

Antanas Andrijauskas

Kultūros, filosofijos ir meno profiliai
(Rytai–Vakarai–Lietuva)

Komparatyvistinės Rytų ir Vakarų
kultūros, filosofijos ir meno studijos

Bibliotheca Orientalia
et comparativa

II tomas



KULTŪROS, FILOSOFIJOS IR MENO INSTITUTAS

Antanas Andrijauskas

Kultūros, filosofijos ir meno profiliai
(Rytai–Vakarai–Lietuva)

Vilnius

2004

UDK 008

An39

Antanas Andrijauskas

**Kultūros, filosofijos ir meno profiliai
(Rytai–Vakarai–Lietuva)**

Bibliotheca Orientalia et comparativa

Redakcinė kolegija

prof. Antanas Andrijauskas (pirmininkas), dr. Vacys Bagdonavičius,
dr. Audrius Beinorius, dr. Ieva Diemantaitė, prof. Michel Hulin (Prancūzija),
dr. Valdas Jaskūnas, prof. Bronius Kuzmickas, prof. Vladimir Maliavin (Rusija),
dr. Loreta Poškaitė, dr. Vytautas Rubavičius, prof. Hidemichi Tanaka (Japonija),
dr. Algis Uždavinys

Recenzavo

prof. habil. dr. Bronius Kuzmickas
dr. Vytautas Rubavičius

Leidinyi rekomenduotas spaudai

Kultūros, filosofijos ir meno instituto tarybos

© Antanas Andrijauskas, 2004

ISBN 9986–638–41–0

© Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004

*Skiriu broliams ir seserims –
Vytautui, Stasiui, Romualdai, Nijolei, Tinai ir Artūrai*

TURINYS

Pratarmė / 9

RYTAI: PRIE IŠMINTIES IR GROŽIO VERSMIŲ

Rytų pasaulio atradimas / 18

Kinų mąstymo tradicija lyginamosios analizės požiūriu / 25

Kinų mąstymo tradicijos ištakos / 25, Lyginamoji kinų, indų ir Vakarų mąstymo tradicijų analizė / 32, Hieroglifinio rašto poveikis filosofiniam mąstymui / 36, Tekstologinės problemos / 40

„Permainų knygos“ simbolių pasaulis / 42

Konfucijus mokymo principai / 49

Konfucijaus mokymo aktualumas / 49, Konfucijaus gyvenimas ir darbai / 50, Konservatorius ar novatorius? / 55, Mokymas apie būtį ir žmogų / 56, Pažinimo teorija / 58, Socialinė ir politinė filosofija / 58, Pedagogika / 64, Žmoniškumas (*ren*) ir *wen* kultūra / 65, Kilnaus žmogaus koncepcija ir mokymas apie moralę / 68, Grožio ir meno teorija / 70

Laozi ir klasikinis filosofinis daoizmas / 75

Daoizmo aktualumas / 75, Daoizmo ištakos ir savitumas / 76, Periodizacijos problemos / 79, Laozi tekstas / 81

Zhuangzi „klajonės bekraštybėje“ / 84

Biografinės žinios / 84, Zhuangzi tekstas / 85, Mokymo principai / 86, Pažinimo teorija / 90, Mokymas apie gyvenimą ir mirtį / 91, Kalbos samprata / 93, Požiūriai į visuomenę ir atsiribojimo nuo pasaulio leitmotyvas / 95, Neveikimo teorija / 98, Estetika ir meninės kūrybos teorija / 99

Pagrindiniai klasikinio daoizmo filosofijos mokymai / 104

Mokymas apie būtį ir gamtą / 104, Socialiniai ir politiniai požiūriai / 107, Pažinimo teorija / 109, Mokymas apie moralę / 110, Estetika / 111, Menininkas ir meninė kūryba / 115

Konfucianizmo filosofijos raida / 122

Konfucianizmo tradicijos tapsmas / 122, Konfucianistų intelektualų vieta valstybės valdymo sistemoje / 124, Mengzi žmoniškumo ir moralės filosofija / 126, Xunzi socialinė ir kultūros filosofija / 131, Zhu Xi ir Sung epochos neokonfucianizmas / 137, Čan idealų atspindžiai Wangyangmingo koncepcijoje / 140

Čan mąstymo tradicijos savitumas / 144

Čan estetikos ir meno principai / 150

Šintoizmo vaidmuo japonų kultūroje / 157

Šintoizmo poetika / 157, Šintoizmo pažinimo šaltiniai / 159, Pamatiniai šintoizmo principai / 160

Šintoizmo mitologija ir istoriniai pokyčiai / 163

Šintoizmo mitologija ir apeigos / 163, Istorinės šintoizmo metamorfozės / 165, Sakralios erdvės samprata / 167

Dzen filosofija, estetika ir menas / 169

Dzen pasaulėžiūros tapsmo ypatumai / 169, Dōgenas ir Sōtō mokykla / 171

Menas kaip dzen patirties perteikimo priemonė / 175

Dzen komunikacijos ypatumai / 175, Dzen komunikacijos metodai / 176

Dzen estetikos ir meno savitumas / 181

Dzen estetikos bruožai / 181, Gamtos kultas ir panteizmas / 183, Dzen meno principai / 185

VAKARAI: „NEKLASIKINIO“ MĄSTYMO IR KŪRYBOS ERDVĖS

„Neklasikinės“ Vakarų mąstymo tradicijos tpsmas / 188

„Neklasikinės“ filosofijos aktualumas / 188, Klasikinės Vakarų filosofijos paradigma / 189, „Neklasikinės“ filosofijos iššūkis / 193, Klasikinės filosofinės problematikos pakeitimas / 198, Sąvokų „gyvenimas“ ir „egzistencija“ teorinis pagrindimas / 201, Mąstymo ir filosofinės raiškos stilius / 204, Sąsajos su Rytų mąstymo tradicijomis / 206, Psichopatologiniai gyvenimo ir kūrybos aspektai / 208, Kaukės ir slapyvardžiai kaip asmenybės saviraiškos formos / 210

A. Schopenhauerio klasikinės Vakarų mąstymo tradicijos keitimas / 213

Santykis su tradicija / 213, Biografinis ekskursas / 216, Iracionalios valios teorija / 219, Pasaulėžiūrinis pesimizmas / 223, Rytų filosofijos poveikis / 226, Nihilistinės etikos epilogas / 232

S. Kierkegaard'o „egzistencinės krizės“ filosofija / 234

Kierkegaard'o fenomeno mįslė / 234, Intelektinė biografija / 236, Pseudonimų problema / 241, Romantinės pasaulėžiūros įtaka / 243, Dvasinės asmenybės evoliucijos pakopos / 245, Orientalistiniai motyvai / 249, Hegelio ir sisteminio mąstymo principų kritika / 253, Egzistencinio mąstymo erdvės / 255, Vakarų filosofijos pertvarkymas / 257

F. Nietzsche's klasikinės Vakarų filosofijos peržiūrėjimas / 260

Nietzsche's filosofijos reinterpretacijos priežastys / 260, Biografijos štrichai / 264, „Gyvenimo“ apologija / 268, „Valios galiai“ koncepcija / 271, Amžinojo grįžimo ir antžmogio mitologija / 273, Filosofo idealas ir jo filosofijos pobūdis / 275, Mąstymo stiliaus savitumas / 277, Rytų poveikis / 279, Persų ir žydų kultūros recepcija / 283, Nihilizmas ir egzistenciniai motyvai / 285

H. Bergsono „gyvybinio polėkio“ filosofija / 291

Intelektinės biografijos peripetijos / 291, Idėjinės ištakos / 293, Orientalistinės įtakos / 295, Klasikinės filosofijos kritika / 296, „Pozityvios metafizikos“, kaip „gyvenimo filosofijos“, kontūrai / 299, „Gyvybinis polėkis“ ir „trukmė“ / 300, Sąmonės samprata / 303, Intelektų ir intuicijos dichotomija / 303, Socialinė teorija / 305, Kūrybos koncepcija / 305, Kūrybos ir meno filosofija / 306

Rytų ir Vakarų dichotomijos atspindžiai C. G. Jungo mąstysenoje / 311

Jungo aktualumas / 311, Gyvenimas ir kūryba / 312, Teorinės ištakos / 314, Jungas ir Freudas / 315, Pagrindiniai psichikos personažai / 318, Archetipų teorija / 322, Orientalistinė ir komparatyvistinė problematika / 325, Simbolio ir meninės kūrybos teorijos / 331

M. Heideggerio Rytų ir Vakarų mąstymo principų vienovės ieškojimai / 334

Heideggerio mąstysenos savitumas / 334, Metafizinio mąstymo kritika / 335, Rytų filosofijos įtaka / 339, Meno filosofija / 341, Kūrybos teorija / 342, Hermeneutinė meno kūrinio interpretacija / 343

J. Ortega y Gasseto raciovitalizmas / 347

Ortega y Gasseto fenomenas / 347, Kultūrologinė problematika / 349, Masinės kultūros kritika / 352, Estetika ir meno filosofija / 356, Meno dehumanizacijos teorija / 358

A. Malraux Rytų pasaulio nostalgija / 362

Posūkis į Rytus / 362, Meno filosofijos ištakos / 364, Egzistenciniai motyvai / 367, Menininkas ir kūryba / 369, Meno kūrinys ir stilius / 370, Šiuolaikinio meno teorija / 372

Mentaliteto tyrinėjimai Prancūzijoje / 375

Mentaliteto sąvokos prasmė / 375, L. Lévy-Brühlis: mentaliteto tyrinėjimai / 377, Pirmoji Annales mokyklos (Febvre'as, Blochas) karta / 382, F. Braudelio idėjų poveikis mentaliteto istorijos tyrinėjimams / 385, R. Mandrou mentaliteto istorijos tyrinėjimai / 388, G. DUBY'as ir mentaliteto istorija / 392, J. Le Goffo mentaliteto istorijos studijos / 395

Postmodernizmo ištakos ir „neklasikinių“ diskursų erdvė / 395

Postmodernizmas ir modernizmas / 405

Postmodernizmas ir estetiškas Rytų reliatyvizmas / 410

LIETUVA: TARP RYTŲ IR VAKARŲ PASAULIŲ

Istoriniai lietuviškosios Rytų recepcijos ir orientalizmo pokyčiai / 422

M.K. Čiurlionio kūryba modernistinio meno kontekste / 437

Naujoviškumas ir marginalizavimo priežastys / 437, Čiurlionis ir Kandinsky: abstrakcionizmo genezės problema / 444, Čiurlionis ir metafizinė De Chirico tapyba / 453

Tolimųjų Rytų dailės atspindžiai M.K. Čiurlionio tapyboje / 461

Čiurlionio orientalizmo ištakos / 461, Posūkis į Tolimųjų Rytų dailę / 465, Čiurlionio ir Tolimųjų Rytų tapybinės estetikos sąsajos / 469

S. Šalkauskio Rytų ir Vakarų sintezės koncepcija / 479

Rytai ir Vakarai J. Baltrušaičio komparatyvistinėje menotyroje / 487

Baltrušaičio fenomenas / 487, Teorinės ištakos ir metodologijos savitumas / 490, Romaninio stiliaus tyrinėjimai / 493, Fantastinės gotikos studijos / 499, Iškreiptų perspektyvų ir optinių iliuzijų pasaulyje / 504

Rytietiški L. Truikio scenografijos motyvai / 508

Truikio savitumas / 508, Mokytojai ir klasikinės Vakarų scenografijos reformavimo programa / 511, Kelyje į harmoningą menų sąveiką / 513

V. Kavolio Rytų ir Vakarų civilizacijų komparatyvistinės studijos / 518

J. Mačiūno orientalizmas ir *Fluxus* estetikos principai / 524

Mačiūno vaidmuo *Fluxus* sąjūdyje / 524, *Fluxus* epopėja / 526, Mačiūno orientalizmas ir dzen estetikos įtaka / 529

A. Švėgždės rytietiškas minimalizmas / 536

Kūrybos ištakos / 536, Posūkis į Rytus / 538, Šuolis į Vakarus ir universalizmo stiprinimas / 542, Sąsajos su Tolimųjų Rytų estetika / 545, Santykis su Čiurlioniu / 547

Žvilgsnis į Ž. Mikšio grafiką / 549

Būties tiesos ieškojimai A. Šliogerio „Tyliojo gyvenimo fragmentuose“ / 556

Simbolinio mąstymo atspindžiai R. Oranto grafikoje / 561

Rytų piligrimo P. Normanto poetikos pasaulis / 572

J. Ivanauskaitės tibetietiškas orientalizmas / 578

A. Beinoriaus žvilgsnis į indų mąstymo tradiciją / 587

Literatūra / 590

Reziumė anglų kalba / 606

Asmenvardžių rodyklė / 613

Turinys prancūzų kalba / 618

Turinys anglų kalba / 620

Turinys rusų kalba / 622

PRATARMĖ

Žmonijai žengiant į naują metacivilizacinę raidos pakopą Lietuvai itin aktualu „atsiverti“ pasauliui ir perprasti svarbius kitų tautų kultūros reiškinius. Nacionalinė kultūra, kuriai svetimas pasaulinės kultūros ilgesys, neturi ateities. Pažintis su kitų civilizacijų kultūros laimėjimais, vertybėmis ir simboliais gali tapti reikšminga paskata kuriant perspektyvius savo kultūrinės raidos modelius. Juo geriau tauta sugeba įsisavinti pažangias kitų kultūrų vertybes, juo daugiau ji skatinama plėtotis.

Amnezija, polinkis matyti kitų trūkumus, kaip, beje, ir šališkumas, t.y. pašmoninis noras daryti išimtis sau, yra universalus reiškinys silpnybės, būdingos tiek paskiriems individams, tiek tautoms, iš kurių atsiranda daugelis kitų ydų. Jos ypač kenkia tautoms, kurios dėl įvairių istorinių aplinkybių ilgam buvo atskirtos nuo pasaulinės kultūros įvairovės. Taip atbunka imlumas, sugebėjimas blaiviai vertinti save ir sudėtingus kitų kultūrų reiškinius, kurie nesutampa su įprastinėmis nuostatomis ir vertinimo kriterijais. Šie bruožai būdingi ir tam tikrai mūsų visuomenės daliai, kuri, užmiršdama savo šaknis ir kultūros tradicijas, eilinį kartą iš esmės keičia kultūrinius prioritetus, nuolankiai paklūsta besikeičiančiai ideologinei konjunktūrai.

Natūralus noras įteisinti savąją nepriklausomybę, išsiveržti iš galingo Rytų kaimyno „globos“, taip pat giliai mūsų sąmonėje įsišakniję „vienintelės tikros filosofijos“ principai trukdo adekvačiai suvokti kitus Rytuose esančius civilizacinius pasaulius. Net savo sričių specialistai, pagauti vesternizacijos ir lėkštai suprasto tautiškumo mitų svaigulio, kaip reikiant neįvertina neeuropinių kultūrų reikšmės žmonijos kultūrai. Tai neturėtų mūsų stebinti. Filisterinei sąmonei nepažįstami reiškiniai natūraliai perkeliama į stereotipines schemas ir daromos kategoriškos išvados. Daug liūdniau, kai šios „silpnybės“ būdingos kvaziintelektualams, siekiantiems tapti dvasi- niais tautos lyderiais.

Kultūringam žmogui, taip pat civilizuotiems europiečiams, į kurių bendriją žengiame, vienodai svetimas ir keliaklupsčiavimas prieš merkantilią, sentimentų nepripažįstančią, gerokai komercializuotą dabartinę Vakarų kultūrą, ir atsainus žvilgsnis į kitas neeuropines kultūras. Tik nepakankamai išprususi arba slegiama eurocentrinių dogmų asmenybė III tūkstantmečio pradžioje gali aukštinti Vakarų kultūrą, laikyti ją vieninteliu pavyzdžiu ir nesuvokti tokios nuostatos ribotumo. Spartus Oriento temų bei Rytų tautų kultūros elementų skverbimasis į pastarųjų šimtmečių ir ypač į postmodernistinę Vakarų kultūrą liudija esminius kultūrinių orientacijų

pokyčius. Autorius kelia klausimus: „Kodėl daugeliui įtakingiausių Vakarų ir Lietuvos kultūros atstovų darosi tokie svarbūs Rytai? Kokios esminės intelektualų ir menininkų dėmesio Rytų tautų kultūros vertybėms bei simboliams priežastys?“ ir ieško į juos atsakymų.

Kiekviena kultūrinė tradicija formuojasi savitame kraštovaizdyje ir tarpkultūrinėje erdvėje, ją nuolatos veikia įvairios įtakos. Kultūros istorijoje visuomet koegzistavo ir varžėsi skirtingos kultūros tradicijos, kurios savitai išreiškė konkrečios visuomenės, tautos, kultūrinio regiono žmonių siekius. Ne išimtis ir lietuvių tautos kultūra, kuri kaip rudimentus kalba, dainomis, polinkiu į kontempliaciją išsaugojo daug senosioms Rytų tautų kultūroms būdingų ypatybių, kurios kito keičiantis geografinei aplinkai, kraštovaizdžiui, kultūriniais ryšiams ir išorinėms įtakoms.

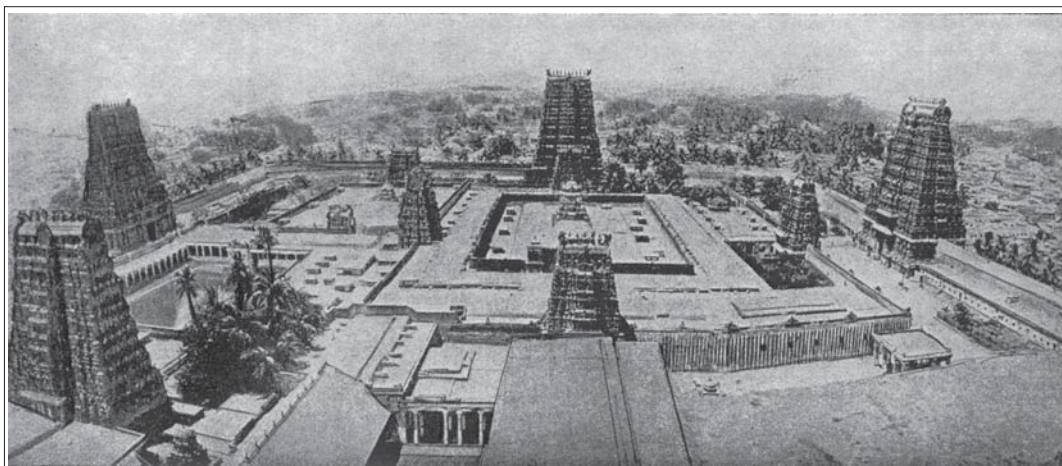
Tėvynė – sunkiai apibrėžiama sąvoka: metams bėgant ji vis aiškiau materializuojasi, siejasi su dar vaikystėje pasąmonės gelmėse susiklosčiusiu konkrečiu kraštovaizdžiu, kurio įvaizdis vėliau lydi visą gyvenimą. Iš čia prasideda kelias į kitų tautų kultūros pažinimą. Jį lemia ir konkretaus žmogaus, o šiuo atveju ir knygos autoriaus intelektualinė biografija, kuri atspindi evoliuciją nuo lietuviškojo etnocentrizmo (susiformavusio Kaune ir mažuose man itin brangiuose lietuviškosios provincijos miesteliuose Veisiejuose, Dauguose, Eišiškėse, Skuode...) prie universalesnių požiūrių.

Mokslas Kauno dailės mokykloje kreipė žvilgsnius į prancūzų kultūrą, pagrindinį modernios Vakarų civilizacijos architektą, o greta gyvenęs Liudas Truikys (į kurio kupiną egzotiškų Rytų meno kūrinių butą pirmą kartą pakliuvau jaunystėje) ir kontempliatyvus M.K. Čiurlionis – į mįslingą Rytų civilizaciją pasaulį bei sakralinę tapusią Dzūkijos gamtą. Studijų metai, praleisti Maskvos Lomonosovo universitete, praplėtė kultūrinį akiratį. Tai buvo atlydžio metai, kuomet universitete besąlygiškais dvasios valdovais buvo iš stalininių konclagerių grįžę, puikaus klasikinio išsilavinimo „seno sukirpimo“ profesoriai, kurie negarbino nei marksizmo, nei sovietinės ideologijos. Maskvoje turėjau galimybę klausytis rusų orientalistikos ir komparatyvistikos patriarcho N. Konrado bei subtilaus antikos ir renesanso kultūrų žinovo A. Losevo, antikos bei klasikinės Vakarų filosofijos specialisto V. Asmuso paskaitų. Pastarasis savo ranka kruopščiai taisė pirmąjį mano kursinį darbą, skirtą S. Kierkegaard'o ir F. Nietzsche's filosofijai.

Konradas kreipė žvilgsnį į Rytus, o kiti du – į Viduržemio jūros pakrantėse iškilusius Vakarų civilizacijos centrus. Tačiau Konrado traukos laukas buvo galingesnis, jo švelnų balsą ir įdėmią šiltas akis puikiai prisimenu praslinkus daugiau nei trims dešimtmečiams. Vėlesnę mano mokslinių interesų evoliuciją nuo meno filosofijos problematikos į platesnę kultūrologinę, kaip šiandien jau aiškiai suvokiu, veikė Konrado įtaka. Jis dirbdamas su auklėtiniais visuomet išskirtinį dėmesį teikė humani-

tarinei kultūrai ir plačiai kultūrologinei problematikai. Ši nuostata atsispindėjo ir jo programiniame veikale *Занад у Восток* („Vakarai ir Rytai“, 1966).

Svarbi buvo dar studijų metais užsimezgusi pažintis ir artimas bendravimas su Vakarų filosofijos specialistais P. Gaidenko, J. Davydovu, sinologe prof. E. Zavadskaja,



japonistėmis prof. T. Grigorjeva, prof. N. Nikolajeva, indologu prof. A. Piatigorskiu, arabistu prof. A. Sagadejevu bei studijų draugais V. Maliavinu, A. Kobzevu, N. Kirabajevu ir kitais rusų orientalistais. Su dvasiškai artimiausiu iš jų Maliavinu mane suartino potraukis daoizmui; pastarasis stipriai paveikė mano pagonišką panteistinę gyvenimo filosofiją ir požiūrį į pasaulį.

*Šventyklų
kompleksas
Maduroje.
Indija*

Tolesnis Rytų civilizacijų kultūros vertybių pažinimo kelias ėjo ir per Vakarų civilizacijos centrą Paryžių: 1981–1982 m. stažavau *l'Université de Paris – 1 (Sorbonne)* ir *Collège de France*, dar trys ilgalaikės kelionės į Paryžių, lankymasis Luvre, *Cernuschi* ir *Guimet* muziejuose, tiesioginis bendravimas su profesoriais M. Dufrenne'u, B. Dorivalu, N. Vandier-Nicolas, J. Laude'u, J. Baltrušaičiu neabejotinai buvo svarbūs intelektualinės biografijos įvykiai.

Daug peno apmąstymams davė kelionės į Kiniją ir Japoniją, pedagoginis darbas su japonų doktorantais bei studentais. Lankantis Kinijoje neišdildomą įspūdį paliko unikalūs kultūrinis šios šimtmečiais žengusios pasaulinės civilizacijos avangarde šalies palikimas, gamtos įvairovė, sunkiai nusakomas laiko pojūtis... Kinijos regionai skiriasi savitu kraštovaizdžiu, tradicijomis, koloritu. Per amžius keičiasi išorinis fonas, braunasi naujausi technogeninės civilizacijos laimėjimai, tačiau kinų kultūroje ir žmonėse iki nūdienos išlieka daug tradicinių per amžius išgalėjusių nuostatų, kurios skatina gilintis į tūkstantmetes šios šalies kultūros tradicijas.

Kita Tolimųjų rytų šalis – Japonija pavergia ne tik įstabiu gamtos grožiu, tačiau pirmiausia žmonėmis, kultūros, meno formų rafinuotumu, aukšta buities ir žmonių bendravimo kultūra. Po kelionių į Japoniją netgi garsiausi Vakarų civilizacijos centrai blanksta. Stipriausią išpūdį Tekančios Saulės šalyje paliko keturios vietovės, į kurias nuolatos traukė sugrįžti. Tai – Nara, Isse, Kamakura ir Kiotas. Pirmieji trys senosios japonų kultūros centrai negali lygintis su Kioto kultūros paminklų gausa, tačiau nustelbia jį natūralios gamtos grožiu ir įstabiomis kalnų grandinėmis, parkais, šventyklų ansambliais.

Atmintyje iškyla japoniško stiliaus Naros, Kioto ir Isse viešbučiai, pirmasis – prie pat garsiosios didžiausios pasaulyje iš medžio pastatytos Todaiji šventyklos, ant rasis – senojo Kioto šerdyje virš upelio, kuriame visai greta plaukiojo upėtakiai ir spalvingi kiniški karpiai. Senojo Isse kukliame senoviško stilius medinės architektūros viešbutyje sukaupę keramikos ir indų kolekcijų galėtų pavydėti ir garsiausi pasaulio muziejai. Isse šintoistinių šventyklų ansambliai, apsupti sakralinių giraičių, labai arti mi pagoniškai lietuvių dvasiai.

Prie Ramiojo vandenyno plytinti senoji sostinė Kamakura itin žavi ankstyvą vasaros rytą, kai sklaidosi rūkai ir keičiasi spalvos. Šiame mieste kelionių į Japoniją metu lankiausi daug kartų, kadangi daugybėje jo architektūrinių ansamblių kaip niekur kitur jauti ne tik džen idealų, bet ir japonų kultūros dvasią apskritai. Nenuostabu, kad šioje knygoje išliko daug asmeninių išgyvenimų, prisiminimų pėdsakų. Tiesioginis bendravimas su paprastais įvairių tautų žmonėmis, pakeleiviais, kolegomis, studentais, kelionės, muziejai praturtino išpūdžiais, padėjo geriau suvokti gvildenamus reiškinius.

Šios knygos sumanymas ir pagrindinių idėjų korpusas pradėjo formotis pamažu gilinantis į Rytų ir Vakarų tautų kultūros, filosofijos, meno sąveikos problemas. Jau nuo jaunystės vadovavausi Konrado išpėjimu ne apsiriboti perdėm siauromis problemomis, o moksliniuose tyrinėjimuose „eiti plačiu frontu“. Ši knyga buvo rengta puikiai leidyklai „Pradai“, tačiau jai iširus sumanymo įgyvendinimas nusikėlė keletriems metams.

Pagrindinė knygos idėja – Rytų ir Vakarų tautų kultūros, filosofijos, meno tradicijų sąveika; tema, kuri patraukė nuo pirmųjų mokslo darbų. Knygos tekstai yra rašyti įvairiu laiku ir įvairiomis aplinkybėmis. Jie aprėpia ilgą – beveik dvidešimties metų – tarpą. Juos sieja keli pamatiniai autorių nuolatos dominę potemiai, kurie tarsi styguoja jos koncepciją ir pagrindinį gvildenamų problemų lauką. Pamatinų nuostatų vienovė nereikalavo straipsnių vienodinti, atsisakyti konkrečių išpūdžių, asmeniškumo, pririšimo prie konkretaus konteksto. Knygoje didžiausi tekstai skirti dvasiškai artimiausiems autoriams bei menininkams Laozi, Zhuangzi, A. Schopen-

haueriui, Kierkegaard'ui, Nietzsche'į, H. Bergsonui, A. Malraux, Čiurlioniui, Baltrušaičiui, L. Truikiui, A. Švėgždai, kurie ir šiandien man tokie pat svarbūs, kaip ir tuomet, kai pradėjau rašyti pirmuosius jiems skirtus tekstus. Įvairiais gyvenimo etapais, ypač sudėtingesniais gyvenimo tarpsniais, iš naujo skaitydavau ir kontempliuodavau tuos pačius kūrinius ir nuolatos rasdavau anksčiau mano nepastebėtų prasmų, atspalvių, motyvų. Tikriausiai tokia jau yra didžiųjų asmenybių ir jų kūrybos savybė – interpretacijos neišsenkamumas.

Laikui bėgant ir pats keitiesi, nepastebimai išryškėja naujos gairės, tyrinėjimų sritys. Šie autoriaus ir jo kultūros, filosofijos ir meno reiškinių refleksijos pokyčiai atsispindi knygoje. Tekstai išdėstyti ne chronologine jų parašymo tvarka, o konceptualiai, siekiant aprėpti tris svarbias mokslinių interesų sritis ir problemų laukus. Tiesą sakant, daug abejoju prieš pateikdamas paskirus tekstus į šį rinkinį, ypač anksčiau rašytus, tačiau kadangi visumai jie yra svarbūs ir yra tiesioginis to meto atspindys, pasiryžau dėti. Dėl leidinio apimties atsisakiau indiškiosios mąstymo ir meno tradicijos bei jos refleksijos Vakaruose ir Lietuvoje aptarimo, kadangi šioms problemoms pastaraisiais metais lietuvių kalba pasirodė daugiau skirtos literatūros.

Knyga yra komparatyvistinės pakraipos ir tiesiogiai siejasi su šiuolaikinės humanistikos aktualijomis. Tekste ryški reakcija prieš Lietuvos moksle ir aukštosiose mokyklose vyraujančią eurocentrinių nuostatų kupiną mokymo sistemą. Juk iki šiol netgi daugumoje mūsų šalies universitetų ir humanitarinio profilio aukštųjų mokyklų neeuropinių tautų religijos, filosofijos, estetikos, meno tradicijos dažniausiai sistemingai nedėstomos arba apie jas užsimenama epizodiškai. Tai vertė autorių ypatingą dėmesį skirti išsamesniam mūsų akademinio mokslo pakraščiuose esančių problemų aptarimui. Kaip autoriui pavyko įgyvendinti savo tikslus – spręs, suprantama, ne jis.

Komparatyvistinis požiūris į gvildenamas problemas nulėmė trinarę darbo struktūrą ir tris sąlyginai savarankiškas tyrinėjimo linijas: *Rytų, Vakarų ir lietuviškąją*. Kita vertus, daugiausia dėmesio autorius skyrė kultūrologijos, filosofijos ir menotyros problemoms. Vadinasi, tekstus sieja komparatyvistinė metodologija, dėmesys Tolimųjų Rytų kultūroms ir orientalistiniai motyvai, taip pat kultūrologinių, filosofinių bei menotyrinių problemų lauko išskyrimas. Tokia iš trijų etapų ir trijų pagrindinių morfologinės analizės pjūvių susidedanti tyrinėjimo strategija ne tik lėmė medžiagos atrinkimo būdą, bet ir padėjo nuosekliau atskleisti Tolimųjų Rytų kultūros mąstymo ir meno tradicijų savitumą, Vakarų savimonės sklaidos ypatumus ir parodyti, kaip per Oriento reiškinių bei temų refleksiją skleidėsi lietuviškojo kultūrinio tapatumo suvokimas. Knygoje nuodugniai aptariamas konkrečių Rytų tautų kultūros formų skverbimasis į Vakarų ir lietuvių kultūrą, siekiama atsekti pavienes, žvelgiant autoriaus akimis, orientizmo apraiškas įvairiose Vakarų ir lietuvių kultūros srityse. Nors gvildinama daug

kultūros, filosofijos, meno ir žmogaus būties problemų, tačiau kiekvienos jų aptarimas tarnauja vienai pamatinei idėjai atskleisti ir įrodyti, kad *skirtingas civilizacijos ir kultūras, jose gyvenančius žmones daug daugiau kas sieja nei skiria, o žmogus – išmintinga esybė, atėjusi į šį pasaulį jį tobulinti, o ne griauti.*

Iškreiptas pasaulinės kultūros, filosofijos ir meno istorijos vaizdas susiklosto nekritiškai vertinant ir iškeliant tik mums kultūriškai artimų antikos bei Vakarų civilizacijų paveldą, o visai kitoks jis žvelgiant iš didžiųjų neeuropinių civilizacijų centrų. Tai itin pajutau pirmą kartą tiesiogiai susidūręs su Egipto, asirų, persų, arabų musulmonų pasaulio, ir ypač Kinijos bei Japonijos civilizacijų menu, – antikos ir Vakarų meno žavesys išsisklaidė. Garsioji graikų skulptūra blanksta greta egiptiečių ir asirų formos monumentalumo. Damaske, Alepe, Ispahane ir kituose Artimųjų Rytų kultūros centruose kitaip suvoki estetinę arabų musulmoniškosios ir persų architektūros bei subtilaus ornamentiško vertę. Kokie grubūs ir neskoningi atrodo giriami Vakarų parkai, palyginti su čan ir dzen sodų kūrėjų skonio rafinuotumu. Panašų išpūdį palieka ir peizažinė Tolimųjų Rytų tapyba, kaligrafija, keramika, kurių sugretinimas su Vakarų imlų estetinėmis vertybėmis bei menui žmogų greit išvaduoja iš eurocentrinių mitų svaigulio. Menui būdingas akivaizdumas padėjo menotyrininkams greičiau suvokti eurocentrizmo ribotumus. Deja, senieji mitai dėl sąsajų su vyraujančia mąstymo tradicija, jos sąvokomis išliko daug gyvybingesni filosofijoje.

Nuo pirmųjų mokslo darbų mane labai domino esminės klasikinės Vakarų filosofijos slinkty, pokyčiai susiję su pamatinių nuostatų kaita, naujų pasaulio suvokimo būdų bei probleminių laukų atsiradimu. Todėl šioje knygoje ypač daug dėmesio skiriama perėjimui nuo klasikinio racionalistinio (R. Descartes'as, I. Kantas, G. Hegelis) mąstymo, tradicinių filosofijos problemų formulavimo prie naujo, „neklasikinio“ (Kierkegaard'as, Nietzsche), lėmusio Vakarų filosofijos problematikos ontologiškėjimą, estetinimą, suartėjimą su Rytų tautų mąstymo tradicijomis. Hegelis ir klasikinius Vakarų filosofavimo principus neigiantys Kierkegaard'as, Nietzsche – tai tarsi du skirtingi moderniosios Vakarų mąstymo tradicijos poliai, apie kuriuos formuojasi naujas požiūris į filosofiją, jos tikslus ir filosofinės saviraiškos būdus. Kelias nuo klasikinės prie „neklasikinės“ mąstymo paradigmos ėjo per Schopenhauerį ir jo lemtingą „posūkį“ į Rytus, kurio pasekmės regimos vėlesnėje Vakarų filosofijoje. Joje Rytų mąstymo principų poveikis vis didėjo.

„Neklasikinės“ filosofijos pradininkų paskatinta nauja mąstymo tradicija padėjo Vakarų filosofinei sąmonei atitrūkti nuo abstrakčių objektyvistinių sistemų ir priartėti prie esminio pamatinių žmogaus būties problemų aptarimo. Šiuo požiūriu Descartes'as, Hegelis yra tarsi tolimos filosofijos istorijos reliktai, o jų oponentai Kierkegaard'as ir Nietzsche daugeliu aspektų yra nepaprastai artimi dabartiniam po-

stmoderniajam mąstymui ir jame vyraujantiems poetiniams filosofinės saviraiškos būdams. Iš tikrųjų, palyginti su racionalizmo klasikais, „neklasikinės“ filosofijos kūrėjų tekstai atrodo impulsyvūs, prieštaringi, kupini miglotų simbolių ir metaforų, naikinančių įprastinės filosofinės kalbos šampūnus. Tačiau *ši neįprasta forma slepia autentiškas amžinąsias žmogaus būties problemas ir ieško atsakymų į jas.*

Įdėmus kritinis žvilgsnis į perėjimo nuo klasikinio prie „neklasikinio“ mąstymo metamorfozes padeda geriau suvokti tų radikalių mąstymo pokyčių, lėmusių dabartinę Vakarų filosofijos postmodernistinio orientalizmo fazę, kurioje aiškiai regimas didžiųjų Rytų ir Vakarų mąstymo ir meno tradicijų suartėjimas. „Neklasikinės“ mąstymo tradicijos kūrėjai paneigė daugelį klasikinėje Vakarų filosofijoje viešpatavusių įsitikinimų, parodė, kad tikroji filosofija – ne sudėtingos teorinės sistemos, akademinės regalijos, prirašyti knygų kalnai, o gyvas autentiškas mąstymas, sugebėjimas kelti sudėtingas žmogaus būties problemas ir ieškoti į jas atsakymų... „Neklasikinės“ filosofijos paveikta dabartinė filosofija tuo artima didžiųjų kinų mąstytojų Laozi, Zhuangzi, čan ir dzen filosofijos idėjoms.

Pirmoji knygos dalis skirta Tolimiesiems Rytams; joje gvildenami pamatiniai šio regiono civilizacijų tekstai, išryškinamas kinų kultūros, mąstymo bei meno tradicijos savitumas, aptariamos pagrindinės klasikinės kinų filosofijos mokyklos, jų reikšmė kinų civilizacijos istorijai, tyrinėjami kultūrologiniai, filosofiniai, estetiniai, menotyriniai ir pan. konfucianizmo, daoizmo, čan aspektai. Vėliau aptariami tradicinės japonų kultūros, filosofijos ir meno ypatumai. Atskiri skyriai skiriami šintoizmo ir dzen pasaulėžiūros poveikiui, padarytam japonų kultūrai. Išskirtinis dėmesys kinų ir japonų kultūros bei mąstymo tradicijoms paaiškinamas galingu įvairių Tolimųjų Rytų kultūros, filosofijos ir meno formų įsiveržimu į postmodernizmo kultūrą; dėl to sumažėjo Vakaruose viešpatavusių indologinių tyrinėjimų.

Antroje dalyje nuodugniai nagrinėjama „gyvenimo filosofijos“ pakraipa, kuri buvo ypač svarbi įtvirtinant Vakarų sąmonėje „neklasikinio“ mąstymo principus. Kita vertus, ji labai aktuali Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų sąveikai, kuri mane domino nuo pirmųjų filosofijos istorijai skirtų darbų. Tikiuosi, skaitytojams bus įdomūs apmąstymai šia tema: aptariamos Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's, Bergsono, Heideggerio, J. Ortega y Gasseto, Malraux idėjos, atskleidžiama Vakarų filosofinės sąmonės transformacija ontologizacijos, estetinio, introvertiškėjimo ir suartėjimo su Rytų mąstymo tradicijomis požiūriu. Išsamiai gvildenama postmoderniosios kultūros, mąstymo ir meno formų kaita.

Trečioji, lietuviškoji, knygos dalis – tai autoriui svarbių lietuviškosios kultūros ir meno raidos procesų recepcija, gyvas reagavimas į jį jaudinusius mūsų kultūros reiškinius. Aptariamos praeityje gyvenusių man svarbių lietuvių kultūros asmenybių, su

kuriomis suvedė gyvenimas ir kurių kūryba man atrodė reikšminga, idėjos. Joje gvildenami įvairūs Čiurlionio, S. Šalkauskio, J. Mačiūno ir žmonių, su kuriais man teko bendrauti tiesiogiai – J. Baltrušaičio sūnaus, L. Truikio, J. Miltinio, V. Kavolio, A. Švėgždos, Ž. Mikšio, A. Šliogerio, P. Normanto, R. Oranto, J. Ivanauskaitės ir A. Beinoriaus kūrybos aspektai. Už skaitytojams pateikiamos knygos ribų liko daug šia tema parašytų tekstų – dėl leidinio apimties jų teko atsisakyti.

Jei reikėtų metaforiškai apibūdinti knygos pobūdį, tiksliausia ją būtų pavadinti rudeniška, kadangi siejasi su vasaros pabaiga. Ruduo su savo sparčiai besikeičiančiomis spalvomis man visuomet buvo dvasiškai artimiausias metų laikas, kupinas liūdesio ir didžios poezijos. Tai metas, skatinantis prisiminti apie ne tik dar vienerių metų, bet ir platesnių būties ciklą kaitą, žmogaus būties laikinumą.

Suprantama, neįmanoma parašyti knygos be daugybės šaltinių, tekstų ir kritinės šia tema parašytos literatūros studijų, ypač – be tiesioginės patirties kontempliuojant konkrečius kultūros ir meno paminklus. Reiškiu gilią pagarbą ir dėkingumą jau Anapilin išėjusiems akademikui N. Konradui, profesoriams E. Zavadskajai, M. Dufrenne'ui, J. Baltrušaičiui sūnui, M. Le Botui, B. Dorivaliui, taip pat N. Vandier-Nicolas, M. Saisson, Ch. Ridaux už konsultacijas ir sudarytas salygas dirbti mokslinį darbą universitetuose *Paris-I, Paris-X (Nanterre), Collège de France, L'Institut l'art et archéologie, Centre de Recherches sur l'Art* ir Paryžiaus bibliotekose. Tariu nuoširdų ačiū profesorui Hidemichi Tanaka'ui, rūpestingai lydėjusiam po Naros, Kioto, Isse, Sendai architektūros ir meno paminklus, svilinant 38 laipsnių karščiui, po daugelį atokiausių kalnuose glūdinčių šintoistinių ir dzen vienuolynų, šventyklų, muziejų. Glaudus bendravimas ir nesibaigiančios diskusijos su Tanaka, jo dėmesys, geranoriškumas, išsamūs komentarai, taiklūs pastebėjimai padėjo geriau suvokti japonų dvasios esmę, pamilti šio nuostabaus krašto žmones, gamtą, kultūros ir meno paveldą.

Dėkoju redaktorei Onai Balkevičienei, dailininkui Adomui Matuliauskui, maketuotojai Daivai Mikalinytei, savo žmonai bei kitiems, padėjusiems parengti šią knygą spaudai.

Rytai:
Prie išminties ir grožio versmių



*Anonimas (XI a.). Kilmingas mąstytojas po medžiu.
Spalvota tapyba šilko ritinėlyje*

RYTŲ PASAULIO ATRADIMAS

Mėginimas orientalizmą paaiškinti magišku Rytų kultūros patrauklumu, egzotiškumu arba lakia *Ex oriente lux* fraze yra perdėm vulgarus. Senųjų Rytų civilizacijų kultūros pasiekimai jau ne kartą gaivino Vakarų Europos kultūrą. Jų poveikio pėdsakų aptinkame senovės graikų civilizacijos ištakose ir ankstyvojoje bei brandžiojoje krikščioniškojoje viduramžių kultūroje. Veikiant Tolimųjų Rytų ir musulmoniškojo pasaulio kultūroms, formavosi renesansiniai Vakarų Europos sąjūdžiai, daugelis įtakingų XIX–XX a. kultūros, filosofijos ir meno reiškinių.

Neįvertinus įnašo, kurį civilizacijos istorijai padarė Rytų tautų filosofija, mokslas, menas, negalima kaip reikiant perprasti daugelio dabartinės kultūros reiškinių. Filosofijos, religijos, meno tyrinėjimams Vakaruose tvirtą mokslinį pamatą padėjo ir į kokybiškai naują refleksijos lygį juos pakėlė Rytų bei lyginamosios studijos. Šis vyksmas pirmiausia išryškėjo Europoje besiformuojančioje orientalistikoje, kuri, kaip savita mokslinių žinių sankaupa, atsirado apmąstant Vakarų ir Rytų kultūrų raidos skirtingumą.

Orientalistika, neretai vadinama *Rytų*, arba *Azijos*, *studijomis*, yra imli sąvoka, pirmiausia reiškianti istoriškai Europoje susiformavusią mokslinių žinių bei disciplinų visumą, tyrinėjančią Rytų, t. y. Azijos, ir iš dalies Šiaurės Afrikos tautų istoriją, filologiją, religiją, mitologiją, filosofiją, ekonomiką, literatūrą, meną bei kitas kultūros sritis. Orientalistika plėtojosi dviem pagrindinėmis kryptimis: 1) filologinių-hermeneutinių studijų ir 2) kaip mokslas „apie egzotiškas senienes“.

Dabartiniame moksliniame diskurse *orientalistikos* sąvoka, ypač tyrinėjant istorinius Azijos studijų Vakaruose aspektus, nuolatos pinasi su kita jai artima – *orientalizmu*, kuri reiškia *domėjimąsi Rytais, tam tikrų Rytų tautų kultūros elementų poveikį Vakarų kultūrai*. Šiuos du reiškinius, rutuliojantis Azijos tautų kultūros istorijos pažinimui, sieja tiesioginė priklausomybė, mat esminiai orientalistikos pokyčiai beveik visada paskatindavo orientalizmą. Kita vertus, kai Vakaruose atsirasdavo kultūrinė arba dvasinė tuštuma, ją paprastai užpildydavo senųjų Rytų civilizacijų įtakos.

E. Saidas taikliai pastebėjo, kad Europos kultūra stiprėjo ir siekė suvokti savo identiškumą arba remdamasi Rytų civilizacijų laimėjimais, arba priešpriešindama save Rytams, kurie iškilo kaip „kultūrinis varžovas“ ir kaip ypatingu stabilumu pasižymintis „Kito vaizdinys“ [Said, 1978, p. I]. Neatsitiktinai Rytų pasaulio pažinimas Vakaruose dažniausiai įgaudavo „apverstos“ vertybių sistemos pavidalą, nes metaforiškuose, abstrakčiai traktuojamuose Rytuose europiečiai beveik visada ieškojo ir re-

gėjo tai, ką norėjo išvysti, siekdami įtvirtinti savo vertybių sistemą ar savojo tapatumo paiešką. Į Rytus buvo žvelgiama kaip į stebuklingą veidrodį, padedantį išvysti save per kitos civilizacijos vertybių sistemą.

Tai, kad orientalistika susiformavo ne Rytų, o Vakarų mokslo tradicijoje, pasižyminčioje kitokiais mąstymo principais, mentalitetu, pamatinėmis pasaulio suvokimo kategorijomis, kalba, negalėjo neveikti Azijos studijų ir Vakarų filosofijoje, mene išplitusių orientalistinių motyvų, į kuriuos natūraliai buvo perkeliama europocentriniai vakarietiški vaizdiniai apie įvairius Rytų tautų kultūros, socialinio gyvenimo, religijos, filosofijos, meno reiškinius. Juk orientalistika, kaip kompleksinė humanitarinė disciplina, perėmė iš Vakarų kultūros istorijos išsirutuliojusius humanitarinių žinių pagrindus, metodologinį instrumentariją, tyrinėjimo strategijas ir metodus, kurie įsitvirtino tyrinėjant antikos bei Vakarų Europos tautų kultūros istoriją.

Rytų tautų filosofijos, meno ir kitų kultūros sričių pažinimas iki brandos perėjo penkis pagrindinius etapus: 1) nesisistemiško fragmentiškų duomenų kaupimo (VI a. pr. Kr. – XVI a.); 2) aktyvios misionierių mokslinės pažintinės veiklos (pirmoji XVI a. pusė – XVIII a.); 3) mokslinių pagrindų formavimosi, apimančių vadinamojo romantišnio orientalizmo renesansą (antroji XVIII a. pusė – pirmoji XIX a. pusė); 4) „klasikinio orientalizmo“ (antroji XIX a. pusė – pirmoji XX a. pusė); 5) naujų kompleksinių komparatyvizmo metodologijų išsivystymo (nuo penktojo XX a. dešimtmečio iki mūsų dienų). Visi šie orientalistikos raidos etapai tiesiogiai atsispindėjo ir vakarietiškojo orientalizmo metamorfozėse.

Atsiribodami nuo ankstyvųjų Rytų kultūrų poveikio Vakarams etapų, daugiausia dėmesio skirsime tik XIX–XX a. orientalizmo raidai filosofijoje ir mene. Toks pasirinkimas dėsningas, kadangi filosofinis ir meninis patyrimas dėl jiems būdingo nesuinteresuotumo tampa ne tik žmonijos sukurtų kultūrinių vertybių kūrimo, perdavimo iš kartos į kartą neatsiejamais veiksniais, bet ir vienu svarbiausių kultūros procesų katalizatorių.



*Kairo vaizdas.
Senovinis
raižinys*

Švietimo epochoje Europa labai domėjosi kinų kultūra, filosofija ir menu. Kinų filosofiją ir gyvenimo būdą šlovino daugelis įtakingiausių švietimo epochos mąstytojų. Rytų kultūrų įtaka veikė daugelio žymių Vakarų mąstytojų – N. de Malebranche'o, Ch. Montesquieu, P. Bayle'o, V. Mirabeau, D. Diderot, Voltaire'o, J.-J. Rousseau, C. A. Helvetius, G. Raynalio, F. Quesnay, Ch. Wolffo, G. W. Leibnizo, J. W. Goethe's, J. G. Herderio, G. Forsterio, A. Smitho, O. Goldsmitho ir kitų pasaulėžiūrą.

Chinoiserie madą skatino pirklių į Europą atvežamos kinų vazos, širmos, porceliano, taikomosios dailės, lako, tapybos dirbiniai, sienų apmušalai ir gausybė meistriškai atliktų mažmožių, kurie žavėjo europiečius aukšta amato kultūra, neįprastomis medžiagomis, siužetais bei formomis. Karališkieji Vakarų Europos rūmai ir aukštuomenė pradėjo aistringai kolekcionuoti kiniškus mažmožius. Iš Prancūzijos valdovų ir aristokratų rūmų Rytų kūrinių kaupimo mada pasklido po visą Europą, pasiekė ir Lietuvos didikų dvarus.

Pirmieji XIX a. dešimtmečiai Azijos tautų kultūros pažinimo istorijoje yra savotiškas *Rytų renesansas*, laikotarpis, kuomet Rytų pasaulis skleidėsi žavėdamas, viliodamas naujais įstabiais atradimais. „Rytų renesansas – antrasis renesansas, priešingas pirmajam, jo sąvoka ir tema yra labai artimos rašytojams romantikams; taip pat kaip ir indų renesansas: taigi jis reiškia atnaujinimą tos atmosferos, kuri atsirado XIX a. pasklidus sanskritiškams tekstams Europoje; jų gaivinantį poveikį galime prilyginti tam, kurį turėjo XV a. graikų manuskriptų ir jų bizantinių komentatorių atsiradimas užgrobus Konstantinopolį“ [Schwab, 1950, p. 18].

Šis Rytų renesansas yra tarsi skambus romantizmo ideologijos šūkis, šiandieną jau gerokai primirštas. Romantikų pasaulėjautai būdingas svajingumas, panteizmas, grožio, kaip aukščiausios tiesos, kultas, susiejimas su Rytais, kaip autentiška būtimi. Romantinis potraukis tolimoms egzotiškoms Rytų kultūroms tiesiogiai siejosi su naujų jausminių pojūčių, malonumų paieška, nepasitenkinimu savoja Vakarų civilizacija, kurioje kūrybingos asmenybės jautė esančios nutolusios nuo pirmapradės būties šaknų. Jie maištavo prieš tai, kas Vakarų civilizacijoje buvo dirbtina, svetima kūrybingai asmenybei, kas varžė jos dvasinius siekius.

Egzotiški Rytai audrino romantikų dvasią, juslingumą, padėjo pakilti virš pilkos kasdienybės. Tai nukreipė romantikus ir A. Schopenhauerį į Rytus, skatino kritinius jų išpuolius prieš hebrajų krikščioniškąją kultūros tradiciją. Naujovių ieškantiems romantikams sąvoka Rytai buvo autentiškumo simbolis. Todėl jos semantinių prasmų laukas išsiplėtė vos ne iki begalybės. Rytai romantinei pasaulėžiūrai pirmiausia buvo *estetinė kategorija*, priemonė pabėgti nuo neapkenčiamos filisterinės tikrovės į įsivaizduojamą poetinių svajų pasaulį, kurio šerdis buvo romantinė Rytų vizija. Gilinantis į romantikų orientalizmą, neretai susidaro įspūdis, kad jie pirmiausia siekė suvokti save, romantinės sielos gelmes per santykį su savoja Rytų pasaulio vizija.

Rytų kultūrų pasaulio atradimas ir naujas jo gilaus įvairiapusio tyrinėjimo etapas siejosi su romantizmo ideologija bei daugybe įvairiausių jos atsišakojimų ir keičiausių modifikacijų, audrinusių intelektualinį Vakarų elitą iki įvairių neoromantizmo sąjūdžių ir tendencijų išsekimo laikų. Juk orientalizmo dvasios kupina romantizmo ideologija stipriai veikė įtakingą mąstytoją Schopenhauerį ir jo sekėjus, Goethe's dvasinius ieškojimus, klasikinį vokiečių idealizmą, Ch. Baudelaire'o, A. Rimbeau ir jų paskatintų poetų orientalistinius įvaizdžius.

Orientalizmo pėdsakai ryškiausi prancūziškajame ir vokiškajame romantiniuose sąjūdžiuose, nors jo apraiškų regime ir anglų, rusų, lenkų, lietuvių, kitų tautų romantikų kūriniuose. Svarbiausios Vakarų tautinės romantizmo pakraipos savitai interpretuoja rytietiškas temas bei leitmotyvus. Egzotiško Rytų pasaulio ilgesys romantikų pasaulėžiūroje ir kūryboje reiškiamas ambivalentiškai: 1) kaip neapkenčiamas, merkantilios buržuazinės kultūros paneigimas (negatyvus aspektas) ir 2) kaip dvasingumo, svajos, išaukštinto idealizmo pasaulis, atitinkantis slapčiausius romantikų idealus bei dvasios polėkius (pozityvus aspektas). Orientalizmas daugeliui romantizmo epochos mąstytojų ir menininkų tampa vienu svarbiausių pasaulio sampratos elementų, padedančių jiems įtvirtinti naują estetiką, priešingą tai, kokią skelbė neoklasicistai ir švietėjai.

Prancūzų istorikas E. Quinet knygoje *Le genie des religions* („Religijų genijus“, 1832) prabilo apie „orientalistinį renesansą“, skleidžiantį „naujo humanizmo“ idėjas ir siekiantį praturtinti graikų-romėnų palikimą. F. -R. de Chateaubriand'as buvo pirmasis prancūzų romantikas, kurio knygoje *L'Itineraire de Paris à Jérusalem* („Kelionė iš Paryžiaus į Jeruzalę“), sukurtoje po kelionės į Palestiną ir Egiptą 1811 m., dramatiškai atsispindėjo europinis „kitų“ Artimųjų Rytų kultūrų suvokimas. Jis apeliavo į hebrajiško pasaulio erdvę, G. de Nervalis žavėjosi Kairo intymumu, T. Gautier – Konstantinopolio kultūrinio peizažo daugiasluoksniškumu, V. Hugo – arabizuotoje Pietų Ispanijoje vaikystėje patirtais išpūdžiais. Niekuomet anksčiau Vakarų kultūros istorijoje poetinė paslaptinių ir viliojančių Rytų vizija neigavo tokios magiškos, metaforiškos prasmės, tokio pagarbaus jaudulio. Jo kupinas jaunojo Hugo įvadas į knygą *Les Orientales* („Rytietiški motyvai“, 1829), G. de Nervalio *Voyage en Orient* („Kelionė į Rytus“, 1851), M. de Stael, Ch. Nodier ir kitų kūriniai.

Vokietijoje Rytai žavisi beveik visi Jenos romantikai, jų įkvėptas, persų poezija susidomi Goethe; F. Rückertas ne tik verčia iš sanskrito, kinų, persų kalbų, bet ir pats persiima rytietiška pasaulėjauta, A. Schlegelis kloja indologijos pamatus, o F. M. Max Mülleris ir P. Deussenas atveria naujus Rytų ir Vakarų filosofijos, religijos bei mitologijos studijų horizontus.

Anglijoje romantinės pakraipos poetai ir rašytojai sukūrė gyvybingą mitą apie prakilnią „kultūrinę“ britų misiją islamiškajame pasaulyje ir Indijoje. Indija visuomet

buvo brangiausias Britų imperijos karūnos perlas, viliojantis savo egzotiškumu romantinės pakraipos menininkus. Britų metropolijai būdingi kolonijimo mąstymo stereotipai stipriai veikė daugumą anglų menininkų, kurie gausiuose indiškajam orientalizmui skirtuose kūriniuose, dažniausiai ignoruodami autentiškas indų kultūros apraiškas, apsiribodavo išoriniais egzotiškais motyvais.

Poetai romantikai, Rytuose radę naujų dvasinių vertybių pasaulį ir padėję pamatus romantinio orientalizmo estetikai, paruošia tapytojų „šuolį į Rytus“. Orientalizmas romantinėje dailėje – atskira plati tema, kadangi susižavėjimo Rytais pėdsakų regime daugelio žymiausių šio meto prancūzų – A. G. Decamps'o, E. Delacroix, A. Deuzats'o, P. Marilhat, C. Nanteuil, T. Chassériau, A. Vernet, T. Frere, E. Flandrin ir anglų tapytojų W. Wyldo, D. Robertso, J. F. Lewiso, E. Learo, F. Dillono, T. Seddono ir daugelio kitų šalių dailininkų drobėse.

Romantinio orientalizmo tapyboje svarbiausias vaidmuo tenka prancūzų dailininkams, kurie po Napoléono žygių į Egiptą aptinka egzotišką Rytų pasaulį. Daugelis jaunų romantinės pakraipos dailininkų plūsta į Artimuosius Rytus ir gausiai naudoja orientalistinius motyvus savo kūrybai. Pasak C. Grossiro, 1820–1930 m. laikotarpis Prancūzijoje – tai tikra „orientalistinė karštligė“ [Grossir, 1984, t. 1, p. 69].

Romantinės krypties tapytojų idėjinio vado Delacroix ir jo bendražygių dėka orientalizmas greit suveši įvairiose tapybos rūšyse ir žanruose. Jau 1817 m. Delacroix, ieškodamas originalesnių meninės išraiškos formų, pradeda studijuoti bei kopijuoti rytietiškus kostiumus, miniatiūras. 1822–1823 m. jis tapo daugelį garsių savo orientalistinių drobių, iš kurių reikėtų išskirti „Šaudantį turką“, „Mulatę“, „Graikų ir turkų karo epizodą“. Vėliau, šešiams mėnesiams išvykęs į Artimuosius Rytus, jis patiria daugybę išpūdžių ir motyvų savo paveikslams. Delacroix pavyzdys įkvepia ir jo draugus A. Dauzats'ą, P. Marilhata, kurie irgi daug keliauja po Egiptą, o vėliau – Decamps'ą, Chassériau, Vernet. Orientalizmas tampa neatsiejama prancūzų romantinės tapybos dalimi. 1820 m. jis išivyrąja istorinėje ir portretinėje tapyboje. 1830 m. ryškėja orientalistinis peizažas, buitinė ir ypač batalinė tapyba, kurios aktyvieji dailininkai – A. L. Garnerau, L. P. Crepin, P. J. Gilbert'as, T. Gudon, F. Wachsmüthas ir daugelis kitų. Nuo 1840 m. orientalistinių motyvų atsiranda monumentaliojoje tapyboje. Egzotiškas Rytų pasaulis stipriai paveikia J. D. Ingres'ą, J. L. Gericault, T. Rousseau, F. Millet, G. Courbet ir kitus žymius prancūzų tapytojus. Rytai labai žavisi ir keliauja nuo Alžyro iki Sinajaus pusiasalio tapytojas ir meno teoretikas E. Fromentin. Romantinio orientalizmo atgarsiai pasiekia ir Angliją – tai matyti iš H. Fusely, W. Blake'o ir ypač J. H. Ternerio kūrybos.

Vertindami istorinę margaspalvio „romantinio orientalizmo“ sąjūdžio reikšmę, turime pripažinti, kad romantizmo epochos mąstytojai, poetai, dailininkai į Vakarų kul-

tūrą perkelia daugelį Rytų pasaulio dvasinių vertybių, atskleidžia arabų, persų, indų filosofijos, literatūros, poezijos, dailės žavesį ir kartu padeda orientalistiniam egzotizmui transformuotis į nuoseklesnį Rytų tautų kultūrinių bei meninių tradicijų pažinimą.

Kita galinga orientalizmo banga plūsteli šeštajame ir septintajame XIX a. dešimtmetyje, kuomet Vakaruose ryškėja kupina Rytų adoracijos Schopenhauerio filosofijos įtaka. Tolimųjų Rytų kultūros poveikis akivaizdus impresionistų kūryboje, kurie siekė perteikti juos supančio pasaulio spalvingumą, išpūdžių įvairovę. Jie neapsiriboja paviršutinišku rytietišku egzotišku siužetų perkėlimu į Vakarų dailės tradiciją, o mėgina panaudoti Tolimųjų Rytų tapybinės estetikos teikiamas galimybes Vakarų dailei atnaujinti. Japonų ir kinų menininkų pamokos tampa svarbiu impresionistų sąjungininku prieš išsigimstančią akademinę dailę. Konfrontuodami su ja, impresionistai perkelia į savo paveikslus naujus meninio pasaulio apmąstymo principus, kurie rodo Vakarų tapybos pokyčius. Gamtoje jie tarsi naujai išvysta spalvas ir siekia išvaduoti tapybą iš niūraus tamsos šešėlių pasaulio. Naujoji postimpresionistų karta (P. Gauguinas, P. Cézanne'as, H. Toulouse-Lautrecas, V. van Goghas) patiria dar įvairiapusiškesnį Tolimųjų Rytų estetikos ir dailės poveikį. Tačiau ir šiame orientalizmo raidos etape perimamos pirmiausia išorinės dekoratyvinės Rytų dailės detalės.

Orientalizmo įtaka ryški simbolizmo, *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Jugendstil*, *Wiener Secession* ir kitų neoromantinių krypčių klestėjimo epochoje. Neoromantizmas, įkvėptas Schopenhauerio, Nietzsche'ų idėjų, prerafaelitų judėjimo Anglijoje, *Nabis* grupės, belgų simbolistų, dailininkų, susispietusių apie žurnalus *Pan*, *Wiener Secession*, *Мир искусства*, pastangomis išplinta daugelyje Europos kraštų. Orientalizmo poveikis simbolizmo epochoje demokratėja ir skverbiasi ne tik į tapybą, grafiką, bet ir į teatro dekoracijos, tekstilės, keramikos, porceliano, stiklo, knyginių iliustracijos, interjero ir apskritai į kasdienio gyvenimo sritis. Dailininkus labiausiai domina formalieji dekoratyvinės Rytų dailės bruožai. Mėgindami atskleisti užslėptą simbolinę reiškinių esmę, jie perima Rytų dailės polinkį į rafinuotą ornamentiką, abstrakčių formų ir linijų stilizaciją, grafiškumą. Šie elementai – ne tik iš kinų ir japonų vaizduojamosios dailės, tačiau ir iš keramikos, lako dirbinių, širmų tapybos bei kitų taikomosios dailės sričių. Tapyboje ir grafikoje klesti stilizacijos, dekoratyvumo tendencijos, auga dėmesys grafiškumui, muzikalumui.

Trečia orientalizmo banga susijusi su Schopenhauerio, Nietzsche'ų, Bergsono ir kitų įtakingų mąstytojų meno filosofijos idėjų poveikiu pirmojoje XX a. pusėje besiformuojančiomis moderniojo meno kryptimis. Rytų daile dar labiau susidomėta dėl daugybės objektyvių priežasčių, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti susvetimėjimo ir egzistencinių motyvų stiprėjimą meninėje sąmonėje, taip pat moderniojoje dailėje ryškėjančią meno konceptualizaciją. Ryškiausia Rytų estetinių teorijų ir meno įtaka fovizme, ekspresionizme, abstrakcionizme, poetiniame siurrealizme. Kiekviena minėtų

klasikinio modernizmo kryptį pagal savo teorinę programą perima ir suabsoliutina labiausiai jų poreikius atitinkančius Rytų estetikos ir meno bruožus.

Paskutinį kartą orientalizmas Vakaruose atgyja po Antrojo pasaulinio karo ir suklesti postmodernizmo epochoje, kuomet išryškėja M. Heideggerio, C. G. Jungo, A. Malraux, M. Foucault, J. Derrida ir kitų įtakingų Rytų kultūros tradicijų svarbą iškeliančių mąstytojų įtaka. Ji stipriai paveikia filosofiją, literatūrą, muziką, vaizduojamąją dailę bei kitas kultūros sritis. Kai Vakarų kultūroje nepasitenkinimas tradiciniais mąstymo principais pasiekia savo apogėjų – į ją vis labiau skverbiasi čan ir dzen filosofija bei menas. Kai japonų filosofas D. T. Suzuki ir jo sekėjai A. Wattsas, R. H. Blyth'as, D. Simbayama Vakarų kultūrai pateikia prieinamesnes čan ir dzen filosofijos bei meno interpretacijas, dėmesys šiam Tolimųjų Rytų kultūros fenomenui nepaprastai išauga.

Pozityvi stipri čan (dzen) kultūros įtaka XX a. Vakarų kultūrai yra ta, kad ji savo netradiciniais mąstymo principais ir ryškiu humanistiniu patosu padeda daugeliui Vakarų kultūros atstovų įveikti dvasinę krizę ir įgauti naujų impulsų kūrybai. Čan (dzen) kultūra su jai būdingu dvasingumo kultu, aukštais etiniais idealais stiprina daugelį menininkų, kenčiančių supančio pasaulio prieštaravimus. Ji itin veikia Vakarų muziką. Dėmesys Rytams ryškėjo G. Mahlerio kūryboje – jis sukūrė pagal dzen poetų tekstus garsiąją simfoniją-kantatą „Daina apie žemę“. Vėliau vienas iš dvylikadermės kompozicijos sistemos išradėjų – J. M. Haueris savo kūryboje rėmėsi tradicine kinų dvylikos muzikinių dermių teorija. Tačiau Vakarų muzikai orientalizmas labiausiai daro įtaką po Antrojo pasaulinio karo: juo remiasi žymūs kompozitoriai B. Brittenas, O. Messiaenas, R. Malipiero, K.-H. Stockhausenas, P. Boulezas, D. Ligeti, J. Cage'as, L. Ferrari, J. Xenakis ir daugelis kitų.

Rytų filosofinės, estetinės bei meninės tradicijos taip pat stipriai veikia Vakarų literatūrą (H. Hesse, A. Huxley, J. D. Salingeris, J. Ceruacą), tapybą (P. Klee, Ch. Miro, W. de Kooningą, M. Tobey, M. Bemerį, J. Pollocką, P. Soulages'ą, A. Massoną, F. Kline, G. Mathieu, C. Still, R. Rauschenbergą) ir kitas meno sritis. Pokarinės kartos menininkus labiausiai domina intuityvios ir spontaniškos čan (dzen) kultūroje slypinčios potencijos.

Taigi susižavėjimas įvairiais Rytų tautų kultūros aspektais Vakaruose per pastaruosius du šimtmečius nuėjo sudėtingą kelią nuo romantikams būdingo egzotiško susidomėjimo Rytais iki natūralaus pažangiausių Rytų kultūrų laimėjimų įsisavinimo. Tiesa, orientalizmo idėjos ne visuomet skverbėsi nuosekliai, kadangi jų poveikio stiprumas ir intensyvumas priklausė nuo daugelio priežasčių. Pirmiausia lėmė procesai, stichiškai bręstantys Vakarų civilizacijos gelmėse ir artinantys Vakarų kultūrą prie Rytuose programuojamų idealų. Siekimas įveikti eurocentrinės pasaulėžiūros ribotumą, išplėsti jos horizontus padėjo daugeliui Vakarų kultūros atstovų atsikratyti mąstymo stereotipų ir objektyviau suvokti europinės kultūros svarbą pasaulinės kultūros raidos istorijai.

KINŲ MĄSTYMO TRADICIJA LYGINAMOSIOS ANALIZĖS POŽIŪRIU

Kinų mąstymo tradicijos ištakos. Sparčiai besiplėtojančios sinologinės ir komparatyvistinės studijos, europinėmis kalbomis skelbiami įvairūs pamatiniai kinų kultūros sričių tekstai, didėjantis mokslinės ir interpretacinės literatūros srautas rodo, kad kinai padarė išskirtinį įnašą į civilizacijos istoriją, ir jų kultūra tūkstančiais metų susijusi su kultūriniu dabartinės metacivilizacijos fondu. Šios šalies gyventojai nuo žilos senovės save suvokė kaip pagrindinį pasaulinės civilizacijos centrą. Kiniją jie traktavo kaip „Paskliautės“, arba „Vidurio“ imperiją, kurios istorinė misija – civilizuoti kitas tautas. Toks etnocentrinis požiūris, lyginant kinų ir kitų didžiųjų civilizacijų kultūros lobius, nestebina, kadangi Kinija daugelį šimtmečių buvo pagrindinis žmonijos kultūros istorijos vedlys ir architektas. Kita vertus, jis skatino išskirtinį valstybės gyventojų domėjimąsi knygine kultūra, švietimu, filosofija ir kitomis kultūrinės veiklos formomis, padėjo jiems sukurti unikalią kultūrinį kosmosą, kurio poveikis civilizacijos istorijai neišmatuojamas.

XIX a. – XX a. pradžios Vakarų orientalistikoje vyravo indologinės studijos, o per pastaruosius du dešimtmečius, išgalėjus postmodernizmo ideologijai, jas ėmė ženkliai lenkti Tolimųjų Rytų kultūros filosofijos, meno tyrinėjimai. Šiuos intelektualinių orientacijų pokyčius rodo sinologijos ir japonistikos sureikšminimas garsiausiuose pasaulio universitetuose, pasauliniai įvairių mokslo sričių kongresai, autoritetingiausi orientalistikos ir komparatyvistikos žurnalai bei kiti leidiniai.

Susidomėjimas kinų kultūros ir mąstymo tradicijomis pasaulyje aiškintinas daugeliu veiksnių, iš kurių pirmiausia išskirtini: 1) postmodernizmo ideologijos išgalėjimas, kurios idealu tapo hieroglifinės Tolimųjų Rytų zonos kultūros; 2) *teksto* kultūros recesija, degradacija bei iškilimas *vaizdo* kultūros, kurios kūrėjai irgi remiasi vaizdinės kilmės hieroglifinio rašto kultūromis; 3) išpūdingas kinų konfucinės kultūros zonos ekonomikos pakilimas ir šio regiono kultūros vertybių bei simbolių sklaida pasaulyje (žmonijos kultūros istorija rodo, kad ekonomikos suklestėjimas ir prekių srautai visuomet siejasi su jas gaminančių tautų stipėjančia kultūrine įtaka pasaulyje); 4) išskirtinė filosofijos svarba kinų civilizacijos istorijai. Būtent *filosofija ir nuo jos neatsiejamas hieroglifinis raštas tapo pagrindu pažinti kinų civilizacijos kultūros vertybes ir simbolius*.

Dėl kinų filosofijai būdingos neįprastos kategorijų sistemos, neretai metaforiškos netiesioginės idėjų išsakymo formos ši kultūros dalis ilgai juto bene stipriausią

europinio universalizmo ir etnocentrizmo pasipriešinimą. Skirtingai nei rafinuotas kinų menas, kurį Vakarai jau seniai visuotinai pripažino ir kuris tvirtai įaugo į europinę pasaulinės meno istorijos viziją, filosofija į Vakarų sąmonę skverbėsi daug lėčiau. „Etnocentrinė Vakarų filosofijos pozicija ženkliai skiriasi nuo kinų. Kiniškas etnocentrizmas tradiciškai neneigia Vakarų kultūros, neigiama tik jos reikšmė ir vertė. Kinijos etnocentrizmas daugiausiai remiasi sąmoningai suvokiamu kultūriniu savipakankamumu: ji nejaučia Vakarų poreikio. Įdomu, kad vakarietiškas etnocentrizmas priešingai – tiki savo visuotine misija. Iki šiol galimybė dirbuotis kinų filosofijos srityje daugumos Vakarų filosofų buvo suvokiama abejingai, tai paaiškinama redukcionizmu, kurį labiausiai lėmė Švietimo epochos idėjos. Dėl šio poveikio išgalėjo kai kurie universalūs metodologiniai požiūriai, taip pat apraiškos kraštutinio reliatyvizmo, neigiančio bet kokių kultūrų lyginimą“ [Ames, 2000, p. 138].

Legitimuoti kinų filosofijos tradiciją ir integruoti ją į pasaulinę kultūrą XIX a. – pirmojoje XX a. pusėje Vakarų mąstytojai nenorėjo dėl daugybės objektyvių veiksnių. Pirmiausia – anksčiau labai trūko kvalifikuotai europinėmis kalbomis parengtų pamatinių kinų filosofijos tekstų su išsamiais profesionaliai parašytais komentarais. Antra, iki šeštojo dešimtmečio pabaigos orientalistinėmis ir komparatyvistinėmis studijomis užsiėmė dar gana nedaug akademinės bendruomenės. Tik vėliau sinologinės studijos ir kinų filosofija buvo įtrauktos į filosofų rengimo programas daugelio šalių universitetuose. Akivaizdu, kad kinų filosofijoje nė kiek nenutuokiantys vadinamieji „visuotinės filosofijos istorijos specialistai“, susidūrę su didžiule tekstų *terra incognita*, neretai sutrikdavo, net patirdavo psichologinį šoką ir dėl to nesiimdavo dirbti. Prieštaringas Vakarų filosofų požiūris į kinų tradiciją ir filosofų nenoras legitimuoti ją, kaip filosofinio tyrinėjimo sritį, iš dalies paaiškinamas menka kinų mąstymo tradicijos integracija į Vakarų kultūrą ir nesugebėjimu gerbti pamatinius kultūrinius skirtumus.

Kinų civilizacijos vertybių pasaulyje filosofijos reikšmė išskirtinė. „Kinų civilizacijoje, – rašė autoritetingas kinų filosofijos žinovas Feng Youlanis, – filosofija užėmė tokią pat vietą kaip religija kitose kultūrose. Kiekvienas išsilavinęs žmogus Kinijoje domėjosi filosofija. Senovėje žmogus, jei tik buvo įmanoma, pirmiausia gaudavo būtent filosofinį išsilavinimą“ [Fung Yu-lan, 1998, p. 21].

Iš tikrųjų kinų kultūroje filosofija visuomet buvo daugiau nei profesionalus plėtojimas konkrečios kanoniškos tradicijos, kurią sudaro filosofinės sistemos ir teorijos. Kinų filosofai dažniausiai buvo universalios įvairiapusiškai išsilavinusios asmenybės, intelektualiniai visuomenės lyderiai, drąsiai skelbiantys savąjį žmogaus vertybių ir visuomeninės sandaros viziją. Dauguma jų tradiciškai buvo vienu metu mokslininkai ir valstybės valdininkai. Todėl teorinės jų refleksijos buvo plačios ir išėjo už tradicinės Vakarų filosofijos sampratos ribų: mąstytojai gvildeno ne tik abstrakčias amžinąsias filosofines

problemas, bet ir siejosi visuomeninio, politinio, kultūrinio gyvenimo įvykiais, vertybėmis, kasdienio gyvenimo poreikiais, sprendė svarbias žmogui būties reikmes.

Neatsitiktinai nuo neatmenamų laikų vaikus mokykloje mokė skaityti, o vėliau ir rengė valstybės valdymo struktūroms iš filosofinių tekstų – Konfucijaus „Pokalbių ir



Han Huang
(723–787).
Intelektualų
disputas.
Tapyba šilko
ritinėlyje

apmąstymų“, „Mengzi“, „Didžiojo mokymo“ (*Da xue*) ir „Vidurinio ir nekintamo“ (*Zhong yong*), sudarančių „Keturknygę“ (*Si shu*), arba vadinamąsias „Keturias išminčių kano no knygas“ (*Si zi shu*) – pagrindinius neokonfucianizmo šaltinius.

Dar žiloje senovėje, pereinant iš pirmykštės santvarkos į vergovinę ir stiprėjant visuomeniniam darbo pasidalijimui, Kinijoje darėsi reikšmingos daugelis socialinio gyvenimo ir kultūros sričių. Kinija greta Indijos, Mesopotamijos ir Egipto dar prieš tris tūkstančius metų iki Kr. tapo svarbiu pasaulinės civilizacijos židiniu. Filosofinio pasaulio suvokimo ištakas kinų tradicija siejo su legendiniais laikais, kai abstraktaus mąstymo pagrindus formavo didžiai išmintingas valdovas Fu Xi. Neturėdami patikimų iš šių archajinių laikų išlikusių tekstų, šių mitologizuotų Egipto piramidžių statytojų laikus siekiančių amžių, suprantama, negalime nagrinėti ir išsamiau komentuoti mitų idėjų.

Kitas ženklus kinų civilizacijos kultūrinio pakilimo tarpsnis ir esminiai visuomenės gyvenimo bei kultūros pokyčiai išryškėjo Shang (1600–1050 pr. Kr.) dinastijos valdymo laikais. Naujausi archeologijos duomenys liudija aukštą tiems laikams kultūros lygį, kuris iš tikrųjų buvo daug aukštesnis, nei manyta prieš kelis dešimtmečius.

Nuo XII a. pr. Kr., plintant geležiniams įrankiams ir naudojant jaučius kaip traukiamąją jėgą, gerėjo žemės ūkis, sparčiai plėtojosi įvairūs amatai, prekių mainai. Atsiradus privačiai žemės nuosavybei, augant jos vertei formavosi įtakingi aristokratiškų giminių klanai, kurie ardė anksčiau viešpatavusios centralizuotos „valstybinės“ valdymo sistemos pamatus. Dėl ekonomikos stiprėjimo ir žemės ūkiu paremtos arti-

mos Vakarų feodaliniam valdymui sistemos kūrimosi esmingai kito visuomenės gyvenimas bei kultūra. Daugelis vergų tapo valstiečiais, iš verslams imlesnių valstiečių atsirado vis didesnę ekonominę įtaką įgaunantys amatininkų ir prekybininkų sluoksniai, kurie kūrė naują kultūrinę terpę ir skatino filosofinio pasaulio pažinimo užuomazgų plėtotę.

Vienas autoritetingiausių kinų filosofijos istorijos bei Shang ir Zhou epochų specialistų H. G. Creelas fundamentaliame veikle *The Origins of Statecraft in China. The Western Chou Empire* („Valstybinės valdžios formavimasis Kinijoje. Vakarų Zhou imperija“) išsamiai aptarė su filosofinės sąmonės geneze tiesiogiai susijusius esminius visuomenės bei kultūros pokyčius Shang ir Zhou epochose. „Kylančių klausimų apmąstymams, – rašė jis, – per daug. Paskiri šaltiniai iš tikrųjų padeda suprasti, kad Zhou valdymo sistema ženkliai skyrėsi nuo gyvavusios Shang. Buvo manoma, kad vienas svarbiausių skirtumų – feodalizmas, pirmą kartą praktiškai įsigalėjęs Zhou laikais. Tačiau yra teigiančių, kad feodalinė sistema funkcionavo ir valdant Shang dinastijai, o Zhou laikais ją tik perėmė [...]. Belieka pasakyti, kad yra labai svarių prielaidų manyti, jog gyvavo vienokia ar kitokia forma feodalizmas Shang valdymo laikais ar ne, tačiau Zhou feodalizmas yra kokybiškai naujas institutas“ [Creel, 2001, p. 81].

Stebina Vakarų Zhou (1050–771) imperijos valdymo sistemos veiksmingumas, tai, kad jos valdovams labai retai tekdavo remtis kariuomenės pagalba. Per šios imperijos gyvavimo metus, anot šaltinių, valdovai siūsdavo ją tik prieš barbariškas klajoklių tautas ir jos nenaudojo prieš savus gyventojus kinus. Taupant išlaidas kariuomenei išlaikyti buvo palankios sąlygos ekonomikai ir kultūrai plėtoti.

Žlugus vergovinei santvarkai ir įsigalėjus feodalinei, ekonominiai „pavasario ir rudens“ (772–481) bei „kariaujančių valstybių“ (403–221) tarpsnių pokyčiai skatino liberalizuoti socialinį gyvenimą, politinį ir kultūrinį aktyvumą, buvo sukurta paveiki ideologija, ginanti idėjų laisvę. Anksčiau griežtai centralizuota Vakarų Zhou imperija tuomet tapo nominaliu reiškiniu, kadangi virto amorfiška ją pakeitusios Rytų Zhou (771–256) valstybių konfederacija. Jos teritorija, įsigalint naujiems ekonominiams santykiams, suskilo į daugybę įvairaus dydžio karalysčių bei kunigaikštysčių, kurių vaidmuo ir galia dėl daugybės vidinių bei išorinių veiksnių nuolatosis keitėsi. Vyko nuožmi diplomatinė, taip pat karinė feodaliųjų valstybių kova siekiant įsiviešpatauti „Paskliautės“ imperijoje.

Rytų Zhou imperiją drebinusių karų ir suiručių laikotarpyje susidūrė du skirtingi principai, veikę kinų mąstymo tradicijos raidą: *karinis* dinamiškas, skleidžiamas galingų karo vadų, siekiančių ginklu valdyti kinų civilizaciją, ir *pacifistinis* – blaivaus šviečiamojo racionalizmo, diegiamas intelektualių mąstytojų, kurie teoriškai grindė taikų humanišką visuomenės raidos kelią. Būtent antrasis principas klasikinėje kinų

filosofijoje ir išsigalėjo. Mąstytojai pagrįstai įrodinėjo „karo kelio“ pražūtingumą ir „Paskliautės“ imperijoje siekė įtvirtinti amžiną harmoniją.

Garsus kinų civilizacijos tyrinėtojas J. Needhamas taikliai pastebėjo, kad „kalavijo valdžia“, kuri buvo nenuginčijamas kitų civilizacijų argumentas, išskirtinės galios Kinijoje neturėjo, kadangi šioje šalyje gyvavo įsitikinimas, jog kalavijas gali užkariauti tik trumpam, o išsaugoti užkariavimus, išlaikyti tvarką ir padėti išivyrauti tarp visuomenės darnai (pamatiniam kinų socialinio gyvenimo principui) gali tik protas. Dėl to kinams būdinga išskirtinė pagarba filosofijai, kuri, kaip ir ritualai, yra patikima socialinės harmonijos įtvirtinimo bei palaikymo priemonė.

Šie teiginiai paaiškina, kodėl kinų civilizacijos socialinių struktūrų hierarchijoje aukštesnę vietą užėmė visapusiškai išsilavinę mąstytojai, intelektualūs valdininkai, o ne atšiauriai auklėtas karinis luomas, kuris jautė pilnavertiškumo stygių jų atžvilgiu. Karinė jėga, galėjusi užvaldyti, griauti, niokoti, kinų manymu, po ilgesnio laikotarpio turėsianti žlugti, kadangi ji, skirtingai nei protas, neturi kuriamosios galios. Turto klasikinė civilizacija irgi nesusieksmavo, nes jis neturėjo moralinės galios – teikė tik prabangą, tačiau ne svarbesnę vertybę – išmintį. Šie tradicinės kinų visuomenės vertybių kriterijai paaiškina, kodėl įvairūs visuomenės sluoksniai išskirtinį dėmesį skyrė proto ir moralės principus įtvirtinančiai filosofijai. Ji galėjo gabiam ir išsilavinusiam bet kurio socialinio sluoksnio asmeniui atverti kelius į aukščiausias valstybės valdymo struktūras, kuriose iš tikrųjų buvo atstovaujami visi socialiniai sluoksniai.

Kinų mąstymo tradicijos istorija atspindi kinų požiūrio į gamtą, visuomenę, kultūrą, žmogaus santykius su gamta ir kitais visuomenės nariais pokyčius. Kinijoje jau nuo žilos senovės buvo gvildenamos žinojimo, veiksmo, moralės, kultūros, socialinės visuomenės sandaros, gamtos ir žmogaus santykių problemos. Žinios dažniausiai vertintos kaip svarbi pagalbinė žmogaus dvasinio tobulėjimo priemonė. Siekdami geriau pažinti ir valdyti juos supantį pasaulį, ankstyvieji kinų mąstytojai aiškinosi jo sandarą, atsirado astronomijos, gamtos mokslų, religinio idealizmo, primityvaus materializmo ir stichinės dialektikos užuomazgų.

Filosofinis požiūris į žmogų, jį supantį pasaulį ir socialinius santykius Kinijoje ryškėjo dar ankstyvajame – pereinamajame iš pirmykštės į vergovinę – socialinės raidos laikotarpyje, kuomet, suaktyvėjus įvairioms kultūros ir socialinio gyvenimo sritims, pagyvėjo intelektualinė veikla.

Tuomet vyravo mitiniai ir religiniai požiūriai. Iš pradžių kinus labiausiai domino žmogaus bei Dangaus santykiai. Valdant Shang dinastijai aukščiausiaja dievybe ir „Vidurio“ šalies, arba „Paskliautės“, valdovu buvo paskelbtas legendinis imperatorius Shangdi, o vėliau – Zhou dinastijos (1050–256 m. pr. Kr.) laikais formavosi požiūris apie „Dangaus valią“ ir vadinamasis „Dangaus įgaliojimo“ principas (iš šios epochos

išliko keli šimtai tūkstančių užrašų ant likimui spėlioti skirtų kauliukų, vėžlio kiautų ir metalo dirbinių).

Metaforiška Dangus sąvoka pirmiausia buvo aiškinama kaip mitinis viršjuslinis pradas, o vėliau traktuojama natūralistiškai kaip gamtos sinonimas, atspindintis dėsningą gamtos procesų raidą. Ankstyvajame mąstymo tradicijos tapsmo laikotarpyje išskirtini keli pamatiniai mokymai: 1) dviejų visuose pasaulio reiškiniuose esančių *yin* ir *yang* pradų teorija; 2) mokymas *wu xing* apie vadinamąsias penkias stichijas, arba penkis gaivalus, penkis elementus, penkias fazes, arba penkias eiles (vanduo, ugnis, metalas, medis ir žemė); 3) nuolatinės kaitos ir sudėtingiausių gamtos pokyčių teorija, užrašyta *Yijing* („Permainų knygos“) heksogramomis.

Dvi pamatinės kinų filosofijos *yin* ir *yang* kategorijos, išsirutuliojusios iš archajiškos Didžiosios tuštumos (*Taiji*) kosmologijos dialektiškai įprasmino dualistinę bei nedalomą pasaulio sandarą. Jos abstrakčiai įvardijo pasaulyje gyvuojančias priešpriešas: tamsą ir šviesą, žemišką ir dangišką, pasyvumą ir aktyvumą, minkštą ir kietą, apatinį ir aukštutinį, moterišką ir vyrišką ir pan. Kiekvienas jų turi galimas opozicinio prado raiškos formas. Taip atsiranda universalus dialektinis pasaulinių procesų raidos modelis, kuriuo nuo V a. pr. Kr. remiasi klasikinė kinų filosofija, aiškindama visus pasaulio reiškinius. Šis principas gyvuoja visose būties formose ir apraiškose. Jį labiausiai plėtojo dialektikų (*yinyangjia*) ir daoistų (*daoia*) mokyklos.

Penkianarės *wu xing* teorijos užuomazgos susiformavo tikriausiai jau daugiau nei prieš tris tūkstančius metų, apmąstant pasaulio sandarą. Todėl šventąsias kultų vietas, kuriose buvo statomi altoriai, sudarė keturios kalvos kraštuose ir viena centre. Ilgainiui ši penkianarė universali klasifikacijos sistema įgavo sakralinę ir vos ne magišką prasmę. Anot jos, visi erdviniai bei laikiniai ir kintantys evoliucionuojantys pasaulio reiškiniai turi griežtą penkianarę struktūrą. Tai ne pirmapradės substancijos, kadangi anksčiau jų atsirado Chaosas, minėta Didžioji tuštuma ir visų Kosmoso aspektų pasidalijimas į *yin* ir *yang* sistemas. Tai greičiau pirmapradžiais funkciniais ryšiais susiję visų būties procesų įvairovę atspindintys simboliai, kurie visus pasaulio reiškinius skaido į daiktinius ir ne-daiktinius, atskleidžia procesų santykius su kitomis būsenomis bei reiškiniais.

Todėl kinų kultūroje ir gyvenime viešpatauja daugybė griežtais struktūriniais ryšiais susijusių *wu xing* penkianarių struktūrų: penkios pasaulio šalys (keturios pasaulio šalys ir centras), penki metų laikai, penki skaičiai, penkios Dievo malonės, penki šventieji kalnai, penkios šventyklos, penki rangai, penkios pneumos, penkios spalvos, penki skoniai ir panašiai. Etimologiškai hieroglifas *xing* reiškia kelių susikirtimą, judėjimą, eilę, ėjimą ir pan. Vadinasi, *wu xing* sudaro sudėtingą daugelį pasaulio reiškinių, daiktų ir savybių struktūriniais funkciniais ryšiais siejančią sistemą, kuri tiesiogiai pagrįsta „Permainų knygoje“ išplėtotą permainų teorija.

Kokybiškai naujas klasikinės kinų filosofijos raidos etapas prasidėjo valdant Rytų Zhou dinastijai. Tuomet susiskaldžiusioje į besivaržančias ir kovojančias dėl lyderystės valstybes imperatorių nominaliai valdomoje šalyje buvo palankios socialinės ir ideologinės aplinkybės sklisti įvairioms filosofinėms, etinėms, socialinėms, politinėms bei kitokioms idėjoms. Suirutės ir politinės netvarkos metu prasidėjo turiningas vadinamųjų šimto mokyklų konkurencijos tarpsnis, iškilo naujų mąstytojų, atsirado daugybė idėjų. Įvairių *filosofinių idėjų sambrūzdis ir grūmimasis Kinijoje truko tol, kol valdžia buvo silpna, o šalis susiskaldžiusi į kovojančias dėl įtakos karalystes, kurių valdovams reikėjo naujų socialinių ir politinių idėjų*, idant galėtų išviešpatauti „Paskliautės“ imperijoje. Nevienoda skirtingų imperijos valstybių ekonominė, politinė galia, ištekliai, regioninės tradicijos skatino atsirasti ir išgalėti įvairius požiūrius į tas pačias problemas.

Tarp daugybės šioje epochoje išsirutuliojusių mokyklų įtaka kinų visuomenės gyvenimui išsiskyrė šešios pagrindinės: konfucianistų (*rujia*), daoistų (*daoja*), moistų (*mojia*), legistų, dialektikų (*yinyangjia*) ir vardų, arba vadinamoji sofistų, mokykla. Anksčiau vyraujame klasikinės filosofijos raidos etape viešpatavo greičiausiai konfucianizmas, kadangi būtent remdamosi juo visos kitos mokyklos atskleidžia savo problematikos ir tyrinėjimo laukų savitumą. Kita vertus, plačiai paplitęs to meto tekstuose terminas *ru*, kuris naudojamas kaip priedėlis įvardijant konkrečią mokyklą, tikriausiai tuomet buvo vartojamas ne konkrečiai mokyklai įvardyti, o *bendrine prasme ir reiškė filosofijos mokslą apskritai*; jis tuomet tiesiogiai siejosi su ortodoksalia knyginkų intelektualų tradicija ir gvildeno filosofiją, mokslą, meną, komentavo klasikinius tekstus.

Minėtos filosofijos mokyklos skilo į dvi pagrindines grupes: pirmosios (konfucianistai, moistai, legistai) šalininkai ėmėsi nagrinėti socialines, etines, politines, t. y. žmogaus ir visuomenės santykių, problemas, o antrosios (dialektikų ir vardų, arba vadinamoji sofistų, mokykla) daugiau domėjosi metafizika, Visatos sandara ir žmogaus vieta.

Visų išvardytų mokyklų puoselėtojų idėjos glaudžiai sąveikavo ir kovojo dėl įtakos. Jos perėjo sudėtingus tapsmo, sutvirtėjimo, skaidymosi, krizės bei atgimimo etapus. Praslinkus žiauriems pilietiniams karams ir iš buvusių karalysčių griuvėsių sukūrus galingą Han imperiją, šimto filosofijos mokyklų ir jų idėjų sambrūzdžio tarpsnis pasibaigė.

Naujos Han dinastijos valdovams, siekusiems įtvirtinti savo galią milžiniškos šalies teritorijoje, reikėjo vienos telkiančios ir nustelbiančios vietines tendencijas filosofijos ir veiksmingų imperijai valdyti būtinų doktrinų. Dar iki Han epochos savo įtaka margame kinų klasikinės filosofijos, kryptų, mokyklų ir idėjų sraute išsiskyrė konfucianizmas bei daoizmas. Pirmojo poveikio stiprėjimas pirmiausia aiškintinas jo atitikimu socialiniams kinų visuomenės poreikiams. Todėl jis buvo remiamas Kinijos imperato-

rių ir iš intelektualio elito besiformuojančių biurokratinių valstybės valdymo struktūrų, su kuriomis jis ilginiui suaugo. Daoizmas, priešingai respektabiliam ir moksliškumu pagrįstam konfucianizmui, buvo įvairių marginalinių, neretai sąmoningai pasirinkusių opoziciją viešpataujančiai ideologijai, žmonių priebėga.

Nuo konfucianizmo išgalėjimo laikų kinų civilizacijoje filosofija ir jos studijavimas nebuvo išskirtinė profesija. „Anot kinų tradicijos, filosofijos mokymasis, – rašė Feng Youlanis, – tai ne profesija. Filosofijos privalo mokytis kiekvienas lygiai taip pat, kaip Vakaruose kiekvienas – eiti į bažnyčią. Filosofijos studijavimo tikslas – suteikti žmogui, kaip žmogui, galimybę būti žmogumi, o ne koku nors specialistu. Mokymasis ko nors kito – ne filosofijos, teikia žmogui galimybę tapti specialistu. Todėl Kinijoje profesionalių filosofų nebuvo, o neprofesionalūs filosofai formaliai nekūrė filosofinių kūrinių“ [Fung Yu-lan, 1998, p. 32].

Lyginamoji kinų, indų ir Vakarų mąstymo tradicijų analizė. Filosofija gvildena amžinąsias žmogaus būties problemas. Tačiau iš būties gelmių kylanti mintis kiekvienoje didžiojoje „ašinio amžiaus“ (K. Jasperso terminas, apimantis 800–200 m. pr. Kr. tarpsnį) filosofinėje tradicijoje skleidėsi savaip. Akivaizdu, kad kinų mąstymo tradicijos pamatai buvo padėti per vadinamąjį „ašinį laiką“ (pasaulinės istorijos ašis – apie 800–200 m. pr. Kr. – apie 500 m. pr. Kr.) – tada šalyje kūrėsi įtakingos klasikinės kinų filosofijos mokyklos.

Iš tikrųjų tai buvo nepaprastai reikšmingas tarpsnis ne tik Kinijos, bet ir žmonijos istorijai apskritai: šimtmečiais kauptos žinios plačiai pasklido pagrindiniuose didžiųjų upių civilizacijų židiniuose, anoniminę kūrybą pradėjo keisti individuali; ėmė rasti naujų pasaulį keitusių religinių sistemų ir filosofinių tradicijų, mokyklų, koncepcijų. Individuali sąmonė metė iššūkį anoniminei tradicijai bei kūrė naujų žmogaus būties ir baigties problemų lauką.

„Ašinio amžiaus“ kinų mąstytojai gvildeno tas pačias pamatines žmogaus būties problemas, kurios jaudino ir kitų civilizacijų šviesuolius. Tiesa, kinų mąstymo tradicija formavosi sąlyginai uždaroje civilizacinėje erdvėje, daug mažiau veikiama išorinių kultūrinių ryšių, nei indų ar graikų. Išskirtinis žinių, filosofinio išsilavinimo vertinimas, racionalaus pažinimo svarba buvo pagrindas Kinijoje, kaip ir Indijoje bei senovės Graikijoje, susiformuoti unikaliai mąstymo tradicijai, paremtai hieroglifinio rašto bei vaizdinio pasaulio suvokimo principais. Svarbiausių žmogaus, jį supančio pasaulio bei socialinių santykių problemų kėlimo ir sprendimo būdas čia ženkliai skyrėsi vyrausių indų, senovės graikų, o vėliau ir Vakarų filosofijoje. Kinų mąstymo tradicijoje gyvavo originali požiūrių sistema į gamtą, žmogų, visuomenę, socialinius santykius, kultūros istoriją.

Kinų mąstymo tradicijos savitumas pirmiausia atsiskleidžia įvairiais jos tipologiniais, istoriniais, natūralistiniais, estetiniais, lingvistiniais ir kitais aspektais, glau-

džiai susijusiais su hieroglifiniu raštu bei iš jo išsirutuliojusi savitu kontekstinių kategorijų aparatu, kuris suformavo klasikinę kinų filosofiją, kaip unikalų sociokultūrinį reiškinį. Išskirtinis, iškart krintantis į akis, lyginant su kitomis mąstymo tradicijomis, kinų filosofijos bruožas – pabrėžtinas natūralizmas, ypatingas dėmesys žmogaus ir jį supančios gamtos santykiams.

Kita reikšminga ypatybė – socialinės, politinės bei etinės problematikos svarba; ją tiesiogiai kėlė dauguma valstybinės tarnybos mąstytojų intelektualų *ru*; ji buvo svarbi ir valstybės valdymo funkcijoms. Ir pagaliau, palyginus su graikų ir Vakarų filosofijos tradicija, aki-vaizdu, jog nėra idealistinių platoniškojo ar hegeliškojo tipo teorijų bei universalios Vakarų filosofinės tradicijos filosofijos priemonės – formaliosios logikos, kurią kinai pakeitė numerologija ir išplėtotais dialektinio mąstymo principais.

Pradėdami filosofinės komparatyvistikos tyrinėjimus pirmiausia turime aiškiai apibūdinti lyginamosios analizės atramos taškus ir pagrindinius segmentus. Siekdami geriau atskleisti tipologinius kinų mąstymo tradicijos bruožus bei lyginti su analogiškais indų, graikų ir Vakarų, remsimės „klasikinėmis“ kinų, indų, graikų ir Vakarų filosofijos formomis, kurios gryniausiu pavidalu rodo kiekvienos mąstymo tradicijos savitumas. Kita vertus, *klasikinės kinų filosofijos sąvoka yra siauresnė nei kinų filosofijos, o pastaroji siauresnė nei filosofija* Kinijoje, kuri apima XX a. šalyje pasklidusias užsienietiškas kryptis ir idėjas. Ir pagaliau klasikinės filosofijos tradicija Kinijoje per amžius išsaugojo gyvybingumą.

Klasikinės daoizmo filosofijos idėjos iš esmės skiriasi nuo Vakarų mąstymo tradicijos. Į akis pirmiausia krinta mums neįprastas dialektinio mąstymo stilius, priešybių vienybės, jų natūralaus sąryšingumo, tarpusavio papildymo teigimas, visuotinių spontaniškų būties procesų sureikšminimas, makro- ir mikropasaulyų, mąstymo ir būties, gyvenimo ir mirties, žmogaus ir gamtos pasaulio, gamtos ir kultūros vienybės teigimas. Kita vertus, pamatinės teorijos apie Pirmąją Tuštumą ir Dao plėtoja priešingas Vakarų filosofijai pasaulio ir visų būties procesų koncepcijas, kalba apie neaktyvų ir beformį pradą sukūrusį dangų ir žemę, visų pasaulyje aptinkamų daiktų įvairovę. Dėl



*Priskiriama
Yen Lipen.
Šiaurės Qi
karalystės
mąstytojai
(konfucianistai)
studijuojantys
klasikų veikalus
(detalė).
Spalvota
tapyba. XI a.*

to sureikšminamas neveikimo principas, kuris apima didžiosios tvarkos ir didžiosios natūralios kaitos principus, aprėpiančius visus daiktus bei reiškinius. Daoizmo filosofijai būdingas žmogaus būties pilnatvės ieškojimas, išsiklausymas į slėpininę gamtą, mąstymo atvirumas, principinis atsisakymas išankstinių nuostatų, nenoras apie kažką spręsti neturint tiesioginio santykio.

Autoritetingas daoizmo filosofijos žinovas ir komparatyvistas V. Maliavinas, mėgindamas tiksliau apibrėžti fundamentalius daoistinio ir klasikinio Vakarų filosofavimo būdo skirtumus, vienu svarbiausių Vakarų filosofijos ypatumų įvardijo jos rėmimąsi mąstymo ir būties vienovės idėja. Tokia nuostata filosofijos tikslu skelbė mąstymo turinio išryškinimą, judėjimą nuo abstraktaus į konkretų, nuo proto prie daikto. Tačiau, kaip taikliai pastebi rusų filosofas, mąstantis subjektas kontemplanodamas neišvengiamai save dvasiškai skurdina, kadangi šio proceso pabaigoje, tą akimirka, kai sutampa minties objektas ir mintis apie objektą, substancija ir dvasia, paaiškėja, kad pažinti nėra ką ir nėra kam.

Daoistinio mąstymo tradicijoje susiduriame su esmiškai iš tikrųjų kita padėtimi, kadangi jai „svetimas atsiribojimas ir apokaliptinė klasikinės europinės filosofijos potekstė. Jai būdingas didesnis nei pastarosios potraukis kriticismui – tai skatina atviras pripažinimas, kad yra atotrūkis tarp mąstymo ir būties, nežinojimo ir žinojimo, neužmaskuoto grynai spekuliatyviomis redukcionistinėmis schemomis. Pamatinės daoizmo sąvokos – tuštuma, užmarštis, slėpingumas – neturi nieko bendra su vakarietiškoju filosofavimu, kuris remiasi esmės teorija, kaip „fenomenologija“. Be gryno subjekto imanentiškumo, daoizmas įtvirtina būties pilnatvę išgyvenantį subjektą, išsiklausantį į nežinomą būties buvimą. Pagrindinis daoizmo klausimas – ne kaip žinoti, o kaip *būti*: „Tik jei yra tikras žmogus, bus tikras žinojimas““ [Maliavin, 1995, p. 29].

Adekvačiai suvokti klasikinę kinų filosofiją ir jos vietą tarp kinų civilizacijos vertybių bei simbolių galima tik perpratus jos metodologinių nuostatų, tikslų ir funkcijų visuomenės gyvenime savitumą. „Klasikinę kinų filosofiją galima teisingai suprasti tik aiškinantis bei gvildenant jos metodologinius pagrindus. Savo ruožtu, jei klasikinė kinų filosofija nebus suprasta, mįslingu sfinksu liks ir visa tradicinės Kinijos kultūra, kadangi filosofija daug svarbesnė jai nei kokiai nors kitai kultūrai. Filosofija čia visuomet buvo mokslų valdovė, sėkmingai įsisavinusi religines, mokslines, estetines ir socialines kontrolines (valstybinėms pareigybėms užimti skirta egzaminų sistema) funkcijas, ir niekuomet netapo teologijos tarnaitė“ [Kobzev, 1994, p. 11].

Vyraujant eurocentrinėms nuostatomis, mitams apie vienintelį teisingą Vakaruose susiformavusį klasikinį graikų mąstymo būdą ir iš jo išsirutuliojusį vakarietiškąjį, filosofinei komparatyvistikai dar tik skleidžiantis, neeuropinių mąstymo tradicijų metodologinių pagrindų problemos buvo tarsi nustumtos į antrąją eilę. Tačiau pripažinti-

na, kad paskiri mėginimai lyginamuoju požiūriu atskleisti ir apibrėžti metodologinius kinų filosofijos pagrindus periodiškai pasirodydavo.

XIX a. kinų filosofijos tyrinėjimai buvo nenuoseklūs ir gan paviršutiniški. Kokybiškai nauji poslinkiai išryškėjo XX a.

Svarbiu laikytinas programinis É. Durkheimio mokinio didžio prancūzų sinologo M. Granet veikalas *La pensée chinoise* („Kinų mąstymas“, 1934), kuriame, remdamasis sociologijos ir artimais vėlesnei semiotikai bei struktūralizmui analizės principais, pateikė daugeliui tuomet nepriimtina, tačiau kruopščiai įvairių šaltinių analize pagrįstą hipotezę, kad nuo seniausių laikų kinų civilizacijoje rutuliojosi savita simbolinė numerologinė metodologija, kuri tapo svarbiausia metodologine koreliatyviojo (asociatyviojo) mąstymo ir pasaulio pažinimo priemone. Nagrinėdamas pamatinius klasikinės kinų filosofijos mokymus, pavyzdžiui, apie *yin* ir *yang* pradų dialektiką, tridalę pasaulio struktūrą (Dangus, Žemė, žmogus), vadinamuosius penkis gaivalus ir pan., jis aptiko juose numerologinės klasifikacinės sistemos apraišką. „Skaičiams, – rašė jis, – būdinga loginė funkcija: klasifikacinė ir fiksuojanti kartu. Jie ženklina hierarchizuotus junginius. Numerologiniai įvardijimai padeda apibrėžti tą svarbą, kuria dėl savo vientisumo pasižymi kiekvienas junginys“ [Granet, 1934, p. 298]. Ši numerologinė klasifikacija, anot prancūzų sinologo, tiesiogiai siejasi su socialinės hierarchijos principais ir simbolių vaizduojamųjų formų reikšmingumu.

M. Granet idėjos ilgainiui buvo primirštos, kadangi ėmė vyrauti tradiciniai dichotominiai šios problemos sprendimo variantai. Autorių požiūriai skyrėsi. Vieni iškėlė hieroglifinio rašto kilmės, kiti vaizdinio asociatyvaus suvokimo, treči – loginių arba matematinių struktūrų svarbą. Paskiri mokslininkai vis dažniau atkreipdavo dėmesį į išskirtinį hieroglifinį raštą ir gilumines jo sąsajas su filosofinėmis kinų kategorijomis bei vaizdinį pasaulio suvokimą formuojančią dešiniojo smegenų pusrutulio veiklą.

Pastarąjį dešimtmetį M. Granet idėjos atgimė – jas išplėtojo rusų sinologas A. Kobzevas knygoje *Учение о символах и числах в китайской классической философии* („Kinų klasikinės filosofijos mokymas apie simbolius ir skaičius“, 1994). Įvairiais požiūriais aptaręs Kinijos numerologinių struktūrų raidos istoriją bei sąsajas su indų ir Europos filosofinės minties, taip pat logikos raida, Kobzevas teigė, kad numerologinių struktūrų raida logiškai pagrindė jų aukšto lygio formalizaciją. Pastaroji nepaprastai svarbi aplinkybė lėmė „galutinę kinų numerologijos pergalę prieš proto logiką, kadangi ši netapo nei formalia, nei formalizuota ir todėl nepasižymėjo parankaus ir kompaktiško metodologinio instrumento (organono) savybėmis. Priešingas analogiškos kovos Europoje rezultatas aiškintinas tuo, kad čia logika, kaip mokslas, atsirado sukūrus pirmą formalizuotą išskaičiavimą-silogistiką“ [Kobzev, 1994, p. 16]. Numerologijos pagrindu tapo įvairūs skaičių kompleksai ir geometrinės struktūros, tarpusavyje susijusios hie-

roglifinio rašto kultūrai būdingais sudėtingais sisteminiais simboliniais, asociatyviais, estetiniais, mnemoniniais ryšiais.

Hieroglifinio rašto poveikis filosofiniam mąstymui. Kiekvienam tyrinėtoji, plūšančiam su išverstais į Vakarų kalbas klasikinės kinų filosofijos tekstais, kyla sudėtingos pamatinių sąvokų interpretacijos problemos, nes dėl didžiulio kalbų skirtumo itin sunku adekvačiai perteikti hieroglifais rašytų kinų tekstų turinį europine kalba. Su šiais sunkumais susidūrė jau pirmieji kinų klasikinės filosofijos tekstų vertėjai. Tačiau kadangi Vakarų mokslininkai ilgai nesuvokė kinų mąstymo tradicijos kaip filosofijos, todėl nedaug nuveikė supažindindami Vakarus su klasikinės kinų filosofijos idėjomis. Filosofinių tekstų vertė daugiausiai filologai, kuriems trūko profesionalaus filosofinio ir kultūrologinio pasirengimo. Šis nepakankamai atsakingas požiūris ir abejingumas skirtingų metodologinių nuostatų principams labai paveikė klasikinės kinų filosofijos tekstų vertimo kokybę. „Turint omenyje tai, kad filosofija, kaip mokslinio pažinimo sritis, yra itin svarbi formuojant pasaulėžiūrinės nuostatas, europiečių abejingumas neišvengiamai menkino jų [kiniškų tekstų] suvokimo kokybę. Didžiausias sunkumas, su kuriuo susiduria Vakarų humanitaras, mėgindamas panaudoti „išverstą“ kinišką medžiagą – ir tekstinę, ir konceptualią, glūdi leksikoje. Dėl to neadekvačiai suprantamas semantinis filosofinės terminijos turinys, be to, perdėtas kalbos laisvumas vartojant vakarietiškas sąvokas lėmė tai, kad svetima pasaulėžiūra atrodo panaši į savąją, pažįstamą, tačiau tai neatitinka tikrovės. Glaustai tariant, gyvuojanti įprasta pagrindinio kinų filosofijos žodyno vertimo terminija pagrįsta kita pasaulėžiūra – tai patvirtina minėtas pragaištingas kultūrinis redukcionizmas“ [Aimes, 2000, p. 140].

Kiekvienas vertimas, ypač iš kalbinės sandaros požiūriu labai skirtingų kalbų, lemia neišvengiamus praradimus. Todėl, rašančiam europine kalba apie kinų filosofiją ir pasirenkant nagrinėti vienus ar kitus tekstų vertimus, būtina remtis nuojauta arba jau pripažintais autoritetais, o atsiradus neaiškumų, lyginti vertimus skirtingomis kalbomis.

Gvildenant kinų mąstymo tradiciją niekuomet negalima pamiršti jos savitų tiesiogiai su kalbinės raiškos ypatumais susijusių kategorijų ir idėjų iškėlimo būdų. Kita vertus, klasikinės kinų filosofijos negalima tiesmukai išsprasti į jai svetimas europines konceptualias mąstymo schemas. Tačiau lygiai taip pat, rašant lietuvių skaitytojui skirtą studiją apie klasikinę kinų filosofiją, beprasmiška ją analizuoti atsiejus nuo mums pažįstamos ir tvirtai įaugusios į mūsų sąmonę europinės mąstymo tradicijos. Akivaizdu, kad, norint geriau suvokti kinų mąstymo tradicijos ir joje gvildenamų problemų esmę, kategorijų savitumą, itin svarbūs komparatyvistiniai ekskursai, reiškinių, problemų lyginimas su daugiau ar mažiau artimais analogiškų problemų kėlimo ir sprendimo variantais kitose mąstymo tradicijose.

Hieroglifas yra iš piktogramų išsirutuliojęs figūrinis ženklas, žymintis kurią nors sąvoką arba atskirus kalbos elementus. Jis energetiškai skleidžiasi erdvėje, kurią estetiškai valdo ir suteikia anksčiau nebuvusį semantinių prasmių lauką. Vadinasi, skirtingai nei vizualiai neutralus formalizuotas europinis raštas, hieroglifas ir jų seka atskleidžia simbolinę vaizdinių kalba įprasminamas konceptualias būties apraiškas, kurias sunku autentiškai perteikti kitokios struktūros Vakarų kalbomis. Hieroglifinio teksto turinys *pirmiausia perduodamas reginomis ženklinėmis formomis, laužytomis linijomis, tarsi koduojančiomis pirmaprades simbolinę prasmę įgavusias vaizdines struktūras*. Verčiant hieroglifais užrašytą tekstą į europines kalbas būtina remtis daugeliu pagalbinių loginių ir vaizdinių priemonių, padedančių tiksliau išreikšti tą turinį, kurį ženklai perteikia vizualiai ir visumoje.

Klasikinės kinų filosofijos kategorijų sistema išsirutuliojo iš įprastinių hieroglifais užrašytų sąvokų, kurios virto ženklų raštu, o ankstyvuose kanoniniuose tekstuose susiformavusios bendriausios sampratos – pamatinėmis klasikinės kinų filosofijos kategorijomis. Net seniausiuose archeologiniuose radiniuose ir užrašuose matyti kinų sąvokoms būdingas vaizdingumas, holizmas bei energetizmas atspindintis tradicinės pasaulėžiūros bruožus. Jai būdingas vientisumas ir kartu dualizmas atsiskleidžia pirmapradėse autonominėse kategorijose šviesa ir tamsa. Pirmoji simboliškai įprasmino Dangaus, Saulės, dienos, šilumos, kietumo, patino, vyro, o antroji išreiškė Žemės, Mėnulio, nakties, šalčio, minkštumo, patelės, moters savybes. Zhou dinastijos valdymo metu atsirado pagrindinių kinų filosofijos apibrėžčių sistema, iš kurių svarbiausios: Dangus (*Tian*), Dangaus valia (*Tian ming*), Dangaus sūnus (*Tianzi*), Dangaus paskliautė (*Tianxia*), Didysis vienis (*Tai yi*), žmogus (*ren*), Didysis pirminis pradas, arba Didžioji tuštuma (*Taiji*), kelias (*Dao*), jo raiškos forma, atributas, dėsnis (*de*), penkios stichijos, arba penki gaivalai (*wu xing*), eteris (*qi*), būtis (*you*), nebūtis (*wu*), harmonija (*he*), gyvybinė energija (*qi*), minkštas, pasyvus moteriškasis pradas (*yin*), vyriškasis aktyvus pradas (*yang*), esmė (*shi*), forma (*xing*), valia (*zhi*), protas (*zhu*), dvasia (*shen*), gėris (*shan*), blogis (*ee*), tiesa, tikrumas (*cheng*), žmoniškumas (*ren*), ritualas (*li*), broliška meilė, civilizuotas santykis su supančiaisiais (*di*) ir kitos.

Išsardytos kategorijos atskleidžia kinų mąstymo tradicijos savitumą, palyginti su graikų ir iš jos išsirutuliojusia Vakarų filosofijos tradicija. Kinams svarbiausia *holistinis ir procesinis pasaulio suvokimas, kurį atspindi judrios situacinės kategorijos*. Graikų filosofijoje kiekvienas konkretus terminas dažniausiai tiesiogiai yra susijęs su konkreto objekto išraiška ir būtimi, dėl to šiai filosofijai svarbu sąvokų vienareikšmiškumas ir ontologinė problematika. Kinų mąstymo tradicijoje kategorijos atlieka daug sudėtingesnes funkcijas. Hieroglifinės struktūros koduoja ne tik ontologines struktūras simbolizuojančias pirmaprades kosmines struktūras ar gaivalus, bet ir jų tarpusavio santykius, kuriuos kinai

dažniausiai įsivaizduoja ne kaip fiksuotus, o atsispindinčius tikrovėje nuolatos vykstančius permainų ir virsmų procesus.

„Nesudėtinga parodyti, – rašė V. Maliavinas, – kad [filosofavimo. – A. A.] sąlygos yra savitos kiekvienoje kultūros tradicijoje, o žmonijos istorijoje, priešingai negu manė europinė filosofija, nėra nei universalių minties atskaitos taškų, nei universalių filosofijos principų. Nepatogu netgi priminti, kad europinės, kinų ir indų sąvokos niekuomet nebuvo ekvivalentiškos ir neturi bendros koordinacijų sistemos. Kita vertus, nėra labiau paplitusios ir labiau nepastebimos klaidos, nei nusisukti nuo nepažįstamo, pavadinus jį pažįstamu žodžiu. Perdėm dažnai po europiečių, tyrinėjusių svetimas mąstymo tradicijas, „objektyvumo“ kauke slėpėsi nenoras regėti šiose tradicijose lygiavertį filosofinio dialogo partnerį. Iš čia kilo požiūris į jas, kaip į pasyvų „tyrinėjimo objektą“, tinkamą tik dar kartą patvirtinti savus požiūrius, arba pagaliau grynai muziejinį žavėjimasi juo. Perdėm ilgai Vakarai „demistifikavo“ svetimas kultūras. Tačiau niekuomet nebus vėlu įvertinti, ar šių kultūrų tyrinėjimas nepatarnaus pačių Vakarų demistifikavimui“ [Maliavin, 1985, p. 23].

Taigi jau matyti esminiai kinų, indų, graikų ir Vakarų mąstymo tradicijų panašumai ir skirtumai. Kinų mąstymo tradiciją lyginant su indų ir Vakarų, iškart krinta į akis socialinės etinės problematikos svarba bei išskirtinis jos natūralizmas, t. y. svarbiausia žmogaus ir gamtos santykiai. Gamtą įvairios klasikinės kinų filosofijos mokyklos laiko harmoninga sistema, veikiančia pagal senuosius *Dao* dėsnius. Todėl kinų ir jų veikiamoje besirutuliojančioje japonų mąstymo tradicijoje išskirtinai svarbios Vakarų filosofijos nuošalėje iki pastarųjų dešimtmečių buvusios ekologinės problemos.

Nors ankstyvoji kinų filosofija, kaip ir indų bei Vakarų, plėtojosi glaudžiai siedamasi su mitine ir religine pasaulėžiūra, tačiau santykiai tarp šių kultūros universumo sričių buvo esmiškai kitokie. Skirtingai nei indų ir Vakarų mąstymo tradicijos, kurios ypač viduramžiais patyrė itin stiprų religijos poveikį, kinų beveik visuomet išsaugojo nepriklausomumą nuo jos. Šiuo požiūriu *kinų filosofija niekuomet nebuvo teologijos tarnaitė, o Konfucijus ir jo suformuotos mokyklos konfucianizmo šalininkai neigė bet kokias nuolaidas religinei pasaulėžiūrai*.

Su indų mąstymu kinus sieja tradicijos kultas ir praeities didžiųjų išminties knygų kanonizavimas, todėl pastarieji ypač sureikšmina komentarus ir nuolat remiasi konkrečiai tradicijai svarbiais kanoniškais tekstais. Todėl, palyginti su Vakarų filosofijos tradicija, Kinijoje daug mažiau vertinami loginiai analizės ir sintezės metodai.

Kitas savitas kinų mąstymo tradicijos bruožas, siejantis su indų ir skiriantis nuo Vakarų, – *nebūtis*, t. y. *Didžiosios tuštumos*, aukštinimas kaip būties galimybės, pirmiausia apimančios *yin* ir *yang* pradų dialektiką, o vėliau – ir visų būties formų virsmus, iš kurių išsirutulioja būties procesai. Vadinasi, „nebuvimas-nebūtis“ – filosofinių apmąstymų

pradmuo, tai, nuo ko viskas prasideda. „Kinų filosofijos tyrinėtojas idealaus sąvoka dažnai slypi kategorijose *wu* – „nebuvimas-nebūtis“ (ypač daoistams) arba *li* – „principas-atgarsis“ (ypač neokonfucianistams). Tačiau *wu* geriausia prasme gali reikšti kažką panašaus į platoniską-aristotelišką materiją, kaip grynios galimybę (aktualią nebūtį), o *li* išreiškia tvarką įvedančios struktūros (dėsningumo, arba „dėsningos vietos“), imanentiškai būdingos kiekvienam atskiram daiktui, kuris ne-transcendentinis“ [Kobzev, 1994, p. 24].

Kinų mąstymo tradicija pripažįsta kompleksiniais simboliniais vardais apibūdinamus žmogų supančio išorinio pasaulio reiškinius (Dangus, Žemė, Paskliautė, visa daiktų įvairovė), kurie gyvuoja pagal visuotinius *Dao* ir *de* įstatymus. Dėl šių ypatumų pamatinės ontologinės sąvokos būtis ir nebūtis įgauna kitokią

buvimo ir nebuvimo pobūdį nei Vakarų filosofijoje. Todėl ir tradiciniai graikų bei Vakarų filosofų kelti pasaulio egzistavimo ir jo pažinimo klausimai, traktuojami kaip turintys akivaizdų teigiamą atsakymą, plačiau neapartinėjami. Kinų mąstytojai svarsto procesinius pasaulio raidos reiškinius, jų raidą, pokyčius, vidinius ryšius, esmių laikinumą ar amžinumą.

Dialektiškai suvokiamų pasaulio raidos ir virsmų, t. y. perėjimo iš vienos būsenos į kitą, procesus kinų mąstymo tradicija grindžia simbolinėmis griežtai tarpusavyje susijusiomis formalizuotomis numerologinėmis sistemomis. Iš pradžių, kaip liudija „Permainų knyga“, buvo ypač paplitusios trigramos, heksagramos, o vėliau imtos gvil-denti ir kitos daug sudėtingesniais asociaciniais ir simboliniais ryšiais susijusios numerologinės sistemos.

Senovės kinų ir tradicinius filosofinius graikų bei indų požiūrius sieja kosmizmas, tačiau skiria kinams būdingi aiškiau išreikšti organicistiniai požiūriai. Graikai remiasi erdvinio žmogų supančio pasaulio suvokimu; kosmosą, kaip tobulą skulptūrišką meno kūrinį, analogišką gražiam žmogaus kūnui, traktuoja panteistiškai. Remdamiesi „Permainų knyga“ ir iš jos išsirutuliojusia turtinga tradicija, kinai pasaulį suvokia kaip nuolatinę kaitą ir virsmus, o graikams jis yra skulptūriškai fiksuotas, statiškas.

Kiti nepaprastai svarbūs kinų mąstymo tradicijos bruožai – *holistiškumas* ir *kompleksiškumas*. Pasaulio reiškinius mąstytojai suvokia kaip visumą, vientisą *yin* ir *yang*, penkių pirmapradžių stichijų bei kitų būties reiškinių metamorfozių srautų, jų sude-



Mauzoliejus
Qufu vietovėje

damųjų dalių sąryšingumą. Viskas pasaulyje yra tarpusavyje susiję, nuolat kinta. Todėl ypač sureikšminti pasaulyje besiplėtojančių procesų vientisumas, perimamumas, nuosekli raida, žmogus, gamta ir sudėtingiausi dvasiniai reiškiniai laikomi glaudžiai tarpusavyje susijusiais dalykais. Jiems svetima rimtis, kadangi viskas pasaulyje juda, keičiasi, kinta laiko atžvilgiu, trumpai tariant, yra tam tikrų procesų dalis. Tai pagrindžia mąstytojų abejingumą konkrečioms struktūroms, atskiro daikto sandarai ir, priešingai, domėjimasi jo galimomis išmąstomomis savybėmis.

Šie tikrovės suvokimo skirtumai matyti iš pasaulio procesus įprasminančių pamatinių filosofijos kategorijų. Vakarų ir įvairių šalių bei kalbinių tradicijų mąstytojus vienija tai, kad jie vartojo vienareikšmes iš mirusių graikų ir lotynų kalbų perimtas sąvokas. Priešingai europinio kategorinio aparato vienreiškumui, kinų mąstymo tradicijai būdingas polisemantiškumas, kontekstualumas, situatyvumas ir sudėtingi struktūriniai ryšiai tarp įvairių kategorijų, filosofinių idėjų, doktrinų, krypčių. Todėl kinų filosofijoje viešpatauja situacinės apibrėžtys, kurios per šimtmečius išsaugojo hieroglifiniam raštui būdingą daugiareikšmiškumą. Įvairiuose tekstuose tiesiogiai priklausomai nuo konteksto tos pačios kategorijos įgauna visiškai skirtingą prasmę. Dėl šio kinų filosofijos sąvokų aparato ypatumo labai sunku suprasti ir versti tekstus, dėl to išverstos mintys gali būti atitolusios nuo originalo, suteikia išsakomoms mintims naujas dimensijas.

Tekstologinės problemos. Nors senovės kinų mąstymo tradicija daug turtingesnė nei konfucianizmo ir daoizmo, tačiau kadangi būtent šios dvi Konfucijaus ir Laozi suformuotos tradicijos turėjo stipriausią poveikį vėlesnei klasikinės kinų filosofijos tradicijai ir išsaugojo gyvybingumą daugiau nei dvidešimt penkis amžius, todėl jų pagrindinius tekstus aptarsime išsamiau.

Kinų filosofinės minties ištakose – du didieji klasikinės kinų filosofinės minties paminklai: Laozi ir Konfucijui priskiriamas Lunyu („Apmąstymai ir pašnekesiai“). Tačiau šie tekstai, sukurti visos prieš tai gyvavusios dvasinės kultūros, ne tik pradeda didžią klasikinės filosofijos tradiciją, bet ir neįtikėtinai atliepia dvasinius mūsų amžiaus poreikius.

Skaitytojams, pirmą kartą susidūrusiems su Yijing, Lunyu, Laozi bei kitų didžiųjų kinų išminties knygų tekstų vertimais į Europos kalbas ir neperpratusiems kinų filosofinio mąstymo savitumo bei nežinantiems šių tekstų atsiradimo aplinkybių, neretai susidaro jų fragmentiškumo įspūdis. Mat, verčiant kiniškus tekstus į Europos kalbas, išnyksta originaliam hieroglifiniam tekstui būdingas regimasis vaizdas, t. y. susiaurėja jo poveikio ir suvokimo daugialypumas (silpnėja originale esantis vidinis paskirų hieroglifinių struktūrų ryšys).

Glaustą, tezinę „Apmąstymų ir pašnekesių“, Laozi, taip pat ir kitų senovės Kinijos knygų minčių dėstymo formą lemia ir tuometinės hieroglifinio teksto užrašymo

galimybės bei kinų kalbos galia perteikti sudėtingas filosofines idėjas. Didžioji knyginė kinų kultūra, išaukštinusi autoriaus individualybę, Konfucijaus ir Laozi gyvenimo laikais dar tik pradėjo skleisti. Raštas buvo išimtinai nedaugelio aristokratų, intelektualų ir valdininkų privilegija. Knygos dar nebuvo rašomos tušu popieriuje, o ražomos bambuko plokštelėse specialiu graviravimo peiliu. Techniniai tekstų užrašymo sunkumai ir hieroglifinės rašomosios kalbos išsivystymo lygis paaiškina, kodėl tekstų rengėjai anksčiau gyvenusių autorių mintis užrašinėjo kuo trumpiausiai, idėjas perteikė tezėmis.

Gvildendami *Lunyu* ir *Laozi* tekstų savitumą, pirmiausia turime žinoti, kad nei Konfucijus, nei Laozi savo filosofinių pažiūrų nedėstė sistemingai, o išsakydavo jas tiesioginių apmąstymų, dialogų forma, dažniausiai atsiliepdami į dienos aktualijas. Ši proginė, aforistinė, nesisteminga filosofavimo forma, susijusi su konkrečiais samprotavimais viena ar kita tema, kėlė nemažą problemų teksto rengėjams.

Kita vertus, Konfucijaus samprotavimai, jo minties kaita dialoguose neretai netikėti, paradoksali, kupini ironijos, paslaptingo, nutylėjimų. Taigi nors Konfucijus yra laikomas vienu iš racionaliausių senovės Kinijos mąstytojų, tačiau išorinis *Lunyu* teksto racionalumas bei skaidrumas yra apgaulingi, ir daugelis jo fragmentų dėl ypatingo trumpumo, polinkio į neišsakymą pasižymi principiniu daugiareikšmiškumu. Šalia aiškių, racionalių, tarsi nukaltų aforizmų čia neretai kartu atskleidžiamas ir kitas giluminis – ezoterinis – teksto lygmuo, Konfucijaus mintis priartinantis prie daoizmui būdingų iracionalių intonacijų.

Mokiniai, siekdami ainiams perteikti savo Mokytojų minčių paminklus-santraukas, dėl konteksto užrašymo sunkumų buvo priversti daug ko, savaime suprantamo amžininkams, atsisakyti. Filosofų minčių „genėjimo“ procesą tęsė ir daugelis vėlesnių perrašinėtojų bei komentatorių, siekusių paversti tekstus nuoseklesniais bei prieinamesniais paprastam skaitytojui. Ilgainiui sudėtingas filosofinių diskursų pasaulis Konfucijaus ir Laozi mokinių bei jų sekėjų buvo paverstas imliomis lakoniškomis kanonizuotomis tezėmis, metaforomis. Dėl to daugelis neišsakytų minčių atsidūrė už teksto ribų. Vėlesniuose tekstuose, pavyzdžiui, *Mengzi*, tobulėjant filosofinei kalbai bei paprastėjant jos užrašymo priemonėms, be glaustų pagrindinio teksto tezių, duodami ir platūs komentarai.

Labiau įsigilinus į *Lunyu* ir *Laozi* gvildenamų problemų visumą ir lyginant atskirus šių tekstų fragmentus su šalia esančiais fragmentais, mintimis, kategorijomis, aiškėja, kad visų lyginamų tekstų mintys darniai jungiasi į vientisą pasaulėžiūrų sistemą. Šių fragmentų jungtys tarsi rekonstruoja pilnai neužrašyto teksto visumą.

1994, 2000

„PERMAINŲ KNYGOS“ SIMBOLIŲ PASAULIS

Yra tokių išmintimi ir sakralumu paženklintų knygų, kuriose sukauptos pamatinės žmogaus dvasios vertybės, nulėmusios civilizacijų raidos linijas. Tai lyg išminties vulkanai, intelektualine ir dvasine energija tūkstantmečius maitinantys žmoniją. Kartų kartoms tai yra neišsenkanti įkvėpimo versmė, etinis kelrodis, padedantis susikurti gyvenimo ir kūrybos filosofiją. Tokių knygų labai nedaug. Tai – *Rigveda*, *Upanišados*, *Yijing*, *Lunyu*, *Laozi*, *Biblija*, *Koranas*. Seniausia kinų išminties knyga *Yijing*, teigianti, kad Visatoje nėra nieko pastovaus, viskas juda visomis kryptimis, stebina ir dabartinius mokslininkus bei menininkus šiuolaikiškumu.

Daugelis mokslininkų, gvildendami kinų mokslo, filosofijos, estetikos, literatūros teorijos ir įvairių meno rūšių ištakas, pabrėžia išskirtinį „Permainų knygos“ (*Yijing*, arba *Zhouyi*) idėjų poveikį. Mįslingas yra jau pats *Zhouyi* pavadinimas. Kiekvienas iš dviejų jį sudarančių hieroglifų turi mažiausiai dvigubą reikšmę. *Zhou* – tai pirmiausia nuo II tūkstantm. pr. Kr. pabaigos iki III a. pr. Kr. Vidurio Kinijoje valdžiusios dinastijos vardas ir chronologinis šios epochos pavadinimas; antra vertus, šis žodis reiškia apsisukimą, ratą, ciklą. Hieroglifas *i* pirmiausia reiškia lengvą, nesudėtingą; antra – pasikeitimą, metamorfozę. Vadinasi, žodžių *Zhouyi* junginys gali įgauti keturias skirtingas prasmes: „Zhou [epochos] permainų [kanonas]“, „Nesudėtingas Zhou [epochos kanonas]“, „Visa aprėpianti – ciklinė permaina“, „Visa aprėpiantis – ciklinis nesudėtingas [kanonas]“. Čia žodžio prasmei patikslinti vartojamas žodis *kanonas* yra ekvivalentiškas hieroglifui *jing*, įeinančiam į sinonimišką *Zhouyi* pavadinimą [Šutsky, 1993, p. 8].

Ši seniausia kinų išminties ir mantikinės (likimo spėjimo) praktikos knyga, kinų kultūros tradicijoje atlikusi panašų vaidmenį kaip Biblija krikščioniškame pasaulyje, ir šiandien kelia didžiulį įvairių šalių mokslininkų ir postmodernistinės orientacijos menininkų susidomėjimą. Jau galime kalbėti apie yijingizmą kaip savarankišką mokslinių tyrinėjimų kryptį.

„Permainų knyga“ – iš tiesų viena įstabiausių žmonijos istorijoje sukurtų knygų, kurioje simboliais, metaforomis ir subtiliomis užuominomis atskleidžiama ištisa pasaulėžiūros sistema. Šios hieroglifais užrašytos knygos daugiasluoksnis turinys vargu ar gali būti autentiškai perteiktas kokia nors Europos kalba. Suvokti mįslingam *Yijing* tekstui būtinas platus interpretacinis komentaras, kuris padėtų šių laikų skaitytojui išsiverbti į jo sudėtingų kategorijų ir heksagramų pasaulį. Atskirų hieroglifi-

nių struktūrų neperkėlus į vaizdinių ir idėjų kalbą, daugelio heksagramų išvis neįmanoma suprasti.

