gilinosi į formų iškraipymo metodus, parodydamas, kad iškraipytos formos konstruoja naują meno pasaulį, naują geometrinių formų sistemą*. Jis sukūrė savitą normatyvinę meno interpretavimo sistemą, kurioje išskirtinę vietą užima jo paties atlikti piešiniai, eskizai ir daugybė pavyzdžių, kurie vizualiai pagrindžia doktriną. Šie piešiniai dažniausiai išryškina geometrinius figūrų bruožus, kompoziciją ir struktūrą. Galima sakyti, kad Baudelaire'o garbinamą „atvaizdų kultą“ Baltrušaitis pavertė meno istorijos – tyrinėjančios formų atsiradimus, atgimimus, persikėlimus, transformacijų žaismus – savastimi.

Pridursiu, kad pirmasis mokslinis Baltrušaičio etapas siejasi su kitų formalizmo išpažinėjų veikalais, kuriuose meno kūrinys visada vertinamas tik kaip vaizdinis reiškiny, kurio fundamentalus turinys skleidžiasi formoje – labai judrioje, nuolat kintančioje, veikiamoje pačių formų gyvenimo paskatų. Meno istorikas taip pat pabrėžė, kad formai negalima „primesti“ semantinio turinio, nes meniniame diskurse formalus turinys kartu yra reikšmė ir išraiška: forma niekada nėra tuščia, ji neatsiranda kaip betikslis ženklas. Ji savitai pati save įprasmina ir spinduliuoja reikšmes. Taigi iš formalizmo jis perima požiūrį į formą kaip į organišką organizmą, siekį atriboti meno istoriją nuo grožio problematikos, tačiau jo veikaluose nelieka vietos hėgelizmui – tradicinės menotyros ir Focillono darbuose esančiam polinkiui kontroliuoti globalines meno raidos schemas.

Nepatikliai žvelgęs į populiarias ideologijas, didžias filosofines sąvokas ir visokius „izmus“, Baltrušaitis savo mokslinę veiklą apibūdino taip: „Turiu vienintelį darbo metodą: ieškoti šaltinių, autentiškų tekstų, nepasikliauti apibendrinimais, straipsniais, kuriuose jau suponuoti atsakymai į rūpimą klausimą. Tik einant prie šaltinių atsiveria tikras dalykų matymas. Pasukus pramintu keliu atsiskleidžia visai kitas vaizdas, todėl surasta gija seku, ir jeigu pradžia teisinga, tai viskas sueina, pasitvirtina, pasipildo, išsiplečia“<sup>137</sup>. Šių metaforiškų minčių yra ir jo knygoose, neretai lyginamose su gerai struktūruotais romanais, kuriuose Ariadnės siūlas jam padeda surasti kelią sudėtinguose formų ir simbolių labirintuose: pirmiausia atskleisti kompozicinę seniausių meninės kultūros elementų – pynimo raštų (*entrelacs*), archajinių ornamentų – sąrangą, vėliau – fantastiškų

<sup>137</sup>Karvelis U., „Jurgis Baltrušaitis (1903–1988), érudit et visionnaire“, *Cahiers Litvaniens*, 2003, n. 4.



Menotyrininkų diskusija Jurgio Baltrušaičio namuose

viduramžių vaizdinių ištakas, judėjimus plačiose civilizacinėse erdvėse.

Pažymėtina, kad prasidėjęs karas nutraukė Baltrušaičio ir Focilloną bei jo suburtos grupės romaninio ir gotikinio meno genezės tyrinėjimus. Kai 1943 metų pavasarį juos pasiekė žinia apie Focilloną mirtį, „atšitiko nuostabus dalykas, – prisimena Chastelis, –

– „fosijoniečiai“ instinktyviai susibūrė. Kiekvieną trečiadienio vakarą, kai Paryžius skendėjo tamsoje ir kai, esant komendanto valandai, nebuvo nė vienos mašinos gatvėse, tiksliai nežinome, kaip ir koku tikslu Helėne ir Jurgio Baltrušaičių namuose prasidėjo slapti susirinkimai. Buvo skaitomi dviejų tipų pranešimai: vieni – skirti tūkstantiesiems metams ir XI a. menui, o kiti – viduramžių pabaigos menui – temos, kurias gvildeno Focillonas paskutinėse paskaitose *Collège de France*“<sup>138</sup>. Šie susirinkimai, praminti *Academia Virginiana*, kuriuose dalyvavo ir iš Vokietijos pasitraukę intelektualai, vyko daugiau nei dešimtmetį.

Šiame laikotarpyje Baltrušaitis parašė naujų dalykų apie „formų gyvenimą“ ir kitaip nei Focillonas vertino „formų gyvenimo“ paraštes, *iškrypimus, kūrybinius paklydimus, išmoningus žaidimus ir kvailiojimus, fikcijas ir mitus*. Kita vertus, „vienas pirmųjų meno istorijos komparatyvistų“<sup>139</sup> nesiliovė domėtis Rytų ir Vakarų meno formų sambalsiais, formų ir mitų kelionėmis bei klajonėmis begalinėse civilizacinėse erdvėse.

Beje, gotikos menui skirtuose veikaluose menotyros problematika psichologizuojama, keliama spontaniško meno raidą nulemiančio prado idėja (labai panaši spontaniško meno formų raidos samprata išdėstyta ir Baltrušaičio pasaulėžiūrą formavusio Pasternako knygoje „Daktaras Živago“<sup>140</sup>). Baltrušaičio išsigilinimas į

<sup>138</sup> Chastel 1955 19.

<sup>139</sup> Picard G.-F., „La Vérité, mon Œil!“, *L'Opto*, 1990, n. 9, p. 8.

<sup>140</sup> „Kalba, grožio ir prasmės buveinė, pati ima mąstyti ir prabyla į žmogų savo tobula muzika, kurią sudaro ne erdvėje išsiliejančios garsai, o vidinė tėkmė ir įkvėpimas. Kaip srauni upės srovė

morfologinių struktūrų sąrangą, stilistinių formų genezę, sąveikas ir metamorfozes padėjo atskleisti spontaniškus praeities formų prasiveržimus, letargišką jų miegą, atgimimą ir transformacijas. Menotyrininkas nustatė, kad šios metamorfozės neturi nieko bendra su dekadansu; „iškraipytos“ tikrovės formos gali atitikti meninius poreikius: jos rodo, kad renkamas abstrakcija, dažnai įterpiami „renesanso“ reiškiniai, grįžtama prie pirminių modelių. Kita vertus, „deformavimas“ visuomet reiškia ir meninių taisyklių laužymą ir tai, kad prasideda meno formų raida.

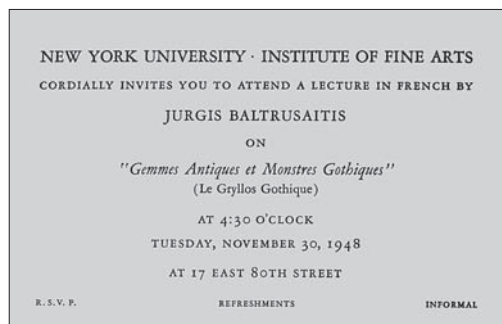
Aprašydamas stebuklingą ir audringą gotikos meno pasaulį, „fantastiškosios estetikos pradininkas“<sup>141</sup> kūrė savitą tyrinėjimo būdą, turintį sąsajų ir su ikonografijos metodu. Iš tiesų, meno istorijoje Baltrušaitį domino ne tik *formų gyvenimas*, bet ir *formų prasmės sandara* bei raida, kuri susijusi su įvairiais žmonijos galvosenos „susiformavimais“. Vadinasi, jis tapo ir *formų reikšmių* bei *klaidžiojančio žmonijos žvilgsnio* istoriku<sup>142</sup>. Oponuodamas „pozityvizmo“ šalininkams, atskleidė viduramžius esančius „kitokius“: ne „realistinius“, žmogaus individualumo ir triumfo link žengiančius viduramžius, o „iracionalius“, kuriuose vyksta nepaliaujamos formų metamorfozės, atgimsta senovės mitai ir legendos. „Aš aptikau gotikinių deformacijų ir jų metamorfozių. Tai romanikos atgimimo istorija gotikos mene, kitaip sakant, romaniškųjų meno formų „atgimimo“ gotiškoje atvaizdų dirbtuvėje atsklaida. Prie jos šliejasi svarbūs keisti išoriniai įnašai: gotikos menas visada buvo suvokiamas kaip Vakarų kvintesencija, nors iš tikrųjų jame yra gausybė svetimų atvaizdų (rytietišku atbalsių), kurie sugriauna tą tariamą grynumą. Bet tam, kad šie tolimi savo dvasia atvaizdai įsiliėtų į Vakarų meną, menininkai turėjo sukurti naujas formas. Taip atsirado fantastiškieji viduramžiai“<sup>143</sup>, – dalijosi savo mintimis Baltrušaitis. Neretai netikėtų sugretinimų randantis meno istorikas ne tik atskleidė, kad egzistuoja meno formų ryšiai tarp labai tolimų civilizacijų (Kinijos, Indijos ir Vakarų), bet ir tapatūs formų kūrybos principai, arba mentalinės formos, kurios nulemia šių civilizacijų meną. Kitaip tariant, išryškindamas Azijos mitologijos apraiškas krikščioniškajame mene, jis perteikė iki tol netyrinėtą Vakarų meno

nugludina akmenis ir kreipia tekėjimo vagą, taip žodžių srautas, vidinių dėsnių veikiamas, sukuria savitą rimą ir ritmą, dar įmantresnes ir lig šiol nežinomas, neįvardytas formas ir formacijas. Tokiomis akimirkomis Jurijus juto, kad svarbiausią kūrinio dalį įgyvendina ne jis, o kažkas, kas yra virš jo ir jį valdo: jau sukurta ir susikursianti pasaulio mintis ir poezija“ (Pasternak B., *Docteur Jivago*, London: The Harvill Press, 1958, p. 391).

<sup>141</sup> Gaillemine 1978 40.

<sup>142</sup> Greimas A. J., „Sukaktuvės, kurių nereikėtų minėti“ ir „Jurgio Baltrušaičio „Fantastiškieji viduramžiai“, in *Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis* 233.

<sup>143</sup> Chevrier 1979 10.



Kvietimas į Jurgio Baltrušaičio paskaitą Niujorke

paveikslą<sup>144</sup>. Galima sakyti, siekė paaiškinti keistus ir neįprastus vaizdavimo bei regėjimo įpročius, kurie giliai įleidę šaknis į žmonijos atmintį.

6 dešimtmetyje Baltrušaitis vis giliau panyra į idėjų istoriją. „Intriguojančių knygų autorius“ paskelbia keturių darbų ciklą apie *keistas perspektyvas*, arba *aberracijas*, kuriame nagrinėja įvairias mokslines ir poeti-

nes fantazijas, prasimanymus ir jų vaizduoseną. Jis sutelkia dėmesį į *taisyklių iškreipimus* ir *iškreipymo taisykles*, kurios skatina atsirasti iliuzinius paveikslus, meno ir mokslo „kliesdus“, ydingus metodus; šitai taip pat sudaro meno formų ir idėjų istoriją, arba „kitą“, „išvirkščią“, jų pusę. Baltrušaičiui svarbu visa, ką pozityvus mokslas buvo išstūmęs: „domėjausi tuo, kas buvo niekinama, marginalu, išstumta. Visa tai siekiau atkurti. Atkreipiau dėmesį į klaidas, prasmines iliuzijas ir tyrinėju šiuos „mąstymo ir matymo iškreipimus“, kurie aplinkiniais keliais skatina ieškoti tobulumo. Mano požiūriu, klaida yra minties sužadinimas ir neretai atradimo šaltinis“<sup>145</sup>.

Vadinasi, atradęs fantastiškąjį viduramžių pasaulį, menotyrininkas ir toliau ieškojo noktiurniškų, vaiduoklišių matymo ir vaizdavimo pavyzdžių renesanso ir klasikos epochose, kai tikrovė susilieja su iliuzija, o logika pasiduoda absurdui. „Jurgis stebuklų šalyje“<sup>146</sup> stengėsi surasti taisykles, poetinius arba filosofinius mechanizmus, kurie formų pasaulyje kuria fikcijas (kaukes, po kuriomis slypi giluminės tiesos). Prisimindamas, kaip jis pradėjo domėtis anamorfozėmis, Baltrušaitis pasakojo: „Mane žavėjo geometrija, kuri turi intelektualią, magišką pusę. Geometrija mane masino kaip mįslė. Rinkau knygas apie perspektyvą, kadangi jose buvo geometrijos ir atvaizdų. Iš pradžių nemačiau jokio ryšio tarp fantastiškų atvaizdų atsiradimo geometriniuose romantiškųjų fasadų rėmuose ir geometrijos perspektyviniame vaizdavime, tačiau tose knygose taip pat buvo abstrakčios geometrijos pavyzdžių, kuriais remiantis arba nesiremiant buvo modeliuojami atvaizdai. Taip atradau anamorfozes, kurių iki tol niekas rimtai netyrinėjo, nors jos susijusios su viduramžių scholastika ir didžiųjų filosofų – Descartes'o, Mersenne'o ir kitų – mąstysena“<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> *Encyclopaedia Universalis*. Thesaurus, 1976, t. 18.

<sup>145</sup> Gaillemin 1978 40.

<sup>146</sup> Picard 1990 8.

<sup>147</sup> Chevrier 1979 10.

Tad nieko nuostabaus, kad, tyrinėdamas vaizduotėje vykstančias tikrovės aspektų metamorfozes, kai susidaro formų ir jausmų konsteliacijos, patrauklūs ir neretai absurdiški vizualiniai „kompleksai“, Baltrušaitis sukūrė novatorišką *metamorfologijos* metodą. Jo tikslas – nagrinėti formaliuosius mitus, arba mitines formas. Jose tikrovė slepiasi po iliuzijos kauke, „kurią pakanka nuimti, kad rastum pačias paprasčiausias tiesas“<sup>148</sup>.



Paroda „Anamorfozės“, 1975

Antra vertus, ne mažiau buvo svarbu atskleisti tiesą, arba normą, deviacijose.

Kurdamas šį metodą, mokslininkas ne tik originaliai gvildeno meno ir matymo istorijos temas, bet ir savitai apmąstė mokslo mitus veikale *Miroir* („Veidrodis“, 1978). Jame nagrinėjo klaidingus arba ydingus mokslinės minties kelius, mokslines klaidas, kurios veikė vaizduotę ir idėjų istoriją, ir buvo padaryti svarbūs atradimai. Vadinas, „fundamentali klaida yra produktyvi“<sup>149</sup>, o veidrodis meno ir mokslo istorijoje nėra tik tiesos ir tikrovės atspindys: jo istorija kupina kūrybingų ydų, iliuzijų, prasimanymų, apgaulės. Vadinas, mokslo kaip ir meno raida susijusi su fantazmais, o ne vien yra nuolatinė kova su epistemologinėmis kliūtimis. Žodžiu, Baltrušaitį domino iš fantasmagorijos ar iliuzijos atsirandanti mokslo dalis, galiausiai atskleidžianti tikrovę. „Tai visiškai naujas įnašas į mokslo istoriją ir su klaidomis kovojusia mokslo epistemologija“, – pažymėjo Christianas Descamps’as<sup>150</sup>.

Apmąstęs nueitą mokslinį kelią, Baltrušaitis pripažino, jog „šiuolaikiniame formų ir idėjų istorijos srovių fone jis yra marginalus didžiųjų klasikinių formalistinių ir ikonologinių mokyklų reiškiny“<sup>151</sup>. Nors meno, matymo ir mokslinės minties formų iškrypimus tyrinėjęs menotyrininkas meno ir idėjų istoriją papildė novatoriškais ir originaliais metodais, tačiau, Grodecki perėmus Focillono postą Sorbonoje,

<sup>148</sup> Maugis M.-T., „Architectures flamboyantes, jardins délirants, phrénologie, astrologie“, *Beaux-Arts*, septembre, 1957, n. 9, p. 10.

<sup>149</sup> Baltrušaitis J., Descamps Ch., Simon J.-P., „Conversations sur miroir“, in *Ça cinéma*, Paris, 1978, p. 50.

<sup>150</sup> Ten pat 50.

<sup>151</sup> Ten pat 49.

o Chasteliui įsitvirtinus *Collège de France*, iš aktyvaus akademinio gyvenimo jis buvo savitai išstumtas. Gebėjęs išvelgti tamsiąsias įvairių reiškinių puses, Baltrušaitis matė ir tamsiuosius akademinės visuomenės užkaborius, todėl atsidėjo vien mokslinei ir kūrybinei veiklai. Vienaame interviu jis net buvo paklaustas, ar nėra taip, kad jis yra tam tikra aberacija, turint galvoje universitetinį klasikinį kelią, kurio jis nenuėjo? Ar nėra jis vienas iš tokių objektų, kuriuos jis tyrinėjo? Baltrušaitis atsakė, kad jis nesiekė sukurti mokyklos, ir tai jam suteikė daugiau laisvės bei įrankių.

Vis dėlto reikia pažymėti, kad kultūros gyvenime jis reiškėsi aktyviai: skaitė paskaitas įvairiuose Europos ir JAV universitetuose<sup>152</sup>, surengė reikšmingų parodų, iš kurių svarbu paminėti didelio atgarsio sulaukusias 1975 m. Paryžiuje (*Arts Decoratifs* muziejuje), vėliau Amsterdame (*Rijksmuseum*) ir Niujorke (*The Metropolitan Museum of Art*), skirtas anamorfozėms, taip pat Paryžiuje daug diskusijų sukėlusias „Sodai ir iliuzijų šalys“ bei „Gyvoliškos fizionomijos“.

Tačiau akademinėje visuomenėje neįsitvirtinęs mokslininkas tapo ne cituojamu, o veikiau plagijuojamu autoriumi, todėl žurnalistų paklaustas, ar nemanęs, kad jį plagijuoja, Baltrušaitis atsakė: „Ne man apie tai spręsti. Tačiau sakoma, kad vagia tik iš turtingų, todėl man tai liudija, jog buvau turtingas. Taip, mane plagijavo, bet tai laikau sėkme. Iš tiesų dažnai užmirštama cituoti“<sup>153</sup>.

Pasak Chevrier, dendiško būdo menotyrininkas buvo itin uždara ir introvertiška asmenybė, kurios išgyvenimai ir bruožai savitai atsiskleidė metodo ypatybėse arba jas net nulėmė: pirma, Jurgis buvo daltonikas, todėl formas jautė ir matė ypatingai; antra, 1922 m. Kaune lėktuvo sraigto buvo sunkiai sužeistas. Po šios avarijos jam buvo atlikta daug veido ir kūno operacijų, jis sunkiai valdė stipriai sužalotą kairę ranką. Visa tai pasąmoningai galėjo nukreipti intelektualo dėmesį į deformacijas ir ydas, kurios nėra vien neigiami gyvenimo dalykai.

Vadinasi, esama keistų mokslinio diskurso, asmeninio gyvenimo patirčių ir išgyvenimų sampynų, kurios atskleidžia Baltrušaičio metodologijos savitumą, tačiau akivaizdu, kad viduramžių meno studijose susiformavę įgūdžiai ir išvalgos, siekis fantastiškuose romaniškų meno formų iškraipymuose rasti taisykles, vėliau suprasti pasakiškų gotikos atvaizdų metamorfozes paskatino menotyrininką žengti dar toliau ir atskleisti ne tik perspektyvos deformavimo taisykles, bet ir apskritai meninės bei mokslinės vaizduotės dėsnius, kurie savitai *deformuoja* ir *formuoja* tikrovę.

<sup>152</sup> Skaitė paskaitas Kelno, Kolumbijos, Vašingtono, Harvardo, Jeilio, Amsterdamo, Utrechto, Leideno universitetuose, Warburgo institute Londone.

<sup>153</sup> Seguin L., *Aberrations. Entretien avec Jurgis Baltrušaitis*. Flammarion leidyklai skirtas interviu iš Baltrušaičio archyvo.



„VAKARŲ MENO“ VIRSMAS IR  
ROMANINIŲ FORMŲ PASLAPTYS





## „VAKARŲ MENO“ PRELIUDIJA

Siekdami suvokti sudėtingas viduramžių meno morfologinių struktūrų metamorfozes ir jas skatinusias kultūrinių sąveikų problemas, Focillono mokyklos atstovai, tarp kurių buvo ir Baltrušaitis, XX a. 3–4 dešimtmetyje pirmiausia ėmėsi krikščioniškosios civilizacijos meno šaltinių studijų ir aiškinosi pagrindines „Vakarų meno“ tradicijos tapse iškylančias problemas. Tad sutelkę dėmesį į krikščioniškojo Vakarų meno paveldą ir civilizacijų įtakas, prancūzų menotyrininkai pradėjo naują lyginamųjų Vakarų viduramžių meno tyrinėjimo tarpsnį ir greta Josefo Strzygowskio bei Aby Warburgo brėžė pasaulinės meno istorijos kontūrus.

Atsisakant tradicinių chronologinių perskyrimų ir taikant besiformuojančias komparatyvistines tyrinėjimo strategijas, kurios atkreipė dėmesį į klasikinių ir periferijoje gyvavusių kultūrų sąveikas, XX a. pradžioje ėmė aiškėti, kad Vakarų viduramžių civilizacija, išaugusi netrukus po Romos imperijos griūties ir neramios didžiųjų migracijų epochos, įleidusi šaknis į ilgaamžės praeities gelmes.



Dirzo sagtis, 650–660 m. Auksas (~10 cm). Radinys iš Sutton Hoo kapavietės Sufolke (Didžioji Britanija)

Pirmiausia atsivėrė tiesa, kad itin mažai tyrinėta ne-romėniška Europa, viduramžių priešaušryje vaisin-gai išplėtojusi menines Halštato ar La Teno kultūrų tradicijas. Jas įkūnijęs germanų menas, panašiai kaip ir pasakiškų fantazijų kupinas Didžiojoje Bri-tanijoje ir Airijoje sužydėjęs keltų menas, turėjo polinkį į geometrinių formų ritmą ir simetriškas kompozicijas. Pastarosios taip pat pasiūlė formą tik-rajai krikščioniškojo meno temai – stebuklui<sup>1</sup>, ku-riam išreikšti viduramžių menas turėjo susikurti pasaulį, kurio vizualinis mąstymas remtųsi mįslin-ga, vidine kūrinio logika.

Be abejo, klasikinio pasaulio pakraščiuose gy-vavę vadinamieji barbarai taip pat davė stiprių im-pulsų Vakarų viduramžių civilizacijos raidai ir me-ninei jos kultūrai. Antra vertus, pradėjus tyrinėti didžiąsias migracijos bangas, atsivėrė nauji geogra-

<sup>1</sup> Žr. Le Goff J., „Stebuklas viduramžių Vakaruose“, in *Vidu-ramžių vaizduotė* [vert. D. Bučiūtė], Vilnius, 2003, p. 40–84.

fijos horizontai, atskleidę Europos ir jos užnugaryje plytinčių Azijos kraštų ryšius. Išaiškėjo, jog IV a. už Romėnų imperijos ribų gyvavęs europinis menas yra iš esmės nomadų menas<sup>2</sup>. Kaip skitų ir sarmatų menas – tai yra geometriniu ornamentumu išsiskirianti mažųjų formų plastika. Orientalistiniai barbarų meno bruožai čia yra akivaizdūs. Ar verta tuo stebėtis, žinant, jog jį pasiekė per Vidurio Rusiją ir Kaukazą plitusios azijinio meno formų įtakos, itin sustiprėjusios po hunų<sup>3</sup> invazijų į Europą, kurie palaikė ryšius tarp Vidurio Azijos ir Tolimųjų Rytų?

Vadinasi, greta romėnų ir Bizantijos meno formų ankstyvųjų viduramžių Europoje plito ir iš Azijos atvežamų raštuotų dirbinių, audinių ir papuošalų motyvai bei dekoratyvinės jų fantazijos. Greta germaniškų bei keltiškų meno formų, legendų, pasakojimų, į kuriuos įsipynusios senos mitologinės tradicijos, šios meno formos taip pat smelkėsi į Vakarų viduramžių kultūrą. Tad krikščioniškojo meno pasaulis jungė, maišė ir rišo ne tik racionaliosios ir pagoniškos Antikos, bet ir mistinių senovės Azijos religijų simboliką, kosmografiją ir mitologiją.

Regis, Senosios Europos istorija baigiasi krikščionybės išplitimu, tačiau bendra ir kartu įvairi meninė Vakarų civilizacijos kultūra ir toliau rutuliojosi remdamasi šiomis tūkstantmetėmis patirties formomis. Tai atskleidus, mokslininkai turėjo atsisakyti kitados užsibrėžtų tikslų surasti vieną Vakarų civilizacijos šaltinį, o tyrinėti sudėtingus ir įvairius difuzijų procesus, kultūrines amalgamas (akultūraciją) ir pripažinti, kad Vakarų civilizacija susiformavo susipynus daugybei eurazijinių srovių.



Šv. Morkus evangelistas, VIII a. airių evangelijorius.  
Sankt Galeno biblioteka (Šveicarija)

<sup>2</sup> Mansuelli G. A., *Les civilisations de l'Europe ancienne*. Collection les Grandes civilisations, dir. Raymond Bloch, Paris: Arthaud, 1967, p. 367.

<sup>3</sup> Hunai – Azijos klajoklių tautos, Europą užplūdusios V a.

Šiek tiek nutolstant nuo tyrinėjamos temos, atkreiptinas dėmesys, kad Viduržemio regione viduramžių pradžią žymintis istorinis lūžis įvyko III a., kai Romos imperija suskilo į Rytų ir Vakarų. Panašus istorinis vyksmas III a. prasidėjo ir vakarinėje bei vidurinėje Senojo pasaulio dalyje, kurią sudarė dabartinio Irano teritorija bei gretimos Šiaurės vakarų Indijos, Vidurio Azijos ir Užkaukazės žemės. Maždaug apie tą laiką čia pradėjo irti viešpatavusi Senovės Partų karalystė. Rytų Azijos kraštuose, vienijamuose Chanų imperijos, permainos taip pat prasidėjo III a. Būtent šiuo laikotarpiu Senąjį pasaulį pamažu išstūmė viduramžių epocha: formavosi naujos geografinės ribos ir naujas kūrybinės jėgos – suaktyvėjo barbariškoji periferija, t. y. tautos, gyvenusios už senųjų imperijų ribų<sup>4</sup>.

Didingos islamo, Kinijos ir Indijos civilizacijos, kaip ir Vakarų, įžengė į panašų viduramžių politinį, socialinį ir religinį būvį, kuris šiuose pasaulio regionuose buvo skirtingas. Tačiau unikali teokratinė ir feodalinė padėtis sukūrė panašių bruožų turinčią „viduramžių“ kultūrą. Beje, Islame, Europoje, Meksikoje ir kituose kraštuose „viduramžių“ menas išsivertino ir karaliavo architektūroje<sup>5</sup>, skulptūros ir reljefo šviesėšėliuose. Kitos meno rūšys tarsi pakluso architektūros ritmui ir ėmė ieškoti monumentalios harmonijos. Reikia pasakyti, kad tradicinėse Rytų ir Vakarų kultūrose<sup>6</sup> meno formos tarnavo kultui ir ne tik atskleidė religines doktrinas, bet ir jas įkūnijo formose. „Statinys, juvelyrinis dirbiny ar skulptūrinis dekoras, lygiai kaip ir jame vaizduojamos figūros, išryškino pasaulį savo struktūra, atskirų elementų išdėstymu vienas kito atžvilgiu bei tarp jų užsimezganciais kiekybiniais santykiais ir kartu pateikė pasaulio paaiškinimą“<sup>7</sup>, – teigė Georges’as Duby.

Galima sakyti, kad viduramžių epochoje didžiosios religijos sutelkė naujas kūrybos jėgas, padėjo civilizacijų pamatus ir subrandino jų estetikos pradus. Susijęs su apeigomis ir atidus grožiui religinis išgyvenimas žadino atvaizdų kultą, kuris įgijo didelių galių. Religijos, pasak Focillono, atsižvelgė į šias galias, nes „vien sakralaus išgyvenimo nepakanka, kad religija taptų gyvybinga“<sup>8</sup>. Čia turi įsiterpti ir ritualas: liturgija, ezoterinė kalba, sakralieji šokiai, stebuklingi paveiks-

<sup>4</sup> Конрад Н., *Очерк истории культуры средневековой Японии VII–XVI века*, Москва: Искусство, 1980, с. 9–10.

<sup>5</sup> Apie architektūros primatą tradicinėse visuomenėse žr. Mauss M., *Manuel d’ethnographie*, Paris, 1967.

<sup>6</sup> Tradicinėse kultūrose viešpatuoja kanonas. Žr. Аверинцев С. С., «Византийская риторика», in *Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье*, Москва, 1986, с. 19.

<sup>7</sup> Duby G., *Katedrų laikai. Menas ir visuomenė 980–1420* [vert. S. Skaigirytė-Makseliene ir R. Makselis], Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004, p. 99.

<sup>8</sup> Focillon H., *Art et religion. L’art bouddhique*, Paris: Henri Laurens, 1921, p. V.

lai ir t. t., todėl, nors ir vengiantis iliuzijų, konfucianizmas davė didžiulį impulsą muzikai, įkvėpė gyvybę nuostabiems peizažinės tapybos kūriniais. Muhamma-  
dui įsakius nomadų gentims uždrausta vaizduoti gyvojo pasaulio formas, sukur-  
tos rafinuotos abstrakčios formos ir geometriniai raštai: kitaip sakant, schizma  
padiktavo meno taisykles, ritualus, liturgiją. Taip pat, nepaisant asketizmo, budiz-  
mas ir krikščionybė sukūrė turtingą ikonografiją ir liturginę muziką.

*Tačiau didžiosios pasaulio religijos savitas meno kalbas kūrė ne dirbtinai. Jos  
brendo ilgai, ne tuščioje terpeje ir pasirėmė tūkstantmetėmis tradicijomis: Evangelistus  
simbolizuojantys Azijos žvėrys papuošė romaninių bazilikų timpanus; budistinė  
Šiaurės vakarų Indijos skulptūra patyrė Viduržemio skulptūros įtaką; Kinijoje  
išniro Ramiojo vandenyno totemiškos meno formos bei mesopotamiškos variaci-  
jos<sup>9</sup>. Vadinasi, sakraliojo meno istorija kupina akivaizdžių ir paslaptinių ryšių, sunkiai  
paaiškinamų prieštaravimų ir subtilių niuansų, kurie atskleidžia ne tik panašius žmo-  
gaus kelius į absoliuto pažinimą, bet ir skirtingų žmonių bendrųjų ryšius.*

Išgalėjęs komparatyvizmas paskatino tyrinėti ne tik konkrečius įtakų proce-  
sus, bet ir istorines konfigūracijas, padedančias atskleisti, kokias meno formas vie-  
nos kultūros perėmė iš kitų, kokias jau nunykusias menines tradicijas atgaivino,  
kokius jų bruožus ar stilistines ypatybes išryškino, kaip papildė šiuos meninius  
intarpus, padėjusius sukurti naujas menines simbiozes. Tai reiškė, kad, ir tyrinėjant  
dešimties amžių (IV–XV a.) Vakarų viduramžių istoriją, reikėjo atskleisti ankstes-  
nių civilizacijų palikimą, kuris buvo savitai įaustas į europinės sąmonės formavimą.

Komparatyvistinės menotyros kūrėjai netruko atskleisti, kad pirmaisiais mū-  
sų eros amžiais krikščioniškojo meno pasaulis formavosi pirmiausia krikščionybę  
priėmusiuose kraštuose – Sirijoje, Kapadokijoje, Armėnijoje, Gruzijoje, Rytų Irane  
bei Vakarų Graikijoje, kurie atliko lemtingą vaidmenį tolesnėje jo raidoje. Ir kaip  
dažnai nutinka istorijoje, šaltinių ar ryšių paieškos pateikia staigmenų, kurios  
sugriauna ideologines istoriografijos schemas. Išsyk tapo aišku, kad gana dirbtinai  
atskirti „Rytai“ ir „Vakarai“ savo ruožtu paveldėjo beveik šešių tūkstantmečių  
kultūrinį Mesopotamijos palikimą, kuris patyrė savitas metamorfozes skirtingose  
civilizacijose. Todėl pagrįstai didis mąstytojas Ibn Khaldounas klausė: „Kur yra  
persų mokslas [...]? Kur chaldėjų, asirų, babiloniečių palikimas? Kur yra jų kūri-  
niai ir pasiekti rezultatai?“<sup>10</sup>. Kitaip tariant, kultūrinis Mesopotamijos šumerų ir

<sup>9</sup> Ten pat XV.

<sup>10</sup> Zabbal F., „Avant-propos“, in *L'Orient ancien et nous. L'écriture, la raison, les dieux*, Paris: Albin Michel, 1996, p. 12–3.

akadų palikimas išliko gyvuoti ir Asirijai<sup>11</sup> žlugus. Jis pakliuvo ne tik į Partų, bet ir į iranėnų, arba Persijos Ahaimenidų (550–330 m. pr. Kr.) imperijos, rankas, kuri krito nuo Aleksandro Didžiojo užpuolių. Vėliau jis atgimė Sasanidų dinastijos laikais (221–651 m. po Kr.), savitai išsiliojo į Vidurio Rytuose viešpatavusią graikų ir romėnų kultūrą. Ir pagaliau senovės persų palikimą perėmė aramėjai, tai yra jis gyvavo II tūkstantmetyje semitų Sirijoje įkurtų karalysčių, kurių garsiausia – pagal Biblijos liudijimus – Damaskas, kultūroje<sup>12</sup>.

Tyrinėjant Vakarų viduramžių civilizacijos genealogiją akivaizdu, kad krikščionybės išsialėjimas lėmė vientisos viduramžių kultūrinės sistemos atsiradimą, tačiau kartu su ja išsiliojo ir nepaprastai turtingas Vidurio Rytų meninės kultūros palikimas. Pasak Strzygowskio – vieno įtakingiausių XX a. komparatyvistinės metodologijos grindėjų – tradicinėje meno istorijoje (Franzo Wickhoffo, Rieglio veikaluose<sup>13</sup>) ilgą laiką nepaisyta, kad krikščioniškų meninių formų struktūros susiformavo tarp Irano ir Rytų Romos imperijos ir tūkstantmetį davė peno architektūrai bei kitoms meno rūšims tiek Vakaruose, tiek Rytuose. Šis reto išvalgumo austrų mokslininkas<sup>14</sup> vienas pirmųjų kėlė klausimus, kodėl meno istorijoje netyrinėjama Mesopotamijos įtaka krikščioniškos skliautų architektūros raidai; koks Irane ir Armėnijoje susiformavusios kupolinės architektūros tradicijos kelias į Vakarų Europą; kokių pėdsakų nefigūrinis Rytų menas paliko krikščioniškajame Vakarų mene?<sup>15</sup>

Aštuonerius metus keliavęs ir atlikęs menotyrinius tyrinėjimus Graikijoje, Konstantinopolyje, Armėnijoje ir Egipte, Strzygowski paskelbė daugybę publikacijų apie Bizantijos meno studijas, tačiau Bizantijos meno tyrinėjimai buvo tik pirmasis žingsnis. Apie 1887 m. jis iškėlė itin daug diskusijų ir pykčio sukėlusį klausimą: kokių iš tikrųjų vaidmenį Roma suvaidino Europos meno istorijoje? Nes, tyrinėjant rytinių Viduržemio pakrančių meną, be Elados, jam prieš akis iškilo ir kitas kūrybinis šaltinis – Senovės Iranas, tačiau jis netruko pripažinti, kad vien tik Irano meno, kaip atskiro reiškinių, tyrinėjimai negali duoti atsakymų į jo iškeltus

<sup>11</sup>Mesopotamijos imperija (XX–VII a. pr. Kr.).

<sup>12</sup>Ten pat 1996 9.

<sup>13</sup>Wickhoff F., *Die Wiener Genesis* (1895); Riegl A. *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).

<sup>14</sup>Apie jo pradėtas žydų meno studijas žr. Olin M., „Jewish Art Historians: The Discovery of Synagogue of Dura-Europos“, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, p. 7–28. Apie jo atvertas pasaulinės meno istorijos perspektyvas žr. Kultermann U., *The History of Art History*, New York, 1993, p. 166.

<sup>15</sup>Strzygowski J., *Origin of Christian Church Art. New Facts and Principles of Research*, Oxford: Clarendon press, 1923, p. 131.



klausimus. Reikalingas komparatyvistinis metodas, kuris atskleistų senuosius Elados, Irano ir viduramžių Europos meno šaltinius, kurie skirtingais intakais įtekėjo ir paskleidė kitokių formų šiose civilizacinėse kultūrose. Vadinasi, jo pasiūlyto komparatyvistinio metodo tikslas buvo sukurti



*Mshatta* rūmų fasado raižiniai (detalė), VIII a. Berlyno muziejus (Vokietija)

*instrumentus, kurie padėtų atskleisti istorinio meno virsmo kompleksiskumą.* „Norint suvokti šiuolaikinių lyginamųjų meno tyrinėjimų tikslus, reikia suprasti, jog dalykų esybė, o ne jų istorija, verčia pasaulį judėti į priekį. Pritardamas savo tėvynainiui Scheffleriui (Angelus Silesius) galiu pasakyti, kad žmogus ieško tik esmių, nes jei kultūra žlunga, tai atsitiktinumas išnyksta, o esmė išlieka“<sup>16</sup>, – taip apibūdino savo metodą Strzygowski, meno istorijoje ieškojęs ne atsitiktinumą, o vertybių.

Daugybėje knygų menotyrininkas aptarė įvairiuose Azijos regionuose viešpatavusio meno bruožus, pavyzdžiui, 1904 m. išleistoje knygoje *Mshatta* Strzygowski analizavo Pietų Sirijos Moabo regione (dabartinėje Jordanijoje) rastų didingų rūmų liekanas, kurių dekore (šešiaskiltėse rozetėse, ornamentinėse vynuogės šakelių, gyvūnų ir paukščių pynėse) jis aptiko iraniškos Mesopotamijos meno formų atspindžių. O 1910 m. paskelbtoje knygoje *Amida* jis sutelkė dėmesį į Romos ir Sasanidų sankirtoje buvusį kraštą, į kurį sutekėjo graikų ir romėnų bei ornamentinio Senovės Rytų meno tradicijos. Užsibrėžęs tikslą apkeliauti visą Rytų Aziją, jis kelis kartus vyko į Armėniją, tačiau karas nutraukė jo tyrinėjimus, kurie apibendrinti knygoje *Die Baukunst der Armenier und Europa* („Armėnijos ir Europos menas“, 1918). Jis pirmasis prabilo, jog Armėnijos ir Gruzijos plokščialakniuose sužydėjęs krikščioniškasis menas buvo itin reikšmingas viduramžių meno istorijai.

Įvairiuose Azijos kraštuose Strzygowski aptiko kūrybos centrų, kurių meninis palikimas dar buvo gyvas išlikusiuose paminkluose arba kurių buvimą

<sup>16</sup> Millet G., „Étude préliminaire de Gabriel Millet“, in Strzygowski J., *L'Ancien art chrétien de Syrie*, Paris, 1936, p. XX.

padėdavo nustatyti komparatyvistinis metodas, atskleidęs užgesusios Senovės Irano meno tradicijos tąsą bei atgimimus skirtingų Azijos kultūrų meno motyvuose, kuriuose Dievo sakralumą įkūnija floraliniai ir zoomorfiniai simboliai. Šie simboliai patraukė ir pirmųjų krikščionių dėmesį. Persų mazdaizmui<sup>17</sup> būdingi ornamentų motyvai IV a. paplito Sirijoje, vėliau Armėnijoje, o ikonoklastų epochoje – Konstantinopolyje (VIII–IX a. I pusė).

Viename iš straipsnių „Iranas – Azijos Elada“ Strzygowskiis rašė: „Akivaizdu, kad Iranas Azijoje suvaidino ne menkesnį vaidmenį nei Elada Europoje; tikriausiai – svarbesnį, jei pripažįstame, jog jis paskatino atsirasti universalias religijas, kurios dar gyvos ir kurios jau išnykusios“. Arba: „Iranas dvasinėje srityje buvo Azijos širdis. Nedvejodami galime teigti, kad įvairiuose Azijos kraštuose sukurti peizažai turi ryšių su meniniu Irano šaltiniu. Panašių hipotezių visuomet iškildavo mano galvoje tiek tyrinėjant Kinijos, tiek Indijos, tiek helėnizmo tradicijas“<sup>18</sup>. Be peizažo, Strzygowskiis ypatingą dėmesį skyrė analizei religinių simbolių, kurie įkūnijo mazdaizmui būdingas gamtoje pasireiškiančios Dievo didybės idėjas. Jis atkreipė dėmesį į ornamento ir primityvių rašmenų sąryšius, pabrėždamas, kad ornamento simboliai yra sakralaus pobūdžio, o juos kūrusios tautos Visatą suvokė kaip taisyklingą Kūrėjo sudarytą visetą.

Vadinasi, pirmaisiais mūsų eros amžiais, kai formavosi krikščioniškosios meno formos Sirijoje, varžėsi dvi meno tradicijos: Romos, kuri nepripažino krikščionių ir juos persekiojo, bei Vidurio Rytų, kur krikščionybė spontaniškai plito paprastų žmonių aplinkoje; čia būta sąsajų su iraniškuoju mazdaizmu. Vadinasi, daugybę motyvų krikščioniškojo meno kūrėjai Sirijoje perėmė iš Irano ir juos siejo su Viduržemio pakrančių kultūroms būdingomis meno formomis. Nors nuo to, kad Sirijoje senovės krikščioniškajame mene religiniam turiniui išreikšti buvo pasitelkiami ir helėnistiniai motyvai, tarp kurių – ir žmogaus figūra, vaizduojamasis meno lygmuo čia nevyravo. Krikščionių menininkai vengė suteikti šventiesiems žmogaus pavidalą ir ištobulino simbolinių jų vaizdavimą. Be žuvies ir balandžio simbolių, kurie Sirijoje buvo garbinami ir prieš krikščionybę, povas, avinėlis ir kiti simboliniai gyvūnų atvaizdai suvaidino svarbų vaidmenį krikščionių mene. Net ir didingose kompozicijose Kristaus ir apaštalų figūras menininkai keitė tokiais simboliais. „Simboliniame gyvūnų vaizdavime atsispindi kitas, Vidurže-

<sup>17</sup>I tūkstantmetyje pr. Kr. paplitusi senovės iranėnų religija, kuriai būdingas dualizmas dar labiau buvo akcentuotas zoroastrizme.

<sup>18</sup>Citata iš Millet XXVIII–XXIX.



mio civilizacijai svetimas, rytietiškas nomadų ir pastorių mąstymas bei iš šiaurės atklydusios iraniško mazdaizmo idėjos<sup>19</sup>. Kaip žinoma, žydai ir dykumų arabai nevaizdavo žmogaus figūros. Jie, kaip ir šiaurės iranėnai, gyvūnų, augalų ir peizažų atvaizdus susimbolino. „Senovės Irano dvasios išsaugojimas yra didelė Sirijos krikščioniškojo meno vertybė“, – apibendrina savo tyrinėjimus Strzygowski<sup>20</sup>.

Senovės Irano šaltinių atodanga ankstyvųjų viduramžių mene buvo vienas didžiausių Strzygowskio nuopelnų ir kertinis akmuo komparatyvistinėse meno istorijos studijose. Jis pagrįstai pabrėžė, kad, klasikiniam menui netekus kūrybinių galių, ankstyvaisiais viduramžiais Vakaruose didelę svarbą įgijo ornamentinis Rytų meno stilius. Kita vertus, menotyrininkas atskleidė ir svarbią ornamento reikšmę Šiaurės Europos, armėnų ir koptų rankraščių iliustracijose<sup>21</sup>. Vadinas, naujas Vakarų krikščioniškasis menas formavosi sąveikaujant abstrakčiai meno kalbai ir nenutrūkusiai helénistinei tradicijai. Šis sambūvis lėmė esminius pokyčius vaizduojamojo meno kalboje: pasklido orientalistinių ornamentų motyvai, geometrinės meno schemas, išnyko apvalaus kūno vaizdavimas skulptūroje, figūros suplokštėjo, modeliavimas liko tik paviršinis, įsitvirtino vadinamoji *ap-verstoji perspektyva*, kai viduriniame plane esančios figūros vaizduojamos didesnės nei esančios priešakiniame plane. Beje, toks vaizdavimo būdas buvo paplitęs ir Indijoje bei Kinijoje, tačiau jo šaknys – semitų tradicijoje, kurioje herojaus, valdovo ar religijos įkūrėjo figūra visada buvo suprantama kaip peržengianti gamtos dėsnius<sup>22</sup>.

Komparatyvistinės menotyros pradininkas Strzygowski, atvirai oponavęs *Vienos mokykloje* (Wickhoffas, Rieglis, Julius von Schlösseris ir kiti) vyravusiam „romocentrizmui“ ir orientacijai į italų meno tradiciją<sup>23</sup>, atskleidė daugelį krikščioniškojo pasaulio ryšių su senosiomis Rytų kultūromis. Galima sakyti, vienas jo tyrinėjimų tikslų buvo parodyti, kad krikščionybė pirmaisiais metais apėmė plačią teritoriją, kurioje gyveno skirtingų kultūrų žmonės, o Viduržemio pakrančių

<sup>19</sup> Strzygowski J., *L'Ancien art chrétien de Syrie. Son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüé et de l'expédition de Princeton*, Paris: E. de Boccard, 1936, p. 89.

<sup>20</sup> Ten pat 116.

<sup>21</sup> Strzygowski J., Glück H., Kramrisch S., Wellesz E., *Asiatische Miniaturenmalerei im Anschluss an Wesen und Werden der Mogulmalerei*, Klagenfurt, 1933.

<sup>22</sup> Strzygowski 1923 219.

<sup>23</sup> Apie Vienos mokyklą žr. Wood C., „Introduction“, in *The Vienna School Reader*, New York, 2000, p. 9–40. Vėlyvąją antikos ir ankstyvąją krikščioniškąją meną tyrinėjusių Vienos mokyklos atstovų veikaluose aiškiai vyravo Romos kultas. Plačiau žr. Elsner J., *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski*, 1901, *Art History*, 2002, vol. 25, p. 358–79.

gyventojai sudarė tik trečdalį visumos. Kiti du trečdaliai buvo Rytų tautos – semitai ir iranėnai, kurie daug prisidėjo prie krikščioniškojo meno raidos. Be to, perskyros *Rytai – Vakariai* taip pat nebuvo, ji atsirado tik iškilus islamui ir po Bažnyčios schizmos.

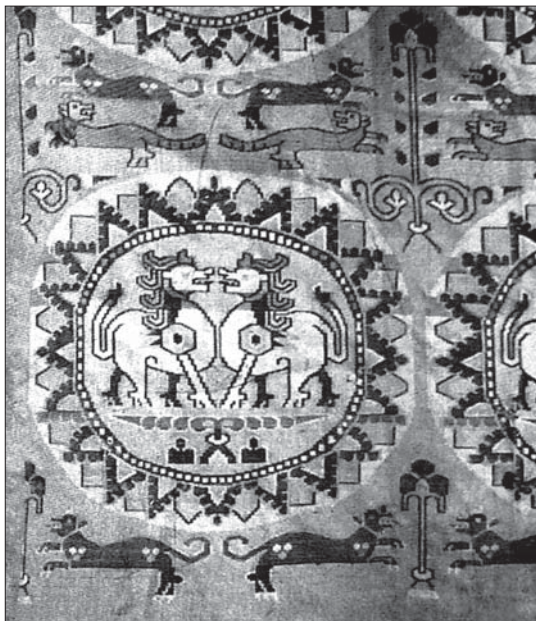
Bet sugrįžkime prie prancūzų medievistų grupės, kuri, vadovaujama Focillono, turėjo įsilieti į plačiai išplitusias diskusijas apie viduramžių meno kilmę; 1901 m. naujų idėjų iškėlė Strzygowskio publikacija *Orient oder Rom* („Rytai ar Roma“). Ši studija įvairiai vertinta prancūzų menotyroje, todėl *Collège de France* Bizantijos meno profesorius Gabrielis Millet pakvietė Strzygowską pristatyti savo tyrinėjimus. Vėliau jis bendradarbiavo su André Malraux rengiant budistinės Pamyro skulptūros parodą Paryžiuje ir Niujorke<sup>24</sup>. Be to, Strzygowskis buvo pakviestas dalyvauti Tarptautiniame intelektualinio bendradarbiavimo institute; ten vykusiose diskusijose ir susikirto jo bei Focillono mintys apie Vakarų meno ištakas, tačiau Focillonas itin domėjosi austrų menotyrininko tyrinėjimais, mat pastarasis teigė, jog kai kurie stilistiniai Vakarų romaninės skulptūros motyvai ir dėsniai panašūs į paplitusius išilgai rytinės Romos imperijos sienos. Nors drąsūs Strzygowskio teiginiai ne visi buvo pagrįsti akivaizdžiais pavyzdžiais, paskatino Focilloną sukviesti mokinius išsamesniems tyrinėjimams. Baltrušaitis buvo vienas iš tų, kuris, padedamas diplomatinio tėvo ryšių, turėjo daugiausia galimybių keliauti po Vidurio Rytus. Jis ir atliko nuodugnius viduramžių architektūros bei skulptūros tyrimus Gruzijoje ir Armėnijoje.

Beje, konkretūs Rytų meno formų kūrybos būdai, siužetų ir motyvų įsiskverbimo į Vakarų viduramžių kultūrą keliai domino archeologus ir meno istorikus jau nuo XIX a. pabaigos. Antonas Springeris, Louis Courajod, Emile'is Mâle'is, Louis Bréhieras, Richardas Bernheimeris vieni pirmųjų pastebėjo Senovės Rytų meno – ypač Sasanidų, Bizantijos meistrų, koptų, musulmonų nagingų dirbinių iš aukso ir dramblio kaulo, taip pat audinių raštų – giminingumą su Vakarų romanos menu, tačiau šiose analizėse nebuvo keliami meno formų stilistinės raidos ir metamorfozių klausimai, susiję su meninių struktūrų virsmis. Tad į medievistiką perkeltos formalios menotyros nuostatos padėjo Focillonui ir Baltrušaičiui viduramžius įvardyti organišku pasaulinės kultūros dariniu, kuriame savitai susiliejo tūkstantmetės Rytų ir Vakarų meno tradicijos. Viduramžių kūrybos principų specifškumo tyrinėjimas kartu paskatino taikyti komparatyvistinę strategiją bei gilin-

<sup>24</sup> Vaisse P., „Josef Strzygowski et la France“, *Revue de l'Art*, 2004, n. 146, p. 76–77.

tis į sudėtingas civilizacijų įtakų, meno formų sąveikos, migravimo ir mutacijų problemas.

Pamėginus bendriausiais bruožais nusakyti XX a. pradžioje iškilusią viduramžių meno komparatyvistinių tyrinėjimų problematiką, dar privalu aptarti Focillono *Vakarų meno* sampratą, kuri grindė ir jo sukurtos mokyklos šalininkų tyrinėjimus, skatino analizuoti romaninio stiliaus organiškumą, meno formų santykį su ankstesne ir vėlesne Vakarų Europos meno raidos tradicija. Pažymėtina, kad, sekdamas Strzygowskio, Focillonas išplėtė geografinės krikščioniškojo



Persiškas audinys, apie VIII a. Sanso katedros lobynas (Prancūzija)

*meno tyrinėjimo ribas, o gilindamasis į Vakarų meno formų ištakas jis visokeriopai akino mokinius atskleisti nevakarietišku civilizacijų įtakas, tačiau tik tam, kad išryškintų esmingus Vakarų meno bruožus, nes didžiausias viduramžių įnašas į Europos kūrimą yra tas, kad ši epocha ne pasyviai perėmė senovės palikimą, tačiau sąmoningai ir valingai atsirinko iš praeities tai, kas brandino civilizacinę ateities kultūrą.*

Lemtingą Vakarų istorijos lūžį datuodamas apie 1000 m., Focillonas kartu įprasmino romaninio meno atsiradimą, jį susiedamas su *Vakarų meno* tapsmu. Tai sąlygojo išskirtinį menotyrininko dėmesį ne ankstyviesiems, o brandiesiems Vakarų viduramžiams. Iš tikrųjų savo viduramžių meno tyrinėjimuose Focillonas itin domėjosi įvairiais kriziniais tarpsniais, arba „posūkio“ taškais, iš kurių vienas Vakaruose buvo I tūkstantmečio pabaiga, kai krikščionis baugino neišvengiamos pasaulio pabaigos nuojauta. Kaip žinoma, chiliazmas yra vienas krikščioniškos eschatologijos aspektų, kuris suaugęs su apokaliptine tradicija ir glaudžiai siejasi su Antikristo mitu. Be abejo, Apokalipsė pranašavo baisias negandas, tačiau dramatiškas tonas brandino ir viltingą tikėjimą visuotiniu atsinaujinimu, dangiškosios Jeruzalės nusileidimu ant žemės<sup>25</sup>, skatinusiu religinį ir meninį subruzdimą.

<sup>25</sup>Le Goff J., *La Civilisation de l'Occident Médiéval*, Paris: Flammarion, 1982, p. 163.

Daugelis medievistų (Henri Pirrené'as, Marcas Blochas, Duby ir kiti) XX a. pradžioje pripažino, kad Merovingų ir Karolingų epochos dar nėra tikroji Vakarų viduramžių epocha: tai tik pereinamasis laikotarpis, kuriame ima ryškėti Europos kontūrai. Žinoma, vienas iš svarbiausių ankstyvųjų viduramžių reiškinių – tai Biblijos ir Naujojo Testamento pagrindu išplėtota krikščioniškoji doktrina, kurią Bažnyčios Tėvai perduos brandiesiems viduramžiams<sup>26</sup>. O maždaug 1000 m. įvyksta istorinis ir mentalinis Vakarų civilizacijos formavimosi lūžis. Ekonominis krikščionybės pakilimas 950–1050 m. tampa religinių ir politinių siekių įgyvendinimo paspartimi bei nepaliaujamų vienuolynų ir bažnyčių statybų pradžia, rodančia kultūrinį suklestėjimą.

Tad Focillonas išsamiai gvildeno brandžiųjų Vakarų viduramžių tapsmo aplinkybes: naujos civilizacijos geografiją, politiką, moralę ir meninę kultūrą. Nors menotyrininko nebaigta knyga *L'An Mil* („Tūkstantieji metai“) buvo paskelbta tik 1952 m. (jau po autoriaus mirties), tačiau būtent ji padeda geriau suvokti idėjinį visų ankstesnių menotyros veikalų pagrindą, suprasti, kas skatino menotyrininką gvildinti romaninio stiliaus savitumą ir jo evoliucijos dėsnius. Viduramžių epochą ir meną Focillonas neatsitiktinai traktavo kaip svarbiausią Vakarų civilizacijos raidos tarpsnį. Tūkstantieji metai, pasak menotyrininko, tai itin reikšmingas laikotarpis Europos istorijoje. Tuo metu formuojasi naujas mąstymo būdas, kuris nėra vien barbariškas, rytietiškas ar lotyniškas – jis universalus, lemia savitą vakarietišką socialinę ir politinę etiką, kurią Focillonas vadina „naujuoju humanizmu“<sup>27</sup>.

Kaip ir žymūs istorinio komparatyvizmo pradininkai, medievistai Pirené'as ir Blochas viduramžius Focillonas dalijo į dvi epochas – germaniškus ir Vakarų viduramžius<sup>28</sup>. Ankstyvuosius, arba germaniškus, viduramžius vainikuoja trapus šedevras – Karolingų imperija (VIII–IX a.), tačiau Karolio Didžiojo imperija (kuri plėtėsi į pietryčių Italiją, pietvakarių Ispaniją ir Rytų Vokietiją) – tai buvo bandymas atkurti romėnų pasaulį, jo santvarką, kultūrą ir kartu tai germaniškas organizmas. Žinoma, šioje epochoje išryškėjęs helėnistinių formų renesansas neleido nunykti antikinės kultūros pradams, prisidėsiantiems prie naujos meninės sistemos atsiradimo, bet kaip politinė santvarka ir dvasinė

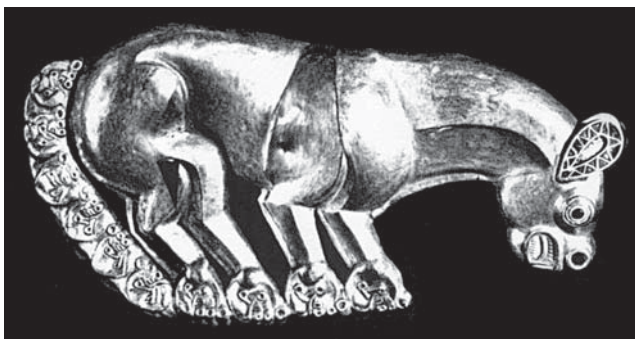
<sup>26</sup>Le Goff J., *L'Europe est-elle née au Moyen Âge? Essai*, Paris: Seuil, 2003, p. 29–34.

<sup>27</sup>Focillon H., *L'An mil*, Paris: Denoël, 1984, p. 39.

<sup>28</sup>Focillon H., „Du Moyen Âge germanique au Moyen Âge occidental“, in *Moyen Âge. Survivances et Réveils*, Montréal, 1945, p. 31–53.

struktūra Karolingų imperija suiro X a. Tada sužydėjo savita Vakarų viduramžių epocha.

Be abejo, griūvantis romėnų pasaulis patyrė daug pokyčių: ankstyvaisiais viduramžiais Europą užliejusios barbarų bangos pasuko meno gyvenimą kita



Pantera, VI a. pradžia. Skitų sagtelė, Pietų Rusija, auksas (apie 20 cm), Ermitažo muziejus (Rusija)

linkme. Focillonas vienas pirmųjų atkreipė dėmesį, kad politinė barbarų organizacija, instinktai, moralė ir menas išsirutuliojo iš protoistorijos, iš pirmykštės visuomenės. Barbarų pasaulėžiūra veikė ir pamatinės senosios imperijos struktūras. Nors Viduržemio baseino kultūroje ir toliau skambėjo lotynų kalba, bet, vyraujant barbarų substratui, atsirado kitų meno formų, tad neatsitiktinai, griūvant senajai humanistinei kultūrai, antikinio žmogaus figūrą mene pakeitė ikiistorinė geometrija.

Panašiai kaip Strzygowski, Focillonas aiškino, kad Vakarų Europos mene jau nuo Halštato<sup>29</sup> ir La Teno<sup>30</sup> kultūrų sugyveno graikiški ir azijietiški meno elementai. Taigi Vakarų apgulę normanai čia jau rado sudėtingą kultūros kompleksą, kurio nebuvo užgožusios klasikinės meno formos. Vadinasi, helėnistinių formų galiai nusilpus, pamažu atgijo senieji azijietiški Vakarų Europos meno sluoksniai, kuriuos savitai sustiprino ir praturtino Rytų barbarų (skitų ir sarmatų) menas bei naujos Europą pasiekusios orientalistinio meno bangos iš Bizantijos, islamiškų kraštų ir Vakarų Azijos. Tad naujas ir savitas Vakarų meno ciklas X a. atsirado gaivalingai susidūrus skirtingiems pradams. Su klasikinės estetikos, architektūros ir vaizduojamosios dailės kanonais varžėsi Rytų menui būdingos abstrakčios ornamentinės formulės, geometrinės figūros. Šioje kovoje ir ėmė rasti nauja Vakarų meno poetika.

<sup>29</sup> Ankstyvojo geležies amžiaus kultūra. Atsirado dabartinėse Prancūzijos žemėse, o VIII–V a. pr. Kr. plito Vidurio ir Rytų Europos šalyse, Balkanuose, Šiaurės Pirėnuose.

<sup>30</sup> Geležies amžiaus kultūra. Buvo paplitusi I tūkstantm. II pusėje po Halštato kultūros dabartinėse Prancūzijos, Šveicarijos, Čekijos, Slovėnijos, Bosnijos, Slovakijos, Austrijos, Šiaurės Italijos, Didžiosios Britanijos salų teritorijose.





Grifas, X a. Indas, monochrominis piešinys (pasirašęs Ibn al-Dahhan). Kairo Islamo meno muziejus (Egiptas)

Reikia atminti ir tai, kad vienas svarbiausių civilizaciją apibrėžiančių dalykų yra geografija. Focillono teigimu, „geografiniu požiūriu Vakarų sudaro tie Europos kraštai, kurių krantus skalauja Atlanto vandenynas ir Šiaurės jūra. Pietiniai krantai Prancūzijoje ir Ispanijoje žvelgia į Viduržemio jūrą, bet priešakinė Vakarų pusė išeina į beribius horizontus, šaltų jūrų tolius, kuriuose leidžiasi saulė“<sup>31</sup>. Taigi viduramžių civilizacijos ašis yra tie Vakarų Europos kraštai, kuriuos skalauja Atlanto vandenynas, panašiai kaip antikinės civilizacijos

žiedas yra Graikija, kurios krantus plauna Viduržemio jūros bangos. Šiais apmąstymais Focillonas paneigė įsitikinimą, kad Vakarų kultūrai dirvą parengė tik Viduržemio kraštai. „Negalima – kaip įprasta – įsivaizduoti šios jūros kaip ežero, kaip Kaspijos jūros, esančios vientisos teritorijos viduryje: ji yra sankirtos taškas, jungiantis tris žemynus – Europą, Afriką ir Aziją. Ji yra grandis, arba laidininkas, kuris padeda suvokti Vakarų kultūros turtingumą, didžioms klasikinėms kultūroms būdingą įvairių žmonijos vertybių tirštumą“, – pabrėžia menotyrininkas<sup>32</sup>.

Vadinasi, autentiška intelektualinė, kartu ir meninė Vakarų civilizacijos kultūra susiformavo Atlanto vandenyno pakrantėse ant senų ir originalių kultūros pamatų, keltų tradicijai susidūrus su klasikiniu humanizmu. Protoistorinės meno formos atgijo Airijoje ir Skandinavijoje – kraštuose, kuriuose nebuvo išsiskleidusi romėnų kultūra. Spiralių ir sudėtingų ornamentų vingiuose susiformavo abstrakčių linijų stilius, kuris laikui bėgant tapo tautiniu menu, bet jo šaknys – Senovės Azijos mene. Merovingų rašytojo frazė *mundus senescit* liudijo apie civilizacijos nuovargį ir senatvę, kuriai reikėjo naujos patirties, kad įvyktų lūžis ir atsivertų naujo kultūrinio gyvenimo versmės. Tokį naujo gyvenimo impulsą, pasak Focillono, davė skandinavai, airiai, tačiau jaunos kultūros daigai kalėsi ir Britų salose, Galijoje bei Ispanijoje<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Focillon 1984 28.

<sup>32</sup> Ten pat.

<sup>33</sup> Kaip pažymi Duby, Ispanijoje nebuvo jokios sienos tarp islamiškų žemių ir krikščionių kara-

Taigi ilgainiui meninėje Europos kultūroje susidūrė skirtingų kultūrinių įtakų srautai: senųjų Europos tautų estetika, Rytų meno (Sirijos, Egipto, Persijos, Bizantijos ir arabiškų kraštų įtakos) ir Viduržemio baseino kultūros elementai. Šios skirtingos kultūros ne tik susimaišė, bet ir atitrūko nuo pirminių šaltinių, šaknų ir kūrė keistus reto grožio meninius hibridus: vestgotišką, mosarabišką, mudecharų meną.



*Sielas ryjantis drakonas, kapitelis, XII a. pradžia. Šv. Petro bažnyčia, Šovinji (Prancūzija)*

Tačiau Focillonas pabrėžė, kad, nepaisant islamo atoslaužos ir nuolatinio Rytų kultūrų meninių elementų skverbimosi, nedera abejoti vakarietiška romanikos meno prigimtimi. *Vakarietiškas mąstymas originaliai perėmė visus Viduržemio pakrančių kultūros ir orientalistinius įnašus: įterpė juos į savitą loginę ir monumentalią struktūrą, kuri toliau plėtosis Vakarų mene.* Toks požiūris suformavo solidų teorinį pagrindą, padėjusį formaliai tyrinėti romaninio meno stiliaus ištakas, jo savitumą ir formų raidos dėsningumus. O garsiosios Focillono knygos „Vakarų menas“ ir „Tūkstantieji metai“ tapo savotišku himnu Vakarų krikščioniškųjų viduramžių meno istorijai.

Gilindamasis į romaninio meno formų raidą, jų ištakas ir transformacijas, Vakarų romanikos menui Focillonas siekė suteikti tokį pat statusą ir reikšmę, kokią graikų menas turėjo antikos pasaulyje. Tad *romanikos meną jis suvokė kaip vientisą meno stilių, kuriame skleidžiasi Vakarų kultūrai būdingos sąmonės struktūros, brėžiančios ateities perspektyvas, nulemsiančias Vakarų civilizacijos bruožus, gelminius kultūros ir meno sluoksnius, stilistinius požymius.*

liams pavaldžios teritorijos. Itin klestinčios krikščioniškosios bendruomenės tęsėsi nuo Toledo iki Kartaginos, Aleksandrijos, Antiochijos ir pietuose prie islamiškojo pietinio Viduržemio jūros kranto jungė Vakarų ir Bizantijos imperijas. „Todėl kaip, neatkreipus dėmesio į šiuos įvairialypius ryšius, galima suprasti koptiškų temų išsigalėjimą daugelyje romaninės ikonografijos provincijų arba paaiškinti „San Severo Apokalipsės“ iliuminacijų ypatybes?“ (Duby 2004 27).



Kaip matyti, Focillonas vienas pirmųjų iškėlė hipotezę, kad šio stiliaus ištakos yra ne Vakarų Romos mene (kaip teigė Wickhoffsas) ir ne Rytų Romos mene (kaip tvirtino Rieglis) ar kituose Viduržemio baseino kultūros židiniuose (kaip manė daugelis XX a. pradžios menotyrininkų). Tačiau jis atsiribojo ir nuo kraštutinio (Josepo Puig-i-Cadafalcho) požiūrio, jog romaninis menas yra orientalistinė meno kalba, arba Mesopotamijos meno išiveržimas į Vakarus. Vadinas, tarp Strzygowskio išskirtų Rytų ir Romos *Focillonas savo tyrinėjimuose įvedė Vakarų sąvoką, siekdamas parodyti, kad romaninis menas yra unikali Vakarų kultūros raiškos forma, kurią praturtino ir stipriai veikė daugybė nevakarietiško kultūrų įnašų, helénistinė tradicija bei senųjų Vakarų Europos mene susiklosčiusių azijietiško kultūrų pabudimas, arba „renesansas“*. Focillonas tarsi pagrindė Blocho mintį, jog visuomenės gyvenimo būdo kaita lemia mentalinių struktūrų transformacijas, kurios stipriai reiškiasi meninių fenomenų raidoje. Kita vertus, jis siekė įrodyti, kad romaninis menas išsprendė Vakarų ir Rytų meno prieštaras: meninėje plotmėje pirmasis pateikė grynai vakarietiškus iškilusių meninių problemų sprendimus, kurie darė įtaką Vakarų civilizacijos struktūroms ir meninės kultūros sklaidai.

4 dešimtmetyje išplieskus intelektualų diskusijai apie dvasines Vakarų kultūros dimensijas, Focillonas atvirame laiške Strzygowskiui pateikė glaustą *Vakarų meno* sampratą, oponuodamas Šiaurės kraštų įnašus išaukštinusiam austrų menotyrininkui. Jis rašė, kad Vakarai nėra nei Viduržemio kultūros tąsa, nei Šiaurės kraštų kultūra. Paženklinta lotynų įspaudu, Vakarų kultūra pasižymi savita mąstysena, kuri kaip ir kalba tapo universali<sup>34</sup>, todėl romaninis Vakarų menas yra originalus reiškinys, o ne Rytų meno atgarsis ar helénistinio meno nuosmukio padarinys. Kitaip sakant, viduramžių mąstytojai ir menininkai pasinaudojo intelektualiniais bei meniniais graikų ir romėnų, Artimųjų Rytų padargais, tačiau sistemiškai skaidė ir deformavo šių kultūrų formas, siekdami jas integruoti į krikščioniškąją kultūrą.

Tad galima sakyti, kad *romaninį stilių Focillonas suprato kaip naują žmonijos sąmoningumo apraišką*: „Nors romaninį meną atsirasti paskatino Mesopotamijos, Sirijos ir musulmonų civilizacijos, jį nulėmė ne Sasanidų ar arabų meno palikimas, o kūrybinės Vakarų galios“<sup>35</sup>. Apskritai liaudiško gyvumo ir universalaus dvasingumo kupinas brandžių viduramžių menas Focillonui tapo neutraliu

<sup>34</sup>*Civilisations*. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore, Paris, 1935.

<sup>35</sup>Focillon H., *L'Art des sculpteurs romains. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, 1964, p. 51.

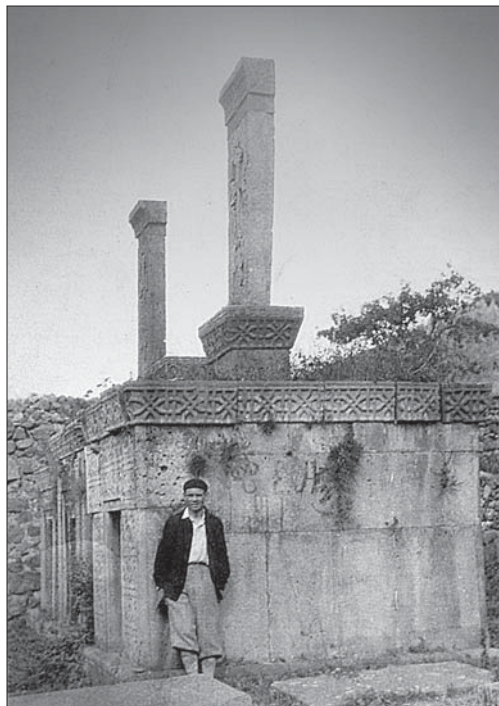
„Vakarų menu“. Nors skaitydamas paskaitas Focillonas studentus skatino domėtis orientalizmų įsismelkimo į Vakarų kultūrą procesais ir tyrinėti neeuropinių civilizacijų įtakų zonas, jo paties veikalai neretai vadinami „racionalios ir funkcionalios Vakarų meninės minties apologija“<sup>36</sup>. Vadinasi, Focillono sukurtoje mokykloje įtvirtintos formalistinės metodologijos nuostatos paskatino stilių vertinti kaip sudėtingą civilizacijos ir istorijos reiškinį, apimančią svarbiausius meno procesus, pamatines mąstymo kategorijas, todėl menotyrinė ir civilizacinė problematika itin glaudžiai susipynė ne tik Focillono, bet ir Baltrušaičio medievistikos veikaluose, kuriuose buvo išryškintos civilizacijų įtakos, įvairių meno stilių bei formų migracijos kryptys, stilistinių formų metamorfozės.

## KRIKŠČIONIŠKOJO MENO IŠTAKOS ARMĖNIJOJE IR GRUZIJOJE

Jau buvo užsiminta, kad, vadovaujamas Focillono, Sorbonos universitete 1924 m. Baltrušaitis parengė pirmąjį pranešimą apie gestą romaninėje skulptūroje ir netrukus tapo ne tik Focillono mokiniu, bet ir bendradarbiu. 1920–1930 m. Baltrušaitis ir Focillonas vienas kitą papildydami plėtojo originalias romaninės stilistikos studijas, nuodugniai tyrinėdami romaninio meno ištakas bei orientalistinio meno apraiškas krikščioniškuose Kaukazo kraštuose, V–VII a. Airijos vienuolynuose, vestgotiškoje Ispanijoje ir IX a. Astūrijoje.

Įsigilinęs į romaninio meno morfologiją ir siekdamas konkrečiais pavyzdžiais pagrįsti Strzygowskio ir kitų menotyrininkų iškeltas hipotezes apie romaninio meno ryšius su Senovės Rytų civilizacijų dailės tradicijomis, 1927 m. Baltrušaitis išvyko į Gruziją ir Armėniją. Ekspedicijos metu jis surinko daugybę dokumentų, padarė tūkstančius eskizų, piešinių ir fotografijų. Tėvui palaikant diplomatinius santykius su Užkaukazės kraštais, buvo užmegztas bendradarbiavimas su Gruzijos ir Armėnijos mokslininkais, padėjusiais Baltrušaičiui rinkti medžiagą, kurią jis kruopščiai studijavo, lygindamas šių kraštų meno tradicijas su Senovės Rytų menu ir Vakarų romanika. Tais pačiais metais jis keliavo ir po Europą – studijuodamas romaninius meno paminklus, ieškojo pavyzdžių savo hipotezėms, fotografavo romanines bažnyčias, portalus ir kapitelius.

<sup>36</sup>Sauerländer W., „En face des barbares et à l'écart des dévots l'humanisme médiéval d'Henri Focillon“, in *Relire Focillon*, Paris, 1995, p. 62.



Jurgis Baltrušaitis Užkaukazėje, 1927

Jausdamas medžiagos stygių ir siekdamas patikslinti kilusias mintis Baltrušaitis 1928 m. dar kartą leidosi į kelionę po Kaukazą. Tais pačiais metais gavęs humanitarinių mokslų licenciatą, jis paskelbė pirmą savo knygą *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* („Viduramžių meno studijos Gruzijoje ir Armėnijoje“, 1929 m.), kurioje pateikta išpūdinga paties surinkta vaizdinė medžiaga, paremta detalio Užkaukazės viduramžių meno kūrinių analize, kruopščiomis ornamento studijomis, formaliu ir lyginamuoju metodu. Ši jauno menotyrininko knyga išsyk susilaukė ypatingo mokslininkų dėmesio Prancūzijoje ir buvo apdovanota žymia Bordenio premija (*Pris Bordin Extraordinaire Academie*

*des Inscriptions et Belles Lettres*). Tad, dar neapsigynęs daktaro disertacijos, Baltrušaitis buvo pripažintas rimtu meno istoriku.

Kaip jau buvo minėta, romaninio meno tyrinėjimuose natūraliai prigijo komparatyvizmas, nes jo ištakų ir galimų įtakos šaltinių buvo ieškoma Senovės Azijoje, Užkaukazėje ir visame regione tarp Juodosios ir Kaspijos jūrų. Iš tikrųjų greta sirų Armėnija ir Gruzija buvo seniausios krikščioniškosios tautos, sukūrusios ankstyviausias krikščioniškosios bažnytinės architektūros, skulptūros, šventyklų dekoru formas. Pasak Focillono, krikščioniškojo Užkaukazės ir Vakarų romaninio meno ištakos esti panašios (helėnistinis ir sirų menas, Sasanidų paveldas) ir jį veikė tos pačios kultūrinės jėgos (Bizantijos menas, arabų kultūra). Vis dėlto tai yra dvi skirtingos meninės patirties formos, tik turi daug panašumų<sup>37</sup>.

Čia tik bendrais bruožais paminėsiu keletą istorijos epizodų, kurie byloja apie Kaukazo kraštų meno, ypač skulptūros, tyrinėjimo svarbą. Reikia atminti,

<sup>37</sup> Focillon H., „Préface“, in Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1929, p. VIII.

jog nuo V iki X a. skulptūra buvo beveik visai išnykusi Vakaruose ir tik XI–XII a. suklestėjo monumentalioji skulptūra Prancūzijos, Italijos ir Ispanijos bažnyčiose. Ir kokie gi pagrindiniai jos šaltiniai? Juk iki romaninės epochos Rytuose buvo daugybė bandymų atgaivinti ir išstbulinti skulptūros meną. „Koptai, sirai ir islamiškieji Rytai davė impulsą monumetalios plastikos ir architektūros renesansui Vakarų viduramžiuose. Bet nederėtų



Frizo detalė, XI–XII a. Ahtalos šventykla (Armėnija)



Frizo detalė, XIV a. Tzugrugacheni šventykla (Gruzija)

pamiršti, kad, žvelgiant į skulptūros istoriją, Armėnija buvo svarbiausia kūrybinė jėga šiame regione<sup>38</sup>. Vadinasi, Vakarų viduramžių išvakarėse Armėnijoje susitelkė nepaprastos kūrybinės galios, kurios tapo vienu esminių Vakarų romaninio meno šaltinių.

Dėl ypatingos geografinės padėties ir todėl, kad, sukūrusi savitą kultūrą, Armėnija turėjo glaudžių ryšių su tūkstantmetėmis Azijos civilizacijomis, jai buvo lemta atlikti svarbų vaidmenį pasaulinėje meno istorijoje. Armėnijos kultūros ir meno istorija apima Viduržemio ir Irano kultūras. Persijos Achaimenidų valdoma, ji vėliau tapo Aleksandro Makedoniečio imperijos dalimi. II a. pr. Kr. viduryje ji – didžiosios iranėnų feodalinės valstybės dalis. Partų valdoma valstybė tapo stipriausia šiame regione. Po keturių Persijos Aršakidų dinastijos valdymo amžių valdžia atiteko Sasanidams (226 m. po Kr.). Taigi, ilgai svyravusi tarp Romos ir Persijos, 387 m. Armėnija pateko Sasanidų valdomo Irano priklausomybėn<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Radijo laidos, kurioje dalyvavo Baltrušaitis, įrašas iš Baltrušaičio archyvo: Radio UNESCO MCR/2168, „Orient–Occident. III Le Monde Arménien“, 1957, p. 6.

<sup>39</sup> Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, vol. 2; Nersessian S. D., *The Armenians*, London, 1969.

Šiuo metu Užkaukazės menas sugėrė ornamentinius Persijos motyvus – jie išplito armėnų skulptūroje ir vaizduojamosiose stelse, kuriose atvaizdai jungėsi su išpaustais ornamentų raštais<sup>40</sup>.

Istorinių vėjų blaškomai Armėnijai svarbiausias šio laikotarpio įvykis – krikščionybės priėmimas. Taigi antroje III a. pusėje Armėnijoje krikščionybė anksčiausiai įsitvirtino kaip valstybinė religija, o persai padėjo išsivaduoti iš Bizantijos imperijos įtakos. Ar reikia pabrėžti, kad viduramžiais čia vyko svarbi kova tarp Romos ir Rytų, supriešinusi Irano ir krikščioniškąsias Azijos jėgas?<sup>41</sup>

Kaip žinoma, VII a. Armėniją užkariavo arabų kalifai. Savo politinį gyvenimą Armėnija išsikovojo tik 859 m., tapusi musulmonų siuzerenu, o Gruzija – 861 m., karalių Bagratidų dėka. Tačiau IX a. pasikeitė įtakos ir jų slinkties vektoriai. Kai 1061 m. seldžiukai užkariavo Armėniją, Dovydas Statytojas atrėmė išpuolius ir išvadavo sostinę Ani, o karalienė Tamara netrukus atkariavo ir tolimiausias armėnų teritorijas iki pat Irano. Taigi Armėnijos teritorija tapo didžiausia ir reikšmingiausia valstybe Artimuosiuose Rytuose. Tada armėnų kultūra išgyveno savo renesansą (X–XI a.), kuris tęsėsi iki 1065 m., kai Bizantijos imperija įsiviešpatavo Artimuosiuose Rytuose ir užėmė armėnų sostinę Ani. XI a. pabaigoje naujas Armėnijos kultūros lopšys atsirado Kilikijoje<sup>42</sup>. Čia buvo užpildyti svarbūs lotyniškųjų Rytų istorijos puslapiai, sukurtos meninės formos, paplitusios ir į kitus kraštus (ypač į Italiją, kuri turėjo daug prekybos ryšių su Armėnija, bei į politinių santykių saistomas frankų žemes). Nors XII a. Armėnija pateko turkų išpuolius atrėmusios Gruzijos priklausomybėn, tačiau šios negandos nesukliudė sužydėti antrajam kultūros renesansui pirmoje XIII–XIV a. pusėje<sup>43</sup>. Gruzijos civilizacija, suklestėjusi X–XIII a., taip pat pasidabino didingomis bažnyčiomis, o jai teikiama Bizantijos parama padėjo išlaikyti politinę galią ir atremti mongolų-totorių išpuolius. Vadinasi, iki XV a. pabaigos, kol kraštą nuniokojo turkų išpuoliai, čia taip pat klestėjo krikščioniškasis menas, suformavęs savitus kūrybos principus, originalų meninį braižą, supynęs daugybę patirties formų, tarp kurių išsiskyrė Partų ir Sasanidų epochos meninių formų ataidai, Sirijos ir Bizantijos ikonografijos motyvų įtakos ir arabų ornamentų vėriniai.

<sup>40</sup> Grabar A., „Études sur la tradition arménienne dans l’art médiéval“, in *L’art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, London: Variorum reprints, 1980, p. 30–7.

<sup>41</sup> *Dictionnaire encyclopédique de moyen âge*, dir. André Vouchez, Paris: Cerf, 1997, p. 118–21.

<sup>42</sup> Armėnų valstybė, gyvavusi iki mongolų-totorių užkariavimo.

<sup>43</sup> Thierry J.-M., *L’Arménie au Moyen Âge. Les hommes et les monuments*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2000, p. 14.





Vakarų apsidės reljefas, 912–972 m.  
Martvilio šventykla (Gruzija)



Reljefo detalė, 912–972 m. Martvilio šventykla (Gruzija)

Reikia pasakyti, kad XIII a. dėl mongolų išpuolių buvo tragiškas Rytų krikščionybės istorijoje. Tai tam tikras Armėnijos valstybės žlugimo metas, kai viena po kitos nusirita didelės migracijų bangos. „Tačiau tai ir vienas svarbiausių istorijos puslapių, nes, nuslopus kultūriniam suklestėjimui ir tautiniam renesansui, valstybė sugriūva ir išsisklaido po pasaulį“<sup>44</sup>. Ne tik armėnų didikai, bet ir menininkai – garsūs architektai, skulptoriai ir miniatiūrų virtuozei – patraukė į Pietus, kur prie Tauro kalnų buvo svarbi jūros ir sausumų prekybos kelių sankryža, o iš čia – keliai į įvairius Europos kraštus.

Akivaizdu, kad visi šie istorijos vingiai ir virsmai paliko pėdsakų meno istorijoje. Itin svarbu prisiminti, kad ir senosios Mesopotamijos civilizacijos spinduliai pasiekė Užkaukazės teritorijas. Kita vertus, helėnistinės sąnašos vėliau pasklido po visą Vakarų Aziją nuo Aleksandro Makedoniečio imperijos iki vakarinių Indijos provincijų, todėl Tigrano sostinę galima laikyti graikiškosios kultūros centru. Jos įtaka tvėrė ir Sasanidų mene: karalių rūmų monumentalioji plastika sukurta pagal fasadų, nišų ir arkadų dekorą manierą, paplitusią helėnistiniuose Mažosios Azijos miestuose.

Ši glausta istorinių įvykių apžvalga atskleidžia, kad *Armėnijos ir Gruzijos kultūrą veikė dvi įtakos: Viduržemio kultūros elementai šiame regione susipynė su paleokrikščioniškomis Sirijoje, Palestinoje sukurtomis ikonografinėmis religinėmis temomis bei Sasanidų meno formomis, turinčiomis orientalistinio egzotizmo. Kaip ir Vakarų mene klasikinės formos čia susidūrė su Rytų menui būdingomis abstrakčiomis*

<sup>44</sup> Radio UNESCO MCR/2168, „Orient-Occident. III Le Monde Arménien“, laidos įrašas, 1957, p. 9.



Laidojimo stela, VI a. Haritchas  
(Armėnija)

*kompozicijomis*. Viena vertus, Kaukazo kraštų menas gali būti sietinas su Persijos Achaimenidų natūralizmu, kuris turėjo glaudžių ryšių su helėnistinė kultūra. Kita vertus, jame gilus išspaudas Sasanidų meno, kuris žymus ornamentais ir simetrijos ieškojimais. Kaip tik Sasanidų menas paskatino Užkaukazės menininkus sulieti arba supriešinti tikrovės atvaizdą ir geometrines figūras. Tuo atžvilgiu Sasanidų menas padarė didelę įtaką ne tik armėnų ir gruzinų chačkarų<sup>45</sup> ornamentams, šventyklų fasadams, bet iš esmės paveikė ir krikščioniškųjų meno formos struktūrą bei meninę kūrybą. Kita vertus, galima teigti, jog ornamentikos turtinimas Sasanidų menas per arabų kūrybą veikė<sup>46</sup> romaninę tiek Užkaukazės, tiek Vakarų meną.

Nepaisant to, iki XX a. pradžios Vakarų mokslininkai, garbinę antikinio ir jį pakeitusio bizantiškojo meno tradicijas, armėnų meną nedvejodami laikė Bizantijos meno atšaka: „Nei gruzinai, nei

armėnai negalėjo sukurti originalaus meno [...] Jų architektūra, kaip ir jų kraštas, nuolat patirdavo svetimas įtakas [...] Nė vienas tiksliai datuotas senovės skulptūros kūrinys, kurį būtų verta studijuoti, iki mūsų dienų neišliko“, – teigė anglų menotyrininkas Jules'is Mourier, kuriam antrino ir prancūzų meno istorikai<sup>47</sup>.

Visi aptarti veiksniai nulėmė išskirtinį Baltrušaičio, pradėjusio Europos paribių ir kultūrinės įvairovės tyrinėjimus, dėmesį Užkaukazės meno formų morfologijai. Neatsitiktinai nuodugni ornamento vėrinių ir raštų analizė išaugo į sudėtingų kultūrinių sluoksnių tyrimus. O svarbiausia, kad ne abstraktūs teoriniai samprotavimai, bet konkretūs meno pavyzdžiai atvėrė netyrinėtas šio krikščioniškosios Azijos meno paslaptis, padėsiiančias nustatyti ne tik jo sąsajas su Vakarų romanikos plastika, bet ir įminti Vakarų meno originalumo mįslę.

Išskyręs dvi menines grupes – Gruzijos ir Armėnijos – Baltrušaitis sutelkė dėmesį į slaptingas ir proamžinas ornamentų formas. Studijuojant vien formų

<sup>45</sup> Akmenyje iškalti ornamentiški kryžiai.

<sup>46</sup> Focillon 1929 XI.

<sup>47</sup> Thierry 2000 35.



registrą aiškėjo, kad dvi giminingos ornamentinės sistemos turi daug bendrų bruožų: jose įvairiai varijuojamas pynimo raštas ir stilizuotos palmetės motyvas. Žinovo akis lengvai išskyrė Sasanidų menui būdingas ornamentines formas, tačiau, žvelgiant ne tik į pavienes formas, bet ir į stilistines ypatybes, aiškėjo, kad galimai iš šio šaltinio kūrybinės energijos sėmėsis islamo ir krikščioniškasis menas tolydžio išsiskyrė, pasižymėdamas skirtingais kūrybos principais: *pirmasis skaidė formas, jas fragmentavo, o antrasis siekė vientisumo, pilnatvės, kurdamas uždaras geometrines harmonijas grįstas kompozicijas.*



Vakarų apsidės frizas, X a. Martvilio šventykla (Gruzija)



Portalo timpanas, VII a. Džvario šventykla (Gruzija)

Kaip tik ornamento kompozicijų tyrinėjimai tapo lyginamųjų Užkaukazės ir romaninio meno studijų pagrindu. Šiuo požiūriu monumentalus Gruzijos ir Armėnijos menas buvo Rytų ir Vakarų jungtis, todėl Užkaukazės ir romaniniame Vakarų mene Baltrušaitis aptiko ne tik daug analogiškų architektūros ir skulptūros meno temų, motyvų ir kompozicinių sprendimų, bet ir panašių stiliaus plėtotės dėsnų. Atidžiai tyrinėdamas Užkaukazės viduramžių meno paminklus ir monumentalią jų puošybą, menotyrininkas atkreipė dėmesį, kad šventyklų dekoro, reljefų ir skulptūros kompozicijų kūrybos principai neretai yra panašūs Azijos krikščioniškame mene ir Vakarų romanikoje: vaizduojamosios figūros išpildo geometrines formas reikalavimus, neretai ištirpsta jose, įauga į ornamentinį raštą. Prisitaikęs prie ornamentinės struktūros tikrovės atvaizdas išsikreipia, užleisdamas vietą negailestingoms geometro linijoms. Tokių kompozicijų pagrindas

yra ornamentas, kuris tampa proporcijų, perspektyvos ir hierarchijos matu. Tad kompozicijų harmoniją lemia ne tikroviškas žmogaus, gyvūno ar augalo atvaizdas, o Senovės Rytų kultūroje galias šaknis įleidę ornamento dėsniai.

Šis akivaizdžių sąsajų tarp Rytų ir Vakarų meno tradicijų atskleidimas vertė Baltrušaitį ieškoti tokių lyginamajai analizei paklūstančių formalių struktūrų, kurios padėtų konceptualiai pagrįsti jo veikaluose ryškėjancias komparatyvistines metodologines nuostatas. Todėl menotyrininko žvilgsnis nukrypo į ornamentą, kurio svarbą kultūrų sąsajų tyrinėjimuose jau anksčiau atskleidė Rieglis<sup>48</sup>.

Iš tikrųjų archeologiniuose ir menotyriniuose Užkaukazės ir romaninio meno tyrinėjimuose Baltrušaitis atskleidė *ornatus* galias, proporcijomis ir kontrastu sukurtą bjaurumo raišką: kai kompozicijos reikalavimai, o ne atvaizdų ekspresija sukuria heraldinę stilizaciją ar pribloškiančius iškraipymus. Štai kodėl jis tyrinėjo skulptūrinių formų ir ornamentinių struktūrų atsiradimo, metamorfozių principus ir imanentinius meno klausimus, kurie padėjo atskleisti, kaip viduramžių grožis atsiranda iš kontrastų, kaip šioje kūrinijos darnoje ir pabaisos įgyja orumo.

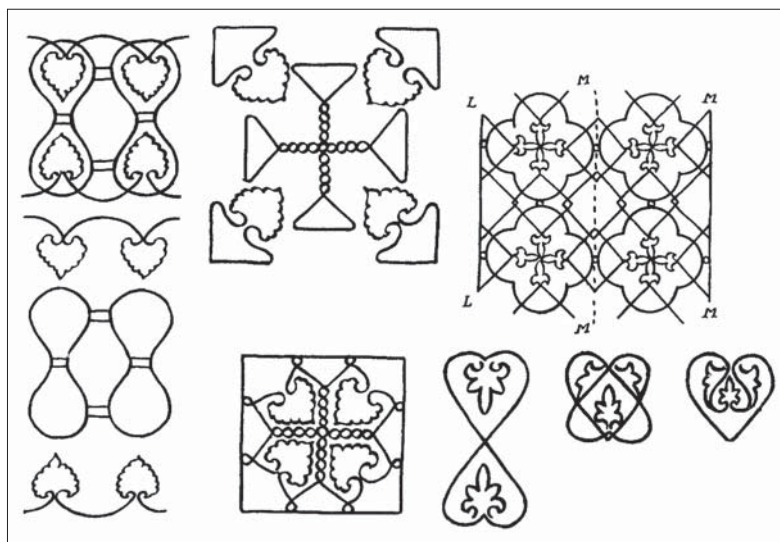
Reikia pabrėžti, kad daugelis XX a. menotyrininkų (ypač Aloisas Rieglis, Josefas Strzygowski, Augustas Schmarsowas, Wilhelmas Worringeris) prabilo apie estetinę ornamento vertę, nes neretai jis buvo paliekamas už prasminio pasaulio ir įtakingiausių istorinių meno sąjūdžių ribų. Šiuo požiūriu Baltrušaitis turėjo progos išryškinti glaudžias jo sąsajas su globaline meno istorija bei praplėsti struktūrinių principų pažinimą.

Tačiau čia reikėtų išsiaiškinti, kaip ornamentas suprantamas viduramžiais. Iš tiesų viduramžiais *ornamentum* vartojamas apibūdinti nematerialioms, arba dvasinėms, ypatybėms. Panašiai kaip *cosmos* graikų kalboje, taip *ornatus* lotynų kalboje reiškė Dievo nustatytą elementų tvarką pasaulyje. Taip šis žodis buvo papildytas ir grožio idėja<sup>49</sup>. Vadinasi, viduramžiais *ornamentas yra daikto funkcionalumą sustiprinantis elementas, prisidedantis prie objekto būties išsiskleidimo*. Plačiaja prasme, turėdamas ir estetinę konotaciją, ornamentas reiškė visą bažnyčios apdailą (relikvijorių, sienų dekorą, tapybą, skulptūrą ir t. t.). Itin svarbu, kad viduramžiais ornamentas papildė atvaizdą arba objektą, tačiau, būdamas kitokios sandaros,

<sup>48</sup>Rieglio ornamento studijos (*Stilfragen*, 1893) atskleidė tradicijos tęstinumą ir diachroninių ornamento transformacijų tyrinėjimo galimybę.

<sup>49</sup>Bonne J.-C., "Les ornements de l'histoire", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Janvier-Février, 1996, n. 1, p. 43.

Užkaukazės  
ornamentai:  
palmetės,  
puspalmetės  
ir jų pynės



jis nebuvo išorinis jų būties elementas, o vertės simptomas. Kita vertus, *ornamentum* „dalyvavo“ ir simbolinėje raiškoje: *pajungdamas atmintimi ir intelektu paremtą vaizduotę, jis leido artėti prie dieviškosios plotmės*<sup>50</sup>, todėl žavintis savo forma, o prasmę grindžiantis pasikartojančiu motyvu ornamentas pakylėjo atvaizdą į sakralumo lygmenį. Natūralu, kad romaninę bažnyčią puošiantis ornamentas, kuris reiškė chaoso išsklaidymą tam tikrais kūrybos ir medžiagos formavimo principais, buvo paremtas tradiciniais elementais (perduodamais iš kartos į kartą) ir vaizduojamaisiais (Senasis ir Naujasis Testamentai) bei istoriniais atvaizdais. Atitinkamai tradiciniai elementai nebuvo romaniniai.

Tačiau grįžkime prie Baltrušaičio ornamento tyrinėjimų ir nuosekliau pagnrinėkime jo mintis. Nėra abejonių, kad pintinis ornamentas yra seniausias šios formų grupės narys. Jo paplitimo teritorija plati, o ištakos siekia neatmenamus laikus. Ankstyvųjų ir brandžiųjų viduramžių mene Rytuose ir Vakaruose jis buvo populiariausias ornamentinis motyvas. Koptų vienuolynuose, Lombardijoje, Karolingų mene, kiek kita forma – Airijos rankraščių ornamentuose jis išsirutuliojo į išmoningas kompozicijas. Pintiniai raštai – tai būdingas ir Skandinavijos meno bruožas. Gyvavęs įvairiuose kraštuose – kartais plėtojamas tęsiant nenutrūkstamą tradiciją, kartais kaip nauja vaga vilnijantis įnašas – jis yra pirmųjų kultūrų ir Senovės Rytų civilizacijų liudytojas.

<sup>50</sup>Ten pat 45.

Azijoje paplitę pintiniai ornamentai ir floralinių motyvų pynės prigijo Gruzijos ir Armėnijos laidojimo stelse, miniatiūrų, o vėliau ir krikščioniškų šventyklų ornamentikoje. Kaip tik šiuose Partų ir Sasanidų meno įtakas sugėrusiuose kraštuose jis išiliejo į krikščioniškosios architektūros ir monumentalios skulptūros dekorą. Į Pietus nuo Kaukazo nusidriekusiame regione, kuris aprėpė didelę dalį Anatolijos plokščiakalnio, aptikta pynimo raštų įvairovė iš pradžių darė monotonijos išpūdį, – pripažino Baltrušaitis. Iš pirmo žvilgsnio atrodė, kad akmenyje išpintos pynės, vingiuoti meginiai yra panašūs ir stereotipiški, tačiau, atidžiau išsižiūrėjus, atsiskleidė sudėtinga meninė jų sistema: viena iš kitos kylančios kilpos ir jų sistemos pasižymėjo matematiniu tikslumu.

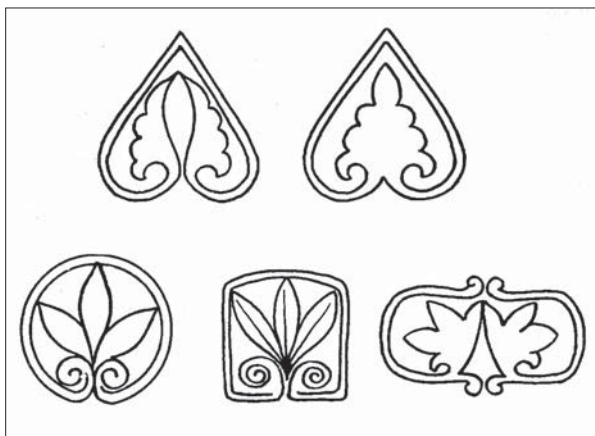
Pateikdamas daugybę piešinių, ornamento schemų, nuotraukų, Baltrušaitis įsigilino į sudėtingus ornamentinių formų labirintus: kaip jų vingiai sudaro įvairias figūras, kurios susikimba, susiraizgo, įsiterpia vienos į kitas ir griežtos sistemos viduje įvairuoja iki begalybės. Išaiškėjo, kad, pynės analitiškai išardydamas, Užkaukazės menininkas pasiremia jų anatomija, rudimentinių figūrų ašimis, įstrižainėmis, spinduliais ir kuria naujus junginius. Greta šio metodo Užkaukazės mene vitališkai plito ir sintetinės pynės, kurios perpina arba sumezga gijas. Šie analitiniai ir sintetiniai pintinių raštų kūrimo metodai rutuliojosi senosiose Azijos kultūrose daugelį amžių. Pintinių raštų Baltrušaitis rado Sūzuose<sup>51</sup>, hetitų mene, Sirijos bareljefuose (Sankje-Genzi), Kretoje (Dzeuso grotoje), cilindrinuose Kapadokijos atspauduose, kurių raštai jau primena Užkaukazės pynimus. Vėliau jie paplito ir Egipte (V–VI a.). Visus šiuos šimtmečius pintinį ornamentą plėtojo ir barbarai, ypač Europos pietrytinių stepių ir Juodosios jūros pakrančių gyventojai. Jis gyvavo skitų dirbiniuose, todėl viduramžiais pintinis ornamentas natūraliai atsinaujino ir plito į Vakarus<sup>52</sup>.

Neabejotina, kad arabų ir persų mene pintinis ornamentas patyrė išpūdingiausias transformacijas. Kadangi arabai ir su jais susiję persai bei turkai valdė Armėniją ir Gruziją, tai čia iš tikrųjų maišėsi ir susidūrė įvairios pintinio ornamento formos, atskleidžiančios meninę Artimųjų Rytų išmintį. Taip ir Kairo poligonistų metodas išsismelkė į geometrines garsių Užkaukazės šventyklų (Nikorcmindos, Ani, Ahtalos) kompozicijas. Apskritai šio ornamentinio motyvo raida labai organiška: kiekvienas naujas įnašas natūraliai išiliejo į abstrakčių formų meną.

<sup>51</sup> Senovės Irano miestas 3000–2500 m. pr. Kr.

<sup>52</sup> Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1929, p. 16–17.

Galybę Kaukazo regione pasklidusių motyvų Baltrušaitis aptiko ir Vakarų romanikoje. Lyginamosios studijos atskleidė, kad pyrimai ir vešli lapija buvo panašiai audžiama Užkaukazės ir krikščioniškoje monumentalioje Vakarų ornamentikoje. Štai, pavyzdžiui, Užkaukazėje paplitęs ornamentinis motyvas papuošė Vezlės kapitelius ir abakus, susipynusios palmetės – Vesono, Elna, Muasako ir kitų romaninių bažnyčių architektūros detales<sup>53</sup>.



Romaniniai ornamentai. Vesonas, Elnas, Muasakas (Prancūzija)

Tačiau Baltrušaitis išsiaiškino, kad, turėdama daug sąsajų su Užkaukazės menu, ornamentinė romanikos stilistika akivaizdžiai skyrėsi nuo arabų ornamentavimo būdo. Romaninis ornamentas neigė fragmentą, siekdamas organiškos visumos, o arabų ornamentas skaidė visumą, išardydamas jos elementus. Nepaprastu kūrybiškumu ir turtingumu pasižyminti dekompozicija pasirodė esanti kaip algebrinis veiksmas: „Ar tai nėra panašu į algebros veiksmą, kai ieškoma nežinomojo, žaidžiama skaičiais, juos įvairiai komponuojant?“<sup>54</sup>.

Vadinasi, jaunas menotyrininkas, aptikęs bendrą arabų, Užkaukazės meno ir romanikos ornamento pagrindą – supynimo ir sunėrimo techniką, atskleidė, jog ji pasižymėjo skirtingomis ypatybėmis. Užkaukazėje ir romaniniame mene ši *gyvybinga senovės technika turėjo ypatingą reikšmę: ji ne tik apibrėžė, bet ir pradėjo valdyti ikonografinės kapitelių, skliautų jungių, timpanų ir kitų architektūros erdvių scenas, o ornamentinės formos ritmikoje vaizduojami personažai pradėjo vaipytis, pavirsdami chimeromis, kentaurais ir sirenomis. Monumentalioje skulptūroje ornamento formos struktūravo ir didžiulias krikščioniškos ikonografijos temas, sutvirtindamos prasminių jų turinį, padėdamos išreikšti antgamtį.*

Atidžiai žvelgdamas į ilgaamžes kiekvieno ornamento ir formalaus motyvo metamorfozes, Baltrušaitis aptiko Užkaukazės ir romanikos vaizduojamajame

<sup>53</sup>Ten pat 36–37.

<sup>54</sup>Ten pat 40.





Stilobatas, XI–XII a. Ahtalos šventykla (Armėnija)

mene paplitusius motyvus<sup>55</sup>, kurių pagrindas – ornamento formulė, geometrinė figūra, stilizuota palmetė ar puspalmė. Jų formas lemiantis ornamento raštas figūras iškraipė pagal vidinius savo dėsnius; taip atsirado patys absurdiškiausi siluetai. Tokia ornamentinė stilistika lėmė siaubūnų ir fantastinių būtybių: šlubų, kuprių, dvigalvių ir t. t. paplitimą, tačiau kiekvienas toks atvaizdas buvo liūdnas ir švelnus, pasižymėjo pagavia meno kalba. „Netaisyklinga ranka, konvulsyvus gestas, sulinkęs, iškrypęs ar išnarintas kūnas perteikia grėsmę, švelnumą, skausmą, ekstazę“, – rašė Baltrušaitis<sup>56</sup>. Iš šių formalių ornamento studijų kilo išvada, jog *orna-*

*mentinė simetrija ir ritmika lemia formas iškraipymą*, kuris pasižymi kūrybingumu ir formuoja krikščioniškojo meno struktūras. Šis fundamentalus atradimas tapo tolesnių Baltrušaičio meno istorijos tyrinėjimų pagrindu, dėl to italų mokslininkė Maddalene Mazzocut-Mis Baltrušaičio meno istorijos tyrimus ir pavadino „deformacijų“ estetika<sup>57</sup>.

Kita vertus, Užkaukazėje ir romanikos mene Baltrušaitis aptiko ne tik tokių pačių ornamentinių formulių, bet ir daugybę ikonografinių motyvų, kurių pirmavaizdžių buvo chaldėjų ir asirų mene, Achaimenidų ir Sasanidų meno paminkluose, galėjusiuose būti šaltiniais arba modeliais. Visų pirma tai keistų fantazijų, žvėrių ir antgamtinių būtybių pasaulis, atsiradęs jungiant ir siejant įvairias zoomorfines bei floralines formas.

Toliau plėtodamas lyginamąsias Rytų ir Vakarų meno studijas Baltrušaitis domėjosi ir architektūros formų struktūra. Menotyrininkas atskleidė, kad Užkau-

<sup>55</sup> Pavyzdžiui, drakonas, ryjantis laimikį, susiremiantys žvėrys ir t. t.

<sup>56</sup> Baltrušaitis 1929 66.

<sup>57</sup> Mazzocut-Mis M., *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Milano, 1999.



Kupolo trompas, 964 m. Kumurdu (Gruzija)



Kupolo trompas, XII a. Sen Fua bažnyčia Konke (Prancūzija)

kazės ir Vakarų romanikos architektūra priklauso dviem skirtingiems tipams, nors esama ir bendrų bruožų. Užkaukazės architektūroje svarbiausia ne architektūros konstrukcijos, o plastinė raiška. Šiame krašte geometrijos dėsniai išsismelkia į architektūrą ir paradoksaliai deformuoja jos formas. Net ir tada, kai architektūros dalys atlieka apibrėžtą funkciją, jos dažniausiai yra netaisyklingos, asimetriškos (apversi kapiteliai, apverstos bazės, lango vieta užpildyta ornamentu). Vadinasi, šioje architektūroje svarbiausia plastinė vertė, o Vakarų architektūra pagrįsta racionalia, logine sistema, kurioje kiekvienas elementas atlieka konkrečią funkciją. Kaip tik tokiais principais pasižymi rūsti romanikos architektūra: tai ne abstrakčių formų labirintas, o *sienuų, sėramų ir atramų sistema*, todėl romaninėje architektūroje *svarbiausia ne ornamentinis ritmas, o struktūra*. Dėl šios priežasties išorė išduoda planą: planas visada vientisas, navos išryškina apsidės. Visos tipinės romaninės bažnyčios dalys (nava, transeptas, choras, apsidės) aiškiai regimos ir „perskaitomos“.

Vis dėlto lygindamas Užkaukazės meną ir romaninį Baltrušaitis pripažino, kad jį pribloškė nepaprastas Gruzijos, Armėnijos ir romanikos meno panašumas. *„Viduriniai Rytai – tai savotiška Rytų ir Vakarų jungtis. Šiuos iš pažiūros nepanašius pasaulius sieja tos pačios išraiškos formos. Kai kurie abstraktūs romaninio stiliaus*



dariniai jau žymūs tūkstančių metų senumo detalėse<sup>58</sup>. Tokie pirmi Baltrušaičio tyrinėjimai reikšmingai papildė krikščioniškojo meno ornamentinės kalbos ir monumentalios plastikos pažinimą, išplėtė romaninio meno tyrinėjimo ribas ir išryškino vidinių jos struktūrų raidą.

Apibendrinant reikia pažymėti, kad analizuodamas Užkaukazės meną Baltrušaitis rado daugybę ankstyvosios krikščionybės architektūros ir skulptūros formų, kuriose savitai skleidėsi romanikos ir gotikos stiliaus užuomazgos. *Gausiai iliustruotas Baltrušaičio veikalas atkreipė dėmesį į krikščioniškąją Azijos meną, jo sąsajas su romaniniu Vakarų menu, taip pat šių dviejų atšakų ryšius su Senovės Azijos kūrybos principais. Šiuose tyrinėjimuose autorius ieškojo ne tiesmukų įtakų ir įnašų, o morfologinės logikos panašumo, meninio mąstymo ir vidinės giminystės. Vadinas, menotyrininkui užvis svarbiau buvo atskleisti dviejų kultūrų ryšius, kurie parengia dirvą ne tik formų sklaidai, bet ir kūrybos taisyklių perpratimui, leidžiančiam pasisemti meninės išminties. Taip jis parodė, jog, įsiurbusi Senovės Rytų meno syvus, Armėnijos ir Gruzijos mene išstobulinta ornamentinė stilistika šiame civilizacijų sandūros židinyje pasiūlė krikščioniškosios ikonografijos formą.*

## ORNAMENTINĖ FORMA KAIP ROMANINĖS SKULPTŪROS PAGRINDAS

Stebinanti neproporcingumu, ypatingu raiškumu, besaikėmis ir grubiomis kompozicijomis romaninė skulptūra XX a. pradžioje neretai buvo suvokiama kaip pirmasis, arba archajinis, viduramžių monumentaliosios skulptūros etapas, kurį pakeis grakštus gotikos klasicizmas. Tad natūralu, jog romaninė skulptūra buvo aiškinama kaip vaizdavimo ir išraiškos paieškų kelias, tačiau Focillono ir Baltrušaičio tyrinėjimai ne tik paneigė panašius įsitikinimus, bet ir įrodė, kad iš pažiūros pakriki ir neturintys griežtų taisyklių skulptūriniai XI–XII a. reljefai pasižymi tobula struktūra, kurią lėmė architektūra ir ornamentas.

1931 m. apgintame daktaro darbe *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* („Ornamentinė romaninės skulptūros stilistika“) Baltrušaitis išplėtojo *ornamentinės dialektikos teoriją*, kuri atskleidė romaninio meno vaizdinių logiką

<sup>58</sup>Citata iš Peltonen P., „Mitai ir iliuzijos. Paskutinis interviu su Jurgiu Baltrušaičiu“, *Šiaurės Atėnai*, 1990, nr. 36, p. 1.

ir tai, kaip simbolinis meno lygmuo įpinamas į ornamentinį raštą. Menotyrininkas argumentuotai įrodė, kad romaninė skulptūra turi sumaniai artikuliuotą struktūrą, kurioje veikia Focillono apibrėžtas „architektūros rėmų dėsnis“, vyrauja geometrijos primatas, abstraktaus ir vizionieriško mąstymo sąryšis ir pagaliau išsisknijusi ornamentinė dialektika. Kaip tik šią savybę atskleidė ir nuodugniai gvildeno Baltrušaitis, parodydamas, kaip architektūrą puošiantys ornamentai bei pačios architektūros formos

įsismelkė į vaizduojamąsias romaninės skulptūros kompozicijas. Galima sakyti, krikščioniškoji istorija įaugo į šias architektūros ir ornamento struktūras, įsivino jų logiką ir ją išstobulino. Šių struktūrų suvaržymai ir nulėmė gyvosios gamtos formų iškraipymus. Vadinasi, griežtos taisyklės grindė fantastinio ir vizijų pasaulio atsiradimą. Kita vertus, geometrinių bei ornamentinių formos tapo ir didžiųjų romaninių timpanų kompozicijų pamušalu. Tai – vienas fundamentaliausių Vakarų viduramžių skulptūros aspektų. Beje, šių gamtos ir tikrovės reiškinių deformavimo taisyklės ir jų skatinamas vaizduotės proveržis mene ir taps viena esmingiausių Baltrušaičio tyrinėjimo sričių, atskleisiančių, jog teratologijos ir abstrakcijos gelmės tvyro visų laikų vizionieriškame, arba iliuziniame, mene.

Reikia pasakyti, kad panašiu metu romanikos meną tyrinėjo ir kiti žymūs menotyrininkai, iš kurių reikėtų išskirti Erwiną Panofsky ir Meyerį Schapiro. Be abejonės, tam tikra epochos dvasia, abstrakčių ir konstruktyvių tapybos kūrinių, jų mažiausių geometrinių formų tyrinėjimai skatino kelti klausimą apie geometrinio kanono kilmę Vakarų mene: ar jis klasikinis, imanentinis? Kita vertus, meno



Archivolto bareljefas, *Saint-Michel-de-Cuxa* bažnyčia (Rytų Pirėnai) ir archivoltų raštų piešiniai, Angulemo bei *Saint-Amand-de-Boixe* bažnyčios (Prancūzija)

istorijos požiūriu buvo svarbu išsiaiškinti, kas lemia meno epochų skirtumus, tad garsioje knygoje *Die Perspektive als "Symbolische Form"* („Perspektyva kaip „simbolinė forma““, 1924–1925) Panofsky (1892–1968) atkreipė dėmesį, kad konkrečios epochos meno savitumą lemia vaizdu įkūnyta meninė erdvė, susijusi su „materialia atvaizdo sąranga“. Panofsky požiūriu, romanikos menas buvo pereinamasis etapas *par excellence* dialektiniame meno raidos procese. Šiuo požiūriu, tai – „antiperspektyvinis“ menas, kurio gražiausi pavyzdžiai skleidėsi Senovės Rytų kultūrose. Tačiau romaninis menas savitai pagilino erdvės suvokimą ir jos pajautą: tai buvo „būtina modernios meninės erdvės atsiradimo sąlyga“<sup>59</sup>. Iš tiesų vaizduojamajame romanikos mene figūros ir erdvė vaizduojami tarsi paviršiuje, jie hermetiškai sutvirtinti, sulydyti į vienalytį darinį, o optinis vientisumas transformuotas į substancinį ir geometrinį. Iš paviršiaus gniaužtų išsilaisvinęs kūnas vėliau Vakarų mene gyvuos tik erdvėje, todėl Panofsky padarė išvadą, kad svarbiausias romanikos meno bruožas – figūros ir erdvės vienovė – parengė dirvą „geresniam“ optiniam geometriniam vientisumui, kuriame erdvė yra tikrasis matmuo, sudarantis įvairius kūnus aprėpiantį kontinuumą. Pagal jį, romanikos mene svarbiausią vaidmenį atliko nesimbolinis materialus pagrindas, „savitas grafinis vaizdavimo būdas, kuris išeikvoja prasmę paviršiaus riboms nustatyti, joms ornamentuoti“<sup>60</sup>.

Iš esmės menotyrininkas pripažino, kad romaniniam menui būdinga judėjimo į priekį išpūdį sukurianti *atvirkštinė perspektyva* ir *ornamentinis vaizdavimas*. Būtent šį bruožą išryškino ir nuodugniai tyrinėjo Baltrušaitis ir Focillonas. Tačiau Panofsky romaninį stilių traktavo kaip pereinamąją epochą, pabrėždamas romaninės formos kaip plokščio, reljefinio paviršiaus priešpriešą gotikos skulptūroje vyraujančiam „ašies principui“ ir taikė vokiškajai mokyklai būdingus ikonografijos bei ikonologijos metodus. O Baltrušaičio ir Focillono formaliosios studijos leido apibrėžti unikalią momumentalios romaninės plastikos kalbą ir prieiti prie argumentuotų išvadų apie jos sąsajas su Rytų meno tradicijomis bei vėlesne Vakarų meno raida.

Iš tikrųjų Baltrušaičio išplėtotą ornamentinės stilistikos teorija atskleidė romaninio meno formų ištakas, vidinius sąryšius, sambūvius ir metamorfozes. Jis įsigilino į viduramžių menui būdingą geometrijos mokslą ir atskleidė, kaip ar-

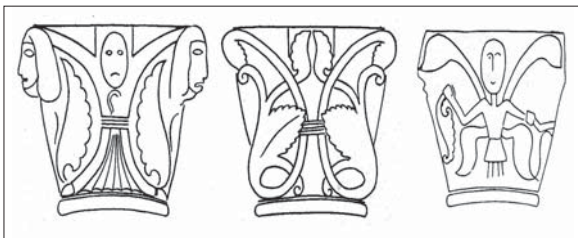
<sup>59</sup>Bonne J.-C., Fond, surface, support (Panofsky et l'art roman), in *Erwin Panofsky*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p. 120.

<sup>60</sup>Ten pat 124.

chitektūros formos kuria vaizduojamųjų scenų matematiką. Tačiau romaninio meno dėmesys geometrijai neužgožė atidumo pasakojimui. Negalima pamiršti, kad Vakarų viduramžių menas buvo antropomorfinis, kitaip sakant, „romanikos skulptorius nebuvo tik geometras“<sup>61</sup>, todėl net ir ištikus naratyvo krizei XI a. skulptūroje, abstrakčiose kompozicijose naratyvinė dvasia nusilpo, bet visai neišnyko<sup>62</sup>, ir romanikos mene susidūrė du pasauliai: nekinantis schemų, abstrakčių formų ir gyvas, chaotiškas vaizduojamųjų figūrų.

Galima sakyti, kad kiekviena meninė viduramžių epochos forma siejo geometriją ir vaizduojamąją figūrą. Tiksliose geomet-

rinėse kompozicijose romanikos skulptorius apmąstė pasaulį ir rasdavo slaptus dviejų raiškos būdų sąryšius, pavyzdžiui, vaizduojamosios romaninių kapitelių kompozicijos išiliejo į kapitelio struktūrą ir jam būdingas ornamentines formas. *Architektūros rėmai ir ornamentas* lenkė, pynė ir visokiausiais būdais kraipė figūras, be paliovos kurstydami menininko vaizduotę, kuri kūrė fejerišką, baisingų gyvių, egzotiškų įvaizdžių pasaulį. Tad *romaniniame mene skleidėsi vaizduotės dialektika*, be paliovos iškraipanti ir taip kurianti vis naujas meno formas. Iš šių tyrimų natūraliai kilo išvada, kad *fantastinės būtybės romaniniame mene atsirado dėl*



Šventieji, Šv. Eutropo kriptos kapitelių ir Limožo muziejaus kapitelio piešiniai



Kapitelis, XII a. Chalon-sur-Saône bažnyčia (Prancūzija)

<sup>61</sup> Baltrušaitis 1931 79.

<sup>62</sup> Wirth J., *l'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 109.

*ornamento deformavimosi. Ornamento formos valdė siluetus, o jų deformacija virto formacija, arba formų kūryba. „Atvaizdas emanavo iš ornamento struktūros“*<sup>63</sup>.

Ornamentinės stilistikos sukurtas romaninių bjaurių gyvių, chimėrų ir demonų pasaulis vėl skatins menotyrininką gilintis į vaizduotės regionus, juose veikiančias taisykles ir *iškreiptų perspektyvų* studijose apmąstyti apskritai žmogaus minčiai būdingus *vizijų mechanizmus* (kai abstrakcija apdoroja tikrovę). Vadinasi, šie formalūs tyrinėjimai jau audė meno filosofijos audinį, atskleidami, jog ornamentinė stilistika yra mąstymo metodas, kuriame susimaišo tikrovė ir fantastika bei kuriama *aberracijų poezija*. Vėliau Baltrušaitis prasitars, jog „jis dievino išmintingą spontaniškumą“. Ir vėlesniuose veikaluose jis kreipė žvilgsnį į iškraipymus ir juos grindžiančias taisykles, o romaninio meno tyrinėjimuose jį domino abstrakčios formulės, kurios, neturėdamos atitikmens tikrovėje, ją valdo, deformuoja ir slepia tiesos pradus. „Tai nepaprasta, – pasakojo Baltrušaitis, – nes daugybė vienas iš kito išplaukiančių vingių atskleidžia minties judesį, kurį aš, remdamasis scholastikos pavyzdžiais, pavadinau ornamentine dialektika“<sup>64</sup>.

Koks gi ornamentas išvešėjo romaninėje epochoje? Formalūs Baltrušaičio ornamentinės stilistikos tyrinėjimai atskleidė, jog romaninėje skulptūroje įsitvirtinusios formalios schemas kilusios iš paprastų augalinių motyvų bei jų pynių. Kaip tik juose ištirpusios romaninių reljefų vaizduojamos figūros virto hibridinėmis formomis ir sielą kaustančiais siaubūnais. „Ieškodamas šių reiškinių kilmės nustačiau, kad viską nulėmė senovės ornamentas. Su klasikiniu, harmoningu pasauliu susidūrė geometrinės Rytų konvulsijos: visai kita mąstymo forma. Šie tyrinėjimai parengė dirvą mano fantastiškiesiems viduramžiams“, – pripažino Baltrušaitis<sup>65</sup>. Tad ne spontaniška improvizacija ar poetiškas įnoris lėmė romaninio stiliaus ekspresyvumą: ankstyvaisiais viduramžiais iš Rytų užplūdę abstrakčių kompozicijų ir ornamento raštai bei juose slypintis geometrijos mokslas padėjo skulptoriams apibrėžti figūras, sukurti darnias kompozicijas.

Atrodytų, ornamente išsirutuliojo ir įsitvirtino abstrakti psichologija, kuria vadovavosi viduramžių menininkai: jie paliko nuošaly atvaizdų pasaulį ir kaip arabų dekoratoriai mėgavosi proto spekuliacijomis. Iš daugybės Baltrušaičio teksto parašėse mirguliuojančių priešinių, eskizų ir nuotraukų darytina išvada,

<sup>63</sup> Baltrušaitis J., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Ernest Leroux, 1931, p. 276.

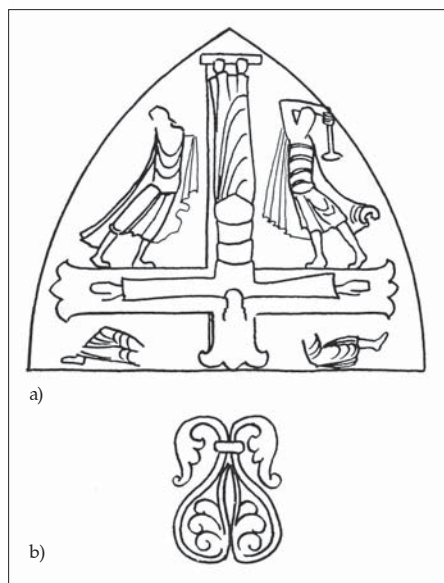
<sup>64</sup> Gaillemain 1978 40.

<sup>65</sup> Ten pat.

jog klasikinės Sasanidų meno motyvas – *palmetė ir įvairūs jos supynimai – romani-  
nę skulptūrą padarė harmoningą*. Pirmiausia menotyrininkas atskleidė palmetės ir puspalmetės motyvo išplitimą architektūros plokštumų įrėminimuose: dekoratyvinėse archivoltų, skliautų juostose, frizų ir kapitelių dekore, kuriame šis motyvas pažadino siaubingą poeziją (palmetės arba puspalmetės formos menininko vaizduotėje virsdavo paukščiu, sparnuotu demonu ir t. t.). Vėliau jis aptiko tas pačias ornamentines palmetės ir puspalmetės schemas didžiosiose religinio meno kompozicijose, kurias jos buvo apraizgiusios. Vadinasi, šios ornamento formos, ankstyvųjų viduramžių šerdis, tapo romaninės skulptūros morfologijos pamatu. Romaninių kapitelių skulptorių šis sambūvis skatino kurti vis naujas formas, išsigalvoti ir įsivaizduoti vis keistesnius gyvius, neregėtus judesius ir gestus. Prie ornamento formos prisitaikiusi figūra su nepaprastai didelėmis rankomis tarsi laimino, tarsi baugino.

Žodžiu, palmetės ornamentinio motyvo ir vaizduojamųjų kompozicijų sambūvis nebuvo atsitiktinis. Tai morfologinės ir intelektualinės sistemos išdava. „Ta pati įvairiai varijuojama ir siejama forma skverbėsi į vis sudėtingesnes ir didingesnes kompozicijas“<sup>66</sup>. Romantiškuosiuose timpanuose Apokalipsės, Pasakutinio Teismo, Vestuvių Kaanoje, Nukryžiuojimo ar kitos Biblijos scenos įkomponuotos į palmetės formą.

Galima manyti, jog Senovės Irano menui būdingas stambios stilizuotos palmetės motyvas prigijo vaizduojamosiose krikščioniškosios Azijos stelose ir plisdamas į Vakarus tapo svarbiausiu mažojoje plastikoje ir net timpanų kompozicijose<sup>67</sup>.



a) Timpanas; b) archivolto ornamentas. Šv. Petro bažnyčia Olne, XII a. (Prancūzija)

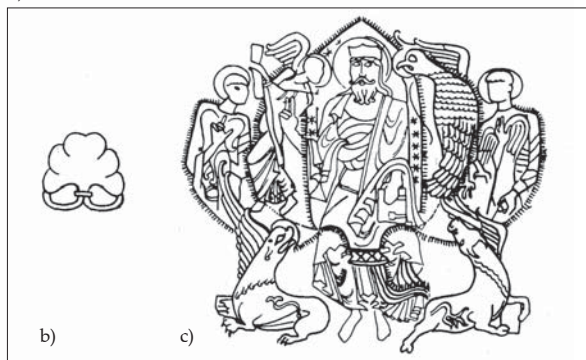
<sup>66</sup> Lascault G., *Comment les formes s'inventent et se métamorphose*. Straipsnis iš Baltrušaičio archyvo; [s.a.], [s.l.].

<sup>67</sup> Persijos Sasanidų meno įtakas vėliau atskleidė žymūs medievistai: André Grabar, Georges'as Zarneckis, Ernstas Kitzingeris ir daugelis kitų. Kita vertus, jas savitai pagrindė ir Aleksejus





a)



a) timpanas; b) ornamentinė kompozicija; c) archivolto ornamentas.  
Šv. Petro katedra, XII a. pab. Muasakas (Prancūzija)

Gruzijos mene ir krikščioniškosios ikonografijos kompozicijoms teikė poetiškumo. Palmetėje išsiskleidę atvaizdai tarsi skverbėsi į kitą visatos dalį, patenkinami religinį jautrumą, pavyzdžiui, kaip ir daugelyje kitų romaninių timpanų, antrasis Šv. Jono regėjimas Muasake vaizduojamas palmetės formos<sup>69</sup>. Ornamentinis šios kompozicijos pagrindas yra kartu išraiškos būdas, padedantis pabrėžti antgamtinį pradą. Laiminančią Kristaus figūrą ir dieviškąją ekstazę patyrusių evangelistų simbolius įrėmina archivolta puošiantis palmetės motyvas. Trijose juostose išdėstyti karaliai sudaro atskirą personažų grupę, kuri didžiulę palmetę

Kitaip sakant, krikščioniškojo monumentalios meno ištakas Baltrušaitis rado Partų ir Sasanidų mene. Šis menas, savo ruožtu paveldėjęs šumerų ornamentiką, padėjo įminti romaninio meno iškilus originalumo paslaptis; vizualinė medžiaga rodė, kad civilizacinio lūžio laikotarpiu ornamentinės Mesoopotamijos ir Persijos kompozicijos užgožė Vakarų klasikinės kultūros paveldą bei formavo romaninio meno poetiką<sup>68</sup>.

Tad, plėtodamas formulę ir lyginamąjį metodą, Baltrušaitis įrodė, kad Irano Sasanidų meno formulės, ypač stilizuota palmetės šakelė, prigijo Armėnijos bei

Losevas: „Istoriškai nepaneigiamas yra faktas, kad per pietvakarių šalis – Bizantijos ir Užkaukazės kraštų kultūra – Rytai perdavė savo patirtį Vakarams“, – rašė Losevas. Лосев А. Ф., *Эстетика возрождения*, Москва, 1998, с. 18.

<sup>68</sup> Davy M., *Initiation à la symbolique romane*, Paris: Flammarion, 1977, p. 134–135.

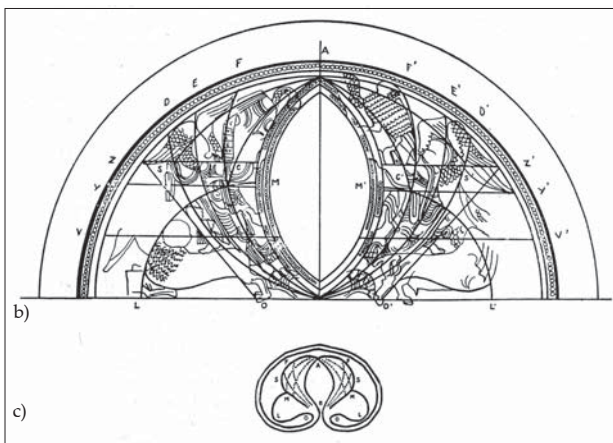
<sup>69</sup> Baltrušaitis J., *Formations, Déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Flammarion, 1986, p. 177–8.

tik išryškina: centrinėje jos dalyje vaizduojamas Kristus, o šoniniuose lapeliuose – angelai ir keturių evangelistų simboliai. Vadinasi, skulptoriui nepakako monumentalios perspektyvos išreikšti šios temos didingumą ir išskirti pagrindinių personažų grupę. Naudodamas geometrines formas ir simetriją dvidešimt keturis karalius kūrėjas pavertė fonu ir išskyrė septynias figūras, kurios sudaro palmetės formą. Nuostabą išreiškiantys ir į Kristų galvas užvertę karaliai yra teofanijos liudininkai, tačiau joje nedalyvauja<sup>70</sup>. Panašiai ir Vezlės, Šartro, Magelono bei kitų romaninių bažnyčių timpanuose Kristus ir keturių evangelistų simboliai įkomponuoti palmetės lapelių ornamente<sup>71</sup>.

Reikia pabrėžti: nors atskiri didžiųjų romaninių teofanijų elementai ir buvo „skoliniai“, tačiau toks komparatyvistinis metodas<sup>72</sup> atskleidė, jog stilistinė visuma, meniniai sprendimai buvo romaniniai, o romaniškoji monumentalioji plastika – unikali meninė sistema. Į tai reikia atsižvelgti, nes XX a. daugelis viduramžių meno tyrinėtojų ir orientalistų atkreipė dėmesį į Mesopotamijos ir Senovės Irano ornamento motyvų sklaidą viduramžių Europoje. Netrukus buvo pastebėta, kad didelę jų dalį sudaro Sasanidų meno motyvai, kurie per tarpines grandis pasiekė ir



a)



a) Timpanas; b) archivolto ornamentas; c) timpano kompozicijos schema. Šarlio Šv. Fortūnato bažnyčia, XII a. (Prancūzija)

<sup>70</sup>Christe Y., *Les grandes portes romanes*, Genève: Droz, 1969, p. 165.

<sup>71</sup>Baltrušaitis 1931 258.

<sup>72</sup>Baltrušaitis jį taikė ir Sasanidų menui skirtame straipsnyje „Sasanian Stucco“, in Arthur Upham. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present*, Oxford University Press, 1938, vol. I, p. 601.

praturtino meninę Vakarų viduramžių kultūrą<sup>73</sup>. Toks komparatyvistinis metodas būdingas ir žymaus bizantisto André Grabario (1896–1990) studijoms, kurias glaustai aptarsiu, kad išryškėtų Baltrušaičio komparatyvistinės strategijos savitumas.

Bet pirmiausia reikia apibrėžti probleminį lauką, atskleidžiantį Sasanidų ir viduramžių meno ryšių tikrumą ar galimumą. Kaip žinoma, Persijos Sasanidų imperija gyvavo III–VII a., o pirmieji kūriniai, liudijantys apie Irano meno įtakas krikščioniškiems kraštams, siekia V–VI a. Pastebėta, kad įtakos sustiprėjo paskutiniaisiais Sasanidų imperijos gyvavimo amžiais (VI–VII a.), kai buvo itin glaudūs persų ir romėnų imperijų santykiai – taikūs arba karingi. Beje, tai ir aktyvios šilko prekybos metas; jis buvo atvežamas į krikščioniškąją imperiją iš Kinijos per Persiją (dabartinį Iraną). Tačiau, kaip teigia Grabaris, Sasanidų meno motyvai itin išryškėjo ikiromaniniame ir romaniniame Vakarų mene (VIII–XIII a.) jau žlugus Sasanidų imperijai. Tad ikonografinių motyvų sklaidos kelių ieškantiems menotyrininkams kilo sunkumų, kaip apibrėžti ir traktuoti Sasanidų meno temas ir formas, kurios gyvavo ir žlugus imperijai už Persijos ribų, Kaukaze, Romos imperijoje arba Bizantijoje, Centrinėje Azijoje ir Baktrijoje.

Akivaizdu, kad Sasanidų imperija, žlugusi antroje VII a. pusėje, negalėjo padaryti tiesioginės įtakos orientalizmo paveiktam brandžiųjų Vakarų viduramžių menui dėl chronologinių priežasčių (jo įtakos tvėrė VIII–XIII a.), todėl menotyrininkams reikėjo rasti tarpinio meno grandžių, kuriose, ir žlugus Sasanidams, išliko gyvuoti jam būdingi motyvai. Šitaip buvo nustatyta, kad audinių raštuose, dramblio kaulo, sidabro dirbinių puošyboje paplitę Sasanidų motyvai daugiausia per tarpines grandis – musulmonų ir Bizantijos meno dirbinius – pasiekė Vakarus. Taip Vakarų viduramžių mene paplito stilizuota palmetė, sukryžiuotų gyvūnų ir paukščių, įvairių pabaisų (šuns-povo), demonų, stilizuoto medžio ir kiti orientalistiniai motyvai, kurie būdingi Senovės Irano ir Sasanidų menui<sup>74</sup>.

Kita vertus, reikia pabrėžti, kad šios Irano meno temos plito ir į Vakarus, ir į Rytus. Ištikimybė Sasanidų meno temoms būdinga visam regionui, kuris apima Bizantiją, Edesą, Amidą ir dabartinio Turkestano teritoriją. Nuo IX iki XIII a. iš

<sup>73</sup> Panašias Sasanidų meno įtakas išryškino ir vieni žymiausių XX a. JAV mokslininkų: Zarneckis G., *Further Studies in Romanesque Sculpture*, London: The Pinder Press, 1992; Kitzinger E., *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, London: The Pinder Press, 2003, vol. II.

<sup>74</sup> Grabar A., „Un relief du XI<sup>e</sup> siècle a Brauweiler et l'origine des motifs 'Sassanides' dans l'art du moyen âge“, in *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, vol. II, p. 677–685; Grabar A., „Le Rayonnement de l'art Sassanide dans le monde chrétien“, in *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, London: Variorum reprints, 1980, p. 677–707.



rytinės Persijos arba šiaurinių jos provincijų, esančių greta Armėnijos į Vakarus, buvo atvežama dirbinių su autentiškais Sasanidų meno motyvais: sidabro indų su herojiškais scenomis, gausiai smulkiais ornamentų raštais išpuoštų audinių (šilko, aksomo)<sup>75</sup>. Nėra abejojimų, kad Persijos kaimynystėje gyvavęs krikščioniškasis Armėnijos menas patyrė stipresnes ir gilesnes Sasanidų meno įtakas nei graikų-romėnų kultūros kraštai. Grifai, sparnuoti demonai ir kiti Sasanidų ornamentikos perlai papuošė Armėnijos bažnyčių fasadus (Achtamar bažnyčia). Egipto koptų, Bizantijos bei Vakarų viduramžių menas savitai perėmė meninį Sasanidų palikimą. Tai rodo X–XII a. koptų meno pavyzdžiai, Bizantijos architektūros dekoras, X–XI a. vaizduojamosios mozarabų rankraščių miniatiūros (Beato *Biblia Hispalense*).

Vadinasi, IX–XI a. kalifų kraštus užliejęs Sasanidų „renesansas“ per musulmoniško meno dirbinius pasiekė krikščioniškuosius Vakarus. Visas krikščioniškasis menas, kuris gyvavo greta musulmoniškojo, savinosi jo ornamento raštus, nekreipdamas dėmesio į religinių šių motyvų turinį, kurį jiems suteikė dar mazdaizmo kūrėjai. Toks buvo mazdaizmo



Egipte austas gobelenas, tęsiantis Sasanidų meno tradiciją. Liono muziejus (Prancūzija)



Piliastro kapitelis. Tesalija (Graikijos sr.)



Sasanidų demonas (Semūrvas), X a. Beato rankraščio iliustracija, Žerona (Ispanija)

<sup>75</sup> Grabar 1980.



Bareljefas, *Saint-Michel-de-Cuxa* vienuolyno bažnyčia, XII a. (Rytų Pirėnai)

motyvus išsaugojusios Sasanidų sakralios ikonografijos savitumas: labai neiškraipius meninio atvaizdo, ji galėjo būti panaudojama kitatikių ikonografijoje kaip ornamentas. Galima sakyti, kad sakralinis Senovės Irano menas tuo ir skyrėsi nuo egiptiečių, Mesopotamijos, graikų ir romėnų, budistinės ar krikščioniškosios antropomorfinės religinės ikonografijos, dėl to ir viešpatavo tokiose plačiose geografinėse erdvėse (nuo Japonijos iki Ispanijos). Jo gyvybingumą lėmė hermetiškumas ir zoomorfinis bei floralinis šio meno pagrindas. „Veltui Bernardas protestavo prieš orientalistinių monstrų išsismelkimą į bažnyčias, – rašė Grabaris, – nes kaip tik grifais puoštame audinyje buvo rastos žymaus Klervo šventojo relikvijos“<sup>76</sup>.

Toks domėjimasis ikonografinių motyvų keliavimu yra viena būdingiausių komparatyvistinio tyrinėjimo strategijų XX a. menotyroje, ieškančioje tiesioginių įtakų arba tarpinių grandžių, materialių liudijimų, bylojančių apie Rytų ikonografinių motyvų paplitimą Vakaruose. Akivaizdu, kad formalia arba struktūralistine analize grįsta komparatyvistinė Baltrušaičio strategija, sutelkianti dėmesį į stilistines formų arba formalių struktūrų metamorfozes aiškiai išsiskiria. Kaip tik „formų gyvenimo“ tyrinėjimai padėjo Baltrušaičiui nustatyti, kad Senovės Rytų meno ornamentai ir geometrinės kompozicijos ne tik puošė architektūrą, meno dirbinius ir rankraščius Vakarų viduramžių mene, bet ir tapo unikalios romaninės plastikos struktūros dalimi, stiliaus kūrimo principu.

Didelio susidomėjimo susilaukusi Baltrušaičio knyga *Ornamentinė stilistika romaninėje skulptūroje*, 1986 m. buvo išleista kitu pavadinimu – *Formations, déformations* („Formavimai, deformacijos“). Jos įvade autorius pažymėjo, kad romaninės plastikos prieštarumas parėmė visas jo išplėtotas meninės vaizduotės ir fantazijos studijas. Vešlus dekoras, monstrai, fauna ir žmonija pakluso ne gamtos dėsniams, o vaizduotės taisyklėms: ornamentinė stilistika kurstė vaizduotę, kūrė neribojamos laisvės išpūdį, tačiau pasižymėjo griežta ir gražia struktūra<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Grabar 1968 685.

<sup>77</sup> Baltrušaitis J., *Formations, Déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Flammarion, 1986, p. 7.

Be to, pažymėtina, kad 4 dešimtmečio pradžioje pakilo ir kita menotyros žvaigždė, visų pirma išgarsėjusi romaninės skulptūros studijomis, – Lietuvoje gimęs Meyeris Schapiro (1904–1996), kuris 1929 m. Kolumbijos universitete (Niu-jorke) apgynė romaninei Muasako skulptūrai skirtą daktaro disertaciją, kuri buvo publikuota 1931 m. garsiaame leidinyje *The Art Bulletin*. Beje, romaninės skulptūros studijos susilaukė ypatingo populiarumo Šiaurės Amerikoje po Pirmojo pasaulinio karo, kai nemažai romaninių kapitelių ir skulptūros pavyzdžių pateko į meno kolekcijas.

Tačiau Schapiro studijos išsiskyrė iš romantišku sentimentalizmu pasižymėjusių to meto tyrinėjimų. Sužavėtas Muasako skulptūrų ir reljefų ekspresijos galia ir formų „primityvumu“, menotyrininkas, veikiamas moderniojo meno (fovizmo, kubizmo, futurizmo ir ekspresionizmo) (panašiai kaip Wilhelmas Woringeris ar Kerneris Weisbachas) keistą romaninės skulptūros demonų, pabaisų, išsiraizgiusių augalų pasaulį gretino su siurrealistinėmis haliucinacijomis, freudiškais pasąmonės vaizdiniais, orientalistinio meno kalba<sup>78</sup>. Tai nestebina, žinant, jog, vykdamas tyrinėti Muasako vienuolyno skulptūrų, Schapiro buvo susipažinęs su moderniuoju menu. Tad, skrupulingai aprašydamas figūras, kaip antai „šnaira senyva moteris su bedante burna ir išryškintais kaklo raumenimis bei išsidraikiusiais ir plevėsuojančiais plaukais“<sup>79</sup>, menotyrininkas priėjo išvadą, kad, siekiant ekspresyvumo, drąsiai iškraipomas idealas ir simbolinės figūros. Romaninių portalų ir arkadų skulptūrose jis išvelgė tuos pačius konfliktus kaip ir moderniajame mene, todėl sukūrė romaninės skulptūros, kaip moderniojo meno pirmtakės, įvaizdį. Kita vertus, straipsnyje „The Nature of Abstract Art“, kuris 1937 m. buvo paskelbtas leidinyje *Marxist Quarterly*, Schapiro pabrėžė populiariosios, arba liaudies, kultūros bei vaizduotės apraiškas romaniniame mene. Pasak jo, šio religinio meno fantazijas valdė socialinė ir materialinė patirtis<sup>80</sup>.

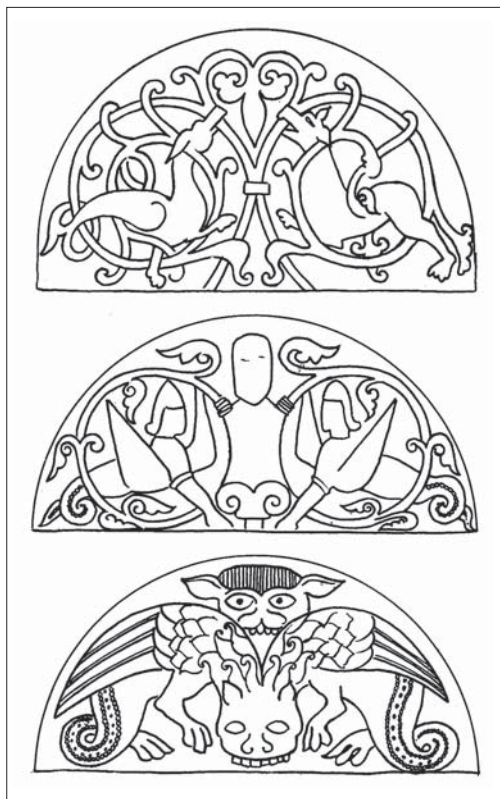
Kita vertus, dera prisiminti, jog Schapiro drauge su Clementu Greenbergu ir Haroldu Rosenbergu buvo vienas iš kairiesiems priklausiusių Niujorko intelektualų, aktyviai dalyvavusių ideologinėse 4 dešimtmečio kovose. Tyrinėdamas įvairias meno temas nuo ankstyvosios krikščionybės iki abstrakčiojo ekspresionizmo, jis itin domėjosi formos ir išraiškos, užsakovo ir menininko, aukštosios ir

<sup>78</sup>Sauerländer W., „En face des barbares et à l'écart des dévots l'humanisme médiéval d'Henri Focillon“, in *Relire Focillon*, Paris, 1995, p. 57.

<sup>79</sup>Citata iš Sauerländer W., „The Great Outsider: Meyer Schapiro“, in *Romanesque Art Problems and Monuments*, London: The Pinder Press, 2004, vol. II, p. 837.

<sup>80</sup>Sauerländer 2004 839.





Romaninių timpanų eskizai (Jurgio Baltrušaičio piešiniai)

populiariosios kultūrų sąryšiais, kuriuos gvildendamas jis pasitelkė marksistinę mintį, tačiau visada pasižymėjo laisvu ir jokioms mokykloms nepritariančiu požiūriu.

Kaip jau buvo minėta, ideologinių kovų įkarštyje savo veikale *On Geometrical Schematism in Romanesque Art* („Apie geometrinį schematizmą romaniniame mene“, 1932) Schapiro itin aršiai kritikavo tik dienos šviesą išvydusią Baltrušaičio knygą „Ornamentinė stilistika romaniniame mene“. Nors ir pripažino, jog tai ne tik reikšmingas teorinis ir estetiškas veikalas, bet ir nuostabi romaninės skulptūros parvyzdžių kolekcija, kurioje *daugiau nei 900 įdomių reprodukcijų ir piešinių*, tačiau ypač agresyviai puolė teoriją. Vis dėlto, skaitant šias kritines pastabas, reikėtų atminti, kad

didelė Schapiro veikalų dalis yra šaiži knygų kritika. „Schapiro veikaluose, – taikliai pastebi Henri Zerneris, – erudicija ir diskusija pinasi su talmudiško ginčo malonumu“<sup>81</sup>.

Pasak dabarties šveicarų viduramžių meno istoriko Jeano Wirtho, atstovaujančio prancūzų menotyros mokyklai, Schapiro dogmiškai ir neturėdamas tvirtų argumentų atmetė tiksliai Baltrušaičio apibrėžtus romaninės skulptūros sintaksės principus<sup>82</sup>. Kai kurie šios Schapiro kritikos aspektai neturi jokio pamato, o kiti yra tik retrospektyvūs. Vienas jų – priekaištas, kad romaniniam menui apibūdinti Baltrušaitis vartojo žodį „dialektika“, kurio prasmė neatitinka marksistinio mąstymo. Kitos atakos prieš „mechaniską formalizmą“ tiesiog liudijo, kad kritikas nepakankamai susipažinęs su viduramžių tekstais, nes Baltrušaičio aprašyta

<sup>81</sup> Zerner H., *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris: Gallimard, 1997, p. 88.

<sup>82</sup> Wirth 1999 109.

paviršinio pakrikimo, netvarkos ir stabilios struktūros bei gelminės tvarkos ir harmonijos amalgama tinkamai pagrindė religinį viduramžių išgyvenimą<sup>83</sup>. Žymaus Ženevos universiteto profesoriaus tyrinėjimai patvirtina, kad Baltrušaičio aprašyta ornamentinė romaninės skulptūros struktūra iš tiesų susiformavo apie 1080 m., o įsiviešpatavo 1100 m., kai atvaizdu buvo siekta perteikti nepaliaujamas metamorfozes ir amžinąsias substancijas. Tad Baltrušaičio nusakyta romaninės skulptūros morfologija puikiai atskleidžia tos epochos mąstyseną, įsigilinusią į metamorfozių sąryšius, nes kaip tik substancialių ir pastovių formų nebuvimas skulptūriniame dekore išreiškė epochos logiką, siekiančią formalizuoti patirtį<sup>84</sup>.

Tapyboje pintinis ornamentas ir palmetės motyvas niekada nebuvo toks reikšmingas kaip skulptūroje. Tai pripažino ir Focillonas, ir Baltrušaitis. Nepaisant to, įsigilinęs į viduramžių miniatiūros meninės erdvės, arba *campus*, sampratą, Schapiro iš esmės neigė „rėmų dėsnio“ ir ornamento veikimą monumentalioje skulptūroje, pabrėždamas, kad rankraščių iliustracijose figūros dažnai išeina už bordiūro ribų (ypač XII a.). Schapiro nepagrįstai kaltino Baltrušaitį atskleidžiant romanikos mene platoniškas idėjas, kurios iškilo tik renesanse, tačiau platoniško mąstymo įtaka vaizduojamajam romanikos menui nebuvo tik Baltrušaičio vaizduotės vaisius, jis iš tiesų yra viduramžių estetikos dalis. Tai svariai patvirtina ir Edgaro De Bruyne'o bei Umberto Eco viduramžių estetikos veikalai<sup>85</sup>.

Pagaliau Baltrušaičio formalios analizės trūkumų ieškojęs Schapiro priėjo išvadą, kad jo metodas yra nepagrįstas, verbalus *Kunstwollen* pavyzdys, natūraliai kylantis iš prancūzų impresionizmo ir kubizmo<sup>86</sup>.

Kitaip Baltrušaičio knyga buvo pasitikta Prancūzijoje. Pasak vieno XX a. pradžios prancūzų viduramžių archeologijos mokyklos lyderių Marcelio Aubert'o, šis leidinys baigė viduramžių skulptūrinio ornamento studijas, nors tai buvo pirmas prancūzų menotyros veikalas, skirtas sisteminei viduramžių formos analizei. Neatsitiktinai už šias studijas Baltrušaitis buvo apdovanotas Prancūzų mokslo akademijos premija *Prix Hercule Catenacci* ir sulaukė ne tik šiltų kritikų atsiliepimų Prancūzijoje, bet ir meninio siurrealistų bei modernių choreografų atsako<sup>87</sup>. Baltrušaičio tyrinėjimų svarbą pripažino ir daugelis amžininkų (Louis

<sup>83</sup> Wirth 1999 178–179.

<sup>84</sup> Wirth J., *L'image medievale. Naissance et développement (VI–X<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1989, p. 268.

<sup>85</sup> De Bruyne E., *Études d'esthétique médiévale*, T. II: *L'Epoque romane*, Genève: Slatkine Reprints, 1975; Eco U., *Menas ir grožis viduramžių estetikoje* [vert. Jonas Vilimas], Vilnius: Baltos lankos, 1997.

<sup>86</sup> Schapiro M., *Romanesque Art*, New York: George Braziller, 1977, p. 268.

<sup>87</sup> Originalių Baltrušaičio tyrinėjimų įkvėpta choreografė Regine Chopinot net sukūrė baletą.

Grodecki, André Chastelis, Marcelis Durliat), jie tapo sudedamąja dabarties viduramžių meno studijų dalimi.

Pažymėtina, kad ornamentinės stilistikos tyrinėjimus praplėtė atskiru leidiniu išleistos papildomos disertacijos tezės *Les Chapitaux de Sant Cugat dell Vallès* („*Sant Cugat dell Vallès* kapiteliai“, 1931). Analizuodamas netoli Barselonos esančio benediktinų vienuolyno kapitelius, Baltrušaitis išskyrė tris jų grupes: 1) kapiteliai, kurių reljefą sudaro floralinių pynių, akanto lapų motyvai, 2) dekoratyviniai palmečių junginiai, 3) figūriniai kapiteliai ir parodė, kad skulptūrinis kapitelių dekoras šiame kultūros židinyje rėmėsi skirtingomis meninėmis tradicijomis: vieni kapiteliai dar panašūs į korintinius, o kituose dažni rytietiški palmetės, simetriški floraliniai ir zoomorfiniai motyvai, pranašaujantys naujo stiliaus atsiradimą.

Šį kartą pagrindinis Baltrušaičio tikslas buvo konkrečiais pavyzdžiais pagrįsti menotyrininkų (Josepo Puig-i-Cadafalcho<sup>88</sup>) ir mąstytojų (Fernand'o Blondelio, Arthuro Schopenhauerio) iškeltas hipotezes apie arabų musulmonų civilizacijos įtakas, kurios, plisdamos per Ispaniją, veikė estetinius Vakarų viduramžių pamatus bei kūrybos principus. Susidomėjęs tyrinėjimais apie vizigotiško meno sklaidą Šiaurės vakarų Ispanijoje ir jo ištakas Sirijos bei Senovės Rytų civilizacijose, Baltrušaitis parengė pranešimą, o vėliau – studiją apie romaninius Katalonijos krašto kapitelius. Jis atskleidė stulbinančius persų ir Ispanijos kapitelių panašumus ir nagrinėjo, kaip simetrijos reikalavimai ir archajinės kompozicijos modifikavo krikščioniškus ikonografijos siužetus. Lyginamosios stabiliausių ornamentinių struktūrų studijos Užkaukazėje, įvairiuose viduramžių dailės židiniuose ir Ispanijoje tarsi patvirtino hipotezę apie tą pačią jų kilmę. Tai skatino menotyrininką kryptingai formuoti kompleksinės komparatyvistinės metodologijos principus, o narpliojant Vakarų ir Rytų civilizacijų meno formas siejančias gijas kreipti žvilgsnį į seniausią pasaulio civilizacijos židinį, esantį Tigro ir Eufrato baseine. Tad tolesniame skyriuje aptarsiu Baltrušaičio komparatyvistinės metodologijos principus, kurie leido tyrinėti vientiso meno formų raidos srauto tęstinumą ir atskleisti šumerų meno ir romaninio meno giminingumą.

<sup>88</sup>Puig-i-Cadafalch J., *L'arquitectura romanica a Catalunya*, Barcelone, 1911; *Le premier art roman*, Paris, 1928.

## ŠUMERŲ MENO ATAIDAI ROMANINIAME STILIUJE

XX a. pradžioje, plintant difuzionistinėms „kultūros ratų“ teorijoms, pradėta ieškoti pirmapradžio senojo pasaulio civilizacijos židinių. „Tuomet civilizacijos teoretikų ir meno istorikų žvilgsniai nukrypo į šumerų civilizaciją – jie aiškino ją kaip pagrindinį židinį, iš kurio bangomis į įvairias puses sklido žmonijos kultūros ir meno laimėjimai“<sup>89</sup>. Iš tiesų „kultūros ratų“ teorijos šalininkai (Friedrichas Ratzeris, Fricas Gräbneris, Leo Frobeniusas, Franzas Boasas) teigė, kad visa kultūros istorija – tai bangomis per Žemės rutulį sklindantys kultūriniai kompleksai, t. y. žmonijos kultūros istorija esanti keletu kultūros kompleksų persikėlimas iš vienos vietos į kitą ir jų susijungimas. Šiame kontekste Baltrušaičio knyga *Art Sumérien. Art Roman. Forme et style* („Šumerų menas ir romaninis menas. Forma ir stilius“, 1934) novatoriška ne todėl, kad atskleidžiami Vakarų meną praturtinę Senovės Azijos temų ir motyvų intakai, o dėl to, kad liudijo Senovės Rytų stiliaus bei kūrybos metodo atgijimą romaniniame mene.

Reikia pasakyti, kad 1933 m. Baltrušaitis vyko į Artimuosius Rytus, kruopščiai tyrinėjo Persijos ir Mesopotamijos regione išlikusius architektūros ir skulptūros fragmentus, tikrindamas iškilusias hipotezes apie įvairiuose Vakarų viduramžių kraštuose klestėjusių vaizdinių ištakas. Toliau ieškodamas rytietiško įtakų krikščioniškajame Vakarų mene, 1933 m. meno istorikas keliavo po Persiją: viešėjo Teherane, aplankė Isfahaną, Mešhedą, Širazą. Vėliau atvyko į Bagdadą ir per Turkiją bei Italiją grįžo į Paryžių.

Išryškinęs laiko atžvilgiu labai tolimų epochų meno morfologijos, stiliaus ir kūrybinio mąstymo panašumus, Baltrušaitis mąstė apie istorinius saitus, galinčius paaiškinti šumerų ir romaninio meno stiliaus giminingumą. Beje, XX a. pradžioje menotyrininkai gausiai sėmėsi minčių iš orientalistų atradimų ir tyrinėjimų. Be to, Mesopotamijoje atlikti archeologiniai kasinėjimai, karališkųjų Ūro kapaviečių ir Senosios Azijos paminklų atradimai atskleidė mažai tyrinėtą meno formų pasaulį, kuris ir medievistus skatino kelti naujų klausimų bei ieškoti Vakarų viduramžių meno ir Senosios Azijos kultūrų meninio palikimo sambalsių. Vienas iš komparatyvistinių veikalų, nuodugniai gvildenančių didelio laiko ir erdvės nuotolio atskirtų Senovės Šumero ir Elamo meno bei romaninės skulptūros sąryšius, buvo

<sup>89</sup> Andrijauskas A., „Jurgio Baltrušaičio menotyros koncepcija“, *Humanistica*, 1999, nr. 4 (6), p. 34.



Kapitelis, Sūzai (Iranas). Luvro muziejus (Prancūzija)



Romaninis kapitelis, Turne katedra (Belgija)

1931 m. paskelbta vokiečių menotyrininko Richardo Bernheimerio (1907–1958) knyga *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive* („Žvėries motyvas romaninėje plastikoje ir jo kilmė“). Tad, prieš išleisdamas savo knygą, gvildenančią panašias menotyros problemas, Baltrušaitis buvo priverstas paskelbti straipsnį, kuriame išdėstė konceptualias nuostatas ir tai, kaip jos papildė komparatyvistinių meno motyvų studijas arba kuo nuo jų skiriasi<sup>90</sup>.

Be abejo, Baltrušaitis pripažino Bernheimerio atliktos romaniniame mene paplitusių zoomorfinių motyvų ir demonų pasaulio ištakų analizės svarbą bei novatoriškumą, nes vokiečių menotyrininkas neapsiribojo vien tiesioginių šaltinių atskleidimu, o siekė atkurti visą motyvų genealogiją, bylojančią apie viduramžių meno temų atklydimą iš gilių senovės.

Kitaip sakant, Bernheimeris surado romaniniam menui būdingų motyvų prototipų šumerų mene, sakykim, kovojančių arba susirėmusių gyvūnų motyvas, fantastiškų gyvių, žmogaus ir gyvūno hibridinės būtybės bei legendinės žmogaus judesius kartojančios pabaisos. Šių motyvų atbalsiai romaniniame mene ikonografinės mokyklos atstovą skatino tiesti tiltus tarp dviejų skirtingų epochų ir meninių civilizacijų, ieškoti tarpinių grandžių bei gilintis į romaninio kūrėjo psichologiją. Kaip ir daugelis kitų XX a. komparatyvistų, Bernheimeris ieškojo konkrečių motyvų ir temų sklaidos kelių bei raidos etapų.

Tačiau Baltrušaitis švelniai kritikavo vokiečių mokykloje išstobulintą ikonografijos metodą, kuris, pripažindamas temų pastovumą ir apibūrinamumą, neleido nupiešti

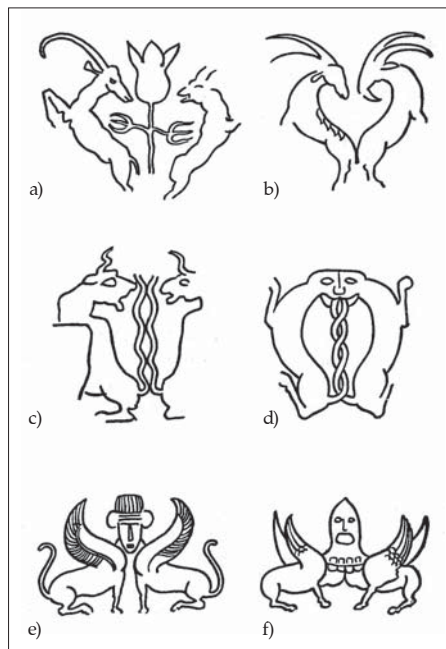
<sup>90</sup>Baltrušaitis J., „Art Sumérien – Art Roman (A propos d'un article récent)“, *La Revue de l'art*, 1933, n. LXIII, p. 177–184.