Vienas žymiausių *Yijing* teksto vertėjų ir komentatorių R. Vilhelmas šioje „labiau išminties nei likimo spėjimo knygoje“ regi „tūkstantmetės kinų kultūros istorijos vaisių, suvaidinusių milžinišką vaidmenį formuojantis kinų mąstysenai [I Ching or Book of Changes, 1975, p. XLVIII]. Išskirtinį šios knygos poveikį kinų mentalitetui pabrėžia ir A. Wattas. *Yijing*, nurodo jis, išugdė kinų mąstysenoje polinkį į spontaniškus sprendimus, kurių efektyvumas priklauso nuo žmogaus sugebėjimo ne prievartauti savo protą, o pasitikėti juo, suteikti jam galimybę reikštis savarankiškai“ [Watts, 1968, p. 34–35].

Pagrindinis *Yijing* tekstas, ženklinantis laipsnišką kinų filosofinės minties perėjimą iš ikifilosofinės mitologinės pakopos į filosofinę, formavosi XI–VII a. pr. Kr., filosofškai apibendrinamas ilgaamžę mantikinę praktiką. Rašytiniuose šaltiniuose ši knyga pirmą kartą minima 672 m. pr. Kr., Zhuanggongo valdymo metu: rūmų kronikoje pažymima, kad „Permainų knyga“ buvo įteikta valdovui. Vėliau pagrindinis tekstas apaugo papildomais komentarais. Rašytiniuose šaltiniuose teigiama, kad Konfucijus redagavo *Yijing* tekstą, parašė komentarus bei filosofiškiausią dalį „Shuo gua“. Tačiau dalis šios knygos tyrinėtojų *Taiji* (Didžiojo pirminio prado, Didžiosios tuštumos, Didžiosios ribos), *yin* ir *yang* bei *Dao* koncepcijų formulavimą priskiria garsiam natūralistinės mokyklos (Yinyangjia) mąstytojui, Ji-Xia akademijos įkūrėjui Chu karalystėje Zou Yan (apie 350–270 m. pr. Kr.) [Ching or Book of Changes, 1975, p. XLVIII–LIX, Needham, 1956, t. 2, p. 322].

Taigi galutinis kanonizuotas *Yijing* tekstas tikriausiai susiformavo apie IV–III a. pr. Kr. Jis susideda iš dviejų dalių: senojo pagrindinio teksto, kuris egzistavo jau 672 m. pr. Kr., ir naujesnės interpretacinės, pagrindinį tekstą komentuojančios dalies, arba vadinamųjų „dešimties sparnų“, kurie, būdami glaudžiai susiję tarpusavyje, aiškina skirtingus pagrindinio teksto aspektus. Filosofiniame traktate „Apie simbolius“, įeinančiame į pagrindinį tekstą, rašoma, kad „„Permainų knyga“ sukūrė senovės išminčiai, pasiekę slapčiausią [gilų] regėjimą sąmonei nuskaidrėjus“ [Traktat, 1991, p. 239].

Yijing tekste įkūnyta filosofinė ir mantikinė sistema formavosi per tūkstantmečius, žmonėms stebint kosminius reiškinius ir siejant juos su gamtos ir žmogaus gyvenimo pokyčiais. Apmąstydami nuolatinę gamtos reiškinių, dienos ir nakties, metų laikų, šviesos ir tamsos kaitą, ilgainiui kinai pradeda suteikinti pastebėtiems dėsni-



Wang Wei.
Yijing teksto
studijos. VIII a.

gumams filosofinę prasmę. Šviesos pradą (*yang*) jie susieja su Dangaus, Saulės, dienos, vyriškumo, jėgos savybėmis, o tamsos (*yin*) – su Žemės, Mėnulio, nakties, moteriškumo, minkštumo, silpnumo bruožais. Šviesaus *yang* ir tamsaus *yin* pradų dialektika filosofiškai apibendrinama pagrindiniame *Yijing* tekste ir komentaruose, aiškinama, kad pradžioje buvo chaotiškas *Taiji* (Didysis pirminis pradas, Didžioji riba, Didžioji tuštuma), kuriame teigiamų skaidrių *yang* ir *qi* (*chhi*) dalelių sąveika suformavo Dangaus sferą, o neigiamos kondensuotos tamsios *yin* ir *qi* dalelės – Žemę. Ilgainiui Dangus atsiskyrė nuo Žemės, atsirado metų laikai (pavasaris, vasara, ruduo, žiema), vėliau išryškėjo priešprieša tarp griaustinio ir vėjo, vandens ir ugnies, kalnų ir vandens. Taip palaipsniui atsirado gyvybė ir visa pasaulio įvairovė.

Pasaulio sandara komentaruose simboliškai pavaizduojama *Taiji* (Didžiosios Tuštumos, Didžiojo pirminio prado, *Dao*) grafinėmis struktūromis, susidedančiomis iš savotiško gemalo, kurio viduje jungiasi vyriškoji šviesi jėga *yang* ir moteriškoji tamsi, pasyvi *yin*. Šis dviejų materialių-dvasinių-idealių genetinių jėgų srautas, veikiantis spiralės principu, užvaldo visas būties ląsteles ir sukuria vieningą kontinuumą, kuriame skleidžiasi energetinė *yin* ir *yang* jėga. Taikliu N. Vandier-Nicolas pastebėjimu, *Taiji* simbolių pasaulis išreiškia „originalią universalių metamorfozių schemą“ [Vandier-Nicolas, 1982, p. 10]. *Yin* ir *yang* santykis – tai ne dualizmas, o populiariskumas, kadangi skirtumas tarp šių dviejų, visus būties reiškinius persmelkiančių pradų yra grynai išorinis. Jie neegzistuoja vienas be kito. Nėra nieko, kas būtų tik *yin* arba tik *yang*. Būdami tame pačiame *Dao* energetiniame lauke (*Dao* kategorija atsiranda tik vėlesnėje teksto dalyje), šie du pradai nuolatos papildo ir keičia vienas kitą. Šis procesas yra amžinas, nenutrūkstamas. Taigi nors *Yijing* autoriai atskleidžia visų būties procesų dualizmą, vis dėlto jie dar nuosekliau teigia jų vidinį dialektinį ryšį. *Yin* ir *yang* kategorijų traktuotė čia primena budistinių terminų *sunyata* ir *dharma* santykius.

„Permainų knygoje“ besiformuojančios *Dao* (visų daiktų pradžia, Kelias) koncepcijos atsparos tašku tampa mokymas apie natūralų ir spontanišką Visatos atsiradimą ir amžinos jos raidos dėsni. Iš čia kyla viena centrinių organicistinių knygos idėjų, skelbiančių ne tik makro- ir mikrokosmo atitikimą, tačiau ir būtinybę žmogui sekti *Dao* principais.

Pagrindinis *Yijing* teksto leitmotyvas – tai visuose būties procesuose (laikas, erdvė, judėjimas), gamtos reiškiniuose ir žmonių gyvenime vykstančios, priežastingumo lemiamos situacijų nepastovumo, žaibiškos jų kaitos kiekvieną laiko akimirką ir kiekviename erdvės taške idėja, kuri atsispindi ir šios knygos pavadinime. Į erdvės ir laiko struktūrų kaitos sinchroniškumo principą, išplėtotą šioje knygoje, atkreipia dėmesį C. G. Jungas ir J. Needhamas. Jungo nuomone, dėl šio erdvės ir laiko struktūrų

sutapimo atsiranda toks tarpusavio vidinės priklausomybės ryšys, kuris ne tik tampa mantikinės prognostikos pagrindu, tačiau ir padeda iš esmės kitaip suvokti pasaulį. Vakarų mąstysena rūpestingai sijoja, svarsto, atrinkinėja, klasifikuoja, skaido, o kinų mąstysenai būdingas akimirkos suvokimas apima viską nuo menkiausios ir nereikšmingiausios detalės, nes stebimą momentą sudaro visi jo komponentai [Jung, 1977, p. 591]. Needhamas, gvildendamas 64-ųjų *Yijing* heksagramų audinį, pastebi, kad kiekviena jų „suranda savo konkrečią vietą vienoje koordinatų sistemoje, jungiančioje erdvės, laiko ir judėjimo aspektus“ [Needham, 1956, t. 2, p. 324].

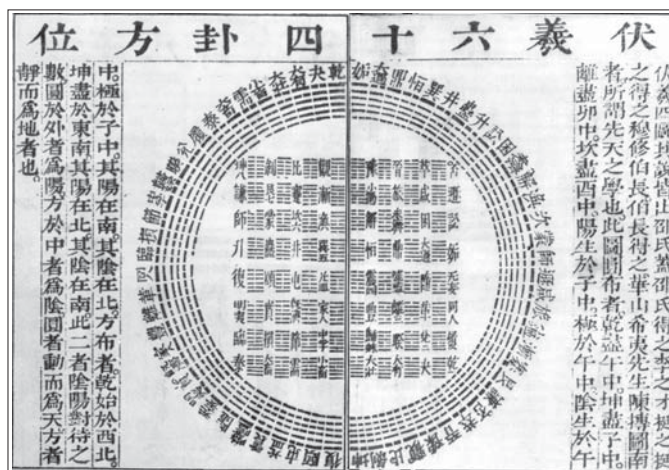
Taigi kiekvieno konkretaus žmogaus gyvenimas *Yijing* sistemoje įtraukiamas į bioenergetinių *Dao*, *yin* ir *yang* ritmų lauką ir paklūsta jų kaitos dėsningumams. Priklausomai nuo

to, ar žmogus veikia harmoningai pagal pasaulinių procesų raidos dėsningumus, ar konfliktuoja su jais, jis neša laimę ir nelaimę. Ši teorija glaudžiai susijusi su archajiškomis, Kinijoje plėtojamomis gamtos ciklų globalinės kaitos teorijomis, kurių pažinimas turėjo padėti išminčiams įsiskverbti į pasaulio paslaptis, gimimo, būties ir išnykimo procesus ir daugmaž patikimai prognozuoti likimą.

Traktate „Apie simbolius“ rašoma, kad išminčiai, sukūrę *Yijing*, siekė suderinti gamtos ir likimo kaitos dėsningumus. Šiam tikslui jie nustatė Dangaus *Dao*, įvardijo *yin* ir *yang*, nustatė Žemės *Dao*, įvardijo minkštą ir kietą. Paėmė kartu šiuos tris pirminius pradus ir sudvigubino juos, todėl šešios *Yijing* linijos sudaro heksagramą. Išskyrė *yin* ir *yang* [linijas], kurių kaitos procesas perteikiamas minkštomis ir kietomis [linijomis]. Todėl *Yijing* šešios skirtingos jų pozicijos sudaro [konkretų] ženklą [Traktat, 1991, p. 240].

Skirtingos ištisinių ir trūkinėjančių horizontalių linijų kombinacijos formuoja aštuonias trigramas, kurių kiekviena turi savo pavadinimą, prasmių lauką ir atspindi konkretų gamtos reiškinių. Jau remiantis šiomis sąvokomis, – teigė J. M. Šuckis, – galima suprasti, kaip „Permainų knygos“ teorijoje gvildenamas gimimo, būties ir išnykimo procesas.

Remdamasis „Permainų knygos“ heksagramose apibrėžtomis prasmėmis, žmogus gali pažinti kosminių ciklų kaitos dėsnius ir savo likimą, kadangi likimą nulemia kosminiai dėsniai. Tačiau, pabrėžiant mantikinę heksagramų kilmę, nereikia pernelyg



64 heksagramos išdėstytos rate ir kvadratu

supaprastinti šios įstabios kinų išminties knygos reikšmės, kadangi ji tiesos ar gyvenimo prasmės ieškančiam žmogui padeda sutelkti sąmonę. Taikliu A. G. Clarke'o pastebėjimu, tai „priemonė, padedanti koncentruoti išskaidytas mintis“ ir giliau įsiskverbti į žmogų jaudinančių problemų esmę [Clarke, 1987, p. 65]. Kitas „Permainų knygos“ tyrinėtojas D. Loy svarbiausią šios knygos paskirtį regi kaip filosofinį žmogaus vietos kosmoso stichijoje apmąstymą. Kadangi kosminės stichijos, visas žmogų supantis pasaulis ir žmogaus gyvenimas paklūsta tiems patiems nuolatiniais kaitos dėsniams, vadinasi, žmogus, remdamasis *Yijing* heksagramomis, gali pažinti kosminių procesų dėsningumus, savo likimą ir pasiekti tikrą laisvę globalinių procesų sklaidoje [Loy, 1987, p. 39–40].

„Permainų knygoje“ simbolių kodu perteikta pasaulėžiūros sistema turėjo stiprų poveikį tolesnei kinų filosofijos, estetinės minties, literatūros ir meno raidai. Pereidami iš šiai knygai būdingų kosmogoninių aukštumų į filosofijos sritį, įsitikiname, kad būtent čia išplėtoti postulatai apie Didžiąją tuštumą kaip pirminį pradą, nuolatinį visų būties procesų kintamumą, *yin* ir *yang* pradų priešybę ir nedalomumą lėmė daugelį esmingiausių tradicinės kinų filosofijos, estetikos ir meno principų.

Išplėtoti *Yijing* mokymai itin stipriai veikė dviejų įtakingiausių ir racionalistinės, ir intuityvistinės orientacijos filosofijos krypčių – daoizmo ir čan – raidą, nes čia keliamas daoizmo ir čan filosofinėms tradicijoms būdingas nepasitikėjimas racionalaus proto konstrukcijomis, žodžio galia ir vizualinio suvokimo reikšmingumu. „Permainų knygoje“ sakoma, kad išminčiai, norėdami išreikšti savo mintis, pasitelkė vaizdinius. Daoizmo, čan šalininkus ir *Yijing* idėjų pasaulį sieja estetiškas intuityvizmas, universalizmas, mintys apie menininko susiliejimą su spontanišku būties srautu, gamtos stichija, paradoksalaus dialektinio mąstymo principai. Daoizmo ir čan filosofijoje plėtojami analogiški mokymai apie nenutrūkstamą nuolatinį permainų procesą ir apie mąstytojo bei menininko įsiklausymą į šios kaitos ritmus.

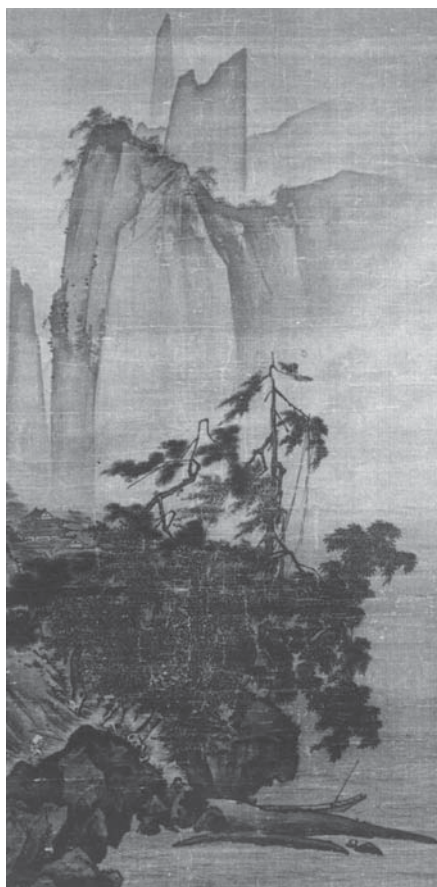
„Permainų knygoje“ išplėtotą įvairiomis kryptimis besiskleidžiančių energetinių *yin* ir *yang* impulsų teorija savitai ženkliną kinams būdingą grožio ir harmonijos sampratą. Iš čia kyla viena fundamentaliųjų tradicinės kinų filosofijos nuostatų, pagal kurią grožio idealo ieškoma *spontaniškai besiskleidžiančiose formose, linijinėse struktūrose, atspindinčiose natūralią Visatos procesų sklaidą*.

Apibrėžiant Didžiosios tuštumos pasaulį ir jos raiškos, metamorfozių ypatumus, „Permainų knygoje“ išsikristalizuoja dviejų pirmapradžių pasaulio elementų *yin* ir *yang* koncepcija. Ji padeda įsigalėti kinų mąstysenoje dvinarėms opozicinėms kvalifikacijos sistemoms: nebūtis ir būtis, nesatis ir esatis, tamsus ir šviesus, Žemė ir Dangus, materialus ir dvasinis, išorinis ir vidinis, moteriškas ir vyriškas, minkštumas ir jėga, kalnai ir vandenys ir t. t. *Yin*, pirmasis iš dviejų pirmapradės pasaulio struktūros

elementų, sekant *Yijing* tradicija, siejamas su moteriška – tamsiąja, pasyviaja, šešėline, užslėptąja daiktų, reiškinių, meno kūrinių komponentų puse, o *yang*, priešingai, su vyriška – šviesiąja, aktyviaja, regima. Kosmogoninės kilmės *yin* ir *yang* pradų sąveikos teorijos ne tik tvirtai įaugo į kinų tapybos estetiką, poetiką, tačiau ir į muzikinę estetiką, kur kiekvienas „moteriškas“ *yin* tonas atitinka analogišką „vyrišką“ *yang* toną. Dialektinėje šių dvinarių struktūrų sąveikoje regimas pirmaprados būties harmonijos, kosminės muzikos, propoetinės meno kalbos pasireiškimas. „Permainų knygos“ postulatą apie visų būties procesų dualizmą ir nedalomumą kinų estetikoje lemia dialektinę grožio sampratą, kūrybos proceso pobūdį, meninės kompozicijos principus tapybos estetikoje – erdvės, užpildyto ir neužpildyto ploto, šviesos ir šešėlio santykius bei daugelį kitų bruožų.

Remiantis dviejų pradų nuolatinių metamorfozių koncepcija, meno kūrinys kinų estetikoje traktuojamas kaip kosminės valios ir biologinių gyvenimo impulsų ritmų veikiamas *yin* ir *yang* sąveikos rezultatas. Aktyvus ir vyraujantis, skleidžiantis energiją pradas laikinai nustumia į šalį savo priešybę – pasyvų, minkštą, klampų pradą. Pasyvus moteriškas pradas čia aiškinamas kaip aktyvias meno kūrinio struktūras neutralizuojanti ir harmonizuojanti jėga. Šių dviejų pradų dialektinės sąveikos idėją atspindi netgi kinų peizažinės tapybos žanro *shanshui* (kalnai ir vandenys) pavadinimas; šiame žanre dominuojanti *yang*, arba „šeimininko“, vaidmenį dažniausiai atlieka kalnai, o *yin*, arba „svečio“ – minkštos, aptakios vandens telkinių, ežerų, upių, upelių linijos. *Ying* ir *yang* derinį paveiksluose atspindi minkštų ir kietų, tamsių ir šviesių, tuščių ir užpildytų plotų, objektų ir šešėlių, kylančių į viršų ir besileidžiančių žemyn, sąveika. Meno kūrinys išreiškia ne tik dinamišką šių pradų kaitą, tačiau ir jų harmonijos idėją.

Iš „Permainų knygoje“ išplėto to mokymo apie Didžiąją tuštumą kinai perėmė savitą filosofiją, aukštinančią tuščią plotą, neužpildytą erdvę tapyboje, tylą ir pauzes muzikoje bei teatro mene. Šie išraiškos elementai, darantys galingą estetinį emocinį poveikį, sąveikauja su kiekvienai konkrečiai meno rūšiai būdingomis išraiškos priemonėmis – linijomis, formomis, garsais, judesių plastika – ir perteikia Visatos, kaip gyvo



Priskiriama
Ma Yuan.
Vėjo ir lietaus
peizažas.
Spalvota tapyba
šilko ritinėlyje.
XIV a.

dinamiško erdvės-laiko kontinuumo, pulsavimo idėją. Neužpildyti paveikslų plotai, tuštumos, tylos, pauzių momentai yra suvokiami kaip reikšmingiausios, giluminės meno kūrinių prasmės perteikiančios meninės išraiškos priemonės. Kosminio būties srauto vientisumo, tęstinumo, nuolatinės kaitos idėjas, įprasminas *Yijing* tekste, savitai išreiškia Kinijoje plėtojamos meninio laiko ir erdvės koncepcijos. Pavyzdžiui, kinų peizažinės tapybos estetika ragina dailininką vaizduoti *vientisą nuolatos besikeičiančių būties procesų srautą, o vakarietiškoji kviečia išplėsti iš jo statiską akimirką ir ją fiksuoti*. Šios skirtingos estetiškos nuostatos lemia Vakarų dailininkų polinkį į baigtinumą ir, priešingai, kinų – į nebaigtumą, estetinę užuominą, neišsakymą, kadangi tikras meno kūrinys turi teisingai atspindėti objektyvų būties procesų dinamiškumą, kaitą, judėjimą.

Kita vertus, *Yijing* tekste, apibrėžiant kosminės valios ir biologinio gyvenimo energetinių impulsų sklaidą, nuolatos pabrėžiamas visų būties procesų natūralumas ir spontaniškumas. Vėlesnėse intuityvistinės, iracionalistinės orientacijos estatinėse teorijose (daoizmas, čan) šiomis sąvokomis nusakomos vaisingiausios kiekvieno kūrybinio proceso, menininko ir meno kūrinio savybės. Kinų estetikų ir menininkų požiūriu natūrali ir spontaniška kūryba – patikimiausias būdas atskleisti autentiškoms menininko kūrybinėms pajėgoms, kadangi ji padeda išsilaikyti iš išorinių menininko sąmonę varžančių schemų, panaikinti ribas tarp fantazijos ir tikrovės, kanono diktuojamų reikalavimų ir laisvos improvizacijos. Ir pagaliau visų būties procesų, reiškinių, daiktų spontaniškos kaitos idėja ir nuolatinės aliuzijos į pirmąją tuštumą iškelia ypatingą fragmento, citatos, metaforos, simbolio, estatinės užuominos, neišsakymo reikšmę. Taigi *Yijing* tarsi programuoja pamatines problemas, idėjas, kurias vėliau gvildens įtakingiausių krypčių ir mokyklų šalininkai.

„Permainų knygos“ nubrėžtą dialektinio mąstymo ir pasaulio suvokimo tradiciją kinų kultūroje pratęsė dvi įtakingiausios daugelį šimtmečių tarpusavyje polemizavusios konfucianizmo ir daoizmo kryptys. Tai nepaprastai svarbios pirmosios klasikinės mokyklos, atspindinčios du pagrindinius Kinijos kultūros polius, kurių energetinėje sąveikoje skleidžiasi kinų filosofija, estetika ir menas. Į racionalizmą, reglamentaciją linkstanti, tradicijas aukštinanti konfucianistinė filosofija nuolatos polemizuoja su daoizmui būdingu estetiniu intuityvizmu, natūralumo ir paprastumo aukštinimu. A. Wattso žodžiais tariant, daoizmas „siekia ištaisyti neigiamą konfucionistų diegiamos disciplinos poveikį, atkurti ir išplėtoti natūralų spontaniškumą“ [Watts, 1968, p. 23].

1994

KONFUCIJAUŠ MOKYMO PRINCIPAI

Konfucijaus mokymo aktualumas. Lankantis Kinijoje ir išigilinus į šioje šalyje susiklosčiusius socialinius santykius, gyvenimo būdą, etines vertybes bei apskritai ilgesnį laiką bendravus su kinais aiškėja, kokią didžiulį poveikį jiems padarė įvairūs Konfucijaus mokymo aspektai. Neatsitiktinai daugelis kinų civilizacijos tyrinėtojų ne tik Kiniją, tačiau ir dėl jos kultūros įtakos susiformavusias šalis vadina konfucinio regiono kultūromis. Toks apibendrinimas pabrėžia išskirtinį Konfucijaus ir jo sukurtos mokyklos konfucianizmo poveikį kinų mentalitetui, etiniams bei socialiniams gyvenimo principams. Norint geriau suvokti šio mąstytojo idėjų įtaką įvairioms kinų kultūros sritims būtina išsamiau aptarti jo idėjas, jų vietą tarp klasikinės kinų kultūros ideologinių sistemų.

Apie Konfucijų ir jo mokslą Vakaruose daugelį šimtmečių žinota nedaug bei paviršutiniškai. 1687 m. jėzuitai vienuoliai Paryžiuje paskelbė pirmą jo gyvenimo, taip pat filosofijos aprašymą bei *Lunyu* („Apmąstymai ir pašnekesiai“) teksto fragmentų. Jie, pasak G. Hegelio, G. W. Leibnizo laikais susilaukė didžiulio pasisekimo. Konfucijaus idėjas plačiau komentavo švietėjai (L. Levaile, Voltaire, F. Kene), kurių įsitikinimu, filosofas – tai idealaus valdovo vaizdinys, jo filosofija – „gryna moralė“, o Kinija – tobulesnės, negu „barbariškos“ Europos šalys, civilizuotos valstybės modelis. Daugelis, ypač prancūzų švietėjų, gieda himnus kinų civilizacijai, valdomai išmintingų ir išsilavinusių imperatoriaus padėjėjų. Kinija jiems atrodė demokratiška šalis, kurioje tik su asmeniniais gabumais galima pasiekti aukščiausius valstybės postus. Juos stebino, kad jau daugiau nei prieš 2000 metų Konfucijus išsakė taip artimas jiems idėjas. „Laimingiausia ir verta aukščiausios pagarbos iš visų kitų yra ta, kuri vadovavosi jo (Konfucijaus) įstatymais“.

Su Konfucijaus idėjomis nuosekliau susipažinta 1885 m., kai J. Legge'as pirmasis parengė pilną „Apmąstymų...“ teksto su moksliniais komentarais vertimą į anglų kalbą. Jis iki šiol laikomas klasikiniu. 1895 m. į prancūzų kalbą jį išvertė S. Couvreur'as, 1910 m. į rusų – P. Popovas, 1925 m. į vokiečių – R. Wilhelmas. Ypač reikšmingi Legge'o, Wilhelmo, Couvreur'o, Waley, Lin Yutango bei žymaus rusų orientalist V. Aleksejevo pirmųjų trijų skyrių su plačiais komentarais vertimai.

Senovės Kinijos filosofija ir kūrybiniu Konfucijaus palikimu nepaprastai imta domėtis pastaraisiais dešimtmečiais. Kinijoje šią paskatą pirmiausia lėmė požiūris į kultūrinės revoliucijos nihilizmą bei gyvybingų impulsų šalies „ekonominiam ir kultūriniam šuoliui“ ieškojimas praeities tradicijose. Konfucijaus idėjas Kinijoje aktyviai tyrinėja „Kinų Konfucijaus fondas“, 1984 m. pradėtas leisti solidus žurnalas „Konfuci-

jaus tyrinėjimai“, 1985 m. įsteigtas specialus Konfucijaus idėjų mokslinio tyrimo institutas. Šių ir kitų institucijų iniciatyva, ypač 1989 m. UNESCO paskelbtais jubiliejiniais Konfucijaus metais (2540), Kinijoje ir visame pasaulyje įvyko daug mokslinių konferencijų, simpoziumų, pasirodė šimtai įvairiausių leidinių, straipsnių.

Vakarų pasaulio susidomėjimą kinų filosofijos, kultūros, meno tradicijomis lemia postmodernistinės kultūros išsigalėjimas ir žymiausių jos ideologų vadovavimasis Tolimųjų Rytų kultūrų mąstymo principais. Iki šiolei Vakaruose išleista daugybė reikšmingų Konfucijaus kūrybinio palikimo tyrinėjimų ir studijų.

Konfucijaus gyvenimas ir darbai. Lietuviška Konfucijaus pavardės transkripcija yra perimta iš lotyniškos jos formos *Confucius*. Tai iškreiptas kiniškojo *kong fuzi*, t. y. mokytojas *Kong* iš *Fu* vietovės, variantas. (*Kung* – vardas, *Fu* – vietovė, kurioje gimė filosofas, o *zi* – mokytojas). Pirmasis šio mąstytojo vardas yra Qiu, antrasis – Zhongni.

Svarbiausi žinių apie Konfucijaus gyvenimą ir filosofiją šaltiniai yra ankstyvoji rašytinė konfucianizmo tradicija. Pirmiausia reikia paminėti neokonfucianisto Zhu Xi sudarytą *Si shu* („Keturknygė“), arba vadinamąjį *Si zi shu* („Keturių išminčių knygų kanoną“), į kurį įeina Konfucijaus mokinio Zeng Zi traktatas valdininkams, filosofo anūko Zi Si, arba Kong Ji, veikalas *Zhong Yong* („Aukso vidurys“), filosofo mokinių užrašytas „Apmąstymų ir pašnekesių“ tekstas ir šimtmetį po Konfucijaus mirties gyvenusio įtakingo jo idėjų sistemintojo Mengzi (Menciaus) knyga „Mengzi“. Apie Konfucijaus gyvenimą ir mokymą daugiausia žinių teikia garsaus kinų istoriko Sima Qianio kūrinyje *Shiji* („Istorijos užrašai“), įtakingo daoizmo filosofo Zhuangzi mintis dėstanti knyga *Zhuangzi*, konfucianizmo katekizmu vadinamas *Da xue* („Didysis mokymas“) ir keletas kitų. Iš visų šių minėtų veikalų svarbiausias Konfucijaus gyvenimo ir idėjų pažinimo šaltinis yra „Apmąstymai ir pašnekesiai“.

Po Konfucijaus mirties mokiniai, siekdami išsaugoti vėlesnių kartų žmonėms didžiojo Mokytojo vaizdinį ir idėjas, V a. pr. Kr. pamažu kuria „Apmąstymų...“ teksto apmatų – Konfucijaus mintis stengiasi perteikti autentiškai. Ankstyvųjų redakcijų tekstai buvo parašyti skirtingomis tarmėmis. III a. pr. Kr. Konfucijaus knyga buvo uždrausta ir sudeginta. Netrukus, Han epochoje, Konfucijus reabilituojamas, netgi dievinamas ir tampa religinio kulto objektu. 140 m. pr. Kr. imperatorius Wudi konfucianistinės filosofijos principus pavertė sudedamąja valstybės valdymo dalimi. Apie 37 m. Konfucijaus kultas tapo valstybiniu.

Han epochoje buvo išlikusios trys skirtingos „Apmąstymų...“ teksto redakcijos: pirmąją, seniausią, pasak legendų, rastą імūrytą Konfucijaus namuose, sudaro 21 skyrius, antrąją iš Lu karalystės laikų – 20 skyrių ir trečiąją iš Qi karalystės laikų – 22 skyriai. Pirmasis iš šių tekstų gerokai skiriasi nuo kitų dviejų skyrių išdėstymu. Jis užrašytas senais hieroglifais, kurių yra 400 daugiau negu kituose tekstuose. Tekstas

buvo perrašinėjamas ir redaguojamas daugelį kartų, siekiant nuoseklumo. Han epochos erų sandūroje pirmą kartą unifikuojami skirtingi teksto variantai, ir „Apmąstymai...“ kanonizuojami, o Tang epochoje jis iškalamas akmeninėse stelose. Galutinai tekstas kanonizuojamas ir papildomas įvairiais komentarais Sung epochoje, klestint neokonfucianizmo ideologijai.

Kanonizuotas tekstas yra nevienalytis. Jį sudaro 20 skirtingos apimties ir turinio skyrių, kuriuose perteikiama Konfucijaus ir artimiausių jo mokinių mintys, dialogai. Jie ir tampa pagrindine pagalbine medžiaga tyrinėtojiui, siekiančiam atkurti pagrindines Konfucijaus gyvenimo ir mokymo ypatybes.

Neatsiejama Konfucijaus mokymo ir su juo susijusios konfucianizmo doktrinos dalis yra jos kūrėjo, istorinio asmens, gyvenimo faktai, kurie konfucianizmo tradicijoje susiklostė į vientisą tradicijos nugludintą epizodų visumą, apibūdinančią pamatinius tiek Konfucijaus, tiek apskritai konfucianizmo mokymo teiginius. Konfucinės filosofinės tradicijos ir vėliau iš jos išsirutuliojusios religinės sistemos savitumą lėmė tai, kad konfucianizmas buvo pasaulietinė pasaulėžiūra: skirtingai nei daugeliui didžiųjų religijų, jai nesvarbus viršjulinis pasaulis. Ji negalėjo būti sakralizuojama tradiciniais – kaip kitose religijose būdais. Šis procesas Kinijoje prasidėjo tuomet, kai Konfucijus buvo paverstas valstybinio kulto objektu.

Konfucijus gimė apie 551 m. pr. Kr. Lu karalystėje (dabartinėje Shandong provincijoje) kilmingo išeivio iš Song karalystės šeimoje. Jo tėvui, garbingam kariui, tuomet buvo šešiasdešimt, o motinai – tik šešiolika metų. Šis neįprastas tėvų amžiaus skirtumas teikia daug peno Konfucijaus biografijos ir filosofijos interpretatoriams. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad Konfucijaus tėvas kilęs iš garsaus karališkos giminės Kung klano. Jis buvo Song karalystės valdovo Minggongo vyriausiojo sūnaus, atsisakiusio karaliaus titulo, tiesioginis palikuonis. Daugelis Konfucijaus protėvių užėmė aukštus postus valstybės hierarchijoje. Filosofo prosenelis, dėl rūmų intrigų praradęs turtus, skubiai paliko tėvynę ir išvyko į kaimyninę Lu karalystę ieškoti prieglobsčio.

Vaikystėje po tėvo mirties būsimasis filosofas gyveno vargingai, 535 m. neteko ir motinos, iš kurios perėmė darbštumą, kuklumą ir meilę mokslui, savybes, turėjusias stiprų poveikį jo gyvenimo nuostatoms bei mokymui. Vėliau dirbo daugelį visuomeninių darbų. „Mano jaunystė, – sako Konfucijus, – buvo sunki. Todėl privalečiau išmokti daug paprastų dalykų, kuriais neverta žavėtis“ (IX, 6). Jo paties prisipažinimu, sulaukęs penkiolikos metų jis pradeda rimtai mokytis ir mokosi iki gyvenimo pabaigos. Jau jaunystėje



*Konfucijus.
Atvaizdas
akmeninėje
steloje
Konfucijaus
šventykloje*

Konfucijus pasižymėjo nepaprastu smalsumu, darbštumu, atkakliu užsibrėžto tikslo siekimu. Jis – nepriklausomas, švelnus bendraudamas su žmonėmis ir kartu tvirtai ginantis savo principus. Kasdieniniame gyvenime tenkinosi kuo mažiausiais poreikiais.

Konfucijus, kaip ir daoizmo ideologai, stoikai aukština paprastą maistą, šaltinio vandenį, miegą pasidėjus po galva alkūnę, o „įgyta garbė ir turtai, – sako jis, – man tėra debesys, slenkantys padange“ (VII, 16). Toks asketiškas gyvenimo būdas jam teikia dvasinį pasitenkinimą. Konfucijus atvirai pripažindavo savo klaidas. Savikritiškumas ir kuklumas – tai būdingiausi jo charakterio bruožai. Pasakojama, kad, išgirdęs susižavėjimo kupiną atsiliepinimą apie savo erudiciją, filosofas ironiškai tardavęs: „Aš, matote, niekuomet netarnavau ir turėjau užtektinai laiko mokytis“.

533 m. Konfucijus veda ir, gaudamas nedidelius valstybinius postus gimtojoje Lu kunigaikštystėje, pradeda tipiską kinų intelektualo tarnautojo karjerą. Tačiau mąstytojas nesitenkina rutinišku valdininko gyvenimu, imasi apmąstyti Kinijoje vykstančius socialinius-politinius procesus bei filosofines problemas. Jį itin jaudina tradicinių kultūros vertybių ir moralės nuosmukis.

Dėl įgimtų gabumų ir pavydėtino atkaklumo Konfucijus greitai išgarsėja savo fenomenalia erudicija, mąstysenos originalumu. Anksti pradėjęs pedagoginę veiklą, trisdešimtaisiais savo gyvenimo metais jis įkuria pirmąją iš žinomų pasaulyje privačių filosofijos mokyklų, kurios šlovė ir įtaka greitai pasklinda už Lu karalystės.

Konfucijus siekė geriau pažinti jį supantį pasaulį. Apie 519 m. jis, lydėdamas įtakingą Lu kunigaikštystės valdininką į imperijos sostinę, anot Sima Qianio, susitinka su garsiu mąstytoju Laozi, apie kurio išmintį seniai sklido šlovė. Rašytiniai šaltiniai pasakoja apie šį legendomis apipintą jauno Konfucijaus susitikimą su senuoju išminčiumi, kuriam, atskleisdamas savo slaptą svaję apie darnos atkūrimą pasaulyje, nusiskundė visuotiniu moralės pakrikimu. Į tai didysis išminčius atsakė: „Būk atsargus vertindamas. Kiekvienas teisiantis neišvengiamai klysta“. Laozi nuomone, aiškus protas, giliai kritiškai suvokdamas supančius reiškinius, neišvengiamai artina pražūtį ir mirtį. Tai kyla iš įžvalgaus žmogaus noro aptarinėti kitus. *Žmogus, kuris aptarinėja daug, aprėpia savo vertinimais daugelį dalykų, kartu kelia sau grėsmę, kadangi, atskleisdamas kitų žmonių blogio šaknis, kartu užsitraukia daugelio neapykantą. Ji išplinta ir į teisiančiojo artimuosius, nes joks žmogus, būdamas kažkieno sūnus ir turėdamas palikuonis, nepriklauso tik sau. Todėl ir kitų neapykanta, kerštas plisdamas žeidžia visus artimuosius.*

Per šį susitikimą Laozi, kreipdamasis į svečią, sakė: „Žmoniškumas ir teisingumas, apie kurį tu kalbi, visai nereikalingi. Dangus ir Žemė dėsningai gyvuoja, Saulė ir Mėnulis natūraliai šviečia, žvaigždės taip pat paklūsta natūraliai tvarkai, laukiniai paukščiai ir žvėrys gyvena pagal savo instinktus, medžiai auga natūraliai. Tau irgi reikėtų laikytis (natūralių) *Dao* ir *de* įstatymų. Nebūtina aktyviai skleisti mokymą apie

humaniškumą bei teisingumą. Tai, ką tu darai, primena žmogų, kuris muša į būgną ir prisišaukia nelaimės“ [Hin-Shun, 1950, p. 37].

Rašytiniai šaltiniai teigia, kad, sulaukęs 50 metų ir būdamas išminties simboliu, Konfucijus paskiriamas valdančiuoju sostinės administratoriumi, vėliau eina vyriaus-



*Konfucijaus
ir Laozi
susitikimas.
Yuan epochos
spalvota tapyba
šilko ritinėlyje*

siojo teisėjo ir aukštas valdovo pirmojo patarėjo pareigas. Šiuose valstybiniuose posteose vengdamas radikalių priemonių, jis siekia įgyvendinti svarbias socialines ir politines reformas. Dėl stiprėjančių nesutarimų su valdovu bei rūmų aristokratija Konfucijus atsisakė valstybinių postų ir 13 metų klajojo po Wei, Song, Chen, Cai ir Chu karalystes, siekdamas praktiškai įgyvendinti savo idealus. Laikydamasis bekompromisinių pažiūrų, jis visur susiduria su sunkumais, neretai tremiamas, persekiojamas.

Nuo 497 iki 484 m. tęsėsi svarbus Konfucijaus ir artimiausių jo mokinių klajonių po įvairias Kinijos karalystes metas. Išvykti iš gimtinės paskatino aršėjantys santykiai su Lu karalystės valdovais, kai filosofas pasmerkė perdėtą jų susižavėjimą iš gretimos karalystės atsiųstomis gražuolėmis dainininkėmis. Į nemalonę pakliuvęs ir praradęs kai kurias jo rango valdininkams priklausančias privilegijas Konfucijus nusprendė laimės ieškoti gretimoje Wei karalystėje, kuri išsiskyrė politine galia, ekonominiu stabilumu ir gyventojų gausa. Tačiau Konfucijaus tiesumas ir principingumas visur jam trukdė apsisistoti ilgesniam laikui.

Šios nepateisinusios mąstytojo vilčių „pertvarkyti pasaulį“ kelionės itin paveikė jo pasaulėžiūrą, stiprino abejones praktinės veiklos galimybėmis. Regėdamas savo užmačioms pertvarkyti kinų civilizacijos vertybių sistemą nuolatos išskylančius kliuvinius ir savo idėjų konfrontaciją su visuomenėje viešpataujančiomis nuostatomis jis neretai svajojo atsisakyti savo tikslų pertvarkyti pasaulį, sėsti į laivą ir išvykti į tolimus barbariškus kraštus. Tačiau šių siekių taip ir neįgyvendino. H. G. Creelas savo garsiojoje monografijoje *Confucius. The Man and the Myth* („Konfucijus. Žmogus ir mitas“, 1951)

taikliai pastebėjo, kad Konfucijaus veiklos sritis pirmiausia buvo idėjos, kurių sklaidos ypatumai ir paties mąstytojo charakteris lėmė jų praktinio įgyvendinimo sunkumus. „Jam trūko polinkio į kompromisus, būtino šias idėjas įgyvendinti praktiškai. Tačiau nepaprastai svarbu, kad jis pamėgino tai padaryti. Skirtumas čia toks pat, kaip tarp karininko, duodančio įsakymą: „Paskui mane!“, ir to, kuris įsako – „Pirmyn!““. Jei Konfucijus būtų likęs Lu karalystėje ir naudojęsis gerai apmokama tarnyba bei vaikščiojęs su savo mokiniais, jis būtų tapęs pamokslininku. Pasiryžęs savo beviltiškomis paieškomis, tapo pranašu. Tam tikru atžvilgiu tai juokingas paveikslas: gerbiamas, tačiau vis dėlto ir naivus kilnus žmogus, kuriam jau per penkiasdešimt, išvyko į kelionę turėdamas tikslą išgelbėti pasaulį, įtikinti visko mačiusius valdovus, kad jie neengtų savo pavaldinių“ [Creel, 1951, p. 60]. Neatsitiktinai, patyręs nesėkmę praktinėje veikloje, Konfucijus vis dažniau problemas gvildeno teoriškai.

Po ilgų klajonių 484 m. pr. Kr. Konfucijus su grupe ištikimiausių mokinių sugrįžta į tėvynę, kur per paskutinius gyvenimo metus daug dėmesio skiria senųjų rašytinių šaltinių – *Yijing* („Permainų knyga“, arba „Permainų kanonas“), *Shijing* („Poezijos knyga“; dar kitaip vadinama „Dainų knyga“ arba „Poezijos kanonu“), *Shijing* („Istorijos knyga“, arba „Dokumentų kanonas“), *Yili* („Ritualų knyga“, arba „Ritualų kanonas“), *Chunqiu* („Pavasario ir rudens knyga“, arba „Pavasario ir rudens kanonas“) ir neišlikusios *Yuejing* („Muzikos knyga“, arba „Muzikos kanonas“) – sisteminimui ir redagavimui. Konfucianizmo tradicija jam taip pat skiria kanoninės „Didžiojo mokymo“ ir filosofinės „Permainų knygos“ komentuojamosios dalių autorystę.

Tačiau yra autorių, kurie neigia daugelį tradicijos Konfucijui priskiriamų nuopelnų. Pavyzdžiui, Feng Youlanio nuomone, „iš tikrųjų Konfucijus nebuvo nei vienos šių knygų nei autorius, nei komentatorius, netgi redaktorius. Žinoma, tam tikru požiūriu jis buvo tradiciją remiantis konservatorius. Ritualuose ir muzikoje jis siekė pašalinti bet kokius nukrypimus nuo tradicinių taisyklių ir praktikos; tokių pavyzdžių yra „Apmąstymų...“ tekste. Tačiau jei spręstume apie jį pagal tai, kas pasakyta tekste, Konfucijus niekuomet pats nesiryžo nieko rašyti vėlesnėms kartoms“ [Fung Yu-lan, 1998, p. 59]. Kita vertus, minėtas šešių knygų kanonas žinotas gerokai anksčiau – dar VII a. pr. Kr. buvo pamatinis aukštuomenės išsilavinimo tekstas. Tačiau jų egzistavimo faktas dar neatmeta vėlesnės jų redagavimo galimybės.

Autoritetingi senovės Kinijos literatūrinių paminklų tyrinėtojai neginčijamai įrodė, kad nei Konfucijus, nei jo vyresnysis amžininkas Laozi jiems priskiriamų knygų patys nerašė. Šie tekstai buvo parengti jų mokinių, kurių noras išsaugoti ir autentiškai perteikti Mokytojo palikimą matyti „Apmąstymų...“ (*Lunyu*) pavadinime, susidedančiame iš dviejų skirtingų sandų: *lun* (apmąstymai, mintys, samprotavimai) ir *yu* (pašnekesiai, pokalbiai).

Ilgainiui kanonizuotas „Apmąstymų...“ tekstas tapo savotiška kinų Biblija, kuri šimtmečiais formuoja idealios asmenybės tipą, tautinį charakterį ir daugelį esminių kinų kultūros bruožų. Jau jaunystėje kiekvienas išprusęs kinas išmokdavo atmintinai tekstą ir vėliau vadovaudavosi jo normomis. Taigi kinų sąmonėje „Apmąstymai...“ įtvirtina ypatingą mąstymo tipą ir gyvenimo filosofiją, kurios svarbiausi principai – tradiciškumas, praeities, protėvių kultas, humanizmo idealų skelbimas. Šio mąstymo tipo stabilumas grindžiamas ne tik Konfucijaus autoritetu, bet ir kondensuotu šešių senovės kinų išminties knygų kanonu.

Konservatorius ar novatorius? Tikriausiai jokio kito didžiojo pasaulio mąstytojo koncepcijoje nuolat pasikartojantis praeities „aukso amžiaus“ aukštinimo leitmotyvas nėra toks universalus, apmąstant nūdienos problemas bei ateities perspektyvas, kaip Konfucijaus filosofijoje. Jis sukūrė stabilų didingos senovės vaizdinį ir paverė jį gyva *filosofine-estetine konstrukcija*. Konfucijaus filosofija – tai pirmiausia didingos idealizuotos praeities aukštinimo filosofija.

Svarbiausia Konfucijaus nuostata, sprendžiant iš „Apmąstymų...“ teksto, – ne kurti nauja, o siekti perteikti ateities kartoms geriausias praeities tradicijas. „Aš tik perduodu, – sako jis, – nieko nauja nekuriu. Tikiu senove ir ją gerbiu“ (VII, 1). „Tai, ką ruošėsi „perduoti“ Konfucijus, buvo pirmiausia užfiksuota istoriniuose ir literatūriniuose paminkluose *Shujing* ir *Shijing*. Vadinasi, kinų filosofijos savitumą lėmė ne tik glaudus ryšys su istorine, bet ir su literatūrine mintimi. Filosofiniuose kūriniuose tradiciškai viešpatavo literatūrinė forma. Viena vertus, pati filosofija nelinko į sausą abstrakciją, kita vertus, ir literatūra buvo pilna „subtiliausių filosofijos sulčių““ [Kobzev, 1994, p. 23–24].

Žymiausias kinų istorikas Sima Qianis „Poezijos knygoje“ teigia, kad senatvėje Konfucijus taip atidžiai studijavo „Permainų knygą“, jog net trūkinėjo knygos lapus jungę dirželiai. Neatsitiktinai „Apmąstymų...“ tekste yra toks filosofo prisipažinimas: „Jeigu man dar bus skirti keleri metai, tai iki penkiasdešimties nagrinėsiu *Yijing*. Gal tada pavyks išvengti didesnių klaidų“ (VII, 17). Taigi Konfucijus kinų kultūroje bei mąstysenoje ne tik suformuoja stabilų išaukštintos praeities kultą, tačiau ir teikia kurti idealios ateities kultūros, mąstysenos, etikos, politikos, estetikos, meno ir valstybės modelius remiantis didinga praeitimi.

Tačiau šis pabrėžtinas tradicionalizmo kultas Konfucijaus filosofijoje toli gražu ne toks vienareikšmis, kaip gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Čia natūraliai kyla pamatinis įvairių Konfucijaus mokymų esmės klausimas: kas iš tikrųjų buvo šis didis mąstytojas – *konservatorius* ar *novatorius*? Atsakant į šį klausimą neturėtų klaidinti tai, kad Konfucijus nuolat aukštino tradiciją ir idealizavo praeitį, nes jo filosofijoje aptinkame galingą tradicinės ritualizuotos kinų visuomeninės santvarkos griovimo užtaisą. Gili-

nantis į Konfucijaus mokymų esmę aiškėja, kad *nuolatinėmis apeliacijomis į tradiciją jis išmoningai slepia savo revoliucingas socialines ir politines idėjas, iš esmės neigiančias senąją ritualais paremtą valstybės valdymo sistemą.*

Konfucijaus mąstysenai, kaip ir vėlesniems jo sekėjams, būdingas demonstratyvus savęs menkinimas. Jis kukliai vertina savo filosofiją, laikydamas ją senovės išminčių idėjų perdavimu. Toks požiūris turi tiesos. Konfucijaus filosofija – iš tiesų kokybiškai nauja per amžius gludintų socialinių, etinių, estetinių, politinių idėjų samplaika.

Konfucijaus idėjų savitumą ir jų reikšmę kinų kultūros istorijai galima teisingai suvokti tik nagrinėjant pagrindinio šio mąstytojo idėjinio antipodo ir savotiško *alter ego* – Laozi – skelbiamas daoizmo idėjas. Konfucianizmas ir daoizmas – tai tarsi du svarbiausi senovės Kinijos ideologijos poliai, kurių energetinėje erdvėje skleidžiasi didžioji kinų kultūra, filosofija, etika, estetika, menas.

Skirtingai nuo Laozi, kuris daugiausia dėmesio skiria kosmogonijai, ontologijai, žmogaus ir gamtos santykiams, Konfucijus gilinasi į socialinę, antropologinę, etinę, estetinę problematiką. Jį labiausiai domina žmogus, kaip socialinė esybė, jo humanitarinė, estetinė kultūra, sąžinė, dorybė, trūkumai, elgesio motyvacija. Jis atkakliai diegia etinę gyvenimo filosofiją, paremtą nuolatinio žmogaus elgesio tobulinimo nuostata, naujų asmenybės būties perspektyvų atskleidimu; tai turėjo visuomeninį gyvenimą pakylėti iki kosminės harmonijos lygmens.

Mokymas apie būtį ir žmogų. Daugelis kinų filosofijos tyrinėtojų, susižavėję pernešyga tiesmukiška Konfucijaus ir Laozi idėjų priešprieša, pabrėždami ontologinę daoizmo pakraipą, tarsi nemato tvirto Konfucijaus požiūrio į ontologines problemas. Filosofo pasaulėžiūroje glūdi artima daoizmui nenutrūkstama laiko tėkme pagrįsta būties teorija, išdėstyta „Permainų knygoje“. „Viskas, – sako stovėdamas ant upės kranto Konfucijus, – nuplaukia kaip šitas vanduo. Nesustabdysi nei dienos, nei nakties, nesustabdysi bėgančio laiko“ (IX, 17).

Konfucijaus, kaip ir daoistų, veikaluose svarbi vieta tenka universaliai *dao* kategorijai, kuri „Apmąstymų...“ tekste dažniausiai įgyja *teisingo kelio, gyvenimo principo, būties dėsnių, idealių elgesio normų* prasmę. Su ja glaudžiai siejasi ir kita svarbi sąvoka *de*, kuri taip pat aiškinama labai plačiai, dažniausiai kaip svarbiausių etinių normų, principų, ypač dorybingumo, išraiška. Daugelyje minimo teksto vietų ji vartojama kaip *moralės, dorybingumo, gėrio, teisingumo* sinonimas.

Konfucijus nemėgo abstrakčiai samprotauti apie iracionalius, mistinius būties aspektus. Vienintelė metafizinė jo filosofijos samprata yra *Dangaus* ir su juo itin susijusios *Dangaus valios, Dangaus įsako, Dangaus lemties* kategorijos. *Dangus* „Apmąstymuose...“ aiškinamas kaip aukščiausia sąmoninga kūrybinė būties jėga, reguliuojanti ir kontroliuojanti visus gamtos ir visuomenės procesus. Kiekvieno žmogaus gyvenimą,

filosofo įsitikinimu, lemia likimas, o turtas ir kilmė – Dangaus valia. Mirtį jis laikė natūralia vientiso ir nenutrūkstamo būties srauto raiška. „Viskas, kas gyva, – sakė jis, – turi mirti, o tai, kas mirė, privalo grįžti į žemę“.

Skirtingai nuo daoistų koncepcijų, Konfucijaus filosofijoje daugiausia dėmesio kreipiama ne į visuotines būties problemas, o į konkretaus žmogaus gyvenimą. Konfucijaus antropologijos savitumo pagrindas – domėjimasis žmogaus prigimtimi, igyjamosiomis auklėjant savybėmis, žinių troškimu, žmogaus vieta jį supančiame pasaulyje. Antropologiniu mąstysenos pobūdžiu Vakarų filosofijos istorijoje Konfucijui artimas Sokratas. Abu netyrinėja kosmogeninių ir gamtos problemų – jiems svarbiausia žmogus. Pagrindinis filosofijos tikslas, jų manymu, – perprasti žmogaus prigimtį, jo veiklos ir elgesio motyvus, padėti žmogui suvokti, kas gera ir bloga, gražu ir bjauru, numatyti jo būties perspektyvas. *Žinoti* jiems pirmiausia reiškė *pažinti* žmones. Šių mąstytojų mokymai apie išmintingus ir moraliai tobulus žmones yra artimi dvasiškai.

Konfucijus ir Sokratas yra naujas moralizuojančio bei nuolat ieškančio tiesos filosofo tipas. Nė vienas jų nepaliko savo ranka rašytų veikalų. Tie kūriniai, kurie yra jiems priskiriami, parašyti jų atsidavusių mokinių, rūpestingai fiksavusių savo mokytojų mintis. Tikroji filosofavimo forma abiem yra tiesioginis mokytojo ir mokinių dialogas ieškant tiesos. *Šiuos du mąstytojus sieja ir nepakartojama jų individualybė, mąstymo originalumas, vidinis asmenybių žavesys, bekompromisiškumas, deklaruojamos filosofijos ir gyvenimo principų vienovė, dvasios nepriklausomumas. Dėl savo asmenybių traukos jėgos, mąstysenos atvirumo jie tapo didžiaisiais Mokytojais, filosofijos reformatoriais, įtakingų filosofinių tradicijų įkvėpėjais.*

Šiuos mąstytojus taip pat sieja artimos epistemologijos, etikos, skepticizmo ir ironijos koncepcijos. Netgi mokydami kitus, jie niekad nesistengia atrodyti visažiniiais. Konfucijaus požiūris į žinojimą labai panašus į Sokrato tezę: „Žinau tik tai, kad nieko nežinau“. „Ar aš visažinis?“ – klausia kinų išminčius savo mokinių ir atsako: „Visai ne!“ Mokytojas, pasak Konfucijaus, nuo mokinių skiriasi ne žinių kiekiu, o tuo, kad geriau suvokia savo žinių ribotumą ir būtinybę tobulėti. Konfucijus ir Sokratas dažnai menkino save, kalbėdamiesi su oponentais, atskleidė savo požiūrį į jų mąstysenos ir elgesio trūkumus. Artimas ir jų ironijos tikslas. Ironizuodami jie siekia išjudinti kūrybines žmogaus galias, padėti rasti jam kelią į tiesą ir dvasinį tobulėjimą.

Konfucijus pirmasis pasaulinės filosofijos istorijoje pradėjo nuosekliai tyrinėti žmogų, kaip veiklią, kūrybingą, o kartu ir socialinę esybę. Jis aukština šviesaus, žmoniško žmogaus idealą, asmenybę, kuri, siekdama įprasmingi autentišką gyvenimo kelią *dao*, vadovaujasi aukštais moralės principais ir vadinamosiomis penkių pradų kategorijomis, apimančiomis *ren* (žmoniškumą), *yi* (teisingumą), *li* (etiketą, ritualus), *zhi* (žinojimą), *xin* (širdingumą).

Pažinimo teorija. Kita svarbi Konfucijaus mokymo dalis susijusi su epistemologija, t. y. mokymu apie žinojimą, kuris svarbus formuojant humanistinės asmenybės idealą. Konfucijus tapo pirmosios pasaulyje vientisos epistemologijos kūrėju. Jo mokyme matyti savotiškas žinojimo, vadinamosios knyginės kultūros, mokslinių žinių siekimo kultas. Jis mokė mylėti patį mokymosi ir pažinimo procesą dėl pažinimo džiaugsmo. Netgi „Apmąstymų...“ tekstas prasideda tokiu klausimu: „Kai mokaisi ir nuolatos tobulini save, argi tai nekelia pasitenkinimo?“ (I, 1).

Didysis kelias į pažinimą ir išmintį, pasak Konfucijaus, prasideda nuo savęs, nes „kuris pažįsta save, pažįsta ir kitus“. Jis, kaip ir Sokratas, žinojimą pirmiausia sieja su žmogaus prigimties ir jo veiklos motyvų perpratimu. Aukščiausias žinojimas yra įgimtas, tačiau nedaug žmonių jį turi.

Žmogus, neturintis įgimto žinojimo, turi daug ir atkakliai dirbti, kritiškai vertinti savo pasiekimus. Vienam savo mokinių Konfucijus sako: „Suvok tai, ką žinai. O ko nežinai, pripažink. Tai ir bus teisingas požiūris į žinias“ (II, 7). Jis ragina savo mokinius įdėmiai stebėti juos supantį pasaulį, žmones, jų elgesį poilsio valandomis, suvokti jų poelgių motyvus. Toks stebėjimas, paremtas analitine mąstymo galia, pasak filosofo, vertingas pažinimui. „Mokymasis be mąstymo, – sako jis, – beprasmis. Mąstymas be mokslo – kenksmingas“ (II, 15). Todėl tas, kuris mokosi nesusimąstydamas, negali įgyti tikro žinojimo ir daiktų esmės pažinimo. Filosofas aukština ne tik išmanantį, išmintingą žmogų, tačiau ir sugebantį pažinimo teoriją bei savo žinias pritaikyti praktiškai. Jo epistemologija, pedagoginė veikla ir siekia tai įgyvendinti. Skelbdamas žinojimo kultą, šis „dešimties tūkstančių kartų mokytojas“ skatina savo mokinius ir sekėjus atsakyti menko žinojimo dėl didžio. Išmintį ir gebėjimą tikslingai naudotis pažinimu Konfucijus laikė vienu svarbiausių kilnaus žmogaus bruožų. Mokslo žinių siekimas, tikslingas jų suvokimas ir išsimokslinimas, anot Konfucijaus, atveria asmenybei kelią į beribį dvasinį tobulėjimą bei harmoniją.

Harmonijos (*he*) ir aukso vidurio (*zhong yong*) sąvokos senovės kinų filosofijoje siejosi ne tik su pažinimo džiaugsmu, gyvenimo išminties, būties vienatiškumo suvokimu – to visą gyvenimą siekė Konfucijus, – tačiau ir su *wen* kultūros principų pažinimu.

Socialinė ir politinė filosofija. Be etinės problematikos, Konfucijus nagrinėjo socialinę filosofiją ir politines valstybės funkcionavimo, jos valdymo problemas. Šiose jo mokymo dalyse, kaip ir filosofijoje, gyvavo ir novatoriškumas, ir konservatyvumas. Pirmiausia, kaip minėjome, Konfucijus buvo nuoseklus tradicinių kultūros vertybių tęsėjas, o kita vertus, nuosekliai griovė anksčiau viešpatavusios ritualinės pasaulėžiūros pamatus politikos ir socialinio gyvenimo srityse.

Jis buvo didis socialinės ir politinės filosofijos pradininkas, subtilus politinės diplomatijos žinovas, kurio daugelis politinio gyvenimo diagnozių bei receptų aktua-

lūs ir šiandien. Politika jam neatsiejama nuo gyvenimo tikrovės ir tapati etikai. Pagrindiniai politinės veiklos principai – išskirtinis dorovingumas, asmenybės atsakomybė už savo veiksmus.

Kartais tyrinėtojai, remdamiesi paskiromis Konfucijaus mintimis, teigia, kad socialinės filosofijos ir politinėmis idėjomis jis teoriškai pateisina despotines valdymo formas. Tokio požiūrio šalininkai pamiršta, kad Konfucijus buvo pirmasis žmonijos istorijoje mąstytojas, kuris perprato žmogų ir išaukštino žmoniškumo principus. Visuomeninio gyvenimo pamatu, jo įsitikinimu, turi būti tai, kas slypi žmogaus prigimtyje, t. y. žmoniškumas, kuris privalo lemti svarbiausius visuomenės narių bendravimo principus. Šių principų esmė – *nedaryti kitiems to, ko pats sau nelinkėtų*.

Konfucijus visą gyvenimą nuosekliai kovojo su despotizmu ir savivale, jį skaudino socialinė neteisybė. Pats nuėjęs sudėtingą gyvenimo kelią, gerai suvokė pagrindines skirtingų visuomenės sluoksnių problemas. Kita vertus, jis matė ir liaudies inertiškumą, konservatyvumą, priešišką naujoms idėjoms, jų keliaklupsčiavimą prieš šlovinamus autoritetus ir laiko pripažintas vertybes. Liaudį jis laikė galinga inertiška mase, kurią, išmintingai elgiantis, galima priversti paklusti, tačiau jai sunku išaiškinti daugelio reiškinų priežastis bei tikslus.

Svajodamas apie idealių Zhou epochos žmonių santykių atgaivinimą, Konfucijus sukuria išaukštintos praeities kultą ir mano esant tikslinga, kuriant idealią valstybę, valdymą, valdovui remtis idealizuojamo „aukso amžiaus“ principais. Socialinių santykių darną, Konfucijaus nuomone, galima pasiekti kiekvienam visuomenės nariui paklusus tam tikroms visuomeninio gyvenimo normoms, kurios remiasi valdovo, smulkesnės hierarchinės socialinės struktūros vado ir šeimos tėvo autoritetu. Grįsdamas savo požiūrį, cituoja „Istorijos užrašus“: „Gerbkite tėvus! Dorybės pagarba tėvams ir broliškas nuolankumas veikia politiką. Kas šias dorybes puoselėja, prisideda prie valstybės ir visuomenės tvarkos“ (II, 21). Visuomenė ir visos jos hierarchinės struktūros įvardijamos didele šeima, kurioje visi, neatsižvelgiant į socialinę padėtį, turi vienodai išgyventi gera ir bloga, džiaugsmus ir nepriteklus, laimę ir nelaimę.

Kinijos socialiniame ir politiniame gyvenime Konfucijus pradėjo dalyvauti labai sudėtingu kinų istorijos raidos metu – buvo susilpnėjusi centrinės valdžios galia, ir pagrindiniai imperijos valdymo svertai išslydo iš Paskliautės, arba Vidurio, imperijos, kurios valdovai save laikė viso civilizuoto pasaulio viešpačiais, rankų. Tuomet valdžia išsiskaidė tarp daugybės feodalinų karalysčių ir kunigaikštysčių, kurių valdovams menkai rūpėjo liaudis ir socialinio teisingumo idealai. Vakarų istoriografijos aprašytoje senovės Kinijos istorijoje paplitę terminai feodalizmas, feodalinis susiskaldymas, feodaliniai santykiai vartojami su tam tikromis išlygomis, nors, tiesą sakant, valdovo valdžios funkcijų perdavimas tam tikrose valstybės dalyse vasalams, garbės kodeksas,

drašos kultas, požiūris į karą, kaip žaidimą, kaip ir iš to kylančios valdymo problemos bei pasekmės, buvo panašios ir Kinijoje, ir Vakarų Europoje.

Šiuo suirutės metu Konfucijus buvo nuoseklus centralizuotos valdžios ideologas, nes manė, kad valstybę valdant centralizuotai, bet išmintingai, galima įtvirtinti socialinę ir politinę vienovę. Konfucijus gvildeno šiuos socialinius ir politinius klausimus: kaip visuomenėje galima įtvirtinti socialinės darnos principus ir garantuoti harmoningą įvairių visuomenės sluoksnių gyvenimą; koks turi būti valdovas ir kokiais principais jis privalo remtis valdydamas valstybę; kokie veiksmingiausi valstybės valdymo principai; koks turi būti etinis kilnių žmonių kodeksas ir kaip teisingo etinio gyvenimo principus galima įgyvendinti.

Konfucijaus gyvenimo laikais tradicinis sakralinis ritualinis šių problemų sprendimo pagrindas jau buvo sumenkęs ir nepaveikus, nes jis rėmėsi archajišku šventų (dangiškų) valstybės valdovo funkcijų siejimu su ritualinės komunikacijos elementais: buvo svarbiausia ritualinės apeigos, kosminės ir dangiškosios harmonijos principus per Dangaus sūnų (*Tianzi*) – Kinijos valdovą – perkeliančios į Žemę. Pagal tradicinės ritualinės pasaulėžiūros ir sakralinio valstybės valdymo modelį, valdovas buvo savotiškas mediatorius – jis praktiškai atliko harmoningo Dangaus paskliautės (*Tanxia*) valdymo misiją.

Vienas pamatinių kinų imperijos stabilumo veiksnių buvo Dangaus įgaliojimo principas – iš archajinių laikų atėjęs įsitikinimas, kad Kinijos valdovas įgaliotas aukščiausių dievų valdyti Paskliautę, arba Vidurio šalį (taip kinai nuo žilų laikų vadino savo šalį), tol, kol jis valdo humaniškai, išmintingai ir paiso žmonių reikmių. Jei šiems principams nusizengia ir Dangaus suteiktų įgaliojimų nepateisina, jo galios gali būti perduotos kitam žmogui, kuris sukils ir tirono valdžią panaikins. Tokių atvejų turtingoje Kinijos kultūros istorijoje ne vienas. „Galimas dalykas, kad kinų valstybės daugiaamžiškumą lėmė būtent Dangaus įgaliojimo doktrina. Mintį, kad „Dangaus įgaliojimas neamžinas“, į kinų sosto paveldėtojų galvas kalė jų auklėtojai konfucininkai ir ministrai. Valdovus skatino tapti pavyzdžiu visai imperijai, ir ne tik dėl abstrakčių principų, bet kad išsilaikytų soste ir pratęstų dinastiją“ [Dubs, 1955, p. 103].

Tačiau politinės valdžios decentralizacija Konfucijaus laikais Paskliautės valstybėje pradėjo naują socialinę ir politinę raidą, tradicinė kosminės harmonijos perkėlimo į Žemę galia buvo jau neveiksminga. Dėl pasikeitusios padėties socialinės ir politinės reikmės privalejo būti tenkinamos kitaip. Konfucijus pateikė atsaką į politinio bei socialinio gyvenimo metamus iššūkius. Savo filosofijoje nagrinėjo naujas politinio gyvenimo keliamas aktualijas, žmogaus autonomiškumą, moralinių normų reguliuojamus žmonių santykius, etikos įtakos stiprėjimą – taigi liovėsi gvildinti Dangaus ir ritualų galimybes bei ėmė gilintis į konkrečias asmenybės savybes, įvairius socialinės ir politinės visuomenės organizacijos modelius.

Todėl Konfucijus formuoja naują revoliucinį teorinį valstybės valdymo ir valdžios modelį, tačiau jame vis tik išlieka daug taip svarbios tradicinei kinų visuomenei gimininės patriarchalinės santvarkos dėmenų. Valdžios sistema paremta šeimyninių santykių kategorijomis – „valdžia yra viena šeima“. Valdovas yra Dangaus sūnus (*Tian-zi*), kuris remiasi Dangaus valia (*Tian ming*), tačiau kartu yra globojamos ir jam pavaldžios „liaudies motina ir tėvas“.

Konfucijus nesitenkina šios patriarchalinės valdymo sistemos pertvarka, bet plėtoja daug revoliucingesnę valstybės valdymo teoriją, paremtą visų visuomenės narių griežtos moralinės atsakomybės principais. Filosofas puikiausiai supranta, kad intelektualai ir kūrybinga asmenybė, patekusi į politinio gyvenimo verpetus, gali deformuotis ir degraduoti. Savitikslių politinė kova dažnai apakina žmones, o politinių interesų susidūrimai šiurkščiai pažeidžia etiketą ir kitų žmonių teises, sukelia žudynes. Dėl aukštųjų etinių principų išpažinimo politikoje ir charakterio bekompromisiškumo Konfucijus, būdamas puikus politinio gyvenimo teoretikas, nepadarė politinės karjeros.

Konfucijus buvo aktyvios pozicijos šalininkas, todėl atsainiai vertino neprincipingumą, polinkį į kompromisus, siekį ramiai gyventi nepažeidžiant kitų interesų, norą dėl savų tikslų aukoti reikšmingesnius visuomeninius. Tokia nuostata jam atrodė svetima kilniam žmogui ir siejo ją su veidmainyste – aršiausia dorybingumo priešprieša. Veidmainystė nepriimtina „vidurio kelio“ principui ir būdinga menkiems merkantieliams žmonėms. Iškeldamas elgesio taisyklių, ritualo, dorybingumo ir saiko svarbą „vidurio kelio“ principu Konfucijus siekė prislopinti socialinius bei politinius kinų visuomenės konfliktus.

Pagrindinių politinio ir visuomeninio gyvenimo reguliavimo priemonių Konfucijus ieško žmoniškume ir praeities sukurtose moralės normose bei ritualuose, o ne sureikšmintuose įstatymuose ir bausmėse, kaip tai darė legistai. Skeptiškai vertindamas legistų deklaruojamus įstatymus, draudimus, bausmes, jis teigia, kad bet kokia prievarta sukelia tokį pat atoveiksmį arba baimę ir išorinį paklusnumą, nes žmonės tuomet nejaučia natūralaus bodėjimosi nekilniais poelgiais. „Kai įstatymais siekiama paklusnumo, o bausmėmis tvarkos, – rašo Konfucijus, – tada žmonės, mėgindami išvengti įstatymų ir bausmių, praranda sąžinės jautrumą, o kai valdoma pagal dorovinės nuostatas, kai tvarka pasiekama laikantis ritualų ir teisingų elgesio normų, tada žmonės ne tik nepraranda sąžinės, bet darosi paklusnūs iš įsitikinimo“ (II, 3). Kuo išmintingesnis valdovas, tuo geriau jis supranta, kad drausti yra lengviau, negu auklėti, ir todėl jis rečiau baudžia savo pavaldinius.

Taigi Konfucijus suprato, kad *geriausia valdymo priemonė yra švietimas ir auklėjimas. Visuomenės tobulėjimas ir jos ydų šalinimas prasideda nuo žmonių auklėjimo, o žmogaus – nuo tobulinimosi. Moralinis kilnus ir išmintingas valdovo pavyzdys Konfucijui atrodo ge-*

riausia auklėjimo priemonė. Doroviniais principais besiremiantį valdovą jis vaizdžiai lygina su Šiaurės žvaigžde, kuri visuomet yra toje pačioje vietoje, apsupta kitų besisukančių apie ją žvaigždžių. Toks valdovas, pasak Konfucijaus, „valdo nevaldydamas“. Pagrindinis jo valdymo principas – auklėti valdinius savo pavyzdžiu, kasdieninę veiklą remti senaisiais ritualais ir taisyklėmis. Mąstytojo priesakas valdovams: „Jums tereikia siekti gėrio, ir žmonės pasidarys geresni“ (XII, 19). Tačiau net išmintingiausias ir doriausias valdovas nepajėgtų išgelbėti visuomenės nuo joje įsisenėjusių blogybių – turi pasikeisti visa karta, kad pasaulyje įsigalėtų žmoniškumas.

Būdamas blaivus racionalistas ir pragmatikas, Konfucijus atmeta melagingą egalitarizmą ir pripažįsta, kad teisingumas – tai ne išorinė lygybė, o tikslingas, veiksmingas socialinių ir valdymo funkcijų paskirstymas. Kalbėdamas apie visuomenės hierarchinių struktūrų formavimą ir valstybės valdymą, jis pabrėžia kiekvieno visuomenės nario galimybių lygybę. Konfucijaus idealios, racionalaus proto principais besiremiančios visuomenės modelis susideda iš griežtai hierarchizuotos socialinės struktūros, kurioje kiekvienas šio organizmo narys turi besąlygiškai atlikti jo socialinį rangą, polinkius ir gabumus atitinkančias funkcijas. Vadinasi, gambiausi, išmintingiausi, sąžiningiausi ir autoritetingiausi nariai turi užimti jam priklausančias vadovaujančias vietas socialinėje hierarchijoje, o kiti – dirbti ir atlikti kitas mažiau reikšmingas socialines funkcijas.

Nors senovės Kinijoje vyravo aiški hierarchinė visuomenės struktūra, griežti subordinacijos reikalavimai, besąlygiškas valdovo autoritetas, pripažinta ir kiekvieno žmogaus, netgi vergo, gyvenimo vertė. Tokį požiūrį į žmogų ir socialinę visuomenės struktūrą iš dalies įtvirtina ir socialinė Konfucijaus filosofija; joje atsiranda daug naujų humanistinių ir racionalistinių elementų.

Konfucijaus valstybės valdymo teorijoje svarbiausią vietą užima valdovas ir jį supantis valstybės valdymo aparatas. Valdovui besąlygiškai turėjo paklusti visi jo valdiniai, tačiau ir valdovas savo ruožtu turėjo jausti atsakomybę savo pavaldiniams, tautai ir tenkinti jų siekius, bendraudamas su įvairiais žmonėmis ir socialiniais sluoksniais, laikytis griežtų normatyvinių reikalavimų. Esminis nusižengimas *Dao* įstatymams, ritualams, destruktivios tironijos apraiškos galėjo sukelti žmonių abejones dangiškosios valdovo misijos prasmingumu Žemėje ir išklubinti karališkosios valdžios stabilumą. „Kai valstybė eina Teisingu keliu, reikia kalbėti atvirai, o veikti ryžtingai ir drąsiai. Kai valstybė eina neteisingu keliu, reikia ryžtingai veikti, bet santūriai kalbėti“ (XVI, 3).

Konfucijaus valstybės valdymo teorijos novatoriškumas ir revoliucingumas matyti iš racionalaus valdovo valdymo funkcijų apribojimo. Pirmiausia jis pabrėžia išskirtinę išmintingų valdovo patarėjų – kilnių vyrų svarbą, kuriems faktiškai ir perduoda visas pagrindines praktinio valstybės valdymo funkcijas, o kita vertus, dažnai užsime-

na apie valdovų rinkimo iš išmintingiausių žmonių tikslingumą. Tačiau jam atrodo, kad netgi šių dviejų svarbių gero valstybės valdymo saugiklių jam nepakanka. Todėl jis siūlo vieną daug radikalesnį socialinės harmonijos išsaugojimo Paskliautės imperijoje mechanizmą: jei tik imperatorius nusižengia pamatiniams Dao įstatymams, tuomet nuo valdžios jį galima nušalinti.

Tik pagarbos verta valdžia, anot Konfucijaus, skatina liaudies nuolankumą ir paklusnumą. Todėl išskirtinį dėmesį jis teikia įvairioms rekomendacijoms, padedančioms stiprinti valdovo autoritetą ir valstybės valdymo kokybę. Valdžią jis vaizdžiai lygina su vėju, o liaudį – su žole. Jei liaudis prarado moralę, ir visuomenėje klesti begėdiški dalykai, vadinasi, arba vėjas pučia blogai, arba vėjas ne tas. Liaudies būseną tiesiogiai priklauso nuo valdžios ir moralinės jos esmės.

Aukštindamas išmintingo valdovo idealą, Konfucijus kartu siūlė įvesti „aukso amžiuje“ nusistovėjusius laisvus valdovo rinkimus, teikiančius galimybę valdyti šalį gabiliausiems ir išmintingiausiems. O nesant tokios galimybės, valdovai turėtų nusišalinti nuo valstybės valdymo bei pavesti jį išmintingiausiems. Pabrėždamas tokių žmonių iškėlimo į valdymo struktūrą svarbą, Konfucijus savo idėjomis skatino atsirasti naują valdininkų elitą, iškilusį savo talentu ir gabumais. Jo valdymas turėtų būti geresnis negu kilmingosios aristokratijos, valstybinius postus paveldinčios. Išmintingo valdymo paslaptį filosofas sieja su valdovo gebėjimu „parinkti tarnauti sąžiningus žmones“. Sima Qianio „Istorijos užrašuose“ yra tokia Konfucijui priskiriama mintis: „Kuomet visas pasaulis netvarkingas ir sumišęs su purvais, tuomet galima pamatyti visiškai tyrus žmones. Ar ne todėl jie yra tokie, kad vertina [dorybingumą ir moralę] ir ignoruoja kitokias vertybes [turtą ir kilmingumą]“ [Drevnekitajiskaja, 1990, p. 95].

Taigi suprasdamas, kad viršūnių pavyzdys stipriai veikia visuomenę, o ši linkusi pamėgdžioti autoritetus, savo socialinėje filosofijoje Konfucijus pabrėžia gabių, teisingų ir sąžiningų žmonių parinkimo svarbą. Valdančiuosius jis ragina visada laikytis kilnaus elgesio taisyklių, nesikišti į kitų pareigas, neskubėti spręsti ir nesureikšminti smulkmenų. „Jei skubėsi, nespėsi išsiskverbti į daiktų esmę, sureikšminęs smulkmenas nepajėgsi spręsti esminių problemų“.

Gera vyriausybė pirmiausia „privalo užtikrinti žmonių pragyvenimą, ginkluotę priešams atremti ir turi siekti žmonių pasitikėjimą“. Pasitikėjimas – svarbiausias iš trijų minėtų veiksnių, jis yra tvirtas valstybės gyvavimo ir valdymo pamatas. „Kai žmonės nepasitiki savo vyriausybe, valstybė nebegali gyvuoti“ (XII, 7). Valdovas ir valstybei vadovaujantis elitas turi ne tik palaikyti nuolatinį ryšius su liaudimi, tačiau ir elgtis taip, kad liaudis patikėtų valdančiųjų politikos moralumu. Siekdami užsitarnauti šį pasitikėjimą, valdantieji turi nuolat tobulėti, šalinti savo trūkumus, taisyti klaidas. Jei valdantieji „nepajėgia tobulėti patys, kaip jie gali taisyti kitų elgesį“? Jei jie gerbs li

principą, ritualus, bus klaidų taisymo pavyzdžiu, nepiktinaudžiaudami gėrybėmis, tiesiogiai veiks pavaldinius – jie laikysis dorovės principų ir kartu tobulės. Ir priešingai, jei valstybėje įsivyras netvarka, smurtas, visuomet tai bus susiję su neteisingu viršūnių elgesiu, nesuderinamu su *Dao* įstatymais. Vadinasi, valstybę valdantys asmenys turi jausti atsakomybę dėl blogybių, nusikaltimų jų valdomoje teritorijoje.

Išmintingas valdovas pirmiausia rūpinasi gerbti savo pavaldinius, jų pragyvenimo lygiu, nes amoralu reikalauti dvasingumo iš pasmerktųjų skurdui ir nepritekliams. Kita vertus, suprasdamas, kad valstybė turtinga pavaldinių turtu, jis stengiasi išmintingais potvarkiais ir įstatymais reguliuoti turtinę nelygybę, neleisti jai virsti pernelyg didele, nes gali kilti socialinių sukrėtimų. Todėl išmintingas valdovas padeda beturčiams ir neleidžia turtuoliams be saiko turtėti, valdo taip, kad gyvenantys greta juo didžiuojasi, o toli gyvenantys persikelia į jo valdas.

Konfucijus teigia, kad privalu atsakingai ir taupiai naudoti gamtos išteklius. Išmintingas valdymas jam neatsiejamas nuo taupaus valstybės turtų naudojimo, nes „išlaidumas kelia netvarką, taupumas skatina paprastumą“ (VII, 36). Šiais principais jis vadovavosi ir asmeniniame gyvenime. Pasak mokinių, „mokytojas žvejodavo meškere, o ne tinklu. Niekada nešaudydavo tupinčių paukščių“ (VII, 27). Jo nuomone, žmogus iš gamtos turi paimti tik tiek, kiek jam yra būtina, ir galvoti apie ateitį.

Pedagogika. Konfucijus – ne tik unikalios mokyimo sistemos kūrėjas, bet ir pedagogikos mokslo pradininkas. „Apmąstymų...“ tekste yra daugybė vertingų žinių apie pedagogines filosofo idėjas, mokyimo ir bendravimo su mokiniais principus. Giminystės ryšiams jis priešpriešina dvasinius ryšius tarp artimų žmonių bei mokytojo ir mokinių, siekia savo mokiniams įdiegti ypatingo dvasinio bendrumo jausmą, padedančią tarnauti kilniems idealams. Jis labai reikliai rinkosi mokinius į savąją mokyklą. Svarbiausia jam buvo ne socialinė kilmė, o įgimti gabumai, nenumaldomas žinių ir tiesos troškimas. Norėdamas mokyti veiksmingai, Konfucijus įdėmiai stebėjo savo mokinius, siekė perprasti jų charakterius, polinkius ir kitus savitus dvasinių savybių bruožus. Geriausiais mokiniiais jis laikė tokius, kuriems pakanka tik užsiminti, ir jie jau suprantą, „apie ką bus kalbama“ (V, 15). „Apmąstymuose...“ paminėti dvidešimt dviejų mokinių vardai, nors Sima Qianis teigia, kad jų buvo daugiau negu trys tūkstančiai, iš kurių septyniasdešimt du „buvo įvaldę šešis menus“.

Mokiniai, apibūdindami savo mokytoją, sakė, kad jis visai neturi išankstinio nusistatymo, buko užsispyrimo, nesijaučia esąs visažinis ir savimi patenkintas, požiūris į pasaulį platus. „Mokytojas buvo malonus, bet griežtas, orus, bet netūžmingas, skleidžiantis pagarbą ir vidinę ramybę“ (VII, 38). Konfucijus visuomet savikritiškai vertino savo pasiekimus ir nuolatos stengėsi tobulėti, sužinoti nauja. „Kas išsaugoja sena ir kartu sugeba įgyti naujų žinių, naujos patirties, tas gali būti žmonėms mokytojas

ir pavyzdys“ (II, 11). Mokytojo misiją Konfucijus suprato ne tik kaip praeities kultūros vertybių perėmimą, jų praturtinimą, perteikimą ateinančioms kartoms, bet pirmiausia kaip naujų asmenybių, gebančių išsaugoti ir plėtoti kultūros vertybes, ugdymą.

Savo mokymo sistemoje jis daugiausia dėmesio kreipia ne į griežtą programos įgyvendinimą, akademines paskaitas, pedantiškas senųjų tekstų studijas, o į tiesioginį bendravimą su mokiniais, jų asmenybės, mąstysenos, dvasinės kultūros ugdymą. „Mokytojas, – prisimena mokiniai, – mokė keturių dalykų: suprasti senuosius raštus, teisingai elgtis, būti ištikimiems ir nepalaužiamiems, nuoširdiems ir teisingiems“ (VII, 25). Tai rodo, kad Konfucijui rūpėjo ne dalykai, o pati mokymo sistemos dvasia. Todėl labiausiai rūpinosi, kad mokiniai perprastų etiką, retoriką, politiką, literatūrą ir muziką.

Svarbiausia Konfucijaus pedagogikos nuostata – asmeninis mokytojo pavyzdys. Savo mokymo principų neatskiria nuo savo kasdienio gyvenimo rutinos, siekia išlikti mokytoju visose gyvenimo ir veiklos srityse, akivaizdžiai rodydamas, kaip reikia mąstyti ir elgtis kiekvieną gyvenimo akimirką. Ši gyvenimo filosofija, teikianti pirmenybę konkrečiai gyvenimiškai etikai ir elgesio principams abstrakčiai skelbiamų moralinių tiesų atžvilgiu, pasirodė itin paveiki.

Konfucijus nuolat pabrėžia asmenybės apsisprendimo svarbą, siekia padėti mokiniams suprasti, kad kelias į išminties aukštumą, moralinį tobulumą, meninį meistriškumą prasideda nuo mažumės. Svarbiausiu dalyku kelyje į tobulumą ir išminties aukštumą jis laiko nuoseklų žmogaus gabumų ugdymą ir trūkumų šalinimą. Šiame kelyje netgi didžiausi talentai ir gabumai praranda savo vertę, jei žmogus išpuikęs, tingus ir nepajėgia jų tikslingai panaudoti.

Sisteminis mokymasis, nuolatinis dvasinis augimas ir *wen* kultūros principų supratimas daro asmenybę išmintingą. „Kas pakyla virš vidutinybės, – sako filosofas, – su tuo galima kalbėti apie didžius dalykus. Kas žemiau vidutinybės, su tuo tokia kalba neįmanoma“ (VI, 21). Išmintis čia siejama su žmogaus gebėjimu ne rodyti, o slėpti savąją išmintį. „Vykdyti pareigas, kurias jauti savo tautai, garbinti dvasias, bet prie jų nesiartinti – tai ir bus išmintinga“ (VI, 22). Išmintingam žmogui būdingas mąstysenos ir elgesio lankstumas, gebėjimas kritiškai vertinti save ir nuolat tobulėti. „Sutikęs išmintingą žmogų, – sako filosofas, – stenkis jam prilygti. Pamatęs nedorą, pažvelk į savo vidų, pasižiūrėk, koks esi pats“ (IV, 17).

Žmoniškumas (ren) ir wen kultūra. Svarbiausia antropologinės Konfucijaus filosofijos kategorija yra *ren*, t. y. žmoniškumas asmenybei santykiuojant su kitais vi-



*Konfucijus
ir mokinys.
Atvaizdas
akmeninėje
steloje
Konfucijaus
šventykloje*

suomeniniais subjektais. Į klausimą „Kas yra humaniškumas?“ Konfucijus pateikia skirtingus atsakymus: „Susilaikymas žodžiais“, „Tai, apie ką sunku kalbėti“, „Sugebėjimas įveikti save ir remtis etiketu“, „Nedaryti kitiems to, ko pats sau nelinkėtum“. Visuose šiuose žmoniškumo apibrėžimuose matyti svarbiausias asmenybės dvasinio tobulėjimo leitmotyvas, jos gebėjimas įveikti save ir vadovautis taisyklėmis, reguliuojančiomis žmogaus elgesį. Humanizmas – tai meilė žmonėms, kuriuos, pasak filosofo, reikia mylėti tokius, kokie jie yra, nežeminti jų nei pabrėžtina globa, nei atsainiu abejingumu.

Žmoniškumo savybę Konfucijus priskiria ne visiems, o tik išskirtinėms asmenybėms *junzi* – išminčiams ir kilniems žmonėms. Savęs jis nelaikė nei išminčiumi, nei kilniu, nei įvaldžiusiu humaniškumo principus. „Žiniomis ir išprusimu neatsilieku nuo kitų žmonių, – kukliai prisipažįsta Konfucijus, – tačiau kasdieniame gyvenime dar nesugebu elgtis kaip kilnus žmogus“ (VII, 33).

Žmogaus gyvenimo paskirtį Konfucijus sieja su dvasiniu asmenybės tobulėjimu, humanistinių, teisingumo idealų įtvirtinimu, humanitarinės ir estetinės kultūros plėtojimu, žmogaus ir jį supančio pasaulio harmonijos įgyvendinimu. Šis tikslas pasiekiamas valdant jausmus ir aistras, rimtimi, suvokiant bendravimo kultūros modelius bei etiketo principus. Iš tokių veiksmų kyla kita svarbi Konfucijaus filosofijos kategorija *li* („Apmąstymų...“ tekste ji pavartota 75 kartus), kuri apibūdina teisingą elgesį, gyvenseną, etiketą, ritualus, atitinkančius visuomeninio gyvenimo normas. Šių gyvenimo normų sukūrimas – tai aukščiausio tipo žmonių – išminčių – veiklos ir gyvenimo rezultatas. Jų mintys, suformuluoti ritualai, etiketo, humaniškumo, gyvenimo principai išreiškia pirmąją būties *dao* dėsnių objektyvumą.

Konfucijui ritualai, etiketas ir muzika – ne tik priemonės, padedančios humanizuoti žmonių santykius, veiksmus, mąstyseną, bet ir vienas pagrindinių jo mokymo elementų. Tradiciniams kinų ritualams, bendravimo etiketo, etinėms, teisingumo normoms jis suteikia naują humanistinę turinį. „Mandagumas, nesaistomas ritualo, – taikliai pažymi Konfucijus, – tampa įkyrus. Atsargumas be ritualo virsta baikštumu, o drąsa – maištingumu ir griovimu. Beatodairiškas atvirumas – užgaulus“ (VIII, 2). Filosofas visuomet atsainiai vertino svetimus žmogaus prigimčiai, pernelyg iškilmingus ir nenatūralius ritualus, elgesį.

Išmintingo žmogaus simbolis Konfucijaus filosofijoje yra *wen* tradicijų puoselėtojas mokslininkas, kurio svarbiausi bruožai – nuolatinis tobulumo siekimas, dvasios nepriklausomybė, elgesio tvirtumas ir kartu švelnumas, minties gelmė, pažiūrų platumas. Tokio tipo žmogus nenusižengia saviems principams netgi prieš mirtį, visuomet remia, kiek leidžia jo išgalės, talentingus ir išmintingus žmones.

Wen terminas aptinkamas jau II tūkstantm. pr. Kr. užrašuose ir savo etimologiniame prasme siejasi su hieroglifu *xin* (širdis, sąmonė, dvasia). Šis hieroglifas, sujungtas

su sąvoka *žmogus*, reiškė taikingą, ramų žmogų. Vadinasi, ši kategorija jau iš pradžių buvo priešinga kariniam visuomenės pertvarkymui ir valdymui. Tokia valdymo forma buvo nepriimtina konfucianistams.

Rašytiniuose vėlesnių laikotarpių paminkluose šalia *wen* termino vartojamas ir kitas – *wenhua*, kurio antrasis sandas *hua* reiškia *pasikeitimą, pokyčius, permainas*. Tokia prasme jis vartojamas „Permainų knygoje“ bei kituose Zhou epochos tekstuose. Juose *wenhua* reiškia *pasikeitimą veikiant wen*, arba, kitaip tariant, asmenybės pasikeitimą įvaldžius kultūros principus.

Vadinasi, dėl socialinės komunikacijos ir *wen* kultūros principų asmenybė iš gamtinės esybės virsta socialine. Toks *wenhua* termino traktavimas rodo senovės kinų požiūrį į civilizuotumo, kultūros reikšmę asmenybei ir paaiškina, kodėl kinų kultūros vertybių nepripažįstantys žmonės buvo vadinami *wenxin*, t. y. barbarais, turinčiais žmogaus išvaizdą ir gyvūno širdį. Barbariško pasaulio žmonių keitimą *wen* priemonėmis kinai laikė savo kultūrine misija.

Šis nuokrypis į kinų kultūros istoriją padeda suprasti, kodėl Konfucijaus gyvenimo laikais *wen* sąvoka galutinai įgyja *žinių, mokslo, civilizuotumo, plačios humanitarinės kultūros*, pirmiausia įkūnytos žodžiu (tačiau ne raštu), reikšmę. „Apmąstymų...“ tekste sakoma, kad *wen* yra tai, „ką žmogus įgyja mokydamasis“, siekdamas pažinti dvasinę praeities kultūrą. Taigi *wen* sąvoka apima tokią rafinuotą negamtinių žmogaus savybių visumą (žinias, mokslą, civilizuotumą, aukštą humanitarinę ir estetinę kultūrą), kuri būtina civilizuotam žmogui.

Vadinasi, kiekvienas žmogus, dvasiškai tobulėdamas, neišvengiamai susiduria su alternatyva. Jis gali atskleisti savo žmogiškąją prigimtį, perprasdamas *wen* vertybes ir išreišdamas save kultūros formomis, arba, to padaryti nepajėgdamas, lieka valdomas tamsių biologinių gaivalų. Žmogus iš tiesų yra biologinė esybė – gyvūnas, kuri, skęsdama gaivališkų instinktų siautulyje, nepajėgia suvokti savo ribotumo ir keisti savo gyvenimo principų. Čia slypi primityvaus žmogaus tamsaus stabilumo priežastis. Ir, priešingai, didžiai išmintinga asmenybė, įvaldžiusi *wen* vertybes, t. y. humanitarinės kultūros „kodą“, arba metakontekstą, tampa vientisa ir nekintama. Todėl Konfucijus teigia: „Nesikeičia tik didieji išminčiai ir visiški kvailiai“ (XVII, 3). Šį stabilumą pirmuoju atveju lemia didiesiems išminčiams būdingas pasaulio suvokimo visuotinumas, o antruoju – sąmonės inertiškumas ir gaivališko gamtinio prado pirmenybė *wen* kultūros atžvilgiu.

Aukščiausia žmogaus paskirtis, Konfucijaus manymu, žmogaus vertės suvokimas ir jo kūrybinės dvasios polėkiams pavaldžios realybės – kultūros – kūrimas. Formuodamas visuotinai priimtų žmogaus savybių ir moralinių normų sistemą, filosofas pasitelkia *junzi* (kilnaus žmogaus) idealą, kurį priešpriešina jo antipodui – *xiaoren* (prastam žmogui).

Kilnaus žmogaus koncepcija ir mokymas apie moralę. Kilnus žmogus – tai pirmiausia idealus visuomenės narys, dvasios aristokratas, savotiška žmogaus giminės viršūnė. Tokių žmonių atsiradimą lemia ne jų socialinė kilmė, o išimtinai išsilavinimo ir išskirtinių moralinių savybių visuma, gebėjimas sąžiningai atlikti savo visuomenines pareigas. Todėl kilniu žmogumi gali tapti beveik kiekvienas, nes savo prigimtimi žmonės yra vienodi. Svarbiausiais kilnaus žmogaus bruožais tampa *wen* kultūros principų įvaldymas, t. y. civilizuotumas, humaniškumas, dvasios aristokratiškumas, teisingumas, kitų žmonių, o labiausiai savęs gerbimas, masinės psichologijos stereotipų ir normų atmetimas, mąstymo ir veiklos vienovė. Jis nesiekia gyvenimo patogumų, elgiasi protingai, kalba apgalvotai, neleidžia, kad su juo elgtųsi kaip su įrankiu, visuomet siekia tobulumo ir žinojimo. Pareiga „yra jo elgesio pamatas“ (XV, 18). Kilniam žmogui svetimas konformizmas, su juo sunku bendrauti, nes, pažeidus ritualus, gero elgesio taisykles, *Dao* įstatymus, jis neslepia savo nepasitenkinimo. Svarbus kilnaus žmogaus tapsmo veiksnys Konfucijaus filosofijoje – Zhou aristokratijoje paplitusių menų, ypač poezijos ir muzikos, įvaldymas. Išorinė forma, pagal mąstytoją, turi adekvačiai atitikti turinį.

Daugelis kilnaus žmogaus bruožų „Apmąstymų...“ tekste atskleidžiami priešinant juos prasto žmogaus (*xiaoren*) savybėms. Kilnus žmogus stiebiasi aukštynei, jis atviras, dosnus, rūpinasi dvasinėmis vertybėmis, kitais žmonėmis, elgiasi remdamasis pareigos jausmu ir neužmiršdamas moralės reikalavimų, o prastas žmogus, atvirkščiai, linksta žemyn, yra pavydus, gobšus, siekia materialinės naudos, galvoja tik apie save, kaip geriau sutvarkyti asmeninį gyvenimą. „Kilnus žmogus, – sako Konfucijus, – yra darnus, sklidinąs vidinės ramybės, o prastas žmogus – tarsi traukulių tampomas, jis visada jaučia stygių ir baime“ (VII, 37). Skirtingai nuo kilnaus žmogaus, kuris yra dėmesingas Dangaus valiai, didžiųjų žmonių ir išminčių žodžiams, prastas žmogus ignoruoja Dangaus valią ir jos nebijo, niekina didžius žmones, užimančius aukštą padėtį, nepaiso išminčių žodžių. „Kilnus žmogus nenutuokia apie mažus dalykus, tačiau jam galima patikėti didelius uždavinius. Prastas žmogus geriau išmano mažus dalykus, bet jam negalima patikėti didelių uždavinių“ (XV, 34).

Taigi *prasto žmogaus* kategorija Konfucijaus filosofijoje yra neigiama. Daugelis „Apmąstymų...“ teksto tyrinėtojų pabrėžia skirtingus etinius, socialinius, ekonominius, politinius šios sąvokos aspektus ir supranta ją kaip reiškiančią niekingą, menką, žemų polinkių, smulkmenišką ir t. t. žmogų. Įsigilinę į prasto žmogaus charakteristikas, įsitikinsime, kad Konfucijus šią sampratą taiko bet kurio socialinio sluoksnio nariams, kuriems būdinga konkrečių, daugiausia etinių, savybių visuma.

Properša tarp kilnaus ir prasto žmogaus tipų Konfucijaus filosofijoje yra principinė ir neįveikiama. Ji gilinama ne tik jau minėtu etiniu (moralus – amoralus), tačiau

ir daugeliu kitų opozicinių lygmenų: kultūriniu (išsilavinęs – tamsuolis), dvasiniu (dvasingas – merkantilis), iš dalies politiniu (valdantysis – pavaldinys), iš dalies ekonominiu (turtingas – vargšas) ir t. t. Užslėptas šios opozicinės priešpriešos tikslas – išaukštinti tokį kilnaus žmogaus idealą, kuris tarsi Aušrinė žvaigždė spindėtų socialinės valstybės hierarchijos viršūnėje. Kita vertus, savo kilnaus žmogaus koncepcija Konfucijus pirmasis kinų filosofijos istorijoje pradėjo nuosekliai skelbti asmeninės moralinės atsakomybės ir aukštų etinių idealų svarbą, siekiant visuomenėje skirtingų žmonių interesų harmonijos. Svarbiausia kilnaus žmogaus gyvenimo ir veiklos paskirtis – šią harmoniją priartinti.

„Apmąstymų...“ tekste sureikšmintos moralės problemos; todėl etinė problematika Konfucijaus pasaulėžiūroje neretai užgožia kitus filosofinio mąstymo aspektus. Jis įsitikinęs, kad etinės normos, ritualai reguliuoja visuomenės gyvenimą ir padeda išsaugoti jos stabilumą.

Savo etinėje teorijoje Konfucijus aukština pagarbą vyresniesiems ir ritualams, pareigai, dorybingumui, gerumui, išminčiai, nuoširdžiam kilnumui, mandagumui, stropumui ir kitoms savybėms. Etinių principų išigalėjimą jis sieja su teisingu žmonių auklėjimu nuo vaikystės, nuo pagarbos tėvams ir vyresniesiems skiepijimo. „Pagarba tėvams, vyresniųjų brolių gerbimas – tai dorovės šaknys“ (I, 2). Teigiama sūnaus paslaugumo (*xiao*) svarba. Vadinasi, dorovinio auklėjimo pamatai yra klojami šeimoje, ir jei jaunas žmogus neišmoksta gerbti vyresniųjų, nukrypsta nuo tėvų kelio, tuomet sunku iš jo reikalauti garbingo ir padoraus elgesio. Jis moko vidines vertybes ir dorą vertinti daugiau negu išorinį grožį. Žmogaus, pasirinkusio *dao* (teisingą kelią), idealu jis skelbia „gėrio siekimą, darymą to, kas jam pridera, ir mėgavimąsi menu“. Jis pabrėžia universalią gėrio kategorijos reikšmę, vadina ją viena svarbiausių stabilų visą žmogaus gyvenimą rikiuojančių vertybių. Daugiau kaip 2000 metų anksčiau Konfucijus sukuria gerai mums pažįstamą, su I. Kanto vardu siejamą etinį teiginį: „Nedaryk kitiems to, ko nenori, kad tau darytų“ (XV, 24).

Konfucijus kalba apie asmenybės „atvirumą“ pasauliui, jos gebėjimą sutelkti valią tobulėti dvasiškai, įveikti save. „Iš kariuomenės, – sako jis, – galima atimti jos vada, o iš žmogaus jo valios neatimsi“ (IX, 26). Doras elgesys neatsiejamas nuo asmenybės gebėjimo nugalėti save, įveikti savo norus ir troškimus, gebėjimo vadovautis padorumu, mandagumu bei gerais papročiais. Tikras dorovingumas atsiranda tuomet, kai „žmogus netrokšta valdžios, nėra pagyrūnas, godus ir niekam nejaučia neapykantos“ (XIV, 1). Vienas svarbiausių žmogaus trūkumų – atotrūkis tarp kalbų ir darbų. Kita vertus, Konfucijus pažymi, kad gražiai kalbantys ir gražios išvaizdos žmonės retai būna humaniški. Jis ragina idėmiau išsiūrėti į tuos žmones, kuriuos visi giria arba peikia.

Etiniai Konfucijaus apmąstymai yra nukreipti į harmoningos asmenybės idealo formavimą. Svarbiausios jos dorybės – humaniškumas ir gebėjimas vadovautis ritualais visose gyvenimo bei veiklos srityse. Būdamas racionalistinės pasaulėžiūros šalininkas, jis teigia žmogaus intelekto pirmenybę jo gamtinės prigimties ir jausmų atžvilgiu. Mąstytojas neatmeta jausmų svarbos, tik skatina juos valdyti, harmonizuoti ritualais ir kartu nukreipti teigiama linkme. „Kas moka valdytis, tas rečiau klysta“ (IV, 23). Bendraujant su kitais žmonėmis, jis pataria elgtis taip, kad nekiltų ginčų.

Konfucijus taikliai pastebėjo, kad žmogui vyraujant prigimčiai, o ne išprusimui, gimsta laukinis, ir, priešingai, kai išsilavinimas užgožia natūralius žmogaus instinktus, jo prigimtį, tuomet kenčia pats žmogus, kuris virsta „sausą raštininko siela“ arba „civilizuotu barbaru“, praradusiu gebėjimą jausti, mylėti. „Tik tada žmogus yra kilnus, kai jo išprusimas ir prigimtis sudaro pusiausvyrą“ (VI, 18).

Konfucijaus ieškojimas žmogaus harmonijos pabrėžia sintetinio idealo, apimančio ir gėrį, ir grožį, reikšmingumą. Tokia mąstysena lėmė estetinės problematikos svarbą jo filosofinių pažiūrų sistemoje. Tobulo grožio sąvoka jam yra neatsiejama nuo gėrio. Šiuo požiūriu jo plėtojama grožio teorija yra artima graikišajam *kalokagatijos* principui.

Grožio ir meno teorija. Estetinis Konfucijaus idealas, kaip ir visas jo mokymas, – idealizuoti praeities kultūrą ir meną. Senovėje jis regį glūdint amžiais nusistovėjusias tobulas estetines vertybes, kurios jam atrodo yra daug vertingesnės negu chaotiški dabarties kūriniai. Todėl praeities muzika, poezija, dailė Konfucijui yra neišsenkamo kūrybinio įkvėpimo šaltinis, iš kurio srovėna gyvybingos paskatos. Naujos estetinės ir meninės vertybės suvokiamos kaip senų vertybių atgaivinimas. Todėl ir kūrybinė menininko dvasia Konfucijaus estetikoje yra kreipiama ne kurti naujas vertybes, o naujai reinterpretuoti amžinąsias vertybes. Taip priartėjame prie Konfucijaus estetikos pagrindų pagrindo, t. y. prie suvokimo, kodėl estetiškai šio mąstytojo teorija yra orientuota ne į „priekį“, o „atgal“, į „aukso amžiuje“ susiformavusių estetinių ir meninių vertybių sistemą, lėmusią dviejų svarbiausių Konfucijaus estetikos principų – tradicijų reikšmės ir senovės pamėgdžiojimo – suabsoliutinimą.

Kita vertus, senovėje susiformavusių tradicijų reikšmingumo iškėlimas Konfucijaus estetikoje glaudžiai siejasi su kanono aukštinimu. Visas meno rūšis jis vertina atsižvelgdamas į jų atitikimą geriausioms kanonizuotoms praeities grožio formoms. Aukštindamas tobulus kanonizuotus grožio idealus, įtvirtintus senovės dainose, „Poezijos knygoje“, Yao ir Shun epochų muzikoje, Konfucijus griežtai pasisako prieš kanonizuoto grožio, normos principų pažeidimą. Jam ypač svarbus harmonizuojantis ir nuosaikumo jausmus įtvirtinantis meno poveikis.

Menų pasaulis Konfucijui artimas ir gerai pažįstamas. Jis nuo jaunystės jautė didelę pagarbą bei meilę liaudies dainoms ir poezijai, pats daug muzikuodavo. „Kai

Mokytojas sutikdavo gražiai dainuojantį žmogų, – prisimena mokiniai, – prašydavo, kad jis pradėtų dainą iš pradžių. Tada ir pats pritardavo“ (VII, 32). Konfucijus ne tik turėjo gražų balsą, bet ir pats puikiai grojo įvairiais muzikos instrumentais, ypač septynstyge liutnia. Muzikos paslapčių jam atvėrė garsūs senovės muzikos žinovai ir pri-



pažinti muzikantai. Muzika mąstytojui buvo labai svarbi ir jo asmeniniam gyvenimui, ir filosofinei koncepcijai. „Jei trejiems metams kilnus žmogus apleis muziką, – sako filosofas, – tuomet jis patirs nuopuolį“ (XVII, 21).

*Kano Tan'yū.
Konfucijus
ir jo mokiniai.
XVII a.*

Pasakojama, kad, išklauses muzikantų iš Zhou dinastijos valdovų rūmų senovės muzikos koncertą, Konfucijus buvo sukrėstas šios muzikos grožio ir tris mėnesius nejautė mėsos skonio. „Nemaniau, – sakė jis, – kad muzika gali turėti tokį poveikį“ (VII, 14).

Kalbėdamas apie *li* (ritualą), Konfucijus nepaprastai sureiškina meną: muzikos, dainuojamosios poezijos, tapybos paskirtis – apeigoms sukurti estetinį foną. Konfucijaus menų sistemoje pirmenybė besąlygiškai teikiama muzikai ir dainuojamajai poezijai, darančioms didelį poveikį žmonėms bei dvasiniam asmenybės tobulėjimui. Jis nuolat pabrėžia esminį ritualų, ceremonijų ir *li* (etiketo) ryšį su muzikos garsais. Ritualą, ceremoniją ir etiketą jis sieja daugiau su reiškinių išore, jų forma, dekoru, o muziką – su substancialiąja reiškinių esme. Todėl konfucianizmui būdingas požiūris į muziką, kaip į savotišką priemonę, padedančią nustatyti dvasinę ir kultūrinę valstybės aplinką, nes muzikos sumenkėjimas tiesiogiai rodo analogiškus reiškinius, vykstančius valstybėje.

Muzikoje regėdamas Visatos kosminių ritmų ir harmonijos atspindį, Konfucijus tikėjo, kad ritmiškas muzikinių garsų kartojimasis pirmapradžiame būties chaose le-

mia tvarką ir harmoniją. Kita vertus, muziką jis laikė tobuliausiu bei jautriausiu žmogaus jausmų reiškėju. Savo ritminėmis ir melodinėmis struktūromis būdama glaudžiai susijusi su dainuojamąja poezija, muzika tampa kulminaciniu idealios asmenybės tapsmo elementu. Konfucijaus mokyme muzikos principų įvaldymas tarsi reiškia sudėtingą dvasinės asmenybės raidos kelią į kilnų žmogų. Todėl ir minėdamas svarbiausius organizuojančius Visatos bei asmenybės tapsmo elementus, Konfucijus pradeda nuo dainuojamosios poezijos, toliau kalba apie ritualą ir galiausiai apie muziką.

Tobuliausia muzikos forma, Konfucijaus manymu, yra ritualinė muzika, lydinti įvairias apeigas. Todėl jis daug kalba apie esminį ritualų ir ceremonijų ryšį su maloniais muzikos garsais, grožiu, estetiniu pasitenkinimu, t. y. tomis estetinėmis vertybėmis, kurios vadinamos *yueh* menine kultūra.

Be muzikos, estetineje teritorijoje filosofas daug dėmesio skiria dainoms ir poezijai. Kaip jau minėjome, Konfucijui priskiriamas garsiosios „Poezijos knygos“ redagavimas ir sudarymas. Sima Qianis „Istorijos užrašuose“ rašo, kad daugiau kaip iš 3000 dainuojamosios poezijos tekstų Konfucijus atrinko 305 geriausius ir etiniu požiūriu vertingiausius kūrinius, atitinkančius *li* (ritualų) bei *yi* (pareigos) reikalavimus. *Shijing* poezija – tai pirmiausia dainuojamoji poezija, atsiskleidžianti per žodinių ir muzikinių struktūrų simbiozę. Joje poetinis vaizdinys susilieja su muzikinėmis bei ritminėmis struktūromis. Kinai pirmieji žmonijos istorijoje pradėjo kurti ritmo dėsniais paremtą poeziją, kurios kūrimo principai dar nebuvo žinomi nei senovės Indijoje, nei senovės Graikijoje. *Shi* hieroglifas kinų kalba reiškia eilėraštį, dainą, lyrinę poeziją, ritmo dėsniams paklustantį poetinį kūrinį, kuris senovės Kinijoje dažniausiai buvo atliekamas palydint akompanimentu, melodija ar net specifiniais ritualiniais šokio gestais. „Žodį *shi*, – rašo N. Konradas, – galima versti *eilėraštiu*, nors tos eilės tuomet buvo ne skaitomos, o dainuojamos. Jau senovėje skyrė dainavimą ir žodžius, kurie dainuojami. [...] *Shijing* sakoma: „*shi* – žodis apie siekius, *ke* – žodžių dainavimas. Kitaip tariant, *shi* – ne daina, o dainos žodžiai““ [Konrad, 1977, p. 400–401]. Taigi „Poezijos knygos“ poezija, įkūnydama aukščiausius senovės Kinijos poezijos laimėjimus, organiškai jungia trijų skirtingų menų – poezijos, muzikos ir šokio – elementus ir kuria jų harmoniją. Joje neišmanoma atskirti vieno nuo kito poetinio ir muzikinio pradų. Minėtoji simbiozė ir paties hieroglifo *shih* semantinės prasmės paaiškina, kodėl *Shijing* į Europos kalbas verčiama kaip „Poezijos knyga“ ar „Dainų knyga“. Pastarąją, kaip kondensuotą aukščiausiu estetiniu senovės Kinijos vertybių simboliu, Konfucijus dažnai remiasi ir „Apmąstymą...“ tekste. Šioje knygoje jis didžiai vertina asmenybės taurinančią estetinio poveikio galią, gebėjimą veikti žmonių sąmonę, jausmus, elgesio principus. Apgailėstaudamas, kad jaunimas neivertina poezijos reikšmės, jis skatina sūnų ir mokinius skaityti senovės poeziją, semtis iš jos išminties, gėrio, gebėjimo

geriau perprasti pasaulį, bendrauti, valdyti aistras. „Mokiniai, – sako jis, – kodėl jūs nesigilinate į *Shijing*? Dainos lavina žmogų, aštrina jo žvilgsnį, stiprina santarvę, išsklaido liūdesį ir nepasitenkinimą. Dainos moko ir to, kas arti – pareigos tėvams, ir to, kas toli – pareigos valdovui. Jos suartina mus su paukščiais, žvėrimis, žole ir medžiais“ (XVII, 9). Poezija čia aiškinama labai plačiai, kaip liaudies, kultinė, lyrinė, anoniminė dainuojamoji poezija.

Savaime suprantama, kodėl Konfucijus savo auklėjimo teorijoje tiek dėmesio skiria estetinio auklėjimo problemoms. Išaukštinęs *wen* kultūros svarbą formuojant kilnų žmogų, jis mano, kad šį idealą geriausiai padėtų įgyvendinti estetiškos vertybės. Muzika, poezija, dainos, vaizduojamoji dailė, literatūra, tiesiogiai veikdamos visa, kas gyva, ne tik teikia žmonėms malonumą, apvalo jausmus, tobulina moralines žmonių savybes, bet ir kartu padeda valdyti valstybę.

Estetiniam žmonių auklėjimui, Konfucijaus manymu, svarbi ir literatūra – ji padeda įtvirtinti *wen* ir *yue* kultūros principus. Literatūros, knyginės kultūros kultas filosofo mokymuose turėjo didžiulį poveikį jo idėjų sekėjams, ir konfucianizmo tradicijos mąstytojas pradeda sietis su literatūros vertybių skleidėju, knyginko, mokslininko, rašytojo asmenybe. Vėliau, viduramžiais, veikiant konfucianizmui ir jo propaguojamai *wen* ir *yue* kultūrai, Kinijoje susiformavo savotiškas poetinio žodžio, literatūros kultas. Tapyba estetiškai teorijoje aiškinama kaip estetinio skonio, dorovingumo principų įtvirtinimo priemonė. „Apmąstymų...“ tekste yra daug ginčų sukėlęs Konfucijaus ir jo mokinio Zi Si dialogas apie tapybą: „Nuo vylingo juoko atsiranda žavios duobutės. / Jos paryškintų gražių akių spindesys yra nuostabus. / O koks skaistus jos veido baltumas, pagražintas įvairių spalvų audinio gama“. Į šį klausimą Konfucijus atsako: „Tapyboje balta spalva padengiama paskutinė“. Tuomet Zi Si užduoda kitą klausimą: „Ar manote, kad ritualai eina vėliau?“ „Zi Si pratęsė mano mintį, – atsakė Mokytojas, – su juo jau galima pradėti kalbėti apie *Shijing*“.

Šiame fragmente Konfucijaus mokinys, cituodamas „Poezijos knygos“ eiles, kreipiasi į Mokytoją, norėdamas patikrinti iškilusias abejones, koks grožis yra aukštesnis: ar paprastas, natūralus, ar pagražintas? Todėl jis klausia, ką reiškia eilėse esanti užuomina apie „natūralaus pirmapradžio“ moters grožio paryškinimą „išorinėmis“ kosmetinėmis spalvomis?

Konfucinės estetiškos tradicijos šalininkai savęs dažniausiai nelaiko originaliais mąstytojais, siekiančiais sukurti savo koncepciją – jie visuomet suvokia besiremiamą tradiciją, kuri jiems yra pagrindinis imanentinis tikros estetikos plėtros principas, todėl ir savo skelbiamas idėjas pirmiausia supranta kaip pirmtakų idėjų tęsą.

Išpažindami tradicijų kultą, konfucianizmo estetikos šalininkai skatina menininkus studijuoti geriausius praeities dailės pavyzdžius. Tradicija ir kūrybiškas praei-

ties palikimo panaudojimas – svarbiausia autentiškos kūrybos, tikro meistriškumo prielaida. Toks mąstymas ir lėmė konfucianizmo estetikos normatyvizmą, sudėtingų kanonizuotų reikalavimų ir rekomendacijų sistemą, sudėtingas simbolines konstrukcijas, schemas, kuriomis remiasi menininkas. Laisvos menininko kūrybos galios apribojimas atskirais kinų kultūros raidos etapais, kai susilpnėdavo tradacionalizmo įtaka, menkino konfucianizmo estetikos poveikį įvairioms meno kryptims. Tačiau kritiniais konfucianizmo estetikos raidos periodais, kai jai iškilo dogmatizmo pavojus, kaip tai atsitiko neokonfucianizmui Sung epochos priešaušryje, konfucianizmas perima, atrod, visai priešingus daoizmo ir čan estetikos elementus. Toks plastiškumas, gebėjimas skatinti humanistinę dvasinę kinų kultūrą rodo konfucianizmo estetikos gyvybingumą.

Estetinėms Konfucijaus pažiūroms būdingas iracionalumo, neapibrėžtumo, simboliškumo, fantastiškumo vengimas ir potraukis realiam, žemiškam, kasdieniškam žmogų supančių daiktų pasauliui lemia konfucianizmo estetikos veikiamos dailės polinkį į natūralizmą, tikslų tikrovės vaizdavimą. Toks menininko kūrybos procesas – racionaliais principais paremtas kūrybos aktas, kurio sunkumai grynai techniniai. Tai liudija dėmesys meninės raiškos priemonėms. Natūralistinės tikrovės iliuzija geriausiai perteikiama linija, tikslu grafiniu piešiniu. Menininkas siekia užpildyti paveikslą erdvę, jo potėpis yra tikslus, peizažo detalės, žmonės ir kiti vaizduojamieji objektai nutapyti skrupulingai, realistiškai. Konfucianizmo estetika darė įtaką grafiniam stiliui, kuris suklestėjo akademinėje Sung epochos dailėje.

Vadinasi, Konfucijus buvo ne tik viena reikšmingiausių beatsirandančios profesionaliosios kinų, tačiau ir apskritai pasaulinės filosofijos asmenybių, pagrindusių vėlesnę kinų mąstymo tradiciją. Jo filosofija formavosi stiprios kinų visuomenės socialinės ir politinės krizės metu – žlugo per amžius viešpatavusi monolitinė sakralinė ritualinė valstybės valdymo sistema ir buvo kuriama nauja decentralizuota valstybinė santvarka. Regėdamas „Paskliautės“ nuosmukį, jos socialines negalias, pasiūlė naujos idealios valstybinės santvarkos modelį: be sakralines funkcijas atliekančio neveiklaus imperatoriaus, reali valdžia perduotina kilniems mokslininkams intelektualams, turintiems filosofų, rašytojų, istorikų, mokslininkų ir valdininkų savybių.

Intelektinė Konfucijaus veikla aprėpė įvairius ontologijos, gnoseologijos, etikos, estetikos, socialinės, politinės filosofijos ir kitus aspektus. Jo filosofinė doktrina išsiskyrė socialine-etine pakraipa; ji teigė didžiųjų praeities idealų įtvirtinimą. Kita vertus, Konfucijus siekė įveikti socialinio susikaldymo ir radikalių civilizacinių permainų epochai būdingą moralinę sumaištį, tradicinių idealų desakralizaciją, skatino moralinį visuomenės atgimimą, rengė įvairias esminės visuomenės ir žmogaus transformacijos programas.

1994

LAOZI IR KLASIKINIS FILOSOFINIS DAOIZMAS

Daoizmo aktualumas. Daoizmo filosofija ir jos kūrėjas Laozi, palyginti su Konfucijumi, Vakaruose buvo menkai žinomi. Misionierių bei švietėjų veikaluose kinų visuomenės paribuose buvusių ir sunkiai europiečiams suprantamą daoizmo filosofiją užgožė Kinijos imperatorių rūmų intelektualų šlovinamas racionalus konfucianizmas. Su klasikiniu filosofiniu daoizmu Vakarų mąstytojai susidūrė tik XIX–XX a. sandūroje verčiant į Europos kalbas ir komentuojant pamatinius kinų civilizacijos tekstus. Daoizmo filosofija susidomėta Pirmojo pasaulinio karo ir po jo užslėgusios dvasinės depresijos metais, kuomet Vakarų intelektualų elitas kinų filosofijoje pradėjo ieškoti trūkstamų žmogaus harmonijos su jį supančiu pasauliu idealų.

1926 m. Hermannas Hesse rašė: „Apie kinų filosofą Laozi iš esmės niekas Vakaruose nežinojo du tūkstantmečius, o per pastaruosius penkiolika metų jis buvo išverstas į visas Europos kalbas, ir jo *Dao de jing* tapo madinga knyga... Senovės kinų išmintis ir kultūra pergalingai įžengė ne tik į Vakarų muziejus, bibliotekas, bet ir į mąstančios jaunuomenės širdis. Be Dostojevskio, per pastarąjį dešimtmetį joks mąstytojas taip stipriai nepaveikė karo suaudrintos Vokietijos jaunuomenės, kaip Laozi. Šio poveikio reikšmės nemenkina tai, kad jis aprėpia sąlyginę mažumą: juk kaip tik ši mažuma, kuriai ta knyga skirta, yra talentingiausia, sąmoningiausia ir labiausiai pasirengusi atsakyti už savo veiksmus“ [Hesse, 1990, p. 145].

Pastaraisiais dešimtmečiais požiūris į daoizmo filosofijos idėjas iš esmės pasikeitė. Šiandien didieji klasikinio daoizmo tekstai *Laozi* ir *Zhuangzi* yra tokie pat svarbūs bei paveikūs, kaip ir I. Kanto, S. Kierkegaard'o, F. Nietzsche's, M. Heideggerio, M. Foucault, J. Derrida veikalai. Susidomėjimą daoizmu galima paaiškinti tuo, jog nuvertėjo daugelis klasikinės racionalistinės Vakarų filosofijos postulatų, sužlugo eurocentrinė pasaulio vizija, pasiilgta žmogaus ir gamtos harmonijos, išsąmoninta galimybė suvokti pasaulį ir žmogų pasitelkiant holistinius kinų mąstymo bei kūrybos principus.

Didžiulis daoizmo idėjų poveikis postmodernistinei filosofijai, estetikai ir menui sukėlė mokslininkų susidomėjimą šiuo savitu kinų dvasinės kultūros reiškiniu. Intensyvūs daoizmo tyrinėjimai įvairiose pasaulio šalyse keičia daugelį tradicinių pažiūrų į šios krypties svarbą kinų kultūros istorijai. Vieniems daoizmas – tai spontaniškas estetiškas intuityvizmas, kitiems – žmogaus ir gamtos vientisumo filosofija, treitiems – universali panestetinė pasaulėžiūra, ketvurtiems – savita kultūrinės tradicijos interpretavimo forma, penktiems – nacionalinė kinų gyvenimo ir meninės kūrybos

filosofija, kinų kultūros istorijai buvusi tokia pat svarbi, kaip Indijoje budizmas ir hinduizmas, o Japonijoje – šintoizmas.

Kiekviename minėtų požiūrių slypi dalis tiesos, kadangi jie atskleidžia įvairią šio reiškinių sandarą. Daoizmas iš tiesų yra savita gyvenimo kūrybos, estetinio pasaulio suvokimo filosofija, kultūrinės tradicijos interpretacija. Be to, dauguma skirtingų šiuolaikinių daoizmo tyrinėtojų sutinka, kad ši kryptis kinų kultūros, estetikos ir meno istorijai daug svarbesnė, nei buvo manoma anksčiau. Pradedant M. Granet ir H. Maspero, daoizmas svarbiausiai ištirtas prancūzų sinologų (Maspero, K. M. Schipperio, A. K. Seidelio, M. Kaltenmarko, I. Robinet, N. Vandier-Nicolas, F. Chengo, F. Jullieno ir kitų), kurie mitologijos, filosofijos, religijos, estetikos tyrinėjimams taiko naujausius humanitarinių ir socialinių mokslų pasiekimus bei kompleksinės komparatyvistinės metodologijos principus. Pastaraisiais dešimtmečiais daoizmas, be Kinijos, Taivano, intensyviai tyrinėjamas JAV, Rusijoje, Japonijoje, Didžiojoje Britanijoje ir kitose šalyse.

Daoizmo ištakos ir savitumas. Ankstyvasis daoizmo formavimosi etapas gana neaiškus, kadangi jis siejasi su ankstyvaisiais Zhou periode (1050–221 m. pr. Kr.) klestėjusiais šamanų ritualais ir protomokslininkų magų (*fangshi*) mokymais. Pirmieji daoizmo tyrinėtojai Vakaruose buvo įsitikinę, kad ši kryptis, kaip vientisa doktrina, formavosi Laozi filosofijoje, visapusiškai buvo išplėta Zhuangzi, o ilgainiui degradavo, kol apie I–II a. „klasikinę filosofiją“ daoizmą pamažu ištūmė įvairūs liaudies tikėjimai, glaudžiai susiję su alchemija, magija, mantikine praktika. Taigi ankstyvųjų daoizmo tyrinėtojų veikaluose išsirutuliojo darni koncepcija, kurios šalininkai griežtai atribojo ankstyvąją „klasikinę“, „filosofinę“ Laozi ir Zhuangzi daoizmą nuo vėlesnio „plebėjiško“, „religinio“, „degraduojančio“, esą susiformavusio yrant „klasikinio“ filosofinio daoizmo idėjomis ir aktyviai skverbiantis į jas įvairiems liaudies tikėjimams.

Vėliau garsus prancūzų sinologas Maspero kruopščiais ir įtikinamai dokumentuotais tyrinėjimais neginčijamai įrodė, kad vadinamojo „aukštojo“ klasikinio filosofinio Laozi ir Zhuangzi daoizmo koncepcijos buvo ilgos protodaoistinių mitologinių, folklorinių, senųjų šamanistinių kultūrų bei požiūrių raidos rezultatas [Maspero, 1950; 1971].

Klasikinio daoizmo filosofija atsirado stichiniams nonkonformistiniams idealams – ankstyviesiems šamanų tikėjimams, asketiškiems gyvenimo principams, įvairiems meditacijos metodams, gamtos reiškinių sudievinimui, alchemijai, magijai – susiliejęs į vientisą autsaiderišką pasaulėžiūrą. Ši sintezė išryškino *asocialių tendencijų įtakos stiprėjimą, idealo ieškojimą tokiose asmenybėse, kurios sąmoningai šalinasi aktyvaus socialinio gyvenimo, civilizacijos teikiamų patogumų, gyvena natūralios gamtos prieglobstyje, tenkinasi tik savo tiesioginio darbo vaisiais*. Daoistai, kaip taikliai pastebėjo J. Needhamas, manė, kad moralinis žmogaus tobulumas greičiau išsirutulioja iš jo vienybės su gamtos pasauliu nei iš socialinių santykių su žmonėmis [Needham, 1970, p. 4]. Žavėda-

miesi ankstyvųjų ikifeodalinio gyvenimo formų reliktais, klasikinio daoizmo ideologai siekė asmeniniu pavyzdžiu įprasminti prarastame „aukso amžiuje“ susiklosčiusius natūralaus gyvenimo gamtos prieglobstyje pranašumus.

Artėjame prie visumos daoistinių idealų, kurie formuojasi glaudžiai sąveikaudami su pagrindinių filosofinio daoizmo ideologų Laozi, Liehzi, Zhuangzi, Wang Chongo ir *Huainanzi* traktato autorių idėjomis, kadangi daoizmas, kaip ir konfucianizmas, buvo ne tik mokymas, tikėjimo simbolis, bet ir originali ontologija, natūrfilosofija, gnoseologija, socialinė teorija, etika, estetinio gyvenimo suvokimo ir meninės kūrybos filosofija. Pagrindiniai klasikinio filosofinio daoizmo teoretikai ir gausūs jų sekėjai nevartoja daoizmo termino, o kalba apie „*Dao* kelią“, „*Dao* mokymą“.

Svarbiausi „daoistinio kelio“ dėmenys buvo per amžius nusi stojusių konfucianistų garbinamų kanonų, normų ignoravimas, absoliučios asmenybės laisvės, spontaniškų dvasios polėkių ir praktinis natūralaus gyvenimo principų įgyvendinimas. Mėgavimasi gyvenimu gamtoje, jos nuolatos besikeičiančiu metų laikų grožiu daoistai vertina labiau nei valdžios siekimą.

Daoizmas ir konfucianizmas – du svarbiausi, vienas kitą papildantys senovės Kinijos ideologijos poliai, žymintys tą energijos lauką, kuris iškėlė didžiąją kinų kultūrą, filosofiją, etiką, estetiką, meną. Konfucianistinis racionalizmas daugybę šimtmečių sugyveno su daoistiniu spontaniškumu ir estetiniu intuityvizmu.

Nors daoizmas išsirutuliojo į įtakingiausią konfucianizmui oponuojančią filosofijos kryptį, tačiau tai nėra europietišškai suvokiama „mokykla“ ar „kryptis“. Tai jokio reglamentavimo nepripažįstanti spontaniška „gyvenimo“, arba „estetinės būties“, filosofija; ji iš esmės skiriasi nuo klasikinės Vakarų filosofijos, kuri sureikšmina pažinimą ir iškelia racionalaus proto reikšmę. Daoistinė filosofija dvasiškai artima „neklasikinei“ Kierkegaard'o ir Nietzsche's mąstymo tradicijai, filosofines problemas ontologizuojančiai ir estetizuojančiai. Tad tai, kas anksčiau, veikiant racionalistinei Vakarų filosofijai, buvo laikoma didžiausiu daoizmo trūkumu (racionalaus sisteminio mąstymo principų ignoravimas, artimumas „gyvenimo filosofijai“, reliatyvumo ir spontaniškumo aukštinimas), postmoderno epochoje tapo neabejotinu privalumu, mąstymo poetiškumo, lankstumo, „atvirumo“ ir universalumo pagrindimu.

Konfucianizmas ir klasikinė Vakarų filosofija nepaprastai sureikšmina racionalųjį protą, iškelia gnoseologinių problemų svarbą, o daoizmui svarbiausia ne pasaulio pažinimo, o „buvimo pasaulyje“ problema. Daoistinės filosofijos išpažinėjo



Jojantis Laozi.
Senovinis
paveikslas. XI a.

tikslas – suvokti esminius būties ir gamtos dėsnius, ieškoti savęs, „peržengiant įprastines asmeninės patirties ribas“, pajusti Visatai ir žmogui, kaip Visatos daliai, būdingus ritmus, kurie ir patvirtina žmogaus būties pilnatvę bei tikrumą. Pasaulyje, anot daoizmo filosofijos, viskas yra susiję: gyvenimas ir mirtis, bjaurumas ir grožis, gėris ir blogis, teisingumas ir melas. Visi daiktai, jų savybės yra susiję, todėl išminčiui svetimas prierašumas, aistra, jis vienodai pagarbiai žvelgia į priešybes, kurios susilieja su amžinybe didžiajame Visatos būties sraute. Universalūs pasaulyje vyraujantys dėsniai yra vientisumas, natūralumas ir neišvengiamumas.

Daoizmo filosofijai nepriimtina antropocentrinė vakariečių pasaulėžiūra, nes ji supriešina žmogų su gamta ir įtvirtina jo galią viešpatauti. Daoistams gamta – natūraliausias ir priimtinausias žmogaus prieglobstis, vieta, kur žmogus gali rasti būties pilnatvę ir harmoniją. Daoistai plėtoja mikro- ir makrokosmo vienybės idėjas, aiškina, jog žmogus yra įtrauktas į gamtos ir kosminius gaivalus. Tai skatino daoistus ir jų paveiktus čan bei dzen šalininkus bėgti į gamtą ir piligrimystę.

Piligrimystė – gerai įvairioms civilizacijoms žinomas kultūros reiškiny, itin paplitęs budizme, džainizme, daoizme, krikščionybėje, islamo religijose. Jame savitai susipynę siekimas žmogaus būčiai suteikti aukštesnę prasmę, atsiriboti nuo vulgarių kasdienio gyvenimo vertybių, esmiškai pakeisti žmogaus būtį, suteikiant jai ypatingas laikines ir erdvinės formas. Laikas skaidosi į įvairias kalendorines datas, dažniausiai susijusias su metų sezonų pokyčiais, o erdvėje išskiriamos ypatingas kraštovaizdžio savybės turinčios vietos, kurios iš pradžių turėjo būti palankiausios bendrauti su viršuslinėmis jėgomis, o vėliau vis didesnę svarbą įgavo jų estetinės kontempliaciją ir vidinį susitelkimą skatinančios savybės.