*gilesnio ir paslaptingesnio meno formų sąskambių paveikslo. „Jis teikia pirmenybę atskirų motyvų analizei ir taip ją riboja. Tai vienos prasminės temos elementų tyrinėjimas, o ne stiliaus sąryšių analizė. Negalima neigti, kad Bernheimeris siekė apibūdinti esminius šumerų meno dekorą principus, tačiau nepakanka aptarti simetrijos sąvoką ir figūrų proporcingumą, norint apibrėžti kūrybos principą. Be abejonės, formų sambalsių analizei reikia daugiau tyrimų“<sup>91</sup>. Vadinasi, „formų gyvenimo“ analitikui rūpėjo atskleisti, ar šumerų ir romaniniame mene gyvuojančius panašius motyvus lemia tokie patys meniniai dėsniai: ar kai kurių siužetų giminis yra tik atsitiktinis, ar priklauso nuo tapčios kūrybos technikos. Neapsiribodamas konkrečių ikonografinių ryšių atodanga, Baltrušaitis kėlė stiliaus kilmės*

*klausimą, sutelkdamas dėmesį į panašių temų ir motyvų paplitimą sąlygojusias morfologijos taisykles ir jų giminystės ryšius. Štai kur slypi Baltrušaičio komparatyvistinio metodo esmė.*

Tad, tyrinėdamas šumerų ir romaninio meno formų giminystės sąryšius, Baltrušaitis kėlė iš jo ankstesnių studijų išsirutuliojančius klausimus: ar romaninių bestiarijų sukūrusi ornamentinė dialektika būdinga ir šumerų menui? Ar ji viešpatauja ir vėlesnėse meninėse epochose, iš jo persiėmusiose meninių idėjų? Ar ji pasižymi tais pačiais bruožais skirtingose kultūrose? Ar galima surasti ištakas šios stiliškos, kuri išgyveno sudėtingas morfologines metamorfozes ir pagaliau įsigalėjo romaninėje skulptūroje? Ieškodamas atsakymų į šiuos klausimus Baltrušaitis gilinosi į romaninio meno morfologiją, meninės kūrybos dėsnius, kurie lemia motyvų atbalsius, ir pagaliau į geografinius kultūrų ryšius, atskleidžiančius, kurios kultūros tiesiogiai perėmė Senovės Mesopotamijos meno palikimą, o kurios,



a) atspaudų detalė, Sūzai (Iranas);  
b) kapitelio detalė, Taragona (Ispanija);  
c) atspaudų detalė, Sūzai (Iranas);  
d) kapitelio motyvas, Muasakas (Prancūzija);  
e) atspaudų detalė, Persija;  
f) portalo kapitelio motyvas, Ripolis (Ispanija)

<sup>91</sup> Baltrušaitis 1933 182.



*kaip ir romaninis menas, sėmėsi patirties iš tarpinių epochų ir įsisavino bei atgaivino ne tik atskirus senovės meno bruožus, bet ir kūrybos principus.*

Tam tikslui jis įvedė *tarpinio*, arba pereinamojo, meno sąvoką: šio meno vaidmuo nėra lygiavertis formų sklaidoje, tačiau tai tarsi jungtis, kuri palaiko konkrečių formų gyvybę. Tarpinio meno atmainos padėjo formuotis XII a. romaninės skulptūros stiliui, tačiau jos iš esmės nepagrindžia romaninio meno formų genezės ir sudėtingų meno formų metamorfozių. Ilgai tyrinėjęs, Baltrušaitis priėjo išvadą, kad *ornamentinė romaninių formų stilistika ir jos ypatybės byloja apie Senovės Rytų kūrybos principų ir stiliaus renesansą. Jį nulėmė ne išorinės paskatos, o intuityvus, dvasinis, vidinis dviejų epochų meninės kalbos bendrumas*<sup>92</sup>.

Ilgaamžiai motyvai ir abstrakčios formulės po tūkstantmečių atgimė romanikos epochoje, kurstė menininkų vaizduotę ir skatino kurti naujus vizijų pasaulius. „Produktyvi jėga, – rašė Baltrušaitis, – slypi pasikartojančių linijų ir tematinės įvairovės kontrastuose, kurie yra ir senovės šumerų, ir romanikos meno pagrindas“<sup>93</sup>. Kruopšti formų analizė atskleidė, jog romaniniame reljefe išsivirtinę ornamentinės stilistikos principai gyvavo įvairiuose Azijos regionuose, ypač Vakarų Azijoje, Persijos įlankoje, Mesopotamijoje ir Sirijoje<sup>94</sup>. Jie lėmė abstrakčios ir vaizduojamosios formos susiliejamą, dėl to pagal simetrijos ir vientisumo taisykles komponuojamą atvaizdą geometrinės struktūros iškraipė. Jau seniausiuose Azijos civilizacijos sluoksniuose (Elamo keramikos dirbiniuose), šumerų mene vyravo šios beasmenės ir schemiškos formos, rišančios ir sumezgančios žmones ir žvėris su ornamentu, kuris vaizduojamąsias figūras kūrybingai deformuoja.

Taigi Baltrušaitis aptiko ne tik kūrybos metodo panašumų, bet ir dėl to atsirandantį vaizduojamųjų siužetų bei motyvų tapatumą Senovės Rytų ir Vakarų romanikos mene<sup>95</sup>. Paaiškėjo, kad pagal ornamentinės stilistikos principus buvo sukurti sukryžiuotų žvėrių, sirenų, pusžmogių, keturkojų su žuvies uodega ir

<sup>92</sup>Baltrušaitis J., *Art Sumérien. Art Roman. Forme et style*, Paris: Ernest Leroux, 1934, p. 8.

<sup>93</sup>Baltrušaitis J., „Art Sumérien, Art Roman“, in Chevrier J.-F., *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris, 1989, p. 135.

<sup>94</sup>Todėl Puig-i-Cadafalchas panašiu metu rašė, kad „pirmieji romaninio meno pavyzdžiai yra Mesopotamijos meno invazija į Vakarus, kurie prabilo orientalistine meno kalba. Ravenos ir Bizantijos menas remiasi šiuo menu“. Žr. Puig-i-Cadafalch J., *La Géographie et les origines du premier art roman*, Paris, 1935, p. 469.

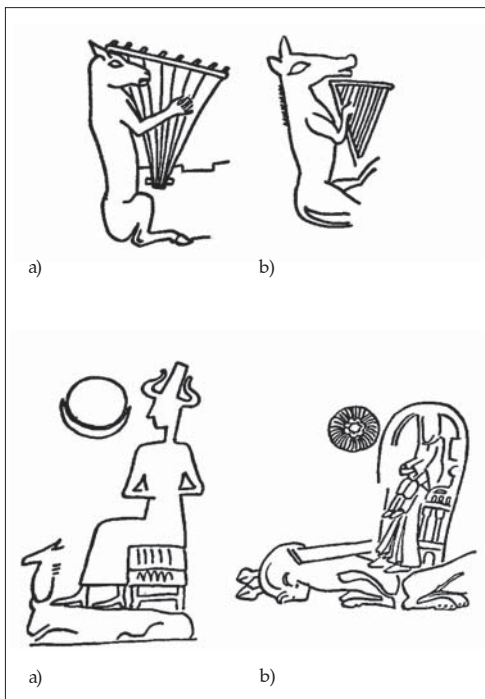
<sup>95</sup>Interpretuodamas šiuos Baltrušaičio lyginamuosius šumerų ir romaninio meno tyrimus, Gombrichas akcentavo puikiai atliktas atskirų motyvų analizes. Tačiau „formalių temų“ panašumus jis siekė paaiškinti tik psichologiniais veiksniais, *a priori* atmesdamas komparatyvistinę Baltrušaičio metodą, pagrįstą geologine morfologija ir anachronizmo paradigma. Žr. Gombrich E. H., *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979, p. 270.

kitokių pabaisų, sakralaus Gyvybės medžio ir kiti Senovės Rytų menui būdingi vaizdiniai Senovės Azijos ir XI–XIII a. Vakarų mene.

Šiuose tyrinėjimuose labiausiai stebina ritualinis meno formų pastovumas, įkurdinantis Muasako kapiteliuose fantastines būtybes, kurių formos turi tūkstantmetes tradicijas. Meninių kompozicijų panašumą lemia ne tik morfologijos dėsniai. Daugelis vaizduojamųjų kompozicijų detalių patvirtina esant ne tik stilistinio bendrumo, bet ir dar glaudesnio ar slaptiesnio ryšio. Azijietiškos aukojimo dievams, žvėries su arfa scenos, jau chaldėjų mene aptinkama Kūdikielio pagarbinimo tema ir kiti mitinių formų atbalsiai papuošė daugybę

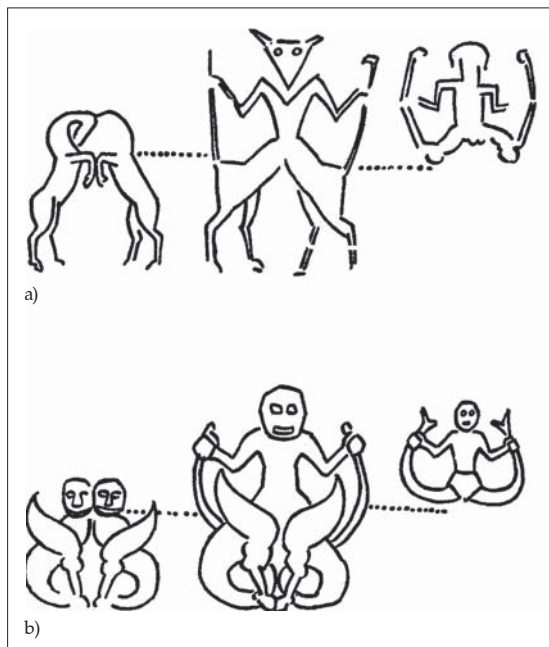
egzotizmą įsisavinusius romaninius kapitelius bei timpanų reljefus. Juose tvyrančią vizijų ir košmarų pasaulį romanikos menininkas kūrė pasitelkdamas mitines senovės formas, kurios padėjo atskleisti visą antgamčio poetiką. Šie motyvai tolydžio išsiliejo į krikščioniškąjį pasakojimą, pavyzdžiui, romaniniame reljefe aptinkama Rytuose profiliu vaizduota Mergelė su Kūdikiu, žvaigždė (kaip senasis astralinės dievybės ženklas) bei magai, taip pat Gerasis Ganytojas ir Gilgamešas su nukautais žvėrimis, kurio kompozicinė struktūra laikui bėgant prigijo skulptūriniuose šv. Jono vizijos paveiksluose. Įvairios pabaisos vėliau tapo romaninės Apokalipsės dalyviais<sup>96</sup>. Taigi daugelis rytietiškų prototipų ir leitmotyvų esant gilesniam stilistiniam giminingumui paplito romaninėje skulptūroje.

Stilistiniai ir ikonografiniai panašumai skatino Baltrušaitį ieškoti romaninio meno ir Senovės Azijos meno istorinių sąlyčio taškų. Žinoma, kad istorijos raidoje orientalistinių formų migravimo keliai į Vakarų Europą buvo nuolatiniai ir įvairūs. Kaip jau ne kartą buvo pažymėta, jų sklaida mena gilią senovę, kai



a) karaliaus antkapio detalė, Ūras (Irakas);  
b) kapitelio detalė, Nantas (Prancūzija)

<sup>96</sup> Baltrušaitis 1989 183.



a) cilindrinio antspaudo motyvas ir jo raida, Persija;

b) skulptūros motyvas ir jo raida, Muasakas (Prancūzija)

gyvavo Halštato ir La Teno kultūros. Vadinas, orientalistinių atvaizdų ir motyvų klotai Europoje telkėsi nuo priešistorės. Per istoriją jie vis pasipildydavo arba tapdavo įvairesni. Koptai, Sirija, arabai, barbarai ir Bizantija dalyvavo šiuose formų gyvenimo ir metamorfozių procesuose. Be abejonės, nenutrūkstamus Europos ir Rytų ryšius lėmė ir istoriniai viduramžių įvykiai: piligrimų kelionės, prekybos keliai, Kryžiaus žygiai, Egiptą, Lombardiją, Angliją ir Siriją, taip pat Graikiją, Palestiną, Babiloniją ir net Indiją siejantys kelionių maršrutai.

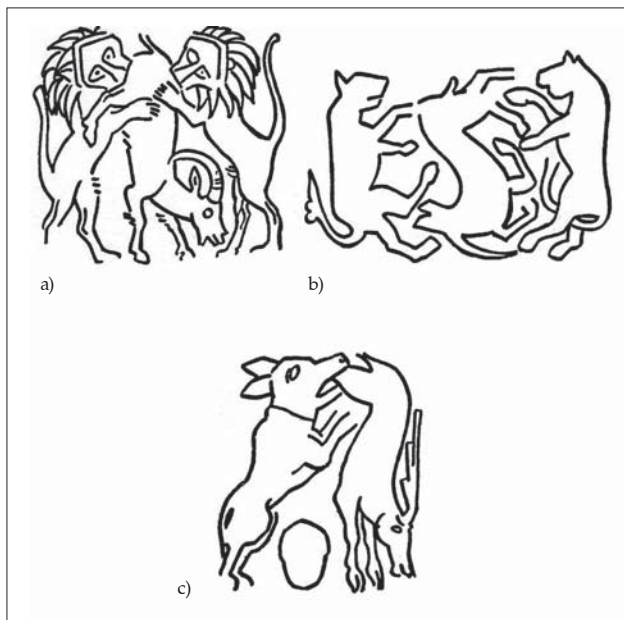
Taigi romanų menas iškilo ant kultūros pamatų, kurie nuolat buvo sutvirtinami orientalistiniais įnašais, sugulusiais į daugybę meninės patirties sluoksnių, tačiau šių sluoksnių vertė įtakų procesuose nebuvo vienoda. Halštato, La Teno kultūrų kūrėjas kaip ir senųjų Azijos meno formų įkvėpti etruskų ar arabų meistras dažniausiai jas perkurdavo, pasyviai perimdami skirtingus motyvus ir kompozicijos elementus, todėl šis tarpinis menas tik parengė dirvą orientalistinio meno formoms suklestėti Vakarų barbarų mene. Pastarojo įtaka romaniniam menui neabejotinai buvo tiesioginė. Skitų ir sarmatų dramblio kaulo objektų, Merovingų ir Karolingų meno dirbinių dekoras – vienas iš svarbių tiltų, jungiančių romaninį meną su Senovės Rytų menu<sup>97</sup>. Tačiau, kaip rodo lyginamoji Baltrušaičio analizė, net ir daugelį rytietiško motyvų perėmęs barbarų menas neturi senovės menui būdingo stilistinės technikos griežtumo. Visos šios tarpinės grandys, arba šumerų meną su Vakarų romanika siejantys keliai, kuriuos nukloja dailūs asirų ir Achaimenidų, Sasanidų, Bizantijos ir musulmonų meno

<sup>97</sup> Ten pat 1989 194–5.

dirbinių dekoras, nepaaiškina to nepaprasto romaninės skulptūros kompozicijų ir Azijos menui būdingų kūrybos principų tapatumo<sup>98</sup>.

Pasak Baltrušaičio, tik Vakarų viduramžių rankraščių iliustracijose atgijęs stilius, kurio veikiamą raidę virto ornamentu, ir kaligrafiją užvaldžiusios geometrijos taisyklės atskleidžia, kad Vakaruose vyko kūrybinis, arba *mentalinis*, šokas: formos ir vaizduotė natūraliai atsinaujino, atrado

arba perprato meninius mechanizmus, kurie atitiko poreikius ir ieškojimus. Senieji principai ėmė veikti naujomis istorinėmis aplinkybėmis. Kitaip sakant, *formuojantis naujoms mentalinėms ir meninėms struktūroms, Vakarų kūrėjas atsigręžė į Praeitį; įvyko šokas, kuris suaktyvino meninę atmintį. Ji nesugrąžino praeities: iš jos tik buvo pasiimta tai, kas aktualu, iš snaudulio prikeliant kūrybos principus ir mitines formas*<sup>99</sup>. Tai buvo atsakymas į fundamentalius meno istorijos klausimus: kaip formos sugrįžta? Kodėl gyvuoja formų ataidai? Turėdami galvoje ir mąstymo formas, šiuos klausimus kėlė ne tik įtakingiausi XX a. meno istorikai (Warburgas, Focillonas), bet ir mąstytojai (Nietzsche, Freudas). Galima manyti, kad vizualių „formulių“ atgimimo, „išlikimo“ (*survivance*) arba „sugrįžimo“ (*revenge*) problemą Baltrušaitis gvildeno šiek tiek veikiamas Warburgo mokyklos idėjų, tačiau ne kaip įprasta analizuojant Vakarų renesanso meno reiškinius, o meninį brandžiųjų viduramžių palikimą.



a) karaliaus antkapio detalė, Ūras (Irakas); b) kapitalio detalė, Kutaisio šventykla (Gruzija); c) Šv. Mykolo bažnyčios dekorų detalė, Pavija (Italija)

<sup>98</sup> Marie-Madeline Davy pažymi, kad „tyrinėdamas ornamentinę skulptūrą Baltrušaitis atskleidė neįtikėtiną šumerų epochos azijietiško motyvų panašumą į paplitusių romaninėse bažnyčiose“. Davy 1977 134.

<sup>99</sup> Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit, 2000, p. 242.

Užkaukazėje atlikti tyrinėjimai jam padėjo sutvirtinti išvadą, jog kaip tik Kaukazo kraštų menas padėjo ornamentinei šumerų stilistikai įsitvirtinti romaninėje skulptūroje. Pabrėždamas Armėnijos, Gruzijos ir Dagestano viduramžių meno formų įtaką romaniniam menui, jis tvirtino, kad būtent Užkaukazės mene prasidėjo Senovės Azijos meno renesansas. Kadangi Kaukazo priešistorė susijusi su šumerų civilizacija, kuri neabejotinai plėtėsi anapus Ararato kalno ir paliko ten savo pėdsakus<sup>100</sup>, tai vizualinės Senosios Azijos „formulės“ sužydėjo Užkaukazės šventyklų dekore ir vitališkai atgijo Vakarų romanikos priešaušryje.

Anksčiausiai pavertusios krikščionybę valstybine religija Gruzija ir Armėnija nebuvo atskirtos nuo krikščioniškojo Vakarų pasaulio. Priešingai, šie kraštai palaikė glaudžius ryšius su Bizantija, Italija ir kitais Vakarų regionais. Armėnai ne kartą sėdo į Bizantijos sostą<sup>101</sup>. Ravenoje net buvo Rytų bendruomenės kvartalas, vadinamas „Armėnija“<sup>102</sup>. Visi šie istoriniai faktai sustiprino Baltrušaičio hipotezę ir leido Kaukazo kraštų meną pagrįstai priskirti prie tų jėgų, kurios (kaip ir musulmonų bei koptų menas) stipriai veikė romaninio meno genezę. Vadinas, *Užkaukazėje išsiskleidęs šumerų meno renesansas plėtėsi į Vakarus. Jis pastūmėjo taikyti ornamentinę stilistiką romaninėje plastikoje. Taigi Užkaukazės menas tapo svarbiausia Vakarų romaniką su šumerų menu siejančia grandimi.*

Beje, komparatyvistinė Baltrušaičio strategija skyrėsi ir nuo Focillono, nes lietuvių kilmės menotyrininkas tyrinėjo ne tik meno formų difuzijos kelius, bet ir pripažino mentalinio šoko, vaizdinės atminties galią istorijoje, kai prikeliami senesni meno formų sluoksniai, kurie atitinka poreikius ir lemia tolesnę meno formų raidą. Nors įvairūs Rytų motyvai konkrečiais difuzijų plitimo keliais pasiekė romaninį meną, tačiau vidinė jo struktūra tiksliau atitiko ornamentinę šumerų stilistiką, kuri buvo pritaikyta naujam formų pasauliui kurti ir atvėrė paslaptingas mitų ir vizijų erdves. Vadinas, troškimas estetizuoti krikščioniškąjį stebuklą, surasti tinkamas menines ir stilistines priemones pavaizduoti antgamtinėms jėgoms ir būtybėms skatino romaninio meno kūrėjus semtis peno iš Senovės Rytų kultūros šaltinio ir net pirmapradžių šumerų meno versmių.

<sup>100</sup> Žr. Grabar A., „Études sur la tradition arménienne dans l'art médiéval“, in *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, London, 1980, p. 679–707.

<sup>101</sup> Architektas Tiridate'as (žymių Armėnijos Ani bei Arginos katedrų kūrėjas) bendradarbiavo restauruojant Šv. Sofijos soboro kupolą.

<sup>102</sup> Baltrušaitis 1989 224.

Kita vertus, apibendrinant Baltrušaičio romaninio meno studijas, reikia pažymėti, kad komparatyvistiniai jo meno istorijos tyrinėjimai, atskleidę dviejų skirtingų pasaulių, formalių struktūrų jungties principus, užkabino sudėtingų estetikos ir meno filosofijos reiškinių kompleksą, kuris patraukė postmodernizmo estetikos kūrėjų dėmesį. Sekant Baltrušaičio ir jo mintį pagrindusio Gilles'io Deleuze'o idėjomis, meno istorijoje nesiliauja banguoti klostės, „vienos jų driekiasi iš Rytų, kitos yra graikų, romėnų, romaninės, gotikinės, klasikinės... Jos lenkiasi, išlinksta, susilenkia, sudarydamos klostes, kurios banguoja iki begalybės“<sup>103</sup>. Taip atsiranda formų labirintai, kuriuos sudaro žmonijos dvasios gyvenimo apraiškos bei tikrovės ženklai. Kita vertus, ornamentinės Baltrušaičio stilistikos studijos atskleidė, kad meno pasaulis gyvuoja tikrovės ir vaizduotės, vaizduojamosios figūros ir abstrakčios formos klostėse, „kosmogenezės erdvėje“, „tarp dimensių“<sup>104</sup>. Stilistinių principų ir formalių motyvų, kuriuose susitelkusi žmonijos patirtis, gyvenimas nenutrūksta: jie nugrimzta užmarštin, tačiau ir vėl atgimsta kitoje kultūrinėje terpėje, arba *mediume*. Ši latentinių meno struktūrų būtis ir spontaniškas atgimimas tapo daugelio žymių meno teoretikų ir istorikų (Danielio Arasse'o, Georges'o Didi-Hubermano, Hanso Beltingo, Davido Freedbergo) tyrinėjimų objektu. Juose visų pirma dėmesys sutelkiamas į simbolinių formų dialogus, atvaizdo, mito ir patirties sąryšius, siekiant aptikti gelmines struktūras, kurios formuoja, transformuoja ir deformuoja meninę kūrybą.

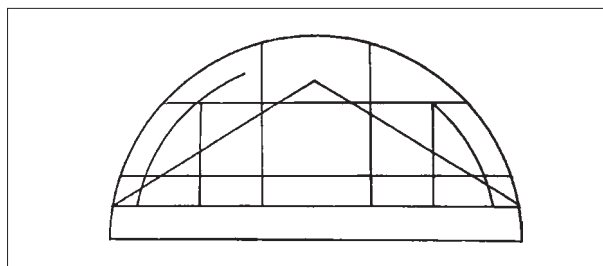
## ROMANINĖS SKULPTŪROS POETIKA

Šiame skyriuje nagrinėsiu Focillono romaninės skulptūros studijas, nukreipusias jo mokinių minties eigą ir savitai apibendrinusias jų tyrinėjimus. Aptariant šio prancūzų menotyros mokyklos lyderio įnašą į romaninio meno studijas, būtina priminti, kad, formalioju metodu tyrinėdamas romaninės skulptūros kūrybos principus, Focillonas atskleidė romaninio meno poetiką, t. y. meninius dėsnius, taisykles ir vaizdavimo būdą, lėmusią stilistinę meno formų vienovę ir originalumą. Būtent įsigilinimas į „plastinio mąstymo“ subtilybes padėjo nustatyti

<sup>103</sup>Deleuze G., *Le Pli. Leibniz et la baroque*, Paris: Minuit, 1998, p. 5.

<sup>104</sup>Ten pat 21.





XII a. Oteno katedros timpanas ir jo kompozicijos schema (Prancūzija)

savaitę buvo publikuotas ir Baltrušaičio veikalas „Ornamentinė stilistika romaninėje skulptūroje“. Abu autoriai nagrinėjo romaninio meno kompozicijos principus, formalias išraiškos priemones, kurių negalėjo paaiškinti net ir tobula ikonografinė analizė. Iš tikrųjų šiuos meno istorikus siejo tai, kad jie praktiškai pritaikė formalistinės metodologijos principus romaninio stiliaus tyrinėjimams. Jų požiūriu, būtent formalūs meninės išraiškos aspektai paaiškina romaninio meno kalbą, vedančią į tikresnį nematomos tikrovės suvokimą.

Kadangi, Focillono požiūriu, viskas vaizduojamojoje dailėje yra forma, vadinasi, tik įvairiapusė plastinių formų analizė gali atskleisti dvasinį meno turinį ir romaninės išmonės vizijas. Beje, formą derėtų suprasti kaip dinamišką struktūrą, kuri susijusi su konkretaus pasaulio struktūra. Kaip ir kiti formalizmo teoretikai, Focillonas linkęs meninius aspektus sieti ne su siužetu, o su kontempliatyviomis mąstymo formomis. Tad aiškėja, kad *pamaldžių viduramžių vaizduotę apibūdina meninės erdvės struktūra, kuri ir nustato atvaizdo kompozicijos dėsnius*.

viduramžių meno stilistinio vientisumo priežastis ir įrodyti, kad romaninio meno dvasingumas bei sakralioji dimensija yra susijusi su formaliomis struktūromis: „niekada dvasios forma taip stipriai neveikė formų dvasios“<sup>105</sup>.

Reikia pasakyti, kad, apibendrindamas 1926–1929 m. Sorbonoje skaitytas paskaitas, 1931 m. Focillonas paskelbė knygą *L'Art des sculpteurs romans* („Romanikos skulptorių menas“). Iškart norėtusi atkreipti dėmesį, kad tą pačią

<sup>105</sup>Focillon H., *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris: Presses Universitaires des France, 1964, p. 19.

Leisdamasis į romaninio meno stilistikos studijas, Focillonas pirmiausia kreipė dėmesį į techninius dalykus, skulptūros ir architektūros sąryšį, medžiagą, parodydamas, kad šie veiksniai apibrėžia meninės erdvės struktūrą, kuri įprasmina giliąją meninio kūrinio esmę ir yra svarbiausia vidinėje meno raidoje. „Bet kokia formų analizė, – rašė Focillonas, – pirmiausia reikalauja erdvės supratimo“<sup>106</sup>. Panašiai kaip Wölfflinas, kuris skyrė linijinį ir tapybinį pasaulio suvokimą, analizuodamas skulptūros raidą Focillonas apibrėžė du meninės erdvės tipus: erdvę-ribą ir erdvę-aplinką. Pirmam tipui atstovauja romaninis menas, kuris tarsi susilieja su architektūrine erdve, pasižymi švelnia šviesos moduliacija, geometrinėmis linijomis, sutelkiančiomis kompoziciją į poetinius vizijų skliautus. Skirtingai nuo klasikinės graikų skulptūros, ji nemėgdžioja tikrovės. Vaizduojamąją sceną vizualiai įrėmina architektūrinė erdvė, kuri lemia figūrų išdėstymą ir padeda krikščioniškąją dramą perteikti švelniai ir egzotiškai.

Vadinasi, *architektonika* – tai vienas esminių romaninės skulptūros bruožų, nes viduramžių skulptūra gyvuoja būtent architektūrinėje erdvėje. Glaudžiai susijusi su architektūra, romaninė plastika perima jos geometrinės kalbos elementus. Ji įsikverbia į architektūrą ir pasiremmdama monumentaliu didingumu plastinėse reljefų formose atkuria apokaliptines vizijas. Tad krikščioniškam mistiniam proveržiui postūmį davė architektūros „rėmų“ dėsnis<sup>107</sup>, kuris yra vienas pagrindinių romaninio meno bruožų, išryškinančių dialektinį architektūros ir skulptūros ryšį. Šis dėsnis buvo itin svarbus reikalavimas viduramžių menui: suspausta arba ištęsta figūra buvo įkomponuojama timpano liuneto, portalo kolonų erdvėje arba kapitelio formoje. Dėl to figūros kartais tapdavo labai grakščios, tarsi šokančios, kartais įrėmintos įgydavo ypatingo ekspresyvumo, o kai kada virsdavo groteskinėmis. Vadinasi, *architektūros rėmai ne tik įrėmino skulptūras, bet ir valdė siluetų judesius, lėmė proporcijas ir pusiausvyrą*. Galima sakyti, kad architektūra natūraliai pasiūlė savo taisyklės skulptūrai, kuri tik ieškojo savo kelio ir harmonijos, svyruodama tarp abstrakcijos ir atvaizdo.

Viena vertus, „paklusimo architektūrai“ ištakas Focillonas siejo su helėnistiniam menui būdingu bruožu personažą įrėminti arkoje, tačiau antikoje arka arba dekoratyvinė forma neveikė žmogaus figūros. Tai reiškia, kad romaninėje

<sup>106</sup>Ten pat.

<sup>107</sup>Šis dėsnis tapo neatsiejama šiuolaikinių romaninio meno studijų dalimi. Žr.: Bonne J.-C., *L'art roman de face et de profil*, Paris, 1984, p. 31; Eco U., *Menas ir grožis viduramžių estetikoje* [vert. J. Vilimas], Vilnius, 1997, p. 62; Duby 2004 341.



Šv. Tomo abejojimas, vienuolyno piliorius, XI a.  
Santo Domingo de Silos (Ispanija)

skulptūroje šis dėsnis išitvirtino dėl kitos meninės patirties, kuri, suirus antikiniam modeliui, padėjo surasti būdą, kaip atskleisti žmogaus nerimą ir skverbti į neregimo grožio paslaptis. Išsyk tapo aišku, kad jos reikia ieškoti Artimųjų Rytų kultūroms būdingame geometriniame grafiškume. Išsaugodamas helėnistiniam menui būdingą vaizduojamąjį pradą, romaninis menas jį susiejo su „geometrijos menu“.

Kaip žinoma, Viduržemio pajūrio kultūros menas teikė ypatingą dėmesį žmogaus atvaizdui: jį suvokė kaip universalų matą, sukūrė kūno poetiką. Monumentalus romanikos menas žmogaus būtį įterpė į paslaptinę struktūrą, gyvasias formas susiejo su skaičių mokslu. Kaip tik šiame lydinyje atsirado antžmogių ir iškraipytų formų, neregėtas figūrų grakštumas ir haliucinacijų pasaulis.

Focillono požiūriu, krikščionybė Vakaruose iš dalies sekė antikiniame mene susiformavusiu žmogaus vaizdavimo kanonu, todėl iki romanikos savitas meninis stilius nebuvo sukurtas. Tai meno formų raidai būdingas įpročio reiškiny. Vis dėlto antikos menas pamažu prarado savo kūrybinę kokybę, aktyvumą ir atsinaujinimo galią. Nors dar ilgai gyvavo romėniškas stilius, tačiau sekuliariais samprotavimais grindžiama plastika ir žmogaus formų tyrinėjimai prarado ryšį su patirtimi, neteko galių. Stiliui ir kūrybos principams pasenus, formų kalba pradėjo atsinaujinti ir išskėlė kitą erdvės koncepciją<sup>108</sup>.

Tai sąlygojo formalių meno kūrinių struktūrų pokyčius. Romaninės plastikos figūros ne tik turėjo paklusti architektūros „rėmų“ dėsnui, bet ir *ornamentinės sistemos logikai*, kurią nuodugniai tyrinėjo Baltrušaitis. Ornamentas, kad ir kokia būtų jo kilmė, pasižymi nekintančiu žodynu, inertišku tam tikrų formulių motyvų pasikartojimu, savita menine technika. Ji padėjo atnaujinti išsekusį

<sup>108</sup> Focillon 1964 48.

meno formų gyvenimą ir lėmė plokštuminės geometrinės tikrovės perteikimą, kuris atitiko ir pasaulio suvokimą, iracionalią ir religinę pasaulėjautą, mistinių anapusių ilgesį.

Vadinasi, Focillonas atskleidė, kad romaninės kompozicijos, kuriose buvo ieškoma naujo ryšio tarp vaizduojamosios figūros ir abstraktaus ornamento, negali būti vadinamos „dekadansu“, ar „nuosmukiu“, kaip tai traktavo daugelis XIX a. meno istorikų. Jose atsirado naujų meninės sistemos užuomazgų. Kita vertus, senuose helėnistinės kultūros židiniuose išliko antikinės tradicijos, jų liekanos taip pat įsiliejo į romaninio meno struktūrą, tačiau šio stiliaus formavimuisi nebuvo svarbios.

Jau Karolio Didžiojo laikais išryškėjęs renesansas atskleidė Vakarams kai kurias Egipto ir Mažosios Azijos vienuolynuose išplėtotas Sirijos bei Palestinos meno temas. Rytų įtaka suaktyvėjo ieškant dieviškumo raiškos formų, todėl natūralu, kad žmogui nebuvo skiriama tiek dėmesio: neliko vietos aleksandriškam peizažui, išgalėjo Bizantijos dvarui būdingas ceremonialas ir dieviškoji hierarchija. Neabejotina, kad stilistinės kalbos pasikeitimą veikė ir kitos istorinės aplinkybės: nomadų barbariškų genčių atvežami keisti dirbiniai su stepių bestiarijais, Sasanidų „rojaus“ vaizdiniai, savitais kūrybos metodais pasižymintys juvelyriniai persų dirbiniai. Tai buvo lanksčių linijų, geometrinio ritmo ir ornamentinių formų pasaulis, iš kurio krikščioniškas menas sėmėsi įkvėpimo.

Tai buvo reikšminga viduramžių meno raidai: išgalėjo arba atgimė geometrizmas ir zoomorfizmas. Senosioms Rytų civilizacijoms būdingi bruožai itin išryškėjo istorinio virsmo laikotarpiu ir nustelbė vaizduojamąjį pradą. Žinoma, geometrizmas yra tik viena romaninių meną parengusių patirties formų. Buvo svarbus ir žvėrių stilius, ypač paplitęs Juodosios jūros pakrantėse ir Kaukazo kraštų mene. Tai galingos jėgos, nukreiptos prieš antikinį humanizmą.



*Noli me tangere* („Nelaikyk manęs“), XII a. kapitelis. Soljė bazilika (Prancūzija)

Taigi geometrinės erdvės pamatas tapo romaninės skulptūros *formosa deformitas* principu. Analizuodamas XI–XII a. kūrybos principus, Focillonas pabrėžė išsamesnio Azijos meno tradicijų pažinimo būtinybę, siekiant geriau suprasti romaninės plastikos kalbos ypatumus. Tai itin svarbu suvokiant, kad platus Azijos regionas Vakarų menininkus nuolat viliojo mąstymo keistybėmis. Gilinantis į religinio gyvenimo paslaptis ir atskleidžiant psichologinius viduramžių žmogaus kompleksus, regis, meninė Rytų kūryba gebėjo atverti slėpiningas erdves, kurių nesužadino imitacinis menas.

Taigi Focillonas ir Baltrušaitis atskleidė, kad *žmogaus ir žvėries figūros viduramžių mene iškraipomos ne dėl konkrečių motyvų ar kompozicijų įtakos, o veikiant esmiškai naujiems viduramžių žmogaus meninės erdvės suvokimo ir kūrybos metodams*. Tai leido pamatyti, kad pailgintų ar kresnų figūrų atsiradimą architektūros puošyboje lemia ne vietinė tradicija, mokykla ar etninės savybės, o jų padėtis architektūrinėje erdvėje ir Senovės Rytų menui būdingi *simetrijos principai*<sup>109</sup>. Kitaip sakant, meninių romaninės skulptūros taisyklių nereikėtų ieškoti vaizduojamoje dramoje. *Būtent iš Azijos perimti kūrybos metodai ir meninės erdvės samprata skatino kurti fantastinį pasaulį, kuris atitiko iracionalią patirtį*. Simetrinės kompozicijos ir nesuskaičiuojami ornamento vingiai naikino ribas tarp tikrovės ir vizijos.

Šie kūrybos metodai išryškino dar vieną romaninės skulptūros ypatybę – judėjimo bei dinamiškumo išpūdį. Jau pirmose viduramžių meno studijose Focillonas stengėsi nustatyti, kas „judina“ romaninio reljefo personažus. Sugrįždamas prie šios temos, medievistas dar kartą atkreipė dėmesį, kad romaninių bažnyčių fasaduose mirgančios figūros (Paskutinio Teismo scena, dvidešimt keturių Apokalipsės karalių, angelų, šventųjų ir demonų atvaizdai) atrodo tarsi klūpantys, skraidantys, krintantys, plaukiantys ir šokantys veikėjai, kurių dinamiškus ir veržlius judesius galima pavadinti „akrobatų menu“<sup>110</sup>. Figūrų judesių tyrinėjimai leido pamatyti, kad ekspresyvių gestų ne visada paaiškina veiksmas arba siužetas. Personažų judesius, laikyseną ir stotą nulemia kompozicija, kurios esminis dalykas yra *geometrijos, arba trianguliacijos, principas*. Jeigu bandytume nubrėžti šių kompozicijų schemą, pamatytume, kad visa erdvė padalyta į trikampius. Taigi žonglierius primenantys personažai ne tik paiso *rėmų dėsnio*,

<sup>109</sup> Šias studijas vėliau išplėtojo L. Grodecki, P. Francastelis, A. Grabaris ir daugelis kitų. Žr.: Grodecki A., „Dualité de l'art roman“, in *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, 1986, p. 33–48; Francastel P., *L'Humanisme Roman*, Paris, 1970, p. 195; Grabar A., *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, London, 1980.

<sup>110</sup> Focillon 1964 188.



bet ir jų kūno ašis tampa erdvę sudarančių trikampių įstrižaine. Kartais vidurinė ašis suskaido kompoziciją į du trikampius, tarsi į diptiką, o kartais kai kurias galų romėnų plastikos ypatybes išsaugantis žmogaus kūnas, medžio kamienas ar šakelė tampa riba, kuri dalija erdvę į dvi dalis.

Rytų meno žinovas, išleidęs knygas apie budistinių Azijos meną ir Hokusai kūrybą, pažymi, kad simetrinės kompozicijos – tai seniausia meninės erdvės definicija, kuri perskiria pasaulį ir vėl jį sujungia į vientisą būtį. Kruopščiai parinkti pavyzdžiai atskleidė akivaizdžias Senovės Rytų ir Vakarų romaninio meno kūrybos analogijas, kai ašis dalija erdvę į trikampius arba trapecijas.

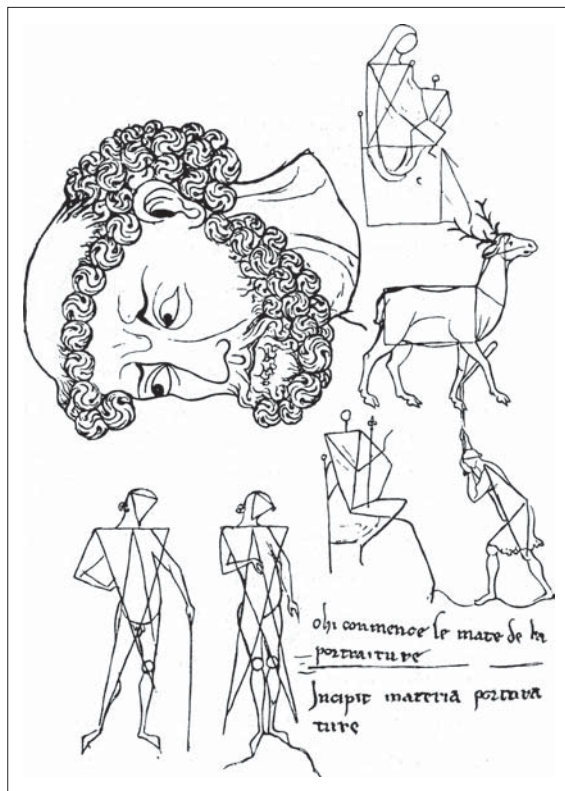
Su Focillono pirmtakų ir amžininkų tyrinėjimais lyginamos jo viduramžių studijos išsiskiria formalaus lyginamojo metodo pasitelkimu, tačiau menotyrininkas nesiekė romaninio meno dvasingumo ir prasmų klando atskirti nuo formalių struktūrų. Medievistikos studijose jis atkreipė dėmesį ir į krikščioniško mąstymo savitumą. Jo požiūriu, mistinis ir vizionieriškas Paskutinio Teismo scenų vaizdavimas susijęs tiek su Jono Škoto Eriugenos metafizika, tiek su rankraščių sklaida. Taigi didieji portalai ir jų kūrybos principai kelia tuos pačius susirūpinimus, mintis kaip ir Eriugenos, Odiono, Sugero ar šv. Bernardo raštai, kuriuose ryškus dėmesys slėpiniams ir antgamtinėms tiesoms. Juk proporcija, kaip grožio atributas, viduramžiais tampa jo transcendentalumo lėmėja. Kita vertus, „Romaniniame mene viešpatauja vizionieriai. Jie perteikia savo antžmogiškas nuojautas, savo susidomėjimą slėpiniais ir antgamtinėmis tiesomis. Jie atitrūksta nuo aplinkos, taisyklingų proporcijų, racionalaus protavimo. Jie kuria šv. Jono epopėją, bet ne iliustruodami raštus, o paversdami juos keistų ir asmeninių suvokimų medžiaga“<sup>111</sup>.



*Pranašas Izaijas, XII a. Sujako bažnyčia (Prancūzija)*

<sup>111</sup>Ten pat 14–5.





Villard'o de Honnecourt'o albumas, 18 lapas recto. École des Beaux-Arts de Paris biblioteka (Prancūzija)

Vakarų viduramžiais filosofija buvo religinio mąstymo dalis, todėl Artimųjų Rytų kultūroms būdingi geometriniai mąstymo principai ryškėjo ir scholastikoje. Viena ryškiausių asmenybių, atspindėjusių šio mąstymo vyravimą estetikoje, – Linkolno vyskupas Robertas Grosseteste'is (1175–1253). Jis nurodė, kad šviesa (pirmoji sukurta forma) apibrėžia materiją ir kūnus. Kūnai turi ypatingą formą. Ją galima išmatuoti ir apvesti ne tik tada, kai ji yra statiška, bet ir tada, kai juda. Ši forma yra geometrinė ir susideda iš linijų, kampų bei taisyklingų figūrų<sup>112</sup>.

Taigi absoliutus viduramžių geometrizaras ne tik

padedą suprasti praeities meną, bet ir nurodo renesanso ištakas. „Paminėtina tai, kad Alberti sukurta *piramide visima*, arba optinė piramidė, tikrai turi sąsajų su mechanine Grosseteste'čio piramide“<sup>113</sup>. Abiejų autorių mąstymas buvo panašaus pobūdžio, o juos paskatinti galėjo Ispanijos arabų ir žydų matematikų darbai. Negalima pamiršti, kad XII a. iš arabų kalbos buvo išversti ir Euklido veikalai, skatinę geometrijos sklaidą Vakaruose. Tačiau tai tik vienas istorijos epizodas, kuriame buvo reikšmingi arabų traktatai apie perspektyvą.

„Neketiname įrodinėti, – apibendriną Focillonas, – kad XI–XII a. skulptūros plėtotė, kaip ir Kairo poligonistų menas, glaudžiai susijusi su matematikos raida, tačiau Villard'o de Honnecourt'o ir Roberto Grosseteste'čio įrodymai *a posteriori*

<sup>112</sup>Ten pat 220.

<sup>113</sup>Ten pat 221.

kelia klausimą, ar nebuvo naudojami arabų pamėgti meniniai metodai Šiaurės Ispanijos ir Vidurio Prancūzijos menininkų dirbtuvėse<sup>114</sup>. Kita vertus, patys islamo menininkai galėjo dirbti krikščioniškųjų katedrų statyboje. Apie tai liudija istorikų darbai. Žinoma, jie neprimetė savo metodų, o tik perdavė savo patyrimą ir įgūdžius.

Kita vertus, Focillonas teigė, kad kiekviena meno epocha ieško artimų dvasiinių šeimų. Romaninėje epochoje vyravo vizionieriai, kuriems būdingas atotrūkis nuo supančio pasaulio, todėl romaninis menas pasižymi simbolišku abstraktumu ir meninių išraiškos priemonių paprastumu. Kadangi meno istorijoje formos daro aliuziją į kitas formas, tai natūralu, kad viduramžių kūrėjas ieškojo formų, atitinkančių patirtį ir leidžiančių skverbtis į gyvenimo paslaptis.

Ir pagaliau, sutelkęs dėmesį į romaninės architektūros ir skulptūros raidą, Focillonas kitu požiūriu nagrinėjo vizualinę sienų tapybos raišką. Jis nesiejo freskos su architektūros erdve, nors romaninei sienų tapybai panaudota daugybė jos segmentų: šis menas turtingas vaizdinių, kuriuose susipina antikinės kultūros ir Rytų krikščionybės patirtis, tačiau, Focillono nuomone, ginčas dėl atvaizdų lėmė pastoralinių temų sugrįžimą ir profaniškos tapybos sklaidą. Kita vertus, į Vakarus atvykę persekiojami vienuoliai iš Viduržemio pakrančių atsivežė dramatiškumo jausmą, temas, kurios vyravo sirų *Rabulos* Evangelijoje, ir gestų kalbą, pasižyminčią gyvo tapybiško pasakojimo maniera. Šie požymiai ryškėjo tiek Bizantijos mene, tiek romaniniame. Juose galima ieškoti ir *džotizmo* ištakų.

1938 m. Focillonas paskelbė knygą *Peintures romanes des églises de France* („Romaninė tapyba Prancūzijos bažnyčiose“). Autorius tarsi norėjo patikrinti, ar tos pačios monumentalumo taisyklės veikė ir sienų tapyboje bei miniatiūroje. Šiose meno srityse jis aptiko daug panašių siluetų, ornamentų, kurie pasiskolinti iš monumentalios skulptūros, tačiau nebijojo pripažinti, kad tapybos pasaulis ne taip griežtai apibrėžtas kaip skulptūros, jis nevaržomas architektūros rėmų ir „sienų erdvės“. Galima teigti, kad šioje srityje monumentalus stilius lemtingo vaidmens nesuvaidino<sup>115</sup>. Tačiau ir monumentalioje tapyboje vyko panašūs stiliščių paieškų, nepasyviai perimtų tradicijų ir įtakų procesai, kai, pasiremiant rytietiškais krikščioniškojo meno (Egipto, Sirijos, Kapadokijos) modeliais, taip pat meniniu Bizantijos aukso amžiaus palikimu ir graikiška tapybos maniera, buvo kuriamas savitas romaninis stilius.

<sup>114</sup>Ten pat 222.

<sup>115</sup>Grodecki L., *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris: Flammarion, 1986 37–39.

Kaip matyti, vienas didžiausių Focillono indėlių į viduramžių meno istoriją yra gelminių viduramžių skulptūros formų struktūros analizė, parodžiusi, kad romaninėje plastikoje, kuri iš helénistinio meno paveldėjo „architektūrinį konformizmą“, o iš Senovės Rytų kultūrų ir greta išsiskleidusių civilizacijų – „geometrijos meną“, susiformavo savita meninė sistema ir „monumentalaus mąstymo taisyklės“, kurios paklojo pamatus tolesnei Vakarų meno raidai. Kitaip sakant, formalioju metodu tyrinėdamas romaninį meną Focillonas atskleidė, kad, formuojantis krikščioniškajam Vakarų menui, Rytų ir Vakarų meninio paveldo veikiamas romaninio meno kūrėjas stengėsi rasti religinės paslapties raktą geometriniuose architektūros tūriuose ir ornamento raštuose. Romaninė skulptūra savo architektonine struktūra tarsi atskleidė krikščioniškąjį pasaulį, o geometrijos ir simetrijos dėsniai pasiūlė savitą viduramžių teologus ir mąstytojus dominusios Visatos paslapties mįslės įminimą. Taigi Focillonas įtvirtino požiūrį, jog XI a. pradžioje, sąveikaujant Vakarų ir Rytų meno tradicijoms, Europoje susiformavo nauja krikščioniškojo meno sistema ir „monumentalaus mąstymo taisyklės“, kurios paklojo pamatus tolesnei Vakarų meno raidai. Naujų skulptūros ir architektūros formų harmonijos paieškos ne tik sudarė prielaidas išsiskleisti romaninėms vizijoms, bet ir padėjo asketiško architektūrinio mąstymo pagrindus, nulėmusius vėlesnės Vakarų meno istorijos struktūras ir stilistinius požymius.

## RYTŲ IR VAKARŲ MENO TRADICIJŲ SĄVEIKOS

Apžvelgus Focillono apibrėžtus stilistinius romaninio meno bruožus, derėtų aptarti romaninio meno formų metamorfozės problemas. Rutuliodamas tradicinę stiliaus raidos teoriją jis ieškojo ir naujų meno formų genezės, sąveikų ir metamorfozių tyrinėjimo būdų. Vengdamas ankstesnei menotyrai būdingo metodologinio ribotumo, romaninių formų analizę plėtojo dviem kryptimis: vidinės stilistikos, kuri nepaiso istorinio laiko ir parodo, kad formos gali būti saistomos nechronologinės logikos, ir formalių patirties paieškų, eidamas įvairiuose Europos kraštuose vykusią meninių ieškojimų keliais.

Knygoje „Romanikos skulptorių menas“ Focillonas, panašiai kaip Wölfflinas, išryškino istorijoje periodiškai pasikartojančius tam tikrus formų evoliucijos etapus ir išskyrė tris vieno meninio stiliaus amžius, tačiau nuolat pabrėžė, „kad

formų istorijos periodai nėra vientisi, juose simultaniškai susiduria gausybė patirties formų, o suklestėjimas susipina su nuosmukiais<sup>116</sup>. Tai lemia sprendimų ir metodų įvairovę įvairiuose kraštuose.

Žvelgdamas į istorinę romaninio stiliaus raidą, Focillonas teigė, kad romaninio meno susiformavimo laikotarpiu (apie 950 m.) sinchroniškai plėtojosi dekadanso ir įnašų arba įtakų reiškiniai: susipynė spontaniški bandymai, įvairios meninės patirties formos, „regresyvūs“ meno reiškiniai. Tai romaninio stiliaus *archajiniam* etapui (XI–XII a.) būdingi bruožai. Šiuo laikotarpiu monumentalioji skulptūra imitavo kitas meno for-



Čividalės bažnyčios stiuko dekoras, VIII a. (Italija)

mas, siejo įvairius meninės patirties sluoksnius (pvz., Čividalės stiuko figūros, Šarlio reljefai)<sup>117</sup>. Meninių formų registre helėnistinė meno technika sąveikavo su Mesopotamijos ir Persijos meno formomis bei barbarų atneštais orientalizmais. Žmogaus figūra susiliejo su ornamentine schema ir ruošė dirvą ekspresyvių formų metamorfozėms.

XII a. Focillonas vadina *akademinio* stabilumo epocha. Tai klasikinis romaninio meno periodas, kai meninei programai būdinga mąstymo vienovė, dekoratyvinės plastikos grožį kuria architektūros ir pusiausvyros dėsniai. Monumentali struktūra suvaržo pabudusias mitines Senovės Rytų formas, diktuoja savitą logiką ir lemia vakarietišką meno išraišką.

XII a. pabaigoje vėl susipina regresyvūs ir nauji stilistiniai bruožai (iškyla Karolingų meno formos ir atsiranda gotikai būdingų elementų). Herojiškas amžius baigiasi ir prasideda žmogaus tyrinėjimų epocha. Apokalipsės scenomis

<sup>116</sup>Focillon 1964 20.

<sup>117</sup>Ten pat 77.



Romaninis reljefas,  
Saint-Genis-des-  
Fantaines bažnyčios  
sąrama (Rytų Pirėnai)

užpildytas architektūros erdves pamažu išstumia istorijų registrai. Skulptūrų judrumas užleidžia vietą stabilumui. Nors stiliaus taisyklės mechanškai dar taikomos, sustabdyti jo griūties jau negali.

*Baroko* etape skulptūra netenka būdingo architektonikos bruožo, ieško skolinių, kurie įsiterpia neatsižvelgiant į architektūros struktūrą. XII a. pabaigoje bažnyčių eksterjeras perpildomas meno objektais, atsiranda istorinių atvaizdų, ornamentas išsivaduoja iš architektūros rėmų, juntamas meninių formulių kūrybingumo išsekimas.

Taigi Focillonas plėtojo tradicinę istorinės meno raidos schemą, nes pripažino, jog konkrečiam stiliui būdinga meninių formų struktūra pasiekia kulminacinį tašką ir pagal vidinius stiliaus raidos dėsningumus pradeda kreipti formų raidą kita, neretai priešinga kryptimi. Tačiau viduramžių meno istorikas vidinę stiliaus evoliuciją siejo ir su dvasinio pasaulio pokyčiais bei ieškojo istorijos nulemtų išorinių stiliaus raidos impulsų.

Svarbu, jog, išgilinęs į romaninio stiliaus genezės ir raidos problemas, Focillonas formavo į antropologiją besiorientuojančią meno istorijos koncepciją. Jau šioje knygoje išryškėjo vėliau paties autoriaus išskirtos istorinės jėgos, kurios veikia meno formų raidą: *tradicija*, *įtaka* ir *patirtis*.

Tyrinėdamas romaninės skulptūros ištakas, Focillonas nagrinėjo greta Vakarų meno nusidriekusias meninės patirties formas, taip pat Senovės Rytų palikimą, kuris padėjo įkūnyti Vakarų viduramžių mene naujus siekius ir vizijas. Vadinas, jo veikaluose *meno istorija iškyla kaip savotiškas patirties formų susijungimas, nes*



*kūryba formuojasi „gyvoje terpėje“. Būtent kūrybos ir ieškojimo instinkto akstinamos patirties formos praturtina ir atnaujina meno formų raidą. Jos yra ateities vektoriai*<sup>118</sup>.

Focillono koncepcijoje *patirties* sąvoka atliko labai svarbų vaidmenį: ji tapo pagrindiniu istorinės meno formų raidos analizės įrankiu ir padėjo atskleisti, kaip tarp menininkų, skirtingų medžiagų ir formų užsimezgęs dialogas skatina meno formų raidą. Meninę techniką Focillonas taip pat suvokė kaip patirties substanciją, kuri tampa „fundamentaliu meno raidos pažinimo instrumentu“<sup>119</sup>.

Su patirties apibrėžimu susijusi ir kita pamatinė Focillono menotyrinės koncepcijos sąvoka – *įtaka*. Neretai šis sudėtingas reiškinys menotyroje buvo tapatinamas su kopijavimu arba imitavimu, tačiau tai tik paprasčiausios įtakos raiškos formos. Jų gausu romaninio periodo pradžioje, kai meninės formos ir siužetai perkeliama iš vienos meno srities (mažosios plastikos) ar medžiagos (bronzos, dramblio kaulo) į kitą (monumentalią plastiką, akmens bloką). Bet tokia įtaka dar neįkvepia formoms gyvybės. Kita vertus, net mokytojo įtaka mokiniui, o juolab meno formų ar ikonografinių motyvų imitavimas nėra pasyvus reiškinys. Čia svarbu ne tik vizuali atmintis, bet ir mentalinės formos. Tad iš Focillono tyrimų kilo išvada, jog *įtakos turi daugiau galių: jos gali pažadinti arba atgaivinti senąsias formų struktūras, meninę techniką. Įtakos galia slypi gebėjime tinkamu metu atitikti poreikius ir pažadinti formas*.

Focillonas pabrėžė, kad nepaprastai svarbūs tie įtakų procesai, kurie vyko Vakarų pakraščiuose buvusiose meninėse dirbtuvėse. Reikšmingais židiniais jis laikė ne tik Rytų civilizacijas, bet ir Šiaurės kraštus (ypač Airiją). Greta Strzygowskio jis buvo vienas didžiųjų menotyrininkų, kurie atskleidė išskirtinį Irano, Mesopotamijos, Bizantijos meno tradicijų poveikį Vakarų meno raidai. Ir tai jis padarė ne plėtodamas spekuliatyvias nuostatas, o kruopščią lyginamąją Rytų ir Vakarų meno formų analizę.

Focillono įsitikinimu, vienas iš svarbiausių romaninio meno įtakos šaltinių buvo ilgą laiką greta gyvavęs Sasanidų menas. Persų bestiarijai su pasakiškais paukščiais, sumišusiais plėšrūnais ir karališkų medžioklių scenos pamažu rado palankią dirvą Vakaruose. Pagaliau Partų<sup>120</sup> ir Sasanidų ornamentinė bei vaizduojamoji skulptūra pasižymi ne tik dinamiškais judesiais, bet ir griežta simetrija.

<sup>118</sup>Focillon H., *L'An mil*, Paris: Denoël, 1984, p. 31.

<sup>119</sup>Bony J., „Henri Focillon ou la généalogie de l'unique“, in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris, 1986, p. 36.

<sup>120</sup>Partų karalystėje (III a. pr. Kr. – III a. po Kr.) sukurtas menas.





Partų kapitelis. Berlyno muziejus (Vokietija)



Romaninis kapitelis. *Saint-Bénigne* bažnyčios krypta, Dižonas (Prancūzija)

Kita Focillono išryškinta romaninio meno susiformavimą skatinusi patirties gija driekėsi iš Palestinos, Moabo apylinkių, kurios buvo ir Mesopotamijos, ir Romos valdų zonoje. Šio krašto šventyklų ir rūmų puošyba primena mezginį ar nėrinį. Jose ryški visoje Azijoje išsitvirtinusi tendencija – abejingumas funkcijoms ir pagrindinėms architektūros dalims (besaikis ornamento išplitimas). „Partų ir Sasanidų imperijų skulptūroje žmogaus figūra įterpiama į ornamento schemą, o Moabe skleidžiasi kitos formos, metodai bei skulptūros bruožai, kurie išryškės ir romaniniame mene, ypač XII a. Vakarų Prancūzijos bažnyčiose – raižymo būdas, šešėlio pabrėžimas, linijos, o ne plastikos primatas“<sup>121</sup>.

Ši šaltinį papildė ir Kaire bei Bagdade klestėjęs arabų menas. Jis taip pat interpretavo Sasanidų meno formas ir helėnistinį paveldą. Į Vakarus importuotos arabiškos brangakmenių dėžutės buvo tik vienas iš daugybės romaninį meną veikusių reiškinių. Vis dėlto nors arabų ir romaninio meno atspirtys buvo panašios, tačiau arabų menas pasuko kita vaga. Be panašumų, į akis krinta ir didžiulis kontrastas: geometriniai principai Vakaruose siejasi su gyvosiomis formomis, o arabų menas juos išgrynina.

Dar vienas židinys, kuriame skleidėsi romaninį meną paveikusi patirtis, – tai Airijos vienuolių VII–X a. kūriniai: kaligrafijos ir iliuminacijos. Iš tiesų V–IX a.

<sup>121</sup> Focillon 1964 90.

Airija buvo tarsi „šventųjų sala“, „eksportavusi šventuosius“<sup>122</sup>, o kartu ir meninę patirtį į kitus Europos kraštus. Žinoma, nuostabus ir savitas airių pintinis ornamentas nebuvo išrastas vienuolių. Šis motyvas paplitęs daugelyje senųjų civilizacijų. Jis aptinkamas dar neolito mene, kuris tikriausiai ir tapo barbarų ir liaudies meną maitinančia versme. Svarbu, kad virtuoziškuose airių dekoru vingiuose išdygo naujos meninės struktūros daigai. Joje vyko aktyvi žmogaus atvaizdo ir abstrakcijos sąveika; ornamentas įgijo ypatingų fizionominių galių. „Tas nuostabus tolydumas, iliuzijos žaismas, drąsus formos ištempimas, tenkinant dekoru poreikius kanono sąskaita, ta technika, būdinga airių miniatiūros pynėms – visa tai išliko ir romaniniame mene“<sup>123</sup>.

Užkaukazės meno įtakos, kaip parodė jau Baltrušaičio tyrinėjimai, taip pat buvo itin reikšmingos kuriant Vakarų krikščioniškojo pasaulio vaizdinių struktūras.

Apibrėžęs šiuos intakus, Focillonas iškėlė kitą itin svarbų Vakarų meno istorijai klausimą dėl Karolingų epochos meno poveikio romaninio stiliaus formavimuisi. Jis nustatė, kad Karolingų menas perėmė ir imitavo kai kuriuos airių miniatiūros metodus, tačiau netaikė jų žmogaus figūrai vaizduoti. Šiuo požiūriu jis liko ištikimas Bizantijos modeliui arba helėnistinei žmogaus vaizdavimo tradicijai. Iš tiesų Karolingų mene išryškėjo keletas savybių: viena vertus, jis plėtojo „barbarų“ formas, paplitusias invazijų laikais visoje Europoje, neignoravo naujų ir patirties rezultatų, kurie ryškėjo Rytuose ir Vakaruose; kita vertus, galbūt dėl karaliaus dvaro pakilaus skonio jam būdingas palatiniškas „renesansas“, sekimas antikos kultūra (Konstantinopolio ir Italija), kurios puoselėjo helėnistinius modelius, todėl Focillonas priėjo išvadą, kad „romaninis menas iš esmės skiriasi nuo Karolingų tuo, kad dekoras jame yra monumentalus, o ne taikomas“. Dėl tos pačios priežasties visos minėtos meninės patirties formos taip pat negali būti vadinamos romaniniu menu: „Romaninė skulptūra skleidžiasi akmenyje. Ji susijusi su architektūros funkcijomis. Ji kuria savitą humanizmą, kuris skiriasi nuo antikos ir orientalistinių kultūrų, todėl šis menas tikriausiai pirmasis apibrėžia meninį Vakarų originalumą“<sup>124</sup>.

Focillonas taip pat vienas tų didžiųjų menotyrininkų, kuris suvokė nepaprastai svarbų „kūrybingą“ *tradicijos* vaidmenį meno stilių ir vietinių meno formų istorijoje, todėl jo tekstuose, skirtingai nei daugelio pirmtakų, *tradicija iškyla kaip*

<sup>122</sup>Le Goff 1982 101.

<sup>123</sup>Focillon 1964 104–105.

<sup>124</sup>Ten pat 109.

*meno formų raidą veikianti ir iš amžių glūdumos kylanti dar viena vertikali ir kūrybinga jėga. Kartais ji sklinda be pertrūkių, kai kada praranda vientisumą, vitališkumą ir pakeičiama iliuzijomis ar tikrovę iškraipiančiais mitais. Kaip tik „tradicija sieja praeitį su istorine dabartimi“<sup>125</sup>. Kita vertus, įvairūs kultūriniai senovės meno sluoksniai sudaro nuosėdas, kurios istoriniais kaitos laikotarpiais išskyla ir stipriai veikia meno formų raidą. Dėl šių priežasčių romaninių formų genezės metu Vakaruose buvo taikomi ne tik tradiciniai Vakarų kultūroms būdingi kūrybos metodai, bet ir Rytų, atgimė ir priešistorės meno grafiškumas, ornamentinė meno kalba, kuri įgijo naujų kūrybos galių.*

Jau priešistorės laikais iš Senovės Rytų kultūrų į Vakarų Europą paplitusi ornamentinių formų poetika ir abstrakčių linijų stilius sudarė vientisą eurazijinį ciklą, kuris pabudęs atnaujino Europos kūrybą. Ornamentinis ir „fantastinis“ menas klestėjo mažai romėnų kultūros paveiktuose kraštuose, tačiau nepaprasto tobulumo pasiekė keltų rankraščiuose ir akmens reljefuose. Vadinasi, abstrakti morfologija ir geometrinė atvaizdų sistema romaninėje dailėje išsivertino ne tik dėl stiprios Sirijos, koptų, arabų, Bizantijos įtakos, bet ir dėl senųjų Europos meno formų atgimimo.

Kalbant apie Focillono nuopelnus viduramžių meno istorijai reikia pabrėžti dar vieną jo tyrinėjimo strategijos ypatumą: ypatingą dėmesį mokslininkas kreipė būtent į istorinio lūžio laikotarpius ir nurodė, kad jie neretai klaidingai suvokiami kaip nuosmukio periodai, nors tai labai sudėtingi sociokultūriniai reiškiniai. Čia jo metodologinės nuostatos siejosi su Rieglio globalinių meno stilių raidos dėsningumų koncepcija. Tai, kas istorijoje vadinama epochos pradžia arba pabaiga, iš tikrųjų neretai pasižymi panašiais bruožais. Istorinio virsmo metu išryškėja romantizmas, kuris padeda perkelti iš vienos epochos į kitą tam tikras menines vertybes. Antra vertus, kaitos laikotarpiais būdinga iliuzijos sklaida įgyja konkrečią formą ir lemia naują stiliaus žodyną, žmonių psichologiją ir sąmonės būsenas. Pagaliau, civilizacijos lūžiui būdinga nostalgija, tačiau ji rodo ne liguistą praeities prisiminimą, o jos struktūrų aktualizaciją ir vaizduotės bei tikrovės supynimą<sup>126</sup>.

Šie Focillono išskirti istoriniai struktūrų dėmenys padėjo nupiešti įvairiaspalvį romaninio meno peizažą, išryškinti šio stiliaus atsiradimo ištakas, apibrėžti

<sup>125</sup>Ten pat 31.

<sup>126</sup>Focillon H., „Romantisme et déclin“, in *Relire Focillon*, Paris, 1995, p. 139–170.

pagrindinius tipologinius bruožus ir atskleisti daugybę reiškinių, kurie turi įtakos meno struktūroms bei jų sklaidai istoriniame laike. *Modeliuodamas kompleksinę laiko struktūrą, Focillonas pastebėjo, kad romaninio meno raidoje susipina įvairūs istoriniai sluoksniai, kurie sudaro tam tikrą stratifikaciją. Pasitelkdamas geologinių sluoksnių metaforą, jis nagrinėjo sudėtingą meno istoriškumo ir laikiškumo reiškinį ir parodė, kad meno kūrinys gali koegzistuoti įvairiems amžiams priklausančioms elementams*. Kita vertus, įvairiuose Vakarų Europos regionuose formų raida pasižymi skirtingais ritmais, spartesnės raidos tarpsniai susilieja su užsitęsusiais meno reiškiniais, todėl istorija yra pirmalaikių, aktualių ir vėluojančių reiškinų konfliktas. Visa tai padėjo pagrindus nevienakryptės, polifoninės meno istorijos sampratai.

Aptarus romaninio stiliaus atsiradimo prielaidas ir pagrindinius jo raidos etapus, galima pereiti prie kito labai svarbaus Focillono koncepcijos elemento, tai yra komparatyvistinių tyrinėjimo strategijų formavimosi, kurios išryškėjo knygoje *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique* („Vakarų menas. Romanišnis ir gotikinis viduramžių menas“, 1938). Galime teigti, kad Focillonas – universalių pažiūrų mokslininkas, kuris suvokė eurocentrinio požiūrio ribotumą ir visokeriopa akino savo mokinius išplėsti Vakarų meno tyrinėjimo lauką. Pastarasis veikalas yra sintezė jo ir mokinių (Baltrušaičio, Elie Lambert'o, Georges'o Gaillard'o, Françoise Henry, Geneviève Micheli ir kitų) atliktų analizių, kurioms būdingas sistemingas ir kruopštus romaninio bei gotikinio stilių gvildinimas.

Kaip jau minėta, XX a. pradžioje Prancūzijoje komparatyvizmas įsitvirtino ir plito kartu su puikios prancūzų orientalistų plejados, ypač istorinės *Annales* mokyklos įkūrėjų, veikalais, kurie paskleidė komparatyvistinės metodologijos principus įvairiuose humanitariniuose ir socialiniuose moksluose. Šis metodas reikšmingai papildė istorijos instrumentariją, padidino euristinę istorijos mokslo galią ir leido ne tik lyginti pavienius istorijos veiksmus, meninius simbolius, ieškoti jų panašumų ir skirtumų, bet ir kompleksiskai tyrinėti istorinių bei meninių struktūrų dinamiką, meninių kompleksų genezę.

Focillonas, kuris bendradarbiavo ir su žymiais komparatyvistais Henri Pirenne'u ir Strzygowskium, nuosekliai taikė komparatyvistines tyrinėjimo strategijas, gvildendamas viduramžių meno formų stilistinių elementų ryšius ir difuzijos problemas. Tai leido nustatyti romaninio meno intakus (Sasanidų, Palestinos, arabų, koptų, priešistorinis keltų menas ir helénistinis paveldas) ir ryšius su greta jo išsiskleidusiomis kultūromis (islamo, Ispanijos, Bizantijos, Užkaukazės).

Formalizmo šalininkų menotyros krypčiai priklausančiam Focillonui visų pirma rūpėjo atskleisti įvairių Rytų civilizacijų meno formų, morfologinių elementų ir kūrybos principų difuzijos kelius į Vakarų romaniką. Žinoma, ir komparatyvistinė strategija padėjo suvokti, kaip kitos kultūros meninės formos ir stilistiniai elementai asimiliuojami bei transformuojami. Iš tiesų kai kurios Artimųjų Rytų meno formos romaniniame mene neatpažįstamai pasikeitė, patyrė sudėtingas metamorfozes ir, pripildytos krikščioniškojo turinio, tapo integraliais Vakarų meno elementais. Vadinasi, įvairios meno formos, migruodamos iš vienos kultūros į kitą, įgauna vis naujų prasmų ir kitaip veikia naujoje meninėje terpėje, todėl reikia pripažinti, kad *Vakarų viduramžių menas yra krikščioniškosios, europinės mąstysenos išraiška, kurios kilmė veda ne tik į Viduržemio regionus, bet ir į nevakarietiškas civilizacijas*<sup>127</sup>.

Viduramžių istorijos medžiagą Focillonas tyrinėjo remdamasis dviem pagrindinėmis metodologinėmis nuostatomis: 1) kompleksiskai ir 2) plačiu lyginamuoju požiūriu, tačiau visų pirma jis nagrinėjo istorines dviejų kultūrų sąlyčio aplinkybes, kurias paskatina civilizacijų dialogas ir kultūros objektų migravimo keliai. Ir tai yra visiškai suprantama, kadangi romaninio meno ištakose susipynė antikinės civilizacijos palikimas, barbarų kultūros elementai ir įvairių Rytų civilizacijų kūrybinės jėgos. Karavanų keliai, Kryžiaus žygiai nuolat siejo Vakarų regionus su Afrika ir įvairiais Azijos kraštais. Išsiplėtusi vienuolynų veikla įvairiomis prasmėmis pasiekė tolimus Rytų kraštus: vienuolynai išsaugojo Rytų krikščionybės simboliką, net atokiose Britanijos salose susipynė Egipto vienuolių sukurti vaizdiniai su keltų vaizduotės chimeromis. Tokioje istorinėje ir meninėje erdvėje vykusį Rytų ir Vakarų meno formų difuziją, žinoma, nulėmė viduramžių meno universalumą<sup>128</sup>.

Ko gero, Rytų ir Vakarų meno formų susipynimas tapo ir viduramžių meno enciklopedinio pobūdžio pamatu, tačiau iškart reikėtų priminti, kad romaninis menas – ne tikrovės, o būtent audringos vaizduotės enciklopedija. Focillonas pagrįstai siejo romaninį meną su epinio humanizmo svajomis, kurios supina mitą su tikrove. Pakliuvę į istorinio gyvenimo sūkurį, kuriame susiveja įvairios Rytų ir Vakarų epochos ir tradicijos, Vakarai pagaliau surado pusiausvyrą, sukūrė savitą architektūrą ir humanizmą, tačiau *šio pasaulio suvokimas niekada nebus išsamus neperpratus senojo Rytų pasaulio formų bei greta gyvavusių kultūrų, nes formos yra žmonijos patirties modeliai*.

<sup>127</sup> Francastel 1970 162.

<sup>128</sup> Davy M., *Initiation à la symbolique romane*, Paris, 1977, p. 134.

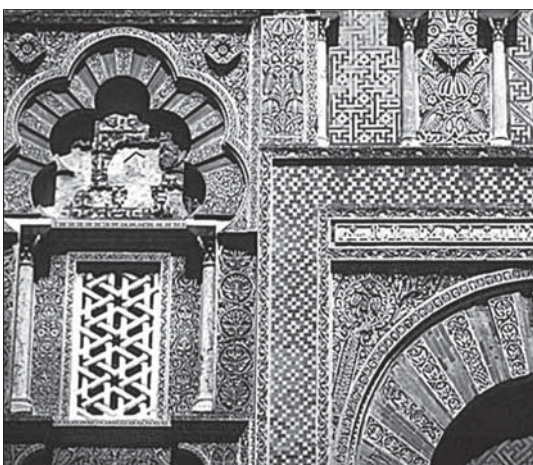


Focillono istorinių Rytų ir Vakarų civilizacinių pasaulių meno formų sąveikų studijos rodo, kad islamas išplėtė savo ribas iki Pirėnų pusiasalio ir paliko gilius pėdsakus ne tik mosarabiškame Ispanijos mene, Mudecharų stiliuje<sup>129</sup>, bet ir romaniniame mene. Pasaginės arkos ir kartais beveik uždarytų apsidžių architektūros planas paplito visoje vestgotiškoje teritorijoje ir veikė romaninės architektūros struktūrą<sup>130</sup>.

Azijos kraštuose (Sirijoje, Anatolijoje, Užkaukazėje), kuriuose anksčiausiai iširtvino krikščionybė ir vyko intensyvus religinis bei kultūrinis gyvenimas, atgimė Senosios Mesopotamijos ir Irano architektūros formos bei skliautų konstrukcijos, plitusios į Vakarų ir išsiliesios į besiformuojančio romaninio stiliaus meno formų pasaulį<sup>131</sup>. Vykstant sirų vienuolių egzodui ir prasidėjus ginčui dėl atvaizdų<sup>132</sup>, į Vakarų viduramžius išsilio daugybė sirų architektūros dekorų elementų, tarp jų ir katedras papuošusi rozetė. Konstantiniškos Palestinos architektūros paminklai taip pat amžiams iškilo Vakarų horizonte ne tik kaip šventos piligrimystės vietos, bet ir kaip kūrybos modeliai<sup>133</sup>.



Daugiaskiltė arka, XI a. Šv. Mykolo koplyčia *Aiguille* (Prancūzija)



Daugiaskiltė arka, 961–976. Didžioji mečetė, Kordoba (Ispanija)

<sup>129</sup>Mudecharų stilius XI–XVI a. sklido Ispanijoje.

<sup>130</sup>Focillon H., *L'Art d'Occident*, Paris: Poche, 1988, p. 55.

<sup>131</sup>Plačiau žr. ten pat 231.

<sup>132</sup>Plačiau žr. ten pat 28.

<sup>133</sup>Ten pat 49.



Vadinasi, pasiremdami kitų kultūrų patirtimi Vakarų menininkai kūrė naujus architektūros ir vaizduojamosios dailės stilius, tačiau aptariant Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos problemas vertėtų pabrėžti, kad XI a. įvairiuose Vakarų regionuose tradicijos ir patyrimas buvo skirtingi. Romanų kraštuose, krikščioniškų bendruomenių nariams atvykstant iš anapus jūros, plito Rytų kūrėjų patirtis. Reino pakrantėse išliko gyvuoti otoniškos meno formos<sup>134</sup>, o Šiaurės kraštuose ryškius pėdsakus paliko airių rankraščių geometrija ir ornamento spiralės<sup>135</sup>. Prancūzijos kraštuose atgimė barbarų geometrizmas, galima sakyti, bronzos amžiaus formos. Visa tai ruošė dirvą monumentaliai romaninės architektūros plastikai.

Pietų Italijoje romanikos epochoje vyko ne mažiau svarbūs pokyčiai. XI a. garsusis Montekasino vienuolynas buvo vienas iš krikščionybės centrų. Nors ir svyruodama tarp bizantiškos Venecijos ir arabų kultūros įtakos veikiamo Sicilijos krašto, Italija išliko ištikima senosioms tradicijoms. Antikos palikimas čia niekada nebuvo pamirštas ir savitai išliejo į romaninio meno raidą.

Nors kiekviena kultūrinė aplinka romaninį meną nuspalvino savais atspalviais, tačiau įvairiose moduliacijose slypėjo jas vienijančios jėgos bei struktūros. „Nors Bizantija ir Kipras įkvėpė Akvitanijos kupolus, tačiau romanų architektūra, kurios kilmės šaltiniai rodo sąveikavus orientalistines ir klasikines formas, nėra nei rytietiška, nei romėniška – tai Vakarų mąstymo pasekmė“, – pabrėžė Focillonas<sup>136</sup>. Monumentalusis Vakarų viduramžių menas atsisakė to, kas būdingiausia greta išsiskleidusioms Rytų kultūroms: jis gyvavo greta Magribo ornamentų, islamo kupolų, kufiškųjų rašmenų ir sukūrė savitą monumentalų mąstymą bei konstruktyvią logiką. Vadinasi, senų civilizacijų griuvėsiuose, sudėtinguose Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos procesuose išsiskleidė naujas vakarietiškas meno stilius ir kartu išryškėjo tai, ką galime pavadinti Vakarų meno užuomazgomis.

Focillonas buvo labai plačių mokslinių pažiūrų menotyrininkas, sugebėjęs įvertinti ir savo pirmtakų nuopelnus. Šiuo aspektu yra itin svarbus jo santykis su garsios ikonografinės mokyklos šalininkais, ypač jos grindėjo Mâle'io romaninio meno tyrinėjimais. Įvertindamas Mâle'io ikonografinių krikščioniškojo meno tyrinėjimų svarbą, Focillonas pabrėžė, kad ikonografija nėra vienintelė priemonė

<sup>134</sup>Grodecki L., *L'Architecture ottonienne*, Paris, 1958.

<sup>135</sup>Micheli G. L., *L'Enluminure du Haut Moyen Âge et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939.

<sup>136</sup>Focillon 1988 219.

menui pažinti, tačiau kompleksiskai nagrinėjant Rytų meno tradicijų įtakas jos negalima ignoruoti. Todėl greta formaliosios ir komparatyvistinės analizės Focillonas plėtojo ir ikonografinę bei priėjo išvadą, kad dėl nepaliaujamų meninių struktūrų metamorfozių romaninė ikonografija yra *epinė*. Antžmogiškosios proporcijos ir monstrų vilkstinė skelbia žydų Biblijos išpranašautą pasaulio pabaigą. Visa meninė programa kuria majestotiškos didybės išpūdį. Apokaliptinėse scenose juntamos chiliazmo baimės. Pasaulio pabaigą pranašaujančiose baisybėse neabejotinai alsuoja Rytai.

Šiuo atžvilgiu Mâle'is ir Focillonas žengė išvien. Abu menotyrininkai ieškojo romaninės ikonografijos palikimo Sirijoje, Mesopotamijoje, Bizantijoje, Užkaukazėje, Egipte, kur Rytų krikščionybė sukūrė ir tūkstantmečiams apibrėžė stereotipų erdves, kuriose skleidėsi atvaizdai. Kristaus gimimo ir kančių ciklai, alegoriniai Šventojo Rašto pasakojimai, Kristaus ir apaštalų vaizdavimas, taip pat simbolinių reiškinių kupini archaizmai – tai pagrindiniai orientalistinių bruožų turintys krikščioniškosios ikonografijos skyriai, kurių istoriją ir kelią į romaninę meno kalbą bandė rasti Focillonas.

Pasak jo, viduramžių rankraščiai perėmė ne tik bizantišką *Christos Paskon* dramą, atgimimo ir mirties scenų epizodus, bet ir Rytuose iliustruotos Biblijos vaizdinius, kurie išsiskiria iš kitų dar senesnėmis orientalistinėmis formomis, pavyzdžiui, tarp dviejų liūtų stovintis Danielius – tai asirų Gilgamešo atvaizdo ataidas. Taigi Biblijos ir Evangelijos figūros susipynė su senaisiais Azijos atvaizdais ir įgijo egzotišką pobūdį.

Orientalistiniai romaninės ikonografijos bruožai pasidaro dar ryškesni pažvelgus į joje įsitvirtinusias fantastines būtybes ir pabaisas. Vadinasi, romaninė ikonografija yra ne tik *epinė*, bet ir *teratologinė*. Į neaprėpiamos gelmės ornamentus įsiliejusios keistos figūros ir Evangelijos pasakojimai neteko žemiškumo, tikroviškų bruožų ir egzotišku, pajvairintu orientalistiniais motyvais, pavidalu įprasmino krikščioniškas istorijas.

Tačiau visos aptartos Rytų ir Vakarų meninės patirties formos ir ikonografijos temos tik išpurenė dirvą, kurioje galėjo sudygti originalūs romaninio stiliaus, pasižyminčio savitais estetikos bruožais, daigai. Stilius šiuo požiūriu yra estetikos dalis, atskleidžianti vaizduojamosios kūrybos ypatybes. Nenorėdamas stiliaus apibrėžti kaip meninės srovės, kuri subrandina pumpurą, pražysta ir nuvysta, Focillonas akcentavo genezės svarbą, parodydamas, kad viena po kitos einančios patirties formos gali vesti į brandą – tada išplinta konkrečios meninės formulės, o

vėliau ateina persisotinimas, kuris skatina naujas paieškas. Tai tiksliai apibrėžė romaninės skulptūros raidą, kai XI a. įvairios įtakų srovės ir skirtingos patirties formos XII a. virto griežtai struktūruota sintakse<sup>137</sup>. Be to, stilius neišnyksta be pėdsakų, jo staiga nepakeičia kitas: esti koegzistuojančių formų tarpsniai, kai vieni kūriniai jau pranašauja naujo stiliaus atsiradimą, o kituose dar gyvos senojo stiliaus formos.

Apibendrinant pažymėtina, kad Focillonas atskleidė, jog romaninėje skulptūroje slypi originali formų poetika, kurią galima gretinti su scholastine mintimi, kaip tai darė Schapiro<sup>138</sup> ir Panofsky<sup>139</sup>, nes tos epochos logikos puristai siejo elegantiškus formų meandrus įvairiose srityse. Tačiau, skirtingai nei ikonologinės mokyklos atstovai, Focillonas pabrėžė, kad didieji romaninio meno timpanai nėra teologų komentarai: „tai teofanijos, dieviškumo apreiškimas, intelektualios išvalgos. Panašiai IX a. viduryje Škotas Eriugena savo pažinimo teorijoje apibrėžė dvasios judėjimą. Tai dievybės atėjimas ir apsireiškimas žmonijai, kuris skatina žmogų stiebtis į dieviškumą; ji neskelbia gerosios naujienos, tai nėra ir mūsų nuodėmės išpirkęs Nukryžiuotasis, tai neoplatoniška Pseudo-Dionisijo dievybė, kuri susijungia su būtybėmis ir į kurią sugrįžtantis pasaulis turi nepaprastų galių. Siekdamas susitikti su ja, kad taptų panašus į ją, žmogus turi patirti nuskaidrinančias metamorfozes, pereiti būties pakopas, kad, atsisakęs savo juslinio kūno, potraukių ir žemiško kūno, sugrįžtų į amžinybę“<sup>140</sup>. Tik vėliau Panofsky'o studijos, skirtos St. Deni abato Sugero gyvenimui, iš dalies patvirtino šias taiklias prancūzų meno istoriko išvalgas<sup>141</sup>. Vadinas, Focillonas įrodė atvaizdų nepriklausymą nuo amžininkų tekstų, kad neverta ieškoti tiesioginių sąsajų tarp vaizdo ir kalbos. Pasirinkimas arba atmetimas tam tikro atvaizdų tipo atsiranda iš „formų gyvenimo“ ir ikonografijos raidos.

Kita vertus, skrupulinga Focillono romaninio stiliaus analizė savitai pagrindė mintį, kad jis buvo „sukurtas mentalinio šoko būsenoje: iš idėjų, interpretacijų ir konkrečių fundamentalių formulių, kurios sklandė po visą pasaulį“<sup>142</sup>. Pažymėtina, kad Focillono koncepcijoje išryškėjo išvalga, jog *nauja*

<sup>137</sup>Wirth J., *La datation de la sculpture médiévale*, Genève: Droz, 2004, p. 109.

<sup>138</sup>Schapiro M., *Romanesque Art*, New York, 1977.

<sup>139</sup>Panofsky E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967.

<sup>140</sup>Focillon 1964 14.

<sup>141</sup>Yves Ch., *Les grandes portails romans*, Genève: Droz, 1969, p. 55.

<sup>142</sup>Francastel P., *L'Humanisme Roman*, Paris: Morton, 1970, p. 160.

*visuomenė natūraliai ieškojo būdų, kaip sustiprinti krikščionybę, remiantis jos ištakomis. Panaši mintis nuvilnijo ir medievisto Blocho veikaluose: kiekvienas pasikeitimas lemia mistinį sugrįžimą prie pirminių versmių.*

Taikydamas kompleksinės komparatyvistinės metodologijos principus, Focillonas gilinosi į Rytų meno formų difuzijos problematiką, tačiau ir kėlė klausimą, kokias menines vertybes ir koku būdu Vakarai perima iš Rytų? Rytų meno formų poveikį Vakarų viduramžių meno raidai jis pagrindė konkrečiomis istorinėmis aplinkybėmis ir kultūrų įtakomis, tačiau, gilindamasis į Vakarų meno genezės problemas ir Rytų meno formų poveikio Vakarų viduramžių menui dėsningumus, pasitelkė daugybę konkrečių faktų, parodydamas, kaip meno formos natūraliai atsiranda vienos iš kitų, o jų transformacija susijusi su naujų meninių srovių įtakomis ir suaktyvėjusių senųjų meno sluoksnių veikla. Kaip matėme, svarbiausias Focillono komparatyvistinės strategijos tikslas buvo atskleisti romaninio meno struktūrų savitumą, o ne vienpusį Rytų meno įtakų srautą.

Focillono romanikos menui skirti veikalai rodo, jog *tai buvo vienas išskirtinių mokslininkų, kuriems būdingas dvipusis minčių judėjimas, leidęs nuolat koreguoti conceptualias savo nuostatas. Tai jam padėjo skverbtis ir į istorines romaninių meno formų evoliucijos gelmes, ir parodyti, kad romaninio meno paveldą sudaro įvairūs sluoksniai – nenykstantys ir lemiantys vakarietiškus meno bruožus.* Focillono romaninio meno studijų išskirtinumas pasireiškia tuo, kad skirtingai nei ankstesni menotyrininkai, kurie fiksavo ir apčiuopdavo tik tam tikrus tipologinius šio stiliaus bruožus, čia kaip ir Baltrušaičio darbuose jau išryškėja naujas tyrinėjimo lygmuo. Romaninių stilių Focillonas ne tik apibrėžia kaip unikalią istorinių meno formų raidos fazę, tačiau ir pasineria į šio stiliaus gelmę, tai yra į formų morfologiją. Tik Baltrušaitis šioje srityje žengė dar toliau, nes jo veikaluose pagrindiniu tyrinėjimo objektu tapo romaninių formų morfologijos metamorfozės.

Palyginus Focillono ir Baltrušaičio romaninio meno tyrinėjimus, aiškėja jų idėjų ir metodologinių nuostatų bendrumas. Išties nė vienas romanikos architektūrą ir skulptūrą XX a. 3–4 dešimtmetyje analizavęs menotyrininkas nepažengė taip toli, kaip šie medievistai, kurie plėtodami formaliosios metodologijos teiginius nustatė pamatinius romanikos meno vienovę apibrėžiančius principus. *Platus požiūris skatino šiuos iškilus medievistus gilintis į sudėtingas civilizacijų įtakų, įvairių meno srautų atneštų motyvų, vaizdinių, ornamentinių struktūrų susipynimo, migracijos, jų istorinių mutacijų bei metamorfozių problemas romanikos ir gotikos mene, ieškoti skirtingas civilizacijas, kultūras, apskritai žmonijos istoriją siejančių*

*antropologinių meno istorijos gijų*. Tačiau, lygiagrečiai plėtodami geologinės morfologijos studijas, kurios leido atskleisti meno formų sąryšius, t. y. perimamumo, ankstesnių meninės kultūros sluoksnių iškilimo reiškinius, Focillonas ir Baltrušaitis pasižymėjo skirtingais prioritetais ir polinkiais, lėmusiais jų tyrinėjimų ir metodologinių nuostatų pritaikymo savitumą.

Focillonas, linkęs į platesnius teorinius apmąstymus, ieškojo gijų, siejančių bendriausius kultūrinius ir istorinius faktus su stiliaus problemomis. Gvildenant romaninio meno kilmės ir metamorfozės klausimus, esminį Baltrušaičio metodologinės pozicijos skirtumą, palyginti su Focillono, lėmė vengimas konstruoti universalius meno raidos modelius. Be to, skverbdamasis į sudėtingas įvairių kultūrų ir civilizacijų sąveikos problemas, Baltrušaitis, kitaip nei Focillonas, siekė pagrįsti ne tik tiesioginius meno įtakos kelius: jis kėlė šumerų meno renesanso idėją, pabrėždamas, jog meno formų raidai būdinga netolygi sklaida, t. y. meno morfologijos elementai, motyvai ir sintaksės taisyklės gali spontaniškai atgimti. Taigi Baltrušaičio romaninio meno studijose išryškėjo savitos *metamorfologijos* nuostatos, kurios *pagrindė principinę idėją, jog istorija ne visada pajėgi atsakyti į klausimą, kokioms mįslingoms jėgoms veikiant praeities meno formos atgyja ir formuoja naują meno ciklą*. Čia įsiterpia vaizdinė žmonijos atmintis, kuri sukuria sąlygas periodiškai atgyti meninėms struktūroms ir simboliams.

Taip pat pažymėtina, kad, nepaisant pavienių kritinių požiūrių, formali Focillono ir Baltrušaičio viduramžių meno koncepcija randa atgarsį ir XXI a. Vyraujant naujoms menotyros metodologijoms, natūraliai atsiranda daugiau kritinių pastabų: priekaištaujama dėl ikonografijos ir prasminio lauko ignoravimo, pasirėmimo vien „plastinės išvaizdos“ elementais, tačiau ryškėja ir nauji bandymai plėtoti „ornamentinės stilistikos teoriją“, susiejant ją su romaninio meno sintaksės analize, kuri leidžia aprėpti ir plastikos, ir prasmų lauką<sup>143</sup>.

<sup>143</sup>Bonne J.-C., *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, S.F.I.E.D.: Le Sycomore, 1984, p. 200.

# FORMŲ TĘSTINUMAS IR ATBUDIMAS GOTIKOS MENE





## ILGALAIKIAI KULTŪROS REIŠKINIAI

Focillono ir Baltrušaičio romaninio meno studijos buvo pirmoji pakopa, vedanti į Vakarų viduramžių kultūros ir meno klestėjimo epochą, vadinamą gotika. Tyrinėdami šios epochos meno formas menotyrininkai domėjosi, kokia meninė patir-



*Švč. Mergelė Marija, Atlantas ir miestas virš arkos. Karališkas portalas, Sen Deni bazilika, 1140 (Prancūzija)*

tis ir istoriniai skatuliai lėmė gotikos stiliaus atsiradimą, kaip nerviūrinis skliautas tapo Vakarų architektūros esybe ir kokie romaniniame mene susiformavę civilizaciniai Vakarų meno bruožai išliko, skatindami formų metamorfozes, tikrovės atvaizdą supynusias su regimybe.

Šie svarbūs meno ir kultūros istorijai klausimai buvo keliami, ieškant naujų metodologinių priečių, menotyrą suartinusių su mentaliteto istorija, kuri padėjo atskleisti gelminius meno formų būties lygmenis, tad aptarti gotikos menui pažinti skirtus Focillono ir Baltrušaičio veikalus svarbu dviem požiūriais: 1) metodologiniu, atskleidžiančiu pamatines Vakarų meno formas, jų atsiradimą skatinusius Rytų ir Vakarų meno formų sąryšius, meninės kultūros tradicijos liekanas ir atbudimus; 2) pozityvistiniams tyrinėjimams nebūdingu, kitokiu gotikos meno matymu, atvėrusiu fantastiškųjų vaizdinių kupiną gotikos meno pasaulį,

gyvavusį greta „realistinių“, žmogaus individualumo vertę supratusių viduramžių, kuriuose atbudo ankstesnių epochų meno formos ir vyko nepaliaujamos, renesansą pranašaujančios metamorfozės.

Iš tikrųjų Focillono ir Baltrušaičio menotyros veikalai savitai perkėlė į menotyros sritį „ilgalaikių“ viduramžių supratimą. Ilgalaikiškumo samprata ir anachronizmo paradigma atskleidė istorinių stiliaus ir epochos sąvokų ribotumą, individualios ir kolektyvinės sąmonės bei pasąmonės reiškinių galią, kultūrinės atminties nulemtas meno formų transformacijas, iškraipymus, užmarštis ir atsiminimus. Dera pažymėti, kad šie tyrinėjimai glaudžiai siejosi su *Annales* socialinių ir istorinių

mokslių sąjūdžiu. Manau, nereikėtų ieškoti tiesioginių metodologinių *Annales* nuostatų įtakų Focillono ir Baltrušaičio menotyros veikalams: tai bendrų intelektualinių ieškojimų procesas, naujomis idėjomis „užkrėtęs“ įvairias istorinių mokslų disciplinas. Vis dėlto prasminga glaustai apžvelgti pamatines metodologines šio judėjimo nuostatas, paaiškinančias ir meno istorijos metodų kaitos priežastis.

Kaip žinoma, 1929 m. vienas iš žurnalo *Annales d'histoire économique et sociale*<sup>1</sup> įkūrėjų, Marcas Blochas (1886–1944) – žydų kilmės mokslininkas, kuris, įsitvirtinus Vichy režimui, buvo priverstas slapstyti, skelbti darbus Marco Fougères slapyvardžiu, o 1944 m. sušaudytas netoli Liono – paliko nebaigtą istorijos metodologijai skirtą veikalą *Apologie pour l'histoire* („Istorijos apologija“), kurį 1949 m. išspausdino jo bičiulis Lucienas Febvre'as<sup>2</sup>.

Tai vienas kertinių veikalų XX a. historiografijoje, atskleidęs svarbius istorinių mokslų pokyčius. Pirma, Blochas skatino ieškoti tvirtesnių praeities ir dabarties jungčių: pabrėžė, kad, praeitį pažinus nenuodugnai, neretai dabartis suvokiama klaidingai. Antra, pripažino, jog istorija yra mokslas apie įvairių visuomeninių reiškinių sąryšius, pokyčius, virsmus, t. y. kad bet koks istorinis reiškinyss pažįstamas tik tyrinėjant jo raidą. Trečia, jis tvirtino – istorikui svarbu šaltinius ne tik pažinti, bet ir mokėti tinkamai iškelti klausimą, aktualiai gvildinti istorinę problemą. Vadinasi, buvo kritikuojamas istorinis pasakojimas, siekiant kurti analitišką istoriją, grįstą asmenine išvalga ir, reikėtų pabrėžti, komparatyvistine metodologija.

1936–1937 m. Sorbonoje ėjęs istorijos profesoriaus pareigas, Blochas buvo komparatyvistinės istorijos pradininkas, bylojęs, jog lyginamas reiškinius ir struktūras istorikas permato bendrybes, aptinka istorijos „griaučius“ – kuriuos apipynę atsitiktinumai ir paviršiniai dalykai – bei atskleidžia konkrečios epochos, visuomenės, civilizacijos savitumą<sup>3</sup>. 1928 m. jis paskelbė į manifestą panašėjantį straipsnį apie lyginamąją Europos tautų istoriją<sup>4</sup>, kuriame išskyrė du komparatyvistinius metodus: vieną, pagrįstą laiko ir erdvės atskirtų visuomenių lyginimu, o antrą – kaimyninių ir bendraamžių kultūrų tyrimu. Kaip tik šiuos

<sup>1</sup> Prasidėjus Antrajam pasauliniam karui žurnalas vadinosi *Annales d'histoire sociale*, 1942–44 m. – *Mélanges d'histoire sociale*, o nuo 1946 m. – *Annales: Économies – Sociétés – Civilisations*.

<sup>2</sup> Bloch M., *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien*, Paris, 1949.

<sup>3</sup> Žr. Le Goff J., „Préface“, in Bloch M., *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien*, Paris: Armand Colin, 1993, p. 7–28.

<sup>4</sup> Bloch M., „Pour une histoire comparée des sociétés européennes“ (1928), in Marc Bloch, *Mélanges historiques*, Paris, 1963, t. 1.

komparatyvistinius metodus – *universalų* ir *istorinį* – meno istorijoje rutuliojo Focillonas ir Baltrušaitis, lygindami gretimų ir tolimų meninių kultūrų sąryšius.

Apibrėždamas pirmąjį metodą, Blochas pažymėjo, jog, atskleidžiant laike ir erdvėje nesusijusių kultūrų panašumus ir skirtumus, svarbu kelti hipotezes, kurios atveria naujas tyrinėjimo sritis, padeda atskleisti struktūrų išlikimo reiškinius ir kitų kultūrų įterpinius. Kitas metodas, taikytinas greta gyvuojančioms kultūroms tyrinėti, atskleidžia abipuses įtakas, savitus kultūrų bruožus, bendras kai kurių reiškinių ištakas ir jų raidos skirtumus. Ir vienas, ir kitas metodas kreipia dėmesį į paveldimumo reiškinius: „komparatyvinė istorija gali atskleisti dar nežinomus skirtingų žmonių bendrųjų sąryšius“, „labai tolimų kultūrų lyginimas – tai ne akiplėšiškas noras surasti bendrą kilmės šaltinį, o siekis atskleisti gelminius ryšius, žiloje senovėje egzistavusius konkrečius civilizacijų ryšius“<sup>5</sup>. Vadinas, komparatyvizmas turi vertę tik tada, kai remiasi konkrečiais ir gausiais duomenimis bei dokumentais. Tad „natūralu, kad komparatyvistinį metodą plėtos tik nedidelė dalis istorikų“, – pranašavo Blochas<sup>6</sup>.

Blocho veikaluose išryškėjo ir dėmesys istoriniam laikui, istorinių reiškinių trukmei, Fernand'o Braudelio žodžiais tariant, *la longue durée* (ilgalaikiškumui) svarstyti. Šiuo atžvilgiu Blocho požiūris panašus į Henri Bergsono: „Istorikas negali nuleisti akių nuo laikiškumo problemos: nei tyrinėdamas didžiulįs gimi-niškų reiškinių bangas, kurios vis užlieja istoriją, nei žmogaus būtį, kurioje šios srovės subėga į galingą sąmonės srautą“<sup>7</sup>. Juk kartais metamorfozės trunka tūkstantmetį, kol įvyksta vienokių ar kitokių pokyčių. Todėl geologinis tyrimas buvo pripažintas svarbiu istorijos metodu, o „naujoji istorija“ tapo istorijos struktūrų, akivaizdžių ir latentinių jos formų tyrinėjimu.

Svarbu ir tai, kad „naujoji istorija“ pasuko į antropologiją. Pripažinęs, kad visos visuomeninės sąlygos iš esmės yra mentalinės<sup>8</sup>, Blochas atkreipė dėmesį į visuomeninę psichologiją, mąstymo sistemas, tikėjimus, mitus ir legendas. O pastebėjęs, kad „Vakarų civilizacija visada rėmėsi į savo atmintį“<sup>9</sup>, jis taip pat atvėrė naują istorijos ir atminties tyrinėjimų plotmę, atskleidusią fundamentalias kultūros paveldo problemas.

<sup>5</sup> Ten pat 35.

<sup>6</sup> Ten pat 37.

<sup>7</sup> Bloch 1949 166–7.

<sup>8</sup> Bloch M., *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien*, Paris, 1974, p. 158.

<sup>9</sup> Le Goff 1993 13.

Dideles permainas lėmė ir mokslinė Lucieno Febvre'o (1878–1956) veikla. Dar kartą pakartosiu, kad, jam vadovaujant, pirmieji dešimt *Annales* numerių buvo lemtingi Prancūzijos istorijos mokslo raidai. Jis nurodė, kaip svarbu tyrinėti įvairią žmonijos geografiją, ieškoti geografijos nulemtų įtakų socialinėje ir kultūrinėje morfologijoje ir pabrėžė tradicijos galią: „žmogus yra tradicijos darinys!“<sup>10</sup>. Febvre'as atkreipė dėmesį į žmonių judėjimo ir kelionių svarbą lyginamojoje istorijoje, skatino sieti kasdienius gyvenimo ženklus su dvasiniu žmogaus gyvenimu.

Sekdami Blocho ir Febvre'o idėjomis, XX a. medievistai atmetė linijinio (chronologinio) laiko sampratą, pabrėžė, kad giliausiuose istorinės tikrovės sluoksniuose glūdi itin atsprios laiko pokyčiams civilizacinės struktūros. Taigi buvo pripažinta, jog viduramžiais susiformavusios vertybinės orientacijos ir sąmonės struktūros išliko iki XIX ar net XX a. Tokia istorinė samprata skatino tyrinėti ne tik regimą tikrovę, bet ir žmonijos svajonių, vaizduotės, tikėjimų ir įsitikinimų pasaulį, kuris įleidęs šaknis į senuosius mitus, siejančius geografines Vakarų ir Rytų erdves.

Apibendrinant šio istorinio sąjūdžio reikšmę, galima išskirti dvi fundamentalias *Annales* temas – visuminę (*globale, totale*) istorija ir ilgalaikiškumas (*la longue durée*). Visuminė istorija apima įvairias žmogaus ir visuomenės gyvenimo plotmes, tarp jų ir tokias, kurios, atrodytų, beveik neturi nieko bendra su istorija: ritualus, apeigas, vaizdinius, kurie labai lėtai kinta ir tampa tarsi inertišku istorijos užpildu<sup>11</sup>.

Ilgalaikiškumo sąvoka susilaukė tarptautinio pripažinimo, kai žurnale *Annales E. S. C.* buvo paskelbtas Braudelio straipsnis „Histoire et science. La longue durée“ („Istorija ir mokslas. Ilgalaikiškumas“, 1958), tačiau jau 4 dešimtmetyje prancūzų istoriografijos požiūris į istorinį laiką pakito: jam būdingas ilgalaikių reiškinių, patvarių struktūrų, nekintančių dalykų, pasikartojimų ir dėsningumų atskleidimas.

Vadinasi, „naujoji istorija“ – intelektualinio judėjimo už istorinio pažinimo atsinaujinimą padarinys. Kita vertus, dauguma jo dalyvių prabilo apie turtingą politinį ir kultūrinį viduramžių, dar neseniai vadintų „tamsiaisiais“, palikimą.

<sup>10</sup> Febvre L., *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris: Albin Michel, 1938, p. 68.

<sup>11</sup> Афанасьев Ю. Н., «Фернан Бродель и его видение истории», in Бродель Ф., *Структуры повседневности: возможное и невозможное*, Москва: Прогресс, 1986, с. 15.

Paminėtini ir antrosios kartos *Annales* mokslininkai: Fernand'as Braudelis, Jacques'as Le Goffas, Georges'as Duby, Aaronas Gurevičius ir kiti. Nors XV a. pabaigą – XVI a. pradžią buvo įprasta laikyti savarankiška epocha (Naujaisiais amžiais), tačiau naujos istoriografijos šalininkai šią ribą nutrynė, tvirtindami, kad viduramžių sąmonei būdingos struktūros (pasaulio vaizdas) ir vertybinės orientacijos kito labai lėtai. Pasak Le Goffo, „gyvename tarp mentalinių ir intelektualinių viduramžių liekanų“<sup>12</sup>.

Kaip netrukus paaiškės, metodologinės *Annales* nuostatos išryškėjo Focillon'o ir ypač Baltrušaičio viduramžių meno studijose bei vėlesniuose veikaluose, atskleidusiuose žmonijos mąstymo ir kūrybos perimamumą, formalių mitų ilgalaikiškumą ir meninės atminties galias.

## GOTIKOS ARCHITEKTŪRA: STILIAUS IŠTAKOS IR RAIDĄ

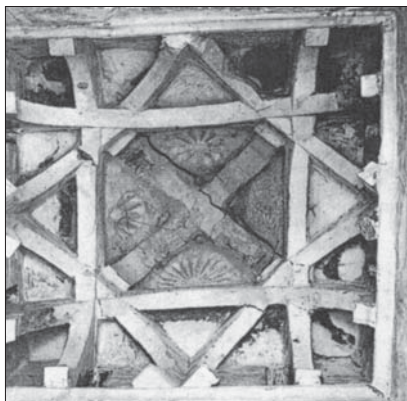
Ile de Franso regione suklestėjęs gotikos stilius Vakarų meno istorijoje buvo prieštarai vertinamas reiškinys, tačiau prancūzų romantikų Victorio Hugo ir Jules'io Michelet apmąstymuose šis stilius, kaip prancūziškas, tapo dvasinių vertybių ir romantiškumo tvirtove. Kita vertus, XIX a. pozityvizmo atstovas Eugène'as Viollet-le-Ducas<sup>13</sup>, sutelkęs dėmesį į konstrukcinius architektūros dalykus, įtvirtino nuostatą, kad smailioji arka ir nerviūrinis skliautas yra esminiai vakarietiško gotikos stiliaus dėmenys, padėję sukurti dinamišką sistemą, priešingą statiskai antikos architektūrai<sup>14</sup>.

XX a. pradžioje daugelis menotyrininkų atkreipė dėmesį į nerviūrinio skliauto ištakas. Kai kurie, pavyzdžiui, vokiečių meno istorikas Polis Abrahamas skelbė apie musulmonišką jo kilmę ir ragino atidžiau pažvelgti į šio struktūrinio Vakarų architektūros elemento raidą. Kaip tik dėl to Focillonas, gindamas *Vakarų meno* savitumą, stojo į akistatą su įtakas perdėm sureikšminusia meno istorija: „Negalima kalbėti tik apie paprastą konstruktyvaus elemento pasisavinimą, reikia taip pat matyti panašumus, sprendimų sutapimus, transformacijas ir pritaikymą prie naujų kultūros sąlygų. Šiuo požiūriu, žinoma, svarbūs ir kultūrų ryšiai

<sup>12</sup> Ле Гофф Ж., *Цивилизация средневекового Запада*, Москва, 1992, с. 5.

<sup>13</sup> Viollet-le-Duc E., *Dictionnaire de l'architecture*, Paris, 1859, t. III.

<sup>14</sup> Ж. Viollet-le-Duc E., *L'architecture raisonnée*, Paris: Hermann, 1990.



Nerviūrinis skliautas, Bib Mardum mečetė, apie 1000. Toledas (Ispanija)



Šv. Petro katedros varpinės skliautas, XII a. Muasako katedra (Prancūzija)

bei mainai, kadangi tai procesas, kai iš daugybės skirtingų elementų susiformuoja naujas stilius“<sup>15</sup>. Šiuos svarstymus papildė ir Baltrušaičio tyrinėjimai apie meninę krikščioniškosios Azijos, t. y. Armėnijos, patirtį.

Vadinasi, Focillonas ir Baltrušaitis sutelkė dėmesį į meno stiliaus virsmą, kultūrinės kaitos laikotarpį, kai Vakarų viduramžių epochoje vienuolių centrus nustelbė miestai ir svarbiausiais šio proceso dalyviais tapo mokslas bei architektūra. Romaninį meną XII a. keitė gotikinis: katedra atspindėjo ir puošė miesto gyvenimą, o gotikinė ikonografija tapo miesto kultūros išraiška. „Persisotinę romaninio barokizmo, kuris pasižymėjo rafinuotomis ir keistomis iškraipytomis ornamento formomis, [...] cistersų vienuoliai sutiko griežtesnę, darnesnę ir detalę aukojančią esmei gotiką“<sup>16</sup>. Tačiau naivu manyti, kad kultūros užkaboriuose išlikusios romaninės meno formos ir personažai staiga išnyko: jie neprarado galių ir pranašavo naujas metamorfozes. Romaninės pabaisos netrukus atgimė kitose meninėse srityse ir įkūnijo pokyčius išgyvenančios visuomenės baimes.

Šiuose stilistinės kaitos procesuose taip pat sąveikavo Rytai ir Vakarai. Sustiprėjus prekybos ryšiams, kai popiežius Inocentas III krikščioniškųjų kraštų prekėms pagaliau panaikino embargą į musulmoniškuosius kraštus, suaktyvėjo ir intelektualiniai mainai. Kryžiaus žygių metu arabų mokslas paplito krikščioniškuosiuose kraštuose ir pranašavo vadinamąjį XII a. renesansą. Žinoma, kad

<sup>15</sup>Focillono žodžiai cituoti: Thomine A., „Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons“, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: SNOECK, 2004, p. 157.

<sup>16</sup>Le Goff J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris: Flammarion, 1982, p. 66.



arabai Vakarų mokslininkus supažindino su jų bibliotekose sukauptu graikų palikimu, kurį savitai išplėtoję musulmonų intelektualai skleidė islamo Vakaruose, t. y. Ispanijoje: užkariautame krašte jo godžiai sėmėsi ir krikščionių dvasininkai. Be to, Palestinoje, Šventojoje Žemėje, kuri buvo virtusi krikščionių ir musulmonų mūšio lauku, pagaliau nusistovėjo taikūs santykiai.

Šie ir kiti veiksniai atvėrė kelius glaudesniems kultūrų ryšiams: abstrakčių formų stepių meno motyvai, Armėnijos, Bizantijos ir Kordobos architektūrai būdinga smailioji arka, kupolai ir kiti iš Rytų meno paimti skoliniai tapo neatskiriama Vakarų kultūros dalimi<sup>17</sup>. Tad nenuostabu, kad meno istorikai esminių gotikos meno bruožų kilmės ieškojo Rytuose, pirmiausia islamiškosios Ispanijos bei Magribo architektūroje.

Spręsdamas nerviūrinio skliauto kilmės problemą, Focillonas 1935 m. paskelbė studiją *Le problème de l'ogive* („Nerviūrinio skliauto problema“), kurią netrukus papildė ir Baltrušaičio knyga *Le problème de l'ogive et l'Arménie* („Nerviūrinio skliauto problema ir Armėnija“, 1936), dar kartą atkreipusi dėmesį į Užkaukazės kraštų meno svarbą krikščioniškojo Vakarų meno plėtotei.

Sekdamas Viollet-le-Ducu, Focillonas pabrėžė architektūrines gotikinio nerviūrinio skliauto funkcijas, kurios buvo lemtingos Vakarų stiliaus raidai, tačiau nemenkino ir dekoratyvinio jų vaidmens. Jis tyrinėjo į gotikos architektūrą įsiliejusius archajinius elementus, Europos paribio zonose vykusias įtakas, kurios įvairiai turtino meninę Vakarų kūrybą. O aptardamas teorijas, kuriose gotikos architektūros ištakų ieškota Senovės Azijos kultūrose (daugiausia Sasanidų Persijoje ir Sirijoje), Bizantijos, romėnų architektūroje ir X a. Kordobos bei Toledo mečetėse, Focillonas pripažino, kad „gotikos architektūros ištakose ir raidoje susipynė meniniai įvairių kultūrų ir epochų ieškojimai, prieštaringi meninės patirties rezultatai, kurie civilizacinės meno formas tyrinėjantį meno istoriką skatina susimąstyti apie meno tradicijų tęstinumą, susisluoksniavimą ir nelinijinę raidą“<sup>18</sup>. Tokia nuostata kėlė mintį, kad gotikos stiliaus atsiradimą lėmęs nerviūrinis skliautas katedros architektūroje įsitvirtino, remiantis daugybe pavyzdžių, kurių perkėlimas į Vakarų kultūrą „pasižymėjo gražia logika, kurią galima lyginti su teoremos išvedimu“<sup>19</sup>.

<sup>17</sup>Ten pat 126.

<sup>18</sup>Recht R., *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XIIIe–XVe siècle*, Paris: Gallimard, 1999, p. 521.

<sup>19</sup>Focillon H., *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman. Le Moyen Âge gothique*, Paris: Armand Colin, Poche: 1988, p. 341.

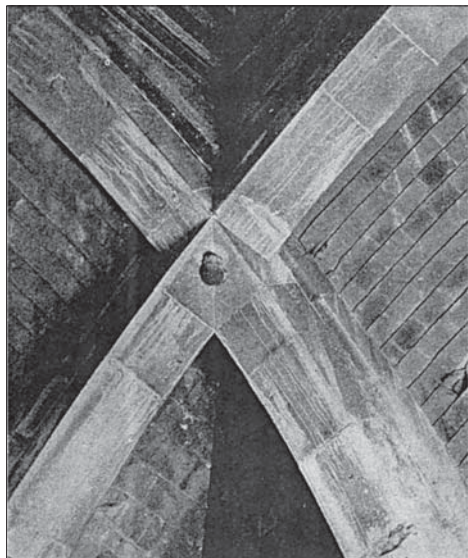
Tai reiškė, kad Vakarų architektai, pasisėmę patirties iš krikščioniškosios Azijos meno, nerviūrinį skliautą naudojo kaip svarbią konstrukcijos struktūrą, padedančią pastatui kilti į aukštybes ir lemiančią stiliaus raidą. Tačiau gotikos raidai buvo svarbi ir romėniška tradicija bei musulmoniškųjų pokupolinių nerviūrų ornamentika, padėjusi plastinėmis priemonėmis kurti dangaus skliauto iliuziją.

Svarstant stiliaus kilmės klausimą, Focillonas pabrėžė, kad įtaka yra sudėtinga meninių struktūrų sąveika, kai formos ne tik kopijuojamos, bet ir pritaikomos naujiems poreikiams. Kita vertus, kaip ir *Annales* sąjūdžio dalyviai, jis pripažino, kad reikia atskleisti ilgalaikes nerviūrinio skliauto tradicijas Rytuose, tačiau neapsiriboti tik vieno šaltinio tyrimu. Nerviūrinis skliautas Vakarų architektus domino ir kaip plastikos priemonė, ir kaip struktūrinis architektūros elementas. Iki XII a. įvairiuose Europos kraštuose nerviūra tai pradingdavo sienoje, tai iškildavo ant pilorių, tai prabildavo ornamentinės plastikos kalba. Skirtingos meninės patirties formos dalyvavo Vakarų gotikos genezėje ir lėmė šio stiliaus savitumą.

Pritardamas Focillono išvadoms, Baltrušaitis sutelkė dėmesį į nerviūrinio skliauto istoriją Armėnijoje, X–XI a. krikščioniškojoje Azijoje klestėjusią architektūrą, iš kurios meninės patirties sėmėsi ir Vakarų gotikos kūrėjai. Skirtingai nei kituose musulmoniškosios kultūros centruose, šiame regione kryžminių arkų sistemos laikė sunkius plafonus ir skliautus, o nebuvo vien ornamentinis užpildas. Vadinas, priimdami naujo stiliaus iššūkius, Vakarų architektai kaip tik iš armėnų galėjo pasimokyti, kaip spręsti konstruktyvias problemas.

Archeologiniai ir menotyriniai Baltrušaičio tyrinėjimai parodė, kad krikščioniškos Ani bažnyčios šv. Išganytojo ir šv. Apaštalų koplyčiose seniausi išlikę X a. nerviūriniai skliautai – tai tarsi arkbutanai. Kryžminės arkos čia buvo ir perdanga, ir atramos. Vėliau ši konstrukcija paplito daugelyje Armėnijos šventyklų ir vienuolynų, kur ji buvo racionalus architektūros dėmuo<sup>20</sup>, tačiau X–XIV a. Rytuose ir Vakaruose (Mesopotamijos, Persijos regionuose, Afrikoje ir Ispanijoje) atsirado ir kitas pastatų tipas, kuriuose nerviūrinis skliautas atliko tik dekoratyvinę paskirtį. Daugiakampės ir žvaigždinės nerviūros nedarė įtakos vidinei architektūros struktūrai. Šios islamiškosios architektūros ištakos – meninės patirties kupinuose Mesopotamijos ir dar tolesniuose Persijos regionuose, kurie darė įtaką ir Armėnijos kultūrai. Arabams užgrobęs Armėniją, šio krašto kulto pastatuose atsirado daug musulmoniškajai architektūrai būdingų elementų. Vis dėlto VII a.

<sup>20</sup> Baltrušaitis J., *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1936, p. 28.



Nerviūros detalė, Achpato šventykla, IX–XI a.  
(Armėnija)



Nerviūrinis nartekso skliautas, XII a. Muasako katedra  
(Prancūzija)

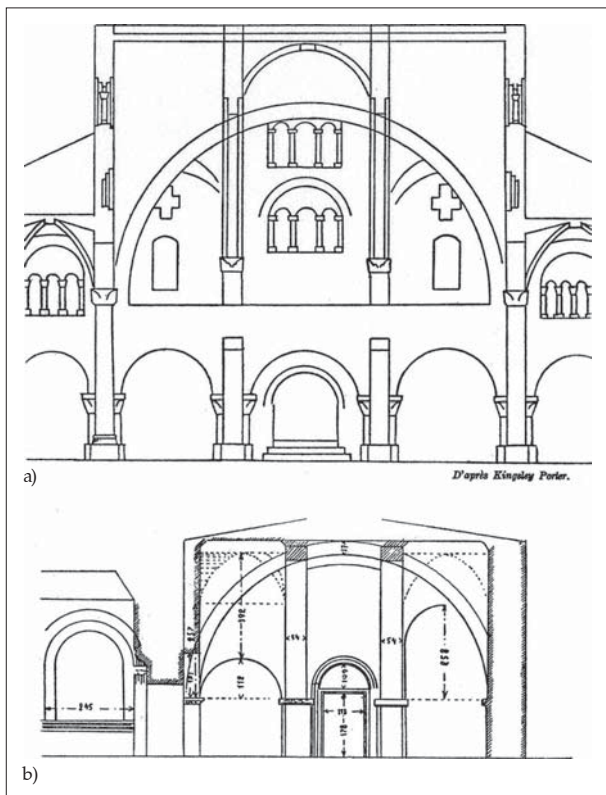
Užkaukazėje atsiradusios kryžminės arkos rutuliojosi kaip atskira, nuo islamo architektūros nepriklausanti struktūra, mažai ką bendro turinti su ornamentinėmis islamo architektūros fantazijomis.

Vadinasi, pasirėmę Senovės Rytų architektūros pamokomis Armėnijos architektai sprendė tas konstrukcijos problemas, su kuriomis vėliau susidurs Vakarų katedrų statytojai. „Todėl kilo klausimas, – rašė Baltrušaitis, – ar greta kitų veiksmų, prisidėjusių prie naujos architektūros atsiradimo, Europos architektai nesisėmė patirties iš meno, kuriame atgimė formos, klestėjusios Senovės Rytų kultūrose?“<sup>21</sup>. Iš tikrųjų Baltrušaičiui rūpėjo ilgalaikė nerviūrinio skliauto istorija, atskleidžianti ne tik kultūrų mainus, bet ir skirtingas civilizacijas siejančias formų metamorfozes. Tokią universalią komparatyvistinę analizę jis siejo ir su istorine, parodžiusia tiesioginius Vakarų viduramžių ryšius su Užkaukazės menu.

Baltrušaitis atskleidė, kad Italijoje ir Prancūzijoje kai kurios katedros (pvz., *San Satiro* Milane arba *Germigny-des-Près* Paryžiuje) buvo pastatytos pagal armėnų architektūros prototipą su archajinėmis rytietiškais kryžmomis. Tai nestebina, žinant, kad XI a. sustiprėjo Armėnijos ir Vakarų ryšiai: 1045 m. graikams užgrobęs armėnų sostinę Anī, o vėliau ją užėmus musulmonams, nusirito didžiulė armėnų

<sup>21</sup> Ten pat 8.

migracijos banga į Vakarų. Daug armėnų patraukė į Lenkiją, Balkanų kraštus ir Prancūziją. Kultūriniam armėnų centrui persikėlus prie Tauro kalnų, ryšiai tarp krikščioniškųjų Rytų ir Vakarų tapo dar glaudesni. XI a. ant Juodojo Kalno (*Amanus*), vėliau dėl daugybės čia išikūrusių vienuolynų pavadintu Šventuoju Kalnu, greta armėnų abatijų gyvavo ir benediktinų centrai. Be to, 1096 m. prasidėjus kryžiaus žygiams išryškėjo gimininiai armėnų ir Vakarų diduomenės ryšiai, pagyvėjo prekyba. Kita vertus, natūralu, kad pripažintais architektūros meistras laikytų armėnų kūryboje



a) kupolinės armėnų architektūros pavyzdys Europoje Casale-Monferrato katedra, XII a. (Šiaurės Italija);  
b) *Horomos Vank* šventyklos (X a.) schema (Armėnija)

įtaigų rado Vakarų menininkai. Vadinasi, „krikščioniškasis Rytų kraštas, atviresnis nei islamiška aplinka, be išlygų perdavė per amžius kurtų formų patirtį“<sup>22</sup>.

Šie įvairūs istoriniai ryšiai pagrindė archeologinius Baltrušaičio tyrinėjimus ir leido daryti išvadas, kad Vakarų gotikos architektūros ištakose susiliejo trys meninės patirties formos: ispanų ir arabų daugiakampės dekoratyvinės kompozicijos, nieko bendra neturinčios su perdangos konstrukcija, tačiau žavėjusios gotikos kūrėją ornamentinėmis formomis; romėnų epochos nerviūros, arba radialinės juostos, kurios daugiau veikė vietinę Šiaurės Italijos nerviūrinių skliautų raidą; ir pagaliau krikščioniškojoje Armėnijoje sistemingai naudotos konstruktyvios nerviūros, padariusios didelę įtaką gotikinei katedrai ir architektūrinės jos logikos raidai.

<sup>22</sup>Ten pat 70.

Vadinasi, Focillonas ir Baltrušaitis užkirto kelią vienašališkiems bandymams kildinti nerviūrinį skliautą iš arabiškų pokupolinių nerviūrų, kurios prigijo musulmonišku dekoratyvumu pasižyminčioje architektūroje, gyvavusioje greta gotikinių katedrų Ispanijoje bei Pietų Prancūzijoje – kraštuose, kurie ribojosi su islamo civilizacija. Taigi jie konkrečiais pavyzdžiais įrodė ir apgynė europinę nerviūrinio skliauto, kurio ištakų tyrimai atskleidė ilgaamžes menines tradicijas ir įvairias kultūrinės sąveikas, kilmę.

Taip pat pažymėtina, kad nors Focillonas ir toliau taikė vidinės stiliaus raidos analizę, ją vis labiau gožė *geologinė morfologija*, atskleidžianti, kad „istorija yra tarsi sankloda geologinių sluoksnių, kurių vieni išnyksta, o kiti lyg kanjonai staiga iškyla keliautojui prieš akis“<sup>23</sup>, todėl, aptardamas keturis gotikos stiliaus raidos etapus, jis vis daugiau dėmesio skyrė vietinėms gotikinės architektūros variacijoms, skirtingiems pranciškonų, dominikonų ir cistersų architektūros tipams, pripažindamas, kad meno formų raida tikrai nėra sinchroninė: stilistiniai gotikos elementai skirtingu laiku prigijo Vakarų, Vidurio, Šiaurės ir Centrinėje Europoje. Ispanijoje jie susidūrė su islamo įtaka, Italijoje su Bizantijos menu, o Vokietijoje su romanine Reino tradicija.

Tačiau XV–XVI a. stiliui išgyvenant *baroką*, meninio mąstymo kaitą lėmė ne tik vidinės jėgos, bet ir istorinės, kurios pakirto esminius struktūros principus. XV a. architektūroje atsirado daugybė nefunkcionalių dalykų, sudėtingų nerviūrų raštų, besaikio ornamento, vėl suartinusio Vakarų meną su Rytų menu. Istoriui požiūriu, nyko arba į antrą planą atsitraukė trys civilizacijos, kurios formavo Europos viduramžius: Bizantijos, arabų ir gotikinė.

Šiuo istorinio virsmo metu, panašiai kaip ir romaninio stiliaus pabaigoje, atbudo archajinės ir fantastiškosios formos. Kaip jau buvo minėta, romaninės pabaisos neišnyko be pėdsako. Galima sakyti, kad jų pavidalo gotikos laštakai išsaugojo visą romaninių chimėrų ir salamandrų zoologiją, kuri su naujomis kūrybinėmis galiomis atgijo gotikinėje dailėje renesanso išvakarėse. Vadinasi, *fantastiškųjų meno formų protrūkis gotikos pabaigoje buvo romaninių formų atgimimas*.

Šią mintį parėmė ir metodologinė Focillono nuostata, jog *kiekvienu epocha praeityje ieško kūrybinio įkvėpimo, kuris savitai kelia maištą*. Neatsitiktinai liepsningoji gotika teikė pirmenybę fejeriškoms formoms, atsisakė klasikinės struktūros principų, paniro į iliuzijas. Gotikos romantizmas griovė racionalias struktūras ir

<sup>23</sup>Focillon H., *Moyen Âge. Survivances et Réveils. Études d'Art et d'Histoire*, Montréal: Voliquette, 1945, p. 11.



drumstė XIII a. būdingą vaizduojamųjų formų ramybę bei krikščionišką optimizmą. Tad epochos pabaiga nėra staigus meninių judėjimų nutraukimas: istorijoje kaip ir žmogaus psichologijoje būna lūžių, ištinka sukrėtimai, kurie suaktyvina atsiminimus ir atkryčio reiškinius.

Žodžiu, tyrinėdamas gotikos ir renesanso sandūros laikotarpį, Focillonas išryškino stiliaus moduliacijų įvairovę, kurią lemia ne tik klasikinių formų purizmas, lyriška arba veržli nostalgija, barokas arba iliuzionistų kūryba, bet ir įvairiausi dvasinio gyvenimo svyravimai, egzotiškų formų išiskverbimai. Plėtodamas geologi-



Piero della Francesca, *Madona del Parto*, 1467. Freska, 206×203 m. Monterchi koplyčia (Italija)

nės morfologijos metodą, jis vaizdžiai parodė, kad kiekvienoje epochoje gyvuoja daugybė humanizmo ideologijos apraiškų, kurios sudaro konkretaus istorinio tarpsnio moralės geologiją<sup>24</sup>. Kaip tik todėl priešistorės žmogus „slapta būna“ greta senovės kulto sergėtojų ir nekantriai pasaulio pabaigos laukusių tikinčiųjų, greta katedrų statytojų ir veržlios dvasios žmonių. Žodžiu, meno istorijoje susidaro meno formų sanklodos, kurios susipina arba vienos jų išiveržia į priekį, o kitos nusėda. Kitais žodžiais tariant, pasibaigęs istorinis konkretus meno stiliaus ciklas nesiliauja gyvuoti – latentine arba akivaizdžia forma pasirodo vėlesniuose meno istorijos tarpsniuose. Kaip iš priešistorės ir Senovės Rytų tautų atklydusios mitinės formos įsiliejo į Vakarų civilizacijos meno pamatus, paklojusios romaninės ikonografijos kompozicijas, taip romaniškos formos kūrė fantastinę gotikos pasaulį, o XV a. paveiksluose išryškėjo viduramžių timpanams būdinga monumntali struktūra.

<sup>24</sup>Louis Frobeniusas ir Oswaldas Spengleris kultūros morfologijoje taip pat išskyrė civilizaciją sudarančių visuomenių moralės, arba stratigrafijos, sluoksnius, kurie pasižymi ypatingu patvarumu ir subtilumu, o jų susipynimas lemia civilizacijos formų savitumą. Žr. Mauss M., *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris: Minuit, 1974, p. 467.



Vadinasi, Focillonas ieškojo nepramintų kelių, kaip analizuoti šį Rytų ir Vakarų meno formų tęstinumą ir atbudimus, todėl koregavo tradicinėje menotyroje viešpatavusią istorinio laiko sampratą, o formų judėjimą istorijoje pagrindė meninės patirties sampynomis. Šiuo požiūriu vieni formų judėjimo vektoriai yra *vertikalūs*, o kiti – *horizontalūs*. Dėsninga, kad toks visuminis, arba *kompleksinis*, istorijos suvokimas padėjo jam ir jo mokiniams atskleisti istorijos procesų spontaniškumą ir atsisakyti nuo švietėjų laikų viešpatavusios tiesinės pažangios istorijos projekcijos. *Tai skatino jo mokyklos narius tyrinėti ne linijinę meninių stilių seką, o deviacinius raidos kelius, plėtoti sudėtingesnes stratigrafines analizes, kurios atveria kompleksines istorines struktūras ir parodo simultanišką skirtingų civilizacijų pasaulių, epochų, meno stilių, formų, sudedamųjų jų elementų sugyvenimą ir istorines metamorfozes.*

Dar neatmesdamas formų gyvenimo cikliškumo idėjos Focillonas nustatė, kad *meno formų raida turi savitus raidos ritmus, o meninių struktūrų liekanos ir regresijos gali įkvėpti meno metamorfozes, kurios, kaip parodė viduramžių meno formų transformacijos, kupinos įvairių judėjimų ir nukrypimų, nesutelpančių į jokią evoliucinę schemą.* Remdamasis liekanos ar pomirtinio formos gyvenimo (*survivance*), atbudimo ir atgimimo (*réveil*) sąvokomis, gotikinio stiliaus apraiškų jis ieškojo ne tik renesanso tapsmo epochoje, bet ir brandžiojo renesanso meistrų kūryboje.

## LATENTINĖS MENO FORMOS

Gotikos ir renesanso sandūroje Prancūzijos, Flandrijos, Vokietijos ir Italijos mene Focillonas matė atbundančio iliuzinio, fejeriško ir monumentalaus „stiliaus“ sankirtį, kai Vakarų meną užplūdo romantiški ir velniški regėjimai, patvirtinantys konstruktyvios meno kalbos atoveikį. Jį labiausiai domino, kas nutiko ankstesnio stiliaus formoms: ar monumentalumo savybė nunyko Vakarų mene, kai skulptūrinės figūros gotikos mene išsilaivino iš architektūros? O gal monumentalios kompozicijos struktūra atbudo tapyboje, kuri viduramžių pabaigoje iškilo į pirmą vietą tarp kitų menų? Ar išstumti į portalų užkampius romanikos demonai buvo nugalėti gotikos mene? Ar vėl ėmė šėlti viduramžiams baigiantis?

Iš tiesų, gotikos skulptūroje, miniatiūrose ir relikvijų puošyboje maldingas atvaizdas buvo panaudotas architektūroje, kuri nors ir veikė žmogaus pavidalą,

bet perdėtai jo jau nedeformavo. Focillonas pripažino, kad gotika sukūrė savitą humanizmą: „Romaninė skulptūra skverbėsi į nežinomus pasaulius, metamorfozių labirintus ir slapčiausias dvasinio gyvenimo kerteles, o gotikinėje skulptūroje skleidėsi išorinis pasaulis, skatinantis pažinti žmogų“<sup>25</sup>. XIII a. mene Dievas nužengė į Žemę, todėl dėmesys buvo sutelktas į dieviškąsias malones, kasdienės tikrovės vaizdus. Romaninį apokaliptinį nerimą, fantastinius klieidesius ir geometrijos dėsnius gotikoje keitė dėmesys žmogaus kūno harmonijai<sup>26</sup>, tačiau epochų sandūroje Vakarų menui būdingos savybės ir vėl grūmėsi, veikdamos tolesnį formų gyvenimą. Tad *Focillonui rūpėjo viduramžiais susiformavusių vakarietiško meno savybių lemtis*: kaip polinkis racionalizuoti formą atsiskleidė kitame, renesanso, mene, kaip tyrinėdamas tikrovę tapytojas kūrė ne jos atspindį, o iliuziją darė dar tikresnę.



Laiminantis Kristus, 1230 m. Amieno katedros centrinio portalo skulptūra (Prancūzija)

Apmąstydamas savo menotyros kelią, Focillonas rašė: „Išmokau pavadinti reiškinius, juos išdėstyti erdvėje ir laike, įterpti į trapius rėmus, išplėsti žodyną, tačiau suvokiau, kad už viso to slypi kiti tinklai“<sup>27</sup>. Keičiantis epochoms ir vyksiant kaitai, metamorfozės pastoviausiose Vakarų meno struktūrose vyko labai lėtai, be to, jų gelmėse glūdėjo mentalinių formų jungtys.

Suprantama, renesanso stiliaus kūrėjai kūrė naują erdvės poetiką, vis dėlto „siektą sukurti ne beprasmę iliuziją, ne išgriauti sienoje skylę, o išdėstyti, sudėlioti vaizdus paviršiuje, remiantis vidiniais meno kūrinio dėsniais ir taisyklėmis, kurioms gamta nepaklūsta: tai reiškia, kad reikėjo pavaizduoti tolumoje boluojantį miestą tarp arklio kojų, pasaulį įlieti į tapybos gyvenimą“<sup>28</sup>. Vadinas, ir

<sup>25</sup> Focillon 1988 495.

<sup>26</sup> Duby G., *Katedrų laikai. Menas ir visuomenė 980–1420* [vert. S. Skaistgirytė-Makseliene ir R. Makselis], Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004, p. 129.

<sup>27</sup> Focillono žodžiai iš knygos Chastel A., „Piero della Francesca et la pensée d'Henri Focillon“, in *Fables, Formes, Mythes* (1978), Paris: Flammarion, 2000, t. 2, p. 161.

<sup>28</sup> Ten pat 163.

renesanso pradžioje paveiksluose vaizduotos mūšių scenos, portretai ir peizažai pakluso vidiniams meno dėsniams – naujiems ir susiformavusiems viduramžiais.

Ir iš tiesų renesanso pradžioje vienu dailininkų kūriniais būdingas formų „abstraktumas“, o kitų paveiksluose regimas ryšys su fejeriška gotika. Pisanello<sup>29</sup> ir Uccello<sup>30</sup> paveiksluose vaizduojami fantastiškieji miestai, keistos arkados ir žasmingi kostiumai siejo naujos kartos menininkus su gotikos stebuklų kūrėjais. Tuo ir buvo naujas Focillono požiūris, kad siekė surasti ne epochų skirtumus, o meno epochas siejančius saitus, pagaliau suvokti XV a. italų renesansą ne tik kaip Italijos reiškinių, bet ir kaip iš viduramžių kylantį Vakarų meno procesą, kupiną kontrastų, dviprasmybių, atbudimų. Taigi, atmesdamas meno istorijai įprastas antitezes, kurias įprasmino ir Leonello Venturi mintis, kad renesanso epochoje pagaliau baigėsi spalvinis viduramžių chaosas, Focillonas tarė „ne“ ir parodė, jog viduramžius nusako ne spalvinis chaosas, o konkreti struktūra, susijusi su geometrija. Šiuo požiūriu renesansas tikrai nenutraukė ryšių su viduramžiais.

Pirmiausia derėtų atkreipti dėmesį į architektūros formas viduramžių tapyboje. „Architektūra – tai fundamentalus menas, kuris viduramžiais buvo esminė meninė išraiška. Vaizduojamoji forma nebuvo atskira ir laisva, o išprausta arba įkalinta konstruktyviuose rėmuose. Architektūra buvo kompozicijos kūrimo principas, todėl Giotto šv. Pranciškaus gyvenimą Arenos freskose Paduvoje vaizdavo tarsi architektūros skyreliuose, kuriuose dėstė figūras“<sup>31</sup>. Architektūra tapo svarbiu renesanso dailės elementu, padedančiu kurti perspektyvą. Tikriausiai nereikia priminti, kad žymūs renesanso dailininkai buvo architektai, tačiau viena yra architektūra, o kita – architektūra tapyboje, kur ji padeda kurti harmoningą kompoziciją, figūras vaizduoti apibrėžtose vietose. Beje, Leonas Battista Alberti ir kiti renesanso šaukliai įvedė į tapybą ne tik romėniškos architektūros modelius. Renesanso dailėje vaizduojama architektūra kur kas universalesnė: vaizduojant ją, kaip ir peizažą, gausu ir neklasikinio meno pavyzdžių.

Tikra yra tai, kad renesanso epochoje architektūra artikuliavo tapybos atvaizdą. Prisiminkime, kad, apibrėždamas perspektyvą, Alberti tvirtino, jog pirmasis menininko uždavinys yra sukurti rėmus, o tik paskui ieškoti linijų susikirtimo taško ir horizonto ribos. Kaip tik rėmas, tarsi langas, apibrėžė tapybos pasaulį, tačiau „tai nebuvo atviras langas į pasaulį, Alberti taip niekada nesakė, tai

<sup>29</sup> Pisanello, Antonio Puccio di Giovanni di Cerreto (1395–1455).

<sup>30</sup> Uccello, Paolo di Dono (1396–1475).

<sup>31</sup> Focillon H., *Pierro della Francesca*, Paris: Armand Colin, 1952, p. 133–4.

Giotto di Bondone,  
*Angelo apreiškimas*  
*Šv. Onai*, 1305–1306.  
 Paduva, Arenos  
 koplyčia (Italija)



– langas, suteikęs galimybę stebėti istoriją, o ne žvelgti į pasaulį<sup>32</sup>. Rėmas ir vaizdo kadravimas buvo esminės renesanso tapybos savybės, padėjusios kurti perspektyvą, kuri buvo ne simbolinė iš teologijos išsivadavusio pasaulio forma, kaip tai tvirtino Erwinas Panofsky, o fundamentali intelektualinė struktūra, suteikusi pavidalą aristotelinei erdvės sampratai: uždarai erdvei, kurią sudaro skirtingų vietų jungtis, o ne pasaulio begalybės vaizdavimas. Štai kodėl dailininkas Ambrogio Lorenzetti (1290–1348) tvirtino, kad perspektyva yra instrumentas, padedantis kurti taisyklingą, darnų pasaulį, taip pat – vaizduoti nepaprastai gražius dangiškus regėjimus<sup>33</sup>.

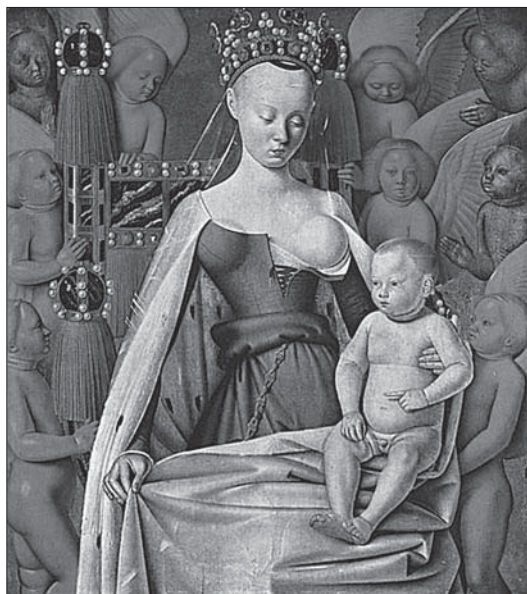
Galima sakyti, kad viduramžių mene susiformavęs architektūros rėmų dėsniis ir monumntali struktūra atbudo renesanso tapyboje ir buvo didelių galių turintis „atavizmo reiškiny“<sup>34</sup>. Iš viduramžių perspektyvos žvelgdamas į renesansą Focillonas atskleidė, kad Pierro della Francescos (1416–1521) paveikslų personažams būdinga „rimtis, antgamtinė ramybė, vos išžiūrimi jausmų šešėliai, suakmenėję judesiai. Kieti ir nesenstantys kaip akmuo šie personažai primena Jeano Fouquet, romaninių katedrų įpėdinio, kūrinius“<sup>35</sup>. Kaip ir kitų XV a.

<sup>32</sup> Arasse D., *Histoires de peintures*, Paris: Gallimard, 2004, p. 84.

<sup>33</sup> Ten pat 79.

<sup>34</sup> Chastel 2000 169.

<sup>35</sup> Ten pat 167.



Jean Fouquet, *Madona su kūdikiu*, 1450. Tempera, medis, 93×85 cm. Antverpeno muziejus (Belgija)

vaizdavo šventųjų gyvenimo scenas, išpraustas į tam tikrą architektūrinę formą. Vadinasi, *XV a. tapyboje atgijo architektūrinis viduramžių stilius, arba Vakarų menui būdinga monumentalus vaizdavimo savybė, padėjusi išplėtoti racionalią erdvės sampratą.*

Kita vertus, pasiremiant Focillono *formų gyvenimo* teorijos išvalgomis, galima daryti išvadą, jog romaninės bazilikos ir gotikinės katedros nebuvo tik savos epochos architektūros pavidalai, o kupini simptomų meno kūriniai, nusakančys tolesnę meno plėtotę. Viduramžių pabaigoje atgimusios romaninio meno struktūros veikė gotikos ir renesanso paveiklo kompozicijas, kurios tarsi užpildė konkrečią architektūros erdvę arba kartojo geometrines jos formas, o vaizduojamų personažų drabužių klostės tarsi sudarė ornamento raštus. *XV a. tapyboje galima aptikti ir timpanų hierarchinių proporcijos dėsnių. Net ir XVI a. pradžioje, įvykus istoriniam lūžiui, viduramžiai išliko gyvuoti ne tik dėl tradicijos tęstinumo, bet ir atbundant tai formų dvasiai, kuri atsirado Vakarų krikščioniškosios civilizacijos pradžioje.*

prancūzų dailininkų, kuriuos Focillonas pavadino „timpanų tapytojais“<sup>36</sup>, Fouquet (1420–1477/81) paveikslų vaizduojamosios kompozicijos tarsi sudarė ornamentą ir priminė akmeninių frizų harmoniją, elegantišką grafiškumą, kuri galima pavadinti „romanišku stiliumi“. Nors šie menininkai perspektyvą kūrė skirtingais būdais, tačiau jų tapyba siejosi ir su viduramžių menui būdingu monumentalumu.

Trumpai tariant, viduramžių ir renesanso sandūroje tapytojai perėmė skulptorių patirtį, kurie timpanuose ir kapiteliuose

<sup>36</sup>Focillonas „timpanų tapytojais“ vadina XV a. prancūzų (bei kai kuriuos flamandų ir italų) tapytojus, kurių paveiksluose išryškėja romaninių bažnyčių skulptūros dekorui būdingi architektūrinės kompozicijos dėsniai ir dekoratyvinė erdvės interpretacija.



Be to, XV–XVI a. flamandų, vokiečių, italų ir prancūzų tapytojų kūryboje atsiskleidęs susižavėjimas keistybų, iliuzijos ir svajų pasauliu, pasak Focillon, buvo susijęs su „tarptautiniu gotikos stiliumi“<sup>37</sup>. Paslaptingos iliuzijos kūrėjų, kuriuos jis vadino „vizionieriais“ (pvz., Hieronimą Boschą, Matisą Grünewaldą, Piranesi, Rembrandtą, Andrea Mantegną ir Leonardo da Vinci), paveikslai bylojo, kad tapyba yra vaizduotės erdvė, kurioje sudėta visa meninė partitis, tikrovei struktūrą suteikianti ir kartu ją iškraipanti. Tiesa, vizijoje gali būti daug tikslaus tikrovės vaizdavimo, ji, kaip ir sapnas, gali būti kupina tikrovės ženklų, tačiau mintis, kad renesanso epochoje triumfuoja „realizmas“, nėra

nei pagrįsta, nei teisinga. Štai kad ir Jano Van Eycko (1390–1441) tapyboje patys paprasčiausi kasdienio gyvenimo objektai atrodytų daro stebuklus, įvaizdindami tai, kas neregima. Paveiksle „Sutuoktiniai Arnolfini“ (1434) žvilgsnis gali nekliudomas skverbtis gilyn, nes tapytojas išplečia erdvę ir parodo, kas yra anapus. Nors virtuoziškais potėpiais Van Eyckas puikiai pavaizduoja įvairius tikrovės objektus, tačiau visos detalės ir mįslingi judesiai kuria poetiką, mikrokosmoso filosofiją, kuri glaudžiai susijusi su viduramžių vizijomis ir fantastinių kliedesių pomėgiu<sup>38</sup>.

Tiesa, minėtas Van Eycko paveikslas su veidrodžiu, kuris sutelkia ir kartoja perspektyvą, viduramžių menui kėlė aktualų klausimą apie formos ir fono, kitaip sakant, erdvės, santykį, o atspindys, kaip ir ornamento vingis, leido figūrai judėti beribėje erdvėje – vaizduotės pasaulyje. Išgaubtame veidrodyje pavaizduota liudininkų pora – tai ne menka interjero detalė, o tikrovės ir vaizduotės



Jan Van Eyck, *Sutuoktiniai Arnolfini*, 1434.  
Aliejus ant medžio, 81,8×60 cm. Londono  
nacionalinė galerija (Didžioji Britanija)

<sup>37</sup> Chastel 2000 168.

<sup>38</sup> Mįslingą šio paveikslo ikonografiją tyrinėjo Ervinas Panofsky 1934 m. straipsnyje „Jan Van Eyck's Arnolfini portrait“ žurnale *The Burlington Magazine*. Vėliau jis tapo ir kitų menotyrininkų virtualios paveikslo erdvės studijų pagrindu.





Flamandų menininkas,  
*Pragaro chaosas*  
(fragmentas), XV a.  
piešinys. Luvro muziejus  
(Prancūzija)

erdves siejanti meninė struktūra, todėl Van Eycko ir Clau-so Sluterio kūrybą Focillonas siejo su poetine viduramžių meninio mąstymo tradicija, nes šie menininkai atrado ne gyvenimo, bet tiesos dėsnius, kuriuos grindė tikrai ne „realizmas“. Kita vertus, architektūros fone vaizduojami portretai, tolumoje boluojantys iliuziniai peizažai, noktiurniški gamtos vaizdai ir chimeriški miestai – tai ne tik viduramžių meninio mąstymo tąsa, bet ir Tolimųjų Rytų meno įtaka, padėjusi ne tik pažvelgti iš paukščio skrydžio, bet ir filosofuoti apie vaizduojamų portretų reversus gamtos prarajų ir svaiginančių aukštumų būtyje, Žemės ir dangaus jungtyje<sup>39</sup>.

Žinoma, mokslo raida ir perspektyvos studijos padėjo suteikti misterijai ir regimybei tikrovės bruožų, tačiau perspektyvos taisyklės taikę menininkai kuriamus išpūdžius suprato kaip savitos poezijos kupinas ypatybės. Paslaptingos gaidos skambėjo ir Hanso Memlingo kūryboje. Pagaliau tikrovės pasaulio nuolaužos sklandė po Boscho paveikslus, kuriuose nepaisyta jokių gamtos taisyklių: jo kūryboje atgijo velnių ir pabaisų pasaulis, kuris visada gyvavo viduramžiais, bet suvaldytas ir įkalintas akmenis pasaulyje, pastato viršuje, portalo kampuose, archivolūtų šešėliuose. Boscho ir Pieterio Bruegelio Vyresniojo kūryboje romaninė teratologija ir groteskai pasiekė neįtikėtiną gyvybingumą, tačiau viduramžių meninio mąstymo atspindžiai nutvieskė ir Grünewaldo, Hanso Holbeino, Albrechto Dürerio bei da Vinci kūrybą.

Štai kodėl Focillonas kėlė klausimą, ar gotikos ir renesanso sandūroje su atsidėjimu tyrinėtas kiekvienas smulkus objektas yra sietinas su pasyviu žiūrėjimu ir „realizmu“? „Jei žvelgtume į tikrovę šių menininkų akimis, tai apsisuktų galva. Juk menininkas buvo panašus į astrologą ir mistiką, kai tapė tuos mažyčius ir beribius miesto peizažus, kuriuose juda vos įžiūrimos, įvairias gyvenimo sritis

<sup>39</sup> Sterling Ch., „Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois“, in *L'Amour de l'Art*, Paris, 1931.

atspindinčios būtybės, ir kai Dievo sukurtą pasaulį liejo į tapybos pasaulėlį, kuriame žmogaus figūrėlė – Visatos mikrokosmosas – telpa Zodiako apskritime“<sup>40</sup>.

Nors Italijos renesansas pradėjo naują formų gyvenimo ciklą, Focillonas pabrėžė, jog naivu tikėti, kad XV a. tiesiogiai atsirado iš XIV a., kad meniniame gyvenime vyko pažanga, nes savo dvasia ir forma viduramžiški kūriniai gyvavo greta novatoriškų, o iš paskos naujovėms vilkosi praeities šleifas, priverčiantis nuolat atsigręžti. Dėl to perspektyva ne tik padėjo vaizduoti tikrovę, bet ir kurti monumentalias kompozicijas. „Niekas negali prilygti Lorenzo Ghiberti paveikslams griežtu tapybos modeliavimu. Ar jo kūryboje taip pat regimas viduramžių tęstinumas? Žinoma, jo kompozicijose galima išžiūrėti architektūrinės formas“<sup>41</sup>.

Vadinasi, klasikos ir humanizmo sąvokos nepagrįstai buvo siejamos tik su Viduržemio pakrančių kultūra. Focillono įsitikinimu, teisingiau pripažinti, kad kiekviena civilizacija pasiekia savo klasikos zenitą ir kuria savitą humanizmą. Kita vertus, *nors viduramžių epocha baigėsi prasidėjus renesansui, tačiau meno formų „liekanos“ gyvavo toliau, o jų vitališkumas dar ilgai veikė Vakarų meno istoriją*. Renesanso paveiksluose išnyrantis fantastinis peizažas, didžiulė kriauklė, Babelio bokštas, šėtono figūra ir kitos mistinės svajos – visa tai viduramžių sutemų atspindžiai, kurie nebuvo pasyvūs istorijos liudininkai.

Taip Focillonas papildė žymaus Nyderlandų istoriko Johano Huizingos viduramžių saulėlydžio sampratą, kurioje, apmąstant renesanso ir viduramžių sankirtą, buvo akcentuojamas viduramžių kultūros tęstinumas<sup>42</sup>. Kita vertus, jis vienas pirmųjų prabilo apie fantastiškąjį, iliuzinį ir kupiną apžavų viduramžių pabaigos meno formų pasaulį, kurio liekanos ir atbudimai buvo svarbūs Vakarų meno istorijos reiškiniai.

Šį fantastiškąjį viduramžių meno pasaulį tyrinėjo ir jo mokiniai: Louis Grodecki, André Chastelis, Jurgis Baltrušaitis. „Mes visada siekėme sugriauti viduramžių ‚realizmo‘ mitą, ypač gotikinio vitražo ir miniatiūros studijose, – rašė Grodecki. – Ir gotikinė architektūra, kuri – ne tik racionali konstrukcija, bet ir aberacinis vizionierių menas, ir skulptūra, kuri pasižymi į gilumą nusidriekiančių erdvių ir linijų žaismu, ir tapyba, kuri sukuriamą iš nematerialaus vitražo meno ir nuostabių miniatiūros formų kaligrafijos, nesiekė atskleisti gyvenimo, o

<sup>40</sup>Focillon 1988 655–6.

<sup>41</sup>Ten pat 706.

<sup>42</sup>Huizinga J., *Viduramžių ruduo* [vert. A. Gailius], Vilnius, 1996.

kūrė keistą, iliuzinį pasaulį<sup>43</sup>. Apskritai, XIV a. pabaigoje – XV a. pradžioje viešpatavo irealizmas, skatinęs menininkus ieškoti meno formų tikrame gyvenime, bet jį sieti su vaizduotės pasauliu.

Pažymėtina, kad paskutinis Focillono straipsnių rinkinys *Moyen Âge, survivances et réveils. Études d'art et d'histoire* („Viduramžiai, liekanos ir atbudimai. Meno ir istorijos studijos“, 1943) dienos šviesą išvydo jau po menotyrininko mirties. 1940–43 m. Jeilio ir Prinstono universitetuose dėstęs menotyrininkas, kaip ir žymus istorikas Jules'is Michelet, ne tik paliko savitą viduramžių viziją, bet ir padėjo įtvirtinti antropologinį požiūrį meno istorijoje. Formų tyrinėjimuose išstobulinęs regimos struktūros ir meno kūrinio sąrangos analizę, Focillonas pagaliau aptiko paslaptis formų sambalsius.

Panašiai kaip Aby Warburgas, kuris savo komparatyvistinius tyrinėjimus grindė *nachleben* arba *pathosformel*<sup>44</sup> sąvokomis, vėlyvuosiuose veikaluose Focillonas vis dažniau vartojo liekanos ir atbudimo sąvokas, pripažindamas, kad *meno istorijoje ir meno kūrinys svarbu aptikti prieštaras ir įtampas, atskleisti ilgaamžius reiškinius ir įvairių epochų meno formų sambalsius*.

Ir iš tiesų, knygoje „Viduramžiai, liekanos ir atbudimai“ atsivėrė visa meno istoriko minties gelmė ir siekis kurti *meno formų antropologiją*. Sekdamas mentaliteto istorikų keliais, atkreipusiais dėmesį į istorinės sąmonės ir kolektyvinės atminties problematiką, Focillonas mąstė, jog *didžiosios civilizacijos iškyla ant pamatų, po kuriais glūdi neišmatuojamos gelmės ir priešistorinių formų klodai*. Kai kurios archajinės formos tolydžio tampa permanentiniais polinkiais, kurie pasirodo vis naujais pavidalais, bet dažniausiai meno formų sąnašos susipina ir pažinti pirminių jų šaltinių beveik neįmanoma, todėl *atbudę seniausio meninio palikimo klodai neretai suvokiami kaip nauji ženklai, kurie stebina tarsi padaryti atradimai*<sup>45</sup>.

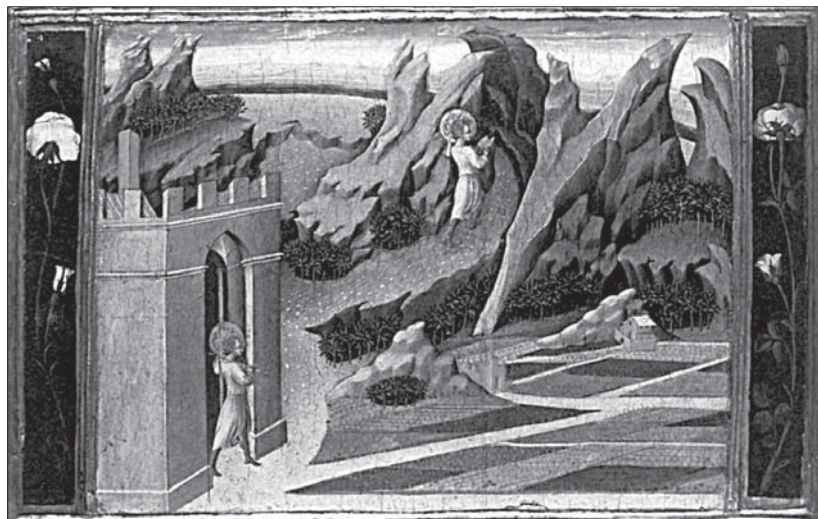
Aiškindamas viduramžių meno sandaros savitumą, Focillonas pažymėjo, kad nors ilgą laiką meno istorijoje vyravo mintis, jog didžiosios Viduržemio pajūrio kultūros atskyrė viduramžius nuo priešistorės, tačiau viduramžių epocha tikrai nebuvo atkirsta nuo kultūrinių savo šaknų, o įvairios senųjų civilizacinių pasaulių sąnašos, arba archaizmai, pabudavo ir suaktyvėdavo istorinių virsmų

<sup>43</sup> Citata iš Taralon J., „Préface“, *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris: Flammarion, 1991, p. 9.

<sup>44</sup> *Pathosformel* – tai pasikartojantys motyvai, specifinės „ekspresyvių ir patetiškų jausmų blyksnių formulės“, tam tikri psichologiniai tipai, kurie kartojasi žmonijos kultūros istorijoje. Žr.: Stankevičius E., „Atminties pavidalų biblioteka. Komparatyvistinė ir ikonologinė Aby Warburgo programa“, in *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos III. Kultūrologija*, 2002, t. 8, p. 484.

<sup>45</sup> Focillon 1945 13–4.

Giovanni di Paolo, paveikslas iš ciklo *Šv. Jono Krikštytojo gyvenimas* (detalė), 1455–1460. Tempera, medis. Čikagos Meno institutas (JAV)



laikotarpiais, veikdami meninę Vakarų kultūrą. „Senovės meno liekanos driekėsi įvairias būdais: kartais jų nueitas kelias paslaptingas, o kartais akivaizdus; be to, jų slinktis nėra tolygi“, – rašė Focillonas<sup>46</sup>. Kartais dėl pasyvios tradicijos formos atbusdavo kitose epochose ir, tenkindamos dvasinius ieškojimus, išsiliėdavo į naują metamorfozių ciklą. Kita vertus, pasyvi tradicija kaupė ir skleidė meninį patyrimą, pavyzdžiui, „liaudies menas – tai meno formų pasaulis, į kurį, po įvairių civilizacijų nuosmukių, išsiliėdavo sustabarėjusios ir supaprastėjusios „išmoningos“ formos“<sup>47</sup>.