Judaizme, krikščionybėje ir islame piligrimystės tikslas – aplankyti „šventąjį miestą“: judaistams – Raudų sieną Jeruzalėje, krikščionims – Šventojoje žemėje Palestinoje esančią Jeruzalę, islamo išpažinėjams – Kaabą Mekoje. Indijoje, ypač budistinėje, piligrimystės objektai – šventųjų arba iškilių asmenybių gyvenimo ar mirties vietos. Budistinės idėjos ir institutai stipriai paveikė daoizmo ir čan piligrimystės plėtotę. Tačiau daoizme ir čan piligrimystė įgavo naujų prasmų, kadangi aukščiausiu daoistinio prozelito tikslu tapo ne tik transcendencijos, tačiau ir intymaus ryšio su nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu ieškojimas. Ilgainiui piligrimystės objektai dažniausiai buvo įrengiami kalnuose. Tai atsitiko ne tik todėl, kad į dangų besistiebiančios kalnai buvo suvokiami kaip artimiausios Dangui vietos, tačiau ir todėl, kad, kylant į kalnus ir esant juose, akiai atsiverdavo įstabūs gamtovaizdžiai padedantys išgyventi būties pilnatvę. Ši gamtos estetinio tendencija, išryškėjusi daoizme, savitai susiliejo su budistiniais religiniais ritualais čanbudizme, kurio puoselėtojai pradėjo statyti vienuolynus gražiausiose Kinijos vietovėse. Šią tradiciją perėmė ir savitai išplėtojo dzen šalininkai

Japonijoje, kurių ne tik vienuolynų kompleksai, bet ir kraštovaizdis itin gražus. Dauge-lio mokslininkų nuomone, kaip tik klasikinio daoizmo tekstuose visapusiškai išplėtotą perspektyviausia žmogaus ir gamtos harmoningo sugyvenimo koncepcija.

Autentiškas mąstymas duoda unikalią asmeninę patirtį, gyvenimo ir būties esmės išgyvenimą. Todėl daoizmo tekstuose *daugiausia dėmesio skiriama ne išsakymo for- mai, žodinei išraiškai, kuri gali būti „atsitiktinė“, dėl akimirkos situacijos, netikėto minties vingio. Svarbiausia čia – atskleisti giluminį turinį. Tik įsigyvenant į tylą, atmetant spalvingą retoriką („Tiesūs žodžiai nebūna gražūs; gražūs žodžiai nebūna tiesūs. Išmanantis nebūna iškalbus“), daoistui veriasi autentiškas „buvimas pasaulyje“, kurio neįmanoma aprašyti.*

Išmintis daoizme siejama su „neveikimu“, savo valios slopinimu, sąmonės trans- formacija, gebėjimu pereiti iš aptemusios sąmonės būsenos į skaidrią, padedančią pra- plėsti regimybės šydą ir kitaip, tarsi iš šalies, pažvelgti į žmones ir daiktus, – tik tada ryškėja būties procesų esmė. Ši sąmonės slinktis vadinama užsimiršimu, nuskaidrėji- mu: išminčius, lyg sustabdęs laiko ir reiškinių tėkmę, pasineria į anapus abstrakčių proto konstrukcijų esantį autentiškos būties pasaulį, kuris ir yra neišsenkamas *Dao*.

Periodizacijos problemos. Daoizmas kinų civilizacijos istorijoje nuėjo ilgą evo- lucijos kelią ir patyrė sudėtingas metamorfozes. Jo raidos istoriją galima suskirstyti į šiuos pagrindinius etapus:

1) *Ankstyvąjį „prodaoistinį“* (XI–VI a. pr. Kr.; kai kurie tyrinėtojai šio tarpsnio ribas pratęsia iki III a. pr. Kr.), kai, veikiami įvairių mitinių, folklorinių, šamanistinių, autsaide- riškų krypčių, gaivališkai formuojasi pagrindiniai prodaoistinės pasaulėžiūros idealai.

2) *„Aukštojo“, „klasikinio“, arba „filosofinio“, daoizmo etapas* (nuo VI a. pr. Kr. iki 200 m.) aprėpia įtakingiausių klasikinio daoizmo koncepcijų tapimo periodą, kuriame sukuriama *Laozi*, *Liezi*, *Zhuangzi*, *Huainanzi* ir kiti svarbiausi teoriniai šios krypties veika- lai, nors juose dar tik ryškėja vientiso daoistinės filosofijos mokyklos (*daoja*, *daojaio*) mokymo elementai. Didieji klasikinio daoizmo pradininkai *Laozi* ir *Zhuangzi* dar nesiejo savo mokymų su konkrečia filosofijos mokykla. Skirtingai nei ankstyvajame prodaoizme (jame ryškūs šamanistinės religijos ir magų teorijos bei praktikos elementai), klasikiniam filosofiniam daoizmui, kaip ir konfucianizmui, būdingas atsainus požiūris į religiją.

3) *Daoizmo skilimo į filosofinį neodoizmą bei religinį liaudies tikėjimų (shen jiao) dao- izmą* (nuo 200 iki 600 m.). 220 m. žlugus Han dinastijai ir po to prasidėjus stipriai antikongucianistinei reakcijai (kuomet įtakingiausi kongucianistai nušalinami nuo pa- grindinių valstybinių postų) daoizmas paskelbiamas oficialiąja valstybine ideologija. Daoizmo idėjos pasklinda šalyje. Šis procesas sustiprėja atkūrus Rytų Jin dinastiją (317–420) 317 m.: tada plačiai paplinta neodoizmo idėjos, veikiamos budistinių idealų. Ilgainiui sinkretiški neodoistiniai mokymai skyla į 1) estetinės hedonistinės pakrai- pos neodoizmą, kurio ideologiją, gyvenimo ir kūrybos sampratą geriausiai apibūdina

garsusis „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) sąjūdis ir 2) religinį filosofinį, suartėjantį su budistiniais idealais. Pastarasis formuojasi erų sandūroje susiliejus Laozi, Zhuangzi, natūrfilosofų idėjoms su mokymais apie „nemirtingųjų šventųjų“ gyvenimą. Jis atgaivino archajiškus šamanistinės religijos, magijos, alchemijos, demonologijos, seksualinės ir ilgaamžiškumo praktikos elementus. II a. pradėdamas dievinti daoizmo pradininkas Laozi ir formuojasi instituciniai religiniai daoistų sąjūdžiai.

4) VII a., veikiant budizmui, vienuolynuose pradėta gyvuoti daoizmas ir įsigali piligrimystė (600–1200) – formuojasi daoizmo dievų panteonas, įtakingos įvairių daoizmo pakraipų vienuolynų kongregacijos ir gausus vienuolių sluoksnis. Religinėje praktikoje pamažu įsigali įvairūs daoistinės meditacijos metodai bei mokant svarbiausia tampa vidinis tobulėjimas. Šio periodo pabaigoje galutinai įtvirtinamas daoistinių dievybių panteonas. Kita vertus, Tang epochoje stiprėjant estetizmo poveikiui daoizmas sparčiai skverbiasi į intelektualinius ir meninius klestinčios kinų civilizacijos sluoksnius. Todėl daoizmo idėjos bei idealai išplinta tarp menininkų ir daro stiprų poveikį esteti-
nės minties ir meno raidai.

5) Pasaulietinio ir religinio sinkretiško daoizmo formavimosi periodas (apie 1200–1600). Susiliejus įvairioms Šiaurės ir Pietų religinio daoizmo kryptims atsiranda sinkretiškas religinis daoizmas. Analogiški procesai vyksta ir pasaulietiniame daoizme, kuris greta konfucianizmo ir čan tampa viena trijų vyraujančių šalies ideologinių, taip pat filosofinių krypčių.

6) Religinio užslėpto daoizmo sklaidos periodas (1600–1900), kai, išstumtas imperatorių remiamo konfucianizmo į oficialiojo kultūrinio gyvenimo periferiją, daoizmas dažniausiai gyvuoja nonkonformistinės pakraipos intelektualų gyvenime ir meninėje kūryboje.

Kadangi filosofiniu požiūriu svariausią įnašą į žmonijos kultūros istoriją padarė klasikinio daoizmo kūrėjai Laozi ir Zhuangzi, todėl šių įtakingiausių mąstymo tradicijos šalininkų mokymus ir aptarsime.

Filosofinio daoizmo (*Daojia*, arba *daojiao*, mokyklos) pradininku ir pagrindiniu ideologu laikomas legendinis kinų mąstytojas Laozi (senasis Mokytojas), arba Lao Dan. Manoma, kad jis buvo vyresnysis Konfucijaus amžininkas. Lao (senis) vardas slepia galbūt visai kitą istorinę asmenybę, kadangi senio sąvoka senovės Kinijoje siejosi su išminčiumi ir žmogaus būties bei profesinių paslapčių pažinimu. Apie Laozi gyvenimą ir veiklą paskirų faktų yra traktate *Zhuangzi* ir Sima Qianio „Istorinių užrašų“ skyriuje „Laozi gyvenimo aprašymai“.

Šaltiniuose minima, kad Laozi gimė 604 m. pr. Kr. Chu karalystėje šiuolaikinėje Honanio provincijoje. Filosofo pavardė Li, vardas Er, pravardė Lao Dan; manoma, kad jis buvo kilmingos šeimos palikuonis, jaunystėje gavo puikų išsilavinimą. Vėliau

gyveno Zhou sostinėje ir dirbo rūmų archyvo saugotoju. Regėdamas valstybės smukimą, jis atsisakė valstybinės karjeros ir, pasirinkęs vienišo atsiskyrėlio dalį, išvyko į Vakarus. Pasakojama, kad prie pasienio užkardos, viršininko prašomas, parašė dviejų dalių knygą iš 5000 žodžių apie *Dao* ir *de* ir, palikęs ją saugoti, išvyko nežinoma kryptimi [Sima Qian, 1956, p. 57].

Laozi tekstas. Laozi priskiriamas traktatas *Laozi*, arba *Dao de jing* („Knyga apie dao ir jo raiškos formas“), kaip ir kiti analogiški šios epochos veikalai, išliko jo mokinių dėka. Šios knygos tekstas susiformavo tikriausiai apie 400 m. pr. Kr., neabejotinai anksčiau nei *Zhuangzi*, tačiau vėliau nei „Apmąstymų...“ tekstas. Gvildendamas *Laozi* teksto genezės problemas, autoritetingas senovės kinų filosofijos tyrinėtojas Guo Moruo teigia, kad Laozi „buvo Konfucijaus pirmtakas ir mokytojas – šitai pripažino visi iki



Šventasis
Tai kalnas

Qin epochos gyvenę filosofai. Pats Konfucijus prisipažįsta, kad jis slapčia lygina save su mūsų Lao Peniu, Lao Penis tai (Laozi). Kadangi *Laozi* tekstas pasirodė vėliau negu „Apmąstymai...“, kai kurie mokslininkai abejoja dėl paties Laozi egzistavimo arba, remdamiesi to laikotarpio ideologijos raida, mano, kad Laozi mokymas apie Dao susiformavo vėliau negu Konfucijaus filosofinė sistema. Tačiau tai yra grynai spekuliatyvios loginės išvados“ [Guo Moruo, 1961, p. 143].

Iš tikrųjų iki nūdienos išlikęs kanonizuotas tekstas tikriausiai atsirado vėliau už „Apmąstymus...“ ir anksčiau nei *Zhuangzi*. Apskritai vis daugiau kinų filosofijos žinovų mano, kad daoistiniai filosofiniai tekstai ne tik pasirodė vėliau už konfucianistinius, bet ir buvo tiesioginė reakcija į išplitusią įtaką konfucianizmo ideologijos, kuri tikriausiai vadinamuoju Šimto mokyklų gyvavimo tarpsniu jau vyravo kinų filosofijoje, nes beveik visos mums žinomos daugiau ar mažiau reikšmingos to meto filosofijos mokyklos savo pozicijų ir idėjų savitumą atskleidžia per santykį būtent su konfucianizmu. Paskiri kinų filosofijos istorikai, remdamiesi tekstologine įvairių šaltinių analize, netgi teigė, kad istorinė asmenybė, siejama su Laozi vardu, gyveno greičiausiai jau po Konfucijaus.

Seniausiu iki nūdienos išlikusiu *Laozi* tekstu ilgą laiką buvo laikomas 708 m. akmeninėje steloje iškaltasis. Tačiau 1973 m. Mavandune Han epochos kapavietėje buvo aptiktos dar dvi ankstesnės šios knygos teksto redakcijos, kurių pirmoji datuojama III–II a. pr. Kr., antroji 194–180 m. pr. Kr. Jos menkai skyrėsi nuo kanonizuotos ir

visuotinai pripažintos redakcijos. Šis svarbus atradimas padėjo mokslininkams naujai aptarti daoizmo filosofijos tekstologines problemas. Pirmiausia paaiškėjo, kad tradicinis traktato skirstymas į dalis yra vėlesnių redakcijų padarinys. Kita vertus, nežymiai skyrėsi atskirų teksto dalių išdėstymas.

Laozi yra itin talpus, vienas sudėtingiausių pasaulio filosofinės minties tekstų, jų neįmanoma interpretuoti vienareikšmiškai. Veikalas susideda iš kruopščiai apmąstytų, neretai visai glaustų skyrių, kurių priskaičiuojama 81. Teksto struktūroje pasikartojantis skaičius 9 ($9 \times 9 = 81$) tikriausiai neatsitiktinis, kadangi daoizme jis turėjo magiškos ir sakralinės prasmės. Dangaus skliautą kinai suvokė kaip pastatą, suskirstytą į 9 aukštus. Analogiška devynianarė struktūra buvo kartojama Žemės gyvenime: buvo skiriami 9 valdomi ministrai, 9 tarnybos rangai ir t. t.

Norint suvokti ezoterinius *Laozi* dalykus, reikia ne tik gerai išmanyti kinų filosofinių kategorijų specifiškumą, bet ir išsiugdyti tam tikrą mąstymą, kuris padėtų suvokti tai, apie ką užsiminta, tačiau nepasakyta. O ta neišsakytoji prasmė daoizme dažniausiai ir yra svarbiausia. Todėl autentiškai suvokti šį filosofinį tekstą įmanoma tik hermeneutiškai atskleidžiant jame užkoduotus daoistinius simbolius, metaforas, vaizdinius, mintis. Tuomet išryškėja neregimasis knygos lobs, kuris labiausiai ir veikia mąstymą bei vaizduotę.

Šis tekstas liudija, kad jo autorius buvo didžios intelektualinės jėgos mąstytojas. Jam būdingas polinkis į abstraktų dialektinį mąstymą rodo aukštą filosofinės refleksijos lygį. Neatsitiktinai Konfucijui priskiriamas *Laozi* palyginimas su drakonu, kuris Kinijoje laikomas imperatoriaus galios simboliu. Veikale vyrauja ne formalios logikos, o dialektinio mąstymo principai. Sudėtingiems daugialypiems reiškiniams apibūdinti filosofas dažnai pasitelkia simbolius, metaforas, estetines užuominas, meninius vaizdinius, kurie kartu su poetiška kalba suteikia *Laozi* filosofijai estetinį pavidalą. Nere-tai, tik metaforiškai atskleidęs minties erdvę, filosofas netikėtai nutyla, ir tuomet tekste tarsi atsiveria ir pradeda kalbėti pati būtis.

Vienas autoritetingiausių daoizmo tyrėjų H.G. Creelas *Laozi* dalija į du iš esmės skirtingus lygius: „abstraktų metafizinį“, kuris aprėpia universalias kosmogonines ontologines problemas, ir „praktinį“, skirtą konkrečioms socialinio gyvenimo problemoms [Creel, 1977, p. 37]. Pirmasis išreiškia aukštosios daoizmo metafizikos dvasią, jo substancinį turinį. Čia iškeliamos originalios visuotinės metafizinės sąvokos, apmąstoma Visata ir žmogaus būtis. „Praktinio“ lygio idėjos artimesnės Konfucijaus gyvenimo filosofijai, jos etiniams ir estetiniams principams. *Laozi* dialektinio mąstymo principai primena „Permainų knygą“ (*Zhouyi, Yijing*), kurios vaizdiniais paremiami apskritai daoizmo kosmogoniniai ir ontologiniai mokymai. „Permainų knygoje“ glūdi priešingų sąvokų (nebūtis–būtis, tamsa–šviesa, *yin-yang*, kietas–minkštas, grožis–

bjaurumas ir pan.) šaknys. Tačiau priešinimas niekada nesureikšminamas, remiamasi dialektinės triados principu: tezė–antitezė–sintezė. Laozi filosofinių kategorijų pasaulis judrus, plastiškas. Traktate pabrėžiama, kad būtis kinta, viena priešybė energetiškai veikia kitą, negalima be kitos, priešybės pereina viena į kitą. Apskritai tekstui būdingas mąstymo slaptumas, simbolių ir vaizdinių universalumas, užuominų gausa. Lakoniškos ir talpios Laozi mintys skatina vaizduotę ir kūrybinį mąstymą, padeda išsiveržti iš išsigalėjusio niveliuojančio, gyvybinę energiją slopinančio mąstymo.

Laozi, lyginant su Lunyu, skiriasi iš esmės. Konfucijaus traktatas daug racionalesnis, „skaidresnis“, o Laozi – tarytum mįslinga filosofinė poema; joje išdėstyti daoistiniai požiūriai ir jų reikšmė kinų kultūrai galima gerai suvokti tik turint omenyje jo pagrindinio idėjinio antipodo ir savotiško *alter ego* – Konfucijaus – skelbiamas mintis.

Daoizmo pradininkas nepripažįsta nei anarchizmo, nei prievartos, nei visiško pasyvumo, o tik natūralų *dao* kelią. Neveikimą suvokia kaip laisvą veiklą, atitinkančią natūralius gamtos ir socialinio gyvenimo dėsnius. Aiškindamas savo mokytojo esmę, Laozi sako, kad baltas ne todėl, kad jis kasdien prausiasi, o varna juoda ne todėl, kad kapstosi purve. Žuvis gyvena vandenyje, o sausumoje žūsta. Ji negali palikti upės ar ežero vandens. Tai, kas natūralu, dėsninga – negalima pakeisti, o kas būtina – negalima išvengti. Laiko neįmanoma sustabdyti, o *dao* kelio negalima užkirsti. Kas suvokia *dao* dėsnius, tas stengiasi elgtis natūraliai, o kas ne – tas juos pažeidžia.

Pernelyg socialiai akyvi asmenybė, pasak Laozi, neišvengiamai nusižengia *dao* dėsniams ir pažeidžia kitų žmonių interesus. O išminčius veikia neveikdamas, moko be žodžių, niekuomet nesiveržia į priekį, tačiau yra visų priekyje. Jis kuria, bet nieko sau nereikalauja, atlieka žygdarbius, bet sau jų nepriskiria, o kai nieko neima, tai nieko ir nepraranda. Kadangi, vadovaudamasis neveikimo principu, išminčius nedaro nieko nereikalingo, vadinasi, jo veikla nekuria chaoso, ne trikdo visuotinius natūralius gamtos ir socialinio gyvenimo dėsnius, o skatina jų raidą.

1993



Nežinomas
autorius.
Daoistinis
išminčius
rudens peizažo
fone. Pietų
Song dinastija

ZHUANGZI „KLAJONĖS BEKRAŠTYBĖJE“

Biografinės žinios. Laozi sekėjas Zhuangzi (pilnas jo vardas Zhuang Zhou, apie 369–286 m. pr. Kr.) – vienas reikšmingiausių kinų klasikinės filosofijos kūrėjų, padariusių didžiulį poveikį kinų filosofijos, estetikos ir meno raidai. Jis buvo Mengzi amžininkas ir, anot šaltinių, įtakingos *mingjia* mokyklos (filosofinėje literatūroje vadinamos įvairiai: „vardų“, „nominalistų“, „sofistų“, „dialektikų“) ideologo Huizi (Hui Shi, apie 370–310 m. pr. Kr.) draugas. Zhuangzi idėjos pradėjo klasikinio daoizmo idėjų *perversmą*. Dėl didžiulės šio mąstytojo mokymų įtakos daoizmas kartu su konfucianizmu tapo vyraujančia senovės Kinijos intuityviosios pakraipos filosofijos kryptimi, kurios pagrindiniai teiginiai prieštaravo įsitvirtinusiems racionalistiniams konfucianizmo, moizmo, legizmo ir kitų mokymams.

Patikimų žinių apie Zhuangzi kilmę ir gyvenimą gana mažai. Tai daugiausiai vėlesniais laikais legendomis virtusios įvairios beletrizuotos istorijos, kurias kūrė daoizmo išpažinėjai. Žinių apie Zhuangzi yra Sima Qiano „Istoriniuose užrašuose“ ir filosofui bei jo mokiniams priskiriamame traktate *Zhuangzi*. Pagal Sima Qianį, jaunystėje Zhuangzi dirbo lako medžių plantacijos prižiūrėtoju, tačiau, vengdamas socialinių apribojimų, tarnybą metė. Dar jaunas būdamas jis išsiskyrė išskirtiniais protiniais sugebėjimais, garsėjo mokslinių interesų įvairiapusiškumu ir asketišku gyvenimo būdu.

Itin talpiame *Zhuangzi* tekste – daugybė aliuzijų į įvairius biografinius faktus, tačiau kadangi tai itin rafinuotas, kupinas sunkiai atspėjamų minčių, sąmoningų dvi-prasmybių, mitų, metaforų, parabolių, ironijos išraiškinga menine forma parašytas filosofinis traktatas, kuriame neabejotinai yra daugybė vėlesnių autorių papildymų, apaugusių legendomis, todėl šiuos neretai didžiai simbolinius biografinius duomenis būtina vertinti kritiškai.

Manoma, kad Zhuangzi kilęs iš Song karalystės Meng vietovės dabartinėje Shandongo provincijoje. Jaunystėje būsimasis filosofas mokėsi konfucianistinės pakraipos mokykloje, vėliau ėjo neaukštas valdininko pareigas. Vengdamas viešojo gyvenimo šurmulio, nusišalino nuo valstybės tarnybos ir pasirinko „nepriklausomo filosofo“ gyvenimą. Įkūręs savarankišką Laozi mintis plėtojančią mokyklą, jis nuolatos jautė nepriteklių, skendo skolose, dėvėjo šiurkštaus audinio drabužius, sujuostus virve, avėjo paprastus sandalus. Literatūroje daug ironiškų užuominų apie neįprastą filosofo gyvenimo būdą, pakumpusią figūrą, nepaprastai ilgą kaklą, išdžiūvusį asketišką veidą.

Zhuangzi buvo vienas pirmųjų kinų mąstytojų, sąmoningai nusišalinusių nuo aktyvios socialinės bei politinės veiklos ir savo gyvenimu siekusių įtvirtinti daoistinius idealus – atsiriboti

nuo išorinio pasaulio, siekti dvasinio tobulėjimo. Zhuangzi traktate plėtojamos mintys tarsi atkuria psichologinį filosofo portretą. Tai guvaus proto, mėgstanti ironizuoti bei pajėgianti išsaugoti mąstymo ir būties vienovę asmenybė, kuriai būdinga ne tik išmintis, bet ir nepriklausomas charakteris. Zhuangzi aprašytos trys alegorijos apie šerną, bulių ir vėžlį, kurios atskleidžia filosofo požiūrį į tarnavimą šio pasaulio galingiesiems.

Pasakojama, kad Zhuangzi atsisakė Qi karalystės pirmojo ministro posto – esą geriau nerūpestingai gyventi natūralų širdžiai mielą gyvenimą netgi griovyje, nei būti šalia valdovo išsipusčiusiam ir su apynasriu. Kelia nuostabą Zhuangzi filosofijos originalumas. Ilgainiui filosofas tapo vienu įtakingiausių senovės Kinijos mąstytojų, turėjo daug atsidavusių mokinių ir sekėjų, kurie sudarė filosofui priskiriamą veiklą Zhuangzi.

Zhuangzi tekstas. Šio unikalaus greta Laozi reikšmingiausio klasikinio daoizmo teksto atsiradimo aplinkybės iki šiol yra neaiškios, ir lieka mokslinių diskusijų objektas. Daug klausimų kelia jo sąsajos su Laozi tekstu, kadangi atskirose dalyse plėtojama ir komentuojama daugelis pirmajame daoizmo manifeste gvildentų temų, o vertinant šį paminklą kaip visumą, pripažintina, kad jis – *vienas originaliausių, aprėpiantis daugybę savi-tai sprendžiamų pamatinių filosofijos problemų senovės tekstų. Jame nagrinėtos teorijos itin paveikė ne tik daoizmo, bet ir kitų kinų filosofijos krypčių, ypač čanbudizmo, raidą.* Pastaraisiais dešimtmečiais jis tapo vienu dažniausiai postmodernistinės ir komparatyvistinės literatūros cituojamų bei komentuojamų tekstų, nes išvelgiama gan daug postmoderniam mąstymui ir dekonstruktyvizmui būdingų principų.

Manoma, kad pirminis Zhuangzi teksto variantas sudarė apie 50 skyrių. Iki šių dienų išlikęs ir kanonizuotas tekstas atsirado tikriausiai III–IV a. sandūroje po garsaus jo komentatoriaus Guo Xiang (252–312) redakcijos. Dabar praktiškai neįmanoma nustatyti, kiek skiriasi pirminis tekstas ir Guo Xiang redakcija. Zhuangzi knyga dabar susideda iš 33 įvairios apimties ir turinio skyrių, paprastai dalijamų į smulkesnius fragmentus. Tai, kad vėlesniuose šaltiniuose yra apie 60 nuorodų į Zhuangzi tekstą ir kelių skyrių pavadinimus, kurių dabartiniame kanonizuotame tekste nėra, patvirtina, jog pradinis jo variantas buvo didesnės apimties. Be filosofinių apmąstymų, dialogų, gausu filosofinių alegorijų, kuriomis dažnai pagrindžiamos ir perteikiamos pagrindinės idėjos. Šį traktatą, nedaug nusižengiant tiesai, būtų galima pavadinti didžiule simboliinę prasmę turinčių filosofinių alegorijų rinkiniu.

Kaip ir daugelis kitų senovės Kinijos filosofinių veikalų, Zhuangzi tekstas nevie-nalytis, rašytas ne vienu metu. Jį sudaro trys nevienodos apimties dalys: „vidinė“ (1–7), „išorinė“ (8–22) ir „mišri“ (23–33). Seniausią, arba vadinamąją „vidinę“, sudaro 7 pir-



*Zhuangzi.
Senovinis
raižinys*

mieji knygos skyriai, kuriuos, manoma, parašė pats Zhuangzi, o kitos traktato dalys tikriausiai parašytos ir suredaguotos jau po filosofo mirties jo mokinių, nes paskiruose fragmentuose kalbama apie vėlesnius įvykius bei asmenybes. Pastarųjų dviejų traktato dalių turinys, problematika, idėjų dėstymo stilius siejasi su mokytojo mintimis. Subtilia *Zhuangzi* literatūrine forma, idėjų polifoniškumu, polinkiu į egzistencinę problematiką, nesisteminio „atviro“ mąstymo principais, kalbiniais žaidimais, stilistinių formų įvairove, kruopščiai nudailintais aforizmais, mito ir metaforos galimybių panaudojimu, dviprasmybėmis, parodijavimu, saviironija, nuolatine savianalize ir jau išsakytų savo minčių reinterpretacija šis tekstas artimas S. Kierkegaard'o ir F. Nietzsche's knygoms.

Mokymo principai. Norėdami geriau suvokti Zhuangzi mokymo savitumą ir jo vietą daoizmo bei kinų filosofijos istorijoje pirmiausia turime glaustai aptarti pamatines jo filosofijos idėjas, kuriomis rėmėsi konkretūs jo mokymai. „Zhuangzi filosofija Kinijoje, – rašė V. Maliavinas, – tai ne paprasta eilinė „filosofijos sistema“. Tai kinų kultūros ir minties kūnas bei kraujas. Tačiau būtų neteisinga dėti lygybės ženklą tarp Zhuangzi bei jo interpretatorių. Nors Zhuangzi mėgo remtis vėlesni daoizmo ir budizmo skelbėjais. Zhuangzi nebuvo religinis mokytojas ir nepriešpriešino žemiško gyvenimo menamam aukščiausiam gyvenimui“ [Maliavin, 1985, p. 18].

Įvairiapusę Zhuangzi asmenybę galima lyginti su Vakarų filosofijos grindėju Sokratu, kurių gyvenimo nuostatose ir filosofijoje daug panašumų. Zhuangzi, kaip ir Sokratas, buvo asmenybė, kuri akivaizdžiai išsiskyrė iš amžininkų išore, gyvenimo būdu, veikla, mąstysenos orientacija, filosofavimo principais. Jie abu nenorėjo paklusti socialinėms visuomenės konvencijoms – jas traktavo kaip neesminius, nereikalingus, vertus paniekos dalykus, aukščiausia palaima įvardijo asmenybės laisvę, neaukštino materialinių turtų. Abu vertino asmenybės nepriklausomumą, aršiai kritikavo šio pasaulio stipriuosius, nepaisė išorinio orumo, rengėsi pabrėžtinai paprastai, mėgo šokuoti visuomenę. Į akis krinta nepakartojama šių asmenybių individualybė, dialoginis mąstymas, skepticizmas, subtilus ironijos jausmas. Pavyzdžiui, Zhuangzi teiginį: „Iš kur galiu žinoti, kad tai, ką vadinu nežinojimu, iš tiesų nėra žinojimas?“ galime be jokių išlygų priskirti ir Sokratui. Jų ironija pajuokia tuos, kurie save laiko visažinančiais. Todėl abu neigia sofistika, lėkštą išorinį intelektualizmą ir siekia praplėsti amžininkų pasaulio suvokimo horizontus, suformuoti tokią autentišką gyvenimo filosofiją, kurioje teigiamas esminis mąstymo ir gyvenimo principų vienis.

Zhuangzi tęsė *Laozi* tekste įtvirtintą ontologinės filosofijos tradiciją ir polemizavo su įtakingiausiomis to meto konfucianistinės, moistinės ir sofistų filosofijos idėjomis, siekė atskleisti šiose mokyklose išpiplieskusių ginčų dėl pamatinių filosofijos kategorijų scholastiškumą. Jo mąstysenos savitumas dažnai išryškėja polemizuojant su tikrai gyvenusiais ir išgalvotais oponentais, nes tada išsiskverbia į jį dominančių problemų esmę.

Zhuangzi tekste nėra mąstymo sistemos, nuoseklaus tezių plėtojimo. Kinų filosofinės minties istorijoje jis išsiskiria dialektiška mąstysena, giliamintiškais dialogais, polifoniškomis idėjomis, vaizdingu, kupinu metaforų, literatūriniu stiliumi. Traktate savitai susipina archajiški prodaoistinės tradicijos elementai, *Yijing* ir *Laozi* dialektinio mąstymo principai. Tekstas daugialypis, daug paradoksalių minčių, mįslingų apmąstymų, ironijos, alegorijų. Kaip yra taikliai pastebėjęs V. H. Mairas, *Zhuangzi* visiškai „nepaklūsta jokiam visapusiškam aiškinimui, ir tik daugelis visiškai skirtingų interpretacijų įgalina tiksliai įvertinti šią įstabią knygą“ [Mair, 1983, XVI].

Iš tikrųjų šiame traktate *įtvirtintos priešingos pasaulėžiūrinės pozicijos: metafizika ir teigiama, neigiama, objektyvistinė tikrovės aiškinimą keičia pabrėžtinai subjektyvizmas ir conceptualiai teoriškai pagrįstas reliatyvizmas, monizmas sąveikauja su pliuralizmu ir pan.* Filosofas tarsi žaidžia visur ir su viskuo, ir šis žaidimas priešingais požiūriais jam tampa svarbiu pagalbiniu mąstymo instrumentu, padedančiu atskleisti gilumines tyrinėjamųjų reiškinių prasmes. Regos taškų įvairovė Zhuangzi tekstas primena Kierkegaard'o, Nietzsche's ir vėlesniųjų sekėjų postmodernizmo mąstytojų veikalus. Įvairūs požiūriai ir nuolatinis žaismas prasmėmis tarsi vienija išorinį Zhuangzi mąstymo nesistemingumą.

Šis Zhuangzi filosofijos daugiamatiškumas, daugybės autorių balsų sklaida, painumas ir interpretacijų įvairovė reikalauja, kad konkrečias jo mintis tyrinėtojas interpretuotų itin tiksliai. Būtina apmąstyti ne tik vieną ar kitą Zhuangzi kūrybos interpretacijos dalį, bet ir skirtingų jo kūrybos interpretacijų faktą. Daugybės autorių balsų sklaidą Zhuangzi knygoje ir daoistinio mąstytojo vertinimo šiuolaikiniame pasaulyje įvairovę reikia suvokti kaip universalių mąstymo dėsningumų liudijimą.

Akivaizdu, kad išorinis Zhuangzi filosofijos paprastumas, atrodančių archajiškais mitų elementų panaudojimas yra apgaulingas ir įdėmesnio skaitytojo neturėtų klaidinti. Zhuangzi buvo neeilinis spinduliuojantis gyvo intelekto jėga, subtilaus išvalgumo ir plačių interesų mąstytojas. Jis puikiai susigaudė įvairiose mokslinio pažinimo srityse, kritiškai vertino nerimastingos „kariaujančių valstybių“ epochos politines užmačias. Tai buvo geležies įsiveržimo į kinų civilizacijos pasaulį metas: nuožmaus kalavijo valdžia kaip niekuomet anksčiau drastiškai griovė per amžius gyvavusius institucinius Zhou imperijos pamatus. Šiomis sumaištis ir politinio šalies nestabilumo aplinkybėmis daoistams būdinga nusišalinimo nuo aktyvaus gyvenimo filosofija buvo viena iš mąstančio individo socialinio protesto formų. Šiuo požiūriu polifoniška Zhuangzi filosofija itin jautriai atspindėjo jo epochos dramatiškumą ir chaotišką priešingų jėgų kovą.

Jo tekste daugybė aliuzijų į pagrindines filosofijos mokyklas, kurios to meto Kinijoje išgyveno vieną reikšmingiausių pakilimo tarpsnių pasaulinės filosofinės minties istorijoje. Jo požiūris į daugelio mokyklų ir mąstytojų požiūrius ženkliai skiriasi nuo klasiki-

nėje kinų filosofijoje viešpatavusių nuostatų. Kartais susidaro išpūdis, kad jam nėra jokių pripažintų autoritetų, išskyrus Laozi, su kuriuo sieja daugelio minčių perimamumas.

Siekdamas įtvirtinti daoizmo mokymo pirmumą, Zhuangzi nuolatos remiasi pagrindinio daoizmo oponento Konfucijaus mintimis. Savo alegorijose, Sima Qiano žodžiais tariant, jis „išjuokia konfucianizmo sekėjus ir šlovina Laozi išmintį“ [Sima Qian, 1956, p. 58]. Konfucijaus nuopelnus Zhuangzi vertina savitai: didįjį mąstytoją jis siekia atriboti nuo lėkštų konfucianizmo epigonų. Tuo remdamiesi kai kurie Zhuangzi filosofijos tyrinėtojai jo filosofiją aiškina net kaip užslėptą Konfucijaus idėjų pateisinimą.

Pasakodamas apie jaunojo Konfucijaus susitikimą su Laozi, Zhuangzi sako, kad po šio susitikimo Konfucijus tris dienas tylėjo. O kai mokiniai jo paklausė: „Mokytojau, kokius argumentus jūs iškėlėte Laozi“, Konfucijus, anot Zhuangzi, pripažinęs, kad „Laozi jam pasirodė kaip drakonas [Kinijoje laikomas imperatoriaus galios simboliu. – A. A.], kurio akivaizdoje nieko nepajėgė pasakyti“ (Z-28). Taigi Konfucijų Zhuangzi traktuoja kaip paklydusį Laozi mokinį, gyvenimo pabaigoje praregėjusį ir pripažinusį daoizmo idėjas. Konfucijų atribodamas nuo jo sekėjų, jis griežtai kritikuoja konfucianistų polinkį į filosofines abstrakcijas ir tuščiažodžiavimą, jiems būdingą žmogaus sureikšminimą ir jo supriešinimą su gamtos bei gyvūnijos pasauliu. Neigdamas antropocentrines idėjas, Zhuangzi siekia sugrąžinti žmones į natūralią gamtą. Jis netiki, kad konfucianistų aukštinama sąmoninga veikla, vadovavimasis etiniais principais, sekimas ritualais gali sugrąžinti prarastą „aukso amžių“ ir žmogaus būties darną.

Be konfucianizmo, moizmo, sofistų idėjų kritikos, Zhuangzi, pavyzdžiui, 15 skyriuje glaustai aptaria penkias pagrindines mąstytojų kategorijas: „kalnų tarpeklių mąstytojai“, nusišalinę nuo jų niekinamo išorinio pasaulio; įvairūs reformatoriai ir moralistai; „rūmų mąstytojai“, atsakingi už valstybės valdymą; „upių ir jūrų mąstytojai“, kurie gyvena atsiskyrę nuo žmonių; „pratimus atliekantys mąstytojai asketai“, ieškantys amžinojo gyvenimo paslapčių.

Šių mąstytojų idealus vertina atlaidžiai, kadangi regi juose pasaulio suvokimo ir mąstymo vienpusiškumą. „Tiesa, – teigė jis, – tai iškilti be išdidžių minčių, auklėti save, negalvojant apie žmoniškumą ir teisingumą, valdyti neturint nuopelnų ir šlovės, nieko neveikti, nesislepiant upėse ir jūrose, gyventi ilgai be asketiškų pratimų, viską pamiršti ir viską turėti, būti neišrankiam ir nežinoti ribų“ (Z-210). Taigi Zhuangzi teoriškai grindžia vėlesniam neodaoizmui būdingą hedonistinę spontanišką gyvenimo filosofiją, kurios pagrindiniai leitmotyvai – nusišalinti nuo išorinio gyvenimo, ieškoti glaudaus ryšio su žmogų priglaudžiančia gamta ir natūraliai išreikšti slėpiningiausius dvasios polėkius.

Zhuangzi atsiskleidžia neabejotinas rašytojo talentas: įvairios pasakojimo formos, kalba nepaprastai poetiška ir vaizdinga. Tarsi tikras estetas Zhuangzi daro spontaniškus minties šuolius, dialektiškai žaidžia sąvokomis, netikėtai keičia mintį. Mitas, metafora ir

alegorija filosofui padeda tobuliausiai atskleisti slaptą reiškinių esmę. H. Maspero pirmasis atkreipė dėmesį į tai, kad Zhuangzi alegorijos nepaprastai svarbios pagrindinėms jo idėjoms suvokti [Maspero, 1950, p. 201–218]. Filosofo idėjos kyla patrauklių gyvų pokalbių, nuomonių susikirtimo aplinkoje.

Svarstydamas filosofines problemas, autorius žavisi gamta, meškerioja, dažnai nuklysta į nerealų pasaulį. *Zhuangzi* knygos veikėjai yra didžiai įdomūs, neretai keisti, groteskiški, įstabesni vienas už kitą. Laozi, Konfucijus, kiti realiai egzistavę mąstytojai šioje knygoje filosofuoja kartu su liaudies išminčiais, mitiniais personažais. Alegoriniai veikėjai Chaosas, Neveikla, Nebūtis, Žinojimas, Šešėlis, Šviesa, Šiaurės Vandenyvas atliepia archajiškus mitinius motyvus ir legendas. Zhuangzi traktate, kaip ir jo paradoksių apmąstymų įkvėptuose postmodernistiniuose romanuose, fantazija nuolatos mainosi su tikrove, ir ribos tarp šių dviejų pasaulių tarsi išnyksta. Pavyzdys galėtų būti filosofo pamėgta sapno metafora. Žmogaus gyvenimas, jo žvilgsniu, yra sapnas, o pabudimas prasideda tik tada, kai asmenybė sąmoningai susilieja su Dao.

Zhuangzi filosofijos branduolys – Laozi tradicijas tęsiantis mokymas apie nepažįstamą, beformį, neregimą, kuriame jungiasi Nebūtis ir Būtis, Dangus ir Žemė. Šis pradas, įkūnydamas absoliučią kūrybinę jėgą, absoliutų grožį, būties procesų dėsningumą, glūdi visuose būties reiškiniuose, kuria įvairius pasaulio reiškinius. Dao kategorija Zhuangzi filosofijoje įgauna platesnę prasmę, ji apima ne tik vidinį Visatos procesų vidinį sąryšingumą, tęstinumą, nuolatinę kaitą, tačiau ir žmogaus dvasios pasaulį, įvairias kultūrinės veiklos formas.

Zhuangzi traktate, palyginti su *Laozi*, įvairiapusiškiau išplėtos artimos indų filosofijai Būties atsiradimo iš Nebūties, Tuštumos koncepcijos. „Aš, – sako filosofas, – draugauju su tais, kurie pripažįsta būties ir nebūties, gyvenimo ir mirties vienybę“ (Z-258).

Visa pasaulio įvairovė, anot Zhuangzi, sukurta iš Pirmapradės tuštumos ir Nebūties, kurios aukščiausia forma yra „nebūtis pačios nebūties“. Tuštuma čia suvokiama kaip visų būties procesų ištaka, kaip pirmapradžio būties vientisumo simbolis. Ji yra pirmapradis pasaulio ir visų būties procesų vientisumo provaizdis. Pirmapradėje tuštumoje glūdi būties jėga, *Tuštuma yra neišmatuojamos gelmės indas, kaip gimda, iš kurios atsiranda visas pasaulis*. Pagrindiniai Pirmapradės tuštumos bruožai – *raiškos formų universalumas, amžinumas, vienis, sutelktumas erdvėje ir begalinė virsmų galia*. Todėl *Tuštuma yra nuolatinio atsinaujinimo terpė ir varomoji jėga*. Ji yra ne esmė, o visų įmanomų būties formų terpė, tai, kas gyvuoja potencijoje, išslysta iš aprašinėjimo, tačiau aprėpia viską. Tuštumoje priešybės skleidžiasi dėl to, kad vėl galėtų susiliesti vientisame būties sraute. Ir pagaliau Tuštuma yra nuolatinio atsinaujinimo terpė ir jėga.

Iš čia kyla pamatinis Zhuangzi teiginys, jog Dao „suteikia daiktams daiktiškumą, tačiau pats nėra daiktas“. Tikrovė yra netvarka, svarbiausias jos bruožas holizmas,

t. y. tam tikra visuma, netolygi jos elementų sumai. Kiekviena šio vientiso pasaulio dalis neturi savarankiškos būties ir gyvuoja tik santykiaudama su kitomis visumos dalimis. Šiame pasaulyje viskas tarpusavyje susiję, subjektas yra objekte, ir priešingai; kartu jie neištirpsta vienas kitame ir negali būti traktuojami kaip priešybės. Taip išsirutulioja kita pamatinė Zhuangzi ir daoizmo apskritai teorija apie principinę žmogaus ir gamtos pasaulio vienovę.

Skirtingai nei konfucianizmo šalininkai, kurie savo filosofines idėjas siekia pritaikyti praktiškai, Zhuangzi iškelia nenaudingumo prasmę ir vertę. Kalbėdamas apie seną gumbuotą, kreivą, išsiračiusią medį, kurio jokie dailidės instrumentai neįveiks ir iš kurio negalima padaryti nieko naudinga, filosofas plėtoja teoriją apie *paradoksalią tokio nenaudingumo vertę*. Šis niekam nenaudingas medis, iš kurio nieko negalima padaryti – bekrasėje dykvietėje pavargusiam keleiviui gali teikti prieglobsťtį nuo karštų saulės spindulių. Čia nerūpestingai galima atklysti ir neveikiant nieko laisvai po medžiu gulėti. Toks medis nepatirs kirtiklio smūgių, „jis nenaudingas, tad kaip jis gali būti našta?“

Pažinimo teorija. Palyginti su Laozi, Zhuangzi pasaulėžiūroje ryškesnės skepticizmo ir reliatyvizmo nuostatos. Filosofas teigia, kad viskas vyksta aplink mus, tačiau niekas nežino, kaip. Viskas skleidžiasi mūsų akyse, tačiau niekas neregį šaltinio. Visi kartu ir kiekvienas atskirai vertina tą pažinimo sritį, kuri jau žinoma. Didžiausias žmonių trūkumas – nesugebėti naudotis tuo, kas dar nežinoma.

Plėtodamas paradoksalią daoistinio dialektinio mąstymo logiką savo apmąstymus Zhuangzi pradeda aiškindamasis nežinojimo ir žinojimo santykį. „Nežinojimas, – teigia jis, – yra gilesnis, o žinojimas menkesnis“ (Z-251). Vadinasi, nežinojimas ir tampa filosofui atramos tašku ieškant atsakymų į pamatinius pažinimo teorijos klausimus, kurie nagrinėjami daugelyje jo knygos puslapių. Jis nagrinėja skirtingą įvairių gyvų padarų suvokimą. Šią mintį pasako viename *Zhuangzi* dialoge: vaikščiodamas prie upės, vandens paviršiuje išvydo žaidžiančias žuvis ir pamanė, kad žaisdamos jos tikriausiai jaučia malonumą. „Tu juk ne žuvis, – paprieštarauja jo pašnekovas, – kaip gali žinoti jos džiaugsmo priežastis?“ – „Tu juk ne aš, – atsako Zhuangzi, – kaip tu gali žinoti, ką aš žinau ir ko nežinau?“ (Z-221).

Filosofo požiūriu, tiesa visuomet yra konkreti ir priklauso nuo konkrečių aplinkybių bei požiūrio. Todėl tai, kas yra teisinga vienur, gali būti klaidinga kitur. Vadinasi, nėra amžinų ir nekintamų tiesų. Netgi konkrečios žmogaus požiūriai per gyvenimą aktyviai keičiasi.

Rutuliodamas Laozi idėjas, Zhuangzi pripažįsta dvi skirtingas pažinimo formas: 1) *aukščiausią integruotą intuityvų* pažinimą, būdingą išminčiams, didiesiems meistrams ir menininkams, kurie, pajėgdami išsivaduoti iš aistrų vergijos ir juslinio pažinimo, apgaulingų pojūčių, intuityviai pajunta tiesos, gėrio, grožio ir kitų vertybių bei reiškinių

esmę, 2) *įprastinį racionalų*, arba *diskursyvų*, pažinimą, būdingą daugumai žmonių, kurie vadovaujasi regos, klausos ir kitų pojūčių, sukeliančių „proto aptemimą“, duomenimis. Šie žmonės gali regėti išorines formas, spalvas, girdėti muzikos garsus, tačiau to nepakanka norint suvokti giluminę tiesos, gėrio, grožio esmę.

Panašų požiūrį Zhuangzi išsako, kalbėdamas apie Dao nepažinumą racionalaus pažinimo priemonėmis. „Kelias yra negirdimas; [jei] girdime, [vadinasi,] tai ne [kelias]. Kelias neregimas: [jei] regime, [vadinasi,] tai ne [kelias]. Kelias neišreiškiamas žodžiais: [jei] išreikštas, [vadinasi,] tai ne [kelias]. [Kas] pažino beformį pradą, formuojantį formas, [supranta, kad] kelio negalima įvardyti“ (Z-251). Pojūčiais (regėjimu, klausa) besiremiantis žmogus, mėgindamas atsakyti į amžinus būties klausimus, į kuriuos atsakyti neįmanoma, nepasižymi didiesiems išminčiams būdingu „vidiniu žinojimu“, nes sukaupia savo dėmesį į išorę ir neregi ištisos Visatos savo dvasios viduje, todėl negali perprasti visų reiškinių esmės. Čia ir slypi paaiškinimas, kodėl tokie žmonės, „nepajėgdami pakilti aukštyn“ ir „klajoti Didžiojoje tuštumoje“, energiją išeikvoja tuščiai kalbėdami, o išminčiai, intuityviai suvokę būties, tikrojo grožio gelmę ir bekraštybę, tenkinasi tylėjimu.

Zhuangzi apmąstymai apie žmogaus būties problemas pagrįsti gnoseologine ir reliatyvistine tiesos interpretacija. „Mūsų gyvenimas, – sako filosofas, – ribotas, o žinojimas – beribis. Todėl ribotam siekti beribio yra pavojinga“ (Z-147). Zhuangzi formuluoja fundamentalius filosofijos klausimus: kas yra kelias [Dao], gyvenimas, mirtis, tiesa, grožis? Kaip suvokti jų esmę?

Mokymas apie gyvenimą ir mirtį. Zhuangzi daug kalba apie efemeršką žmogaus būtį ir neišvengiamą mirtį. Į žmogaus gyvenimą jis žvelgia tik kaip į akimirkos blyksnį būties verpete, šviesos spindulį, kuris mirštant žaibiškai gęsta. Žmogaus gimimas aiškinamas kaip savita materialių-dvasinių-idealių *qi* dalelių, esančių bioenergetiniame Dao spiralės lauke, kombinacija, kuriai susidarius gimsta gyvybė, o jai iširus ateina mirtis. „Gyvenimas, – sako Zhuangzi, – seka mirtį, o mirtimi prasideda gyvenimas. Ar žinoma kam nors jų kaitos tvarka? Žmogaus gimimas – tai eterio sutirštėjimas. Susikaupia [eterio] – skleidžiasi gyvenimas, o kai suyra, sklaidosi – ateina mirtis“ (Z-246). Čia Zhuangzi mintys tiesiogiai siejasi su Platono apmąstymais: „Kas žino, ar gyvenimas nėra mirtis, o mirtis – gyvenimas“ (Gorg. 492 E).

Zhuangzi koncepcija taip pat primena senovės indų elementarių psichinių ir materialių dharmų kombinacijų teoriją ir analogišką mokymą apie amžiną būties ciklo kaitą, tik *Zhuangzi* traktate neaptinkame karmos dėsno, lemiančio tolesnių inkarnacijų seką.

Teigdamas, kad žmogus po mirties taps kokio nors gyvo padaro dalimi, Zhuangzi siekia patvirtinti visų būties reiškinių ir procesų vidinio sąryšingumo bei dėsning-

gos raidos teoriją. Jei gyvenimas ir mirtis tėra nenutrūkstamo būties srauto akimirkų kaita, vadinasi, anot Zhuangzi, žmogui neverta krimstis dėl objektyvių būties dėsnių ir patirti mirties baimę. Vadinasi, išmintingas žmogus turi suvokti Dao dėsnių, t. y. gyvenimo ir mirties kaitos, neišvengiamumą ir, netgi siaučiant gaivalams, išsaugoti vidinę ramybę.

Šiam filosofo požiūriui į gyvenimo ir mirties metamorfozes vaizdžiai iliustruoti Zhuangzi traktate pateiktas mokinio pasakojimas apie savo Mokytojo elgesį po žmonos mirties. Atvykęs jo paguosti, išvydo Zhuangzi sėdintį ir dainuojantį. Apstulbęs mokinys paklausė filosofo, kodėl elgiasi jis taip keistai? Mokytojas atsakė, kad iš pradžių po žmonos mirties jis krintosi, tačiau vėliau pagalvojo, jog buvo laikai, kai ji dar nebuvo gimusi ir neturėjo kūno, o dar anksčiau nebuvo netgi jos dvasios. Suvokęs, kad ji gimė iš bekraščio chaoso, kuris sukūrė dvasią ir kūną, filosofas kartu suprato, *jog gyvenimas ir mirtis yra neatsiejamas neišvengiamo kosminio būties kaitos proceso Dao dalys. Vadinasi, dėl to, kas yra neišvengiama būties procesų dalis ir ko neįmanoma pakeisti, sielvartauti neverta.*

Todėl perdėtas liūdesys dėl kito netgi artimo žmogaus mirties arba mirties baimė, anot filosofo, rodo asmenybės nebrandumą, jos nesugebėjimą suvokti savo vietos būties kaitos sraute. Šitaip filosofiškai vertinant mirtį aiškėja, kad ji yra tik tarpinė būsena – juk atsiranda nauja gyvybė. *Mirtis yra kelias į naują gyvenimą, lygiai taip pat kaip gyvenimas yra kelias į mirtį.* Vadinasi, nuolatinis ir nesibaigiantis ciklinis gyvenimo bei mirties pasikartojimas tęsiasi ir po mūsų mirties. Mūsų miręs kūnas pūva žemėje ir sudaro prielaidas atsirasti kitoms gyvybėms. Suvokus šių metamorfozių prasmę, neverta perdėm sureikšminti neišvengiamo mirties fakto. Todėl filosofas *skatina išdėdžiai sutikti gyvenimo negandas, nepasiduoti nepagrįstam pesimizmui, mėgautis gyvenimo teikiamais malonumais, gamtos grožiu.*

Žmogaus būties iliuzoriškumo, laikinumo ir nuolatinių permainų teoriją pagrindžia garsusis Zhuangzi pasakojimas apie tai, kad kartą jam prisisapnavo, jog jis yra drugelis, laisvai nerūpestingai skrajojantis ir patenkintas gyvenimu. Jis nežinojo, kad jis – Zhuangzi. Staiga prabudo ir suprato, kad jis – Zhuangzi. Ir jis nesuprato, kas jis iš tikrųjų yra – Zhuangzi, kuris sapnuoja, kad jis – drugelis, ar drugelis, kuris sapnuoja, jog jis Zhuangzi. Tačiau tarp Zhuangzi ir drugelio yra skirtumas, kurį lemia dešimties tūkstančių daiktų metamorfozės. Šiame pasakojime glūdi įvairios ir labai skirtingos interpretacijos galimybės. Jis gali būti aiškinamas kaip simbolinė tik ką aptartų gyvenimo ir mirties metamorfozių iliustracija. Drugelio vaizdinys tikriausiai turi ir daugybę kitų, ne tik su jo kilmės metamorfozėmis ir būties neilgalaikiškumu susijusių prasmų. Kita vertus, drugelis irgi simbolizuoja nenutrūkstantį jau *Yijing* įtvirtintą permainų procesą bei daoistinei pasaulėžiūrai taip pat ne mažiau svarbią

skrajavimo gamtoje laisvę, grakštumą, grožį, sugebėjimą harmoningai tiek spalvomis, tiek gyvenimo būdu prisitaikyti prie gamtos gaivalų ir išmintingą nenorą tuščiai eikvoti savo energijos ir gyvybinių išteklių kovoti su gamtos jėgomis.

Vėlesnėje daoizmo filosofijoje Zhuangzi būdingą estetiškai traktuojamą gyvenimo ir mirties reliatyvumą keičia naujas pragmatinis požiūris, kuris siejasi su įvairių stebuklingų gyvybės eliksyrų, fizinės ir seksualinės praktikos elementų kultivavimu, padedančiu pailginti ir visavertiškai nugyventi žmogui skirtą gyvenimą.

Kalbos samprata. Zhuangzi, kaip ir Laozi, suabejojo konfucianistų šlovinama žodžio galia, gebėjimu išreikšti reiškinių esmę. Jis plėtojo savitą kalbos filosofiją, kuri kalbą aiškino kaip savotišką išorinį kevalą, po kuriuo slepiasi gilioji žodžiais neišreiškiamą prasmę. Iš čia kilo *įvairūs postmodernistams artimi kalbiniai žaidimai, siekimas išlaisvinti mąstymą nuo išorinės žodinės formos, hipotezė, kad atrodantys pakriki, šėlstantys žodžiai, betikslis klaidžiojimas pažinimo labirintuose turi didžiulę prasmę.*

Neatsitiktinai paskutiniame knygos skyriuje „Beprotingos kalbos“ įdėtas tipiškas daoistinio išminčiaus spontaniškos kalbinės raiškos aprašymas: „Neaiškiose kalbose, beprotiškuose žodžiuose, išūliuose ir neaprepiamuose posakiuose jis išsiliedavo, niekuo nevaržydamas savęs, ir nesilaikė griežto požiūrio į daiktus. Jis manė, kad pasaulis paskendo nuodėmėse ir jam nūr apie ką kalbėti... Jis klajojo kartu su dvasine Dangaus ir Žemės jėga, tačiau nežvelgė iš aukščiau į gausybę daiktų, nieko neteigė apie „teisimą“ ir „melagingą“ bei saugojo nekaltybę kasdieniame pasaulyje. Nors jo rašiniai įmantrūs, jų išūlumas nepiktybiškas. Nors jo kalbos padrikos, jų neapibrėžtumas teikia malonumą. Kalbose slypi neišnykstanti prasmės pilnatvė. Jo esmė nepaprastai gili ir laisva: galima sakyti, viską pasaulyje aprėpė ir pasiekė tobulybę. Ir vis dėlto jo atitikimo permainoms ir išiskverbimo į daiktų esmę tiesa neišmatuojama bei nefiksuoja. Kokia ji neišmatuojama ir nefiksuoja! Kokia ji bekraštė, kaip miglota! Neįmanoma jos išsemti“ (Z-282).

Vadinasi, Zhuangzi paneigė konfucianizmui ir klasikinės *wen* kultūros šalininkams būdingą išskirtinę pagarbą fiksuotam ir tradicijos įtvirtintam žodžiui, bekraštį tikėjimą žodžio galia ir, išpažindamas filosofinio reliatyvizmo principus, ieškojo gelminių už žodžių slypinčių prasmų. Žodžiai, sakė jis, ne vėjas, jie kažką reiškia. Tačiau ką jie gali mums pasakyti, jei jų prasmė kintama? Nejaugi jie nieko nereiškia? – klausė filosofas. Atsakymų į šiuos klausimus ieškoma daugelyje jo knygos puslapių.

Zhuangzi kalbos filosofijai nepaprastai svarbus dialoginis mąstymas ir vadinamasis sąmonės nuskaidrėjimas, kuris artimas budistinės filosofijos plėtojamam sąmonės nušvitimo principui. *Tokioje ypatingo proto aiškumo būsenoje išminčius daoistas tarsi perskrodžia chaotišką regimybės miglą ir pasineria į suvokiamų reiškinių esmę. Kelias į šį sąmonės nuskaidrėjimą Zhuangzi filosofijoje dažnai atskleidžiamas pasitelkiant dialoginio*

mąstymo ir jam būdingus tiesos ieškojimo principus, kuriais rėmėsi ir senovės graikų filosofai, ypač Sokratas ir Platonas.

Čia atsiskleidžia Zhuangzi ir Sokrato dialoginio mąstymo panašumas, kadangi didysis kinų filosofas savo dialoguose su nuolatiniu oponentu Huizi išryškina didžiulę properšą tarp ambicingo, išorinio, garsiai deklaruojamo ir į intelektualizmą pretenduojančio žinojimo bei kuklaus skepticizmo, būdingo daoistiniam išminčiui, kuris puikiai suvokia išorinės retorikos menkavertiškumą, apibūdinant gelminę reiškinių esmę. Zhuangzi oponentui būdingas perdėtas pasitikėjimas žodžių galia, todėl jis apie viską sprendžia pagal žodžius, o Zhuangzi, priešingai, regi pragarmes tarp žodžio ir išreiškiamos esmės.

Todėl filosofas, kaip ir daugelis kitų daoizmo išpažinėjų, *nepasitiki žodžio galia, nori kitaip vertinti jį dominančius reiškinius, ieškoti kitų, už griežtos loginės kalbos kiauto slypinčių, alogiškų simbolinių prasmų, kurias padeda aptikti spontaniškos „beprotiškos kalbos“*. Jos glūdi chaotiškam mąstymui būdingame pažinimo lygmenyje, kol asmenybė intuityviai pasineria į tą sąmonės nuskaidrėjimą, kai įprastiniai žodžiai praranda prasmę. Išsivadavusi iš konvencinių nuostatų iracionali ir alogiška prokalbė funkcionuoja jau kitame, ne išoriniame pažinimo lygmenyje. Žodyje išnyksta įprastinės prasmės, žmogus patenka į kitą reiškinių esmės suvokimo lygmenį, kuriame pažinimas praranda verbalinį pavidalą ir tiesiogiai siejasi su vidiniu reiškinių išgyvenimu. Šiame tikrovės suvokimo lygmenyje žmogus sąmonės nuskaidrėjimo būsenoje tarsi tiesiogiai susiduria su Visatos begalybe, būties procesų neišmatuojamumu. Jei žodžių pakaktų, tuomet, anot Zhuangzi, „pakalbėję dieną, sugebėtume išsemti Dao. Tačiau kadangi žodžių nepakanka, tai, prakalbėjus visą dieną, galima išsemti tik ką nors materialaus. Dao yra kažkas, kas slypi už materialumo ribų. Todėl jo neįmanoma adekvačiai išreikšti žodžiais“.

Darosi suprantama, kodėl Zhuangzi filosofija – *tai tylumos, užuominos ir neišsakymo aukštinimo filosofija. Filosofas, suvokdamas kalbinės raiškos ribotumus ir tą neįveikiamą atotrūkį tarp žodžio bei juo nusakomos esmės, atsainiai vertino verbalinį aukščiausios tiesos, grožio, užslėptos minties perteikimą*. „Pasaulyje vertinamas kalbas, – sakė jis, – paprastai užrašinėja. Užrašai – tai tik kalbos. Jose slypi užrašų vertė. Kalbomis svarstoma mintis. [Tačiau] mintis visuomet kažkuo seka, [ir] tai, kuo seka, neįmanoma perteikti žodžiais“ (Z-281). Vadinasi, žodžiai yra tik pagalbinė esmių, prasmės perteikimo priemonė, patys savaime jie tušti, jų prasmė kintama, priklauso nuo konkretaus konteksto. Todėl be jo ir tam tikrų aplinkybių jie beverčiai. Šią mintį jis paaiškino žuvims gaudyti skirtų bučių metafora.

„Bučiai naudojami žuvims gaudyti. Prigaudžius jie užmirštami [...] Žodžiais reiškiamos mintys. Tačiau išsakydami mintis pamiršta žodžius. Kur man surasti pamir-

šusių žodžius žmogų, kad galėčiau su juo pasikalbėti?“ (Z-282). Regint, anot Zhuangzi, matoma tik forma ir spalva, o klausant girdimi tik garsų sąskambiai ir balsas, kurių visiškai nepakanka norint pažinti esmę. Todėl Zhuangzi teigia, kad tikrai kalbai žodžiai visai nereikalingi, nes apie tikriausius dalykus „kalbama be žodžių“, ir tikram susikalbėjimui „žodžiai visai nereikalingi“. Vadinasi, tylėjimas visuomet nugali gražbylostę. *Tylėjimas, sąmonės nušvitimas arba bežodis bylojimas Zhuangzi filosofijoje yra užslėptos tiesos, gėrio, grožio, giluminės reiškinių esmės pažinimo raktas, kartu ir vienas pagrindinių tikro išminčiaus, meistro, menininko bruožų.*

Požiūriai į visuomenę ir atsiribojimo nuo pasaulio leitmotyvas. Socialinės filosofijos srityje Zhuangzi tęsė Laozi plėtotą civilizacijos kritiką ir atsiribojimo nuo visuomeninio gyvenimo nuostatą, skelbė daoizmo šalininkams būdingą idealaus gyvenimo natūralios gamtos prieglobstyje utopiją. Filosofui nepriimtinas aktyvus konfucianistų dalyvavimas valstybės valdyme ir mėginimas pakeisti natūralius žmonių santykius. Konfucianistų aukštinami valstybės valdymo įstatymai, moralinės normos, institucijos jam buvo žmogaus prigimčiai svetimi institutai, luošinantys žmogaus prigimtį. Todėl jis kritikavo konfucianistines socialinio visuomenės gyvenimo reguliavimo nuostatas ir, tęsdamas Laozi idėjas, teigė, jog geriausias valdymo būdas yra atsisakyti įprastų administracinio valdymo metodų, kadangi „valdymas iškreipia žmonių prigimtį“. Civilizacijos sukuriama socialinio gyvenimo pančiai, anot Zhuangzi, varžo „natūralios žmogaus būties pilnatvę“ ir leidžia paskiriems žmonėms pasisavinti tai, kas priklauso visiems. Pasak filosofo, vagia visi, kas nori privilegijų sau, o labiausiai valdovas, kuris pasisavina visą karalystę. Tačiau ši prievarta turi du galus, todėl niokoja ir tuos, kurie ją remia.

Socialinės ir politinės Zhuangzi teorijos esmė – *žmogus turi išsivaduoti iš valstybės ir visuomenės primetamų apribojimų bei siekti laisvės ir būties visavertiškumo*. Socialiniams apribojimams ir primityviam utilitarizmui filosofas priešpriešina dvasios pirmumą ir, padedant *de*, išugdytą dvasinę asmenybės laisvę, sugebėjimą atsiriboti nuo socialinių konvencijų. Jis aukština kasdienį gamtos grožį, būties džiaugsmingumą ir pilnatvę jaučiantį žmogų, kuriam svetima dvasinė neregystė, kurtumas gamtos garsams bei proto ribotumas. Tokiai asmenybei pakenkti nieks negali; „jei potvynio vanduo pakiltų lig dangaus, jo neužlietų. Jei nuo didžios sausros sutirptų akmenys, metalai ir suanglėtų žemė bei kalnai, – jis karščio nepajustų“.

„Zhuangzi – įžvalgus „klajojančių filosofų“ iliuzijų kracho liudininkas. Ir jis nenori kartoti jų klaidų. Moralė? Kiekvienas niekšas keikiasi jos vardu. Apdovanoti nuopelnais ir bausti už nusikaltimus? Piktadario nuobaudomis vis tiek nepataisysi, o padorus žmogus ir be apdovanojimų gyvens garbingai. Valstybė? Te ji gyvuoja, tačiau taip, kad jos niekas nepastebėtų. Štai linksmos tiesos šio atkaklaus priešo visų tamsuo-

liu, įsitikinusių, kad jie žino, „kaip reikia“, visų tų, kurie ieško receptų visiems gyvenimo atvejams. Ir pirmieji tarp jų yra despotizmo „socialinės inžinerijos“ žinovai, žmonės matuojantys beveidžiu valstybinių įstatymų standartų „matlankiu ir svambalu“, svajojančių visus įtraukti į statutų Prokrusto lovą ir dėl lygybės pasiruošę, anot lakaus Zhuangzi posakio, „ištempinėti ančių ir kapoti gervių kojas“ [Maliavin, 1995, p. 15].

Filosofas tyčiojasi iš įvairių didžiulį populiarumą to meto filosofijoje įgijusių socialinių ir politinių teorijų, kurių šalininkai kūrė visokius harmoningos visuomenės modelius. Zhuangzi, kaip ir Laozi, atrodo, kad jie vienodina asmenybes. Mažiausią pasikėsinimą į žmogaus laisvę ir jos apribojimą įvairiais įstatymais, prievarta diegiau moralės principais, valdymo institucijomis jis traktuoja kaip prievartinį prigimtinio žmonių skirtingumo niveliavimą. Nors žmonių, siekiančių įdiegti įvairius socialinius apribojimus, norais, anot Zhuangzi, lieka tik stebėtis, tačiau praktiškai sulaukiama visai priešingų rezultatų. Todėl filosofas aršiai priešinasi bet kokiems formaliems valstybės valdymo aparato nustatomiems asmenybės laisvės apribojimams.

Išmintingas žmogus, pasižymintis tvirtais etiniais gyvenimo principais, pasak filosofo, gyvena užsisklendęs namuose, bergždžiai nešvaisto savo protinių ir fizinių sugebėjimų, neskubėdamas veikti. Visuomenės požiūris į teisingą ir klaidingą, pagyrimai ir pasmerkimai jį menkai jaudina. Kai visi žmonės gali mėgautis gyvenimu, jis džiaugiasi. Dvasinį pasitenkinimą jis randa bendraudamas su dvasiškai artimais žmonėmis ir nuolatos besikeičiančia gamta, įsiklausydamas į jos ritmus.

Žmogaus susiliejimas su gamta, būties pilnatvės pojūtis ir laisvos asmenybės svarbos suvokimas Zhuangzi filosofijoje išskiria tobulą žmogų iš kitų ir padeda jam atsiriboti nuo melagingų visuomenėje viešpataujančių vertybių. Ir priešingai – žmogaus priešpriešinimas gamtai dažniausiai atskleidžiamas per jo supriešinimą su gyvūnijos pasauliu. Pastarasis esąs svarbiausias tarpininkas, siejantis autentišką asmenybę su Dao, kadangi gyvūnai yra artimi žmogui, o kita vertus, jie nepaprastai glaudžiai susiję su Visatos procesais.

Zhuangzi tekste pilna aliuzijų į gyvūnijos pasaulį, kuris šiam daoizmo ideologui yra sudedamoji autentiškos būties pasaulio dalis. Filosofas aiškiai atskiria tai, kas priklauso natūraliai gamtai, ir tai – kas žmogui. Priklausantys gamtai yra vidinis, o žmogui – išorinis. Keturios jaučio ar arklio kojos yra prigimtinė gamtos dovana, o arklio pakinktai ar buivolo šnervės inertos vadžios yra žmogaus įsiveržimo į gamtos pasaulį pėdsakai. Tai, kas siejasi su gamtinių principų sklaida, Zhuangzi filosofijoje traktuojama kaip laimės, gėrio ir darnos šaltinis, o sekimas dirbtiniais žmonių principais skleidžia skausmą ir blogį. Dėl to Zhuangzi moko visada remtis natūraliais gamtos dėsniais. Todėl jis kalba apie pietinėje kinų civilizacijos pasaulio dalyje gyvujančią harmoningą civilizacijos nesuluošintą visuomenę, kurioje žmonės gyvena pagal na-

tūralius principus. Jie nepaiso išorinio mokyto, kadangi vertina esmę, menkai rūpinasi turtais, neturi savanaudiškų potroškių, nieko nekaupia, duoda ir nieko nereikalauja atgal, laisvai klaidžioja bekraštėse gamtos ir žmogaus dvasios platybėse.

Gvildendamas klajonių ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio motyvus kinų filosofijoje, literatūroje ir vaizduojamojoje dailėje, subtilus kinų kultūros žinovas P. Demieville'is taikliai pastebėjo, kad pirmajame Zhuangzi knygos skyriuje – „Klajonės bekraštybėje“ – šios „klajonės vyksta iš karto dviem lygmenimis – dvasios pasaulyje, į kurį pajėgia įsiskverbti šamanai, ir realiais atokiais kalnų keliais, gamtos stichijoje“ [Demieville, 1973, p. 368]. Zhuangzi ragina mąstytoją, menininką tapti nuolatinio klajūnu, ieškoti nauja, visuomet būti atviram išorinio gamtos pasaulio grožio išpūdziams. Tačiau klajoti ir ieškoti nauja galima ne tik gamtos pasaulyje, bet ir žmogaus išgyvenimuose, dvasios gelmėse. Šias introvertiškas gelmes Zhuangzi vadina „bekraščiu svajų pasauliu“. Jame asmenybė gali surasti užmarštį, patikimą užuovėją nuo slegiančio išorinio pasaulio bausmių. Ši filosofo mintis padarė stiprų poveikį vėlesnei neodaoizmo ir čan filosofijai.

Zhuangzi vienas pirmųjų klasikinėje kinų filosofijoje formavo tokį mąstytojo, išminčiaus idealą, kurio esminiai bruožai – *kuklus pasitraukimas nuo išorinio pasaulio šurmilio į natūralų gamtos prieglobstį ieškoti kūrybinio įkvėpimo*. Išminčius, anot Zhuangzi, „užmiršta savo drąsą, regėjimą ir klausą, bastosi, nepažindamas dvejonų ir užmiršęs žemiškus rūpesčius, palaimingai klajoja neapsisunkindamas jokiais reikalais. Tai vadinama „veikti nepiktinaudžiaujant, būti vyresniam nepavergiant“ (Laozi). O tu puikuojiesi savo žiniomis, norėdamas apstulbinti nemokšas, sieki švaros, kad apnuogintum kitų purvą, žaižaruoji spindesiu, tarsi laikytum iškėlęs saulę ir mėnulį. Juk tavo kūnas saugus ir sveikas ir tavo likimas daug geresnis nei tų, kurie mirė pernelyg anksti, kurie kurti, akli ar šlubi. Ir tu dar drįsti skųstis Dangumi?“ [Zhuangzi, 2002, p. 399].

Asmenybę, suvokusią Dao esmę, pasiekusią vidinę rimtį ir harmoniją su visuomene ir gamtos pasauliu, Zhuangzi vadina „tobulu žmogumi“, įprasminančiu daoistų idealą. Toks *būties harmoniją suvokęs žmogus nepastebimai pradeda dalyvauti visuose visuomenės ir būties procesuose, panašiai kaip ašis įeina į jai skirtą skylę rate. Jis tarsi yra visų poliarinių jėgų susidūrimo centre, kur mažiausias pasipriešinimas, trintis ir betikslis gyvybinės energijos praradimas. Todėl tokia asmenybė geriausiai išnaudoja savo galias ir veikia be trukdžių, laisvai*.

Vadinasi, Zhuangzi idealas – tai subtiliai jaučianti gamtos grožį, gyvenimo pilnatvę, pajėgianti dvasiškai tobulėti asmenybė. Jos troškimas pažinti slėpiningąją reiškinių esmę neatsiejamas nuo sugebėjimo atsikratyti aistrų, klajoti neapbrėptuose Visatos, gamtos ir žmogaus vidinio pasaulio platybėse. Išmintingas žmogus, suvokęs Dao procesų esmę, anot Zhuangzi, pajėgia išsivaduoti iš jausmų vergijos. Tai nereiš-

čia, kad jis praranda sugebėjimą jausti kitų žmonių nelaimės, – jis *tiesiog suvokia vidinės rimties svarbą ir neleidžia jausmams sujaukti gyvenimo, kvailai ir beprasmiškai elgtis*. Šie teiginiai teoriškai pagrindžia atsiribojimą nuo bet kokių dirbtinės veiklos formų ir aukština neveiklos principą.

Neveikimo teorija. Intuityviai suvokęs reiškinių esmę, tikras išminčius, anot Zhuangzi, apsiriboja tylėjimu ir paskęsta neveiklos (*wu wei*) būsenoje. *Wu wei* motyvas yra vienas pagrindinių Zhuangzi ir apskritai daoizmo filosofijoje, *nes neveiklos principas suvokiamas kaip aukščiausios, intuityvios, didiesiems išminčiams ir menininkams pavaldžios, glaudžiai susijusios su kontempliacija, vidinės dvasinės veiklos būdas*. „Kas seka Dao, – sako filosofas, – kas dieną vis daugiau netenka, o netekęs vėl netenka, kol pasiekia neveikimo būseną, neveikimas juk padaro viską“ (Z-246).

Čia atskleidžiamas atotrūkis tarp filisterinės sąmonės žmonių ir negausios išminčių, tikrų meistrų bei menininkų grupelės, kuri pajėgia atsiriboti nuo paviršutinės išorinės veiklos ir priartėti prie paprastam žmogui nepasiekiamos vidinės rimties, susikaupimo, neveikimo būsenos. „Juk tuštuma, rimtis, susikaupimas, nesijaudinimas, nusišalinimas, tylą, neveikimas, – pabrėžia Zhuangzi, – tai Dangaus ir Žemės lygmuo, aukščiausia iš gamtinių savybių“ (Z-197). Vadinas, išmintingas, perpratęs gyvenimo esmę žmogus nevargina savęs beprasmybišiais darbais, suvokęs likimo esmę, neužsiima dalykais, reikalaujančiais neturimų žinių. Užuo beprasmiškai kovojęs su pasauliu jis lanksčiai prisitaiko prie besikeičiančių aplinkybių ir, išnaudodamas neveikimo principo galimybes, mažiau išeikvoja energijos – palieka ją prasmingai veiklai.

Šią mintį jis vaizdžiai paaiškina pasitelkdamas tobulo meistro mėsininko pavyzdį, kuris devyniolika metų negalando savo aštrumo nepraradusio peilio. Jis pasiekė aukščiausią meistriškumo laipsnį – išdarinėdamas jaučio skerdieną, darbavosi laisvai ir ritmingai tarsi šokėjas. Atskleidamas aukščiausio meistriškumo paslaptį jis teigė, kad jam svarbiausia – *Dao esmė, ji yra svarbesnė už bet kokią metodą. Iš pradžių, kai pradėjo šį darbą, jis regėjo tik jaučio skerdienos visumą, po trejų metų visuma tarsi išnyko, dabar regi skerdieną tik dvasia, netgi nežvelgdamas. Todėl peilis skrodžia idealiai tiksliai, nėra trinties, nepraranda energijos, nejaučia jokio pasipriešinimo*.

Apibendrinant Zhuangzi neveikimo teoriją, būtina prisiminti, kad daoizmo tradicijoje bet koks savo srities meistras (filosofas, menininkas, amatininkas), pasižymintis sugebėjimu pasiekti neveikimo būseną ir intuityvia pažinimo galia, t. y. girdėdamas negirdimus Dao muzikos garsus, neištariamus žodžius, regėti neregimas spalvas ir formas, yra prilyginamas išminčiui. *Todėl visi meistrai – poetai, tapytojai, muzikantai, architektai – daoistų traktatuose vadinami išminčiais, o meistro ir išminčiaus sąvokos jiems lygiavertės. Išminčiai, didieji meistrai ir menininkai pasižymi vienoda tiesioginės intuicijos galia, sugebėjimu perprasti tikrąją reiškinių esmę, nes jų širdys „kuria ištiesą pasaulį“*.

Asmenybės laisvės, spontaniškumo, atsiribojimo nuo socialinių gyvenimo normų puoselėtojas Zhuangzi puikiai suvokė ilgomis ir sudėtingomis patydomos vidinės drausmės bei psichologinės nuostatos svarbą. Tai, kad pasiektum tikslą, yra būtina vidinė rimtis ir susikaupimas, jis įrodinėja pasitelkdamas pričią apie didį kovinių gaidžių meistrą Ji Xingzi, kuris kruopščiai ruošė valdovui neprilygstamą kovinį gaidį. Praslinkus dešimčiai dienų, valdovas paklausė:

– Ar gaidys jau paruoštas [kovai]?

– Dar ne. Vaikšto pasipūtęs, be priežasties užsiliepsnoja pykčiu.

Praėjo dar dešimt dienų, valdovas vėl [to paties paklausė]. Ji Xingzi atsakė:

– Kol kas ne. Jis vis dar puola, išgirdęs gaidžio balsą ar išvydęs šešėlį.

Po dešimties dienų valdovas ir vėl [to paties paklausė].

– Beveik paruoštas, – šįkart atsakė Ji Xingzi. – Net jei netoliese kitas gaidys užgiedos, kviesdamas kovoti, jis nė nekrustels. Pažvelk į jį – tarsi būtų iš medžio išdrožtas. Jo dvasia visiškai rami – nepajudinama ir nesudrumsčiama. Nė vienas gaidys neišdrįs priimti jo iššūkio – nusigręš ir pabėgs [Zhuangzi, 2002, p. 396].

Apskritai, sprendžiant pagal Zhuangzi tekstą, filosofą labai domino tobulumo, aukščiausio profesionalizmo ir meistriškumo problema kiekvienoje žmogaus gyvenimo bei veiklos srityje. Todėl jo knygoje nuolat grįžtama prie šios temos, ji aptariama įvairiais požiūriais remiantis daugybe labai tinkamų pavyzdžių.

Estetika ir meninės kūrybos teorija. Zhuangzi estetika tiesiogiai išsirutuliojo iš jo filosofinių pažiūrų. Jo grožio samprata yra antiracionalistinė ir reliatyvistinė. Teigdamas pirmąją Visatos grožio ir harmonijos idėją, filosofas plėtoja teorijas apie žmogaus nesugebėjimą objektyviai vertinti grožį ir paties grožio reiškinių reliatyvumą. Grožis ir bjaurumas priešingi tik sąlygiškai, nes realiame pasaulyje nuolatos regime vieną būseną pereinančią į kitą. Tai, ką žmonės laiko grožiu, sako Zhuangzi, baido žuvis, paukščius, žvėris. Netgi skirtingų žmonių grožio vertinimai yra labai individualūs, subjektyvūs, todėl negali būti vienareikšmiai. Pasaulyje negali būti vienintelės nekintamos grožio sampratos, nes riba tarp grožio ir bjaurumo yra itin paslanki.

Taigi objektyviai pažinti grožio, anot Zhuangzi, neįmanoma, nes, pirma, kiekvienas gyvas padaras grožį suvokia skirtingai, antra, šis suvokimas nuolatos keičiasi ir, trečia, skverbdamiesi į grožio esmę, neišvengiamai susiduriame su šios sąvokos neapibrėžtumu, ribos tarp grožio ir bjaurumo sąlygiškumu. Visa tai liudija grožio reiškinių reliatyvumą ir neleidžia kurti visuotinių estetinių kriterijų. Kita vertus, nei žmogaus protas, nei kalba nepajėgia tiksliai apsaityti daugelio subtiliausių grožio formų, kurias galima suvokti tik intuیتیviu tiesioginiu pažinimu.

Zhuangzi, kaip ir kiti daoistai, atsainiai vertina išorines grožio formas, nes tikros esmės ieško po išoriniu apvalkalu. „Išorinis grožis, – sako jis, – sunaikina esmę“

(Z-213). Grožio šaltinio filosofas ieško gamtos pasaulyje. *Zhuangzi* traktate nuolatos aukštinamas visa apimantis kosmoso, gamtos grožis. Gamta suvokiama kaip natūrali žmogų priglaudžianti ir jo dvasiai artima buveinė. „Visa ko galutinė atspara, – sako Zhuangzi, – gamta. Sekdami [ja] įgyjame išminties“ (Z-269). Nuolatos besikeičiančios gamtos grožis, jo įvairovė – tai nuolatinis pavyzdys menininkui, pagrindinis jo įkvėpimo šaltinis. „Gamtos kelyje [viskas] juda, nieks nesustoja, todėl ir atsiranda [visa] daiktų įvairovė“ (Z-196). Gamtos reiškinių įvairovės, jų tobulo harmoningo grožio šaltinį Zhuangzi randa neregimame, negirdimame, beformiame Dao, Didžiojoje tuštumoje. „Dangus ir Žemė, – sako jis, – pasižymi didžiu grožiu, tačiau [ji] nutyli, keturiems metų laikams būdinga aiški tvarka, tačiau [jos] nesvarsto, visa daiktų aibė paklūsta tobuliems [natūraliems] dėsniams, tačiau [apie juos] nešneka“ (Z-247).

Minėdamas pasaulyje viešpataujantį „didįjį grožį“, kuris nutylimas, Zhuangzi pirmiausia kalba apie absoliutaus aukščiausio Dao grožio išikūnijimą, grožio, kuris yra spinduliuojamas į visas pasaulio puses, daiktus, reiškinius, žmogų. „Suvokęs Dangaus ir Žemės grožį, išminčius suvokia [natūralius] begalės daiktų dėsnius“ (Z-247). Dao filosofas suvokia kaip nekintamą absoliutaus nenusakomo grožio ir darnos buveinę („Dao – tai harmonija“), todėl išmintingas ir jaučiantis grožio esmę žmogus tyli.

Zhuangzi meno filosofijoje svarbiausia laikoma muzika ir poezija. Pastaroji aiškinama kaip spontaniška Dao kūrybinės valios raiška. Ji tarsi atspindi užslėptų būties dėsnių esmę. Tačiau dar svarbesnė yra muzika, kurios traktavimas regimai susijęs su senovės muzikinėmis kosmogonijos koncepcijomis. Filosofas, kaip ir konfucianizmo šalininkai, daug kalba apie magišką muzikos galią, kurią pateikia ambivalentiškai: pirmiausia kaip Visatos harmonijos pasireiškimą, o kita vertus, kaip galingą žmonių sąmonės poveikio instrumentą.

Vienas Zhuangzi knygos veikėjų, ežero platybėse išgirdęs grojant melodiją „Saulės patekėjimas“, prisipažįsta: iš pradžių, klausydamas muzikos, „pašiurpau, pasikui pasiekiau neveikimo būseną, galiausiai – jausmų sumaištį ir susijaudinęs tylėjau, negalėdamas [ilgai] atsikvošėti“ (Z-204). Šios įstabios muzikos autorius *Zhuangzi* tekste jos kūrimo procesą apibūdina tokiais žodžiais: „Sukūriau šią melodiją remdamasis žmogaus prigimtimi, suderinau su gamtiniu-dangiškuoju pradu, atlikau vadovaudamasis ritualais ir pareiga, pripildžiau ją didžio švarumo“ (Z-204).

Tačiau čia kalbama tik apie mažiausios galios turinčią žmogaus sukurtą muziką, kurią tobulumu ir poveikiu lenkia Žemės muzika ir Visatos muzika. „Žmogaus fleitos garsus išgirdęs, – sako Zhuangzi, – dar Žemės fleitos nežinojai, [kai] išgirsi Žemės fleitą, dar nežinosi, kas yra Visatos fleita“ (Z-139). Anot filosofo, būtent Visatos muzika yra pirmasis pasaulio atsiradimo akordas. Iš pradžių buvo Tuštuma, kurioje suskambėjo begalybė „Visatos muzikos dermių, ir kiekviena jų – savita, o vėliau atsira-

do daiktai ir gyvybė“. Taigi aukščiausiasis menas, muzika, Zhuangzi meno filosofijoje lydi harmoningos pasaulio įvairovės kūrimą.

Vertingiausia Zhuangzi estetikos ir meno filosofijos dalis, turėjusi didžiulį poveikį kinų estetinės minties ir meno raidai, susijusi su *Zhuangzi* tekste plėtojama tobulai meną įvaldžiusio meistro ir jo kūrybos proceso koncepcija. Skirtingai nei konfucianistai, kurie daugiausia domisi socialine ir etine menininko bei jo kūrybos misija, Zhuangzi meno filosofijoje daugiausia tyrinėjamos kūrybinės menininko jėgos, paskatos, pats kūrybos procesas. Zhuangzi – pirmasis daoizmo tradicijos mąstytojas, visapusiškai išplėtojęs šiuos mokymus.

Zhuangzi traktate plėtojamoms tobulo meistro, menininko teorijoms, kaip ir daoistinei pasaulėžiūrai apskritai, būdingi asmenybės nepriklausomumo, asketiško atsisakymo nuo visko, kas išoriška, nebūtina, dvasinio tobulėjimo motyvai. „Tikras kilmingumas karališkos garbės atsižada, tikras turtingumas karaliaus išdą niekina, tikri siekiai atsisako vardo ir šlovės. Tačiau dėl to Kelias nesikeičia“ (Z-204). Tikras meistras, siekiantis tobulumo pasirinktoje srityje, turi nuolatos lavintis, sąmoningai atsisakyti menkų žinių ir darbų, trukdančių įgyvendinti svarbius kūrybinius tikslus. Filosofas griežtai kritikuoja konformizmą, pataikavimą visuomenės skoniams, tenkinimąsi pasiektais rezultatais. Kaip vieną blogiausių žmogaus savybių jis smerkia didžiavimąsi asmeniniais laimėjimais. „Ką tai reiškia? – klausia filosofas. – Tai aukštinti savo dorybes ir keiksnoti kitus, kurie elgiasi kitaip“ (Z-313). Zhuangzi moko daoistus nepervertinti savo įgimtų sugebėjimų, būti reikliems sau, nuolatos skverbtis į gamtos pasaulio paslaptis. Menininkas ir išminčius, trokštantis pažinti tikrąją grožio esmę, turi jos ieškoti gamtoje. Zhuangzi estetika – tai natūralumo ir gamtos grožio aukštinimas, nes gamta, jo manymu, pirmapradės būties, Didžiosios tuštumos, Dao harmonijos modelis.

Zhuangzi aukština visišką menininko atsidavimą kūrybai, savo vertės supratimą, kūrybinę nepriklausomybę, gebėjimą susikaupti, atsiriboti nuo sustabarėjusių vertinimo kriterijų, būties ir kūrybos formų. Šios idėjos vaizdingai atskleidžiamos alegorija apie tikrą, kupiną savo vertės pajautimo, menininką, kuris kiek pavėlavęs ateina į valdovo rengiamą dailininkų konkursą, ramiai pasisveikina su valdovu ir prieš pradėdamas atsiribojęs nuo supančiųjų palaimingai medituoja. Nors šio dailininko elgesys išoriškai atsainus, jis pripažįstamas geriausiu meistru, valdovas neatsitiktinai jam teikia pirmenybę ir patiki atsakingą meninį užsakymą. Meditacija, savistaba ir dvasios rimtis Zhuangzi estetikoje suvokiami kaip autentiškos kūrybos simboliai.

Kita vertus, Zhuangzi alegorija apie dailininką išaukština vidinę menininko laisvę, jo nepriklausomybę nuo šio pasaulio stipriųjų, visuomenėje nusistovėjusių estetinių idealų ir skonių. Savąją tikro menininko koncepcija filosofas siekia paneigti konfucianistinės estetikos aukštinamus išorinius ritualus, besąlygišką pagarbą valdo-

vui ir kaip priešpriešą iškelia tokią menininko asmenybę, kuri gyvena dėl meno ir kuriai kūryba bei gyvenimas yra neatsiejami. Visą savo gyvenimą aukodamas kūrybai tikras meistras neturi nei noro, nei laiko kreipti dėmesį į „išorinius“, su jo kūryba nesusijusius dalykus.

Taigi tikras menininkas Zhuangzi estetiinėje koncepcijoje pasižymi išminčiaus savybėmis. Pradėdamas kurti, jis atsiriboja nuo visko, kas trukdo suvokti jį dominančių reiškinių esmę, įsiskverbti į juos, tapti beaistriu. „Beaistriu, – sako filosofas, – aš vadinu tokį žmogų, kuris nežudo savo kūno iš vidaus meile ir neapykanta; tokį, kuris visuomet natūralus ir nepaverčia gyvenimo dirbtiniu“ (Z-161). Beaistrė tikro meistro siela – tai tarsi lygus vandens paviršius ar tyras veidrodis, atspindintis pasaulio gelmes. Veidrodis ar lygaus vandens paviršiaus metafora daoizmo estetikoje nusakoma „prabudusi“, „neužteršta“ menininko sąmonė, pajėgianti jautriai reaguoti į išorinio ir vidinio pasaulio pokyčius. Rimties kupinas vandens paviršius, anot Zhuangzi, – tai pavyzdys menininkui, kuris kaip vanduo „viską saugo viduje, išoriškai [nė kiek] nesijaudindamas“ (Z-160). Vidinis menininko susikaupimas kurti padeda jam užmiršti viską, išskyrus tai, į ką nukreipta jo dvasia. Jautriu Zhuangzi vadina „ne tą, kuris girdi kitus, o tą, kuris girdi pats save. Akylu vadinu ne tą, kuris regi kitus, o tą, kuris regi pats save. Juk žvelgia į kitus tas, kuris neregį pats savęs, vadovauja kitiems tas, kuris nesuvaldo savęs: [toks] valdo tuo, kas priklauso kitiems, o ne tuo, ką gavo jis pats, jis siekia to, kas tenka kitam, o ne kas reikalinga jam pačiam“ (Z-175).

Visose kūrybinės veiklos formose, ypač meno kūryboje, Zhuangzi itin vertina „dvasinį lengvumą“, „žaismingumą“, „spontaniškumą“, sugebėjimą visiškai natūraliai savo kūrybines galias atiduoti meninės kūrybos procesui. Aukščiausias grožio ir meno pasaulis, anot Zhuangzi, atsiskleidžia ne toms išdidžioms asmenybėms, kurios kupinos rūšių apmąstymų, didingų siekių, o kalbėdamos apie didingumą piktinasi, smerkia, bet tiems, kurie natūraliai pasineria į kūrybos procesą, atsiribodami nuo rūšių minčių, pamiršdami viską, kas varžo jų sąmonę. „Nesvarstyk, negalvok, ir tau atsivers Kelio pažinimas. Niekur nebūk, niekam nesilankstyk, ir įsitvirtinsi Kelyje. Niekuo neseik, [neik] jokių kelių, ir pamažu apčiuopsi Kelią“ (Z-246).

Zhuangzi idealas – menininkas klajotojas, visuomet atviras ir jautrus grožiui, kuris, filosofo žodžiais tariant, „sėdėdamas skęsta užmarštyje, suteikia laisvę savajai širdžiai“. Tokia asmenybė gyvena ir kuria visiškai natūraliai, atsiribodama nuo bet kokių sąmonei trukdančių sąlygotumų, reglamentuojančių schemų, negalvodama nei apie šlovę, turtus, užmiršusi viską, kas trukdo būti natūraliam. Kaip didžio žmogaus mokymas, taip ir didžio menininko kūryba „primena šešėlį, persekiojantį žmogų, aidą, atsiliepiantį balsui. Į [kiekvieną] klausimą [jis] atsako išliedamas visą savo širdį, susiliedamas į porą su [viskuo] Pasaulyje. Rimties būsenoje jis begarsis, judėjime

nevaržomas. Veda paskui save kiekvieną, kaip jam norisi, ir grąžina [kiekvieną] pats sau. Klajoja nepalikdamas pėdsakų, ateina ir išeina be nukrypimų, be pradžios ir pabaigos kaip saulė“ (Z-186).

Tobulybės lygmenį pasiekęs meistriškumas, anot Zhuangzi, negali būti perduotas nei skaitant išmintingiausias knygas, nei paveldimas. Norint perprasti aukščiausio meistriškumo paslaptis, reikia įgimto talento, visiško atsipalaidavimo kuriant, daugiametės praktinės veiklos, nuolatinio išpūdžių tobulinimo pasirinktoje srityje. Netgi geriausi mokytojai negali išmokyti nevykėlių mokinių, neturinčių talento, pasiryžimo dirbti. „Kai gražusis Chao grojo ciniu, Mokytojas Yuan jam akompanuodavo būgnu, o Geradarys [gražbyliavo] atsirėmęs į plataną. [Šių] trijų kūrėjų meistriškumas buvo [veik neprilygstamas], todėl iki šiol apie juos sklinda padavimai. Būdami išskirtinai atsidavę menui, meno poveikiu jie siekė tobulinti kitus. Tamsuolius lavindami, galiausia patys baigė miglotais išvedžiojimais apie kieta ir balta. Jų nevykėliai mokiniai tuos įmantrius išvedžiojimus suprato tik išoriškai, todėl tobulumo [nepasiekė] iki gyvenimo pabaigos“ (Z-142).

Taigi tikras meistriškumas ir tobulas menas neatsiejamas nuo talento, vidinės drausmės, nuolatinio įgūdžių tobulinimo, sugebėjimo „išvysti“ ir meninių formų kalba meistriškai išreikšti slėpiningąją reiškinių esmę. Svarbiausias čia – menininko sugebėjimas pasiekti tokį intuityvaus kūrybinio proceso lygmenį, kuriame meistrui jau nebereikia savęs kontroliuoti, paisyti, „ką jis daro“. Jo mąstysena, kūrybos objekto suvokimas ir judesių plastika susilieja į vientisą darnų junginį, kuriame kiekvienas judesys idealiai atlieka savo funkciją. Toks kūrėjas nesistengs „aplenkti kito nei dėl laimės, nei dėl nelaimės; tik suvokęs tuoj atsilies, tik priverstas pajudės; tik prievarta pakils, atmetęs žinias ir gyvenimo išmintį, seks natūraliais dėsniais, todėl tokiai asmenybei neturi įtakos gaivalinės nelaimės, daiktų nelaisvė, žmonių priekaištai nei svarbiausių dievų nuolaidos“ (Z-221).

Taigi, apjungęs daugelio daoizmo mokyklų elementus ir originaliai išplėtojęs dialektines Laozi idėjas, Zhuangzi tapo įtakingiausiu klasikinio daoizmo atstovu. Jo idėjos stipriai paveikė daoizmo filosofinės minties ir meno raidą. Zhuangzi iškelta menininko nepriklausomybės, atsiribojimo nuo išorinių gyvenimo ir kūrybos formų, dvasingumo, autentiškos kūrybos svarbos, žmogaus būties pilnatvės ieškojimo, išaukštintos meditacijos, spontaniškumo ir natūralumo, gamtos grožio kulto idėjos įkvėpė įtakingų neodaoizmo ir *fengliu* („vėtros ir srauto“) krypčių estetiką. Šių krypčių šalininkai nuolatos rėmėsi estetinėmis Zhuangzi idėjomis, ieškojo jose teorinio savo kūrybos principų patvirtinimo. Paradoksali šio įstabaus daoizmo filosofo-menininko mąstysena, savitas metaforų pasaulis tūkstantmetėje kinų kultūros istorijoje neprarado gaivumo ir menininkus traukiančio žavesio.

PAGRINDINIAI KLASIKINIO DAOIZMO FILOSOFIJOS MOKYMAI

Mokymas apie būtį ir gamtą. Universalistinė daoistinė filosofija savitai interpretuoja kosmizmą, kuris žmogų suvokia kaip sudedamąją gamtos pasaulio dalį. Tai iš esmės monistinė pasaulėžiūra, kurios šerdis – mokymas apie *dao* amžiną, visa apimančią spontaniško būties gimimo ir istorinės raidos dėsni. Tai suformuoja kitą pamatinę mikro- ir makrokosmo vienybės idėją, žmogų traktuojančią kaip neatsiejamą nuo supančios Visatos ir gamtos. Žmogus esą ne tik kaip sistema, analogiška kosmoso sandarai, tačiau struktūriškai ir funkcionaliai jai tapati. Todėl išmintingo žmogaus gyvenimas, anot daoizmo išpažinėjų, turi remtis atitikimo Visatos procesams ir neveikimo (*wu wei*) principais, kadangi bet koks *dao* principams prieštaraujantis veiksmas ne tik yra tuščias laiko ir energijos eikvojimas, bet ir veda į nesėkmę bei žūtį. Niekio pasaulyje dirbtinai pakeisti neįmanoma, o jei ir pavyksta, ši sėkmė yra laikina, todėl vadinamasis laimėjimas ilgai niui neišvengiamai virsta pralaimėjimu.

Klasikinio filosofinio daoizmo pagrindas yra ontologija ir natūrfilosofija, apmąstymai apie globalines kosmoso, gamtos ir žmogaus būties problemas, kurie nulemia visus kitus šio mokymo aspektus. Daoizmo pasaulis – tai spontaniškų, į visas puses sklindančių materialių, dvasinių, idealių jėgų srautas, kupinas *dao* energijos. Randantis pasauliui, *dao* reiškiasi kaip kūrybinės *yin* ir *yang* galios, kurioms pavaldūs visi reiškiniai. Šios dvi jėgos nėra priešiškos, jos papildo ir pagrindžia viena kitą: silpstant *yang*, stiprėja *yin*, ir atvirkščiai. Svarbiausia yra šių jėgų pusiausvyra. Tik išminčius geba ją palaikyti. *Yang* ir *yin* sąveika yra amžina bei nepaliaujama. Nuolatos randasi naujų būvių, kurie suyra ar virsta kitais. Niekas šiame amžino tapsmo procese nėra privaloma, viskas yra spontaniška ir veikia pagal tikimybių teoriją. Todėl suvokiantis *dao* dėsnius išmintingas žmogus stengiasi elgtis natūraliai. Jis veikia neveikdamas, moko be žodžių, niekuomet nesiveržia į priekį, tačiau yra visų priekyje. Kadangi jis nedaro nieko išoriška, nereikalinga, jo veikla netrikdo natūralių gamtos ir socialinio gyvenimo dėsnių.

Tuštuma, *dao*, *de*, slėpiningumas, rimtis – tokios pamatinės daoizmo filosofijos kategorijos – labai skiriasi nuo racionalistinės Vakarų filosofijos sąvokų. Daoizmas siekė išsakyti ir įvardyti spontanišką asmenybės raišką, subtiliausius sąmonės pokyčius. Dėl to kategorijų reikšmė priklauso nuo aptariamų situacijos ir konteksto, jos turi suaktyvinti individo mąstymą, padėti jam pačiam praregėti. Jau pati hieroglifų kilmė skatina vaizdinį mąstymą, tad filosofines sampratas galime įsivaizduoti kaip savotiškas vaizdines, metaforiškas sąvokas.

Svarbus daoizmo požiūris į Tuštumą. Ji yra nebuvimas, *dao*, visų būties procesų vidinio sąryšingumo simbolis. „Nebuvimas, – rašoma pirmame *Laozi* skyriuje, – yra Dangaus ir Žemės pradžių pradžia, buvimas – visko esamo ištakos. Taigi nebuvime išvelgsime mįslingas *dao* gelmes, o buvime – kontūrus“. Nebuvimas ir buvimas kildinami iš vieno pirmapradžio šaltinio, kuriam būdingas slėpiningumas ir kuris aiškinamas kaip „slapčiausi vartai į visas gelmes“ – šitai yra viena pagrindinių daoizmo filosofijos temų. Tuštuma daoizme traktuojama kaip būties ištaka, visos būties pilnatvės pradžia, begalinė jėga, tai – nuo ko viskas turi prasidėti.



Daoizmo filosofija

remiasi iš archajiškos mitologijos kilusiu organicistiniu požiūriu, teigiančiu, kad harmoningą ir tobulą Visatos struktūrą kartoja harmoninga žmogaus kūno, gyvūnijos, gamtos reiškinių bei objektų sandara ir grožis. Pavyzdžiui, *Huainanzi* tekste išvelgiamos tiesioginės analogijos tarp žmogaus kūno ir kosmoso sandaros. „Galva apvali kaip Dangus, pėda kvadratinė kaip Žemė. Gamtai būdingi keturi metų laikai, penki pirmapradžiai elementai, devyni skirstymai, trys šimtai šešiasdešimt šešios dienos. Žmogus irgi pasižymi keturiomis galūnėmis, penkiais vidaus organais, devyniomis angomis, trimis šimtais šešiasdešimt šešiais junginiais. Gamtoje yra vėjas, lietus, šaltis ir karštis. Žmogus taip pat turi savybes imti ir duoti, džiaugtis ir pykti. Iš tulžies atsiranda debesys, iš kepenų – vėjas, iš inkstų – lietus, iš blužnies – griaustinis, o širdis visa tai valdo. Todėl ausys ir akys – tai Saulė ir Mėnulis, kraujas ir eteris – vėjas ir lietus“ (H-52).

Daoizmo filosofijos šerdis yra ontologizuotas mokymas apie amžiną, natūralų, visuotinį spontantiško Visatos atsiradimo, raidos ir išnykimo dėsni, kuris įvardijamas *Dao* keliu. Jis yra ne tik pasaulio kilmės, funkcionavimo šaltinis, tačiau ir visa aprėpiantis būties dėsni, skleidžiantis savo galią visuose pasaulio daiktuose ir reiškiniuose. H. Creelis skelbia *dao* ne tik vyraujančia daoizmo kategorija, bet ir jo „kelrode žvaigžde“ [Creel, 1977, p. 10].

Hieroglifą *dao* sudaro du prasminiai dėmenys: galva ir eiti. Iš pradžių *dao* sąvoka reiškė kelią, kuriuo eina žmonės. Vėliau ji pereina į astronomiją ir apibūdina Dangaus kūnų „judėjimo kelią“. Ilgainiui semantinis šios sampratos laukas plečiasi, ir ji

*Daoistinio
nemirtingumo
eliksyro
paruošimas.
Senovinis
paveikslas*

virsta abstrakčia filosofine kategorija. *Dao* pradedamas traktuoti universaliai kaip Pirmapradė tuštuma, visų daiktų pradžia, Visatos kūrėjas, spontantiškas visa aprėpiantis kosmoso, gamtos reiškinių, visuomenės ir žmogaus būties dėsnis. Daoizmo filosofijai plėtojantis *dao* virsta daugiareikšme neretai metaforiškai apibūdinama situatyvia ir procesualia kategorija; be minėtų prasmų, įgauna absoliutaus gėrio, grožio, visus būties reiškinius vienijančio prado, žmogaus gyvenimo kelio ir daugelį kitų šioms artimų prasmų. Ši sąvoka visuomet reiškia pirmapradės daiktų vienybės idėją.

Dao kategorija daoizmo tekstuose neretai yra estetinio pobūdžio, kadangi ji aiškinama kaip galingas kūrybinis visus būties procesus reguliuojantis ir harmonizuojantis principas, kaip universaliu estetiškumu pasižymintis Aukščiausias Grožis, Absoliuti Harmonija. Iš klasikinio daoizmo šalininkų apmąstymų apie *dao* potekstės jaučiamas estetiškas susižavėjimas. Neaiškų ir miglotą *dao* išminčius Laozi regi kaip aukščiausio absoliutaus grožio išikūnijimą. Pastarąją mintį kartoja ir Zhuangzi: „kai suvoki *dao*, pasieki aukščiausią grožį“.

Pagrindinė *dao* raiškos, arba emanacijos, forma daoizme yra *de*, kuri pasireiškia daugybe *dao* galių. Sąvoka *de* tiesiogiai išvertus reiškia „daigą“, „ūglį“. Kaip daigas realizuoja sėkloje glūdinčią genetinę potenciją, taip ir *de* išreiškia *dao*. *De* sąvoka daoizme yra aiškinama labai plačiai: kosmogoniniu, ontologiniu, estetiniu ir kitais požiūriais. Laozi tekste ji dažniausiai traktuojama kaip *dao* „savybė“, „atributas“, jo raiškos forma daiktų ir reiškinių pasaulyje. „*Dao* – sako Laozi, – pagimdo daiktus, *de* juos maitina, daiktų pasaulis formuoja, energija užbaigia“ (L-51).

Kita svarbi daoistinės pasaulio sampratos dalis – *qi* koncepcija, kuri primena budistų plėtojamą dharmų teoriją ir atomistinės senovės graikų koncepcijas. *Qi* kategorija Laozi veikale aptinkama tris kartus, o Zhuangzi traktate – apie keturiasdešimt. Ji aiškinama kaip Visatos kūrėjo *dao* veiksnys (pirmapradis elementas, oras, eteris, gyvybinė energija, energetinis krūvis, ypatingas dvasinis ar kūrybinis impulsas). *Qi* dalelės nuolat juda ir kinta, kadangi kiekvieną savo būties akimirką kiekviename erdvės taške nuolatos keičia pavidalą. Joms būdingas judrumas, minkštumas, amorfiškumas padeda prasiskverbti visur, nugalėti kiekiausią substanciją, viską formuoti ir ardyti.

Pasaulį daoizmas aiškina kaip nelinejinę daugelio glaudžiai susijusių, į visas puses energetiniame *dao* lauke besiskleidžiančių idealių, materialių, dvasinių elementų visumą. Visi jie *in corpore* yra vientiso spinduliuojančio *dao* grožio dėmenys, jo emanacijos formos. Šiais teiginiais pagrįstas mokymas apie glaudų makropasaulio (gamtos) ir mikropasaulio (žmogaus) ryšį bei harmoningą jų atitikimą.

Norėdami suvokti klasikinio daoizmo filosofijos plėtojamą holistinę Visatos harmonijos koncepciją, neišvengiamai turime panagrinėti *yin* ir *yang* teoriją, kurios dualistinė kilmė primena manicheizmo ir zoroastrizmo plėtojamas nuolatinės gėrio ir blogio

kovos bei senovės indų *purusa* ir *prākṛta* (dvasinis ir materialusis pradas) santykių koncepcijas. „Permainų knygos“ (*Yijing*) idėjos liudija grynai kinišką dualistinės grožio ir harmonijos koncepcijos, kuri susiformavo gilioje senovėje stebint gamtos reiškinių kaitą, kilmę. Tiesa, Sima Qianio „Istoriniuose užrašuose“ *yin* ir *yang* teorijos pradininku skelbia garsų daoistinės krypties natūralistinės mokyklos *yinyangjia* ir Ji Xia akademijos įkūrėją Qi valstybėje Zhou Yan (apie 350–270 pr. Kr.), kuriam irgi priskiriamas *wu xing* – penkių elementų devynianarė teorija ir tuometinėje Kinijoje eretiškas teiginys, kad šios šalies teritorija sudaro tik 1/81 pasaulio dalį. Tačiau ankstyvųjų senovės Kinijos tekstų analizė liudija, kad *yin* ir *yang* teorija yra daug senesnės kilmės. Žymus prancūzų sinologas M. Granet, tyrinėdamas *yin* ir *yang* terminų vartojimą V–III a. pr. Kr. tekstuose, pažymi, kad jie „plačiai vartojami įvairiuose astronomijos, geografijos, muzikos, literatūriniuose ir kituose tekstuose. Dalijimas į *yang* ir *yin* pradus aprėpia visas būties sritis nuo Visatos sandaros iki smulkiausių dualistiškai sąveikaujančių daiktų ir reiškinių“ [Granet, 1934, p. 115–122].

Žmogus gali, anot klasikinio daoizmo filosofijos, natūraliai ir visavertiškai nugyventi savo gyvenimą tik nepažeisdamas visuotinių *dao* dėsnių, nesiekdamas to, kas yra virš jo galių ir sugebėjimų. „Grįžimo prie ištakų“ metafora daoizmas vaizdžiai nusako tapsmo ir baigmės procesų nenutrūkstumą gamtoje bei visuomenėje. Gyvenimas ir mirtis čia traktuojami kaip dvi skirtingos būties dalys. Mirtis – ne išstipimas nebūtyje, o grįžimas į nesamą, kur latentiniu pavidalu sleidžiasi kūrybinė galia. Todėl mirtį daoistinė gyvenimo filosofija įvardija gyvenimo pradžia. Vientisame būties sraute gyvenimas nugali mirtį, jauna – seną. Iš pradžių gyvybinė jėga yra silpna, tačiau pamažu kaupia jėgas ir, nugalėdama tai, kas buvo tvirta, suka amžiną būties ratą. „Ką tik gimusio žmogaus kūnas – švelnus ir silpnas, o mirusio – sustingęs ir kietas; ką tik atvesti žvėrys ir prasikalę augalai – švelnūs ir liauni, o žuvę – kieti ir išdžiūvę; kas numiręs, tas kietas ir sustingęs, kas užgimęs, tas švelnus ir liaunas“ (L-76). Analogišką mintį aptinkame ir *Huainanzi* tekste: „Tai, kas minkšta ir silpna, – gyvenimo pagrindas, o kieta ir stipri – mirties palydovai“ (H-118). Daoistus labai domino žmogaus kūno, dvasios treniruotės ir pilnaverčio gyvenimo pratęsimo problemos, kurias jie sprendė ruošdami įvairius užslaptintus nemirtingumo eliksyrus.

Socialiniai ir politiniai požiūriai. Be ontologinių ir natūrfilosofinių, susijusių su visų būties procesų sąryšingumo idėja, koncepcijų, daoizmas, kaip ir konfucianizmas, aptaria grįžimą į praeities „aukso amžių“ ir harmoningus socialinius santykius. Žmogus ir visuomenė, pagal daoizmą, organiška visa aprėpiančios gamtos dalis, paklūstanti tiems patiems natūraliems *dao* dėsniams. Pasaulio ir socialinė raida priklauso nuo ciklinės raidos dėsningumų. Socialinę harmoniją lemia natūralių gyvenimo principų vyravimas visuomenėje. Jų nepaisymas, socialinis blogis sukelia socialinius ir gamti-

nius kataklizmus, globalines katastrofas, iš kurių išsigelbėti gali tik išrinktieji, kurie vėliau mėgaujasi aukščiausios pusiausvyros (*taiping*) būseną.

Konfucijaus nuomone, svarbiausia žmogaus, kaip visuomenės nario, funkcija yra veikla. Todėl jis daug samprotauja apie valdymo principus, taisykles, asmenybės ugdymąsi ir išorines nuostatas siekiant tobulumo. Laozi teigia priešingai: aukština *wu wei* (neveikimo) principą, kalba apie išibrovimo į natūralų gyvenimą neleistinumą. Siūlymas neveikti yra atsisakymas nuo dirbtinai motyvuotos visuomeninės veiklos, taisyklių ir normų.

Universalaus neveikimo principą Laozi taiko visoms socialinio gyvenimo ir valstybės valdymo sritims. Geriausias valdovas, Laozi nuomone, yra tas, kuris valdo kitoms nepastebint (nes jo valdymo principai atitinka *dao* dėsnius), geras ir tas, kurį žmonės myli ir aukština, blogesnis tas, kurio bijo, o blogiausias – kurį niekina. Vadinas, aukščiausia valdymo išmintis – „valdymo nebuvimas“ ir paprastumo bei natūralumo principų įtvirtinimas. Nereikalingi norai, poreikiai, draudimai, apribojimai, perdėtas socialinis aktyvumas sukelia chaosą ir pažeidžia *dao* dėsnius.

Šios filosofijos iškeltas žmogaus idealas – išminčius – *išsiklauso į slėpiną būtį, kosminius dėsnius, suvokia savo tapatumą su spontaniškai viešpatuojančiais Visatos dėsniais, todėl jis nieko nedaro prievarta, jaučia būties pilnatvę ir džiaugsimą*. Toks žmogus yra atsiskyrėlis, sąmoningai atsiribojęs nuo išorinio pasaulio ir pabėgęs į gamtos prieglobstį. Tačiau toks atsiskyrėlis kartais gali puikiausiai veikti ir socialinėje aplinkoje. Kinų intelektualai, rafinuoti tapytojai ir poetai net užimdami aukščiausius valstybės postus, veikiami daoizmo idealų, nuolatos mąsto apie nusišalinimą, pasitraukimą į gamtą. Subtiliai asmenybei tai padeda atitrūkti nuo smulkių kasdienybės rūpesčių ir patirti būties visuotinumą.

Civilizacija, sudėtingi techniniai išradimai iškreipia žmogaus prigimtį, toliau ji nuo pirmą pradžią būties šaknų. Todėl būtina grįžti į „aukso amžių“. „Kai neveikiama prieš gamtą, – rašė Laozi, – visos būtybės klesti“ (L-43) ir kitame skyriuje pridėdą: „Veik, bet nepakenk gamtai, daryk – bet ne dėl darymo“ (L-63). Daoistų idealas – *atsiriboti nuo išorinių būties formų, neteisingų socialinių ryšių ir grįžti į natūralios gamtos prieglobstį, tenkintis pačiais paprasčiausiais gyvenimo teikiamais malonumais*.

Vadinas, gyvenimiškoji išmintis siejasi su paprastumo principų įtvirtinimu. Šią savo tezę daoistai perkelia į socialinio gyvenimo ir politikos plotmę. Laozi teigia, kad tikroji valdymo išmintis – paprastumas ir nebūtinų poreikių apribojimas, kadangi, jiems atsiradus, neišvengiamai kyla socialinė suirutė ir pažeidžiami natūralūs *Dao* dėsniai. Taigi Laozi teikia dvi mokymų sistemas: vieną – plačiosioms liaudies masėms, o kitą – intelektualiam elitui. Masės turi vadovautis paprastumu ir tenkintis mažiausiais poreikiais, o išminčiai, kurių yra labai nedaug, – tikslingai panaudoti savo žinias ir išmintį.

Klasikinio daoizmo skelbėjų įsitikinimu, žmogus, *per daug žinantis, per daug aktyvus, t. y. besiblašantis ir darantis daugiau, negu būtina, yra paviršutiniškas, kadangi, nusižengdamas išmintingo saiko dėsniui, pats to nesuprasdamas, veikia prieš gamtą ir kartu pažeidžia kitų visuomenės narių interesus dažnai to nepastebėdamas ir nesuprasdamas. Dėl to kiti žmonės prieštarauja, ir jo veiklos laisvė apribojama.*

Daoistai kritikuoja perdėtą įstatymų ir draudimų gausos vertinimą, taip pat vergovinėje visuomenėje viešpatavusį valdymą pagal elgesio taisykles. Tokia valdymo forma, anot Laozi, pakerta ištikimybę ir pasitikėjimą, sukelia drumsčiančius protus sąmyšius. Kartu jis kritikavo pereinamajame iš vergovinės į feodalinę visuomenę laikotarpyje suklestėjusią įstatymų leidybą. „Kai daugėja įstatymų ir įsakų, tuomet didėja ir vagių bei plėšikų skaičius“ (L-57).

Pagrindinis išmintingo valdovo veiklos principas – neveikimas (*wu wei*). Teigdamas, kad šalies neramumų priežastis yra „žinojimas“ ir „normos“, jis ragina valdovus atsisakyti egoistinių norų, tuomet ir liaudis taps atviraširdiškesnė, nesukta. Kita vertus, ir kiekvienas išmintingas žmogus turi neiškelti savo siekių ir norų, vertės reikšmingumo, kadangi tai sukelia konkurentų pavydą, kuris anksčiau ar vėliau jį pražudo. Todėl išminčius veikia nieko sau nereikalaudamas, nesisavina savo žygdarbių šlovės, atsisako visko nereikalinga.

Daoizmo kūrėjai neigiamai vertina karinės galios panaudojimą, valdovams ir karvedžiams pataria susilaikyti nuo nebūtinės agresijos. Kas tarnauja valdovui nenusižengdamas natūraliems *dao* dėsniams, be ginklo priverčia paklusti karalystę, nes ginklai gali atsisukti prieš juos pakėlusį. Iš čia kyla požiūris: „Pasiekei pergalę ir sustok, nedrįsk būti tironu; laimėjai ir neišpuik, laimėjai ir nesigirk, laimėjai ir nesididžiuok pergalę; tapai nugalėtoju, nes buvai priverstas, nugalėjai ne todėl, kad kitus pavergtum; kas piktnaudžiauja jėga – žlunga, vadinasi, nusižengia *dao* dėsniams; kas jam nusižengia – anksti miršta“ (H-30). Panaši mintis išsakoma ir *Zhuangzi* tekste.

Taigi geriausias valdovas yra tas, kuris nuosekliai vadovaujasi neveikimo (*wu wei*) principu ir *dao* įstatymais, todėl *apie jo buvimą žmonės net nežino, kitas geras yra tas, kurį jie myli ir aukština, blogo bijo, o blogiausias valdovas tas, kurį niekina*. *Huainanzi* tekste idealus valdymas yra tokia valdymo forma, kai valdymas atrodo visai nereikalingas. „Neveikti, mokyti be kalbų yra tikras valdymo menas“ (H-158).

Pažinimo teorija. Daoistinio mokymo esmė, jo pamatinės idėjos dažniausiai atskleidžiamos ne griežtomis filosofinėmis kategorijomis ar formalizuotomis loginėmis dedukcijomis, o pasitelkiant poetinio asociatyvaus mąstymo principus, vaizdingas metaforas, simbolius, sugretintus netikėtus įvaizdžius. Konfucianistų mąstysenai būdin-



Medituojantis vienuolis. Senovinis raižinys. 1160

gą racionalių proto prioritetą čia keičia „estetinis intuityvizmas“, siekimas išlavinta intuityja pažinti giluminę reiškinių esmę.

Žymiausių klasikinio daoizmo pradininkų Laozi ir Zhuangzi koncepcijose formuojasi vientisa pažinimo teorija. Joje išskiriamos dvi pagrindinės formos. Pirmoji – *diferencijuoto* (analitinio) pažinimo, būdingo filisterinės sąmonės lygmeniui, t. y. žmonėms, paskendus tarp kasdienių rūpesčių. Žmogaus gyvenimas ribotas, o diferencijuotas pažinimas beribis, todėl žmogaus, besivadovaujančio racionalių pažinimo principais, daoistų nuomone, neišvengiamai laukia nesėkmė ir paviršutiniškumas.

Antroji aukštoji, *integrato* (intuityvaus) pažinimo forma būdinga išminčiams ir savo srities meistrams, menininkams, išminčiaus intuityjos gelmę atveriantiems esteti- nėje sąmonėje. Šios asmenybės, „neišeidamos iš namų“, „nežiūrėdamos pro langą“ (Laozi), intuityviai suvokia giluminę reiškinių, grožio esmę, pažįsta daugumai nepasiekiamų estetinių vertybių pasaulį. Todėl aukščiausiu intuityviu pažinimu pasižymintiems žmonėms būdingas sugebėjimas girdėti kitiems negirdima, neprilygstamą grožio „muziką be garsų“, „poeziją be žodžių“, regėti „tapybą be spalvų“.

Laozi, Zhuangzi, Liezi, Huainanzi ir kituose daoistinės filosofijos tekstuose teigiama, kad faktų fiksavimas, žinių kaupimas nėra tikroji išmintis, kad tokia išmintis įgaunama tik atsiribojant nuo išorinio šurmulio ir rimtyje išgyventi Tuštumos, *dao*, pasaulio atsivėrimą. Subtilus Tolimųjų Rytų kultūros žinovas A. Wattsas taikliai pastebėjo, kad daoistų „nusišalinimas nuo gyvenimo tarp visuomenės yra tarsi simbolinis atspindys vidinio išsilaisvinimo iš asmenybės ribojančių konvencionalių mąstymo ir elgesio standartų. Daoizmui svarbiausia ne konvencionalus žinojimas, daoistas siekia suvokti gyvenimą ne abstrakčiomis tiesinio diskursyvaus mąstymo kategorijomis, o tiesiogiai“ [Watts, 1978, p. 23]. Toks sąmonės nukreipimas „į daiktų esmę“, išžiūrėjimas į juos, jų simbolinės prasmės ieškojimas daoistus suartina su ankstyvaisiais graikų mąstytojais.

Mokymas apie moralę. Pagrindinėmis nuostatomis, ypač dorybingumo, kuklumo, reiklumo sau išaukštinimu etinė klasikinio daoizmo teorija ir socialinė filosofija artima konfucianistinėms teorijoms. Tačiau daoizmas, priešingai nei konfucianizmas, atmeta pasaulietinius įstatymus, normatyvinius nuostatus, ritualus ir skatina grįžti į nereiklios pirmapradės būties gamtos prieglobstį, vienatvę, nusišalinimą nuo aktyvaus socialinio gyvenimo. Prabanga, garbės troškimas traktuojami kaip esminiai trūkumai, neišvengiamai lemiantys asmenybės degradaciją ir pražūtį. Daoistai skelbia minimalistinę etiką, sugebėjimą pasitenkinti mažuma. Laozi ragina mokytis žmones paprastumo ir kuklumo. Kuklumą, kaip ir natūralų grožį, daoistai vadina labiausiai žmogų puošiančia savybe, kuri atveria jam kelią į amžinybę. Aukščiausiasis gėris – tarsi vanduo: jis visiems teikia naudą ir su niekuo nesivaidija. Laozi moko būti dėmesingam visiems

žmonėms ir nedaryti kitų gyvenimo nepakenčiamo, kartu išvengti neapykantos. Analogiškai Kristaus mokymui jis teigia: „Už blogį atsilygink gerumu“ (L-63).

Rašytiniuose šaltiniuose pasakojama, kad Laozi, palydėdamas išvykstantį jauną Konfucijų, tarė: „Leiskite jums patarti: žmogus, besistengiantis pastebėti kitų žmonių trūkumus, anksčiau ar vėliau susilaukia nelaimės, žmogaus, atskleidžiančio kitų klaidas, tykoja pavojus, gerbiantis vyresnius nesiekia būti visų priekyje, taip pat elgiasi ir padorus pavaldinys“.

Vadinasi, tikroji išmintis – *ne socialinis aktyvumas, žinių gausa, o sugebėjimas tikslinčiai jomis naudotis: jos turi padėti apriboti egoistinius norus, aistras ir nukreipti žmogaus gyvenimą tokia socialiai reikšminga linkme, kuri mažiausiai kliudytų kitų žmonių interesams. Kukulumas, paprastumas, meilė kitiems žmonėms ir žmogų supančiam gamtos pasauliui, natūraliam gyvenimui labiausiai puošia išmintingą žmogų*.

Išminčius, anot Laozi, savąją išmintį turi panaudoti liaudies gerovei, siekti įtvirtinti tarp visuomenės doros, teisingumo ir sąžiningumo principus – netgi negerus žmones tobulinti, paskatinti juos geriems darbams. „Išminčiaus širdis ne visuomet tokia pati: jo širdį sudaro žmonių širdys, gerus jis vadina gerais, tačiau gerais vadina ir negerus, nes visų būtybių *de* – geras; teisus jis vadina teisiais, tačiau teisiais vadina ir neteisus, nes visų būtybių *de* – teisus; išminčius siekia, kad jo šalyje visas širdis jungtų dora, tuomet žmonėms vėl sugrįžtų rega ir klausa“ (L-49).

Estetika. Kosmoso ir gamtos harmonija daoizmo filosofijoje suvokiama kaip idealus grožio pirmapradė idėja. Todėl žmogus ar bet koks objektas, meno kūrinys yra gražus tiek, kiek jis atitinka pirmapradį kosmoso, gamtos grožį. Vadinasi, daoistinė grožio teorija tiesiogiai išsirutulioja iš universalių ontologinių ir natūrfilosofinių konstrukcijų.

„Kaip ir visoje senovės filosofijoje, – rašo E. Zavadskaja, – taip ir Laozi filosofinėje sistemoje estetiškos problemos irgi neatskirtos nuo kitų. Joje neišryškintos nei estetiškos objekto savybės, nei estetiniai subjekto sugebėjimai. Tačiau būtent Laozi pasaulėžiūrai būdingas labai stiprus estetiškas būties suvokimas ir apmąstymas“ [Zavadskaja, 1975, p. 26]. Šis estetiškas *dao* mokymas galutinai išryškėja vėlesnėje daoizmo filosofijoje, kurioje filosofinės kategorijos kur kas aiškiau įvardijamos estetinėmis. Nors klasikinio daoizmo tekstuose *dao* sąvoka apibūdinama kaip „neregima“, „neaiški“, „miglotą“, „beformę“, „grįžtanti atgal į nebūtį“, tačiau joje, be *mei* (grožio) ir *he* (harmonijos) savybių, išvelgiama *miao*, t. y. įstabi „vidinė esmė“, kuri estetinėje daoizmo tradicijoje tampa aukščiausios estetiškos vertės požymiu. Glaudžiai su *dao* susijusi *miao* samprata daoistiniuose tekstuose plačiai vartojama kalbant apie substancialią, neregimą, vidinę visų būties reiškinių, daiktų, žmogaus kūrinių kilmę. *Miao* yra esminė visų reiškinių ir daiktų savybė, kurią trokšta perteikti kūriniuose daoistinės tradicijos menininkas. Va-

karų teoretikai, apibūdindami šią kategoriją, dažnai pamiršta labai svarbų daoizmo estetikai palaipsnio perėjimo nuo neregimo prie regimo aspektą.

Filosofinio daoizmo šalininkų plėtojama estetinio pažinimo teorija tiesiogiai siejasi su jų pažiūra į pagrindines estetiškes kategorijas, kurios neretai aiškinamos gnoseologiniu požiūriu. Tarp daoizmo estetinių kategorijų svarbiausia *mei* (grožis), kuri kaip ir kitų senovės Kinijos estetikos krypčių dažniausiai vartojama kaip *shan* (gėris) sinonimas. Gvildendami giluminės grožio esmės problemą, daoistai teikė prioritetą ne išorinėms, o vidinėms substancialioms jo savybėms. Kadangi, anot daoistų, giluminės grožio esmės adekvačiai išreikšti neįmanoma, tai daoistinėje estetikos ir meno tradicijoje formuojasi galinga „slėpiningosios“, „neišsakomos“ prasmės, arba nematomo lygmens, koncepcija. Ji remiasi Laozi ir Zhuangzi apmąstymais apie „tikro“ grožio neryškumą, neišsakomumą ir „netikro“ – išorinį spindesį.

Laozi formuoja daoizmui būdingą santūrumo ir asketiškumo estetiką. Jis negailestingai kritikuoja perdėtą puošnumą, išorinį žavesį, pasisako prieš turto kaupimą, prabangą ir gražių daiktų aukštinimą. Filosofas atmeta gražių daiktų kultą ne todėl, kad nevertintų grožio. Jis supranta, kad gražių daiktų vaikymasis žadina žmonių godulį, skatina nusikaltimus, o turto sutelkimas į vienas rankas ir nereikalingų daiktų kaupimas „skurdina liaudį“. Visavertis gyvenimas Laozi koncepcijoje neatsiejamas nuo estetiškumo – gražių drabužių, muzikos, gyvenimo džiaugsmo. Tačiau siekiantis gyvenimo pilnatvės išminčius nekreipia dėmesio į išorines vertybes, jis žvelgia ne į išorinį grožį, o ieško jo esmės.

Daoistams, palyginti su Vakarų estetikos tradicija, būdingas labiau dialektinis požiūris į „grožio“ (*mei*) ir „bjaurumo“ (*chou* arba *wu*) kategorijų santykius. Grožį Laozi „Knygoje apie dao...“ aiškina tik kaip dialektinę bjaurumo priešybę, o ne kaip ką nors svetima jam. Laozi pabrėžia šių kategorijų reliatyvumą ir vidinį sąryšį. „Kai visi sužino, kad grožis gražu, atsiranda bjaurumas, kai visi sužino, kad gėris – gera, atsiranda blogis“ (L-2).

Zhuangzi, plėtodamas reliatyvistinės Laozi estetikos idėjas, įrodinėja, kad tarp grožio ir bjaurumo neįmanoma nubrėžti ribų, kadangi nėra ir negali būti objektyvių grožio kriterijų. Grožis ir bjaurumas taip pat, kaip gėris ir blogis, tiesa ir netiesa, aiškinamas kaip tokios poliarinės kategorijos, kurios, paneigdamos viena kitą, kuria daugybę gradacijų. Iš čia kyla reliatyvistinis įsitikinimas, kad pasaulio reiškinių ir grožio formų įvairovė neaprepiama, o skirtingų grožio aspektų yra tiek daug, kad visų jų neįmanoma objektyviai įvertinti.

Pastarąjį savo teiginį Zhuangzi pagrindžia lygindamas dviejų moterų grožį: viena iš jų, pasižymėdama išoriniu grožiu, nusileidžia kitos vidiniam grožiui. *Huainanzi* traktate kalbama apie sugebėjimą po žavinga išorinių savybių skraiste įžvelgti kitą,

vidinį grožį. Šiame veikale iškeliamą naują, nepaprastai svarbi daoizmo estetikos raidą grožio, kaip savotiško pamėgdžiojimo etalono, idėja ir pirmą kartą pradedama kalbėti apie grožį, kaip apie „tobulumo“ raiškos formą.

Aukščiausią grožį ir tobulumą, daoistų įsitikinimu, galima adekvačiai pažinti tik atsiribojus nuo išorinio vertinimo kriterijų ir pasinėrus į tikrąją reiškinių esmę. Pastarajai minčiai vaizdžiai paaiškinti Zhuangzi pasitelkia alegoriją, kaip didis arklių žinovas iš tūkstančių prieš jo akis skriejančių žirgų rinkosi tobuliausią, „dievišką žirgą“. Jis visiškai nekreipia dėmesio į išorines arklių savybes, netgi nepastebi, eržilas tai ar kumelė, tačiau susikaupęs stebi, kuris žirgas „skrieja nekeldamas dulkių“. Ši *tarsi visai nereikšminga detalė* žinovui apibūdina visas svarbiausias tobulo žirgo savybes.

Išskirtinę estetinę vertę klasikinio daoizmo puoselėtojai teikia harmonijai (*he*), kurią aiškina kaip dialektinės *yin* ir *yang* pradų sąveikos rezultatą. Šia kategorija plačiai apibūdinama kosmoso, gamtos reiškiniai, daiktai, žmogaus grožis. Ji itin dažna kalbant apie *dao*, kosminių, žemės garsų ir įvairiais muzikos instrumentais išgaunamų sąskambių dermes. Harmonijos sąvoka taip pat siejama su tokia žmogaus, menininko dvasios struktūra, kai pasiekiamas jausmų mąstysenos darnumo ir atsiranda vidinė jų santarvė.

Harmonijos kategorijai labai artima daoistiniuose tekstuose paplitusi pusiausvyros (*ping*) sąvoka, kuri traktuojama kaip vienas pagrindinių skiriamųjų tikrojo grožio ir idealaus meistro kūrybos proceso elementų. Ji svarbi kompozicijos teorijai: daoistinėje estetikinėje tradicijoje kiekvienas meno kūrinio dėmuo turi surasti „pusiausvyros“ arba jos pažeidimo principu apibrėžtą vietą kompozicinėje sistemoje. Kita vertus, pusiausvyros kategorija yra harmonijos sinonimas, apibūdinant menininko dvasios būseną, kai atsiskleidžia slaptoji visų būties reiškinių ir grožio esmė.

Gvildenat skirtingus grožio ir meninės kūrybos proceso aspektus išskirtinę reikšmę daoizmo, o vėliau čan estetikinėse teorijose įgauna tyrumo (*tjin*), natūralumo (*ziran*) ir paprastumo (*pu*) kategorijos. Etimologinė tyrumo apibrėžties kilmė siejama su tyro šaltinio vandens sąvoka. Tyrumas, kaip nepaprastai svarbi pirmapradė vertybė, daoizmo estetikoje apmąstoma, lyginant ją su opozicinėmis drumzlinio arba užteršto srauto sąvokomis. Ja apibūdinama estetikos objektų, meno kūrinių savybės ir menininko, kuriančio estetikos vertybių pasaulį, „sąmonės būseną“. Bet koks menininko sąmonės užterštumas, daoistų įsitikinimu, neišvengiamai iškraipo, menkina estetinę jo kūrybinės veiklos rezultatų vertę. Siekimas išryškinti pirmapradį tyrumą, skaidrumą, švarumą daoizmo estetikoje siejama su giluminės formos prasmės aiškumu ir pirmapradžiu aukščiausiu tyru grožiu, kurio dar nesugadino „užterštos sąmonės“ srautas.

Viena svarbiausių daoizmo estetikos estetikinių kategorijų yra natūralumas (*ziran*), nuolatos pasikartojanti „Knygoje apie dao...“, Zhuangzi, Huainanzi tekstuose. Daoizmo estetikoje netgi regime savotišką natūralumo kultą. Ši sąvoka Laozi, Zhuangzi kon-

cepcijose yra traktuojama ne tik kaip pirmapradis estetiškas objekto, meno kūrimo vertės požymis, bet ir kaip kūrybinga gyvybinė jėga, kurianti autentišką visų pasaulio daiktų, reiškinių harmoniją ir grožį. Daoistai yra asketiškos minimalistinės estetikos šalininkai, giluminę grožio esmę išvelgiantys pačiose natūraliausiose ir paprasčiausiose estetinėse savybėse.

Su natūralumu glaudžiai susijęs paprastumas (*pu*): daoizmo estetikoje jis aiškinama kaip natūralus, nesugadintas jokiais dirbtiniais išoriniais efektais grožis, kupinas natūralių neapdorotų, nenuodailintų medžiagų vidinio žavesio. Tokio paprastumo poetikos grožio pavyzdžiu gali būti laikoma savita natūrali medžio spalva ar „švari“ nedažyto šilko faktūra, kurioje daoistai išvelgė savitą grožį. Netgi apdirbdami ir tobulindami šias medžiagas daoistinės tradicijos meistrai, menininkai siekia išryškinti jų pirmapradžio natūralaus grožio elementus, kadangi ideali aukščiausio grožio grynumo būties forma – paprastumas.

Be gvildentų estetinių kategorijų, kurios daugiau siejasi su esminėmis objektų, meno kūrinių savybėmis, daoizmo estetikoje yra daug svarbių kitų estetinių kategorijų: dvasia, spontaniškumas, lengvumas, žaismingumas, nemokšiškas, slėpiningumas, neišsakymo gelmė, tuštuma, šešėlis ir kt. Jos aprėpia ne tik estetinių objektų, meno kūrinių savybes, tačiau yra svarbios ir daoizmo meno filosofijos plėtojama menininko ir jo kūrybos proceso koncepcijai, kurioje iškeliama spontaniškumo, žaismingumo, natūralių dvasios polėkių, intuicijos ir improvizacijos reikšmė. Spontaniškumas (*ziran*) – momentinis autentiško kūrybos akto momentas. Kalbėdami apie aukščiausią meistriskumą (*qiao*) klasikinio daoizmo estetikos šalininkai iškelia paradoksalią tezę apie tobulumo giminiškumą nemokšiškumo (*zhuo*) kategorijai. „Tobulybė, – sako Laozi, – tolygi netobulybei“ (L-45). Zhuangzi taip pat nurodo, kad aukščiausias meistriskumas neretai dangstosi „nemokšiško grubumo“ šydu, kuris slepia ypatingą, tik didžiausiems meistrams būdingą, meninio stiliaus sodrumą.

Aukščiausia estetinė meno kūrinio vertė estetinėse daoistų (Laozi, Zhuangzi) teorijose siejama ne su išorine forma, o su tam tikrų dvasinių savybių visuma. Todėl išskirtinai svarbi dvasios (*shen*) kategorija, kuria apibūdinamos reikšmingiausios dvasinės estetiškų objektų, meno kūrinių savybės, ir, kita vertus, atsainus daoistų požiūris į įvairias puošnias, turtingas, išpūdingas, ryškias išorinio grožio formas. Išorinė grožio, reiškinių forma, po išorinių struktūrų žavesiu slepianti giluminę esmę, vėlesnėse estetinėse daoizmo teorijose metaforiškai vadinama žiedu, kuris yra „ne žinojimo pradžia“, o reiškinių esmė, slypinti po žavinga išorine forma, vadinama „vaisiumi“, glaudžiai susijusiu su „esmės pažinimu“. Subtiliai jaučiantis grožio svarbumą, žmogus, menininkas, išminčius niekuomet nepasiduoda išoriniam „žiedų“ žavesiui, o skverbiasi į reiškinių esmę.

Tikrosios grožio esmės pažinimas daoizmo estetikoje siejamas su slėpiningumu, arba neišsakytos gelmės (*xuan*), kategorija. Joje slypi užuomina apie Didžiosios pirmąsios tuštumos, visų faktų ir reiškinių pradžių pradžios principinį neišsakomumą. Kaip kad Didžioji pirmąsios tuštuma, taip ir su ja glaudžiai susijusios slėpiningumo, arba neišsakytos, gelmės ir tuštumos siaurąją prasme apima „neišsakomumą“, aliuziją į tai, nuo ko viskas prasideda.

Taigi daoistai pirmieji kinų estetikos istorijoje pradeda plėtoti *aukščiausio grožio neišsakomumo idėją, prabyla apie „antrojo plano“ estetiką, apie beformes formas, neregimas spalvas, aukščiausią negirdimą muziką ir poeziją*. Daoizmo estetika remiasi Laozi ir Zhuangzi mintimis apie neišsakymo ir tylos reikšmingumą. „Didžioji pilnybė, – sako Laozi, – panaši į tuštumą, ji neišsenkanti“ (L-45). Ši „neišsakytos gelmės“, estetiškos užuominos, neišsakymo, arba *non finito*, koncepcija tiesiogiai siejasi su daoistų įsitikinimu, kad *po visų regimųjų formų skraiste slypi Didžioji pirmąsios tuštuma, t. y. iš esmės žodžiais, garsais, formomis nenusakomas pradas, prie kurio esmės suvokimo galima priartėti tik užuominomis*. Dėl to daoistinės estetikos veikiamoje tapyboje sureikšminama neužpildyta paveikslo erdvė, intervalas, pauzė, tyla muzikoje, poezijoje, teatre. Daoistai, remdamiesi Laozi ir Zhuangzi idėjomis, teigia, kad begarsė *dao* muzika savo tobulumu ir gelme nustelbia girdimą, kurios garsai trukdo išgirsti *dao* muzikos skambėjimą.

Menininkas ir meninė kūryba. Klasikinio daoizmo teoretikų veikaluose pirmą kartą kinų estetiškos minties istorijoje susiduriame su vientisa menininko ir meninės kūrybos proceso koncepcija. Daugelis daoistų plėtojamų idėjų, žvelgiant tradiciniu Vakarų estetikos požiūriu, atrodo paradoksalios. Tačiau, pasinėrus į daoistines menininko ir meninės kūrybos teorijas, pamažu atsiskleidžia kitas, giluminis mąstysenos lygmuo ir daugelis atrodžiusių paradoksalių tezių, minčių stebina taiklumu ir užslėptų meninės kūrybos mechanizmų perpratimu.

Daoistinei meno filosofijai svarbiausia didinga tikro savo srities meistro, įkūnijančio tobulą „meistriškumą“ ir filosofui būdingą „išmintį“, asmenybė: ji nuolat gretinama su išminčiumi, kadangi, suvokęs meno paslaptis ir *dao* dėsnius, jis ne tik tobulai kuria, bet ir tampa savotišku pranašu. Daoistinė tobulo meistro koncepcija daugeliu dalykų primena konfucianizmo plėtojamą kilnių žmonių (*junzi*) – menininkų – teoriją. Laozi, Zhuangzi neigia racionalistinius konfucianistinės meno filosofijos motyvus ir nagrinėja mįslingus, iracionalius kūrybinės asmenybės galių procesus. Čia, kaip ir Schopenhauerio, Nietzsche's veikaluose, kalbant apie kūrybinės menininko jėgas, pabrėžiama kosminės biologinės *qi* energijos reikšmė. Kūrėjas šią energiją turi sugebėti saugoti ir išmintingai eikvoti savo gyvenime bei kūryboje.

Daoistų meno filosofijoje aukštinama savarankiška, kūrybinga, giliai mąstanti, jaučianti, subtiliai atskleidžianti savo kūrybinės galias asmenybė. Suvokdama savo susi-

liejimą su spontantiška *dao* būtimi, išmintimi, talentu sugeba tarsi iš šalies, intersubjektyviai vertinti sudėtingiausias būties, konkretaus žmogaus gyvenimo, kūrybos, meno, meistriskumo problemas. Dėl to didis daoistų meistras giminingas Konfucijaus ir Sokrato išminčiams, kurie „supranta savo nežinojimą“ (L-11). Čia ir slypi viena pagrindinių jo gelmės, didingumo ir tobulo meistriskumo paslapčių. Tobuliausias meistras ir didžiausias išminčius daoistams yra ne tas, kuris „žino tiesą“ ir „aukščiausio meistriskumo paslaptis“, o kuris *pats įkūnija tiesą ir pajėgia ją saugoti savo dvasioje*. Jis „niekad nesiveržia į priekį, tačiau yra visų priešakyje“ (L-7), „nesiekia didelio, bet sukuria didelių dalykų“ (L-63).

Dėl giluminių *dao* ir aukščiausio meistriskumo dėsnių suvokimo menininko sąmonė remiasi visiškai kitokia, paprastiems žmonėms nesuprantama gyvenimo, mąstymo ir kūrybos logika. Didžiausią išmintį ir meistriskumą daoistams įkūnija tokia asmenybė, kuri „prilygina save dulkelei“, valdo savo aistras, prislopina savąjį spindesį, išsivaduoja iš „sąmonės užterštumo“, suvokdama savo talento jėgą, niekuomet jo nedemonstruoja. „Kas mėgsta pasirodyti, – sako Laozi, – to nepastebi; kas laiko save teisiu, to negirdi; kas giriasi nuopelnais, nieko vertinga nesukuria; kas aukština pats save, praranda pirmenybę“ (L -24).

Žinodamas savo vertę tobulas menininkas išminčius nesididžiuoja, atsisako valdžios ir kitų istorinės veiklos formų, sąmoningai renkasi „vidinių“ dvasios vertybių pasaulį, kuklumą, saugo ir ugdo savo talentą. Jis rūpinasi tais, kurie yra kuklūs ir kuriuos galima ugdyti remiantis *dao* principais. Sugebėjimas neegoistiškai skleisti gėrį, grožį, harmoniją daoizmui yra tarsi asmenybės dvasinės brandos kriterijus, liudijantis, kad žmogus, pažinęs *dao* kelią, suvokė savo misiją, pajėgė suvaldyti neigiamus instinktus, aistras ir įžengė į tą dvasinio tobulėjimo lygmenį, kuriame skleidžiasi asmenybės „atvirumas“ pasauliui, savo gyvenimo tikslo suvokimas. „Dao, sakau tau, yra amžinas ir bevardis; dorybė atrodo menka, tačiau niekas pasaulyje nepajėgia jos pavergti“ (L-32). Gėrį, grožį daoizmas suvokia kaip universalias vertybes, harmonizuoja visas.

Savo veikaluose Laozi ir Zhuangzi skatina neaukštinti išmintingų ir talentingų žmonių, negarbinti vertingų daiktų, kadangi jų išskyrimas sukelia žmonių pavydą, geismus ir veiksmų sumaištį. „Kuo mažiau apie mane žino, – sako Laozi, – tuo labiau kyla mano vertė“.

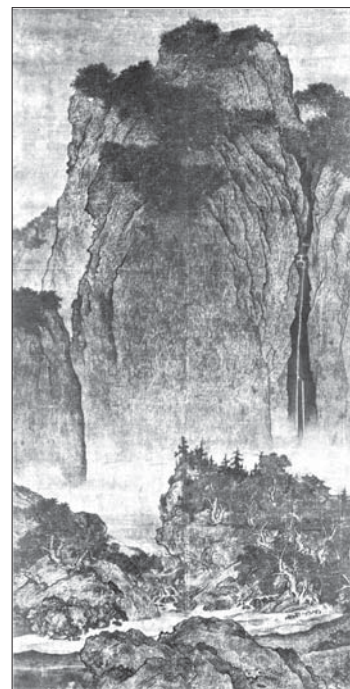
Vienas pagrindinių tikro meistro, menininko požymių, anot Laozi, Zhuangzi, – neveikimo (*wu wei*) principo reikšmės suvokimas, sugebėjimas juo vadovautis gyvenime ir kūrybinėje veikloje. Pernelyg aktyvus, besiblaškančias, siekiantis aprėpti neaprepiama, darantis daugiau negu būtina menininkas laikomas „paviršutinišku“, kadangi nusižengia išmintingo saiko principui ir, visai to nesuprasdamas, veikia prieš gamtos, visuomenės dėsnius, naikina pats save. Tikroji išmintis, talentas, meistriskumas siejamas ne su energijos pertekliumi ar žinių gausa, o su mokėjimu įvaldyti žinojimo sukeltas aistras, norus, tenkintis mažu ir tikslingai panaudoti savo energiją kūrybiniais tikslams.

Išminčių ir tikrą menininką daoizmo teoretikai traktuoja kaip visišką aktyvaus, siekiančio kuo daugiau pasiglemžti žemiškų gėrybių, žmogaus priešybę, kadangi, vadovaudamasis neveikimo principu, jis nepažeidžia daiktų esmės, teisėtų kitų žmonių interesų, nenusikalsta gamtos dėsniams. Kurdamas jis siekia išsiklausyti į *dao* dėsnius ir veikti atitinkamai. „Kad siela būtų rami, – sako Laozi, – reikia laikytis vienovės ir būti neveikiam“ (L-10). *Wu wei* principas nereikia visiško asmenybės neveiklumo, tik pabrėžia ne „išorinį“, o daug svarbesnį „vidinį“ dvasios aktyvumą, išorinės motyvuotos veiklos atsisakymą ir kreipimąsi į introvertinių dvasinių vertybių pasaulį. Analogišką mintį aptinkame ir *Huainanzi* tekste: „Tas, kuris suvokė Dao, grįžta į skaidrų švarumą, kas išsiskverbė į daiktų esmę, pasirenka neveikimo būseną. Rimtimi ir susikaupimu tobulina savo prigimtį, tylumoje nustato proto paskirtį – ir taip žengia prie Dangaus vartų [gamtos vartų]“ (H-15).

Neveikimo būseną klasikinio daoizmo estetikoje aiškinama kaip vienintelis patikimas kelias į aukščiausią paprastam žmogui nepasiekiamą meistriškumą, intuityvų grožio ir *dao* esmės pažinimą. Intuityviai „suvokęs Dangaus ir Žemės grožį bei natūralius begalės daiktų dėsnius, didis išminčius, – anot Zhuangzi, – atside da neveikimui, nieko nekuria, [tik] kontempliuoja Dangų ir Žemę“ (Zh-247). Neveikimas čia suvokiamas kaip *aukščiausia intuityvi didiesiems mąstytojams ir menininkams būdinga kontempliatyvos vidinės dvasinės veiklos forma*.

Kitas svarbus dalykas kūrybingai asmenybei tobulinant dvasią, daoizmo požiūriu, – savosios prigimties „susigrąžinimas“, išsivadavimas iš ją kaustančių dirbtinių varžtų ir natūralaus žmogaus gyvenimo gamtoje vertės suvokimas. Daoizmui būdinga „praeities nostalgija“, kuomet žmonės gyveno glaudžiai susiję su gamta, elgėsi natūraliai, tenkinosi mažu. Gamta daoizmo meno filosofijoje tas pat, kaip ir konfucianistų teorijose – praeities išminčiai: tai savotiškas elgesio modelis, pagrindinis menininko prieglobstis bei kūrybinio įkvėpimo šaltinis. Ragindami gyventi natūraliai pagal gamtos dėsnius ir tenkintis mažu, daoistai siekia išryškinti ekstazišką žmogaus būties džiaugsmingumą natūralios gamtos stichijoje ir kartu atskleisti kūrybingai ir mąstančiai asmenybei estetinę natūralaus gyvenimo vertę.

„Tai, ką vadinu dangiška [gamtiška], – rašoma *Huainanzi* traktate, – yra grynas švarumas, natūralus paprastumas, pirmapradė tiesa, sniego baltumas, tai, kas niekuomet su niekuo nesusimaišė. Tai, kas vadinama žmogiška (dirbtina) – tai paklydimas, tuščios proto išmonės, įmantrybės ir melas“ (H-115). Dėl to daoistai mano esant būtina



Fan Kouan.
Kelionė tarp
vandens ir
kalnų. Spalvota
šilko tapyba.
XI a. pr.

atsiriboti nuo išorinio pasaulio šurmulio atokiuose žaisminguose kampeliuose, kalnuose, miškuose, upių, ežerų pakrantėse, gyventi natūraliai pagal gamtos dėsnius, išsiklausyti į jos vidinius ritmus, susiliesti su ja. Nuolatos besikeičiančios gamtos reiškinių grožis, harmonija – tai pavyzdys siekiančiam tobulybės išminčiui ir menininkui.

Tobulas meistriškumas ir tikro meno kūrimas daoizmo meno filosofijai neatsiejamas nuo menininko sugebėjimo kaupti savo kūrybines galias ir pasiekti kūrybinio proceso fazę, kurioje tikrovė suvokiama ne išoriniais jausmais, o meditacinei kūrybai būdingu „vidiniu regėjimu“. Tačiau, be didiesiems meistrams būdingo tobulo meistriškumo, yra ir kitas, aukštesnis, – beribio meistriškumo – lygmuo. Tokiu neprilygstamu absoliutaus meistriškumo pavyzdžiu, „meistrų meistro“ simboliu, aukščiausiu idealu daoizmo estetika skelbia Gamtą, apdovanotą dievišku protu ir daugeliu žmogui nepasiekiamų savybių. „Tai, kas paklūsta Dievo protui, – rašoma *Huainanzi*, – nepasiekiamas žmogaus protui“.

Daoizmo tradicijos menininkas ryšiui su gamta teikdamas vos ne sakralinę prasmę ir vertindamas ją kaip savotišką elgesio ir kūrybos modelį, pirmiausia siekia pajusti vienovę su ja, tapti neatsiejama jos dalimi ir kartu savo kūryba priartėti prie siekiamo absoliutaus „natūralumo“ ir „spontantiškumo“ idealo. Bendravimo su gamta idėja daoistinės tradicijos menininkų gyvenime ir kūryboje vėliau įgauna beveik religinę „apsivalymo nuo pasaulio purvo“ prasmę.

Tarp daugybės gamtos reiškinių daoistams artimiausias vanduo. Jų traktatuose apstu „lygaus kaip veidrodis vandens paviršiaus“ ir „lėtai tekančių gilių upių“ metaforų. Vanduo – susikaupimo, meditacijos, gelmės, vidinės rimties, *dao* simbolis. Vandeniui, kaip ir išminčiui, didžiam meistrui ir vaiko sielai priskiriamos tos pačios moteriškojo prado *yin* savybės: lankstumas, aptakumas, minkštumas. Šiose savybėse išvelgiama galinga jėga ir energija, užvaldanti viską, kas yra kiekiausia ir atspariausia pasaulyje.

Autentiškos kūrybos daoizmas neatsieja nuo intymaus menininko ryšio su gamta, nuolatinio dvasiniu tobulėjimu, išsiklausymu į *dao* ritmus. „Kas seka Dao, – sako Laozi, – tas neria į gelmę“ (L-1). Tikras menininkas, anot daoistų, turi būti klajotojas, nuolatinis grožio ieškotojas gamtos ir savo dvasios pasaulyje. Jis turi sugebėti sukaupti gamtos grožį, o paskui natūraliai išlieti jį savo kūrinuose.

Tikras menininkas turi vengti aistringų troškimų, išorinio spindesio, spalvų, garsių žodžių gausos. „Spalvų gausa, – sako Laozi, – apakina, garsų perteklius apkurtina“ (L-12), „žodžių gausa nuskurdina“ (L-5), o „gražūs žodžiai nėra tikri“ (L-81). Dėl to daoizmo meno filosofija reikalauja saikingumo ir paprasčiausių meninės išraiškos priemonių, skverbti į reiškinių gelmę, užslėptąsias jų savybes.

Daoizmo estetikai ir menininkai autentišką kūrybą sieja su aistrų valdymu, vidiniu susikaupimu, meditacija. „Kas aistras sutramdo, – teigia Laozi, – pamato daiktų paslaptį,

kas ne, – temato daiktų paviršių“ (L-1). Jo mintis, kad, „neišeinant iš namų ir nežiūrint pro langą“, galima išvysti *dao*, turėjo stiprų poveikį kinų estetišnei minties ir meno raidai, kadangi menininkai, vadovaudamiesi šia teze, kur kas daugiau dėmesio skyrė introspekcijai, susikaupimui, meditacijai, o ne išorinio pasaulio stebėjimui, kopijavimui.

Estetinis daoistinio mokymo pobūdis, jautrumas gamtos grožiui, pabrėžta natūralumo, spontaniškumo, estetinio intuityvumo reikšmė žmogaus gyvenimui ir kūrybai, potraukis žodžio magijai ir poetiniams įvaizdžiams, plėtojamos universalios tezės, kurias lengva taikyti įvairių meno rūšių poreikiams, galingai paveikė kinų estetiką, meno filosofiją ir meno kanonus.

Apibendrinant galima pasakyti, jog daoistinė filosofija dabar aktuali dėl to, kad jos kūrėjai *nesiekė žmogaus būties ir pasaulio įvairovę išprausti į dirbtines racionaliai išprotautas logines schemas, nepaisančias būties reiškinių savitarpio priklausomybės. Daoistinis mąstymas atsižvelgia į tai, jog neįmanoma suplanuoti spontaniško būties srauto*. Daugelį dabarties mokslininkų stulbina daoizmo koncepcijų šiuolaikiškumas: jos pasirodo esančios artimos naujausioms „neklasikinėms“ mokslo teorijoms ir ypač šiuolaikinės fizikos koncepcijoms, kuriose Visatos procesai apmąstomi *chaoso, tuštumos, spontaniškai save tvarkančios gamtos* kategorijomis.

Vadinasi, pagrindinė išminties ir tikro meistriškumo paslaptis – *asmenybės sugebėjimas išsivaduoti iš išorinio pasaulio žavesio burtų, daiktų valdžios, nuolatinio blaškymosi, skubėjimo, suvedžiojančių asmenybę jos dvasinio tapsmo kelyje*. „Kad ir kaip paradoksalu, – rašo A. Wattsas, – būtent atkakliai siekiantis tikslo gyvenime praranda savo prigimties turtingumą ir esmę. Jis skuba, o skubėdamas daug ko nepastebi. Tikslų nevaržomas gyvenimas neskuba ir nieko nepraleidžia, nes neskubėdamas žmogus junta pasaulį visais savo jausmais ir sugeba jį perprasti. Kai neskubama, nepažeidžiama natūrali įvykių eiga, ypač kai jaučiama, kad natūrali jų raida nepaklūsta žmogaus proto principams. Kaip galėjome įsitikinti, dvasinga daoistinė mąstysena nieko nauja nekuria ir niekuomet neprievartauja, tačiau skatina visa ko augimą. Kai žmogaus protas suvokiamas kaip Visatoje besireiškiančios pusiausvyros tarp *yang* ir *yin* pasekmė, tuomet žmogaus poveikis aplinkai praranda prievartinio išorinio veiksmo pobūdį“ [Watts, 1978, p. 194–195].

Vadinasi, nors vanduo išoriškai atrodo minkšta ir silpna *yin* substancija, tačiau, susidurdama su tuo, kas kieta, tvirta, stipru (*yang*), ji nenugalima. „Tas, kas siekia tvirtybės, – sakoma *Huainanzi*, – išsaugoja ją savo minkštumu, kas siekia jėgos, išsaugoja ją silpnumu. Iš minkštumo koncentracijos atsiranda tvirtybė, iš silpnumo koncentracijos – jėga“ (H-18). Taigi vandens minkštumas, aptakumas, rimtis daoizmo suvokiama kaip savotiškas pavyzdys išminčiui ir tikram menininkui. „Nieko nėra geriau nei rimtis ir tuštuma, – rašoma *Liezi*. – Rimtyje, tuštumoje surandama savo vieta pasaulyje“ (Li-49) [17]. Minkštumas, rimtis, savojo aš prislopinimas, būdinga tobulam, *dao* esmę suvokusiam žmogui, kuris vidinio susikaupimo metu neria į paprastiems žmonėms nepasiekia-

mas pasaulio gelmes. „Upės ir jūros valdo lygumas, nes teka žemyn; būdamos žemesnės už lygumas, jos didingai virš jų pakyla; jei išminčius nori pakilti virš žmonių, jis turi visiems nusizeminti, jei nori stovėti priekyje, turi atsistoti gale“ (T-66).

Daoizmo tradicijos menininkas dažniausiai vaizduoja ne tai, ką regi aplinkiniame gamtos pasaulyje, o tarsi filosofas siekia perteikti apmąstomas idealaus harmoningo pasaulio struktūras arba išreikšti savo santykį su tuo, kaip matė šį pasaulį kiti iki jo kūrę šios tradicijos menininkai. *Meninė kūryba čia tampa labai artima filosofiniam mąstymui, nes kuriamas meno kūrinys užmezga vidinį filosofinį dialogą su tradicija ir atskleidžia jai naujas kūrybines erdves.*

Prieš pradėdami kurti, daoistai menininkai ilgai medituoja, kontempliuoja didingus gamtos peizažus, kalnus, upes, miškus – tai padeda jiems sutelkti sąmonę, suaktyvinti kūrybines galias. Jau nuo senovės buvo plačiai kultivuojamos įvairios šamanistinės ritualinės fizinės ir psichinės meditacijos metodikos, ekstaziškų dvasios polėkių bei vaizduotės atpalaidavimo formos, kurias perėmė ir toliau plėtojo neodaoistinės tradicijos menininkai. Spontaniškumas, natūrali šių akimirka išgyvenamos būties pilnatvės išraiška, vidinis susikaupimas yra vieni būdingiausių daoistinės estetikos ir meno bruožų. Neatsitiktinai šalia tradicinės įstabių gamtos peizažų kontempliacijos jų kūryboje paplito meditacinė įtakingos „vidinės koncentracijos“ (*neiguan*) mokyklos šalininkų praktika, kuri orientavosi į žvaigždes ir kosmosą.

Šios mokyklos šalininkai, plėtodami organicistines makro- (Visatos) ir mikrokosmo (Žmogaus) harmoningo sąryšio idėjas, žmogaus kūną vertina kaip organišką kosmoso dalį ir analogą, paklūstantį tiems patiems Visatos procesų kaitos dėsniams. Medituodami jie siekia suderinti savo kūno pokyčius su kosminiais *dao* kaitos ritmais ir kartu suvokti save kaip organišką kosmoso dalį. Medituodami jie yra į savo dvasios pasaulį, kol pasiekia didžiausio sąmonės sutelkimo būseną, kuri apibūdinama kaip tekanti. Šios tekančios sąmonės srautas kosminės energijos krūvius turi vienodai paskirstyti į visas menininko kūno dalis ir kartu priartinti jį prie idealo – „stabilios sąmonės“ būsenos, arba būties pilnatvės, suvokimo, kai menininko sąmonė pasižymi ypatingu lakumu, kūrybiškumu, sugebėjimu įsiskverbti į giluminę estetinių reiškinių esmę. Minėta „stabilios sąmonės“ būseną pasiekama išsivaduojant iš padrikų emocijų, kurios trukdo suvokti giluminės būties procesų harmoniją.

Dėl to neodaoizmo meno filosofijai svarbi intensyvi dvasinė veikla. Šis intensyvumas pasiekiamas visišku susikaupimu, vidine rimtimi, kai menininko sąmonė, pradėdama svarbiausią kūrybinio proceso etapą, užmiršta viską, išskyrus kūrybos objektą. Todėl tikras menininkas, tobulas meistras tampa beaistris būties suvokimo ir tikrai išminčiai būdingos rimties, „tylėjimo“ simboliu („išsakyta tiesa jau netiesa“, todėl „kas žino – nekalba, kas kalba – nežino“, T-56). *Rimtis, susikaupimas, meditacija, tylėjimas yra*

aiškinami kaip būdingiausi tikro menininko dvasinės brandos požymiai, kurie liudija, kad tikras meistras, kaip ir išminčius, suvokia kalbėjimo beprasmybę, žodžių nesugebėjimą išreikšti giluminę vaizduojamų reiškinių esmę, atspindėti žmogų supančio pasaulio įvairovę, būties procesų nenu-trūkstumą ir kintamumą, meninės kūrybos vyksme turi sąmoningai prislopinti savo regą ir klausą („pernelyg aštri rega sumaišo penkias spalvas“, o „pernelyg aštri klausia sumaišo penkis garsus“), siekti savotiško išsiblašymo, kūrybinių dvasios polėkių lengvumo, kai kūrėjo sąmonė išsivaduoja iš suvaržymo. Visi išlaisvinti menininko pojūčiai akimis ap-tinka kūrinio formas, spalvas, struktūras, jo techninis meistriškumas pasiekia tobulybę. Tai, ką menininkas kuria, visiškai apvalo jo sąmonę, ir kai vaizdinį kūrėjas galutinai suformuoja, svarbiausioje kūrybos vyksmo pakopoje jį apleidžia racionali analitinė mąs-tysena ir kuria jau nesąmoningai, remdamasis intuicija.

Taigi vienas pagrindinių tikram menininkui būdingo tobulo meistriškumo bruožų yra sugebėjimas atsiriboti nuo visų išorinių veiksnių ir pasiekti tokią vidinio susikaupimo būseną, kai menininko prigimtis susilieja su jo meninės kūrybos objektu, ir dėl to atsiranda intuityvus „vidinis regėjimas“. Ši idėja vaizdžiai atskleidžiama Zhuangzi alegorijoje apie didį meistrą, raižantį medinę muzikinio instrumento dalį. Aiškindamas savo meist-riškumo paslaptis, meistras prisipažįsta, kad iš pradžių jis „nedrįso [eikvoti] savo *qi* ener-gijos ir pasninkavo, siekdamas rimties. Po trijų pasninko dienų [jau] negalvojo apie kilmę, rangus, atlyginimus, po penkių – apie pagyrimus ir priekaištus, sėkmę ir nesėkmes, po septynių – netikėtai save, savo kūną, rankas, kojas pamiršo, išnyko visi išoriniai veiksniai, valdovo rūmai, visa tai, kas trikdė dėmesį, jaudino. Tuomet išvykau į kalnus, miškus, įsižiūrėjau į medžių savybes. Tobuliausiame savo forma ir esme [medyje] išvydau [galuti-nius] muzikinio instrumento apmatius, nes jei to nebūtų atsitikę, man būtų tekę atsisakyti [sumanymo]. Įsitraukus į kūrybos procesą, natūrali gamtinė mano prigimtis susiliejo su natūralia gamtine [medžio] prigimtimi, ir iš to tarsi stebuklas atsirado toks [muzikinis] instrumentas, [kokį] jį regite“ (Z-230).

Tokiems meistrams, pasiekusiems meistriškumo viršūnes, jau nebeturi jokios reikš-mės patarimai ar pagyrimai, nes jų meistriškumas yra subrandintas griežtos vidinės drausmės, sugebėjimo sutelkti savo kūrybines galias, ilgamečio praktinių įgūdžių lavini-mo ir pasiekia tokį lygmenį, kai daugelis jutimo organų tarsi apmiršta, ir kūrybos procesą valdo ne išoriniai jausmai, o sąsąmonėi būdingas intuityvus „vidinis regėjimas“.

Tikro menininko bruožai, pagal daoizmo estetiką, – *nepasitenkinimas pasiektais rezultatais, nuolatinio dvasinio ir techninio meistriškumo tobulėjimo būtinybės suvokimas*. Pajutę kūrybinio išsekimo ar pasikartojimo pavojų, menininkai neretai ryžtingai paneigdavo savo pasiekimus, keisdavo pavarde, gyvenamąją vietą, kūrybos stilių ir atsidėdavo nau-jiems kūrybiniams siekimams.

KONFUCIANIZMO FILOSOFIJOS RAIDA

Konfucianizmo tradicijos tapsmas. Konfucijus buvo genialus mąstytojas, formavęs vienos didžiausių pasaulyje civilizacijų vertybių sistemą bei mąstymo stilių, kurio pėdsakų rasime visoje vėlesnėje kinų kultūros istorijoje. Daugeliui senovės Kinijos filosofinių, socialinių, politinių, etinių, estetinių mokymų, elgesio normų, vertybinių nuostatų jis suteikė kokybiškai naują humanistinę turinį.

Konfucijus pirmiausia yra etiškai orientuotos praktinės gyvenimo filosofijos, mokančios teisingai gyventi, mąstyti, elgtis, tobulėti šalininkas, o ne abstrakčios socialinės, politinės, etinės teorijos kūrėjas. Pagrindinis jo mokymo tikslas – kurti veiksmų programą ir rekomendacijas. Savo *wen* kultūros ir *junzi* (kilnaus žmogaus) koncepcijomis Konfucijus pirmasis pasaulio filosofijos istorijoje suformavo gyvybingą humaniškos, idealios asmenybės modelį, kuris tapo savotišku etiniu pavyzdžiu vėlesnėms kartoms ir turėjo didžiulę įtaką dvasinės kinų kultūros raidai. Humanistinė mąstytojo idėjų dvasia Kinijoje išliko gyvybinga gausių jo mokinių ir sekėjų dėka ir tapo neatsiejama kinų inteligentijos, suvokiančios savo kultūrinę misiją, pasaulėžiūros dalimi.

Nors Konfucijaus vardas Kinijoje ilgus šimtmečius buvo apgaubtas didžia pagarba ir neprilygstamo moralinio tyrumo aureole, tačiau, skirtingai nuo kitų didžiųjų praeities išminčių moralistų (Budhos, Kristaus, Zaratustros, Muhammado), jis nebuvo sudievinatas, nebuvo priskiriamos stebuklingos galios. Konfucijus Kinijoje ilgainiui tapo etiškos gyvenimo filosofijos, pareigingumo ir išminties simboliu. Pasaulinės kultūros istorijoje jis išliko kaip vienas pirmųjų ir žymiausių filosofų, kaip didysis kinų tautos, „dešimties tūkstančių kartų“ Mokytojas, pirmosios filosofijos mokyklos kūrėjas, epistemologijos, etikos, socialinės ir politinės filosofijos pradininkas.

Konfucijus suformavo konfucianistinę filosofinę tradiciją, beveik 2500 metų aktyviai veikusią visas kinų ir greta esančių Tolimųjų Rytų šalių kultūros sritis. Jau ankstyvieji konfucianizmo ideologai, tiesioginiai Konfucijaus mokiniai, siekė išsaugoti savo Mokytojo aktualumą, jo mokymą vertino kaip neišsenkamą išminties versmę, pasižyminčią didelėmis pritaikymo galimybėmis. „Konfucijus ir pirmieji filosofai – *ru* – savo pagrindiniu uždaviniu laikė teorinį visuomenės gyvenimo bei žmogaus likimo apmąstymą. Kaip kultūros kūrėjai ir skleidėjai, jie buvo glaudžiai susiję su socialiniais institutais, atsakingais už rašytinių – istorinių ir literatūrinių dokumentų (kultūra, raštas ir literatūra kinų kalba tuomet buvo įvardijami vienu terminu – *wen*) – saugoji-

mą ir atgaminimą. Filosofai taip pat buvo susiję su šios kultūros raštininkais. Taigi konfucianizmas turi tris pagrindinius ypatumus: instituciniu aspektu – ryšys ir aktyvus siekimas ryšių su administraciniu aparatu, nuolatinis noras tapti oficialia ideologija; 2) turininguoju – socialinės-politinės, etinės, visuomeninės, humanitarinės problematikos vyravimas; 3) formaliuoju – pripažinimas tekstologinio kanono, t. y. atitikimas griežtiems formaliems „literatūriškumo“ kriterijams, kaip metodologiškai reikšmingai normai“ [Kobzev, 1994, p. 22].

Konfucijui dar gyvam esant jo mokymas plėtojosi glaudžiai sąveikaudamas su įvairiais senovės Kinijoje viešpatavusiais ir tarpusavyje besivaržančiais mokymais ir juos integruodamas. Todėl jau iš pat pradžių Konfucijaus sukurtos įtakingos *konfucianistų (rujia)*, arba mokslininkų intelektualų, mokyklos idėjos formavosi ir turtėjo, besiremdamas daugybe svarbių praeities idėjų. Konfucijui būdingas tradicionalizmas, nuolatinis domėjimasis socialiai reikšmingais visuomenės poreikiais, išliko ir po filosofo mirties.

Nors ankstyvieji konfucianizmo šalininkai siekė suteikti šiam mokymui nuoseklų ir sistemingą pavidalą, konfucianizmas niekuomet nebuvo vieningas monolitinis mokymas – jau po Mokytojo mirties jo mokykla suskilo į aštuonias svarbiausias kryptis, o vėliau jų vis daugėjo. Ankstyvajame konfucinės filosofijos raidos etape ją plėtojo nušalinti nuo valdžios mokslininkai intelektualai, kuriems ypač rūpėjo įvairūs plačiai suvokiamos kultūros (*wen*) aspektai, ypač vadinamoji „knyginė kultūra“. Ankstyvieji konfucianistai kultregeriška veikla stengėsi išsaugoti ankstyvuosius rašytinius paminklus, komentavo juose slypinčias mintis, gilinosi į įvairias protomokslines dažniausiai astronomines, astrologines ir meteorologines studijas.

Atsiradus antikonfucinei reakcijai ir Konfucijaus veikalus sunaikinus III a. pr. Kr., šis mokymas II a. pr. Kr. reabilituotas ir Han dinastijos valdymo pradžioje, praslinkus 350 m. po didžiojo mąstytojo mirties, įgyja oficialų statusą, kaip viešpataujanti imperijos ideologija. Taip prasidėjo naujas „konfucianizmo triumfo“ tarpsnis, ir konfucianizmo filosofija virto plačiai išsišakojusia valstybės valdymo ir kultūrinių visuomenės poreikių tenkinimo šviečiamąja ideologine sistema, ilgam įtvirtinusia kinų imperijos stabilumą. Ši ideologija ženkliai skyrėsi nuo autentiško Konfucijaus mokymo, kuris buvo papildytas dau-



Konfucijaus
parkas
Qufu vietovėje

geliumi mitologinių, ritualinių, kosmologinių, legistinių, daoistinių ir kitų elementų, būtinų bendrai ideologijai. Konfucianizme atsirado Konfucijaus mokymui svetimų religinių elementų. Imperijos valdovo imperatoriaus „Dievo sūnaus“ asmenybė buvo visokeriopai sureikšminama ir traktuojama kaip svarbiausia jungiamoji tradicinės kosmologinės triados Dangus, Žemė ir Žmogus grandis. Tačiau jei kalbame apie religines konfucianizmo ideologijos ir filosofijos ypatybes, tai konfucianizmą tikriausiai reikėtų vadinti blaivaus proto religija.

Konfucianistų intelektualų vieta valstybės valdymo sistemoje. Konfucianizmo virtimą viešpataujančia valstybės ideologija grindė sparčios permainos visose valstybės valdymo bei kultūros institucijose, intensyvi švietimo sistemos, filologinės, meninės kultūros plėtotė ir kuriama griežtai reglamentuota valstybinių egzaminų sistema; juos privalėjo laikyti kiekvienas norintis užimti kokį reikšmingesnį valstybės valdymo postą. Kandidato į valstybinius postus vertinimo metodika buvo sukurta dar IV a. pr. Kr., tačiau egzaminų sistema gyvavo tikriausiai III a. pr. Kr., nors neginčijami dokumentais pagrįsti liudijimai apie imperatorių rūmuose įvykusius egzaminus raštu datuojami 165 m. pr. Kr. Anot istorinių Han epochos analų, pirmasis pasaulyje imperatoriškas Kinijos universitetas buvo įkurtas 124 m. pr. Kr. spręsti pribrendusį uždavinį – rengti valdininkus valstybinei tarnybai. Šio tikslo siekė ir visos vėlesnės kinų mokyklos: valstybinės bei privačios. Jos padėjo sukurti Kinijoje unikalų išsilavinusios valstybę valdančios konfucinės biurokratijos sluoksnį.

Išsamiai analizavęs kinų biurokratijos atsiradimą ir funkcionavimą, E. Balazsas rašė: „Metus žvilgsnį į bekraštę kinų istorijos jūrą, negalima nesistebėti vieno veiksnio stabilumu kinų visuomenės istorijoje: pastebimiausias ir ryškiausias valdininkijos bruožas – valdančiojoje tarnautojų klasėje nuolat viešpatauja mokslininkai... Nėra nei vienos kinų kultūros srities – nuo bazinių jos institutų iki atokiausių anapusinių mitologijos sričių, apimant literatūrą ir meną, – kurioje nebūtų matyti jų vaidmens“ [Balazs, 1964, p. 6].

Neatsitiktinai, išsigalėjus konfucianizmo ideologijai, Han epocha – tai galingas tūkstančius metų brendusios kinų civilizacijos kūrybinės energijos proveržis. Daugybė subrendusios kinų kultūros formų užliejo didžiulę kultūros erdvę nuo Indijos vakaruose, tungusų genčių šiaurėje ir užkariautos bei padalytos į keturias provincijas Korėjos rytuose. Priklausomai nuo karinių Han imperijos valdovų žygiuose patirtų pergalių ir pralaimėjimų valstybės teritorijos keitėsi, tačiau visose, netgi atokiausiose jos dalyse išviešpatavo naujos imperinės kultūros formos, sparčiai naikinančios vietines.

Konfucianizmo ideologijai tai buvo svarbu: kaip oficiali valstybės remiama ideologija, jis kartu tapo privaloma aukštųjų bei vidurinių visuomenės sluoksnių išsilavinimo dalimi ir darė įtaką įvairioms kinų dvasinės kultūros, socialinio gyvenimo sritims.

Kitas svarbus konfucianizmo ideologijos įsitvirtinimo tarp kinų visuomenės veiksnys – jo teorijų reikalingumas aukščiausiems valstybės valdymo sluoksniams. Konfucionizmas *tarsi užpildė tuštumą, susidariusią Kinijos valdymo struktūrose žlugus senajam ritualinio valstybės valdymo modeliui. Tai garantavo jo šalininkams tvirtas pozicijas naujose griežtai hierarchizuotose politinio valdymo ir socialinės visuomenės organizacijos struktūrose.* Han epochoje imperatorių rūmuose įsitvirtinęs konfucianizmas išgalėjo tarp kinų visuomenės ir tapo neatsiejama kultūros dalimi.

Mokslinėje literatūroje iš G. Hegelio darbų išplitęs Rytų despotizmo terminas Kinijos kultūrai netinka, nes būta daugybės atvejų, kai imperatorius galėjo kiek tik norėjo įsakinėti, tačiau iš intelektualiausių žmonių sudarytas šalį valdantis biurokratijos sluoksnis (šiandieninių universitetą baigusių



Konfucijaus
šventykla Qufu

žmonių atitikmuo), kurie imperatoriui buvo nepakeičiami, to visiškai nepaisė. Teoriškai imperatorius buvo absoliutus Paskliautės imperijos valdovas, tačiau praktiškai jo valdžią riboja daugybė griežtai nustatytų tradicijų ir papročių, grindžiamų konfucianistine istorinių tekstų interpretacija. Kinija visuomet buvo „vienpartinė“ valstybė, ir šioje šalyje daugiau nei 2000 metų buvo išsilavinusi administruojanti valstybės reikalus valdančioji konfucianistų partija, kurią pagal savo moralines normas imperatorius pajėgė kontroliuoti ar netgi priversti paklusti galiojantiems reikalavimams.

Istoriškai besivystantis konfucianizmas ir atskiri jo elementai nuolat kito. Konfucianistų sąjūdyje aktyviai dalyvavo daugelis skirtingų pakraipų, mokyklų, mąstytojų, kurie teigė Konfucijaus idėjas interpretuoją ir plėtoją autentiškai. Konfucianizmo šalininkai, remdamiesi principu „išsaugant mokymą keisti jo paskirtį“ ir atsižvelgdami į svarbias gyvenamojo laikotarpio idėjas, ne kartą siekė atnaujinti bei keisti Konfucijaus mokymo dvasią. Tačiau visos konfucianizmo pakraipos, mokyklos, koncepcijos turi būdingų bruožų, tarp kurių pirmiausia minėtini pagarba tradicijai, ritualams, išsilavinimui, rašytinei knygai, Mokytojo autoritetui, aukštiems etikos ir humanizmo idealams. Šios ypatybės tapo besiformuojančios kinų valdymo sistemos subjektu, tai yra plačios valdininkų biurokratijos, siekiamybe ir idealu.

Konfucianistinės ideologijos principus tarp kinų visuomenės padėjo įtvirtinti ilgainiui išsirutuliojusi talentingiausių žmonių atrinkimo valstybei valdyti egzaminų

sistema. Todėl konfucianizmas imtas sieti su išsilavinusių žmonių, mokslininkų sluoksniu, kuris, turint omenyje viešpatavusią išskirtinę pagarbą žinioms, mokslui, padėjo konfucianizmo ideologijos įtakai stiprėti ir paverť jį įtakingiausia intelektualine tradicija ne tik Kinijoje, bet tikriausiai ir pasaulyje apskritai. Būtent transformuotas neokonfucianizmas tapo varomąja pirmojo pasaulyje plataus renesansinio sąjūdžio Kinijoje jėga.

Vadinasi, konfucianizmas buvo viena reikšmingiausių kinų ideologijos, filosofijos ir religijos krypčių, kurios įtaka kinų kultūros istorijai buvo gyva daugiau nei 2500 metų. Konfucianizmo savitumas ir tam tikra prasme paradoksalumas pirmiausia atsiskleidė jo santykyje su ankstesne kultūros tradicija, kuria jis nuolatos rėmėsi – ragino sugrįžti į praeities „aukso amžių“. Tačiau, kita vertus, apeliuodamas į tradiciją, jis kartu ir siekė surasti patikimų visuomenės pertvarkymo bei harmonizavimo receptų.

Esminis konfucianistinės ideologijos ir tam tikru požiūriu beveik visos klasikinės kinų filosofijos skirtumas, palyginti su kitų civilizacijų mąstymo tradicijomis, – ryškus jos socialinis, etinis ir politinis angažavimasis, itin glaudus ryšys su valstybės valdymo struktūromis bei politika. *Skirtingai nei budizmas, krikščionybė, islamas, daoizmas, savo šalininkus jis rengė ne pasitraukimui iš aktyvaus socialinio gyvenimo, bet priešingai – aktyviam dalyvavimui jame ir visuomenės pertvarkymui. Konfucijus ir jo sukurta konfucianizmo ideologija turėjo visiškai aiškų konkretų socialiai aktualų tikslą – paruošti žmogų, puikiai išmanantį sudėtingus valstybės valdymo, administravimo ir socialinių santykių harmonizavimo mechanizmus.*

Vadinasi, konfucianizmas, nepaisant jo orientacijos į tradicines per amžius kurtas kultūros vertybes, nebuvo stabili ideologinių ir filosofinių požiūrių sistema. Šios gyvos kultūros tradicijos įnašas į kinų civilizacijos istoriją neišmatuojamas. *Per savo ilgą istoriją priklausomai nuo istorinių šalies pokyčių konfucianizmas ženkliai keitėsi, kadangi jo ideologai, siekdami išsaugoti įtaką visuomenei, buvo priversti taikytis prie epochos reikalavimų ir integruoti daugelio kitų, neretai oponuojančių konfucianizmui, ideologinių bei filosofinių mokymų elementų.* Todėl įvairiais istoriniais tarpsniais, ypač ankstyvuojų, kuomet, remdamasis klasikinio konfucianizmo klasikų idealais, konfucianizmas buvo gyvybinga, kupina daugybės galimybių kinų kultūros tradicijos jėga, kuri ne tik liudijo apie skirtingų idėjų polemiką šios tradicijos plotmėje, bet ir ženkliai apribojo despotizmo sklaidą kinų civilizacijoje.

Mengzi žmoniškumo ir moralės filosofija. Ankstyvajame iki Han imperijos atsiradimo klasikinio konfucianizmo raidos laikotarpyje tarp daugybės šios krypties šalininkų savo reikšmingumu išsiskiria du didieji mąstytojai, praturtinę konfucianizmą naujomis idėjomis: Konfucijaus idėjų sisteminioji Mengzi (apie 372–289 m. pr. Kr.) ir Xunzi (apie 313–238 m. pr. Kr.).

Anot Sima Qianio „Istorijos užrašų“ ir kitų ankstyvųjų istorinių šaltinių, Mengzi gimė Zou, dabartinėje Shandongo, provincijoje greta Konfucijaus gimtinės. Jis buvo kilmingos giminės palikuonis iš Lu karalystės ir tiesioginis Konfucijaus anūko Zi Si mokinys. Motinai rūpinantis, gavo puikų klasikinį išsilavinimą ir daug klajojo po įvairias valstybes: skelbė savo mokymą siekdamas praktiškai įgyvendinti savo etines, socialines ir politines idėjas. Grįžęs į gimtinę apie 40 metų, mąstytojas įkūrė savąją konfucinės pakraipos mokyklą. Mengzi įgijo didžiulę šlovę; pats filosofas nevengė vadintis „antruoju“ Kinijos mąstytoju po Konfucijaus. Po Mokytojo mirties mokiniai surinko jo mintis ir posakius į traktatą *Mengzi*, kurį sudaro septyni skyriai po dvi dalis.

Mengzi tekstas buvo vienas pirmųjų kinų filosofinių tekstų išverstų į europines kalbas. Pirmasis vertėjas – garsus prancūzų orientalistas ir kinų filosofijos istorijos žinovas S. Julienas, kuris 1824 m. Paryžiuje paskelbė pirmąjį lotyniškąjį *Mengzi* teksto vertimą, pavadinimu *Meng Tseu, vel Mentium inter Sinenses Philosophos Ingenio*, o amžiaus pabaigoje, 1895 m., „Kinų klasikų“ serijoje pasirodė J. Legge'o vertimas į anglų kalbą.

Nors, lyginant *Mengzi* ir „Apmąstymų...“ tekstus, aiškiai matyti minčių perimamumas, bylojantis apie priklausomybę vienai filosofinei kryptčiai, į akis iškart krenta *Mengzi* idėjų dėstymo savitumas. Skirtingai nei Konfucijus, kuris tarsi iš Dangaus aukštumų žeria savo kruopščiai nudailintus ir nekvestionuojamus teiginius, *Mengzi* dialoginis minčių dėstymo stilius yra žemiškesnis. Jis ieško artimesnio ryšio su skaitytoju, kaip lygiaverčiu partneriu, nepastebimai įtraukia jį nagrinėti problemas, įtikinėja savo požiūrių teisingumu, plačiai pasitelkdamas logiškai nuoseklius kelių pakopų argumentus. Traktatas liudija, kad jo autorius buvo enciklopedinis racionalistinės pakraipos mąstytojas, kurio moksliniai interesai aprėpė daugybę socialinio gyvenimo ir mokslinio pažinimo sričių. *Gnoseologinės, socialinės, politinės, etinės ir estetiškos problemos susietos vientisa racionalia sistema, kurioje išryškėja vėlesnei konfucianizmo filosofijos tradicijai būdingos problemos.*

Mengzi – pirmasis konfucianizmo tradicijos mąstytojas, sureikšminęs jausminio ir racionalaus pažinimo skirtumus. Jis ėmėsis kūrybinių žmogus prigimties klausimų, iškėlė vyraujančio idealaus prado *xin* (širdis, dvasia) santykio su materialiu pradą *qi* (pirmapradė materialinė substancija, žmogaus prigimtis) ir *zhi* (protas, valia) problemą. Pagal racionalistinę *Mengzi* filosofiją, protas – tobuliausia žmogų supančio pasaulio ir socialinių procesų pažinimo priemonė, kuriai būtna išskirtinė pagarba ir ugdymas. „Tas, kuris nuodugniai panaudos savo protinius sugebėjimus, perpras savo prigimtį. Kas perpranta ją, tas pažįsta pasaulį. Savo protinių sugebėjimų išsaugojimas, dėmesys savo prigimčiai – tai tarnavimo dangui [kelias]“ [Antologija mirovoi..., 1969, t. 1, p. 246].



*Mengzi.
Senovinis
raižinys*

Vadinasi, svarbiausias žmogų supančio pasaulio ir socialinių santykių pažinimo instrumentas yra *mąstymo organas protas, o antraeilis ir jam pavaldus – jausmai*. Protas mąsto apie pamatinius reiškinių ir daiktų principus, o jutimo organai to nepajėgia daryti. Šios racionalų protą ir jo pažintines galias aukštinančios Mengzi idėjos labai paveikė klasikinio konfucianizmo ir neokonfucianizmo teorijas.

Tęsdamas racionalistinę Konfucijaus filosofijos tradiciją, Mengzi daugiausia dėmesio skyrė socialinei, politinei, etinei ir estetinei problematikai; aukštino pažinimą, humanizmą ir pagarbą asmenybei. „Mokymas, – sakė Mengzi, – turi tik vieną tikslą – atgaivinti prarastą žmogaus prigimtį“ [Ten pat, p. 210]. Jis rutuliojo hierarchinę kūrybinės asmenybės koncepciją ir išskyrė tris lygmenis: 1) išminčiai, kurie yra „šimtą kartų mokytojai“; 2) didžiai talentingos asmenybės, kuriančios išskirtines vertybes, ir 3) eilinio talento žmones, kurie tampa paprastais *wen* ir *yueh* kultūros vartotojais bei skleidėjais.

Pažymėtina, kad klasikinei kinų filosofijai būdingas *požiūris į žmogaus prigimtį ne kaip į nepakeičiamą duotybę, o kaip į atvirą galimybių sistemą*, kuri, žmogui įžengus į gyvenimo kelią, yra nuolatinio tapsmo ir kaitos procese. Pavyzdžiui, Konfucijus teigė, kad visi žmonės gimsta vienodi, tačiau socializuodamiesi, įgaudami gerų ar blogų įpročių, vienas nuo kito tolsta. Mengzi, kaip ir beveik visi kinų mąstytojų (išskyrus Xunzi), teigė pirmąpradį žmogaus gerumą, jo prigimtinių polinkių į gerus darbus vaizdžiai palygino su vandens srautų tekėjimu žemyn. „Tarp žmonių, – sakė jis, – nėra tokių, kurie nelinktų į gėrį, [taip pat kaip] nėra vandens, kuris nebėgtų žemyn. Jei paveiktume vandenį ir išjudintume, priverstume jį pakilti aukščiau kaktos. Jei pastatytume kliūtis ir nukreiptume vandenį tekėti, tuomet jį galima priversti pakilti į kalną. Tačiau ar nuo to priklauso vandens prigimtis? Jėga pastūmėjo jį į tai. Žmogų galima priversti elgtis blogai, tačiau jo prigimtis yra panaši [į vandens]“ [Ten pat, p. 243].

Mengzi iškėlė klausimą apie prigimtinių moralės pobūdį. Jo požiūriu, pamatinės žmogaus savybės žmoniškumas (*ren*), pareiga/teisingumas (*yi*), ritualas (*li*) ir protas (*zhi*) yra įgimtos. Tačiau jos žmoguje yra tik galimybės, o nuo konkretaus žmogaus pastangų, jo gyvenimo nuostatų, požiūrio į pasaulį, kasdienio elgesio principų priklauso praktinis tų galimybių įgyvendinimas.

Tobulėjimo esmė – savojo *qi* (žmogaus prigimties, dvasios) ir *yi* (teisingumo jausmo) lavinimas. *Qi* čia suvokiama labai plačiai – kaip įvairių žmogaus dvasinės prigimties aspektų, vidinių dvasios impulsų, moralinių nuostatų ugdymas, o *yi* – kaip įgimto teisingumo jausmo plėtojimas. Tobulėjimą ir dvasinę pažangą užikrina ne atsitiktiniai, o nuolatiniai geri darbai, kurie įtvirtina stabilias dorybingas žmogaus nuostatas, tampa jo savastimi ir ilgainiui paverčia kilniu žmogumi (*junji*). Į klausimą, kaip suprasti teisingumo jausmą, Mengzi atsako: „Šis jausmas didis ir labai tvirtas; kuomet jį išpuoselėja ir nedaro jam skriaudos, tuomet [jis] užpildo [visą] pasaulį tarp Dangaus ir Žemės. Šis teisingumo jaus-

mas – suderinimas pareigos ir *dao*, be jų [žmogus] silpnėja. Jis atsiranda daugėjant [poelgių, atitinkančių] pareigai, o ne įgaunamas atsitiktine pareigos [raiška]. [Jei] veiksmai neatitiks proto reikalavimų, tuomet šis jausmas [taip pat] išblės“ [Ten pat, p. 233].

Vadinasi, jei žmogus gyvena teisingai ir nuosekliai ugdo jame slypinčias gerąsias savybes, tampa žmoniškas ir išmintingas. Todėl šis ilgas ir sudėtingas kelias subrandina žmones, kuriems galima patikėti atsakingus valstybės valdymo uždavinius. „Jei nepasitikiama žmoniškais ir išmintingais, valstybė patiria nuosmukį. Jei nepuoselejami ritualai bei teisingumas tarp aukštesniųjų ir žemesniųjų [santykių], tuomet įsigali netvarka. Jei nebus prideramai valdomi valstybiniai reikalai, nebus lėšų išlaidoms“ [Ten pat, p. 246].

Tačiau jei žmogaus prigimtis yra dora, kaip tuomet pasaulyje atsiranda daugybė blogų žmonių ir blogis? Į šį klausimą Mengzi atsako, kad tai įvyksta dėl dviejų pagrindinių priežasčių: 1) arba konkretus žmogus nepajėgia išsiugdyti jame glūdinčių gėrio užuomazgų, arba 2) savo pirmąją prigimtį praranda socializuodamasis. Abiem aptartais atvejais jis tolsta nuo savo pirmąsios prigimties.

Vadinasi, kalbėdamas apie žmogaus dorovę, Mengzi teigė, kad blogis atsiranda tik dėl klaidingo žmonių auklėjimo ir elgesio. Todėl konfucianistai iškelia teisingo auklėjimo svarbą. Norint pašalinti blogį ir pasaulyje įtvirtinti gėrio, teisingumo, grožio ir harmonijos principus, pasak Mengzi, reikia remtis išaukštiniais etiniais, estetiniais praeities idealais ir atkurti pirmąją dorybingą žmogus prigimtį, jam būdingą teisingumo siekimą. „Aš vertinu gyvenimą, – sakė filosofas, – tačiau dar daugiau – teisingumą“ [Ten pat, p. 210]. Mengzi filosofijoje teisingumo/pareigos (*yi*) kategorija yra netgi svarbesnė nei žmoniškumo (*ren*), kadangi ji žmogaus gyvenime reikalingesnė, padeda išvengti elgesio kraštutinumų. Ši sąvoka artima Aristotelio „aukso vidurio“ sampratai.

Kaip ir kitas žymiausias klasikinio konfucianizmo šalininkas Xunzi, jis perėmė antikos mąstytojų bei Konfucijaus mokymui būdingą gėrio ir grožio suartinimo idėją. Etinius ir estetinius žmogaus polinkius, jo gebėjimą jausti gėrį, grožį filosofas aiškino kaip įgimtas savybes, reguliuojamas aukščiausios kryptingos Dangaus valios.

Į socialinę ir politinę filosofiją Mengzi pirmasis kinų filosofijos istorijoje įvedė *humaniško valdymo* sąvoką, kurią priešpriešino despotiško valdymo kategorijai. Paskiautės gyventojus jis skirstė į „kilnius žmones“, kurie dėl jiems būdingos aukštos moralės gali valdyti kitus žmones, ir eilinius žmones – pavaldinius. Humaniški valdymo principai, jo manymu, gali harmonizuoti skirtingų socialinių sluoksnių santykius ir įveikti daugelį svarbių problemų, t. y. nutraukti pilietinius karus, suirutes, šalį suvienyti į klestintį išmintingai valdomą organizmą.

Mengzi nuomone, valstybės klestėjimas ir joje gyvenančių žmonių gerovė nepriklauso nuo teritorijos dydžio. Valstybės galia, valdovo šlovė, netgi kariniai laimėjimai tiesiogiai siejami su išmintinga valstybės valdymo vidaus politika, kuri vadinama „huma-

nišku valdymu“. Jis grindžiamas išmintingu visuomeninio darbo pasidalijimo, t. y. socialinių funkcijų paskirstymu ir valstiečių išnaudojimo, įvairių valstybės rinkliavų bei mokesčių mažinimu. „Išmintingas valdovas, – sakė Mengzi, – paskiria liaudžiai skirtingus darbus, jog ji būtinai turėtų lėšų tėvams, žmonai ir vaikams aprūpinti; kad derlingais metais jis būtų nuolatos sotus, o nederlingais išvengtų mirties“ [Ten pat, p. 230]. Tai sudaro sąlygas valstiečių gyvenimui gerėti, teikia jiems galimybę šviestis, daugiau dėmesio skirti vaikų auklėjimui, vadinasi, ir moralei valstybėje tvirtėti.

Tačiau, anot Mengzi, „jei tik žmonės nėra alkani, apsirengę ir gyvena ramiai, tačiau neturi gero mokymo, jie yra panašūs į paukščius ir žvėris“. Todėl, primindamas legendinį išmintimi garsėjusį imperatorių Shunį, filosofas ragina nuosekliai mokyti liaudį moralės ir pagarbos vyresniesiems: valdovai turi plėsti mokyklų tinklą, kurti vienišiams seniems žmonėms iš valstybės išdo išlaikomas prieglaudas. Tokios institucijos, jo nuomone, padeda doroviškai auklėti žmones, įtvirtinti humaniškus aukštesnių ir žemesnių socialinių grupių santykius. Žmoniškumo, moralinių santykių principai skiria žmogų nuo gyvūnų pasaulio ir kloja pamatus tvirtai valstybei bei visuomenei. Kaip ir Aristotelis, Mengzi teigia, kad „žmogus yra politinis gyvūnas“. Žmogaus laimei būtinas jo galimybių įgyvendinimas, harmoningas socialinis gyvenimas ir būtinausių poreikių patenkinimas formuoja sąmoningą liaudį.

Socialinėje ir politinėje teorijoje Mengzi polemizuoja su legistais ir moizmo ideologu Mozi, kuris kūrė įvairius utopinius valstybės valdymo modelius. Jis siekė iš esmės pertvarkyti chaotišką archajišką valstybę, kurioje kiekvienas gyvena, remdamasis savo norais. Mozi teoriškai grindė konformistinę kinų imperijos valdymo ideologiją. Išėitis iš chaoso ir visų gyventojų interesų susidūrimo būsenoje esančios archajiškos valstybės, Mozi įsitikinimu, teoriškai pateisinti griežtai hierarchizuotos valstybės valdymo struktūrą, paremtą Dangaus mandato principu. Anot šios teorijos, sudėtingos racionalaus valstybės valdymo problemos išsprendžiamos išmintingiausiam ir gabiausiam Paskliautės žmogui suteikiant Dangaus mandatą ir jį paskelbiant Dangaus sūnumi. Tačiau Paskliautė yra didžiulė, ir vienas žmogus palaikyti tvarkos joje negali. Todėl įvairioms Paskliautės šalims ir tautoms jis skiria savus valdovus. Jis pasirinko gabiausius išsilavinusius žmones ir pavertė savo tarnautojais.

Tuomet Dangaus sūnus paskelbė visiems Paskliautės gyventojams savo valdymo principus, kurių esmė – paklusnumas ir pavaldumas viršesniai. Anot jų, kiekvienas, išgirdęs apie gera ar bloga, privalo pranešti apie tai pagal hierarchiją aukštesniai, o tai, ką pastarasis laiko neteisingu, turi pripažinti ir jo valdiniai. Jei viršesnis daro klaidą, jį reikia taisyti ir mokyti. Jei valdiniai geri, tai viršesnis turi remtis jais ir teikti paaukštiniui. Tapatintis su viršesniais, o ne tapti panašiais į žemiau esančius – toks pamatinis Mozi skelbiamo hierarchinio pavaldumo principas, kuris turi būti apdovanotas Dangaus ir remiamas apačių.

Taigi Mozi socialinio valstybės valdymo teorija, palyginti su Konfucijaus ir jo sekėjo Mengzi, neabejotinai einama atgal – apribojama socialinis konformizmas ir valdininkų intelektualų frakcijos teisės. M. Granet pagrįstai teigė, kad toks konformizmas yra baisėsnis nei legistų, kadangi jie „tenkinasi nuostata, jog įstatymus diktuoja valdovas“ [Granet, 1934, p. 494]. Toks totalinio konformizmo principu paremtas valstybės valdymo modelis negalėjo tenkinti Mengzi, kadangi jame nelieta laisvės intelektualų veiklai, o liaudies reikšmė apskritai sumenkinama.

Skirtingai nei moistinėje Mozi doktrinoje, Mengzi filosofijoje liaudis traktuojama kaip svarbiausia Paskliautės dalis, toliau eina Žemės dvasios ir grūdai, o valdovas savo reikšmingumu – po jų [Ten pat, p. 247]. Norėdamas sėkmingai valdyti, valdovas privalo rūpintis liaudies reikmėmis – tai padeda palenkti jos širdis. Tokia liaudis gerbs valdovą ir jam bus ištikima. Ji netgi menkai ginkluota įveiks užpuolikų kariuomenę. Rūpindamasis liaudimi, valdovas, anot Mengzi, stiprina savo šlovę ir gali tapti Paskliautės valdovu. Vadinasi, jo nuomone, *visuomenės gyvenime svarbiausia liaudis, o valdovas – nuo jos priklausoma asmenybė, kuri, nusižengusi humaniškumo ir li principams, nuo valstybės valdymo gali būti nušalinta*.

Polemizuodamas su legistais Mengzi grynė šeiminius santykius ir ankstyvosioms bendruomenėms būdingas kolektyvinio darbo formas žemės ūkiuose. Jis teigė, kad yra penki negarbingi dalykai: 1) kuomet, tingėdami dirbti, vaikai nesirūpina tėvais; 2) kai nesirūpinama tėvais, išitraukus į azartinius žaidimus ir girtuokliavimą; 3) kai dėl aistros pinigams ir turtams, meilės žmonai ir vaikams nesirūpinama tėvais; 4) kai, valdomi klausos ir akių aistrų, daro gėdą tėvams; 5) kuomet vaikai, apimti drąsos, peštynių ir išdykavimo, tėvams kelia pavojų.

Kalbėdamas apie išmintingo valstybės valdymo bei ūkininkavimo principus, Mengzi tęsia Konfucijaus tradiciją ir vienas pirmųjų kinų filosofijoje aptaria ekologines problemas. Jis sako, kad ūkinėje veikloje negalima vadovautis tik šios dienos poreikiais ir negalvoti apie ateitį. Norint išsaugoti ateičiai būtinus ekonominius išteklius, anot Mengzi, būtina reguliuoti žuvis ir vėžlių gaudymą, saikingai kirsti miškus.

Mengzi idėjos turėjo stiprų poveikį tolesnei kinų filosofijos raidai. Jau netrukus po mirties jis gavo Kinijoje antrojo išminčiaus vardą. Tang epochoje jam priskiriamas veikalas *Mengzi* tampa kanonišku svarbiausiu kinų filosofijos tekstu.

Xunzi socialinė ir kultūros filosofija. Trečiasis reikšmingas klasikinio konfucianizmo šalininkas, žymus Konfucijaus idėjų sistemintojas ir reformatorius Xunzi (300–215) gimė pasiturinčioje išsilavinusioje šeimoje Zhao karalystės dabartinėje Shanxi provincijoje. Jaunystėje gavęs puikų konfucinį išsilavinimą dirbo mokytoju ir valstybės tarnautoju, klajojo siekdamas įgyvendinti savo idėjas įvairiose karalystėse, buvo valdovo bei ministro padėjėju Qi ir dviejų valdovų Qin karalystėse. Xunzi gyveno nerimastingu Kinijos istorijos laikotarpiu – Kariaujančių valstybių tarpsnio pabaigoje

– ir buvo tiesioginis centralizuotos Qin imperijos atsiradimo liudininkas. Kaip ir daugelis mokslininkų intelektualų, lėtai kopė valstybinės karjeros laiptais, tačiau dėl charakterio nenuolankumo 232 m. nuo postų buvo nušalintas.

Subrendęs filosofas atvyko į Chu valstybę, kur kartu su kitais Šimto filosofijos mokyklų mąstytojais darbavosi garsiojoje Ji Xia akademijoje, o vėliau tapo jos vadovu. Čia, polemizuodamas su kitų mokyklų šalininkais, suformavo savo liberalių pažiūrų konfucinės pakraipos mokyklą. Jo mokinyse buvo įtakingas konfucianizmo oponentas, vienas geriausių legizmo mokyklos ideologų Han Fei. Paskutiniaisiais gyvenimo metais Xunzi rašė ne visą išlikusį traktatą *Xunzi*, kurį sudaro dvidešimt trys paties, trys kartu su mokinais ir šeši jau po filosofo mirties mokinių užrašyti skyriai.

Traktato tekstui būdinga gyva kalba, vientisas sisteminis idėjų dėstymo stilius; idėjos pateikiamos vaizdingai dialogo principu. Jame daug aliuzijų į įvairius to meto mąstytojus, kurių tekstai iki nūdienos neišliko. Kinų klasikinės filosofijos raidos pažinimo aspektu Xunzi palikimas itin vertingas, kadangi padeda geriau perprasti įvairių idėjų konkurenciją itin svarbiu Šimto filosofijos mokyklų klestėjimo metu.

Xunzi filosofinių idėjų santykis su Konfucijaus palikimu nevienareikšmis. Šis originalus enciklopedinis racionalaus proto mąstytojas nebuvo ortodoksinis Konfucijaus sekėjas, o *sintetinis mąstytojas, savo kūryba savitai atspindėjęs kelių šimtmečių, praslinskusių po Konfucijaus epochos, sudėtingų kinų filosofinės minties ieškojimų patirtį, kultūrologinės problematikos įtakos stiprėjimą*. Xunzi vertino Konfucijaus filosofiją, o jo gyvenimo metais išplitusios įvairios konfucianistinės mokyklos jam kėlė tik pasibodėjimą. Jis siekė apvalyti autentišką didžiojo mąstytojo palikimą nuo daugybės lėkštų sekėjų. Filosofo mokymas formavosi polemizuojant su Konfucijaus, Mozi, Laozi, Zhuangzi, Mengzi, legistų ir kitų idėjomis. Jame savitai susipina kritinis daugelio tradicinių idėjų apmąstymas, ryžtinga transformacija bei konfucianistinės filosofinės tradicijos postulatų silpninimas „iš vidaus“.

Xunzi mokymas rodo kultūrologinės problematikos aktualėjimą ir klasikinio konfucianizmo suartėjimą su įtakingomis daoizmo bei legizmo koncepcijomis. Konfucijui ir Mengzi būdingą socialinės ir etinės problematikos nagrinėjimą čia išstumia kultūros ir daoizmo paskatintos gamtos filosofijos problemos. Xunzi atmeta populiarius mokymus apie pasaulyje vyraujančią Dangaus valią, neigia Dievo kūrėjo idėją, dar skeptiškiau vertina įvairius religinius prietarus, mantikinę praktiką, dvasių, demonų egzistavimą, žmogaus gyvenimo priklausomumą nuo lemties. Požiūrius, kad įvairūs lemtingi gamtos ženklai gali pranašauti gamtinius ir socialinius kataklizmus, veikti žmonių likimą, jis vadino išsilavinusio žmogaus dėmesio nevertais prietarais. Išmintingas žmogus, anot filosofo, turi aiškiai atskirti Dangaus, Žemės ir žmogaus pasaulius, iš kurių žmogus gali suvokti tik pastarąjį. Aptardamas įvairius žmogų supančiame pasaulyje vykstančius sunkiai paaiškinamus reiškinius, pavyzdžiui, Saulės užtemimą,

kometų skrydžius, jis teigia, kad jie vyko visuomet. Todėl neverta jų perdėm sureikšminti, galima stebėtis, tačiau nereikia bijoti. *Iš visų nelaimeiū baisiausiomis jis įvardija tas, kurių šaltinis yra pats žmogus. Todėl būtent jomis reikia labiausiai stebėtis ir kartu bijoti.*

Xunzi traktate matyti daoizmo idėjų poveikis ir ankstyvajai klasikinei kinų filosofijai būdingas domėjimasis pažinimo, antropologijos bei žmogaus ir kultūros santykių problemomis. Kultūrą jis vertina kaip išskirtinai svarbų socializacijos reiškinį. Filosofas teigia ypatingą auklėjamąją žmogų supančio kultūros pasaulio reikšmę.

Jis pirmasis kinų filosofijos istorijoje plėtoja teoriją *apie socialinę žmogaus prigimtį, išskiriančią jį iš gyvūnų pasaulio, ir atskleidžia kultūros bei mokslo vertę*. Sugebėti pažinti reiškinius ir išsiskverbti į jų esmę – išskirtinė žmogaus savybė. Kita vertus, žmogiškojo pažinimo ribas jis atriboja nuo dangiškojo. Pažinimo tikslas – gilintis į visuomenės ir žmogaus sukurtą kultūros reiškinių pasaulį, išryškinti jų dėsningumus, kurių supratimas padeda žmogui „teisingai mąstyti“ ir išmintingai elgtis kasdienėje veikloje. Vadinasi, Xunzi filosofijai būdingas mokymosi kultas. Neatsitiktinai jo traktatas prasideda skyriumi „Patari-mai mokymuisi“, kurio pradžioje jis teigia, jog „mokantis niekuomet negalima sustoti“.



Xunzi.
Senovinis
raižinys

Išmintingas žmogus, sukaupęs daug žinių, anot Xunzi, privalo nuolatos mokytis ir kasdien tikrinti save, nagrinėti savo elgesį. Toks savikritiškumas padeda išvengti daugybės klaidų. Jis metaforiškai teigia: „nepakilęs į aukštą kalną nepažinsi dangaus aukščio. Nepažvelgęs į gilias prarajas kalnuose, nepažinsi Žemės gelmės“. Esminis skirtumas tarp tobulo ir niekingo žmogaus išryškėja požiūryje į kultūros pasaulį, mokymąsi ir gvildenant mokymosi rezultatus. „Tobulas žmogus mokosi taip: viską, ką suvokia jo klausia, jis deda į širdį, vėliau tai išsiliejus kūne rodo manieros ir elgesys: jis kalba santūriai, elgiasi atsargiai. Visa tai gali būti pavyzdys kitiems. Niekingas žmogus mokosi taip: viskas, ką užgirsta jo ausys, tuoj pat liejasi iš burnos. Tačiau atstumas nuo burnos iki ausų – tik keturi cuniai?“ [Antologija, 1973, t. 2, p. 146]. Vadinasi, niekingas žmogus tenkinasi tik išorinėmis žiniomis, tobulas siekia išsiskverbti į kultūros vertybių pasaulį, studijuojamų knygų esmę, suvokti jų turinį ir įsisavinti.

Suvokdamas kultūros ir aplinkos svarbą tobulas žmogus kruopščiai renkasi gyvenamąją vietą, draugauja su išsilavinusiais žmonėmis. Taip elgiasi norėdamas atsiriboti nuo neigiamo aplinkos poveikio, melo, niekšiško ir suartėti su kultūringais, garbingais, tiesiais žmonėmis. Išmintingas žmogus privalo nuolatos elgtis dorybingai, tuomet tai taps įpročiu, ir įsitvirtins dorybingumas, išmintis bei tobulumas.

Vadinasi, be gnoseologinės ir antropologinės problematikos, Xunzi traktate nuodugniai nagrinėjami įvairūs žmogaus kultūrinės veiklos aspektai. Tai paaiškina

Feng Youlanio požiūrį į Xunzi, kaip kultūros filosofijos šalininką. „Xunzi filosofiją, – rašė jis, – galima pavadinti kultūros filosofija. Jo apibendrinančio teiginio esmė ta, kad visa gera ir vertinga yra žmogaus pastangų produktas. Vertę lemia kultūra, o kultūra yra žmogaus laimėjimas. Būtent šiuo požiūriu žmogus Visatoje įgauna tokią pat svarbą, kaip Dangus ir Žemė“. Kaip teigia Xunzi, „Dangui pavaldūs metų laikai, Žemei – turtai, o žmogui – kultūra“ [Fung Yu-lan, 1998, p. 168].

Perimdamas daugelį fundamentalių daoistinės ontologijos elementų, Xunzi plėtoja mokymą apie pirmąją materialią jėgą *qi*, kuri, remdamasi moteriškojo *yin* ir vyriškojo *yang* pradais, kuria viso pasaulio įvairovę. Taip atsiranda darnus dialektinis mokymas apie gamtą – visi žmogų supančio pasaulio daiktai ir reiškiniai paklūsta vienam *dao* dėsniui pagrįstam raidos procesui.

Sugebėjimas valdyti natūralius instinktus ir spontaniškus polėkius, diferencijuoti savo veiklos sritis, anot Xunzi, yra pamatinis *wen* kultūros principas įsisavinusio žmogaus bruožas, skiriantis jį nuo gyvūnų pasaulio. Tik dėl to žmonės pakyla į aukštesnį visuomeninių santykių lygmenį. Kitas svarbus skiriamasis žmonių bruožas – perimti kultūros laimėjimus, sugebėti kritiškai vertinti supančius reiškinius – tai susiję su racionalių mąstymu, kuris teikia žmogui galimybę ženkliai išplėsti savo galios ribas. Todėl žmogus pajėgia pajungti savo valiai ir priversti sau tarnauti fiziškai daug galingesnius gyvūnus. „[Žmogus] jėga nusileidžia buliui, o bėgimo greičiu – arkliui, tačiau jis priverčia sau tarnauti ir bulių, ir arklių. Kodėl taip yra? Atsakau: dėl žmonių sugebėjimo pasiskirstyti [uždavinius]“ [Ten pat, p. 158].

Vadinasi, Xunzi paliečia labai svarbią Vakaruose K. Marxo ir É. Durkheimio išsamiai tyrinėtą *visuomeninio darbo pasidalijimo* problemą. „Kuomet sutinkamai su pareigos jausmu vyksta darbo pasidalijimas, atsiranda santaika; [tarp žmonių] viešpataujanti santarvė skatina vieningumą; vieningumas savo ruožtu skatina stiprėti jėgas; jos sukuria galią; galia padeda viešpatuoti daiktų pasaulyje“ [Ten pat]. Visuomeninio darbo pasidalijimo svarbos suvokimas lemia Xunzi pirmą vietą tarp didžiųjų senovės mąstytojų, nes taip aiškiai suformuluotos šios problemos praktiškai nėra nei graikų, nei indų mąstymo tradicijose.

Etinė Xunzi teorija nagrinėja egoistinius žmogaus norus ir naudos siekimą. Žmogus gyvena, jo nuomone, pirmiausia remdamasis savo jausmais, kurie konkrečiame gyvenime virsta įvairiais neretai egoistiniais ir prieštaraujančiais visuomenės etinėms normoms norais. Kadangi žmogaus norai yra begaliniai, todėl ir jų raiška neretai tampa pavojinga visuomenei ir paskatina blogį.

Vadinasi, skirtingai nuo Konfucijaus ir Mengzi, jis plėtoja etikos teoriją apie neigiamas prigimtines žmogaus savybes, jo polinkį blogiui, pavydui, pykčiui, instinktyviam naudos siekimui. Šiuo požiūriu jis yra vienintelis kinų mąstytojas metęs iššūkį

viešpataujantčiai kinų filosofijoje prigimtinių žmogaus gerumų aukštinantčiai tradicijai. „Žmogus, – sako jis, – iš prigimties yra piktas, jo dorybingumas atsiranda [praktinėje] veikloje. Dabar žmogus gimsta kartu su instinktyviu pasipelnymo siekiu; kai jis seka šiuo noru, tuomet atsiranda noras ginčytis ir plėsti, išnyksta noras nusileisti. Žmogus gimsta pavydus ir pagiežingas; kai jis remiasi šiomis savybėmis, atsiranda žiaurumas ir išdavystės, išnyksta ištikimybė ir nuoširdumas. Žmogus gimsta su ausimis, jo ausys ir akys godžios malonumų: ausys myli malonius garsus, akys – gražias, maloniai besiderinančias spalvas“ [Ten pat, p. 200].

Nors filosofas teigė žmogaus polinkį į blogį, tačiau jis, kaip ir kiti konfucianistai, manė, jog pirmą kartą blogį galima įveikti ritualais ir *wen* kultūra pagrįstu teisingu auklėjimu, remiantis ritualais, muzika, daile, poezija, klasikiais tekstais. Ne mažiau svarbus mokytojų ir elgesio normų bei ritualų poveikis. Tačiau žmoguje slypinčioms blogio užuomazgoms įveikti nepakanka vien etinių ir estetinių priemonių – jos veiksmingos išsilavinusiems žmonėms; platiems liaudies sluoksniams būtina griežta įstatymų kontrolė, netgi bausmės. „Išsilavinusių žmonių, pradedant tarnautojais ir aukštesnio rango asmenimis, dvasinį tyrumą reikia formuoti *li* taisyklėmis ir ritualine muzika, o paprastiems žmonėms, remiantis įstatymais ir įsakais, taikyti paklusnumo priemones“ [Ten pat, p. 234]. Vadinasi, auklėjimas Xunzi filosofijoje traktuojamas kaip svarbiausia civilizuotos asmenybės ir kultūringos visuomenės kūrimo priemonė, o ritualai, pirmiausia valstybiniai, yra pagrindinė kultūros sklaidos prielaida.

Valstybės valdymo ir funkcionavimo teorijoje Xunzi plėtoja tradicines konfucianizmo idėjas. Valdovą jis lygina su valtimi, o liaudį – su vandens srautu, kuris neišmintingą bei neatsargų valdovą gali apversti. Pastarasis privalo atsižvelgti į liaudies reikmes. Xunzi yra lanksčios ir išmintingos „vidurio kelio“ valdymo politikos šalininkas – nerekomenduoja valdovui remtis jėga bei imtis kraštutinių priemonių: „Tas, kuris renkasi teisingą valstybės valdymo kelią, nesirems tik jėga“ [Ten pat, p. 155]. Jei valdovas tik grasins, baugins ir žiauriai elgsis su pavaldiniais, o ne sieks kilniaširdiškai bendrauti, jie išsigąs, nedrįs su valdovu suartėti, bus užsisklendę. Tuomet valdovas nežinos tikros reikalų padėties valstybėje ir atsiradusių problemų, ir svarbūs dalykai bus apleisti, o menkesni – sužlugdyti. Lygiai taip pat pavojingas ir kitas kraštutinitumas – perdėta tolerancija bei nuolaidumas, nes kils netvarka, bus sunkiau valdyti valstybę. *Darnų ir nekonfliktišką visuomenės gyvenimą lemia patenkinamas materialinis žmonių aprūpinimas, tikslingas įvairių visuomenės narių, sutinkamai su ritualu, funkcijų paskirstymas, kuris turi būti paremtas pareigos ir tvirtos moralės principais*. Socialinės hierarchijos viršūnėje – išmintingas ir moralus valdovas, turintis kilnius ir išmintingus patarėjus.

Xunzi, kaip ir konfucianistai, valdovams pataria gerbti ir panaudoti išmintingų bei talentingų žmonių galimybes, t. y. suteikti kiekvienam jo sugebėjimus atitinkan-

čius rangus ir pareigas. Į klausimą, kaip valdyti valstybę, Xunzi atsako: „Išmintingus ir gabius žmones reikia kelti [pareigose] nepriklausomai nuo jų socialinės padėties; tingius ir negabius reikia tuoj pat pašalinti [iš pareigų]; didžiausius piktadarius – tuoj pat nuteisti, nesiimant juos perauklėti; paprastus eilinius žmones reikia auklėti, nelaukiant, kol jiems reikės taikyti baudas“ [Ten pat, p. 150]. Jei valdovas elgsis išmintingai ir teisingai, tuomet liaudis supras, kad tas, kuris elgiasi teisingai ir skleidžia gerį, bus apdovanojamas valdovų rūmuose, o slaptai darantis blogį bus baudžiamas atvirai – matant liaudžiai.

Vadinasi, sprendžiant valstybinės svarbos uždavinius ir galvojant apie sėkmingą valstybės valdymo aparatą, racionalistui Xunzi jokios reikšmės neturi socialinė žmonių kilmė, svarbiausia – dalykinės kiekvieno konkretaus žmogaus savybės ir racionalus jų panaudojimas įvairiose valstybės valdymo bei socialinio gyvenimo srityse. Todėl jei tik kilmingo žmogaus sūnus negerbia išgalėjusių normų, nepareigingas, jį reikia traktuoti kaip eilinį nekilmingą žmogų ir, priešingai, jei tik paprasto žmogaus sūnus ar anūkas atkakliai kaupia kultūros žinias, teisingai elgiasi, pareigingas, jį būtina iškelti greta kilmingųjų. „Kuomet talentingi ir netalentingi išskiriami, tuomet išskirtinėms ir talentingoms asmenybėms atsiveria galimybė išeiti į pirmą eilę; kuomet tiesa ir melas nesupainiojami, valstybėje [įsiviešpatauja] tvarka“ [Ten pat, p. 151].

Xunzi toliau plėtoja ekologines Konfucijaus ir Mengzi keltas problemas, ragina taupiai naudoti gamtos ir gyvūnijos išteklius. „Šalies turtėjimo pagrindas – ekonomiškasis išteklių naudojimas ir liaudies poreikių tenkinimas; be to, reikia sugebėti išsaugoti perteklių“ [Ten pat, p. 161], nes, kaip teisingai teigia filosofas, ne visuomet gėrybių perteklių dėl blogų jų saugojimo sąlygų pavyksta sunaudoti. Todėl žmonių įdėtas darbas ir gėrybės žūsta, o ištekliai naudojami neprotingai.

Taigi savo veikaluose pateikęs kritišką Konfucijaus ir daugelio svarbiausių savo pirmtakų bei amžininkų idėjų sintezę, Xunzi užbaigia klasikinės konfucianizmo filosofijos raidos etapą, kurio pabaigoje imamos gvildenti kultūros ir išsilavinimo problemos, greit įsiviešpatausiančios praktinėje konfucianistų veikloje. Po Xunzi mirties jo teorijos nebuvo tokios populiarios, kaip jo pirmtakų idėjos. Siekiantys suvienyti imperiją ir įtvirtinti joje griežtą valdžią Qin imperatoriai rėmėsi jiems atrodžiusiomis patrauklesnėmis legistų mokyklos idėjomis. Tačiau netrukus išgalėję Han imperatoriai konfucianizmą pavertė oficialia valstybės ideologija. Tuomet Xunzi idėjos atgimė; ypač jo kultūrologinės nuostatos bei mokymas apie ritualų svarbą žmonių auklėjimui.

Mengzi ir Xunzi mokyklose išgalėjęs konfucianizmas plėtojasi kovodamas su didžiulį populiarumą įgijusiomis daoizmo, o vėliau ir čanbudizmo idėjomis. Tai verčia konfucianizmo ideologus keisti tradicines nuostatas ir jautriai reaguoti į besikeičian-

čius dvasinius visuomenės poreikius, kurie pirmiausia siejasi su subjektyvizmo ir introspekcijos tendencijų stiprėjimu.

Zhu Xi ir Sung epochos neokonfucianizmas. Transformuotos Konfucijaus idėjos atgimsta Tang epochoje, neokonfucianizmo pirmtakų Wang Chongo (VI a. pabaiga – VII a.) Han Yu ir Li Ao (VIII–IX a.) veikaluose, kylant didžiajam kinų renesanso sąjūdžiui.

Dar Tang epochoje (618–907) į Kiniją skverbiantis iš Indijos plintančiai budistinei ideologijai, kuri patyrė stiprų jam dvasiškai artimo daoizmo poveikį, konfucianizmo įtaka ženkliai susilpnėja. Įvairiose socialinio gyvenimo ir kultūros srityse vis labiau išsigali daoizmas ir čanbudizmas, stipriai veikiantys įtakingiausius intelektualinius ir meninius epochos sąjūdžius.

„Tai, kas viduramžių Kinijoje vadinama konfucianizmu, – paabrėžia N. Konradas, – yra pasaulietinis švietimas. Tai buvo mokymas apie visuomenę ir valstybę, apie žmogų ir jo moralę; apie gamtą ir jos pažinimą. Šviečiamąjį pobūdį Tang epochoje turėjo ir konfucianistų valdoma švietimo sistema. Būtent tokį šviečiamąjį švietimą palaikė visi senovę aukštinantys šalininkai.

Han Yui iškelė ir pagrindinį šio sąjūdžio principą. Jis pavadino jį žodžiu žmogiškumas (*ren*), arba, tiksliau, žmogaus kelias (*ren dao*). Nesąmoningai kyla noras išversti šiuos žodžius į žodį humanizmas. Ir tai leistina – ne tik etimologiškai, tačiau ir esmės požiūriu; „Tang epochos renesanso“ šalininkai atkakliai kėlė teiginį apie aukščiausią žmogaus vertę, kaip visuomeninio gyvenimo, švietimo, kultūros pagrindą. Han Yu šiai temai paskyrė ypatingą traktatą, kurį pavadino „Apie žmogų“ (*Yan ren*) [Konrad, 1972, p. 81]. Han Yui daug nuveikė skleidamas renesansinio humanizmo principus kinų kultūroje.

Nors konfucianizmas Tang epochoje išsaugo tradiciškai tvirtas pozicijas išsilavinimo bei valstybės valdymo srityse, tačiau netgi imperatorių rūmuose yra priverstas taikytis prie stiprėjančios daoizmo ir čan įtakos. Neretai čia jis nustumiamas į antrąją vietą. Čanbudizmo bei daoizmo išsigalėjimas konfucianizmo šalininkus vertė keistis, ieškoti naujų būdų socialiniam prestižui ir įtakos imperatorių rūmams atkurti.

XI a. susiformavusio neokonfucianizmo ideologai siekė atgaivinti autentišką Konfucijaus mokymą, remdamiesi nauju patobulintų numerologinės metodologijos idėjų kompleksu bei čanbudizmo ir daoizmo idėjomis, sukurti atitinkančią dvasinius to meto poreikius vientisą sinkretišką neokonfucianistinę filosofiją, kuriai svarbiausia tapo įvairios humanistinės, kūrybiškos asmenybės laisvę įteisinančios idėjos. Todėl, prisitaikydamas prie epochos poreikių, neokonfucianizmas įgyja daug naujų humanistinių bruožų.



Zhu Xi.
Senovinis
raižinys

Esminis skirtumas tarp ankstyvojo klasikinio konfucianizmo ir Song neokonfucianizmo (Zhou Dunyi, Zu Xi, Z, Wang Anshi, Sima Guang, brolių Cheng Yi ir Cheng Hao) idėjų yra tas, kad senieji konfucianistai daugiausia komentavo klasikinius tekstus ir pabrėžė „mokymo, nukreipto į save“, reikšmingumą. Svarbiausias jų apmąstymų tikslas – sudaryti tokias sąlygas, kad žmogus galėtų geriau pažinti save ir išnaudotų savo galimybes formuojant nepriklausomos, konfucianistinės asmenybės, pasižymintios plačia humanistine kultūra, idealą. *Song epochos neokonfucianistai, kurdami didžiojo kinų renesanso ideologiją, introvertišką ankstyvųjų konfucianistų mokymo pakraipą paverčia nauja ekstravertiška humanistine teorija, taikyta labai gausiai, palyginti su kitomis to meto civilizacijomis, humanistinei ir meninei kinų inteligentijai, ir iškelia daugelį iš esmės naujų renesansinei kultūrai būdingų humanistinių idėjų.*

Sung epochoje aktyviai dirbo mąstytojas Zhou Dunyi (1016–1076), kurio idėjas išplėtojo įtakingiausias Song epochos neokonfucianizmo ideologas Zhu Xi (1130–1200). Anhui provincijos Wuyuano mieste gimęs mąstytojas neokonfucianistinių mokymą paverė universaliu ir sistemingu. Į kinų kultūros istoriją jis įėjo kaip žymiausias „Apmąstymų...“ ir kitų klasikinių konfucianistinių tekstų komentatorius, mokslininkas enciklopedistas, tekstologas, pedagogas. Neretai jis laikomas antruoju po Konfucijaus pagal svarbą ir įtaką konfucianizmo filosofu, naujos neokonfucianizmo ideologijos grindėju ir stipriausiu jo pakraipų – „mokslo apie sąmonę“ ir „mokslo apie principus“ kūrėju.

Zhu Xi pasaulėžiūra formavosi tada, kai Kinijoje, buvusioje pasaulinės civilizacijos lyderiu, prasidėjo esminis socialinis perversmas. Klestinčios rafinuotos kultūros šalis patyrė klajoklinių Šiaurės tautų antplūdžius ir užkariavimus. Song imperija buvo nukariauta; centrinė imperijos valdžia prarado įtaką daugeliui provincijų.

Unikaliais gabumais išsiskiriantis Zhu Xi valstybinę tarnybą derino su potraukiu filosofijai bei kitiems tradiciniams kinų mokslams. Jis gimė mokslininko valdininko šeimoje, jaunystėje gavo puikų klasikinį išsilavinimą, aštuoniolikos metų, išlaikęs valstybinius egzaminus, gavo aukščiausią mokslininko laipsnį. Iš pradžių du dešimtmečius pasišventė moksliniam ir literatūriniam darbui, kritinėms klasikinio konfucianizmo palikimo studijoms. Nuo 1178 m. Zhu Xi, kaip daugelis kinų intelektualų, pradėjo banguojančią aukštas valstybės pareigūno pareigas einančio valdininko karjerą: buvo provincijos administratoriumi ir kartu rašė įvairias mokslinio pažinimo sritis gvildinančius veikalus. Aštrus kritinis protas, charakterio nenuolankumas, radikalūs reformų projektai jam nuolatos kėlė problemų. 1196 m. Zhu Xi prarado visas aukšto valdininko privilegijas, suteiktus vardus, buvo nušalintas nuo visų postų, o mokyti uždrausta. Po trejų metų mąstytojas reabilituotas ir po mirties kanonizuotas kaip vienas didžiųjų konfucinės filosofinės tradicijos autoritetų. 1313 m. jo mokymas buvo įtrauktas į valstybinių egzaminų gauti valdininko pareigas sistemą.

I kinų filosofijos istoriją Zhu Xi įėjo pirmiausia kaip didis originalus mąstytojas enciklopedistas, neokonfucianizmo ideologijos pagrindėjas, daugybės mokslo sričių veikalų autorius. Remdamasis Konfucijaus mokymu apie žmoniškumą (*ren*), Mengzi raginimu „pažinti daiktus“, iš Didžiojo mokymo (*Da xue*) perimtu nuoširdumo principu, *yin* ir *yang* teorijomis, taip pat paskiromis Sung epochoje įsivyravusiomis socialinėmis ir etinėmis idėjomis, jis sukūrė naujas neokonfucines idėjas.

Zhu Xi subūrė įtakingiausią Sung epochoje neokonfucianistinę mokyklą ir išgarsėjo kaip pamatinių konfucianistinės tradicijos tekstų redaktorius bei komentatorius. Jis suredagavo konfucianistinės „Keturknygės“ (*Si shu*) veikalus: Konfucijaus „Apmąstymus...“, Mengzi „Didįjį mokymą“ (*Da xue*), „Mokymą apie vidurio ir pastovumo kelią“ (*Zhong yong*) ir parašė išsamius komentarus, kurie atskleidė daug naujų idėjų ir pamatinių konfucianistinės filosofijos mokymų interpretacijų. Šios idėjos konfucianizmo filosofiją labiau priartino prie epochos poreikių.

Ir pagaliau prie vadinamojo Baltojo elnio groto Zhu Xi įsteigė įtakingą neokonfucianizmo mokyklą, kurioje susijė beveik visų to meto iškiliausių kinų mąstytojų gyvenimo keliai. Zhu Xi šlovės apogėjaus metu į ją atvykdavo klausytojai iš atokiausių Kinijos provincijų.

Remdamasis Zhou Dunyi idėjomis Zhu Xi plėtojo dualistinę teoriją apie universalios aprėpiančio visus būties reiškinius pirmapradžio idealiojo *li* (principas, idėja, forma, pavyzdys) ir nuo jo priklausomo materialiojo *qi* (materija, pneuma) pradų sąveiką. Priežastiniu atžvilgiu *li* atsirado anksčiau nei *qi*, tačiau, kita vertus, be *qi* neįmanomas daiktų įvairovės atsiradimas. Ši Zhu Xi teorija labai artima Aristotelio mokymui apie materijos ir formos tarpusavio priklausomybę bei vienybę.

Realūs ir galimi latentinio pavidalo būties principai, anot filosofo, gyvuoja „beformiame“ neturinčio konkrečios vietos visų pasaulio reiškinių ir daiktų įvairovę kuriančiame Didžiajame pirminiame prade, arba Didžiojoje tuštumoje (*Taiji*). Gamtinis žmogaus arba daikto *li* sudaro pirmąją tobulą visų žmonių ir daiktų prigimtį, t. y. atlieka moralinio proto funkcijas, o prigimtiniam *li* glūdintys žmogaus potroškiai, jausmai, aistros ir fiziniai elementai formuoja konkretaus žmogaus protą, kuris gali linkti ir į gėrį, ir į blogį. Kita vertus, nors tos pačios rūšies daiktai ir gyvi padarai pasižymi tomis pačiomis *li* savybėmis, tačiau juose esantis skirtingas *qi* elementų kiekis daro juos skirtingus. Vadinasi, būtent *qi* lemia konkretaus daikto ar gyvo padaro unikalumą. Pavyzdžiui, vienas žmogus yra aukštas, kitas – žemas, vienas arklys veržlus, o kitas – lėtas.

Be šių dviejų veiksnių, Zhu Xi koncepcijoje ypač svarbu Didysis pirminis pradas, kuris, kaip ir daoistinis Dao, yra universalus kuriantis kosmosą ir visą žmogų supantį pasaulį aukščiausiasis principas. Jis veikia ne tik visus gyvus padarus, tačiau ir visas

materijos formas bei kosmose vykstančius procesus. Pirmapradžiu moraliniu tyrumu pasižymintis žmogus, gyvendamas konkrečioje socialinėje aplinkoje, anot Zhu Xi, keičia savo prigimtį, o kartu ir *qi* kombinacijų konfiguracijas. Todėl neretai atsiranda piktų, pavydžių, kerštingų ir kitokių žmonių. Vadinasi, blogio stiprėjimas tiesiogiai siejasi su *qi* kombinacijų poveikiu žmogui, nors *qi* ir negalima laikyti blogio šaltiniu. Tad, norint įveikti blogį, būtina geriau panaudoti kultūros ir išsilavinimo teikiamas galimybes.

Priemonių savo kilniam tikslui įgyvendinti Zhu Xi ieško Mengzi *ren* (žmoniškumo) ir čanbudistų *xin* (širdies, širdingumo, sąmonės) koncepcijose. Konfucijaus ir Mengzi išpuoselėtas žmoniškumo principas filosofui yra itin svarbus, kadangi, kryptingai lavinant ir auklėjant, galima tiesiogiai veikti žmogaus protą bei kasdienio gyvenimo veiksmus. Žmoniškumo sąvoką Zhu Xi savo koncepcijoje grindė su kosminės sąmonės *xin* ir budistine meilės visiems gyviems padarams idėjomis. *Pirmapradę tyrą žmogaus prigimtį žmoniškumas ir kitų žmonių atjauta imliai asmenybei padeda sieti su teisingais jausmais. Vėliau, teisingai auklėjant, arba moralinės saviuoklos būdu „išsivaloma“ nuo blogų polinkių, potroškių, ir pradeda formuotis kilnaus žmogaus, arba savotiško etinio antžmogio, išsiskiriančio tyra sąmone, pradmenys.* Kitiems konfucianistams labai svarbus racionalaus loginio mąstymo plėtojimas Zhu Xi koncepcijoje yra antraeilis dalykas. Iš šios nuostatos matyti konfucianistams oponuojančių intuityvizmo, daoizmo ir čan teorijų poveikis. Etinis, aukštasis žmoniškumo ir teisingo auklėjimo principais paremtas kelias, anot Zhu Xi, padės įgyvendinti pagrindinį konfucianistinės filosofijos idealą – pasiekti harmoniją visoje Paskliautėje.

Čan idealų atspindžiai Wangyangmingo koncepcijoje. Mongolų Yuan dinastijos nuvertimas ir naujos kiniškos Ming dinastijos (1368–1644) įsigalėjimas stipriai paveikė visuomenės idealų įgyvendinimą. Song epochos kultūrai remiantis praeities dvasinių vertybių išsaugojimu ir plėtojimu, Wangyangmingas bei kiti neokonfucianizmo ideologai išplečia tradicinio konfucianizmo ribas, paverčia jį sudėtingesne personalistine antropologinės pakraipos teorija, turinčia daoistinės ir čanbudistinės pasaulėžiūros dėmenų. Tuo metu formuojasi šešios svarbiausios neokonfucianizmo mokyklos, kurių idėjos aprėpia visas pagrindines kinų kultūros, filosofijos, estetikos, meno sritis. Žlugus Pietų Song (1127–1279) imperijai ir užkariautojams mongolams įsigalėjus Yuan epochoje (1280–1368), konfucianizmą kurį laiką stebia čanbudizmas ir daoizmas, tačiau jo idėjos atgimsta Ming (1368–1644) epochoje, iškilus Wangyangmingo mokyklai.

Aukštų valdininkų aristokratų giminės palikuonis Wangyangmingas (1472–1529) gimė Zhejiango provincijos Yuyao valsčiuje (dabar Hangzhou). Jis tapo įtakingiausiu Ming epochos neokonfucianistinės pakraipos mąstytoju, vadinamosios širdies mokyimo (*xin xue*) koncepcijos kūrėju. Nuo vaikystės ruošėsi valdininko karjerai, studijavo pamatinius budistinius, daoistinius, konfucianistinius tekstus, daug dėmesio skyrė kovos menams. 1499 m. išlaikęs aukščiausiojo mokslininko laipsnio egzaminus pradėjo

valdininko karjerą; užėmė aukštus valstybinius, karinius postus ir kartu reiškėsi filosofijos srityje. Maištingas, ieškantis asmeninės tiesos Wangyangmingas nuolatos jautė vidinį konfliktą tarp valdininko statuso, būtinybės laikytis ritualų ir maištingos kūrėjo dvasios. Jo gyvenimas kupinas krizių, sunkios depresijos tarpsnių, atsistatydinimų, karjeros pakilimų, trėmimų į tolimas imperijos provincijas.

Wangyangmingo nemalonės prasidėjo 1505 m., kai išdrįso viešai ginti represuotus intelektualus valdininkus, kurie siekė apriboti imperatorių rūmuose įsigalėjusių intrigantų eunuchų korumpuotą valdžią, piktnaudžiavimą imperatoriaus pasitikėjimu. Po šio iššūkio aukščiausieji valdžiai buvo įkalintas, o vėliau ištremtas į tolimą provinciją dirbti pašto stoties prižiūrėtoju. Anot rašytinių šaltinių, 1508 m. jis išgyveno būseną, artimą budistiniams sąmonės nuskaidrėjimui. Tuomet šis neokonfucianizmo ideologas suvokė sąmonės ir pasaulio vienovės principą, kuris skatino neišvengiamai atsiriboti nuo dualistinės Zhu Xi filosofijos. Po kiek laiko išskirtinių gabumų mokslininkas atgavo valdžios palankumą ir greit kopė valstybinės karjeros laiptais; užėmė aukštą karo ministro pareigas sostinėje Nankine, vėliau ėjo kelių provincijų valdytojo pareigas. Po mirties jis buvo apšmeižtas, jo mokymas uždraustas. 1567 m. Wangyangmingas oficialiai reabilituotas, o jo mokymas tapo neatsiejama konfucianistinės mąstymo tradicijos dalimi.



Wangyangming

Wangyangmingas įkūrė žymią mokyklą, kurios šlovė greit pasklido šalyje ir atsirado daug šalininkų. Paneigęs Zhu Xi dualizmą, Wangyangmingas plėtojo monistinę subjektyvistinės ir personalistinės pakraipos teoriją, kurioje pagrindinė pasaulio įvairovę kuriančia jėga skelbiamas idealusis *li*, t. y. dvasios principas, o materialusis *qi* traktuojama kaip antrinis iš *li* išrutuliojamas principas. Visi mus supančio pasaulio daiktai, reiškiniai ir principai, anot subjektyvistinės Wangyangmingo teorijos, gyvuoja tik mūsų sąmonėje (dvasioje), kadangi žmogaus dvasia yra pagrindinė viso pasaulio gyvavimo prielaida.

Esminius Song „principų mokymo“ ir vėlesnės Ming epochų „širdies mokymo“ neokonfucianistinių doktrinų skirtumus lėmė stiprėjanti introvertiško čan ir daoizmo idėjų įtaka ir su ja susijęs dvasinio „šviesiausiojo išminčiaus“ (*shenren*) tobulėjimo idealas. Wangyangmingas atmeta savo pirmtakų požiūrį, kad dvasinei savaizdumui reikia išorinių principų, t. y. perprasti išorinius objektus. Veikiamas čan ir daoistinių doktrinų, dvasinį tobulėjimą siejo su radikaliu asmenybės savęs perpratimu, „apsivalymu sąmonėje“, o ne sąmonės apvalymu. Šiam tikslui įgyvendinti, jo manymu, būtina savistaba, ne tik jausmų, bet ir kitų dvasiniam asmenybės tobulėjimui būtinų bruožų valdymas. Kita vertus, jis aiškiai atskyrė įgimtus jausmus ir egoistinius siekius, garbės troškimą, kuris aptemdo žmonių protus. Wangyangmingas aukštino pirmąjį širdingų jaus-

mų teisingumą ir harmoningumą, jų didžias galimybes asmenybei tobulėjant dvasiškai. Žmogiškos širdies-sąmonės esmę, jo požiūriu, pirmiausia sudaro įgimtas žinojimas, kas yra gera bei teisinga.

Vadinasi, Wangyangmingo „širdies mokymo“ filosofijoje *atsispindėjo esminiai neokonfucianistinės filosofijos pokyčiai, jos suartėjimas su personalistine čanbudizmo filosofijos problematika ir nebūdingas klasikiniam konfucianizmui atsainus požiūris į tradicijas, introvertiškų, meditacinių, o neretai ir ekscentriškų tendencijų stiprėjimas*. Wangyangmingui svarbiausia žmogus, jo vidinis pasaulis, dvasios polėkių problemos. „Tačiau, – kaip taikliai pažymi A. Kobzevas, – jo filosofija – ne paprasta antropologija, ji – *personalistinė*. Vartodami terminą personalizmas, nesiekiame sutapatinti wangyanminizmą su viena iš vakarietiškujų filosofinio mąstymo pakraipų, dar daugiau, abstrahuojamės nuo istorinės filosofinės šio termino reikšmės. Tačiau tai nepaneigia galimybės ieškoti wangyanmingizmo ir šiuolaikinio vakarietiškojo personalizmo sąsajų. Juos sieja, pavyzdžiui, kaip priešpriešos protui intuicijos iškėlimas; pabrėžimas, kad visa, kas realiai gyvuoja, turi būti laikoma konkrečiu psichologiniu atskaitos tašku, o ne abstrakčiu gnoseologiniu subjektu; antiegoistinė, intersubjektyvi „aš“ traktuotė“ [Kobzev, 1983, p. 252].

Tačiau galime išvelgti ne tik šių dviejų koncepcijų panašumus, bet ir esminius skirtumus, kurie pirmiausia matyti požiūryje į asmenybę. Wangyangmingo personalistinės nuostatos savitumas yra tai, kad asmenybės unikalumas ir autonomiškumas grindžiamas ne tuo, kuo konkreiti asmenybė išsiskiria iš kitų, bet, priešingai, kad ji „yra apdovanojama visomis tomis esmingiausiomis savybėmis, kurios būdingos visai žmonių giminei ir kuo labiausiai išsiskiria daugiausiai gamtos apdovanojoti žmonių giminės nariai – didieji išminčiai“ [Ten pat, p. 253].

Pažinimo teorijoje Wangyangmingas iškėlė intuityvaus pažinimo svarbą ir plėtojo teoriją apie pirmaprades žmogaus prote glūdinčias idėjas. Klausydamas savo širdies, kiekvienas žmogus, anot Wangyangmingo, gali sužinoti, kas teisinga ir kas ne. Filosofas teigė: „už širdies ribų nėra jokių principų“. Jį galima laikyti naujos intuityvistinės pažinimo teorijos pradininku neokonfucianizmo filosofijos tradicijoje.

Wangyangmingo etikoje savitai susipynė konfucianistinis racionalizmas ir čan intuityvizmas. Filosofas buvo įsitikinęs, kad gėris glūdi žmogaus širdyje-sąmonėje, o etinių vertybių ištakos slypi tiesiogiai su širdies veikla susijusioje jausmų harmonijoje. Todėl gėris jo koncepcijoje iškyla kaip nepaprastai svarbi etinė vertybė, kuri gali lengvai skleistis visuomenės gyvenime. Filosofas aiškiai atskiria įgimtus su gėriu ir širdies-sąmonės veikla susijusius jausmus bei jų antipodą – egoistinius norus, kurie sukelia sumaištį ir aptemdo širdies veiklą.

1527 m. pokalbiuose su mokiniais Wangyangmingas suformulavo keturis pamatinius savo mokymo postulatus: 1) gėrio ir blogio nebuvimas sudaro širdies esmę;

2) gėrio ir blogio buvimas yra tiesiogiai susijęs su žmogaus mintimis; 3) gėrio ir blogio pažinimas atskleidžia dorybingo gyvenimo erdvę; 4) gėrio skleidimas ir blogio pašalinimas – toks esmės pažinimo kelias. Ši dualistinė gėrio ir blogio sąveikos koncepcija grindžia įsitikinimą, kad žmogus savo kasdienėje veikloje pirmiausia turi remtis tvirtais etiniais principais ir „elgtis taip, kaip jam sako širdis“. Tuomet gėris plės savo įtakos sritį, skleisis šeimoje, tarp artimiausių draugų, visuomenėje ir išplis į visa, kas gyva. Pastarasis teiginys tiesiogiai siejasi su pamatiniais budistinės etikos principais. Taigi Wangyangmingo filosofijoje gėris sureikšminamas ir traktuojamas kaip patikima asmenybės integracijos į išorinį pasaulį priemonė.

Čia ir išryškėja esminiai Wangyangmingo koncepcijos skirtumai palyginti su jį stipriai paveikusia daoizmo ir čan filosofijos tradicija. Pastarosios šalininkai, kalbėdami apie širdies veiklą, pirmiausia pabrėžė pasyvių, meditacinių neveikimo (*wu wei*) aspektus ir ragino asmenybę pasinerti į savo vidaus pasaulį, o Wangyangmingas priešingai – iš neokonfucianizmo pozicijų kritikavo nusišalinimą nuo visuomeninio gyvenimo ir kvietė aktyviai dalyvauti socialiniuose ir politiniuose visuomenės procesuose ir skleisti gėrį. Šios nuostatos Wangyangmingą tiesiogiai sieja su socialiai orientuota neokonfucianizmo tradicija.

Politinę filosofiją Wangyangmingas grindė neokonfucianistinio universalizmo ir humanizmo principais. Šiuo požiūriu jis yra originalus radikaliai neigiantis šimtmečiais viešpatavusius etnocentrinius požiūrius mąstytojas. Tradiciniam kinų etnocentrizmui jis, kaip ir daugelis prancūzų švietėjų, priešpriešina programinį universalizmą bei kosmopolitizmą. Jo veikaluose neiškeliamas kinams būdingas požiūris į savo šalį, kaip į pasaulio centre išsidriekusią Vidurio valstybę, kurios misija – civilizuoti aplinkines barbariškas tautas. Jis skelbė visos Kinijos ir žmonijos vienovės idėją. Jo programinė tezė: „Visa Visata – viena šeima, visa Kinija – vienas žmogus“.

Humanistinės Wangyangmingo idėjos stipriai veikė vėlesnę konfucianistinę filosofiją, joje sustiprino čanbudizmui būdingas introspekciją ir savianalizę, kurios viešpatavo beveik pusantrą amžių. Praslinkus šimtmečiui po Wangyangmingo mirties jo įkurta mokykla suskilo į aštuonias skirtingas pakraipas, kurių šalininkai savitai interpretavo mokytojo mokymą apie „pirmapradės sąmonės“ prigimtį ir kitus doktrinos elementus. Wangyangmingo ir jo mokyklos įtaka kinų filosofijai jaučiama iki XX a. pradžios, t. y. iki Qing dinastijos nunykimo.

Qing epochoje (1644–1911) grįžtama prie klasikiniam konfucianizmui būdingos aiškinamosios veiklos. Naujos mandžiūriškos dinastijos valdovai siekė įsisavinti gyvybingas kinų kultūros tradicijas ir aktyviai rėmė konfucianizmo ideologiją, kadangi jos idealai atrodė tinkami pašlijusiam valstybės stabilumui įtvirtinti.

ČAN MĄSTYMO TRADICIJOS SAVITUMAS

Čanbudizmas (čan) – vienintelė iš svetur paplitusi ideologija, tvirtai įsigalėjusi Kinijoje. Čan mokyklos pavadinimas kilo iš sanskritiško termino *dhyana*, kuris į kinų kalbą verčiamas *chan-na*. Jis reiškia susikaupimą, sąmonės koncentraciją, meditaciją. Čan yra nevienalytis ir sudėtingas reiškiny. Prieš pradedant jį aptarti nuodugniau, būtina aiškiai atskirti filosofinį čan, vadinamą *fo xue* (budistinių mokymų), nuo religinio budizmo, vadinamo *fo jiao* (budistinis tikėjimas). Tarp kinų visuomenės ir intelektualinio elito visuomet aukštesnis socialinis prestižas teikiamas filosofiniam čan.

Čan idėjų visuma formuojasi stiprios tradicinės kinų kultūros krizės sąlygomis. Joje susilieja daoistų maištas prieš per amžius nekintančias dvasines vertybes, griežtą socialinių santykių reglamentavimą ir natūralumo, žmogaus bei gamtos vientisumo aukštinimą, grindžiamą budistų atsiribojimo nuo išorinio pasaulio idealu. Šios krypties šalininkai, įkvėpti daoizmo idėjų, sąmoningai šalinasi pagrindinių civilizacijos centrų ir ieško prieglobsčio vaizdingose gamtos vietovėse. Dvasinis jų eskapizmas reiškiasi savistaba, gyvenimu vidiniame pasaulyje. Minėta budistinių ir daoistinių idėjų sintezė čan pasaulėžiūroje sutvirtinama konfucianistinės etikos principais. Tada čan mokymas Kinijoje įgauna vientisą pavidalą.

Daugiausia problemų tyrinėjant čan ir iš jo išsirutuliojusį dzen mokymą kyla dėl savito Tolimųjų Rytų mąstymo bei pasaulio suvokimo būdo, kuris esmiškai skiriasi nuo europinio. „Problema yra ta, – rašė A. Wattsas, – kad būtina pastebėti ir įvertinti skirtumus glūdinčius pamatinėse mąstymo prielaidose bei metode. Būtent tai dažniausiai ignoruojama, todėl mūsų kinų filosofijos interpretacija, apvilkta kiniškos terminijos rūbais, neretai virsta grynai europinių idėjų projekcija. Tai neišvengiamas Azijos filosofijos tyrinėjimo trūkumas Vakarų mąstymo tradicijoje, kuri remiasi žodžiais, ir tik jais. Tikrovėje žodžiai tampa bendravimo priemone tik tuomet, kai bendraujantys remiasi panašiais išgyvenimais“ [Watts, 1978, p. 16].

Iš tikrųjų čan mąstymo savitumo ir jo autentiškos interpretacijos problemos europiečiams kelia daugiau klausimų nei duoda atsakymų. Norint geriau suvokti čan idėjas, būtina idėmiau panagrinėti šios krypties tapsmą ir pagrindinių mokymų formavimąsi. Homogeniška ir stabili daugelį šimtmečių viešpatavusi kinų mąstymo tradicija pirmaisiais mūsų eros amžiais patyrė poveikį iš Indijos budistinių idėjų, kurios pynėsi su vietinėmis mąstymo tradicijomis. Čan pasaulėžiūros principus formavo daugelis žinomų ir anoniminių mahajanos budizmo („Didžiosios važiuoklės“) mąstytojų, kurie rėmėsi

daoistinėmis idėjomis ir terminija. Apskritai, silpnėjant budizmo įtakai Indijoje, budistinės ideologijos centrai pamažu persikėlė į Kiniją, ir budizmas, veikiamas daoizmo ir konfucianizmo idėjų, virto kinišku, nutolusiu nuo pirmapradžio indiškojo mokyimo.

Kinijoje nuo žilos senovės viešpatavo požiūris, kad ji – pasaulinės civilizacijos centras, ir svetimos kultūrinės įtakos į kinų civilizacijos kultūros fondą gali būti integruojamos tik perėjusios „sukininimo“ procesą, arba, kitais žodžiais tariant, lyginant su kinų kultūros vertybėmis. Šis tarpcivilizacinių įtakų perėmimas atskleidžia ypatingu stabilumu pasižyminčių kinų kultūros ir mąstymo tradicijų galią. Todėl sėkmingas indiškojo budizmo idėjų skverbimasis į kinų civilizaciją galėjo vykti tik perimant jas tradicinėms šimtmečiais šioje šalyje gyvavusioms mokykloms.

Iš Indijos plintančios mahajanos budizmo idėjos kiniškų bruožų įgavo Jin (265–420), Šiaurės ir Pietų dinastijų (420–589) ir ypač Tang (618–907) epochose. *Jų susidūrimas su aukšto lygio išplėtotomis vietinės filosofijos tradicijomis vertė budizmą arba taikytis prie jau susiformavusio kinų filosofijos stiliaus, arba tapti religine pasaulėžiūra. Dėl to atsirado rafinuotos prisitaikymo strategijos ir mimikrija, kaip tipologiškai artimų daoizmo idėjų priedanga.*

Dar I a. viduryje Kinijoje pradeda lankytis paskiri budistų vienuoliai iš Indijos. III ir IV a. Kinijos sostinėse atsiranda įtakingos budistų kolonijos, kurių gyventojų skleidžiamos idėjos sąveikauja su daoistų idėjomis. Tuomet pagrindinis budizmo idėjų sklaidos kelias buvo garsusis Šilko kelias, kurio didžiąją dalį kontroliavo tiurkų sukurtos valstybės. IV a. tiurkai, nuniokoję Šiaurės Kiniją, pajungė savo valdžiai Šiaurės Wei karalystę, kurioje budizmas buvo paskelbtas valstybine religija. Tuomet budizmo idėjas platino išplėtę savo kultūrinę įtaką ir budizmą perėmusieji iranėnai.

Šiaurės Wei karalystė tapo svarbiu budizmo ekspansijos į Kiniją centru, kadangi į ją atvyko daug budistų vienuolių iš Irano valdomų teritorijų ir Indijos. Kita vertus, pagyvėjo ir pačių budizmą priėmusių kinų kelionės į Indiją. Taigi didžiulėje geografinėje erdvėje nuo Šiaurės Kinijos iki Indijos išsikūrė budistiniai kultūros centrai: šventosios vietos, vienuolynai, kuriuose į kinų kalbą buvo verčiami budistiniai tekstai, statomos šventyklos, kuriami paveikslai ir skulptūros. Vėliau, kai VII a. Kinija ne tik atkariavo savo teritorijas, tačiau ir ženkliai išplėtė politinę įtaką Vidurinėje Azijoje – užėmė Bucharą, Samarkandą ir daugelį Irano teritorijų, budizmo idėjoms plisti susidarė itin palankios sąlygos.

Atkreiptinas dėmesys į itin svarbų kinų kultūros istorijos faktą: pirmas budizmo idėjų sklaidos tarpsnis sutapo su daoizmo idėjų atgimimu ir plitimu. Čia tikriausiai ir slypi



Indų vienuolis skaitantis budistinę sūtrą. Spalvota šilko tapyba. Yuan epocha 1279–1368

viena priežasčių, kodėl budizmas, veikiamas daoizmo idėjų, buvo taip greit perimtas ir igavo savitą kinišką pavidalą. Autoritetingas klasikinės daoizmo filosofijos tyrinėtojas H. Maspero teigė, kad dar Han epochoje daoizmo ir budizmo idėjos glaudžiai susipynė tarpusavyje ir to meto kultūroje reiškėsi kaip viena filosofinė, religinė pasaulėžiūra. Šios sampynos pėdsakų jis aptiko ir sinkretiškoje daoistinėje terminijoje. Būtent remdamasis daoizmo įtaka budizmas, anot Maspero, pamažu suleido šaknis Kinijoje [Maspero, 1950, t. 2, p. 198].

Indiškasis mahajanos budizmas kinų civilizacijoje virto visiškai nauja – jau kiniška – čanbudizmo (čan) kokybe. Indiškos idėjos Kinijoje lengvai plito dėl kelių priežasčių – pirmiausia daugelis budistinių idėjų tipologiškai atitiko anksčiau Paskliautės imperijoje viešpatavusias pasaulėžiūrų sistemas bei mąstymo modelius. Kita vertus, Budha Kinijoje buvo suvokiamas kaip daoizmo pradininko Laozi mokinyš, kadangi, anot legendų, šis daoizmo pradininkas gyvenimo pabaigoje išvyko į Indiją, kur skelbė savo mokymą Budhai ir kitiems indų mąstytojams. Todėl į daugelį budizmo šaltinių ir idėjų Kinijoje buvo žvelgiama kaip į indiškuosius daoistinės filosofijos atsišakojimus.

Daugelio daoizmo idėjų giminiškumas tradicinės indų filosofijos mokymams buvo toks netikėtas, kad kėlė iš Indijos į Kiniją atvykstantiems mokslininkams ir budizmo adeptams nuostabą. Šis budizmo idėjų atitikimas tradiciniams kinų mąstymo modeliams, anot P. Demieville'io, ir tapo pagrindine spartaus budizmo idėjų skverbimosi į kinų sąmonę priežastimi.

Neatsitiktinai ankstyvieji budistinių tekstų vertimai į kinų kalbą dažniausiai buvo atliekami remiantis analogijos principu, t. y. originalios budistinės idėjos ir sąvokos buvo mechaniškai perkeliamos į jau nusistojusius daoistinius mokymus. IV–V a. Kinijoje budizmas tolydžio stiprėjo, taikosi prie vietinių kultūros tradicijų, o 335 m. imperatorius paskelbia dekretą leidžiantį kinams stoti į budistų ordinus.

V a. ir ypač Tang epochoje, kinų civilizacijai susipažinus su budistine literatūra, buvo geriau suvokiamos budistinės metafizikos subtilybės, požiūris į budistinių tekstų ir terminijos vertimą pasikeitė. Nuo šiol čan išpažinėjai vis aiškiau pabrėžė savo koncepcijų originalumą, palyginti su daoistinės filosofijos tradicija. Tačiau nors čan idėjos darėsi nepriklausomos ir originalios, šios tradicijos mąstytojų traktatuose išliko daug pamatinių iš klasikinio daoizmo filosofijos perimtų mokymų bei kategorijų. Dėl budizmo metafizikos poveikio Tang epochos kinų filosofinėje kalboje atsirado apie 30 naujų indiškos kilmės terminų.

Čia reikėtų atkreipti dėmesį į kitą naujos mąstymo tradicijos tapsmo savitumą, t. y. kad greta čan Kinijoje gyveno ir daugybė kitų mažiau įtakingų budistinių filosofijos mokyklų ir religijos pakraipų, kurios patyrė menkesnę nei čan „sukininimo“ poveikį. Todėl jas galime traktuoti kaip „budizmo Kinijoje“ apraiškas. Šiuo požiūriu yra esminis skirtumas tarp sąvokų budizmas Kinijoje ir kiniškasis budizmas, kurio ryškiausiu reiškiniu Paskliautės imperijoje tapo čan mokykla, dariusi itin stiprią įtaką vėlesnei kinų filosofijai, literatūrai ir menui.

Aukščiausiojo budizmo hierarcho Bodhidharmos atvykimas apie 520 m. iš Indijos į Kiniją simbolizuoja budizmo ideologijos transformacijos procesus. Jis tapo pirmuoju čan patriarchu Kinijoje ir daug nuveikė. Bodhidharma paneigė daugelį tradicinių budistinių ritualų ir pagrindiniu dvasinės praktikos elementu paskelbė sėdimą meditaciją lotoso poza siekiant visiškos sąmonės koncentracijos. Jam tradicijos priskiriamas keturių pamatinių čan principų formulavimas: 1) nesiremti žodžiais ir teksta; 2) remtis ypatingomis netiesioginėmis mokymo perteikimo formomis; 3) apeliuoti į žmogaus sąmonę ir 4) gilindamasis į savo prigimtį žmogus gali tapti budha, t. y. pasiekti ypatingą sąmonės nušvitimą, proto aiškumą ir minties lakumą.

Antrasis čan puoselėtojas – Hui Ke (487–593) iškėlė svarbų dialoginio bendravimo „klausimo-atsakymo“ principą, kuris ne tik paneigė viešpatavusį monologizmą ir vieno dogmatiško požiūrio vyravimą, tačiau ir klojo pamatus esmiškai naujam – „atviram“, atsiirbojusiam nuo tradicinių dogmų, mąstymo stiliui. Ketvirtasis patriarchas Dao Xinis (588–651), remdamasis daoistinio psichotreningo principais, išplėtojo vientisą kūno ir dvasios treniravimo sistemą, kuri padėdavo čan budistui išpūdingai sutelkti ir panaudoti savo kūrybines galias, pasiekti jam ypatingo proto skaidrumo būsenas. Penktasis – Hong Renis (602–675) – be Vimalakirti Nirdeša sūtros ir Lankavatara sūtros, vertino kitą labai svarbų čan filosofinės sistemos tapsmui glaustą veikalą „Deimantinės sūtros“ (*Vajrachedika*).

Po penktojo patriarcho mirties čan skilo į dvi pagrindines mokyklas: vadinamajai Šiaurės mokyklai vadovavo universalių mokslinių interesų mąstytojas Shen Xiu, o Pietų mokyklai – Hun Jenio mokinyš šeštasis čan ir pirmasis čan Pietų mokyklos patriarchas Hui Nengas (637–713), kurio mokymo ir jo gausių mokinių dėka Pietų mokykla nustelbė Šiaurės mokyklą. Hui Nengas traktate „Altorinė šeštojo patriarcho sūtra“ išplėtojo „natūralios sąmonės“ teoriją ir suformavo vientisą čan filosofinių požiūrių sistemą. Traktato pradžioje *tris kartus pakartota mintis apie nesugebėjimą išreikšti mintis rašytiniais ženklais tapo pamatiniu jo filosofijos postulatu. Iš čia išsirutuliojo požiūris į čan kaip į tylėjimo filosofiją.*

Hui Nengas, gvildendamas žmogaus dvasinio tobulėjimo problemas, kaip pagrindinį čan adepto principą iškėlė „savosios prigimties pažinimą“. Jis itin aukštino meditaciją, rimtį ir vidinį grožio išgyvenimą. „Susikaupimas, – teigia jis, – yra išminties substancija, o išmintis yra susikaupimo funkcija. Kitais žodžiais tariant, išmintis reiškiasi meditacija, o meditacija slypi išmintyje“ [Zavadskaja, 1975, p. 311]. Dėl to išskirtinį dėmesį skyrė rafinuotiems meditacijos metodams. Hui Nengas polemizavo su klasikinio budizmo išpažinėjais, kurie pagrindiniu meditacijos tikslu skelbė tokią sąmonės koncentraciją, kuri padeda išstumti iš sąmonės visus turininguosius aspektus, idėjas, jausmus, netgi pojūčius. Hui Nengas teigė, kad toks sąmonės „apvalymas“ yra visiškai beprasmis, kadangi paverčia žmogų į bejausmį akmenį. Hui Nengo manymu, čan adeptai turi būti laisvi, suvokti savąjį autentiškumą ir veikti remiantis dharmos įstatymais.

Jis plėtojo daoistinę natūralios sąmonės teoriją ir teigė, kad žmogaus sąmonė iš prigimties yra tyra. Tikrojo proto negalima traktuoti kaip mąstymo ar veiksmo objekto, o kiekvienas dirbtinis mėginimas „apvalyti“ protą duoda priešingą rezultatą – užteršimą. Vadinas, užuot protą prievartavus tereikia sudaryti sąlygas jam natūraliai skleistis, sugebėti išlaisvinti natūralių minčių ir išpūdžių srautą. Hui Nengas taip pat suformuluoja didžiulį populiarumą čan ir dzen tradicijoje įgavusio dialoginio „klausimų-atsakymų“ metodo principus. Baigiamojoje traktato dalyje jis rašė: „Jei jus klaus apie būtį, kalbėkite apie nebūtį. Jei klaus apie nebūtį, atsakykite būtimi. Jei jus klaus kaip paprastą žmogų, atsakinėkite kaip išminčius. Jei klaus kaip išminčių, atsakykite kaip paprastas žmogus. Remiantis šiuo tarpusavyje susijusių priešybių metodu suvokiamas Vidurinis kelias“.