Toks tyrinėjimo metodas, atskleidžiantis pačius giliausius meninės patirties klotus, padėjo aptikti ir megalitų<sup>48</sup> tradicijos tąsą Vakarų Europos mene. „Viduramžių meno struktūroje išryškėjo sąmoningos pastangos įlieti megalitų tradicijos elementus, kurie įsikūnijo naujame formų pasaulyje“<sup>49</sup>. Peizažai su megalitais atgijo viduramžių pabaigos dailėje ir latentiskai gyvavo fantastiniame renesanso paveikslų fone, kurio horizonte „styrojo milžiniškos uolos“.

Pamažu atskleisdamas vis paslaptingesnius meno formų sąryšius, Focillonas siekė meno istorijoje išryškinti ne tik ilgalaikius ir paveldimus reiškinius, bet ir formų atbudimus, kurie yra tarsi iš senovės sklindantys atbalsiai. „Stiliaus raidos

<sup>46</sup> Ten pat 14.

<sup>47</sup> Ten pat 15.

<sup>48</sup> Megalitai, delmenai, menhyrai, kromlechai.

<sup>49</sup> Focillon 1945 17.

etapų nelaikydami griežtu dėsnio, galime matyti, kaip sklinda meno formų aidas. Kai kurios formos kartojasi laike, bet pasikartojimas niekada nebūna toks pat. Čia svarbus epochos polinkis į konkrečias formas ir sąmonės būsenas<sup>50</sup>.

Vadinasi, meno istorijos įvykiai ir reiškiniai nėra chronologiški ar vieni iš kitų kyla. Meno istorijoje, tarsi gyvo organizmo struktūroje, egzistuoja ir paslaptingi formų ryšiai. Gal dėl to, kad istorija glaudžiai susijusi su atminties, individualios ar kolektyvinės, procesais, meno raidoje pastebima formų užmarštys ir atsiminimai, kurie gali veikti pasyviai arba su eksplozyvine galia.

Apibendrinant galima daryti išvadą, kad *Focillonas nuolat koregavo viduramžių meno formų istorijos viziją ir iškėlė šiuolaikinei menotyrai aktualius klausimus, susijusius su formų tęstinumu, atbudimu ir ataidais*. Menotyrininkas naujai apmąstė atskirus viduramžių meno formų gyvenimo ir likimo klausimus, bandydamas suvokti, koku būdu formos išlieka ir kodėl jos pabunda: „Ar tai sąmoningas kūrybos veiksmas, valingai išryškinantis tam tikras struktūras; ar tai dvasiškai artimų menininkų susitikimas, kuris vyksta nepaisant amžių sekos; ar tai tiesiog pasinėrimas į iliuziją medituojant panašią ikonografiją“<sup>51</sup>.

Viena vertus, Focillono veikaluose subrendo mintis, kurią vėliau išpopuliarino André Malraux „įsivaizduojamo muziejaus“ koncepcijoje: didieji meno pasiekimai, stilistiniai bruožai ir „šedevrai“ gyvuoja ir jų epochai pasibaigus bei nepaliaujamai veikia meno formų raidą. Kiekvienas menininkas turi vidinių poreikių, kuriuos tenkindamas, jis ima ir tai, ką jam duoda gyvenamasis laikas, bet itin pavojinga pagrįsti menininko ieškojimus tik jo epochos patirtimi, nes formų gyvenimas peržengia epochų ir kultūrų ribas. Kita vertus, Focillonas atskleidė, kad kultūrinio virsmo metu – kai vyksta vertybių kaita – istorinė sąmonė nusikelia į seniausias kūrybinės patirties epochas, kurios suteikia naujų impulsų meno formų gyvenimui. Tai leido pasinėsti į neišmatuojamas meno evoliucijos gelmes. Kaip tik ši metodologinė nuostata ir nulėmė išvadą, kad gotika nebuvo žingsnis realizmo link, nes joje susiliejo įvairios meninės patirties formos, o epochai baigiantis išryškėjo gairius iliuzijos protrūkis.

<sup>50</sup>Ten pat 27.

<sup>51</sup>Ten pat 106.

## MITINĖS FORMOS IR JŲ METAMORFOZĖS

Aptarus Focillono požiūrį į gotikos metamorfozes, vertėtų jį palyginti su Baltrušaičio diachroniniais meno motyvų tyrinėjimais, atskleidusiais, kaip mitinės formos keliavo iš vienos civilizacijos į kitą ir pagaliau įsiliejo į romaniką ir gotiką. Pažymėtina, kad ilgą laiką tyręs morfologines struktūras, Baltrušaitis pamažu ėmė gvildinti ir tai, kaip randasi prasminis meno formų turinys, vis kreipdamas žvilgsnį į seniausius žmonijos kultūros židinius. Tokią tyrinėjimo strategiją jis pasirinko ir 1935 m. paskelbtoje studijoje *Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)* („Gilgamešas. Pastabos apie vienos formos istoriją“), kurioje nagrinėjo meno istorijoje gerai žinomą ikonografinį motyvą, kai personažas vaizduojamas tarp dviejų gyvūnų (liūtų, gazelių ir kt.). Émile'is Mâle'is buvo atskleidęs, kad tai – su žvėrimis kovojęs legendinis Uruko karalius Gilgamešas, kurio provaizdis paplito krikščioniškajame mene, kur Mesopotamijos herojų pakeitė liūtams suryti pasmerktas, bet tikėjimo galios išgelbėtas Danielius.

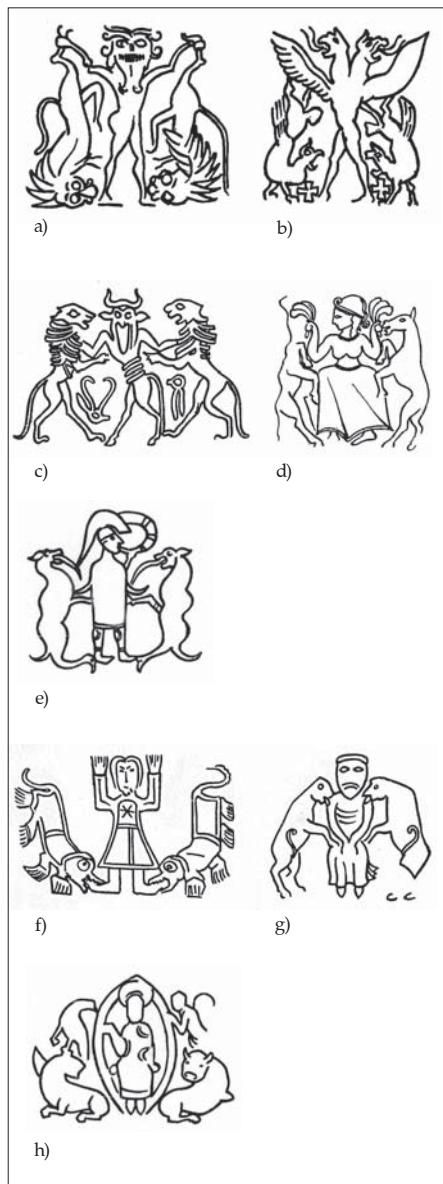
Reikia pripažinti, kad ir su Panofsky'o bei Fritzo Saxlio ikonografine ir ikonologine analize<sup>52</sup> lygintinas Baltrušaičio metodas iš esmės skyrėsi nuo šių Warburgo mokyklos narių požiūrio. Baltrušaitį pirmiausia domino, kaip iš ornamento atsiradęs motyvas, kuris plito Artimuosiuose Rytuose ir Viduržemio pajūrio civilizacijose (Egipto, Mikėnų), įgaudavo vis kitokio prasminio turinio, o ne atvirkščiai, kaip meninė forma atskleidė turinį, kuris susijęs su konkrečios epochos mąstysena.

Gilgamešo motyvo istoriją Baltrušaitis suglaudė į keletą imlių sakinių ir tarsi paspartindamas jo plėtotės ritmus į kelis puslapius sutalpino ilgus istorinius tarpsnius, parodydamas, kad ilgalaikėje motyvo istorijoje metamorfozes patyrė ne tik forma, bet ir prasminis turinys: Gilgamešą keitė kovojantis su žvėrimis Enkidu, gazeles glostanti derlingumo deivė Ištar, žvėris parbloškiantis Samsonas, Danielius su liūtais ir pagaliau Apokalipsės Dievas. Susidaro išpūdis, jog Baltrušaitis kūrė filmą<sup>53</sup>, atskleisdamas, kaip kito atvaizdas. Jį domino pirminė forma,

<sup>52</sup> P.vz., Saxl F., Panofsky E., „Classical Mythology ir Medieval Art“, in *Metropolitan Museum Studies*, New York, 1933.

<sup>53</sup> Iš tiesų XX a. pradžioje meno istorijoje pradėta vartoti kino kalba, kaip tinkamiausias būdas suprasti vaizdinių laikiskumą, atvaizdų judėjimą istorijoje. Kino kalbos modelis paveikė meno istorijos laiko sampratą: jis padėjo išskaidyti arba išnarstyti istoriją. Žr. Michaud Ph., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, 1998.





Ornamentinio motyvo metamorfozės:

- a) šumerų atspaudas;
- b) asirų atspaudas;
- c) Vidurinės Azijos atspaudas;
- d) Sirijos dramblio kaulo dirbiny;
- e) etruskų raižiny;
- f) barbarų raižiny;
- g) romaninė skulptūra;
- h) romaninis reljefas

kurios struktūra tapo Gilgamešo ir kitų personažų kompozicijos pamatu, bei įvairiose kultūrose vykusį kaitą, bylojusi, kad *forma nėra paprastas epochos dokumentas, o meno formų esybė atsiskleidžia istoriniame judesyje arba metamorfozėje*. Kitais žodžiais tariant, „menininkas neišranda visiškai naujų formų, tik modifikuoja tai, ką gauna iš savo kultūros ir ją veikiančių kultūrų, t. y. iš kultūrų sąveikos ir dialogo“<sup>54</sup>.

Taigi Baltrušaičio metodo atspirties taškas buvo kitoks nei ikonografinio metodo šalininkų, kurie tyrinėjo kultūros simbolius, nes jis pabrėžė, kad, vadina moji formalioji Gilgamešo schema atsirado iš ornamento, o ne buvo sukurta vaizduoti konkrečiam herojui. Jo požiūriu, Gilgamešo personažą išaukštino literatūros epas, kurio atspindžių ieškota formų pasaulyje. Nepriklausoma nuo epo, pirmiausia atsirado mitinė forma, pasirengusi priimti ir spinduliuoti prasmes, t. y. buvo sukurta *abstrakti struktūra, kuri neabejotinai atsirado iš mito, tačiau savo galias sutelkė į formą*. Ši vaizdinė struktūra išsaugojo mito dvasią (emocionalų užtaisą), bet ne rašytinį jo turinį, todėl ją apibrėžė ne konkretus pasakojimas, o stilistinė logika, kuri išreiškė turinį<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Gaižutis A., „Jurgis Baltrušaitis – kultūrų piligrimas“, *Darbai ir Dienos*, 2001, nr. 26, p. 242.

<sup>55</sup> Baltrušaitis J., „Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)“, *Revue d'Art et d'Esthétique*, 1935, n. 1–2, p. 101–8.

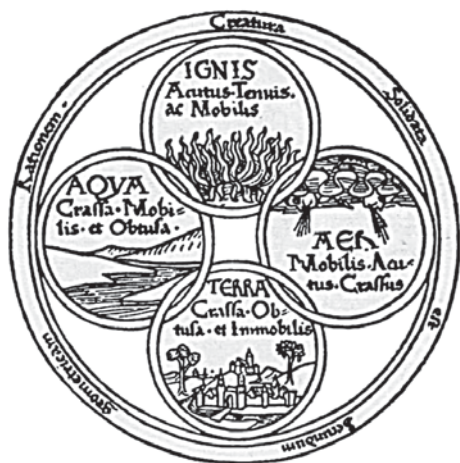
Siekdamas suvokti istorinių formų raidos sudėtingumą, Baltrušaitis atskleidė, kad formų metamorfozės – tai meno istorijos šerdis. „Ikonologija, – rašė Georgas Kubleris, – yra kultūros istorijos pažinimo forma, tęsianti labai seną literatūrinę tradiciją, kai analizuojant meno kūrinius prieinama prie išvadų apie kultūros būseną. Iki šiol ikonologija apsiribojo graikų ir romėnų meno bei jo atgimimo tyrimais, atskleidusiais temų tęstinumą. Pertrūkiai ir lūžių periodai nepatekdavo į ikonologijos akiratį, kaip ir civilizacijos, kurios nepaliko gausios dokumentinės medžiagos“<sup>56</sup>. Natūralu, kad Focillono mokyklos nariai – Baltrušaitis ir Kubleris – plėtojo struktūralistinį metodą, kurio tikslas – tyrinėti formaliuosius motyvus ir po paviršutiniškais kūrinio bruožais glūdinčias meno struktūras, aptikti giluminius mitologijos ir su ja susijusios vaizduotės sluoksnius, kuriuose sukaupta ilgalaikė, įvairias civilizacijas siejanti meninė patirtis.

Tad Jeanas François Chevrier Baltrušaičio metodą pagrįstai pavadino *formų archeologija*, arba *mitinių formų genealogija*, skirta tyrinėti atvaizdo metamorfozėms ir atskleidžianti, kad formalaus pavidalo gyvenime pulsuoja energija, kuri ir yra svarbiausia meno istorijoje. Mitinės formos – tai nematomi meno pasaulio pastoliai, kurie suręsti pagal matematikos ir geometrijos taisykles; joms būdinga loginė morfologija, architektoninė struktūra bei istorinė dinamika, nenumaldomai veikianti vaizduotę<sup>57</sup>, todėl šios formos ir po tūkstantmečių trukusių pokyčių gali išlaikyti savo tapatumą, atbusti ir skleisti naujas prasmes.

Vadinasi, laikui bėgant ir Focillonas, ir Baltrušaitis taikė geologinės morfologijos metodą viduramžių formų gyvenimui tirti, tačiau Baltrušaičio veikalai užtemdė didelius bendražygio nuopelnus, nes išaugo į sudėtingas formų sanklodų analizes, kurios nauju požiūriu praturtino meno istorijos metodus, kaip tai pripažino Georges'as Didi-Hubermanas. Kita vertus, Baltrušaitis pastebėjo, kad, analizuojant neįprastas ir keistasias meno formas, galima pastebėti kultūrų įtakas ir sąveikas, todėl jo veikalai bylojo, jog Rytų įnašai – tai ne vien Vakarų pasiekusios arabeskos, heraldika, atskiros ikonografinės temos. Artimieji ir Tolimieji Rytai plukdė į Vakarų geometrinius motyvus, kuriuose skleidėsi Vakarų žmogui aktualūs vaizdiniai. Šie motyvai žavėjo Vakarų menininkus abstrakčia morfologija, padėjo kurti geometrija grįstas kompozicijas, kuriose atsirasdavo keistų būtybių, stebuklų, antgamtinių ir pasakiškų reiškinių pasaulis.

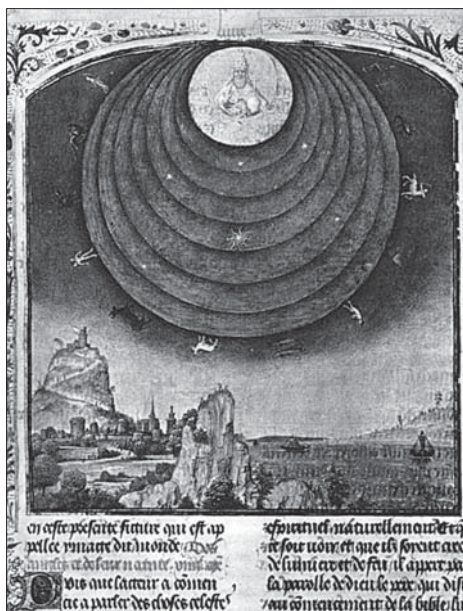
<sup>56</sup> Chevrier 1989 47.

<sup>57</sup> Mazzocut-Mis 1999.



Keturi elementai, in Isidore de Séville, Augsburg, 1470 (Vokietija)

Simon Marmion, *Astronomie aureole*, „Knyga apie septynis pasaulio amžius“, 1460. Briuselio Karališkoji biblioteka (Belgija)



Glaustai aptartą geologinės morfologijos metodą Baltrušaitis taikė ir viename iš brandžiųjų veikalų – *Cosmographie chrétienne dans l’art du Moyen Âge* („Krikščioniškoji kosmografija viduramžių mene“, 1939), gvildendamas krikščioniškojoje kultūroje paplitusius visatos vaizdinius, kurių meninį pavidalą lėmė ne tik teoriniai viduramžių samprotavimai apie ją sudarančių elementų, žvaigždynų ir sferų sąryšius, bet ir simboliniai ženklai, atsiradę ir paplitę Rytų kultūrose, kurie ornamentinėse formose įkūnijo gamtos jėgas. Ilgaamžiai ornamentiniai motyvai ir kosminės sistemos vizijos sudarė krikščioniškąją kosmografiją, kuri buvo ne tik geografijos ir astronomijos žinių, bet ir vaizduotės vaisius.

Čia dera prisiminti, kad viduramžių žmogus gamtinę tikrovę pažino tik supintą su mistinėmis abstrakcijomis ir pseudomokslu, o Gamtą suvokė kaip keturių elementų junginį, kuris sudaro ir Visatą, ir pasaulio mikrokosmosą – žmogų. Kita vertus, krikščionybėje išliko daugybė gamtos jėgas personifikuojančių senovės simbolių ir pagoniškų mitų, kurie įsiliejo į viduramžių kosmografiją: keturių rojaus upių, keturių vėjų, keturių gamtos elementų simboliai buvo sumišę su žmogaus vaizduotės pasauliu ir religiniais atvaizdais<sup>58</sup>. Ir materialiu, ir dvasiniu požiūriu krikščioniškame pasaulėvaizdyje nebuvo nepralaidžių per-

<sup>58</sup> Le Goff J., *La civilisation de l’Occident médiéval*, Paris: Flammarion, 1982, p. 114.

tvarų tarp žemiško ir dangiško gyvenimo, todėl kosmografija, kaip ir mistinė askezė, buvo tarsi ilgas dvasinės piligrimystės kelias, vedantis Dievo link.

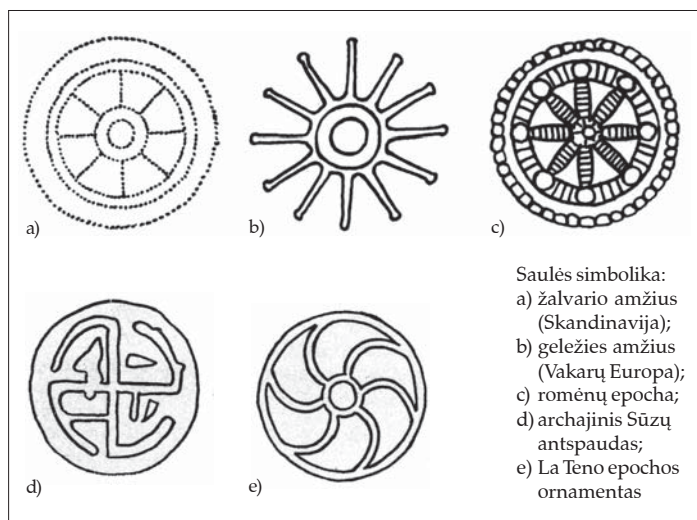
Tikriausiai sakant, krikščioniškojoje kultūroje geografija buvo pirmiausia dvasinis horizontas, o kosmografijos vaizdinius veikė ne tik teologija, bet ir mitinės formos. Viduramžių kosmografijoje pripažinta, kad Žemė apvali, nejudanti ir yra visatos centre, o remiantis Aristoteliu Visata buvo vaizduojama kaip koncentrinų apskritimų sistema, kuri nuo XIII a. pradžios tapo vis sudėtingesnė ir vis labiau panašėjo į Ptolemėjo atskleistą judančių planetų sistemą. Visata buvo vaizduojama tarsi koncentrinų sferų sistema; skyrėsi tik nuomonės dėl sferų skaičiaus ir kilmės, pavyzdžiui, VIII a. Bedas teigė, kad septyni dangaus skliautai supa Žemę, kurie ją sieja su septintuoju Švč. Trejybės dangaus skliautu. XII a. paprastai buvo atskiriami trys dangaus skliautai: kūniškas, kurį regime, dvasinis, kur gyvena dvasinės substancijos (angelai), ir intelektualinis (Švč. Trejybės). Kai kuriuose sudėtingesniuose samprotavimuose buvo plėtojama Aristotelio sistema, kai visatą sudaro 55 sferos, prie kurių scholastai prijungė dar vieną – „pirminio judintojo“<sup>59</sup>.

Kaip žinoma, nepaisant teologinių samprotavimų, kuriuose buvo pabrėžiama dvasinė Dievo būtis, krikščioniškajame mene Dievas turėjo konkretų pavida-lą, tačiau viduramžiais kartu buvo dedama nemažai pastangų išsaugoti ir pabrėžti nemedžiaginę, substancinę dievybės būtį. Šiuo požiūriu viduramžių menas ir vaizduotė nenutraukė ryšių su senosiomis kultūromis ir religijomis, todėl kosmografiniai viduramžių paveikslai jungė dangaus kūnus, sakralinius atvaizdus ir astralinius ženklus. Angelai ir šventieji buvo įkurdinami planetose; Evangelijos scenos suspaudžiamos į sferų apskritimus. Nors Visatos paveikslai viduramžių epochoje tolydžio darėsi vis didingesni, tačiau formų metamorfozėse dalyva-vo vis tie patys fundamentalūs kosminės harmonijos principai, kuriuos ir tyrinėjo Baltrušaitis, atskleisdamas neįtikėtiną mitinių formų pastovumą ir dar kartą įrodydamas, kad *forma yra lemtis, kurios nematoma galia veikia vaizduojamojo meno temų įvaizdinimą*<sup>60</sup>.

Baltrušaitis gvildeno konkrečius krikščioniškosios kosmografijos aspektus: pirma, kaip priešistorės Saulės simboliai įsiterpė į viduramžių kultūrą ir veikė dangiškojo pasaulio vizijas, antra, kaip šventųjų atvaizdai buvo suderinti su plane-tų vainikais arba kaip krikščioniškoji ikonografija sąveikavo su Rytų astrologų doktrinomis. Kaip visada, Baltrušaičiui buvo įdomiausia, ne kaip religinio meno

<sup>59</sup>Ten pat 127.

<sup>60</sup>Žr. Mazzocut-Mis; Firenze 9–32.



metamorfozėse atsirasdavo vis naujų ikonografinių motyvų, o kaip senosios mitinės formos lėmė ir valdė vaizduojamąsias kompozicijas.

Iš tikrųjų pusiau ornamentinis, iš apskritimų sudarytas Visatos paveikslas išliko viduramžių mene

net ir po Koperniko atradimų, kurie neatėmė galių iš mitinių formų, aktyviau veikusių permainų metu – ikiromaniniame mene, prieš atsirandant gotikai ir viduramžių pabaigoje. Romaniniame mene, kuris visas buvo pagrįstas geometrų abstrakcijomis, Visatos apskritimų sistema natūraliai tapo vaizduojamųjų scenų pagrindu. Viduramžių pabaigoje šios pasaulio vizijos vėl paplito dėl kitų priežasčių: senosios kosmografijos atbudimas prikėlė archajines formas, todėl net gamtos pažinimas nesukliudė dar kartą mene pabusti iš apskritimų sudarytam pasaulio paveikslui<sup>61</sup>.

Štai kodėl senosioms Rytų kultūroms ir priešistoriniam menui būdingi abstraktūs pasaulio vaizdai (ornamentiniai motyvai ir simboliai) išliko gyvuoti tūkstančius metų. Seniausiose Rytų civilizacijose dažni apskritimo, saulės, svas tikos simboliai plito priešistorės Europoje. Pavyzdžiui, šumerų antspauduose Visata, vaizduota kaip ratas (su stebule, stipiniais ir ratlankiais) – vėliau pasklido Gudėjos ir Hetitų mene. Egėjo pajūrio kultūroje, Egipte labai paplitęs „liepsnojantis ratas“ tapo mėgstamu motyvu žalvario amžiuje Vakaruose, kur vaizduotas dangaus skliautu keliaujantis degantis apskritimas, aptinkamas Italijos, Skandinavijos, Vokietijos ir Šiaurės kraštų meno dirbiniuose. Halštato kultūros objektuose šio simbolio struktūra itin tiksliai kartojo senąją mitinę formą. Beje, jis

<sup>61</sup> Baltrušaitis J., *Cosmographie Chrétienne dans l'art du Moyen-Âge*, Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1939, p. 6.



paplito ir Europos liaudies mene<sup>62</sup>, kuriame nauji mitai maišėsi su tūkstantmetes tradicijas turinčiomis formaliomis schemomis<sup>63</sup>.

Ir iš tiesų, žvelgdami į Baltrušaičio atskleistas mitinių formų metamorfozes, regime, kaip magiškas senovės ratas nusirito nuo dangaus skliauto lyg dieviškoji dvasia į viduramžių kosmografijos paveikslus. Kartais Šv. Dvasios spinduliai kartojo archajinį saulės simbolių, kuriam buvo suteikta dar daugiau mistinių atspalvių. Tolydžio virtęs ornamentiniu motyvu, arba „vizualia schema“, saulės simbolis išsaugojo mitinę patirtį, kurią perėmė liaudies vaizduotė, skatinusi iki-romaninio meno metamorfozes, kai formavosi naujas pasaulėvaizdis. Nors ir praradęs pirminę savo prasmę, motyvas įsiterpė į Biblijos ir Evangelijos iliustracijas, vitražų ir kitas vaizduojamąsias gotikos kompozicijas. Kartais senovės saulės simbolis tik papildė paveikslus, o kartais jis apibrėžė kompozicijas, suteikdamas vaizduojamosioms formoms keistų ir pasakiškų bruožų. Žodžiu, archajinė forma valdė kompoziciją ir teikė jai mistinį pobūdį<sup>64</sup>.

Reikia pasakyti, kad viduramžių žmogus įsivaizdavo danguje esant ne tik dangaus kūnus ir angelus, bet ir šventuosius bei paprastus mirtinguosius. Dangus – tai planetų karalystė, Dievo buveinė, harmoningos tvarkos modelis ir gyvenimo šaltinis. Baltrušaitis atskleidė, kad dangaus vaizdinys taip pat turėjo savitas mitines formas, kurios išliko gyvuoti Evangelijose ir Biblijoje. Vadinasi, šis simbolis viduramžių kultūroje taip pat buvo „liekana“ (*survivance*), kuri, išsaugojusi senuosius tikėjimus, atbudo kitoje kultūrinėje terpėje ir veikė pasaulio matymą.

Viduramžių kosmografijos paveiksluose atbudo ir Senovės Rytų astronomijos simboliai, todėl vietoj saulės rato kartais buvo vaizduojamas Zodiakas – dvylikos apskritimų sistema, kuri įkūnijo daugybę dangiškųjų vizijų. Beje, Zodiako ženklai buvo labai paplitę ir Graikijoje, kur buvo tęsiama Azijos astronomijos mokslų tradicija. Ir, kaip teigia Baltrušaitis, jau helėnistiniame laikotarpyje Zodiako vaizdavimas tapo ornamentinis ir schematiškas, o Olimpo dievai susipynė su Senovės Rytų chimeromis. Todėl nestebina, kad viduramžių mene vaizduojamuose dangaus kūnuose ir dangiškosiose būtybėse taip pat regimi orientalistinių ir neopitagoriečių dogmų atspindžiai. Visatos, arba dangiškosios būties, atvaizdai tapo sudėtinga simbolių sistema, kurią pagrindė skaičiaus mistika, paslaptiniais

<sup>62</sup> Aptinkamas ir lietuvių liaudies mene. Žr. Baltrušaitis J., *Lithuanian Folk Art*, Munich: T. J. Vizgirda, 1948.

<sup>63</sup> Baltrušaitis 1939 10.

<sup>64</sup> Ten pat 14.





*Devyni angelų chorai*, in Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*, Heidelberg, XII a. pab. (Vokietija)

*Šykštumo vežimas*, in Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Hohenbourg, 1205 (Prancūzija)

ryšiais siejanti dvylika Zodiako ženklų, dvylika valandų, dvylika planetų, keturias vėjo kryptis, keturis metų laikus, keturis Visatos elementus ir t. t.<sup>65</sup>

Nepaisant tęstinumo, Zodiako ženklai viduramžių mene įgavo naujų prasmų. Nors vaizduojamoji, arba formalioji, struktūra išliko beveik nepakitusi, tačiau dangiškoji geometrija prisipildė naujų prasmų kalendorių, mokslinių traktatų iliustracijose ir vaizduojamojoje dailėje: Baltrušaitis rado daugybę pavyzdžių, kai virš Zodiako apskritimų iškyla didinga Kristaus figūra, kai Apokalipsės paveiksluose Dievo tarnai įkurdinami apskritimuose, kai Švč. Trejybė vaizduojama geometrinėse senovės kompozicijose.

Vadinasi, senovės kosmografijos paveikslai, sudaryti iš apskritimų, viduramžių mene tolydžio ne tik „pasiūlė“ formalią schemą metafiziniams vaizdiniais, bet ir įvaizdino joje sakraliąją ikonografiją. Į archajines struktūras įsiliejo įvairūs teologiniai vaizdiniai. Ratu išdėstytuose medalionuose viduramžių pabaigoje buvo vaizduojami jau ne astraliniai ženklai, rytietiška Zodiako simbolika, o krikščioniškieji simboliai<sup>66</sup>. Zodiako vainikuose susitelkė įvairūs krikščioniški atvaizdai: Pasaulio sukūrimas, Pragaro, Rojaus, Paskutinio Teismo temos, Kristaus

<sup>65</sup>Plačiau žr. Baltrušaitis J., „L'Image du monde céleste du IXe au XIIe siècle“, in Baltrušaitis 1939 15–38.

<sup>66</sup>Baltrušaitis 1939 26.



Švč. Mergelė Marija ir keturios rojaus upės, Evangelistai, Bažnyčios tėvai, Dorybės, in *Speculum Virginum*, Leipzig, XIV a. pab. (Vokietija)

Septynios planetos su „vaikais“, 1480–1490. Niurnbergo muziejus (Vokietija)

ir Marijos, angelų ir pranašų atvaizdai, ydų ir dorybių simboliai, užpildę dangiškuosius apskritimus, kuriuose „Visatos kūnai susiliejo su Evangelijos žodžiu, o Pasaulio būtis su Dvasios gyvenimu“<sup>67</sup>.

Vadinasi, ankstyvaisiais viduramžiais atsiradęs naujas religinis mąstymas atgaivino ir turtino senąsias mitines formas, o įvairius vaizdinius talpinantys Zodiako arba Visatos apskritimų vainikai tapo kosminės galios ir dangiškosios galybės išraiška. Visatos rozetėse senovės astronomų vaizdiniai susidūrė su krikščioniškojo pasaulio simboliais. Silogistinė viduramžių logika į senovės kosmografinius paveikslus leido įterpti angelų choras. Avicenos mintį, jog pasaulio judintojai yra aukščiausiosios dvasios, savitai plėtojo ir menininkai: ne tik vaizduojamojoje dailėje, bet ir literatūroje (pvz., *Dante's Dangiškojoje komedijoje*)<sup>68</sup>.

Sena rytietiška Visatos schema epochoms keičiantis pasipildydavo vis naujomis prasmėmis: keturias vėjo kryptis keitė keturių evangelistų simboliai, septynias planetas – septyni laisvieji menai. Astronominės schemas tolydžio virto dorybių, angelų ir šventųjų mandalomis, kuriose archajinės ideogramos koegzistavo su krikščioniškaisiais vaizdiniais. Šiose metamorfozėse vis atbusdavo senieji simboliai „arba dėl gajų liaudies tradicijų, kurių šaknys veda į religinės

<sup>67</sup>Ten pat 59.

<sup>68</sup>Ten pat 36.

sąmonės pabudimo metą, arba dėl įtakų, sklindančių iš didžiųjų civilizacijų, kuriose susiformavo išpūdingos sistemos, atitinkančios krikščioniškojo mąstymo poreikius“<sup>69</sup>.

Apibendrinant šią Baltrušaičio studiją kyla išvada, kad *istorijos pervartų tarpniais, kai susiduria praeitis ir ateitis, suaktyvėja meninė atmintis ir pasireiškia atkryčiai*. Vadinas, viduramžių pabaigoje turime ieškoti ne tik pirmųjų renesanso daigų, bet ir spontaniško meno tradicijų atgimimo. Kaip tik todėl Baltrušaitis viduramžių saulėlydyje aptiko lemtingus senųjų kompozicijų pasikartojimus, kurie atitiko istorinio virsmo dvasią. Svarbu pažymėti, kad senosiose mitinėse formose viduramžių pabaigoje atsirado naujų ikonografijos motyvų, nors pati struktūra išliko nepalenkiamą. Gotikai gėstant, kai Vakaruose pasireiškė tikrasis astrologijos renesansas, vėl atgimė Azijos menui būdingos kompozicijos, radusios palankią dirvą romanikos mene. Taip septyniose Kristaus kančių scenose atsirado horoskopo motyvų.

Pažymėtina, kad Baltrušaitis atkreipė dėmesį ir į formų metamorfozes veikusias istorijos priežastis: juk žydų ir arabų autoriai skatino domėtis astrologija, kurios pakilimo banga magijos ištroškusius Vakarus pasiekė XIV a., kai kintantį pasaulį kankino nerimas. Tada, pasak Baltrušaičio, ir menininkai nukreipė žvilgsnius į žvaigždes, o Senovės Rytai pasiūlė savo mitus ir doktrinas. Be abejo, svarbiausias įtakų laidininkas buvo arabizuoti kraštai – Ispanija ir Sicilija, o Toledo mokykla viduramžiais virto tikra Azijos mokslo tvirtove. Čia įsitvirtinusios disciplinos, tarp kurių buvo svarbiausia astrologija, pasiekė Provansą ir užkariavo Paryžiaus mokslo centrus. Na, o iš Sicilijos šios idėjos pasklido į Italiją<sup>70</sup>.

Taigi Baltrušaičio analizė bylojo, jog į viduramžių metamorfozių sukurius pakliuvo ne tik graikų ir romėnų formų, bet ir daugybė orientalistinių. Fatalizmo apimtoje viduramžių pabaigoje astraliniai kūnai buvo apgaubti mokslo skraiste, tačiau išsaugojant pirmines arabų astrologijos schemas. Be to, viduramžių pabaigoje atbudę astrologiniai motyvai buvo kur kas artimesni autentiškiems šaltiniams, kurie pabudino ir visą Rytų bestiarijų, dangaus šviesulius pakeitusį paslaptینگomis pabaisų konsteliacijomis. Štai kodėl baigdamas krikščioniškųjų kosmografinių motyvų analizę, Baltrušaitis dėmesį sutelkė į Boscho paveikslus, kuriuose itin meniškai susiliejo senovės kosmografijos mitai, gyvosios gamtos ir tikrovės atvaizdai. „Galima sakyti, – rašė menotyrininkas, – kad dangaus kūnų

<sup>69</sup>Ten pat 38.

<sup>70</sup>Ten pat 45.



išsidėstymas kurstė lunatiko sapnus<sup>71</sup>, kai koncentrinuose apskritimuose Boschas vaizdavo Kristaus kančių epizodus, o kosminis poveikslas supo Kristaus dramą.

Skrupulinga krikščioniškosios kosmografijos motyvų analizė vedė prie išvados, kad šie motyvai – tai senuosius mitus pratęsiančios universalios meno istorijos dalis, kurioje radosi vis naujų prasminių figūrų. Vadinas, stabilioje meno kūrinio architektonikoje vyko nuolatinės metamorfozės ir prasmių kaita – formalioji saulės schema tapo Visagaliu, Kristaus, Dieviškosios šviesos, Apvaizdos akies, Švč. Marijos, Švč. Trejybės kompozicijos pagrindu. Kai apokaliptinių nuotaikų audrinamas kūrėjas sėmėsi kūrybos galių iš Senovės Azijos kosmografijos ir mitinių formų, Visatą



Jean Fouquet, Švč. Trejybė, in *Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilli, 1461 (Prancūzija)

sudarantių apskritimų žaismas skatino vis naujas menines vizijas. Kosmografių ir religinių atvaizdų gretinimas, subtilus jungimas įprasmino ne tik teologines ir metafizines tiesas, bet ir gyvenimo bei tikrovės paslaptis. Ir, savaime suprantama, magiškų kosminių ratų atgimimą viduramžių pabaigoje skatino dramatiškas humanizmas, Kristaus kančios kultas bei tikrovės pavidalų tyrimas, tačiau net ir tikrovės atvaizdai, išdėstyti Zodiako apskritimuose ir planisferose, virsdavo antgamtinė vizija.

Vadinas, siekdamas pavaizduoti Absoliutą, krikščioniškojo meno kūrėjas Rytų civilizacijose ieškojo mistinio regėjimo įvaizdinimo būdų, o kintant meninėms sistemoms, lemiamą Vakarų meno proveržio sąlyga tapdavo senovės kultūrų *liekanų* ir *egzotizmo* suaktyvėjimas, kuris judino visą Vakarų kultūrą.

<sup>71</sup>Ten pat 52.

## ARCHAJINĖS FORMOS IR EGZOTIŠKI VAIZDINIAI

Baltrušaičio knygos *Le Moyen âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique* („Fantastiškieji viduramžiai: senovė ir egzotizmai gotikos mene“, 1955) ir *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique* („Pabudimai ir stebuklai. Fantastiškoji gotika“, 1960) buvo pripažintos tobulais komparatyvistinės menotyros veikalais, pakeitusiais įprastą viduramžių, ypač gotikos, meno ir kultūros suvokimą. Šie



Zoomorfinė pirmoji raidė P, 1200.  
Zalcburgo biblioteka (Austrija)

veikalai sudarė vientisą kūrinį, kuris išgarsino menotyrininką ir sukėlė didžiulį susidomėjimą įvairiuose pasaulio kraštuose, o 1988 m., laimėjęs Prancūzijos nacionalinio humanistikos centro konkursą, buvo išleistas viena knyga *Réveils et prodiges. Les Métamorphoses du gothique* („Pabudimai ir stebuklai. Gotikos metamorfozės“).

Neturėdamas įsipareigojimų universitetams, be paliovos dirbdamas bibliotekose ir namuose, kruopščiai, pro didinamąjį stiklą tyrinėdamas atvaizdus ir informatyvias jų detales, piešdamas formaliąsias savybes išryškinančius eskizus, dailėtyrininkas gilinosi į painios gotikos simbolikos paslaptis, kurias akademinė menotyra buvo palikusi nuošalėje. Jis narpliojo fantastiškojo viduramžių pasaulio paslaptis, antikinių demonų ir rytietišku teratologinių vaizdinių sklaidos kelius bei jų iššaknijimo priežastis. Kaip teigia Algirdas Gaižutis, „Baltrušaitis anaip tol negriovė mito apie viduramžių realizmą ir nesistengė jo koreguoti. Jis diegė iš esmės kitokį viduramžių meno supratimą, paremtą komparatyvistine analize, kuri skiriasi

nuo Focillono, Mâle'io, Panofsky'o, Sedlmayro metodologinių nuostatų“<sup>72</sup>. Iš tiesų, tyrinėdamas formų metamorfozes, Baltrušaitis labiau nei kiti domėjosi marginaliniais meno istorijos dalykais, žavėjosi keistybėmis, demoniškais, pasakiškais ir siurrealiais vaizdiniais.

<sup>72</sup>Gaižutis A., „Jurgis Baltrušaitis – kultūrų piligrimas“, *Darbai ir Dienos*, 2001, nr. 26, p. 243.

Kaip ir žymūs postmodernizmo ideologai, jis sutelkė dėmesį į *formų gyvenimo* paraštes, kitonišką, arba demonišką, gotikos pusę: keistąsias meno formas, kurios gotikos raidoje buvo prislopintos, „slėpėsi“ architektūros užkampiuose ir rankraščių paraštėse, tačiau epochai baigiantis vėl atgijo ir užkariavo kitas meno sritis, kur prie senųjų demonų prisidėjo jau kitų kultūrinių įtakų paskatintos naujos fantastiškosios formos. Pasak Baltrušaičio bičiulio Gilbert'o Lascault, šie tyrinėjimai atskleidė, kad „formos yra linkusios kariauti, jų gyvenime galima aptikti klastos, savitų strategijų, žabangų, žemių užgrobumų, laikinų pralaimėjimų ir efemerinių pergalių“<sup>73</sup>. Antra vertus, jos parodė, kad fantasmagorijos ir egzotiški vaizdiniai nėra antraeiliai ar nereikšmingi kultūros reiškiniai.

Iš tikrųjų gotikos menas artėjo prie tikrovės, atrodė gyvosios gamtos pasaulį, kuris keitė audringą romaninę vaizduotę, kupiną senovės pabaisų ir stebuklų, knibždėte knibždėjusių abstrakčiose ir stilizuotose ornamanto formose. „Vakarai triumfavo, išsivadavę iš visokiausios priespaudos. Tai tiesa, tačiau neatkleidžianti sudėtingų raidos vingių, į kuriuos įsiliejo įvairiausi meno elementai ir reiškiniai. Be to, viduramžiai niekada neatsižadėjo fantastikos ir nuolat sugrįždavo prie jos, tai atgaivindami primityviasias formas, tai jas papildydami naujomis sistemomis. Ši epocha neatmetė senovės ir egzotiškų formų pasaulio, kuris nuo seno audrino vaizduotę“<sup>74</sup>.

Vadinasi, gotikos menas nebuvo visiškai nauja sistema, siekianti kuo tiksliau vaizduoti tikrovę. Kita vertus, „katedros knyga buvo Kūrybos enciklopedija, Evangelija ir teologija“<sup>75</sup>. Greta ryškėjančio tikrovės pasaulio joje buvo gausu ir fantastiškųjų vaizdinių, kurie papildydavo ir sustiprindavo krikščioniškąją ikonografiją (*Rojaus, Pragaro, Apokalipsės* paveikslus) atbudusiais romaniais ar dar ankstesnių epochų motyvais, taip pat dėl naujų civilizacinių ryšių (geografinių ir istorinių perspektyvų) perimtomis įvairiausiomis egzotiškomis formomis (drakonais, heraldiniais monstrais, demonais), legendomis, anapusinio pasaulio paslaptis išreiškiančiais simboliais ir iliuzijomis. Vadinasi, Baltrušaitis siekė atskleisti „kitą“ viduramžių pusę, gotikos meno dvilypumą, arba „dualumą vakarietiško, krikščioniško, harmoningo, lyriško ir netikroviško,

<sup>73</sup> Lascault G., „Jurgis Baltrušaitis. 1903–1988“, in *Vies et Portraits, Encyklopaedia Universalis*, Paris, 1995, p. 551.

<sup>74</sup> Baltrušaitis J., *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Armand Colin, 1955, p. 5.

<sup>75</sup> Baltrušaitis J., *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris: Armand Colin, 1960, p. 7.





Šv. Gralio istorija.  
Rankraščio  
ilustracija [s. l.],  
XV a. Paryžiaus  
Nacionalinė  
biblioteka  
(Prancūzija)

egzotiškų, fantastinių pradų, kurie įgijo tam tikrą vienovę dėl gausių kontaktų su skirtingomis civilizacijomis“<sup>76</sup>.

Paklaustas, kodėl knygos *Fantastiškieji viduramžiai* paantraštėje yra žodžiai senovė ir egzotizmai, Baltrušaitis aiškino: „Pasakysiu tai, ką prieš dvi savaites sakiau italams, kurie buvo atvykę paimti interviu, išleidus italų kalba knygą ‚Veidrodis‘. Jie man sakė, kad viduramžiais veidrodis buvo Tiesos simbolis, ir klausė, kaip aš sieju šį Veidrodį–Tiesą su nukrypimais, kuriuos aptariau knygoje. Aš jiems atsakiau, kad viduramžiais veidrodis buvo ir demoniškas įrankis. Kaip tik juo aš ir pasinaudojau“<sup>77</sup>.

Tradiciškai gotikos menas buvo siejamas su naujos miesto kultūros sužydėjimu, kurioje materialios formos grožis išreiškė dvasiškumą, ir Baltrušaitis pripažino, kad gotikos formų, atvaizdų ir mitų pasaulis sukurtas ne iš romaninių šaltinių, kurie visados gaivino ir stiprino vaizduotę: klasikinės Antikos ir Rytų, bet sėmėsi iš jų meninės patirties. „Krikščionybė paveldėjo įvairias, senas, turtingas kultūras, o stebuklas labiau nei kiti kultūriniai ir mentaliniai elementai priklauso kaip tik seniesiems klodams“<sup>78</sup>.

Aiškėjo nuostata, kad, menui žengiant į naują tarpsnį, kiekvieną kartą atgimsta arba suaktyvėja senieji morfologijos dėsniai bei motyvai, kurie transformuojasi, paklūsta laiko, naujų medžiagų reikalavimams. Apskritai, *kaitos periodai pasižymi sustiprėjusiu kūrybingumu, o greta konkrečiai epochai būdingų bruožų*

<sup>76</sup> Gaizutis 243.

<sup>77</sup> Seguin L., *Aberrations. Entretien avec Jurgis Baltrušaitis*. „Flammarion“ leidyklai skirtas interviu iš Baltrušaičio archyvo.

<sup>78</sup> Le Goff J., *Viduramžių vaizduotė* [vert. D. Bučiūtė], Vilnius: Alma littera, 2003, p. 42.

galima išvelgti tuos poetikos elementus, kuriems būdingas iliuzijos ir fantasmagorijų kūrimas. Kitaip tariant, socialinių, istorinių ir meninių pokyčių periodais itin būdingi „atgimimai“, sugrįžimas atgal, mėgavimasis egzotizmais ir polinkis į mistiką bei abstrakcijas.

Tad, ieškodamas fantastiškųjų gotikos meno šaltinių, Baltrušaitis atskleidė lemtingą „liekanos“ ir anachronizmo vaidmenį meno istorijai. Šiuo požiūriu jis plėtojo Focillono iškeltą tezę apie romaninių formų atbudimą viduramžių pabaigoje, išskirdamas dvi senovės meno išlikimo ir pabudimo prielaidas: jam būdingų formų tęstinumą lėmė lėtesnė kai kurių meninių laukų raida, o „atgimimas“ regimas atsirandant gotikai, kai pabudo antiromaniniai arba antikos tradicijas tęsiantys Karolingų meno sluoksniai, ir viduramžiams baigiantis, kai atgimė romaninio meno formos, padėjusios tikrovę sulieti su iliuzija, o iliuziją ištirpdinti tikrovėje. Tai lėmė išvadą, kad meno istorija kupina anachronizmų ir atvirkštinės evoliucijos periodų.

Antgamtiniai gotikos vaizdiniai formavosi sudėtingoje kultūros dirvoje, kurioje, ypač toliau nuo kultūros centrų, išliko gyvuoti ankstesniais amžiais išgalvotos formos, perkeltos į daug tikroviškesnį pasaulį. Kūrybinių impulsų gotikai davė ir pabudusios romaninės, Karolingų meno formos, ir archajiniai barbarų, frankų vaizdiniai. Be to, *pereidama iš pasyvios būsenos į aktyvią, iškildama iš gelmių, tradicinę, ar archajinę, forma ne tik tenkindavo dvasinius poreikius, turtindavo patirtį, bet ir skatino naujus meninius ieškojimus, kūrė kitas prasmines iliuzijas*, todėl „Boscho ir Bruegelio gryliai išnirio iš senųjų klodų ir iš karto tapo naujo pasaulio dalimi“<sup>79</sup>.

Vadinasi, viduramžių meno dvilypumą lėmė nevienalyčiai kultūros pamatai. „Viduramžių pabudimai, – rašė menotyrininkas, – tai autochtoninių viduramžių stebuklų pabudimai, kylantys iš vakarietiško pamatų, kuriuose ir rytietiški įnašai organiškai įsiliejo į bendrą struktūrą“<sup>80</sup>. Tačiau reikia pabrėžti, kad romaninio meno pabudimas – tai jau nėra romaninis menas, lygiai kaip ir Karolingų sluoksnių iškilimas jau nėra tas pats, kas Karolingų menas, nes pabudimai užgauti vis kitus vaizduotės ir prasmės registrus. „Kaip tik tuo metu, kai pradedama jausti nykstančių pasaulių vertė ir trauka, randamas naujas, ilgą laiką išbuvęs netyrinėtas šaltinis. Tačiau šiuose turtuose ieškoma ne grožio, ne formų tobulumo. Gotikinė ikonografija iš visų civilizacijų sluoksnių – archajinio, klasikinio,

<sup>79</sup> Baltrušaitis J., *Fantastiškieji viduramžiai* [vertė A. Merkytė], Vilnius: ALK/Vaga, 2001, p. 278.

<sup>80</sup> Baltrušaitis 1960 8.



Tuanhuang, *Maros antpuolio demonas*, apie X a. Guimet muziejus (Prancūzija)



Jonas Bebaimis, *Fortūna*, in *Boccace*, 1409–1419. Paryžius, Arsenalo biblioteka (Prancūzija)

barbariško – pirmiausia susirenka tai, ką randa savotiško ir bjauraus<sup>81</sup>. Galima sakyti, kad Baltrušaičio veikaluose pasiekė kulminaciją mintis, kuri ryškėjo ir Victorio Hugo, Charles'io Baudelaire'o literatūros kūriniuose bei Aloiso Rieglio, Henri Focillono ir André Malraux menotyroje, jog klasika nėra vienintelis ir tobulas meno kanonas.

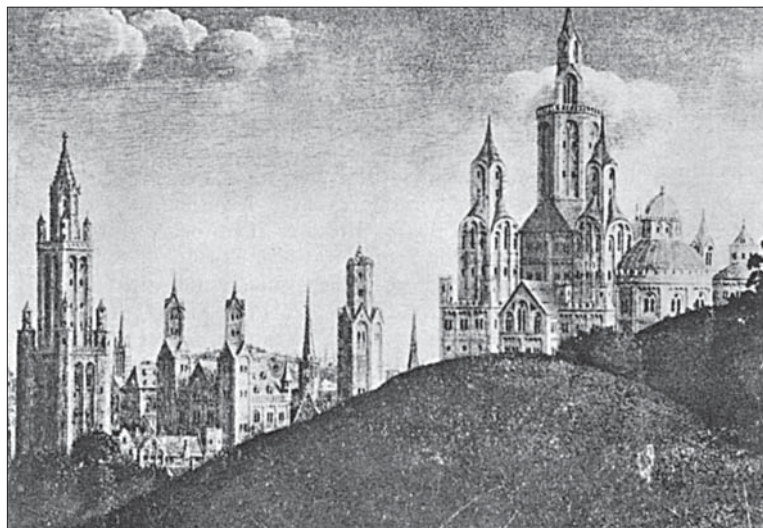
Kita vertus, Baltrušaitis darė ne tik vertikalų gotikos meno istorijos pjūvį, bet ir horizontalų, sutelkdamas dėmesį į egzotiškas gotikos formas, kurių atsiradimo tyrinėjimai nuvedė net į Tolimuosius Rytus. Jis siekė išryškinti dėl civilizacijų dialogų ir konfliktų užsimezergusius meninius ryšius bei išorinių įnašų reikšmę. *Egzotizmai* – visa tai, kas „nekrikščioniška“: ir antikiniai, ir rytietiški mitai bei meno formos, kurias viduramžiai supynė dažnai pavadindami „saracėnų“. Jie išryškėdavo paveiksluose, siekiant kurti tolimų ar chimeriškų kraštų regimybę ir paryškindavo viduramžių epochos dualumą bei iki pat epochos pabaigos išsaugotą universalumą.

„Egzotizmų kupini viduramžiai yra sudaryti iš bendraamžių išorinių įnašų ir skolinių, kurių tinklas pasiekia Tolimuosius Rytus. Jį taip pat sudaro graikų ir romėnų keistybės, kurios, XIII a. vaizduotos monetose ir raižiniuose, su tokiu pat užsidegimu teikė stebuklingus reginius“<sup>82</sup>. Viduramžių pabaigoje Šiaurės meno

<sup>81</sup> Baltrušaitis 2001 76.

<sup>82</sup> Baltrušaitis 1960 8.

Fantastiškoji  
romanikos  
architektūra:  
Jan Van Eyck,  
*Mistinio ėriuko  
pagarbinimas*  
(detalė), 1432.  
Šv. Bavo katedros  
retabulas,  
Gentas (Belgija)



dirbtuvėse, įsikūrusiose tarp Lamanšo ir Reino, pabudo visos gotikos parašėse išlikusios keistos ir nepaprastos formos, kurios buvo atkurtos su įkvėpimu ir gaivališkai išsiveržusios vaizduotės. Jeano Pucelle'io mokykloje Paryžiuje keisčiausiems viduramžių groteskams buvo suteikta manieringos elegancijos. Vidurio Prancūzijos dirbtuvėse atgimė knygų parašėse knibždėjusios pasakiškos figūros ir pabaisos, kurios XIV a. buvo pakartotos freskose, vitražuose, tapyboje, kur, ieškant tikrovės siurrealybėje, vis daugiau atsirado mistikos. Bizantiški ir islamiški egzotizmai užplūdo Italiją ir Ispaniją. Galima sakyti, kad gotikos meninio gyvenimo marginalijose kilo maištas prieš tikrovės sandarą.

XV a. dailininkai įvairiai interpretavo praeities meno formas ir metodiškai tyrinėjo jų sandarą bei pavienius elementus. Štai, pavyzdžiui, XV a. tapyboje romaninės architektūros motyvai padėjo kurti platesnį prasmų lauką. Romaninė architektūra buvo vaizduota greta gotikos pastatų arba su jais supinta ir paprastai buvo tapatinama su Biblija, priešpriešinama Evangelijai arba padėjo kurti Senojo ir Naujojo Testamento ikonografiją. Van Eycko ir jo sekėjų paveiksluose šie suliejimai kūrė pasakojimą apie dangiškąją ir esamą Jeruzalę. Kartais vizijos aprėpė ir kitus istorinius religijos miestus, pasitelkiant rotondas, Šventojo Karsto ar Uolos, kaip Saliamono šventyklos, motyvus. Gotikos kūrėjai romaninį paminklą suvokė esantį už tikrovės ribų, todėl mįslinga ir pasakiška šios epochos architektūra, kurios navoje vaizduota Švč. Mergelė, sakramentai ir stebuklai, tapo Rojaus sim-





Philippo Melanchtono monstras, simbolizuojantis popiežija, 1557. Ženeva (Šveicarija)

bolio. Supinti su Šventosios Žemės vaizdiniais, romaninės architektūros motyvai buvo pilni egzotizmo. „Žydų, saracėnų ir bizantiški egzotizmai teikė keistų atspalvių ir poetiškumo“<sup>83</sup>. Klasicizmui baigiantis taip pat bus interpretuojama ir gotikos architektūra, kurios ištakų bus ieškoma senovės galų ir druidų religijoje; ji bus vaizduojama Rojaus paveikluose, apipinta mitais ir pasakomis, kurios išryškins keistuosius jos bruožus, turinčius sąsają su arabų ir Tolimųjų Rytų architektūros tradicijomis. Vadinas, įvairių civilizacijų formų intakus papildė ir Vakarų vaizduotėje susiformavusios asociacijos, obsesijos ir fantasmagorijos.

Kita vertus, viduramžių pabaigoje naujų formų kūryboje pabudo ir dalyva-

vo ne tik meno formos ir motyvai, bet ir mitai bei tikėjimai. Joachimo iš Floro pranašystės, skelbusios Antikristo atėjimą 1260 m., vėl atgaivino pasaulio pabaigos, arba chiliazmo, baimes, kurios kaustė žmoniją vis nukeliant gaivalinės nelaimės datą iš 1300 į 1365, 1415 ir 1494 m. „Nelabasis nuolat keitė kaukes, darančias grėsmingus vaizdinius aktualiais: Inocento III laikais jį įkūnijo Muhammadas, išpuolių kamuojamuose Vakaruose – mongolai, husitams tai – karalius Sigismundas, reformacijos šalininkams – popiežius. Viduramžiams baigiantis saulėlydžio paveikslas buvo kupinas nerimo“<sup>84</sup>. Viduramžių miniatiūrose dažni hibridai vėl atgijo didingose apokaliptinėse vizijose ypač Šiaurės kraštų menininkų kūryboje. Parašėse mirgėję tvariniai persikėlė į paveikslus ir tapo pagrindiniais antipasaulio dramos dalyviais, kurių formas, atributus ir simbolius jungė Vakarų vaizduotė, ieškanti meninių įtaigų Rytų fejeriškuose civilizacijų vaizdiniuose.

Iš tikrųjų paskutinis gotikos etapas pasižymėjo stipriu vaizduotės proveržiu, ir tas viduramžių stebuklų pasaulis buvo didelė viduramžių vaizduotės dalis. Net ir ieškantis tikrovės viduramžių menas buvo sklidinąs dramatiškų vizijų,

<sup>83</sup>Ten pat 193.

<sup>84</sup>Ten pat 267.

kurių pagrindiniai herojai nebuvo vien viduramžių kūrėjo fantazijos vaisius: šio pasaulio formos, mitinė jų pagava formavosi per tūkstantmečius Azijos meno tradicijose, kurių dievų ir demonų vaizdiniuose glūdėjo įvairios žmonijos baimės, užslopinti potraukiai ir troškimai.

## KOMPARATYVISTINĖ METODOLOGIJA: FANTASTIŠKŲJŲ VIDURAMŽIŲ PAŽINIMAS

„Fantastiškuosiuose viduramžiuose“ Baltrušaitis sutelkė dėmesį į kitų kultūrų intakus ir viduramžių meno skolinius, kurie ėmė ryškėti XIII a. vaiskioje gotikos harmonijoje ir buvo pabrėžiamai vaizduojami išsiderinant stilistinei pusiausvyrai, kai, pabudus mistiniams tikėjimams, senovės mitologijai ir krikščionybės tyliai toleruotai astrologijai, menininkai ieškojo būdų, kaip įvaizdinti šias kultūros būsenas, „svetimomis“ ir paslaptینگomis meno formomis papildydami Pragaro ir Apokalipsės paveikslus, o vaizduojamąsias tikrovės scenas – netikrais ir pasakiškais vaizdiniais. Kaip ir žymus renesanso bei reformacijos epochų tyrinėtojas Aby Warburgas (1866–1929), Baltrušaitis viduramžių saulėlydžio kultūros aptartyje perkėlė dėmesį į formų reikšmes ir prasmes, ignoruotus, paslaptینگus, marginalius meno reiškinius, kurių tyrinėjimas vedė į tolimas kultūras, todėl komparatyvistinė metodologija tapo šių tyrinėjimų ašimi.

Bendraudamas su Warburgo mokyklos nariais ir šalininkais (Fritzu Saxliu, Edgaru Windu, Charles'iu Seymouru, Charles'iu de Tolnay'umi, Otto Beneschu), Baltrušaitis išplėtė meno istorijos ribas ir įsiveržė į bekraštę lyginamųjų kultūros ir meno studijų erdvę. Tikriausiai, ne tik tvirtėjanti menotyros metodologija, bet ir ryšiai su Warburgo instituto mokslininkais skatino menotyrininką pereiti prie bendresnių lyginamųjų kultūros studijų, todėl į meno kūrinį jis žvelgė kaip į aktyvų istorijos agentą, o meno formų studijas papildė pasaulinės kultūros ir vaizduotės tyrimais, kai atvaizdas suprantamas kaip kultūrinės atminties įrankis, o kolektyvinė atmintis – kaip formų talpykla.

Warburgas – vienas iškiliausių XX a. vokiečių menotyrininkų, novatorius, sukūręs ne tik ikonologijos, bet ir aktualius komparatyvistinės metodologijos principus, padedančius tirti meno kūrinius ne tik formaliu, kultūrologiniu, bet ir prasmės bei funkcijos atžvilgiu. Jo iškelta įvairių intelektualinės istorijos ir humani-





Vienuolis ir griaučiai:  
1) Kizilas, Centrinė Azija,  
iki IX a.;  
2) Žemutinės Asyžiaus  
bazilikos freskos  
fragmentas (Italija)

tarinių mokslų vienybės idėja, kuri menotyrą priartino prie kultūrologijos, atskleidė jo mokyklos šalininkų veikaluose, kuriuose iškilo daug naujų menotyros idėjų ir metodologinių principų. Itin svarbu, kad, tirdamas Vakarų ir Rytų civilizacijų meną, Warburgas siekė atskleisti simbolinių, žmonijos kultūros jėgą sukauptų meno formų, jo žodžiais tariant, patetinių išgyvenimo formulių (*Pathosformeln*), sklaidą. Kitaip sakant, meno raidoje jis vienas pirmųjų atskleidė tam tikrų „atminties motyvų“, simbolių, metaforų perėmimą iš vienos istorinės meno aplinkos ar civilizacijos į kitą.

Warburgą domino antikinės klasikos atgimimo tema ir tai, kaip perimti arba atbudę formalūs stereotipai poetiniais atvaizdais atskleidžia renesanso kultūros tiesas. Baltrušaitis panašiai analizavo ikiromaninio ir romaninio meno formų atgimimus gotikos epochoje. Menotyrininkai aptiko „paveldimumo dėsnį“, kuris lemia formų, arba formalaus žodyno, perdavimą iš kartos į kartą. Kita vertus, jie abu pradėjo tyrinėjimus, kurie juos sieja su postmodernizmu: atsisakė evoliucijos ir progreso sąvokų; stengėsi kritiškai peržiūrėti istoriją, atmesdami modernizmo aporijas ir siekdami kurti metaistoriją; pripažino, kad sakralumas yra visuotinis kultūros reiškiny, ir atskleidė antikinės mitologijos, senovės rytietiško mitų bei tikėjimų sąsajas su krikščioniškąja pasaulėžiūra; atsisakė kalbėti tik apie Formą ir Grožį; gilinosi į iracionalų bei intuityvų viduramžių ir renesanso epochų kultūros sluoksnį; sutelkė dėmesį į mįslingus ir marginalius kultūros reiškinius – magiją, astrologiją, senovės teratologiją.

Krištoliniai  
nimbai:  
1) Matthias  
Grünwald,  
*Stuppacho  
Madona*, 1518.  
Parapinė  
Stuppacho  
bažnyčia  
(Vokietija);  
2) Medituo-  
jantis arhatas,  
Džou  
Dzičangas ir  
Lin Tingui,  
apie 1160.  
Bostonas,  
Dailės  
muziejus (JAV)



Šiuos menotyrininkus galima vadinti XX a. archyvistais, atskleidusiais daugybę užmarštin nugrimzdusių svarbių dokumentų, kurie, kaip ir savotiškas vaizduotės muziejus, sudaro idėjų apie meną archyvą. Kita vertus, Warburgas ir Baltrušaitis papildė menotyrą „vaizduojamosios kūrybos tyrimais civilizacijų gyvenime“<sup>85</sup> ir pradėjo įvairių disciplinų meno studijas, kurias grindė mintis, kad stilistikos negalima atskirti nuo istorinės psichologijos.

Kaip žinoma, Warburgo metodą sudarė trys veiksmi: pirmasis ir fundamentaliausias – ikonologinė analizė, kurią pagrindžia atvaizdo simbolinio turinio analizė ir prasmų ieškojimas stilių istorijoje. Jo požiūriu, ikonologinė analizė yra genealoginis atvaizdo šaltinių tyrimas, kurių ieškodamas menotyrininkas buvo spiriamas praplėsti meno geografiją į Rytus ir Šiaurę<sup>86</sup> bei kurti komparatyvistinį metodą, arba, jo žodžiais tariant, „ikonologinę civilizacijų istoriją“<sup>87</sup>. Skirtingai nei Panofsky, kuris sutelkė dėmesį į ikonografinių prasmų lauką, „vidinę reikšmę, arba turinį, kuris sudaro simbolinių verčių pasaulį“<sup>88</sup>, Warburgo analizės tikslas buvo sukaupti istorinę ir literatūrinę medžiagą, kuri ne tik padeda įminti atvaizdų mįslės ir atskleisti formų metamorfozes, bet svarbiausia – suvokti

<sup>85</sup> Pinto E., „Aby Warburg: Essais Florentins et autres textes“, in *Essais Florentines*, Paris: Klincksieck, 1990, p. 14.

<sup>86</sup> Tik šis Vakarų meno istorijos išplėtimas padėjo atskleisti Schifanoijos freskas ir stilistinę raidą nuo Franscesco Cossos iki Rafaelio.

<sup>87</sup> Warburg A., *Essais Florentines*, Paris: Klincksieck, 1990, p. 286.

<sup>88</sup> Ten pat 29.

reikšmingų istorinės raidos procesų rišlumą, koheziją, kuri lemia stilistines permainas. Neapsiribodamas, kaip Panofsky, formų identifikavimu ir atvaizdo prasmės atsklaida, Warburgas visus tyrinėjimus kreipė į socialinių ir kultūrinių įtampų bei kovų atskleidimą, stengdamasis atvaizduose aptikti neregimus vaizdinius, perdavusius savo prasmes ir vaizdingumą.

Gvildenamt principines Baltrušaičio komparatyvistinės metodologijos nuostatas, ryškėja jų bendrumas ir su Warburgo mokyklos atstovo Rudolfo Wittkowerio (1901–1971) idėjomis<sup>89</sup>. Kaip ir pastarasis, Baltrušaitis sprendė kelias problemas: 1) meno simbolių, idėjų bei kūrybos principų difuzijos, 2) spontaniško, anaforiško formalių stereotipų pabudimo, kurie padeda vaizdu išreikšti pačius paslaptlingiausius kultūros reiškinius. Vienas esminių šias problemas sprendusių komparatyvistinės menotyros uždavinių – meninių simbolių ir formų įtakų, difuzijų, sąveikų ir metamorfozių tyrimai, kurie padeda atskleisti gilesnes vieno ar kito meno ir kultūros reiškinių prasmes. Sykiu tai yra pagrindas taisyti XX a. pradžioje ir viduryje įsitvirtinusias menotyros schemas, atskleisti Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikas, išsklaidyti eurocentrinius mitus ir paaiškinti „neklasikinius“ meno reiškinius.

Tyrinėdami Europos bei neeuropinių kultūrų sąsajas, Wittkoweris ir Baltrušaitis ieškojo difuzijos židinių, aptardami, kokių būta civilizacijas siejančių kelių, menines kultūras suartinančių gijų. Štai kodėl Wittkoweris ieškojo kelių, jungiančių Azijos žemes su Kinija ir Europa: atskleidė Šiaurės kelią per Kaspijos ir Baltijos jūras, Pietų kelią per kalnuotą Iraną ir Siriją<sup>90</sup>. Aiškindamas viduramžių meno metamorfozes, jis atkreipė dėmesį į kosmopolitiškų pažiūrų Veneciją, kuri XIII a. atsivėrė Juodosios jūros pakrantėms, Armėnijai ir anapus jos esantiems regionams, taip pat prekybos kelių tinklui, kuris siejo Skandinaviją, Baltijos jūrą, Rusiją su Konstantinopoliu ir Bagdadu (svarbiausia Indijos bei Kinijos prekybos „atstovybe“). Bet difuzijos plitimas keliais – tai tik vienas komparatyvistinio metodo aspektų. „Difuzija, – rašė Wittkoweris, – reiškia tik tai, kad vyksta kultūros produktų migracija iš vienos civilizacijos į kitą, tačiau patys meninės kūrybos produktai nekeliauja, ir tik žmonės gali keliauti, bendrauti, nuvežti kūrinius į tolimiausius kraštus“<sup>91</sup>.

<sup>89</sup>Wittkower R., „Marvels of the East“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1942) ir *Allegory and the Migration of Symbols* (1977).

<sup>90</sup>Wittkower R., *Allegory and the Migration of Symbols*, London: BAS Printers Limited, 1977, p. 10.

<sup>91</sup>Ten pat 11.

Viena vertus, istorinių kelių nustatymas padeda aiškinti meno kūrinių detalių, simbolių, metaforų panašumus, kita vertus, tai gali būti spąstai, į kuriuos pakliuvęs meno istorikas paviršutiniškai išvelgia giminiškumą, todėl itin svarbi idėjų difuzija, sienų nepaisanti pasaulėžiūros principų sklaida. Kitaip sakant, kultūros sąveikas pagrindžia ne tik *civilizacijas siejantys keliai*, kurie dažnai neatskleidžia tikrųjų meno mainų priežasčių, ar *atvežami kultūros objektai*, kurie gali veikti kitos kultūros raidą arba ne, bet ir *pasaulėžiūros ypatumai*, lemiantys kai kurių motyvų ir simbolių perėmimą. Wittkoweris pripažino, kad, gvildeniant dailės kūrinių sąveikas, sunku atskirti meną nuo filosofijos, religijos ir kitų kultūros sričių. Tad lyginamoji analizė natūraliai peraugo į kompleksinę komparatyvistinę menotyrą.

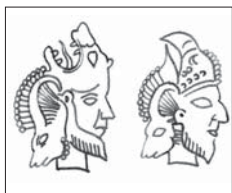
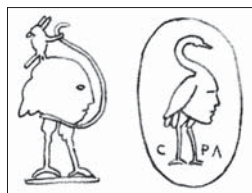
Sąveikaujant pasaulinio meno tradicijoms, vieni kitus veikia ne tik motyvai, temos, bet ir stilistinės formulės bei formų raiškos modeliai, kurių prasmė šiuose sudėtinguose procesuose gali neatpažįstamai pasikeisti. Todėl, lygindamas meninių kelių kultūrų palikimą, Wittkoweris nepasiklovi tik geografijos ir istorijos aplinkybių tyrimu, o narpliojo sudėtingą istorijos, religijos, literatūros ir filosofijos tekstų raizginį, kurio analizė leido skverbti į giliausius prasmų sluoksnius. Ir kuo giliau grimztama į simbolinių reiškinių klodus, tuo kompleksiškesnė tampa metodologija ir tuo daugiau atskleidžiama visai žmonijai būdingų pirmavaizdžių.

Taigi meno istoriją menotyrininkas aiškino kaip permanentinį įtakų procesą, kurio metu atkuriami ir perkuriami vizualūs simboliai. Egiptiečių, indų, kinų, japonų, musulmonų ir persų meninių tradicijų bangos, kurias sukeldavo tiek istoriniai įvykiai, tiek įaudrinta vaizduotė, nuolat užliedavo Vakarų. Tačiau, išplėsti iš savo kultūrinio ir simbolinio konteksto, jie suvokiami kitaip ir papildomi naujų prasmų. Kita vertus, jie pasižymi amžinomis ir universalioomis struktūromis.

Baltrušaitis siekė suprasti ne tik tai, kaip Vakarų pasiekė Rytų meno apraiškos, bet ir kaip jos reiškėsi, kito, veikė Vakarų meno istoriją. Pasak jo, Europos ir Rytų ryšiai ilgus šimtmečius buvo nuolat atnaujinami piligrimų, keliautojų, prekybininkų, o ką jau kalbėti apie Kryžiaus žygius ir kitus svarbius istorinius įvykius. Tačiau viduramžių menas, atsiradęs dirvoje, kuri visada juto Rytų įtaką, išsaugojo ir senuosius jų šaltinius bei sluoksnius, kurie įsiliejo į bendrus viduramžių pamatus.

„Klasikiniam“ gotikos laikotarpiui baigiantis, vaizduotė išsiūbavo geriau pažįstamos antikinės pabaisos ir pagoniškieji dievai, kurie buvo perkelti į viduramžių





Gryliai:

- 1) antikiniai;
- 2) Irano, IV a. pr. Kr.;
- 3) Grylis, Louterell psalmynas. Londonas, Britų muziejus;
- 4) Pabaisiškas personažas. Tobulas žmogus, vokiškas piešinys, XV a.

rankraščių, psalmynų iliustracijas, o vėliau – į tapybą. Tačiau *universali* ir *istorinė* komparatyvistinė analizė atskleidė, kad pragaro scenas užpildę gryliai, gorgonėjai ir kitokie šlykštūs padarai, yra net ne pagoniškosios antikos, o Azijos meninės tradicijos palikuonys. Daugiagalvių genijų ir groteskiškų figūrų tyrinėjimai vedė į Senovės Iraną, Finikiją, Egiptą. Jų bruožai ir pavidalai įvairiose kultūrose patyrė daugybę metamorfozių ir nuolat sklindė begalinėje pasaulinės kultūros erdvėje.

Svarbu, kad archajinėms formoms pradėjus gyventi veržlesnį ir intensyvesnį gyvenimą Vakarų Europos mene vėl susikūrė palankios sąlygos išoriniams įnašams. XIII–XIV a. išryškėjo ne tik domėjimasis antikiniais groteskais, preciziškais mažųjų formų dirbiniais, bet kartu ir musulmoniškų formų poezija. Viena ver-

tus, islamo įtakos sklaidą paaiškina Ispanijos arabų židiny, musulmoniškų stiklo, metalo dirbinių, kilimų ir audinių gabenimas iš Aleksandrijos, Mažosios Azijos, Sirijos, Egipto. Kita vertus, juose slypinti meninė technika, ornamentiniai atvaizdo kūrimo principai ir temos buvo įsisavinamos jau esant vidiniam meno formų dialogui, kuris vyko daugelį šimtmečių. Taigi istorinės aplinkybės neatskleidžia kompleksinės meninių struktūrų sąveikos: *labai svarbus tas ilgalaikis Vakarų ir Rytų meninės tradicijos ryšys, dėl kurio Vakarų kūrėjas rytietišką geometriją ir antgamtinės vizijas įskiepydavo į gyvenimui ir tikrovei artimesnes sistemas*. Pastūmėjantys Vakarų meną virtuozizmo ir kruopštumo linkme, Rytų ornamentai, pasaulio stebuklai ir kosmogoninės temos įkvėpdavo Vakarų meną ir net lemdavo jo raidą<sup>92</sup>.

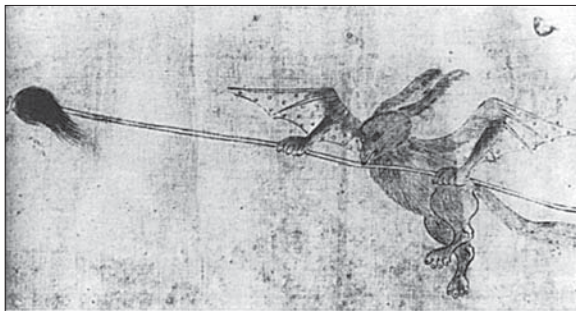
<sup>92</sup>Baltrušaitis 2001 147.

Nepaliaujamai ieškojęs Vakarų meno ribų „Fantastiškųjų viduramžių“ autorius nesunkiai jame rado daugybės įvairių Senovės Rytų kultūrų meno tradicijos pėdsakų, o viduramžių pabaigos menas iškilo kaip humanizmo pragaras su šimtais velnių, demonų ir pabaisų. Tačiau jis atskleidė, kad Rytų egzotizmai ne tik papildė Vakarų meną, bet ir įvedė išcentrines jėgas, kurios veikė vaizdavimo sistemas, skatino jas atsinaujinti. Kitaip sakant, gotika suformavo savitą siurrealistinę ir egzotišką pusę, kuri prisitaikė prie evangeliskų ir humanistinių viduramžių pasaulėžiūros bei meninės sandaros. Pasak Baltrušaičio, šie antgamtiniai

klodai susidarė kompleksinėje dirvoje; savitą poveikį jai padarė trys didieji šaltiniai: helėnistinė antika, islamo civilizacija ir Tolimieji Rytai.

Musulmoniško meno pavydžiai skatino domėtis ir kinų meno formomis, tad Rytai atsivėrė iki pat Kinijos. „Iškilę prieš viduramžius, Tolimieji Rytai numalšino šios epochos fantastiškumo troškulį ir maitino jos nerimą“, – rašė Baltrušaitis<sup>93</sup>. Drakonų žemėje, Tolimuosiuose Rytuose, susiformavę vaizdiniai mongolų valdymo laikais išiliejo į krikščioniškąją epopėją. „Viduramžių žmogų paskutinę jo gyvenimo akimirką kankino kinų mirties ir pragaro dievai“<sup>94</sup>.

Kokiais keliais demonų atvaizdai atkeliavo į Paskutinio Teismo scenas? Pirmausia skatinami baimės ir mitų, o ne talismanų ar prabangių gėrybių. 1368 m.



Demonai su kiškio ausimis:

- 1) pagal Li Longmianą, 1080. Guimet muziejus (Prancūzija);
- 2) Giotto, *Šventasis Pranciškus išvaiko demonus*, 1296–1304. Aukštutinės Asyžiaus bažnyčios freska (Italija)

<sup>93</sup> Baltrušaitis J., *Le Moyen Âge fantastique*, Paris: Flammarion, 1993, p. 296.

<sup>94</sup> Baltrušaitis 2001 166.



mongolai suvienijo Aziją nuo Geltonosios jūros iki Europos, todėl prasidėjo Tolimųjų Rytų ir Vakarų mainų era. XIII–XIV a. dar labiau stiprėjo ryšiai su Tolimaisiais Rytai, kai į Pekiną vyko pranciškonai ir intensyvėjo prekyba šilku bei audiniais. Kinų spausdinimo menas ir populiarūs paveikslėliai, chanų dovanos skleidė keistus meno motyvus, bet dėl baimę keliančių totorių–mongolų išpuolių daugiausia tolimų kraštų demonai išliejo ir prigijo meninėje Vakarų kūryboje. Istoriniai ir pasaulėžiūros procesai krikščionių pragare paruošė vietą Lei Gongui (audros ir griaustinio dievui) – taip demonai su šikšnosparnio sparnais tapo neatskiriama Vakarų velniškos ikonografijos dalimi<sup>95</sup>. Pragaro tema, susieta su pasaulio pabaigos laukimu ir Mongolijos Antikristu, vaizduojamąsias scenas skatino papildyti ir rytietiškais demonais su moters krūtimis, ilgomis ausimis ir ragu, dramblio straubliu, žmogaus pavidalo būtybe su šuns galva, daugybę rankų turinčia žmogysta ir „gyvų“ daiktų pasauliu.

Polinkis į dramatiškumą ir Mirties, Apokalipsės bei Pragaro temų išplitimas taip pat skatino ir budistinės kosmogonijos bet Gundymo scenų atsispindėjimą paskutinėse viduramžių vizijose. Kartu su šiuo intaku atklydo ir prigijo lyriškas mėnesienos vaizdavimas, chimeriškų erdvių, zoomorfinių kalnų ir uolų, magiško kristalo ir kiti motyvai<sup>96</sup>. Visi ji buvo ne tik perkelti, bet ir pritaikyti prie gotikos morfologijos ir Vakarų pasaulėžiūros sistemos.

Skaitant Baltrušaičio knygą, susidaro įspūdis, kad visos Oriento pasakos išliejo į gotikos vaizdinės sistemos pasaulį: pragaro viziją papildė mongoliški motyvai, Indijos makabriškieji šokiai, o šv. Antano gundymo scena kartojo budistines pagundų vizijas. Viduramžiai, pasak menotyrininko, visada turėjo stebinančią gebėjimą įdiegti ir atnaujinti pasiskolintas formas, joms suteikti savitą atspalvį.

Vis dėlto dauguma Vakaruose prigijusių rytietiško meno temų buvo susiformavusios tarp Viduržemio pakrančių ir Azijos kultūrų: patirdamos metamorfozes, jos vėl atsinaujindavo ir egzistavo Vakarų bei Rytų meno pasaulyuose. „Keistai susiklosto likimas: visa fantastinių formų virtinė išsikelia į tolimas šalis ir po ilgos viešnagės stabiliose kultūrose grįžta atgal. Perėjusios per Indiją, Aukštutinę Aziją, Kiniją, jos grįžta pasikeitusios, apaugusios reikšmėmis ir legendomis, pasirengusios vėl išlieti į Vakarų epopėją“<sup>97</sup>. Taigi, *vidinis meninio gyvenimo poreikis*,

<sup>95</sup> Žr. Baltrušaitis J., „Šikšnosparnių sparnai ir kiniški demonai“, in *Fantastiškieji viduramžiai* 150–192.

<sup>96</sup> Baltrušaitis 1955 283.

<sup>97</sup> Baltrušaitis 2001 249.

*nenutrūkstantis ir nuolatinis meninių sistemų dialogas bei vis atsinaujinantis polinkis į iredalizmą skatino priimti „svetimus“ dailės ir architektūros elementus.* Galingo potvynio nešamos formos išiliejo į naują meninę sistemą ir prikėlė senuosius ikonografijos bei morfologijos sluoksnius, – tai jų galia.

Plėtodamas kompleksinį komparatyvistinį metodą, Baltrušaitis paneigė išitikinimą, kad įtaka yra tik kultūrų susidūrimo, arba konflikto, rezultatas ir atskleidė, kad įtaka – tai ne imitacija, o sudėtingas metamorfozių procesas. „Baltrušaitis, kuris tai puikiai supranta, atmeta ar, geriau pasakius, išsprogina įtakos sąvoką, – vaizdžiai rašė Algirdas Julius Greimas, – griežtai atskirdamas įnašą nuo integracijos ir pabrėždamas tą faktą, kad, nepaisant visai skirtingos kilmės, trys svetimų įnašų sluoksniai susikryžiuoja tame pačiame kelyje, pasikeičia ir prisitaiko, priversdami visai užmiršti jų kilmę, iki tokio laipsnio, kad gotiško įkvėpimo, gotiško stiliaus vientisumas ilgą laiką visiems atrodė nediskutuotinas, pavyzdinis“<sup>98</sup>. Vadinasi, įvairūs elementai perkeliama iš vienu meninių tradicijų į kitas ne dirbtinai, o skatinami tikėjimų, mitų, pasaulėžiūros.

Derėtų pažymėti, kad Baltrušaičio veikaluose išryškėjo mintis, *jog dinamiški formų ir simbolių atgimimai suteikia impulsų meninės kultūros raidai.* Vadinasi,



Tuanhuang, *Buddhos gundymas*, Maros antpuolis (fragmentas), apie X a. Guimet muziejus (Prancūzija)



Pieter Huys, *Šventojo Antano gundymas*, 1547. Aliejus, medis, 71×103 cm. Luvro muziejus (Prancūzija)

Derėtų pažymėti, kad Baltrušaičio veikaluose išryškėjo mintis, *jog dinamiški formų ir simbolių atgimimai suteikia impulsų meninės kultūros raidai.* Vadinasi,

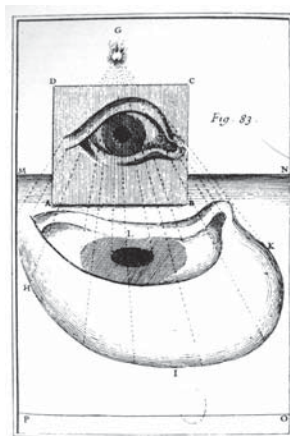
<sup>98</sup> Greimas A. J., „Jurgio Baltrušaičio „Fantastiškieji viduramžiai“, in *Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 238.

komparatyvistinės analizės tikslas – rasti „permanentiškas“ struktūras bei atskleisti jų kismą skirtingose civilizacijose. Tiksliau sakant, „permanentiškumas“ reiškia ne stabilumą, o anachronišką formų raidą. Vadinasi, *mokslininką domino ne tik vieno meninio reiškinių kilmė, o jo raida, pasikartojimai ir kitimai, žodžiu, visa virtinė pokyčių, kurie lėmė senųjų vizijų atkūrimą ir deviaciją.*

Apibendrinant, kas aptarta, pirmiausia reikia pabrėžti, kad, gilindamasis į sunkiai aptinkamus ir paaiškinamus meno formų raidos procesus, Baltrušaitis nustatė, kad gelminės atvaizdų struktūros sunkiai pasiduoda kaitai, todėl geometrinėms kompozicijoms, kuriose vizualiai įkūnyta pirminio mito dvasia, būdingas ilgalaikiškumas. Nors semantika kinta, formų konstantose regimas tęstinumas ir tvarumas. Kita vertus, kaip parodė krikščioniškosios kosmografijos studijos, susidarius palankioms istorinėms ir mentalinėms aplinkybėms praeities meno formos migruoja, atgimsta ir praturtina meno pasaulį. Šios Baltrušaičio įžvalgos neabejotinai darė įtaką ir vėlyvosios Focillono studijoms. Tai mokslinis etapas, kai menotyrininkai bendradarbiavo siekdami įrodyti, kad meno istorija turi savitus ritmus, kurie plėtojasi tam tikrose globalinėse struktūrose, todėl jie sutelkė dėmesį į archajinių formų pabudimus, meninės tradicijos tęstinumą, nuolat kintančias civilizacijų įtakas, įnašus, kurie integruojami tik esant vidiui meninės civilizacijos poreikiui.

Radęs turtingą dievų ir demonų lobyną, kuris per tūkstantmečius formavosi Azijos meno tradicijose, Baltrušaitis išvengė vienos pusės įtakų analizės: jis aptiko nesibaigiančius fantastinių atvaizdų migravimo kelius, kurie siejo Vakarų Europą, Graikiją, Indiją, Aukštutinę Aziją, Kiniją, ir vingius, kurie juos, apaugusius reikšmėmis ir legendomis, nukreipdavo kita linkme. Vadinasi, vaizduotės kūrinių raida atveria naujas erdves, kuriose nėra geografinių ribų, chronologinio ir vienpusio tekėjimo. Žmonijos baimes ir smalsumą įkūnijantys atvaizdai gyvuoja savimonės laike ir erdvėje, o vaizdinė atmintis juos nepaliaujamai grąžina ir keičia.

# BALTRUŠAIČIO IDĖJŲ AKTUALUMAS



## KULTŪROS IR MENO MARGINALIJOS

Siekdamas atskleisti, kad Vakarų civilizacija yra dvilypė, o jos taisyklingo ir harmoningo veido bruožai buvo per daug pabrėžiami, Baltrušaitis sutelkė dėmesį į tamsųjį, arba nusišęptą, veidą, kuris buvo reikšmingesnis nei tikėtą. Tik pažinus pastarąjį galima suvokti, kaip vyksta kitimas, nes nukrypimas nuo taisyklės arba jos pažeidimas yra judėjimo akstinas. Tamsusis veidas įkūnija slapčiausius troškimus, jis pasirodo ir vėl pasislepia; jo atskleidimas padeda geriau pažinti priešakinę civilizacijos pusę.

Antrojo mokslinio etapo veikaluose Baltrušaitis tyrinėjo marginalius meno ir kultūros reiškinius, sudėtingus vaizduotės, meno formų ir laiko santykius, leidamasis į įvairius kultūros, mokslo ir mąstymo istorijos sluoksnius. Įvairių mokslinių disciplinų mįslingų kultūros reiškinių studijose jis atskleidė, kad meno istorija – perkuriama atvaizdų ir mitų pasaulis, kurio analizė veda istoriją iš pusiausvyros, o iliuzijos ir fikcijos atsiranda iš tikrovės formų, „skatinančių kurti kitas formas, atvaizdus ir legendas, įgyjančius apčiuopiamus pavidalus gyvenime“<sup>1</sup>.

1955 m. Baltrušaitis paskelbė ne tik knygą „Fantastiškieji viduramžiai“, bet ir veikalą *Anamorphoses ou Perspectives curieuses* („Anamorfozės, arba Keistos perspektyvos“), kuriuo pradėjo naujų tyrinėjimų ciklą apie *formų legendas*, arba *iškreiptas perspektyvas*. Šią mokslo veikalų grupę sudarė dar trys knygos: *Aberrations* („Aberacijos“, 1957), *La Ouête d'Isis* („Izidės beieškant“, 1967), *Le Miroir* („Veidrodis“, 1978), atskleidusios nepaliaujamas metamorfozes, kai vaizduotės apdoroti gamtos ir kasdienės tikrovės objektai įgyja aberacinių bruožų ir patenka į meno ar mokslo pasaulį.

Baltrušaitis gebėjo kitu požiūriu pažvelgti į tiriamas problemas ir atverti netyrinėtas erdves, išvirkščias ar atvirkščias meno reiškinių puses, kurios parodo kūrybos prieštaraumus ir „neklasikinius“ aspektus. Meno istorikas žengė į kūrybos paribius, kuriuos nagrinėjo ir įvairios postmodernistinės teorijos. Jis kreipė žvilgsnį į „krizinius“ laikotarpius, kai meninėje kūryboje atsiranda siurrealizmo bruožų, o dialogas su giliomis tradicijomis turinčiomis kultūromis ne tik praturtina perspektyvas, bet ir atveria naujas. Plėtodamas kompleksinę komparatyvistinę metodologiją, jis mąstė apie civilizacijos lūžių periodais aktyvėjančią vaizduotės

<sup>1</sup> Baltrušaitis J., *Aberrations. Essais sur la légende de formes*, Paris: Flammarion, 1995, p. 1.

polėkių raišką, permanentinius iliuzijos kūrimo būdus, formų anachronizmus, tyrinėdamas renesanso ir klasicizmo epochų bei romantikų kūrybos *reversus*.

Jau viduramžių meno studijos leido suvokti, kad meno kūrinys – tai ne tik dabarties atspindys, bet kartu ir praeities bei ateities meno formų sankirta. Kita vertus, jis yra meninės vaizduotės vaisius, o vaizduotė nors ir naudojasi medžiaga, kurią jai teikia reali aplinka, tačiau ją tvarko pagal ypatingus bei išskirtinius savo principus. Plėsdamas istorines studijų ribas ir remdamasis gausia vaizdine medžiaga, Baltrušaitis skverbėsi į meninės vaizduotės gelmes ir pastebėjo, kad menininkų svajos kaskart sugrįžta į praeitį ir pasinaudoja kūrybos principais, kurie iškraipo tikrovės formas.

Panašiai kaip romanikos ornamente atsiradusius iškraipymus lėmė ornamento morfologijos dėsniai, geometrijos ir simetrijos reikalavimai, taip renesanso mene išvirtinusi perspektyva patyrė deformacijas, kurias lėmė pačios perspektyvos dėsniai, optikos studijos, iš Rytų sklidę mistiniai tikėjimai bei ten viešpatavę iškreiptų perspektyvų kūrimo būdai. Vadinasi, neišsprendžiami tikrovės antagonizmai meno kūrinyje atsispindi kaip vidinė formos problema, o meninės epochos gyvybingumui senkant, vyravusios vaizdavimo formos spontaniškai iškraipomos, abstrakcija savitai valdo tikrovę<sup>2</sup>.

Knygoje „Anamorfozės“ Baltrušaitis atskleidė, kad renesanso mene atsiradusiose optinėse iliuzijose, sumaniose struktūrose, kitaip sakant, anamorfozėse taip pat veikė labai tikslūs dėsniai, kuriais remiantis buvo kuriami neįprasti, neįtikėtini, iškraipyti ir baisūs atvaizdai. Anamorfozė (gr. *anamorphōsis* – formos iškraipymas) – tai iškraipytas, ištęstas atvaizdas („be galvos ir be uodegos“), kurį galima suprasti tik optiškai jį ištaisius – žvelgiant tam tikru kampu arba į išgaubto veidrodžio atspindį. Šis dvejopas regėjimas turi morfologines struktūras, tikrovę deformuojančias ir ją taikliau atskleidžiančias. Todėl sumaniai iškraipydami linijinės perspektyvos dėsnius XVI a. menininkai ėmė kurti anamorfozes, darančias haliucinacijas, nerimo įspūdį.

Anamorfozė – sumanus perspektyvos iškraipymas – tapo tikrovės fantastiškumo apmąstymu ar tikrumo iliuzijos metafora, kurią vartojo renesanso filosofai, mokslininkai ir menininkai. Pirmoji žinoma anamorfozė buvo sukurta viename iš *Codex Atlanticus* (1483–1518) puslapių, kur Leonardo da Vinci nupiešė labai ištemptą vaiko veidą. XVI–XVII a. anamorfozės paplito piešiniuose, paveiksluose

<sup>2</sup> Baltrušaitis J., *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris: Flammarion, 1996, p. 232.





Hans Holbein, *Ambasadoriai*, 1533. Aliejus ant medžio, 207 × 209,5 cm. Londono Nacionalinė galerija (Didžioji Britanija)

„su mįslėmis“, freskose, vaizduojant visa, kas traukė dėmesį ir ką gaubė paslapties šydas. Todėl jas galima pavadinti tam tikru „žiūrėjimu pro rakto skylutę“, kai optikos priemonėmis sustiprinamas pikantiškas siužetas<sup>3</sup>.

Vis dėlto viena garsiausių anamorfozių meno istorijoje yra sukurta Hanso Holbeino (Jaunesniojo) paveiksle „Ambasadoriai“ (1533), kur tapytojas pavaizdavo iškreiptą kaukolę, tokią abstrahuotą, kad iš pirmo žvilgsnio sunku ir įžiūrėti. Tiksliai perteikdamas žymių asmenų, atstovau-

jančių pasaulietinei ir religinei vadžiai, portretus ir simbolinius daiktų pavidalus, Holbeinas paveikslą praturtino fantasmagorija. Žaisdamas optikos taisyklėmis valstybinės reikšmės reikalų tvarkymo istoriją dailininkas papildė mįslingu pėdsaku: mirties simboliu, kuris atskleidžia meno ir mokslo tuštybę, egzistencinę baimę ir nesąmoningą troškimą. Išplaukusi anamorfozė, pasak Baltrušaičio, yra pabėgimas nuo tikrovės, į kurią vėl sugrįžtama<sup>4</sup>.

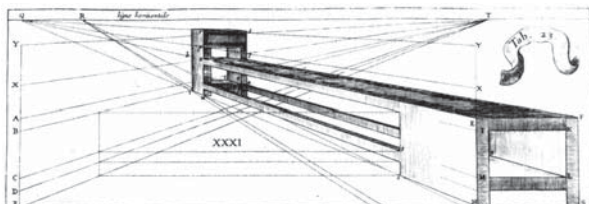
Kaip žinoma, veidrodis atliko svarbų vaidmenį kuriant perspektyvą tapyboje renesanso pradžioje, tačiau epochai baigiantis jis žadino žaismus, kuriančius aberacijas, kurios, nepaisant technikos gudrybių ir apgaulių, vis tiek buvo nukreiptos į šio pasaulio būtį. Veidrodis atliko paradoksalių vaidmenį – ištaisydavo iškraipytas tikrovės formas. Kita vertus, tai buvo Vakarų kultūroje ištvirtinusio vaizdavimo kritika, arba siekis sunaikinti atvaizdą kaip esaties, tikrovės atspindį<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Picard G.-F., „La Vérité, mon Œil!“, *L'Opto*, 1990, n. 9, p. 8–9.

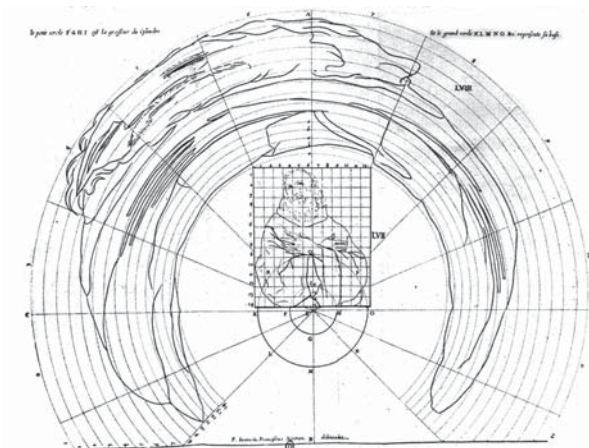
<sup>4</sup> Baltrušaitis J., „Les Ambassadeurs de Holbein“, in Baltrušaitis 1996 125–60.

<sup>5</sup> Lyotard'as rėmėsi Baltrušaičio išvalgomis ir „Ambasadorių“ analize, kuri atskleidė, kad žiūros taško pakeitimas yra ontologinis veiksmas, kuris apverčia regimo ir neregimo, prasmės ir atvaizdo santykį (kai žvelgiame įstrižai, materialumo išpūdis išnyksta, atvaizdas tampa drobę brėžiančiomis linijomis ir atsiskleidžia tai, kas nematoma). Žr. Lyotard J.-F., *Discours. Figure*, Paris, 1985, p. 377–8.

Jean-François Niceron,  
Kėdės anamorfozė, in *La perspective curieuse*, Paris, 1638 (Prancūzija)



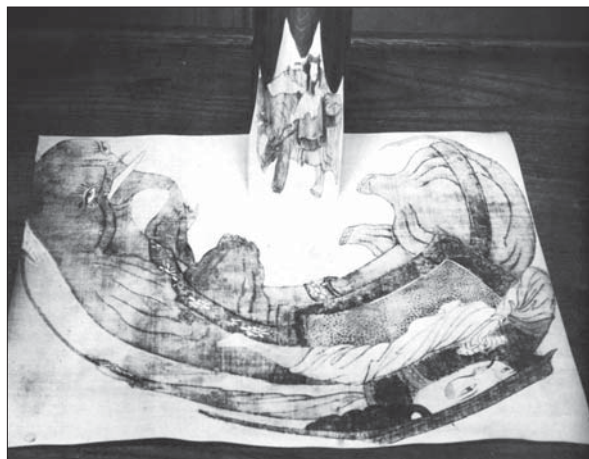
Jean-François Niceron,  
Šv. Pranciškaus cilindrinė anamorfozė,  
in *La perspective curieuse*, Paris, 1638  
(Prancūzija)



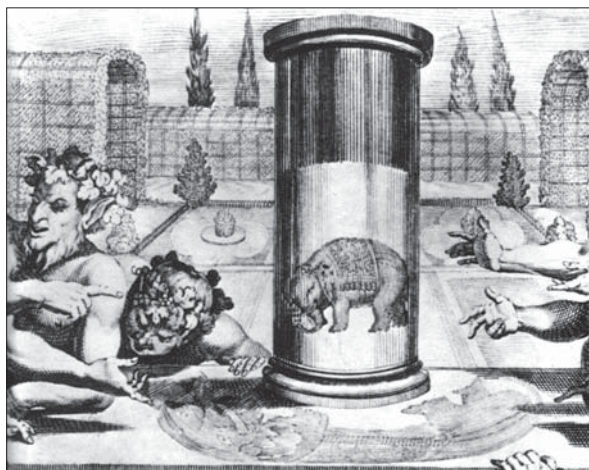
Neatsitiktinai anamorfozės paplito XVII a., t. y. mokslinių traktatų amžiuje, kai filosofijoje atsirado abejojimo tradicija, René Descartes'o svarstymai apie „žmogaus mašinas“, įsiviešpatavo krikščioniškoji *Vanitas* simbolika, mokslo ir meno vienovės doktrina ir sugrįžo vizionieriškos kosmogonijos, kurias papildė Rytuose išplėtotos doktrinos. Kaip tik jėzuitas Jeanas-François Niceronas 1652 m. parašė veikalą *Thaumaturgus optikus*, kur apibrėžė anamorfozių techniką ir metafizinės implikacijas, kuriose dar vyraavo viduramžių obsesijos ir mirties tema. Tačiau kai jėzuitai su pasididžiavimu Pekine rodė įvairius iškreiptos perspektyvos tipus, kinus sužavėjo ne pats meno reiškiny, o vaizdavimo struktūros racionalumas, technikos tikslumas, nes Kinija turėjo savas archajines anamorfozių vaizdavimo tradicijas, kurios praturtino ir Vakarų meno istoriją<sup>6</sup>.

„Įvairūs perspektyvų tipai buvo sukurti savarankiškai. Perspektyva – tai universali matymo doktrina, kurią apsupo mitai ir idėjos, ją darančios aktualią. Todėl net į racionalias formas įsismelkė mintys apie pavidalų trapumą ir fiktyvumą.

<sup>6</sup> Žr. Žukauskienė O., „Jurgio Baltrušaičio krizinių ir marginalinių meno bei kultūros reiškinių tyrinėjimai. Anamorfozių sklaida meno istorijoje“, in *Lietuvos menas permainų laikais. Kultūrologija* 9, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 32–48.



Kinų anamorfozė: ant dramblio sėdintis žmogus. Tapyba ant šilko, Wan-Li laikotarpis, 1573–1619 (Kinija)



Simono Vouet anamorfozė: dramblys (detalė). Hanso Troschelio raižinys, 1625

Visos anamorfinės kompozicijos, kuriose, pasitelkiant optinius ištaisymo ir iškraipymo būdus, išnyra ir vėl pradingsta figūros, yra geometrinis jų netikrumo įrodymas. Kartais tai tik paprastas žaidimas, bet kartais jis primena magiją ir dvasių iššaukimą. Paslaptingi portretai ir nepadorūs atvaizdai XVI a. buvo kuriami remiantis moksliniais apskaičiavimais; anamorfozė įsiterpė į religines ir simbolines kompozicijas, susipindama su mokslinėmis kosmogonijomis ir *tromp-l'oeil*<sup>7</sup>. Vadinausi, kuriant anamorfozes buvo laviruojama tarp proto ir beprotybės.

Pažymėtina, kad Vakaruose nuo antikos laikų perspektyva plėtojosi dviem kryptimis: pirmiausia tai – mokslas, kuris nustato tikslias formų apimtis ir kūnų padėtį erdvėje, o kita vertus,

tai – iliuzijos kūrimo menas. Vadinausi, *perspektyvos istorija nėra tik taisyklingo tikrovės vaizdavimo istorija; tai kartu ir vaizduotės raiškos istorija*.

Aptardamas vėlyvojo renesanso dailėje paplitusias *iškraipytas perspektyvas*, Baltrušaitis sukūrė naują renesanso kultūros paveikslą, puikiai perteikdamas renesanso pabaigos atmosferą, kurioje menas susipynė su „stebuklais“. Jis atskleidė

<sup>7</sup> Baltrušaitis 1996 159.

tai, kad ne tik menininkai, bet ir mokslininkai tęsė *Kunst und Wunderkammer* viduramžių tradicijas. Šioje epochoje susiformavusi mokslinė patirtis savitai skleidėsi menininkų kūryboje ir „judančiuose“ paveiksluose – filosofiniuose iliuzijos apmąstymuose. Vadinasi, racionalioje Vakarų kultūros dirvoje ir toliau driekėsi iracionalumo gija. „Eruditų ir meistrų kabinetuose buvo kaupiami įvairūs stebuklai, įdomybės iš viso pasaulio, reti instrumentai, keisti paveikslai: tai, kas jaudrino dvasią ir vaizduotę“<sup>8</sup>. Beje, renesanso pabaigoje išryškėjęs vaizduotės proveržis, susižavėjimas stebuklais, keistybėmis, išpūdingais ir fantastiniais vaizdiniais vėl atgaivino viduramžių meno tradiciją.

Kaip ir kiekvieno virsmo laikotarpiu itin sustiprėjo fantastiškumo raiška, atverianti kelius naujiems orientalizmų išsismelkimams.

Baltrušaitis pastebėjo ir tai, kad anamorfozė<sup>9</sup>, kaip sąvoka ir meno reiškiny, atgimė XX a. dailėje, literatūroje ir meno teorijoje, struktūralistų ir poststruktūralistų tekstuose. Anamorfozė iliustravo poetišką pasaulio sandarą siurrealizmo ir kubizmo dailėje.

Meno teoretikas Hubertas Damischas pažymėjo, jog „anamorfozės – tai chimeros, išmoningi iliuzijos kūrimo būdai, kurių paslaptis įminė Baltrušaitis“<sup>10</sup>. Įstabi Holbeino „Ambasadorių“ analizė, panašiai kaip Michelio Foucault studija, skirta Diego Rodriguez'o Vélazquezo paveikslui *Las Meninas*<sup>11</sup>, tapo postmodernizmo filosofų ir dabarties menotyrininkų atspara, mąstant apie žvilgsnį, regimo pasaulio iliuziškumą, matymo ir vaizdavimo savitumą Vakarų kultūroje.

Galima sakyti, kad žymus lietuvių meno istorikas vienas pirmųjų atskleidė prasmingą anamorfozės atsiradimą, jos atbudimus XVI–XIX ir XX a., nes iki tol į paveikslus su anamorfozėmis meno istorikai žvelgė kaip į keistynes, ypatingos



Jean Cocteau su „pranašišku vamzdeliu“

<sup>8</sup> Ten pat 42.

<sup>9</sup> Gr. *ana* reiškia sugrįžimą, o *morphē* – formą.

<sup>10</sup> Damisch H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris: le Seuil, 1972, p. 86.

<sup>11</sup> Foucault M., *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, London, 1970, p. 3–16.

reikšmės neturinčius žaismingus kūrinius. Pažymėtina ir tai, kad Baltrušaičio tyrinėtomis optinėmis keistybėmis susidomėjo siurrealizmo pradininkas André Bretonas, kuris sugrįžo prie poezijos, pagrįstos anamorfiniu vaizdu, dvasios matymu ir „zūmo“ fonetika<sup>12</sup>. Be to, 1973 m. *keistosios perspektyvos* įkvėpė psichoanalitiką Jacques'ą Lacaną, kuris toliau plėtojo savo teoriją apie regėjimą ir troškimą.

„Ar nemanote, kad jūs darėte įtaką kai kuriems filosofams? Turiu galvoje Jeaną François Lyotard'ą, kuris veikale *Discours/Figure* („Kalba/Forma“, 1971) teigė, kad anamorfozė atsiranda kaip vyraujančios sistemos perturbacija, kaip anormali sistema, veikianti prieš normą ir atskleidžianti jos esmę?“ – klausė Jeanas Paulis Simonas. „Tai mano darbo tikslas: pamatyti tiesą ir normą deviacijose. Malonu, kad šiuolaikiniai mąstytojai spontaniškai ieško šios tiesos, kurią neigė kartezinis mąstymas, nors aš suvokių Descartes'ą kitaip nei jis paprastai pristatomas“<sup>13</sup>.

Kaip jau minėjau, šios Baltrušaičio knygos pagrindu buvo surengta paroda Amsterdame, vėliau Paryžiuje ir Niujorke ir turėjo didelį pasisekimą. *Washington Post* pranešė, kad ją aplankė milijonas lankytojų<sup>14</sup>. Tačiau JAV išleistame parodos kataloge, kuris buvo paremtas Baltrušaičio knyga, jo vardas, deja, nefigūravo. Visi nuopelnai buvo skirti dviem olandams, kurie nebuvo net meno istorikai. Ir nors Meno asociacija pripažino, jog tai piratavimas, Baltrušaičio vardas deramo atgarsio nesulaukė.

Apibendrinant pažymėtina, kad Baltrušaitis išplėtė viduramžių meno studijas ir sutelkė dėmesį į krizinius kultūros tarpsnius, kuriems būdingas tikrovės formų iškraipymas, paslaptینگumo ir fantastiškumo raiška. Jis vienas pirmųjų pradėjo tyrinėti vis pabundančius fantastiškuosius ciklus Vakarų mene ir atskleidė, kad egzistuoja permanentinės vaizduotės struktūros, kurių tęstinumą, permamumą lemia vis atgimstančios archajinės formos. Menotyrininkas parodė, jog renesanso epochoje atsiradusios anamorfozės – atskleidžiančios poetinę, paslaptingą, iliuzinę pasaulio struktūrą – yra meno ir kultūros reiškinys, atspindintis dvasinius pereinamųjų laikotarpių ieškojimus, haliucinacijas ir spėjimus.

<sup>12</sup>Picard 1990 10.

<sup>13</sup>Baltrušaitis J., Descamps Ch., Simon J.-P., „Conversations sur le miroir“, in *Ça cinéma*, Paris, 1978, p. 54.

<sup>14</sup>Gailllemin J.-L., „Un entrétien avec Jurgis Baltrušaitis“ (publikuotas pokalbis su Baltrušaičiu iš archyvo), [s.l.], [s.a.].



## VAIZDUOTĖS POETIKOS ERDVĖS

XX a. pradžioje meno ir kultūros tyrinėtojai pradėjo griauti ir iki amžiaus pabaigos suardė tradicinės estetikos nubrėžtas ribas, sukūrė naujus teorinių diskursų laukus, meno reiškinių tyrinėjimo strategijas, kurios jautriai atskleidžia ne tik šiuolaikines meno būsenas, simptomus, patologijas, bet ir keičia praeities meno suvokimą, padeda geriau perprasti ankstesnių epochų atvaizdus, vaizdinius ir jų atsiradimo ištakas. Baltrušaitis buvo vienas iš novatorių, naujomis idėjomis ir meno gyvenimo studijomis griovęs ir dekonstravęs episteminius meno istorijos modelius. Jo idėjų aktualumą lemia ypatingas dėmesys vaizduotės poetikai: iliuzinės, mistinės ir pasakiškos meninės kalbos principams bei priemonėms. Panašiai kaip Gastonas Bachelard'as, tik kitoje humanistikos plotmėje, jis atvėrė beribius vaizduotės horizontus, iliuzijų ir apgaulių raišką kultūroje, lemiančią *aberacijų*<sup>15</sup> sklaidą, kurios skleidžia poeziją, sieja skirtingų civilizacijų meno formas ir vaizdinius. Pasižymėdamas ypatinga formų pajauta ir erudicija, Baltrušaitis sugebėjo išvelgti tuos poetikos principus, tas vaizduotės matricas, kuriose nėra meno sričių skirtumų ir kultūrų sienų. *Jis įsigilino į paslaptįingiausius žmogaus vaizduotės sluoksnius, jos veikimo principus, kurie griauja nuoseklius priežastinius ryšius, būdingus kasdieniam gyvenimui, ir kuria naujus, atskleidžiančius giluminius pačios tikrovės klodus.*

Apskritai galima teigti, kad šio iškilaus menotyrininko plėtota deformacijos estetika, iliuzijos ir tikrovės, mistinio ir realaus pasaulio *klostės*, meninio regėjimo ir mąstymo savitumo temos aktualios ir šiandien, gvildenant virtualios meno tikrovės problematiką, ieškant naujų meno istorijos perspektyvų, tyrinėjant ilgą amžių mitų ir legendų sklaidą, aptariant mokslo ir meno sąryšį, mitologemų slinktį ir kitas nūdien vyraujančias temas. Pamažu didindamas euristinę metodo galią (pasitelkdamas prietarus, mitus, marginalius mokslo tyrinėjimus), į meno ir kultūros istoriją jis pažvelgė kitaip: parodė „kitoniškumo“ raišką, egzotizmą trauką ir žavesį, vaizdinės atminties galią istorijoje bei šių reiškinių tyrinėjimo būtinumą, siekiant atskleisti įvairiaspalvę meno raidą, ilgą laiką tūnojusią per dēm paprastų schemų šešėlyje.

<sup>15</sup> *Aberacijos* (astronomijos terminas) – tai iškraipymai, kuriuos lemia atmintis ir vaizduotė. Tai, pvz., gali būti konkrečioje istorinėje epochoje atsiradusių meno formų perkėlimas į joms nebūdingą erdvę, pažeidžiant istorinę tiesą. Aberacijos lemia formalių legendų ir formų rizomų atsiradimą meno istorijoje bei mitų sklaidą dvasios istorijoje.



Žodžiu, Baltrušaitis tyrinėjo kultūros vaizduotės ir meno formų pasaulį, – taikliai pažymėjo André Chastelis, – panašiai kaip Freudas, kuris atskleidė, kad dvasinis žmogaus gyvenimas pulsuoja ne tiek veikiamas išorinio pasaulio, kiek paties organizmo vidaus: emocinį gyvenimą valdo galingos energijos, kurioms svetimi tikrovės dėsniai ir kurios apgaubia, nuspalvina ir veikia tikrovės suvokimą. Baltrušaitis vaizdingai aprašė ir kultūros dokumentais iliustravo vaizduotės pulsavimus, kurie turi įtakos meno pasauliui, pasižyminčiam taip pat savitais dėsniais ir taisyklėmis. *Jeigu Freudą teoriją galima pavadinti „metapsichologija“, tai Baltrušaičio estetika – „metamorfologija“*<sup>16</sup>.

Nors kultūros istorikas nekūrė apčiuopiamos teorijos, jis nuosekliai gvil-deną vaizduotės (intelektą ir sąmonės) nulemtos istorinės tikrovės iškraipymus ir tai, ką reiškia ir išreiškia, ką atspindi ir slepia šios iliuzijos, regimybės ir fantastinės formos. Pirmuosiuose veikaluose jis plėtojo geologinę morfologiją, siekdamas atskleisti giliausius formų sluoksnius, nuolatinės formų metamorfozes, atgimimus ir prasių kaitą, o vėliau jį domino ne tik deformuojančios morfologinės struktūros, bet ir fantastinės naracijos problema. Žodžiu, jis pasinėrė į žmogaus vaizduotės pasaulį, kuris, kaip rodo jo studijos, taip pat nėra laisvas ir neapibrėžiamas. Paaiškėja, kad fantazijos ir iliuzijos nėra atsitiktiniai sumanymai. *Kultūros vaizduotė yra veikiamą formų kūrimo taisyklių, vos juntamų sąmonės impulsų ir postūmių. Deformuodama tikrovę, vaizduotė kuria regėjimus, melus, apgaules ir iliuzijas, slepiančias metafizines tiesas, kurioms atskleisti žmonija deda didžiules pastangas*<sup>17</sup>.

Knygoje „Aberacijos“ Baltrušaitis tyrinėjo permanentines fantasmagorijas, kurios emanuoja formas ir vaizdinius. Jis tvirtino, kad pasaulinėje meno istorijoje nuolat pasikartojančios fantasmagorijos, arba fantastiniai pasakojimai, sklinda iš senųjų mitų, legendų ir yra susijusios su sąmone. Vadinasi, jis vienas pirmųjų prabilo apie sąmonės ir vaizduotės erdves meno istorijoje, kurias tyrinėjant svarbi įvairių hibridinių formų, fantomų, fantazmų analizė, vedanti į istorinių rizomų sistemas<sup>18</sup>. Kitais žodžiais tariant, meno formos gyvuoja sąmonės erdvėje, kurioje nėra chronologinės raidos ir racionalių slinkties. Tokia meno istorijos dekonstrukcija atskleidžia, kad meno gyvenimą sudaro ne tik tai, kas regima –

<sup>16</sup>Chastel A., *Reflets et regards*, Paris: Fallois, 1992, p. 122.

<sup>17</sup>Baltrušaitis dažnai citavo Oscaro Wildo žodžius, jog „metafizinės tiesos yra tiesos po kaukėmis“. Kaip ir Nietzsche jis pabrėžė, kad tiesą visuomet gaubia paslapties šydas.

<sup>18</sup>Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 2002, p. 106.

akivaizdi forma – bet ir tai, kas egzistuoja slaptu pavidalu, ne tik konkrečios įtakos ir tiesioginiai ryšiai, bet ir sunkiai nusakomi simuliakrai, netikėti meninių struktūrų atgimimai ir jų sklaida vis kitose kultūrinėse ir istorinėse aplinkose.

Visa tai sudarė prielaidas kurti neistorišką meno istoriją, arba meno *antiistoriją*. Gali-

ma išvelgti, kad, išplėsdamas formalizmo, arba, tiksliau, struktūralizmo, ribas, Baltrušaitis sutelkė dėmesį į tai, kas meno gyvenime yra neformalu, deformuota, pasirodo transformuotais pavidalais. Kaip ir Georges'as Bataille'is, jis savo uždaviniu laikė atskleisti tas aberacijas („dvasios paklydimus“), kuriose išryškėja kultūros ir būties simptomai<sup>19</sup>.

Mokslinėje esė *Le roman de l'architecture gothique* („Romanas apie gotikinę architektūrą“)<sup>20</sup> Baltrušaitis tyrinėjo XVIII a. pabaigos – XIX a. pradžios tekstus apie gotikos architektūrą, kuriuose ji poetiškai siejama ir lyginama su giraitė, miškelio ar druidų ažuolynu. Jis nagrinėjo keistas Johanno W. Goethe's, François-René Chateaubriand'o ir Friedricho Schlegelio vizijas, taip pat Charles'io Baudelaire'o, Victorio Hugo ir kitų rašytojų bei filosofų mintis, kuriose gotikinė katedra buvo siejama su druidų šventovėmis<sup>21</sup>. Jų rašiniuose gotikos architektūra kėlė sąsajas su galų giraitėmis, protėvių šventyklomis ir ažuolynais. Ir tai nebuvo atsitiktinis poetinis apibūdinimas, nes autoriai siekė paaiškinti ir gotikos architektūros struktūrą, jos savitumą bei kilmę.

Poetinėse doktrinosė vaiksi katedra kūrė senovės druidų giraitės išpūdį, stebuklingą augalijos pasaulį. Net ir Hegelis, apmąstydamas gotikos architektūrą



Edward Blore, J. Hallo medžių pavidalo bažnyčia, XIX a. vid. Akvarelė. Londonas, Britų architektūros biblioteka (Didžioji Britanija)

<sup>19</sup>Didi-Huberman G., *La ressemblance informe: ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula, 1995, p. 349.

<sup>20</sup>Ji publikuota Baltrušaičio knygoje „Aberacijos“.

<sup>21</sup>Druidai – Senovės Galijos, Britanijos ir Airijos keltų dvasininkai (~ I a. pr. Kr.).

ir estetiką, lygino ją su miško architektūra. Persekiojantis gotikinės giraitės vaizdins įkyriai gyvavo menotyriuose tyrinėjimuose iki XX a. išvakarių. Su augalija lyginamos gotikinės formos menotyrimams tapo tarsi parankia teorine schema, dviejų pasaulių – viduramžių ir klasicizmo – tipologinio atskyrimo pagrindu. Beje, tai buvo ir savotiškas ginklas, panaudotas atakoms prieš viduramžius, nes paprastai gotika priešinta „tvirtumo, tikro grožio ir aiškumo“ principams, kurie grindė antikos architektūrą<sup>22</sup>.

Net ir gotikos architektūros kilmę aptariančiuose moksliniuose traktatuose – Germaino Boffrand'o *Livre d'architecture* („Knyga apie architektūrą“, 1745), Jeano François Blondelio *Architecture française* („Prancūzų architektūra“, 1752) – išryškėjo poetiški motyvai ir bandymas gotikos sistemą aiškinti kaip druidų giraičių prisiminimą, įkūnijantį senovės kulto idėją arba islamo ornamentinės kūrybos ataidą. Tai savaime menkina gotikos architektūrą, kuri buvo priešinama graikų stiliui. Taigi, tolydžio literatūros ir mokslo veikaluose gotika buvo traktuojama kaip pakrikusi, fantastiška, proporcijų nesilaikanti, niūrų liūdesį ar ilgėsį sukelianti architektūra – giraitės apologija.

Aptardamas šiuos požiūrius, Baltrušaitis atskleidė aberacijų atsiradimo kelius ir atkreipė dėmesį: 1) kad nuo seniausių laikų medžiai tarnavo kultui, 2) jie susiję ne tik su pagonybe, bet ir su krikščionybe. Juk rojus siejamas būtent su Dievo pasodintu sodu. Bažnyčios Tėvai visuomet pabrėždavo girių sakralumą, senovės miškuose buvo įkurdinami stabai ir altoriai, vėliau bažnyčias apsupo medžiai, kurie nuo seno yra mąstymo ir kontempliacijos šaltinis<sup>23</sup>. Daugybėje XVIII a. traktatų Baltrušaitis rado šimtmečiais gyvuojančių medžių ir šventyklų metaforų.

Akivaizdu, kad poetinis, arba iliuzinis, viduramžių meno suvokimas lėmė ir konkrečius meninius XVIII a. sprendimus: paplito gotikinio stiliaus pavėsinės ir koplytėlės. Galima sakyti, jog tai – gražios, dekoratyvinės fantazijos, kurios atsirado kartu su mąstytojų minčių klystkeliais ir giraitės misterijos apologija. Vadinausi, sklindantis mitas pabudino viduramžių formas: jos atgimė kartu su idiliškais senojo pasaulio vaizdiniais. 1498 m. ši gotikos meną apgaubusį mitą savitai įkūnijo Leonardo da Vinci, išpuošęs Sforzi rūmų plafoną arabų ornamentą primenančiais medžių šakelių ir lapijos raizginiais. Kurdamas arabeskinį skliautą Leonardo ne tik vizualiai įprasmino senąjį mitą, bet ir papildė jį egzotizmu.

<sup>22</sup>Baltrušaitis J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris: Flammarion, 1995, p. 156–7.

<sup>23</sup>Ten pat 163.

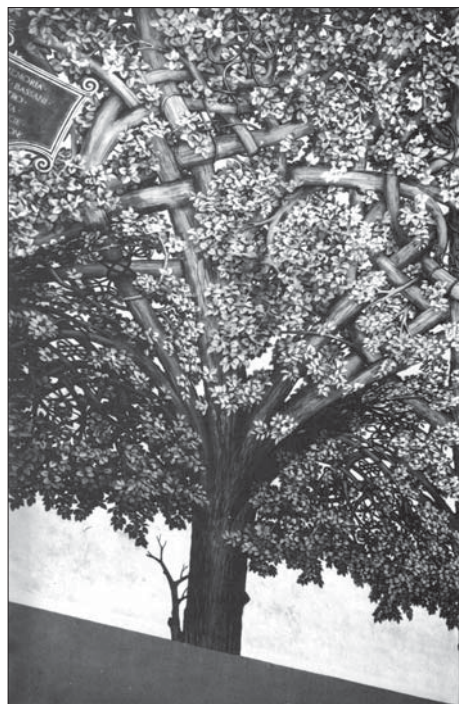
Vadinasi, paslaptiškai sukuriuojant viduramžių dvasiai, gotikos architektūrą apgaubė regėjimai ir mitai, kurie yra svarbi meninio pažinimo ir kultūros istorijos dalis. Taip pat pažymėtina, kad „giraite mitas“ ir kitos fantazijos atsirado ir plito dėl to, kad jų užuomazgos slėpėsi gotikos epochos žmonių pasaulėžiūroje. Jų pasaulėvaizdyje natūraliai jungėsi iš įvairių civilizacinių pasaulių atklydę realūs ir išgalvoti mitiniai vaizdiniai, kurie ir lėmė šio stiliaus meno formų sandarą.

Dėl to „istorinę tiesą iškraipantis“ mitas buvo labai gyvastingas. Jame sąveikavo įvairūs, patvarūs mitinės kilmės vaizdinių kompleksai, kurie latentiskai egzistuodami iškyla pervartų metu, kai poetinės dvasios kupinos mitinių ir fantastinių vaizdinių sistemos

spontaniškai atsinaujina ir plinta stebinama galia. Taip yra todėl, kad *jose slėpi realios į pasąmonę išstumtos tikrovės ir tiesos pradai*.

Įdėmiau pažvelgus į didžiųjų praeities civilizacijų architektūros ir su ja susijusios skulptūros istoriją, nesunkiai įsitikinsime, kad daugelis senovės architektūros formų tarsi pakartoja kai kurias gamtos formas. Graikų kolonos primena palmes, egiptietiški pilioriai – sikomorus ar kitus milžiniškus Afrikos ir Azijos medžius. Azijos pastatai išsaugojo palapinių lengvumą ir elegantiškumą, Egipto šventovės, kapavietės ir rūmai – grotų paslaptiškumą ir didingumą<sup>24</sup>. Daug panašių dalykų matyti ir inkų, actekų, majų, olmekų bei kitose Mesoamerikos civilizacijose. Vakaruose iškilusios gotikos katedros nebuvo jokia išimtis, jose skleidėsi keltų ažuolynų dvasia, kurią apgaubė ir maurų bei arabų pynių raštai.

Romantikų nostalgija idealizuojamai praeičiai ir Rytams vertė mokslininkus giliau pažvelgti į viduramžių epochos kultūrą ir suaktualino šias viduramžių



Leonardo da Vinci, medžių pavidalo skliautas, 1498. Milanas, Sforzi rūmai (Italija)

<sup>24</sup>Ten pat 181.





Antkapinio gotikos paminklo niša.  
Brangy (Prancūzija)



Budistinė votyvinė kinų stela, Wei Dy, 551. Čikaga,  
Meno institutas (JAV)

formas, kurios „pakilo virš realios ir istorinės tikrovės ir pateko į iliuzijos sritį“<sup>25</sup>. Be to, gotikinę katedrą romantikai siejo su įvairiais pasaulio kraštais: ne tik su Šiaurės druidais, bet ir Pietų Egiptu, musulmoniškaisiais Rytai ir net Kinija. Vokiečių romantikai ieškojo gotikos ir Indijos sąsajų, o prancūzų švietėjų ir romantizmo ideologijoje ryškėjo išskirtinis dėmesys Egipto, Magribo regiono ir Tolimųjų Rytų kultūroms. Vadinas, romantizmo sąjūdyje išryškėjo galingos vadinamojo romantinio orientalizmo tendencijos ir egzotizmą trauka. Todėl romantizmo ideologijos klestėjimo metu atgimstančias viduramžių meno formas papildė ne tik Artimųjų Rytų, Indijos, bet ir Tolimųjų Rytų kultūrų elementai. XVIII a. architektūrą „apgaubusi mistikos skraistė supleveno įvairių epochų atspalviais, stabdė klasicizmo sklaidą, o pasakiškos temos plito įvairiose kultūros srityse: lyrikoje, filosofijoje, archeologų ir istorikų veikaluose, pagaliau net ir romantikų mene“<sup>26</sup>.

Vis dėlto romantizmo epochos aberacijose, pasak Baltrušaičio, slėpėjos tiesos pradai. Juk gotikos architektūroje

je iš tiesų yra arabiškų ir kinų meno formų atspindžių. Magribo ir musulmoniškosios Ispanijos architektūra ir dekorų poetika neabejotinai veikė sudėtingą gotikos meno formų ir vaizdinių genezę. XIII–XIV a. arkos ir festoninis dekoras giminingi arabų daugiaskilčiams. Be to, liepsningosios gotikos stiliaus ornamentų variacijos bei smailioji arka aptinkama ir Kinijos architektūroje. Vadinas,

<sup>25</sup>Ten pat 179.

<sup>26</sup>Ten pat 194.

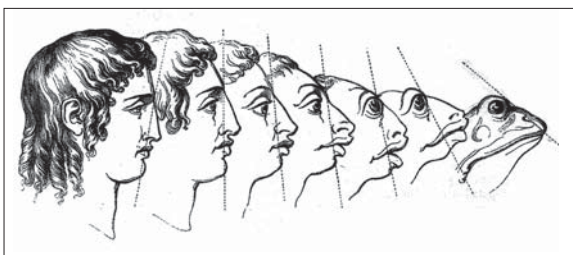
universalioje gotikinės katedros didybėje slypi ir senovės mitai, ir egzotizmai, kurie buvo išryškinti poetiniuose romantikų vaizdiniuose. „Gotikinio pasaulio pažinimas, – pabrėžė Baltrušaitis, – būtų nevisiškas be šių mitinių perspektyvų. Jos nerišlios, bet taiklios, ir kiekviena architektūrą apgaubusi pasaka savaip jaudrino kultūros vaizduotę“<sup>27</sup>.

Kita vertus, Baltrušaitis atskleidė, kad ne kur kitur, o kasdienybės istorijoje galima rasti raktą į keisčiausių *aberacijų* suvokimą, nes *aberacijos* yra *galingiausios fikcijos, tikrovės kaukės, dengiančios ir pakeičiančios tikrovę*. Patys keisčiausi XVIII–XIX a. kultūros reiškiniai, mitologijos ir pasakos apie žmogaus ir gyvūno bruožų sąsajas, astrologija, Zodiako ženklai ir pan. yra aberacijos, kurios, nuplėšus mistinę kaukę, pasirodo, yra pagrįstos paprastais reiškiniais.

„Žmogaus ir gyvūno tapatinimas, – rašė Baltrušaitis, – turi labai gilią šaknis ir lėmė dievybių bei mitų atsiradimą visose senosiose civilizacijose. Šis tapatinimas įsiskverbė ir į tyrimus žmogaus moralinės prigimties, susijusios su fizine išvaizda“<sup>28</sup>. Kitaip sakant, kaip astrologija, kuri ieškojo sąsajų tarp dangaus ženklų ir žmogaus savybių, taip XVIII a. fizionomistai svarstė žmogaus veido bruožų sąsajas su konkretais gyvūno bruožais, o Charleso Darwino mintys paskatino mokslines aberacijas – frenologiją, kuri stipriai paveikė ir Honoré de Balzaco kūrybą. Renesanso epochos mokslo veikaluose ir dailėje (Leonardo da Vinci, Rubenso, Charles'io Le Bruno) viduramžių mene supintiems žvaigždžių ir gyvūnų ženklams buvo ieškoma racionalių pagrindų, o



Peter Paul Rubens, arklio formų atspindys žmogaus grožyje. Piešinys [s. l.], [s. a.]



Jean-Jacques Grandville, Nuo varlės iki Apolono, in *Un autre monde*, Paris, 1844 (Prancūzija)

<sup>27</sup> Ten pat 196.

<sup>28</sup> Maugis M.-T., „Architectures flamboyantes, jardins délirants, phrénologie, astrologie“, *Beaux-Arts*, septembre, 1957, p. 10.





Žmogaus ir gyvūno fotografijos, *France-Dimanche*, n. 189, 1950

mas moksliskai samprotauti apie jas yra veikiamas, pasak Lyotard'o, sąmonės procesų – žmogaus troškimų, svajonių, išstūmimų, amnezijos ir atsiminimų. Jų permanentiškumą žmonijos istorijoje paaiškina tai, kad sąmonės procesams būdingas nelaikiškumas<sup>30</sup>. Vaizduotės matricos yra nelaikinės ir gyvuoja erdvėje, esančioje už suvokimo ribų. Troškimai ir svajonės nuolat sugrąžina atvaizdus, samprotavimus apie juos ir skatina naujus žaidimus, kurie prasideda tolydžio nurimstančiu apsidėimu. Šie fantomai slepia liūdesį, ilgesį, pirminio būvio trauką.

Taigi vėlyvojo dvasinio etapo veikaluose Baltrušaitis gilinasi į meno formose atsispindinčius mitus ir iškraipytas istorines tiesas, o knygoje „Izidės beiškant“ parodė, kaip susikuria chimeriška, konkretų laiką ir geografiją ignoruojanti istorija, kuri gyvuoja greta chronologinės ir „tikrosios“ istorijos. Kaip Freudas, kuris siekė apmąstyti „amžino sugrįžimo“ reiškinį (ryškėjantį žmogaus psichikoje), atkreipdamas dėmesį ne tik į pasikartojimo dėsni, bet ir į patį atkrytį, jo

XVIII a. „fizionomanijose“ Giovanni della Porta, Johannas Kasparas Lavateris ir Jeanas Grandville'is jau mokslo traktatuose bandė beprasmiškai nusakyti rūšių evoliuciją „nuo varlės iki Apolono“<sup>29</sup>. Tačiau Baltrušaitis parodo, jog visada yra konkretus tokių aberacijų pagrindas, skatinantis kurti absurdiškus vizualius kompleksus.

Vadinasi, Vakarų kūryboje nuolat aptinkama panašių fantastinių vaizdinių, iliuzinių atvaizdų, kludiesių, tikrovę deformuojančių asociacijų, kurios peržengia racionalaus suvokimo ribas. Jų iškilimas filosofų, rašytojų tekstuose ir vaizduojamojoje kūryboje rodo dideles mentalines jų galias bei įtaigumą.

Šios vaizdingos metaforos ir bandy-

<sup>29</sup> Baltrušaitis 1995 66.

<sup>30</sup> Lyotard J.-F., *Discourse, Figure*, Paris: Klincksieck, 1985, p. 338.

recidyvus, taip ir Baltrušaitis aprašė ne tik dėsningą fantastinių vaizdinių pasikartojimą, bet ir kiekvieną kartą iškylančią neregėtą jų galią, įtaigumą, poveikį ir aktualumą. Tačiau tuose sugrįžimuose, pasikartojimuose visada atsiranda naujų formų ir vaizdinių. Juk interpretacija, kaip ir svajonė, yra aktyvi veikla, griau-nanti pačią vaizdavimo ar kalbos struktūrą ir sintaksę.

Turėdamas galvoje knygą „Izidės beieškant“, Lyotard'as pažymėjo, jog „Freudui Egiptas yra tas pats, kas ir Baltrušaičiui – dvasinio paklydimo sritis“<sup>31</sup>. Egiptas yra žmonijos mąstymą maitinantis šaltinis, kuris apaugo mitais, legendomis ir fantastiškais pasakojimais. Tik todėl, kad pasąmonė gyvuoja savitoje erdvėje ir laike, susidaro išpūdis, jog Senovės Egipto palikimas gyvuoja ir antikoje, ir krikščioniškuosiuose Vakaruose, ir šiuolaikiniame mene. „Egipto dievai, jų atributai ir mitai pripildė Europos, Kinijos ir Meksikos istoriją poezijos, sklandė po visus žemynus, o miglotai suvokiama jų prasmė visad buvo jų įtakos ir sklaidos pagrindas“<sup>32</sup>. Vadinasi, įsivaizduojamas, universalus ir nemirtingas Egiptas vis atgimdavo, pakeisdamas istorinį jo veidą.

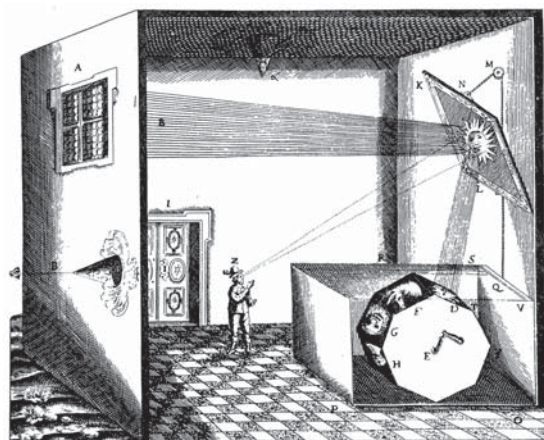
Žodžiu, racionalios morfologijos kūrėjai (Wölfflinas, Panofsky), formą ir stilių siejo su kultūros kontekstu, epochos ideologija, o *Baltrušaitis pabrėžė morfologinių ir vaizduotės struktūrų permanentiškumą, anachronizmų galią, lūžių periodais ryškėjančius aktyvius meninės kūrybos procesus, prikeliančius meno formas ir kuriančius aberacijas*. Tyrinėdamas deviacinius atvaizdų sklaidos kelius, jis, panašiai kaip ir Lyotard'as, priėjo išvadą, kad esant tam tikrai visuomeninei isterijai praeities kultūros paveldas atgyja ir lemia fantazmų atsiradimą, ankstesnių formų suardymą ir dekonstravimą. Tačiau senovės meno formos visada atgimsta pakitusios, nes kiekvienam sugrįžimui būdingas tam tikras iškraipymas.

Pagaliau knygoje „Veidrodis“<sup>33</sup> Baltrušaitis tyrinėjo veidrodžio istoriją, arba, tiksliau, kultūros istorijoje ieškojo tiesą iškraipančių veidrodžių, kurie atspindi tikrovę tokią, „kokia ji nėra“. „Aš suradau raštų, kuriuose šv. Tomas Akvinietis, o vėliau Martinas Lutheris lygino sudužusio veidrodžio atspindžius su eucharistija. Tačiau mane labiau domino tos mąstymo aberacijos, kurios tapo teleskopo atradimo pagrindu. Sekant iliuzija ir legenda apie Archimedą, sudeginusį priešų laivyną, buvo ieškoma būdų sukurti instrumentą, kurio nebuvo. Bet

<sup>31</sup> Ten pat 337.

<sup>32</sup> Baltrušaitis J., *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'une mythe*, Paris: Flammarion, 1997, p. 307.

<sup>33</sup> *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris: Elmayan / le Seuil, 1978.



Athanasius Kircher: žmonės gyvūnais paverčianti mašina, in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Rome, 1646



Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Dieviškas įspėjimas, „Daktaras Faustas“*, 1652. Amsterdamas, Rijksmuseum (Olandija)

pagaliau šie delyrai padėjo padaryti atradimą, kuris buvo tikslųjų mokslų produktas<sup>34</sup>.

Baltrušaitis tyrinėjo veidrodžio reiškinių kaip formalų dailės ir literatūros elementą, susijusį ne tik su tikrovės atspindžiu, bet ir su regėjimais bei iliuzijomis. Įsigilinęs į žodžio refleksija reikšmę<sup>35</sup>, jis taip pat hermeneutiškai analizavo filosofų (nuo Lukrecijaus iki Lacano) tekstus, kuriuose gvildena-

mi ne tik fizikiniai atspindžio dėsniai, bet ir tapatybę kvestionuojantys simuliakrai bei žmogaus susidvejinimo reiškiniai. Kitaip sakant, šio veikalo tyrinėjimo pagrindu tapo mąstymo paklydimai meno ir mokslo istorijoje, kurioje taip pat gausu iliuzinių, fejzerinių vaizdinių, skatinančių raidą.

Baltrušaitį domino ne tiesa, o melą atspindintis veidrodis ir tai, kaip legenda apie jo stebuklingas galias jaudrino vaizduotę, kaip mokslas atsirado iš fantasmagorijos, aberacijų ir iliuzijų. Taip jis įžengė į mokslo istoriją, nes veidrodis yra tikslųjų mokslų objektas, ir atskleidė kultūros vaizduotės substratą, veikiantį įvairiausius įsivaizdavimus.

Iš tikrųjų, tyrinėjant veidrodžio istoriją, įvairiose epochose būta absurdo, patoso ir prasmingos poezijos. Veidrodis tiek senuosiuose mituose, tiek šiuolaikiniame mene yra tikrovės ir iliuzijos susipynimo bei suartėjimo vieta. Nuo senų senovės jis susijęs su regėjimais, vizijomis, kurios veda į Dievą ir neregimybių

<sup>34</sup> Baltrušaitis, Descamps, Simon 44.

<sup>35</sup> Refleksija – tai 1) spindulių atspindėjimas; 2) savo minčių ir išgyvenimų analizė, savistaba.

sritis. Jau Aristotelis veikale apie meteorologiją teigė, kad „kondensuotame ore galima pamatyti sielą“<sup>36</sup>. Veidrodis ne tik nuolat išnirdavo literatūros, dailės kūriniuose, keisdamas tikrovę, bet ir filosofijos bei mokslo istorijoje, kur lemdavo kūrybinius minčių persimaičius.

Atspindys – kaip paslaptiniga, apgaulinga, iliuzinė forma – aptinkamas įvairių epochų menininkų kūryboje ir pagaliau jis užtvindė ambicingus šiuolaikinės



Jean Cocteau, į veidrodį žengiantis poetas iš filmo *Poeto kraujas*, 1930

architektūros fasadus, kurie žaidžia atspindžiais. Neretai Vakarų dailės istorijoje veidrodis aktyvino žvilgsnį, skatino jį keliauti virtualiomis erdvėmis, judėti paveikslė. Jis simbolizavo visa reginčią Apvaizdos akį, „kitą“ pasaulį, parodydamas tai, kas neregima, vesdamas į regimybių sritį. Todėl, Baltrušaičio teigimu, veidrodis nėra tik vaizdinga metafora, regėjimo alegorija, tai – fiktyvios, nerealių erdvės kūrimo įrankis, neprarandantis žavėjimo, kerėjimo ir stebinimo galių. Kita vertus, tai ir mąstymo paklydimas pasąmonės arba ikisąmonės labirintuose.

Iš tiesų Baltrušaitis nagrinėjo ne pavienius veidrodžio motyvus, bet kokią jie atlieka funkciją vaizdo ir teksto struktūroje, koku būdu jie atsiranda kaip atsakas į tradiciją ir leidžia tyrinėti kultūros vaizduotę, „legendų mokslą ir mokslo legendas“.

„Jūs vartojate sąvoką simuliakras ir reversiškumas, o išvadose kalbate apie tikrovę ir haliucinacijas, kurios kuriamos labai kruopščiai, išryškindamos reiškinių reversus, tariamybės tikrumą ir būties tariamumą“. Šiuolaikinis filosofas Jeanas Baudrillard'as taip pat vartoja simuliakro ir reversijos sąvokas, tyrinėdamas socialines ir politines struktūras. Tai dėmesį patraukiantis sutapimas, nors šiuolaikinei filosofijai būdingos sąvokos jūsų tekstuose atsirado, remiantis visai kitais šaltiniais“, – kalbėdamasis su Baltrušaičiu pastebėjo Christianas Descamps'as<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Baltrušaitis, Descamps, Simon 53.

<sup>37</sup> Ten pat 61.

Baltrušaičio veikaluose tikrai gausu sąvokų ir reiškinių tyrinėjimo prieigų, kurios būdingos dabarties mąstytojams, kultūros ir meno istorikams bei teoretikams. Jų išskirtiniai bruožai: dėmesys marginaliems kultūros ir meno reiškiniams, sudėtingiausioms kultūrų sąveikoms, neklasikinėms įprastų reiškinių tyrinėjimo strategijoms bei interpretacijoms. Iš čia kyla Baltrušaičio metodologijai būdingas iracionalus istorinio proceso traktavimas, atskleidimas tų reiškinių, kurie yra kaitos procese arba egzistuoja slaptu pavidalu, sieja tikrovę ir vaizduotę, sąmonę ir slėpinąją sąsąmonės sritį.

## ANACHRONIZMAS: MĖSLINGOS MENO FORMŲ JUNGTYS

Baltrušaitis kėlė ne tik meno formų tęstinumo idėją, bet ir meno kūrinio bei meno istorijos anachronizmo – laiko ir istorijos tarpsnių maišaties meno kūrinyje ar meno epochoje – klausimą, kuris tapo „naujosios“ meno istorijos savastimi. Tai novatoriškas Baltrušaičio menotyros aspektas, sudominęs dabarties meno istorikus ir teoretikus (Georges'ą Didi-Hubermaną, Danielį Arasse'ą, Hubertą Damiščą ir kitus), pripažįstančius, kad anachronizmas yra vienas įdomiausių ir problemiškesniųjų nūdienos meno istorijos bruožų<sup>38</sup>.

Baltrušaičio veikaluose anachronizmas tapo ne tik tyrinėjimo objektu, bet ir metodo pagrindu. Ir nors *ilgalaikiškumas* tapo išskirtine, gal net vyraujančia šiuolaikinių istorinių tyrinėjimų paradigma, anachronizmas, kaip iracionalus reiškinys, atskleidžiantis laiko nevienalytiškumą, nedarnumą, vis dar kelia pasipriešinimą dabartinėje humanistikoje<sup>39</sup>. Galbūt taip yra todėl, kad anachronizmas išskyla įvairiuose tyrinėjimo lygmenyse ir turi ne vien teigiamų savybių. Anachronizmas, kuris reiškiasi istoriko požiūryje į istorijos objektą, neretai veda prie klaidingų išvadų. Panašiai yra ir meno istorijoje, kai kalbama apie realizmą Giotto di Bondone, Michelangelo Merisi da Caravaggio ir kitų kūryboje, nors šią sąvoką tik 1855 m. pagrindė Gustave'as Courbet. Panašiai atsitinka, kai kalbama apie šiandien aktualią psichologiją, pavyzdžiui, tyrinėjant renesanso kūrybą,

<sup>38</sup>Arasse D., „Heurs et malheurs de l'anachronisme“, in *Histoires de peintures*, Paris: Gallimard, 2004, p. 219.

<sup>39</sup>Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit, 2000, p. 22.



nors ši sąvoka atsirado tik XVIII a. „XVII a. žodis psichologija reiškė mokslą apie dvasios apsireiškimą. Todėl kalbėti apie psichologiją Racine'o kūryboje yra didelė klaida!“, taip pat Michelangelo ar Leonardo da Vinci „sąvokė ne remdamiesi psichologijos sąvokomis ir mąstė ne apie istorinį asmenybės susiformavimą, o apie temperamentus, nuotaikas, astrologiją ir būdo bruožus“<sup>40</sup>.

Kitaip anachronizmas reiškiasi filosofijoje ar meno kūrinuose, kur praeities objektai išvaduojami iš epochos gniaužtų, daromi aktualiais, atsakančiais į dabarties kausimus. Kiekvienas meno kūrinys sieja skirtingas laiko grandis. Focillon'o žodžiais tariant, didžiuosiuose meno kūriniuose susipina įvairių epochų ženklai: praeities „liekanos“ ir „novatoriški“ elementai, kurie jį sieja su ateitimi. Baltrušaitis dar labiau pabrėžė nechronologinį meno formų tęstinumą, sudėtingus meno formų žaismus, mįslingas jų jungtis, atskleidžiančias mitopoetinę atvaizdų galią.

Kur meno kūrinys įleidęs šaknis? Kokiais keliais senovės menas pasiekia mus ir įsiterpia į šiuolaikinę meno raidą? Koks laikas atsiskleidžia kūryboje? Į šiuos klausimus ieško atsakymų ir šiuolaikinis meno istorikas, kurdamas formų antropologiją ir atvaizdo metapsichologiją, kurios pradininku galime vadinti Baltrušaitį.

Pažymėtina, kad anachronizmo problema ryški beveik visuose Baltrušaičio veikaluose, tačiau aiškiausiai ji artikuliuota knygoje „Pabudimai ir stebuklai. Fantastiškoji gotika“ (1960), kur anachronizmo paradigmos įsigalėjimą išduoda ir skyrių pavadinimai: „Romanikos pakraščiai: anachronizmai ir stabilumas“, „Romanikos pakraščiai: anachronizmai ir evoliucija“. Vadinasi, jau viduramžių meno istorijoje Baltrušaitis atskleidė, kaip atgimsta archajiškos formos, susipina įvairūs istorijos etapai. Dėl latentiškos formų tšos atgimę senovės elementai organiškai įsilieja į naujas meno struktūras. „Viena vertus, evoliucija yra vientisa: visos fundamentalios srovės teka viena kryptimi, vedamos to paties tikslo ir tos pačios jėgos; kita vertus, šioje raidoje atsiskleidžia begalinė įvairovė, kurią lemia heterogeninių jėgų impulsai, nerimas, karštinė, kurios metu įvyksta lūžiai“<sup>41</sup>. Regis, kad archajinės nuosėdos suteikia impulsų tolesnei meno raidai. Panašiai anachronizmo klausimą gvildeno ir Otto Pächtas: „genetiniams santykiams dvasiniame ir kultūros gyvenime dar būdinga, kad seniai pasibaigusieji procesų

<sup>40</sup> Arasse 2004 223.

<sup>41</sup> Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique* 86.



dalyviai staiga vėl virsta pavyzdžiais, iš kurių galima mokytis, perimti protėvių funkcijas nepaisant didžiulio laiko nuotolio“, – rašė austrų menotyrininkas<sup>42</sup>.

Baltrušaičio veikaluose išryškėjusi anachronizmo paradigma rutuliojosi ir žymių XX a. filosofų bei istorikų veikaluose. Žinoma, didžiulį postūmį naujai istorijos kryptčiai padarė Henri Wallono, Émile'io Durkheimo išplėtotą kolektyvinės sąmonės sampratą, kuri pagrindė „mentaliteto“ istoriją; taip pat anglosaksų psichologija, kuri atskleidė, kaip istorijoje reiškiasi *psyché*. Vadinasi, gretutinėse disciplinose vyko analogiški procesai.

Pažymėtina, kad tuo pat metu atgijo ir dėmesys Freudų studijoms. Kaip žinoma, veikale *Traumdeutung* („Sapnų interpretacijos“, 1900) jis padarė išvadą, kad fantazija yra priemonė simptomui suprasti. Isterijos metu išryškėjantis simptomas nėra tiesioginė vaikystės prisiminimo pasekmė. Jo priežastis – su praeities prisiminimais susijusi fantazija<sup>43</sup>, o ne pati (trauminė) vaikystės patirtis. Ši fantazija yra tarsi pasakojimas, kurio siužetą sudaro įvairūs atminties pėdsakai. Iš čia atsiranda architektūrinė kūrybingos atminties metafora: fantaziją sudaro vaikystės prisiminimų simptomai; ji panaši į baroko rūmus, pastatytus ant antikos griuvėsių. Taigi fantazija yra dinamiška struktūra, atliekanti reikšmingą vaidmenį kuriant siužetą. Ji nėra vienakryptė, vienareikšmė, vienalytė. Jai būdingas daugiamorfiškumas, kaukių žaismas. Todėl, prasmingai lygindami fantaziją ir meno kūrinį, dabartiniai meno istorikai ir filosofai atskleidžia dar netyrinėtas erdves<sup>44</sup>.

Baltrušaitis taip pat kūrė meno istoriją, pasiremdamas savimonės laiko teorijomis, kurios iš istoriko reikalauja ne tik kūrinių, bet ir svajonių, sapnų, vaizduotės interpretacijų. Vaizduotės tyrimai, žinoma, skatino peržengti meno istorijos ribas. Apibrėždamas praeitį ne kaip objektyvią būtį, o kaip dinamišką atminties reiškinį, t. y. kintantį, psichinio ir materialaus pasaulio reiškinį, Baltrušaitis tarsi sekė Sigmundu Freudu, Henri Bergsonu, Marceliu Proustu.

Atkreipdamas dėmesį į istorines liekanas, jis vaizdžiai parodė, kaip liekanos sutrikdo istorinę seką, kaip kiekvienas istorinis periodas yra savitai nuaustas iš senovės, istorinės dabarties ir ateities bruožų. Kodėl viduramžiai atgijo Leonardo da Vinci kūryboje? Kodėl šiaurės gotika atgimė klasikiniame renesanse? Jau Jules'is Michelet, turėdamas galvoje viduramžius, sakė, kad juos sunku sunaikinti, nes jie seniai išnykę. Iš tikrųjų, yra dalykų, kurie įkyriai persekioja atmintį. Taigi

<sup>42</sup>Pächt O., *Metodiniai dailės istorijos praktikos principai*, Vilnius: Aidai, 2003, p. 108.

<sup>43</sup>Gr. *phantasma* – šmėkla, vaiduoklis.

<sup>44</sup>Michel R., „De la non-histoire de l'art“, in *David contre David*, Paris, 1993, t. 1, p. 47.

*liekana* meno istorijoje atveria langą į antropologinių problemų, tikėjimų ir prietarų lauką. *Liekanų* tyrinėjimai įrodo, kad tradicija ir paveldimumas yra sudėtingi reiškiniai, o meno kūriniai yra istoriniai (viduramžių, renesanso ir t. t.), bet kartu ir anachronistiniai (viduramžių renesansas, renesanso viduramžiai ir t. t.). Anachronizmus lemia sąmonės ir pasąmonės procesai, užmarštis ir atsiminimas, asimiliacija ir prasmų inversija, sublimacija ir alteracija.

Reikia pasakyti, kad kompleksinis požiūris į meno istoriją, sudarytą iš ilgalaikiškumo (*longue durée*) ir krizės momentų, tęstinumo ir brutalaus liekanų iškilimo, atgimimo ir išnykimo, sudaužė chronologinės tąsos sąvoką į šipulius. Netikėtas vizualinių liekanų, atvaizdinio pasaulio atgyvenų iškilimas paneigė ir laiko dvasios, kuri apibrėžia meninį stilių, visagalybę.

Taigi meno istorija realioje praktikoje virto atvaizdų arba jų šešėlių, ataidų tyrinėjimo istorija, susiduriančia su keistais paradoksais – praeities formų liekanomis, latentiška formų tąsa, atgimimais, kurių knibždėti knibžda, atrodytų, tokioje aiškioje stilių ir epochų raidoje. *Savitas atvaizdų gyvenimas ignoruoja „didžiųjų“ meninių stilių istoriją. Kita vertus, istorijos sklaida ir yra formų žaismas (jei pripažinsime, kad forma yra apčiuopiama morfologijos ir istorijos „abipusės įtakos“ kristalizacija). Vadinas, istoriją sudaro „laiko formų“ morfologija, kurių formų dinamika ir įvairių istorinių jėgų susidūrimai daro gyvastingą. Kitaip morfologija būtų sterili tipologinė sistema, o formos suvokiamos tik kaip epochos atspindžiai, nors dažnai jos atskleidžia kūrinio sankirtį su gyvenamuoju savo metu*<sup>45</sup>.



Albrecht Dürer, *Melancholija I*, 1514. Odos raižinys, 24×18,6 cm



Alberto Giacometti, *Kubas*, 1934. Bronza, 94×54×59. Ciurichas, Kunsthhaus (Šveicarija)

<sup>45</sup>Didi-Huberman G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002, p. 111.

Iš tikrųjų Focillonas, Baltrušaitis, Warburgas, Walteris Benjaminas plėtojo ir skatino tyrinėjimus, kuriuose gilnamasi į pasąmonės sklaidą ir vaizdavimo prigimtį. Tačiau jų veikalus ir metodologines pastabas ilgainiui užgožė ikonologijos studijos ir „euchroniška“ meno istorija, tyrinėjanti menininko kūrybos sąsajas su konkrečia epocha. Nauja minėtų autorių lektūra XXI a. padeda suvokti, kad meno kūrinio santykis su laiku labai sudėtingas. Meninė kūryba nuolat ištrūksta iš istorinio laiko, bet ne todėl, kad ji amžina arba nemirtinga (tai efemeriškos sąvokos), o todėl, kad meno objektai išlieka kaip gyvos formos. Šiuo požiūriu jie transcendentuoja laiką ir istoriją, atsispiria užmirščiai ir gyvena dabartyje, André Malraux pavadintoje „vaizduotės muziejumi“. Tačiau, kaip pabrėžė Claude'as Lévi-Straussas, menas niekada nebuvo laiką griauianti mašina. Meno kūrinys susiduriančios įvairios laiko struktūros išlieka fundamentalia mįsle ir neišsenkamu meno istorijos interpretacijų šaltiniu.

Meno formų anachronizmai atskleidžia, koks sudėtingas meno kūrinuose tvyrantis laikas, pasižymintis įvairių laiko formų montažu. Visa tai skatino naujai pažvelgti į meno kūrinį, apmąstyti jame susiduriančius Dabarties ir Praeities santykius. O anachronija – tai kitoks žvilgsnis į laiką, į praeitį, atsisakymas to, kas iki struktūralizmo buvo vadinama „žvilgsniu į praeitį“. Laiko kompleksiskumo suvokimas paskatino kelti ir epistemologinį anachronizmo klausimą. Ši anachronizmo epistemologija žengia greta diskursyvios archeologijos ir pasiremia XX a. meninei kūrybai būdingais „laiko montažais“, „formalių senovės liekanų taikymu kūrybinėje praktikoje“: nuo Marcelio Duchamp'o, Alberto Giacometti iki Simono Hantai<sup>46</sup>.

Literatūroje Virginia Woolf, Marcelis Proustas ir Jamesas Joyce'as kiekvienas savitu būdu skaidė, fragmentavo laiką. Filosofijoje Friedrichas Nietzsche rėmėsi anachronija graikų tragedijos ir mitologijos studijose, o Freudas, analizavęs *psyhē* vykstančius procesus – išstūmimus, atsiminimus, minties impulsus, pasikartojimus ir t. t. – tarsi ir pagrindė šiuolaikinę atminties teoriją<sup>47</sup>, kurioje pripažįstama, kad *atmintis kuria laiko montažus ir aberacijas*. Apie tai mąstė ir Gilles'is Deleuze'as, kuris įvedė atvaizdo-laiko sąvoką, turėdamas galvoje dvilypį jų santykį, montažą ir aberacinį judesį<sup>48</sup>. Gérard'as Genette'as išskyrė laiko ir trukmės, arba tėkmės,

<sup>46</sup>Didi-Huberman 2000 23.

<sup>47</sup>Apie šiuolaikines atminties studijas žr. Le Goff J., *Histoire et mémoire*, Paris, 1988, p. 11–57; Minazzoli A., „La mémoire de l'image“, *Critique*, 1989, n. 502, p. 174–9.

<sup>48</sup>Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, 1985, p. 51–4.

ispūdžių priemonės, t. y. anachronijas – analepsės ir prolepsės, „iš laiko išlaisvinančius naracinius judesius“<sup>49</sup>.

Vadinasi, meno istorijoje sudėtingų meno kūrinio ir laiko ryšių samprata formavosi nuo XX a. pradžios. Istorinį determinizmą Focillonas išmainė į įtrūkimų ir prieštarinimų kupiną istoriją. Warburgas meno istoriją apibūdino kaip pasikartojančių reiškinių tyrinėjimą pažinimo struktūrose. Be to, 1923 m. Warburgo pradėtas *Mnemosyne* projektas įvedė į meno istoriją kino menui būdingą judesio estetiką. Nuo tada meno istorijoje išryškėjo kino kalbos metodai, skatinę atidžiau tyrinėti atvaizduose tyrančias laiko grandis, formų judėjimus istorijoje, mišlingas jų jungtis. Judesio estetika išplėtė epistemologines tradicinės meno istorijos ribas, padėjo rasti daugialypį, kupiną netikėtų, net pavojingų (konkrečioms sąvokoms, įsitvirtinusioms nuostatoms, metodams) meno ir kultūrų ryšių pasaulį.

Kita vertus, kino akiračio išsigalėjimas lėmė akademiškumo nykimą, galimybę plėtoti filosofinei minčiai, mąstymo *pathos*<sup>50</sup>. Šie požymiai ryškūs ir Baltrušaičio veikaluose, kuriuose sutelkiamas dėmesys į atbundančias meno istorijos *liekanas*, paslaptingus formų ar meninių struktūrų atgimimus, kuriuos lemia kultūros *atmintis*.