Hui Nengo tiesos apie vidinį žmogaus pasaulį, neverbalinių tiesos išgyvenimą, natūralios sąmonės ir kontempliatyvaus gyvenimo būdo bei dialoginio bendravimo principų svarbą prigijo tarp intelektualų bei meninės inteligentijos, kuri, be vienuolių, tapo pagrindine čan ideologijos puoselėtoja. Jo idėjų poveikį nulėmė siūlomų formulių paprastumas ir suprantamumas, kadangi introspekcija, asmeninės pastangos skatino asmenybėje glūdinčių potencinių galių sklaidą.

Čan mokyme budistiniai pasyvios meditacijos metodai iš esmės pasikeitė. Juos stipriai paveikė iš daoistinių psichologinių treniruočių praktikų ir paskirų tantrizmo kryptų perimti aktyvios dinamiškos meditacijos metodai. Be klasikinių mahajanos budizmo filosofinių idėjų, čan filosofijos formavimąsi itin lėmė klasikinių daoistinės filosofijos tekstų *Laozi* ir *Zhuangzi* idėjos. Čan mokymas tradicinę budistinę metafiziką keitė iš pagrindų: buvo mažiau indiškojo budizmo rigorizmo, asketiškumo, sustiprėjo iš daoizmo perimto džiaugsmingo mėgavimosi gamta, būties pilnatvė reikšmė.

Pagrindiniais čan pasaulėžiūros bruožais tapo *nepasitikėjimas diskursyviu loginiu mąstymu, konfucianistų slovinamo žodžio galia, rašytiniais tektais, aukštinimas spontaniško intuityvaus tikrovės pažinimo, sudėtingų psichologinių treniruočių sureikšminimas, daugelio žmogaus kūrybinės veiklos sričių estetinis*. Iš mahajanos mokymo čan adeptai perėmė ypatingą sąmonės procesų vertinimą ir vos ne kosminį jos svarbos traktavimą, karmos teoriją, kuri jungia ne tik fizinius veiksmus, bet ir konkrečios asmenybės žodžius bei jausmus, saistančius asmenybės gyvenimą įvairiais priežasčių ir pasekmių ryšiais. Visos žmogaus išgyvenamos reakcijos, santykiai su išoriniu pasauliu čia aiškinami kaip universalizuotos individualios sąmonės manifestacijos.

Čan mokytojai paprastai tiesiogiai vadovaudavo savo mokinių fizinėms, intelektinėms pratyboms, ugdydavo įgūdžius įvairiose tradicinio kinų išsilavinimo ir meno srityse. Jie nevengdavo psichologinio šoko ir netgi skausmingo fizinio poveikio priemonių. Tiesioginio bendravimo metu ypatingas dėmesys teiktas paradoksaliems klausimams, kurių tikslas – „išmušti“ adeptą iš kasdienio gyvenimo lygmens ir „įvesti“ į kitą – gelminį sąmo-

nės nuskaidrėjimo ir vadinamojo neveikimo (*wu wei*) lygmenį, kuris iš tikrųjų siejosi su aukščiausia intelektine veikla, kuomet veikiama spontaniškai, be jokių išorinių pastangų.

Dvasiniame Kinijos gyvenime čan pasaulėžiūra buvo išskirtinė. Brandžioje stipriai veikiamoje šviečiamųjų konfucianistinių idealų kinų kultūroje vienintelė praktiškai tik Kinijoje suklestėjusi daoistinė pasaulėžiūra asocijavosi su keistais, ekscentriškais požiūriais, elgesio modeliais, kažkuo ižūliu nepaisančiu įprastų griežtų elgesio taisyklių. Šį daoizmo ekscentriškumą perėmė į jį įsiliejęs senas tradicijas turintis indiškasis mahajanos budizmas, kuris kinų kultūros tradicijų, ypač daoizmo veikiamas, suformavo savitą čan fenomeną, – daoistinis ekscentriškumas buvo konceptualizuotas ir įvairiapusiškai teoriškai pagrįstas.

Jau A. Wattas taikliai pažymėjo, kad požymius, čan skiriančius nuo kitų budizmo pakraipų, žodžiais apibūdinti sunku. Ši pakraipa išsiskiria tam tikra tik jai būdinga dvasia [Watts, 1978, p. 92]. Akivaizdu, kad čan tradicijoje išskirtinė svarba teikiama meditacijai, tačiau ir kitos budizmo pakraipos meditacijai teikia ne mažesnę, jei ne didesnę, reikšmę; kartais netgi atrodo, kad formalios meditacijos pratimai visai nebūtini čan ir iš jos išsirutuliojusiai dzen tradicijai. Neoriginalus ir gamtos kultas, ekscentriškų poelgių išaukštinimas, mąstymo ir pasaulio suvokimo „atvirumas“, nepasitikėjimas žodžio galia, tylos, neišbaigtumo ir estetinės užuominos aukštinimas. Šie principai buvo visapusiškai išplėtoti ir teoriškai pagrįsti klasikinio daoizmo korifėjų Laozi ir Zhuangzi veikaluose. Nors nėra originalūs minėti ir daugelis kitų čan bruožų, tačiau ypatinga jų sąveika lemia šios tradicijos savitumą.

Čan ideologijos sklaida kinų kultūros istorijoje neretai skatino kultūros, filosofijos ir meno plėtotę. Čan išpažinėjai Kinijoje sukūrė gausią iš Indijos kalbų išverstą ir originaliąją literatūrą. Įsiliejęs į pagrindinį tradicinės kinų kultūros srautą, čanbudizmas išivyravo daugelyje Kinijos dvasinės kultūros sričių. Čan įtaka buvo stipriausia Tang epochoje – statyta daug vienuolynų, suklestėjo čan filosofija, estetika, įvairios meno formos. Tuomet vis didesnę įtaką įgaunanti ir besivaržanti su konfucianizmu bei daoizmu čan filosofija jau gyvavo kaip vientisa pasaulėžiūrinė sistema. Iš pradžių, kaip minėjome, budizmas, įsitvirtindamas Kinijoje, šliejosi prie daoizmo, o Tang epochos pabaigoje ir vėliau – prie įvairių neokonfucianizmo pakraipų. Kiniškojo budizmo ideologija, besiplėtojanti čan vienuolynuose, ilgainiui tapo galinga ekonomine ir politine šalies jėga. Šį čan kultūros klestėjimo periodą pristabdė aktyvi antibudistinė kampanija, kilusi 843 m. Po dvejų metų, pagal surašymo duomenis, Kinijoje buvo apie 265 000 budistų vienuolių.

Kiti svarbūs čan kultūros atgimimo – intelektualinio bei kūrybinio pakilimo – tarpsniai buvo Sung epochos saulėlydis ir Yuan dinastijos valdymo pradžia bei XVI amžius, kai čan kultūra reiškėsi ne tik aiškiai regimomis formomis, tačiau ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio, susikaupimo ir rimties subrandintais kūriniais. Dėl to čan filosofija, estetika, menas ypač intymūs.

ČAN ESTETIKOS IR MENO PRINCIPAI

Čan estetika, išsirutuliojusi iš atskirų budizmo krypčių (pirmiausia mahajanos), daoizmo ir konfucianistinės etikos sintezės, daro stiprų poveikį įvairioms meno kryptims. Besiformuodama kaip reakcija į respektabilios konfucianistinės estetikos sustabarėjimą, dogmatiškumą, ilgainiui ji daro įtaką daoizmui ir tęsia jo užmegztą polemiką su konfucianizmu.

Estetinis labiausiai čan pasaulėžiūrą veikusios daoistinės ir neokonfucianistinės filosofijos pobūdis lėmė tai, kad čan įtaka kinų kultūroje stipriausiai pasireiškė estetikos bei meno srityse. Skirtingai nei kituose pasaulio regionuose, kur dažniausiai religija tiesiogiai veikia estetines teorijas ir meno raidą, kinų kultūros tradicijoje neretai susiduriame su atvirkštiniu procesu: pastebimas tradicinių kinų estetinių idealų ir meno poveikis čan budizmo religijai, t. y. estetikos ir aukštą meninį lygį pasiekusių kaligrafijos, tapybos, poezijos bei kitų menų estetiniai principai skverbiasi į religinę sąmonę. Čan tradicijos literatūroje aptinkame daugybę estetinių fragmentų, skirtų kaligrafijai, tapybai, poezijai ir kitiems menams, teiginių apie estetinio pasaulio suvokimo ir meno kūrinių reikšmingumą pagrindinių čan mokymo postulatų perpratimui. Neatsitiktinai A. Soperis nurodo, kad budistinėje literatūroje yra daug užuominų apie tapybą, kuriose sąmoningai slepiami duomenys, kur ir kokioje vietoje sukurti vaizduojamosios dailės kūriniai bei pripažįstamas vaizduojamosios dailės reikšmingumas budizmo religijai [Soper, 1950, p. 147–151].

Čan pasaulėžiūrai būdingos panestetizmo idėjos. Netgi žmogaus gyvenimas, kaip S. Kierkegaard'o ir F. Nietzsche's koncepcijoje, prilyginamas menui. Pastarasis čan pasaulėžiūroje tampa tobuliausia giluminės pasaulio esmės pažinimo forma. Menas ir gamta čan išpažinėjams yra tos autentiškos būties raiškos sritys, kuriose jie ieško rimties, nuskaidrėjimo, kūrybinio įkvėpimo. Svarbiausi meninės kūrybos impulsai, anot čan teoretikų, glūdi intymiaame menininko bendravime su gamta, jos grožiu. Todėl meninės kūrybos objektas gali būti pats proziškiausias gyvenimo reiškiny. Paprastumo poetizavimas ir sureikšmintų motyvų deidealizavimas – neatsiejama čan estetikos savybė. Kitaip negu klasikinėje Vakarų estetikoje, kurioje grožis dažniausiai objektyvizuojamas ir tampa susvetimėjęs, nutolęs nuo žmogaus, čan estetikoje grožio (kuris tėra antroji dialektinė bjaurumo pusė, neretai įgaunanti grožio funkcijas) suvokimas yra kažkas didžiai asmeniška, subjektyvu.

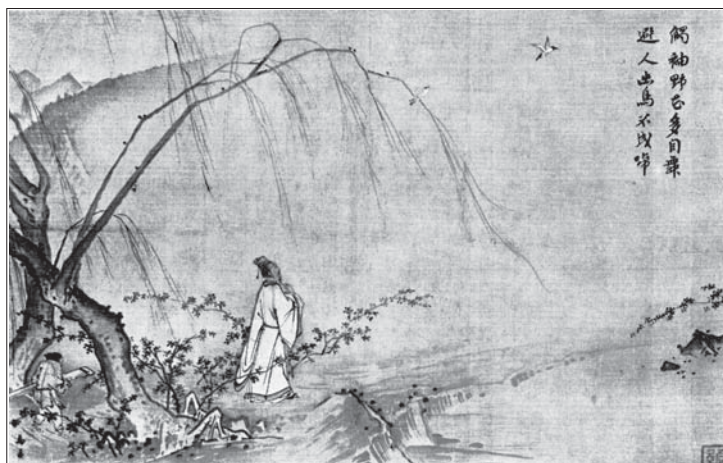
Daugelis žymiausių čan estetikos šalininkų, pavyzdžiui, Wang Wei (699–756), gyvena uždara menininko vienuolio gyvenimą ir reiškiasi kaip filosofai, poetai, daili-

ninkai. Žymiausi čan vienuolynai, turintys turtingas bibliotekas, meno kūrinių kolekcijas, garsius mokytojus, viduramžių Kinijoje tampa svarbiais intelektualiais centrais, savotiškais universitetais, pajėgiančiais adeptams suteikti įvairiapusį išsilavinimą. Iš čia kyla čan meno intelektualumas, rafinuotas artistizmas, sintetinis pasaulio suvokimas.

Čan estetikos šalininkai, plėtodami Laozi ir Zhuangzi idėjas, aukština neišsakymo, estetinės užuominos reikšmę. Žodžiai, jų požiūriu, yra vertingi tik tiek, kiek jie padeda priartėti prie giluminės daiktų esmės, tiesos ir aukščiausio grožio pažinimo. Todėl netgi keliais vykusiai parinktais žodžiais, glaustomis kaligrafinėmis struktūromis ar tapybinėmis dėmėmis menininkas gali išreikšti gelminę vaizduojamųjų reiškinių esmę. Svarbiausia – autentiškai perteikti vidinius dvasios polėkius, kūrybinę menininko valią išreikšti konkrečios meno rūšies meninės išraiškos priemonėmis.

Čan estetinėje tradicijoje ypatingas dėmesys buvo teikiamas aukščiausiam tarp menų kaligrafijai, kuri dėl hieroglifiniam raštui būdingų ypatumų pasižymėjo daugybe skirtingų variatyvių galimybių ir nepaprasta emocinio poveikio jėga. Čan meistrų kaligrafijos išsiskyrė vaizdinių kondensuotumu ir turėjo energetinę jėgą. Kaligrafija čan tradicijoje itin aktyviai skverbėsi į tapybą – pynėsi su tapybiniais vaizdiniais. Minimalistiniuose daugelio didžiųjų čan tapybinės tradicijos meistrų tapiniuose kaligrafija vaidino ne mažiau svarbų vaidmenį nei tapybinis vaizdinys.

Čan estetika kupina antitradicionalizmo, improvizacijos, emocionalumo, intuityvumo, natūralumo, paradokso. Nors čan estetinė sistema labai skiriasi nuo tradicinių europinių koncepcijų, tačiau tai ne paradoksalių idėjų visuma, o greičiau ypatinga pasaulėžiūra, gyvenimo bei meninio pasaulio suvokimo būdas, formuojamas sudėtingu meditacinės praktikos būdu. Kitaip negu klasikinis budizmas, siekiantis dvasinės rimties, čan psichologinė treniruotė nukreipta į pritrenkiančio psichinio šoko galią, kai individas tarsi iškrinta iš reiškinių pasaulio poveikio. Jo sąmonę, atsidūrusią savotiškoje kritinėje būsenoje, apleidžia įprastiniai vertinimo kriterijai, ir jis pasineria į būties, grožio suvokimo gelmes, pasiekia ypatingo aiškumo ir lakumo. Šiame čan mąstymo lygmenyje prasideda tikrasis čan budisto gyvenimas, kai tiesa,



Ma Yuan.
Pasivaikščiojimas
kalnų takeliu
pavasari.
Spalvota šilko
tapyba.
XIII a. pradžia

grožis suvokiami ne racionalių mąstymo, o gilaus emocinio transo, išgyvenimo būdu. Pagrindinė bendravimo su išoriniu pasauliu priemonė yra išlaisvinta intuicija.

Čan estetikoje, kaip ir daoizme, ne itin svarbu, palyginti su introspekcija, gilintis į vaizduojamojo objekto esmę, stebėti natūrą. Meditacija čia tampa vidine kūrybinio proceso išraiška. Dėl išskirtinio dėmesio meditacijai, sąmonės koncentracijai čan tradicijos menas yra kondensuotas, ekspresyvus, labai intensyvus savo emocinio poveikio jėga. Song teoretikas Wu Ke teigė, kad eilių rašymas yra panašus į čan mokymui būdingą kontempliaciją. Abiem atvejais tai siejasi su sąmonės nušvitimu. Meninės kūrybos akto ir čan artimumas matyti iš dviejų pagrindinių aspektų: pirmiausia meninės kūrybos procesas suartinamas su čan meditacijos aktu, o kita vertus, pats meno kūrinio suvokimo procesas prilyginamas sąmonės nuskaidrėjimo būsenai. Pastarąją mintį nuolatos kartoja daugelis garsių čan tradicijos poveikį patyrusių menininkų – čan nušvitimas yra traktuojamas ne tik kaip būtina menininko kūrybos proceso dalis, tačiau ir kaip meninio įkvėpimo analogas.

Čan menininkas, norėdamas perteikti daikto ar reiškinių esmę, niekada jo neaprašinėja, o stengiasi atpalaiduoti savo sąmonės srautą, natūralią minčių ir vaizdinių sklaidą, visiškai pasikliaudamas savo meninės intencijos spontaniškumu. Čan dailė pasižymi subtilia tonų gradacija, erdvės bekraštybės, jautriausių sielos vibracijų perteikimu. Lakoniškomis santūriomis meninės išraiškos priemonėmis, dažniausiai paprastu tušu, menininkai perteikia sukrečiančius gilumą ir vidiniu dramatismu dvasios praregėjimus. Tai, kaip teisingai pažymi subtilusis čan žinovas F. Chengas, „dvasios būsenos“ (*état d'âme*) perteikimo estetika, kuri atsiranda ilgai mąstant, medituojančiant [Cheng, 1980, p. 18]. Kūrybos procesas tarsi pasidalija į dvi nelygias dalis: pirmoji (svarbiausia) siejasi su meditacija, sumanymo brendimu, antroji – su įgyvendinimu, ji visiškai spontaniška, labiau techninė, trumpalaikė. Čan mene nepaprastai vertinamas menininko sielos vidinio ritmo sąskambis su jį supančio pasaulio, gamtos reiškinių ritmu, kurį jis mėgina perteikti meno kūriniu. Šis sąskambis išreiškiamas grafiniu paveikslų linijų ritmu, emocionaliai aktyvių neužpildytų erdvių, pauzių, netikėtų asimetriškų sugretinimų potekste. Muzikalios ritminės paveikslų struktūros, erdvių poetika padeda suvokėjui numanyti komunikacinius būdus, atveriančius sudėtingo čan peizažinės tapybos ir poezijos simbolių paslaptis. Labai reikšmingas menininko sąlytis su būties vientisumu, nuolatiniais metų laikų pokyčiais tenka tylai, pauzei, užuominai, padedančioms perteikti giliąsias mintis iš sąmonės į sąmonę.

Skelbdama pasaulio bekraštybės ir žmogaus asmenybės principinio neišsakomumo idėjas, čan estetika teoriškai įtvirtina *non finito* principą. Čan estetikos tradicijos veikiamas menas pasižymi filosofine potekste. Racionalia logiška kalba ar tiesmukai tikrovę atspindinčiu piešiniu, anot čan teoretikų, galima perteikti tik išorinius aprašo-

muosius būties aspektus, o tikras menininkas, siekiantis perteikti daiktų esmę, turi skverbtis į kitą, sunkiai surandamą kūrybos sritį, kuri yra už loginės mąstysenos ribų ir geriausiai gali būti išreikšta tik subtilios užuominos, neišsakymo forma, kuri ne supaprastina tikrovę, o palieka ją gyvą, atvirą suvokti ir interpretuoti.

Neatsitiktinai IX a. kinų meno istorikas Zhang Yanyuanis, kalbėdamas apie dviejų tapybos korifėjų – Zhang Sengyou ir Wu Daozi – kūrybą, sako, kad jų „žavesys skleidžiasi gebėjime vos viena dviem linijomis apčiuopti vaizdinio esmę. Jie palikdami [tuščios] erdvės paskleisdavo [tušo] dėmes ir linijas, ir kartais galima pastebėti, kad [jų linijos] kai kur praleistos. [Jų kūriniuose] išbaigta idėja perteikiama neišbaigtu potėpiu“ [Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos I, 2002, p. 415–416]. Estetinės užuominos principą ne tik tapyboje, tačiau ir poezijoje plačiai taikė čan adeptas garsus Tang epochos kaligrafas, tapytojas ir poetas Wang Wei, kuris pauzę arba minties nutraukimą, neišsakymą loginėje temos plėtotėje traktavo kaip itin išpūdingą emocinio poveikio priemonę.

Neišsakymo mintyje, estetine užuominoje, neužpildytoje erdvėje, tuštumoje čan šalininkai regi visų pasaulyje vykstančių reiškinių ištakas, tai, nuo ko viskas turi prasidėti. Užbaigtumą laikydami nesuderinamu su amžinu būties judėjimu, jie neigia viską, kas statiška, išbaigta, tame matydami dvasios ir minties ribotumo pavojų. Iš čia kyla čan estetikai būdingas simetrijos, pusiausvyros, tiesmuko pasikartojimo vengimas. Asimetriškas komponavimas, aktyvus estetikos užuominos išryškinimas čan estetikoje laikomi gero skonio požymiais. Čan tradicijos menininkai suvokė jui primena, kad už regimybės ribų slypi giluminė neišreiškiamą esmę, prie kurios suvokimo galima tik priartėti. Jie siekia įtraukti suvokėją į patį kūrybos procesą, padėti jam atkurti tai, kas mąstoma, jaučiama, tačiau neparodyta.

Taigi tikrasis dvasingas menas, čan adeptų įsitikinimu, išsiskiria principiniu neišbaigtumu, kuris meno kūrinio suvokimą daro nepaprastai individualų, polifonišką. Šis *non finito*, neužbaigtumo, estetikos užuominos, neišsakymo principas yra vienas būdingiausių čan dailės bruožų. Kiti pagrindiniai stilistiniai bruožai – *rimtis, natūralumas, stiliaus glaustumas, atsisakymas formos rafinuotumo, artimas ryšys su poezija, kaligrafija, asimetrijos pomėgis, drastiška potėpio maniera, blankios spalvinės dėmės, dramatiškos, neretai trūkinėjančios linijos išraiškingumas ir virtuoziškumas*.

Ryšiausias Tang epochos estetikos kūrėjas – žymus poetas, tapytojas, muzikantas, meno teoretikas, čan Pietų mokyklos tapybos pradininkas Wang Wei (699–756). Jis – vienas universaliausių genijų žmonijos istorijoje, savo daugialypiais interesais, visokeriopu smalsumu ir renesansiškais asmenybės požymiais primenantis Leonardo da Vinci. Iš gausios ir įvairios jo kūrybos išliko nedidelė dalis paveikslų kopijų, kiek daugiau – nuostabios poezijos ir peizažo menui skirtas traktatas „Tapybos paslaptys“.

Wang Wei estetika apima daugelio estetinių tradicijų elementus: Gu Kaizhi ir Wang Xizhi išplėtotus *fengliu* („vėtros ir srauto“) estetikos principus, jo bendrapavardžio Wang Wei (415–443), Zong Bing, Xie He idėjas bei daoizmo ir čan estetinius postulatus. Augęs čan vienuolyne, jis organiškai perėmė čan idėjas. Itin stiprią įtaką jo estetinėms pažiūroms darė čan patriarcho Hui Nengo mokymas. Subrendęs Wang Wei tapo vienišiumi, kontempliavo, dievino gamtą, kurios prieglobstyje atskleidė patį save ir gavo svarbių impulsų kūrybai.

Jo estetikoje vyrauja paprastumo poetika ir dvasingumo kultas. „Kas žvelgia į paveikslą, – rašo Wang Wei, – tas pirmiausia siekia išvelgti dvasią“ [Istorija estetiki, 1962, t. 1, p. 355]. Per gamtą jis apmąsto estetinį menininko santykį su pasauliu.

Reto akylumo menininkas Wang Wei kinų estetikoje galutinai įtvirtina ypatingą jautrumą gamtos grožiui. Jo kūrinuose, sukurtuose artimai bendraujant su kasdieniu gamtos grožiu, ryškūs dvasinio nuskaidrėjimo momentai – sunkiai apibūdinamos nuotaikos, asociacijos, užuominų poetika. Wang Wei kūryboje tapybos ir poezijos elementai taip glaudžiai susipina, kad „kartais net susidaro išpūdis, jog šios meno rūšys perduoda viena kitai savo specifinius bruožus“ [Vandier-Nicolas, 1982, p. 45].

Gvildendamas meninės kūrybos proceso problemas, Wang Wei teigia, jog, piešiant peizažą, „menininko mintis turi eiti pirmiau už teptuko potėpį“. Remdamasis daoizmo ir čan estetikos postulatais, jis moko menininkus sąmoningai apsiriboti pačiomis paprasčiausiomis meninės išraiškos priemonėmis, nes tai, jo manymu, yra viena svarbiausių talento pasireiškimo prielaidų.

Teigdamas meninės kūrybos proceso spontaniškumą, nurodydamas, kad vaizdinys turi atitikti natūralius dao dėsnius, Wang Wei kartu primena substancialių tapybos dėsnių įvaldymo reikšmę. „Kai ranka prisiliečia prie teptuko ir tušo, – rašo jis, – neretai ji blaškosi užsimiršusi... O metai, mėnulio fazės, keisdamos viena kitą, juda amžinybėn, ir teptukas mėgina išreikšti sunkiai atskleidžiamas paslaptis. Išvelgti paslaptinę grožį: paslaptis slypi ne daugiažodžiavime, tačiau tas, kurs mokosi, kurs išmoko, tegu vis dėlto vadovaujasi taisykle, dėsniu“ [Mastera iskustva, 1965, t. 1, p. 68].

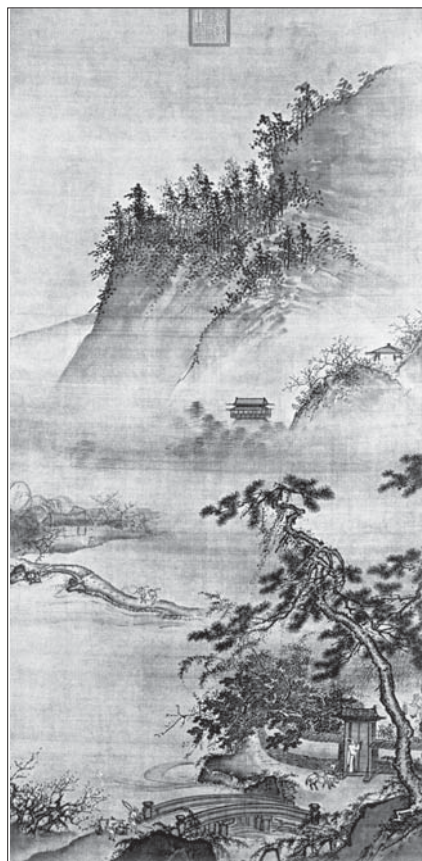
Skirtingai nuo Wang Wei, gvildenančio tradicines peizažines tapybos estetikos problemas, iš kito žymaus Tang epochos estetiko – Zhang Yanyuanio – istoriniame chronologiniame traktate „Užrašai apie geriausius visų epochų menininkus“ yra daug duomenų apie neišlikusius praeities estetinius veikalus bei menininkus. Veikale nagrinėjamos menų sistemos, tapybos kilmės, jos savitumo pagrindinių savybių, meno ir gamtos santykių, pagrindinių tapybos dėsnių ir kitos problemos.

Zhang Yanyuanis taip pat ne tik pateikia pirmąją plačią kinų tapybos periodizacijos schemą, bet ir gan tiksliai apibūdina specifinius atskirų jos raidos pakopų bruo-

žus. Tapybos kilmę jis sieja su hieroglifų rašto principais, parodo tapybos ir amato skirtumus. Jo manymu, senovėje „kaligrafija ir tapyba nebuvo atskiriamos. Pirmykščiai hieroglifų vaizdiniai jau buvo sukurti, tačiau gana paprasti, nes juose dar nebuvo įkūnyta idėja. Vėliau atsirado kaligrafija. Kadangi raštuose dar neišryškėjo vaizdiniai (daiktai), iškilo būtinybė tapyti, joje įsikūnijo dangaus, žemės ir protingų žmonių idėja“ [Zavadskaja, 1975, p. 336]. Vėliau tapyba, praturtinusi savo meninės išraiškos priemones, tampa autentišku būties vientisumo pažinimo instrumentu. Zhang Yanyuanis išskiria keturis pagrindinius tapybos istorijos laikotarpius: tolimą senovę, vidurio senovę, netolimą praeitį ir dabarties laikus. „Tolimos senovės tapyba, – rašo jis, – naudojo labai paprastas meninės išraiškos priemones, ji nesiekė įprasminti įmantrių idėjų, bet pasižymėjo klasikiniu formų grakštumu ir dailumu. Tokia buvo Gu Kaizi ir Lu Tanwei mokyklų tapyba. Vėlesnė Zhanio ir Fashi mokyklų tapyba buvo įmantri, pompastiška, efektinga ir tiksli. Netolimos praeities tapyba pasižymi chaotiškumu ir beprasmiškumu“ [Ten pat, p. 338]. Kas gi Zhang Yanyuaniui nepatinka netolimos praeities ir jo amžininkų kūrinuose? Į šį klausimą jis netiesiogiai atsako kalbėdamas apie senuosius meistrus, kurie, atsisakydami išorinio formos panašumo, dėmesį sutelkia į gilumines vaizduojamųjų objektų struktūras, siekia atskleisti esmę, slypinčią už išorinio panašumo ribų. „Vaizduojant daiktus, būtinas formalus panašumas, tačiau jis turi adekvačiai perteikti struktūrą ir esmę. Struktūra, esmė ir formalus panašumas – visuose juose slypi sumanymas ir lemia teptuko valdymo technika. Todėl tarp tapančiųjų paveikslus daug puikių kaligrafijos meistrų“ [Ten pat].

Priešpriešindamas savo meto dailę, kurioje „teptukas ir tušas susimaišo su dulkėmis bei purvu“, didžiųjų praeities meistrų dvasios Išminčius paveikslo kampe tapomas tarsi dėl to, kad padėtų mums suvokti mastelių skalę ir primintų, jog pasaulis neegzistuoja be žmogaus, padėtų pažvelgti į būties veidrodį. Makro- ir mikrokosmas čia atliepia vienas kitą, nuolat pasikartojančiomis metaforomis sugretinant peizažo elementus ir įvairias žmogaus kūno dalis“ [Pietra, 1983, p. 71].

1279 m. po pražūtingų mongolų antplūdžių žlugus Pietų Sung dinastijai, visuotinės suirutės sąlygomis atgaivinami estetiniai *wenrenhua* idealai. Karų ir politinių permainų metu atsiranda intelektualų autsailerių, buvusių akademijų narių, mokslin-



*Tai Chin.
Vėlyvas
sugrįžimas iš
pavasarinės
išvykos. 1440*

ninkų, valdininkų socialinis sluoksnis, kurio nariai, demonstratyviai pasitraukdami iš sugriautų kultūros centrų, jiems svetimų okupacinės valdžios struktūrų, vyksta į tolimas provincijas, vienuolynus ir atsiskyrę nuo pasaulio kuria dvasinio nuskaidrėjimo įkvėptas eiles, kaligrafijos kūrinius, tapo dvasingus peizažus, komponuoja asketiškus čan sodus, perrašinėja ir klasifikuoja senus rankraščius, knygas, ieško paguodos bendraminčių sambūriuose. Šiais tragiškais laikais iš naujo atgimsta peizažinė tapyba (Huang Gongwangas, Ni Zanis, Wu Zhenis, Wang Mengas). Joje neįtikėtinais jungiasi sunkiai suderinami bruožai: griežta vidinė disciplina, begalinis susikaupimas ir nepaprastas kūrybinių polėkių laisvumas.

Dėl čan estetinių idealų įtakos tobuliausias meistriškumas siejamas su principiniu atsisakymu nuo visko, kas išoriška, įmantru. Peizažuose atsiranda anksčiau neregėto intymumo, paprastumo, lakoniškumo. Tapytojai sąmoningai atsisako išorinio reikšmingumo, patoso, kontrastiškų spalvų ir tonų santykių, perkrovimo, nereikšmingų detalių ir siekia minimaliomis išraiškos priemonėmis, neretai didžiulį populiarumą įgavusia monochromine technika perteikti peizažuose atvirų erdvių bekrasčių bei neišsakymo, estetinių užuominų poetiką.

Pietų Song ir su ja glaudžiai susijusią Yuan (1279–1368) bei XV a. estetiką galime pavadinti peizažine ne tik todėl, kad šis žanras vyravo tapyboje, tačiau dėl to, jog jis geriausiai rodė šio laikotarpio intelektualinio elito mąstyseną, idealus, siekius, dvasios polėkius, pasaulio suvokimą. Tyros žmogaus nepalietos gamtos vaizdus įkūnijantys peizažai amžininkams siejosi su prieglobsčiu nuo suirutės, karų, būties nestabilumo. Geriausi Ni Zanio, Wu Zhenio, Ma Yuanio, Xia Gui, Ma Linio, Tai Chin peizažai sukrečia gelme ir autentiškumu. Jie ne tik teikia stiprų estetinį išgyvenimą, tačiau ir atstoja religiją, kadangi įkūnija aukščiausius idealus, gelminės Dao tiesos pažinimą, dvasinį apsisvalymą ir gamtoje slypintį dieviškąjį pradą.

Perimdami geriausias praeities tradicijas, Pietų Song ir Yuan dailininkai galutinai įveikia ankstesnės tapybos plokštumą ir, pasitelkdami kelių planų sąveiką, švelnius tonus ir pustus, išryškina vaizduojamųjų objektų tūriškumą. Jų peizažai pasižymi išskirtiniu formos brandumu, intymumu, jautriu psychologizmu, filosofinio apmąstymo gelme. Silpnėjanti šiuo laikotarpiu atgimusios intelektualų estetikos įtaka dar juntama iki XVII a., o nuo XVII a. ima vyrauti jai analogiška, aktyviai besireiškianti japonų kultūroje bundžingos (*nangos*) mokykla.

1993

ŠINTOIZMO VAIDMUO JAPONŲ KULTŪROJE

Šintoizmo poetika. Žmogui būdinga sureikšminti prisiminimus ir svarbiausias išgyvenimo akimirkas, išskylančias iš sąmonės gelmių. Prisiminimai atitraukia nuo sauso akademiško minčių dėstymo ir neretai padeda tiksliau iš nugyventos praeities išplėsti būties pėdsakus, kuriems būdingas ypatingas autentiškumas. Keliaujant po Tekančios Saulės šalį, skriejant greitaeigiais traukiniais į akis krinta ne tiek pagal naujausias technologijas sukurtos gėrybės, kiek krašto gamtos grožis, tvarka, švara, daugybė europiečiui neįprastų architektūrinių detalių.

Žavi ir tarsi užburia subtilus japonų skonio jausmas, sugebėjimas išsivaduoti iš nereikalingų daiktų vergijos, natūralus žmogaus sąlytis su gamta, jo bendravimo, jausmų kultūra, paslaugus mandagumas ir neįkylus dėmesingumas. Kartu matyti nedemonstruojamas savos vertės jausmas, mums neįprastas lankstumo ir tvirtumo derinys, atsiskleidžiantis artimesniuose asmeniniuose santykiuose. Regėdamas senųjų sostinių Naros ir Kioto gatvėse spalvingais kimono pasidabinusių gracingų ir santūrių japonų siluetus, gyvendamas japoniško stiliaus viešbučiuose ir susidurdamas su japonų etiketo subtilybėmis, bendraudamas su žmonėmis nuolatos susimąstai, kad po šiomis žvilgsnį prikaustančiomis egzotiškomis dekoracijomis slypi daug kas bendra, artima, ko mes, europiečiai, nepajėgėme atskleisti ir išstūmėme į mūsų kultūros paribius.

Kiekvienos tautos religinių požiūrių tapsmas tiesiogiai siejasi su jos kultūros tradicijomis, kraštovaizdžiu, tarpkultūrinėmis įtakomis, tomis aktualiomis žmogaus būties problemomis, su kuriomis jis susiduria kasdienėje veikloje. Nuo seniausių laikų Japonijos archipelage susiformavusi šintoistinė pasaulėžiūra atsirado iš glaudaus žmonių santykio su gamtos pasauliu, jo harmoningumo bei sakralumo sureikšminimo.

Periodiški taifūnai, žemės drebėjimai, ugnikalnių išsiveržimai ir jų pasekmės vertė Japonijos gyventojus pagarbiai žvelgti į gamtos stichiją. Toks požiūris į gamtos reiškinius atsispindėjo jau archajiškoje sąmonėje, o vėliau tapo šalyje įsigalėjusios šintoistinės (*shintō*) religijos pagrindu. Žodis *shintō* kilo iš garsiojoje kinų „Permainų knygoje“ (*Yijing*) aptinkamo termino *shendao*, kurį sudaro du hieroglifai – „dievas“ ir „kelias“, reiškiantys „dievų kelią“. Pirmą kartą *shintō* terminas aptinkamas 720 m. sudarytame *Nihongi* tekste, kuriame jis vartojamas siekiant atriboti tautinę japonų religiją nuo iš žemyne plintančio budizmo, konfucianizmo ir daoizmo įtakos. Šią grynai simbolinę datą galime sieti su japonų nacionalinės savimonės atsiradimu, kuris atvėrė naujas šintoizmo, kaip tautinės religijos, įtvirtinimo perspektyvas.

Gilinantį į Japonijos kultūros istoriją stebina jos gyventojų prisirišimas prie savo kultūros tradicijų ir kartu nenugalimas naujovių potraukis. Nuo pirmųjų ryšių su žemyno kultūra japonai noriai periminėjo ir asimiliavo idėjas, skolinius, vertybes, keitė savo socialinio gyvenimo institucijas, religiją, teisę, valstybinio gyvenimo principus, filosofijas, literatūros, dailės ir kitas kultūros formas. Greitas ir kūrybingas kitų tautų kultūros tradicijų perpratimas ilgainiui tapo japoniškojo mentaliteto bruožu. Įvairiuose dabartinės japonų kultūros aspektuose savitai siejasi archajiškos šintoizmo tradicijos ir technogeninės metacivilizacinės visuomenės dabartis.

Žemyno kultūrą japonai perėmė savitai. Kiekvieną reikšmingą atsivėrimo ir aktyvaus kitų civilizacijų kultūros vertybių priėmimo, t. y. žemyno kultūros įtakos, tarpsnį čia periodiškai keitė trumpas užsisklendimo ir jos pervertinimo laikotarpis. *Ateinančios kultūrinės įtakos, idėjos visuomet buvo kritiškai permąstomos ir pritaikomos tautinės kultūros poreikiams. Šintoistinio emocionalumo ir panestetizmo dvasia niekuomet neišnyko iš japonų kultūros, kadangi įsiliejo į budistinių, daoistinių, konfucianistinių idėjų srautą, o vėliau tapo organiška sinkretiškos dzenbudistinės pasaulėžiūros dalimi.*

Periodiškai periminėję daugelį kinų civilizacijos pasiekimų, japonai *pasuko saviu, pagrįstu šintoizmu, keliu ir sukūrė daug unikalių kultūros bei meno formų, kurių rafinuotumas neretai lenkė ir buvusių mokytojų laimėjimus.* Anot garsaus komparatyvisto Ch. A. Moore'o, japonų kultūros tradicija yra „mįslingiausia ir paradoksaliausia iš visų didžiųjų tradicijų“, kadangi metė radikaliausią intelektualinį ir kultūrinį iššūkį ortodoksaliems Rytų ir Vakarų požiūriams [Moore, 1973, p. 304].

Japonų kultūros tradicijų, mentaliteto, pasaulio suvokimo savitumą bei nuoseklų jos formų tęstinumą lėmė įvairūs veiksniai, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti sąlyginę šalies atskirtį nuo žemyninės Azijos. Japonija yra kraštas, išsidėstęs rytinėje Eurazijos dalyje esančiame salyne. Atskirtis padėjo išsaugoti nuoseklų archajiškų kultūros formų, šintoistinių tikėjimų perimamumą. Kita vertus, Japonija buvo unikali šalis, niekuomet nepatyrusi niokojančių užkariautojų antplūdžių ir prievartinio kitų civilizacijų kultūros formų diegimo.

Ir pagaliau vertėtų priminti nepaprastą kraštovaizdį, kuris visuomet stipriai veikia žmonių mentalitetą, tikėjimą, gyvenimo būdą, estetinį skonį. Japonijos gamta ypač graži ir įvairi. Gamtos grožis šios šalies gyventojams yra nuolatinis įkvėpimo šaltinis padedantis įgyvendinti pirmąją Visatos harmonijos idėją. Japonų jautrumą grožiui ugdė nepakartojama įvairių šalies regionų gamta. *Su nacionaline šintoizmo religija susijęs emocinis pasaulio suvokimas, gamtos sakralizavimas, gebėjimas žavėtis nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu tapo neatsiejama japonų tautinio charakterio dalimi.* Šintoistinėje pasaulėžiūroje susipynė primityvūs pagoniški susižavėjimo gamtos grožiu sukurti kultai ir nuodugniai išmąstyta gyvenimo filosofija. „Šintoizmas, – rašė T. Berri, – ne tik klojo

pamatus emocionaliam, meniniam, religiniam ir intelektualiam japonų gyvenimui, tačiau ir išplėtojo tą fundamentalų vienybės jausmą, kuris būdingas japonų tautai“ [Approches..., 1964, p. 80].

Jokioje kitoje pasaulio šalyje estetiškumo jausmas ir meninės vertybės nepajėgia taip išvirtinti žmonių buityje, jų kasdieniame gyvenime. Tikriausiai istorinė japonų tautos misija siejasi su grožio ir meniškumo išaukštinimu. Vienas savičiausių japonų kultūros ir estetinės sąmonės bruožų yra tas, kad žmogaus kūrybinės raiškos sritys, kurios liko kitų kultūrų marginalijose, Japonijoje nepaprastai svarbios ir atsidūrė intensyvių apmąstymų bei meninės kūrybos centre.

Šintoizmo pažinimo šaltiniai. Pagrindiniai šintoistinės pasaulėžiūros pažinimo šaltiniai yra ankstyvieji japonų literatūriniai tekstai *Kojiki* („Užrašai apie senovės įvykius“, 712), *Nihongi* („Japonijos analai“, 720), *Manyōshū* („Miriadų lapų rinkinys“, 758), *Engishiki* („Engi epochos apeigų kodeksas“, 927) *Shoku Nihongi* („Toliesni Japonijos analai“), aprėpiantys 697–792 m., ir archeologiniai, etnografiniai, etnologiniai tyrinėjimai.

Šintoizmo ideologija vėl suklestėjo XVIII a., stiprėjant Vakarų šalių ekspansijos grėsmei ir siekiant senąją japonų religiją atskirti nuo šalyje jau tvirtai šaknis suleidusio budizmo, iš kurio šintoizmo išpažinėjai jau buvo perėmę daug apeigų. Tada, nuo įtakingiausio „šintoizmo atgimimo“ (*fukko shintō*) mokyklos ideologo Motoori Norinaga'os (1730–1801) laikų, pasirodė daug modernių šintoizmo mokymo reinterpretacijų. Jose ir kituose istoriniuose, religiniuose, filosofiniuose, poetiniuose tekstuose yra vertingos medžiagos, padedančios atkurti šintoistinės pasaulėžiūros genezę bei konkrečių nuostatų išgalėjimo dėsnumus.

Savotiška sakraline šintoistinės religijos knyga su tam tikromis išlygomis galime laikyti *Kojiki*, kurioje poetine forma įtvirtintos pamatinės šintoistinei pasaulėžiūrai būdingos gamtos sudievinimo, japonų tautos vienybės ir pagarbos protėviams idėjos. Joje nėra budizmui, džainizmui, hinduizmui, judaizmui, krikščionybei, islamui ir kitoms didžiosioms religijoms būdingų griežtai formuluojamų moralinių priesakų, elgesio normų, nuodėmingą gyvenimą smerkiančių pamokomų istorijų, pamaldumo ir nusižeminimo prieš Dievą galią įsakų. Jai svetimas didžiosioms indų religijoms būdingas polinkis į sudėtingus metafizinius ir religinius-filosofinius apmąstymus, vienareikšmis religinės simbolikos vertinimas. „*Kojiki*, – rašė N. Konradas, – ne tik šventoji šintoizmo knyga, o per ją – ir japonų tautos apskritai; *Kojiki* – ne tik vienas svarbiausių istorijos šaltinių, pamatinis senovės Japonijos istorijos konstravimo akmuo; *Kojiki* – ne tik didingas tautinio epo, mitologinio pasakojimo ir herojiškos sagos paminklas; *Kojiki* – sava, artima kiekvienam japonui knyga. Ji yra visa, kas sudaro pirmą pradi, išvalytą nuo bet kokių priemaišų japonų tautinės dvasios turinį. *Kojiki* – ne tik japonų mitologijos, religijos, istorijos, literatūros, tačiau ir pačios Japonijos, japonų pažinimo raktas“ [Konrad, 1978, p. 150].

Gvildenant šintoizmo savitumo problemas tikslinga iškart išskirti pagrindines jo pakraipas: 1) liaudies tikėjimą, arba vadinamąjį liaudiškąjį šintoizmą (*minkan shintō*); 2) vėlesnes įvairių šintoizmo krypčių šalininkų, religijos specialistų, šventikų suformuluotas sistemingas šios religijos interpretacijas, vadinamas šventyklų šintoizmu (*jinja shintō*); 3) imperatoriškąjį šinto (*koshitsu shintō*), kuris aprėpia su imperatoriaus šeima susijusių tikėjimų ir apeigų visumą; 4) vadinamąjį sektantiškąjį šintoizmą (*kyōha shintō*), kuris apėmė tryliką nuo 1868 iki 1945 m. gyvavusių šintoistinio tikėjimo pakraipų ir 5) naujausiąjį šintoizmą (*shin kyōha shintō*), kuris gyvuoja nuo karo pabaigos iki nūdienos.

Šintoizmas – bendruomeninė politeistinė (t. y. aukštinanti daugybę dievų) artima šamanizmui religija, atmetanti vieno Dievo kūrėjo idėją. Skirtingai nei kitos didžiosios monoteistinės, t. y. vieną Dievą išpažįstančios religijos (budizmas, džainizmas, krikščionybė, islamas), garbinančios savo kūrėjus ir jų sukurtus mokymus, šintoizmas niekuomet neturėjo griežtos mokymo dogmatikos ir nebuvo bendra tautinė japonų religija, kadangi jungė daug skirtingų vietinių genčių kultų, kurie aukštino protėvius ir garbino gamtos gaivalą bei elementus. Todėl *kelio* sąvoka taikliai atspindėjo jos religinių idealų ir tikėjimų neapibrėžtumą.

Pamatiniai šintoizmo principai. Šintoizmas itin paveikė japonų pasaulėžiūrą, gyvenimo būdą, vertybines žmonių nuostatas, tarpusavio santykius. Šis poveikis aiškintinas keliais pagrindiniais principais. Pirmiausia šintoistinės pasaulėžiūros pagrindas – *visų būties procesų savaimingumo ir natūralios raidos idėja*. Pasaulis atsirado savaime, jis yra gražus, harmoningas, tobulas ir žmogui nereikia kištis. Japonai garbino juos supančio pasaulio, gamtos reiškinius ne iš baimės, kad šalį vis niokoja gamtos gaivalai, o daugiau iš vos ne mistinę prasmę įgavusios pagarbos, dėkingumo žmogų priglaudžiančiai ir globojančiai gamtai. Tai išugdė ypatingą žmonių jautrumą nuolatos besikeičiančiam gamtos grožiui.

Tai suformavo kitą esminį šintoistinės pasaulėžiūros bruožą – *visi gamtos procesai nenutrūkštami, aiškių ribų tarp žmogaus ir gamtos nėra*. Šintoizmo, kaip ir daoizmo, išpažinėjas neišskiria savęs iš gamtos pasaulio – save jis suvokia kaip neatsiejamą jo dalį. Tai animistinė pasaulėžiūra, sudvasinanti visus gamtos reiškinius ir reginti juose žmogui draugiškas arba priešiškas jėgas. Šintoistui visi reiškiniai, gyvūnai, vabzdžiai, augalai, medžiai, akmenys ir pan., kaip ir žmonės, yra gyvi ir gali būti potencialios *kami* (dvasių) apraiškos. Pasaulyje viskas dvasinga, vadinasi, visiems daiktams ir reiškiniams būdingas sakralumas.

Pasaulis harmonizavosi, anot šintoizmo išpažinėjų, spontaniškai atsiradus su dievintoms dvasioms *kami*. Šintoistinei pasaulėžiūrai būdingas daugybės *kami* garbinimas, kurios įsikūnijusios gyvuliuose, augaluose, daiktuose, gamtos reiškiniuose, pro-

tėvių sielose. Paukščiai, gyvūnai, augalai, medžiai, kalnai, akmenys, kriokliai, upės – tai dvasios, veikiančios žmonių poelgius ir gyvenimą. Ilgainiui iš daugybės įvairiuose šalies regionuose garbinamų dvasių išsiskiria pagrindinės, turinčios didžiausią teigiamą arba neigiamą poveikį žmogaus gyvenimui. Pamažu jos įgauna konkrečių saulės,



žemės, jūros, vėjo ir pan. dievų pavidalą. Jie veikia panašiai kaip žmonės ir šintoistinėje mitologijoje funkcionuoja kaip svarbi žmogų bei gamtą siejanti grandis.

Kami ir žmonių būties stichija yra ta pati, gyvenimas žemėje traktuojamas kaip geras. Jame nėra nieko tragiška, „rojus“ yra ne anapusiniame pasaulyje, o čia pat žemėje, jos teikiamoje būtyje. Todėl žmogui nereikia ieškoti išsigelbėjimo anapusiniame pasaulyje, kadangi jis yra kasdienėje būtyje. Čia slypi japoniškojo vitalizmo teigimo ir pasaulėžiūrinio optimizmo šaknys. Todėl kiekvienas šintoizmo adeptas kasdieniu gyvenimu ir poelgiais turi įprasminti savo unikalios būties „šinto kelią“.

Žmogaus vienybės su gamtos pasauliu, būties pilnatvės, tiesos ir grožio suvokimo, kaip ir daugelio kitų svarbių dalykų reiškinių esmės, anot šintoistų, neįmanoma išreikšti jokiais žodžiais. Ši *principinė esmės neišreiškiamumo, neišsakymo, nepasitikėjimo žodžio galia idėja yra vienas pamatinių šintoistinės religijos ir pasaulėžiūros principų*. Esmės neišsakomumo idėja glūdi visoje šintoizmo pasaulėjautoje. Šinto apskritai neįmanoma suprasti kaip abstrakčios idėjos, kadangi „suprasti“ čia pirmiausia reiškia „įsigyventi“ ir „pajusti“. „Šintoizmo esmės suvokimui, – nuolatos sakydavo Hidemichi Tanaka, – žodžiai yra beverčiai“. Dėl to japonams būdingas nepasitikėjimas analitine proto galia, *logos* principu apskritai. Jie puikiai suvokia racionalaus proto, abstrakčių teorijų ribotumą siekdami pažinti sudėtingiausias religinio, estetinio patyrimo ir meno formas. Tai sukuria požiūrį į racionalų protą, kaip į instrumentą, ardantį pirmąją grožio pasaulio vientisumą. Giluminė tiesos, grožio esmė suvokiama ne protu, o

*Sumiyoshi
šventykla prie
Osakos*

*Otori šventykla
prie Sakai*

tiesiogine nuojauta, jautriausiais emociniais išgyvenimais, nepaklūstančiais racionaliui vertinimui.

Kitas svarbus šintoizmo principas – *protėvių kultas, kuris ilgainiui išsirutuliojo į daugybę simbolinę prasmę įgavusių apeigų*. Kiekviena gentis aukštino savąjį sudieviną protėvį, kuris plačiausia prasme jiems buvo giminės globėjas. Be giminės dievų, svarbi vieta archajiniuose tikėjimuose teko įvairiems kiekvienam regionui būdingų iškilesnių kalnų, upių, giraičių ar įvairių gamtos stichijų dievams. Taigi šintoizmui būdingas daugiadiėviškumas.

Šintoizmui taip pat būdingas teorinis gamtos *gyvybinės energijos, o kartu ir seksualinės energijos pateisinimas*, kurios traktuojamos kaip būtina gyvybės Žemėje sąlyga. Tai yra natūralus iš pirmojo pasaulį sukūrusio dievų sąlyčio atsiradęs gyvenimo principas, reikalaujantis supratimo, pagarbos, o būtinais atvejais, kai susiję su nešvarumu – „apvalymo“. Šiam tikslui tarnauja įvairios šintoistinėse šventyklose atliekamos apeigos.

Ir pagaliau esminis šintoistinės religijos principas kasdieniame gyvenime – švaros kultas, kadangi nešvara siejama su blogiu ir visomis kitomis neigiamomis savybėmis. Šintoistinės religijos moralinio kodekso pagrindų pagrindas – aiškus atskyrimas gera ir bloga, būtina ir nebūtina; tai apibendrinama pagrindinėmis švaraus ir nešvaraus kategorijomis. *Šintoistinis švaros kultas tvirtai įaugo į kasdienį japonų gyvenimą, ir jis iškart krinta į akis japonų gyvenamosiose patalpose. Įeidamas į namus japonas visuomet prieangyje nusiauna batus ir vaikšto po kambarius su kojineėmis. Į turistą, gyvenamajame viešbučio kambaryje vaikščiojantį šlepetėmis, Japonijoje dar palyginti neseniai buvo žvelgiama baisintis, tarsi jis su purviniais batais vaikščiotų po švarią patalynę. Šiandien šie etiketo reikalavimai daug paprastesni: europietinio stiliaus viešbučiuose bei užsienio dėstytojams skirtuose kotedžuose yra trys skirtingi komplektai šlepečių: prie įėjimo į butą, balkoną ir tualetą.*

Todėl apsivalymas yra visų šintoistinių ritualų pagrindas. Šintoizmo adeptams būdingas išskirtinis dėmesys ritualinei švarai, kurios reikalaujama iš šios religijos šalininko. Sakralinio objekto erdvė buvo laikoma švariausia, todėl tik „apsivalę“, kurie laikosi griežtos higienos taisyklių, religijos išpažinėjai galėjo sėkmingai priartėti prie *kami*. Tad ir šintoizmo šventikai apsirengę skaisčiai baltais, pabrėžtinai švariais rūbais. Pagrindinis nusižengimas buvo nešvarumas, purvas, kurių turėjo atsikratyti plaudamas kūną, dėvėdamas būtinus religinėms apeigoms švarius drabužius. Ligos, žaizdos buvo laikomos blogiu ir nešvarumu. Todėl ne tik šventyklose, tačiau ir visuomeniniuose pastatuose, žmonių būstuose buvo apsipllovimo indai, turintys pirmąją ritualinę prasmę.

1994, 2002

ŠINTOIZMO MITOLOGIJA IR ISTORINIAI POKYČIAI

Šintoizmo mitologija ir apeigos. Ankstyvajame archajinio šintoizmo tapimo tarpsnyje nuo žilos senovės iki žemyninės kultūros ekspansijos Nara epochoje šintoizmas formavosi kaip tautinė japoniška įvairių regioninių mitologinių ir religinių nuostatų visuma, kurioje viešpatavo daugelis šamanistinei religijai būdingų formų. Šintoizme susiliejo vietinių centrinės Japonijos gyventojų tikėjimai su kitų iš Kinijos, Korėjos ir įvairių Polinezijos regionų atsikėlusiu gyventojų tikėjimais, kuriuose išskirtinė vieta teko įvairiems regioniniams protėvių kultams.

Senovės Japonijoje bendruomenėse šintoistines protėvių ir dievų garbinimo, jiems dovanų teikimo apeigas tradiciškai atliko žmonės, pasižymintys išskirtiniais sugebėjimais ir įtaigos galia, t. y. savybėmis, padedančiomis bendrauti su dvasiomis ir dievais. Tokie turintys šamaniškų sugebėjimų žyniai bendruomenėje įgaudavo išskirtinę pagarbą bei galią ir būdavo konkrečios bendruomenės socialinės hierarchijos viršūnėje.

Ilgainiui Japonijoje, kaip ir kituose bendruomeninės religijos formas išpažįstančiuose pasaulio regionuose, aukščiausiojo žynio ir valdovo funkcijos susiliejo – esą tai buvo mitiniai dievų sūnų žemėje įgaliojimai. Todėl šintoizmo šventikų funkcijos prarado pirmąsias siejimą su išskirtiniais konkrečaus žmogaus ekstrasensiniais sugebėjimais, ir titulas ar valdžios regalijos tapo paveldimi, perduodami iš tėvų sūnams. Dėl savo mitinės kilmės valdovas galėjo tiesiogiai bendrauti su dievais bei atlikti tarpininko tarp dievų ir žmonių funkcijas. Tai matyti iš *Kojiki* tekste ir kituose ankstyvuosiuose japonų literatūros šaltiniuose išdėstytų mitinių pasakojimų.

Šintoizmas neturi daugeliui didžiųjų religijų būdingų šventraščių, griežtai dogmatiškai nustatytų apeigų, griežto moralinio kodekso, besiremiančio sudėtinga įsakymų sistema. Šventraščių funkcijas čia atlieka, kaip liudija *Kojiki* tekstas, įvairūs iš kartos į kartą perduodami mitai, kurie, sumišę vienas su kitu, formuoja šintoistinę pasaulėžiūrą, kurią vargu ar galima vadinti sistema, kadangi japonų pasaulėjautai būdingas atvirumas pasauliui ir svetimas negyvybingų schemų laikymasis.

Archajiška šintoistinė sąmonė pasaulį suvokė kaip bekraštę, glaudžiai susijusią su žmogumi, visumą. Pagal šintoistinę mitologiją, iš pradžių pasaulyje viešpatavo chaosas, vėliau Dangus atsiskyrė nuo Žemės, išsiskyrė vyriškasis ir moteriškasis pradai. Pasaulio įvairovės atsiradimą paveikė dievai vyras ir žmona Izanagi ir Izanami. Kadangi pirmasis seksualinis suartėjimas įvyko tarp dievų, todėl seksualinių santykių ir moralinės kaltės japonai nesieja, o fizinę meilę traktuoja kaip natūralų vertą pagarbos reiškinį, jei jis

nenusižengia universaliam „švaros“ principui. Dievų meilės rezultatas – vyresnioji duktė Amaterasu (*Ama-terasu-ō-mi-kami*) – Žemę globojanti Saulės deivė, sūnus – Mėnulio dievas Tsukiomi ir kitas – Vandens ir Vėjo dievas Susano. Vėliau Saulės deivė Amaterasu susipiko su broliu Susano, jį nugalėjo ir išstūmė į Žemę. Pastarojo sūnus tapo Žemės valdovu, tačiau Amaterasu perdavė Žemės valdymo teises savo anūkui Ninigi.

Anot šintoistinės mitologijos, Saulės deivė Amaterasu įteikė jam tris valdžios regalias: veidrodį, ietį ir brangakmenių vėrinį. Pirmoji simbolizuoja dieviškąją Japonijos imperatoriaus kilmę, antroji – galią, o trečioji – pavaldinių klusnumą ir ištikimybę. Šios regalias paprastai yra laikomos garbingiausiose šintoistinių šventyklų vietose. Jų tikslas – pabrėžti dievų, imperatoriaus (*mikado*) ir Japonijos gyventojų ryšį. Todėl „dievų garbinimo“ (*matsuru*) sąvoka natūraliai įgavo naują „šalies valdymo“ prasmę. *Mikado* čia traktuojamas kaip visų japonų protėvis, kuriam teikiama išskirtinė dieviška pagarba, kadangi tiesiogiai iš Saulės deivės save kildina visa Japonijos imperatorių giminė. Vadinausi, imperatoriui suteikiamos simbolinės aukščiausiojo šventiko ir „gyvo dievo“ funkcijos. Neatsitiktinai šintoistinės ideologijos pavertimo oficialia valstybės ideologija tarpsniais, kuomet šintoizmas buvo skelbiamas „liaudies keliu“, imperatorius buvo garbinamas ne tik kaip valdovas, tačiau ir kaip aukščiausiasis šventikas ir „gyvas dievas“. Anot šintoistų, ryšys tarp dievybių ir šalies gyventojų palaikomas per imperatorių – Saulės deivės palikuonį ir jos atstovą Žemėje. Vadinausi, šintoizmo savitumas, palyginti su kitomis pasaulinėmis religijomis, išryškėja jo orientacijoje ne į žmoniją apskritai, o išimtinai tik į išrinktąją dievo japonų tautą. Šis japonų tautos išrinktumo ir monolitiškumo leitmotyvas dažnai buvo panaudojamas sutelkti tautą sudėtingesniems tikslams įgyvendinti.

Itin svarbią vietą šintoizmo religijoje užima įvairios apeigos, kurias dažniausiai sukūrė gyvenimo praktika ir įvairiuose Japonijos regionuose viešpatavę kalendoriniai darbai bei šventės. Jau nuo žilos senovės dirbdami atsakingus, ypač tuos, nuo kurių priklausė konkretaus žmogaus, šeimos ar bendruomenės gerovė, darbus (leisdami į žvejybą, medžioklę, sėdami ar surinkdami ryžių derlių) japonai paprastai kreipdavosi į dievus ir prašė jų globos. Gyvavo įsitikinimas, kad konkrečių „dievų ranka“ padeda žmonėms dirbti.

Apeigos turėjo atkreipti *kami* dėmesį ir daryti teigiamą poveikį gamtos gaivalams, palankiai veikti visas aplinkybes, kad konkreti žmonių veikla būtų sėkminga. Kita vertus, apeigos harmonizavo žmogaus santykius su gamta, skatino vienyti su ja.

Šintoistinės apeigos tradiciškai siejosi su tam tikrų regioninių dievų, pasižymičių išskirtinėmis galiomis, garbinimu ir buvo atliekamos konkrečiose šventyklose. Jų tikslas – pamaloninti vietinius dievus. VIII a. amžiuje įkurtas šintoizmo reikalus kuravęs šintoizmo reikalų departamentas X a. sudarė šintoistinių dievų, kurių garbinimui atliekamos apeigos, sąrašą. Į jį buvo įtraukti 3132 dievai. Vėliau jų daugėjo.

Nepaisant esminių paskirose šventyklose atliekamų apeigų skirtingumo ilgainiui klostėsi bendri nekintantys šintoistiniai ritualai, kulto praktikos elementai, kuriuos dažniausiai unifikuodavo tada, kai valdovai siekdavo šintoizmui suteikti valstybinės religijos statusą. Šintoistinės apeigos buvo kuriamos remiantis senesnes tradicijas turinčiais da-

oistiniais ir ypač budistiniais ritualais. Budizmui virtus oficialia valstybės remiama religija šintoistų dievai neretai buvo skelbiami kaip budistų dievų persikūnijimas ir užimdavo pavaldžias vietas budistų šventyklų panteonuose. Šintoistų šventyklose apeigoms kartais vadovaudavo budistų šventikai, ir neretai susidarydavo įspūdis, kad budizmas jau galutinai pajungė šintoizmą. Tačiau šios pergalės buvo laikinos, kadangi periodiškai įvairiomis formomis kildavo šintoizmo apšivalymo nuo budizmo įtakos sąjūdžiai, kuriuos skatino ja-



Šintoistų
vienuolių
apeigos

ponų prisiminimas apie tautines kultūros tradicijas ir nepasitenkinimas išoriniu budizmo spindesiu bei šventyklų turtingumu. Čia poveikį turėjo ir nepaprastas senųjų šintoistinių apeigų atsparumas, jų atitikimas japonų mentalitetui, tradiciniams amžiais puoselėtiems idealams. Šintoizmo religija nereikalauja melstis kasdien – pakanka retkarčiais lankytis šventyklose, dalyvauti regioninėse šventėse ir aukoti daugiau simboliškai. Šintoistinės apeigos ypač paprastos; šitai tikriausiai ir lėmė šios religijos demokratiškumą.

Šintoizmo reiškinių esmę lengviausia pajusti, be įprastinių apeigų, lankantis įvairiuose šalies regionuose nuo žilos senovės švenčiamose vietinėse šventėse, kurios iki nūdienos japonų kultūroje yra išskirtinės ir švenčiamos ištis išpūdingai. Japonai pasipuošia dažniausiai tradiciniais rūbais, konkrečiam regionui ar šventei būdingais simboliniais atributais. Šintoizmo tradicijoje šios šventės, dabar neretai virsdamos didžiuliais festivaliais, vadinamos *matsuri*; ši sąvoka kilusi iš veiksmazodžio *matsuru*, reiškiančio dovanų įteikimą arba dievų garbinimą.

Istorinės šintoizmo metamorfozės. Nuo VIII a. pabaigos Nara epochoje (710–794), kuomet į Japoniją sparčiai skverbėsi budizmo kultūra, šintoizmas pamažu virto aiškiai reglamentuota ir institucializuota religija, glaudžiai susijusia su valstybės centralizacijos procesais. Tuomet pirmą kartą buvo įkurta visas šintoizmo šventyklas aprėpianti ir kontroliuojanti taryba (*Jingikan*) bei valstybinis departamentas, kuris siekė sunorminti ir susisteminti įvairius regioninius šintoistinius tikejimus, apeigas, *kami* hierarchiją, aiškiai

apibūdinti jos ryšius su šalį valdančiu imperatoriumi ir pabrėžti jo valdžios legitimumą ir sakralumą. Nuo šiol imperatorius traktuojamas kaip žemiškas dieviškųjų galių reiškėjas.

Būtent Nara epochoje institucializuojamo šintoizmo religija sumišo su senas religinių apeigų tradicijas turinčiu budizmu. Šis procesas gerai matyti pagrindinėje šintoistų šventykloje Isse, kur šalia šintoistinės Saulės deivės Amaterasu – ir Budha. Analogiškų reiškinių nemažai daugelyje didingiausių Nara epochos budistų šventyklų, kurių interjeruose ir dekore gausu šintoistinių tikėjimo elementų.

Pažymėtina, kad įvairiuose šalies regionuose ir šventyklų kompleksuose viešpataujančios šintoizmo religijos interpretacijos ženkliai skyrėsi viena nuo kitos ir niekuomet nebuvo ortodoksaliu privalomu visai šaliai tikėjimo simboliu. Per ilgą istoriją, veikiamas įvairių socialinių procesų, kultūrinių įtakų, kitų religijų, šintoizmas savo pavidalą keitė. Tačiau šie pokyčiai daugiau veikė išorines apeigų formas, kostiumus, dekoracijas, o ne animistinę, kupiną pagarbos gamtai, protėviams, imperatoriui dvasią. Šintoizmas nuo pat atsiradimo taip ir liko nesisteninga bendruomeninė religija, kurioje išliko per amžius susiklosčiusi konkrečių apeigų, norminių nuostatų, idealų, santykių su gamtos pasauliu, dvasiomis ir dievais visuma, kuriai būdingas aiškiai išreikštas jausminis pobūdis ir nepasitikėjimas verbaliniais esmės, tiesos, grožio išraiškos būdais. Todėl paversti šintoizmą oficialia susisteminta valstybės religija niekuomet nepavyko, nors visuotinė valstybine ideologija ji buvo įvairiais japonų kultūros raidos tarpsniais.

Du kartus Japonijos valdantysis elitas, siekdamas įtvirtinti imperatoriaus valdžią, šintoizmui mėgino suteikti valstybinės religijos statusą – X a. ir antrojoje XIX a. pusėje. Tačiau kai tik imperatorių valdžia buvo apribojama, šie bandymai lūkesčių neatitiko, kadangi amorfiškam šintoizmui trūko sisteminančių idėjų ir tvirtų bažnytinės hierarchijos struktūrų. Todėl, tik susvyravus imperatoriaus valdžiai, šintoizmas grįždavo į natūralios religijos padėtį. Valstybine Japonijos religija šintoizmas buvo paskelbtas 1868 m. ir formaliai ja buvo iki 1946-ųjų.

Japonų kultūroje ir kasdieniame gyvenime šintoizmas taikiai sąveikavo su kitomis religijomis. Japonai vienodai pagarbiai žvelgia ne tik į tradicines šalyje šimtmečiais gyvavusias ir įsitvirtinusias religijas, bet ir į daugelį kitų tik pastarąjį šimtmetį išplitusių Vakarų tikėjimų, kurių bažnyčių yra atokiausiuose šalies miestuose. Tačiau kasdieniame japonų gyvenime neabejotinai didžiausią įtaką turi šintoizmas ir budizmas, kurie traktuojami kaip vienodai verti pagarbos. Šios religijos funkcijas tarsi pasidalija: džiaugsmingi gyvenimo įvykiai siejami su šintoistinėmis, o liūdni – su budistinėmis apeigomis. Tik gimusius vaikus ir vedybas laimina šintoistų šventikai, o artimuosius laidoja, gedulingų minėjimų sukaktis pažymi su budistinėmis apeigomis, kadangi mirtį šintoizmas sieja su nešvara. Šios religijos taip ilgai veikė viena kitą, kad užsieniečiui, menkliau susipažinusiam su japonų kultūros tradicijomis, ne visuomet lengva jas išskirti, juolab neretai jos gyvuoja kartu.

Vienas esminių šintoizmo ir budizmo skiriamųjų bruožų matyti jau šventyklų priegose. Kelias, vedantis į šintoistų šventyklas, nusėtas smulkia skalda, kurioje neretai klimps-ta einančiojo kojos, o budistų šventyklų kelias – vingiuotas ir dažniausiai išklotas plokščiais akmenimis. Šintoistinėse vyrauja pabrėžtinas paprastumas, natūralumas, dekoru asketiškumas, o budistinės išsiskiria turtingesniu išoriniu ir interjero dekoru, būtinas jų elemen-tas yra įvairių budistinio panteono dievų skulptūros. Apie tai, prie kokios šventyklos esate, galite spręsti ir iš lankytojų elgesio. Jei besimeldžiantieji suploja delnais, vadinasi, šventyk-la šintoistų, o jei, tyliai nulenkę galvą, priešais krūtinę suglaudžia delnus – jie kreipiasi į Budhą. Prie kelio, vedančio į kiekvieną šintoistų šventyklą, stovi *torii* – simboliniai vartai viršuje su dviem horizontaliomis pertvaromis (jie tapo Tekančios Saulės šalies simboliu).

Sakralios erdvės samprata. Vienas svarbiausių šintoistinio kulto elementų yra sakrali erdvė. Ji siejasi su šventomis dievų apgyventomis vietomis, į kurias draudžiama įžengti paprastam mirtingajam, kad nesutrikdytų dievų rimties. Sakralios erdvės plyti aplink įvairius sakralinės kilmės dievinamus gamtos objektus: aukštus galingus medžius, krioklius, akmenis, uolas, grotus, kalnus, giraites. Šiose vietovėse buvo statomos pirmosios architektūriniu požiūriu neįmantrios šventyklos, kurias supdavo dievams skirta sakrali erdvė. Ji buvo atribojama akmenų eilėmis (*iwasaka*), nupjautais medžiais (*himorogi*), šiaudinėmis virvėmis (*shimenawa*) arba ant virvių pririštomis medžiagos skiau-telėmis. Į sakralią erdvę galėjo įžengti tik klanų vadai ir šintoistų šventikai, kurie atliko tarpininkų tarp *kami* ir eilinių žmonių funkcijas.

Nors šintoizmas, kaip minėta, taip ir neigavo oficialios valstybinės religijos statuso, tačiau skatino plėtoti sakralinę architektūrą ir kitas meno formas. Mediniai šintoistų šventyklų pastatai jautriai priderinti prie kraštovaizdžio; jie tarsi skęsta aukštų medžių prieglobstyje, vandens platybėse ar didingų kalnų fone. Čia viešpataujantis paprastumas, ypatinga pagarba gamtai primena paskiras natūralios gamtos prieglobstyje Dzūkijoje, Žemaitijoje ir Neringoje statytas šiaudiniais stogais žirgeliais padabintas medines klėtis, ku-rioms būdingas glaudus ryšys su kraštovaizdžiu. Svarbiausias šventyklų architektūros bruo-žas – pabrėžtinas konstrukcijos ir architektūrinių formų natūralumas ir paprastumas, siekimas išryškinti natūralių medžio savybių, rėvių, faktūrų grožį. Visos architektūrinės išraiškos priemonės, pradedant statinių forma ir baigiant naudojamomis medžiagomis, išsiskiria asketiškumu, natūralumu, formų grynumu ir švarumu. Šventyklos statomos iš aukštos kokybės kruopščiai atrinktų medžių, bambukų, nendrių, samanų, siekiant išryškin-ti jų natūralų, prislopintą grožį. Viskas čia dvelkia tyrumu, švara, rimtimi. Taip sukurama ypatinga dvasinio bendravimo su gamtos dvasiomis (*kami*) aplinka; čia nėra nieko rėksmin-ga, ryškaus, kas galėtų sujaukti šią darną ir rimties kupiną žmogaus bei gamtos santykį.

Seniausias iki nūdienos po daugybės rekonstrukcijų išlikęs ankstyvosios šintoisti-nės architektūros pavyzdys yra pirmaisiais po Kr. amžiais pastatytas Isse šventyklų

kompleksas Ramiojo vandenyno pakrantėje, Isuzu upės žiotyse, kuris pagal amžiais nusistojusias tradicijas rekonstruojamas kas 20 metų. Jis skirtas pagrindinei šintoistų garbinamai dievybei Saulės deivei Amaterasu. Ansamblį sudaro dvi didingos šventyklų, kurias supa daugybė mažesnių nedažyto medžio pastatų. Šis šedevras, sukurtas sekant kinų architektūra, darė poveikį vėlesnei sakralinei ir reprezentacinei pasaulietinei japonų architektūrai. Ansamblis puikiai dera prie kraštovaizdžio; architektūrinės formos vieno stiliaus, funkcionalios, puošyba asketiška ir skoninga.

Čia, puikių giraičių prieglobstyje ir netoli nuo upės, yra ir kitų tipiškų šintoistinės architektūros ansamblių. Pirmuosius du kartus lankantis Isse mane lydėjo prof. Hidemichi Tanaka bei garsaus Isse universiteto, kuris yra vienas pagrindinių šalies šintoizmo tyrinėjimo centrų, prof. Matsimura Mita ir jo kolegos. Jie aprodinėjo didžiulį šintoistų šventyklų kompleksą ir nuodugniai aiškino šintoistinės mitologijos, religijos, meno subtilybes. Daugelis jų teiginių nuolatos kreipdavo mintis į nepaprastus japonų ir baltų kultūrų panašumus. Šie šventyklų kompleksai ir Isse universiteto šintoizmo kultūros muziejus paliko neišdildomą įspūdį, padėjo kitaip vertinti šios įstabios šalies kultūros istorijos ištakas, geriau suprasti svarbius japonų mentaliteto ir jausenos bruožus. Isse visuomet buvo pagrindinis šintoizmo religijos centras. Neatsitiktinai Isse šintoistų šventyklų ansambliai iki nūdienos yra viena pagrindinių šintoizmo adeptų piligrimysčių ir švenčių vieta, kurią bent kartą gyvenime stengiasi aplankyti kiekvienas japonas.

Vadinasi, šintoizmas japonų kultūros istorijai itin svarbus – jis sutelkė tautinę sąmonę. *Šintoizmas nekelia visagalio dievo idėjos, jo mokymo esmę sudaro visų būties procesų savaimingumo, vienybės, natūralios raidos, esmės neišsakomumo teigimas, protėvių kultas, gyvybinės Visatos energijos aukštinimas, animizmas, išskirtinė pagarba gamtai.* Todėl ir pagrindiniai šintoizmo moralinio kodekso elementai reikalauja švaros ir daoizmui būdingo raginimo kasdieniame gyvenime vadovautis natūralia pasaulio procesų tvarka. Tai – teoantropinė religija, kurios šalininkai griežtai neatskiria žmonių ir dievų pasaulių; medį ar uolą jie suvokia kaip gyvas esybes, reikalaujančias išskirtinio dėmesio ir pagarbos. Šintoizmo šalininkai vengia vienareikšmiškumo, aukština tiesioginį jausminį pasaulio suvokimą, paprastumą, tylą ir neišsakymą. Šintoizmo garbintojams jau pati gamta yra šventykla. Tokią gamtą sudievinantį požiūrį rodo ypatingos aikštelės prie įėjimo į sakralines erdves, parkus, kuriuose siekiama išsaugoti natūralios gamtos grožį.

Valstybės atsiradimą ir jos valdovų kilmę siedami su Saulės deive šintoizmo ideologai teoriškai grindė autonomišką Japonijos valstybės ir tautos kilmę, japonų kultūros tradicijos suverenumą ir savitumą. Anot šios religijos puoselėtojų, šintoistiniai dievai sukūrė ne žmones apskritai, o būtent japonus. Dėl to japonai išskirtinai jaučia ir yra įsitikinę, kad *kami* intymiausiu būdu siejasi tik su japonų tauta.

1994, 2002

DZEN FILOSOFIJA, ESTETIKA IR MENAS

Dzen pasaulėžiūros tapimo ypatumai. Išskirtinį dzenbudistinės pasaulėžiūros poveikį japonų kultūros istorijai adekvačiau suvoki tik ilgiau pagyvenęs šioje šalyje ir nejučiomis lygindamas ją su kitose šalyse gyvuojančiomis kultūros, estetikos ir meno tradicijomis. Dzen mums įprasta vakarietiškojo šio žodžio prasme nėra nei filosofinė sistema, nei religija, o greičiau vientisas gyvenimo, pasaulio suvokimo, ryšio su asmenybėje vykstančiais procesais ieškojimo būdas, kuriam svetimas bet koks dogmatiškumas. „Dzenbudizmas, – rašė A. Wattsas, – tai gyvenimo būdas ir žvilgsnis į gyvenimą, kurio neįmanoma išprausti į jokias formalias šiuolaikinio Vakarų mąstymo kategorijas. Tai ne religija ir filosofija, ne psichologija ir ne mokslas. Tai pavyzdys to, kas Indijoje ir Kinijoje vadinama „išsivadavimo keliu“, kuris giminiškas daoizmui, vedantai ir jogai. Kaip parodysime vėliau, išsivadavimo kelio negalima apibrėžti tiksliai. Jį galima aprašyti tik netiesiogiai, nurodant, kas jis yra, panašiai, kaip skulptorius išryškina vaizdinį, pašalindamas nereikalingas marmuro dalis“ [Watts, 1978, p. 15].

Dzen pasaulėžiūros išsigalėjimas Japonijos kultūroje glaudžiai siejasi su svarbiais socialiniais pokyčiais XII a. pabaigoje, kai šalis palengva žengė į viduramžius. Politiniame šalies gyvenime, susilpnėjęs Fujiwaros giminės įtakai, išgali naujas karinių samurajų luomas, kuris apriboja imperatoriaus ir kilmingosios aristokratijos valdžią.

Dzen idėjos Japonijoje sparčiai pradeda plisti po sostinės Heiano gaisro ir nuožmių feodaliųjų kovų, kai suabejojama tradicinėmis vertybėmis bei atsiskleidžia žmogaus būties nepastovumas. *Dvasinės krizės sąlygomis dzen ideologai aršiai neigia išsigalėjusias vertybes, nepaiso reglamentacijos ir racionalumo, aukština natūralumą, meilę gamtai, krypta į paradoksą, groteską, ir tai įgauna ypatingą prasmę.* Dzen pasaulėžiūros griežtumas, antikanoniškumas, amžinųjų tiesų neigimas, apeliavimas į gilumines tiesas, nepagrįstas jokių racionalių pradų, individualaus gėrio ieškojimas sudaro palankias sąlygas naujoms idėjoms skliti.

Pagrindiniai dzen skleidėjai – budistų vienuoliai, kurie sėmėsi žinių Kinijoje ir vėliau, grįžę į tėvynę, palaikė glaudžius ryšius su čan vienuolynų centrais. Per daugelį metų jie buvo gerai susipažinę su indiškais budizmo šaltiniais, klasikine kinų filosofija, estetika, čan literatūra, kaligrafija, poezija, tapyba ir kitokiais čan vienuolynuose puoselėjamais menais. Čan šalininkai, pirmųjų dzen vienuolynų steigėjai ir naujos budizmo krypties sekėjai išmintingai naudojo dvasiniais didžiųjų Indijos bei Kinijos civilizaci-

jų lobiais, ir dėl to nacionalinė japonų filosofija, estetika, menas ėmė kisti. Kitaip nei Indijoje, kur budistinė filosofija ir estetika buvo kupina sudėtingų abstrakčių išprotavimų, metafizinio mąstymo, Japonijoje, paveikta kinų kultūros, prarado metafiziškumą, ir dzen mokymas priartėjo prie kasdienio gyvenimo.

Dzen šalininkai neigia kosminio Budhos egzistavimą, jo transcendentalumą. Jų nuomone, *dieviškoji prigintis slypi kiekviename žmoguje, kuris, būdamas tapatus Absoliutui, turi neišsenkamų potencialių galimybių*. Pirmapradės žmogaus prigimties pažinimą jie sieja su meditacija, nušvitimu (*satori*), padedančiu išsiskverbti į giluminę daiktų prigimtį ir suvokti savo tapatybę su esme. Dzen mokymas Japonijoje daro daug stipresnę įtaką ir suleidžia šaknis giliau nei Kinijoje tikriausiai todėl, kad daugeliu esminių bruožų, ypač meile gamtai, grožio, emocionalumo, paprastumo, santūrumo aukštiniu, jis artimas šintoizmo tradicijoms. Jų idėjos plinta toli ir labai paveikia daugelį japonų dvasinio gyvenimo, estetinio pasaulio bei meno suvokimu.

„Meninis japonų tautos genijus, – rašo D. Suzuki, – įkvėpimo sėmėsi iš dzen mokymo, teigiančio, kad individualūs objektai yra tobuli ir juose glūdi visumos prigimtis, priklausoma nuo Absoliuto. Asketiškos estetikos doktrina nėra tokia reikšminga kaip dzenbudistinės. Meniniai polėkiai yra daug gilesni, juose daugiau nei moraliniuose protrūkiuose pirmapradiškumo. Morale – įsakymas, o menas – kūryba. Pirmas – išorinė pareigos nuoroda, antra – nesulaikoma vidujybės išraiška. Dzen savo prigimtimi yra artimas menui, o ne moralei. Jis gali atsisakyti moralės, tačiau ne meno“ [Suzuki, 1993, p. 414]. Iš tiesų estetizuotas dzen mokymas sieja savitą meninę pasaulėžiūrą, visuotinį gyvenimo ir mąstymo stilių, kupiną paradoksų ezoterinę kalbą, psichologinės treniruotės metodus, estetinio pasaulio suvokimo ir meninės asmenybės saviraiškos principus. Užuo užsiėmę religine praktika, dzenbudistai neretai dėmesį labiausiai kreipė į gamtos kontempliaciją ir lavinosi poezijos, kaligrafijos, tapybos ir kitų menų srityse.

Brandžiaisiais viduramžiais suleidęs šaknis Japonijoje, dzenbudizmas, anot Ch. Elioto, „yra sinkretiškas savo turiniu. Jis jungia grynai budistinius religinius dėmenis, estetiškes kiniškos kilmės teorijas ir netgi tam tikrus „švietėjiškumo“ elementus. Dėl tokios universalios dzenbudizmo prigimties jo pasaulėžiūros atspindžiai regimi visuose Muromachi epochos kultūros paminkluose“ [Eliot, 1935, p. 401].

Baigiantis Kamakura epochai dzen vienuolynai išplinta po atokiausias šalies provincijas, o XIV a. pabaigoje jų jau yra apie tris šimtus. Dvasinis dzen išpažinėjų gyvenimas vienuolynuose pastebimai skyrėsi nuo Vakarų Europos viduramžių vienuolynų brolių. Į juos buvo einama gauti žinių siekiant perprasti įvairias kultūros, menų, padedančių asmenybei tobulėti dvasiškai, sritis. Todėl kai kurios dzen mokyklos rodė išskirtinį dėmesį estetinėms ir meno vertybėms. Dzen vienuolynai – univer-

salaus religinio ir humanitarinio meninio profilio mokyklos, iš kurių jie bet kada galėjo išeiti, ir niekas už tai nesmerkdamas. Vienuolynų nariai galėjo likti vienuoliais visą gyvenimą, tapti pasaulietiniais šventikais, piligrimais arba panorėję grįžti į pasaulietinį gyvenimą.

Siekdami kontroliuoti dzen vienuolynų veiklą, šalies valdovai Kinijos pavyzdžiu sukuria trijų rangų hierarchinę struktūrą, vienijančią visą minėtų vienuolynų ir šventyklų sistemą. Aukščiausią hierarchinę pakopą sudaro vadinamieji „penkių kalnų“ seniausi ir įtakingiausi vienuolynų centrai, paskui – „dešimt šventyklų“ ir pagaliau – „mažieji kalnai“. Vienuolynų rangai, jų svarba dvasiniam šalies gyvenimui nuolatos keitėsi. XVI a. viduryje dzenbudizmui tapus oficialiaja valstybės religija ir ideologija, dzen vienuolynų įtaka šalies kultūros, estetiškos minties bei meno raidai pastebimai išaugo. Aktyviai valstybės remiami, šie vienuolynai tampa įtakingais kultūrinio ir meninio gyvenimo centrais. Juose sutelkiamos didžiulės bibliotekos, meno kūrinių kolekcijos, klesti filosofija, estetika, literatūra, kaligrafija, tapyba, taikomieji menai. Čia labai plėtojama šviečiamoji kultūrinė veikla, spausdinami šimtai ne tik religinių, bet ir filosofinių, estetinių leidinių, kanonų komentarų [Callcut, 1981].

Dzen šventyklų ir vienuolynų architektūra tampa griežtesnė bei paprastesnė, architektai ir skulptoriai, atsisakydami Heian meninei kultūrai būdingo spindesio, gausios puošybos, siekia išryškinti natūralių medžiagų, ypač įvairių medžio rūšių, grožį, tapyboje išplinta ritinėliai (*emakimono*), dažniausiai vaizduojantys budizmo šventųjų ar žymiausių apysakų apie garsius karius gyvenimą. Populiarios batalinės scenos ir meilės motyvai. Plinta portretų tapyba, kurioje sumišę piešinys ir kaligrafija. Tapomi dažniausiai žymių valdininkų, kariūnų, vienuolių portretai. Aukšta piešinio, tonų kultūra ir formos vientisumu išsiskiria to meto Minamoto Yoritomo bei Ashikagos Yoshimoto portretai.

Dōgenas ir Sōtō mokykla. Iš daugiau nei penkiasdešimties Japonijoje žinomų dzen pakraipų įtakingiausios jau XIII a. išsirutuliojusios dvi pagrindinės mokyklos: Rinžai ir Sōtō, kurių įkūrėjai plėtojo Kinijoje susiformavusių Šiaurės ir Pietų chan krypties idėjas.

Pirmosios pradininku tapo Eisai (1141–1215), dešimt metų praleidęs Kinijoje. Jis ir gausūs Rinžai mokyklos šalininkai skelbia dvasinio nušvitimo (*satori*) žaibiškumą, po kurio kiekvienas, atpažinęs savyje Budhą, tapdavo gyvenimiškų aistrų nepažeidžiamu žmogumi.

Dvasiniu šios krypties centru tampa 1324 m. vienuolio Daitō įkurtas Daitoku-ji vienuolynas, kuris iš pradžių buvo Rinžai vienuolynų kongregacijos centras, o vėliau gavo autonomiją. Šiame didžiuliame, su turtingomis bibliotekomis, garsiais dzenbudistiniais sodais ir puikiomis meno kūrinių kolekcijomis vienuolyne gyveno bei kūrė

daugelis japonų estetikos ir meno korifėjų, iš kurių pažymėtini Daitō, Ikkyū, Sen no Rikyū, Sōami. Tai buvo vienas žymiausių dzen estetikos, japoniškųjų sodų, arbatos ceremonijos, monochrominės dzen tapybos, kaligrafijos centrų.

Rinzai mokymas, kreipiantis į griežtą auklėjimą, savikontrolę, vidinės drausmės ugdymą, skiepijantis aktyviai siekti tikslo, išplito ne tik tarp estetikų bei menininkų, bet ir tarp karinės diduomenės bei eilinių samurajų. Jis itin veikė samurajų Garbės kodekso (*bushidō*) ir įvairių kovos metodų formavimąsi. Rinzai mokymas įsiviešpatavo didžiojoje šalies dalyje, išskyrus Šiaurės ir Vakarų provincijas, kur vyravo Sōtō mokyklos šalininkai.

Dar stipresnį poveikį Japonijos estetikai ir menui turi ezoterinis Sōtō mokyklos mokymas, atsiradęs dėl kinų čan Pietų krypties. Šios mokyklos pradininkas ir pagrindinis ideologas buvo viena iškiliausių japonų viduramžių kultūros asmenybių, garsus poetas, religinis filosofas, estetikas, kaligrafas, subtilus menų žinovas Dōgenas (1200–1253). Iš amžininkų jis išsiskiria aukšta humanitarine kultūra, mąstysenos gelme, ypatingu jautrumu grožiui.

Dōgenas gimė kilmingoje imperatiškojo antspaudo saugotojo šeimoje, dar vaikystėje neteko abiejų tėvų. Ši netektis stipriai paveikė jo pasaulėžiūrą, dvasinį jautrumą, jis ėmė domėtis gyvenimo ir mirties santykiu. Nuo vaikystės pasižymėjo unikalios atmintimi, įvairiapusiais gabumais. Gavęs puikų klasikinį išsilavinimą, 1223 m. jis nuvyksta į Kiniją: domisi daoistine, neokonfucianistine ir čanbudistine filosofija, estetika, studijuoja klasikinę kinų literatūrą ir vaizduojamąją dailę. Grįžęs 1234 m. Kioto priemiestyje įsteigia savo pirmąjį dzen vienuolyną Kōse-ji, kuriam vadovauja dešimt metų.

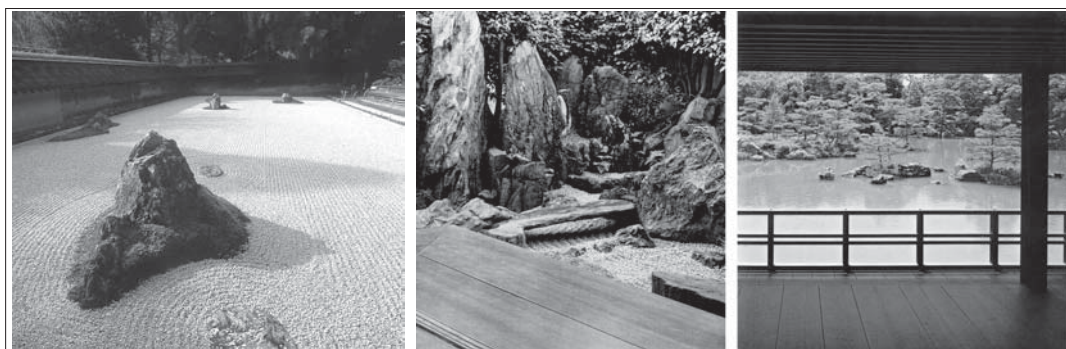
Ankstyvuojau dvasinės evoliucijos periodu Dōgenas, plėtodamas tradicines budistines teorijas, aukština tuštumos, tapatinamos su absoliučia realybe, reikšmę. Dieviškoji Budhos prigimtis, besiskleidžianti visuose būties reiškiniuose, jo įsitikinimu, perprantama esant dvasinio nušvitimo būsenai. Ji pasiekama dvasiniu asmenybės tobulėjimu. Būties esmės, arba „kelio“, pažinimą jis siejo su gilinimusi į save ir kartu savęs užmiršimu dėl daiktų esmės pažinimo.

Dōgenas ragina dzen skelbėjus elgtis dorovingai, aukština pagarbos nelaimingiesiems, minkštaširdiškumo ir atsakomybės už savo poelgius svarbą. Vidinę drausmę ir išmintį jis laiko pagrindinėmis dorybėmis, o altruizmas ir minkštaširdiškumas jam yra svarbiausias poelgių pagrindas.

„Minkštaširdiškumas, – sako Dōgenas, – tai proto jausmingumas, t. y. dvasios švelnumas. Paprastai esame perdėm egoistiški, griežti ir atšiaurūs. Mes individualistai. Nepajėgūs visko suvokti taip, kaip yra, kaip tai skleidžiasi mūsų akyse. Priešpriešinimas kelia trintį, o trintis yra visų nelaimių priežastis. Kai išnyksta egoizmas, širdis prisipildo švelnumo ir joje nelieka jokio pasipriešinimo išorinėms įtakoms. Tai nebūtinai turi reikš-

ti bet kokio jausmingumo ir emocionalumo nebuvimą. Jausmai ir emocijos pasidaro kontroliuojama dvasinės pasaulėžiūros dalis“ [Dzen-budizm, 1993, p. 442–443].

Aukštindamas minkštaširdiškumo, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio šurmulio prasmingumą, jis ryžtingai kovoja su egoizmu, pagiežingumu, neapykanta. Vienuoliai, kurie kivirčydavosi, buvo tuoj šalinami iš Dōgeno vadovaujamų vienuolynų.



Dōgenas, pasižymėjęs ypač stipriu teisingumo jausmu, niekuomet neslėpė savo opozicinio požiūrio valdžios struktūrų ir šio pasaulio stipriųjų atžvilgiu. Vengdamas oficialiai su jais bendrauti, 1244 m. jis išvyksta iš Kioto į Echizeno provinciją, ten įsteigia naują Eihei-ji vienuolyną, tapusį pagrindiniu Sōtō mokyklos vienuolynų kongregacijos centru. Šiuo metu, be tradicinių etinių bei religinių traktatų, ezoterinių tekstų komentarų, meditacijos vadovėlių rašymo, jis vis labiau gilinasi į estetinę problematiką, kuria dvasinių praregėjimų kupinas eiles, darbuojasi kaip kaligrafas.

Iš gausaus teorinio Dōgeno palikimo iki mūsų dienų išliko septyni traktatai, iš kurių savo reikšmingumu išsiskiria 95 dalių veikalas „Pagrindinis tikrojo tikėjimo lobynas“. Šis traktatas – savotiškas iššūkis tradicijai, kadangi tai pirmas tokios pakraipos veikalas Japonijoje, parašytas ne įprastine kinų, o japonų kalba. Tas faktas dar labiau pabrėžia giluminį Dōgeno pasaulėjautos ryšį su tautinėmis kultūros tradicijomis.

Jo pasaulėžiūra formuojasi kaip atsakas į oficialias, suvalstybintas budizmo formas, religinių ritualų ir formalizmo apraiškų išgalėjimą. Jis ryžtingai paneigia scholastinio moksliskumo ir rašytinių šaltinių svarbą dzen išpažinėjų gyvenimui. Remdamasis mokymu apie nedualistinę *dharmos* (išmintis ir meditacija – tas pats) kilmę, Dōgenas pripažįsta Budhos, sūtrų, mokytojų autoritetą, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio prasmingumą, propaguoja išskirtinę gamtos kontempliacijos ir estetinių vertybių reikšmę asmenybei siekiant dvasiškai tobulėti. Jis teigia, kad dzen esmė – „atsiribojimas nuo kūno, dvasios ir giluminis savosios prigimties pažinimas“.

*Ryoan-ji
šventyklos sodas
Kiote*

*Daisen-in dzen
sodas Daitoku-ji
vienuolyne Kiote*

*Vaizdas iš
„Auksio paviljono“
Rokuon-ji, Kiote*

Dōgenas kritiškai vertina anksčiau vyravusią *kōan-zeno* kryptį, kurios šalininkai pagrindiniu asmenybės nušvitimo skatuliu įvardija *zazen* ir paradoksalius mokytojo bei išpažinėjo dialogus (*kōan*), kreipiančius naikinti dualistinio pasaulio suvokimą. Jo netenkina šios krypties sekėjų plėtojama *kōan* metodika, kuri atskleidžia erdvę ekstravagantiškoms pseudoišmintingoms nušvitimo simuliacijoms. Reformuodamas *kōan-zeno* mokymą, Dōgenas remiasi etinėmis naujos *mokuse-zeno* mokyklos idėjomis, aukštinančiomis gailėstingumo ir pasiaukojimo kitiems žmonėms svarbą. Jis praplečia tradicinių *kōan* temų skaičių, įtraukdamas daugybę citatų iš budistinių sūtrų, istorinių faktų, gamtos reiškinių apmąstymų, meno kūrinių kontempliacijų.

Dōgeno mokymas remiasi estetiniu pasaulio suvokimu. Grožis ir meninės vertybės jo pasaulėžiūrai, kūrybai ir pedagoginei praktikai itin svarbu. Daugelis japonų kultūros ir estetikos žinovų teigia, kad kaip tik dogeniškosios, jautrios estetikos santūrumas, artimas gležnam, neryškiam, nuolatos besikeičiančiam Japonijos gamtos grožiui, tarsi kondensuoja tradicinius japonų grožio idealus. *Dōgeno estetikos saikingumas, sugestyvumas, kupinas neišsakymo poetikos, padeda įtvirtinti japonų sąmonėje ypatingą jautrumą prislopintoms grožio formoms. Aukštindamas paprastumo poetikos, neryškos kasdienybės grožį, japonų tautinės estetikos ir meno poreikiams jis subtiliai pritaiko kinų daoizmo bei čan estetikos principus.* „Mes, – sako jis, – turime prisitaikyti prie kitų tautų papročių ir kūrinių, kartu tęsdami bei tobulindami savo tautinių tradicijų savitumą“ [Masanobu, 1983, p. 86].

Sōtō mokyklos estetika nesivadovauja abstrakčiomis teorijomis, nesilaiko griežtų kanoniškų reikalavimų. Jos šalininkai remiasi tam tikrų ne visuomet tiksliai apibrėžiamų estetinių principų visuma. Viskas čia priklauso nuo konkrečių aplinkybių, asmeninės patirties, unikalaus santykio su meninės kūrybos objektu ir nuolatinio vidinės tvarkos ugdymo. Estetinė Sōtō mokyklos teorija atmeta diskursyvų mąstymą, svarbiausia čia – intuicija, estetinė užuomina, neišsakymas. Teoretikų įsitikinimu, negi turtinga dvasinė patirtis gali būti išreikšta imlios poetinės parafrazės, glausto tapybinio įvaizdžio ar kelių glaustų kaligrafinių struktūrų pavidalu?

1992

MENAS KAIP DZEN PATIRTIES PERTEIKIMO PRIEMONĖ

Dzen komunikacijos ypatumai. Dzen mokymams būdingas ezoteriškumas, t. y. paslaptiškumas. Savitos jų patirties, pagrindinių mokymo idėjų, anot kanoniškų tekstų autorių, neįmanoma autentiškai perteikti raštu, įprastinėmis verbalinėmis komunikacijos priemonėmis. Šie mokymai – *tai pirmiausia gyvoji – iš proto į protą, iš mokytojo – sekėjams perduodama patirtis arba meninių simbolių kalba užkoduota ezoterinė tradicija, išsirutuliojusi kažkuriame vienuolyne ar mokykloje ir rūpestingai perduodama iš kartos į kartą kitiems šios tradicijos šalininkams. Rašytinė dzen literatūra – tai tik fragmentiška pagalbinė priemonė, neapimanti giliosios ezoterinės mokymo esmės, tačiau padedanti skleisti gyvąjį ir meno kūriniais įtvirtintą tradiciją.* Vadinasi, giluminė dzen patirtis gali būti perimama tik stipraus dvasinio išgyvenimo, meninės kūrybos akto ar meno kūrinio suvokimo metu.

Subtilus japonų kultūros žinovas N. Konradas, komentuodamas šį mokymo aspektą, rašo: „*Satori* – tikrasis pažinimas, *dhyana* nepasiekama studijuojant sūtras. Kodėl? Todėl, kad tai, kas pažinta, neišreiškiama rašytiniais ženklais. Turint omenyje, kad sąvoka „rašytinis ženklas“ tuomet atitiko sąvoką „žodis“, ši formulė teigia, kad pažinimo negalima apsaityti žmonių kalba. Tačiau jis gali būti apibūdintas veiksmu, ir pirmiausia kūrybiniu. Taigi svarbiausia ta kūrybinės veiklos rūšis, kuri vadinama menu. Todėl vienas iš būdų, padedančių suvokti dzenbudizmą, – perprasti meną, sukurtą remiantis šio mokymo sistema“ [Konrad, 1980, p. 120–121].

Vadinasi, asmenybė, siekianti suvokti dzen mokymo esmę, galėjo pasirinkti ne tik religinę praktiką, bet Absoliuto esmę suvokti ir jautresniu, meno, būdu. Pagal viduramžiais susiklosčiusias tradicijas išpažinėjas, pasirinkęs „vidinį asmenybės nukreiptumą“, arba „dzen kelią“, turėjo išeiti iš įprastinės namų aplinkos ir surasti jo dvasinius poreikius labiausiai atitinkančius meistrus mokytojus. Ieškodavo neretai daugelį metų, ir dzen šalininkas, ypač pasirinkęs menininko misiją, pagyvendavo įvairiuose vienuolynuose. Suradęs jo meninius polinkius atitinkantį meistrą, mokiny su juo ypač glaudžiai bendraudavo – gyveno kartu, padėdavo savo dvasiniam tėvui nuveikti visus darbus, drauge įgyvendindavo sumanymus, tiesiogiai, „iš proto į protą“, perimdamas jo žinias, dvasinį patyrimą, meninius įgūdžius, estetinius idealus.

Neretai laisvai pasirinkti mokytojai naudodavo daugiau nei tėvai, dzen tradicijos gerbėjai ar menininkai tobulėjant dvasiškai. Išpažinėjas tarsi išgyvendavo dvigubą gimimą: pirmąjį, „fizinį“, kuris siejasi su tėvais, davusiais jam gyvybę, tam tikrą išorinių bruožų visumą, genetinį kodą, ir antrąjį, „dvasinį“, kuris formuoja asme-

nybės dvasinio gyvenimo ateitį, padeda jai tikslingai nukreipti savo kūrybinius polėkius palankiausia linkme. Svarbiausia mokytojo misija – kurti mokinio vertybių sistemą, atskleisti naujas dvasios ypatybes, asmenybės nepakartojamumą ir kūrybiškumą.

Tokia dzen mokyimo esmės perteikimo samprata lemia savitą jo išpažinėjų gyvenimo stilių, kuris turi paklusti tam tikram ritmui, padedančiam pasinerti į kitą – autentiško bendravimo, kūrybos ir meno kūrinių suvokimo – lygmenį. Žymiausi estetikai, kurie kartu yra ir menininkai, ilgus metus praleidžia vienuolynuose: atlieka įvairius fizinius ir dvasinius pratimus ugdydami dvasios drausmę, medituoja ir užsiima sudėtingomis psichologinėmis treniruotėmis. Jie remiasi Zhuangzi teze: „Dėmesys išorei visuomet silpnina dėmesį vidui“.

Čia studijuojama sūtros bei kiti budistiniai šaltiniai, menas, mokomasi tapybos, kaligrafijos, poezijos ir kitų meno rūšių. Knyginė patirtis siejama su gamtos ir meno kūrinių suvokimu. „Meninės kultūros srityje dzenbudizmui būdinga supasaulietinimo tendencija, dėmesio perkėlimas iš mistinės religinės kontempliacijos į jos analogą – estetinį išgyvenimą – pasirodė didžiai paveikus. Tai siejasi su mokymu apie tiesioginį intuityvumą, neverbalinę tiesos pažinimą per meno kūrinius. Meno kūrinys dzen mokymui galėjo tapti tiesos šaltiniu, nes ekstaziškas grožio pajutimas čia suvokiamas kaip žaibiškas susiliejimas su Absoliutu. Kadangi tiesos pažinimo faktas turėjo etinę prasmę (buvo „dorovingas“, jei remsimės analogija ir krikščionybe), tai ypatingas dėmesys menui ir apskritai kūrybiniam aktui labai būdingas dzen (neatsitiktinai dzen vienuoliai buvo daugumos sodų ir parkų ansamblių, monochrominės tapybos ritinėlių, ištabių keramikos kūrinių kūrėjai, arbatos ceremonijos meistrai)“ [Nikolajeva, 1986, p. 59–60].

Dzen meistro mokytojo ir išpažinėjo bendravimas grindžiamas estetinėmis vertybėmis, kadangi menas čia neretai būna pagrindinis tarpininkas. Meditacijos žinovų nuomone, nušvitimą skatina meno kūrinių kūrimas ir suvokimas.

Kaip jau minėjome, kai kurių dzen mokyklų vienuoliai religinę praktiką pakeitė užsiėmimu įvairiais menais. *Estetinis aktas čia sutapatinamas su religiniu, o religinis traktuojamas kaip laisvas meninės kūrybos aktas. Todėl kaligrafinių struktūrų rašymas, tapyba, tyrų poetinių eilių kūrimas ir suvokimas įgauna sakralinę prasmę. Autentiškas meno kūrinys, įprasminantis pirmąją žmogaus ir gamtos vientisumo idėją dzen tradicijoje, aiškinamas kaip perėjimas iš fragmentiškos neišbaigtos būties į „didžiosios pirmąją būties“ (tuštumos) vientisumo suvokimą, ir atvirkščiai. Šia meno kūriniams priskiriama transliatoriaus funkcija remiasi dzen meistras, siekiantis padėti mokiniui išsiveržti iš besiskaidančio proto ribų ir nukreipti jį sąmonės nušvitimo link.*

Dzen komunikacijos metodai. Pagarba mokytojui ir nusistovėję budistiniai ritualai griežtai reglamentuotos viduramžių Japonijos socialinių santykių sistemoje buvo suvokiami kaip būtini meistro ir mokinio bendravimo elementai. Tačiau, kita vertus,

skirtingai nei ortodoksio budizmo, džen mokytojo elgesys ir dvasinio ryšio su mokiniais formos, neapibrėžtos griežtų feodalinio etiketo reikalavimų ir todėl dažniausiai nenuspėjamos, kupinos netikėtų poetinės minties posūkių, šuolių, alogizmų, improvizacijos.

Džen meistrai, arba dvasiniai mokytojai, suformuoja rafinuotus psichologinius, estetinius, fizinius metodus, padedančius džembudistui pereiti iš kasdienio gyvenimo lygmens į kitą, giluminę, būties suvokimo plotmę. Šiam tikslui pritaikomas *išpažinėjo gyvenimo ritmas, sudėtingi meditacinės psichologinės treniruotės, meno kūriniai, kontempliacinio gamtoje metodai, kurie, pašalinus įvairius išorinius dirgiklius, padeda pasinerti į savitą džen sąmonės lygmenį. Šis perėjimas reikalauja daugybės dvasinių pastangų, vidinės asmenybės drausmės, estetinio imlumo, ypatingos sąmonės koncentracijos*. Neretai jis siejasi su skausmingais psichologiniais asmenybės lūžiais, priartinančiais džen sekėją prie psichinės patologijos.

Priklausomai nuo mokyklos išplėtotos metodikos, asmenybės psichinės sandaros bei siekiamų tikslų, džen psichologinei treniruotei parenkami įvairūs sąmonės transformacijos metodai: pasyvi sėdima meditacija lotoso poza, meno kūriniai, gamtos kontempliacijos ar netgi fiziškai skausmingi poveikio asmenybei metodai. Džen, kitaip nei klasikinis budizmas (siekiantis rimties), *labiausiai vertina „pritrenkiančią“ psichinio šoko galią. Jis turi padėti išsiveržti iš įprastinių tiesų, sveiko proto vergijos ir giliau pažvelgti į jį supančio pasaulio reiškinius*. Svarbiausia – sąmonės veikla, psichinis automatizmas, išlaisvinta estetinė intuicija.

„Džen mokytojas, – rašo G. B. Sansomas, – neskaito sūtrų, ignoruoja ritualus, nesimeldžia ikonoms; savo mokinius moko ne ilgais pamokslais, o užuominomis ir neišsakymais. Mokinyi turi pats gilintis į save, savarankiškai tobulintis ir surasti savo vietą dvasiniame pasaulyje. Meistrai moko *obscurum per obscurius*, pasiremdami paradoksaliomis alegorijomis“ [Sansom, 1977, p. 339].

Be tradicinių budistinių alegorijų, džen mokytojo ir išpažinėjo bendravimą grindžia *mondō* (klausimai–atsakymai) principas, t. y. dviejų džen meistrų ar mestro ir mokinio dialogas. Į mokinio klausimą mokytojas dažniausiai žaibiškai atsako netikėtai alogiškai, ir tai siejasi su klausimu tik intuityviai, sąmonės lygmeniu. Pavyzdžiui, į klausimą: „Kas yra Budha?“ mokytojas gali atsakyti: „Žydinčios alyvos šakelė“ arba: „Sudžiūvusio mėšlo krūva“. Džen mąstysenai abu šie atsakymai yra vienodai natūralūs, kadangi tiesa pasakoma ne žodžiais. Džen teoretikai teigia, kad opozicijos yra regimybės, nes tikrovėje tarp juoda ir balta, gėrio ir blogio, grožio ir bjaurumo, būties ir nebūties prarajos nėra. Aukščiausias būties procesų suvokimas panaikina šį išorinį regimybes sukurtą dualizmą ir įrodo, kad didžiajame būties sraute viskas yra vientisa.

Džen alegorija pasakoja apie vienuolį, kuris, atkeliavęs pas garsų džen meistrą, nori sužinoti, kaip rasti tiesos pažinimo kelią. Mokytojas jį klausia: „Ar girdite upokšnio čiurlenimą?“ „Taip, girdžiu“, – atsako vienuolis. „Tai yra kelio pradžia“, – tarė jam mokytojas. Mokytojas, klausdamas vienuolį: „Ar girdi upokšnio čiurlenimą?“,

be abejo, turėjo omenyje kažką visai kita nei upelio čiurlenimą. Vidinio klausimo ir atsakymo ryšys liudija mokytojui džen išpažinėjo dvasinio brandumo lygmenį.

Dvasinis džen mokytojas, užduodamas mokiniui miglotus, paradoksalius klausimus, pirmiausia siekia paskatinti savo auklėtinį tobulėti, sužadinti vaizduotę, mąstymo kūrybiškumą ir nukreipti jį netikėtai intuityviai sąmonės veiklai. Mokinys privalo intuityviai teisingai suvokti slaptają esmę ir metaforiškai pateikti dvasiškai artimą atsakymą, kuris (nors dažniausiai turi daug prasmų) tiksliai apibūdintų pagrindinę, slaptąją klausimo mintį. Galima atsakyti ne tik verbaline, bet ir riksmo, fizinio veiksmo, meninių kūrinių ar kitokia forma.

Vėliau iš *mondō* metodikos išsirutuliojo nauja paradoksalių uždavinių sprendimo forma *kōan*, kuri išpopuliarėjo džen auklėjimo ir psichologinės treniruotės sistemoje. *Kōan* – tai dažniausiai baigiamasis mokytojo ir mokinio dialoginis bendravimas, pilnas paradoksalių, logiškai neišsprendžiamų uždavinių. Tipiški *kōan* pavyzdžiai gali būti tokie klausimai: „Kaip gali žąsis išlįsti iš butelio su siauru kaklu, kad pati nesusižalotų ir nebūtų sudaužytas butelis“? arba „Koks yra vieno delno plojimo garsas?“

Tokių absurdiškų ir iracionalių uždavinių sprendimas išoriškai atrodo beprasmiškas, tačiau iš tikrųjų taip nėra, kadangi dvasinis mokytojas, formuluodamas analogišką klausimą, visuomet turi galvoje esamą situaciją, mokinio intelekto lygį. Jis padeda mokiniui atsiriboti nuo dogmatiškų stereotipinių nuostatų, sustabdyti loginį mąstymą, nutraukti įprastinių asociacijų srautą ir pastūmėti į netradicinį problemų sprendimą. Sprendžiant *kōan* įvyksta šuolis iš įprastinio racionalaus tikrovės suvokimo į asociatyvų lygmenį, kur sąvokinių mąstymą keičia intuityvus, metaforinis. Džen teoretikai įsitikinę, kad į jokią *kōan* neįmanoma atsakyti tiesmukai, kadangi toks atsakymas visuomet bus paviršutiniškas, nepalies giliosios reiškinių esmės. Džen sąmonės lygmeniui nepaprastai svarbu asociatyvusis mąstymas, nepasakyta mintis, intuícija. Atsakymas į *kōan* turi būti visiškai laisvas, individualus. Svarbiausia – atsakantysis turi intuityviai suvokti mokytojo minčių plevenimą ir užmegzti vidinį ryšį su juo.

Taigi, pasitelkdamas *mondō*, *kōan* bei kitus meditacinės psichologinės treniruotės metodus, grindžiamus paradoksaliais klausimais, dvasinis mokytojas padeda išpažinėjui įveikti sąmonės išsiblaškimą ir nukreipti ją viena linkme. Tokią valdomą sąmonės koreliaciją džen meistrai vaizdžiai lygina su saulės spindulių lęšiu į vieną tašką. Sąmonės sutelktumas stiprina jos veiksmingumą ir intensyvumą, kryptingos valios pastangos padeda atsikratyti neaiškumų. Mokytojas, matydamas dvasinį mokinio tobulėjimą, jo sąmonės slinkti į *satori* būseną, kelia naujus uždavinius, daro naujus išbandymus, kol klausimai visiškai užgožia mokinio sąmonę, išstumia iš jos visas pašalines mintis, ir jį apima kokybiškai nauja sąmonės nušvitimo būseną: darna tarp kūno ir dvasios, būties esmės pasiekimas, jos vientisumo suvokimas. „*Satori*, – sako džen teoretikai, – tai ta pati kasdienė patirtis, tik dviem veršiais aukščiau virš žemės“.

Džen šalininko dvasinio tobulėjimo metu hieroglifais užrašytos eilės, glaustas kaligrafinis ar tapybinis vaizdinys įgauna vos ne mistinę prasmę, kadangi, išgyvenusi aukščiausią dvasinį patyrimą, asmenybė sukuria jos intymiausius išgyvenimus apibūdinančius vaizdinius. Pagrindinis reikalavimas *satori* patirtį sukaupusiems kūriniams – išgyvenimą perteikti autentiškai ir originaliai. Šie spontaniški nuskaidrėjusios kūrybinės dvasios blykstelėjimai, išsilieję meno kūrinių forma, turi glaustai, aiškiai, su gilia filosofine potekste atskleisti dvasinio praregėjimo esmę. Kai išpažinėjas pereina visus sudėtingus dvasinius išbandymus skaidrindamas sąmonę, mokytojas dar daug jį moko įtvirtindamas naują, džen, mąstyseną, o vėliau patvirtina jau įvykusį nušvitimą.

Žymus džen klasikinių tekstų interpretatorius D. Suzuki, norėdamas atskleisti *satori* eigą, pateikia vaizdingą meistro ir mokinio, siekiančio nušvitimo, bendravimo pavyzdį. Kai būsimasis japonų estetikos ir meno korifėjus Bashō, vadovaujamas meistro Bushō, studijavo džen, tas, pastebėjęs prie tvenkinio mąstantį mokinį, jį klausia: „Ką jūs veikėte pastarosiomis dienomis?“ Bashō jam atsako: „Po lietaus samanų itin žalios“. Tada susidomėjęs mokytojas žaibiškai pateikia kitą klausimą: „Kas anksčiau atsirado – Budha ar samaną žaluma?“ Ir po pauzės išgirsta Bashō atsakymą: „Girdite? Varlytė išoko į vandenį“.

D. Suzuki teigia, kad šis *kōan* formos dialogas žymi reikšmingą Bashō pasaulėjautos lūžį kūryboje. Bashō, kurį mokytojas paklausė apie tikrąją daiktų prigimtį, stebėjo varlytę, šokančią į tvenkinį, ir šis garsas palietė jo sąmonės gelmes. Kasdieniškame gyvenimo reiškinyje būsimajam poetui netikėtai atsiveria gyvenimo šaltinis, ir jis pradeda sekti kiekvieną savo minties poslinkį, priklausomai nuo to, kaip jo mintys siejasi su besiskleidžiančiu akyse pasauliu [Suzuki, 1956, p. 286].

Mėginkime paprasčiau aiškintis šį džen meistro ir mokinio pokalbį. Bashō, medituodamas prie tvenkinio gamtos grožį, pradeda suvokti, kad tai, kas svarbiausia, dažnai yra greta mūsų, tik mes, paskendę kasdienio gyvenimo šurmulyje, nepastebime. Išvydęs gamtos grožį, Bashō paskęsta apmąstymuose. Tai pastebi šalia esantis mokytojas, kuris alogišku *kōan* pirmiausia siekia patikrinti mokinio dvasios būseną ir prirėkęs pastūmėti jį *satori* linkme.

Bashō, netikėtai atskleidęs giluminį gyvenimo šaltinį ir tikrovę pradedantis suvokti kokybiškai naujai, po pirmojo mokytojo klausimo patenka į itin sudėtingą psichologinę būseną. Susiliejęs su būties paslapčių atskleidimo procesu, jis nenori iš jo „iškristi“ ir kartu negali nei nekreipti dėmesio į savo mokytojo klausimą, nei į jį išsamiai atsakyti, nes iškyla pavojus nutraukti tos būties tiesos atsivėrimo eigą, kuri šią akimirką skleidžiasi jo akyse ir gali daugiau nepasikartoti. Atsakymas į mokytojo klausimą reikalauja sustabdyti, nutraukti natūralią minčių ir sąmonės srauto tėkmę, vadinasi, pažeisti vientisą tiesos pažinimo procesą. Todėl Bashō atsakymas paprastas, be siužetinio konkretumo. Jis tiesiogiai neatsako į klausimą ir, vengdamas išoriniam aprašinėjamui būdingo nesubstancionalumo, kalba tik apie tai, į ką nukreiptas jo dėmesys, apie ką jis mąsto.

Mokytojas, nujausdamas mokinyje vykstančias dvasines permainas, pateikia kitą, dar sudėtingesnę klausimą – *kōan*: „Kas anksčiau atsirado – Dievas ar gamta?“ Išgirdęs atsakymą, iš jo prasmės ir intonacijos suvokia mokinyje įvykusį dvasinį lūžį, kai apima *satori* būseną. Atsakymas čia perteikiamas ne žodžiais, o besiskleidžiančia erdvėje mintimi, pauze arba žodžiais, slepiančiais kitą, metaforinę, prasmę ir atliekančiais giluminės tiesos perteikimo funkciją.

Vadinasi, dzen sąmonės lygmeniu vykstančiame dialoge daugiausia dėmesio kreipiamą ne į verbalines struktūras, o į tiesioginį – iš proto į protą – giliausių minčių perdavimą. Čia, užuot gavę logišką atsakymą, susiduriame su išoriškai atrodančiomis iracionaliomis, alogiškais frazėmis, metaforų, užuominų, neišsakymų nuotrupomis. Šis specifinis ezoterinis dzen dialogo pobūdis, jo komplikotumas, alogizmas neretai erzina pašalinį klausytoją. Tačiau jame slypi sava sistema, savita ezoterinės kalbos logika, dėsningumai, kurie šiaip žmogui be komentarų yra visai nesuprantami.

Dzen teoretikai, kaip minėjome, *abejoja konfucianistų aukštinama žodžio galia, jo gebėjimu išreikšti esmę. Tai lemia požiūrį į žodį, kaip į išorinį apvalkalą, o ne kaip į substancionalios esmės pasireiškimą.* Dzen šalininkai vadovaujasi Laozi postulatu: „Dao, kuris gali būti apibūdinamas žodžiais, nėra tikrasis dao“. Giliausia esmė, anot dzen teoretikų, glūdi tik intervaluose tarp žodžių. Šie intervalai, pauzės – tai tarsi didžioji pirmąpradė tyluma (vienijanti Visatos potencijas), kurios dar nepažeidė žinojimas. Ji atvira, nefiksuojama, kupina pilnatvės. Dzen sąmonės lygiu peržengiamas paviršutiniškas verbalinio susižinojimo sluoksnis ir pasineriama į tokį giluminį bendravimą, kuris tiesiogiai siejasi su būties tiesos atsivėrimu. Dzen teoretikai skelbia: „Tiesai ankšta žodžiuose“, „Tiesa – už žodžių ribų“.

Vadinasi, giliausios dzen patirties neįmanoma autentiškai perteikti nei įprastine kalba, nei loginio mąstymo galimybėmis, o tik jautriausiais nuskaidrėjusios sąmonės poslinkiais. *Satori* yra pagrindinis dzenbudisto siekių idealas, kadangi ji – tarsi vidinis regėjimas, dzen tradicijos aiškinamas kaip naujas, itin jautrus tikrovės suvokimo organas – „šviesioji akis“, kuri giliau žvelgia į žmogų supančius reiškinius. Šioje vidinio regėjimo ir užsimiršimo būsenoje išnyksta subjekto ir objekto, teorijos ir praktikos, žinojimo ir veiksmo, gėrio ir blogio dualizmas, išsilaisvina asmenyje slypinčios kūrybinės jėgos, nuojauta, ir jausmai įgauna ypatingą imlumą.

Skirtingų dzen mokyklų šalininkai, pasiekę dzen sąmonės lygmenį, elgdavosi įvairiai. Vieni tęsdavo įprastą ritmingą gyvenimą vienuolynuose, kiti, palikę vienuolynus, leisdavosi į keliones, siekdami toliau ugdyti savo dvasią, panirę į natūralią gamtą ar pasaulietinį purvą, treči – klajodami atokiausiais šalies keliais arba apsigyvendami atokiose medkirčių, žvejų lūšnelėse, atsidėdavo kasdieniniams rūpesčiams, kontempliavimui gamtoje ir kūrybai.

DZEN ESTETIKOS IR MENO SAVITUMAS

Dzen estetikos bruožai. Kamakura ir Muromachi epochose išivyravusi dzen pasaulėžiūra stipriai veikia estetinę japonų sąmonę, mąstymo stilių ir meninę kultūrą. Ji gerokai lemia japonų estetikos savitumą. Dzen įtakos pėdsakus regime jautriai įkomponuotoje į gamtinę aplinką architektūroje, santūriame neryškių spalvų interjere, asketiškuose sausuosiuose soduose, rafinuotoje arbatos ceremonijoje, savitoje Noh teatro estetikoje, monochrominėje *suibokuga*, *haiga*, *zenga*, *bunjinga* tapyboje, ekspresyvioje kaligrafijoje, glaustoje *haiku* poezijoje, išsaugančioje natūralios spalvos ir faktūros elementus keramikoje bei kitose taikomosios dailės srityse.

Daugelis išskirtinių dzen ir apskritai japonų estetikos bruožų išsirutulioja iš svarbiausių dzen pasaulėžiūros postulatų, savitos erdvės, laiko, nebūties, tuštumos sampratos. Dzenbudizmui neegzistuoja nei erdvės pradžios, nei pabaigos idėjos. Viskas čia maišosi ir pinasi amžiname būties procesų sraute. Už regimybės ribų visuomet vyksta kažkas nematoma, nenusakoma.

Kadangi būties bekraštybės idėjos iš esmės neįmanoma išreikšti, vadinasi, ir menininkas, suvokęs jos esmę, kuriamiems vaizdiniais nesiekia suteikti aiškiai apibrėžtą formą, o remiasi simboliais, metaforomis, užuominomis. Tuštuma – tai viena pagrindinių dzen estetikos kategorijų. Būdama „neišsenkamumo“ simbolis, ji aprėpia neišsakomo, beformio, negirdimo Absoliutaus prado esmę. Tuštuma, neužpildytas plotas paveikslė, tylumos ir pauzių momentai muzikoje, spektaklio veiksmė įgauna nepaprastai svarbią reikšmę, kadangi šios neveikimo būsenos, dzen estetikų įsitikinimu, yra galingų kūrybinių būties jėgų potencialų pagrindas, tai, nuo ko viskas dar turi prasidėti.

„Būtis, – sako dzen išpažinėjas Zeami, – tai išorinė išraiška to, kas slypi Nebūtyje. Nebūtis – indas, iš kurio atsiranda Būtis“. Poezijoje nebūties ir tuščios erdvės atitikmuo yra pauzė, tyla, kurios tiesiog būtinos glaustai japoniškų eilių formai. Kuo tylumos pauzė ilgesnė, tuo galingesnę emocijų antplūdį ji sukelia suvokėjui. Šis dzen estetikai būdingas aukščiausios „bežodės poezijos“ kultas tobulybę pasiekia trieilėje *haiku* poezijoje.

Erdvės bekraštybės ir nebūties substancionalumo aukštinimas dzen estetikoje tiesiogiai siejasi su dinamiška laiko tėkmės koncepcija, kuri būtį aiškina kaip vientisą spontanišką gyvybinį procesą; kiekviena jos akimirka nepakartojama ir vertinga.

Tokia laiko tėkmės samprata išsirutulioja pirmiausia iš budistinės *dharma* teorijos, teigiančios nuolatinį pasaulinių procesų, reiškinių, daiktų, psichinių struktūrų kin-

tamumą, ir, kita vertus, iš ryškiai šalyje pastebimos ciklinės metų laikų kaitos, skatinančios japonų sąmonę laiko tėkmę suvokti ypatingai.

Kiekviena vientiso būties proceso ir žmogaus gyvenimo akimirka džen tradicijoje vadinama „unikalia laiko tėkmės estetika“, kuri išskirtinę reikšmę teikia protrūkio, tarpinio, pauzės, tylos kategorijoms; jos apima subjektyvų bei objektyvų laiko suvokimą ir kartu panaikina laiko sąvokos abstraktumą.

Iš tokios laiko ir erdvės sampratos tiesiogiai išsirutulioja vienas pagrindinių džen estetikos ir meno principų, šiuolaikinėje estetikoje žinomų *non finito* vardu. Estetinė užuomina, neišsakymas aiškinamas kaip visiškai natūralus bet kokios autentiškos kūrybos rezultatas. Jo organiškumas teoriškai grindžiamas budistiniu teiginiu apie principinį žmogaus dvasios neišsakomumą, požiūriu į asmenybę kaip į iš anksto nenuspėjamų potencialų visumą.

Kadangi tikras menininkas, kaip ir būtis, yra neišsakomas, vadinasi, ir visuose jo kūrybos rezultatuose slypi šis neišsakomumas. Bet koks išbaigtumas džen estetikos šalininkams atrodo nesuderinamas su amžinu būties, kūrybinio dvasios polėkio judėjimu ir todėl siejasi su sustingimu, mirtimi, energetinių kūrybos impulsų išnykimu.

Džen estetika vengia daiktus vadinti vardais, juos išoriškai aprašinėti. Menininkas privalo išmokti reikšti savo mintis ir išgyvenimus subtiliomis užuominomis. Estetiškai vertinga pasirinkti kuo mažiau meninių išraiškos priemonių; keli tinkamiausi žodžiai poezijoje, išgrynintų linijų, dėmių, kaligrafinių struktūrų sąveika tapybos ar kaligrafijos kūrinyje daro ją itin išraiškingą. Aukščiausio meistriškumo požymiu čia laikomas išskirtinis stiliaus glaustumas ir lakoniškumas.

Menininkui „nereikia kurti milžiniškų šimto eilučių poemų, kad atskleistų erdvę jausmams, kurie atsiranda pažvelgus į bedugnę. Kuomet jausmai pasiekia kulminaciją, nutylame. [...] Džen menininkas dviem trimis žodžiais ar teptuko brūkštelėjimais sugeba parodyti savo jausmus. Jei jis juos išreiškia perdėm nuodugniai, tuomet nelieka erdvės užuominai, o būtent užuominoje slypi japonų meno paslaptis“ [Suzuki, 1956, p. 287].

Taigi daugiažodžiavimą literatūrinėse formose, bet kokį vaizduojamosios dailės kūrinių perkrovimą džen estetikos šalininkai griežtai smerkia. Jie vadovaujasi teze: „Daug kalbantis nežino, ką reikia pasakyti“. *Jei kūrinyje kalbama per daug, norima įrodyti galutinę tiesą ar pasakyti viską, vadinasi, jis praranda autentiškam kūrybiniam procesui būdingą gyvybingumą ir yra menkavertis, nes tik tai, kas neišbaigta, dar neišsakyta, aprėpia natūralią gyvenimo tėkmę. Vaizduotė, mintis, kūrybinė dvasia turi užpildyti tai, kas liko neatskleista.*

Džen estetikos plėtojama *non finito* koncepcija aukština japonų estetikos vertinamą grožio neilgalaikiškumo sampratą. Vertinga tai, kas dar neišsiskleidė, kas apima judėjimą, sklaidos potencialą. Tikriausiai todėl Japonijoje taip žavimasi trumpalaikiu sakūros žydėjimu, o jos žiedas – tautinis simbolis.

XIV a. rašytojas Kenko Yoshida rašo: „Jeigu mūsų gyvenimas būtų begalinis ir neišnyktų taip greit kaip rasos lašeliai Adashi lygumoje ir neišsisklaidytų kaip dūmai virš Toribe kalno, tai jis taip slėpiningai nežavėtų. Pasaulis įstabus dėl savo kaitos, tėkmės“ [Yoshida, 1988, p. 317].

Gamtos kultas ir panteizmas. Kitas reikšmingas dzen estetikos bruožas siejasi su estetizuotu panteizmu. Plėtodami šintoizmo ir daoizmo idėjas dzen estetikai japonų sąmonėje galutinai įtvirtina ekstazišką meilę gamtai, kuri – pagrindinis menininko įkvėpimo šaltinis ir autentiškos kūrybos ištakos. „Gamtos sąvokai, – kaip teisingai pastebi A. Berque, – japonų kultūra suteikia etinį-estetinį turinį ir todėl dvasinių asmenybės siekių tikslas – „atrasti gamtą““ [Berque, 1986, p. 181].

Gamtoje dzen išpažinėjui viskas yra dvasinga, kupina didžios poetikos, vidinio grožio. Joje slypi tai, kas reikalauja ypatingos pagarbos, susižavėjimo. Todėl gamtos grožio kontempliacija dzenbudizme įgauna universalią religinę, etinę ir estetinę prasmę. Netgi meną dzen estetika įvardija aukščiausią gamtos saviraiškos forma: „Žmogus, nejaučiantis gamtos grožio, nesugebantis mėgautis juo, negali būti dorybingas“.

Nusišalinę nuo miestų ir socialinio gyvenimo šurmulio į vaizdingus gamtos kampelius, dzen tradicijos menininkai kukliai gyvena kalnų, miškų lūšnelėse, prie vandens telkinių, kur, pasinėrę į gamtos stichiją, siekia įamžinti savo kūriniiais nuolatos besikeičiančios gamtos grožį. Zeami, gamtą apibūdindamas kaip „indą, kuriame gėlės ir lapai, sniegas ir mėnulis, medžiai ir žolės, paklūstantys metų laikų kaitai“, ragina menininkus šią gamtos reiškinių įvairovę paversti meninės kūrybos objektu.

Taigi dzen estetinė tradicija menininką sugretina su indu, sukaupusiu savyje kūrybinę gamtos energiją. Jo ryšys su gamtos pasauliu yra toks galingas ir viską aprėpiantis, kad netgi apmąstymai apie sudėtingas būties problemas neatsiejami nuo gamtos grožio reflektavimo.

Grožis Japonijoje jau nuo seniausių laikų siejamas su gamta. Ji, anot dzen estetikų, organiškai sukaupusi universalią pasaulyje viešpataujančio grožio esmę ir kartu yra pagrindinė estetiškumo raiškos sritis bei meninės kūrybos objektas. Tikroji kūryba bei estetinis pasitenkinimas įmanomi tik tuomet, kai kūrėjas ir suvokėjas jaučia savo vientisumą su gamtoje slypinčia Visatos dvasia. Netgi kasdieniškuose gamtos reiškiniuose dzen tradicijos menininkas išvelgia ypatingą prasmę. Perpratęs



Murata Shuko.
Peizažas. XV a.

gamtos reiškinių grožį jis siekia tokios dvasinio nušvitimo būsenos, kuri skatintų kūrybiškumą.

„Bashō, – rašo Yasuda, – stengėsi suvokti ir atskleisti gamtos paslaptis. Jis ieškojo ne išorinės formos, o norėjo prisilytėti prie esmės. Pats meistras Bashō sakė: „*Haiku* girdime, kuomet varlytė šokteli nuo laukine žole apaugusio tvenkinio kranto. Čia atsiranda regėjimas ir garsai. Kur sukuriamas toks poeto jausmais pagrįstas *hokku*, ten skleidžiasi poetinė tiesa“ [Yasuda, 1975, p. 2].

Dzen išpažinėjo menininko kūrybos procesui labai svarbu psichologinė nuostata, rimtis, atsiribojimas nuo išorinių reiškinių poveikio. „Prieš pradėdamas tapyti paveikslą jis sėdasi švariame ir prismilkytame kambaryje, lyg ruošdamasis tyliai budistinės meditacijos valandai. Tai kontempliacijos ir reiškinių suvokimo fazė, kuri gali trukti vos kelias minutes arba – dienas ir mėnesius. Kai menininkas baigia medituoti, jis ima tyrinėti prieš save padėtą popierių ar horizontaliai ištemptą šilko skiautę. Tai gali trukti kelias akimirkas ar daugelį valandų. Menininkas imsis teptuko, kai jo vizija mintimis bus perkelta į baltą popierių, kai taps pakankamai ryški, kai jis tikrai žinos, kur kokio potėpio reikia. Tada jis užsimiršęs imsis darbo, o greitis priklausys nuo to, ar menininkas vaizduos rudeninį viesulą, ar pavasarinį brizą. Būtent taip menininkas įgyvendina savo viziją popieriuje“ [Anesaki, 1973, p. 21].

Vadinasi, menininkas, sukaupdamas jį supančios gamtos grožį, padedamas meditacinės-psichologinės treniruotės, įgauna tokią kūrybinio įkvėpimo būseną, kai tampa tarsi išminčius, analogas, pajėgiantis pakilti iki reiškinių esmės išvalgos. Tada siekiama įveikti savo egoistinį *aš*, prisirišimą prie vardo, išorinių šlovės atributų, neautentiško gyvenimo ir kūrybos lygmens, visko, kas trukdo pasinerti į aukščiausią neveikimo (*wu wei*) būseną ir išlaisvinti natūraliai besiveržiančias kūrybines galias.

Dzen tradicijos menininkai, siekdami autentiškai atspindėti savo pasaulėjautos, kūrybos stiliaus lūžius, netgi pakeitę mokytoją, gyvenamąją vietą, neretai keisdavo vardą, pavardę į kitą, rodančią kokybiškai naują dvasinės evoliucijos tarpsnį. Autentišką kūrybą jie sieja su nepasitenkinimu pasiektais rezultatais, nuolatiniu ieškojimu, judėjimu į priekį.

Išskirtinis tikro menininko bruožas, pagal dzen estetiką, sugebėti žavėtis tuo, kas kitiems neregima, girdėti negirdimą muziką. Svarbiausia jam išvysti vaizdinį savo sielos gelmėse, o plastinis idėjos įgyvendinimas tėra antraeilis grynai techninis uždavinys. Meno kūrinys tarsi gimsta apėmus savotiškai dvasinei ekstazei, kuomet, apribojus diskursyvų mąstymą, tiesa ir grožis atsiskleidžia visai netikėtai.

Norėdamas nutapyti konkretų gamtos objektą ar gyvūną dailininkas pirmiausia įsijaučia į kūrybos objektą ir sutapatina save su juo. Menininko siela turi, prieš įžengdama į svarbiausią kūrybinio proceso fazę, surasti vidinį sąskambį su apmąstomais reiškiniais ir kūrybine Visatos energija. Kiekvienu teptuko prisilietimu ar poeti-

niu įvaizdžiu jis siekia ne tikroviškai pavaizduoti realų objektą, o perteikti jo idėją, išreikšti tai, kas natūraliai sklinda iš jo sielos gelmių.

Meninės kūrybos eigai, dzen estetikų supratimu, labai reikšmingas „sąmoningo nesąmoningumo“ principas, kuomet kūrybinio dvasios polėkio svaigulyje išnyksta suvokimas „ką darau“, ir sąmonė pasiekia nušvitimo būseną: nusimeta ją varžančius pančius, suvokia būties vientisumą. Dzen tradicijos menas išsiskiria žaismingumu, improvizacija, kuo aiškiausiai jame matyti individualių emocijų, išgyvenimų autentiškumas.

Dzen meno principai.

Estetiniai principai, susiformavę veikiami dzenbudistinių idealų, darė pastebimą įtaką japonų meninės kultūros raidai. S. Hisamatsu,



su, knygos „Dzen ir vaizduojamieji menai“ (1971) autorius, išskiria septynias pagrindines savybes, apibūdinančias dzen meno savitumą: asimetriją, paprastumą, asketišką didingumą, arba atšiaurų išdidumą, natūralumą, neapčiuopiamą gelmę, arba giliamintį subtilumą, visišką neprierašumą, arba laisvės išaukštinimą, ir rimtį [Hisamatsu, 1971, p. 29].

Iš tiesų japonų grožio sampratai būdingas simetrijos ignoravimas, taisyklingų, išbaigtų, sustingusių formų neigimas. „Norėčiau, – rašo Anesaki, – atkreipti dėmesį į japonų antipatiją simetrijai ir prisirišimą prie gamtos. Reikia paklausti, ar gamtoje yra kas nors tikrai simetriška. Medžiai šakojasi laisvai ir netaisyklingai, žvaigždės danguje įvairiai išsibarsčiusios. Ši gamtos savybė ir turėjo įtakos japonų gyvenimui bei menui“ [Anesaki, 1973, p. 18–19].

Asimetrijos sąvoka čia siejama su netaisyklingumu, kreivumu, pusiausvyros pažeidimu. Išaukštindami asimetriškumą, atmesdami statiką dzen menininkai ieško judėjimo dinamizmo. Grožį jie regi asimetriškoje kompozicijoje, sąmoningame pusiausvyros pažeidime, kadangi simetrija kausto erdvę, o asimetriškumas ją išlaisvina ir teikia peno vaizduotei.

Viskas, ką palietė autentiškas kūrybinės dvasios polėkis, turi būti „kelyje“, judėti, nuolat keistis, nes pastovi būseną – tai sustabdytas natūralus būties srautas, kuris suvokiamas kaip mirties simbolis. Todėl, pavyzdžiui, architektai, statydami rūmus, muziejus, saugyklas, komponuoja juos visiškai laisvai, sąmoningai palieka neužpildy-

*Josetsu.
Kaip įgyti
meškeriojimo
įgūdžius. XV a.*

tas erdves, kad ilgainiui, atsiradus būtinybei, pastatas galėtų natūraliai tarsi gyvas organizmas plėtotis, augti.

Kita vertus, asimetriškumo išaukštinimas nepanaikina universalios harmonijos principo, kuris tiesiogiai siejasi su Visatos harmoniškumo idėja. Harmonija – pirmą kartą pasaulio būseną. Viskas gamtoje paklūsta visai aprėpiančios harmonijos dėsniams, ir asimetriškumas šiuo požiūriu tampa aukštesne pastarosios pasireiškimo forma. Menininko tikslas – pastebėti ir parodyti šią harmoniją. Dėl to paneigiamos taip svarbios Vakarų estetikai grandioziškumo ir didingumo kategorijos: tai, kas perdėm grandioziška, pažeidžia būties harmoniją, slepia, disharmonizuoja grožio pasaulį.

Dzen meno formomis itin aukštinama paprastumo poetika. Netgi paprasčiausiose medžiagose menininkai išvelgia savitą faktūrą ir natūralių tonų žavesį. Šie dzen meno bruožai būdingi asketiškoms sausųjų sodų kompozicijoms, paprastam arbatos ceremonijos namelio interjerui – jame naudojamos medžiagos ir indai natūralūs; monochrominėje tapyboje – tai santūrus toninių struktūrų santykiai, keramikoje – pabrėžtos būdingos paprastos formos ir natūralios spalvos. Paprastumas čia dažniausiai reiškia nederbtinumą bei siekimą išryškinti natūralų naudojamų medžiagų funkcionalumą.

Paprastumas dzen estetikoje siejamas su naivumu, laisvumu, natūralumu, taurumu, neįkyrumu, daugiaspalviškumu ir margumo vengimu, šventumo ir chaoso neigimu, nesuvaržymu, beribiškumu. Juk keramikinis natūralios, paprastos formos indas tinkamesnis naudoti ir malonesnis akiai. Paprastumas lemia kitą pamatinę dzen meno savybę – *natūralumą*, kurį pirmiausia sudaro nederbtinumas, pirmą kartą, kylanti iš daiktų prigimties, savybių išryškinimas, nesuvaržymas, neprievartinis, spontaniškas, be jokio manieringumo, išoriškumo esmės išsakymas. Tačiau paprastumas netapatintinas su naivumu ir instinktyvumu, kadangi jame glūdi aukšta humanitarinė kultūra bei subtilus skonis.

Be paprastumo ir natūralumo, dzen meną išskiria asketiškas didingumas, arba atšiaurus išdidumas, kuris tiesiogiai atspindi dzenbudizmo išpažinėjų idealus, jų siekimą pasišalinti iš išorinio pasaulio tuštumos, išdidžiai kęsti likimo smūgius, negandas ir tenkintis mažyste. Dėl to menas atmeta visuotinai priimtas normas, taisykles, išryškina asmeninį santykį su meno kūriniu.

Vengdami griežto apibrėžtumo, prisirišimo prie daiktų menininkai laisvai improvizuoja, jų kūrybinis aktas laisvas ir spontaniškas. Dzen menas atskleidžia medituojant įgautą vidinį susikaupimą, rimtį, dvasinių vertybių aukštinimą.

VAKARAI:
„NEKLASIKINIO“ MĄSTYMO IR
KŪRYBOS ERDVĖS



A. Dürer. Melancholija I. 1514

„NEKLASIKINĖS“ VAKARŲ MĄSTYMO TRADICIJOS TAPSMAS

„Neklasikinės“ filosofijos aktualumas. Naujo tūkstantmečio pradžioje, išryškėjus radikalioms postmoderniosios sąmonės slinktimis, artėjant Vakarų ir Rytų tautų mąstymo principams, formuojantis įvairiems universalios filosofijos konceptams kinta klasikinės Vakarų filosofijos nuostatos ir tradicinis akademinis filosofavimo stilius, kuriame vis labiau išivyrąja „poetinio“ mąstymo principai. Daugelio įtakingiausių dabartinės Vakarų filosofijos kryptų mąstytojų nuostatos kinta dėl klasikinių Vakarų filosofijos mąstymo principų išsekimo.

Pamatinius dabartinio postmoderniojo mąstymo bruožus nulėmė Schopenhauerio, Kierkegaard'o ir Nietzsche's, Bergsono veikaluose išsirutuliojusios filosofinės problematikos ontologiskėjimo ir estetinio tendencijos, kurios ilgai pohegelinėje filosofijoje buvo pagrindinės racionalistinės klasikinės Vakarų mąstymo tradicijos nuosėlėje. Šiandien šie mąstytojai Vakarų filosofinės minties istorijoje yra vieni svarbiausių dabar viešpatuojančio „neklasikinio“ mąstymo stiliaus, kuriame klasikinės akademinės filosofijos žargoną išstūmė individualių kontekstinių ir situacinių kategorijų kalba, kūrėjai.

Dabartiniame moksliniame diskurse nėra tvirtai nusistojusios „neklasikinės“ filosofijos sampratos. Pastarųjų dešimtmečių mokslinėje literatūroje ji dažniausiai vartojama trimis pagrindiniais aspektais: 1) apibrėžiant pohegelines, su Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's ir Bergsono idėjomis susijusias „gyvenimo“ filosofijos nuostatas, konceptualiai priešpriešinamas pamatiniams naujųjų amžių metafizikos ir klasikinės racionalistinės filosofijos principams; 2) kalbant apie neeuropinių, ypač Rytų tautų, mąstymo tradicijas ir 3) apibūdinant Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's, Bergsono idėjų ir Rytų tautų filosofijos įtakos labai paveiktą vadinamąjį „postmodernųjį mąstymą“, kuris pirmiausia siejosi su M. Heideggerio ir prancūzų poststruktūralistinės filosofijos nuostatomis, suformavusiomis šiandien Vakaruose viešpatuojantį „poetinį“ mąstymo būdą. „Neklasikinės“ filosofijos sąvoka irgi vartojama kaip imli metafora, įvardijant įvairius klasikiniam Vakarų racionalistiniam mąstymui oponuojančius modernios ir postmoderniosios filosofijos aspektus.

Šiame skyriuje apsiribosime pirmojo aspekto analize. Tačiau iškart atkreipsime dėmesį, kad „neklasikinė“ filosofija yra greičiau konkrečiam filosofinės minties raidos etapui būdinga *tendencija* nei *doktrina*. Ši tendencija nėra vientisa, kaip vėlesnės jau XX a. pradžioje atsiradusios Vakarų filosofijos kryptys, pavyzdžiui, ankstyvoji fenomenolo-

gija, psichoanalizė. Kita vertus, neklasikinė filosofija ne pakeičia klasikinę metafiziką, o yra tik viena, neabejotinai reikšminga, tendencija, kuri gyvuoja kartu su kitomis.

Termino *metafizika* nevienareikšmiskumas ir įvairios jo konotacijos kelia papildomų sunkumų analizuojant „neklasikinės“ filosofijos genezės problemas. Vienais atvejais jis vartojamas kaip filosofijos sinonimas, kitais – kaip filosofinio mąstymo šerdis, dar kitais – dedamas lygybės ženklas tarp metafizikos ir ontologijos ir pagaliau – kaip melagingas dogmatiškas schematizuotas pažinimo metodas. Priklausomai nuo konteksto pasitelksime įvairias semantines šio termino prasmes, tačiau, kalbant apie „neklasikinės“ filosofijos priešpriešą naujųjų amžių metafizikai, pirmiausia turima omenyje metafizika, kaip *melagingas dogmatiškas schematizuotas pažinimo metodas*.



*I. Vogel.
Karaliaučius –
svarbus klasikinės
Vakarų filosofijos
centras.
Raižinys. XVII a.*

Pagrindinė jungiamoji įvairių „neklasikinės“ filosofijos koncepcijų grandis yra reakcija į naujųjų amžių šviečiamąją ideologiją ir pamatinius Vakarų klasikinėje filosofijoje viešpatavusius racionalistinius bei metafizinius mąstymo principus. Dėl to *sąmoningai atsiribojama nuo metafizinių ir sisteminių mąstymo principų, dualizmo, universalumo, normatyvumo, hierarchijos, klasikinės filosofijos kategorijų aparato*. Kaip priešprieša klasikinio mąstymo teiginiams esą jie – neginčijama tiesa, iškeliamas reliatyvizmas, mąstymas praranda aiškumą, apibrėžtumą, tai, kas klasikoje buvo svarbiausia, tampa marginalijomis, racionalaus proto kultą keičia spontaniškos valios ir įvairių „gyvenimo“ apraiškų fluktuacijos.

„Neklasikinės“ filosofijos raidoje keitėsi jos bazinių principų interpretacija, išorinė pamatinių mokymų ir kategorijų forma, tačiau esmė išliko nepakitusi. Todėl nepaisant atrodančių svarbių skirtumų tarp Schopenhauerio „valios gyvenimui“, Kierkegaard'o individualaus pasirinkimo ir „egzistencijos“, Nietzsche's „gyvenimo“ ir „valios galių“, Bergsono „gyvenimo polėkio“ kategorijų sureikšminimo šiuos mąstytojus siejo esminis atsirbojimas nuo klasikinės racionalistinės Vakarų mąstymo tradicijos: atsakymas sisteminio mąstymo principų, tradicinės filosofinės problematikos, įprasto filosofinio žargono ir nuolatos keliant klausimą: ką reiškia „gyvenimas“ (egzistencija) ir kokia jo prasmė?

Klasikinės Vakarų filosofijos paradigma. „Neklasikinės“ filosofijos šalininkų reakcija į ankstesnės filosofinės minties tradicijas buvo dvejopa: nusistatymas prieš racio-

nalistinę kartezijietišką tradiciją ir naujųjų amžių metafizikos principus bei pastarajai tradicijai būdingą mąstymo schematiškumą, prasmės miglotumą. Todėl, norint teisingai suvokti mus dominančios problemos esmę bei pokyčius išryškėjusius klasikinio ir neklasikinio Vakarų mąstymo sandūroje, būtina glaustai aptarti pamatines naujųjų amžių meta-



R. Descartes

fizikos ir klasikinės racionalistinės filosofijos nuostatas, kurias aršiai kritikavo „neklasikinės“ pakraipos mąstytojai. Jie sukilo prieš nuo naujųjų amžių Vakaruose viešpatavusias metafizines ir racionalistines filosofijos pakraipas, kurių šalininkai, paneigę viduramžiais viešpatavusią religinę pasaulėžiūrą, rėmėsi antikos mąstytojų veikaluose išrutuliota *protingos ir dėsningos pasaulio sandaros idėja*.

Paskatinta vėlyvųjų viduramžių teologijos ir scholastinio mąstymo, naujųjų amžių metafizika (R. Descartes'as, B. Spinoza, G. Leibnizas, Ch. Wolffas, A. Baumgartenas) formavosi kaip universalus filosofinis mokslas apie viršjuslinius pirmapradžius būties principus. Jai būdinga statiška ir spekuliatyvi pasaulio sandaros bei mechaniška jame vykstančių procesų interpretacija. Iškeldami mokslinį pažinimą ir racionalų protą naujųjų amžių metafizikos šalininkai griovė dogmatiškos religinės pasaulėžiūros pamatus; autentiško mąstymo pagrindo ieškojo ne išorinėse

mąstymo atžvilgiu struktūrose, o tame, kas mąstymui būdinga genetiškai nuo „prigimtųjų“, t. y. kur apriorinės jutimo formos sutampa su išoriniu turiniu ir jį lemia.

Nors naujųjų amžių metafizikos kūrėjai, siekdami išsivaduoti iš viduramžių pasaulėžiūrai būdingo scholastinio mąstymo principų, tyrinėjimų akcentus perkėlė iš teologinių į gnoseologines mokslinio gamtos pažinimo problemas, tačiau, besitaikiusi tapti „mokslų valdove“, metafizika išsaugojo daugelį ankstesnio schemiško metafizinio metodo bruožų. Šios nuostatos aiškiai regimos metafizinėse Spinozos, Leibnizo, Wolffo, Baumgarteno teorijose ir kiek mažiau – įtakingiausio naujųjų amžių racionalizmo ideologo Descartes'o veikaluose. Jis teigė, kad visos žinios, apibrėžiančios daiktų ryšius, sudaro ne atsitiktinę faktų visumą, o *grakščią sąvokų sistemą*, kurioje kiekviena proto suvokiama tiesa yra logiškai susijusi su kitomis ir užima konkrečią vietą bendrame mokslinio pažinimo pasaulyje. „Visos tiesos, – rašė Descartes'as, – eina viena paskui kitą ir susijusios tarpusavyje nenutraukiamais ryšiais“. Jis plėtojo racionalistinei filosofijai būdingą loginio žinių sąryšingumo bei sistemingumo idėją; tiesos ieškovus ragino pradėti nuo paprasčiausių tiesų ir pamažu kilti tarsi pakopomis iki tolimiausių bei sudėtingiausių.

Iš tikrųjų šios idėjos itin veikė Vakaruose įsiviešpatavusią mąstymo tradiciją, sudarė žmogaus aplinkos racionalaus pažinimo prielaidas. Dėl to švietėjai ir vokiečių klasikinės filosofijos korifėjai *tvirtai tikėjo neišsenkamomis racionalaus mokslinio pažinimo galimybė-*

mis, siekė paversti filosofiją mokslinio pažinimo sistema, teigė, kad visuotinumas ir būtinumas – loginiai tikrojo žinojimo principai – negali būti išrutulioti iš tiesioginio patyrimo bei jo apibendrinimų. Jie gali būti paimti tik iš proto arba jam būdingų igimtų sąvokų (Descartes'o igimtų idėjų teorija) arba iš sąvokų, gyvuojančių tik igimtų gabumų, proto polinkių pavidalu.

XVIII a. – pirmojoje XIX a. pusėje Vakaruose vis tvirtesnės pozicijas įgaunanti racionalistinė filosofija atspindėjo tolydžio sudėtingėjantį intelektualinį gyvenimą, kuriame iš pradžių vyravo prancūziškosios filosofijos tradicija (netgi vokietis Leibnizas savo tekstus rašė lotynų ir prancūzų kalbomis), tačiau, paskelbus I. Kanto kritinio periodo veikalus, įsiviešpatavo vokiečių klasikinė filosofija.

Įsigalėti racionalizmą ir dialektinio mąstymo tendencijas skatino intensyvi mokslinio pažinimo plėtotė (kadangi mokslo ir su juo glaudžiai susijusi mašininė gamyba bei socialinio gyvenimo racionalizacija vis labiau veikė filosofiją) ir stiprėjantis nepasitenkinimas tradiciniu metafiziniu mąstymu įvairiose politikos, ekonomikos, socialinio gyvenimo srityse. Todėl XVIII a. pabaigoje prasidėjusią metafizikos krizę mėgino įveikti Kantas, kuris, praturtinęs dialektinio mąstymo principais, metafiziką traktavo kaip *svarbiausią mokslinio pažinimo ir žmogaus proto rezultatą*. Jo požiūriu, tikroji metafizika yra *gryno proto išrutuliotas sisteminis pažinimas*. Metafiziką Kantas attribojo ir nuo gamtos, filosofijos, o bendroje metafizikos sistemoje aiškiai atskyrė gamtos metafiziką ir papročių metafiziką.

Sistemines ir dialektines Kanto filosofijos nuostatas toliau rutuliojo vokiečių klasikinės filosofijos korifėjai J. Fichte, F. Schellingas ir G. Hegelis. Jau pavadinimai *vokiečių klasikinė filosofija* arba *vokiečių klasikinis idealizmas* liudija, kad, nepaisant paskirų skirtumų (Kantas – dualistas ir subjektyvus idealistas, Fichte artimas solipsizmui, nenuoseklus ir nuolatos besikeičiantis Schellingas nuo romantinio panestetizmo pereina į racionalistinę tapatybės filosofiją, laisvės filosofiją, o vėliau – į apreiškimo ir mistinę filosofiją, Hegelis yra pedantiškas racionalistas), šiuos mąstytojus sieja daug svarbesni konceptualūs ryšiai, leidžiantys jungti jų sukurtas sistemas į vieną racionalistinės klasikinės filosofinės minties srautą, kurio šalininkams būdinga artima galvosena, pasaulio suvokimo būdas, mąstymo stilius, panašus gvildenamų problemų interpretavimas.

Vokiečių klasikinė filosofija rėmėsi *natūralios tvarkos, priežastinių pasaulyje veikiančių ryšių idėjomis, persmelkiančiomis visus racionaliai pažįstamus būties reiškinius*. Tai nepriklausomai nuo žmogaus gyvuojantis natūralių gamtos dėsnių valdomas pasaulis. Pagrindinius tipologinius jo bruožus geriausiai atskleidė vokiečių klasikinę filosofiją baigiantis mąstytojas Hegelis, kuris, tęsdamas ankstesnę tradiciją, savo filosofiją traktavo kaip „vienintelę tikrąją vainikuojančią Vakarų mąstymą metafiziką“. Kanto tradicijoje pastarąją jis aiškino kaip „visų mokslų valdovę“. Kita vertus, Hegelis pirmasis aiškiai išskyrė principinius metafizinio ir dialektinio mąstymo skirtumus bei metafiziką ir dialektiką traktavo kaip *du esmiškai skirtingus filosofinio pasaulio pažinimo būdus, arba metodus, plačiau šio žodžio prasme*.

Savo objektyvaus idealizmo sistemoje jis pateikė ankstesnės racionalistinės filosofijos sintezę. „Būdama labiausiai sintetinė iš visų klasikinių sistemų, – rašė V. Asmusas, – Hegelio filosofija yra griežtai monistinė savo metodu ir konstrukcijos principais“ [Asmus, 1971, t. 2, p. 120]. Hegelis teigė, kad filosofija savo esme yra sistema, kuriai būdingas sudedamųjų dalių vientisumas. Jo požiūriu, „filosofavimas be sistemos negali turėti nieko moksliška“. Ši tezė buvo klasikinės Vakarų filosofijos pagrindas.

Vadinasi, sudėtingas ir prieštaringas klasikinės Vakarų metafizikos raidos kelias tarsi logiškai iškeliamas griežtai racionalizuotoje Hegelio sistemoje, kurioje teigiama, kad metafizikoje paskutinis žodis jos. Viena vertus, jis, atskleisdamas ankstesnio metafizinio mąstymo trūkumus, eina metafizikos ir dialektikos kaip dviejų pasaulio pažinimo būdų supriešinimo keliu, o kita vertus – tęsdamas tradicinę metafizikos, kaip „mokslų valdovės“, interpretaciją, savo griežtai racionalizuotą dogmatišką filosofijos sistemą skelbia „vienintele tikrąja metafizika“.

Glaustai aptarę naujųjų amžių metafizikos ir racionalistinės mąstymo tradicijos plėtotę galime išskirti pagrindines klasikinės mąstymo paradigmos nuostatas.

Pirma, visai racionalistinei naujaisiais amžiais susiformavusiai metafizikos tradicijai, taip pat vokiečių klasikinei filosofijai būdingas filosofinės problematikos *gnoseologizavimas*, t. y. *vienpusiškas teorinės pažintinės veiklos sureikšminimas*. Netgi žmogaus problemos čia dažniausiai gvildenamos pažintiniu požiūriu. Epistemologija yra šios mąstymo tradicijos pagrindas, o kiti filosofijos aspektai nustumiami į teorinio diskurso pakraštį. Todėl tikrąjį vokiečių klasikinės filosofijos pradininką Kantą pirmiausia domina, „*ką*“ ir „*kaip*“ galima pažinti racionaliu protu, o ne klausimas, kaip apskritai įmanoma sugebėti mąstyti. Ši epistemologinė nuostata įsivyravo vėlesnėje klasikinėje vokiečių filosofijoje ir sudarė pagrindinį hegeliškojo racionalizmo patosą.

Antra, klasikinės filosofijos šalininkams buvo priimtina sisteminis vientisumas, išbaigtumas, monizmas, harmoningas sudedamųjų sistemos dalių santykis. Čia daugybę skirtingų sistemos elementų sieja konkretūs santykiai ir ryšiai sudarantys tam tikrą vienybę. Pažinimo sistemiškumą itin pabrėžė vokiečių klasikinės filosofijos šalininkai, kurie daug nuveikė praktiškai taikant sisteminio tyrimo metodus filosofijoje.

Trečia, klasikinės Vakarų filosofijos racionalizmas tiesiogiai siejosi su švietėjų pasaulėžiūrai būdingu *religinės sąmonės ir tikėjimo įtakos srities apribojimu*, istoriniu optimizmu, begaliniu tikėjimu laiminga žmogaus būties ateitimi. Šis racionalaus proto sureikšminimas buvo neatsiejamas nuo tikėjimo pažanga, tuo, kad įsivyras „amžino proto karalystė“, gėris nugalės blogį, teisingumas – neteisybę, vadinasi, *ateitis bus šviesesnė ir harmoningesnė nei dabartis*. Šias idėjas Vakarų klasikinėje filosofijoje skleidė ir įtvirtino Leibnizas, kuris manė, kad *esantis pasaulis yra geriausias iš visų galimų pasaulių*.

Ketvirta esminė klasikinės racionalistinės filosofijos nuostata – *atgaivinti antikos dialektinio mąstymo principus*; klasikinėje vokiečių filosofijoje ši idėja patyrė esminius pokyčius. Skirtingai nei Kanto filosofijoje, kuri dialektiką atsainiai vertina kaip grynojo proto „s sofistiką“, jo sekėjų – Schellingo ir ypač Hegelio veikaluose ji visapusiškai išplėtojama ir paskelbiama *universalios filosofijos pažinimo instrumentu*.

Ir pagaliau penktas, dažniausiai nepastebimas, tačiau mus dominančiu aspektu ne mažiau svarbus bruožas – *besąlygiškas unikalaus vienietinio prado pajungimas visuotiniams, t.y. universaliems, principams*. Šią nuostatą iškėlė naujųjų amžių mąstytojai, vadinamosios mokslinės pasaulėžiūros šalininkai, filosofiją siekę paversti mokslinio pažinimo sistema. Dėl to filosofija traktuota kaip mokslas, savo sandara ir tikslais panašus į kitus pozityvų tikrovės pažinimą teikiančius mokslus. Jei filosofija yra mokslas, nukreiptas į objektyvių mus supančio pasaulio dėsningumą pažinimą, vadinasi, ji *pirmiausia domisi visuotiniais dėsningumais ir operuoja universaliomis kategorijomis*: žmonija apskritai, epochomis, sistema, dialektika, prieštaravimais, sinteze, neigimu ir pan. Ši universali nuostata itin sureikšmintą Kanto, Fichte'ės, Schellingo ir Hegelio veikaluose. Tačiau greta jų buvo daug mąstytojų, kurių idėjos, kaip parodysime vėliau, plėtojosi nuošalyje viešpatavusios racionalistinės filosofijos.

„Neklasikinės“ filosofijos iššūkis. Klasikinės ir „neklasikinės“ mąstymo tradicijų santykiai – painūs ir nevienareikšmiai. Klasikinės filosofijos šalininkai, sureikšminę racionalų protą ir sisteminio mąstymo principus, nepajėgė perprasti tų naujų krizinių reiškinių, kurie spontaniškai brendo Vakarų civilizacijos gelmėse ir aktyviai veikė filosofinės sąmonės pokyčius. Neatsitiktinai klasikinėje filosofijoje atsirado nuosmukio ir irimo požymių. Stiprėjant asmenybės krizei tradiciniai humanistiniai idealai jau nebepatenkino naujų dvasinių epochos poreikių, kadangi vis daugėjo prieštaraimų tarp abstrakčių humanistinių idealų ir niūrios tikrovės. Gilėjantį asmenybės susvetimėjimą naujos „neklasikinės“ filosofijos pradininkai interpretavo kaip sąmonės krizę ir šio reiškinio ištakų ieškojo išimtinai dvasiniuose reiškiniuose. Tai lėmė klasikinėje Vakarų filosofijoje viešpatavusių racionalistinių pasaulio ir žmogaus būties interpretacijos principų neigimą.

Daugeliui įtakingų XIX a. Vakarų filosofijos pakraipų būdingas neigiamas požiūris į klasikinę metafiziką, ypač į vėlyvąjį jos atsišakojimą – Hegelio absoliutųjį idealizmą, jam būdingą perdėtą racionalizmą, schematizmą, universalistinius užmojus, kurie paaikino atsirasti stiprią antimetafizinę reakciją ir įvairias oponuojančias tendencijas, iš kurių įtakingiausias buvo „neklasikinės“ filosofijos tradicija (Schopenhaueris, Kierke-



G. Leibniz

gaard'as, Nietzsche), pozityvizmas ir marksizmas. Senų metafizinių mąstymo principų neigimas ir naujo „neklasikinio“ mąstymo išgalėjimas skleidėsi per racionalaus proto ir sisteminio mąstymo principų neigimą, „valios“ bei įvairias „gyvenimo“ interpretacijas.

Vadinasi, klasikinės metafizikos ir jos problemų lauko irimo sąlygomis ilgainiui išsirutuliojo nauja mąstymo tradicija, kuri rėmėsi netradiciniais subjektyvios ontologijos principais. *Filosofijos akcentus perkeldami iš gnoseologinės į ontologinę ir estetinę problematiką šios naujos pakraipos šalininkai neigė tradicinės sistematikos principus, keitė jos mąstymo kategorijas, dinamiškiau traktavo žmogaus būtį, tuometinės sąmonės komplikotumą.*

Naujos besiformuojančios „neklasikinės“ filosofijos šalininkai (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche) sukilo prieš naujaisiais amžiais užsimezgsią ir vėliau kelis šimtmečius Vakaruose viešpatavusią metafizinę mąstymo tradiciją, siekė pakeisti pagrindines jos nuostatas. Iš čia kilo reakcija į šviečiamąjį racionalizmą, optimizmą, stiprėjo nusivylimas, pradėta kelti introspekcijos ir subjektyvumo svarba. Schopenhaueris kritikavo garsaus filosofijos istoriko hegelininko K. Fischerio naujosios filosofijos istorijos vulgarų determinizmą. „Iš nepataisomai sugadinto hegelizmo jis [Vischeris. – A. A.], remdamasis savo aprioriniais šablonais, kon-



I. Kant struoja filosofijos istoriją, kurioje aš kaip pesimistas tampa neišvengiama optimisto Leibnizo priešprieša: ši nuostata išrutuliojama iš to, kad Leibnizas gyveno epochoje kupinoje vilčių, o aš – nusivylimo ir nelaimių; vadinasi, jei aš gyvenčiau 1700 m., būčiau prilaižytas optimistas Leibnizas, o jis būtų aš, jei gyventų dabar“ [cit. pagal Löwith, 1969, p. 224].

Optimistinis tikėjimas racionalaus proto galia, ateitimi „neklasikinės“ pakraipos mąstytojams atrodė neatitinkąs tikrovės ir akivaizdžiai nenuoseklus, kadangi klasikinės filosofijos šalininkai savo teorines nuostatas nekorektiškai grindė judėdami aplinkkelio, t. y. savo „vienintelę tikrą pasaulėžiūrą“ jie motyvavo ne racionaliais principais, o būtent *tikėjimu* protu, pažanga, šviesia ateitimi. Toks tikėjimas savo prigimtimi buvo artimas religinėms nuostatomis.

„Neklasikinės“ pakraipos mąstytojai išskirtinį dėmesį teikė įvairiems anksčiau ignoruotiems aktualiems žmogaus individualios būties aspektams. Juos sieja radikalus tragizmas, kaip pagrindinė pasaulio suvokimo intonacija, didžiai asmeninis subjektyvus filosofavimo pobūdis, glaudus aptariamų problemų ryšys su intelektualinės biografijos peripetijomis. Iš čia kyla „neklasikinės“ filosofijos šalininkams būdingas „atvirumas“ pasauliui, tikrosios filosofijos ir autentiško mąstymo siejimas su asmenine egzistencine patirtimi. Juos irgi vienija elitarizmas, minios skonių vengimas ir vienatvės poetizavimas. Schopenhaueris save vadino „Kasparu Hauseriu“ filosofijoje, t. y. žmogumi visiškai

atsiribojusiu nuo visuomenės. Vienatvė yra vienas pagrindinių Kierkegaard'o ir Nietzsche'ų filosofijos motyvų; jiems ji yra itin artima dvasinė būseną, be kurios neįmanomas kūrybiškumas. Viename laišku Nietzsche prisipažįsta, kad „nepažįsta nieko, kas šiandien išliktų mano bendramintis“. Kitame, 1880 m. spalio 31 d., rašytame laiške draugui jis konstatuoja: „Vienatvė man vis labiau atrodo palaima ir natūralus poreikis, ir būtent visiškai vienatvė. Nelengva pasiekti tokią būseną, kurioje galime sukurti geriausia, ką sugebame, ir reikia tam paaukoti daug“ [Lou Salomé, 2000, p. 301].

Ankstyvajai metafizinei naujųjų amžių filosofijai, kaip ir šiai filosofijos tradicijai, būdingas schemiškumas ir su juo susijusio filosofinio teksto aiškos struktūrinės organizacijos principai. Descartes'o ir jo sekėjų traktatuose, tarsi pabrėžiant griežto moksliskumo nuostatas, vengiama vaizdingų poetinių metaforų, daugiareikšmių simbolių, alegorijų, perdėm subjektyvios dvasios polėkių raiškos. Čia vyrauja griežtas racionalumas, sistemingumas, logocentrizmas, linijiniškumas, minties sklaida viena aiškiai nubrėžta kryptimi. Nors šios racionalistinio mąstymo nuostatos ir pastebimai sušvelnintos vokiečiams būdingo sistemingo bei kartu migloto metafizinio mąstymo stiliaus, tačiau vokiečių klasikinėje filosofijoje iš esmės išlieka.

Skirtingai nei Schopenhaueriui, kuris su vokiečių klasikinei filosofijai būdinga sistemingo metafizinio mąstymo tradicija buvo susijęs glaudžiau, klasikinei filosofijai būdingas sisteminio mąstymo būdas Kierkegaard'ui ir Nietzsche'ui svetimas. Abstrakčias nuasmenintas kategorijas traktuodami kaip negrįžtamos karteziškos praeities relikтус iš sistemų kūrėjų jie šaipėsi. Jie radikaliau nei Schopenhaueris atmetė klasikinės metafizikos principus. Sisteminio mąstymo principams būdinga griežta architektonika, aiškus struktūriškumas, pagrįstas tobulais simetrijos principais, teiginių nuoseklumas, vidinis ryšys, tikėjimasis tobulo išbaigtumo. Visi išvardyti principai „neklasikinėje“ filosofijoje atsiduria antroje vietoje.

Sistemos neigimas Kierkegaard'o ir Nietzsche'ų tekstuose pakylėjamas iki pamatinio mąstymo principo lygmens, *kadangi sistema šiems mąstytojams siejasi su mąstymo uždarumu, apsiribojimu tam tikrais mąstymo laisvę varžančiais kanonais. Todėl jie skelbia principinį mąstymo „atvirumą“, atsiribojimą nuo bet kokių išorinių jam netinkamų dogmų ar normatyvinių nuostatų*. Nietzsche'ų požiūris į sistemą, anot taiklios Heideggerio įžvalgos, yra esmiškai kitoks nei Kierkegaard'o, kuris neabejotinai totaliai atmeta sistemas, tačiau 1) „sistema“ čia siejasi tik su Hegeliu, kurio sistemą jis suprato neadekvačiai; 2) sistemos atmetimas Kierkegaard'o veikaluose nėra *filosofinis* atmetimas. Tikslas čia ne filosofinis, bet religinis [Heidegger, 1971, p. 29].

Sistemą Kierkegaard'as vaizdžiai palygina su negyva žalčio išnara, o Nietzsche atvirai kalba apie nepasitikejimą visais sistematikais. Valią sistemai jis traktuoja kaip sąžiningumo stoką. „Sistematikas, – rašė jis, – tai toks filosofas, kuris nenori daugiau pripa-

žinti, kad jo dvasia gyvena, jis tarsi medis galingai skleidžiasi platyn ir užvaldo visą aplinką, filosofas, kuris ryžtingai nežino rimties, kol iš savo dvasios nesukurps kažko negyvybinga, kažko medinio, keturių kampų kvailystę, „sistemą“ [Nietzsche, 1995b, p. 21].

Mūsų aptartas klasikinės filosofijos šalininkų noras paversti filosofiją nepriekaištingai tobula mokslinio pažinimo sistema ir pretenzija į griežtą moksliskumą bei objektyvumą tikrovėje virto, kaip parodė „neklasikinės“ filosofijos šalininkai, tik regimybė, kadangi *abstraktybės užgožė realų individualų žmogų ir jo unikalios būties problemas*. Todėl per daug nenusižengiant tiesai „neklasikinę“ filosofiją galima traktuoti kaip *patolinių klasikinio mąstymo nuostatų griovimą iš individualaus mąstančio subjekto pozicijų*.

„Neklasikinės“ filosofijos šalininkai kritikuoja pagrindinius klasikinės metafizikos principus. Atsiribodami nuo jų jie 1) atskleidžia perspektyvas naujai „neklasikinei“ ontologiškai ir estetiškai orientuotai mąstymo paradigmai; 2) kloja pamatą Vakarų ir Rytų tautų mąstymo tradicijų suartėjimui. „Neklasikinės“ filosofijos raidą neabejotinai veikė pradinis Rytų tautų mąstymo tradicijų pažinimas ir „romantinio orientizmo“ idėjų klestėjimo epochoje išryškėję Vakarų pasaulio mąstymo pokyčiai. Tuomet neklasikinės Rytų tautų kultūros, filosofijos, literatūros, dailės formos sparčiai skverbėsi į vakarietiškąją sąmonę. Tai vertė filosofus peržiūrėti daugelį Vakarų humanistikoje susiklosčiusių stereotipinių nuostatų ir vertinimo kriterijų.

Netgi Hegelis, paveiktas švietėjų ir romantikų orientizmo, kėlė sau uždavinį sukurti išpūdingą ir įvairiapusę pasaulinės filosofinės minties raidos vaizdą. Tačiau čia ir atsiskleidė jo filosofinės sistemos dogmatiškumas bei uždarumas, kadangi viskas, kas netilpo į jo apriorines eurocentrines schemas, atsidūrė už tyrinėjimo ribų ir „tikrojo“ mąstymo periferijoje. Hegelis sąmoningai nenagrinėjo Rytų tautų filosofijos – ją aptarė vos keliose dešimtyse puslapių. Visi Rytai jam tebuvo pilkuma, tarsi nepastebėjo regioninių jų skirtumų ir kad filosofinė mintis tenai sudėtingai rutuliojosi bei patyrė įstabius pakilimo tarpsnius. Tiesa, *paskutiniaisiais gyvenimo metais jo požiūris į Rytų filosofiją pasikeitė, tačiau pagrindinius eurocentrizmo manifestus jau buvo parašęs*.

Dvasinis Hegelio antipodas „neklasikinio“ mąstymo pirmtakas Schopenhaueris pasuko kitu Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų suartinimo keliu. Šis iracionalios valios koncepcijos kūrėjas iškylo Vakarų filosofijos istorijoje kaip vienas įtakingiausių švietėjiško racionalizmo kritikų ir klasikinės filosofijos reformatorių. Skirtingai nei ankstesni Vakarų mąstytojai, sukilę prieš racionalaus proto kultą (Augustinas, Plotinas, B. Pascalis, M. Montaigne'is, F. Jacoby, R. Hamannas), kurie nepajėgė pakeisti vyraujančio Vakarų filosofinės minties raidos srauto, kadangi buvo užgožti aristoteliškos, o vėliau kartezi-jietiškos racionalistinės tradicijos, Schopenhaueris buvo daug nuoseklesnis, kadangi klasikinės racionalistinės filosofijos principus neigė iš iracionalizmo ir istorinio reliatyvizmo pozicijų.

Aklą ir iracionalią valią Schopenhaueris pavertė savo filosofinės sistemos pagrindu. Kita vertus, šis iracionalizmo pradininkas siekė savo filosofijai tvirto empirinio pamato, pagrįsto nuodugniais gamtos mokslų, fiziologijos ir žmogaus tyrinėjimais. Čia išryškėjo jo iracionalios valios teorijai būdingas vidinis prieštaravimas. Ir pagaliau jis įvedė į Vakarų humanistiką daug naujų savitai interpretuojamų gyvenimo filosofijos idėjų, kurios tiesiogiai siejosi su pirmą kartą išreikštu nusivylimu Vakarų civilizacijos raidos ateitimi ir siekimu įtraukti į savąją filosofiją Rytų tautų mąstymo tradicijų elementus.

Schopenhauerio pradėtą klasikinės metafizikos nuvertinimo procesą nepriklausomai vienas nuo kito tęsė artimiausi jo bendražygiai Kierkegaard'as ir Nietzsche, kurie nuosekliai kritikavo metafizinio mąstymo principus. Bergsonas šiuo požiūriu buvo prieštaringas mąstytojas. Pirmia, jis beveik tiesiogiai perėmė pagrindines Schopenhauerio filosofijos nuostatas, kurias papildė paskirais Nietzsche's „gyvenimo“ filosofijos ir daugelio kitų vėliau gyvavusių koncepcijų elementais. Antra vertus, jis siekė savitai atgaivinti klasikinės metafizikos principus.

Schopenhauerio, kaip ir jo amžininko Schellingo, filosofijoje ryškus epochos nuotaikų poveikis, o Kierkegaard'as ir Nietzsche pirmiausia nagrinėja asmenybės vidinio pasaulio problemas. „Patys Kierkegaard'as ir Nietzsche, – rašė L. Šestovas, – atkakliai ir nekintamai siejo savo filosofiją ne su bendromis epochos nuotaikomis, o su savo asmeninės būties problemomis“ [Šestov, 1964, p. 208]. Ne taip kaip klasikinės paradigmos šalininkai, kurie įsitikinę absoliučia pažintine racionalaus proto galia, jų oponentai Kierkegaard'as ir Nietzsche mano, kad žmogus savo giliausia esme yra iracionali nepažįstama substancija, o pamatinės jo gyvenimo nuostatos yra didžiulė mįslė. Būtent Kierkegaard'as ir Nietzsche *ryžtingai pasuka Vakarų filosofiją nauja introvertiškėjimo, ontologizacijos ir estetinio linkme, suartinančia Vakarų filosofiją su Rytų tautų mąstymo tradicijomis*.

Danų mąstytojas Kierkegaard'as į filosofiją atėjo praslinkus daugiau nei dviem dešimtmečiams po programinio Schopenhauerio veikalo pirmojo tomo paskelbimo. Jis nepriklausomai nuo pirmtako kritikavo viešpatavusius klasikinės metafizikos principus ir plėtojo naujos su žmogaus būtimi susijusios egzistencinės filosofijos idėją. Tačiau Kierkegaard'o, kuris buvo 30 metų vyresnis nei Nietzsche ir gyveno izoliuotoje kultūrinėje Danijos erdvėje, idėjos už jo tėvynės ribų praktiškai nebuvo žinomos. Tiesa, susipažinęs su Kierkegaard'o kūryba, jo tautietis garsus literatūros kritikas G. Brandesas (jis intensyviai susirašinėjo su Nietzsche) dėjo daug pastangų ir skleidė savo žemiečio idėjas, tačiau jos, nesant vertimų į pagrindines Europos kalbas, deramo dėmesio tuomet nesusilaukė. Nietzsche su Kierkegaard'o kūryba šiek tiek susipažino tik paskutiniaisiais sąmoningo gyvenimo metais, todėl apie galimą danų mąstytojo poveikį jo pasaulėžiūrai pagrindo kalbėti nėra. Viena paskutinių – 1888 m. vasario 19 d.

– laiškų, adresuotų Brandesui, Nietzsche užsiminė apie ketinimą susidomėti „psichologinėmis Kierkegaard’o problemomis“, tačiau užgriuvusi liga sukliudė šio sumanymo įgyvendinimą.

Kierkegaard’as ir Nietzsche sukylo prieš perdėm siaurą formaliai logišką, fizikalistinį klasikinės metafizikos pasaulio ir žmogaus jame interpretavimą bei siekia iškelti individualios egzistencijos ir gyvenimo svarbą. Suvokę savo būties nepriklausomumą ir unikalios egzistencinės (gyvenimiškosios) patirties vertę, jie jau nebenorėjo likti abstrakčiais anonimiškais visumos elementais, o siekė atverti naujas individualios būties perspektyvas, įtvirtinti principinį žmogaus būties atvirumą, jos nepaklusnumą dogmatiškoms išorės, abstrakčių teorinių nuostatų primetamoms schemoms. Mąstantis individas maištavo prieš pažemintą žmogaus vietą pasaulyje, o „neklasikinės“ pakraipos pradininkai tapo naujos koordinacių sistemos ir tikrojo mąstymo grindėjais; mąstymo, kuris *paverčia unikalios individo egzistenciją, jo slapčiausius išgyvenimus, gyvenimą (egzistenciją) Visatos centru, t. y. visa ko pradžia.*

Vadinasi, nepaisant paskirų neesminių skirtumų, „neklasikinės“ pakraipos mąstytojus sieja daugelis principinių conceptualių nuostatų: pirmiausia – ryžtingas *posūkis nuo žmogų supančio išorinio pasaulio pažinimo į individualias žmogaus gyvenimo, arba egzistencijos, problemas.* Klasikinėje filosofijoje viešpatavusiam racionalizmui, tikėjimui žmogaus proto galia, istoriniam optimizmui, sisteminio ir dialektinio mąstymo principams jie priešpriešino radikalią racionalaus mąstymo, abstrakčių metafizinių konstrukcijų kritiką, proto visagalybės sumenkinimą, iracionalizmą, subjektyvią dialektiką, vidinį būties išgyvenimą ir naujas plačiai traktuojamas *gyvenimo ir egzistencijos* sąvokas.

Klasikinės filosofinės problematikos pakeitimas. Čia kalbama apie iš principo naują conceptualią filosofinę poziciją, atmetančią amžiais nusistojusias sistemes racionalistinės filosofijos nuostatas. „Neklasikinės“ pakraipos mąstytojai pagrįstai abejoja, jog žmogaus būties unikalumas iš principo gali būti išpraustas į klasikinę akademinę filosofiją ir matuojamas jos masteliais. Todėl ir jų klasikinės filosofijos sisteminių mąstymo principų sureikšminimo kritika nėra atsieta nuo tikrovės. XVII a. – XIX a. pradžios Vakarų mąstytojui idealas ir siekiamybė yra klasikinės filosofijos (Descartes’as, Leibnizas, Kantas, Hegelis ir kiti) tekstuose išplėtoti racionalūs sisteminiai mąstymo principai, „neklasikinės“ – neigiamas požiūris į juos ir pagrindinių klasikinio mąstymo principų traktavimas su minuso ženklu. Akivaizdu, kad Schopenhauerio, Kierkegaard’o ir Nietzsche’-s jau nepatenkina Descartes’o–Hegelio tradicijos suformuluota filosofijos, jos tikslų bei pamatinių principų samprata.

Todėl klasikinei racionalistinei mąstymo paradigmai būdingame Descartes’o teiginyje *cogito ergo sum* („mąstau, vadinasi, egzistuoju“) klasikinė mąstymo paradigma pabrėžia pirmąją jos dalį *cogito*, t. y. „mąstau“, o „neklasikinė“ filosofinio mąsty-

mo akcentus perkelia į antrąją – *sum* ir traktuoja „egzistenciją“, kaip bet kokios žmogaus veiklos pagrindą.

„Melagingo“ ir „beasmenio“ racionalizmo kritika, kurią rutuliojo „neklasikinės“ filosofijos pradininkai, ne tik reiškė atsisakymą tradicinių ir „visuotinumą“ ir „bendra-reikšmiškumą“ pretenduojančių klasikinės metafizikos principų, bet ir rodė jų *siekimą savo filosofijos pamatu padaryti individualų žmogaus gyvenimą, arba, kitais žodžiais tariant, asmenybės egzistenciją su jos nepakartojamu vidiniu pasauliu*. Šių mąstytojų veikalais prasideda tas Vakarų filosofijos raidos etapas, kurį galima pavadinti „kriziniu“ arba „neklasikiniu“. Į pirmą vietą iškyla pasaulio disharmonijos idėja, kurios subjektyvus atspindys yra „suskilusi“ sąmonė, praradusi ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis.

Kalbėdami apie žmogaus būties tragiškumą ir susvetimėjimą, savo viltis jie siejo su *individualia asmenybės valia, jos sugebėjimu atskleisti savo požiūrį į gyvenimą, įgyvendinti kūrybines potencijas*. Skiriamasis šios mąstysenos bruožas yra atsisakymas filosofinių sistemų kūrimo, sistemingumo principo, nes žmogaus būties sklaida nesuderinama su sistemos uždaru. Tikrasis filosofijos pašaukimas, jų manymu, „atvirumas“, nuolatinis egzistencinės tiesos ieškojimas. Nietzsche nevaržo egzistencijos sąvokos taip, kaip Kierkegaard'as. Savo „gyvenimo filosofijoje“ jis irgi siekė konkretizuoti vidinę asmenybės „gyvenimo“ esmę, išmąstyti jos būties perspektyvas. Formuodamas egzistencinės mąstymo dialektikos principus, jis rėmėsi mitologinėmis (kvazimitologinėmis) konstrukcijomis, aukščiausią realybę stengėsi apibūdinti iracionaliais metodais: simbolizmu, mistika, „neskaidriu“ aprašinėjimu.

Dabar tikslinga išsamiau aptarti naujas filosofijos ontologizavimo ir estetinio tendencijas, kurios išryškėjo gilėjant klasikinės filosofijos krizei ir stiprėjant introvertiškumui. Tuomet natūraliai kilo idėjų, europiečių mąstyseną priartinančių prie Rytų tautų mąstymo tradicijų.

Savo intelektualinę energiją „neklasikinės“ filosofijos kūrėjai nukreipė į subjektyvią tikrovę, į sąmonės tekamumo apmąstymą, nepakartojamą, nuolatos besikeičiantį žmogaus subjektyvumą, pasąmonės struktūras, asmenybės psichologijos, kalbinės raiškos subtilybes, kurios neišreiškiamos sisteminio mąstymo principais ir racionalistinės filosofijos kategorijomis. Tai iš esmės kitoks, netradicinis, subjektyvumo bei subjekto interpretavimas, priminimas filosofams kūrybinės subjektyvios tikrovės kilmės ir tos primirštos chrestomatinės tiesos, kad turtingas kultūros pasaulis kuriamas ir funkcionuoja subjektui. Vadinasi, pagrindiniai „neklasikinės“ filosofijos klausimai perkeliama į subjektyviosios ontologijos plotmę.

„Neklasikinės“ filosofijos pradininkai siekė perprasti *prarastą Vakarų filosofijos istorijoje žmogaus būties prasmę*. Todėl jie nagrinėjo individualią sąmonę, jiems svarbiausia – unikalią mąstančio individo egzistencinę, arba, kitais žodžiais tariant, gyvenimą

mo patirties, kuri iš principo negali būti paversta į logiškai aiškias konstrukcijas, savo dirbtinumu svetimas unikalčiai egzistencinei patirčiai, skleidimas.

Gvildendami individualios žmogaus būties problemas, Schopenhaueris, Kierkegaard'as ir Nietzsche rėmėsi nesubstancine būties samprata (asmenybė – ne kažkas duota, o nuolat atsirandančių galimybių visuma) ir kartu subjektyvino ontologinę problematiką. Taigi subjektyvistinių tendencijų stiprėjimas pohegelinėje filosofijoje pasiekė kulminacinį savo raidos tašką. „Subjektyvioji ontologija“, arba ontologija siaurąja šio žodžio prasme, yra tai, ką galime vadinti spontaniškuoju „aš“, kas lemia nesąmoningą žmogaus „egzistencijos“ (Kierkegaard'as) arba „gyvenimo“ (Nietzsche) funkcionavimą konkrečioje individualioje sąmonėje. Visa individo būtis tarsi užsklęsta subjektyvioje aplinkoje, tačiau negalime teigti, kad ji – būtis – yra subjektyvi.

Subjektyvioji ontologija siekia panaikinti ribas, skiriančias meną ir gyvenimą, sujungti juos į vientisą suabsoliutintą estetinį reiškinių. Ne taip kaip vokiečių klasikinio idealizmo filosofija, kurios idealas buvo mokslas, siekiantis pažinti objektyvią tiesą, „neklasikinės“ filosofijos, iškeliančios subjektyvios ontologijos svarbą – iracionalia intuicija besiremiantis menas. Šios įtakingos filosofinės problematikos estetinimo tendencijos, siekiančios panaikinti ribas tarp filosofijos ir meno, ištakos – romantikų ir ankstyvojo Schellingo veikaluose, kurie stipriai paveikė Schopenhauerį ir jo sekėjus.

Laikydami sąmonę pirmine, Schopenhaueris, Kierkegaard'as ir Nietzsche suformavo tokią „neklasikinę“ ontologiškai orientuotą meninę filosofiją, kuriai svarbu ne pažinti išorinį objektyvų pasaulį, o gilintis į atskiros asmenybės vidaus pasaulį (netgi žmogaus gyvenimas suvokiamas ir traktuojamas kaip menas). Šis naujas filosofinis mąstymas, buvęs daugybės vėlesnių filosofijos krypčių pagrindu, objektyviai rodė didėjančią asmenybės krizę, jos pastangas įprasminti nepakartojamą individualios sąmonės vertę, atskleisti naujus asmenybės bruožus ir numatyti būdus jos kūrybiškumui atsiskleisti. Sprendžiant šias problemas, estetinės vertybės ir menas turėjo atlikti dvasinių vertybių saugotojo funkciją.

Iki A. Baumgarteno estetinė problematika klasikinio mąstymo tradicijoje buvo nuošalėje ir menkai išreikšta. Paskelbus programinius Baumgarteno, Ch. Batteaux ir J. Winckelmanno darbus jos reikšmė tolydžio augo. Kanto ir Hegelio veikaluose susiklostė pusiausvyra tarp estetikos ir filosofijos, kurią estetikos naudai sutrikdė Schilleris ir Goethe. „Neklasikinei“ filosofijai būdinga estetikos ir meno filosofijos suabsoliutinimo tendencija išryškėjo ankstyvojo Schellingo ir romantikų veikaluose. Dėl to Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche ir Bergsonas estetinę sritį, ypač meną, vertino kaip nepriklausomą nuo tikrovės. Menas čia aiškinamas ne kaip supančio realaus pasaulio imitacija, o kaip absoliuti vertybė, nepaklūstanti neestetinių sprendimų poveikiui. Filosofinės problematikos estetinimo tendencijų stiprėjimas dažniausiai tiesiogiai

siejosi su socialine krize, intelektualizmo ir asmenybės vienišumo protrūkiais, kuomet priebėgos nuo niūrios tikrovės ieškoma idealizuojamame estetinių vertybių pasaulyje.

Kai Vakarų visuomenę apėmė socialinis pesimizmas, stiprėjo žmogaus standartizacija ir susvetimėjimas, imta labiau nepasitikėti pagrindiniais klasikinio mąstymo principais ir kartu norėta grįžti prie jų, remtis jau gerai pažįstamais problemų sprendimo būdais. Tačiau klasikinis mąstymo aparatas intelektualinį patrauklumą jau prarado, buvo matyti jo neveiksmingumas aptariant aktualėjančius žmogaus individualios būties klausimus, jo nesugebėjimas perteikti naujos, „skilusios“, sąmonės tipo, jos stichinės tiesiogiai funkcionuojančios prigimties, individualizmo apraiškų, spontaniško asmenybės subjektyvių išgyvenimų srauto. Todėl reikėjo ieškoti naujų iš esmės pasikeitusio individo ontologinio statuso įtvirtinimo būdų. Čia kalbama apie iš principo naujo, „neklasikinio“, pasaulio regėjimo būdo ir jo aprašymo kitokia filosofine kalba galimybes.

„Abiejuose (Kierkegaard’e ir Nietzsche’je), – rašė K. Jaspersas knygoje *Vernunft und Existenz* („Protas ir egzistencija“, 1935), – regimas sąmyšį sukeliantis poliariškumas tarp tiesioginio ir visiškai konkretaus iššūkio žaižaravimo – viena vertus – drovumo, sugrįžtamumo, nedrąsos spindesio – kita vertus. Eksperimentiškumas, spėjamumas, tikėtinumas, – štai jų kalbėsenos modalumas; nepasiruošimas tapti vadu – vidinė jų pozicijos savybė. Jie abu gyveno, jautė užslėptą galimos laimės, kuri pajėgtų išlaikyti žmogaus garbingumo ir reiklumo išbandymus, ilgesį. Tai visiškai atitinka nusivylimo kupinas jiems abiem būdingas maištas prieš visuomenę, kuriam jie visai ramiai pasiryžo gyvenimo pabaigoje, netikėtai perkėlę savo įprastinį santūrumą į įvairių galimybių apmąstymą ir valią veiksmui...“ [Rohde, 1998, p. 267].

Sąvokų „gyvenimas“ ir „egzistencija“ teorinis pagrindimas. Filosofinis mąstymas grindžiamas sąvokų sistema, kurios sudedamosios dalys įvairiais sisteminiais, hierarchiniais ar asociatyviniais ryšiais siejasi tarpusavyje. Siekiant suvokti „neklasikinės“ filosofijos savitumą itin svarbu išsamiau aptarti pamatines jos kategorijas. Skaitytojo neturėtų gluminti terminologinė įvairovė, t. y. tos skirtingai įvardijamos pagrindinės kategorijos, kurioms prioritetą teikia kiekvienas konkretus „neklasikinės“ pakraipos mąstytojas. Juk kalbama apie vieną idėjų srautą, kuris, paneigdamas senąją racionalistinio pasaulio suvokimo paradigmą, formuoja naują dar sunkiai suvokiamą ir amorfišką „neklasikinės“ filosofijos idėjų visumą.

Šios idėjos atsirado įvairiu laiku ir skirtinguose geografiniuose taškuose gyvenusių mąstytojų veikaluose. Todėl suprantamas nevienodas terminologinis aprašomųjų mąstymo tendencijų, sistemiškai ji organizuojančių principų bei pamatinių kategorijų įvardijimas. Nors jos ir skiriasi leksiniu pavidalu, tačiau neabejotinai artimos savo dvasia. Schopenhaueriui tai – „valia“, „gyvenimas“ ir iš jų sąveikos išsirutuliojusi „valia gyveniui“, Kierkegaard’ui – „pasirinkimas“ (kuris yra individualios valios akto apraiška) ir

„egzistencija“, o Nietzsche’i – „gyvenimas“ ir su juo susijusi „valia galiai“, Bergsonui – „gyvenimas“ ir „gyvybinis polėkis“. Visomis šiomis pamatinėmis „neklasikinės“ filosofijos pradininkų sąvokomis iškeliama spontaniška priešinga racionaliui protui, valinga, susijusi su konkrečiu žmogaus gyvenimu, substancija.

Akivaizdu, kad naujai traktuojama *gyvenimo* sąvoka pradedant Schopenhauerio veikalais įgauna išskirtinę svarbą Vakarų mąstymo tradicijai, kadangi yra naujos subjektyvios ontologijos pagrindas. „Schopenhaueris – pirmasis naujųjų amžių filosofas, – rašė G. Simmelis, – kuris nekėlė klausimo apie gyvenimo turinį, idėjas ir būsenas, o mąstė išimtinai apie tai, kas yra gyvenimas ir kokia jo, kaip gyvenimiškos stichijos, reikšmė. Ta aplinkybė, kad jis nevartoja šio posakio, o kalba išimtinai apie valią gyvenimui arba apie valią apskritai, neturi mūsų klaidinti. „Valia“ – jo atsakymas į klausimą apie gyvenimo reikšmę, be jokio spekuliatyvaus pasitraukimo iš jo stichijos. Vadinasi, gyvenimui nepasiekiami jokia prasmė ir tikslas už jo ribų, kadangi jis visur susiduria su valios apraiškomis įvairiausiais pavidalais“ [Simmel, 1995, p. 382].

Būtent Schopenhaueris, pabrėžęs „valios gyvenimui“ svarbą, pradėjo pirmąją filosofinės Vakarų sąmonės perorientavimo į naują, „neklasikinę“, mąstymo fazę. Aršiai kritikuodamas klasikinės filosofijos korifėjų idėjas, jis silpnino racionalistinio filosofavimo principus, atskleidė jo dekonstravimo perspektyvas, keitė tradicinio filosofinio mąstymo schematiką. Klasikinio mąstymo nuostatų neigimo instrumentas čia buvo pamatinė iracionalios valios koncepcijos sąvoka „valia“, kurią filosofas traktavo kaip intuityviai suvokiamą vientisą pirmąją realybę. Gyvenimo ir žmogaus sąlyčio vieta, jo nuomone, yra *ne teorinė mintis, o praktinis būties, arba gyvenimo patirties („valios gyvenimui“), išgyvenimas*. Pradėti kurti naujo „neklasikinio“ gyvenimo filosofijos tradicijai būdingo intuityvaus didžiai asmeninio filosofavimo principai, kurie įsitvirtino subjektyvioje Kierkegaard’o ir Nietzsche’o ontologijoje.

Kito „neklasikinės“ filosofijos pradininko – Kierkegaard’o – veikaluose, palyginti su Schopenhaueriu, regime tam tikrus to paties spontaniško gyvenimo principo pokyčius, kadangi danų mąstytojo veikaluose jis išimtinai siejamas su individualiu žmogaus gyvenimu. Todėl šopenhauerišką *valios gyvenimui* kategoriją Kierkegaard’o filosofijoje keičia sureikšmintas *egzistencijos* terminas, kuris *pirmą kartą įgauna specifinę egzistencinę prasmę ir su ja susijusių conceptualių filosofinę interpretaciją*. Egzistenciją jis traktuoja kaip *visa ko pagrindą*, kuri sudaro įvairūs siužetai ir motyvai, įeinantys į „neklasikinę“ subjektyvią ontologiją.

Kierkegaard’o bendražygis Nietzsche, iš Schopenhauerio perėmęs *gyvenimo* sampratą, rutuliojo savitą „gyvenimo filosofiją“, kurios pradinis taškas – „gyvenimas“, kaip sureikšmintas universali vos ne kosminė substancija, sukaupusi visas potencines autentiškos žmogaus būties galimybes. Todėl filosofas daug kalba apie

išskirtinę „gyvenimo“ ir „valios galiai“ svarbą, šiose kategorijose regi spontaniškos kūrybinės valios potencijas, jos išraiškos galimybių įvairovę, kūrybiškumo, grožio ištakas.

Vadinasi, individualią žmogaus egzistenciją (gyvenimą) priešpriešindami abstrakčioms sisteminėms klasikinės filosofijos nuostatomis, Kierkegaard'as ir Nietzsche siekė įrodyti, jog žmogaus būtis, būdama aukščiausia ir intymiausia realybė, nepaklūsta racionaliam pažinimui, klasikinės filosofijos bei tradicinės metafizikos kategorijoms. Gilėjančios klasikinės filosofijos krizės sąlygomis asmenybės būties ir kūrybinės raiškos problemos darėsi itin aktualios. Vis aiškiau suvokta, jog, norint pažinti individualios būties ir kūrybos unikalumą, negalima vadovautis išsekusiomis tradicinėmis idealistinėmis filosofijos sąvokomis, kurios, susidūrusios su „neklasikinėmis“ situacijomis, darėsi ribotos.

Tradicinėms gnoseologizuotos klasikinės metafizikos sistemoms labai svarbios abstrakčios metafizinės konstrukcijos. Jose dažniausiai kalbama tik apie išorinius žmogaus būties aspektus, todėl tarp abstrakčiai gvildenamų gnoseologinių problemų išnyksta konkrečios asmenybės būties problemos. Pavyzdžiui, Hegelio objektyvaus idealizmo sistemos subjektu tampa gnoseologizuota „žmonijos“ idėja, kaip neesminės naikinanti visas ontologines konkrečios subjektyvios būties pasireiškimo formas.

Šie pokyčiai yra susiję su Vakarų filosofijos istorijoje vykstančiu perėjimu nuo „klasikos“ į „neklasikinę“ jos raidos etapą, kuriam būdingas išorinio pasaulio pažinimo atsisakymas ir naujas individualus ir istoriškas aktualiausių žmogaus būties problemų traktavimas, „egzistencijos“ (Kierkegaard'as) ir „gyvenimo“ (Nietzsche) sąvokų aiškinimas. Šie mąstytojai, anot Jasperso, sukūrė naują dvasinę aplinką. Jų maištas prieš racionalizmą buvo ne proto puolimas, o mėginimas jį išrutulioti tiesiogiai iš egzistencijos [Jaspers, 1935, p. 6].

„Neklasikinės“ filosofijos kūrėjams svarbiausia – pažinti ne išorinį objektyvų pasaulį, o gvildinti vidinį žmogaus gyvenimą, jautriausias, užslėptas jo puses. Jie, kaip ir daoistinės, čan tradicijos mąstytojai ar garsiosios Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos meistrai, tarsi kviečia į klajones bekraščiame žmogaus dvasios pasaulyje. „Neklasikinėje“ filosofijoje net žmogaus gyvenimas suvokiamas kaip menas.

Kierkegaard'ą ir Nietzsche sieja labai daug kas: iškart krinta į akis dvasinis artumas. Jie kritiškai vertino to meto kultūrą, filosofiją, meną. Abu daug kalba apie nusivylimą tradicinėmis vertybėmis, žmogaus susvetimėjimą, neišvengiamą mirtį ir nebūtį. Šiose idėjose glūdi juos suartinantis šviečiamojo optimizmo ir klasikinių mąstymo principų neigimas, nepasitenkinimas tikrove, naujos „atviros“ nukreiptos į svarbias žmogaus būties problemas filosofijos reikalavimas, filosofijos suartinimas su menu, asmenybės vidinių išgyvenimų sureikšminimas. Juos taip pat sieja „ribinių situacijų“, vidinio pasirinkimo, laisvės, niekio, egzistencijos laikinumo, susvetimėjimo, nusivylimo, baimės, pareigos, susirūpinimo gyvenimu, etinės atsakomybės ir pan. subjektyviai psichologinių ypatybių turinčių problemų nagrinėjimas.

Abu garsėjo kaip puikūs žodžio meistrai – rašytojai, tačiau vienodai sunkiai skynėsi kelią į pripažinimą, buvo priversti savo lešomis leisti knygas. Jų kūryba išsiskyrė bekompromisiškumu, neretai agresyviu pobūdžiu. Kierkegaard'as ir Nietzsche dramatiškai kėlė klausimą apie žmogaus būties prasmę. Pirmasis klasikinių mąstymą kritikavo iš religinės sąmonės pozicijų ir apeliavo į krikščioniškąjį absurdą, o antrasis istorinę savo epochos padėtį apibūdino pabrėžtinai lakoniškai – „Dievas mirė“. Vadinasi, tradicinė „žmogaus mirtis“, arba „gyvenimo mirtis“, jo koncepcijoje virto „Dievo mirtimi“, o kai Dievas miršta, tuomet, anot Nietzsche' s (ir Dostojevskio), jo vietą užima žmogus. Kita vertus, maištingas bedievio Nietzsche' s ateizmas ir „valios galiai“ kultas jo veikaluose buvo lydimas prarastojo galingo Dievo nostalgijos. Tačiau Dievo mirtis dar nereiškia, kad žmogus paveldėjo visas jam būdingas savybes ir visažinystę.

Neturėtų stebinti išskirtinis Kierkegaard'o ir Nietzsche' s dėmesys Sokrato asmenybės ir filosofijos fenomenui, skaudus savo ištūmimo iš pasaulio, susvetimėjimo, nusivylimo tradicinėmis vertybėmis jausmas, mintis apie supančio pasaulio absurdiškumą, žmogaus būties tragizmą, neišvengiamą „sąmonės skilimą“, savęs traktavimas kaip jau „negyvenančių“ arba esančių kelyje į mirtį.

Mąstymo ir filosofinės raiškos stilius. Mažiau išprususį skaitytoją įpratusių prie nuobodžių tariamai objektyvių klasikinių filosofijos tekstų daugelis pabrėžtinai subjektyvių, pulsuojančių aistra, neslepiamu temperamentu Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche' s ir Bergsono tekstų glumina. Skaitydamas juos jauti pasipriešinimą, kuris kyla iš daugybės literatūrinės formos ypatumų. „Neklasikinės“ filosofijos šalininkai vengia klasikinėje filosofijoje įsiviešpatavusio migloto, klampaus filosofavimo stiliaus, nuvalkioto ir praradusio gyvybingumą filosofinio žargono. Jų tekstams būdingas daug laisvesnis, asmeninis filosofavimo stilius, tiesioginės sąsajos su subjektyviais išgyvenimais.

Palyginti su klasikiniu akademiniu žargonu parašytais veikalais, „neklasikinės“ pakraipos mąstytojų tekstai išsiskiria stilistinių formų įvairove, daugybe simbolių, alegorijų, aliuzijų į įvairius kultūros sluoksnius; rašiniai neretai atrodo kaip darbiniai, neišbaigti juodraščiai, netvarkingos pagalbinės medžiagos santraukos. Tačiau tai tik regimybė, kadangi *po išorine jų netvarka slypi savita rafinuota stilistinė logika, pulsuoja nerimstanti mintis.*

Nei vienas didžiųjų „neklasikinės“ filosofijos pirmtakų nebuvo akademinės pakraipos mąstytojas; tai lėmė didesnę mąstymo laisvumą, atsiribojimą nuo daugelio savių klasikinei filosofijai būdingų nuostatų. Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas ieško kitokių palankesnių komunikacijai, svetimų akademiniam žargonui atvirų, didžiai asmeninių, subtilesnių kategorijų ir minties perteikimo būdų, nuolatos užsimena apie kitokios kalbinės saviraiškos būtinybę. Jiems atrodo, kad pasaulis, kuriame gyvena, galutinai prarado naivių šviečiamųjų iliuzijų skaidrumą, o niūri, tragiš-

ka egzistencinė patirtis, jai būdingas nervingumas, egzaltacija, pabrėžtinas subjektyvumas negali būti perteikta kartezijietiskam filosofavimui būdingomis sąvokomis.

Klasikinei filosofijai būdingą sistemingą nuoseklų minties plėtojimą, monologiškumą čia keičia impulsyvi netiesioginė minčių raiškos forma, išsivadavimas iš akademiinių kanonų, laisva rašymo maniera, daugybės skirtingų balsų ir regos taškų polemika. „Neklasikinė“ filosofija jautriau perteikia egzistencinę mąstančio intelektualaus individo patirtį, atsiskleidžiančią nuolatiniuose asmenybės virsmuose. Ypatingą svarbą kalboje įgauna fragmentiškumas, neišbaigtumas, metaforiškumas. Mąstymas siekia užfiksuoti ir autentiškai perteikti spontaniškų neretai trumpalaikių, fluktuojančių žmogaus būties ir mąstymo procesų simultaniškumą, daugiamatiškumą, įvairovę. Todėl tekstinė „neklasikinės“ filosofijos erdvė sudėtingėja, įgauna trūkinėjantį, pliuralistinį ir neišbaigtą pavidalą.

Kierkegaard'as ir Nietzsche ilgainiui išplėtoja savitą aforistinės ir impulsyvios kalbos rašymo techniką bei stilių. Jo iškilimas tiesiogiai siejasi su antisisteminėmis mąstytojų nuostatomis, kadangi teksto skaidymas į skirtingo kalbinio ir prasminio intensyvumo dalis dargo, griauja vientisą teksto erdvę. Tekstas praranda monolitiškumą, prasminių centrą, pagrindines jį sistemiskai organizuojančias linijas. *Mąstymą vienisiais aiškiai artikuliuojamais blokais keičia fragmentiškumas, t.y. glausti kupini didžios filosofinės prasmės ir kruopščiai nudailinti aforizmai arba atrodantys atsitiktinėmis reakcijomis į gyvenimo įvykius impresionistiniai savarankiški fragmentai, kurie suardo klasikiniam filosofiniam tekstui būdingą vientisumą, skatina išigalėti naujas neklasikines stilistines formas.* Tokie nauji meninės išraiškos ir kompozicijos principai filosofiniuose tekstuose keičia bei plečia tradicinės komunikacijos galimybes. Toli gražu ne visiems „neklasikinės“ filosofijos tekstams būdingas prasmės vienareikšmiškumas, formos išbaigtumas. Daug kas čia priklauso nuo situacijos, nulemiančios konkretaus teksto ir jo kompozicijos savitumą, sandų sąveiką, energetinę įtampą, ritmų, minties pulsaciją, jos šuolius ar nuoseklią plėtotę.

Aforistiniuose Kierkegaard'o ir Nietzsche's tekstų blokuose tarp atskirų skirtingo intensyvumo dalių yra tuščios baltos erdvės, kurios kaip peizažinėje Tolimųjų Rytų tapyboje ar poezijoje veikia savo emocine galia. Aforistinis minčių dėstymas leidžia kiekvienam mąstytojui laisvai komponuoti teksto fragmentų seką, keisti tekstūros pobūdį, tuščių ir užpildytų plotų intensyvumo ritmiką, paversti tekstą gyvybingu, prisodrintu daugybės įtampų organizmu. Vidinio žmogaus gyvenimo pilnatvė, įvairių jautriausių išgyvenimų fragmentai čia perteikiami didžiai asmeninėmis kontekstualiomis ir situacinėmis sąvokomis.

Kaip ir Tolimųjų Rytų mąstytojai, Kierkegaard'as bei Nietzsche išryškina ir kartu panaikina poliarines kategorijas; čia išnyksta ribos tarp tiesos ir paklydimo, gyvenimo ir mirties, gėrio ir blogio, grožio ir bjaurumo, viskas susilieja viename vitališkame būties sraute. Jie išplėtoja savitą aforistinės, banguojančio intensyvumo kalbos stilių, kuriame

klasikiniam tekstui būdinga filosofinė kalba praranda objektyvumą, loginį aiškumą, schematiškumą: tampa svarbiausiomis vos ne ezoterinio lygmens subjektyvios komunikacijos problemos. Kalbai jos iškelia klasikinei Vakarų filosofijai praktiškai nežinomus reikalavimus (tolimas panašios kalbos užuomazgas galima išvelgti Augustino, Pascalio, Montaigne'io tekstuose). Šaltą klasikinės filosofijos objektyvumą įveikiančiuose „neklasikinės“ filosofijos tekstuose prasmė perteikiama jautriausiais kalbiniais atspalviais, ekspresyviais sąmonės srauto protrūkiais, kuriuose filosofinė kalba virsta poetine ir spinduliuoja energiją bei temperamentą.

„Neklasikinės“ filosofijos kūrėjai, ypač Kierkegaard'as ir Nietzsche, tarsi gyvena savo susikurtoje atribotoje nuo išorinio pasaulio tikrovėje, kuri virsta jų tekstų erdve. Ši vaizduotės sukurta erdvė, kaip susidaro išpūdis, skaitant jų tekstus, neretai virsta realyne nei tikrovė. Jos regėjimo aprašymo formos labai subjektyvios, individualios, iš esmės neperkeliamos į jokią kitą kalbą dėl joms būdingo, artimo Tolimųjų Rytų filosofijai, situacinių ir kontekstinių sąvokų aparato. Čia senojo klasikinio filosofavimo būdas panaikinamas, praranda aiškius kontūrus, keičiasi, žmogaus vidinio pasaulio reikšmingumo suvokimas užgožia ir nustumia į antrąją eilę išorinį, išorinis atsiveria vidiniam, ir atvirkščiai.

Sąsajos su Rytų mąstymo tradicijomis. Itin daug sąsajų galima išvelgti „neklasikinės“ filosofijos kūrėjų (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche) ir budizmo, daoizmo (Laozi, Zhuangzi) bei čan (dzen) tekstuose, kurie yra puiki komparatyvistinės analizės medžiaga požiūrių panašumams ir skirtumams išryškinti. Kadangi mus labiausiai domina sąlyčio taškai ir analogiški tų pačių arba panašių problemų kėlimo ir sprendimo variantai, todėl daugiausia dėmesio ir skirsime daugiau ar mažiau aiškiai regimiems panašumams aptarti. Nors iš karto reikia pripažinti, kad daugelio pozicijų ir teiginių panašumai bei minties raidos paralelizmas kartu atveria ir gilius savaime suprantamus skirtingų civilizacinių pasaulių, epochų, mąstymo tradicijų nesutapimus, kurie verčia atsiriboti arba atsargiau elgtis su perdėm specifinėmis idėjomis.

Minėtas mąstymo tradicijas sieja antiracionalistinės nuostatos, racionalaus proto sumenkinimas, kritinis požiūris į viešpataujančius to meto socialinius, etinius gyvenimo principus, filosofines teorijas, religines tiesas ir siekimas įtvirtinti naujus idealus bei mąstymo principus. Jie negatyviai vertina ir aršiai kritikuoja visa tai, kas jų gyvenimo metu buvo labiausiai gerbiama ir vertinama, o dabarties kritika jie tarsi siekia išklabinėti visas viešpataujančias institucijas, atskleisti jų iškreiptą, neautentišką vertybių sistemą, kurią jie ne tik neigia, bet ir deda daugybę pastangų siekdami iš esmės pertvarkyti. Jie supranta, kad perdėtas pasitikėjimas racionalaus proto galimybėmis jų siūlomose daugiau ar mažiau radikaliuose vertybių perkainojimo programose yra nereikšmingas ir pasmerktas nesėkmei.

Todėl tiek klasikinio daoizmo, čan (dzen), tiek „neklasikinės“ filosofijos šalininkai atmetė racionalistinei filosofijai būdingą abstrakčiai spekuliatyvią idėjų dėstymo

formą ir dėmesį sutelkė į pamatines žmogaus būties problemas, pabrėžė principinį žmogaus būties neišsakomumą, asmenybės dvasinio tobulėjimo svarbą, būtinybę suvokti giluminę reiškinių ir daiktų esmę. Netgi argumentai, kuriuos pasitelkia Laozi ir Zhuangzi kritikuodami Konfucijaus racionalizmo principus, yra labai panašūs į tuos, kuriuos regime Schopenhauerio, Kierkegaard'o ir Nietzsche's Vakarų racionalistinės filosofijos kritikoje. Vadinasi, filosofijos istorijoje netgi labai skirtingais istoriniais tarpsniais įvairiuose pasaulio regionuose nevienodoms mąstymo tradicijoms priklausančių mąstytojų veikaluose galime išvelgti artimas tarsi banguojančiu ritmu periodiškai pasikartojančias panašias amžinąsias idėjas ir priešpriešas, kurios tampa parankia komparatyvistinės filosofijos medžiaga.

Daug „neklasikinės“ filosofijos ir daoizmo, čan (dzen) mąstymo tradicijų sąsajų išryškėja ontologinėje ir estetineje problematikoje, kadangi šių pakraipų šalininkai, atmesdami viešpataujančius racionalaus mąstymo principus, linko į žmogaus būties ir kūrybos problemų sureikšminimą. Daoizmo ir čan (dzen) adeptai siekė paneigti konfucianistinį, o „neklasikinės“ filosofijos – vokiečių klasikinės filosofijos – racionalizmą. Dėl to atsirado panašus filosofijos atribojimas nuo mokslo ir intuityvaus pažinimo svarbos iškėlimas. Mokslas ir objektyvi tikrovės refleksija, anot „neklasikinės“ filosofijos šalininkų, leidžia pažinti tik išorinį fenomenalų pasaulį, o giliausioji žmogaus būties (gyvenimo, egzistencijos) prasmė skleidžiasi už šio „išorinio“ pažinimo ribų ir reikalauja gilintis į vidinį žmogaus pasaulį. Šiais motyvais „neklasikinė“ filosofija, nepaisant didelio istorinio ir kultūrinio atotrūkio, siejasi su daoizmo ir čan (dzen) koncepcijomis.

Vadinasi, minėtas kryptis sieja dėmesys ontologinei problematikai, žmogaus būties, jo vietos pasaulyje apmąstymams, kančios svarbos iškėlimas. Tokia nuostata lemia jų intuityvią meninę-vaizdinę tikrovės apmąstymo formą, psichologinių motyvų ir introspekcijos vaidmens perdėjimą. Linkdamos į situacines filosofines kategorijas, šios kryptys iškelia emocionalaus prado, minčių, jausmų ir sunkiai apčiuopiamų jautriausių žmogaus išgyvenimų, dvasios poslinkių, nuotaikų svarbą.

Tolimuosiuose Rytuose dėl budizmo įtakos pastebima daoizmo idėjų transformacija į čan (dzen) pasaulėžiūrą ir pastarojoje estetinės problematikos įtakos augimas. „Neklasikinės“ filosofijos šalininkai taip pat, palyginti su klasikinės Vakarų filosofijos tradicija, evoliucionavo analogiška kryptimi; suformavo savitas, bet gana artimas Tolimųjų Rytų estetikai kūrybingos asmenybės koncepcijas, kuriose pastebimos paradoksalios „neklasikinio“ mąstymo užuomazgos su jam būdingu individualizmu, iracionalizmu, polinkiu į esmingiausių tradicinės kultūros, moralės ir estetinių vertybių neigimą, mąstymo „atvirumą“, *non finito* principo išaukštinimą. Dėl to tiek, Tolimųjų Rytų tiek ir „neklasikinės“ filosofijos šalininkai sureikšmina introspekciją, filosofiją artina su menu, jiems taip pat svarbus estetiškas pažinimas.

Estetiškumo principas abiejose lyginamose mąstymo tradicijose maksimaliai išplečia savo įtakos sritį. Daoistinei ir čan pasaulėjautai būdingas panestetizmo principas viešpatauja ir romantinio panestetizmo paveiktų Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche' s ir Bergsono koncepcijose. Estetika čia iškyla ne tik kaip sudedamoji jų filosofijos dalis, tačiau ir kaip sistemiškai organizuojantis jų pasaulėjautos principas, kadangi „neklasikinė“ filosofija remiasi 1) estetinės kontempliacijos principu; 2) menas čia skelbiamas aukščiausia ir tobuliausia tikrovės pažinimo forma.

Vadinasi, „neklasikinės“ filosofijos šalininkai, iškeldami introspekcijos ir intuityvaus estetinio pažinimo svarbą, pasuko Vakarų filosofijos suartėjimo su Rytų tautų mąstymo tradicijomis kryptimi. Šitai lėmė nusivylimas klasikinės Vakarų filosofijos principais, reakcija į perdėtą jos racionalizmą ir istorinį optimizmą. Maksimaliai universalizuotas „neklasikinėje“ filosofijoje valios, arba vidinio apsisprendimo (taip pat voliuntaristinis) principas iš esmės siejasi su daoizmo ir čan filosofijos propaguojamu dao principu, kuris neigia bet kokias uždaras perdėm racionalizuotas mąstymo schemas bei aukština principinį mąstymo ir būties atvirumą, iškelia spontaniškos būties svarbą.

Psichopatologiniai gyvenimo ir kūrybos aspektai. Akivaizdu, kad Schopenhauerio, Kierkegaard'o ir Nietzsche' s gyvenime bei kūryboje netrūko dramatiškų išgyvenimų, psichologinių problemų, ypatingo jautrumo. Amžininkai bei daugelis jų aplinkos žmonių dėl pabrėžtinai asmeninio tikrovės suvokimo, glaudaus mąstymo ir būties susipynimo, desperatiškų išpuolių prieš visuotinai priimtas nuostatas ir kt. jų idėjas neretai traktavo kaip psichinių ligonių kliedesius. Tai iš tikrųjų buvo psichologinių depresijų, savianalizės prieuolių kamuojamos asmenybės, kurios kankinamai ieškojo gyvenimo prasmės, stengėsi perprasti giluminius, esančius už racionalaus pažinimo ir besiribojančius su psichinėmis patologijomis, reiškinius. Ribinės situacijos jiems buvo pagalbinis savianalizės motyvas ir būdas iškilti virš įprastinio kasdienio mąstymo konvencijų.

Ar iš tikrųjų, kaip teigia paskiri Schopenhauerio, Kierkegaard'o ir Nietzsche' s kūrybos tyrinėtojai, daugelis netradicinių klasikinės filosofijos problemų interpretacijų buvo nulemtos šių mąstytojų psichikos ypatumų ir tiesiogiai siejosi su konkrečiais amžininkų aprašytais jų psichikos sutrikimais? Šią poziciją tarsi paremia ir jų elgesyje bei gyvenime išryškėję nukrypimai nuo „normos“ (objektyvumo dėlei reikia pripažinti, kad minėtus mąstytojus tyrė psichiatrai arba jie gydėsi psichiatrijos klinikose). Charakterio ypatumai, netradicinės gyvenimo nuostatos, uždaras gyvenimo būdas irgi padėjo išstumti šiuos mąstytojus ir jų idėjas į visuomeninės sąmonės užkampį. Todėl nenuostabu, kad jie buvo vienišiai, psichologiškai itin jautrūs, vos ne psichiškai patologiški. Tačiau ar to pakanka, kad būtų galima daryti radikalias išvadas apie jų kūrybą, nulemtą psichopatologinių nukrypimų? Jautrumas ir šioks toks nukrypimas nuo vadinamosios „normos“ yra neišvengiama daugelio išskirtinių asmenybių kūrybinės raiškos sąlyga,

kadangi atsidavimas idėjai, kūrybiniam dvasios polėkiui reikalauja ypatingo darbštumo, fizinių bei dvasinių jėgų, stiprina intuiciją, jusles.

Nenuostabu, kad tai, kas yra jautriausia ir subtiliausia, pažeidžiama ir lemia reiškinius, besiribojančius su psichinėmis anomalijomis. Tačiau svarbiausia, ar šie mąstytojai kontroliavo savo mintis ir išliko jų valdovais, ar paskendo tamsios racionalaus proto nevaldomos magmos stichijoje? Į šį klausimą, kalbėdami apie Schopenhauerį, Kierkegaard'ą, Nietzsche'ę, nepaisydami daugybės išlygų, galime atsakyti, kad pagrindiniuose mūsų aptariamuose tekstuose išlieka blaivūs ir atsakingi už savo idėjas mąstytojai.

Schopenhauerio atvejis, nepaisant daugelio vos ne paranojiškų išpuolių prieš klasikinės vokiečių filosofijos korifėjus, megalomanijos ir totalinio pesimizmo apraiškų, nėra toks dramatiškas, kaip jo dviejų jaunesnių bendražygių. Kierkegaard'o likimas ir gyvenimo drama jam gyvam esant buvo panaši į Schopenhauerio ir Nietzsche's. Nors daugybę savo knygų skelbė įvairiais vardais, gyvas būdamas liko nesuprastas. Amžininkai Kierkegaard'ą neretai suvokė kaip Don Kichotą arba psichinį ligonį, kovojantį su vėjo malūnais, o jo idėjas vadino šizofreniko kliesdesiais. Iš tikrųjų šio mąstytojo gyvenimą ir kūrybą slėgė silpna jo sveikata, per didelis psichologinis jautrumas (P. Heibergas, H. Helwegas).

Daugelis tyrinėtojų jo kūrybos ir vyraujančios problematikos savitumą siejo su periodiškai kamavusiais epilepsijos ir melancholijos priepuoliais, kurie buvo aiškinami ir psichopatologiniu aspektu. Helwegas, šios problemos tyrinėjimams paskyręs solidžios apimties knygą, Kierkegaard'o melancholiją siejo su maniagine depresine psichoze. Jo nuomone, norint adekvačiai suvokti danų mąstytojo mintis, terminus estetika ir etika reikia pakeisti sąvokomis hipomanija ir depresija. M.-T. Couchot teigia, kad Kierkegaard'as yra psichiškai nestabilus tipas, J.-P. Sartre'as remiasi seksualinėmis problemomis, t. y. homoseksualiniais rašytojo polinkiais, P. Mesnard'as ir H. Ostenfeldas kalba apie neurozę bei konfliktą tarp kūno ir dvasios.

Nietzsche's gyvenimas tragiškai užsibaigė visišku proto užtemimu. „Ryto aušroje“ filosofas pranašišškai užrašė maldą, kuriai buvo lemta užsipildyti. „Ak, tad suteikit man beprotybę, jūs, danguj esantieji, beprotybę, kad galiausiai patikėčiau pats savimi. Tegu ateina kliesdesiai ir traukuliai, staigūs nušvitimai ir užtemimai, gąsdinkit mane šalčiu ir kaitra, kokių dar nepatyrė joks mirtingasis, kankinimu ir visokiausiais vaiduokliais, įsakykite man staugti ir inkšti, šliaužioti kaip gyvuliui: kad tik rasčiau tikėjimą pačiu savimi“ [Nigg, 2001, p. 132].

Dar 1902 m. M. Mebius išsamioje Nietzsche's kūrybai skirtoje studijoje gvildeno proto patologijos požymius filosofo veikaluose. Vėliau jie buvo aptarinėjami kitų autorių publikacijose. Norėtume atkreipti dėmesį, kad netgi pats Nietzsche savo veikaluose nuolat grįžta prie jį itin jaudinusios ligos ir filosofijos santykių problemos. Jis teigė, kad

mokslininko knyga visuomet atspindi ir luošą sielą, be to, visos reikalaujančios išskirtinio atsidavimo kūrybos sritys luošina. Tokiame požiūryje yra daug tiesos, nes bet koks meistriskumas, imlus įtempto sistemingo darbo ir atkaklaus užsibrėžto tikslo įgyvendinimas brangiai kainuoja pačiam kūrėjui. Ilgainiui jį paverčia savo profesijos auka, kadangi asmenybėje įtvirtina tam tikrą vienpusiškumą. „Vienų asmenybių filosofuoja trūkumai, kitų – jų lobiai ir jėgos. Pirmiesiems jų filosofija tokia pat *būtina*, kaip, sakysim, palaikymas, nuraminimas, vaistai, paguoda, paskatinimas, užsisklendimas savyje; antriesiems ji tėra puiki prabanga, geriausiu atveju – malonumas, teikiamas triumfuojančio dėkingumo, kuris galiausiai dar turi išbrėžti savo vardą kosminiais raumenimis sąvokų dangaus skliaute. O trečiu, paprastesniu, atveju, kai filosofiją ima varyti į priekį bėdos ir vargai, taip būna visuomet, kai mąstytojas suserga – nesveiki mąstytojai, manding, filosofijos istorijoje sudaro daugumą, – kuo tada pavirsta pati mintis, ant kurios *visu svoriu* užgriūva liga?“ [Nietzsche, 1995, p. 22–23]. Filosofas tarsi siekia teoriškai pagrįsti kiekvienos giliai mąstančios asmenybės nukrypimo nuo normos, proto aberacijos neišvengiamumą ir pozityvią vertę. Iš čia kyla jo teiginys, kad „beveik visur kelią naujoms mintims klojo beprotybė; o ji naikino ir gerbiamus papročius, ir prietarus“. Liga, kaip ir didis skausmas ar lėta kančia, Nietzsche'ės filosofijoje traktuojama kaip pagalbinis filosofo instrumentas, padedantis jam pasinerti į „pačią mūsų gelmę“. „Retkarčiais, – rašė jis, – ir pati mūsų beprotybė virsta kauke, už kurios slepiasi lemtingas ir perdėm patikimas žinojimas“.

Kaukės ir slapyvardžiai kaip asmenybės saviraiškos formos. Kierkegaard'ą ir Nietzsche'ę siejo sąmoninga įvairių pasirenkamų kaukių kaita, žaismas visokiomis neretai priešingomis gyvenimo pozicijomis, noras pažeisti stabilią pasaulį struktūruojančią ašį ir per skirtingus persikūnijimus bei su jais susijusius regos taškus įvairiapusiškiau atskleisti dominančių reiškinių esmę. Todėl abu savo tekstuose plačiai taikė netiesioginę idėjų išraiškos formą, pasitelkdavo įvairių slapyvardžių, kaukių, alegorijų ir metaforų teikiamas galimybes. (Į tai atkreipė dėmesį ir Jaspersas: „Regime, kad Nietzsche kėlė tą pačią problemą, kaip ir Kierkegaard'as, mėgino ją išspręsti prisidengdamas slapyvardžiais ir netiesioginėmis išraiškos formomis“ [Jaspers, 1936, p. 359].)

Kierkegaard'as skelbė savo knygas prisidengdamas įvairių išmanytų autorių slapyvardžiais, padedančiais jam išsakyti įvairius požiūrius į jį dominusias žmogaus būties problemas. Skirtingais slapyvardžiais įvardyti menami Kierkegaard'o parašytų knygų autoriai sukuria ypatingą psichologinę vidinės idėjų įtampos, polemikos nuotaiką, teikia tekstams daugiabalsiškumo išpūdį. Kierkegaard'o knygos – tarsi įstabus marionečių teatras. Autorius, vienu metu būdamas neregimu režisieriumi, komentatoriumi, kritiku ir nusišalinusiu stebėtoju, tarsi iškyla virš savo kontroversiškų idėjų ir nuolatos varijuoja tas pačias, jį labiausiai dominančias egzistencines temas bei teatralizuotas situacijas. Šiuo požiūriu filosofo tekstai – tai nuolatinis nesibaigiantis dialogas su savimi.

Kierkegaard'o polinkį į pseudonimiškumą, norą išsaugoti *incognito* skatino ne tik mėginimas paslėpti savąjį Aš, bet ir polemikos poreikis. *Realiam gyvenime neturėdamas savęs vertų oponentų, jausdamas besiplečiančią dvasinę erdvę (jis buvo ambicingas ir talentas jau buvo žinomas Danijoje) Kierkegaard'as kūrė virtualius savęs vertus oponentus. Tuo galima paaiškinti jo tekstų dialogiškumą, polifoniškumą, nuolatinę polemiką su anksčiau iškeltomis idėjomis.* Polinkį į pseudonimiškumą taip pat lėmė sudėtingėjantys santykiai su aplinka, kolegomis, stiprėjantis susvetimėjimo, gilėjančio būties tragizmo suvokimas, kuris buvo pagrįstas sunkiu charakteriu, uždaru gyvenimo būdu, neįprastomis filisterius šokiruojančiomis vertybinėmis nuostatomis.

Dar Lou Salomé atkreipė dėmesį į Nietzsche's tekstų stilistinę įvairovę, potraukį įvairių teatralizuotų kaukių maskaradui. Jos požiūriu, neverta perdėm rimtai žvelgti į filosofo užsidedamas kaukes ir sureikšminti pasirenkamus požiūrio taškus, kuriais jis tarsi žaidžia. Neatsitiktinai filosofas apie save yra pasakęs: „Viena – tai aš, o kita – mano raštai“. „Nietzsche'je, – anot G. Deleuze'o, – viskas yra kaukė“. Filosofas buvo įsitikinęs, kad kiekvieno gilaus proto saviraiškai būtina užsidėti skirtingas kaukes, pasirinkti įvairias savo požiūrių išsakymo pozicijas. Knygoje „Žmogiška perdėm žmogiška“ filosofas giliai mąstančius žmones santykiuose su kitais žmonėmis lygina su aktoriais, kadangi tam, kad juos suprastų, jie turi užsidėti išorinį apvalkalą. „Viskas, kas gilu, – pabrėžia jis, – mėgsta kaukes“.

Šis depersonalizacijos siekis pirmiausia atsirado dėl marginalizmo, respektabilios visuomenės, universitetinės akademinės bendruomenės atsiribojimo nuo jų, savo nešiuolaikiškumo, autsaideriškumo, netgi patologiškų nukrypimų nuo normos suvokimo. Kita vertus, iliuzinis kaukių ar persikūnijimų paradas jiems buvo parankus bėgimo nuo biografiškumo, niūrios tikrovės būdas. Pasirinkti naują kaukę ar pseudonimą, vadinasi, atsiriboti nuo savojo intymaus asmeninio „aš“, savo vardo ir su juo susijusio griežtai reglamentuoto socialinio vaidmens bei per „kitą“ prisiliesti prie kitokių viliojančių, geidžiamų ir kartu neprieinamų gyvenimo apraiškų. Įvairūs jo knygų personažai ne tik įkūnija skirtingus gyvenimiškus požiūrius, tačiau ir įgauna kitokias kalbinės raiškos formas, reiškiasi įvairiais literatūriniais stiliais. Tikriausiai tai turėjo omenyje Nietzsche, kai 1885 m. laiške seseriai rašė: „Nemanyk, kad mano kūrybos vaisius Zaratustra rutulioja mano mintis. Jis yra tik viena galimų mano intermedijų“.

Vadinasi, kaukė ir pseudonimiškumas „neklasikinėje“ filosofijoje buvo universalūs nukrypimų nuo normos, visuotinai socialiai priimtų konvencijų maskavimo būdai. Tai matyti Schopenhauerio, bet ypač Kierkegaard'o ir Nietzsche's intelektualinėse biografijose bei tekstuose. Juose siekta ne tik įtvirtinti savo unikalią padėtį visuomenėje, tačiau norėta ir daugybės kitų geidžiamų potencialių vaidmenų, kurie atskleidžiami per žaismą kaukėmis ir persikūnijimais. Šis potraukis viešpatavo ir paskutiniame jau į

proto užtemimą įžengusio Nietzsche's gyvenimo tarpsnyje, kai jis pasirašinėdamas įvairiais vardais siuntė laiškus artimiausiems draugams.

Vadinasi, „neklasikinės“ filosofijos pradininkai (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas) pakeitė klasikinę metafizinės filosofijos raidą ir nepriklausomai vienas nuo kito filosofinę sąmonę formavo remdamiesi nauja subjektyvistine menine pasaulėžiūra – jie iš principo atsisakė nuo filosofinių sistemų kūrimo, sistemingumo principo apskritai, iškėlė sąmonės ir žmogaus būties problemų svarbą. Žmogaus sąmonę tyrinėjo jos būtimiškumo, sąsajų su įvairiomis asmeninio „gyvenimo“, „egzistencijos“ apraiškomis požiūriu. Pastarojo sureikšminimas grindžiamas socialinio pesimizmo, netikėjimo istorinių procesų tikslingumu, gėrio ir teisingumo pergale.

Šių mąstytojų veikaluose ir dėl jų idėjų įtakos susiformavusiose įvairiose subjektyvistinėse antropologinėse kryptyse matyti ne tik nusistatymas prieš Vakaruose viešpatavusios klasikinės racionalistinės filosofijos principus, tačiau ir įvairias pozityvistines, scientistines, fizikalistines ir kitas su mokslo aukštinimu susijusias filosofijos tendencijas, kurios orientavosi į intersubjektyvų arba objektyvų tikrovės ir įvairių žmogaus būties aspektų pažinimą. Šie poslinkiai pastebimi į žmogaus būties ir kūrybos problemų apmąstymą nukreiptoje „neklasikinėje“ Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's ir Bergsono filosofijoje, kurioje filosofinė problematika vis labiau ontologiškėja ir yra estetinama. „Neklasikinė“ filosofijai svarbiausi sąmonės reiškiniai, gyvenimo, egzistencijos spontaniškumas. Kita vertus, plačiai paplitęs „neklasikinės“ filosofijos, kaip reakcijos į perdėtą klasikinės filosofijos intelektualizmą, traktavimas nėra visiškai tikslus, kadangi čia perdėm sureikšminamas kritinis „gyvenimo“ filosofijos patosas, jos maištas prieš racionalių proto despotiją, tačiau pamirštama, kad tai netrukdyt Schopenhaueriui, Kierkegaard'ui, Nietzsche'ui, Bergsonui būti intelektualiausiais to meto mąstytojais.

„Neklasikiniai“ mąstymo principai rutuliojosi pamažu, silpnino akademinės filosofijos nuostatas ir ilgainiui sukurtos ganėtinai tolimos nuo jų pradininkų veikaluose iškeltų idėjų teorijos. Šios klasikinei filosofijai oponuojančios tradicijos šalininkai atsiribo nuo pseudomokslinio klasikinės universitetinės filosofijos žargono ir prabilo į savo skaitytojus ne abstrakčių nuvalkiotų kategorijų, o gyva kontekstinių ir situacinių sąvokų kalba. Tai, kad jie pasirinko gan laisvą ir išraiškingą didžiai individualų filosofavimo stilių, buvo puikūs žodžio meistrai, padėjo jiems geriau perteikti savo unikalią patirtį ir stipriai paveikti vėlesnės filosofinės minties raidą.

„Neklasikinės“ filosofijos kūrėjų „melagingos“ racionalistinės filosofijos ir metafizikos kritikos principus, orientaciją į Rytų mąstymo tradicijas, nesisteminę poetinį mąstymo stilių, filosofinės problematikos ontologizavimą ir estetinimą bei daugelį kitų bruožų perėmė ir savitai išplėtojo XX a. ir ypač postmoderniosios filosofijos šalininkai.

A. SCHOPENHAUERIO KLASIKINĖS VAKARŲ MĄSTYMO TRADICIJOS KEITIMAS

Santykis su tradicija. Vokiečių mąstytojas Arthuras Schopenhaueris (1788–1860) pradėjo naują Vakarų filosofinės minties raidos etapą. Jo išplėtotoje iracionalios valios koncepcijoje išryškėjo dvi svarbios Vakarų mąstymo tradicijai tendencijos: pirmoji – *radikali konfrontacija su vyrausia klasikine filosofija*, ypač klasikiniu vokiečių idealizmu, konceptualus atsiribojimas nuo pamatinių jos principų, antroji – *Rytų ir Vakarų kultūros tradicijų dialogo skatinimas ir rėmimasis rytietiškais mąstymo principais savo filosofijoje*. Schopenhauerio koncepcijoje susiliejo platonizmo ir vokiečių klasikinės filosofijos idėjos su indų filosofijos mokymais ir susiformavo naujas mąstymas, teigiantis plačiai traktuojamo „gyvenimo“ svarbą. Neatsitiktinai būtina savo filosofijos suvokimo prielaida jis įvardijo pamatinių indų filosofijos idėjų perpratimą.

Didžiųjų pirmosios XIX a. pusės filosofų plejadoje Schopenhaueris buvo vienas įvairiausiškiausiai išsilavinusių mąstytojų. Jis mokėjo pagrindines Europos kalbas, rašė puikiu literatūriniu stiliumi, gilinosi į įvairias humanitarinių ir gamtos mokslų sritis. Jis nuodugniai nagrinėjo neeuropinių tautų kultūrą, filosofiją, religiją. Mąstytojas buvo nusi-vylęs tradicinėmis Vakarų civilizacijos puoselejamomis vertybėmis – esą jos išsigimusios. Jis kritikavo eurocentrines nuostatas, savo koncepciją grindė neeuropinių mąstymo tradicijų elementais bei teigė, kad būtina suartinti Rytų ir Vakarų kultūros ir mąstymo tradicijas.

Schopenhauerio filosofijos savitumas – ne akivaizdžiai taiklios išvalgos, bet įtaigiai aprašyta ir kruopščiai argumentuota fatališka pesimistinė pasaulio bei jame besiblaškančio, ieškančio gyvenimo prasmės žmogaus būties vizija. Jo pabrėžtinai asmeninė iracionalios valios teorija paskatino *Vakarų filosofinės minties istorijos permainą: atsisakyta sureikšmintų vokiečių klasikinei filosofijai būdingų abstrakčių racionalistinių konstrukcijų, išorinio pasaulio pažinimo ir imtos kurti naujos „neklasikinės“ ontologiškai grindžiamos koncepcijos, gvildenančios „gyvenimo“ kaitą, vidinį žmogaus pasaulį, jo būties ir kūrybos problemas*. Tai mėginimas sujungti filosofinį bei meninį mąstymą ir paversti žmogaus gyvenimą pagrindiniu filosofinės refleksijos objektu.

Schopenhaueris nagrinėja amžinus būties klausimus: koks žmogaus gyvenimo tikslas? Kokia jo prigimtis ir prasmė? Kaip reikia nugyventi gyvenimą? Koks asmenybės santykis su visuomene ir kitais socialiniais subjektais? Ir daugybę kitų ne mažiau reikšmingų klausimų. „Filosofija Schopenhaueriui, – rašė F. Paulsenas, – buvo ne pašalinis užsiėmimas, o pirmasis ir svarbiausias jo gyvenimo uždavinys“ [Paulsen, 1907, p. 34].

Neatsitiktinai egzistencinės mąstymo tradicijos šalininkai (M. Heideggeris, K. Jaspersas, M. Buberis), intuityvizmo (H. Bergsonas) ir Frankfurto mokyklos ideologai (T. Adorno, M. Horkheimeris) aukština Schopenhauerį kaip vieną reikšmingiausių Vakarų filosofų, reabilituoja jo spekuliatyvinės filosofijos kritikos, pasaulio desakralizacijos ir nesitaikstymo su tikrove, įvairiais stabais svarbą. Iš tikrųjų šio kupino „romantinio sielvarto“ mąstytojo veikaluose yra daugelis vėliau Nietzsche's, Bergsono, Heideggerio, Jasperso, Adorno, W. Benjamino, A. Camus, A. Malraux, M. Foucault ir kitų samprotavimuose aptinkamų egzistencinių motyvų. A. Hübscheris savo knygoje *Denker unser Zeit* („Mūsų laikų mąstytojai“, 1958) netgi kategoriškai teigia, kad nuo XIX a. filosofijai lemiama reikšmę turėjo Hegelio ir Schopenhauerio idėjų susidūrimas, aktualus iki nūdienos [Hübscher, 1962, p. 10].

Nuolatos pabrėždamas savo filosofijos originalumą jos ištakas Schopenhaueris sąmoningai nutyli. Skaitant mąstytojo veikalus, gali susidaryti įspūdis, kad vienintelis iš vokiečių filosofų, dariusių jam tiesioginę įtaką, buvo „įstabusis Kantas“, kuriam kartu su „dieviškuoju Platonu“ bei senovės Indijos mąstytojais buvo lemta prisidėti prie „aukščiausio originalumo“ Schopenhauerio iracionalios valios teorijos atsiradimo. Jis nuolatos kartoja, kad pasuko į klasikinei racionalistinei Vakarų filosofijai priešingą pusę ir jo mokymas nesiremia J.G. Fichte's, F. Schellingo ir Hegelio idėjomis.

Žerdamas įtaigius argumentus Schopenhaueris įtikinėja skaitytojus, kad tarp Kanto ir jo Vakarų mąstymo tradicijoje nebuvo nei vienos minėti vertos asmenybės. Jis itin pabrėžia atsainų požiūrį į Fichte'ę, Schellingą ir Hegelį. Vargu ar gali būti jam didesnis įžeidimas, kaip jo paties palyginimas su šiais valstybės apmokamais „filosofijos profesoriais“. Neslėpdamas pagiežingos paniekos mąstytojas pareiškia, kad šie trys „šarlatanai“ turi būti išvyti iš filosofų karalystės, nes jie neva negalvoja apie tikrąją filosofijos paskirtį ir stato tik abstrakčias „niekam nereikalingas oro pilis“. Fichte Schopenhaueriui – tai „padidintas Kanto klaidų veidrodis“, nevertas net minėti. „Ši filosofija, – rašė jis, – apskritai buvo tik akių dūmimas, tačiau, pateikta rimta mina, saikingu tonu, su gyva aistra ir iškaltiniais ginama polemizuojant su silpnais priešininkais ji galėjo išsiskirti ir atrodyti esanti kažkas tikra“ [Schopenhauer, 1995, p. 81]. Schellingas, nors ir pats gabiausias iš jų, traktuojamas kaip „įžūlus ir išpuikęs eklektikas, dumiantis miglas vokiečiams į akis“. Tačiau Schopenhaueris nepakančiausias savo dvasios antipodo – Hegelio atžvilgiu, kurį vadina „intelektuali kalibanu“, „pasigailėjimo vertu Schellingo arlekinu“, „popierine žiurke“, o jo filosofiją vadina „kolosalia mistifikacija“. Antrojo savo knygos *Die Welt als Wille und Vorstellung* („Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“) leidimo pratarinėje 1844 m. jis rašė: „Neįmanoma, kad toji mano amžininkų visuomenė, kuri jau dvidešimt metų kaip didžiausią filosofą aukštino kažkokį Hegelį, tą dvasios kalibaną, ir aukštino taip reikšmingai, kad aidas skambėjo visoje Europoje, – neįmanoma, kad ji priverstų

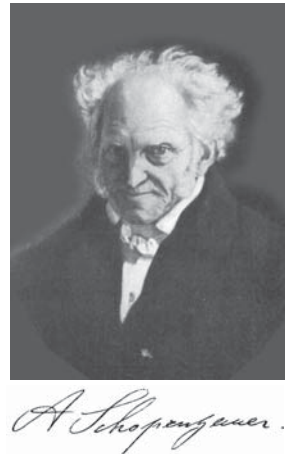
trokšti jos pritarimo tą, kuris visa tai matė. Ji jau nebeturi šlovės vainikų, kuriuos galėtų dalyti; jos pagyros sukeikšėjusios, o jos priekaištai nieko nereiškia“ [Ten pat, p. 31].

Schopenhauerio veikalų teiginiai, kad jų autorius pasuko klasikinei vokiečių filosofijai priešinga kryptimi ir neturi nieko bendra su koneveikiamais oponentais, nejučia priverčia paklusti jo įtaigiai retorikai. Tačiau, atidžiau panagrinėję jo pirmtakų idėjas ir aptikę tam tikras sąsajas, vis dažniau pradedame galvoti, kad Schopenhauerio filosofiją galima traktuoti ne tik kaip reakciją į šviečiamąjį racionalizmą ir optimizmą, kaip dėsningą racionalistinės filosofijos irimo produktą, jo paneigimą naujomis istorinėmis sąlygomis, t.y. kaip racionalizmą su minuso ženklu.

Nepaslaptis, kad polemizuojant ir neigiant oponentų idėjas ne tik išsigilinama į jų argumentaciją, tačiau ir daug kas perimama. Taip atsitiko ir su Schopenhauerio klasikinės filosofijos idėjų neigimu, jų transformacija bei iracionalizmo, voliuntarizmo, pesimizmo, alogizmo, antiistorizmo ir pan. tendencijų konceptualizavimu. Daugelis iš pirmtakų perimtų idėjų Schopenhauerio filosofijoje neatpažįstamai pakinta dėl stiprios ankstesnės iracionalizmo tradicijos, romantinės simbolikos ir indų filosofijos įtakos. Schopenhaueris perėmė voliuntaristinius Fichte' s filosofijos motyvus, Schellingo traktatui „Apie žmogaus laisvės esmę“ (1809) būdingą nesąmoningos valios, kaip „pirmapradės būties ir visa ko esmės“, aškinimą ir praturtino šias idėjas kitais elementais.

Schopenhaueris rėmėsi tomis pačiomis analogijomis tarp filosofinės ir meninės kūrybos, kaip ir romantikai. Jo siekimas sukurti meninę-kontempliatyvią filosofiją, W. Windelbando žodžiais tariant, „buvo pagrįstas epochai būdingu siekiu susieti poeziją ir filosofiją“ [Windelband, 1905, p. 300]. Todėl nė vienas jam nebuvo toks svetimas, kaip Hegelis, kurio absoliutusias idealizmas siekė šį susiliejamą panaikinti ir pertvarkyti filosofiją į gryną mokslą, besiremiantį sąvokomis. Išvalgus Hegelis jautė tuos pavojus, kurie glūdi romantikų filosofijoje. Romantizmas, nurodė jis, su jam būdingu kraštutiniu subjektyvizmu ir individualizmu jau panaikino bet kokią „apibrėžtumą“. Šis subjektyvizmas ir individualizmas, Hegelio įsitikinimu, simbolizuoja žmogaus užsisiklindimą savo suabsoliutintame vidiniame pasaulyje.

Introvertiškas filosofijos subjektyvėjimo procesas, įgavęs plačius mastus romantikų koncepcijose, veikė ir Schopenhauerį, kuris savo filosofijoje ir toliau plėtojo romantikų idėjas. Todėl suprantama, kodėl savo veikaluose retai užsimena apie meno susiliejamą su filosofija. Pirma, jis pavydulingai gina šiuo atžvilgiu abejotiną savo filosofijos originalumą bei kartu nori atsiriboti nuo jo amžininkams per daug aiškių sąsajų su romantikų pasaulėžiūra ir ypač Schellingu, laikiusiu meną privilegijuotu Absoliuto pa-





Filosofo motina
J. Schopenhauer
apie 1830

žinimo instrumentu. Kita vertus, norėdamas įveikti subjektyvųjį romantinės filosofijos neapibrėžtumą, Schopenhaueris, nepaisydamas antipatijos Hegeliui, buvo priverstas išsaugoti sistemingą metafizinį-spekuliatyvinių savo filosofijos pobūdį. Čia ir atsiskleidžia komplikuota Schopenhauerio pozicija romantikų atžvilgiu: ji erzino ir nebegalėjo tenkinti labai laisva romantikų filosofavimo forma, kita vertus, jam imponavo sintetiniai romantikų siekiai, jų intuityvizmas ir ypač estetizmas, kuris jo koncepcijoje pagaliau buvo suabsoliutintas. Tai vienas svarbiausių Schopenhauerio filosofijos dėmenų. Jo estetizmas – ne kokia nors šalutinė metafizinės doktrinos dalis, o pagrindas, nulemiantis bendrą iracionalų jo filosofijos pobūdį.

Biografinis ekskursas. Arthuras Schopenhaueris gimė 1788 m. Dancige (Gdanske) niūraus būdo komersanto šeimoje. Jo motina Johanna Schopenhauer buvo tikra vyro priešingybė. Tai – subtilaus skonio, linksma, mėgstanti visuomenę jauna moteris, gamtos apdovanota žavinga išvaizda ir literatūriniu talentu. Ilgainiui ji tapo garsia rašytoja, daugybės populiarių romanų autore, artimai bendravo su vokiečių kultūros elitu. Jau vaikystėje jautrus Arthuras jautė nesantarvę ir nuolatos stiprėjančią įtampą tarp priešingų savo polinkiais ir gyvenimo principais tėvų. Vaikystėje būsimasis filosofas išsiunčiamas mokytis į Prancūziją ir Angliją, kur išmoksta klasikinės kalbas ir gauna puikų humanitarinį parengimą. Čia visam gyvenimui jis perima pagarbą prancūzų kultūrai, filosofijai, menui (tai, kad vaikystėje prancūzų kalbą mokėjo geriau nei gimtąją ir visą gyvenimą skaitė daug prancūzų autorių, labai veikė jo filosofavimo stilių, kuris elegantiškumu ir psichologiniu įtaigumu ženkliai skyrėsi nuo vokiečių filosofijoje viešpatavusio migloto ir sunkaus). Sugrįžęs į tėvynę ryškius humanitarinius polinkius turintis jaunuolis tėvo verčiamas įstoją į komercinę mokyklą. Stiprėjančys konfliktai tarp tėvų baigiasi ištuoka; praslinkus dvejiems metams melancholijos ir pesimizmo apimtas tėvas nusižudo. Po tėvo mirties 1805 m. Arthuras palieka neapkenčiamą komercinę mokyklą ir tęsia mokslus Gotos ir Veimaro gimnazijose.

Veimaras, vienas svarbiausių Vakarų dvasinės kultūros centrų, skatina intelektualinę jaunuolio evoliuciją, kadangi jo motina artimai bendrauja su žymiausiais vokiečių švietėjais ir romantikais. Mažos Viurtembergo kunigaikštystės sostinė Veimaras ir greitai esantis universitetinis miestas Jena ministro J.W. Goethe's pastangomis XIX a. pradžioje tapo vienu svarbiausių Vakarų dvasinės kultūros centrų, kur spiečiasi vokiečių kultūros korifėjai F. Schilleris, Ch. Wielandas, broliai F. ir A. Schlegeliai, L. Tieckas, Novalis, Schellingas, Hegelis, F. Hölderlinas ir daugelis kitų. Čia pirmą kartą jaunas Arthuras susidūrė su Goethe, kuris išžvelgė jame išskirtinio talento asmenybę ir pranašavo jam šlovingą ateitį. 1809 m. Schopenhaueris įstojė į Getingeno universitetą, kur iš pradžių

studijavo mediciną ir gamtos mokslus, o 1811–1813 m. tęsė filosofijos studijas Berlyno universitete. Čia jis klausė Fichte'is ir F. Schleiermacherio paskaitų, domėjosi Kanto, J. Locke'o, B. Pascalio, M. Montaigne'io, Jenos romantikų, Schellingo idėjomis. Baigęs universitetines studijas 1813 m. Jenoje apgina filosofijos mokslų daktaro disertaciją.

Ateinančiais metais atsitinka lemtingas įvykis, palikęs neišdildomą pėdsaką dvasinėje filosofo evoliucijoje. Į jo rankas pakliūva žymaus prancūzų orientalist A.H. Anquetil Duperrono iš tarpinės persų į lotynų kalbą išversti 2 tomų indų upanišadų, kuriose filosofas suranda daug atsakymų į jį kamavusius klausimus. Upanišadų skaitymas jam teikė didžiausią malonumą ir kūrybinį įkvėpimą. Schopenhaueris studijuoja į europines kalbas išverstas upanišadas, budistinius, *Sankhya* mokyklos tekstus ir orientalistinę literatūrą. Indų filosofijos idėjos itin darė įtaką mąstytojo pasaulėžiūrai ir tapo vienu svarbiausių jo besiformuojančios pesimistinės filosofijos elementų. Užsisklendęs Drezdene Schopenhaueris rašė programinį veikalą „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“, kurio pirmą tomą paskelbė 1819 m. Šis fundamentalus veikalas yra nukreiptas prieš vyraujančias Vokietijoje racionalistines vokiečių klasikinio idealizmo idėjas. Savo voliuntaristinėje filosofijoje aklą ir iracionalią valią jis aiškina kaip galingiausią visus būties procesus reguliuojančią jėgą. Nepaisant jauno filosofo vilčių jo voliuntarizmo manifestas lieka nepastebėtas, o didžiąją neišsparduoto tiražo dalį leidėjas F. Brockhausas nurašo ir jį šaltą žiemą sunaudojama kaip kuras, o vėliau kaip makulatūra.

1820 m. Schopenhaueris gavo privatdocento vietą Berlyno universitete, kuris tuo metu buvo laikomas Vakarų filosofijos sostine ir kuriame, pasiekęs savo šlovės zenitą, dėstė Hegelis. Čia ir įvyko jų lemtingas susidūrimas. Ambicingas Schopenhaueris savo paskaitoms pasirinko tas pačias valandas, kada Hegelis didžiojoje auditorijoje dėstė savo racionalistinę objektyviojo idealizmo sistemą gausiai klausytojų auditorijai. Schopenhauerio klausėsi tik nedaugelis, todėl savo paskaitų ciklo filosofas neužbaigė. Dar keletą kartų 1826–1831 m. jis nesėkmingai mėgino paskaitas atnaujinti, kol pagaliau dėstytojo darbo atsisakė.

Išgyvendamas dėl nesusisėkusios dėstytojo karjeros Schopenhaueris 1831 m. persikelia į Frankfurtą prie Maino, kur visų pamirštas ilgam atsiriboja nuo išorinio pasaulio. Jo gausybė įvairių mokslo sričių knygų prikimštame bute vyrauja trys akcentai, įrodantys šeiminingo simpatijas: Kanto biustas, Goethe's portretas ir tibetietiška Budhos statula. Nors jo filosofija ignoruojama, Schopenhaueris įtemptai dirba, toliau plėtoja minėtame veikale iškeltas idėjas. Daug energijos jis skiria kovai su vokiečių



*Filosofo tėvas
F. Schopenhauer
apie 1830*

klasikinio idealizmo korifėjų (Fichte, Schellingas, Hegelis) idėjomis, jų socialinio optimizmo ir proto kulto nuvainikavimui. „*Mano amžius ir aš*, – konstatavo jis, – svetimi vienas kitam, – tai akivaizdu. Tačiau kas iš mūsų laimės procesą būsimųjų kartų teisme?“ [Schopenhauer, 1997, p. 396].

1836 m. Schopenhaueris laimi Karališkosios Norvegijos mokslo draugijos premiją, tačiau jam tai menka prošvaistė – jis vis tiek nepripažįstamas. 1851 m. pasirodo paskutinis Schopenhauerio dvitomis veikalas „*Parergi und Paralipomena*“, kuris vėlai išgarsina iki šiol beveik nežinomą mąstytoją. Šios knygos įvade jis rašė: „Gyvenimo išminties sąvoką čia vartoju grynai imanentine reikšme, tai yra ją suprantu kaip meną kuo maloniau ir laimingiau nugyventi gyvenimą, tad ir mano samprotavimus apie tai būtų galima pavadinti eudaimologija – pamokymais, kaip siekti laimingos būties. O ši savo ruožtu apibrėžtina kaip tokia egzistencija, kuri, vertinant ją absoliučiai objektyviai arba, tiksliau sakant, ramiai ir dalykiškai apmąstant (nes čia reikalingas subjektyvus sprendimas), laikytina kur kas vertingesne už nebūtį“ [Schopenhaueris, 1994, p. 31].

Ši žaisminga ir aiškiai suprantama kalba parašyta knyga paplito tarp intelektualų. Požiūris į Schopenhauerio skelbiamas idėjas keičiasi, pradeda pildytis 1844 m. pasakyti žodžiai: „Kad mano filosofija užimtą katedrą, turi ateiti kiti laikai“. Didėjančio socialinio pesimizmo sąlygomis pastebimas neįtikėtinas šio mąstytojo idėjų renesansas. Daugiau nei prieš 30 m. išleistos knygos „*Pasaulis kaip valia ir vaizdiny*“ nuotaikos dabar itin atitinka po 1848 m. revoliucijų pralaimėjimų Vakarų Europoje įsivyraujančias nuotaikas.

1854 m. nenuilstamu Schopenhauerio sekėju tampa jaunosios kartos dievaitis R. Wagneris, kuris filosofui atsiunčia savo garsiojo keturių operų ciklo „*Nybelungų žiedas*“ autorinius egzempliorius. Vienas po kito pasirodo nauji Schopenhauerio veikalų leidimai, jo idėjos skverbiasi į Vokietijos ir kitų šalių universitetų filosofijos paskaitas. Pergalingą Schopenhauerio idėjų sklaidą paspartina 1860 m. filosofą ištikusi mirtis, po kurios jis tampa populiariausiu tarp intelektualų ir menininkų mąstytoju.

Stiprėjant socialiniams visuomenės prieštaravimams, Hegelio tikėjimas absoliučia Proto galia ir istorinio proceso prasmingumu („visa tai, kas egzistuoja, protinga“), žmogaus sugebėjimu pažinti objektyvius civilizacijos istorijos raidos dėsningumus tapo netvirtas. Vis labiau buvo matyti šviečiamojo racionalizmo ribotumas, jo nesugebėjimas pagrįstai aiškinti naujų krizinių procesų, spontaniškai bręstančių Vakarų civilizacijoje. Šalia racionalaus pasaulinės istorijos vyksmo aiškinimo vis dažniau kaip priešybė kilo iracionalus, kuris turėjo atsverti šviečiamojo racionalizmo ir Hegelio eurocentrizmo ribotumą. Todėl nuo socialinio optimizmo pereita prie pesimizmo.

Schopenhaueris dėl savo išvalgumo ir neeilinių literatūrinių gabumų tiksliai užfiksavo ir vaizdingai atskleidė racionalistinės vokiečių klasikinio idealizmo filosofijos

trūkumus. T. Manas rašė, jog Schopenhauerio stilius pasižymi „tokia jėga, elegantiškumu, tikslumu, tokiu aistringumu, tokiu klasikiniu grynumu ir įstabiai griežtu gyvu stiliumi, kokio niekada anksčiau vokiečių filosofijoje nebuvo“ [Mann, 1955, t. 10, p. 295]. Literatūrinis talentas Schopenhaueriui buvo svarbus ginklas kovojant su idėjiniais oponentais. Todėl nenuostabu, kad *savo metu pagrįstoje filosofijoje tradicinį spekuliatyvinį akademinį mąstymo stilių jis priešpriešina gerokai laisvesnei, kupinai išvalgios intuicijos ir ironijos filosofavimo manierai.*

Priešingai įsigalėjusiai nuomonei apie aforistinį, nesisteminį Schopenhauerio filosofijos pobūdį, voliuntarizmo pradininkas buvo sistemingas mąstytojas. Sisteminio mąstymo principai, filosofą siejantys su vokiečių klasikinio idealizmo tradicija, aiškiai matyti iš jo veikalo struktūros, plėtojamų tezių argumentacijos. Schopenhauerio antitradicionalizmas atsiskleidžia daugiau bendra „neklasikine“ mąstysenos orientacija, filosofinės problematikos perkėlimu į ontologines, etines ir panestetines problemas. D. Hamlynas, išsamiai tyrinėjęs šio mąstytojo filosofijos konstravimo principus, pagrįstai kvalifikuoja jį kaip „sistemingą mąstytoją“, aiškiai struktūruojantį ir nuosekliai argumentuojantį pagrindinius savo filosofinės sistemos teiginius [Hamlyn, 1980, p. 2].

Netgi įvade į pirmą savo knygos „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ leidimą jis prisistato kaip vienos visa apimančios idėjos filosofas. „Minčių sistema, – rašė jis, – visuomet privalo būti susieta architektoniškai, t.y. taip, kad viena dalis visada palaikytų kitą, tačiau pati nebūtų jos palaikoma, ir galų gale pamatinis akmuo palaikytų visas dalis, pats jų nepalaikomas, o viršūnė būtų palaikoma, pati nieko nepalaikydama. Priešingai, *viena vienintelė mintis*, kad ir kokia ji būtų talpi, privalo išlaikyti tobuliausią vieningumą. Kad galėtume ją perteikti, vis dėlto leistina išskaidyti ją į dalis, tačiau šitų dalių ryšys turėtų būti organiškas, t.y. toks, kad kiekviena dalis apimtų visumą“ [Schopenhauer, 1995, p. 19–20].

Iracionalios valios teorija. Veikale „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ Schopenhaueris paneigė švietėjams bei klasikiniams vokiečių idealizmui būdingą tikėjimą žmogaus proto galia, istorijos procesų prasmingumu. Svarbiausiu ir visa lemiančiu savo filosofinės sistemos principu jis skelbė *aklą iracionalią valią, kurią traktavo kaip vienintelę tikrą realybę, viską lemiančiu būties ir istorijos principu.* Jo voliuntaristinis idealizmas (voliuntarizmas) tampa viena iš



Frankfurtas
prie Maino.
XIX a. pradžios
raizginys

ankstyvojo iracionalizmo formų. Perėmęs Kanto „daikto savaime“ sąvoką Schopenhaueris transformuoja ją į iracionalią „pasaulinę valią“, kurią traktuoja kaip *pirmąpradi būties principą, nesąmoningai veikiančią visa apimančią kosminę jėgą, pirminį gyvenimo impulsą, kuris aktyviai reiškiasi gamtoje, visuomenėje ir konkrečiaus žmogaus gyvenime*.

„Valią“ įvardydamas kaip „vienintelę tikrą realybę“, visus būties reiškinius, kūnų ir gyvų padarų judesius filosofas aiškino kaip neprotingos, alogiškos objektyvizuotos valios veiklos rezultatą. Jėgas, kurios skatina Žemės traukos procesus, įvairių kosminių kūnų sąveiką, magnetų trauką, augalus ir gyvus organizmus augti, jis apibūdina kaip skirtingas universalios valios raiškos formas. Vadinasi, valia aktyviai reiškiasi visose gyvybės formose, psichiniuose reiškiniuose, gyvūnuose, žmonėse. Ji kaip „daiktas savaime“ esmiškai skiriasi ir yra nepriklausoma nuo visų imanomų konkrečių jos raiškos formų. Iš čia atsiranda požiūris į pasaulį, kaip į aklos, visa apimančios „valios gyvenimui“ sklaidos stichiją. Čia neveikia jokie racionaliems pagrindams ir racionaliam suvokimui paklūstantys principai. Ši visuose būties reiškiniuose gyvuojanti valia pereina skirtingas raidos pakopas. „Pasaulinė valia“ – tai nesąmoningas, aklas siekimas, dar neapšviestas tolesniame valios evoliucijos procese besiformuosiančio intelekto šviesos. Šios „ikisąmoningos“ valios objektyvacijos pakopos yra gamtos pasaulyje. Tačiau tam tikrame saviraidos etape *nesąmoninga valia* nepaaiškinamu būdu pagimdo *sąmonę*, o kartu ir „valią gyventi“. Atsiradus sąmonei, atsiranda „pasaulis kaip vaizdinys“.