Italų menininkas, *Pragaras*, „Dieviškosios komedijos“ iliustracija, XV a. Venecija, Marianos biblioteka (Italija)



Donald Judd, *Be pavadinimo*, 1976. 15 dėžių variacija. Fanera, kiekviena dėžė 152,4×152,4×91,44 cm. Dia Center for the Art (JAV)

<sup>49</sup> Genette G., *Figure III*, Paris, 1972, p. 77–121.

<sup>50</sup> Didi-Huberman G., „Savoir-Mouvement“, in Michaud Ph., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998, p. 14.

Meno istorijoje anachronizmas, Didi-Hubermano žodžiais tariant, yra ontologinis meno kūrinio laikas, tiksliau, laiko sluoksnių įvairovė<sup>51</sup>. Jis veda ten, kur baigiasi patikrinimo sritis, kur nėra datų, t. y. į kultūrinės atminties sritį. Kadangi atmintis yra psichinio gyvenimo reiškiny, reikia pripažinti, jog memoracinė istorija nuleidžia inkarą į sąmonės sritį. Kitais žodžiais sakant, anachronizmas yra iracionalumo fermentas, kurio atskleidimas yra svarbus Baltrušaičio tyrinėjimų nuopelnas.

---

<sup>51</sup> Didi-Huberman 2000 26–7.

## IŠVADOS

Dviejų iškilių prancūzų menotyros mokyklos atstovų – Henri Focillono ir Jurgio Baltrušaičio – lyginamoji viduramžių meno studijų analizė atskleidžia ne tik jų požiūrį į tradicinės aprašomosios menotyros trūkumus, bet ir – pirmiausia – parodo pamatinių teorinių ir metodologinių menotyros problemų formulavimo novatoriškumą. Šių mokslininkų veikaluose įsitvirtinę įvairias disciplinas siejantys tyrinėjimo metodai atvėrė naujas menotyrinės minties ir kitų humanistinės sričių raidos perspektyvas. Kita vertus, pirmoje XX a. pusėje prancūzų medievistikoje išryškėję esminiai tyrinėjimo strategijų ir metodologinių priemonių pokyčiai tiesiogiai siejosi su europinės kultūrinės tapatybės ieškojimais, siekiu perprasti romaniškosios ir gotiškosios kultūros bei meno formų savitumą. Iniciatoriai buvo Focillono įkurtos prancūzų menotyros mokyklos šalininkai.

Atlikta kompleksinė analizė liudija, kad Focillono ir artimiausio jo mokinio Baltrušaičio veikaluose įvairiais požiūriais tyrinėtas *meno formų pasaulis* skatino kurti naują viduramžių meno formų antropologiją, kreipė dėmesį į morfogenezę, iracionalių formų gemalą – universalią ir šiandien menotyroje ypač aktualią vaizduotės sritį. Gilinimasis į meno kūrinio kompozicijos, arba dialektinės struktūros, istorinės raidos ir įvairių kultūrų simbolių, motyvų migracijos problemas menotyrininkus skatino pasitelkti jau ne pavienius meno kūrinius, o daug platesnius, kūrinių sekas atskleidžiančius civilizacinius kontekstus, aiškintis sudėtingiausius meno formų, meno epochų, kultūrų, civilizacijų sąryšius, kelti esminius klausimus, kodėl ir kokiais pavidalais jos koegzistavo, veikė viena kitą skirtingose epochose ir civilizacinėse erdvėse. Šiuose *meno formų metamorfozių* tyrinėjimuose buvo atskleista didžiulė meninės kultūros tradicijų galia, latentinė archajinių ir mitinių formų būtis, simbolinių formų ir archetipinių struktūrų pabudimai, įvairiuose civilizaciniuose pasauliuose susiformavusių meno formų sąveika, kreipusi žvilgsnį į mentalinių struktūrų permanentiškumą, kultūrinės atminties mechanizmų veiklą. Tad, remdamiesi *formų gyvenimu*, Focillonas ir Baltrušaitis romanikos ir gotikos epochose ieškojo iš kitų civilizacijų atklydusių senųjų antsluoksnių, lyginamuoju aspektu tyrinėjo Rytų ir Vakarų vaizduojamosios ir abstrakčiosios formos, antropomorfinio ir geometrinio vaizdavimo, tikrovės ir iliuzijos, istorijos ir mitologijos sąveikos formas.



Medievistinėse šių dviejų Vakarų menotyros korifėjų studijose išryškėjo naujas *komparatyvistinis* požiūris į Vakarų viduramžių meno istoriją, nes, Vakarų viduramžių meną pradėję tyrinėti plačiame civilizacinių įtakų kontekste, jie išplėtojo *formų genealogiją*, t. y. pateikė ilgalaikės viduramžių meno formų raidos scenarijus, parodžiusius, kad gilesnė meno kūrinių prasmė atsiskleidžia tik aptarus jų sąryšius, sąskambius ir simbolinius tinklus, siejančius ne tik gretimų kultūrų ar meno epochų formas, bet neretai ir labai tolimą meninę patirtį, teikiančią meno formoms universalumo. Nė vienas meno kūrinys ar meno epochos kūryba nėra visiškai atskiras reiškinys: tai praeities, dabarties ir ateities *meninės patirties metamorfozė*.

Į menotyrą įvedę naujas komparatyvistines tyrinėjimo strategijas, Focillonas ir Baltrušaitis atskleidė daugybę anksčiau nežinomų kūrybiško *Rytų ir Vakarų kultūrinio dialogo faktų* ir ypač Baltrušaitis puikiai dokumentais pagrįstuose tyrinėjimuose neginčijamai įrodė, kad krikščioniškoji Vakarų vaizduotė toli peržengė helėnistinio palikimo ribas. Šiandien jau akivaizdu, kad krikščioniškoji vaizduotė buvo tobulų sąskambių ir tikslų sąryšių erdvė, iš įvairių Rytų civilizacijų paveldėjusi sudėtingiausią per tūkstantmečius egzistavusių meno formų arsenalą, taip pat polinkį į geometriją, simetriją, stebuklo ir kitas temas. Tačiau, kaip ir kiekviena kita civilizacija, sulydžiusi daugybę įvairių rytietiškos kilmės įtakų, ji sukūrė savitas jau vakarietiškas viduramžių krikščioniškosios pasaulėžiūros ir pagrindinių jos pasaulio suvokimo kategorijų paveiktas meninės formas, simbolius, struktūras, kurių fundamentalius bruožus išryškino šių menotyrininkų studijos.

*Lyginamieji* per tūkstantmečius Viduržemio regione ir Eurazijos subkontinente gyvavusių formalių struktūrų, schemų, simbolių metamorfozių tyrinėjimai atskleidė, kad romaninėje plastikoje vyraavusios ornamentinės formos nėra tik tikrovės stilizavimas arba abstrahavimas. Per daugelį amžių Senovės Azijos menui būdinga simetrija ir ormanentinės formos darė įtaką meninių Vakarų viduramžių struktūrų formavimuisi ir padėjo įkūnyti antgamtinius vaizdinius. Tokiems komparatyvistiniams tyrinėjimams nepakako tradicinių *įtakos* ir *įnašo* sąvokų, todėl buvo įtvirtintos *tęstinumo*, *paveldimumo*, *liekanos* ir *atbudimo* – jos atskleidė gelmines meno formų sambalsių priežastis; pastarosios rodo buvus lakią kūrybinės fantazijos raišką.

Tyrinėdami praeities meno formų atbudimo mechanizmus gotikos mene, pamatinių Vakarų stilistinių struktūrų tęstinumą ir rytietišką egzotizmą įsismel-

kimo būdus, Focillonas ir Baltrušaitis perteikė daug gyvesnį ir spalvingesnį, nei manyta iki tol, viduramžių meno paveikslą, kuriame susipynę įvairios autochtoninės Vakarų meno tradicijos ir daugybė kitų civilizacijų vaizdinių. Plėtodami kompleksinę komparatyvistinę metodologiją, jie atskleidė ne tik anksčiau nepakankamai įvertintus istorinius meno formų raidos kelius, bet ir pasaulėžiūros nulemtas kūrybines svetimų vaizdinių metamorfozes. Tokia daugiasluoksnė kompleksinė metodologinė nuostata, įvairių mokslo sričių laimėjimų pasitelkimas padėjo išryškinti genetinį gotikos ir apskritai Vakarų meno dvilypumą, atskleisti tikrąsias, anksčiau akademinio mokslo ignoruotas gotiškos fejerijos versmes bei Rytų egzotizmą skvarbą į jau specifiškai vakarietiškas meno formas.

Kaip tik šiame prancūzų menotyros mokyklos rutuliojimosi tarpsnyje išryškėjo Baltrušaičio idėjų ir metodologinių prieigų originalumas. Pirmiausia, sekdamas Focillonu meno istorijoje jis įtvirtino *ilgalaikiškumo* paradigmą, tačiau, kitaip nei jo mokytojas ir bendražygis, daugiau domėjosi *formų gyvenimo paraštėmis*, kupinomis stebuklingų, keistų, fantastiškų vaizdinių ir nepalyginamai nuosekliau jas tyrinėjo. Kita vertus, įsigilinęs į fantastiškųjų formų tapsmą, Baltrušaitis atskleidė, kaip gotikos menas supynė antikos ir Bizantijos, Islamo ir Tolimųjų Rytų meno formas, kurdamas nežemiškus Šventosios Žemės, Dangiškosios Jeruzalės, Rojaus paveikslus ir demonų knibždančius bestiariusus. Remdamasis lyginamąja daugybės konkrečių meno formų analize, jis parodė istorines ir lokales jų metamorfozes ir tai, kad būtent šios fantastinės formos labai paveikė savito Vakarų meno raidą.

Ir pagaliau Baltrušaičio viduramžių, renesanso, klasicizmo epochų ir XX a. kultūros tyrinėjimai atskleidė, kad visų laikų vizionieriškose sistemose išlieka teratologinių praeities vaizdinių ir abstrakčių formų, kurios, metaforiškai sakant, sudaro noktiurnišką Vakarų meninės kultūros pusę. Įsigilinęs į paslaptinius meno reiškinius, kurie sudomino ir postmodernizmo grindėjus, Baltrušaitis tyrinėjo ir *vaizduotėje vykstančias tikrovės aspektų metamorfozes*. Šis unikalus kultūros paribių tyrinėtojas atskleidė *iškreiptų perspektyvų* dėsnius ir *aberacijas*, kurios turi dideles mentalinio poveikio galias ir veikia tikrovės pažinimą. Be to, meno istorijoje jis konceptualiai pagrindė *anachronizmo* reiškinį, t. y. atskleidė sąmonės ir slėpiningos sąmonės veikiamas meno formų jungtis, iracionalius jų judėjimo kultūros istorijoje ritmus, kuriuos lemia antropologiniai veiksniai, kultūrinė atmintis ir kitų civilizacijų pažinimas arba įsivaizdavimas.

Antanas Andrijauskas

POST SCRIPTUM APIE KNYGĄ IR METODOLOGINIUS  
FOCILLONO MOKYKLOS IEŠKOJIMUS

Priešais skaitytojų akis – pirmas menotyrinėje literatūroje monografinis Odetos Žukauskienės darbas, skirtas lyginamajai dviejų XX a. menotyros korifėjų – Henri Focillono ir jo mokinio Jurgio Baltrušaičio sūnaus – koncepcijų analizei. Nors daugiausia dėmesio jame yra skiriama šių mokslininkų viduramžių meno tyrinėjimams, tačiau tai tik vienas iš intelektualinių autorės judesių, iš kurio kyla mūsų daugybės kitų aktualių XX a. menotyros teorinių ir metodologinių problemų analizė. Įdomus ir intriguojantis knygos tekstas liudija, kad *lietuvių menotyra tolydžio pereina į kitą teorinės minties lygmenį, kuriame svarbiausios teorinės sintezės ir metodologijos problemos*.

Besiplečiantis domėjimasis menotyros idėjų ir metodologijos problemomis byloja apie mūsų humanistikos pakilimą į naują raidos tarpsnį, kuriame jau suvokiama šiuolaikiško mokslinio instrumentarijaus įvaldymo svarba. Šiuo požiūriu leidinys yra itin savalaikis; jis tik sėkmingai užpildo susidariusias menotyrinėje lietuvių literatūroje metodologinių studijų spragas, tačiau ir žavi užmojais, gvildenamų dabartinės menotyros temų įvairove, išskirtiniu dėmesiu komparatyvistinių idėjų ir metodologinių principų tyrinėjimui.

Ir, pagaliau, ši neeilinė knyga sukuria svarbų Lietuvos menotyrinės minties raidai precedentą, kadangi tai kartu ir *pirmas Lietuvoje originalus monografinis darbas, skirtas sudėtingoms menotyros idėjų ir metodų istorijos problemoms*. Todėl noriu pasveikinti autorę nepabūgus atsidėti šioms studijoms, kurios mūsų šalyje dar tik išibėgėja ir dėl įvairių priežasčių, tačiau pirmiausia dėl menko įdirbio menotyros idėjų recepcijos ir metodologinių problemų svarbos neįvertinimo, yra dar nepopuliarios.

Akivaizdu, kad šis menotyrinės minties tekstas yra neatsiejamas nuo autorės intelektualinės biografijos ir dabartinės lietuvių humanistikos raidos, jos atvirėjimo pasauliui, augančio dėmesio skirtingų Rytų ir Vakarų meno tradicijų ryšiams, komparatyvistinei problematikai. Tokia brandi, puikiai dokumentuota sunkiai prieinamais šaltiniais knyga prieš keletą dešimtmečių Lietuvoje pasirodyti negalėjo, nes nebuvo tokiems tekstams atsirasti būtinų kelionių į garsius

mokslinio tyrinėjimo centrus, turtingas fondų bibliotekas. Aptariama monografija – mūsų nepriklausomybės ir atsivėrimo pasauliui subrandintas vaisius. Odetą pažįstu jau penkiolika metų – nuo jos studijų Vytauto Didžiojo universitete antrojo kurso, kai pradėjau vadovauti jos darbams. Tuomet tai buvo ypatingas ir į joki kitą Lietuvoje nepanašus *atviras pasauliui, naujoms idėjoms atgimęs universitetas, kuriame vyraavo nauji gaivūs vėjai, sutraukę daugybę jaunų ryškių naujovių ištroškusių žmonių iš įvairių šalies kampelių*. Daugelis jų sėkmingai įsiliejo į mūsų kultūrą, kai kurie parašė puikias disertacijas ir pasklido po įvairius kraštus. Tačiau nedaug iš tos tikrai neeilinės Sąjūdžio pagimdytos ištroškiosios žinių, naujovių kartos auklėtinių buvo tokie kuklūs, reiklūs sau, taip kryptingai ėjo pasirinktu keliu ir pateikė tokius brandžius savo darbo vaisius.

Studijų kryptis, kurią Žukauskienė pasirinko pastaraisiais metais, itin sudėtinga, su daugybe projekcijų į skirtingas mokslinio pažinimo sritis: tai ne tik Rytų ir Vakarų tautų viduramžių meno istorija, menotyros idėjų ir metodų istorija; ji tiesiogiai siejasi su meno filosofija, antropologija, civilizacijų istorija, komparatyvistika, orientalistika ir kitomis dabartinės humanistikos sritimis, nes autorė knygoje *įvairiais aspektais nagrinėja sociokultūrinį Vakarų Europos kultūros kontekstą, kultūrų įtakų, vizualumo, sudėtingas meno formų genezės, istorinių metamorfozių, sąveikų ir kitas problemas*. Tokia plati prieiga reikalavo daug darbo, reikėjo profesionaliai studijuoti tam tikras mokslinio pažinimo sritis, nors itin trūko akademinį kursų, specialiųjų seminarų, būtiniausios literatūros. Tačiau ji daug dirbo su tekstais Lietuvoje o vėliau kėlė kvalifikaciją garsiose Prancūzijos ir Šveicarijos menotyros institucijose, bibliotekose, archyvuose. Tas įdirbis atsiskleidžia daugybės subtilių pastebėjimų ir išvalgų kupiname knygos tekste. Šis nuolatinis darbas su tekstais padėjo įgyti profesionalius meno istoriko, teoretiko ir akademinio darbo įgūdžius, kurie akivaizdžiai regimi knygos sandūroje, minties dėstymo principuose.

Knygoje, pasitelkiant naujausias komparatyvistines tyrinėjimo strategijas ir metodus, lyginamuoju aspektu aptariama didžio mokytojo ir ne mažiau reikšmingo mokinio medievistinių koncepcijų bei idėjų genealogija. Atskirai Focillonui ir Baltrušaičiui skirtų akademinį tekstų lietuvių kalba yra, tačiau nei vienas jų šiai knygai negali prilygti analizės išsamumu ir įvairiapusiškumu. Kita vertus, yra dar vienas esminis skirtumas palyginti su ankstesnėmis lietuviškomis publikacijomis – anksčiau buvo apsiribojama daugiau bendru minėtų koncepcijų pristatymu, o šis darbas per kelias fundamentalias problemas pateikia ne tik

Focillono ir Baltrušaičio tyrinėjimų, bet ir daugelio prancūzų menotyros mokyklos svariausių teorinių ir metodologinių laimėjimų konceptualią ir morfologinę analizę.

Ir, pagaliau, ne kiekvienas tekstas mus užplūdusiame tekstų vandenyne greta savęs *palieka tuščias neužpildytas erdves, kurios provokuoja mintį, tarsi ragina pratęsti polilogą su analizuojamais autoriais, jų idėjomis ir slapčiausiomis mintimis*. Šis skatinantis minties ir vaizduotės polėkius tekstas yra būtent toks. Gyvos ieškančios minties pulsavimas, skleidžiamas mąstymo fluidais, didžiausias jo privalumas. Tekstas ir su juo glaudžiai susijęs postmodernią sąmonę pavergęs vizualumas – pagrindiniai matmenys, lemiantys svarbiausias prasmines šios knygos konfigūracijas.

Akivaizdu, kad monografijos autorė kruopščiai studijavo svarbiausius Focillono ir Baltrušaičio tekstus, jų intelektualinės biografijos peripetijas, prancūzų ir germaniškųjų kraštų humanistikos kontekstą ir gvildenamai problematikai skirtą interpretacinę literatūrą. Tyrinėjimo objekto ir pagrindinio problemų lauko pasirinkimas liudija autorės užmojų tikslingumą, susitelkimą pozityviai dvių didžiųjų menotyrininkų medievistinėse studijose išsakytų idėjų ir metodologinių principų analizei.

Suvokdama temos sudėtingumą autorė rodo tam tikrą atsargumą, iriasi į priekį jau remdamasi patikimais autoritetingų pirmtakų nubrėžtais keliais bei išvadomis. Plataus civilizacinio ir kitų humanitarinių mokslų konteksto įvedimas monografijai teikia ypatingą aktualumą ir išplečia užsibrėžtą tyrinėjimo lauką, įveda daug papildomų tarpusavyje besisiejiančių morfologinės analizės pjūvių.

Lyginamoji Focillono ir Baltrušaičio menotyrininių koncepcijų analizė neabejotinai yra prasminga ir perspektyvi, *nes tyrinėti pasirinkti mokslininkai priklausė tai pačiai mokyklai, lygiagrečiai gvildeno tuos pačius meno istorijos tarpsnius, domėjosi Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveika, kėlė analogiškas kultūrų įtakų problemas, nuolatos pildė ir koregavo vienas kito požiūrius, plėtojo tą pačią komparatyvistinės menotyros tradiciją*. Lyginant Focillono ir kitų komparatyvistinės menotyros pradininkų Eugène'o Viollet-le-Duco, Louis Courajodo, Josefo Strzygowskio, Aby Warburgo tyrinėjimus, akivaizdu, kad Focillonas sukūrė unikalią mokyklą, kurioje šie mokslininkai buvo dvasiškai ir konceptualiai artimiausi. Juos siejo mokytojai ir imliam mokiniui būdingi emocionalūs daugialypiai intelektualinio bendradarbiavimo ryšiai, *išskirtinis dėmesys romanikos, gotikos*

*menui, kultūrų įtakoms, vizualumui, įvairiems stilistinių formų paveldimumo, mutacijų, metamorfozių aspektams, pereinamiesiems kriziniams civilizacinių lūžių laikotarpiams, kuriuose dramatiškai susiduria praeities ir ateities meno formos, suaktyvėja žmonijos atmintis, išryškėja keisčiausios formų aberacijos ir anamorfozės, vaizduotės polėkiai itin parankūs pažinti stilistinius formų evoliucijos dėsnius.* Tai juos skatino atkreipti dėmesį į pamatines teorines ir metodologines menotyros problemas, suformavo platų požiūrį į įvairių civilizacijų meno istoriją, taikyti šiuolaikinės kompleksinės komparatyvistinės tyrinėjimo strategijas. Neatsitiktinai novatoriškos jų idėjos bei metodologiniai ieškojimai įrėžė gilų rėžį XX a. menotyros idėjų ir metodų istorijoje.

Šis leidinys, keliantis labai konkrečius uždavinius ir tyrinėjanti plačiam mokslininkų ratui aktualias teorines ir metodologines menotyros problemas, yra reikšminga daugeliu aspektų, kadangi atskleidžia naujas tyrinėjimų perspektyvas, kurių aktualumu galėtų abejoti tik tie, kurie nesupranta dabartinio ženkliai pasikeitusio, palyginti su klasikiniu, menotyros metodologinio instrumentarijaus įvaldymo svarbos.

Svarbiausias šios monografijos privalumas – aiškus tyrinėjimo objekto ir programos formulavimas, minties dėstymo nuoseklumas, kruopščiai apgalvota sandara ir kompozicijos vientisumas. Joje nuosekliai nuo platesnių teorinių teiginių pereinama prie kruopščių atskirų temų ir detalių tyrinėjimo. Gerą išpūdį palieka analizuojamų problemų lauko ir pagrindinių tyrinėjimo linijų išskleidimas, sąvokų vartojimo preciziškumas – sakyčiau, kad šis leidinys gali būti pateikiamas kaip atsakingo požiūrio į menotyryninko profesiją pavyzdys. Mėginama atskleisti nagrinėjamų mokslininkų įnašą į menotyros idėjų ir metodų istoriją autorė daug dėmesio skiria istoriniam fonui, kuriame vyko naujų mokslinio pažinimo instrumentų paieškos. Ji siekia atsiriboti nuo šališkumo ir objektyviai pažvelgti į prancūzų menotyros mokyklos raidą.

Vakarų civilizacijos savasties ieškojimus atskleidžiantis viduramžių menas Focillono ir Baltrušaičio koncepcijose yra išmoningai pasirinktas raktas, kuris atveria duris į daugybės sudėtingiausių įvairių kultūrų įtakų tyrinėjimus, tai yra parankus fonas, kuriame gvildenami aktualūs ne tik menotyros, tačiau ir XX a. humanistikos apskritai klausimai. Autorė taikliai pastebi, kad, „*Sutelkdami dėmesį į Vakarų viduramžių kultūros ir meno tyrinėjimus, jie ne tik nuolatos siekė apibrėžti sąsajas su kitų civilizacinių pasaulių kultūros ir meno tradicijomis, tačiau kartu kėlė ir europinio kultūrinio tapatumo problemą plačioje civilizacijų perspektyvoje*“ (ši kn.,



p. 14, kurs. aut.). Gilindamasi į Focillono ir Baltrušaičio medievistinių koncepcijų savitumą autorė pasitelkė platų tuometinės humanistikos idėjų kontekstą, tačiau kartu išvengė ir gvildenamų problemų supaprastinimo. Formalių meno struktūrų raidos (kultūrų įtakų, difuzijos ir filiacijos) tyrinėjimas čia glaudžiai siejamas su vizualumo istorija, įvairių civilizacinių pasaulių meno formų atbudimais, anachronizmu, egzotizmu galia, skirtingų civilizacinių pasaulių meno formų migracijos dėsninumu pažinimu. Ypatingas dėmesys skiriamas Rytų ir Vakarų kultūrų bei meno tradicijų sąveikos, formalių stilistinių, floralinių, zoomorfinių meno struktūrų genezės, sąveikos ir istorinių metamorfozių problemoms.

Gilindamasi į šias atrodančias lokalias problemas autorė parodė gvildenamų autorių tekstuose atvertas naujas menotyrinės minties raidos perspektyvas, svarų jų įnašą į vaizduotės polėkių raiškos, aberacijų, fantasmagorijų ir kitų dabartinės menotyros problemų tyrinėjimus. Itin svarbios autorės pastabos apie metodologinius Baltrušaičio koncepcijos aspektus, jo veikaluose išplėtotų komparatyvistinių metodologinių principų ir tyrinėjimo strategijų, tikrovės ir vaizduotės santykių, klostės (*pli*), aberacijos, anamorfozės poveikį postmoderniai menotyrai, įvairių kultūrinių įtakų poveikį Vakarų meno raidai. Svarbi yra autorės pastaba, kad „Šių medievistų veikaluose tyrinėjami Rytų ir Vakarų tautų stilistinių struktūrų tęstinumo, paveldimumo, meno formų mutacijų ir išsismelkimo į kitą kultūrinę terpę procesai nesunkiai gali būti susieti su dabartinėmis postmodernios epochos meninėmis realijomis, kai itin aktyviai sąveikauja įvairių epochų ir civilizacijų meno formos bei simboliai. Kita vertus, jų studijose aptariama vaizduotės polėkių raiška, permanentiniai iliuzijos kūrimo būdai, nuolatiniai atsigręžimai į praeitį ir iš Rytų civilizacijų atkeliavę atvaizdo deformavimo principai sudomino ir dabartinės kultūros tyrinėtojus bei įtakingiausius postmoderno mąstytojus“ (ši kn., p. 12).

Kiekvienoje mokslo srityje yra specifiniai ir universalūs profesionalizmo kriterijai, kurių neįmanoma simuliuoti, „apgauti“ ar išslysti iš jų nubrėžtų kokybės standartų. Kiekvienas brandus tekstas pirmiausia išsiskiria *savo sistemiškai tekstą organizuojančiomis prasminėmis intencijomis, vientisa architektonika, darnia dalių ir pagrindinių tyrinėjimo linijų sąveika, kuri ir sukuria galutinį produktą, atvirą komunikacijai, ir aktyviai veikia skaitytojo jusles*. Svarbiausius iš minėtų kriterijų atitinka šis novatoriškas menotyros darbas.

Neabejotinas šios monografijos privalumas, kad pradinė dviejų menotyryninkų medievistinių studijų lyginamosios analizės nuostata darbo eigoje konst-

ruojant pagrindinių tyrinėjimo problemų sąveikos linijas sumaniai verčiama platesniu XX a. teorinių bei metodologinių humanistikos problemų tyrinėjimo lauku. Skaitant tekstą įdėmiau iškart į akis krinta, kad lyginamosios analizės nuostata yra kartu teksto sandarą styguojanti ašis, ant kurios suvertas daugybės aktualių teorinių ir metodologinių dabartinės menotyros problemų tyrinėjimas. Todėl lyginamoji analizė priklausomai nuo konkrečių uždavinių sprendimo tekste natūraliai virsta į sudėtingas kompleksines, komparatyvistines, antropologines, hermeneutines ir kitas tyrinėjimo strategijas bei metodus.

Nenusižengdami tiesai galime teigti, kad neutralus knygos pavadinimas slepia *daugybę netikėtų, peržengiančių tyrinėjimo objekto lauką, atradimų, kurie atskleidžia įžvalgiuose įvairių nacionalinių menotyros mokyklų ir iškiliausių jų šalininkų konceptualių nuostatų bei metodologinių principų lyginimuose*. Focillono ir Baltarušaičio konceptualių nuostatų ir analizės principų aptarimas pirmoje knygos dalyje atveria turtingą panoraminį XX a. ne tik prancūzų menotyros, bet ir daugybės kitų mokslo sričių paveikslą. Tokia tyrinėjimo strategija turi didžiulę prasmę, nes vaisinga idėjų apykaita, orientacija į naujausius įvairių mokslų pasiekimus, perspektyviausių modernių tyrinėjimo metodų kūrimas Focillono idėjų paveiktą prancūzų menotyros mokyklą pavertė įtakingu modernios humanistikos reiškiniu.

Monografija – ilgo ir kruopštaus darbo rezultatas, kantraus ir atsakingai savo profesiją vertinančio tyrinėtojo tekstas. Į akis iškart krinta atidus analitinis žvilgsnis, minčių dėstymo elegantiškumas, daugybė vertingų įžvalgų, taiklių pastebėjimų, analizės aštrumas, turtingas menotyrinis žodynas, kalbinis ir niuansavimo perteikiant mintis jautrumas. Tyrinėjant plečiasi analizės kontekstas, keičiasi ir pagrindinių problemų analizės gylis. Regimas reiklumas sau, konstruojamam tekstui, mąslus įsiskaitymas į šaltinius ir atsakingas jų interpretavimas. Žavi taip pat tyrinėjimo skrupulingumas, metodologinis išprusimas, korektiška lyginamoji analizė, tikslūs ir pagrįsti vertinimai. Kitas svarbus monografijos privalumas – nuoseklus ir kryptingas darbas su šaltiniais ir terminija, analizuojamų autorių empirinių tyrinėjimo laukų rekonstrukcija. Atliktas didžiulis darbas įvedant, tikslinant ir kuriant įvairiausius klasikinės ir postmoderniosios prancūzų menotyros terminus. Ne tik pagrindinis knygos tekstas, tačiau ir įvairūs priedai bei naudojami šaltiniai, kruopščiai atrinkta akademinė interpretacinė literatūra liudija autorės profesionalumą. Knygoje nuolatos keliama daugybė provokuojamų klausimų, hipotezių, rašoma apie problemų ir jų sprendimo

kelius bei klystkelių, išryškinamos įvairios metodologinės prieitys ir parodomas tikras ir menamas jų perspektyvumas. Tekstas parašytas gražia ir sklandžia menotyrene kalba; preciziškai vartojamos sąvokos byloja apie aukštus sau keliamus reikalavimus.

Žinodamas pagrindinius įvairiuose kraštuose Focillono ir Baltrušaičio koncepcijų tyrinėjimui skirtus darbus, drąsiai galiu teigti, kad tai, ką Žukauskienė išdėstė šioje konceptualioje knygoje – jau tokio pavidalo – galima skelbti bet kuria iš didžiųjų pasaulinio mokslo kalbų ir šis tekstas tikrai atlaikytų kitų didžias menotyros tradicijas turinčių šalių tekstų konkurenciją.

Monografija ne tik atitinka aukštus dabartinės teorinės menotyros standartus, tačiau ir yra labai vertinga, nes į mūsų mokslinį diskursą įveda rafinuotos prancūzų menotyrynės minties problemų ir metodologinių ieškojimų patirtį, naujus konceptus, kategorijas, ir tai gerokai praplečia lietuviškąjį dailėtyros sąvokyną, atskleidžia dabartinėje humanistikoje viešpatuojančios komparatyvistinės analizės prieigų ir galimybių įvairovę, atveria vaizdinės atminties studijų perspektyvas.

Akivaizdu, kad šis leidinys pasirodo laiku ir tarsi sėklos krinta į gerą kultūrinę dirvą, todėl neabejoju, jog ji taps svarbiu ne tik Žukauskienės kūrybinės evoliucijos, bet ir menotyrynės mūsų minties reiškiniu. Tekste gausu menotyrai, estetikai, meno filosofijai, civilizacijos teorijai, idėjų istorijai, kultūros istorijai, orientalistikai ir komparatyvistinėms studijoms aktualios analitinės medžiagos, tad ji susilauks įvairių humanistikos sričių šalininkų dėmesio, bus remiamasi jos išvalgomis. Monografija liudija didžiules kūrybines jau subrendusios mokslininkės potencijas, rodo jos sugebėjimą gvildinti sudėtingas menotyros istorijos ir metodologijos problemas. Todėl ji gali būti traktuojama kaip rimtas parengiamasis darbas tolesniems turtingos svariais atradimais XX a. menotyros idėjų ir metodų istorijos tyrinėjimams.

## LES MÉTAMORPHOSES DES FORMES ARTISTIQUES: ÉTUDES COMPARATIVES DE FOCILLON ET BALTRUŠAITIS

### Résumé

Une extraordinaire diversité des sujets artistiques et culturels constitue l'héritage scientifique de valeur d'Henri Focillon et Jurgis Baltrušaitis, qui permet de les rattacher pleinement aux grands historiens de l'art du XXe siècle qui ont tracé la voie de l'histoire de l'art en France. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit possible de voir l'œuvre intellectuelle de Focillon et Baltrušaitis sous plusieurs aspects, bien qu'en rédigeant cette monographie des questions apparaissent tout d'abord: quelle est la particularité de l'école de Focillon et sa contribution à l'histoire des idées sur l'art et la culture? Comment le point de vue multidimensionnel, structurel et comparative des membres de cette école sur l'art médiéval est-il lié au mouvement des sciences humaines en France? Comment Baltrušaitis s'y est-il engagé? Qu'est-ce qui a poussé l'historien d'art à regarder aux marges de la civilisation, la culture et l'art, où associent les traditions de la création et des formes artistiques, les différentes périodes de l'histoire de l'humanité, des visions personnelles et sociales? Est-ce que les métamorphoses essentielles des formes artistiques et de l'expérience culturelle passent dans ces interactions?

Le livre examine non seulement l'existence des formes artistiques, dans laquelle s'éveillent des mondes imaginaires et des illusions qui cachent les vérités, mais aussi les revers historiques, culturels et psychologiques qui ont incité à les former et sont devenus l'axe des études de l'art de Focillon et Baltrušaitis. Leur connaissance a incité à prendre des accélérations pour une nouvelle histoire de l'art, créer une discipline étudiant avec attention les formes et les structures artistique, un monde de mythes et d'imagination, auquel l'artiste donne une forme, liant des figures d'époques différentes qui soulèvent encore toutes sortes de retombées artistiques, psychologiques et morales.

Ces dernières décennies, les signes sur les circonstances de la diffusion de la culture métacivilisationnelle ont accru l'attention sur les problèmes de l'interaction de la culture orientale et occidentale et des traditions artistiques, ainsi que de la diffusion et des influences des formes de l'art. Les principes de

méthodologie comparée et anthropologique, qui dominant dans les sciences humaines d'aujourd'hui, transparaissaient encore dans les études sur l'art médiéval du XXe siècle de Focillon, fondateur de l'école de l'histoire de l'art française, et de l'historien de l'art d'origine lituanienne et représentant cette dernière Baltrušaitis.

Focillon et Baltrušaitis, qui a développé la plupart de ses idées ont étudié la connaissance des différents sursauts civilisationnels, les interactions, la morphologie des formes artistiques, les métamorphoses, différentes de la temporalité, des structures immanentes de l'art, les significations de la mémoire historique, les vols, les anamorphoses et les aberrations du monde de l'imagination. En établissant pour le postmodernisme une attention particulière au phénomène de la temporalité, et aux différentes expressions culturelles et artistiques de crise et marginales, ces problèmes rencontrent un intérêt des scientifiques de différents domaines.

Focillon était non seulement un des fondeurs les plus influents de l'école de l'histoire de l'art du XXe siècle, mais aussi un scientifique des intérêts universels. Il a défini avec perspicacité la plupart des problèmes d'actualité pour l'histoire de l'art actuelle ainsi que des stratégies d'études interdisciplinaires, développées par les représentants et les partisans de son école en France et aux États-Unis: J. Baltrušaitis, L. Grodecki, A. Chastel, Ch. Seymour, G. Kubler, Ch. Sterling, B. Dorival, J. Bony, R Branner et beaucoup d'autres. De plus, *Focillon a fortement lié dans les études médiévales l'empirique à la théorie et a dégagé des influences interculturelles, ainsi que des mouvements, des reliquats, des récidives et des interactions entre les structures formelles de l'art, les symboles et des systèmes concrets*. Ces études sur la complexité de *la vie des formes* ont été développées non seulement par celui-ci, mais aussi par les fidèles représentants de son école. Bien que des dispositions évidentes et formelles se trouvent aux côtés des comparées dans l'école de Focillon, la tradition du formalisme français a pourtant, selon la juste remarque de Jacques Thuillier, «peu en commun avec le 'formalisme' de Vienne». On voit dans l'école de Focillon une forte influence des cultures non européennes qui se profilent dans les sciences humaines françaises de cette époque, ainsi que des études non classiques et interdisciplinaires. Cette influence a encouragé les historiens de l'art à commencer des recherches sur les processus de l'évolution de l'art divinatoires, spontanés, chaotiques et qui n'entrent pas dans les schémas eurocentristes classiques.

Il est normal que l'importance de la substance imagée, qui transparait dans l'école de Focillon, l'attention apportée aux interactions culturelles et à la morphologie des formes artistiques aient vu une répercussion dans la civilisation technologique actuelle, dans laquelle la diffusion rapide de nouvelles stratégies de recherches en histoire de l'art et de modèles de temporalité encouragent les historiens de l'art à poursuivre l'approfondissement des particularités caractéristiques de la vision artistique, connaître les forces motrices internes et externes des métamorphoses des formes artistiques et poser différentes questions: Quels rythmes de temps, quels impacts et quelles fractures se reflètent dans la création artistique d'un espace de civilisation concret, d'une tradition artistique et d'une époque? Qui a une influence sur l'évolution et les métamorphoses des formes de l'art? Quelle époque se diffuse dans l'œuvre artistique? Qu'est-ce que l'historicité d'une forme artistique? Finalement, comment les formes artistiques et la diversité de leurs composants structurels apparaissent, disparaissent et se réveillent? La connaissance de ces problèmes importants pour l'histoire contemporaine de l'art et de bien d'autres intéresse l'historien de l'art d'aujourd'hui, et cela détermine aussi l'actualité de la connaissance des métamorphoses des formes artistiques.

Ayant en tête les contraintes actuelles des processus artistiques, l'attention de Baltrušaitis, qui s'est développée sur la thèse de Focillon et ses points méthodologiques, pour les périodes transitoires, les fractures civilisationnelles, le mouvement des symboles et des formes artistiques d'un monde civilisationnel à l'autre, ne perd pas, de mon point de vue, de son actualité, puisqu'elle aide à percevoir plus profondément les processus historiques de la diffusion des formes. Finalement, l'attention de Baltrušaitis pour les structures géométriques, les images archétypiques, zoomorphiques et florales errantes sur des espaces gigantesque de l'Eurasie, de l'Extrême Orient à l'océan Atlantique, et de longs espaces temps, et expérimentant les métamorphoses les plus étranges le rapproche de la problématique nomadologique exprimée dans les œuvres de Friedrich Nietzsche et Josef Strzygowski et popularisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. En recherchant des liens entre les représentations et les symboles changeant typologiquement et d'un point de vue formel dans les différents mondes civilisationnels, il a en permanence appelé à leur ambivalence.

Dans les études sur l'art du Moyen-Âge de Baltrušaitis, les principes volontairement dégagés de lien entre deux mondes, des modus de l'être et de différentes structures formelles ont intéressé Deleuze qui, en créant une des notions



de base de sa philosophie le *pli*, s'est concentré sur les discernements de cet historien d'art. Les études des *anamorphoses* de Baltrušaitis, dans lesquelles le chercheur du Moyen-Âge fantastique se permet une analyse de la pensée, la magie et les perspectives faussée d'une Renaissance hermétique, ont eu aussi une large répercussion dans la philosophie du postmodernisme. Jacques Lacan et Jean François Lyotard ont indiqué dans leurs œuvres, sur la base des recherches de Baltrušaitis qui révèlent comment à l'aide de la géométrie les maîtres de la Renaissance ont créé des ambiguïtés paranoïaques et des chimères qui dénotent que chaque tableau est "un piège, dans lequel tombe le regard". Les termes de *anamorphose* et *aberration*, popularisés dans les travaux de Baltrušaitis ont acquis une multitude de nouvelles connotations dans les sciences humaines postmodernes.

Lyotard a aussi développé un autre thème de Baltrušaitis: la signification de la mémoire de l'humanité dans l'histoire. Il se permet de «parler» des images, Baltrušaitis a révélé comment la mémoire collective et individuelle revient en permanence sur le passé et dégage les signes du passé dans le présent. Autrement dit, la mémoire est le domaine de l'imagination, car elle traite de manière esthétique le souvenir. C'est pourquoi, les images peuvent s'éloigner de la réalité historique, se propager sur des continents différents, créer encore d'autres sens. Par conséquent, dans les études sur l'art de Baltrušaitis ont mûri les principes de comparatisme anthropologiques, qui permettent de dévoiler que la réalité et l'illusion, la science et le mythe se heurtent dans des supercherie artistiques judicieuses, des *aberrations*, les déformations poétiques d'histoire et les égarements de la pensée scientifique, et dans cette charnière ou *repli* gisent des *vérités métaphysiques*.

L'actualité brièvement étudiée par les points méthodologiques de Focillon et Baltrušaitis, l'art médiéval et les études sur la culture explique pourquoi au XXe siècle, en traitant des changements de la recherche en histoire de l'art médiéval en France, le regard se soit naturellement posé sur ces historiens d'art français, qui ont étudié l'héritage, le patrimoine des formes de l'art roman et gothique, la spécificité stylistique et les principes de l'évolution. Mobilisant l'attention sur les études de la culture et l'art du Moyen-Âge occidental, ils ont non seulement réussi à définir les relations avec les traditions culturelles et artistiques des autres mondes civilisationnels, mais ils ont aussi soulevé ensemble le problème d'identité culturelle européenne.

Des études comparées des *phénomènes de civilisation* (É. Durkheim, L. Lévy-Bruhl, M. Mauss), développées au début du XXe siècle en France et qui ont ramené

la pensée scientifique à l'époque préhistorique et proposé de nouveaux schémas de généalogie pour la civilisation européenne, dégageant ses racines celtes et présentant les problèmes de diffusion des différents concepts culturels et des formes artistiques, les ont encouragés sans doute à regarder de manière nouvelle les sources de l'art médiéval occidental et la tradition artistique.

Il est évident qu'une fracture épistémologique s'est produite au moins en France au début du XXe siècle, de nouveaux concepts historiographiques se sont formés, et a détourné les études sur l'histoire médiévale en direction de l'anthropologie historique. Les transformations fondamentales des études médiévales françaises, ébauchées au début du XXe siècle, sont tout d'abord associées à l'école des *Annales* fondée en 1929 par Marc Bloch et Lucien Febvre, qui a eu une énorme influence sur les thèses méthodologiques des sciences humaines actuelles. Ses disciples affirmaient que pour étudier les phénomènes historiques il faut tout d'abord s'engager dans une confrontation avec le temps, percevoir le phénomène complexe de l'*historicité*, et attirer l'attention sur les problèmes qui se trouvaient autrefois en périphérie.

La nature de l'histoire de l'art a changé avec le développement de l'histoire. En 1924, après avoir remplacé Émile Mâle comme chef de la chaire d'art médiéval et d'archéologie à l'Université de la Sorbonne, Focillon a réuni les historiens d'art qui ont changé l'iconographie enracinée dans le milieu universitaire de l'histoire de l'art, ainsi que la signification du sujet, du thème et de l'idée, par une analyse des structures représentées, et, après avoir regroupé les différentes stratégies comparatives de la recherche, il a d'une façon nouvelle regardé les sources de l'art roman et gothique, les embranchements et les métamorphoses de l'évolution historique.

Aujourd'hui, du point de vue d'une perspective historique plus lointaine, il est toujours plus manifestement visible que les idées sur l'histoire de l'art, qui ont germé dans l'école de Focillon, ont concurrencé, par leur influence sur l'évolution de l'histoire de l'art au XXe siècle, la célèbre école de Vienne ainsi que les doctrines formalistes des théoriciens du *Sichtbarkeit*. Toutefois, une forte influence de la philosophie de l'esprit hégélien ainsi qu'une attention exceptionnelle pour les questions globale d'évolution stylistique ont été conservées dans les traditions de l'histoire de l'art des régions germanophones au début du XXe siècle. Dans les études des représentants de l'école de Focillon, l'accent a été transposé aux processus immanents de la formation et de l'interaction des structures stylistiques. Leurs recherches ont été fortement réagi à l'anthropologie

historique française, l'orientalisme, l'étude comparée des civilisations ainsi que de la mythologie, le structuralisme et les idées intuitives d'Henri Bergson sur l'*élan vital* et l'*évolution créatrice*.

Considérant cet aspect indubitable, une des sources les plus importantes de l'histoire de l'art occidental est le livre programme de Focillon *Vie des formes*, basé les idées formalistes de *pure visibilité*. Ce livre lapidaire, écrit dans un merveilleux style littéraire, est un des textes les plus conceptualisés de l'histoire de l'art du XXe siècle, où sont révélés les structures morphologiques et existentielles des formes artistiques ainsi que les différents principes de leur évolution immanente, les stimuli et les devenirs. Malgré les connexions avec les conceptions traditionnelles de la philosophie de l'art, cette théorie de *vie des formes* de Focillon a montré que dans la création artistique d'une époque concrète battent différents rythmes du temps qui influent de manière originale sur les métamorphoses des formes de l'art.

Nous nous heurtons souvent à des objections pour vraiment expliquer l'œuvre artistique: elle appartient à une époque concrète mais l'éternité s'ouvre aussi en elle, elle est unique mais les lois de l'art s'y exercent, elle exprime les rêves les plus secrets mais l'énergie d'une civilisation y bat, il s'agit enfin du produit de l'esprit humain mais la plénitude de son esprit ne se retrouve que dans la matière. Les concepts de forme et de contenu ne constituent-ils pas cette objection même? – demandait Focillon. L'œuvre d'art agit dans toutes les directions, aspirant à créer une structure artistique unique qui traduirait l'essentiel de l'homme créateur, de l'esprit historique et du monde. Selon Focillon, il en est ainsi car l'œuvre d'art n'est pas une simple expression de la vie culturelle, ou un témoin de l'histoire: elle complète, élargit et enrichit le monde réel, elle possède ses propres principes. Si on veut les connaître, il faut tout d'abord apprendre à *voir*, car l'œuvre d'art est une expression visuelle, le monde de la forme établi dans l'espace artistique. Ainsi, seuls les enchaînements formels dans l'œuvre d'art et les harmonies des œuvres constituent une structure formelle, créent une *métaphore du monde*.

Après avoir approfondi la conception de *vie des formes*, il devient clair que l'œuvre artistique se trouve toujours sur la chaîne de la création de formes artistiques du passé et du futur. Dans la vie des formes, l'œuvre artistique n'est pas seulement un instant, tout l'enchaînement de l'expérience des formes fait sa créativité. Son esprit est donc lié à un développement métamorphique, qui révèle l'être d'un temps multicouche. La genèse des formes est déterminée par l'affron-

tement des formes avec d'autres formes, dans le cadre d'une époque ou d'un style historique, sur lequel se forme toujours de nouvelles combinaisons morphologiques et syntaxiques.

La *Vie des formes* a donc généré les fondements de l'esthétique du mouvement dynamique de la forme artistique: les formes bougent sans trêve lors des processus civilisationnels, et seule cette dynamique leur insuffle la vie. Ces idées sur l'histoire de l'art et d'autres, développées dans les ouvrages de Focillon, sont devenues non seulement ses thèses méthodologiques conceptuelles, fondées tout d'abord sur les études de l'histoire de l'art médiéval occidental et des embranchements des différentes civilisations non européennes, mais aussi celles des représentants de son école. Ainsi, la théorie des *formes de vie* de Focillon a gardé une empreinte marquée non seulement dans l'histoire des idées et des méthodes de l'histoire de l'art, mais aussi dans des études concrètes sur l'histoire de l'art médiéval.

Pourtant, il n'y a pas eu de nombreux disciples fidèles à consacrer leur vie à des études sur l'art médiéval, dans lesquelles seront développés de façon logique les repères décrits par Mètre, puisque la plupart d'entre eux empruntaient leurs propres voies lorsqu'ils atteignaient la maturité. Après avoir encouragé les jeunes historiens d'art à étudier sur l'aspect de la culture historique formelle et comparée les processus de l'interaction des formes artistiques orientales et occidentales aux époques du roman et du gothique. Un Focillon non seulement corrigeaient les travaux de ses élèves, mais il ressentait lui-même l'influence de leurs recherches, et Baltrušaitis a été de ces élèves qui a eu une influence sur le fondateur de l'école et son plus proche compagnon d'arme. Il a été l'auteur d'une nouvelle méthodologie comparative, qui expliquait les métamorphoses les plus étranges des formes et des structures artistiques et mettait à la lumière du jour les processus abyssaux de l'interaction des formes artistiques créées par les peuples orientaux et occidentaux. Il a introduit dans le discours sur l'histoire de l'art nombre de nouvelles expressions artistiques mystérieuses qui ont particulièrement intéressé les théoriciens du postmodernisme et allaient à «contre-courant» de ces derniers.

Bien que Baltrušaitis n'ait pas laissé de conception de ses principales thèses théoriques et méthodologiques, structurées systématiquement dans un livre spécial, il a pourtant créé la méthode originale de la *métamorphologie*, fondée sur une substance visuelle, pour le développement de laquelle il a appliqué divers instruments et procédures méthodologiques. Cette méthode voit un intérêt toujours croissant des historiens d'art et des culturologues actuels, car elle aide à percevoir

le long terme, la latence et les transformations des formes artistiques, la puissance des représentations originelles ainsi que les réveils des formes archaïques.

L'originalité de la vision de Baltrušaitis a sans doute été déterminée non seulement par une excellente éducation, mais aussi par une expérience extraordinairement riche que constitue ce qu'il appelle ses «vies distinctes» dans des environnements culturels différents. Ce n'est qu'après avoir additionné et médité ces différents épisodes de sa vie que naît un tableau plus complet de la vie et la pensée de cette personnalité secrète, incarnant la figure d'un historien d'art qui a survécu aux réalités douloureuses de l'histoire du XXe siècle et s'est enfoncé dans les entrailles de la science. Vraiment connu en France, l'historien d'art évitait de parler de sa jeunesse. De nombreux détails importants de sa biographie intellectuelle sont ainsi restés cachés en Europe occidentale. Cependant, Il convient de noter que les connaissances et les qualités, acquises dans la maison de son père Jurgis Baltrušaitis, diplomate et poète qui participa au mouvement culturel du Siècle d'Argent à Moscou, ont persisté tout au long de la vie de son fils, historien d'art.

Les penchants et les questions profondes, qui transparaissaient dans les recherches artistiques et intellectuelles du père, ont fortement agi sur la conception du monde de l'historien d'art. Aussi bien le père que le fils ont recherché les problèmes de l'être dans la philosophie de l'art, et leur *entendement philosophique* était si fort qu'il permettait d'étudier les expressions culturelles les plus variées. Considéré comme l'initiateur de l'histoire de l'art structuraliste en Europe occidentale, Baltrušaitis le reconnaissait aussi: «toutes mes recherches sur les formes, c'est une philosophie». Autrement dit, on peut penser que le passage dans un monde de visions et de fantaisie, caractéristique de l'œuvre du père, a encouragé le fils à approfondir le monde des créatures surnaturelles de l'art médiéval, les études sur l'expression de l'apparence dans l'histoire de l'art et de la culture.

Il est important de noter que la révolution de 1917 en Russie, qui a douloureusement touché la famille de la mère de Baltrušaitis et les étapes ultérieures du communisme ont laissé un profond sillon dans la conception du monde de l'historien d'art. Après avoir péniblement survécu à l'occupation de la Lituanie, Baltrušaitis a été un anticommuniste juré. Il n'a pas voulu pour ces motifs reconnaître l'influence du constructivisme russe, puisque la plupart d'entre eux étaient révolutionnaires. Bien que le formalisme russe ne cédait ni en conceptualité ni en richesse des idées nouvelles au français ou à l'allemand, avec lequel il a fait connaissance en étudiant à Heidelberg.

Toutefois, seule une rencontre fortuite et providentielle avec Focillon à la Sorbonne a dévié la vie de Baltrušaitis sur une nouvelle voie. En examinant l'amitié et la coopération scientifique de Baltrušaitis et Focillon, il est possible d'observer que le jeune historien d'art n'a jamais été en concurrence avec son professeur. Il n'a pas écrit d'articles consacrés à la méthodologie, reconnaissant aussi la *vie des formes* comme fondement de sa méthodologie. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Focillon et Baltrušaitis ont ensemble développé des recherches sur la généalogie des formes de l'art médiéval.

A la recherche des sources de l'art roman, l'historien d'art d'origine lituanienne s'est plongé sur le fait de savoir comment le monde harmonieux des formes artistiques de l'Antiquité classique s'est battu contre un autre esprit des formes: la géométrie de l'art oriental. Il s'est intéressé aux règles qui déterminent l'apparition des formes, le devenir, les métamorphoses. Ses dessins mêmes et la matière iconographique collectée devenaient non pas un complément de la pensée, mais une partie essentielle de l'enseignement de la pensée. Étudiant méthodiquement les figures, il a découvert les lois secrètes de cette *vie des formes*, que Focillon considérait comme l'objet principal de l'histoire de l'art. Sans doute, seuls ces points méthodologiques ont ainsi aidé à reconnaître qu'une stricte géométrie et la libre fantaisie de l'artiste décident des compositions créées par la sculpture romane, et les principes de la géométrie, l'architecture et l'ornement soumettent l'imagination individuelle et spontanée du sculpteur.

Aspirant à percevoir les métamorphoses complexes des structures morphologiques de l'art médiéval et les problèmes des interactions culturelles qui les encouragent, les représentants de l'école de Focillon, parmi lesquels se trouvait aussi Baltrušaitis, se sont tout d'abord plongés, dans les années 30 et 40 du XXe siècle, dans l'étude des sources sur l'art de la civilisation chrétienne, et ils ont interprété les principaux problèmes relevant de la tradition de l'*art occidental* dans le devenir. Concentrant leur attention sur l'héritage artistique chrétien de l'Occident et les influences intercivilisationnelles, les historiens d'art français ont commencé une nouvelle étape dans la recherche sur l'art médiéval occidental comparé, et, aux côtés de Josef Strzygowski et Aby Warburg, ils ont tracé les contours de l'histoire mondiale de l'art.

En se plongeant dans les sources des formes de l'art occidental, Focillon a encouragé de nombreuses manières ses élèves à découvrir les influences des civilisations non occidentales, mais uniquement afin de dégager les traits



fondamentaux de l'art occidental. L'apport le plus important du Moyen Âge à la création de l'Europe est que cette époque a recueilli de manière non passive l'héritage ancien, tout en sélectionnant consciemment et volontairement du passé ce qui mûrit la culture civilisationnelle de l'avenir. Focillon a tenté d'axer l'analyse comparée des formes artistiques sur la découverte des principes essentiels de l'histoire de l'art occidentale. Pour cela, il a donc fallu confronter les modèles d'évolution des diverses cultures artistiques. En bref, après avoir compris que le style roman avait mûri dans une géographie artistique contrastée et indéfiniment diverse, il a orienté les recherches de certains élèves vers la connaissance la tradition artistique de l'Empire d'Otton et des carolingiens, d'autres vers l'étude de l'art italien qui choyait les traditions antiques, l'Espagne wisigoths ou maure et l'Angleterre saxonne. Il a aussi encouragé Baltrušaitis à étudier l'art de la Transcaucasie, qui était seulement une des nombreuses formes de l'expérience artistique qui a façonné le style roman.

En vérité, un des progrès les plus importants des sciences humaines françaises de la première moitié du XXe siècle a été la méthodologie comparative. Bloch a justement remarqué que le comparatisme est une méthode scientifique qu'on n'a pas besoin de s'embarrasser d'une simple comparaison. Son principe est de faire des recherches, et pas uniquement pour montrer les ressemblances et les différences. S'appuyant sur cette méthode, l'historien étudie la dynamique historique, les structures mobiles, la diversité non seulement des différentes cultures mais aussi les formes de cette même culture. Dans ses ouvrages, Bloch avait déjà formulé quelques stratégies importantes de comparaison, que Focillon et Baltrušaitis ont appliquées dans l'histoire de l'art.

Il est à souligner que dans les études sur l'art médiéval de Focillon et Baltrušaitis se profilait la ligne de Febvre, considérant les problèmes de civilisation. Cette direction a élargi le champ des sources de l'art chrétien jusqu'aux villes de Mésopotamie du Nord. Ceci est devenu le fondement des recherches de Baltrušaitis qui a révélé l'importance de l'architecture et l'art, créés sur les hautes montagnes d'Asie, entre l'Iran et l'Empire romain, pour le développement de l'art roman, ainsi que les processus des formes artistiques et des diffusions symboliques aux côtés des cultures découvertes.

Dans les premiers ouvrages de Focillon et Baltrušaitis, a dominé un point de vue formel et structurel, qui a aidé à découvrir l'originalité de la poétique et de la stylistique des formes de la sculpture romane. Cela a permis de voir qu'une

théologie chrétienne riche et subtile s'était diffusée *dans la réflexion ornementale*, qui lui a donné une teinte d'ésotérisme et a permis de découvrir les fils d'Ariane dans le labyrinthe de l'ornement, menant aux secrets de l'histoire. Toutefois, seul un point de vue comparatif a permis d'expliquer qu'en interagissant sur les formes des différentes cultures orientales et de l'art occidental, la plastique romane a créé un humanisme propre et une expression artistique qui a posé les bases du développement ultérieur de l'art occidental. Autrement dit, dans l'art roman ont germé une nouvelle forme de conscience de l'humanité et des *principes de réflexion monumentaux*, qui ont déterminé la diffusion ultérieure de l'esprit géométrique de l'art occidental.

Les composants de l'art occidental, distingués par Focillon, ont permis de dessiner un paysage multicolore de l'art roman, dégager les sources d'apparition de ce style, définir des traits typologiques et déceler nombre de phénomènes qui ont une influence sur les structures de l'art et sur leur diffusion sur la durée historique. Modélisant la structure complexe du temps, Focillon a observé que dans le développement de l'art roman s'entrelacent différentes couches historiques qui forment une certaine stratification. En se basant sur la métaphore des couches géologiques, il a analysé l'expression complexe de l'historicité et la temporalité en montrant que des éléments appartenant à plusieurs siècles peuvent coexister dans une œuvre d'art. Autrement dit, le développement des formes dans les différentes régions de l'Europe occidentale se distingue par différents rythmes, les périodes de développement plus rapide s'entremêlent avec des expressions artistiques qui s'éternisent. L'histoire est donc un conflit de phénomènes anticipés, actuels et en retard. Tout ceci a posé les bases de la notion d'histoire de l'art polyphonique.

En regardant de près la genèse de l'art chrétien, les pères de l'histoire de l'art comparative ont laissé voir que, durant les premiers siècles de notre ère, le monde de l'art chrétien s'est formé dans les régions qui ont tout d'abord accepté le christianisme: Syrie, Cappadoce, Arménie, Géorgie, Iran oriental et Grèce occidentale, qui ont eu un rôle déterminant dans son développement ultérieur. Et comme cela arrive souvent en histoire, la recherche de sources ou de contacts apporte des surprises qui anéantissent les schémas de l'historiographie idéologique. C'est pourquoi, analysant l'art de la Transcaucasie, Baltrušaitis a trouvé de nombreuses formes de sculpture et d'architecture du premier christianisme, dans lesquelles se dégagent de manière originale les germes du style roman et gothique. Les premières œuvres abondamment illustrées de l'historien d'art ont

attiré l'attention sur l'art chrétien d'Asie centrale, ses connexions avec l'art roman occidental, ainsi que les liens de ces deux branches avec les principes de composition de l'Asie ancienne. Dans ces recherches, l'auteur a recherché des parentés de réflexion artistique non des influences et des apports directs, mais de la similitude de la logique morphologique. Il était donc particulièrement important pour l'historien d'art de déceler les liens des deux cultures, qui préparent le terrain non seulement pour la propagation des formes artistiques, mais aussi pour la compréhension des règles de création permettant de puiser la sagesse artistique.

En vérité, Baltrušaitis a ouvert la voie à une analyse structuraliste qui ne se limite pas seulement à l'histoire du style. Il a concentré son attention sur l'analyse des structures morphologiques. La relation dialectique de l'*ordre* et du *désordre*, de la formation et la déformation, l'ont intéressé. Après avoir tout de suite perçu l'authenticité de l'art roman, Baltrušaitis s'est plongé dans les méthodes d'altération des formes, en montrant que les formes altérées construisaient un nouveau monde artistique, un nouveau système de formes géométriques. Autrement dit, les ressemblances stylistiques et iconographiques de l'art de la Transcaucasie et de l'art roman ont encouragé l'historien d'art à chercher des points de contact historiques entre l'art roman et l'art de l'Asie ancienne, et les sources premières de l'art sumérien; et elles ont aidé à montrer que les méthodes de création héritées de l'Asie ont déterminé la création d'un monde médiéval fantastique, qui touchait l'irrationnel et l'expérience religieuse. Les compositions symétriques et les méandres incalculables des ornements ont supprimé toutes frontières entre réalité et vision.

Les études sur l'art roman de Focillon et Baltrušaitis ont été le premier degré, menant à une époque de prospérité culturelle et artistique du Moyen Âge occidental, appelée le gothique. Étudiant les formes artistiques de cette époque, les historiens d'art se sont intéressés au fait de savoir quelle expérience artistique et quelles motivations historiques ont déterminé l'apparition du style gothique, comment l'ogive est devenue une entité de l'architecture occidentale et quels traits civilisationnels de l'art occidental, établis dans l'art roman, ont été conservés, stimulant les métamorphoses des formes entremêlant l'image de la réalité à l'apparence. Ces questions importantes pour l'histoire de l'art et de la culture ont été posées en recherchant de nouvelles approches méthodologiques, afin de rapprocher l'histoire de l'art à l'histoire des mentalités qui a aidé à découvrir les niveaux profonds de l'existence des formes artistiques.

Focillon et Baltrušaitis ont ainsi dégagé la nature ambiguë des principes esthétiques du gothique, déterminée par la dualité des fondements de l'art chrétien. Ils ont révélé que l'esthétique des formes fantastiques et des déformations était très vivace à cause des nombreux contacts de la culture occidentale avec les différentes civilisations orientales et à cause de l'art médiéval autochtone et du réveil bases de l'esthétique. Par conséquent, les médiévistes ont réfuté la thèse dominante dans les travaux universitaires, selon laquelle on s'était enfin libéré dans le gothique d'hallucinations de l'herméneutique naturelle, caractéristiques du haut Moyen Âge.

Étudiant la période à la jonction du gothique et de la Renaissance, Focillon a révélé la diversité des modulations du style, déterminée non seulement par un purisme des formes classiques, un lyrisme ou encore une nostalgie ardente, le baroque ou la création d'illusionnistes, mais aussi diverses oscillations de la vie spirituelle et des infiltrations de formes exotiques. Développant la méthode de la morphologie géologique, il a montré de façon imagée qu'à chaque époque existe une multitude de manifestations de l'idéologie de l'humanisme, qui constituent la géologie de la morale d'une période historique concrète; des recouvrements des formes artistiques se constituent dans l'histoire de l'art. Autrement dit, à la fin du cycle historique d'un style artistique, il ne cesse pas d'exister, puisqu'une forme latente ou manifeste apparaît à des périodes ultérieures de l'histoire de l'art. Tout comme les formes mythiques de la préhistoire et de l'Orient ancien se sont introduites dans les compositions de l'iconographie romane qui ont recouvert les fondements artistiques de la civilisation occidentale, les formes romanes ont créé le monde fantastique du gothique, et la structure monumentale, caractéristique des portails médiévaux, ressortaient sur les tableaux du XVe siècle.

Par conséquent, Focillon a recherché de nouveaux chemins sur comment analyser la poursuite et les réveils des formes artistiques, c'est pourquoi il a corrigé la notion de temps historique qui dominait dans l'histoire de l'art traditionnel, et il a fondé le mouvement des formes dans l'histoire sur les enchevêtrements de l'expérience artistique. Il est normal qu'une telle perception de l'histoire de l'art ait permis à lui et à ses élèves de révéler la spontanéité des processus historiques et de renoncer à une projection d'une histoire linéaire progressive qui dominait à l'époque des Lumières. Cela a encouragé les membres de son école à étudier non pas le cours linéaire des styles artistiques, mais les voies déviationnistes du développement, développer des analyses stratigraphiques plus complexes qui

montrent l'accord simultané de mondes civilisationnels, d'époques, de styles artistiques et de formes différents, ainsi que l'accord de leurs éléments composés et les métamorphoses historiques.

Par conséquent, sans encore rejeter l'idée de cyclicité de la vie des formes, Focillon a établi que le développement des formes artistiques a ses rythmes spécifiques de développement, les restes et les régressions des structures artistiques peuvent suggérer des métamorphoses de l'art qui débordent de divers mouvements et directions qui n'entrent dans aucun schéma évolutif. C'est pourquoi, s'appuyant sur les concepts de *survivance* et de *réveil*, il a recherché les expressions du style gothique non seulement à l'époque qui allait devenir la Renaissance, mais aussi dans l'œuvre des maîtres de la Renaissance mature.

A cette période, Baltrušaitis a écrit de nouveaux secrets de la *vie des formes* et autrement que Focillon il a toujours regardé de près ses marges, les égarements créatifs, les jeux ingénieux, les fictions et les mythes. Autrement dit, un des premiers comparativistes de l'histoire de l'art n'a pas cessé de s'intéresser aux hiatus des formes de l'art oriental et occidental, aux errances des formes et des mythes sur des espaces civilisationnels infinis.

À la recherche des sources fantastiques de l'art gothique, Baltrušaitis a révélé le rôle fatidique de l'anachronisme dans l'histoire de l'art. Il a non seulement fait une coupe verticale de l'histoire de l'art gothique, mais aussi horizontale, en concentrant son attention sur les formes gothiques exotiques, dont les recherches ont mené en Extrême-Orient. Il a ainsi réussi à dégager des liens artistiques, noués à cause des dialogues et des conflits entre les civilisations, ainsi que la signification des apports extérieurs. *L'exotisme*, c'est tout ce qui n'est pas chrétien: les mythes aussi bien antiques qu'orientaux ainsi que les formes artistiques que le Moyen Âge entrelaçait en les appelant souvent la marge des «Sarrasins». Ils se profilaient dans les tableaux, tentant de créer une apparence des contrées lointaines ou chimériques, et ils accentuaient la dualité de l'époque médiévale ainsi que l'universalité préservée jusqu'à la fin même de l'époque.

D'ailleurs, une propension à la psychologisation de la problématique de l'histoire de l'art a commencé à se préciser dans les œuvres de Baltrušaitis consacrées à l'art gothique (une notion incroyablement semblable de développement des formes artistiques est aussi énoncé dans le livre de Boris Pasternak «Docteur Jivago», qui a formé la conception du monde de Baltrušaitis). L'approfondissement par Baltrušaitis de la disposition des structures morphologiques, la

genèse des formes stylistiques, les interactions et les métamorphoses ont aidé à dégager les percées spontanées des formes du passé, leur sommeil léthargique, leur renaissance et leurs transformations.

Décrivant le monde merveilleux et agité de l'art gothique, le pionnier de l'esthétique fantastique a créé une méthode structuraliste originale de recherche. Non seulement *la vie des formes* a intéressé Baltrušaitis dans l'histoire de l'art, mais aussi la *structure de la signification des formes* ainsi que le développement lié aux différentes productions de l'état d'esprit de l'humanité. De cette manière, il est devenu historien des *significations des formes et du regard erroné de l'humanité*. Contredisant les partisans du positivisme, Baltrušaitis a révélé un tout autre visage du Moyen Âge: un Moyen Âge «irrationnel», où des métamorphoses incessantes des formes ont lieu, les légendes et les mythes anciens renaissent. «J'ai détecté les déformations gothiques et leurs métamorphoses. Il s'agit de l'histoire de la renaissance du roman dans l'art gothique. Des apports importants et extérieurs s'y sont blottis: l'art gothique a toujours été perçu comme la quintessence de l'Occident, bien qu'en réalité on y trouve une profusion de figures étrangères (échos orientaux) qui réfutent cette soi-disant pureté. Mais, afin que ces figures lointaines dans son esprit s'introduisent dans l'art occidental, les artistes ont dû composer de nouvelles formes. C'est ainsi qu'est né le Moyen Âge fantastique», a dit Baltrušaitis en partageant ses pensées.

Après avoir trouvé des parallèles incroyables, l'historien d'art n'a pas seulement révélé qu'il existe des relations de formes artistiques entre des civilisations très éloignées (Chine, Inde et Occident), mais aussi des principes identiques de création des formes ou bien des formes mentales qui déterminent l'art de ces civilisations. Autrement dit, en révélant les significations de la mythologie asiatique dans l'art chrétien, il a communiqué un tableau de l'art occidental jusqu'alors non étudié.

Il faut remarquer qu'en se plongeant dans les processus difficilement explicables du développement des formes artistiques, Baltrušaitis a déterminé que les structures profondes des figures se soumettent difficilement à l'alternance, c'est pourquoi la longue durée est caractéristique des compositions géométriques, dans lesquels l'esprit du mythe premier est visuellement incarné. Bien que la sémantique varie, une continuation et la stabilité sont visibles dans les constantes des formes. Autrement dit, comme ses études sur la cosmographie chrétienne l'ont montré, les formes artistiques du passé migrent, renaissent et enrichissent un



nouveau monde artistique en présence d'environnements historiques et de mentalité favorables. Cette perspicacité de Baltrušaitis a indubitablement aussi eu une influence sur les études tardives de Focillon. Il s'agit de l'étape scientifique, lorsque les historiens d'art ont coopéré afin de tenter de prouver que l'histoire de l'art a ses rythmes spécifiques qui se développent dans certaines structures globales. C'est pourquoi, ils ont concentré leur attention sur les réveils des formes archaïques, la continuation de la tradition artistique, les influences et les apports civilisationnels, variables en permanence et qui sont intégré uniquement dans le cas d'un besoin interne de la civilisation artistique.

Après avoir découvert le riche trésor des dieux et des démons, qui s'est formé durant de millénaires dans les traditions artistiques asiatiques, Baltrušaitis a évité une analyse unilatérale des influences: il a repéré des routes migratoires ne s'achevant pas par des figures fantastiques, qui reliaient l'Europe occidentale, l'Inde, l'Asie des plateaux et la Chine, et des méandres qui, après les avoir recouverts de significations et de légendes, ont pris une autre direction. Par conséquent, l'évolution des œuvres de l'imagination ouvre de nouveaux espaces, où il n'y a pas de frontières géographiques ni de flux unilatéral. Les figures qui personnifient les craintes et la curiosité de l'humanité existent dans le temps et l'espace de sa propre conscience, et la mémoire visuelle les restitue sans trêve et les transforme.

En tentant de découvrir que la civilisation occidentale est double, et que les traits de son visage régulier et harmonieux ont été trop soulignés, Baltrušaitis a concentré son attention sur un visage foncé ou secret qui a incarné un rôle plus significatif qu'on l'eut cru. Ce n'est qu'après avoir eu connaissance de ce dernier qu'il est possible de percevoir comment fonctionne la variation, car un écart des règles ou sa violation est un motif de mouvement. Le visage foncé incarne les désirs les plus secrets, il se montre puis se cache de nouveau; sa révélation aide à mieux connaître le côté avancé de la civilisation.

Dans les années cinquante, Baltrušaitis a étudié les expressions marginales de l'art et de la culture, les relations complexes entre l'imagination, les formes de l'art et le temps, en entrant dans les différentes couches de l'histoire de l'art, de la culture et des sciences. Dans des études interdisciplinaires des phénomènes culturels mystérieux, il a dévoilé que l'histoire de l'art est un monde de figures et de mythes recrées, dont l'analyse mène l'histoire à partir de l'équilibre, mais des illusions et des fictions naissent des formes de la réalité, «qui encouragent à créer d'autres formes, figures et légendes, acquérant des formes tangibles dans la vie».

L'auteur de livres intrigant a publié un cycle de quatre travaux sur *les perspectives dépravées* ou *les aberrations*, dans lequel il a analysé les différentes fantaisies scientifiques et poétiques, les affabulations et leur représentation. Il a concentré son attention sur *les déformations des règles* et *les règles de déformation*, qui déterminent l'apparition de tableaux illusoires, et de divagations artistiques et scientifiques, et qui constituent aussi l'histoire des idées et des formes artistiques ou bien leur *envers*. Baltrušaitis s'intéresse à tout ce que les sciences positives ont refoulé aux marges. Par conséquent, après avoir découvert un monde médiéval fantastique, l'historien d'art a continué à chercher des exemples nocturnes et spectraux de la réflexion et la représentation à la Renaissance et à l'époque classique, quand la réalité flirte avec l'illusion, et la logique succombe à l'absurde. «Jurgis au pays des merveilles» s'est efforcé de trouver les règles, les mécanismes poétiques ou philosophiques, qui créent des fictions dans le monde des formes (autrement dit les masques, sous lesquels gisent des vérités profondes).

Il n'y a rien d'étonnant qu'en étudiant les métamorphoses des aspects de la réalité, qui agissent dans l'imagination et durant lesquelles se forment des constellations de formes et de sentiments, des complexes visuels attirants et souvent absurdes, Baltrušaitis a créé la méthode novatrice de la *métamorphologie*. Son objectif était d'analyser les mythes formels ou les formes mythiques. La réalité s'y cache sous le masque de l'illusion, «qu'il suffit d'enlever pour découvrir les vérités les plus simples». Autrement dit, il n'était pas moins important de révéler la vérité ou la norme dans les déviations.

En créant cette méthode, le scientifique n'a pas seulement traité de façon originale des thèmes sur l'histoire de l'art et de la pensée, mais il a aussi médité sur les mythes scientifiques, et analysé les voies erronées ou vicieuses de la pensée scientifique. Une autre vérité est ainsi née sur les erreurs scientifiques qui stimulaient l'imagination culturelle et l'histoire des idées et qui a encouragé à faire d'importantes découvertes. Par conséquent, «l'erreur fondamentale est productive». Cela signifie que le développement scientifique comme artistique est lié à des fantasmes, et ce n'est pas seulement une lutte permanente contre des obstacles épistémologiques. En un mot, Baltrušaitis est intéressé par cette partie de la science qui naît de la fantasmagorie ou de l'illusion et qui finalement révèle la réalité.

Après avoir réfléchi sur la voie scientifique actuelle, Baltrušaitis a reconnu que «sur le fond moderne des courants dans l'histoire des formes et des idées, il est un phénomène marginal des grandes écoles formalistes et iconologiques

classiques». Toutefois, après l'étude des perversions et des déformations des formes de l'imagination culturelle et de la pensée scientifique, l'historien d'art a complété l'histoire de l'art et des idées par des méthodes novatrices et originales. Il est évident que l'attention particulière à la poétique détermine l'actualité de ses idées: langages artistiques illusoires, mystiques et fabuleux sur les principes et les mesures. Cela ressemble à Gaston Bachelard, mais seulement dans un autre domaine des sciences humaines, il a ouvert les horizons illimités de l'imagination, l'expression des illusions et des supercheries dans la culture qui détermine des *aberrations*, que dévoile la poésie; il lie les formes artistiques et les figures des différentes civilisations. Signalant une sensation particulière des formes et une érudition, Baltrušaitis a été capable de voir ces principes poétiques, dans lesquels il n'y a pas de différences entre les domaines artistiques ni de frontières culturelles. Il a pénétré dans les couches les plus secrètes de l'imagination humaine et les principes de son fonctionnement, qui détruit les liens causaux suivis, caractéristiques de la vie quotidienne, et ils en créent de nouveaux, qui dévoilent les gisements profonds de la réalité même.

Il est important que Baltrušaitis ait soulevé non seulement l'idée de la continuité des formes artistiques, mais aussi la question de l'œuvre d'art et de l'anachronisme historique (confusion d'une époque et des périodes historiques dans une œuvre d'art ou une époque artistique), qui est devenu le propre de la «nouvelle» histoire de l'art. Il s'agit de l'aspect novateur de l'histoire de l'art de Baltrušaitis, intéressant les historiens d'art et les théoriciens actuels qui ont reconnu que l'anachronisme est l'une de caractéristiques les plus intéressantes et les plus problématiques de l'histoire de l'art d'aujourd'hui.

Par les enchevêtrements étranges, examinés dans ce livre, du discours scientifique et de l'expérience de la vie personnelle, on a tenté de dévoiler non seulement la particularité mais aussi l'actualité de la méthodologie de Baltrušaitis. L'archéologie de la pensée de Focillon et Baltrušaitis a montré que les acquis et la perspicacité qui se sont forgés dans les études sur l'art médiéval, l'aspiration à trouver des règles dans les déformations fantastiques des formes romanes de l'art, puis comprendre les métamorphoses des représentations fabuleuses du gothique, ont encouragé l'historien d'art à poursuivre et dévoiler non seulement les règles de la déformation de la perspective (*anamorphoses*), mais aussi en général les principes de l'imagination artistique et scientifique, qui de façon originale *déforme* et *forme* la réalité.

Autrement dit, après avoir dévoilé les principes de deux mondes différents et de jonction de structures formelles, les recherches comparatives en histoire de l'art de Baltrušaitis ont accroché le complexe des expressions complexes sur l'esthétique et la philosophie de l'art. Complexe qui a attiré l'attention des pères de l'esthétique postmoderniste. En suivant les idées de Deleuze, qui s'est basé sur Baltrušaitis et sa pensée, les replis de l'histoire de l'art ne cessent d'onduler: certaines d'entre elles s'étendent depuis l'Orient, d'autres sont grecques, romaines, romanes, gothiques, classiques... Elles se plient, s'arquent, se cambrent, se courbent, formant des replis qui ondulent à l'infini. Ainsi apparaissent des labyrinthes, qui constituent les signes de la réalité et de l'expression de la vie spirituelle de l'humanité. Le monde de l'art existe dans les replis de la réalité et l'imagination, la figure représentée et la forme abstraite, dans l'espace de la cosmogénèse, parmi les dimensions. La vie ne manque pas de principes stylistiques et de motifs formels, où est rassemblée l'expérience humaine: ils s'enfoncent dans l'oubli, puis ils renaissent de nouveau dans un autre milieu culturel ou *medium*. Cette existence de structures artistiques latentes et la renaissance spontanée sont devenues l'objet de recherches des théoriciens et de historiens de l'art actuels. L'attention est tout d'abord sur les dialogues des formes symboliques, la cohérence entre l'imagination, le mythe et l'expérience, en tentant de repérer les structures profondes qui forme et transforment la création artistique.