Todėl pasaulis, iki šiol buvęs tik *nesąmoninga pasaulinė valia*, įgauna antrąją savo hipostazę – tampa *vaizdiniu*. „Taigi neesama tiesos, tikresnės, nepriklausomesnės nuo visų kitų, mažiausiai reikalingos įrodymo už tą, kad visa, kas duota pažinti, taigi visas šis pasaulis yra tik objektas, susijęs su subjektu, stebinčiojo stebinys, vienu žodžiu, vaizdinys“ [Ten pat, p. 45]. *Valia Schopenhauerio filosofijoje traktuojama kaip pirminė žmogaus substancija, o intelektas – kaip akcidenција, t. y. laikina, kintanti, neesminė savybė*. „Valia, – teigia filosofas, – yra materija, o intelektas – forma, valia yra šiluma, o intelektas – šviesa“. Žmogus Schopenhauerio iracionalios valios metafizikoje – pasaulio šerdis ir kartu esybė, kaupianti prieštaraujančius valios impulsus. Todėl Schopenhaueriui *filosofija yra būdas perprasti išminties ir žmogaus būties paslaptis*. Visą savo talento jėgą filosofas panaudoja tam, kad įrodytų, jog vidiniai žmogaus išgyvenimai yra daug svarbesni negu juos sukeliantys realūs įvykiai. Valia, kurios objektyvacija yra žmogaus gyvenimas, čia yra traktuojama kaip iracionalus „siekimas be tikslo ir pabaigos“.

Tačiau, įdėmiau tyrinėdami „valios“, šio Visatos kūrėjo, metafiziką, pastebime ir tam tikrą Schopenhauerio nenuoseklumą. Nors jis iš principo valią vertina kaip neprotingą, iš tamsos atsirandantį pradą, vis dėlto vėliau jo tekstuose valia tarsi praranda iracionalumą ir veikia protingai. Mokymas apie valios objektyvacijos pakopas tarsi atiduoda duoklę racionaliajai pasaulio prasmei.

Kuo aukštesnė valios objektyvacijos pakopa, tuo labiau ji reiškiasi idėjos, artimos platoniškų idėjų pasauliui, pavidalu. Sąmonėje valia jau vadovaujasi tam tikrais motyvais, sukuriančiais individualios žmogaus valios laisvės iliuziją. Ši iliuzinė laisvė praktiniame gyvenime tampa griežtai reglamentuota būtinybe, kadangi visi žmonių veiksmai lemiami konkrečių poreikių, motyvų, turi savo siekos objektus ir tikslus. Motyvacijos dėsnis konkrečiame gyvenime veikia taip pat griežtai kaip ir priežastingumo dėsnis, kuris neišvengiamai skatina vienokius ar kitokius veiksmus, reakcijas. Žmonėms atrodo, kad jie vadovaujasi savo laisva valia, o iš tikrųjų jie yra tik galingos valios impulsų manipuliacijų įrankiai.

Šiuo požiūriu kiekvieno žmogaus gyvenimas nuo pat gimimo turi savotišką programą ir yra panašus į laikrodžio mechanizmą, kuris prisukamas ir eina, nežinodamas galutinio tikslo. „Ir kiekvienąsyk, kai pradedamas ir pagimdomas naujas žmogus, vėl užsiveda žmogaus gyvenimo laikrodis, kad dar sykį, nata į natą, taktas į taktą, su nežymiomis variacijomis pakartotų jau nesuskaičiuojamą daugybę sykių sugrotą vargonėlių melodiją. Kiekvienas individas, kiekvienas žmogaus pavidalas ir jo gyvenimo eiga yra tik trumpalaikis begalinės gamtos dvasios, atkaklios valios gyventi, sapnas, tik dar vienas efemeriškas vaizdas, kurį dvasia žaisdama nubraižo ant savo begalinio lakšto, laiko ir erdvės, leidžia jam egzistuoti tik nykstamai trumpą akimirką, palyginti su ta begalybe, o vėliau nutrina, kad braižytų naujus vaizdus“ [Ten pat, p. 448].

Visa apimanti valios galia, anot Schopenhauerio, lemiamą jos beribiškumo, paslankumo, bet kokių tikslų neturėjimo, nuolatinės įvairiomis kryptimis besiskleidžiančios ir niekuomet nenurimstančios sielos. Būdama akla, nesąmoninga valia absoliučiai abejinga visiems pasaulyje vykstantiems procesams, konkrečioje epochoje, visuomenėje viešpatuojantiems etiniams principams, žmonėms, jų interesams. Vadinas, žmonės gyvena alogiškame iracionalių jėgų valdomame pasaulyje, kuriame žmogaus būties tragizmas, jam susidūrus su priešingomis jėgomis, yra neišvengiamas.

Savo filosofinės sistemos subjektu Schopenhaueris pasirenka vienišą individą, kuris *tampa visų pasaulyje vykstančių reiškiinių prielaida*, kadangi visa, kas tik priklauso ar gali priklausyti pasauliui, neišvengiamai pasmerkta priklausyti nuo subjekto ir egzistuoja tik subjektui. Filosofas teigia, kad kiekvienas subtiliai mąstantis žmogus gyvena šiame pasaulyje atskirtas nuo visuomenės ir pasmerkta beprasmiškai egzistuoti su-svetimėjusiame pasaulyje. „Kiekvieno individo gyvenimas, jei apžvelgsime jį apskritai, kaip visumą ir išskirsime tik reikšmingiausius bruožus, visada yra tragedija; bet savo smulkmenomis jis yra komedija. Juk kasdieniai rūpesčiai ir kančios, nuolatinis akimirkos irzlumas, kiekvienos savaitės norai ir baimės, kiekvienos valandos negandos dėl nuolat pasirengusio iškristi pokštą atsitiktinumo yra tik komiškos scenos. Tačiau niekada neišsipildantys troškimai, bevaisiai siekiai, likimo negailestingai sutry-

piamos viltys, nelemtos viso gyvenimo klaidos, nuolat stiprėjančios kančios ir pagaliau mirtis vis dėlto yra tragedija“ [Ten pat, p. 448].

Besąlygiškas valios viešpatavimas proto atžvilgiu sukelia mirties baimę. Protas, suvokdamas tikrąją gyvenimo vertę, ramiai žvelgia į natūralią gyvenimo bei mirties kaitą ir nejaučia paniškos mirties baimės. Tačiau kadangi žmoguje netgi pažinimas yra valios objektyvacijos forma, todėl ir „mirties baimė“ tampa neatsiejama žmogaus gyvenimo dalimi. Ji yra tarsi antroji „valios gyvenimui“ pusė, kuri yra neigiamas žmogaus gyvenimo fonas.

Tai Schopenhauerio pesimizmas, konfrontuojantis su visa ankstesne vyraujančia Vakarų mąstymo tradicija. Kalbėdamas apie žmogaus gyvenimą filosofas nuolatos pabrėžia negatyvius jo aspektus, nuolatinę žmogaus kovą su mirtimi ir jam priešišku baugiu pasauliu. Žmogus būdamas tobuliausia valios objektyvacijos forma, anot filosofo, tampa priklausomiausia nuo aplinkybių ir savo tūkstančių poreikių patenkinimo gyva esybe. Nuolatinis maisto, lytinio potraukio, aistringos meilės, garbės ir pinigų troškimo, pavydo, neapykantos, baimės ir pan. poreikių bei jausmų nepatenkinimas paverčia žmogaus gyvenimą nelaimingu, persekiojamu jo lemtį lydincios kančios.

Filosofas nesiima visuomeninės etikos problemų, nes jį domina tik individo etika. Pastarojoje ryškus šviečiamojo humanizmo idėjų neigimas. Žmogus atskirtas nuo jį supančios aplinkos ir pasmerktas nykiai būčiai susvetimėjusiame pasaulyje. Mus supančio pasaulio iracionalumas, anot Schopenhauerio, lemia ir žmogaus egzistencijos beprasmiškumą. Tarsi numatydamas egzistencialistų gyvenimo prasmės ieškojimus, Schopenhaueris daug kalba apie kančios neišvengiamumą, žmogaus būties niekingumą. Noras išsivaduoti iš vienu kančių atneša kitas, keičiasi tik forma, kuria kančia pasireiškia. Iš čia kyla budizmui artima mintis apie kančios visuotinumą ir neišvengiamybę.

Stipriausiai ir gryniausio pavidalo iracionalios valios jėga reiškiasi lytiniame instinkte, garantuojančiame žmonių giminės tęstinumą. Galingas lytinis potraukis – „ryškingiausias valios gyventi teigimas“. Todėl ir lytiniai organai, kaip gyvastį ir reprodukavimą palaikančios žmogaus organizmo dalys, Schopenhauerio filosofijoje traktuojami kaip „tikras valios židiny“, kaip iracionalios instancijos, pavaldžios vien tik valiai, o visai ne pažinimui. Tai – tarsi polius, visiškai priešingas smegenims, pažinimui, protui, t.y. racionaliajai asmenybės pusei.

Visuomeniniame žmonių gyvenime viešpataujanti valia gyvenimui sukelia įvairių žmonių poreikių ir interesų susidūrimą. To išdava – iracionali visų kova su visais. Apskritai vienas būdingiausių „valios gyvenimui“ bruožų Schopenhauerio iracionalios valios metafizikoje yra jai būdingas prieštaravimas, nesantaika, įvairių iracionalių valios impulsų susidūrimas ir permanentinė konfrontacija. Ši nesantarvė išryškėja karuose, nuožmiuose žmonių konfliktuose, žudynėse. Žiaurus neteisingas žmogus savo valią

įtvirtina pamindamas ir pažeisdamas kitų žmonių interesus, keldamas nuoskaudas ir kančias. Kiekvieno žmogaus gyvenimas, elgesys, santykiai su kitais žmonėmis lemiami jo prigimtinio egoizmo, nuožmumo arba priešingai – kilnumo ir atjautos. Auklėjimo subtilybės gali tik sušvelninti prigimtinius žmogaus bruožus, tramdyti jo iracionalius žvėriškus iracionalios valios polėkius, tačiau žmogaus esmės, jame slypinčios gyvenimo programos nepakeičia. Socialinių konvencijų įvedimas, kultūrinis žmonių santykių apribojimas saugo žmoniją nuo nuožmiausių konfrontacijos pasekmių ir susinaikinimo.

Pasauležiūrinis pesimizmas. Pesimistinės Schopenhauerio pasaulėžiūros formavimuisi didelę įtaką turėjo ir pati epocha. Filosofas buvo didžiųjų revoliucinių sukrėtimų liudytojas. Jaunystėje jis labai vertino Didžiąją prancūzų revoliuciją. Tačiau jos prieštarumas nepatvirtino vilčių, kad bus sukurta ideali „amžinojo proto“ valdoma valstybė. Visuotinis nusivylimas revoliucijos rezultatais, išryškėjęs Šventosios Sąjungos reakcijos laikotarpiu, paveikė daugelį protų, pradėta netikėti istorinio proceso tikslingumu. Tokiomis sąlygomis formavosi konservatyvaus romantizmo ideologija, jautriai atspindėjusi tragiškas to laiko nuotaikas. Vadinas, mąstantys žmonės žinojo, kad ši revoliucija jau negalėjo pateisinti su ja siejamų vilčių sukurti idealią „amžinojo proto“ valdomą valstybę.

Nors Schopenhauerio filosofija peržengė romantinės pasaulėjautos horizontus, jo koncepcijoje vis dėlto buvo daug romantinės simbolikos ir nemažai iki logiškos pabaišos išplėtotų konservatyviojo romantizmo idėjų. Tik Schopenhaueris nuo šio tikėjimo (pažanga. – A. A.) sąžiningai atsiribojo (šioje srityje iš dalies jo pirmtakas buvo Schellingas). Jis – pirmasis nuoseklus Europos atskalinas (pranc. *déserteur de l'Europe*) ir europinio tikėjimo istorija skelbėjas. „*Semper idem, sed aliter*“ – štai jo garsusis šūkis. Schopenhaueris iškėlė ir grynai statiškos kultūrų morfologijos reikalavimą [Scheller, 1994, p. 85]. Jis nuvainikavo du didžiuosius Vakarų civilizacijos stabus – Dievą ir su juo susijusį racionalaus proto kultą. Pasaulis nesakralus ir neprotingas – jis yra aklos iracionalios alogiškos valios objektyvizacija, arba vaizdinys.

Įrodinėdamas istorijos procesų beprasmiškumą ir alogizmą, filosofas siekė ne tik įtvirtinti iracionalios valios pirmumą istorijoje, bet ir suduoti smūgį Hegelio panlogizmui ir panistorizmui. Dialektikui Hegeliui istorija – viskas: netgi baisiausiuose įvykių verpetuose jis regėjo vientisos raidos momentus, „dvasios kelią į pačią save“. O Schopenhaueriui istorija – „tai tik įvairiausių peštynių kaita, amžinas vienodumas, prisidengiantis vis naujomis kaukėmis“. Tik kvailys, anot filosofo, gali surasti čia kokį nors planą ir vystymosi giją.

Vakarų filosofijos posūkis nuo tvirto tikėjimo absoliučia *pasaulinio Proto* galia į pesimistinę alogišką, iracionalią pasaulio istorinio vyksmo interpretaciją rodė racionalistinių tiesinės istorijos raidos koncepcijų krizę. „Kai tikėjimas pasauline istorija kaip

laisvės suvokimo pažangos įtvirtinimu – šia pagrindine Hegelio filosofijos dogma – pradėjo darytis netvirtas (dėl neišsipildžiusių vilčių), išmušė Schopenhauerio valanda, ir jis pasakė, kad mokymas apie galutinę pasaulinės istorijos tikslą yra ne kas kita, kaip iliuzija, ir įrodinėjo tai geriau bei fundamentaliau negu bet koks kitas filosofas iki jo“ [Fischer, 1897, p. 7], – taip apibūdino Schopenhauerio misiją K. Fischeris.

Kai 1848 m. revoliucijų barikadose švietėjų iliuzijos apie racionalių protu paremtos visuomenės kūrimą dar kartą žlugo ir pati epocha tapo kupina nevilties, pesimistinių būties beprasmiškumo nuotaikų, tuomet racionalistinės filosofijos sistemos nuo Descartes'o iki Hegelio su joms būdingu optimizmu, tikėjimu civilizacijos procesų prasmingumu, žmogaus proto galia jau nepajėgė tenkinti dvasinių visuomenės poreikių. Dabar prieš tris dešimtmečius išsakytos idėjos itin atitiko išivyraujančias pesimistines nuotaikas. „Optimizmas, – rašė jis, – man atrodo, ne tik beprasmiškas, bet ir tikrai nesąžiningas požiūris, žiaurus pasijuokimas iš siaubingų žmogaus kančių“ [Schopenhauer, 1890, t. 1, p. 337].

Schopenhaueris vienas pirmųjų suprato neigiamas Hegelio istorinio optimizmo koncepcijoje išryškėjusios civilizacijos ir pažangos idėjų sintezės bei „istorizmo idėjų pergalės“ pasekmes. Istorizmas, optimizmas ir pažangos idėja buvo Hegelio filosofijos pagrindas, padėjęs sukurti išoriškai įtikinamą eurocentrinę tiesinės pažangios civilizacijos raidos schemą. Tačiau ji buvo modeliuojama nekorektiškai, nepripažįstant neeuropinių civilizacijų laimėjimų. Todėl viskas, kas netilpo į apriorinės, aiškiai nubrėžtos, schemos ribas, buvo genėjama, pritempiama arba tendencingai falsifikuojama. Schopenhaueris atskleidė Hegelio koncepcijos esmėje slypinčio „istorinio optimizmo“ ideologijos trūkumus; ji iškreipė civilizacijos istorijos procesų prasmę ir apribojo jų pažinimą. Tai lėmė kritinį požiūrį į žmones „kvailinančią Hegelio pseudofilosofiją, siekiančią pažinti pasaulinę istoriją kaip planingą visumą“. Hegelio nubrėžtoje pasaulinės istorijos vizijoje Schopenhaueris įžvelgė „grubų ir lėkštą realizmą“.

Iš čia kilo įsitikinimas, kad veiksminga istorijos filosofija, pajėgianti atskleisti sudėtingus įvairių civilizacijų sąveikos procesus ir bendrą civilizacijos istoriją, turi tyrinėti ne laikinus žmonių tikslus, kad pakylėtų juos iki amžinybės, o tai, kas sudaro nekintamą šių procesų esmę. „Tikra istorijos filosofija slypi suvokime, kad visuose begalinuose pokyčiuose ir verpetuose mums visuomet iškyla viena ir ta pati nekintama esmė, kuri šiandien daro tą patį, ką ir vakar, ką darė visuomet; vadinasi, ši filosofijos istorija visuose senovės ir naujos istorijos – ir Rytų, ir Vakarų – įvykiuose, turi aptikti tapatumą ir nepaisydama visų dalinių skirtumų, aprangos, papročių visur regėti vieną ir tą pačią žmonių“ [Schopenhauer, 1993, t. 2, p. 465].

Radikalus Hegelio panistorizmo ir panlogizmo neigimas tiesiogiai kilo iš Schopenhauerio filosofijos kūrėjo *pasaulinės valios*, kurios raiškai svetima tikslingumas ir nuo-

seklumas. Visose savo pasireiškimų pakopose ji neturi galutinio tikslo ar objekto, nuolat siekia, nes siekti – vienintelė jos esmė. Todėl ir istorijos įvykiams nebūdingas tikslingumas, vidinis sąryšingumas. Čia regime daugybę chaotiškų, atsitiktinių įvykių, kurie jungiasi į atsitiktinius konglomeratus. Jie savo chaotiška seka žlugdo žmonių ir tautų lūkesčius, viltis. Vadinasi, *istorija žmogui priešiška, nuolatos kelia jam naujus netikėtus išbandymus, verčia kovoti su gyvenimo sunkumais, įveikti juos*.

Schopenhauerį erzino Hegelio filosofijos universalumas, abstraktumas, kalbėjimas apie „civilizacijos istorijos tikslą“, „žmoniją“ apskritai ir konkretaus žmogaus būties problemų ignoravimas, jų panaikinimas lėkšiose filosofinėse abstrakcijose. „Tikrovėje, – patetiškai rašė jis, – tik atskiro žmogaus gyvenimui būdingas vientisumas, sąryšingumas ir tikras reikšmingumas: jį galima aiškinti kaip pamokymą, jo prasmė morali. Tik *vidiniams* susijusiems su valia procesams būdingas tikras realumas ir jie atspindi tikrus įvykius, kadangi tik valia yra daiktas savyje. Kiekviename mikrokosme yra visas makrokosmas, kuriame glūdi ne daugiau nei mikrokosme“ [Schopenhauer, 1993, t. 2, p. 463]. Čia svarbiausia tradicinei indų ir kinų filosofijai būdinga žmogaus ir jį supančio pasaulio vienybės idėja, mintis, kad per detalę galima pažinti jai tapačią visumą.

Atmetęs Hegelio koncepcijos „lėkštą optimizmą“, pretenzijas į visuotinumą, tiesinės pažangos teoriją ir eurocentrines nuostatas, voliuntarizmo šalininkas *plėtojo alogiškos ciklinės civilizacijos raidos koncepciją*, kurioje žmonija periodiškai kartoja jau daug kartų nueitą kelią ir klaidas. Tai nulėmė antiprogresinę Schopenhauerio civilizacijos teorijos pakraipą, kurią vėliau plėtė N. Danilevskis ir Nietzsche.

Kultūros istorija Schopenhaueriui yra iracionalios, alogiškos valios raiškos sritis, todėl istorijos procesams nebūdinga logika bei protingi tikslai. Pirmenybę teikdamas valiai, mokslininkas kartu neigiamai vertino civilizuotumą, kultūrą: esą tai represyvi sistema, apribojanti žmogaus laisvę ir natūralius instinktus. Kultūrą Schopenhaueris metaforiškai pavadino „instinktų apynasriu“. Tai kaukė, slepianti brutalų žvėries snukį, mokanti apsimesti ir susitaikyti su asmenybei priešingomis socialinio gyvenimo normomis. Individui kultūra naudinga tik vienu atveju – kai ji padeda valiai išsivaduoti iš išorinių apribojimų. Dėl to Schopenhaueris nagrinėjo individualizmo, konkretaus žmogaus gyvenimo problemas.

Schopenhauerio filosofijoje savitai maišosi subjektyvistinės Fichte's ir upanišadų idėjos. Teigdamas subjektyvių asmenybės išgyvenimų, subjektyvios refleksijos pirmenybę, filosofas cituoja upanišadas: „Aš esu nedalomoje visumoje kartu su visais šiais kūriniais ir, be manęs, niekas neegzistuoja“. Vadinasi, žmogus, anot Schopenhauerio, *šiame pasaulyje susiduria tik su savo asmeniniais vaizdiniais, pojūčiais, valios pokyčiais ir todėl išorinio pasaulio reiškiniai jį veikia tik tiek, kiek tai siejasi su jo vidiniu pasauliu*. „Kadangi visa, kas žmogui egzistuoja ir vyksta visuomet tiesiogiai, egzistuoja ir vyksta tik jo sąmonėje,

tai, matyt, pats sąmonės pobūdis yra svarbesnis ir jis dažniausiai reikšmingesnis, negu tai, ką jinai atvaizduoja. Visa ištaiga ir malonumai, atspindėję miglotoje bukagalvio sąmonėje, tiesiog apverktini, lyginant su sąmone Cervanteso, tuščioje kalėjimo kameroje rašiusio savo „Don Kichotą“ [Šopenhaueris, 1994, p. 10].

Plėtodamas upanišadų ir budistinės filosofijos motyvus Schopenhaueris iškelia vienatvės ir asmenybės sąmoningo atsiribojimo nuo socialinių santykių ir išorinių būties formų reikšmingumą. Perėmęs indų filosofijai būdingą introvertiškumo, savistabos aukštinimą jis tvirtina, kad tik ta filosofija yra teisinga, kuri nukreipta ne į objektyvaus žmogų supančio pasaulio pažinimą, o į žmogaus būties, jo vidinio pasaulio problemas, jautriausius dvasinius išgyvenimus. Racionalistinei Descartes'o tezei „maštau, vadinausi, egzistuoju“ jis priešpriešina tezę „kenčiu – vadinausi, egzistuoju“. Taigi filosofijoje jam svarbiausia ne „nuostaba“ ar „mąstymas“, o „kančia“.

Tarsi pateisindamas savo demonstratyvų šalinimąsi nuo visuomeninio gyvenimo jis teigia, jog to, kas tikrai vertinga, žmonės nevertina, o tai, ką jie vertina, nėra vertinga. To įrodymas ir pasekmė – uždaras didelių ir pasižymėjusių žmonių gyvenimo būdas. „Tam, kuris apdovanotas nepaprasta, dvasiškai iškilia individualybe, daugelis kone visų trokštamų malonumų visai nereikalingi, jie netgi trukdo jam ir yra našta“ [Ten pat, p. 38–39]. Schopenhaueris save vadino „Kasparu Hauseriu“ filosofijoje, t. y. žmogumi visiškai atsiribojusiu nuo išorinio pasaulio ir visuomeninio gyvenimo.

Taigi vienatvė Schopenhauerio filosofijoje poetizuojama ir traktuojama kaip neišvengiamas visų didžių žmonių likimas, kaip mažesnės blogybės iš dviejų galimų pasirinkimas. Visiškos harmonijos būseną žmogus gali pasiekti ne su draugais ar mylimąja, o tik su pačiu savimi, užsisiklendęs savyje, savo išgyvenimų pasaulyje. Visuomenė čia aiškinama kaip priešinga asmenybei neautentiškos būties stichija. „Turtingos dvasios žmogus, – rašo „Gyvenimo išminties aforizmuose“ Schopenhaueris, – pirmiausia kratydis visokių kankinančių rūpesčių bei nemalonumų, norėdamas ramybės ir laiko sau; kitaip sakant, jis ieškos tylaus ir kuklaus gyvenimo, kur kuo mažiau jį tampytų, ir pagal tai, pasižmonėjęs šiek tiek vadinamojoje visuomenėje, rinksis uždara gyvenimo būdą, o jeigu jisai tikras intelektualas – net vienatvę. Nes juk juo turiningesnis žmogaus dvasinis pasaulis, tuo mažiau reikia jam iš išorės, tuo menkesnė kitų reikšmė. Štai kodėl intelektualumas daro žmogų užsidariusį ir nekalbų“ [Ten pat, p. 54].

Rytų filosofijos poveikis. Filosofo maištą prieš naujųjų amžių Vakarų filosofijoje įsigalėjusį racionalizmą skatino Rytų filosofija, kuria domėtis paskatino 1814 m. motinos salone Veimare sutiktas orientalistas F. Maieris. Nusivylęs Vakarų filosofija, veikiamas romantinio orientalizmo, jis ėmė studijuoti Vedas, upanišadas, puranas, brahmanizmo, budizmo, Bhāgavadgītą, *Sankhjos* mokyklos, konfucianistų, daoistų tekstus, įdėmiai sekė naujausią įvairiomis Vakarų kalbomis pasirodžiusią indologinę ir sinologi-

nę literatūrą. Savo lyginamuosiuose Rytų ir Vakarų kultūros, religijos, filosofijos tradicijų tyrinėjimuose plačiai rėmėsi Anquetil-Duperrono, W. Jones, H.T. Coolebrocke'o, J.P. Abel Rémusat, E. Burnoufo, J.B. Saint-Hilaire'o, S. Jullieno, H. Klaprotho ir kitų žymių orientalistų atliktais Rytų tekstų vertimais ir tyrinėjimais, *Journal Asiatique*, *Asiatic Researches* ir kituose orientalistų periodiniuose leidiniuose paskelbtomis publikacijomis.

Aliuzijų į indų civilizaciją, jos filosofijos, religijos, mitologijos, literatūros tradicijas aptinkama daugelyje jo knygų puslapių, o išsamią pažintį su kinų filosofija ir religijos mokymais apibūdina skyrius „Sinologija“ antrame „Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ tome. Jis skaitė prancūziškus *Laozi* ir Konfucijaus *Lunyu* vertimus, domėjosi „Permainų knygos“ (*Yijing*) komentaruose plėtojama *yin* ir *yang* priešybių teorija, išvalgiai pastebėjo „nacionalinio gamtos kulto Kinijoje“ savitumą, tai, kad „kinų filosofams svetimos pasaulio kūrėjo idėjos“.

Schopenhaueris oponavo Hegelio istorijos filosofijoje viešpatavusiai eurocentrinei laikysenai, realios civilizacijos istorijos faktų falsifikavimui, atsainiam požiūriui į Rytų kultūras. Atmetęs Hegelio istorinės tiesinės pažangos teoriją ir eurocentrines nuostatas, jis pirmasis garsiai prabilo apie Rytų ir Vakarų kultūrų bei mąstymo tradicijų dialogo būtinybę, buvo nuoširdus neeuropinių kultūrų gerbėjas, siūlantis Vakarų kultūrai perminti Rytų tautų laimėjimus. „Kai mums atsivers Kinijos ir Indijos istorija, tuomet gausybė duomenų patvirtins mūsų [mokslo] kelių klaidingumą, ir trokštantys žinių bus priversti suprasti, kad reikia ne iki *begalybės* vardyti faktus, o išvelgti vienybėje daug ką, konkrečiu atveju – iš žmonijos pažinimo imti tai, ką sukūrė tautos“ [Schopenhauer, 1997, p. 97].

Stebėdamas romantinio orientalizmo ideologijos sklaidą Schopenhaueris pranašavo, „kad sanskrito literatūros įtaka bus ne mažesnė, nei XV a. buvo graikiškosios literatūros atgaivinimas“ [Schopenhauer, 1995, p. 23]. Nors pažintis su indų literatūra ir filosofija stipriai paveikė daugelį iškiliausių Vakarų protų, tačiau šiai filosofo pranašybei nebuvo lemta išsipildyti.

Kaip ir Anquetil-Duperronas, Schopenhaueris perkėlė filosofinės komparatystikos akcentus į Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų tipologinių ryšių bei bruožų išryškinimą, lygino pamatines Rytų filosofijos ir Kanto nuostatas. Schopenhaueriui tikroji filosofija yra nepriklausoma nuo konkrečios geografinės erdvės ir laiko, kadangi tikrojo mąstymo užuomazgų randasi įvairiose epochose ir Žemės rutulio dalyse. Todėl jis atsiriboja nuo Jones ir kitų pirmųjų indologų iškeltų „migracinių“ teorijų, kurių šalininkai ieškodami „rytietišką Vakarų filosofijos ištaką“ iškėlė idėjų difuzijos iš Indijos į graikų filosofiją svarbą. Jis laikė nepagrįstu teiginiu apie indų logikos poveikį Aristoteliui ir Jones apeliacijas į „persiškuosius šaltinius“, anot kurių, Kalistenas perėmė iš indų jau išplėtotą logiką ir tuoj po Aleksandro Makedoniečio žygių perdavė ją Aristoteliui. Schopenhauerio požiūriu, graikų logika nuosekliai rutuliojasi iš savosios mąstymo tradicijos.

Difuzinėms teorijoms oponuoja principinė Schopenhauerio nuostata – „visų laikų mąstytojai teigė tą patį“. Šiuo požiūriu žvelgiant Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijos yra vienodai reikšmingos, kadangi tos pačios tiesos nepriklausomai kyla indų, kinų ir Vakarų mąstytojų galvose. Todėl žmonijos mąstymo įvairovės pažinimas reikalauja kruopštaus lyginamojo tipologinių ryšių tarp Rytų ir Vakarų mąstymo tradicijų tyrinėjimo. Remdamasis šiomis prielaidomis Schopenhaueris perėjo prie lyginamosios indų ir Vakarų mąstymo tradicijų analizės, nors jo veikaluose, ypač vėlyvuosiuose, aptinkame daug aliuzijų ir į kinų mąstymo tradiciją.

Schopenhaueris neabejotinai buvo nuosekliausias pirmosios XIX a. pusės Rytų tautų filosofijos propaguotojas. Senovės indus jis laikė seniausią ir kilniausią tauta, kurios mokymus, jo nuomone, perėmė tikrieji graikų filosofijos kūrėjai Pitagoras ir Platonas. Pirmojo mokymuose jis pagrįstai išvelgė daug didesnę artimumą Rytų nei Vakarų mąstymo tradicijoms. Todėl naujausios Vakarų filosofijos rėmimasis senovės indų išmintimi Schopenhauerio koncepcijoje iškilo kaip sugrįžimas į Vakarų mąstymo ištakas.

Pažymėtina, kad Schopenhaueris – pirmas didis Vakarų mąstytojas, kuris ryžtingai atsisakė tradicinio eurocentrizmo ir suvokė būtinybę išplėsti vakarietiškojo mąstymo horizontus. Vedas filosofas traktavo kaip „aukščiausią žmogui pasiekiamo pažinimo ir išminties vaisių, kurio branduolys pasiekė mus per upanišadas, didžiausią šio šimtmečio dovaną“ [Ten pat, p. 492]. Iš senovės indų mąstytojų jis perėmė daug pamatinių idėjų, iš kurių pirmiausia vertėtų išskirti teiginį, kad pasaulis subjektui yra tik vaizdinys, tikrosios būties ir regimybės pasaulio (*maya*) priešprieša, apmąstymas apie žmogaus būties efemerškumą, kančios vyravimą pasaulyje. Stiprų poveikį jo pasaulėžiūrai turėjo budistinis kviteizmas, nirvanos mokymas apie sąmonės nušvitimą, „aš“ perėjimą į „ne-aš“ būsenai būdingą dvasinę rimtį. Todėl nenuostabu, kad tarp jo filosofijos ir budizmo, daoizmo, čan, dzen teorijų yra daug bendra. Jo iracionalios valios metafiziką stipriai paveikė daugelis indų filosofijos mokymų, kuriuos jis pavertė neatšiejama savo filosofinės sistemos dalimi.

Pesimizmo ideologui dvasiškai artimiausios upanišadų, budistinės ir daoistinės filosofijos idėjos. Iš tarpinės persų ir lotynų kalbą Anquetil-Duperrono išverstuose dviejuose indų upanišadų tomuose filosofas surado daugelį atsakymų į jį kamavusius klausimus, upanišadų skaitymas jam teikė didžiausią malonumą ir kūrybinį įkvėpimą. „Jeigu tai neskambėtų pernelyg išdidžiai, – rašė jis, – galėčiau pasakyti, kad kiekvieną iš atskirų ir fragmentiškų posakių, sudarančių upanišadas, galima išvesti kaip mano dėstomos minties padarinį, bet jokių būdu ne atvirkščiai – šią mintį surasti jau ten“ [Ten pat, p. 24].

Tęsdamas švietėjų tradiciją Schopenhaueris aukštai vertino kinų civilizacijos laimėjimus, kurių geriausiu liudijimu jam buvo neįtikėtina didelis šios šalies gyventojų

skaičius. Lyginamoji įvairių civilizacijų ir epochų analizė, filosofo nuomone, atskleidžia tiesioginę civilizacijos lygio ir gyventojų skaičiaus priklausomybę. Jis aptarė trijų Kinijoje viešpatuojančių religinių ir filosofinių sistemų savitumą. Laozi suformuotos daoizmo pasaulėžiūros savitumą jis siejo su gamtos kultu ir vidine visų daiktų tvarka.

Schopenhaueriui artimas ir senovės kinų filosofijoje iš „Permainų knygos“ perimtas ir nuo daoizmo filosofijos išsigalėjimo laikų plėtojamas dviejų kokybiškai skirtingų, prieštaraujančių ir siekiančių susijungti jėgų poliariškumo principas, veikiantis visuose gamtos reiškiniuose. „Kinijoje, – rašė jis, – poliariškumas pažįstamas nuo seniausių laikų – teorijoje apie *yin* ir *yang* priešybę. O kadangi visi pasaulio daiktai yra tos pačios valios objektiškumas ir todėl savo vidine esme yra tapatūs, tai ne tik turi egzistuoti toji akivaizdi jų analogija ir ne tik kiekviename netobulume turi pasirodyti artimiausios, aukštesnės tobulumo pakopos pėdsakas, užuomina, apmatas, bet – kadangi visos tos formos būdingos tik pasauliui kaip vaizdiniui – galima net tarti, kad jau bendriausiose vaizdinio formose, tuose tikruose ir pamatiniuose pasaulio pastoliuose, t. y. erdvėje ir laike, galima rasti ir parodyti pamatinį tipą, užuominą, apmatą visa to, kas tas formas užpildo. Atrodo, kad miglota mintis apie tai yra Kabalos ir visos matematinės pitagorininkų filosofijos, taip pat kinų *I ching* šaltinis“ [Ten pat, p. 223].

Schopenhauerio mintys apie ribų tarp sapno ir realaus gyvenimo reliatyvumą, prabudimą labai primena analogiškus didžiojo kinų filosofo Zhuangzi apmąstymus. Gyvenimas ir sapnai Schopenhaueriui irgi yra tos pačios būties knygos lapai, kur nelengva pasakyti, kuomet viena pereina į kita. „Nors atskiri sapnai nuo realaus gyvenimo skiriasi tuo, kad jie nepatenka į jame nuolat išsiskleidžiančią rišlią patirtį, ir šį skirtumą parodo prabudimas, tačiau kaip tik pats rišlus patyrimas priklauso realiam gyvenimui kaip jo forma, ir sapnas savo ruožtu priešpriešina jai tam tikrą vidinį rišlumą. Jei pažvelgtume iš požiūrio taško, už vieno ir kito, tada jų esmėje neberastume jokio apibrėžto skirtumo, ir reiktų kartu su poetais pripažinti, kad gyvenimas yra ilgas sapnas“ [Ten pat, p. 63–64].

Nuosaučiau filosofas vertino Konfucijaus idėjas, itin paplitusias tarp mokslininkų ir valstybės valdininkų. „Sprendžiant pagal vertimus, tai – išplėtota, triviali, pirmiausia politinė moralinė filosofija, nesiremianti metafizika, o išsiskirianti kažkokiu savitu vangumu ir nuobodumu“ [Schopenhauer, 1993, t. 2, p. 97]. Schopenhaueris atkreipė dėmesį į skirtingų Kinijos filosofinių ir religinių pasaulėžiūrų toleranciją, tai, kad jos nėra priešiškos, o sugeba taikiai sugyventi ir veikti viena kitą. Todėl ir šios šalies imperatoriai neretai išpažino visas tris, nors dažniausiai pirmenybę teikė budizmui.

Ypatingas filosofo domėjimosi objektas – budizmo filosofija ir religija, kurią savo tobulumu, tikrumu ir išpažinėjų skaičiumi jis laikė reikšmingiausia Žemės rutulyje. Schopenhaueris buvo lyginamųjų krikščionybės ir budizmo studijų pradininkas

Vakaruose, suvokęs būtinybę lyginamojoje analizėje ne primesti savos kultūros tradicijos vertybių sistemą, o išiskverbti į kitos civilizacijos vertybių ir simbolių pasaulį. „Iki 1818 m., – rašė jis, – kuomet pasirodė manoji knyga [„Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“ . – A. A.], apie budizmą Europoje buvo žinoma labai nedaug ir netiksliai, iš kelių straipsnių ankstyvuosiuose *Asiatic Researches*, kurie gvildeno daugiausiai Birmos budizmą“ [Ten pat, p. 243].

Filosofas taikliai pastebėjo, kad europiečiai, siekdami pažinti Rytų tautų religijas, kaip tai anksčiau darė graikai ir romėnai, pirmiausia ieškojo sąlyčio taškų su savo tikėjimais. Kadangi vakariečiams religijos sąvoka buvo tapati teistinei pasaulėžiūrai, kurios esmėje slypėjo klaidingas požiūris, kad visos pasaulio tautos išpažįsta vieną aukščiausią Dievą pasaulio kūrėją, todėl, suprantama, kilo daug sunkumų norint suvokti Rytų, ypač Kinijos, religijų esmę. Ilgainiui jie įsitikino savo lūkesčių klaidingumu ir suvokė, kad Rytų civilizacijose „apie tokius požiūrius neturi menkiausio supratimo, trūksta žodžių jiems aprašyti, todėl jų tyrinėjimų kryptį visiškai atitiko tai, kad jų pirmuosiuose pranešimuose apie šias religijas daugiau buvo kalbama apie tai, ko juose nėra, o ne apie pozityvų jų turinį, kurį europiečiams dėl daugelio priežasčių suprasti buvo sunku“ [Ten pat, p. 98]. Įvertindamas Vakarų ir Rytų tautų žmonių kultūros ir mąstymo tradicijų skirtumus, filosofui atrodė natūralu, kad europiečiai, tyrinėdami Rytų civilizacijų religijas, pirmiausia konstatavo negatyvius, t.y. svetimus savajai monoteistinės religijos tradicijai, aspektus ir darė neginčijamą išvadą, kad budistams ir kinams monoteizmas nebūdingas.

Kita vertus, lygindamas krikščioniškosios tradicijos mąstytojų ir Budhos mokymus, Schopenhaueris aptiko daug artimų idėjų. Krikščionybėje filosofas išvelgė „indų kraują“, skatinantį ją išsivaduoti iš judaizmo įtakos. Savo etiką lygindamas su upanišadų, šventųjų Vedų, pasaulinės Budhos religijos teiginiais, ją vertino kaip „visiškai ortodoksalią ir neprieštaraujančią ankstyvajai tikrajai krikščionybei“ [Ten pat, p. 106].

Lyginamąsias budizmo ir krikščionybės studijas Schopenhaueris daugiausiai skyrė budizmo pradininko Budhos ir Meistro Eckharto bei šventojo Pranciškaus mokymams. Nors išorinės aplinkybės, vertusios Eckhartą „mintis įvilkti į krikščioniškojo mito apvalkalą ir pritaikyti jam savo posakius“, skirtingos, jų esmė ta pati. Pranciškaus ir Budhos požiūriai į savo idėjų bei gyvenimiškų principų atitikimą, meilė gamtai yra nepaprastai artimi. „Šventojo Pranciškaus perėjimas nuo turto prie elgetystės labai panašus į dar ryžtingesnę Budhos Schakya Muni žingsnį, pavertusį jį iš princo elgeta. [...] pažymėtinas ir jo giminiškumas indiškai dvasiai, pasireiškiantis didžiąja meile gyvūnams ir bendravimu su jais. Gyvūnus jis visuomet vadina savo seserimis ir broliais; jo įstabus *contico*, šlovinantis saulę, mėnulį, žvaigždes, vėją, vandenį, ugnį ir žemę, taip pat rodo įgimtą indų dvasią“ [Ten pat, p. 110].

Senovės indų filosofines ir religines sistemas Schopenhaueris nuolat lygino su „autentiškos krikščionybės“ idėjomis norėdamas teoriškai pagrįsti asketišką pesimistinę iracionalios valios metafiziką. Iš čia kyla budizmo ir brahmanizmo suartinimas su ankstyvosios krikščionybės idėjomis. Visose minėtose religijose jis išvelgė asketizmo tendencijas, raginančias jų išpažinėjus atsiriboti nuo fenomenalaus vaizdinių pasaulio ir paneigti valią gyvenimui. Pasaulis čia traktuojamas kaip valios sapnas, iš kurio mąstančiai asmenybei būtina prabusti ir paneigti jo sąmonę kaustančią valią gyvenimui. Todėl žmogaus tobulumą filosofas siejo su kviteizmu, asketizmu ir „valios gyventi“ paneigimu. Iš senovės indų filosofijos perėmęs tris pamatines idėjas (kančios neišvengiamumo, susitaikymo su ja ir išorinio pasaulio atsisakymo), aukščiausiu idealu filosofas laikė budistinę nirvaną – kai subjektą apima visiška introspekcija ir jis atsisako niekingo bei beprasmiško išorinio pasaulio.

Neabejotinas budizmo filosofijos ir Rytų religijų privalumas, pagal Schopenhauerį, – nuoseklus atsiribojimas nuo valios gyvenimui poveikio. Kadangi indų religijos čia traktuojamos kaip nuoseklesnės, todėl ir krikščioniškosios religijos propagavimą Indijoje jis laiko beprasmio dalyku. „Indijoje mūsų religija niekada ir niekur neįleis šaknų: senovinė žmonijos išmintis nebus išstumta įvykių Galilėjoje. Priešingai, indų išmintis sugrįš į Europą ir iš pamatų pakeis mūsų pažinimą bei mąstymą“ [Ten pat, p. 494]. Vadinas, jis manė, kad indų išmintis galingai pasklis Europoje ir paveiks vakarietiškąją mąstyseną. Šios jo pranašystės pradėjo pildytis XIX–XX a. sandūroje ir ypač XX a. pabaigos postmodernioje kultūroje, kurioje išryškėjo galingos orientalizacijos tendencijos.

Schopenhauerio filosofijoje, kaip ir spontaniškose Tolimųjų Rytų filosofijos kryptyse, remiamasi filosofinio ir meninio mąstymo sinteze, pabrėžiama estetinių ir etinių klausimų, individualios valios stiprinimo svarba, pasaulis traktuojamas kaip kančios buveinė, jis įvardijamas „nerealiu“. Schopenhaueriškas *valios* principas savo esme artimas kiniškam *dao*.

Schopenhauerio iracionalizmas savo žmogaus būties sampratą priešpriešina europiniam racionalizmui, o daoizmas bei čan (dzen) nuolatos polemizuoja su racionalistinėmis konfucinėmis normomis. Dėl to panašiai ignoruojama tikrovė, daug dėmesio skiriama žmogaus išgyvenimams, introspekcijai, intymiausių jausmų, nuotaikų pokyčiams, ieškoma atsakymo į sudėtingus *neišmatuojamos* kaip ir būtis asmenybės būties klausimus. Artimas taip pat *išperkamosios* meno paskirties supratimas, intuicijos, kaip tobuliausio pažinimo instrumento, išaukštinimas, mėginimas įteisinti vaizdinio pasaulio pažinimo nepriklausomumą nuo loginio. Meninės kūrybos subjekto koncepcijose ženkliai asmeninė orientacija, vienatvės poetizavimas. Ryškus meninės sąmonės bėgimo nuo išorinio pasaulio šurmulio į grynąją kontempliaciją motyvas.

Itin daug bendrumų išryškėja lyginant meninės kūrybos eigos traktavimą. Čia susiduriame su artimomis genijaus (tik Rytų teorijose silpnėsi elitariniai motyvai) ir *non finito* koncepcijomis, artimais meninės kūrybos akto aprašymais. Abiejose tendencijose grožio esmė pasiekama, „atskleidus paslaptinę Maya'os šydą“, t.y. išsiskverbus į *atsitiktinį* fenomenų pasaulį ir intuityviai pasiekus būties esmę. Meninės kūrybos eigoje lemiamas vaidmuo tenka nesąmoningai veiklai, kai vidinė menininko intuicija pasireiškia visiškai spontaniškai. Menininkas yra suvokiamas kaip tiesioginis *pasaulinės valios* (Schopenhaueris) arba *dao* (daoizmas, čan, dzen) transliatorius. Menininko kūrybinio akto aprašyme pabrėžiama dvasinio praregėjimo reikšmė. Tačiau Tolimųjų Rytų kryptyse nepalyginamai labiau suvokiama „Permainų knygos“ dialektika. Geriausia Schopenhaueris laikė eskiziškus, iš principo neišsakytus kūrinius, kaip laisvos improvizacijos išdavą. Taigi jis aptarė ir svarbią *non finito*, arba meninio kūrinio neužbaigtumo, problemą. Čia jo idėjos artimai siejasi su orientalistine ir nūdiene meno filosofija.

Nihilistinės etikos epilogas. Pažymėtina, kad netgi Schopenhauerio koncepcija užsibaigia iš Rytų filosofijos paimtais pesimistiniais motyvais. Meno paskirtis, – skelbia filosofas, – kurti tokią „estetinę iliuziją“, kuri išlaisvintų žmogų iš „valios gyventi“ vergijos. Tačiau pasaulyje, kuriame viešpatauja akla iracionali valia, neišvengiamai atsiranda blogis ir pasireiškia universali kančia. Schopenhauerio iracionalios valios metafizikoje netgi malonumas vertinamas kaip trumpalaikė visa aprėpiančios kančios pasireiškimo forma. Kadangi žmogaus kančia yra *amžina* ir *begalinė*, tai ir meno kuriama „estetinė iliuzija“ turi būti paneigta kaip ir pats gyvenimas. Neabejotinas Rytų tautų filosofijos bei religijų privalumas, mąstytojo manymu, – nuosaikus jų požiūris į mirtį.

Vadinasi, žmogaus tobulumas pasireiškia ne aukštinant grožį, o paneigiant valią gyventi. „Tai, kas tragiškumui suteikė savotišką skrydį, – tai sugebėjimas pajusti, kad pasaulis ir gyvenimas nepajėgia suteikti žmogui tikro pasitenkinimo, o todėl jie ir neverti mūsų dėmesio“ [Schopenhauer, 1990, p. 495].

Aukščiausiu etiniu principu jis įvardija asketizmą ir „valios gyvenimui“ paneigimą („nebūtis – geriau būties“), kurį interpretuoja kaip vienintelį „reikšmingą“ laisvos valios pasireiškimo aktą. Taigi, perėmęs iš senovės indų etikos tris pagrindines idėjas: 1) kančios neišvengiamumo, 2) susitaikymo su ja ir 3) atsisakymo nuo išorinio pasaulio beprasmiškumo, Schopenhaueris tarsi siekia filosofškai įprasminti Horacijaus mintį *Beatus ille qui procul negotiis* („Laimingas, kurs toli nuo pasaulio šurmulio“). Schopenhauerio filosofija baigiasi šiuo didžiai pesimistiniu leitmotyvu.

Schopenhaueris paneigia fundamentalų ankstesnės šviečiamosios filosofijos postulatą apie žmogaus būties harmoniją. Todėl jo filosofija virsta nihilistine etika. Kadangi mąstytojo sukurtoje metafizinėje sistemoje pasaulio realumo pagrindu yra laikomas

subjektas, tai, jam išnykus, išnyksta „nieke“ ir visas mus supantis pasaulis. Šiuo pesimistiniu akordu ir baigiasi Schopenhauerio metafizika, kurios idealu tampa savotiška budistinė nirvana, t.y. visiškas užsisklendimas ir atsisakymas nuo „niekingo“ ir „beprasmingo išorinio pasaulio“. Schopenhauerio pesimizme, skelbiančiame atsisakymą nuo pasaulio įvairovės ir iškeliančiame „nieką“, kaip savotišką filosofinę perspektyvą, pirmą kartą Vakarų Europos filosofinės minties istorijoje susiduriame su iki kraštutinumo išplėtotą nihilistine pasaulėžiūra. Ši „nieko“ perspektyva, tragiško pesimizmo horizontai, kuriuos atskleidė iracionalizmo pradininkas, atspindėjo gilią tradicinių Vakarų civilizacijos tiesos, gėrio ir grožio idealų krizę.

Schopenhaueris siekė suteikti savo filosofijai tvirtą empirinį pamatą, paremtą nuodugniais gamtos mokslų, fiziologijos ir žmogaus tyrinėjimais. Jis įvedė į Vakarų humanistiką daug naujų savitai interpretuojamų idėjų, kurios tiesiogiai siejosi su pirmą kartą išreikštu nusivylimu Vakarų civilizacijos raidos perspektyvomis ir siekimu integruoti į savąją filosofiją neeuropinių tautų mąstymo tradicijų elementus.

Ryški „Frankfurto atsiskyrėlio“ asmenybė ir aštria pajauta bei minties raiškumu pasižyminti Schopenhauerio filosofija darė didžiulį poveikį daugeliui iškilių mąstytojų, kurie savitai interpretavo jo idėjas. Aistringas jo sekėjas „gyvenimo filosofijos“ pradininkas Nietzsche perėmė iš Schopenhauerio svarbiausią savo kategoriją – „valią“, kuri jo koncepcijoje virto aktyvia „valia galia“. Intuityvizmo pradininkas Bergsonas iš jo pasisavino mokymus apie intuciją, „trukmę“ (*durée*), „gyvenimo polėkį“ (*élan vital*), taip pat polinkį į alogizmą, rafinuotą antiintelektualizmą, filosofinių problemų estetinimą ir psichologizavimą. Psichoanalitinės krypties šalininkams buvo artimas Schopenhauerio dėmesys fiziologijai, nesąmoningiems žmogaus psichikos aspektams, požiūris į seksualinius instinktus, kaip svarbiausią kūrybos šaltinį. Iš Schopenhauerio idėjų išsirutuliojo psichoanalitinis mokymas apie „sublimaciją“ – pozityvią instinktyvių jėgų valdymo formą, teorijos apie genialumo ir psichinės patologijos, meno ir sapnų ryšius.

Egzistencializmo šalininkai Schopenhauerio veikaluose rado egzistencinio mąstymo užuomazgų. Šis filosofas jiems buvo artimas gyvenimo prasmės ieškojimais, teze apie neįveikiamą žmogaus egzistencijos krizę, tragiškumo išaukštinimu, pesimistiniais būties apmąstymais „mirties akivaizdoje“. Schopenhauerio idėjų įtakos pėdsakų taip pat aptinkama E. Husserlio fenomenologijoje, J. Burckhardto kultūrologijoje, sociologinėse H. Taine'o ir M. Guyau koncepcijose, K. Fiedlerio ir A. Rieglio „meno imanentiškumo“ teorijose. Radikalia eurocentrizmo, šviečiamojo racionalizmo, „logos“ kultūros kritika, orientacija į Rytų mąstymo principus, siekimu suartinti filosofiją su menu, polinkiu į didžiai asmeninių situatyvinių kategorijų pasaulio kūrimą Schopenhauerio idėjos per jo gausius sekėjus turi stiprų poveikį šiandieną vyraujančiai Vakaruose postmodernistinei ideologijai išsivalyti.

S. KIERKEGAARD'O „EGZISTENCINĖS KRIZĖS“ FILOSOFIJA

Kierkegaard'o fenomeno mįslė. Danų mąstytojo Sørenio Kierkegaard'o (1813–1855) „egzistencinės krizės“ koncepcija yra unikalus filosofijos istorijos reiškinys. Jai būdingi saviti, vėliau išplitę, egzistencinės pasaulėjautos motyvai, atspindintys apokaliptines neišvengiamos katastrofos nuotaikas, stiprėjantį žmogaus susvetimėjimą, jo būties bešakniškumą, nusivylimą socialine pažanga ir Vakaruose viešpatavusiais racionalistinės filosofijos principais. Šis, M. Unamuno žodžiais tariant, „Šiaurės Pascalis“ tęsė Schopenhauerio pradėtą Vakarų filosofinės sąmonės, tradicinio filosofinio mąstymo perorientavimo į ontologinį procesą. Jis įtvirtino naują egzistencinio mąstymo paradigmą, kurioje daugelis klasikinės Vakarų filosofijos kategorijų įgavo naują „neklasikinę“ interpretaciją. Užsklēsta tarp vidinių asmenybės problemų unikali žmogaus egzistencija Kierkegaard'o filosofijoje tapo vienintele autentiško mąstymo verta realybe.

Pabrėžtinai asmeninis Kierkegaard'o mąstymo stilius ir paradoksali idėjų dėstymo maniera ilgą laiką buvo ignoruojama. Jis išsikovojo pripažinimą Danijoje, tačiau už jos ribų buvo praktiškai nežinomas. Savo tėvynėje šis originalus mąstytojas buvo suvokiamas kaip keistas romantinės pakraipos rašytojas. Daugeliui amžininkų jis atrodė mažiau reikšmingas danų literatūrai nei tarptautiniu mastu žinomas pasakų kūrėjas H.Ch. Anderseną. Iš tikrųjų sunku tapti pranašu savo šalyje. Šį teiginį patvirtina dar vienas akivaizdus faktas. Kopenhagoje yra didžiulė gyvybinga gatvė *Kierkegaard* (šis žodis danų kalba reiškia bažnyčios kiemą ir paprastai prie šventoriaus įkurtas kapinės), bet ji yra tik kaip „kapinių gatvė“, su didžiuoju filosofu nesusijusi.

Kierkegaard'as pirmiausia domina kaip didis Vakarų klasikinės filosofijos reformatorius, subtilus psichologas, daugybės mįslingų, tiesiog paradoksalių tekstų autorius. Jis daug nuveikė kuriant naują „neklasikinę“ Vakarų mąstymo tradiciją, įtvirtinant joje personalistines tendencijas ir naujus egzistencinio mąstymo principus. Šioje studijoje sąmoningai nesusieksminami religiniai jo filosofijos aspektai – daugiausia dėmesio skiriama ontologinėms problemoms, kurias sprendamas autoriaus požiūriu, Kierkegaard'as atsiskleidė kaip vienas įžvalgiausių Vakarų mąstytojų. Religiniai dažniausiai interpretacinėje literatūroje aptariami jo tekstai yra ne tokie originalūs, nuobodesni, kadangi juose kartojasi ir įvairiai nagrinėjamos tos pačios ji kamavusios problemos.

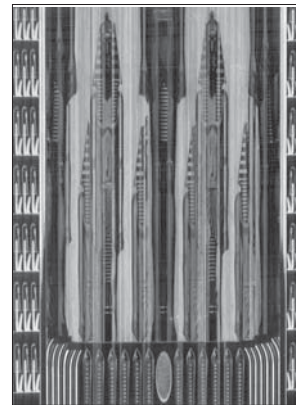
Kierkegaard'as, kaip ir jį stipriai paveikęs Schellingas, pagrindines idėjas iškėlė ankstyvuosiuose veikaluose, todėl pirmiausia remsimės jais. Kita vertus, plačiai pasitelksime itin vertingą jo kūrybinio palikimo dalį – „Dienoraščius“ ir kitą įvairialypį

epistoliarinį palikimą, kuriame galima rasti daug atsakymų į jo knygose glūdinčias mįsles arba paremti kai kurias Kierkegaard'o kūrybinio palikimo vertinimo interpretacijas. Intymiuose dienoraščiuose jis dažnai nejučiomis prasitaria apie tas jį kamavusias problemas, kurias rūpestingai slėpė nuo skaitytojų paskelbtose knygose.

Kartu su Schopenhaueriu Kierkegaard'as tapo įtakingas naujos žmogaus egzistencijos svarbą teigiančios pakraipos mąstytojas. Kaip taikliai pastebėjo J. Hohlenbergas, daugelis slapčiausių Schopenhauerio minčių buvo savarankiškai suformuluotos ir įtvirtintos Kierkegaard'o veikaluose [Hohlenberg, 1960, p. 300]. Dienoraščiai liudija, kad su Schopenhauerio idėjomis susipažino tik gyvenimo pabaigoje, kai svarbiausi jo veikalai buvo sukurti. Šio mąstytojo idėjos, sprendžiant pagal didžiai pagarbius žodžius dienoraštyje, Kierkegaard'ui padarė didžiulį įspūdį. 1854 m. dienoraštyje jis rašė: „Buvau nustebęs, kai aptikau rašytoją [Schopenhauerį. – A.A.], kurio idėjos nors kai kuo skyrėsi, tačiau buvo artimos mano skelbiamoms“ [Kierkegaard, 1949, p. 572]. Ypač reikšminga, kad jį „labiausiai žavi Schopenhauerio kova su Hegeliu“ ir „aršūs išpuoliai prieš profesorių filosofiją“ [Ten pat, p. 573]. Schopenhauerį Kierkegaard'as laikė „didžiai reikšmingu autoriumi“ – tokių išskirtinių dėmesį liudija dienoraščiuose užrašytos mintys, skirtos kritinei jo asmenybės ir filosofijos refleksijai.

Skirtingai nei Schopenhaueris, artimai susijęs su klasikinio vokiečių idealizmo tradicija, nuo kurios jis taip ir nesugebėjo atsiriboti, nors ir fanatiškai kovojo, kadangi gyveno jos idėjų klestėjimo metu, vėliau filosofines diskusijas pradėjęs Kierkegaard'as jau turėjo tam tikrą istorinę perspektyvą. Kita vertus, vokiečių klasikinio idealizmo koryfėjų Schellingo ir Hegelio koncepcijos jau buvo praradusios savo pirmąją gyvybingumą. Dėl to daug radikaliau Kierkegaard'as kritikavo klasikinius Vakarų racionalistinės filosofijos principus. Turėtume atkreipti dėmesį ir į kitą ne mažiau reikšmingą dalyką – Schopenhaueris buvo pripažintas paskutiniais savo gyvenimo metais, o Kierkegaard'ui to teko laukti daug ilgiau – iki pirmųjų XX a. dešimtmečių, kuomet Vakarų Europoje įsigalint susvetimėjimui, plėtojantis totalitarizmo tendencijoms ir stiprėjant klasikinių mąstymo principų krizei, jo idėjos atgimė. Tuomet daugelį šokiravęs ir visų pamirštas Kierkegaard'as pamažu tapo filosofų bei intelektualinio elito skaitomu autoriumi.

Kodėl šis visų užmirštas „Kopenhagos atsiskyrėlis“, mįslingų tekstų autorius iški-
lo į Vakarų mąstymo tradicijos Olimpą ir tapo vienu įtakingiausių mąstytojų? Vienareikš-
mio atsakymo nėra, tačiau akivaizdu, kad viena svarbiausių priežasčių – jam būdingas
įžvalgumas. *Kierkegaard'as sugebėjo anksčiau nei kiti mąstytojai įžvelgti vos besikalančias žmogaus
susvetimėjimo, nusitvylimo, egzistencinės problematikos aktualėjimo ir kitas „piktybės gėles“, kurios
vėliau vešėjo Vakarų visuomenėje.* Kita vertus, danų mąstytojas buvo suvoktas kaip asmeny-



S. Kierkegaard.

bė, suformulavusi daugybę anksčiau nesuprastų, tačiau tik XX a. ypač aktualių idėjų. Todėl jo „egzistencinės krizės“ filosofija taip stipriai paveikė XX a. filosofinių idėjų raidą.

Siekiant suvokti Kierkegaard'o fenomeną ir jo idėjų įtaigumo priežastis nevertėtų pamiršti, kad jis buvo ne tik didis mąstytojas, bet ir postromantinės literatūros genijus. Jo veikaluose savitai susipynė filosofinės mąstysenos gelmė, rafinuotas literatūrinis stilius ir subtilaus psichologo nuojauta. Psichologiniu požiūriu tai buvo vienas išvalgiausių mąstytojų, lygiavertis Pascaliui, Monteniui, Schopenhaueriui, Dostojevskiiui, Nietzsche'ui, Bergsonui ir M. Proustui.

Kierkegaard'ui svetimas šviečiamasis optimizmas, tikėjimas viltinga žmogaus būtimi. Visa jo kūryba kupina melancholijos, neišvengiamos tragiškos lemties nuojautos. Jis nuolatos kalba apie nusivylimą, susvetimėjimą, mirties baimę, kuri persekioja pasmerktą kančiai žmogų jam priešiška pasaulyje. Savo gyvenimą mąstytojas vaizdžiai palygina su „amžina naktimi“. 1837 m. dienoraštyje Kierkegaard'as užrašo: „Man kartais atrodo, kad esu vergas, prikaustytas grandinėmis prie galeros, pasmerktos žūti“ [Kierkegaard, 1949, p. 558]. Dienoraščiuose jis prisipažįsta, jog „nelinkęs kaltinti tik savo meto, kadangi visais laikais gyvenčiau blogai. Sokratas sakė tiesą: tremtis neteiks jam naudos, nes jis jausis blogai visose šalyse“ [Rohde, 1998, p. 358].

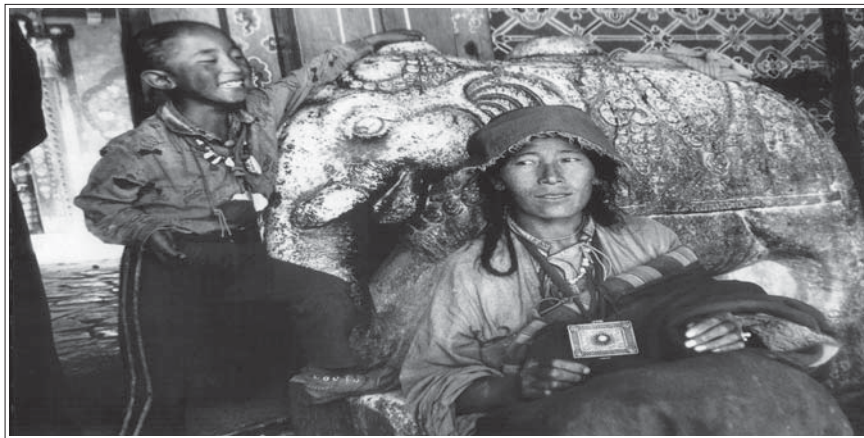
Intelektinė biografija. Tarp Vakarų filosofų nedaug mąstytojų, kurių idėjos būtų taip glaudžiai susijusios su asmeninio gyvenimo faktais, paskatinusiais atsirasti svarbius mokymus ir idėjas. Iš tikrųjų, nagrinėjant Kierkegaard'o idėjas, aiškėja, kad filosofo mąstysena pagrįsta intymiais emociniais išgyvenimais ir savianalize. Jo tekstuose vyraujantys egzistenciniai leitmotyvai neretai yra nesuprantami be tiesioginių sąsajų su konkrečiais biografijos faktais. Jei Kierkegaard'o gyvenimą gvildensime, norėdami aptikti kuo daugiau ryškių daugeliui tos epochos asmenybių gyvenimui būdingų intriguojančių istorijai reikšmingų įvykių, greit nusivilsime. Tačiau jei mėginsime įsiskverbti į jo vidinį pasaulį, aiškinsimės jame vykusias kankinančias metamorfozes, tuomet viskas apsivers, ir šio mąstytojo idėjos, ir su jomis susiję biografijos faktai įgaus kitokią prasmę. Jis taps mįslingu XIX a. rafinuotos intelektualinės kultūros reiškiniu, vertu ne tik psichoanalitinės, bet ir itin kruopščios kompleksinės analizės.

Išoriškai atrodantis skurdus įvykių Kierkegaard'o gyvenimas (visą gyvenimą, išskyrus keturias keliones į Berlyną, jis užsisklendęs nugyveno savo bute Kopenhagoje) neturėtų klaidinti: tokios jautrios asmenybės, gyvenančios intensyvią dvasinę gyvenimą, biografijoje buvo įvykių, kurie vėliau labai paveikė jo sąmonę ir kūrybą. Kierkegaard'o knygoje nuolatos įkyriai kartojasi keli leitmotyvai. Tai – tėvo nuodėmės, griežtas protestantiškas auklėjimas vaikystėje, pažintis su Regina Olsen, sužadėtuovės ir santykių nutraukimas, ryšys su Schellingu, maištas prieš Hegelio racionalistinės filosofijos principus, miesčioniškos filisterinės visuomenės vertybių neigimas, užsisklendimas savyje, pasišventimas kūrybai... Šie intelektualinės

biografijos faktai savitai transformavosi jo tekstuose. Jie nuolatos skatino mąstytoją analizuoti „amžinas žmogaus būties problemas“, todėl nenuostabu, kad savitai atsispindėjo jo egzistencinės krizės filosofijoje.

Nemažai Kierkegaard'o gyvenimui įtakos turėjo jo šeimos, ypač tėvo, problemos.

Būsimasis filosofas gimė 1813 m. gegužės 5 d. Kopenhagoje religingo komersanto Michaelio Pedersenio Kierkegaard'o šeimoje. Tėvas augo nedideliame vargingų Jutlandijos valstiečių ūkyje (*Gaard*) netoli protestantų bažnyčios



(*Kierke*) – iš čia kilo šeimos pavardė *Kierkegaard* (liet. – kapinės). Tėvo, o vėliau ir su juo augusio sūnaus gyvenime gilų rėžį paliko vaikystėje tėvo padaryta nuodėmė, kurią visą gyvenimą skaudžiai išgyveno. Jį, vienuolikos metų vaiką, tėvai atidavė varganam ūkininkui piemenauti. Nuskurdęs kenčiantis alkį, šaltį ir kitus nepriteklus vaikas nusivylimo akimirka prakeikė Dievą. Šis nuodėmingas Dievo prakeikimas vėliau persekiojo jo gyvenimą, iškiepijo neišperkamos kaltės jausmą. Persikėlęs į Kopenhagą sumanus tėvas atkakliu darbu ilgainiui praturtėjo, vėliau sėkmingai vertėsi kojinių bei trikotažo prekyba ir šešių nupirktų namų nuoma, kuri davė stabilias pajamas. Sulaukęs keturiasdešimties nuo komercijos nutolo ir daug dėmesio skyrė knygų skaitymui bei vaikų auklėjimui.

Michaelis Pedersenas buvo ambicingas, griežtas, sumanus žmogus, sugebėjęs išsikovoti tvirtas pozicijas visuomenėje. Siekdamas ištaisyti vaikystės išsilavinimo trūkumus, domėjosi literatūra, filosofija, religija, lankėsi įvairiuose miesto intelektualų susitikimuose. Šeimos gyvenimas klostėsi sunkiai. Sørenas tėvas buvo įsitikinęs, kad lemtingas prakeikimas jį persekioja, kadangi vienas po kito mirė artimieji. Kierkegaard'ai buvo įsitikinę, jog nė vienas iš septynių nuodėmingo Michaelio Pedersenio vaikų nesulauks Kristaus amžiaus, t. y. 33 metų. Slogi nuojauta slėgė religingą šeimą; beje, iš septynių vaikų gyvi išliko tik du sūnūs – Peteris Christianas ir Sørenas. Peteris Christianas tapo pastoriumi, o 1856 metais – vyskupu.

Jauniausiojo sūnaus Sørenio gimimo metu tėvui buvo 56, o motinai – Annai Lund, buvusiai namų tarnaitėi, 45 metai. Tėvas ją vedė jau nėščią vengdamas apkalbų, tačiau

*Kopenhagos
centro vaizdas.
XIX a. raižinys*

nesantuokiniai santykiai dar tebegegindint mirusios pirmosios žmonos ir iš šių ryšių gimęs kūdikis nuolatos jam priminė nuodėmingą praeitį. Tais laikais Sørenas tėvai buvo ganėtinai pagyvenę žmonės, kadangi sunkios gyvenimo sąlygos, ligos XIX a. pradžioje daug greičiau silpnino žmogaus organizmą. Į tai, kad Sørenas buvo pagyvenusių tėvų sūnus, daugelis jo kūrybos interpretatorių atkreipia dėmesį ir sieja su jam būdinga silpna sveikata, psichologiniu jautrumu, pesimistine pasaulėžiūra bei kitais jo pasaulėjautai bei charakteriui būdingais bruožais.

Nuo vaikystės Sørenas išsiskyrė neeiliniais sugebėjimais, lakia vaizduote ir ypatingu jautrumu. Tėvas daug vilčių siejo su jauniausiu sūnumi, kurio auklėjimui ir lavinimui skyrė išskirtinį dėmesį, siekdamas įskiepyti pareigos jausmą ir griežtus etinius principus. Jis daug valandų praleisdavo su sūnumi aiškindamas jam įvairius dalykus. „Mano vaikystė, – prisimena Sørenas, – buvo laiminga, kadangi praturtino mane etiniais įspūdziais. Duokite man galimybę pabūti prie jos dar akimirka, ji primena man tėvą. Šie prisiminimai brangiausi iš visų. Vaikystės prisiminimai suteikia man galimybę dar kartą išryškinti tai, apie ką kalbu: kad svarbiausias dalykas – vientisas pareigos jausmas, o ne įsipareigojimų įvairovė. Jei vertybinę prasmę įgauna pastarieji, individas degraduoja ir žlunga“ [Rohde, 1998, p. 22]. Tarp tėvo ir sūnaus nusistojo glaudus emocinis ryšys. Sørenas vėliau knygoje ir dienoraščiuose su didžia pagarba prisimindavo tėvą, nors visiškai neminėdavo motinos. Jis nuolatos gvildeno tėvo poveikį jo gyvenimui, ir atvirkščiai.

Šiuo požiūriu labai svarbus alegorinis pasakojimas „Šešiose fantazijose apie vienviatę gyvenimo kelio pakopose“ skyriuje „Tylus nusivylimas“. „Kadaise, – pasakoja Kierkegaard’as, – gyveno tėvas su sūnumi. Sūnus panašėjo į veidrodį, kuriame tėvas regėjo save; sūnui savo ruožtu tėvas buvo tas veidrodis, kuriame jis regėjo save tokį, koku ilgainiui taps. Tačiau jie retai žvelgė į save taip, kadangi kasdien jie gyvai bendraudavo. Tik kelis kartus nuliūdęs tėvas tyliai žiūrėjo į sūną ir pasakė: „Vargšas berniuk, tu gyveni nusivylęs, bet tyliai“. Daugiau apie tai jie niekuomet nesikalbėdavo: nei apie tai, kaip šiuos žodžius reikia suprasti, nei apie tai, kiek tai atitinka tiesą. Tėvas manė, kad dėl sūnaus melancholijos kaltas jis, o sūnus buvo įsitikinęs, jog teikė skausmą tėvui, tačiau daugiau apie tai jie neprasitardavo“ [Ten pat, p. 379–380]. Ši didžios simbolinės prasmės kupina alegorija subtiliai atskleidžia dvasinius mąstytojo ir tėvo ryšius bei abipusį kaltės jausmą, kuris neapleido jų iki gyvenimo pabaigos, labai veikė jų pasaulėjautą bei santykius su išoriniu pasauliu. Tėvą Sørenas laikė vieninteliu artimu žmogumi, kuris jį suprato be žodžių ir su kuriuo buvo galima kalbėtis be žodžių.

Kopenhagoje išaugęs Sørenas – miesto kultūros produktas. Tiesa, miesto kultūra Danijoje tuomet tik ėmė gyvuoti, kadangi tai buvo provinciali žemės ūkio šalis, kurios dar beveik nepalietė kitose Vakarų Europos šalyse sparčiai besiplėtojanti pra-

moninė gamyba. Tėvo liepiamas Sørenas 1830 m. įstojo į Kopenhagos universiteto Teologijos fakultetą, tačiau studijavo ne itin uoliai, gyveno nerūpestingą bohemiską gyvenimą, daugiau domėjosi liksmomis užteigomis, salonais, muzika, teatru, poezija, literatūra, filosofija. Tai skaudino jo tėvą. Mylimo sulaukusio 82 metų tėvo mirtis 1838 m.



rugpjūtį Sørenui buvo skaudus smūgis. Dienoraštyje šį įvykį aprašo taip: „Aš taip nuoširdžiai troškau, kad jis dar nors keletą metų pagyventų. Jo mirtį laikau galutiniu jo meilės man įrodymu. Mirdamas jis pasitraukė ne nuo manęs, o dėl manęs – kad (jei tai įmanoma) šis tas iš manęs išeitų“.

S. Kierkegaard
prie darbo stalo
ir R. Olsen

Po šio sukrėtimo Sørenas gyvenimiškosios nuostatos ir gyvenimo būdas pasikeitė iš esmės. Jis 1838 m. pasinėrė į studijas, pradėjo rašytojo karjerą – paskelbė pirmą garsėjančiam Andersenui skirtą knygą „Iš dar gyvojo užrašų“, kuri atskleidė autoriaus polinkį į giliamintiškumą. Šiame veikale išryškėjo jaunojo rašytojo maksimalizmas ir bekompromisiškumas. Jo išvada negailėstinga: „tai joks genijus, o greičiau pasigailėtinas vargeta, kadangi genijus – ne apskretusi žvakė, gęstanti vėjuje, o gaisras, kurį vėtra tik įplieskia dar daugiau“. 1840 m. birželį sėkmingai išlaikęs baigiamuosius teologijos egzaminus, pastoriaus karjeros atsisakė; 1841 m. rugsėjo 29 d., gerai apgynęs disertaciją „Ironijos koncepcija, nuolatos remiantis Sokratu“, gavo tėvo išsvajotą *magister artium* diplomą.

Dar 1837 m. Sørenas gyvenime atsitiko svarbus įvykis. Tuomet jis susipažino su jauna žavia mergina Regina Olsen, o 1840 m. rudenį susižiedavo. Tačiau po metų spalio mėnesį prieš pat santuoką santykius su ja nutraukė. Provincialioje protestantiškoje Kopenhagoje (1840 m. joje gyveno apie 120 000 gyventojų) tai buvo triukšmingas skandalas, sukėlęs daugybę apkalbų ir visuomenės pasmerkimą. Po dviejų savaitių kaip laisvas klausytojas Sørenas išvyko į Berlyno universitetą. Bręstančiam mąstytojui Danija buvo perdėm maža šalis, todėl jis veržėsi į tuometinės Vakarų filosofijos centrą,

kur ieškojo įkvėpimo ir bendraminčių. „Vėliau, – rašė jis, – išvykau į Berlyną. Kentėjau siaubingai. Galvojau apie ją kasdien“.

Kokios buvo tikrosios atsisakymo nuo mylimos sužadėtinės priežastys, iki šiol lieka mįslė. Kierkegaard'o kūrybos interpretatoriai, remdamiesi jo tekstais ir amžininkų liudijimais, iškėlė daugybę hipotezių: pradedant fizine Sørenso negalia, netradicine seksualine orientacija ir baigiant grynai kūrybiniais asmenybės išraiškos motyvais. Šis *atrodantis nereikšmingas gyvenimo epizodas Kierkegaard'ui tapo vos ne kosminio masto istoriniu įvykiu*, prie kurio jis nuolatos sugrįžta savo knygose ir dienoraščiuose. „Daugelis vyrų tapo genijais įkvėpti meilės merginai, kai kuriuos jų merginos paskatino tapti šventaisiais. Tačiau niekas dar netapo genijum dėl merginos, tapusios žmona; žengęs tokį žingsnį jis gali tapti tik finansiniu patarėju“ [Ten pat, p. 107]. Vadinas, laiminga santuoka, anot filosofo, sukuria tik respektabilius savimi patenkintus komercinius patarėjus, generolus ar deputatus. Tik nepasiektoje, kupinoje vidinio nepasitenkinimo meilėje, o ne laimingose vedybose jis regi galingą autentiškos kūrybos impulsą. „Jei būčiau vedęs Reginą, – prisipažįsta jis, – niekuomet nebūčiau tapęs pačiu savimi“. Filosofas polemizuoja su J. von Mulleriu teigusiu, kad pasaulį valdo dvi jėgos: idėjos ir moterys. „Tačiau kuomet kalba eina apie reikšmingus dalykus, – rašė Kierkegaard'as, – turi viešpatuoti vien idėjos“ [Ten pat, p. 356].

Kierkegaard'o sužadėtuvių nutraukimas buvo ne dramos pabaiga, o tik dramatiškas pirmo veiksmo epizodas, davęs daugybę impulsų jo kūrybinei raiškai, gyvenimo prasmei, kūrybinėms problemoms apmąstyti. Kitais žodžiais tariant, pasiryžimas nutraukti santykius su mylima moterimi skatino jo dvasinę saviraišką, kadangi Regina jo mintyse tarsi buvo su juo ir buvo išskirtinai svarbi Kierkegaard'o gyvenimui ir kūrybai iki pat mirties. Atsisakymas jos 1) buvo pradžia vaisingiausio, atsiribojus nuo išorinio pasaulio, kūrybinio darbo etapo; 2) papildomas stimulus filosofiniams apmąstymams apie žmogaus būties prasmę.

1847 m., kai Kierkegaard'as sužinojo, jog Olsen tapo profesoriaus F. Schlegelio žmona, kuris buvo pirmoji jos jaunystės aistra, patyrė dvasinį sukrėtimą. Viename laišku jos vyrui filosofas rašė: „šiame gyvenime ji priklausys Jums, tačiau į istoriją ji įeis kartu su manimi“. 1849 m. Kierkegaard'as teigia: „mano valia nepakito, po mano mirties mano kūriniai liks pašvęsti jai ir mano tėvui“ [Kierkegaard, 1949, p. 156]. Vėliau testamentu jis įgaliojo tapti Reginą viso jo turto paveldėtoja. Sørenso mirties metais, 1855, Olsen su vyru išvyko gyventi į danų valdomas Antilų salas. Ji nugyveno 81 metus ir mirė beveik pusšimčiu metų vėliau nei Sørenas – 1904 m.

Berlyne Søreną labiausiai traukė universitetas. Jis iškart ėmėsi studijų; privačiai tobulino vokiečių kalbą ir kasdien lankėsi keliose filosofijos paskaitose. Tarp Berlyno filosofų tuomet viešpatavo į paskutinę dvasinės evoliucijos pakopą įžengęs Schellingas,

kuris dėstė savo vėlyvosios mitologijos ir apreiškimo filosofijos principus. Praslinkus keletui savaičių po atvykimo į Berlyną dienoraštyje Kierkegaard'as rašo: „Aš nepaprastai laimingas, kad galėjau išklaudyti antrą Schellingo paskaitą. Kaip ilgai kankinausi ir kaip ilgai mano mintys blaškėsi manyje; kai tik jis, kalbėdamas apie filosofijos ir tikrovės ryšius, ištare „tikrovė“, džiaugsmingas minties polėkio vaisius suspurdėjo manyje tarsi Elžbietos iščiose. Nuo šios akimirkos prisiminiau beveik kiekvieną jo žodį. Tikiuosi, pagaliau nušvis aiškumas. Šis vienintelis žodis priminė man visas mano filosofines kančias... Dabar visos mano viltys susijusios su Schellingu“ [Kierkegaard, 1941, t. 1, p. 242].

Iš Danijos atvykusį jaunuolį labiausiai domino antihegeliški ir egzistenciniai vėlyvojo Schellingo paskaitų motyvai. Išgirdęs grynojo egzistavimo (*das blosse Existieren*) sąvoką, jis pajunta sunkiai apibūdinamą naujos filosofinės saviraiškos atradimo jausmą. Tačiau praslinkus vos trimis mėnesiams aštrus kritinis danų mąstytojo protas vėlyvojo Schellingo filosofija nusivilia. 1842 m. vasario 27 d. laiške broliui Peteriui Christianui jis rašo: „Schellingas tauzija nepakeliamus niekalus. Jei nori tai suprasti, susidaryk tokį vaizdą: šuoliais lekiantis pastoriaus N filosofavimas [...] Glaustai kalbant, Berlyne aš neturiu daugiau ką veikti. Laiko pojūtis neleidžia man pamažu, po kąsni, valgyti tai, ką galiu praryti iškart, plačiai atvėręs burną. Aš jau per senas, kad galėčiau lankyti tokias paskaitas, kokias skaito Schellingas, o jam tai jau perdėm sunki užduotis. Visa jo Galių doktrina liudija didžiausią negalią“ [Ten pat, p. 258].

Pseudonimų problema. Kūrybinio proveržio skatinamas, Kierkegaard'as rašo disertaciją skirtą Sokrato ironijos analizei, o 1843 m. vasario 20 d. paskelbia pirmąjį reikšmingą dviejų tomų programinį veikalą *Enten–Eller* („Arba–arba“), kurį daugelis filosofijos istorikų pagrįstai vertina kaip jo *opus magnum* – naujos – egzistencinės krizės – filosofijos atsiradimą. Šia knyga buvo itin domimasi, palankiai ją vertino Kopenhagos intelektualai.

Anksti subrendusį mąstytoją užplūsta kūrybinių jėgų antplūdis; prasidėjo svaiginančio ir besąlygiško atsidavimo beatodairiškam darbui tarpsnis. Atsisakęs bohemiško gyvenimo būdo, atsirbojęs nuo pasaulio, įnikęs į vertingas knygas, jis nenuilstamai dirba. 1843–1855 m. – produktyviausias mąstytojo kūrybinės evoliucijos tarpsnis: viena po kitos pasipila dešimtys įvairiais slapyvardžiais pasirašytų pamokomų kalbų, filosofinių, etinių, estetinių, religinių veikalų. Jis tarsi išskleidžia savo gyvenimą daugybės polemizuojančių tarpusavyje, įvairiais stiliais parašytų tekstų erdvėje. Kuriamoji tikrovė jį užvaldo visiškai ir tampa svarbesne už realiąją.

Jį vis mažiau domina visuomenė, ryšiai su išoriniu pasauliu. Buvimas joje, bendravimas su žmonėmis vis labiau slegia. „Laimingas tik tuomet, kai kuriu. Tuomet užmirštu visas gyvenimo kančias ir nemalonumus, visiškai paskęstu mintyse. Tereikia padaryti nors kelių dienų pertrauką, ir sergu, dvasia prislėgta, galva sunkėja. Kuo

paaiškinti tokį nenugalimą potraukį minties darbui?“ [Rohde, 1998, p. 350]. Jis, kaip ir dvasiškai artimi M. Proustas ir F. Kafka, itin jaučia žmogaus būties baigtinumą... Gyvenimo laikas yra atmatuotas, jis lėtai gęsta, t.y. juda į mirtį, vaduojasi iš įkyriai persekiojančių vaiduoklių, todėl filosofas skuba išsakyti tai, kas labiausiai jaudina, slypi sielos gelmėse. Sąmoningas šalinimasis nuo visuomenės ir vienvietė prie rašomojo stalo jam – turiningiausios gyvenimo akimirkos. Todėl kūrybinio svaigulio tarpsniais jis retkarčiais trumpam ištrūkdavo iš namų į teatrą paklausti jo dievinamo W.A. Mozarto „Don Žuano“ uvertiūros ir vėl skubėdavo prie rašomojo stalo.

Viena po kitos įvairiais slapyvardžiais (Johannes Climacus, Anti-Climacus, Constantinus Constantinus, Johannes de Silentio, Victor Eremita, Vigilius Haufniensis, Nicolaus Notabene, Frater Taciturnus, Intere et Intere, Hilarius Knygrišys, Ponas A, Teisėjas Viljamas ir kitais) skelbiamos knygos *išplečia ir sukuria ypatingą filosofinių idėjų lauką, kuriame autorius tarsi išsiskaido, reiškiasi skirtingais pavidalais*. Slapyvardžių problema – atskiras ir įdomus Kierkegaard'o kūrybos aspektas, kadangi tiesiogiai siejasi su jo požiūriais į kūrybą, tekstą ir polifonines idėjų raiškos formas. Kiekvienas slapyvardis suteikia jo vardu pasirašytam tekstui individualias konotacijas, užslėptas prasmes. Dienoraščiuose Kierkegaard'as užsimena, kad savo paslaptis jis nusineš su savimi į kapus.

Anot autoriaus, skaitant Victorio Eremitos vardu pasirašytus tekstus būtina pajusti „geraširdišką ironiją“, Jaunuolio – „minties melancholiją“, Constantino Constantinus – „sustabarėjusį intelektualumą“, Madų parduotuvės savininko – „demonišką neviltingumą“, Johanno Suvedžiotio – „sutrikimą“ ir pan. Savo pavarde jis pasirašinėjo tik krikščioniškus tekstus, nedviprasmiškai išreiškiančius jo religines pažiūras, o visi kiti tekstai remiasi kitokiomis prielaidomis ir išreiškia kitokias gyvenimiškąsias pozicijas.

Per produktyviausią Kierkegaard'o kūrybinės evoliucijos tarpsnį viena po kitos išspausdinamos knygos „Dvi stiprinančios kalbos“ (1843), „Baimė ir virpulys“ (1843); pastarosios pabaigoje – glaustas priedas filosofinė esė „Pakartojimas“, „Baimės sąvoka“ (1844), „Filosofijos trupiniai, arba Truputis filosofijos“ ir itin svarbus „Baigiamasis nemokslinis priedas“ prie jų (1844), „Gyvenimo kelio etapai“ (1845), „Pamokomosios kalbos“ (1847), „Meilės gyvenimas ir valdžia“ (1848), „Krikščioniškos kalbos“ (1848), „Mirtina liga“ (1848), „Krikščionybės pratybos“ (1850), „Apie mano, kaip rašytojo, veiklą“ (1851) ir kitos. Per tryliką įtempto darbo metų nuo 1842 m. iki 1855 m. jis parašo 28 tomus veikalų, kurių pusę sudaro dienoraščiai. Jie labai svarbūs užslėptosioms jo filosofijos idėjoms pažinti. Mane visuomet stebino, kad daugelis Kierkegaard'o kūrybos tyrinėtojų taip menkai panaudoja jo intymių „Dienoraščių“ ir laiškų potencialą. Daugelis minčių, apmąstymų, kurie pateikiami tarsi *non finito* forma arba sąmoningai slepiama knygoje, netikėtai atsiskleidžia dienoraščiuose, kurie yra patikimiausi rašytojo „kūrybinei laboratorijai“, intymiausiems dvasios pokyčiams pažinti.

Kierkegaard'o tekstuose mintys plėtojasi netikėtais vingiais, kurie neretai susipina, veda į nežinią, aklavietes, o tai skaitytoją trikdo. Čia tarpusavyje polemizuoja įvairios gyvenimiškos pozicijos, simboliniai personažai, kurie – kaip ir polifoniškuose Dostojevskio romanuose – skaidosi, dvejinasi. Autoriaus Aš šiame kaukių maskarade tarsi išnyksta. Kierkegaard'as rašytojas nuolatos perauga į filosofą, ir atvirkščiai. Ribos tarp filosofijos ir literatūros nyksta, filosofija siekia pajungti sau literatūros teikiamas galimybes. Šiuose tekstuose daug savianalizės protrūkių, apmąstymų apie žmogaus būties skaudulius. Jo veikaluose, kaip ir „sąmonės srauto“ literatūroje ar „naujajame romane“, nuolatos keičiasi laiko pjūviai. Tiesioginis dabarties suvokimas čia susipina su ateities ir praeities gyvenimo faktais. Klasikiniu tokios saviraiškos, itin aktualios modernistinei ir postmodernistinei literatūrai, pavyzdžiu laikyčiau paskirus fragmentus iš „Gyvenimo kelio etapų“. Šios 1845 m. paskelbtos knygos pasakotojo dienoraštyje praeitis ištiesai narpliojasi su dabartimi. Minėtas fragmentas tarsi muzikos kūrinys skleidžiasi dviem registras – susiliedami vienas su kitu, sukuria polifoniškos melodijos išpūdį. Pasakotojas rašo: „Eilutės, rašytos rytais, liudija praeitį ir byloja apie praėjusius metus, o kurias rašau dabar – tai „nakties apmąstymai“, mano nūdienos dienoraštis“. Dėl to atsiranda Kierkegaard'o mąstyme dviejų laiko struktūrų įtampa. Skaitant knygas, pavergia jautrus psychologizmas, introspekcija, intensyvus vidinio gyvenimo pulsavimas. Šie tekstų bruožai tiesiogiai siejasi su subjektyvizmo tendencijų stiprėjimu postromantinėje egzistencinės pakraipos literatūroje.

Knygas Kierkegaard'as spausdino savo lėšomis, o jų leidyba ne visuomet atsipirkdavo. Tai mažino jo lėšas ir versdavo galvoti apie apmokamą darbą. Kadangi dėl religinių įsitikinimų pinigų vengė laikyti vertybiniais lakštais, duodančiais palūkanų, gyvenimo pabaigoje jo turtas gerokai sumenko. „Kas many yra geriausia, – liūdnei konstatuoja jis, – vis dėlto niekas nesupranta. Dirbu sekinančiu ritmu, greit man teks susirūpinti pinigais pragyvenimui; man priekaištauja, kad vengiu tarnybos. Tačiau man visiškai aišku, jei pradėsiu tarnauti, atsisakysiu nuo viso to geriausia, ką galiu padaryti. To niekas nenori ir negali suprasti“ [Rohde, 1998, p. 206].

Romantinės pasaulėžiūros įtaka. Po danų mąstytojo mirties išlikusi per 200 knygų biblioteka ir dienoraščiai leidžia susidaryti vaizdą, ką jis skaitė. Tai – graikų autoriai originalo kalba, ikisokratikai, Sokratas, skeptikai, Platonas, Aristotelis, daugelis Sokratui skirtų tekstų, bažnyčios tėvai, viduramžių mistikai, J. Boehme, E. Svedeborgas, Descartes'as, Spinoza, Leibnizas, G. E. Lessingas, R. Hamanas, prancūzų moralistai, švietėjai, prancūzų ir vokiečių romantikai, F. Baaderis, pilnas Hegelio raštų rinkinys ir įvairūs grožinės bei orientalistinės literatūros kūriniai.

Nekreipiant dėmesio į išorinius atsiribojimus bei išpuolius prieš romantikų mokyklos idėjas, Kierkegaard'as, kaip ir Schopenhaueris bei Nietzsche, iš tikrųjų neatsieja-

mas nuo romantikų pasaulėjautos. Ankstyvojo Kierkegaard'o pasaulėjautą itin veikė Schellingas ir romantikų panestetizmas. Tragiška pasaulėjauta danų mąstytojas artimiausias Novaliui, Hölderlinui, R. Chateaubriand'ui, A. Vigny, kiti jam yra „perdėm romantiški“. Ankstyvieji jo veikalai, ypač „Arba–arba“, glaudžiai siejasi su romantinio individualizmo, dendizmo, ironiško požiūrio į pasaulį bei visuomenę plėtote. Kierkegaard'o mąstymo stilių, jo subjektyvią dialektiką skatino romantikams būdingo nepasitenkinimo tikrove ir individualios sąmonės krizės suvokimas.

Iš romantikų veikalų Kierkegaard'as perima žaismingo gyvenimo nuostatą, estetinės būties aukštinimą, ironišką estetizmą, požiūrį į asmenybę, kaip į aukščiausią vertybę, meno kultą, meilę paradoksui, siekimą reikšti savo idėjas prisidengiant įvairiomis kaukėmis, pseudonimais. Dėl to jo veikalams būdingas skirtingų požiūrių ir gyvenimiškųjų pozicijų nesutaikomumas, jų nuolatinė polemika. Danų mąstytojui taip pat artima romantikų neautentiško filisterių pasaulio kritika, elitarizmas (daugelio savo knygų įvaduose filosofas aiškina, kad „jo veikalai skirti ne visiems“), kritinis požiūris į įvairias socialines, žmogaus išsigelbėjimo koncepcijas ir grįžimas prie judėjų krikščioniškųjų koncepcijų, iškeliančių kokybinių pokyčių svarbą siekiant išsigelbėti. Netgi asmeninis šio mąstytojo gyvenimas primena atsiribojusio nuo išorinio pasaulio, poeto vienišiaus arba ankstyvųjų krikščionių asketų gyvenimo būdą, kadangi, jo požiūriu, gyvenimą verta nugyventi tik šiais dviem skirtingais gyvenimo būdais. Jo intelektualinė biografija, gyvenimo nuostatos rodo laipsnišką evoliuciją nuo pirmosios *romantinės* prie antrosios *krikščioniško asketizmo* gyvenimiškosios pozicijos. Nors jį traukė vienatvė, buvo silpna sveikata, be to, jis sukėlė daug paskalų dėl savo iššūkių protestantiškam gyvenimo būdai. Ankstyvajame savo dvasinės evoliucijos etape Sørenas vadovavosi dendizmo ideologija, potraukiu visoms elegantiško estetinio gyvenimo stiliaus formoms. Vėliau jis persiėmė Schleiermacherio asketiško religinio romantizmo teorija.

Kierkegaard'ui, kaip ir romantikams, svarbus svajų ir prisiminimų pasaulis. „Gyventi prisiminimais... Neįmanoma netgi įsivaizduoti nieko aukštesnio nei šis gyvenimas, – rašė jis, – jokia tikrovė negali taip patenkinti, užpildyti žmogų, kaip prisiminimai; prisiminimai yra tokia „tikrovė“, kokios niekada neturi pati tikrovė. Kai prisimenu kokius nors gyvenimiškus ryšius, jie jau tampa amžinybės savastimi, ir visi gyvenimiški santykiai praranda prasmę“ [Kierkegaard, 1908, p. 18]. Tačiau, skirtingai nei daugumai romantikų (išimtimi galime laikyti linkusį į košmariškas fantasmagorijas Hofmaną), šis pasaulis daug pesimistiškesnis ir baugesnis. Kierkegaard'as prisipažįsta, kad jam nėra nieko baisesnio nei prisiminimai. Dėl to savo *gyvenimą* aiškina kaip „amžinąją naktį“, o *liūdesį* – kaip savo „pilį“, kurioje galima pasislėpti nuo išorinio pasaulio baisybių. Todėl Kierkegaard'o egzistencinės krizės filosofiją nenusižengiant tiesai galima traktuoti kaip *romantizmą, apvilkta šiurkščiais raminaisiais asketiškos protestantizmo ideologijos marškiniiais*.

Dvasinės asmenybės evoliucijos pakopos. Programiniame Kierkegaard'o veikale „Arba–arba“ bendriausiais bruožais atskleidžiama daugelis pamatinių jo egzistencinės krizės filosofijos principų; svarbiausia – priešpriešinamos dvi pasaulėžiūros ir gyvenimiškosios pozicijos – *estetinė* ir *etinė*. Pirmoji *įprasmina žavingą grožio ir malonumo iliuzijų kuriamą pasaulį, o antroji skatina remtis moralės ir pareigos principais*.

Dvasiniame asmenybės tobulėjime Kierkegaard'as išskiria tris tarpusavyje susijusias pakopas: *estetinę, etinę ir etinę religinę*. Vyraujanti estetiškos pakopos kategorija yra *malonumas*, *etinės – pareiga*, o *etinės religinės – kančia*. Pirmąją, *estetinę*, žmogaus dvasinės evoliucijos pakopą Kierkegaard'o veikaluose apibūdina estetiškos būties simboliai Don Žuanas, Faustas, Neronas ir Amžinasis Žydas. Kiekvienas jų yra tik tam tikra pereinamoji sudėtingo estetinio santykio su pasauliu fazė. Kierkegaard'o mokymas apie estetinį žmogaus santykį su pasauliu, kaip ir polifoniškuose Dostojevskio idėjų romanuose, yra perteikiamas daugeliu tarpusavyje polemizuojančių vaizdinių – simbolių, kurių „kiekvienas iškyla kaip ištisas pasaulis, pasižymintis savitu dvasingumu“ [Kierkegaard, 1949, p. 511].

Kierkegaard'o požiūris į estetinę žmogaus būties pakopą yra stipriai paveiktas romantinių idėjų, kurios pateikiamos kaip vientisa gyvenimo pozicija ir pasaulio suvokimo būdas. Sunkiai aptinkama asmeninė mąstytojo nuostata dažniausiai sutampa su estetinė, kadangi ankstyvuosiuose jo kūriniuose viešpatauja romantinis estetiškos būties kultas. Šiai gyvenimo nuostatai būdingas nesubstancialumas, asmenybės atitrūkimas nuo realios tikrovės ir orientavimasis į idealų pasaulį. Kierkegaard'o įkvėpėjai Chateaubriand'as ir Jenos romantikai estetinę būties formą sieja su menine kūryba, kadangi menas jiems yra aukščiausia absoliuti vertybė. Kierkegaard'as pastebimai apriboja romantinio meno kulto sritį. Jo koncepcijoje estetiku tampa ne tik menininkas, tačiau ir visi kiti žmonės, kurių gyvenimo nuostatos nukreiptos į grožį, meną ir malonumus.

Vadinasi, estetinėje egzistencijos pakopoje žmogaus gyvenimo tikslas yra malonumas, aukščiausias siekis – romantinis grožio ir meno kultas, aukščiausias dvasios sugebėjimas – vaizduotės, fantazijos žaismas, pagrindinė gyvenimo nuostata – žaidimas ir ironiškas požiūris į pasaulį. Estetikas nieko, be malonumo, nevertina rimtai. Estetiko gyvenimą Kierkegaard'as aiškiai suartina su menu. Kūrybinis aktas, ypač meno kūrimas ir jo suvokimas, – estetiniu požiūriu tapatūs reiškiniai. Estetinė būtis neatsiejama nuo siekimo gyventi artistiskai, nepaisant etinių visuomenės normų, ir remtis savo egoistiniais norais, savo jėgomis ir galimybėmis.

Estetinės dvasinės žmogaus evoliucijos pakopos aptarimą Kierkegaard'as pradeda nuo betarpiško estetiko simbolio – Don Žuano. Tai yra tokios asmenybės tipas, kuriame *estetinis pasaulio suvokimas reiškiasi sureikšmintu malonumu*: ji siekia patirti visus malonumus – nuo šiurkštaus juslinio iki beveik intelektualaus. Muzika, teatras, dailė ir

moterys – Don Žuano būties aplinka. Vadinasi, šio tipo žmogus vadovaujasi malonumu ir jausminėmis erotinėmis aistromis. „Priežastis, kodėl šis estetiko tipas negali paaiškinti estetinio gyvenimo prasmės, yra ta, kad jis gyvena akimirka, todėl ir jo kompetencija ribojama akimirkos“ [Kierkegaard, 1894, p. 250].

Juslingos ir lakios Don Žuano idėjos, Kierkegaard'o nuomone, neįmanoma autentiškai perteikti statiškomis plastinių menų formomis, o tik laikiniams menams pavaldžiomis išraiškos priemonėmis. Absoliučiai adekvačia erotinės Don Žuano idėjos perteikimo forma jis įvardija muziką, tiksliau – garsiąją Mozarto operą, kurioje geniali išreiškiama aistringa erotinio juslingumo dvasia. Tačiau kuo labiau estetiko tipo asmenybė skęsta jausminių malonumų stichijoje, tuo stipresnis jos nepasitenkinimas ir nusivylimas.

Estetiko tipas, įprasminamas Don Žuano simboliu, Kierkegaard'o koncepcijoje yra traktuojamas tik kaip momentas nuoseklioje estetiškos sąmonės evoliucijoje į daug sudėtingesnę gyvenimo nuostatą. Skirtingai nei Don Žuanas, kuris pasirinko akimirkos gyvenimą, tačiau dar nesuvokė savo pasirinkimo prasmės ir pasekmių, kitas estetiškos būties simbolis, Faustas, yra daug sudėtingesnė asmenybė. Tai Don Žuanas, jau pažinęs nevirtį ir nusivylimą, nepasitenkinimą savimi, pajutęs tragišką sąmonės skilimą ir kartu pakilęs į aukštesnę estetinio santykio su tikrove pakopą. „Fausto juslingumas, – rašė Kierkegaard'as, – yra netiesioginis, jį skatina nusivylimas“ [Kierkegaard, 1949, p. 604].

Kai juslinio erotinio malonumo ieškojimas, kaip estetiškos egzistencijos pagrindas, praranda „skaidrią“ donžuaniskąją prasmę, tada prasideda sudėtingesnė pasaulio refleksija, kurioje tiesioginis estetiškas pasaulio suvokimas užleidžia vietą Fausto estetizmo antinomijoms. Faustas simbolizuoja naują, aukštesnę estetinio pasaulio suvokimo lygmenį, t. y. krikščioniškojo demoniškojo estetizmo, kai asmenybė, valdoma kerinčios meilės galios, sąmoningai meta iššūkį visuomenės moralės normoms. Neįgdamas moralės normas, faustiškojo tipo žmogus suranda jau ne juslinio (kaip Don Žuanas), o aukštesnio dvasinio pasitenkinimo šaltinį.

Fausto tipas – tai pirmiausia galinga intelektualinė energija ir valia. Jam būdingas bodėjimasis vidutinybėmis. Jį traukia visa, kas aukšta, dailu, harmoninga. Faustas gali pamilti tik gryną, nekaltą sielą, tobulą moters grožį, kuris jį atjaunina, užlieja nežemiška šviesa, suteikia palaimą. Tačiau pasiilgtosios harmonijos jis taip ir nesuranda, tai faustiškosios estetiškos būties tragizmas. Fausto būtį ir meilę grindžia nusivylimas ir tragiškas sąmonės skilimas. „Neseniai supratau, – rašė dienoraštyje Kierkegaard'as, – kad visa, ką rašiau [apie Faustą. – A.A.], – tai mano paties portretas. Kai tik susimąstau apie šią ligą, pradėdau suvokti, kad tapau jos auka“ [Ten pat, p. 474].

Remdamasis Romos imperatoriaus Nerono vaizdiniu, Kierkegaard'as atskleidžia pražūtingas nihilistines estetiškos būties pasekmes ne tik tokią asmenybę supančioms žmonėms, tačiau ir pačiai asmenybei. Pagrindiniu estetinio pasitenkinimo šaltiniu

Nerono tipo žmonėms tampa žiaurumas, kuriuo pasireiškia nihilistinis maištas prieš visuotines moralės normas. Šios asmenybės, keršijančios pasauliui už savo būties beprasmiškumą, estetinė egzistencija įgauna destruktivią formą.

Amžinojo Žydo Ahasvero vaizdinys simbolizuoja krizinę estetinės būties fazę, kai bėgama nuo nepakeliamo nusivylimo gyvenimu ir leidžiamasi į amžinas keliones. Keisdamas savo išorinį kontekstą, Ahasvero tipo žmogus susikuria iliuzijas, kuriomis remdamasis, dar gali kovoti su būties beprasmiškumu, mirtina nusivylimo liga. Taigi Novalio mintis, kad „kiekviena reikšminga idėja turi daug vardų“, savitai įprasminama Kierkegaard'o estetinės būties koncepcijoje. „Trys didžiosios idėjos, – rašė jis, – Don Žuanas, Faustas ir Amžinasis Žydas, simbolizuoja gyvenimą, kuriam svetimas tikėjimas. Tik tada, kai šios idėjos apima visą individo vidinį pasaulį, paliesdamos slapčiausias sritis, tada imame remtis morale ir religija“. Kierkegaard'as, be to, pastebi: „Šių trijų idėjų koncepcija tiesiogiai susijusi su mano dogmatiškais požiūriais“ [Ten pat, p. 473].

Vadinasi, visos minėtosios estetinės būties fazės, kurias įprasmina Don Žuano, Fausto, Nerono ir krizinis Ahasvero tipas, yra *tragiškos, trumpalaikės, pasitenkinimo maža, reikia daugybės pastangų, nepriklausymas nuo tikrovės – iliuzinis*. Todėl estetinėje dvasinės evoliucijos pakopoje esančio žmogaus iššūkis tikrovei pasmerkia jį neišvengiamai pralaimėti. Vidinės pilnatvės nebuvimas sukelia nepasitenkinimą ir nusivylimą. Jei žmogus sąmoningai suvokia būties ribotumą ir būtinybę dvasiškai tobulėti, tuomet jis pasirenka aukštesnę būties formą. Kierkegaard'as nuolatos pabrėžia, kad *netgi gamtos apdovanota asmenybė yra niekas, kol nesirenka*. Tik pasirinkęs „arba–arba“, žmogus suvokia savo amžinąją prasmę, formuoja save ir kartu pakyla į aukštesnę, artimesnę Absoliutui pakopą. „Pagrindinis žmogaus būties tikslas, – pabrėžia Kierkegaard'as, – tai ne praturtinti savo protą įvairiomis žiniomis, o ugdyti savo individualybę, savąjį Aš“ [Kierkegaard, 1894, p. 228]. Kadangi estetinėje dvasinės evoliucijos pakopoje esantis žmogus pirmiausia ieško malonumų ir kitokių išorinių reiškinių, vadinasi, tai nėra pilnavertė asmenybė. Todėl ji privalo ieškoti aukštesnės būties.

Kierkegaard'as buvo prieštaringa asmenybė, nuolatos balansuojanti tarp romantinio žaismingo hedonistinio požiūrio į pasaulį ir religinei sąmonei būdingo etinio rigorizmo, Absoliuto ilgesio, reikalaujančio atsisakyti estetiniam pasaulio suvokimui būdingo jusliškumo. Stiprėjant egzaltuotų asketiškų Schleiermacherio, Hamano, Baaderio religinių idėjų įtakai, Kierkegaard'o veikaluose ilgainiui ryškėja *estetinės problematikos pajungimas etinės ir religinės sąmonės reikalavimams*.

Siekimas įveikti tragišką sąmonės skilimą ir nusivylimą reikalauja atsisakyti romantinio estetinio svaigulio, rinktis save, sustabdyti vaizduotės žaismą, malonumų troškulį ir virsti moralia asmenybe. Tačiau ir antroji, etinė, pakopa dar labai tolima tikrajai egzistencijai. Nuosekli asmenybės dvasinio tobulėjimo logika neišvengiamai veda į tikė-

jimo svarbos ir etinės pakopos ribotumo suvokimą, jos įveikimą ir Absoliutų pasirinkimą, atveriantį kelią į aukščiausią, trečiąją, žmogaus dvasinės evoliucijos pakopą. „Absoliutus pasirinkimas, – 1839–40 m. Kierkegaard’as rašė dienoraštyje, – yra tik tuomet, kai jis yra pasirinkimas tavo gyvenimo kelio ir tiesos, esančios tau viskuo arba niekuo“ [Kierkegaard, 1949, p. 525].

Kelyje į aukščiausią žmogaus dvasinės evoliucijos pakopą itin svarbu nusivylimas, kurį Kierkegaard’as išsamiai aptaria pirmoje knygos „Liga mirčiai“ dalyje. Neviltį jis apibūdina kaip *ligą dvasioje*, kuri gali reikštis trimis skirtingais pavidalais: beviltiškai neįsisąmoninti, kad turi *Patį* (netikra neviltis); beviltiškai nenorėti būti pačiu savimi; beviltiškai norėti būti savimi. Jis nuodugniai aptaria visus šiuos tris nevilties pavidalus ir parodo kiekvieno jų pasekmes. „Ar neviltis yra pranašumas, ar trūkumas? Grynai dialektikos požiūriu – ir tai, ir tai. Jei norėtume laikytis abstraktaus nevilties supratimo, negalvodami apie kažką nusivylusį, reikėtų sakyti: tai didžiulis pranašumas. Šios ligos galimybė yra žmogaus pranašumas prieš gyvulį; ir šis pranašumas išskiria jį visiškai kitaip negu tiesi eisena, mat jis nurodo tą begalinį atsitiesimą arba pakylėtumą, kad jis yra dvasia. Galėjimas sirgti šia liga yra žmogaus pranašumas prieš gyvulį; suvokimas, kad šios ligos esama, yra krikščionio pranašumas prieš prigimtinių žmogų; išgijimas nuo šios ligos – krikščionio palaima“ [Kierkegaard, 1997, p. 41–42]. Vadinasi, nusivylimą jis traktuoja kaip savotišką tarpinį reiškinių, stimulą, padedantį žmogui suvokti religinės būties svarbą.

Kaip aukščiausia aistra, tikėjimas Kierkegaard’o filosofijoje paneigia racionalų protą ir įprastinės etikos principus, kadangi įtvirtina save per absurda. Slėpiningoji tikėjimo patirtis ne nusakoma žodžiais, o tik išgyvenama. Šią idėją jis pagrindžia remdamasis tragišku biblinio herojaus „tikėjimo riterio“ Abraomo vaizdiniu. Etinė Abraomo santykio su Izaoku išraiška visiškai paprasta – tėvas turi mylėti sūnų labiau nei pats save. Skirtumas tarp tragiškojo didvyrio ir Abraomo išsyk krinta į akis. Tragiškasis didvyris etikos dar laikosi, o Abraomas savo poelgiu jos jau nepaiso. *Šis didžiulę simbolinę prasmę turintis Abraomo aukojimo mylimo sūnaus Izaoko vaizdinys tiesiogiai rodo Kierkegaard’o santykius su tėvu, kuris dėl savo religinio fanatizmo ir kaltės išpirkimo aukojo sūnaus gyvenimą.*

Pakilusi į trečiąją, etinę religinę pakopą, asmenybė suvokia savo būties baigtinumą, Dievo amžinumą ir savo kaltę. Šiame kelyje asmenybė pagaliau suvokia giluminę žmogaus būties prasmę: svarbiausia tiesa – tikėjimas ir Dievas. „Krikščioniškoji egzistencija, – 1854 m. dienoraštyje teigia Kierkegaard’as, – yra kontaktas su būtimi“ [Kierkegaard, 1949, p. 653]. Šis ryšys įmanomas tik per tikėjimą ir sąlytį su Dievu, kuris ir suteikia žmogaus būčiai prasmę. Dievas vėlyvojo Kierkegaard’o veikaluose yra ta didžioji idėja, dėl kurios žmogus gali gyventi ir mirti. Dievas yra aukščiausia žmogaus būties tiesa, kurios reikšmingumą individas suvokia tik paradoksaliu būdu pakylęs į trečią,

religinę, dvasinės evoliucijos pakopą. Subjektyvaus vidinio asmenybės prado išryškini-
mą jis suvokia kaip aukščiausią tiesą ir kartu teigia, kad „Tiesa yra subjektyvumas“. Vadinasi, nerūpestingas romantinis estetiškas subjektyvizmas brandžioje Kierkegaard'o filosofijoje įgauna naują religinę prasmę.

Orientalistiniai motyvai. Kierkegaard'o filosofija formavosi „romantinio orien-
talizmo“ idėjų klestėjimo laikais, todėl nenuostabu, kad visų jo evoliucijos tarpsnių veika-
luose aptinkame daugybę aliuzijų į orientalistinius švietėjų, romantikų ir Rytų tautų
filosofijos motyvus. Knygose ir intymiuose dienoraščiuose jis aptaria įvairius Rytų kultū-
rų, filosofijos ir meno aspektus. Romantinio orientalizmo idealai skatino Kierkegaard'ą
domėtis įvairiais Rytų tautų kultūros, filosofijos, religijos, mitologijos dalykais. Spren-
džiant pagal veikalus, dienoraščius ir laiškus, jis domėjosi orientalistiniais Tiko, Novalio,
brolių Schlegelių, Hegelio, Goethe's veikalų motyvais, Indijos, Tolimųjų Rytų mitiniais bei
religiniais požiūriais. Pradedant ankstyvaisiais veikalais jo tekstuose yra daugybė aliuzi-
jų į senovės žydų, arabų, persų, indų, kinų kultūras. Jį, kaip ir daugelį romantizmo
epochos mąstytojų, žavėjo naujos Rytų kultūrų atveriamos erdvės. Indijoje jis aptiko
dievų trejybę: Brahma, Šiva, Višnu ir aptarė indų religijos, mitologijos, mąstymo būdo
savitumą. Rytai jį žavi, tačiau kartu ir baugina, kadangi romantinio orientalizmo klestė-
jimo laikais paplitęs noras studijuoti nepažįstamas ir viliojančias Rytų kultūras grėsė
atitolimu nuo krikščioniškųjų idealų. Neatsitiktinai religiniuose tekstuose jis tarsi užsi-
sklendžia judėjų krikščioniškosios tradicijos erdvėje, o taip būdingos jo estetiškiems vei-
kalams aliuzijos į Rytus tuomet tampa antraeilės.

Viena svarbiausių priežasčių, kuri tikriausiai trukdė Kierkegaard'ui išsamiau stu-
dijuoti Rytų tautų kultūrą ir filosofiją, tai stiprėjanti krikščioniškųjų religinių idealų įtaka jo
pasaulėžiūrai. Kierkegaard'ui rodės, jog romantikai, aukštindami Rytus, nutolins Vakarų
sąmonę nuo krikščioniškųjų šaknų. Tai, kad danų mąstytojas buvo uolus pamatinių krikš-
čioniškosios religijos pastulatų gynėjas, lėmė jo požiūrio į Rytus nevienareikšmiškumą.

Šis nenuoseklumas pastebimas jau ankstyviausiuose jo tekstuose, pavyzdžiui,
1835 m. lapkričio 28 d. Studentų sąjungos draugijoje perskaitytame pranešime „Mūsų
kasdienė literatūrinė spauda“, kurį jis vėliau išrutuliojo į tris ateinančiais metais pa-
skelbtus straipsnius. Minėtame pranešime, kalbėdamas apie švietėjų ir romantikų orien-
talistiniais motyvais pagrįstą visuotinės, arba pasaulinės, literatūros idėją, Kierkegaard'as
teigė: „Nedvejodami nulenksime galvą prieš pirmąjį pasireiškimą vienos visuotinės isto-
rijos idėjos; mums labai patinka, kad Rytai ir Vakarai, įvairios tautos ima garbinti savo
kilmės lopšį, ir aš tikrai visiškai neneigiu šios poetinės koncepcijos svarbos; tačiau jei
visos ir paimtos atskirai kartos išsižada naujo gyvenimo ir skatina tokio žmogaus atsiradi-
mą, kuris labai stengiasi tapti dar laisvesnis savo vaizduotės polėkiuose, tuomet iš šių
mažyčių garstyčių sėklų gali išaugti didžiuliai medžiai“ [Kierkegaard, 1984, t. 1, p. 44].

Kierkegaard'o požiūriui į Rytų tautų filosofiją ir religiją vėliau stiprų poveikį turėjo nuodugnios Hegelio veikalų studijos. Tai matyti jau viename pirmųjų jo mokslinių tyrinėjimų – disertacijoje „Ironijos koncepcija, nuolatos remiantis Sokratu“, kurioje aptariami senovės graikų ir Rytų tautų mąstymo principų skirtumai. Šiame tekste vyrauja Hegeliui būdingas romantinio orientalizmo ir subjektyvizmo įtakos apribojimas, kuris reiškiasi graikų mąstymo adoracijoje.

Nagrinėdamas dialoginę ir užslėptą ironijos kilmę, Kierkegaard'as rašė, kad „pirmasis argumentas, kurį pasitelkiu norėdamas paremti savo teiginį, yra tas, kad šio dialogiškumo dvasia yra *tikrai graikiška, o ne rytietiška*“ [Kierkegaard, 1972, t. 2, p. 63]. Rytietišką mąstymą jis vadina mistišku ir jį traktuoja kaip Hegelis, t. y. kaip tokį sąmonės gesimą, kuris mažina dvasinę įtampą, skatina melancholiją. Skiriamasis tokio mąstymo bruožas – siekimas išsivaduoti iš kūniškos priklausomybės, tačiau ne tikros laisvės siekis, kadangi jis trokšta iliuzinės rimties. Graikijos kultūra, dangus ir mąstymas čia aprašinėjama šviesiomis, džiaugsmingomis spalvomis, čia niekas neslegia, atmosfera yra lengva ir skaidri. Kūrybinis dvasios polėkis čia išsivaduoja nuo visko, kad būtų galima pasiekti tai, kas didinga, visuomet subtilu ir neišnyksta svaigulyje. Sąmonė nenori išsiskaidyti miglotais išpūdžiais, vizijomis, priešingai – kyla vis didesnė įtampa. Tuomet, kai rytietiškas mąstymas siekia sugrįžti atgal į anapusinę sąmonės sritį, graikiškasis nori įveikti vieną po kitos atsirandančias sąmonės būsenas [Ten pat, p. 63]. Vadinas, savo disertacijoje, analizuodamas graikiškojo ir abstrakčiojo rytietiškojo mąstymo santykius bei pagrindinius tipologinius bruožus, Kierkegaard'as tęsia helenomanijos mitologiją ir remiasi Hegeliu.

Ilgainiui stiprėjant antihegeliškoms tendencijoms Kierkegaard'o mąstysenoje ir vis labiau suvokiant spekuliatyviojo mąstymo abstraktumą, nutolinimą nuo konkrečių žmogaus egzistencijos problemų, geriau pažįstant Rytų kultūras, subjektyviojo mąstytojo vertinimai keičiasi – jis vis labiau pasiduoda stiprėjančio romantinio orientalizmo poveikiui. „Tiesioginėse eroso pakopose“ Kierkegaard'as vieno herojaus lūpomis sako: „Tu kalbi su didesniu įžvalgumu nei Indijos išminčiai *richtig, das weiss man nicht* [iškalbingai, nežinome]; ir, deja, aš taip pat nieko negaliu pasakyti“ [Kierkegaard, 1976, t. 3, p. 98]. Kierkegaard'as domisi gausėjančia Vakarų Europoje orientalistine literatūra. Tai matyti iš jo tekstuose daugėjančių aliuzijų į įvairius Rytų tautų filosofijos, religijos, mitologijos, literatūros aspektus.

1847 m. paskelbtame veikale „Etinio ir etinio religinio bendravimo dialektika“ jis teigia: „Aš žinau beveik visa tai, ką žino intelektualai apie Kiniją, Rytų tautų, taip pat graikų filosofiją, moderniąją filosofiją nuo Descartes'o iki Hegelio, filosofiją, neseniai atsiradusią Vokietijoje, nuo Kanto iki Fichte's jaunesniojo. Jei apie tai kalbėti norėčiau, tikrai galėčiau daug pasakyti“ [Kierkegaard, 1980, t. 14, p. 379].

Iš šviečiamąjo ir romantinio universalizmo pozicijų Kierkegaard'as aršiai kritikuoja eurocentrinę dogmatišką ir spekuliatyvią Hegelio filosofijos istorijos koncepciją. 1846 m. paskelbtame „Galutinių ir nemokslinių post scriptum filosofinėms nuotrupoms“ pirmame tome jis rašė: „Mielai atskleisiu hegeliškosios istorinio proceso [koncepcijos] sandarą, kuri yra autoritetinga, nors jos *valore intrinseco* [vidinė vertė] yra abejotina, ji suteršta neteisingumo ir praktiškai norėčiau parodyti, kad joje Kinijai būtina skirti visai kitokią vietą“ [Kierkegaard, 1977, t. 10, p. 141]. Išnašoje Kierkegaard'as patikslina, kad istorija dar nenustatė tikslios Kinijos vietos istorinių procesų raidoje, todėl bet koks privatdocentas iki vakar dienos apibrėždavo ją ir tiksliai, ir apytiksliai. Kadangi visi privatdocentai yra įtraukti į šį žaidimą, ir toks požiūris mūsų epochai patinka, todėl viskas eina kaip sviestu patepta. Toks požiūris netenkina kinų, tačiau tenkina vokiečių privatdocentus, ypač jei jie yra prūsai. Tačiau tokia į menamą objektyvumą pretenduojanti eurocentrinė sistema, taikliu filosofo pastebėjimu, neišlaiko kritinės analizės bandymų.

Kierkegaard'o domėjimasi Rytų filosofija paakino didžiulį poveikį paskutiniaisiais gyvenimo metais jam turėjusi pažintis su Schopenhauerio veikalais, kuriuose jis iškartįzelgė stiprią indų filosofijos įtaką bei Vakarų ir Rytų tautų mąstymo tradicijų suartėjimą. „Schopenhaueris, – pastebi jis, – niekinamai išjuokia krikščionybę, tyčiojasi remdamasis Indijos išmintimi“ [Kierkegaard, 1961, t. 5, p. 72]. Šią „labai reikšmingo autoriaus“ poziciją, jis vertina nuosaikiai – pripažįsta, jog tai yra jo asmeninis reikalas. Tačiau, kita vertus, teigia, kad jo indiškoji melancholija, kuriai „gyvenimas yra kančia“, nėra visiškai teisinga. Pripažįsta, kad jis nenusistatęs prieš tai, kad Schopenhaueris uoliai kovoja su „paniekos vertu optimizmu“, kuris tobulai išplėtotas protestantizmo, ir yra labai patenkintas, idant jis parodo, jog toks požiūris nėra būdingas visai krikščionybei. Tačiau danų mąstytojas protestuoja prieš vienpusiškai traktuojamą tezę, kad egzistavimas yra kančia, kadangi ši teiginį supaprastinant, krikščionybės dvasia išnyksta [Ten pat, p. 72–73]. Krikščionybė, pripažįsta Kierkegaard'as, iš tikrųjų pamokslauja; sutinka, kad yra kančia, o būti krikščioniu – vadinasi, kentėti; tačiau jei iškreipiama tikroji egzistavimo, buvimo žmogumi, kančios prasmė, nepaisoma esminių krikščioniškosios kančios dialektikos principų, išsivyrąja paviršutiniškos išankstinės nuostatos, ir ji pasireiškia kaip negatyviai pažini, tuomet visa tai virsta „tik nesaikingu daugiažodžiaivimu, nereikalingais prieštaravimais ir nesąmonėmis“.

Pamatinės filosofinės Kierkegaard'o nuostatos daug kuo siejasi su Rytų tautų mąstymo tradicijomis. Danų filosofas, kaip ir daoistinės, čan tradicijos mąstytojai, atsiriboja nuo spekuliatyviojo mąstymo, plėtoja tradicinės indų, kinų, japonų filosofijos teorijoms būdingą mąstymo ir veiksmo vienybės idėją, pabrėžiant asmenybės saviraidos aspektą. Subjektyvusis mąstytojas, kaip ir daoizmo, čan išpažinėjas, turi ne tik išgyventi savo filosofiją, tačiau ir praktiškai ja remtis savo kasdieniame gyvenime ir veikloje.

Kierkegaard'o požiūrių artimumas rytiesiems koncepcijoms matyti iš jo atsirbojimo nuo racionalumo, sistemingumo, spekuliatyviojo mąstymo principų, teigiant principinį filosofinio mąstymo atvirumą požiūryje į žmogų ir jo aplinką. Dėl to analogiškai iškeliamas vidinis išgyvenimas ir tiesioginė intuicija, kuri traktuojama kaip tobuliausias vidinės reiškinių prasmės pažinimo instrumentas. Rytų teorijoms taip pat artimas Kierkegaard'o veikaluose dažnai pasikartojantis žmogaus ir gamtos artimumo leitmotyvas, raginimas išsiklausti į gamtos balsus, mokytis iš padangių paukščio ir lauko lelijos, kaip mokytojų, tylėjimo [Kierkegaard, 1997, p. 15]. Jam itin artima Tolimųjų Rytų kultūroms būdinga mintis apie tylą, kaip tobuliausią tiesos pažinimo ir bendravimo su kitais pagrindą. Tylėjimas Kierkegaard'o filosofijoje traktuojamas kaip didis, sunkiai išmokstamas menas, kuris padeda žmogui geriau suvokti gamtos esmę ir būties pilnatvę. Dėl to norima autentiškai filosofijai suteikti meninį pavidalą, t. y. filosofiją suartinti su menu.

K.L. Carr ir P.J. Ivanhoe knygoje *The Sense of Antirationalism. The Religious Thought of Zhuangzi and Kierkegaard* („Antiracionalizmo prasmė. Religinis Zhuangzi ir Kierkegaard'o mąstymas“, 2000) nuodugniai lyginamuoju požiūriu aptaria religinius šių mąstytojų koncepcijų aspektus. Jų nuomone, komparatyvistinės studijos yra ne tik įmanomos, bet ir netgi labai reikalingos, „nes religinių tyrinėjimų šaknys ne tik glūdi komparatyvistiniuose darbuose, bet ir tam tikru požiūriu jų ateitis“ [Carr, Ivanhoe, 2000, p. XII]. Šie autoriai, remdamiesi savo pirmtako sinologo A. Grahamo daoizmo filosofijos tyrinėjimais, pabrėžia antiracionalistinį Zhuangzi ir Kierkegaard'o filosofijos nukreiptumą, konceptualiai atribodami antiracionalizmą, kuris nėra priešingas ar nesuderinamas su racionalizmu, o greičiau yra esminis jo skelbiamų principų atmetimas, kuris esmiškai skiriasi nuo iracionalizmo kaip pasaulėžiūrinės pozicijos. Zhuangzi ir Kierkegaard'o „antiracionalizmas leido jiems gilinti grynai asmeninius požiūrius į religiją, žinojimą ir gyvenimą. Nors idealaus religinio gyvenimo būdus bei formas jie ir aprašinėjo visai skirtingai, sutiko, kad subjektyvūs jų požiūriai į tai yra suderinami su nusistojusiomis filosofinio realizmo formomis. Beje, toks subjektyvus pasaulio supratimas buvo gyvybiškai reikalingas abiem mąstytojams. Jie atsisakė išigalėjusių jų gyvenamuoju metu idėjų ir netgi nuo jų atsirbojo, todėl ir sukūrė unikalius bei provokuojančius filosofavimo stilius“ [Ten pat, p. XV].

Iš tikrųjų abu jie mėgsta mistifikacijas, atvirai šaiposi iš savo skaitytojų ir įmantriais miglotais išvedžiojimais bei painiais apmąstymais tarsi siekia atsikratyti nuo perdėm patiklių ir naivių skaitytojų. Kita vertus, jiems būdingas nepasitikėjimas žodžio galia, gilus prasmės ir beprasmybės dialektikos apmąstymas. Todėl taip įvairiai dėstomos mintys – nuo glaustų nepriekaištingai nušlifotų tezinų aforizmų iki painiausių ilgų filosofinių išvedžiojimų. Savo mintis jie plėtojo laisvu literatūriniu stiliumi, plačiai pasitelkdami žodžių žaismo, ironijos, metaforų, paradoksų teikiamas galimybes.

Savo tekstus Kierkegaard'as, kaip ir Zhuangzi bei kiti kinų mąstytojai, neretai pradeda tezinėmis išvadomis, o vėliau jas dėsto remdamiesi keisčiausiais išvedžiojimais, daugiaprasmėmis alegorijomis. Juos sieja polinkis į daugiabalsiškumą, žaismą įvairiomis gyvenimiškomis pozicijomis, įvairiausiais simboliniais, mitiniais personažais, klaidinančiais ir maskuojančiais tikruosius požiūrius bei mintis judesiais.

Daug sąsajų su daoizmo ir čan (dzen) estetinėmis teorijomis aptinkame ir Kierkegaard'o estetikoje, kuri atmeta nutolusį nuo tikrovės spekuliatyvų filosofavimo būdą, nusistojusių visuomenėje tiesų nepajudinamumą, aistringai propaguoja gyvenimo ir minties vientisumo postulata. Pabrėždamas išorinio pasaulio sąlygiškumą, Kierkegaard'as, kaip ir Tolimųjų Rytų mąstytojai, kvietė atskleisti giliausius žmogiškosios dvasios lygmenis, ieškoti atsakymų į sudėtingiausius žmogaus egzistencijos klausimus pačioje asmenybėje, kuri „neišmatuojama kaip ir pati būtis“. Tokia nuostata pagrindinį dėmesį teikė asmenybės psichologijai, moraliniams ir psichologiniams motyvams, subtiliems sąmonės poslinkiams, skatino vidujai išgyventi savąją filosofiją ir gyventi remiantis pamatiniais jos principais. Ši mąstymo ir būties vienovės idėja persmelkia daoizmo ir čan (dzen) filosofines tradicijas. Kita vertus, siekimas emocionaliai išgyventi žmogaus būties srautą stimuliuo Kierkegaard'o ir čan (dzen) estetikoje virtuozinės introspekcijos technikos tobulinimą. Ir pagaliau Kierkegaard'as, kaip ir Tolimųjų Rytų mąstytojai, propagavo minties ir žodžio nesuderinamumą. Tai lėmė savitą tylėjimo, kuris tapo žodžio nuvertinimo ir aukščiausios išminties simboliu (išsakytas žodis nepajėgia perteikti jautriausių sąmonės ir žmogaus minties poslinkių). Kūrybinis aktas sulyginamas su religine ekstaze, su tiesos ieškančiu sąmonės nuskaidrėjimu. Aukščiausio meistriškumo šaltinis išvelgiamas tiesioginio menininko „aš“ atskleidime. Tai lėmė išskirtinę intuicijos, jausmų, poetinių asociacijų reikšmę kūrybos procesui. Alogiškas, paradoksalus ir absurdiškas pradas daoizme, čan (dzen) ir Kierkegaard'o estetinėse pažiūrose artimai susiję.

Hegelio ir sisteminio mąstymo principų kritika. Garsus danų literatūros kritikas G. Brandesas knygoje *Goethe und Danemark. Menschen und Werke* („Goethe ir Danija. Žmonės ir veikalai“, 1894) parodė, kokią stiprų poveikį pirmoje XIX a. pusėje Danijoje turėjo vokiečių filosofija ir literatūra. Kierkegaard'as aštuonerius metus įdėmiai studijavo Hegelio filosofiją, kurią vėliau paneigė ir nuosekliai iš krikščioniškojo egzistencializmo pozicijų kritikavo kaip klaidingą mąstymą. Skirtingai nei Schopenhaueris, kuris, savo programiniame veikle išryškinęs racionalizmo ribotumus ir teoriškai pagrindęs iracionalaus mąstymo principus, vėliau daugiau apsiribojo keikdamas nemėgstamą Hegelį, Kierkegaard'as, kritikuodamas Hegelio filosofiją, buvo daug nuoseklesnis ir radikalesnis. Jis irgi negerbė didžiojo vokiečių mąstytojo. Veikaluose daug kandžių pastabų, sarkazmo, ironijos neigiant pamatinius Hegelio filosofijos principus.

Iššūkį Hegelio filosofijai ir sisteminio mąstymo principams jis metė viename svarbiausių filosofinių tekstų – „Filosofinių trupinių“ „Baigiamajame nemoksliniame priedaše“, kuriame kritikavo universalistines Hegelio ambicijas, spekuliatyvias teorines konstrukcijas, tautologiją, abstraktų operavimą globalinėmis pasaulinėmis istorinėmis kategorijomis (kurios panaikina konkretaus žmogaus problematiką). „Absoliutusias metodas, – rašė danų mąstytojas, – Hegelio išradimas, net ir logikoje yra sudėtingas reikalas, žavi tautologija, daugeliu ženklų ir keistų veiksmų patarnavusi moksliniam prietarui. Istoriniuose moksluose jis yra *idée fixe*, o tai, kad metodas ten iš karto tampa konkrečiu, kadangi istorija yra idėjos konkretizavimas, davė Hegeliui dingstį parodyti retą mokytumą, retą sugebėjimą formuoti medžiagą, sukeliant ganėtiną sujudimą, bet taip pat dėl to besimokančiojo protas išblaškomas taip, jog jis galbūt tik iš pagarbos bei žavėjimosi Kinija ir Persija, Viduramžių mąstytojais, Graikijos filosofais [...] pamiršo patikrinti, ar vis dėlto tai pasirodė gale, ties šios užbūrimo klajonės išėjimu, – tai, kas nuolat buvo žadama pradžioje, tai, kas buvo pagrindinis reikalas, tai, ko negalėtų pakeisti visas pasaulio puikumas, ir tai, kas galėjo patenkinti tą nelaiku ištikusią įtampą, kurioje buvai laikomas – metodo teisingumas. Ir kodėl gi iš karto tapta konkrečiu, kodėl iš karto imta eksperimentuoti *in concreto*, arba: ar į šį klausimą dar buvo galima atsakyti su beaistriu abstrakcijos glaustumu, neturinčiu jokių prablaškymo, jokių užbūrimo priemonių; ką reiškia idėja tapo konkreti, kas yra tapsmas, kaip santykiaujama su tuo, kas tapę, ir t.t., ir t.t.“ [Kierkegaard, 2000, p. 108].