Reziumė į prancūzų kalbą vertė  
Isabelle Chandavaine-Urbaitis

## ŠALTINIAI

- Baltrušaitis Jurgis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1929.
- Baltrušaitis Jurgis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Ernest Leroux, 1931.
- Baltrušaitis Jurgis, *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Valles*, Paris: Perbest Leroux, 1931.
- Baltrušaitis Jurgis "Art Sumérien – Art Roman (A propos d'un article récent)", *La Revue de l'art*, 1933, n. XLIII, p. 177–184.
- Baltrušaitis Jurgis, *Art Sumérien. Art Roman. Forme et style*, Paris: Ernest Leroux, 1934.
- Baltrušaitis Jurgis, "Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)", *Revue d'Art et d'Esthétique I–II*, Juin, 1935, p. 101–8.
- Baltrušaitis Jurgis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1936.
- Baltrušaitis Jurgis, "Roses des vents et roses de personnages", *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1938.
- Baltrušaitis Jurgis, "Sasanian Stucco", in Arthur Upham. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present*, London – New York: Oxford University Press, 1938, p. 601–30.
- Baltrušaitis Jurgis, "Cecles astrologiques et cosmographiques dans l'art de la fin du Moyen âge", *Gazette des Beaux-Arts*, février, 1939.
- Baltrušaitis Jurgis, "Cosmographie Chrétienne dans l'art du Moyen-Âge", *La Gazette des Beaux-Arts*, 1939.
- Baltrušaitis Jurgis, *L'Eglise cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris: éditions d'art et d'histoire, 1941.
- Baltrušaitis Jurgis, "Une survivance médiéval. La plante a tête", *La Revue des arts*, 1954, n. 2.
- Baltrušaitis Jurgis, *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Armand Colin/Flammarion, 1955, 1981.
- Baltrušaitis Jurgis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris: Armand Colin/Flammarion, 1960, 1988.
- Baltrušaitis Jurgis, *Le miroir, révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris: Elmayan, le Seuil, 1978.
- Baltrušaitis Jurgis, *Formations, Déformations*, Paris: Flammarion, 1986.
- Baltrušaitis Jurgis, *Art Sumérien, Art Roman*, in Chevrier J.-F., *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris: Flammarion, 1989.
- Baltrušaitis Jurgis, *Visuotinė meno istorija* (pirmas leidimas 1934 ir 1939), Kaunas: Šviesa, 1992, t. 1–2.
- Baltrušaitis Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris: Flammarion, 1995.

- Baltrušaitis Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris: Flammarion, 1996.
- Baltrušaitis Jurgis, *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'une mythe*, Paris: Flammarion, 1997.
- Baltrušaitis Jurgis, *Fantastiškieji viduramžiai* [vertė Aldona Merkytė], Vilnius: ALK/Vaga, 2001.
- Focillon Henri, *Hokousai*, Paris: Félix Alcan, 1914.
- Focillon Henri, "Les Dessins de Victor Hugo", *Bulletin de la Société des Amis de l'Université de Lyon*, Lyon, 1914, XXVII, p. 72–86.
- Focillon Henri, *Les Pierres de France*, Paris: Henri Laurens, 1919.
- Focillon Henri, *Art et religion. L'Art bouddhique*, Paris: Henri Laurens, 1925.
- Focillon Henri "Relief roman", in *Florilège des Musées du Palais des Arts de Lyon*, Paris: A. Morancé, 1928, p. 17–18.
- Focillon Henri, "Préface", in Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1929, p. VII–XV.
- Focillon Henri, "Apôtres et Jongleurs (Études de mouvement)", *Revue de l'art ancien et modern*, 1929, LV, p. 13–28.
- Focillon Henri, "Honoré Daumier (1808–1879)", *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 1929, août, p. 79–104.
- Focillon Henri, *Maîtres de l'estampe. Peintres-graveurs*, Paris: H. Laurens, 1930.
- Focillon Henri, "Les mouvements artistiques", in Focillon H., Pirenne H., Cohen G., *La civilisation occidentale au moyen âge du XIe au milieu du XVe siècle*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1933, t. VII.
- Focillon Henri, *Le problème de l'ogive*, Extrait du Bulletin n. 3 de l'Office des Institut d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, 1935.
- Focillon Henri, *Rembrandt*, Paris: Librairie Plon, 1936.
- Focillon Henri, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris: Armand Colin/Le Livre de Poche, 1938, 1988.
- Focillon Henri, *Peintres romanes des églises de France*, Paris: Paul Hartmann, 1938.
- Focillon Henri, *Moyen Âge. Survivances et Réveils. Études d'art et d'histoire*, Montréal: Voliquette, 1945.
- Focillon Henri, *Piero della Francesca*, Paris: Armand Colin, 1952.
- Focillon Henri, *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes* (1931), Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Focillon Henri, "Généalogie de l'unique" (1937), in *Les philosophes et l'art. Les grands textes philosophiques sur l'art*, Paris: Bruno Huisman, 1984, p. 260–67.
- Focillon Henri, *L'An mil*, Paris: Denoël, 1984.
- Focillon Henri, *Vie des formes* (1934), Paris: Quadrige/Puf, 1988, 1993.



Focillon Henri, *The Life of Forms in Art* [trans. Charles Beecher Hogan, George Kubler], New York: Zone Books, 1989.

Focillon Henri, *La Peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme* (1928), Paris: Flammarion, 1991.

Focillon Henri, *La Peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Du Réalisme à nos jours* (1928), Paris: Flammarion, 1991.

Focillon Henri, "Romantisme et déclin", in *Relire Focillon. Conférences et colloques*, Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure de Beaux-Arts, 1995, p. 139–70.

Focillon Henri, „Formų gyvenimas“ [vertė A. Čepauskaitė], *Logos*, 2001, nr. 26, p. 136–48, nr. 27, p. 172–79.

## LITERATŪRA

- Aleksandravičiūtė Aleksandra, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, *Menotyra*, 2000, nr. 18, p. 9–14.
- Andrijauskas Antanas, „Abstrakcija ir išsijautimas W. Worringerio menotyros koncepcijoje“, *Logos*, 2004, nr. 38, p. 163–172.
- Andrijauskas Antanas, „Difuzionizmas ir L. Frobeniuso lyginamoji istorinė kultūrinė morfologija“, *Liaudies kultūra*, 2000, nr. 3, p. 58–63.
- Andrijauskas Antanas, „Formalistinės meno imanentiškumo teorijos metamorfozės“, *Filosofija, sociologija*, 1992, nr. 3 (9), p. 83–108.
- Andrijauskas Antanas, „Henri Focillono meno istorijos vizija ir „Formų gyvenimas“, *Logos*, 2001, nr. 26, p. 130–35.
- Andrijauskas Antanas, „Josefo Strzygowskio komparatyvistinis perversmas“, *Darbai ir Dienos*, 2001, nr. 26, p. 245–58.
- Andrijauskas Antanas, „Jurgio Baltrušaičio „Fantastiškieji viduramžiai“, *Krantai*, 1992, nr. 37–39, p. 22–3.
- Andrijauskas Antanas, „Jurgio Baltrušaičio menotyros koncepcija“, *Humanistica*, 1999, nr. 4 (6), p. 30–40.
- Andrijauskas Antanas, „Komparatyvistinės ir kultūrinės-filosofinės tendencijos Aby Warburgo ikonologijoje“, *Logos*, 2000, nr. 23, p. 58–88.
- Andrijauskas Antanas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
- Andrijauskas Antanas, *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001.
- Arasse Daniel, „Lire, Vie des formes“, in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 153–69.
- Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, Paris: Gallimard, 2004.
- Arasse Daniel, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris: Flammarion, 1992.
- Baltrušaitis Jurgis, Descamps Christian, Simon Jean-Paul, „Conversations sur miroir“, *Ça cinéma*, Paris, 1978, p. 49–61.
- Bazin Germin, *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris: Albin Michel, 1986.
- Belting Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris: Cerf, 1998.
- Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, Paris: Quadrige/Puf, 1989.
- Bergson Henri, *Mémoire et vie*. Textes choisis par Gilles Deleuze, Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- Bloch Marc, *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien*, Paris, 1949, 1974.

- Bloch Marc, *Histoire et Historiens*. Textes réunis par Etienne Bloch, Paris: Armand Colin, 1995.
- Bloch Marc, *Mélanges historiques*, Paris, 1963, t. 1.
- Bony Jean-Claude, "Henri Focillon ou la généalogie de l'unique", in *H. Focillon. Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 21–41.
- Bonne Jean-Claude, "Fond, surface, support (Panofsky et l'art roman)", in *Erwin Panofsky*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p. 117–34.
- Bonne Jean-Claude, "Les ornements de l'histoire", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, n. 1.
- Bonne Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, S.F.I.E.D.: Le Sycomore, 1984.
- Braudel Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris: Flammarion, 1969.
- Bréhier Louis, *Art en France: des invasions barbares à l'époque romane*, Paris: la Renaissance du livre, 1930.
- Brodsky Lacour, "Grounds of Comparison", *World Literature Today*, 1995, n. 69, p. 32–50.
- Cahn Walter, "Focillon's Jongleur", *Art History*, 1995, vol. 18, n. 3, p. 345–62.
- Cahn Walter, "L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon", in *Relire Focillon*, Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 27–51.
- Cahn Walter, "Shapiro et Focillon", *Gesta*, 2002, XLI/2, p. 129–36.
- Caillois Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris: Gallimard, 1974.
- Certeaux Michel, *La fable mystique*, Paris: Gallimard, 1982.
- Chastel André, „Henri Focillon et son enseignement“, in *Victor Focillon (1849–1918) et Henri Focillon (1881–1943)*, Dijon: Musée de Dijon, 1955, p. 15–20.
- Chastel André, *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion, 2000, t. 1.
- Chastel André, *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion, 1978, t. 2.
- Chastel André, *L'image dans le miroir*, Paris: Gallimard, 1980.
- Chastel André (1986), L'Évolution d'Henri Focillon, in *H. Focillon. Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 11–18.
- Chastel André, *Reflets et regards*, Paris: Fallois, 1992.
- Chevrier Jean-François, "La passion de l'énigme. Un entretien avec Jurgis Baltrušaitis", *Le Monde*, 1979, juillet, n. 26, p. 10.
- Chevrier Jean-François, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris: Flammarion, 1989.
- Christe Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes*, Genève: Droz, 1969.
- Civilisations. *Lettres de Henri Focillon*, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore, Paris, 1935.
- Coomaraswamy Ananda K., *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*, Pardès: Puiseaux, 1990.

- Damisch Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris: le Seuil, 1972.
- Daujotyte Viktorija, *Su Jurgiu Baltrušaičiu*, Vilnius: Regnum, 1994.
- Davy Marie-M., *Initiation à la symbolique romane*, Paris: Flammarion, 1977.
- De Bruyne Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Genève: Slatkine Reprints, 1975, t. I–III.
- Deleuze Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Minuit, 1988.
- Deleuze Gilles, *Cinema 2. L'image – temps*. Paris: Minuit, 1985.
- Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972.
- Dictionnaire encyclopédique de moyen âge*, dir. d'André Vouchez, Paris: Cerf, 1997
- Didi-Huberman Georges, "Savoir-Mouvement" (Préface), in Michaud Ph. A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998, p. 7–20.
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit, 2000.
- Didi-Huberman Georges, *La ressemblance informe: ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula, 1995.
- Didi-Huberman Georges, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris: Macula, 1993.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.
- Duby Georges, *An 1000, an 2000. Sur les traces de nos peurs*, Paris: Textuel, 1995.
- Duby Georges, *Katedrų laikai. Menas ir visuomenė 980–1420* [vert. S. Skaistgirytė-Makseliene ir R. Makselis], Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.
- Duby Georges, *L'An Mil*, Paris: Gallimard/ Julliard, 1980.
- Ducci Annamaria, "'Le geste plastique et le geste émotionnel' di Jurgis Baltrušaitis (1925): la genesi del testo", *Polittico*, 2000, n. 1, p. 141–52.
- Ducci Annamaria, *Le geste plastique et le geste émotionnel (1925): un inedito di Jurgis Baltrušaitis*, Tesi di Specializzazione in storia dell'arte, Università di Pisa, 1997.
- Durkheim Émile, *Elementarios religinio gyvenimo formos* [vert. J. Karazijaitė, J. Ramutytė], Vilnius: Vaga, 1999.
- Durlia Marcel, "Henri Focillon historien de l'art du moyen âge", in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 91–102.
- Durliat Marcel, *L'Art roman*, Paris: Lucien Muzenod, 1982.
- Duvignaud Jean, *Sociologie de l'art*, Paris: Presses universitaires de France, 1972.
- Eco Umberto, *Menas ir grožis viduramžių estetikoje* [vert. Jonas Vilimas], Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- Elsner Jaú, "The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History*, 2002, vol. 25, n. 3, p. 358–379.

- Eribon Didier, "Sa Majesté des monstres", *Lettres-Arts-Spectacles*, 1985, 8 février.
- Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problèmes.* Sous la direction J. Le Goff, P. Nora, Paris: Gallimard, 1974.
- Faure Élie, *Histoire de l'art. L'art médiévale*, Paris: Denoël, 1985.
- Febvre Lucien, *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris: Albin Michel, 1938.
- Foucault Michel, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", in *Dits et écrits 1954–1988*, Paris: Gallimard, 1994, p. 145–70.
- Foucault Michel, *The Order of Things: an Archeology of Human Sciences*, London: Tavistock, 1970.
- Francastel Pierre, *L'Humanisme Roman*, Paris: Morton, 1970.
- Frankl Paul, *Gothic architecture*, USA, Baltimore: Penguin Books Inc., 1962.
- Gaillemin Jean Louis, "Une poétique de l'aberration. Un entretien avec Jurgis Baltrušaitis", *CLEFS*, 1978, n. 2, p. 40–1.
- Gaižutis Algirdas, „Jurgis Baltrušaitis – kultūrų piligrimas“, *Darbai ir Dienos*, 2001, nr. 26, p. 233–44.
- Gaižutis Algirdas, *Eстетika. Tarp tobulumo ir mirties*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.
- Gaižutis Algirdas, *Kultūros vertybės ir erzakai*, Vilnius: Academia, 1993.
- Genette Gérard, *Figure III*, Paris: le Seuil, 1972.
- Gombrich Ernest H., *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon, 1979.
- Grabar André, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, vol. II.
- Grabar André, *L'art du moyen âge en Occident. Influences bizantines et orientales*, London: Voriorum Reprints, 1980.
- Greimas Algirdas Julius, *Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis*, Vilnius: Vaga, 1991.
- Grodecki Louis, "La sculpture de XI<sup>e</sup> siècle en France. État des questions", *L'Information d'Histoire de l'Art*, 1958, n. 3, p. 98–112.
- Grodecki Louis, *Architecture gothique*, Paris: Gallimard/ Electa, 1992.
- Grodecki Louis, *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris: Flammarion, 1986.
- Grodecki Louis, *Le Moyen Âge retrouvé. De Saint Louis à Viollet le Duc*, Paris: Flammarion, 1991.
- Grodecki Louis, Prinnet Jean, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven, London: Yale University press, 1963.
- Gurevič Aaron, *Individas viduramžių Europoje*, Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- Harris Jonathan, *The New Art History: a Critical Introduction*, USA and Canada: Routledge, 2001.

- Henry Françoise, Marsh-Micheli Geneviève, "Henri Focillon professeur d'archéologie et du moyen âge", in *H. Focillon. Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 265–79.
- Hildebrand Adolf, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris: L'Harmattan, 2002.
- Huizinga Johan, *Viduramžiu ruduo* [vert. A. Gailius], Vilnius: Amžius, 1996.
- Jakobson Roman, "Du réalisme artistique" (1921), in *Théorie de la littérature. Textes des formalisme russes*, Paris: Le Seuil, 1965, p. 95–129.
- Johnson Christopher, "Rien ne vas plus: Lévi-Strauss et l'histoire virtuelle", *Les Temps Modernes*, 2004, n. 628, p. 58–97.
- Karvelis Ugnė, "Jurgis Baltrušaitis (1903–1988), érudit et visionnaire", *Cahiers Litvaniens*, 2003, n. 4.
- Kemp Wolfgang, "Alois Riegl (1858–1905). Le culte moderne de Riegl", *Revue germanique internationale. Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, 1994, n. 2, p. 73–121.
- Kitzinger Ernet, *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, London: The Pinder Press, 2003, Vol. II.
- Kubler George, "L'enseignement d'Henri Focillon", in *Relire Focillon*, Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure de Beaux-Arts, 1998, p. 13–24.
- Kubler George, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire de choses*, Paris: Champs Libre, 1973.
- Kultermann Udo, *The History of Art History*, USA: Abaris books, 1993.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: le Seuil, 1973.
- Lagoutte Daniel, *Introduction à l'histoire de l'art*, Paris: Hachette Livre, 2001.
- Lascault Gilbert, "Comment les formes s'invente et se métamorphose", *La Quinzaine littéraire*, 1987, février, p. 15–6.
- Lascault Gilbert, "Jurgis Baltrušaitis, 1903–1988", in *Encyclopaedia universalis. Vies et portraits*, Paris, 1995, p. 551.
- Lascault Gilbert, "L'Égypte des égarements", *Critique*, 1969, n. 260.
- Le Goff J., Schmitt J.-C., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris: Fayard, 1999.
- Le Goff Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris: Gallimard, 1988.
- Le Goff Jacques, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge? Essai*, Paris: le Seuil, 2003.
- Le Goff Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris: Flammarion, 1982.
- Le Goff Jacques, *Un Moyen Âge en images*, Paris: Hazan, 2000.
- Le Goff Jacques, *Viduramžiu vaizduotė* [vert. D. Bučiūtė], Vilnius: Alma littera, 2003.
- Le Goff Jacques, *Pour un autre moyen âge*, Paris: Gallimard, 1977.
- Lévy-Brühl Louis, *La Mentalité primitive*, Paris: Alcan, 1922.
- Lévi-Strauss Claude, "Mito struktūra" [verté J. Navakauskienė], *Baltos lankos*, 1993, nr. 3, p. 5–35.



- Lyotard Jean-François, *Discourse, Figure*, Paris: Klincksieck, 1985.
- Mâle Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris: Armand Colin, 1969.
- Mâle Émile, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie du Moyen-Âge*, Paris: Armand Colin, 1947, 1966.
- Mansuelli Guido A., *Les civilisations de l'Europe ancienne*. Collection Les Grandes civilisations, dir. Raymond Bloch, Paris: Arthaud, 1967.
- Martin François-René, "Le problème des terreurs de l'historien de l'art. Réminiscences politiques chez Henri Focillon", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 111–21.
- Martin Hervé, *Mentalités médiévales. XIe–XVe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Maugis M.-T., "Architectures flamboyantes, jardins délirants, phrénologie, astrologie", *Beaux-Arts*, 1957, n. 9, p. 10–1.
- Mauriès Patrick, "Baltrušaitis au miroir", *Libération*, 18 avril, 1985.
- Mauss Marcel, *Les civilisations: éléments et formes*, Paris: La Renaissance du livre, 1930.
- Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot, 1967.
- Mauss Marcel, *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris: Minuit, 1969.
- Mazzocut-Mis Maddalena, "Focillon et l'esthétique française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 185–95.
- Mazzocut-Mis Maddalena, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Milano: Associazione Culturale Mimesis, 1999.
- Mazzocut-Mis Maddalena, *Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze: Alinea, 1998.
- Michaud Philippe-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998.
- Michel Alain, "Signification actuelle de l'esthétique médiévale", in *Dire le Moyen âge: hier et aujourd'hui*, Amiens: Université de Picardie, 1990, p. 149–66.
- Michel Régis, "De la non-histoire de l'art", in *David contre David*. Louvre conférences et colloques, Paris, 1993, t. 1, p. XIII–XLIX.
- Millet Gabriel, "Étude préliminaire", in Joseph Strzygowski, *L'ancien art Chrétien de Syrie: son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüé et de l'expédition de Princeton la façade de Mschatta et le calice d'Antioche*, Paris: E. de Boccard, 1936, p. I–LII.
- Minnazzoli Agnès, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris: Minuit, 1990.
- Molino Jean, "Introduction", in H. Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York: Zone Books, 1989, p. 9–30.
- Molino Jean, "La forme et le mouvement", in H. Focillon. *Textes et dessins d'Henri Focillon*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 131–51.

- Nersessian Der Sirarpie, *The Armenians*, London: Thames and Hudson, 1969.
- Pächt Otto, "Alois Riegl", in A. Riegl. *Grammaire historique des art plastiques*, Paris: Klincksieck, 1978, p. IX–XXXIV.
- Pächt Otto, *Metodiniai dailės istorijos praktikos principai*, Vilnius: Aidai, 2003.
- Payot Daniel, *Anachronies de l'oeuvre d'art*, Paris: Galilée, 1990.
- Panofsky Erwin, "Die Perspektive als „symbolische Form“", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1974, p. 99–167.
- Panofsky Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, 1932, nr. 21, p. 10–119.
- Panofsky Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris: Minuit, 1967.
- Pasternak Boris, *Docteur Jivago*, London: The Harvill, 1958.
- Pastoureau Michel, Claudia Rabel, "Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire", in *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris: Publications de Sorbonne, 2002, p. 595–616.
- Peltonen P., „Mitai ir iliuzijos. Paskutinis interviu su Jurgiu Baltrušaičiu“, *Šiaurės Atėnai*, 1990, nr. 36.
- Picard Gilles-François, "La Vérité, mon Oeil!", *L'Opto*, 1990, n. 9, p. 8.
- Picard Michel, *Lire le temps*, Paris: Minuit, 1989.
- Pierre Vaisse, "Josef Strzygowski et la France", *Revue de l'Art*, 2004, n. 146, p. 73–83.
- Pinto Eveline, "Introduction", *Formalisme, jeu des formes*. Cahier sous la direction d'Eveline Pinto, Paris: Publications de Sorbonne, 2001, p. 9–30.
- Puig i Cadafalch Josep, *L'art wisigothique et ses survivances*, Paris: F. de Nobele, 1961.
- Puig i Cadafalch Josep, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris: H. Laurens, 1935.
- Recht Roland, "Du style aux catégories optiques", in *Relire Wölfflin*, Paris: Mousée du Louvre, 1995, p. 33–59.
- Recht Roland, "Le bossu de Nôtre-Dame. Brèves remarques sur l'historiographie de l'architecture gothique", in *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge*. Textes réunis par F. Joubert et D. Sandron, Paris: Press de l'Université de Paris–Sorbonne, 1999.
- Recht Roland, *Le croire et le voir. L'art des cathedrales XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Paris: Gallimard, 1999.
- Ribon Michel, *À la recherche du temps vertical dans l'art. Essai d'esthétique*, Paris: Kimé, 2002.
- Riegl Alois, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris: Klincksieck, 1978.
- Roger Alain, "La Forme, le schème et le symbole", in *Formalisme, jeu des formes*. Cahiers sous la direction d'Eveline Pinto, Paris: Publications de Sorbonne, 2001, p. 111–9.
- Salvini Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Klincksieck, 1988.

- Sauerländer Willibald, "En face des barbares et à l'écart des dévots l'humanisme médiéval d'Henri Focillon", in *Relire Focillon*, Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 55–74.
- Sauerländer Willibald, "L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 147–53.
- Sauerländer Willibald, "Le médiéviste", in *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris: Flammarion, 1986, p. 9–14.
- Sauerländer Willibald, *Romanesque Art Problems and Monuments*, London: The Pindar Press, 2004, vol. 2.
- Saxl Fritz, Panofsky Erwin, "Classical Mythology in Medieval Art", *Metropolitan Museum Studies*, New York, 1933.
- Schapiro Meyer, *Romanesque Art*, New York: George Braziller, 1977.
- Schmitt Jean Claude, Iogna-Prat Dominique, "Trente ans d'histoire médiéval en France", in *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris: Publications de Sorbonne, 2002, p. 399–594.
- Schmitt Jean-Claude, "An mil – an 2000. Modernité du Moyen Âge", *Magazine littéraire*, 1999, n. 382, p. 26–28.
- Schmitt Jean-Claude, "Introduction", in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Bruxelles–Roma, 1999, p. 9–19.
- Schmitt Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris: Gallimard, 2001.
- Schmitt, Jean-Claude, "La culture de l'imago", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, n. 1, p. 3–36.
- Seguin Louis, *Aberrations. Entretien avec Jurgis Baltrušaitis*. „Flammarion“ leidyklai skirtas interviu iš Baltrušaičio archyvo, [s. a].
- Sezemanas Vosylius, *Estetika*, Vilnius: Mintis. 1970
- Souriau Étienne, *L'Avenir de l'esthétique, essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris: F. Alcan, 1934.
- Stankevičius Evaldas, „Atminties pavidalų psichologiniai tipai, kurie kartoja žmonių kultūros istorijoje“, *Kultūrologija: Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos III*, 2002, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, p. 476–500.
- Sterling Charles, "Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois", *L'Amour de l'Art*, Paris, 1931.
- Strzygowski Josef, *Amida*, Heidelberg, 1910.
- Strzygowski Josef, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918, vol. 2.
- Strzygowski Josef, Glück H., Kramrisch S., Wellesz E., *Asiatische Miniaturenmalerei im Anschluss an Wesen und Werden der Mogulmalerei*, Klagfurt, 1933.

- Strzygowski Josef, *Origin of Christian Church Art. New Facts and Principles of Research*, Oxford: Clarenton press, 1923.
- Strzygowski Joseph, *L'ancien art Chrétien de Syrie: son caractère et son evolution d'après les découvertes de Vogüé et de l'expédition de Princeton*, Paris: E. de Boccard, 1936.
- Taralon Jean, "Préface", in *Le Moyen Âge retrouvé. De Saint Louis à Viollet le Duc*, Paris: Flammarion, 1991, p. 8–15.
- The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000.
- Thierry Jean-Michel, *L'Arménie au Moyen Âge. Les hommes et les monuments*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2000.
- Thomine Alice, "L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 155–66.
- Thuillier Jacques, "La Vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?", in *Relire Focillon*, Paris: Louvre conférences et colloques, 1995, p. 77–96.
- Thuillier Jacques, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris: O. Jacob, 2003.
- Tissot Claire, *Archives Henri Focillon (1881–1943)*, Paris: Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1998.
- Vanek Mojmir, "L'histoire de l'art comme *Histoire de la pensée* (Max Dvorák) et la *Vie des formes* (Henri Focillon). Antagonisme ou complémentarité?", *Revue de littérature comparée*, 1983, n. 4, p. 417–41.
- Vergnolle Éliane, "Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 137–45.
- Viollet-le-Duc Eugène, *Dictionnaire de l'architecture*, Paris, 1859, t. III.
- Viollet-le-Duc Eugène, *L'architecture raisonnée*, Paris: Hermann, 1990.
- Warburg Aby, *Essais Florentines*, Paris: Klincksieck, 1990.
- Wirth Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris: Cerf, 1999.
- Wirth Jean, *L'image medievale. Naissance et développement (VI–X<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- Wittkower Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, London: BAS Printers Limited, 1977.
- Wölfflin Heinrich, *Pamatinės meno istorijos sąvokos. Stiliaus problema naujajame mene* [vert. J. Ludavičienė], Vilnius: Pradai, 2000.
- Worringer Wilhelm, "From 'Abstraction and Empathy'", in *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Ch. Harrison, P. Wood, Oxford and Cambridge: Blackwell, 1998, p. 65–78.
- Zabbal François, "Avant-propos", in *L'Orient ancien et nous. L'écriture, la raison, les dieux*, Paris: Albin Michel, 1996, p. 7–13.
- Zanader Jean P., *Malraux ou la pensée de l'art*, Paris: Vinci, 1996.

Zarneckis Georges, *Further Studies in Romanesque Sculpture*, London: The Pinder Press, 1992.

Zerner Henri, "Entre histoire de l'art microscopiche et macroscopique", in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris: INHA, SNOECK, 2004, p. 277–81.

Zerner Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris: Gallimard, 1997.

Žukauskienė Odeta, „Jurgio Baltrušaičio krizinių ir marginalinių meno bei kultūros reiškinių tyrinėjimai. Anamorfozių sklaida meno istorijoje“, *Kultūrologija t. 9: Lietuvos menas permainų laikais*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 32–48.

Аверинцев Сергей С., *Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье*, Москва, 1986.

Адорно Теодор В., *Эстетическая теория*, Москва: Республика, 2001.

Афанасьев Юрий Н., "Фернан Бродель и его видение истории", Бродель Ф., *Структуры повседневности: возможное и невозможное*, Москва: Прогресс, 1986, с. 5–28.

Блок М., *Апология истории, или Ремесло историка*, Москва, 1986.

Конрад Н., *Очерк истории культуры средневековой Японии VII–XVI века*, Москва: Искусство, 1980.

Ле Гофф Ж., *Цивилизация средневекового Запада*, Москва, 1992.

Лосев Алексей Ф., *Эстетика возрождения*, Москва: Мысль, 1998.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П., *История эстетических категорий*, Москва: Искусство, 1965.

Маньковская Н. Б., *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.

## BALTRUŠAIČIO VEIKALŲ BIBLIOGRAFIJA

1927–1928

“Quelques aspects du personnage sculpté en Transcaucasie”, *Travaux du Groupe d'Histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*, 1927–1928.

“La Géométrie et les monstres d'après quelques chapiteaux du Midi de la France”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1928, n. 18, p. 49–57.

“La geometria e i mostri”, M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme*, Milano: B. Mondadori, 1997, p. 143–55.

1929

*Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: E. Leroux, 1929.

1931

*La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: E. Leroux, 1931.

*Les Chapiteaux de Sant Cugat dell Vallès*, Paris: E. Leroux, 1931.

1933

“Art sumérien. Art roman”, *Revue de l'art ancien et modern*, 1933, t. LXIII, p. 177–84.

„Armėnų menas“, *Lietuviškoji Enciklopedija*, 1933, t. 9.

1934

*Art sumérien. Art roman*, Paris: E. Leroux, 1934.

*Visuotinė meno istorija. Nuo priešistorijos iki viduramžių*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 1934, t. 1.

1935

“Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)”, *Revue d'art et d'esthétique*, juin, 1935.

“L'Art populaire lituanien”, *Guide de l'exposition d'art populaire baltique, Estonie, Lettonie, Lituanie*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1935.

1936

*Le problème de l'ogive et Arménie*, Paris: E. Leroux, 1936.

1937

“Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen âge”, *Gazette des Beaux-Arts*, février, 1937.

“Les Recherches d'art et d'Archeologie en Géorgie”, *Bulletin international de l'Office des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1937.

„Napoleonas I“, *Napoleonas Kaune* (parodos katalogas), Kaunas, 1937. Parodą kuravo Jurgis ir Helene Baltrušaičiai, įvadą parašė Z. Livitskis.



1938

"L'Image du monde céleste du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, octobre-décembre, 1938.

"Sasanian Stucco" [vert. P. Ackerman], in Vedi Pope, Arthur Upham. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present*, London – New York: Oxford University Press, 1938, p. 601–30.

"Roses des vents et roses de personnages", *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1938.

1939

"Cecles astrologiques et cosmographiques dans l'art de la fin du Moyen âge", *Gazette des Beaux-Arts*, février, 1939.

*Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris: La Gazette des Beaux-Arts, 1939.

*Visuotinė meno istorija. Viduramžiai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 1939, t. 2.

"La Croisé d'ogives dans l'architecture transcaucasien", *Recherches. Office international des musées*, 1939, n. 1, p. 73–91.

1941

*L'Eglise cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris: éd. d'Art et d'Histoire, 1941.

1948

*Lithuanian Folk Art*, red. T. J. Vizgirda, 1948.

1951

"Tête composées", *Médecine de France*, 1951, n. 19.

1953

"Monstres et emblèmes. Une survivance du Moyen âge aux XVI et XVII siècles", *Médecine de France*, 1953, n. 39.

1954

"Une survivance médiévale. La plante à têtes", *Revue des arts*, 1954, n. 2.

"Villes sur arcatures", *Mélanges Pierre Lavedan. Urbanisme et architecture*, Paris: H. Laurens, 1954.

1955

- *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Armand Colin, 1955.

- *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Flammarion, 1981.

- *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Flammarion, 1993.

- *Il Mediævo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* [iv. Massimo Oldoni, vert. F. Zuliani ir F. Bovoli], Milano: Adelphi, 1973.
- *Il Mediævo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* [iv. Massimo Oldoni, vert. F. Zuliani ir F. Bovoli], Milano: A. Mondadori, 1977.
- *Evul mediu fantastic*, [vert. Valentina Grigorescu], Bucuresti: Meridiane, 1975.
- *La Edad Media fantastica: antigüedades y exotismo en el arte gotico* [vert. José Luis Checa], Madrid: Catedra, 1983.
- *Das Phantastische Mittelelter. Antike und exotische. Elemente der Kunst der Gothik* [vert. Peter Hochbrock], Francfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen, 1985.
- Į japonų kalbą vertė Yoshiaki Nishino, publikuota Tokijuje 1985 ir 1993.
- *Il Mediævo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* [iv. Massimo Oldoni, vert. F. Zuliani ir F. Bovoli], Milano: Adelphi, 1993, 1994.
- *Fantastiškieji viduramžiai: antika ir egzotizmai mene* [vert. Aldona Merkytė], Vilnius: ALK/Vaga, 2001.
- “Le Paysage fantastique au Moyen âge”, *L’Œil*, 1955, n. 10.
- Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris: O. Perrin, 1955.
- *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*, [iv. M.-F. de Falandre], Paris: O. Perrin, 1969
- *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris: Flammarion, 1985.
- *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris: Flammarion, 1996.
- *Anamorphoze sau Magia artificiala a efectelor miraculoase* [vert. Paul Teodorescu], Bucuresti: Meridiane, 1975.
- *Anamorphic Art* [vert. W. I. Strachan, Chadwyck-Healey], Cambridge, 1977.
- *Anamorphic Art* [vert. W. I. Strachan, Harry N. Abrams], New York, 1978.
- *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi* [vert. P. Bertolucci], Milano: Adelphi, 1978.
- *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus* [iv. Anna Bassan Levi, vert. P. Bertolucci], Milano: Adelphi, 1990.
- į japonų kalbą vertė Takayama Hiroshi, publikuota Tokijuje, 1992.

1956

“L’Anamorphose à miroir à la lumière de documents nouveaux”, *Revue des arts*, 1956, n. 2.

1957

*Aberretions. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris: O. Perrin, 1957.

- *Aberretions. Essai sur la légende des formes*, Paris: Flammarion, 1983.

- *Aberretions. Essai sur la légende des formes*, Paris: Flammarion, 1995.

- *Aberatii, patreu eseuri privind legenda formelor* [iv. Dan Grigorescu, vert. P. Teodorescu], Bucuresti: Meridiane, 1972.

*Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme* [vert. A. Bassan Levi], Milano: Adelphi, 1983.

- *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft* [vert. Von Henning Ritter, Du Mont Buchverlag], Köln, 1984.

- *An Essay on the Legend of Forms. Aberrations* [vert. Richard Miller], London: The MIT Press, Cambridge Mass, 1989.

- į japonų kalbą vertė Yukihiro Tanemura ir Kokushi Iwatani, publikuota Tokijuje, 1991.

1958

“La Troisième sculpture romane”, *Separatabdruck aus der Festschrift Joseph Gantner, Formositas romanica*, Frauenfeld: Hubert & Co., 1958.

1960

*Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris: Armand Colin, 1960.

- *Réveils et Prodiges. Les Métamorphoses du gothique*, Paris: Flammarion, 1988.

- *Metamorfozela goticului* [iv. Dan Grigorescu, vert. P. Teodorescu], Bucuresti: Meridiane, 1978.

1962

“Eighteen Century Gardens and Fanciful Landscapes”, *Magazine of Art*, April 1962.

1967

*Essai sur la légende d'un mythe. La Quête d'Isis. Introduction à l'Egiptomanie*, Paris: O. Perrin, 1967.

- *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*, Paris: Flammarion, 1985.

- *La Quête d'Isis: essai sur la légende d'un mythe*, Les Perspectives déprévoées III, Paris: Flammarion, 1997.

- *La Ricerca d'Iside. Saggio sulla leggenda di un mito* [vert. A. Bassan Levi], Milano: Adelphi, 1985.

- Išversta į japonų kalbą, publikuota Tokijuje 1992.

- *En busca de Isis. Introduccion a la egiptomania* [vert. Maria Teresa Gallego ir Maria Teresa Revertel], Madrid: Siruela, 1996.

1968

“La Quête d'Isis”, *Médecine de France*, 1968, n. 188.

1969

“Elements de l'art populaire lituanien”, *Stuci baltici 10*, Firenze: Olschki, 1969, p. 1–42.

1973

“Le Miroir de Pythagore”, *Médecine de France*, 1973, n. 242.

1975

Parodos *Anamorfosen spel met perspectief* (Rijkmuseum, Amsterdam 1975–1976) katalogo įvadas.

Parodos *Anamorphoses, Jeu de perspective* (Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1976) katalogo įvadas.

1977

Parodos *Jardins de France 1760–1820* (Hôtel de Sully, Paris, 1977) katalogo įvadas.

“Miroirs célestes”, *Digraphe*, 1977, n. 11.

“Un musée des miroirs”, *Macula*, 1977, n. 2.

1978

*Le Miroir: révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris: Elmayan/Le Seuil, 1978.

- *Eseu privind o legenda stiintifica, Oglinda: revelatii, science-fiction si inselaciuni* [vert. Marcel Petrisir], Bucarest: Meridiana, 1981.

- *Lo Specchio, rivelazioni, inganni et science-fiction* [vert. C. Pizzorusso], Milano: Adelphi, 1981.

- *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien* [vert. Gabriel Ricke, Ronald Vouilli], Anabas Verlag, 1986.

- *Ensayo sobre una legenda cietifica: el espejo, revelaciones, ciencia-ficcion y falacias*, Madrid: Polifemo, 1988.

- Į japonų kalbą vertė Atsushi Tanigawa. Publikuota Tokijuje 1994.

1981

“Introduzione”, E. Battisti, A. Carnemolla, R. J. Masters, F. Menna *Anamorfosi, evasione e ritorno; Anamorphosis, Evasion and Return*, Roma: Officina edizioni, 1981.

1985

“Le Musée égoïste. Holbein: cherchez l’ovni!”, *Le Nouvel Observateur*, 1985, n. 29 novembre; n. 5 décembre.

1986

*Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Flammarion, 1986.

## ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

Skyrių atsklandose:

- I Portalo rozetė, *St. Genis des Fontaines* bažnyčia, XII a. (Prancūzija)
- II *Grobį pagavęs paukštis*, Šv. Petro bažnyčios kapitelis, XII a. Šovinji (Prancūzija)
- III Hieronymus Bosch, *Linksmųjų sodas* (detalė), apie 1504. Prado muziejus, Madridas (Italija)
- IV Charles Ozanam, *Anamorfinė akies projekcija*, in *Récréations mathématiques et physiques*, Paris, 1694 (Prancūzija)

- 1. Henri Focillon 27\*
- 2. Giovanni Battista Piranesi, *Cestijaus piramidė*, 1745. Ofortas iš serijos *Varie Vedute di Roma antika et moderna* 28
- 3. Katsushika Hokusai, *Dūmų drakonas virš Fudzijamos kalno*, 1849. Dažai, šilkas 28
- 4. Victor Hugo, *Du sujungti bokštai*, 1846. Sepija; plunksna, lietas rašalas, popierius, 11,2×11,6 cm 29
- 5. Honoré Daumier, *Don Kichotas ir kritęs mulas*, 1867. Drobė, aliejus, 59×137 cm. Orsė muziejus (Prancūzija) 29
- 6. Henri Focillon (dešinėje), Jurgis Baltrušaitis (pirmame plane) ir meno istorijos profesorius iš Jeilio Sumner Crosby išvykoje į Sen Deni, apie 1934 31
- 7. *Afroditė kriauklėje*, graikų skulptūra, helénistinis laikotarpis. Terakota. Luvro muziejus (Prancūzija) 39
- 8. Sandro Botticelli, *Veneros gimimas*, 1484–85. Drobė, tempera, 184,5×285,5 cm. Uffici galerija (Italija) 39
- 9. Hieronimus Cock, *Pamišėlių laivas*, XVI a. vid. Raižinys pagal Hieronimą Boschą 39
- 10. *Šokantis personažas*, romaninė skulptūra, Buržas. Liono muziejus (Prancūzija) 50
- 11. *Ieva*, romaninė skulptūra, Oteno katedra, XII a. Rolano muziejus (Prancūzija) 51
- 12. Mažasis Jurgis Italijoje 56
- 13. Jurgis Baltrušaitis Maskvoje, 1918 57
- 14. Jurgis Baltrušaitis (antroje eilėje antras iš dešinės) su Lietuvos delegacija 59
- 15. Jurgis Baltrušaitis (kairėje) su Helėne ir tėvu Paryžiuje 63
- 16. „Fantastiškųjų viduramžių“ rankraštis 64

---

\* puslapis

17. Menotyrininkų diskusija Jurgio Baltrušaičio namuose 66
18. Kvietimas į Jurgio Baltrušaičio paskaitą Niujorke 68
19. Paroda „Anamorfozės“, 1975 69
20. Diržo sagtis, 650–660 m. Auksas (~10 cm). Radinys iš Sutton Hoo kapavietės Sufolke (Didžioji Britanija) 72
21. Šv. Morkus evangelistas, VIII a. airių evangelijorius. Sankt Galeno biblioteka (Šveicarija) 73
22. Mshatta rūmų fasado raižiniai (detalė), VIII a. Berlyno muziejus (Vokietija) 77
23. Persiškas audinys, apie VIII a. Sanso katedros lobynas (Prancūzija) 81
24. Pantera, VI a. pradžia. Skitų sagtelė, Pietų Rusija, auksas (apie 20 cm). Ermitažo muziejus (Rusija) 83
25. Grifas, X a. Indas, monochrominis piešinys (pasirašęs Ibn al-Dahhan). Kairo Islamo meno muziejus (Egiptas) 84
26. Sielas ryjantis drakonas, kapitelis, XII a. pradžia. Šv. Petro bažnyčia, Šovinji (Prancūzija) 85
27. Jurgis Baltrušaitis Užkaukazėje, 1927 88
28. Frizo detalė, XI–XII a. Ahtalos šventykla (Armėnija) 89
29. Frizo detalė, XIV a. Tzugrugacheni šventykla (Gruzija) 89
30. Vakarų apsidės reljefas, 912–972 m. Martvilio šventykla (Gruzija) 91
31. Reljefo detalė, 912–972 m. Martvilio šventykla (Gruzija) 91
32. Laidojimo stela, VI a. Haritchas (Armėnija) 92
33. Vakarų apsidės frizas, X a. Martvilio šventykla (Gruzija) 93
34. Portalo timpanas, VII a. Džvario šventykla (Gruzija) 93
35. Užkaukazės ornamentai: palmetės, puspalmės ir jų pynės 95
36. Romaniniai ornamentai. Vesonas, Elnas, Muasakas (Prancūzija) 97
37. Stilobatas, XI–XII a. Ahtalos šventykla (Armėnija) 98
38. Kupolo trompas, 964 m. Kumurdu šventykla (Gruzija) 99
39. Kupolo trompas, XII a. Sen Fua bažnyčia Konke (Prancūzija) 99
40. Archivolto bareljefas, *Saint-Michel-de-Cuxa* bažnyčia (Rytų Pirėnai) ir archivoltų raštų piešiniai, Angulemo bei *Saint-Amand-de-Boixe* bažnyčios (Prancūzija) 101
41. Šventieji, Šv. Eutropo kriptos kapitelių ir Limožo muziejaus kapitelio piešiniai 103
42. Kapitelis, XII a. *Chalon-sur-Saône* bažnyčia (Prancūzija) 103
43. a) timpanas; b) archivolto ornamentas. Šv. Petro bažnyčia Olne, XII a. (Prancūzija) 105
44. a) timpanas; b) ornamentinė kompozicija; c) archivolto ornamentas. Šv. Petro katedra, XII a. pab. Muasakas (Prancūzija) 106
45. a) timpanas; b) archivolto ornamentas; c) timpano kompozicijos schema. Šarlio Šv. Fortūnato bažnyčia, XII a. (Prancūzija) 107



46. Egipte austas gobelenas, tęsiantis Sasanidų meno tradiciją. Liono muziejus (Prancūzija) 109
47. Piliastro kapitelis. Tesalija (Graikijos sr.) 109
48. Sasanidų demonas (Semūrvas), X a. Beato rankraščio iliustracija, Žerona (Ispanija) 109
49. Bareljefas, *Saint-Michel-de-Cuxa* vienuolyno bažnyčia, XII a. (Rytų Pirėnai) 110
50. Romaninių timpanų eskizai (Jurgio Baltrušaičio piešiniai) 112
51. Kapitelis, Sūzai (Iranas). Luvro muziejus (Prancūzija) 116
52. Romaninis kapitelis, Turne katedra (Belgija) 116
53. a) atspaudo detalė, Sūzai (Iranas); b) kapitelio detalė, Taragona (Ispanija);  
c) atspaudo detalė, Sūzai (Iranas); d) kapitelio motyvas, Muasakas (Prancūzija);  
e) atspaudo detalė, Persija; f) portalo kapitelio motyvas, Ripolis (Ispanija) 117
54. a) karaliaus antkapio detalė, Ūras (Irakas); b) kapitelio detalė, Nantas (Prancūzija) 119
55. a) cilindrinio atspaudo motyvas ir jo raida, Persija; b) skulptūros motyvas ir jo raida, Muasakas (Prancūzija) 120
56. a) Karaliaus antkapio detalė, Ūras (Irakas); b) kapitalio detalė, Kutaisio šventykla (Gruzija); c) Šv. Mykolo bažnyčios dekorų detalė, Pavija (Italija) 121
57. XII a. Oteno katedros timpanas ir jo kompozicijos schema (Prancūzija) 124
58. Šv. Tomo abejojimas, vienuolyno piliorius, XI a. *Santo Domingo de Silos* (Ispanija) 126
59. *Noli me tangere* („Nelaikyk manęs“), XII a. kapitelis. Soljė bazilika (Prancūzija) 127
60. *Pranašas Izaijas*, XII a. Sujako bažnyčia (Prancūzija) 129
61. Villard'o de Honnecourt'o albumas, 18 lapas *recto*. *École des Beaux-Arts de Paris* biblioteka (Prancūzija) 130
62. Čivaldės bažnyčios stiuko dekoras, VIII a. (Italija) 133
63. Romaninis reljefas, *Saint-Genis-des-Fantaines* bažnyčios sàrama (Rytų Pirėnai) 134
64. Partų kapitelis. Berlyno muziejus (Vokietija) 136
65. Romaninis kapitelis. *Saint-Bénigne* bažnyčios krypta, Dižonas (Prancūzija) 136
66. Daugiaskiltė arka, XI a. Šv. Mykolo koplyčia *Aiguille* (Prancūzija) 141
67. Daugiaskiltė arka, 961–976. Didžioji mečetė, Kordoba (Ispanija) 141
68. Švč. *Mergelė Marija*, *Atlantas ir miestas virš arkos*. Karališkas portalas, Sen Deni bazilika, 1140 (Prancūzija) 148
69. Nerviūrinis skliautas, Bib Mardum mečetė, apie 1000. Toledas (Ispanija) 153
70. Šv. Petro katedros varpinės skliautas, XII a. Muasako katedra (Prancūzija) 153
71. Nerviūros detalė, Achpato šventykla, IX–XI a. (Armėnija) 156
72. Nerviūrinis nartekso skliautas, XII a. Muasako katedra (Prancūzija) 156

73. a) kupolinės Armėnų architektūros pavyzdys Europoje *Casale-Monferrato* katedra, XII a. (Šiaurės Italija); b) *Horomos Vank* šventyklos (X a.) schema (Armėnija) 157
74. Piero della Francesca, *Madona del Parto*, 1467. Freska, 206×203 m. Monterchi koplyčia (Italija) 159
75. *Laiminantis Kristus*, 1230 m. Amieno katedros centrinio portalo skulptūra (Prancūzija) 161
76. Giotto di Bondone, *Angelo apreiškinimas Šv. Onai*, 1305–1306. Paduva, Arenos koplyčia (Italija) 163
77. Jean Fouquet, *Madona su kūdikiu*, 1450. Tempera, medis, 93×85 cm. Antverpeno muziejus (Belgija) 164
78. Jan Van Eyck, *Sutuoktiniai Arnolfini*, 1434. Aliejus ant medžio, 81,8×60 cm. Londono nacionalinė galerija (Didžioji Britanija) 165
79. Flamandų menininkas, *Pragaro chaosas* (fragmentas), XV a. piešinys. Luvro muziejus (Prancūzija) 166
80. Giovanni di Paolo, paveikslas iš ciklo *Šv. Jono Krikštytojo gyvenimas* (detalė), 1455–1460. Tempera, medis. Čikagos Meno institutas (JAV) 169
81. Ornamentinio motyvo metamorfozės: a) šumerų atspaudas; b) asirų atspaudas; c) Vidurinės Azijos atspaudas; d) Sirijos dramblio kaulo dirbinys; e) etruskų raižinys; f) barbarų raižinys; g) romaninė skulptūra; h) romaninis reljefas 172
82. *Keturi elementai*, in *Isidore de Séville*, Augsburg, 1470 (Vokietija) 174
83. Simon Marmion, *Astronominė aureolė*, „Knyga apie septynis pasaulio amžius“, 1460. Briuselio Karališkoji biblioteka (Belgija) 174
84. Saulės simbolika: a) žalvario amžius (Skandinavija); b) geležies amžius (Vakarų Europa); c) romėnų epocha; d) archajinis Sūzų atspaudas; e) La Teno epochos ornamentas 176
85. *Devyni angelų chorai*, in Hildegard von Bingen, *Liber Scivias*, Heidelberg, XII a. pab. (Vokietija) 178
86. *Šykštumo vežimas*, in Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Hohenbourg, 1205 (Prancūzija) 178
87. *Šv. Mergelė Marija ir keturios rojaus upės, Evangelistai, Bažnyčios tėvai, Dorybės*, in *Speculum Virginum*, Leipzig, XIV a. pab. (Vokietija) 179
88. *Septynios planetos su „vaikais“*, 1480–1490. Niurnbergo muziejus (Vokietija) 179
89. Jean Fouquet, *Šv. Trejybė*, in *Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilli, 1461 (Prancūzija) 181
90. Zoomorfinė pirmoji raidė P, 1200. Zalcburgo biblioteka (Austrija) 182
91. *Šv. Gralio istorija*. Rankraščio iliustracija [s. I.], XV a. Paryžiaus Nacionalinė biblioteka (Prancūzija) 184
92. Tuanhuang, *Maros antpuolio demonas*, apie X a. Guimet muziejus (Prancūzija) 186

93. Jonas Bebaimis, *Fortūna*, in *Boccace*, 1409–1419. Paryžius, Arsenalo biblioteka (Prancūzija) 186
94. Fantastiškoji romanikos architektūra: Jan Van Eyck, *Mistinio ėriuko pagarbinimas* (detalė), 1432. Šv. Bavo katedros retabulas, Gentas (Belgija) 187
95. Philippo Melanchtono monstras, simbolizuojantis popiežiją, 1557. Ženeva (Šveicarija) 188
96. Vienuolis ir griaučiai: 1) Kizilas, Centrinė Azija, iki IX a.; 2) Žemutinės Asyžiaus bazilikos freskos fragmentas (Italija) 190
97. Krištoliniai nimbai: 1) Matthias Grünewald, *Stuppacho Madona*, 1518. Parapinė Stuppacho bažnyčia (Vokietija); 2) Medituojantis arhatas, Džou Dzičangas ir Lin Tingui, apie 1160. Bostonas, Dailės muziejus (JAV) 191
98. Gryliai: 1) antikiniai; 2) Irano, IV a. pr. Kr.; 3) Grylis, *Louterell psalmynas*. Londonas, Britų muziejus; 4) Pabaisiškas personažas. *Tobulas žmogus*, vokiškas piešinys, XV a. 194
99. Demonai su kiškio ausimis: 1) pagal Li Longmianą, 1080. Guimet muziejus (Prancūzija); 2) Giotto, *Šventasis Pranciškus išvaiko demonus*, 1296–1304. Aukštutinės Asyžiaus bažnyčios freska (Italija) 195
100. Tuanhuang, *Buddhos gundymas*, Maros antpuolis (fragmentas), apie X a. Guimet muziejus (Prancūzija) 197
101. Pieter Huys, *Šventojo Antano gundymas*, 1547. Aliejus, medis, 71 × 103 cm. Luvro muziejus (Prancūzija) 197
102. Hans Holbein, *Ambasadoriai*, 1533. Aliejus ant medžio, 207 × 209,5 cm. Londono Nacionalinė galerija (Didžioji Britanija) 202
103. Jean-François Niceron, *Kėdės anamorfozė*, in *La perspective curieuse*, Paris, 1638 (Prancūzija) 203
104. Jean-François Niceron, *Šv. Pranciškaus cilindrinė anamorfozė*, in *La perspective curieuse*, Paris, 1638 (Prancūzija) 203
105. Kinų anamorfozė: ant dramblio sėdintis žmogus. Tapyba ant šilko, Wan-Li laikotarpis, 1573–1619 (Kinija) 204
106. Simono Vouet anamorfozė: dramblys (detalė). Hanso Troschelio raižinys, 1625 204
107. Jean Cocteau su „pranašišku vamzdeliu“ 205
108. Edward Blore, J. Hallo medžių pavidalo bažnyčia, XIX a. vid. Akvarelė. Londonas, Britų architektūros biblioteka (Didžioji Britanija) 209
109. Leonardo da Vinci, medžių pavidalo skliautas, 1498. Milanai, Sforzi rūmai (Italija) 211
110. Antkapinio gotikos paminklo niša. Brangy (Prancūzija) 212
111. Budistinė votyvė kinų stela, Wei Dy, 551. Čikaga, Meno institutas (JAV) 212
112. Peter Paul Rubens, arklio formų atspindys žmogaus grožyje. Piešinys [s. l.], [s. a.] 213

113. Jean-Jacques Grandville, *Nuo varlės iki Apolono*, in *Un autre monde*, Paris, 1844 (Prancūzija) 213
114. Žmogaus ir gyvūno fotografijos, *France-Dimanche*, n. 189, 1950 214
115. Athanasius Kircher: žmones gyvūnais paverčianti mašina, in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Rome, 1646 216
116. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Dieviškas įspėjimas*, „Daktaras Faustas“, 1652. Amsterdamas, Rijksmuseum (Olandija) 216
117. Jean Cocteau, į veidrodį žengiantis poetas iš filmo *Poeto kraujas*, 1930 217
118. Albrecht Dürer, *Melancholija I*, 1514. Odos raižinys, 24×18,6 cm 221
119. Alberto Giacometti, *Kubas*, 1934. Bronza, 94×54×59. Ciurichas, Kunsthaus (Šveicarija) 221
120. Italų menininkas, *Pragaras*, „Dieviškosios komedijos“ iliustracija, XV a. Venecija, Marianos biblioteka (Italija) 223
121. Donald Judd, *Be pavadinimo*, 1976. 15 dėžių variacija. Fanera, kiekviena dėžė 152,4×152,4×91,44 cm. *Dia Center for the Art* (JAV) 223

## ILIUSTRACIJŲ ŠALTINIAI

Nuoširdžiai dėkojame Jeanui Baltrušaičiui už leidimą publikuoti Henri Focillono ir Jurgio Baltrušaičio archyvuose esančią vaizdinę medžiagą, kurios dalis buvo reprodukuota pagrindiniuose menotyrininkų veikaluose (skaičiai atitinka šios monografijos iliustracijų numerius):

- Baltrušaitis J., *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1929: 30–34, 37–39.
- Baltrušaitis J., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris: Ernest Leroux, 1931: 40–45, 49, 50, 57.
- Baltrušaitis J., *Art Sumérien. Art Roman. Forme et style*, Paris: Ernest Leroux, 1934: 51–56.
- Baltrušaitis J., *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris: Ernest Leroux, 1936: 71.
- Baltrušaitis J., *Cosmographie Chrétienne dans l'art du Moyen-Âge*, Paris: La Gazette des Beaux-Arts, 1939: 82, 84, 86, 87.
- Baltrušaitis J., *Le moyen âge fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris: Armand Colin, 1955: 7, 9, 92–101, 111.
- Baltrušaitis Jurgis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris: Armand Colin, 1960: 68, 75, 83, 88–91.
- Baltrušaitis J., *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris: O. Perrin, 1955: 103–108.
- Baltrušaitis J., *Aberretions. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris: O. Perrin, 1957: 109, 110, 113–115.
- Baltrušaitis J., *Le miroir, révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris: Elmayan, le Seuil, 1978: 117, 118.
- Focillon H., *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris: Ernest Leroux, 1931: 10, 11, 58–64.
- Focillon Henri, *Piero della Francesca*, Paris: Armand Colin, 1952: 74.

Kai kurios iliustracijos buvo parinktos remiantis monografijoje aptartų autorių veikalais:

- Guido A. Mansuelli, *Les civilisations de l'Europe ancienne*, Paris: Arthaud, 1967: 20, 24.
- Bréhier L., *L'Art Chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris: H. Laurens, 1918: 23, 24.
- Grabar André, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, Vol. II: 46–48.
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992: 121.
- Didi-Huberman Georges, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris: Macula, 1993: 119, 120.

# ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

- Abraham P. 152  
 Афанасьев Ю. Н. 151  
 Alberti J. B. 130, 162  
 Aleksandras Makedonietis 89, 91  
 Andrijauskas A. 8–9, 23, 64, 228, 234  
 Arasse D. 18, 22, 27, 40, 45, 163, 218, 219  
 Ariés P. 15  
 Aristotelis 175, 217  
 Avicena 179  
  
 Bachelard G. 207  
 Bayer R. 35  
 Balkevičienė O. 9  
 Baltrušaitis Jean 8  
 Baltrušaitis J. 7–14, 17–25, 30–33, 35, 37, 45–46, 53, 55–70, 72, 87–89, 92–108, 110, 112–124, 126, 128, 137, 139, 146–146, 148–150, 153, 155, 158, 167, 171–175, 177–180, 182–186, 189–210, 212–220, 222–232, 234  
 Baltrušaitis J. (tėvas) 56–59, 63  
 Balzac de H. 36, 213  
 Bataille G. 209  
 Baudelaire Ch. 47, 65, 186, 209  
 Baudrillard J. 217  
 Beatas M. (ispanų vienuolis) 109  
 Bedas (anglų vienuolis) 175  
 Bel A. 57  
 Belmont K. 57  
 Belting H. 18  
 Benesch O. 189  
 Benjamin W. 222  
 Bergson H. 16, 26, 30, 38, 42–43, 150, 220  
 Bernard (Klervo vienuolis) 110, 129  
 Bernheimer R. 80, 116–117  
  
 Bloch M. 15, 19–20, 26, 55, 82, 86, 145, 149–151  
 Blok A. 57  
 Blondel F. 210  
 Blore E. 209  
 Boffrand G. 210  
*Bonne J.-C.* 20, 94, 102, 125, 146  
 Bony J. 11, 30, 35, 135  
 Bosch H. 29, 39, 165–166, 180–181, 185  
 Botticelli S. 39  
 Branner R. 11  
 Braudel F. 15, 150–152  
 Bréhier L. 80  
 Breton A. 206  
 Briusov V. 57  
 Bruegel P. 166, 185  
 Budraitis J. 9  
  
 Cahn W. 32, 51  
 Callois R. 22  
 Caravaggio M. M. 218  
 Castell H. (Baltrušaitienė) 62–63, 66  
 Caumont de A. 14, 48  
 Cellini B. 35  
 Certeau M. 10, 22  
 Chagal M. 57  
 Chastel A. 8, 11, 18, 22, 27–28, 30, 35, 41, 43–44, 45–46, 49, 66, 70, 114, 161, 163, 165, 167, 208  
 Chateaubraind F.-R. 209  
 Chaunu P. 15  
 Chevrier J.-F. 8, 22, 33, 58, 59, 61–62, 67–68, 70, 173  
 Christe Y. 107  
 Citvarienė D. 9

---

\* Kursyvu pažymėti asmenvardžiai, esantys išnašose.



- Cock H. 39  
 Cocteau J. 205, 217  
 Cossa F. 191  
 Courajod L. 55, 80, 229  
 Courbet G. 218  
 Craig G. 57  
 Crosby S. 31–32  
  
 Damisch H. 18, 22, 205, 218  
 Dante A. 179  
 Darwin Ch. 213  
 Daujotytė V. 9, 23, 58  
 Daumier H. 29  
 Davy M. M. 22, 106, 121, 140  
 De Bruyne E. 113  
 Deleuze G. 10, 13, 22, 42, 222  
 Derrida J. 33  
 Descamps Ch. 69, 206, 216, 217  
 Descartes R. 68, 203, 206  
 Diderot D. 47  
 Didi-Huberman G. 8, 10, 12, 18, 22, 27, 41, 60, 173, 208–209, 218, 221–223, 224  
 Donskis L. 9  
 Dorival B. 11  
 Dovydas (Statytojas) 90  
 Dvořák M. 16  
 Duby G. 15, 74, 82, 84–85, 125, 152, 161  
 Ducci A. 22, 35  
 Duchamp M. 222  
 Dufrenne M. 35  
 Dumézil G. 54  
 Dürer A. 166, 221  
 Durkheim É. 15, 26, 52, 55, 220  
 Durliat M. 30, 48, 114  
  
 Eco U. 113, 125  
 Eyck J. V. 165–166, 187  
 Eikhenbaum B. 60  
 Einstein C. 33  
 Elsner J. 10, 79  
 Eriugena J. Š. 129, 144  
 Euklidas 130  
  
 Febvre L. 15, 20, 26, 55, 149, 151  
 Fiedler K. 16, 34, 61  
 Focillon H. 7–8, 10–12, 14–53, 55–57, 62–66, 69, 72, 74, 80–88, 92, 100–102, 111, 113, 121–146, 148–150, 152–155, 158–171, 173, 182, 185–186, 198, 219, 222–223, 225–232, 234  
 Focillon V. 27  
 Foucault M. 205  
 Fouquet J. 29, 163–164, 181  
 Francesca della P. 29, 35, 159, 161–162, 163  
 Francastel P. 128, 140, 144  
 Freud S. 208, 214–215, 220, 222  
 Fry R. 33  
 Frobenius L. 159  
 Furet F. 15  
  
 Gaillard G. 30, 139  
 Gaillemine J.-L. 58, 63, 70, 104, 206  
 Gaižutis A. 9, 23, 172, 182  
 Gaižutytė-Filipavičienė Ž. 9  
 Gamboni D. 8  
 Geffroy G. 27, 47  
 Genette G. 222, 223  
 Gerville de Ch. 48  
 Ghiberti L. 167  
 Giacometti A. 221–222  
 Giotto di B. 29, 52, 162–163, 195, 218  
 Glück H. 79  
 Goya F. 29  
 Gombrich E. H. 22, 37  
 Gorki M. 57  
 Grabar A. 90, 105, 108, 109, 110, 122, 128  
 Grandville J.-J. 213–214  
 Greenberg C. 111  
 Greimas A. J. 22, 67, 197  
 Grodecki L. 10, 11, 18, 22, 30, 45, 55, 69, 114, 128, 131, 142, 167  
 Grosseteste R. 130  
 Grünwald M. 29, 165–166, 191  
 Guattari F. 13  
 Gurevič A. 152

- Hamilton H. G. 32  
 Hantaï S. 222  
*Harris J.* 17  
 Henry F. 10, 18, 30, 52, 55, 139  
 Hegel G. 209  
 Herrade de L. 178  
 Hildebrand von A. 16, 34  
 Hildegard von B. 178  
 Hokusai K. 27–28, 35, 129  
 Holbein H. 166, 202, 205  
 Honnecourt de V. 130  
 Hubert H. 53–54  
 Huys P. 197  
 Huizinga J. 167  
 Hugo V. 29, 152, 186, 209  
  
 Inocentas III (popiežius) 153, 188  
 Iogna-Prat D. 15, 41  
*Yves Ch.* 144  
  
 Jakobson R. 60–61  
 Joyce J. 222  
 Jonas Bebaïmis 186  
 Judd D. 223  
 Jullien F. 9  
  
 Kapočiūtė A. 9  
 Karolis Didysis 127  
 Karvelis U. 65  
 Kircher A. 216  
 Kitzinger E. 105, 108  
 Конрад H. 74  
 Kopernikas 176  
 Korovin K. 57  
 Kramrisch S. 79  
 Kubler G. 11, 17, 32, 40, 46, 173  
 Kultermann U. 16, 76  
  
 Lacan J. 13, 22  
 Lagoutte D. 45  
 Lalo Ch. 35  
  
 Lambert E. 30, 139  
 Lascault G. 56, 105, 183  
 Lavater J. K. 214  
 Le Brun Ch. 213  
 Le Goff J. 15, 19–20, 22, 72, 81–82, 137, 149–150, 152, 153, 174, 184  
 Leonardo da Vinci 165–166, 201, 210–211, 213, 219–220  
 Le Prévost A. 48  
 Le Roy Ladurie E. 15  
 Lévy-Brühl L. 15, 53–54  
 Lévi-Strauss C. 53, 61, 222  
 Lyotard J.-F. 13–14, 22, 202, 206, 214–215  
 Joachimas (iš Floro) 188  
 Lorenzetti A. 163  
*Losev A.* 106  
 Luther M. 215  
  
 Mâle É. 14, 16, 28, 44, 47–49, 80, 142–143, 171, 182  
 Malraux A. 17, 35, 43, 46, 80, 170, 186  
 Mandrou R. 15  
 Mansuelli G. 73  
 Mantegna A. 29, 165  
 Marées von H. 16, 34  
 Marmion S. 174  
 Martin F.-R. 31  
 Maugis M.-T. 69, 213  
 Mauss M. 14, 15, 26, 53–54, 55, 74, 159  
 Matuliasuskas A. 9  
 Mazzocut-Mis M. 16, 22, 40, 98, 173  
 Meeks C. 32  
 Mejerhold V. 57  
 Melanchton Ph. 188  
 Memling H. 166  
 Mersenne M. 68  
 Merežkovski D. 57  
 Michaud Ph. 171  
*Michel A.* 21  
 Michel R. 18, 220  
 Michelangelo 219  
 Michelet J. 152, 168, 220

- Micheli-Marsh G. 10, 18, 30, 52, 139, 142  
 Millet G. 77–78, 80  
 Minazzoli A. 22, 222  
 Molino J. 10, 41, 45  
 Monet C. 27  
 Mourier J. 92  
 Murray G. 86  
  
 Nersessian S. D. 89  
 Niceron J.-F. 203  
 Nietzsche F. 13, 58–59, 208, 222  
 Nora P. 15  
  
 Oidion 129  
 Olin M. 76  
 Olovianišnikova M. 56  
 Ors y Rovira E. 44  
  
 Pächt O. 219, 220  
 Payot D. 18  
 Panofsky E. 31, 44–45, 50, 101–102, 144, 163, 165, 171, 182, 191–192, 215  
 Paolo di G. 169  
 Pasternak B. 57, 66, 67  
 Pastoureau M. 20–21  
 Peltonen P. 100  
 Picard G.-F. 66, 68, 202, 206  
 Pinto E. 16, 191  
 Pirrene H. 82, 139  
 Pisanello A. 162  
 Piranesi G. B. 27–29, 35, 165  
 Porta della G. 214  
 Preziosi D. 17  
 Prokofjev S. 57  
 Proust M. 43, 220, 222  
 Pseudo-Dionisas 144  
 Ptolemėjas 175  
 Pucelle J. 187  
 Puig-i-Cadafalch J. 86, 114, 118  
 Quicherat J. 48  
  
 Rabel C. 21  
 Rafael 28, 35, 191  
 Recht R. 154  
 Rembrandt H. van R. 29, 165, 216  
 Ribon M. 17, 22  
 Riegl A. 10, 16, 34–35, 61–62, 76, 79, 86, 94, 138, 186  
 Rodin A. 27, 50  
 Roger A. 16  
 Rosenberg H. 111  
 Rozanov V. 57  
 Rubens P. P. 213  
  
 Salvini R. 42  
 Sauerländer W. 10, 49–50, 87, 111  
 Saxl F. 171, 189  
 Schapiro M. 31–32, 59, 101, 111–113, 144  
 Scheffler A.S. 77  
 Schlegel F. 209  
 Schlösser von J. 16, 79  
 Schmarsow A. 34, 61, 94  
 Schmitt J.-C. 15, 19–20, 22, 41  
 Seguin L. 70, 184  
 Sedlmayr H. 182  
 Seymour Ch. 11, 32, 55, 189  
 Serapinas R. 23  
 Simon J.-P. 69, 206, 216–217  
 Sluter C. 166  
 Souriau É. 26, 35  
 Spengler O. 61–62, 159  
 Springer A. 80  
 Stankevičius E. 168  
 Stanislavski K. 57  
 Sterling Ch. 11, 17, 22, 32, 166  
 Strzygowski J. 10, 13, 29, 55, 72, 76–81, 83, 86–87, 89, 94, 135, 139, 229  
 Suger (Sen Deni vienuolis) 129, 144  
  
 Šklovski V. 60  
 Špet L. 57

- Tagore R. 86  
 Taine H. 30  
 Tamara (Armėnijos karalienė) 90  
 Tomas Akvinietis 215  
 Tanaka H. 9, 18, 22  
 Tapinas L. 23  
*Taralon J.* 20, 168  
 Tietze H. 44  
 Tynianov J. 60  
 Tissot C. 8, 112  
 Thierry J.-M. 90, 92  
*Thomine A.* 30, 32, 153  
 Thoré Th. 47  
 Thuillier J. 10, 11, 41  
 Tolnay Ch. 189  
 Tuanhuang 186, 197  
  
 Uccello P. 162  
 Vaisse P. 80  
 Vélazquez D. R. 205  
 Valéry P. 28, 35, 44  
 Venturi L. 44, 162  
 Vergnolle É. 31  
 Viollet-le-Duc E. 14, 20, 152, 154, 229  
 Višomirskytė V. 9  
*Vorobjovas V.* 23  
 Vrubel M. 57  
  
 Wallon H. 220  
 Warburg A. 10, 31, 63, 70, 72, 121, 168, 171,  
 189–192, 222–223, 229  
 Wato P. 22  
 Weisbach W. 111  
 Wellesz E. 79  
 Wickhoff F. 16, 76, 79, 86  
 Wild O. 208  
 Wind E. 44, 189  
 Wirth J. 8, 20, 49, 103, 112, 113, 144  
 Wittkower R. 192–193  
 Wölfflin H. 16, 34–35, 61–62, 125, 132, 215  
  
*Wood C.* 79  
 Woolf V. 222  
 Worringer W. 31, 61–62, 94, 111  
  
 Zabbal F. 75  
 Zarnecki G. 105, 108  
 Zerner H. 17, 35, 47  
  
 Žukauskienė O. 203, 228, 233–234

## TABLE DES MATIÈRES

Préface .....	7
Introduction .....	10
SOURCES DE L'HISTOIRE DE L'ART DE FOCILLON ET BALTRUŠAITIS	
<i>Vie des formes</i> : la vision de l'art et l'école d'histoire de l'art de Focillon .....	26
La voie de Focillon vers la connaissance de l'art médiéval et le milieu français .....	48
L'entrée de Baltrušaitis dans l'histoire de l'art française: le tableau de la vie et de la réflexion ..	56
SOURCES DE «L'ART OCCIDENTAL» ET SECRETS DES FORMES ROMANES	
Le prélude à «l'art occidental» .....	72
Les sources de l'art chrétien en Arménie et en Géorgie .....	87
La forme ornementale comme fondement de la sculpture romane .....	100
Les résonnances de l'art sumérien dans le style roman .....	115
La poétique de la sculpture romane .....	123
Les interactions des traditions de l'art oriental et occidental .....	132
PERMANENCE ET RÉVEILS DES FORMES DANS L'ART GOTHIQUE	
Les phénomènes de longue durée .....	148
L'architecture gothique: sources et évolution du style .....	152
Les formes latentes de l'art .....	160
Les formes mythiques et leurs métamorphoses .....	171
Les formes archaïques et les représentations exotiques .....	172
Méthodologie comparative: la connaissance du Moyen Âge fantastique .....	173
ACTUALITÉ DES IDÉES DE BALTRUŠAITIS	
La marginalité de la culture et de l'art .....	200
Les espaces poétiques de l'imagination .....	207
Anachronisme: les liaisons mystérieuses des formes artistiques .....	218
Conclusion .....	225
A. Andrijauskas. <i>Post-scriptum</i> sur le livre et les recherches méthodologiques de l'école de Focillon .....	228
Résumé en français .....	235
Sources .....	254
Littérature .....	257
Bibliographie de Baltrušaitis .....	267
Liste des illustrations .....	272
Sources des illustrations .....	278
Index des personnes .....	279
Table des matières en français .....	284
Table des matières en anglais .....	285
Table des matières en russe .....	286

## CONTENTS

Preface .....	7
Introduction .....	10
THE ORIGINS OF FOCILLON'S AND BALTRUŠAITIS' ART HISTORY	
The Life of Forms: Focillon's Perception of Art and the School of Art History .....	26
Focillon's Path to Studies Cognition of Medieval Art and French Medium .....	48
Baltrušaitis Contribution to French Art History: a Portrait of His Life and Thought .....	56
THE METAMORPHOSIS OF "WESTERN ART" AND THE SECRETS OF ROMANESQUE FORMS	
The Prelude of "Western Art" .....	72
The Sources of Christian Art in Armenia and Georgia .....	87
Ornamental Form as the Basis of Romanesque Sculpture .....	100
The Echoes of Sumerian Art in the Romanesque Style .....	115
The Poetics of Romanesque Sculpture .....	123
The Interactions of the Eastern and Western Art Traditions .....	132
THE CONTINUATION AND REVIVAL OF FORMS IN GOTHIC ART	
The Phenomena of Long Duration .....	148
Gothic Architecture: the Sources of Style and Development .....	152
The Latent Forms of Art .....	160
Mythical Forms and Metamorphoses .....	171
Archaic Forms and Exotic Images .....	182
Comparative Methodology: the Cognition of Fantastic Middle Ages .....	189
THE RELEVANCE OF BALTRUŠAITIS' IDEAS	
The Margins of Culture and Art .....	200
The Poetics of Imagination .....	207
Anachronism: the Mysterious Unites of Art Forms .....	218
Conclusions .....	225
A. Andrijauskas. A Postscript to the Book and to the Methodological Studies of the Focillonian School .....	228
Summary in French .....	235
Sources .....	254
Bibliography .....	257
The Bibliography of Baltrušaitis' Works .....	267
List of illustrations .....	272
Sources of illustrations .....	278
Index of Names .....	279
Contents in French .....	284
Contents in English .....	285
Contents in Russian .....	286



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	7
Введение .....	10
<b>ИСТОКИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ФОСИЙОНА И БАЛТРУШАЙТИСА</b>	
<i>Жизнь форм: видение искусства Фосийона и школа искусствоведения</i> .....	26
Путь Фосийона в познание искусства средневековья и французская среда .....	48
Вовлечение Балтрушайтиса во французское искусствоведение: картина жизни и мышления .....	56
<b>МЕТАМОРФОЗЫ “ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА” И ТАЙНЫ РОМАНСКИХ ФОРМ</b>	
Прелюдия “западного искусства” .....	72
Истоки христианского искусства в Армении и Грузии .....	87
Орнаментальная форма как основа романской скульптуры .....	100
Отзвуки шумерского искусства в романском стиле .....	115
Поэтика романской скульптуры .....	123
Взаимодействие традиций искусства Востока и Запада .....	132
<b>РАЗВИТИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ФОРМ В ИСКУССТВЕ ГОТИКИ</b>	
Долговременные явления культуры .....	148
Архитектура готики: истоки стиля и развитие .....	152
Латентные формы искусства .....	160
Мифические формы и их метаморфозы .....	171
Архаические формы и экзотические образы .....	182
Компаративистская методология: познание фантастического средневековья .....	189
<b>АКТУАЛЬНОСТЬ ИДЕЙ БАЛТРУШАЙТИСА</b>	
Маргиналии культуры и искусства .....	200
Пространство поэтики воображения .....	207
Анахронизм: загадочные сочетания форм искусства .....	218
Заключение .....	225
А. Андрияускас. <i>Постскриптум</i> к книге и методологическим поискам школы Фосийона .....	228
Резюме на французском языке .....	235
Источники .....	254
Литература .....	257
Библиография произведений Балтрушайтиса .....	267
Список иллюстраций .....	272
Источники иллюстраций .....	278
Указатель личных имён .....	279
Содержание на французском языке .....	284
Содержание на английском языке .....	285
Содержание на русском языке .....	286



### **Žukauskienė, Odeta**

Žu-11 Meno formų metamorfozės : komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra / Odeta Žukauskienė ; Kultūros, filosofijos ir meno institutas. - Vilnius : Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. - 288 p. : iliustr.

Santr. angl. - Bibliogr.: p. 254–278.

ISBN 978-9986-638-83-4

Knygoje aptariama Henri Focillono ir Jurgio Baltrušaičio intelektualinė veikla, XX a. prancūzų menotyros mokyklos savitumas, dviejų iškiliausių jos narių indėlis į meno ir kultūros metodų bei idėjų istoriją. Apsvarstoma komparatyvistinė menotyros metodologija, kreipiant dėmesį į viduramžių epochoje vykusias meno formų ir kultūrų sąveikas bei Vakarų civilizacinių formų tapsmą, kuri skatino įvairūs Rytų kūrybos šaltiniai. Tyrinėjant meno formose ir struktūrose susitelkusią kultūros atmintį, ilgus amžius gyvavusias tradicijas, latentišką archajinių formų būtį, skirtingų kultūrų sąskambius, egzotizmų galias, mitų ir vaizduotės pasaulį, anamorfozes ir aberacijas, atskleidžiamas Baltrušaičio idėjų aktualumas.

Knyga skirta kultūros darbuotojams, aukštųjų mokyklų dėstytojams, mokytojams, studentams ir humanitarinei visuomenei, kuri domisi svarbiomis meno, kultūros ir civilizacijų istorijos problemomis bei komparatyvistine analize.

UDK 7.03+7.07(44)+7.07(474.5)

**Odeta Žukauskienė**

**MENO FORMŲ METAMORFOZĖS**  
KOMPARATYVISTINĖ FOCILLONO IR BALTRUŠAIČIO MENOTYRA

Redaktorė – Ona Balkevičienė

Asmenvardžių rodyklę sudarė Odeta Žukauskienė

Korektūrą skaitė Ona Balkevičienė, Odeta Žukauskienė

Viršelį – Adomo Matuliausko

Maketavo Daiva Mikalainytė

Išleido Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius

Spausdino Standartų spaustuvė, Dariaus ir Girėno g. 39, LT-02189 Vilnius