Vadinasi, Hegelis sukūrė išpūdingą spekuliatyvią filosofijos sistemą, kuri, remdamasi absoliučiuoju metodu ir spekuliatyvinės dialektikos principais, pretendavo į visų galimų problemų sprendimą, išskyrus tas, kurios tiesiogiai siejasi su svarbiausiais kasdienės žmogaus būties klausimais. Todėl Kierkegaard'as savo kritiką nukreipė į pamatinį Hegelio filosofijos principą: *mąstymo ir būties tapatumo idėją*, kurią aiškino kaip miglų pūtimą moksliskumo pasiilgusiems filisteriams.

Abstrakčiojo sisteminio mąstymo paviršutiniškumas ir nepagrįstumas išryškėja tuomet, kai aptariamos aktualesios žmogaus būties problemos. Abstraktusis mąstymas, taikliu filosofo pastebėjimu, išvengia bet kokių sunkumų tiesiog apeidamas problemų esmę, o vėliau girdamasis, kad gali paaiškinti viską. Tačiau iš tikrųjų jis nutolsta nuo pagrindinės bet kokios autentiškos filosofijos problemos sprendimo, t.y. individualios asmenybės egzistencijos pažinimo. „Kas yra abstraktusis mąstymas? – klausia filosofas. Ir atsako – paviršutiniškas mąstymas, ignoruojantis mąstytoją ir unikalią egzistencinę jo patirtį. Kaltindamas racionalizmą „impersonalumu“, „paviršutiniškumu“, Kierkegaard'as kartu paneigia sisteminio mąstymo principus ir tradicinę racionalistinės filosofijos problematiką. Egzistuojančiam subjektui svetimos visos išorinės objektyvios tiesos, kadangi tikroji egzistencinė tiesa gali būti tik subjektyvi. Dėl to nepasitikima sisteminio mąstymo principais ir nutolusiomis nuo konkrečios egzistencijos abstrakčiomis teorinėmis konstrukcijomis.

„Sistema hegeliškojoje mokykloje, – rašė Kierkegaard'as, – yra fikcija, panaši į tą, kurią Schellingas įdiegia kartu su savąja „begalybės epopėja“ ir kuri tam tikru metu turėjo neblogą pasisekimą“ [Kierkegaard, 1941, t. 1, p. 300]. Todėl Hegelio sistema vaizdingai lyginama su didinga pilimi, netinkama žmogui gyventi. „Daugumai sistemos šalininkų jų santykiai su jų sistemomis susiklosto taip pat, kaip ir žmogaus, kuris stato milžinišką pilį, o pats gyvena greta mažam sandėliuke: jie patys negyvena milžiniškame sistemos statinyje. Tačiau intelektualinių santykių srityje būtent tai buvo ir lieka lemiamu argumentu. Intelektinėje srityje žmogaus mintys ir yra tas pastatas, kuriame jis gyvena, – antraip viskas yra absurdas ir beprasmybė“ [Rohde, 1998, p. 173]. Sistemoje pagrindiniam Kierkegaard'o filosofijos objektui – konkrečiai individualybei ir jos egzistencijai – nebelieka vietos, kadangi bet kokia abstrakti sistema pamatinės žmogaus būties problemos nesiima kaip neesminės arba pašalina iš savo interesų lauko.

Egzistencinio mąstymo erdvės. Nutolusiam nuo realių žmogaus būties problemų sprendimo klasikinės filosofijos racionalizmui ir objektyvizmui danų mąstytojas priešpriešina pamatinę savo filosofijos sąvoką *egzistencija*, kuri radikaliai atskiria mąstymą ir būtį. Kierkegaard'o filosofinės pozicijos savitumas *atsiskleidė siekiant sumažinti pagrindinių filosofinių problemų skaičių ir imtis svarbiausios – žmogaus būties*. Individo egzistavimo fakto įrodinėjimą jis įvardija kuriozišku nesusipratimu, nekorektišku realios problemos sprendimu iš kito galo. Žmogus *pirmiausia turi egzistuoti dėl to, kad galėtų mąstyti*.

Priešpriešindamas iracionalią asmenybės valią abstrakčiajam mąstymui, subjektyvius vidinius pokyčius – objektyviems veiksams, Kierkegaard'as kuria savąją „egzistencinės krizės“ filosofiją. Egzistencinė Kierkegaard'o filosofija – tai *asmenybės įsigilintojo į savo vidinį pasaulį ir laisvo vidinio apsisprendimo filosofija*. Laisvė sudaro asmenybės esmę, išskiriančią ją iš kitų gyvų padarų. Tačiau laisvė yra ne tik didžiulė Dievo dovana žmogui, bet ir atsakomybė, kurią jis privalo pateisinti. Laisvė gali tapti palaima ir išsigelbėjimu žmogui, tačiau nesugebantį savęs valdyti gali pražudyti. Laisvė atveria kelią egzistencijos pilnatvės pojūčiui ir asmenybės tapsmui. „Asmenybė, pagal Kierkegaard'o filosofiją, – galimybės ir būtinybės vienovė“. Norint tapti visaverte asmenybe būtina atlikti didžiulį darbą, reikalaujantį ypatingo nusiteikimo ir vidinių jėgų įtampos, nueiti sudėtingą dvasinio tobulėjimo kelią nuo nesąmoningos būties į sąmoningą. Vadinasi, žmogus privalo suvokti savo netobulumą ir nuo atsitiktinės laikinos būties pereiti prie aukštesnio „amžinosios“ egzistencinės žmogaus paskirties suvokimo, kuomet asmenybė pajėgia atsikratyti nuo savo empirinio, egoistinio ribotumo ir suvokti su išgyvenama egzistencine patirtimi susijusį savąjį didžiai asmeninį „aš“. Danų mąstytojo tekstuose nuolatos keliama principinio egzistencijos neišsakomumo idėja.

Tikrąją egzistencijos prasmę filosofas sieja su nuolatinio tobulėjimu, sugebėjimu rinktis gyvenimo nuostatas, plėtoti savo galimybes, kurios paprastai atsiskleidžia kraš-

tutinėmis aplinkybėmis. Šios filosofijos esmė – vidinio pasirinkimo problema. „Šis reikalavimas [vidinio pasirinkimo. – A.A.] – mano šūkis, mano pasaulėžiūros nervas, kurį įvardijau, nors ir nesukūriau jokios filosofinės sistemos, į kurią, tarp kitko, niekuomet nepretendavau“ [Kierkegaard, 1894, p. 290].

Didžiai asmeninė egzistencinė patirtis ir ją pasiekiamas giluminis individualios būties tiesos suvokimas, anot Kierkegaard'o, *išstumia egzistenciją iš mokslinio pažinimo, kuriam būdinga objektyvumas ir sisteminis mąstymas, srities*. Objektyvusis mąstymas dėl jam būdingo abstraktumo ir visuotinumui nepajėgia perprasti tos subjektyvios tikrovės, kuri atsiranda suvokus egzistencinę tiesą. „Aš, – pabrėžia Kierkegaard'as, – nuolat ne privedu prie egzistencijos (mat tada būčiau beprotis, jei norėčiau prieiti išvadą dėl to, ką žinau), bet išvedu iš jos ir esu taip linkęs prisitaikyti prie ir žmonių ir juos pamaloninti, kad tai vadinu įrodinėjimu. Tad yra kitaip, negu manė Kantas – esą egzistencija esanti *accessorium*, nors jis nenuneigiamai pranašesnis už Hegelį tuo, kad nesupainioja“ [Kierkegaard, 2000, p. 151].

Vadinasi, egzistencija čia aiškinama kaip *pamatinė filosofijos kategorija, filosofinių apmąstymų pradmuo*. Pagrindiniu spekuliatyvosios mąstysenos, ypač Hegelio filosofijos ir objektyviojo mąstymo apskritai, trūkumu Kierkegaard'as įvardija jo *objektyvumą ir impersonališkumą*. Dėl to *unikali gyvenimiškoji, tiksliau, egzistencinė patirtis priešpriešinama abstrakčiam mąstymui*. Viršasmeninis objektyvistinis Hegelio filosofijos metodas, jo įsitikinimu, atskleidžia tik išorinius, neesminius dalykus, kadangi nepajėgus išsiskverbti į tuos giluminius unikalią žmogaus būties lygmenis, kurie *turi esmiškai kitokį subjektyvų psichologinį pobūdį ir egzistencinę prasmę*.

Kierkegaard'o egzistencinės krizės filosofijos pagrindas – *masės priešpriešinimas vieninteliam, unikaliai, atskiram žmogui, kuris jam yra pirmapradė ir aukščiausia vertybė*. Vienetinis žmogus ir jo egzistencija – tai tos *pamatinės kategorijos, kurios Kierkegaard'ui lemia dabarties, istorijos, žmonijos būties prasmę*. Savo uždavinį jis sieja su padėjimu žmonėms suprasti vieneto svarbą. „Jei šios kategorijos reikšmės dar nesuprato, – pranašauja jis, – tai laikui einant supras. Epochoje, kuomet mūsųose pasklido žodis „sistema“ (čia Kierkegaard'as tikriausiai turi omenyje Hegelį. – A.A.), pažvelgiau į ją iš „vieneto“ požiūrio taško, na, ir kas? Nuo šiol apie sistemą – nei žodžio. Jei apskritai įgausiu kokią nors istorinę reikšmę, tai, be abejo, bus susiję tik su vieneto kategorija. Mano, kaip ir daugelio kitų, kūrinių galbūt užsimirš, tačiau jei ši kategorija buvo taikli, jei teisingai mažiau, jos įtvirtinimą laikydamas savo uždaviniu (visai nelinksmau ar kilniu), jei man buvo duota ją įtvirtinti, nors ir patyriau sunkių išbandymų ir sudėjau aukų, tuomet liksiu gyventi, o kartu su manimi – ir mano kūriniai“ [Rohde, 1988, p. 354].

Vadinasi, filosofinė sistema, kuri gali būti konstruojama tik remiantis abstrakčiais amžinybės principais, nepaiso svarbiausia – „konkrečios individualios egzistencijos“ pa-

tirties, kuriai (t.y. žmogaus gyvenimui) būdingas *laikinumas*. Žmogaus egzistenciją traktuodamas kaip dialektinį procesą Kierkegaard'as priešpriešino savo *kokybinę* (egzistencinę) *dialektiką kiekybinei* (mąstymo ir būties logikai) Hegelio. Jis ne tiek siekia paneigti Hegelio filosofiją, kiek, kritikuodamas ją, nori įtvirtinti savosios kokybiškai naujos egzistencinės filosofijos, t.y. *kokybiškai naujo mąstymo, nebūdingo abstrakčiam*, principus. Jis tarsi sako: *kas man iš tos kupinos kosminių ambicijų abstrakčios filosofijos, kuri bendriausiais žodžiais kalba apie viską pasaulyje, tačiau nieko negali man padėti šią konkrečią mano būties akimirką. Vadinas, jis reikalauja naujos filosofijos ir kuria ją, nukreiptą spręsti svarbias žmogaus būties (Kierkegaard'o terminijoje – egzistencijos) problemas.*

Kierkegaard'o veikaluose akivaizdus priešiškusis spekuliatyviojo mąstymo principams ir siekimas priartinti filosofiją prie aktualių žmogaus būties problemų. „Aš, – rašė jis, – nelaikau savęs filosofu, nesu įgudęs, kaip kiti, manipuliuoti filosofinėmis kategorijomis, tačiau tikroji gyvenimo prasmė turi būti prieinama netgi paprasčiausio žmogaus supratimui“ [Kierkegaard, 1894, p. 290].

Vakarų filosofijos pertvarkymas. Kierkegaard'as, kaip ir Schopenhaueris, aršiai kritikuodamas pamatinius klasikinės Vakarų filosofijos principus, pasuko filosofinės problematikos ontologiškėjimo ir estetinio keliu. Kierkegaard'o filosofijos originalumas tiesiogiai susijęs su siekimu naujai, „iš vidaus“ pažvelgti į pamatines žmogaus būties, kūrybos, estetinio tikrovės suvokimo problemas, pateikti kitokią filosofijos sampratą ir iškelti jai nekeltus tikslus. *Tikrosios filosofijos pradžia Kierkegaard'ui yra ne nuostaba, o nusivylimas.* Kol žmogus yra nuostabos būsenoje, apie esminius dalykus jis nesusimąsto. Tik nusivylimas skatina suvokti jų reiškinių esmę. Kita vertus, mąstanti ir jaučianti atsakomybę už savo veiksmus asmenybė taip pat susiformuoja apėmus ne abejonėms, o nusivylimui, kadangi *tik nusivylęs žmogus išsivaduoja iš apgaulingos racionalistinės pasaulėžiūros, optimistinio tikėjimo objektyvių gyvenimo dėsnių protingumu.*

Racionalizmo ideologo Descartes'o posakiui *Cogito, ergo sum* (mąstau – vadinas, egzistuoju), Kierkegaard'as priešpriešina savąją tezę: „Aš esu čia ir mąstau todėl, kad egzistuoju čia“. Egzistenciją jis vadina pamatine filosofijos kategorija, filosofinių apmąstymų pagrindu. „Mąstymui siūlau būtent ne mokytumą, o žmogaus gyvenimą, kuris kiekvieną kartą, iškilus sunkumui, yra pasirengęs gyvenimą užstatyti vien dėl to, kad jį išspręstų“ [Kierkegaard, 2000, p. 151].

Vadinas, atmesdamas klasikinės Vakarų filosofijos principus, *Kierkegaard'as ieško nauja. Pagrindinės jo filosofinių apmąstymų temos – asmens egzistencija, likimas, būties perspektyvos.* Kadangi asmenybės tapsmas vyksta kiekvieną gyvenimo akimirką, sugebėjimas egzistuoti aiškinamas kaip didis menas. Autentiškos filosofijos tikslas, jo manymu, yra ne išorinio pasaulio pažinimas, o įsigilinimas į didžiai asmenines žmogaus būties, jo kūrybinės veiklos peripetijas. *Egzistencija Kierkegaard'ui yra didžiausia mįslė, kurią jis siekia įminti*

nagrinėdamas vidinį žmogaus pasaulį, asmeninius išgyvenimus. „Savo filosofija, – rašė L. Šestovas, – jis vadino egzistencine, – vadinasi, jis mąstė dėl to, kad gyventų, o ne gyveno, kad mąstyti. Tuo jis skiriasi nuo profesionalių filosofų, kuriems jų filosofija yra paprasta „specialybė“, tokia pat, kokia visos kitos specialybės – filologija, astronomija, matematika, – specialybė, neturinti jokių sąsajų ir ryšių su jų gyvenimu“ [Rohde, 1998, p. 385].

Taigi egzistencijos sąvoka yra „neklasikinė“ Kierkegaard'o pasaulio suvokimo koncepcijos pagrindas, į kurį remiasi visos danų mąstytojo kategorijos. Mūsų susižavėjimo žiniomis amžiuje, teigė jis, užmirštame, ką reiškia egzistuoti. Filosofo veikaluose nėra tikslaus sąvokos egzistencija apibūdinimo. *Egzistencija aiškinama kaip asmeniškiausia, nepaklūstanti objektyvacijai realybė. Ji visuomet yra konkreti, susijusi su konkrečiu žmogaus gyvenimu, todėl abstrakčiai neegzistuoja. Žmogaus egzistencija – neišreiškiamas uždaros loginės ar filosofinės sistemos principais, o suvokiama tik jautriausiais emociniais išgyvenimais. Atvirumas yra tikroji egzistencijos saviraiškos forma, glaudžiai susijusi su vidinio žmogaus pasaulio, „vidinės erdvės“ iškilimu ir projekcija į išorinį pasaulį.*

Todėl bet kokia uždara filosofinė sistema Kierkegaard'o koncepcijoje aiškinama kaip mąstymo nuosmukis, mėginimas gyvus reiškinius išprausti į negyvą schemą. Neatsitiktinai 1837 m. dienoraštyje filosofinę mokyklą ir sistemą jis vaizdingai prilygina žalčio išnarai, į kurią tuoj sulenda kvailesni jos šalininkai. „Paradoksas, – pareiškia jis, – yra svarbesnis nei bet kokia sistema“ [Kierkegaard, 1949, p. 523]. *Arši ir gerai filosofškai motyvuota Kierkegaard'o klasikinės racionalistinės filosofijos kritika iš egzistencinio mąstymo pozicijų suduoda stiprų smūgį sisteminiams spekuliatyvosios filosofijos principams. Mūsų aptartas pamatinių filosofijos klausimų performulavimas, atsiribojimas nuo racionalaus proto kulto, sisteminio mąstymo principų, atsisakymas pretenzijų į objektyvumą, perėjimas prie subjektyvių egzistencinių išgyvenimų sureikšminimo – tikra revoliucija Vakarų filosofijos istorijoje.*

Romantikams ir iracionalizmo šalininkams Kierkegaard'as artimas elitine pasaulėžiūra, vienetinio, atskiro žmogaus, nedaugelio išrinktųjų aukštinimu, panieka masei, miniai, genčiai, publikai ir liaudies valdymo formų kritika. Iš visų įmanomų dvasinės tironijos formų masinės sąmonės viešpatavimą jis laiko nykiausia, nedvasiškausia, kadangi tiesiogiai atspindi unikalaus ir viso, kas išaukštinta, nuosmukį. Prie žmogaus būties paslapties, Kierkegaard'o nuomone, gali prisiliesti tik tobiliausi žmonės, pajėgiantys atsiriboti nuo neautentiškos būties, „užsisklęsti savyje“ ir „iš vidaus“ pasinerti į sudėtingiausių subjektyvių žmogaus išgyvenimų pasaulį. Toks požiūris tiesiogiai siejosi ne tik su teorinėmis mąstytojo nuostatomis, bet ir su praktinio kasdienio gyvenimo nuostatomis. Jis gyveno užsisklendęs nuo išorinio pasaulio tarsi ne istorijos, o savo vidinių subjektyvių išgyvenimų aplinkoje; jie teikė medžiagą jo knygoms. Kierkegaard'o mąstymas pirmiausia apėmė savo subjektyvius išgyvenimus ir jų aprašymą. Racionalistas, pasaulį vertinantis išoriškai, Kierkegaard'o nuomone, tik slysta reiškinių paviršiu-

mi. Egzistencijos gelmės atsiveria tik ribinėmis aplinkybėmis, išgyvenant kančią, kuomet asmenybė, atsiribojusi nuo išorinio būties suvokimo, pasineria į egzistencijos gelmes. Introspekcija čia aiškinama kaip patikimiausias subjektyvus egzistencijos pažinimo būdas. Svarbiausia, sako filosofas, yra tai, kad „suvokiu faktą, jog egzistuoju“ [Kierkegaard, 1949, p. 511]. Iš čia kyla kierkegaardiškasis savęs, kaip „subjektyvaus mąstytojo“, traktavimas.

Tikrąją filosofiją dėl jos subjektyvios kilmės, autentiškumo, glaudaus ryšio su žmogaus išgyvenimais Kierkegaard'as suartina su menu. Jis ilgai blaškėsi tarp meilės poezijai ir muzikai. Nepasiekiamos kitiems menams poezijos galios aukštinimą čia keičia himnai muzikai, kuri, kaip ir poezija, yra menų valdovė, jautriai išreiškianti vidinius asmenybės išgyvenimus ir iškelti ją virš gyvenimiškosios prozos. Muziką filosofas vadina krikščioniškuoju menu, tiksliausiai išreiškiančiu juslinį demoniškąjį asmenybės pradą.

Subjektyvusis mąstytojas, anot Kierkegaard'o, nėra nei poetas, nei etikas, nei dialektikas, nors ir gali jais būti. Savo esme jis yra egzistuojantis individas, o poeto egzistencija yra neesminė jo kūrybos atžvilgiu, – tik egzistencija ir etika, pagal jo doktriną. Kita vertus, subjektyvusis mąstytojas taip pat ne mokslo žmogus, o menininkas, kadangi sugebėti prasmingai egzistuoti kiekvieną nepaprastai sudėtingą žmogaus gyvenimo akimirką yra didis menas. Ir pagaliau subjektyvus mąstytojas yra gana estetiškas, kad pajėgtų suteikti savo gyvenimui estetinį turinį, užtektinai etiškas, idant jį reguliuotų, pakankamai dialektiškas, kad, remdamasis mąstymu, įsiskverbtų į jį.

Neatsitiktinai subjektyviojo mąstytojo gyvenimas ir kūryba nukreipti į savo vietos pasaulyje ieškojimą, naujų asmenybės dvasios lygmenų atskleidimą, asmeninės tiesos suradimą, savęs turtinimą laike. „Didžioji mano gyvenimo problema, – rašė Kierkegaard'as, – surasti asmeninę tiesą, tokią tiesą, kuria vadovaudamasis aš norėčiau gyventi ir mirti“ [Kierkegaard, 1941, p. 31]. Vadinasi, tiesa, anot Kierkegaard'o, visuomet yra subjektyvi („Tiesa yra subjektyvumas, o subjektyvumas yra tiesa“), kadangi ją kiekvienas suvokia subjektyviai, ir ji neatsiejama nuo konkretaus žmogaus individualybės, jo unikalios gyvenimo patirties. Todėl į objektyvumą pretenduojančios tiesos prilyginamos „tušties plepalams“.

Kierkegaard'o idėjos, nors dažnai netiesiogiai, paveikė daugelį XX a. filosofijos koncepcijų. Jo teigta neįveikiama sąmonės krizė, pasaulėvokos tragizmas, siūlymas ieškoti kūrybinio įkvėpimo ne išoriniame, o vidiniame asmens pasaulyje stipriai veikė K. Jaspersą, M. Heideggerį, G. Marcelį, R.M. Rilke'ę, F. Kafką, T. Manną, J. Ortega y Gassetą, L. Šestovą, K. Barthą, A. Malraux, J.-P. Sartre'ą, A. Camus, J. Wahlį ir daugelį kitų XX a. kultūros korifėjų. Rilke netgi specialiai išmoko danų kalbą, kad galėtų skaityti Kierkegaard'o tekstus originalo kalba, Kafka buvo sukrėstas, kai perskaitė „Arba–arba“: jam rodė, kad jis su autorium – dvasiniai dvyniai.

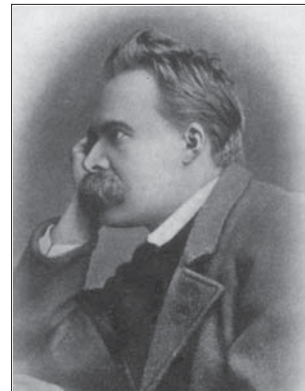
F. NIETZSCHE'S KLASIKINĖS VAKARŲ FILOSOFIJOS PERŽIŪRĖJIMAS

Nietzsche's filosofijos reinterpretacijos priežastys. Friedrichas Nietzsche (1844–1900) – paskutinis XIX a. europinio masto vokiečių mąstytojas – tapo naujos, „neklasiškinės“ filosofijos ir „atviro“ mąstymo simboliu, atspindinčiu esminius pastarojo šimtmečio Vakarų filosofinės sąmonės pokyčius. Pranašiški šio genialaus filosofo žodžiai, jog „kai kurie žmonės gimsta tik po mirties“, pirmiausia taikytini jam pačiam, nes niekas iš didžiųjų XIX a. pabaigos mąstytojų taip nepaveikė postmoderniosios mąstysenos, kaip šis, sunkiai išspraudžiamas į akademines schemas, klasikinės filosofijos mitologemų naikintojas.

Pastarųjų šimtmečių Vakarų mąstymo tradicijoje jis – neabejotinai viena reikšmingiausių ir kontroversiškiausių asmenybių, kurio tekstai įeina į filosofijos aukso fondą. Nedaug pasaulinėje filosofijoje tekstų, kurie žaižaruojančiu intelektu, kone tobula kalba, giliamintiškumu ir magiška įtaigos jėga taip veiktų skaitytoją. Šie tekstai patrauklūs dėl jų universalumo, sprogstamosios galios, „atvirumo“ pasauliui, sugebėjimo išsivaduoti nuo dirbtinių mąstymą varžančių apribojimų. „Nietzsche, – rašė Foucault, – pagausino filosofinių polėkių skaičių. Jis domėjosi viskuo – literatūra, istorija, politika ir pan. Jis ieškojo filosofijos visur. Kas iš to, kad kai kuriose srityse jis liko XIX a. žmogumi, tačiau apskritai jis pralenkė mūsų epochą“ [Foucault, 1994, t. 1, p. 552]. Jo mįslinguose tekstuose poetiniai, eseistiniai ir, glaudžiai susiję su asmeniniais išgyvenimais, egzistenciniai aspektai neretai slepia jo radikalių filosofinių idėjų turinį.

Būdamas tiesioginis Schopenhauerio sekėjas Nietzsche plėtojo pagrindinius voliuntaristinės filosofijos principus. Tačiau pasyvus Schopenhauerio koncepcijos pobūdis jau neatitiko naujos ideologinės ir kultūrinės Vokietijos padėties po 1870 m. Todėl ją keičia reliatyvistinė Nietzsche's „gyvenimo filosofija“ (*Lebensphilosophie*), jautriai atspindinti to meto kultūros raidos prieštarumą, iracionalių jėgų visuomenėje stiprėjimą, eschatologinius motyvus, lyginamųjų studijų, žmogaus būties ir asmenybės kūrybinės saviraiškos problemų aktualėjimą. Remdamasis ontologinėmis Schopenhauerio nuostatomis jis formuoja naują su žmogaus būtimi susijusią filosofiją teikdamas jai solidų teorinį pamatą. Mąstytojas atskleidžia naujas sąvokos *gyvenimas* interpretacijos perspektyvas. Iracionalius Vakarų visuomenėje vykusius procesus Nietzsche permąsto remdamasis jautriausiais dvasiniais išgyvenimais.

Filosofas mąstysena išsiskyrė rafinuotu intelektualumu, poetiškumu, kritiniu požiūriu į tradicines kultūros vertybes, dramatiška aktualių žmogaus gyvenimo ir kūrybos problemų formuluote bei netradiciniu jų sprendimu. Dėl jam būdingo išvalgumo, nesitenkinimo klasikiniais racionalistinėje Vakarų filosofijoje viešpatavusiais principais Nietzsche tapo vienu nuosekliausių Vakarų mąstymo tradicijos (nuo Sokrato iki Hegelio), kurią jis traktavo kaip banalų plebėjišką dualizmą, kritiką. Jo „gyvenimo filosofija“ yra mėginimas iš esmės pakeisti klasikinėje Vakarų filosofijoje vyravusias nuostatas, paneigti *abstraktų stebimąją* racionalistinės filosofijos pobūdį, jos atsainų požiūrį į žmogaus būties problemas. Savo „gyvenimo filosofija“ jis siekė įtvirtinti kokybiškai naujus *neklasikinius* mąstymo principus, kuriuos traktavo kaip Vakaruose klestėjusios *dualistinės* platoniškosios metafizikos paneigimą. „Veikti prieš laiką, o per tai – jį patį ir galbūt ateinančius laikus – toks mano šūkis“, sakė filosofas.



Friedrich Nietzsche

Turėdamas įgimtą mistifikatoriaus talentą, Nietzsche mėgo šokiruoti filisterio sąmonę dygia ironija, pabrėžtinu vertinimų paradoksalumu, hiperbolėmis, aršiais išpuoliais prieš nusistovėjusias kultūros, meno, moralės normas, visuotinį pripažinimą įgavusius autoritetus ir idealus. Jis šaipėsi iš savo pernelyg patiklių skaitytojų, teikdamas jiems dviprasmes išvadas, miglotas ir nerealias idėjas, kurių pats niekada rimtai nevertino. Kaip ne kartą yra pats prisipažinęs, rimčiausiems reiškiniams mėgo „prisegti juokdario uodegą“. Šis ironiškas aristokratiškumas, romantinis ezoterinis žaidimas prieštaraiviais sudarė vieną svarbiausių Nietzsche's mąstysenos bruožų. „Skaityti Nietzsche'ę, – aiškino subtilus jo kūrybos žinovas T. Mannas, – yra savotiškas menas, kur visiškai neleistinas tiesmukumas, grubumas, kur, atvirkščiai, būtinas nepaprastas proto lankstumas, ironijos jausmas, įsigilinimas. Kas suvokia Nietzsche'ę tiesmukai, priima tai, ką jis sako „kaip galutinę tiesą“, kas tuo patiki – tam geriau jo neskaityti“ [Mann, 1986, p. 192].

Dėl Nietzsche's tekstams būdingo mįslingumo, paradoksalumo ir fragmentiškumo itin sudėtingas uždavinys atkurti autentišką filosofo paveikslą bei jo skelbiamų idėjų visumą. Įvairiausioms idėjinėms kryptims priklausantys Nietzsche's šalininkai (nors tarp jų ir Nietzsche's skelbiamų idėjų kartais atsiranda didžiulė praraja) jo idėjas sureikšmindavo dažnai vienusiškai. Todėl daug kas susidarė supaprastintą filosofo ir jo idėjų vaizdą. Kiekviena istorinė situacija ir socialinė grupė savaip vertino Nietzsche'ę, tarsi priešė savus filosofo portretus, kurie stebino nepanašumu tiek vienas į kitą, tiek ir į modelį (originalą).

Jo veikaluose įkvėpimo ieškojo daugelis garsių XX a. kultūrininkų. Nietzsche's idėjos darė didelę įtaką O. Spengleriui, R. Pannwitzui, A. Sweitzeriui, K. Jaspersui, M. Hei-

deggeriui, T. Mannui, S. Zweigui, H. Hesse'ui, H. Ibsenui, J. Londonui, R. Rolland'ui, A. Malraux, A. Camus ir kitiems, kurie Nietzsche'ę laikė „naujojo humanizmo“ idėjų skelbėju, socialdemokratinio judėjimo šalininku, egzistencializmo pirmtaku ir pan. Kita vertus, falsifikuodami filosofo kūrybinį palikimą, jo autoritetu dangstėsi netgi fašizmo ideologai. Dėl šio politinio Nietzsche's idėjų diskreditavimo ir vulgarizavimo susidomėjimas jo kūryba po Antrojo pasaulinio karo gerokai susilpnėjo.

Tačiau praslinkus keliems dešimtmečiais ėmė kilti nauja Nietzsche's idėjų atgimimo banga, kurią skatino 1961 m. išleistas Heideggerio dvitomis veikalas „Nietzsche“. Jame filosofas traktuojamas kaip paskutinis didis Vakarų mąstytojas nuvainikuojantis nuo Descartes'o laikų klestėjusį metafizinį mąstymą, kuris ignoravo pamatines būties problemas. Po metų Prancūzijoje pasirodė G. Deleuzo knyga *Nietzsche et philosophie* („Nietzsche ir filosofija“), kuri atvėrė naujas daugelio jo idėjų interpretacijos galimybes. Savotiškas lūžis Nietzsche's idėjų renesanse buvo 1972 m. Tarptautinio kultūros centro *Cerisi-la-Salle* (Prancūzija) surengtas tarptautinis kolokviumas, po kurio buvo paskelbtas 2 tomų pranešimų ir diskusijų rinkinys *Nietzsche aujourd'hui* („Nietzsche šiandien“, 1973). Jame buvo paskelbti E. Blondelio, G. Deleuze'o, J. Derrida, L. Flamo, E. Finko, K. Löwitho, J.F. Lyotard'o, P. Klossowskio, J.-L. Nancy ir kitų įtakingų Nietzsche's filosofijos tyrinėtojų tekstai.

Netrukus daugelis autoritetingų tarptautinių filosofinių žurnalų Nietzsche's filosofijai aptarti paskyrė specialius numerius, šia tema pradėta rengti tarptautinės konferencijas, simpoziumus, daugėjo straipsnių, disertacijų, monografijų, reguliariai pasirodė tęstiniai solidžios apimties *Nietzsche-Studies* leidiniai. Nietzsche's idėjų atgimimui didžiulį poveikį turėjo postmodernioji prancūzų filosofija, kurios lyderiai (Foucault, Derrida, Deleuze'as, Lyotard'as, R. Barth'as) Nietzsche įvardijo reikšmingu klasikinės Vakarų mąstymo tradicijos reformatoriumi. Pagal tyrinėjimų, skirtų iškiliausiams praeities mąstytojams skaičių, Nietzsche dabar varžosi su Kantu, Laozi, Konfucijumi, Heideggeriui, Foucault, Derrida, Kierkegaard'u ir Zhuangzi.

Nietzsche's idėjų įtakos didėjimo negalima laikyti atsitiktiniu reiškiniu, kadangi slenkant dešimtmečiams vis labiau aiškėja neblėstantis daugelio anksčiau nesuprastų jo idėjų aktualumas. Naujausi Vakarų ir metacivilizacinės kultūros raidos procesai patvirtina filosofo įžvalgumą ir verčia mokslininkus nuolatos sugrįžti prie jo tekstų reinterpretacijos. Daugelyje veikalų Nietzsche's idėjos traktuojamos taip skirtingai, kad kyla natūralus klausimas, koks iš tikrųjų buvo šis mąstytojas, kokios tikrosios daugialypio jo idėjų poveikio priežastys?

Išiuos labai nevienareikšmius klausimus padeda atsakyti italų mokslininkų G. Coli ir M. Montinari naujai parengtas pilnas kritinis Nietzsche's raštų leidimas ir *Nietzsches – Archiv* publikacijos. Jos padeda „apvalyti“ autentišką filosofo kūrybinį palikimą nuo

daugybės „pataisymų“, perdėm šališkų interpretacijų, netgi atviro jo tekstų ir minčių falsifikavimo, kuris būdingas ankstyviesiems naciams simpatizavusių A. Boimlerio ir filosofo sesers E. Förster-Nietzsche parengtiems raštų leidiniams. Reikšmingo epistolarinio palikimo, laiškų, juodraščių, darbinių knygų variantų paskelbimas ir lyginamoji jau žinomų tekstų analizė padeda susikurti objektyvesnį Nietzsche's idėjų vaizdą.

Dabartinėje humanistikoje formuojasi naujas požiūris į Nietzsche'ę ir kūrybinį jo palikimą. Įtakingas hermeneutinės filosofijos šalininkas H.-G. Gadameris studijoje *Das Drama Zaratuštras* („Zaratuštro drama“, 1986) Nietzsche'ę vadina „minties eksperimentuotoju“, atskleidusiu naują filosofijos epochą, ir „genialiu psichologu“, sugebėjusiu prasiskverbti į žmogaus psichiką. Filosofo tekstus jis aiškina kaip savitas užšifruotas parodijas, kuriose išorinis metaforinis sluoksnis slepia tikrąją Nietzsche's filosofinių poetinių idėjų esmę [Gadamer, 1986, p. 2–3]. Taigi pokario metais vyravęs „maištautojo“, „tradicinių vertybių naikintojo“, „didžiojo imoralisto“, „išprotėjusio genijaus“ vaizdinys užleidžia vietą naujam pagarbiam požiūriui į Nietzsche'ę, kaip į vieną reikšmingiausių klasikinės Vakarų mąstymo tradicijos kritikų ir reformatorių. Jis vadinamas „naujojo humanizmo idėjų skelbėju“, „gyvenimo filosofijos“, „neklasikinės filosofijos“, egzistencializmo pradininku, įtakingu kultūrologu, meno filosofu, postmodernizmo pranašu ir pan.

Puikus Nietzsche's filosofijos žinovas ir interpretatorius Jaspersas teigė, jog yra du geri būdai filosofo idėjoms pažinti. Pirmasis – aprėpti Nietzsche's idėjų visumą, nepaisant jų chronologinės raidos. Antrasis – jo asmeninio gyvenimo peripetijų, refleksijos ypatumų bei ligos pažinimas [Jaspers, 1936, p. 20–21]. Pirmuoju atveju susiduriame su belaike sistema, kuri turėtų padėti suprasti filosofo mąstyseną. Tačiau kyla klausimas – ar Nietzsche sukūrė filosofinę sistemą? Juo labiau, kad dauguma tyrinėtojų pabrėžia „nesisteminę“ jo filosofijos pobūdį. Kol kas palikime nuošalyje šį polemiską klausimą ir grįžkime prie Jasperso nurodyto antrojo būdo. Filosofo gyvenimo ir ligos ypatumų gvildinimas turėtų padėti istoriškai pažvelgti į idėjų formavimąsi, atskleisti jų svarbą filosofo kūrybinei evoliucijai.

Pripažindami Jasperso įžvalgumą, į šią problemą norėtume pažvelgti ir kitu požiūriu, nes Nietzsche's kūryba artimai susijusi su prieštariniais idėjiniais epochos sąjūdžiais, kurie veikė jo mąstyseną ir lėmė svarbiausius jo filosofijos bruožus. Tačiau kai kuriuos jo idėjinio palikimo paradoksalus galima aiškinti ir atskirais jo asmeninio gyvenimo faktais, rūpestingai slėptais nuo pašalinių akių, prisidengus įvairiomis kaukėmis, poetiniais simboliais, metaforomis.

Iš tikrųjų daugelis Nietzsche's, kaip ir Schopenhauerio, Kierkegaard'o, idėjų neatsiejamos nuo gyvenimo biografijos. Negailestingai demaskuodamas to meto kultūros ir meno „liguistumą“, kalbėdamas apie natūralių šiuolaikinio žmogaus instinktų, valios silpnėjimą, Nietzsche nejuociom atskleidė vieną jautriausių savo būties ir mąsty-

mo paslapčių. Kamuojamas ligų, jausdamas senkančias jėgas, artėjančią sąmonės aptemimą, pusiau atskirtas nuo šio pasaulio ir jo teikiamų malonumų, Nietzsche jautė natūralų žmogaus instinktą, visko, kas dvasiškai stipru, vientisa, ilgesį. Čia slypi jo hipertrofuoto stiprios valios, vidinės disciplinos, genijaus, Dioniso, antžmogio kulto,



F. Nietzsche's
gimtinis namas

barbariškumo ir nevaldomų instinktų estetinio šaknys. Šių idėjų kontekste labiau suprantama ir raminanti filosofo sielą iš indų filosofijos perimta „amžinojo grįžimo“ mito perspektyva. Todėl savitą daugelio svarbiausių Nietzsche's idėjų formulavimą iš dalies galima paaiškinti jo biografijos ypatumais ir kaip jį kamavusios negalios kompensaciją.

Biografijos strichai. Nietzsche gimė 1844 m. Prūsijai pavaldžioje Saksonijoje, Rekene, netoli

Leipcigo, subtilaus ir išsilavinusio liuteronų pastoriaus šeimoje, kuri buvo kilusi iš lenkų dvarininkų giminės. Būsimajam filosofui buvo penkeri metai, kai po nelaimingo atsitikimo psichine liga susirgo ir mirė vos 36 m. sulaukęs jo tėvas. Šis sukrėtimas labai paveikė jautraus sūnaus pasaulėjautą. Praslinkus daugeliui metų paskutinėje neužbaigtoje knygoje *Ecce Homo*, grįždamas mintimis į vaikystės metus, Nietzsche rašė, kad tuomet jis numirė tėvo asmenyje. Motina netrukus persikėlė į Naumburgą, kur kartu su seserimi Elisabetta tetų globojamas Friedrichas leido vaikystės dienas, čia pradėjo lankyti pradinę, po jos – privačią parengiamąją mokyklą, daug dėmesio skyrė muzikavimui, puikiai skambino pianinu. Dešimties metų jis įstojo į Naumburgo gimnaziją ir išsiskyrė unikaliais sugebėjimais. Kaip neeilinių gabumų mokinys 1858 m. gavo siuntimą tęsti mokslus garsioje filologinės pakraipos (prie Naumburgo) Pfortos mokykloje, kurią buvo baigę F.G. Klopstockas, Fichte, broliai Schlegeliai, Novalis, L. Ranke. Ten viešpatavo pietizmas, puoselėjamas asketiškų liuteroniškų idealų. Vasarą mokiniai keldavo penktą, o žiemą – šeštą valandą ryto. Didžiausias dėmesys buvo skiriamas lotynų, prancūzų kalboms, religijai, istorijai, matematikai. Šioje mokykloje Friedrichas gavo puikų klasikinę filologinę išsilavinimą.

Vėliau Bonos universitete du semestrus studijavo filologiją ir teologiją, paskui išvyko paskui mokytoją klasikinės filologijos profesorių F. W. Ritschlį (kuris jam buvo „vienintelis asmeniškai pažįstamas genialus mokslininkas“) ir tęsė studijas Leipcigo universitete. Kaip ir E. Rhode, jis tapo garsiausiu Ritschlio mokiniu. Leipcige Friedri-

chas susižavėjo Schopenhaueriu ir Rytų filosofija. Baigęs universitetą, 24 metų amžiaus Nietzsche Ritschlio pastangomis 1869 m. gavo kvietimą, nors dar neapgynęs disertacijos, vadovauti kaip profesoriui klasikinės filologijos katedrai Bazelio universitete. Savo rekomendacijoje garsusis filologas rašė: „Tarp jaunų talentų atsiskleidusių mano akyse per 39 metus, aš nemačiau nei vieno, kuris toks jaunas būtų išsiskyręs tokia branda, kaip minėtas Nietzsche. Jei jam skirta ilgai gyventi – duok Dieve jam tai! – pranašauju, kad ilgainiui jis vyraus vokiečių filologijoje“ [Stroux, 1925, p. 32].

Bazelyje pedagoginis darbas Nietzsche'į sekėsi, jis tapo studentų numylėtiniu ir profesoriavo dešimtmetį – iki 1879 m. „Bazelis, – konstatuoja J. Burckhardtas, – niekuomet anksčiau neturėjo tokio dėstytojo“. Šiame gyvenimo tarpsnyje jis artimai bendravo su J. Burckhardtu, J. Bahovenu ir greta Liucerno gyvenusiais atsiribojusiais nuo išorinio pasaulio R. Wagneriu ir jo žmona Cosima, kuri buvo garsaus vengrų kompozitoriaus F. Liszto duktė.

Nietzsche'į, kaip ir tėvui, sulaukus trisdešimt šešerių metų ėmė mažėti gyvybinė energija, katastrofiškai silpnėjo regėjimas. Nuo 1873 m. filosofą pradėjo kankinti galvos skausmai, sutriko virškinimas – viskas ilgainiui ėgavo lėtinį pobūdį. Kita vertus, liga, filosofo žodžiais tariant, jo kūrybai darė teigiamą poveikį, kadangi padėjo išsiskirti iš kitų, vertė susitelkti, disciplinuoti savo gyvenimą, ugdė pasitikėjimą jėgomis.

Pablogėjusi sveikata privertė Nietzsche'ę galutinai atsisakyti pedagoginio darbo. Artimo draugo F. Overbecko pastangomis 1879 m. Bazelyje Nietzsche'į buvo paskirta profesoriaus pensija, kuri leido kukliai gyventi ir kurti. Nuo šiol jis darėsi „vienišu klajūnu“. 1883 m. parengė išplėstinį planą paskaitų kurso, kurį ruošėsi skaityti Leipcigo universitete, tačiau vadovybė atmetė jį dėl perdėm aršaus kritinio pobūdžio. Paskutinius dešimt sąmoningo gyvenimo metų jis, nenutraukdamas intensyvios kūrybinės veiklos ir ieškodamas sveikatai palankesnio klimato, praleido kukliuose Šveicarijos, Italijos, Pietų Prancūzijos kurortų pensionuose Lucerne, Davose, Engandine, Sils-Maria, Sorente, Genujoje, Turine, Rapallo, Nicoje ir kitur. Vasarą labiausiai mėgo būti Alpėse esančiame Sils-Maria kaimelyje, o žiemą – Nicoje, Prancūzijos Viduržemio jūros pakrantėje. „Priepuoliai, – rašė jis laiške draugui, – kartojosi kasdien, ryškėjo vis sunkes-



*F. Nietzsche's
tėvai*

nės kankinančios komplikacijos (vėmimas ir pan.) ir vis tik viskas, atrodo, susiklostė taip gerai, kaip tik įmanoma (dieta, judėjimas, rimtis, įstabi ir didinga kalnagūbrių gamta, vienatvė). Tačiau, kaip dabar man atrodo, visas šitas grynas eksperimentavimas su nuolatine vietos kaita stūmė mane į pražūtį“ [Nietzsche, 1986, p. 97–98].

Šis idėjų radikalumu garsėjęs maištingas Vakarų civilizacijos kritikas kasdieniame gyvenime buvo santūrus ir gerai išauklėtas žmogus. Pirmą kartą susidūrę su juo Viduržemio jūros pakrantės pensionuose jau žinojusieji skandalingai pagarsėjusius jo kūrinius neretai sutrikdavo. Į akis krito neįtikėtinas neatitikimas švelnaus introvertiško charakterio ir maištingos kupinos dionisinio polėkio filosofijos. Štai vienas jo draugų nupieštų filosofo portretų: „jam būdingas tylaus kalbėjimo įprotis, atsargi, kupina susimąstymo eiseną, ramūs veido bruožai ir nukreiptos į vidų, žvelgiančios vidun akys. Jo dažnai buvo galima nepastebėti, taip nedaug išskirtinumo buvo jo išorėje. Kasdieniame gyvenime jis skyrėsi pabrėžtinu mandagumu, beveik moterišku švelnumu, nuolatinio charakterio lygumu. Jam patiko rafinuotos bendravimo manieros ir pirmą kartą susidūrus jis stebino kiek dirbtiniu ceremoningumu“ [Ril, 1898, p. 25].

Lou Salomé papildė šį portretą kitais labiau psichologizuotais štrichais: „Jo veide švytėjo tai, ko jis neišsakydavo, slėpė savyje. Būtent šis užsisklendimas, užslėptos vienatvės nuojauta pirmo susitikimo metu darė stiprų įspūdį [...] Subtilios išraiškingos burnos linijos buvo beveik visiškai uždengtos didžiuliais į priekį sušukuotais ūsais. Juokėsi jis tyliai, tyli buvo ir jo kalbėjimo maniera; atsargi susimąstymo kupina eiseną ir kiek palinkę į priekį pečiai. Ši figūra buvo sunkiai įsivaizduojama minioje – jai būdingas išskirtinumo, vienatvės antspaudas“ [Lou Salomé, 2000, p. 298].

Be humanitarinių, Nietzsche labai domėjosi įvairiais vadinamaisiais pozityviais mokslais, ypač fizika, biologija, fiziologija, medicina. Jį supusių žmonių aplinkoje, su kuriais jis glaudžiai bendravo, buvo gamtotyrininkai, orientalistai, menininkai ir filosofai.

Paskutiniaisiais gyvenimo metais Nietzsche itin žavėjosi Rytais, todėl aršiai puolė krikščionybę, kurią jis traktavo kaip „nusižeminusių vergų religiją“. Nepaisydamas progresuojančios ligos jis įtemptai dirbo ir leido vieną po kitos knygas, kuriose plėtojamos idėjos neretai sukeldavo prieštaringas reakcijas ir interpretacijas. Devintojo dešimtmečio pradžioje vis labiau didėjo Nietzsche's savijautos ir kūrybingumo priklausomybė nuo oro pokyčių. Dažni ligos paūmėjimai ir galvos skausmai sekino jo jėgas. 1881 m. rugsėjo mėnesį, Sils-Maria, kai ilgesniam laikui pablogėjo klimatinės sąlygos, ypač oro slėgimas, filosofas kentė stiprią depresiją. Tuomet jis du kartus nesėkmingai mėgino nusižudyti. 1882 m. filosofas susipažino su jauna žavia iš Rusijos atvykusia mergina Lou Salomé, kurią aistringai pamilo ir ruošėsi vesti, tačiau šiems planams sužlugus patyrė dar vieną psichologinį sukrėtimą. Lou buvo klasikinės dostojevskiškos *la femme fatale*, arba vadinamosios infernalinės, moters-mūzos tipas, apie kurią sukosi

talentingųjų vyrų pasaulis. Panašus į Lou vaidmuo Vakarų kultūroje teko Jenos romantikų sąjūdžio mūzai – Karolinai Michaelis, o XX a. pradžioje – Almai Mahler. Su Lou, Nietzsche's žodžiais tarant, „staigia kaip erelis, stipria kaip liūte ir kartu labai moterišku vaiku“, artimai bendravo, be Nietzsche's, P. Gastas, R.M. Rilke, S. Freudas, F. Tönnies, E. Sprangeris, P. Deussenas. Jos bičiuliais save laikė L. Tolstojus, I. Turgenevas, H. Ibsenas, K. Hamsunas ir daugybė kitų Vakarų kultūros įžymybių. Nietzsche du kartus jai piršosi, tačiau gavo neigiamus atsakymus. „Vargu, – rašė jis, – ar kada nors tarp žmonių buvo didesnis filosofinis atvirumas, nei tarp manęs ir Lou Salomé“ [Lou Salomé, 2000, p. 274].

Nietzsche išgyveno kelis ypatingo kūrybinio pakilimo tarpsnius. Lemtingas prasidėjo 1888 m. rugsėjį Turine, kai vienu metu spaudai rengė paskutines penkias savo knygas. Tai buvo intensyvus sekinantis dvasinės jėgas kūrybos periodas, kuris nualino filosofą ir galutinai pakirto jo sveikatą. Liga progresavo ir 1889 m. sausio mėnesį Turine vos 45 metus sulaukusiam filosofui po psichologinės depresijos išryškėjo sąmonės užtemimo požymiai. Netrukus po bendro kūno paralyžiaus jo draugas Overbeckas pervežė Nietzsche'ę į Bazelį (šio miesto psichiatrijos ligoninės gydytojų diagnozė – *paralysis progressia*), o vėliau į Jenos psichiatrinę kliniką, kur jis buvo globojamas motinos ir sesers. Laikinais atsigavęs jis grįžo į Naumburgą, o vėliau ištikus psichikos krizei buvo nugabentas į Veimarą, kur, globojamas sesers, nesąmoningos būsenos nugyveno iki 1900 m. rugpjūčio 25 d. ir mirė.

Turint omenyje trumpą sąmoningą jo gyvenimą ir kamavusias negalias Nietzsche buvo labai produktyvus mąstytojas – kūrė daug įvairaus žanro ir stiliaus tekstų. „Kiekviena knyga, – autoriaus prisipažinimu, – buvo užkariavimas, susirėmimas – *tem-po lento* [ilgą laiką. – A.A.] – iki pat galo dramatiška proza, pagaliau *katastrofa* ir netikėta *atgaila*“ [Nietzsche, 1995b, p. 23–24]. Nietzsche's kūrybinę evoliuciją galima suskirstyti į tris glaudžiai susijusius etapus. Pirmasis, *romantinis*, apima 1872–1876 m. Tai laikotarpis, kai jis žavėjosi Schopenhauerio, Wagnerio ir Jenos romantikų idėjomis. Svarbiausi to meto veikalai – *Die Geburt der Tragödie aus Geist der Musik* („Tragedijos gimimas iš muzikos dvasios“, 1872) ir *Unzeitgemässen Betrachtungen* („Apmąstymai ne laiku“, 1873–1876). Pirmojoje herojiškai pesimistiškai pateikiama nauja antikos kultūros traktuotė, o antrojoje kritiškai vertinama to meto vokiečių kultūra.

Antrajam laikotarpiui (1876–1882) būdinga didėjanti Rytų kultūros ir švietimo epochos bei klasikinio idealizmo įtaka, kuri jungiasi su pozityvizmo tendencijomis, domėjimusi vadinamaisiais „pozityviaisiais“ mokslais – gamtos, fiziologija, matematika, ekonomika. Svarbiausi šio meto veikalai – *Menschliches, Allzumenschliches* („Žmogiška,



Lou Salomé

pernelyg žmogiška“, 1876), *Morgenröte* („Ryto aušra“, 1881), *Die fröhliche Wissenschaft* („Linksmasis mokslas“, 1882). Pirmoji knyga, autoriaus prisipažinimu, buvo tarsi išgyvenamos dvasinės krizės paminklas, kurį rašydamas jis „išsivadavo nuo viso, kas nebūdinga jo prigimčiai“. Šio periodo veikaluose Nietzsche atsiskleidžia kaip įvairių epochų meninės kultūros žinovas.

Trečiasis laikotarpis (1883–1889) sietinas su galutiniu akademinės karjeros atsisakymu, gyvenimo būdo pasikeitimu. Svarbiausiuose to meto kūrinuose – *Also sprach Zarathustra* („Taip kalbėjo Zaratustra“, 1883–1885), *Jenseits von Gut und Böse* („Anapus gėrio ir blogio“, 1886), *Zur Genealogie der Moral* („Apie moralės genealogiją“, 1887), *Götzen-Dämmerung* („Stabų saulėlydis“, 1895), *Ecce Homo* (1895) ir neužbaigta *Wille zur Macht* („Valia galiai“) sustiprėja poetinio simbolizmo ir mitologinių konstrukcijų reikšmė, galutinai susiformuoja antžmogio ir „valios galiai“ teorijos. Veikiant šioms teorijoms, susiklostė ir brandžioji Nietzsche's filosofijos koncepcija.

„Gyvenimo“ apologija. Nietzsche nesistengė kurti vientisos teorinės sistemos. Svarbiausias jo tikslas – sukurti naują meniškai interpretuojamą „gyvenimo filosofiją“, glaudžiai susijusią su individualios būties problemomis. Puikiu stiliumi parašytose knygose Nietzsche gvildeno Vakarų civilizacijos istorijoje prarastą žmogaus mąstymo ir būties vientisumo idėją, teoriškai pagrindė kūrybišką asmenybės prigimtį, aiškino įvairių kultūros sričių įtaką dvasiniams žmogaus poreikiams. „Nietzsche's filosofija, – nurodo K. Löwithas, – nėra nei uždara ir logiškai rišli sistema, nei nepriklausomų vienas nuo kito aforizmų aibė; tai sistema sudaryta iš aforizmų. Filosofinės formos savitumas čia lemia ir turinį“ [Löwith, 1991, p. 19].

Nepaisant aršių išpuolių prieš sistemingas teorines Vakarų metafizikos konstrukcijas ir išorinio mąstysenos nesistemingumo, fragmentiškumo, pernelyg laisvai vartojamų terminų, Nietzsche's filosofijos negalima laikyti atsitiktinių aforizmų ir pakrikusių idėjų visuma. Filosofas yra linkęs į gan vientisą voliuntaristinį mokymą, kuriame aktualios kultūros ir žmogaus būties problemos nuolat maišosi su meniniais vaizdiniais. „Atskiros filosofinės sąvokos, – rašė knygoje „Anapus gėrio ir blogio“ mąstytojas, – nėra atsitiktinės, jos rutuliojasi ne kiekviena skyrium, bet tarpusavy susisiedamos, ir yra viena kitai giminingos; ir nors mums atrodo, jog minties istorijoje jos iškyla staiga ir netikėtai, iš tikrųjų jos priklauso sistemai“ [Nietzsche, 1991, p. 334].

Išorinis Nietzsche's filosofijos nesistemingumas ir nuolatiniai išpuoliai prieš tradicinę metafiziką (jis visuomet labai kritiškai vertino bet kokias metafizinės filosofijos apraiškas) neturėtų klaidinti, kadangi, nuolatos kalbėdamas apie klasikinės filosofijos sisteminių nuostatų paneigimą, jis neatsisako garsiai nedeklaruojamo noro aprėpti būties procesų įvairovę ir „gyvenimo“ apraiškas kaip visumą. Čia ryškėja iš esmės naujas, „neklasikinės“ filosofijos tipas, kurio sistemiškai organizuojančia šerdimi tampa sureikšmintą ir plačiai traktuojama sąvoka gyvenimas.

Visą mus supantį pasaulį Nietzsche aiškina kaip nuolat kintantį chaotišką būties srautą, kuriam svetimas organizuojantis tikslas. Būtis – tai nuolatos kintantys valios impulsai, kuriems būdinga energija, aktyvumas, instinktyvus gyvenimo teigimas ir kova už būvį. Šie valios impulsai protu nesuvokiami; jie yra skirtingos iracionalios ir viską apimančios valios raiškos formos. Taigi *substancinė pasaulio esmė Nietzsche paskelbė sinkretišką valios sąvoką, kurią laikė svarbiausia kūrybine būties ir kultūros jėga.*

Perėmęs iracionalias ankstesnės romantinės ir voliuntaristinės filosofijos nuostatas, metafizinę ir biologinę Schopenhauerio valios interpretaciją Nietzsche suteikė jai naują aktyvią „valios gyventi“ prasmę. Vietoj tradicinės būties, kaip viso egzistuojančio pagrindo sampratos, Nietzsche, apibūdindamas gyvenimo sąvoką, pabrėžia joje vyraujančius Rytų koncepcijoms būdingus pesimistinius, kančios, amžino tapsmo, atsinaujinimo ir metamorfozių aspektus.

Sąvoka *gyvenimas* Nietzsche's filosofijoje yra plati ir nevienareikšmė. Ji apibūdinama kaip „sunki našta“, „vien kančia didžiulė“, „savęs deginimas“, nuolatinis atsiribojimas nuo to, kas pasiduoda pasyvumui, kam laikas mirti. Dėl to jis ragina „būti žiauriam ir negailestingam viskam, kas mumyse silpsta ir sensta, ir ne tik mumyse“. „Visais laikais, – rašė jis „Stabų saulėlydyje“, – išminčiai apie gyvenimą sprendė vienodai: jis nieko nevertas... Visada ir visur iš jų lūpų skambėjo tas pats garsas – kupinas dvejonės, melancholijos, gyvenimo nuovargio, šleikštulio gyvenimo akivaizdoje. Net Sokratas mirdamas pasakė: „Gyventi – vadinasi, ilgai sirgti“ [Nietzsche, 2000, p. 18].

Gyvenimas Nietzsche's filosofijoje – tai spontaniška nuolatos besikeičianti, patirianti įvairius virsmus, žodžiais neapsakoma substancija, *visa ko pradžios taškas, vienintelis ir galutinis žmogaus siekių, giluminių valios impulsų tikslas.* Jis – amžinas srautas, kuriam svetima logika, tikslas, nes gyvenimo formų įvairovę nulemia atsitiktinių impulsų ir kombinacijų žaismas. Šių tarpusavyje kovojančių valios impulsų veikiami *gyvenimo sklaidos procesai iš esmės yra iracionalūs, nepažįstami ir nepaklusta racionaliai interpretacijai.*

Stiprėjantis žmogaus būties nesvarumo ir egzistencinės krizės jausmas skatina veržlų Nietzsche's protestą prieš išorinio pasaulio absurdiškumą ir užsisiklindimą savo vidinių ontologinių problemų pasaulyje. Jis taip pat sukykla prieš šį pasaulį pateisinančias panlogistines vokiečių klasikinės filosofijos konstrukcijas, jos abstraktų stebimąjį racionalizmą, šaltai konstatuojantį esamą padėtį. Todėl jis metė *iššūkį pamatiniams anksčiau viešpatavusios racionalistinės filosofijos principams ir jos traktavimą įvardijo kaip istoriškai neatitinkantį nūdienos reikalavimų reiškinį.*

Skirtingai nei Schopenhaueris, kuris išliko veikiamas stiprios klasikinio filosofavimo įtakos ir siekė sutaikyti atsiradusius prieštaravimus, Nietzsche ir Kierkegaard'as jau iš esmės atsiribojo nuo klasikinės filosofijos principų ir siekė sukurti vientisą pasaulėjautą remiantis gyvenimu, kaip pirmine realybe. Gyvenimas čia skelbiamas ne tik

pirmaprade realybe, visa ko atrama (ontologinis aspektas), bet ir vieninteliu patikimu jo pažinimo organu (gnoseologinis aspektas). Vadinasi, visos galimos gyvenimo interpretacijos išsirutulioja tik iš jo paties. Svarbiausias žmogaus siekių tikslas – ne nauda, malonumas ar tiesos pažinimas, o naujų gyvenimo perspektyvų atskleidimas, nuolatinis savęs įveikimas, tapsmas, naujų asmenybės sugebėjimų išryškinimas.

Tęsdamas Schopenhauerio tradiciją Nietzsche sukykla prieš vokiečių klasikinės filosofijos aukštinamą racionalaus proto kultą ir prabykla apie besąlygišką gyvenimo pirmumą *ratio* atžvilgiu. Iš čia kyla vaizdingas proto palyginimas su „ligotu voru“. Aki-vaizdu, kad filosofas siekia nuvainikuoti protą, teoriškai pagrįsti jo principinį svetimumą gyvenimui. Protas čia aiškinamas kaip *atsitiktinis* reiškinys, kadangi „net išmintingiausiam žmogui jis yra išimtis, o chaosas, būtinybė, srautas yra taisyklė“. *Gyvenimo ir proto konfliktas yra amžinas, neišsprendžiamas, kadangi racionalus šaltas protas siekia apriboti spontanišką gyvenimo sklaidą, varžyti jo impulsus, iškreipti jausmų duomenis, kurie, anot Nietzsche's, „niekuomet nemeluoja“.* Tik žmonės, klaidingai interpretuodami jausmų liudijimus, juos iškreipia. Jausmuose, instinktuose, anot filosofo, tiesiogiai skleidžiasi pagrindinis viso egzistuojančio universalus „valios galiai“ principas, o iracionalios kilmės instinktas yra jo autentiškos raiškos forma.

Dėl Schopenhauerio ir Ch. Darwino idėjų įtakos gyvenimas siejamas su valios impulsų sklaida, galios augimu, kova ir traktuojamas kaip galutinis visų žmogaus siekių tikslas. Tačiau, skirtingai nei Darvinas, Nietzsche atsiriboja nuo tiesinės pažangos teorijos ir prabykla apie socialinių procesų alogiškumą, žmonių visuomenės judėjimą priešinga pažangai kryptimi. „Pažangos“ idėja čia aiškinama kaip „melaginga“ idėja, slepianti žmonijos degradaciją ir akivaizdžius socialinio nuosmukio požymius. „Sprendimai, vertybiniai sprendimai apie gyvenimą, už ar prieš jį, galiausiai niekada negali būti teisingi: jie vertingi tik kaip simptomai, ir juos reikia laikyti tik simptomais, – savaime tokie sprendimai yra kvailystės. Reikia sukaupiti visas savo mintis ir pasistengti suvokti stulbinančią *finesse* – kad gyvenimo vertė negali būti nustatyta“ [Ten pat, p. 19].

Esminis klausimas, nuolatos keliamas Nietzsche's, – tai gyvenimo ir racionalių protu besiremiančio mokslinio pažinimo santykis. Kuri iš šių dviejų jėgų stipresnė? Jei į šią problemą pažvelgsime iš filosofo „gyvenimo filosofijos“ pozicijos, kurioje vyrauja besąlygiška „gyvenimo“ pirmenybė kitų vertybių atžvilgiu, tuomet atsakymas į jį yra aiškus. *Gyvenimas tuomet – aukščiausia vyraujanti jėga, kadangi pažinimas, sunaikinantis gyvenimą, kartu naikina ir save.* Pažinimas numato gyvenimą ir todėl taip stengiasi jį išsaugoti, kaip ir kiekviena esybė savo būties tąsą. Todėl mokslui būtina ypatinga priežiūra ir kontrolė.

Iš čia kyla Tolimųjų Rytų teorijoms, ypač daoizmui, būdingas gyvenimo interpretacijos reliatyvizmas, teorinis tiesos ir melo santykių pagrindimas. Racionalaus

proto sukurtai apgaulingai tiesos mitologijai filosofas priešpriešina iracionalaus ir spontaniško gyvenimo impulsų skatinamą ieškojimo filosofiją, paklydimą, klaidžiojimą būties bekraštybėje. Tiesos ir paklydimo santykiai yra nevienareikšmiai ir didžiai prieštaringi. Filosofas tarsi sąmoningai vengia vienareikšmio jų apibūdinimo. Įvairiuose tekstuose ryškėja skirtingi šių santykių aspektai: vienuose tiesa ir paklydimas supriešinami, kituose įrodinėjamas paklydimo pirmumas, o dar kituose tarp tiesos ir paklydimo, kaip ir daugelyje indų bei kinų filosofijos kryptų, apskritai neregima jokio skirtumo. Kadangi, kaip minėjome, pasaulis yra nuolatos besikeičiančių iracionalių gyvenimo impulsų raiškos sritis, kurioje iš principo nėra jokio prasmingo tikslo, vieno plano, vadinasi, ir proto sukurtam skirtumų tarp teisinga ir neteisinga ieškoti beprasmiška. Vadinamoji tiesa realiame gyvenime nuolatos virsta paklydimais, įvairiomis gyvenimo ir valios kuriamomis iliuzijomis, padedančiomis žmogui bėgti nuo būties beprasmiškumo jausmo ir nusivylimo.

Vadinasi, reliatyvistinė Nietzsche's gnoseologija tiesiogiai siejasi su gyvenimo filosofijai būdingomis iracionaliomis nuostatomis: pirma, pažinimo eigoje iškeliančiomis instinktyvių nesąmoningų ir intuityvių pažinimo instrumentų svarbą. Gyvenimo pirmumo proto atžvilgiu iškelimas lemia racionalaus proto bejėgiškumą perprasti sudėtingesnes ir jam nepavaldžias gyvenimo apraiškas. Kita vertus, pažinimo procesas reliatyvistinėje Nietzsche's filosofijoje *virsta subjektyvia mus supančio pasaulio reiškinių ir gyvenimo procesų interpretacija, kurios tikslai ir rezultatai visiškai priklauso nuo konkretaus subjekto regėjimo perspektyvos*.

„Valios galiai“ koncepcija. Gyvenimas savo galinga spontaniška prigimtimi yra tapatus valios galiai: jis, pasak Nietzsche's, ne tik nulemia žmonių sąmonę ir veiksmus, bet ir nuolatos stiprėja, plečia savo įtakos sritį, nes jo esmėje glūdi galingas viešpatavimo instinktas. Todėl ilgainiui *„valia gyvenimui“ brandžiuose filosofo veikaluose virsta „valia galiai“, kuri tampa pamatine Nietzsche's gyvenimo filosofijos sąvoka. Valia galiai čia traktuojama kaip pagrindinis „gyvenimo“ įtakos ir galios augimo principas, apimantis visus būties procesus*. Taigi „valia galiai“ yra svarbi brandžios Nietzsche's filosofijos grandis, kuri sujungia kitas pagrindines gyvenimo filosofijos kategorijas: gyvenimą, amžinąjį grįžimą, pasaulį, žmogų, antžmogį, substanciją, priežastingumą, meną, kūrybą. Joms būdingas sinkretiškas ontologinis pobūdis, nors daugelį tų sąvokų, kuriomis operuoja mąstytojas, galima suprasti tik netiesiogiai ir gan apytikriai. Viena iš G. Brandesui filosofas prisipažįsta, kad daugelis jo veikaluose vartojamų „sąvokų yra prisodrintos visai kitų druskų ir jo kalbai duoda kitokių skonį nei skaitytojams“.

Valia galiai paaiškina visus kosminius procesus, pasaulyje veikiančius principus, įvairiomis kryptimis ir aspektais besireiškiančias *gyvenimo* apraiškas. Valia galiai siekia augti, plėstis, skaidytis į įvairius galios centrus, kurie varžosi tarpusavyje; jų

galia arba auga, arba silpsta priklausomai nuo jiems būdingos energetinės galios, sąveikos su daugybe kitų konkuruojančių impulsų. „Man atrodo, kad valia – sudėtingas dalykas ir tik kaip žodis ji vientisa – būtent šioje žodinėje vienovėje ir slypi populiarius prietaras, kuriam neatsispyrė visada atsargūs filosofai. Būkime nors kartą atsargesni, būkime „nefilosofiški“ ir pasakykime: visų pirma kiekviename valios akte slypi daugybė jutimų“ [Nietzsche, 1991, p. 332]. Šiuos jutimus ir impulsus valdantis principas yra amžina ir neblėstanti *valios galiai* kova dėl įtakos, savo valios galiai išplėtimo, kuri ir yra *valia gyvenimui*.

Subtilus Nietzsche's filosofijos interpretatorius Deleuze'as knygoje *Nietzsche et la philosophie* („Nietzsche ir filosofija“, 1962) aiškiai atskiria *Wille zur Macht* („valią galiai“) nuo *Wille der Macht* („valios valdyti“, arba „valingojo noro viešpatauti“), kuriai svarbiausi antžmogiui būdingi viešpatavimo instinktai. Deleuze'as pabrėžia kūrybinę Nietzsche's valios galiai koncepcijos kilmę, altruizmą, atvirumą pasauliui, atsiribojimą nuo merkančių egoistinių tikslų. Todėl „valios galiai“ teorijos savitumą pirmiausia lemia *siekimas kurti ir dalytis, o ne imti neigiant*.

Valią galiai Nietzsche traktuoja kaip aukščiausią gėrį ir jėgą, padedančią veiksmingai kovoti su destruktiviomis amžiaus tendencijomis. Jo filosofijoje, kaip ir daoizme, išskiriami du besivaržantys tarpusavyje pradai: dionisiškasis ir apoloniškasis. Pirmasis įkūnija aklą iracionalią gaivališką valią, kuri atspindi amžiną ratą besisukančių betikslį judėjimą. Ši valia simbolizuoja už bet kokio pažinimo ribų esančią metafiziką. Į šį betikslį pasaulį tragizmą įneša apoloniškąjį pradą įkūnijantis žmogaus intelektas. Žmogus čia – „intelektuali valia“, t. y. prislopinta ir suvaržyta intelekto galia valiai, kuri reiškiasi viešpatavimo instinktu.

Šios valios impulsuose slypi titaniškos gyvenimą teigiančios jėgos, kurios tiesiogiai siejasi su „galingų žmonių“ (antžmonių, genijų) kastos veikla ir jiems būdingais viešpatavimo instinktais. Universalaus valios galiai principo sklaida socialiniuose organizmuose visuomet tiesiogiai siejasi su įsakinėjimo, paklusimo, plačiaja prasme – su moralės principais. „Valia – tai neišvengiamas įsakinėjimas ir paklusimas socialinės daugelio „sielų“ sąrangos aplinkybėmis; štai kodėl filosofas turėtų reikauti, kad valia būtų nagrinėjama moralės požiūriu, – moralės, suprastos kaip mokymas apie viešpatavimo santykius, kuriems esant atsiranda „gyvenimo“ fenomenas“ [Ten pat, p. 333].

Valios galiai sąvoka Nietzsche rėmėsi kaip metodologiniu principu, padedančiu aiškinti sudėtingas kultūros istorijos ir atskiros žmogaus gyvenimo bei kūrybos problemas. Tęsdamas iracionalizmo tradiciją Nietzsche paneigia protą, teigia principinį jo svetimumą gyvenimui, kurį jis siekia deformuoti, skaldyti, numarinti. Šis *racionalaus* proto ir *spontaniško* gyvenimo konfliktas yra neišsprendžiamas. Protas siekia pakeisti,

iškreipti jausmų duomenis, kurie, anot Nietzsche's, „niekuomet nemeluoja“, kadangi jausmais ir instinktais tiesiogiai atsiskleidžia gyvenimo principai.

Skirtingai nei vokiečių klasikinio idealizmo šalininkai, kurie nuolatos pabrėžė besąlygišką dvasinio prado ir intelekto pirmumą, Nietzsche priešingai – teigė ne tik vitališko valingo, nesąmoningo, fiziologinio, instinktyvaus, bet ir fizinio prado prioritetą, o dvasinį traktavo tik kaip mažiau reikšmingą antstatą. Nepriekaištingai sveikas ir gerai išlavintas kūnas Nietzsche's koncepcijoje vadinamas tvirtu pagrindu galingos kūrybinės dvasios raiškiai. Todėl Nietzsche įrodinėjo, kad, auklėjant jaunimą, išskirtinį dėmesį būtina atkreipti į harmoningą fizinį ugdymą, žmogaus prigimties tobulinimą. Filosofo požiūriu, sąmonė ir intelektualinės veiklos kūrybiškumas aktyviausias, kai slopsta fizinės vitalinės žmogaus jėgos ir gaivališki instinktai. Tokį požiūrį neabejotinai formavo fizinės paties filosofo negalios.



Ežeras prie
Sils-Maria

Amžinojo grįžimo ir antžmogio mitologija. Valios galiai teorija tiesiogiai siejasi su dviem kitais pamatiniais Nietzsche's gyvenimo filosofijos mokymais – apie *amžinąjį grįžimą* ir *antžmogį*. Pirmasis yra aukščiausia valios galiai būties forma, o antrasis išreiškia užslėptą valios siekį sukurti tobuliausią žmogaus tipą, įgyvendinantį valios galiai tikslus ir siekiantį įtvirtinti konkrečiame subjekte galingų instinktų viešpatavimą.

Amžinojo grįžimo teorijos atsiradimą Nietzsche knygoje *Ecce Homo* datuoja 1881 m. rugpjūčio mėnesiu, kai aukštai kalnuose šalia pamėgto Sils-Maria kaimelio jis, klajodamas miškingo ežero pakrantėmis, išgyveno sąmonės nušvitimą, kuris padėjo naujai pažvelgti į pasaulį „iš amžinybės požiūrio taško“. Šios teorijos atsiradimas tikriausiai siejosi su indų filosofijos idėjų refleksija, kurioje laiko bekraštybės ir įvairioms amžinojo grįžimo teorijoms teikiama išskirtinė svarba. Mąstydamas apie laiko ir būties bekraštybę filosofas suvokė, kad praslinkus begalei metų gali atsirasti į jį labai panašus žmogus, kurį toje pačioje vietoje gali užvaldyti ta pati mintis. Šis amžinojo grįžimo motyvo pasikartojimas, filosofo nuomone, paneigia iliuzines svajas ir lūkesčius apie dangiškojo gyvenimo galimybę. Tačiau, nepaisant žiauraus šios idėjos negailestingumo, ji vis tik taurina kiekvieną žmogaus gyvenimo akimirką ir leidžia žavėtis trumpalaikių šio pasaulio reiškinių grožiu. Iš čia kyla daoizmui, šintoizmui, čan ir dzen teorijoms būdinga mintis apie kiekvienos išnykstančios būties akimirkos žavesį.

Tikrasis būties pilnatvės pojūtis, anot Nietzsche's, būdingas ne visiems mirtiniesiems, o itin subtilių išrinktųjų žmonių – genijų arba antžmogių kantai. Zaratustros žodžiais jis patetiškai sako, kad „žmogus yra būtybė, kurią įveikti reikia – kad tiltas jis yra, ne tikslas: žmogus“ [Ten pat, p. 193]. Sukurti antžmogį įmanoma tik sulydžius geriausius visų iškiliausių istorijos eigoje veikusių asmenybių galingus dvasios polėkius, padedančius iškilti ir viešpatauti. Todėl aiškiai atskiriama išrinktųjų dvasios genijų kastos moralė, besiremianti nesuvaldomu individualizmu, nuo jiems privalančių paklusti paprastų žmonių moralės bei gyvenimo principų. Tačiau, norint pajungti savo valiai kitus ir viešpatauti, anot Nietzsche's, pirmiausia reikia išmokyti valdyti save. Vadinasi, kelias į naujo tipo žmogaus – antžmogio – sukūrimą eina per savęs disciplinavimą, įveikimą savyje to, „kas yra žmogiška, perdėm žmogiška“.

Antžmogio teorijos atsiradimas tiesiogiai siejasi su romantikams būdingu elitizmu, genijaus, iškilusio virš pilkos masės, kultu ir teoriniu jam būdingos išskirtinės moralės pateisinimu. Nietzsche aiškiai atriboja išrinktųjų dvasios genijų kastą nuo masei, arba bandai, būdingų vertybių ir požiūrių sistemos. „Bandos požiūriai, – teigė jis, – tegu viešpatauja bandoje, tačiau neperžengia jos ribų“. Filosofas taip pat plačiai vartoja ir kitas nedviprasmiškai išreiškiančias jo elitarinius požiūrius sąvokas: bandos jausmas, bandos instinktas, bandos gyvulys, bandos moralė, bandos solidarumas ir pan.

Natūralios galingos antžmogiams būdingos asmenybės prototipu Nietzsche laikė antikos, skandinavų, germanų genčių, arabų, japonų herojiškos istorijos didvyrius. Būdingiausi antžmogio bruožai – tai „igimtas kilnumas“ ir dvasios aristokratiškumas, susijęs ne su klasine kilme, o su asmenybei būdingų savybių visuma. Šie bruožai, filosofo nuomone, suteikia asmenybei besąlygišką autoritetą, išskirtinumą, teisę vyrauti socialiniame organizme, o kai visuomenės lyderiai jų neturi, tuomet masių sąmonėje atsiranda maištingų anarchijos nuotaikų. Nietzsche's sukurtas antžmogio vaizdinys, yra nurodęs J. Kucziński, iš tikrųjų atspindi radikalų žmogaus neigimą, tačiau jis „nulipdytas iš idealių žmogaus bruožų“ [Kucziński, 1967, p. 464].

Jau ankstesniuose veikaluose apibūdindamas abstrakčiam antžmogio vaizdinui būdingus genijaus bruožus, Nietzsche teisingai savivalę ir begėdišką egoizmą, genijų lygino su pikta demoniška esybe, kentauru, pusiau žvėrimi, pusiau žmogumi, pasidabinusiu angelo sparnais. Tiesa, šios individualistinės tendencijos, vėliau veikiant J.W. Goethe's idėjoms, gerokai susilpnėjo. Tačiau greta demoniškojo prado genialioje asmenybėje Nietzsche išvelgė ir kažką infantilaus, vaikiška, patologiška, lengvai pažeidžiama. Iš čia kyla požiūris į ją, kaip į tobuliausią ir kartu kaip jautriausią gedimams mechanizmą [Nietzsche, 1901, t. 9, p. 334]. Tarsi apibendrindamas savo gyvenimo ir kūrybos patirtį, jis išplėtojo mintį, kad meninis genialumas neįmanomas be tam tikros ligos, patologijos, kuri nulemia ypatingą gyvenimo stilių ir jautresnį pasaulio suvokimą.

Filosofo idealas ir jo filosofijos pobūdis. Nietzsche yra idėjų filosofas, temperamentingai kovojantis su žmogaus gyvenimo pilnatvės praradimu. Šiam tragiško likimo mąstytojui galima pritaikyti jo paties „Stabų saulėlydyje“ parašytus žodžius: „Dvasingiausi žmonės, tarus, jog jie yra drąsiausi, dažniausiai išgyvena skaudžias tragedijas: bet kaip tik todėl jie ir gerbia gyvenimą, kad susiduria su didžiausiu jo pasipriešinimu“ [Nietzsche, 2000, p. 99]. Kalbėdamas apie autentiško mąstymo tikslus jis kelia filosofams būtinybę atsiriboti nuo sausos knyginės patirties ir remtis tiesioginiu asmeniniu patyrimu. Tikroji gyvenimo pilnatvę išreiškianti filosofija reikalauja visiško atsidavimo, bekompromisiškumo, kadangi bet koks užkariavimas, bet koks žingsnis į priekį filosofinio mąstymo srityje atsiranda iš drąsos, griežtumo sau, iš morališkai tyro santykio su savimi. Filosofas prisipažįsta, kad iš viso to, kas parašyta, jam „patinka tik tai, ką rašo autorius krauju savuoju“. Kita vertus, autentišką mąstymą jis sieja su vidiniais išgyvenimais ir spontaniškais kūrybinės dvasios polėkiais. „Pamažu man išaiškėjo, – prisipažįsta jis, – kas iki šiol buvo kiekviena didžioji filosofija, – tai jos kūrėjo išpažintis, savotiški memuarai, parašyti be valios pastangų ir nejučia“ [Nietzsche, 1991, p. 332].

Ir pagaliau filosofas ragina atsiriboti nuo apgaulingų religijos ir moralės principų, kuriuos jis sieja su fantazijomis ir ženklų kalba. Iš čia kyla Nietzsche's ištarmė: „Žinomas mano reikalavimas filosofams atsistoti *anapus* gėrio ir blogio, – *paminti* moralinio sprendimo iliuziją. Šio reikalavimo pagrindas yra intuicija, kurią pirmas suformulavau aš: *nėra jokių moralinių faktų*. Moralinis sprendinys panašus į religinį tuo, kad jis paremtas tikėjimu tokiomis realybėmis, kurių nėra. Morale yra tam tikrų fenomenų išaiškinimas, tiksliau pasakius – *iškraipymas*“ [Nietzsche, 2000, p. 64].

Nietzsche's požiūris į ankstesnę Vakarų filosofijos tradiciją remiasi Schopenhauerio arogancija ir bekompromisiškumu. Schopenhauerį jis traktavo kaip „paskutinį šio to vertą vokiečių, ne tik „nacionalinį“, bet ir *europinį* reiškinį“. Nietzsche'i praktiškai nėra jokių stabų, kuriuos jis besąlygiškai išpažintų. Netgi tie, kuriems jaunystėje jis giedojo susižavėjimo kupinus himnus, vėliau susilaukė jo blaivaus ir principingo kritinio vertinimo. „Iš visų europiečių, gyvenančių ir gyvenusių, – Platonas, Voltaire'as, Goethe – aš išsiskiriu *plačiausios skalės dvasia*. Tai priklauso ne tiek nuo su manimi susijusių aplinkybių, kiek „su daiktų esme“, – galėčiau tapti Europos Budha; tai, žinoma, būtų indiškojo antipodas“ [Nietzsche, 1897, Bd. 11, p. 365].

Nietzsche buvo reto išvalgumo mąstytojas, neretai itin subtiliai išryškinantis kritikuojamų reiškinių bruožus. Autentiškas filosofinis mąstymas Nietzsche'i neatsiejamas nuo kontempliatyvaus nesuinteresuoto požiūrio į pasaulį, asketiškų gyvenimo nuostatų. Todėl „filosofo dvasia, – rašė jis „Moralės genealogijoje“, – visuomet privalėjo pradžioje maskuotis ir rengtis *anksčiau nusistojusių* kontempliatyvaus žmogaus tipų rūbais, pavyzdžiui: žynio, stebukladario, pranašo, religinio žmogaus apskritai, kad

kaip nors *tapti galima*: asketiškas idealas ilgai buvo filosofui atsiskleidimo būdas, egzistencijos sąlyga – jis privalėjo atstovauti šiam idealui, tam kad galėtų būti filosofu, jis privalėjo juo *tikėti*, kad galėtų jam atstovauti“ [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 487]. Autentiško mąstymo išsigimimas, Nietzsche’*s* požiūriu, prasideda Sokrato dualizmu atskyrusiu mąstymą nuo būties, esmę nuo regimybės, tiesą nuo melo ir atvėrusio neautentiško metafizinio mąstymo galimybes. Vadinasi, Sokratas čia iškyla kaip metafizikos išradėjas, pavertęs „gyvenimą“ racionalaus pažinimo objektu, tuo, ką galima vertinti, matuoti, įvesti įvairius apribojimus. Šias metafizines nuostatas vėliau visapusiškai išplėtojo racionalistinė Vakarų mąstymo tradicija, kuri visiškai nuvertino autentiško mąstymo ir gyvenimo vertę. Nietzsche siekė pakeisti melagingas klasikinėje racionalistinėje filosofijoje įsiviešpatavusias nuostatas. Jis atsainiai vertino vokiečių ir ypač anglų filosofiją; anglus laikė „nefilosofine rase“, o T. Hobbes’ą, D. Hume’ą ir J. Locke’ą – „filosofo sąvokos pažeminimu“. „Prieš Hume’ą sukilo ir pakilo Kantas; apie Locke’ą Schellingas turėjo teisę pasakyti: *Je méprise Locke* [jaučiu panieką Locke’ui. – A.A.], su anglišku mechanicistiniu pasaulio sukvailinimu kovojo drauge Hegelis ir Schopenhaueris (ir Goethe), šie du priešiški filosofijos broliai genijai, kurie, verždamiesi vokiečių dvasios priešingų polių link, nepagrįstai skriaudė vienas kitą, kaip tik ir gali skriausti vienas kitą broliai“ [Nietzsche, 1991, p. 457].

Netgi didžiuosius vokiečių mąstytojus jis traktavo kaip „nesąmoningus“ pinigų padirbinėtojus. Jo kritikos strėlės krypta į klasikinei vokiečių filosofijai būdingą dvasios metafiziką ir miglotą mąstymo stilių, kurio logika kupina prieštaravimų. „Vokiškoji dvasia“ – tai blogas *mano* oras: aš sunkiai kvėpuoju šiame, tapusiame instinktu, nevalume *in psychologicis*, kurį išduoda kiekvienas žodis, kiekviena vokiečio mina. Jie neperžengė visiškai per septynioliktąjį griežtos saviauklos amžių, kaip prancūzai, – koks nors La Rochefoucault, koks nors Descartes’as šimtą kartų lenkia teisingumu bet kokį vokiečių, – jie iki šiol neturi nei vieno psichologo. Tačiau psichologija yra beveik mastelis rasės *sąžiningumui* ar *nesąžiningumui* nustatyti... Jei nėra tyrumo, iš kur gali atsirasti gelmė? Vokietyje, kaip ir moteryje, neprisikasi iki pagrindų, jis jų neturi: štai ir viskas“ [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 760]. Priminsime, kad radikaliausia, paneigianti Vakarų metafizikos principus, filosofo knyga „Stabų saulėlydis“ iš pradžių turėjo darbinį pavadinimą „Psichologo dykinėjimas“.

Ypač kritiškai Nietzsche vertino vokiečių filosofijoje įsigalėjusį klampų, gremėzdišką minčių dėstymo stilių, kuris tampa tikra kankyne imliam ir išprususiam skaitytojui. Jo kritikos neišvengia ir didžiai gerbiamas Kantas, kuriam Nietzsche negalėjo atleisti ištikimybės akademinės universitetinės filosofijos nuostatoms, paklusnumo vyriausybei, tikrojo savo požiūrio į religiją maskavimo. Gyvenimiškasis šio mąstymo pavyzdys, Nietzsche’*s* nuomone, Vokietijoje įtvirtino ribotą „profesorių filosofiją“. Tikro mąstytojo

pavyzdžiu Nietzsche laikė Schopenhauerį, kurį traktavo kaip „paskutinį šio to vertą vokiečių, ne tik „nacionalinį“, bet ir *europinį* reiškinių“; aukštino jo nesiskaitymą su mokslininkų kasta, sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio ir igr̃yti sąlyginį nepriklausomumą tarp visuomenės. Schopenhauerio veikaluose jį žavi minties laisvumas, taip pat filosofijos suartėjimas su menu ir gyvenimu. Nietzsche įsitikinęs, jog tarp filosofinės ir meninės kūrybos esminio skirtumo nėra.

Viename laišku Brandesui jis pareiškia: „Grynos filosofijos nelaikau savo specialybe“. Teigdamas, kad tikrasis filosofinis mąstymas yra metaforiškas, Nietzsche buvo priešiškas sausiems sisteminiui ir abstraktaus mąstymo principams, kurie sugebėjo išginti iš filosofijos jos gyvąją dvasią. „Aš nepriklausau prie tų, kurie mąsto tik tada, kai sėdi apsikrovę knygomis, kuriems tik knygos išjudina smegenis – aš įpratęs mąstyti po atviru dangumi, eidamas, šokinėdamas, kopdamas, šokdamas šoki, bet mieliausiai – ant vienišų kalnų arba prie pat jūros, ten, kur net takeliai atrodo mąslūs“ [Nietzsche, 1995, p. 278].

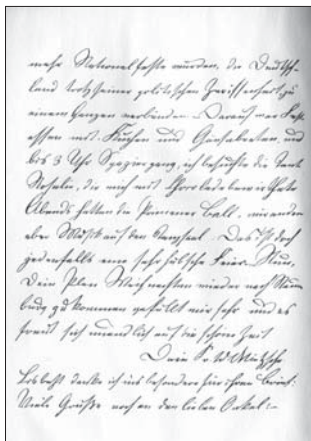
Mąstymo stiliaus savitumas. Nietzsche, kaip teisingai yra pažymėjęs B. Russelis, nors ir profesorius, buvo veikiau „literatūrinės nei akademinės prigimties filosofas“ [Russel, 1979, p. 729]. Aukščiausiu pagyrimu filosofui šis klasikinės filologijos studijų išpuoselėtas genijus laikė lyginimą su menininku. Tuo paaiškinamas jo nuolatinis siekimas suteikti savo filosofijai poetinį arba meninį pavidalą. Jis prisipažįsta, kad labiau vertina menininkų požiūrį negu visų ankstesnių filosofų mintis; menininkai neišklydo iš to plataus kelio, kuriuo žengia gyvenimas, jie mylėjo visa, kas priklauso šiam pasauliui, – brangino savo pojūčius. Todėl filosofas turi būti geras rašytojas ir visą laiką lavinti savo stilių. *Stiliaus tobulinimą suvokdamas ir kaip mąstymo kultūros kėliną, jis visuomet daug dėmesio skyrė meninei savo kūrinių formai.*

Nietzsche's veikalai išsiskiria ne tik vaizdingais pavadinimais, vėliau tapusiais lakiomis frazėmis, bet ir savo kompozicija bei stiliumi. Jiems būdinga savita dvasinė nuotaika su beveik muzikiniu svarbiausių temų plėtojimo ritmu. „Nietzsche's filosofijoje, – rašė G. Lukacas, – turinys ir metodas yra glaudžiai susijęs su literatūrinės išraiškos forma, kuri yra aforizmas“ [Lukacs, 1958, t. 1, p. 278].

Nietzsche's veikaluose ilgainiui įsitvirtinusi sujungtų bendros temos aforistinė idėjų dėstymo forma buvo nulemta ne tiek impulsyvaus mąstytojo charakterio ar susižavėjimo prancūzų eseistika, kiek jo negalavimų. Kovodamas su besivystančia trumparegyste ir kentėdamas dėl nuolatinų migrenos priepuolių, jis ilgai negalėjo dirbti prie rašomojo stalo. Ši nuolatinė kova su proto aptemimu vertė jį ugdyti valią ir pasirinkti tokią glaustą minčių dėstymo formą, kuri, nepaisant atskirų dalių savarankiškumo, išsaugotų minties vientisumą.

Įkvėptas Schopenhauerio maišto prieš klasikinėje vokiečių filosofijoje viešpatavusio metafizinės filosofijos mokslinio žargono standartus, Nietzsche toliau laužė nusi-

stojusias kalbines klišes, sintaksės schemas, siekdamas suteikti savo tekstams didesnę išraiškingumą. Nietzsche's idealas buvo prancūzų filosofinės kalbos elegantiškumas ir įtaigumas, į kurį jis orientavosi. Glausta idėjų dėstymo forma ir sklandi kalba jo tekstuose derinasi su impresionistiniu stiliumi, perimtu iš naujausios prancūzų literatūros. Čia filosofija susipina su įstabiais filosofinės lyrikos ir intelektualinės eseistikos elementais. Minčiai išryškinti meistriškai naudojami improvizacijos elementai, neužbaigtumas, simboliai, netikėti sugretinimai ir žodžių žaismas.



F. Nietzsche's
rankraščio
faksimilė

„Mano stilius – šokis, – rašė viename laiškų Nietzsche, – žaismas įvairiausių simetrijų, peršokimų ir šių simetrijų pašiepimas“ [Nietzsche in seinen Briefen, 1932, p. 333]. Šokio metafora kalbant apie stilių iš tikrųjų turi didžiulę prasmę, kadangi šokis yra menas, kuriam būdingas ypatingas lankstumas, įtaigumas, plastiškumas, elegancija. „Glaustumas, griežtumas, turiningumas, piktas abejingumas „gražiam žodžiui“ ir „gražiam jausmui“, – prisipažįsta filosofas, – štai kur aš suradau save. Mano kūrinuose, neišskiriant Zaratustros, galima apčiuopti labai rimtų pastangų siekti romėniško stiliaus, stilistinio *aere pere-*

nus [tvirtesnis už varį, t.y. ilgalaikis. – A.A.]“ [Nietzsche, 2000, p. 142–143].

Nietzsche's filosofavimo stilius labai savitas. Jam būdingas ypatingas aistringumas, muzikalumas, intymumas, vidinė įtampa, pulsuojanči įvairių dvasios būsenų ir frazių ritmų kaita. „Kartu dar duodu bendrą pastabą apie mano *stiliaus meną*. Pasidalyti būseną, vidinė patoso įtampa remiantis ženklais, įjungiant čia ir šių ženklų tempą, – tame slypi bet kokio stiliaus prasmė; ir todėl, kad daugybė vidinių būsenų tampa mano išskirtinumu, turiu daugybę stiliaus galimybių – pats įvairiausias stiliaus menas apskritai, koku tik kada nors buvo apdovanotas žmogus. *Geras* bet kuris stilius, kuris iš tikrųjų perteikia vidinę būseną, kuri neklysta ženkluose, ženklų tempe, gestuose – visų periodų dėsniai yra gesto menas“ [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 725].

Objektyvumo dėlei reikia pripažinti, kad filosofo pastangos nenuėjo veltui; jis daug nuveikė naikindamas pasenusias vokiečių filosofinės kalbos klišes. Priminsime, kad vokiečių filosofijoje iki Schopenhauerio ir Nietzsche's nebuvo praktiškai žinoma, kas yra geras stilius. Nietzsche's poveikis filosofinės kalbos raidai buvo milžiniškas. Anot taiklaus Foucault pastebėjimo, „Nietzsche atvėrė filosofinės kalbos žaizdą“ [Foucault, 1994, t. 1, p. 551]. Jis pirmasis sąmoningai prabilo apie „mintis pakeičiančius nuasmenintus filosofinius terminus“, t. y. apie būtinybę atsiriboti nuo tarptautinių filosofinių terminų ir esant galimybei remtis autentiškais vokiškais žodžiais tarsi formulėmis. Grakštūs ir išdailinti aforizmai brandžiuose Nietzsche's kūrinuose yra ypač išraiškingi ir virsta tikrais meno kūriniais. Iš tiesų vienas svarbiausių specifinių jo

stiliaus bruožų yra ypatingas intymumas ir ekspresyvumas, kuris lemia jo tekstų įtaigumą, orientaciją į skaitytojo sąmonės gelmes.

Rytų paveikis. Pirmieji Nietzsche's susidomėjimo Rytai požymiai išryškėjo dar mokantis Pfortos mokykloje, kur kartu su vaikystės draugu P. Deussenu, būsimu garsiu indologu studijavo Mahabharatą ir Ramayaną. Vėliau Schopenhauerio, romantikų ir Goethe's tekstai pastūmėjo Nietzsche'ę nuosekliau domėtis Rytų kultūromis, filosofija ir religija, gilintis į indų filosofiją. Studijų metais jo artimu bičiuliu buvo iškili sanskritologijos asmenybė E. Windischas, kuris Nietzsche'ę, Leipzigerio universiteto studentą, ragino studijuoti sanskritą. 1886 m. birželio 6 d. laiške E. Rohde'į jis susižavėjęs rašė apie „nuostabią Windischą, jo išskirtinę asmenybę, gyvybingą mūsų gyvenimo Leipzige praeities prisiminimą“ [Nietzsche, 1986, p. 568]. Pažymėtina, kad būtent Windischas pastangomis įvyko Nietzsche's pažintis su R. Wagneriu kompozitoriaus uošvio indologo H. Brockhauso namuose. Deusseno knyga *Das System der Vedanta* („Vedantos sistema“, 1883) buvo paskutinis mokslinis veikalas, kurį filosofas kruopščiai studijavo. Lou Salomé liudija apie stiprią vedantos filosofijos įtaką vėlyvajam Nietzsche'į [Andreas-Salomé, 1911, p. 242].

Nuodugniai domėjęsis lyginamąja Rytų ir Vakarų kultūrų, religijos bei filosofijos tradicijų analize Nietzsche 1888 m. sausio 3 d. laiške Deussenui itin aukštai vertina lyginamąsias Rytų ir Vakarų kultūrų studijas, teigdamas, kad jos „skatina išsivaduoti nuo išankstinių nuostatų“. Savo metų filosofas vadino *Zeitalter der Vergleichung* („palyginimų amžiumi“). Lygindamas europiečių ir indų civilizacijas, jis priėjo išvadą, jog iki dvasinės Rytų kultūros Europai dar toli. Filosofas itin vertino Rytų šalių gyventojams būdingą atsiribojimą nuo neesminių dalykų ir išorinio gyvenimo šurmulio. „Azijiečiai, matyt, tuo ir skiriasi nuo europiečių, kad jie geba pasinerti į ramybės būseną ilgiau ir labiau negu mūsų žemyno žmonės“ [Nietzsche, 1995, p. 85].

Senovės indų filosofijoje, religijoje, etiniuose ir socialiniuose mokymuose jis surado tai, ko stokojo Vakarų filosofijos tradicija, – *mąstymo ir būties vienybę, toleranciją, saikingumą, kraštutinumų vengimą, gėrio aukštinimą, atsisakymą nuo prievartos, kovos su tais, kurie mąsto kitaip*. Lyginamųjų tyrinėjimų sklaidai itin svarbios Nietzsche's studijos apie indų ir Vakarų filosofiją, religiją, etiką. Lygindamas krikščionybę su budizmu, „gyvenimo filosofijos“ pradininkas pirmenybę teikia indų religijai. „Dabar, – sakė jis, – jas jau galima palyginti, už tai krikščionybės kritikas turi nuoširdžiai dėkoti indų mokslininkams. Budizmas yra šimtą kartų realesnis nei krikščionybė; jis yra objektyvus ir blaivus problemų formulavimo palikimas; jis atsiranda po šimtmečių filosofinės minties raidos; Dievo sąvoka buvo tuščia jau tada, kai ji atsirado. Budizmas yra vienintelė teisinga istorijoje aptinkama *pozityvistinė* religija; netgi savo pažinimo teorijoje (griežtaime fenomenalizme) ji neteigia: „Kova su nuodėmėmis“, tačiau, visiškai pripažindama

tikrovę, sako: „Kova su kančia“ [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 645]. Nietzsche pabrėžė budizmo toleranciją, laikė ją savotiška „higiena“, padėsiančia atsikratyti Vakarų visuomenei pagiežingumo, kerštingumo. Budhos mokymo ištakose filosofas aptiko pamatinę, nepraradusią savo aktualumo tezę: „Ne priešišku baigiasi nesantaika, o draugyste“. Šis budizmo iškėlimas Nietzsche's koncepcijoje tiesiogiai siejasi su pesimizmo ir valios silpnumo konstatacija krikščioniškojoje Vakarų kultūroje.

Kai kurios kritinės Nietzsche's pastabos apie budizmą kilo iš pesimizmo ir eskapizmo (t. y. bėgimo nuo tikrovės) kritikos – šie „dekadentinės“ pasaulėžiūros bruožai XIX a. pabaigoje buvo siejami su stiprėjančia tradicinės indų filosofijos įtaka. Tačiau filosofo ir budizmo mokymuose daugiau bendrų nei skirtingų dalykų. Nietzsche artimas budizmui, kai kritikuoja metafizikos ir spekuliatyviosios filosofijos principus, naikina properšą tarp abstraktaus mąstymo bei praktinio idėjų įgyvendinimo. Jis, kaip ir budizmo pradininkas, ieškojo „vidurinio“ kelio tarp idealistinių ir materialistinių savo laiko teorijų. Ir Budha, ir Nietzsche empirinę tikrovę laikė vienintele tikrove (*nirvana* – ne tikrovės paneigimas, o ypatinga psichologinės rimties būseną).

Nietzsche'i imponavo ateistinis budistinės filosofijos požiūris į gyvenimą. Dievo neigimą jis aiškino kaip pozityvų veiksnį, trukdantį žmogui nusimesti atsakomybę už savo veiksmus ir supantį pasaulį. Budizmas, Nietzsche's nuomone, yra perspektyvesnis negu vergiškas krikščionybės nuolankumas, aklas tikėjimas kultu, kadangi teikia receptus, padedančius įveikti agresyvias būsenas, įtvirtinti saikingumą, fizinę ir dvasinę harmoniją. Jis, kaip ir budistai, kalba apie būtinybę įveikti savo egoistinį aš, sąmonės ribotumą ir virsti artima dievams „nuskaidrėjusia“ asmenybe (Budha) arba „antžmogiu“ (Nietzsche).

Daugelio Nietzsche's ir budizmo mokymų artimumas pirmiausia išryškėjo kančios ir gyvenimo susiejime. Kančia, teigė Nietzsche, yra neatsiejama nuo gyvenimo. Ji, be abejonės, yra sudedamoji bet kokios egzistencijos dalis. Budizmo pradininką ir Nietzsche'ę domina tas pats klausimas – kaip reikia gyventi, kad būtų mažiau patirta kančios. Budizmas ieškodamas atsakymų į šį klausimą ir atveria kelią išminčiai bei gilesniam kančios supratimui. M. Conche studijoje *Nietzsche et le bouddhisme* („Nietzsche ir budizmas“, 1997) atkreipė dėmesį į Nietzsche's ir budizmo mokymų artimumą: „Pagaliau, – rašė jis, – Nietzsche neregį pasaulio kitaip nei Budha. Jis perima budistų nepastovumą, nesubstancionalumą, fenomenalizmą, taip pat savita maniera – persikūnijimo teoriją, kurią brahmanai skleidžia visiems prislėgtiems nelaimių ir begalinio susikrimtymo, iš kurių Budha nori išvaduoti žmones, skelbdamas jiems Išsilaisvinimo kelią. Jis irgi teigia nuolatinio sugrįžimo pasaulį, kuriame viskas vėl prasideda iš naujo ir daugelį kartų kartoja tuos pačius gyvenimus“ [Conche, 1997, p. 32].

Filosofas žavėjosi garsiuoju senovės indų visuomeninio gyvenimo ir teisės kodeksu „Manu įstatymai“. Lygindamas jį su Biblija, jis itin kritiškai vertino krikščioniško-

jo mokymo tikslus bei priemones. Tikslai esą tik blogi: apnuodyti gyvenimą, šmeižti, neigti, niekinti kūną, žeminti ir tvirkinti žmogų, iškelti nuodėmę. *Vadinasi*, tokios pat yra ir priemonės. Visiškai priešingas kūrinys yra „Manu įstatymų“ knyga. Tai dvasine prasme nepalyginamas kūrinys, netgi ištarti jos pavadinimą kartu su Biblijos būtų nuodėmė. Ir suprantama kodėl: už jos ir „joje“ glūdi tikroji filosofija, o ne tik tvaikus judėjas su savo rabinizmu ir prietarais, ji šį tą duoda netgi išpaikintam psichologui [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 683]. Nietzsche aukština indų religiją ir moralę aiškiai nubrėžiančią indų visuomenei būtinų reikalavimų visumą, kurie, jo požiūriu, nebuvo tokie žiaurūs, luošinantys žmogaus prigimtį, darantys jį „nusidėjėliu“, kaip tai buvo viduramžiais Europoje. „Akivaizdu, kad čia [Indijoje. – A.A.] mes esame ne tarp žvėrių tramdytojų: net kad būtų numatytas tokio veisimo planas, reikalinga šimtąkart švelnesnių ir protingesnių žmonių rūšis. Atsidūsti, iš ligoninės ar kalėjimo krikščioniškos aplinkos patekęs į šį sveikesnį, aukštesnį, platesnį pasaulį. Koks skurdus „Naujasis Testamentas“, palyginti su „Manu“, kaip bjauriai jis dvokia!“ [Nietzsche, 2000, p. 66].

Nietzsche's gyvenimo filosofijai būdingą siekį ištrūkti iš suvaržytos racionalistinės Vakarų mąstysenos ir įtvirtinti naują spontanišką požiūrį į gyvenimą bei kūrybą neabejotinai paveikė indų kultūrai būdingas kosminio Šivos šokio traktavimas kaip visiškai laisvos spontaniškos kosminių stichijų ir kūrybinės veiklos formos. Tikro filosofo dvasią jis nuolatos lygino su tobulo šokėjo. Šokis jam, kaip ir indams, yra aukščiausias idealas, geriausiai išreiškiantis tikro mąstytojo, kūrėjo, menininko spontanišką dvasios polėkį.

Nietzsche's tekstuose taip pat aptinkame daug artimų daoizmui, ypač Zhuangzi „klajonėms bekraštybėje“, motyvų, žmonių ir gyvūnų pasaulių suartinimą, pažintinio reliatyvizmo pagrindimą. „Visi gylio žmonės, – rašė jis, – svajoja apie palaimą pasijusti kada nors skraidančia žuvele ir pašokinėti pačiomis bangų viršūnėmis“ [Nietzsche, 1995, p. 186]. Iš čia kyla Nietzsche's pažinimo teorijai būdingas *reliatyvistinis perspektyvizmas*, savo nuostatomis artimas Zhuangzi gnoseologijai. Nietzsche, kaip ir daoizmo korifėjus, teigia, kad kiekvienam gyvam padarui būdinga tam tikra nuolatos besikeičianti pasaulio regėjimo perspektyva. Šią poziciją jis grindžia šiais argumentais: pirmiausia, joks gyvas padaras negali nieko kategoriškai teigti apie konkretų daiktą, kadangi tuomet jis praranda pažįstančiojo regos atramos tašką. Pažįstantysis turi akimirksniškai sustabdyti nuolatinį spontaniškame kaitos procese esantį pasaulį, kad išpraustų jį į tikrovėje neegzistuojančias dirbtines logines proto sukurtas schemas, kurios ardo natūralią būties procesų sklaidą. Kita vertus, joks gyvas padaras negali įrodyti savo regėjimo perspektyvos teisingumo, jos pranašumo daugybės kitų galimų ir ne mažiau pagrįstai pretenduojančių į teisingumą atžvilgiu.

Lygindamas Rytų ir Vakarų tautų mentaliteto ypatumus, Nietzsche teigė, kad vakariečiai fantazijos galimybes apriboja labiau nei rytiečiai. Europietis kūrėjas jį su-

pantį pasaulį suvokia nuosekliau ir blaiviau, nes atsitraukia nuo tiesioginio gamtos suvokimo ir į kūrybos procesą žvelgia lyg iš šalies, o rytietis jį suvokia tarsi iš vidaus. Nietzsche'ę su Rytų mąstytojais suartina asketizmo, savitvartos idealai, nuolat tylinčio ir siekiančio suvokti būties pilnatvę bežadis žmogaus tylėjimas. Iš čia kyla vienatvės, introspekcijos svarbos iškėlimas bei jos poetizavimas. „Kai gyvenama vienatvėje, nekalbama perdėm garsiai, nerašoma perdėm garsiai, nes bijoma tuščio atgarsio – nimfos Echo kritikos. – Ir visi garsai vienatvėje skamba kitaip“ [Ten pat, p. 172–173].

Nietzsche, kaip ir Rytų mąstytojai (daoizmo, čan), mintis mėgo reikšti netiesiogiai, plačiai pasitelkdamas neišsakymo, estetinės užuominos galimybes. Dėl to iškelia glaustų alegorijų ir vaizdingų poetinių metaforų svarbą. Filosofas atsisako nuoseklaus minties plėtojimo ir skaido ją į susietu viena tema fragmentus – tezes. Dvasinis Nietzsche's filosofijos artumas daoizmo ir čan (dzen) koncepcijoms išryškėja, kai jis peikia liguistą, išsigimstantį ankstesnės kultūrinės tradicijos intelektualizmą, griauinantį mąstymo ir būties vientisumą. Tai nulėmė analogišką „natūralumo“ kultą, siekimą išlaisvinti instinktus. Nietzsche kaip ir čan bei dzen tradicijos mąstytojai teigia, kad, norint pažinti gelminę reiškinių esmę ir pakeisti melagingą vyraujančią vertybių sistemą, būtina sugriauti stabus, netgi užmušti Dievą, kurio mirtis atveria kitokio, gilesnio, pasaulio ir žmogaus būties pažinimo galimybę.

Ryšys su Rytų teorijomis išryškėjo siekiant pateikti ontologinę meno interpretaciją požiūryje į meninę kūrybą, kaip aukščiausią žmogaus būties raiškos formą. Todėl žmogaus gyvenimą identišškai lygina su menu. Nietzsche's menininko koncepcija artima daoizmo ir čan teorijoms dėl to dėmesio, kuris skiriamas iracionalioms jėgoms, glūdinčioms žmoguje, ir instinktyviu jų išlaisvinimu. Kūrybinį menininko polėkį, kaip ir čan teoretikai, Nietzsche apibūdina kaip savotišką dvasinį apsvaigimą, kurio metu išnyksta ribos tarp subjekto ir objekto, kūrybos ir paprasto veiksmo, realumo ir irealumo, grožio ir bjaurumo, priešybė tarp gėrio ir blogio, kūniško ir dvasinio pradų, nes visa tai suvokiama kaip glaudžiai susiję reiškiniai. Menininkas yra lyg savotiškas antžmogis, išskylantis virš pasaulio ir suteikiantis kuriamoms formoms norimą pavidalą, o meninis kūrybos procesas suvokiamas kaip instinktyvių žmogaus potraukių išraiška. Aukščiausias meistriškumas pasiekiamas be jokių mokslinių pastangų, tiesiog žaidžiant. Kūryboje viską nulemia spontaniškas improvizacinis pradai.

Nietzsche'i ypač artimos daoizmo ir čan išpažinėjų skelbiamos meninės tiesos išsakymo ir kūrinio neišbaigtumo koncepcijos. „Filosofas, – teigė jis, – tik tuomet lieka filosofu, kai jis tyli“. Nietzsche's nuomone, tiesos esmės neįmanoma autentiškai perteikti paprastais žodžiais, ji visuomet liks neišsakyta. Todėl jis, kaip ir Rytų mąstytojai bei menininkai, aukštai vertina simbolių, metaforų, paradoksalaus mąstymo princi-

pus, neišbaigtumą, estetinę užuominą. Neišsakytą iki galo mintis, anot Nietzsche's, sukelia daug didesnę išpūdį negu nuosekliai plėtojama.

Persų ir žydų kultūros recepcija. Ne mažiau svarbų poveikį Nietzsche's pasaulėjautai turėjo ir Artimųjų Rytų tautų, ypač persų ir žydų, kultūrų studijos. Puikus Nietzsche's filosofijos žinovas A. Quinot atkreipė dėmesį į daugybę iš zoroastrizmo ir sufijų perimtų gyvenimo filosofijos pradininko motyvų, su kuriais jis galėjo susipažinti skaitydamas orientalistų veikalus ar persų poetų, ypač Hafizo, tekstus. Neatsitiktinai svarbiausios savo knygos herojumi filosofas pasirinko persų išminčių Zaratustrą, kuris geriausiai reprezentuoja jo šlovinamo ezoterinio filosofo tipą.

Nietzsche aiškiai išskiria dviejų tipų mąstytojus – egzoterinius ir ezoterinius. Pirmieji kreipiasi į plačiuosius liaudies sluoksnius ir skleidžia banalias miniai suprantamas tiesas, o antrieji kalba išrinktiesiems suvokiantiems miniai nesuprantamus dalykus. „Egzoteriniai ir ezoteriniai filosofai, kurie buvo skiriami Indijoje, Graikijoje, Persijoje ir musulmoniškuose kraštuose, žodžiu, visur, kur buvo tikima hierarchija, o ne lygybe ir lygiomis teisėmis, – skiriasi vieni nuo kitų ne vien tuo, kad egzoterikas iš išorės, o ne iš vidaus žvelgia, vertina, matuoja ir sprendžia, – svarbiausia, kad jis žvelgia į daiktus iš apačios į viršų, o ezoterikas – iš viršaus į apačią!“ [Nietzsche, 1991, p. 343–344]. Nietzsche Zaratustros lūpomis sako apie save, kad niekas negalėtų pažvelgti į mano sielos gelmes ir sužinoti paskutinę valią, nes pasirinko ilgą ir šviesų tylėjimą.

Nietzsche's tekstuose plačiai aptariamas ir išskirtinis žydų kultūros bei mentaliteto reiškiny, kuris jo gyvenamuoju metu buvo plačiai diskutuojamas to meto literatūroje. Puikiai pažinojusiai kultūros istorijos vingius Nietzsche'is svetimas vulgarus antisemitizmas, kurį jis kritikuoja daugelyje savo tekstų. Atsiribodamas nuo antisemitinės isterijos jis sako, kad vertėtų iš Vokietijos išsiųsti antisemitinius rėksnius. „Sutikti žydą – rašo jis, – yra palaima, suprantant, kad gyveni tarp vokiečių“. Wagnerio antisemitizmas buvo viena priežasčių, nulėmusių jų santykių atšalimą ir nutrūkimą.

Nietzsche aiškinasi žydų tautos istorijos vingius, kultūros savitumus, jos unikalų mentalitetą formavusias prielaidas, polemizuoja su dar antikos laikais įsigalėjusiais mąstymo stereotipais, parodo, kad Tacitui būdingas traktavimas jos, kaip tautos, „gimtosios vergovės“ ir pačių žydų požiūris į save, kaip į Dievo išrinktąją tautą, reikalauja išsamesnio aptarimo. Analizuodamas žydų kultūros poveikį Vakarų civilizacijos raidai, filosofas teigia, kad „žydai padarė tą vertybių apvertimo stebuklą, dėl kurio gyvenimas žemėje porai tūkstantmečių įgijo naują pavojingą žavesį: jų pranašai „turingą“, „bedievišką“, „blogą“, „prievaritinį“, „juslinį“ sulydė į vieną daiktą ir pirmą kartą žodį „pasaulis“ pavertė keiksmazodžiu. Šiame vertybių apvertime (su juo susijęs ir polinkis žodį „skurdžius“ vartoti kaip žodžių „šventasis“ ir „draugas“ sinonimą) slypi žydų tautos reikšmė: nuo jo prasideda vergų sukilimas moralėje“ [Ten pat, p. 396].

Filosofas kovoja su plačiai paplitusiais Vokietijoje antisemitiniais mitais, demaskuoja pavojingą šių „iškvailėjimo priepuolių“ nesaikingumą, primityvų tendencingumą ir pats kuria naujus. Žydų tautos kultūroje, charakteryje ir siekiuose jis išvelgia daug svarbių bruožų, keliančių neslepiamą susižavėjimą šios „Dievo išrinktosios“ tautos gyvybingumu, sugebėjimu surasti išmintingus sprendimus kebliausiomis istorinėmis aplinkybėmis ir kartu aiškinasi probleminius jos būties aspektus.

Vokietijoje iškilusio žydų klausimo priežastis Nietzsche sieja su buku nacionalizmu, teutoniškais iškvailėjimo priepuoliais, proto ir sąžinės aptemimais, skatinančiais grasią gėdingo nesaikingumo jausmo apraiškas. Pagrindinė šio klausimo priežastis ta, kad daug sudėtingiau nei kitose Vakarų Europos tautose vyko žydų integracijos į kultūrą procesas. Anglai, prancūzai, italai sugebėjo daug nuosekliau „virškinti“ žydų kultūros elementus ir integruoti žydų tautybės gyventojus į savąją kultūrą. Žydus Nietzsche laiko, be jokios abejonės, stipriausia, atspariausia ir gryniausia rase iš visų, gyvenančių dabar Europoje, kuri sugeba iškilti netgi nepalankiausiomis aplinkybėmis (net geriau negu palankiomis) dėl to, kad turi tam tikrų dorybių, kurios šiandien mielai žymimos ydos ženklu, – pirmiausia dėl ryžtingo tikėjimo, kuriam nereikia gėdytis „modernių idėjų“: jie keičiasi, *jeigu* keičiasi, visada tik taip, kaip Rusijos imperija plečia savo valdas, – kaip imperija, kuri turi laiko ir egzistuoja ne nuo vakardienos, – būtent pagal principą „kuo lėčiau!“ [Ten pat, p. 455].

Filosofas neabejoja, kad žydai, jei norėtų – arba jei juos priverstų antisemitai, jau dabar galėtų įsiviešpatauti Europoje, tačiau jam visiškai akivaizdu, kad žydai to neplanuoja ir nesiekia, kadangi jų trokštamas tikslas – galiausiai kur nors tvirtai, teisėtai įsikurti, būti gerbiamiems ir baigti klajoklišką „amžino žydo“ gyvenimą.

Filosofą baugino, kad įvairių radikalių Vokietijos, partijos ir sąjūdžių (socialistai, nihilistai, antisemitai, krikščioniškieji ortodoksai, vagneriečiai) šalininkai antisemitiškai interpretuoja jo mintis. 1887 m. kovo 24 d. laiške draugui Overbeckui jis rašė: „„Antisemitiškoje korespondencijoje“ (kuri išsiuntinėjama tik privačiai, tik „patikimiems partijos nariams“) mano vardas atsiranda nuolatos. Zaratustra, dangiškas žmogus, apsvaigino antisemitų galvas; gyvuoja jo keista antisemitinė interpretacija, labai mane juokinanti. Tarp kitko: „atitinkamoje vietoje“ aš pasiūliau sudaryti išsamų sąrašą žydiškos ir pusiau žydiškos kilmės vokiečių mokslininkų, dailininkų, rašytojų, aktorių, muzikantų: tai būtų svarus indėlis į vokiečių kultūros ir jos *kritikos* istoriją“ [Löwith, 2002, p. 636–637].

Knygoje „Anapus gėrio ir blogio“ jis kelia retorinį klausimą: „Už ką Europa turi būti dėkinga žydams?“ ir atsako į jį kaip tai įprasta filosofui – nevienareikšmiškai. „Už daug ką, gera ir bloga, ir visų pirma už tai, kas kartu yra geriausia ir blogiausia: už didį stilių moraleje, begalinių reikalavimų, begalinių pamokymų grėsmingumą ir didingu-

mą, visą moralinių problemų bei dilemų romantiką ir taurumą – taigi ir už tai, kas patraukliausia, apgaulingiausia ir rafinuočiausia spalvų žaisme ir gyvenimo vilionėse, kurių atspindžiai šiandien žėri mūsų europinės kultūros danguje, jos vakaro danguje, – žėri ir galbūt gęsta. Mes, artistai tarp žiūrovų ir filosofų, esame už tai žydams dėkingi“ [Nietzsche, 1991, p. 454].

Žydų kultūros, mentaliteto ir mąstymo savitumo ištakose – „Senajame Testamente“, dieviškojo teisingumo knygoje, jis aptinka „tokio didaus stiliaus žmones, daiktus ir kalbas, kad graikų ir indų raštija prieš juos nublanksta. Su baiminga pagarba stovime prieš milžiniškus reliktus to, kuo kadaise buvo žmogus, ir su liūdesiu galvojame apie senąją Aziją ir jos išsikišusį pusiasalį, Europą, kuri norėtų reikšti „žmonijos pažangą““ [Ten pat, 1991, p. 361]. Išaukštinto ir didaus senovės žydų „Senojo Testamento“ apjungimą su rokoko skonio apraiška – krikščioniškuoju „Naujuoju Testamentu“ – į vieną knygą, Bibliją, jis traktuoja kaip didžiausią akiplėšiškumą ir „dvasios nuodėmę“, slegiančią literatūrinės Europos sąžinę.

Knygoje „Linksmasis mokslas“ jis įvairiais aspektais aptaria mokslininko santykius su jį sukūrusia kultūros ir šeimos tradicija, įrodinėja, kad konkretaus mokslininko kraujuje ir instinktuose paprastai atkunta protėvis, kuris tarsi lemia jo mąstymo ir darbo stilių. Protestantų dvasininkų ar mokyklos mokytojų sūnūs, pasinėrę į mokslo pasaulį, šiuo požiūriu išsaugoja tėvų profesijoms būdingą naivų įsitikinimą savo teiginių teisingumu. Žydų kilmės mokslininkai, priešingai, mažiausiai įpratę, kad jais tikėtų, ieško akivaizdesnių ir patikimesnių argumentų, todėl „jie visi deda didžiausias viltis į logiką, vadinasi, stengiasi išgauti pritarimą argumentais; jie žino, kad logika turi nugalėti net tada, kai prieš juos nukreipta rasinė ir klasinė neapykanta, kai jais nenorima tikėti. Juk nėra nieko demokratiškesnio už logiką; ji neturi asmeniškumų, kumpos nosys jai tokios pat geros kaip ir tiesios [...]. Visur, kur žydai pasidarė kiek įtakingesni, jie mokė daryti subtilesnius skirtumus ir tikslesnes išvadas, aiškiau ir tvarkingiau rašyti: jų uždavinys visuomet buvo atvesti žmonės „į *raison'ą*““ [Nietzsche, 1995b, p. 250].

Nihilizmas ir egzistenciniai motyvai. Alegorišku poetiniu filosofiniu kūriniu „Taip kalbėjo Zaratustra“ Nietzsche įžengė į paskutinį, trečiąjį, dvasinės evoliucijos tarpsnį. Šį simbolinį kūrinių, kurį pats autorius laikė savo kūrybos viršūne, sunku logiškai paaiškinti. „Nietzsche's „Zaratustra“, – rašė E. Finkas, – yra egzistencijos filosofija, skelbianti idėjas, kurios atmeta tradicines koncepcijas“ [Fink, 1968, p. 151]. Šis intymiausias ir poetiškiausias filosofo kūrinys išsiskiria ypatinga stilistine branda. Tai – svaiginančio įkvėpimo vaisius. Jis sukurtas per trumpą laiką. Pirmąją dalį jis parašė per dešimt dienų, kitas dvi irgi labai greitai, tik ketvirtąją – ilgai su pertraukomis. Čia poetine forma pateikta daugelis Nietzsche's vėlyvosios filosofijos idėjų, kurios tarsi reikalavo išsamesnio teorinio filosofinio aptarimo proza.

Jos vėliau išplėtojamos neužbaigtame programiniame veikle *Der Wille zur Macht* („Valia galiai. Visų vertybių perversinimo patirtis“, 1900), kuriam baigti jis rengėsi paskirti dešimtmetį. Apie šio teksto atsiradimo aplinkybes liudija laišakai ir įvairūs darbiniai planai. Vienas jų, sudarytų 1884 m., byloja, kad autorius daug svarstė, kurios temos ir problemos: visų vertybių perversinimo, amžinojo grįžimo, antžmogio, valios galiai, kaip gyvenimo principo, turėtų styguoti šį ruošiamą programinį veikalą. Jame ryškėja XIX a. pabaigoje didžiulį populiarumą įgavusios nihilistinės (lot. *nihil* – niekas) pasaulėžiūros, susijusios su absoliutaus Vakarų civilizacijos neigimo elementais, tendencijų stiprėjimas; ne tik atskleidžiama to meto kultūros ir meno krizė, bet ir pateikiama radikalaus vertybių perkainojimo programa.

Foucault ir Deleuze’as įvade į naują prancūziškąjį Nietzsche’o raštų tomą, skirtą „Valia galiai“, atkreipia dėmesį į daugybę šio pomirtinio teksto tyrinėtojų keliančių problemų, kadangi šios knygos pats filosofas neparuošė – ji yra savavališko įvairių po filosofo mirties likusių tekstų karpymo ir klajavimo su įvairiais tarpais rezultatas [Foucault, Deleuze, 1967, t. 5, p. I–II]. Todėl kol tyrinėtojai kruopščiai neišanalizuos visų rankraščių, išliks daugybė jo turinio interpretacijos problemų. Iš tikrųjų „Valia galiai“ yra nesibaigiančios polemikos objektas, nes pirmuose šio veikalo leidimuose yra daugybė pernelyg laisvų redaktoriaus papildymų, taisymų ir atviro falsifikavimo faktų. Po Nietzsche’o mirties jo sesuo E. Förster-Nietzsche, norėdama, kad knyga būtų nuoseklesnė, daugelyje vietų neleistinai keitė rankraščio tekstą.

Nihilizmo problematika šios knygos tekste įgauna išskirtinę svarbą. Ji glaudžiai siejasi su Schopenhauerio pesimizmo plėtote. Leidinyje ne tik aršiai kritikuojama to meto kultūros krizė, bet ir pateikiama radikalaus „vertybių perkainojimo“ programa. Pesimizmą aiškindamas ne kaip problemą, o kaip „simptomą“ Nietzsche mano, kad terminą pesimizmas reikia pakeisti sąvoka nihilizmas, kadangi netgi kėlimas klausimo, kas yra geriau – būti ar nebūti – jau yra ligos ir nuosmukio požymis. Nietzsche’o nihilizmas išreiškia protestą prieš stiprėjančias Vakarų kultūros krizes, visuomenės standartizacijos, dehumanizacijos, masinės sąmonės išsigalėjimo ir asmenybės niveliacijos tendencijas, kurios nustūmė žmogaus būties problemas į antrąjį planą. Nietzsche’o nihilizmą Heideggeris traktuoja kaip nenuoseklų, kadangi nors jis ir neigia anksčiau viešpatavusias aukščiausias vertybes, tačiau į senąją vietą įdeda naujus idealus (vietoje „senosios krikščionybės“ – „komunizmą“, o vietoje „dogmatiškos krikščionybės“ – „vagneriškąją muziką“ [Heidegger, 1961, t. 2, p. 280]).

Nietzsche su jam būdinga dygia ironija konstatavo, kad mūsų civilizacijai „pavyko tik menki dalykai“. Jis sakė: „Aš sugėriau Europos dvasią, o dabar noriu suduoti jai kontrsmūgį“. Beveik prieš šimtmetį, kai Vakarų civilizacija dar be galo pasitikėjo savo galia ir savo vertybes stengėsi įtvirtinti visoje planetoje, išvalgusis filosofas ne tik pa-

smerkė šią civilizaciją, bet ir prabilo apie dekadansą bei „Europos saulėlydį“: „Visa mūsų kultūra jau ilgą laiką yra savotiškoje kas šimtmetį didėjančioje įtampoje ir tarsi artėja prie katastrofos: nerūpestingai, prievartiškai, veržliai, tarsi srautas, besiveržiantis į baigtį, nesusimąstydamas, vengdamas mąstyti“ [Nietzsche, 1901, t. 9, p. 3]. Krizinę Europos kultūros būklę Nietzsche vadino nihilistine. Ką šitai reiškia? Pirmiausia – kad „aukščiausiosios vertybės praranda savo prasmę. Nėra tikslo! Nėra atsakymo – kodėl?“ [Ten pat].

Visai kitaip negu Heideggeris, kuris nihilizmą laiko „tautų, įtrauktų į naujųjų amžių įtakos sritį, pasauliniu sąjūdžiu, vedančiu į neišvengiamą katastrofą“ [Heidegger, 1950, p. 201–202], Nietzsche nihilizmą traktuoja tik kaip tam tikrą „patologinę tarpinę būseną“, kai produktyvios visuomenės jėgos dar nepakankamai stiprios arba dekadentizmas dar delsia, kaupdamas jėgas.

Suvokęs nihilizmo reikšmę, Nietzsche, kaip tiksliai yra pasakęs A. Camus, „pradeda jį analizuoti kaip klinikinį reiškinį, savotišką ligą“ [Camus, 1951, p. 193], aiškinasi jo filosofines, religines, psichologines priežastis. Vakarų kultūros, meno, kūrybinių dvasios polėkių nykimo ištakas mąstytojas aptiko posokratinėje filosofijoje, kurios *analitiškumas sunaikino pirmąją mąstymo bei būties vientisumą ir išsigimstančioje krikščionių religijoje*. Porenesansinė Vakarų civilizacija patyrė dekadansą ir sukūrė daugybę naujų stabdžių, žlugdančių natūralią kultūros raidą bei asmenybės saviraišką.

Krikščionybė Nietzsche'ę domino pirmiausia kaip savitas sociokultūrinis reiškinys. Todėl jo aršioje krikščioniškosios pasaulėžiūros kritikoje vyrauja krikščionybės, kaip savitos kultūrinės institucijos ir „vyraujančios Vakarų civilizacijos dvasinės būsenos“, o ne religinės idėjos, aptarimas. Tačiau Nietzsche buvo vienas principingiausių ir nuosekliausių krikščioniškosios religijos bei ideologijos kritikų.

Krikščionių pasaulėžiūros stiprėjimą jis laikė žmogaus „valios galia“ silpnėjimo rezultatu. Trečiojo transcendentinio prado (Dievo) įsiterpimas į natūralius žmogaus ir gamtos santykius Nietzsche's filosofijoje suvokiamas kaip žmogaus mėginimas išvengti atsakomybės už savo veiksmus ir pasaulį. Žmogų „Zaratustroje“ jis metaforiškai palygino su medžiu. „Juo stiebias jis labiau į viršų, juo siekia jis daugiau šviesos, tuo vis giliau jo šaknys į žemę skverbiasi, į tamsą, gylį – į tai, kas pikta“ [Nietzsche, 1991, p. 51]. Pasak Nietzsche's, daugelį amžių žmogus buvo tikras būties valdovas, tragiškas jos herojus. Vėliau, atsižadėjęs misijos žemėje ir praradęs tikėjimą, jis mėgino išsaugoti orumą iliuziškai tikėdamas, kad moralinės vertybės yra svarbiausios. Silpnėjant krikščioniškajai pasaulėžiūrai ir jos moralės nuostatoms, ypač stiprėjo nihilizmas. Nusivylimo ir būties beprasmiškumo jausmas atsirado ne todėl, jog sustiprėjo „gyvenimo niekingumo“ pajauta, o pradėjus abejoti visų moralinių vertinimų prasmingumu prarandamas tikėjimas netgi žmogaus būties, jo kūrybinės paskirties tikslingumu. Senoji krikščioniš-

koji pasaulio interpretacija prarado pagrindą, o kadangi ji buvo laikoma vienintele teisinga, todėl ir atrodo, jog „šiandien gyvenimas neturi jokios prasmės, viskas veltui“.

Kultūrinė padėtis paradoksali ne dėl to, kad „Dievo idėja mirė“, o žmonės tarsi nepastebi. Viskas inertiškai dar juda, nors kas krikščioniškojoje civilizacijoje rėmėsi transcendentiniu pradū (kultūra, religija, menu, morale, kūryba), neteko savo pamato, ir žmonija, pati to dar nesuvokdama, jau stovi bauginančio „nieko“ ir „nebūties“ aki-vaizdoje. Šiame pasaulyje žmogaus padėtį laikydamas „tragiška“, nes, transformuojantis pasauliui, gyvenimas lieka be kūrybinės prasmės, Nietzsche teigė, jog pats ryškiausias epochos požymis yra „neįtikėtinai sumenkėjusi žmogaus savigarba“. Žmogus, kurį humanistinė sąmonė suvokė kaip Visatos centrą, buvusią didybę dabar galutinai prarado. Nepajėgdamas pakeisti „mirusio Dievo“, jis tapo tradicinio pasaulėvaizdžio, besiremiančio transcendentiniu pradū, žlugimo priežastimi.

Po „Dievo idėjos mirties“ žmogus, nustojęs tikėti ankstesnėmis vertybėmis, nutraukė autentišką ryšį ir su būtimi. Mąstančiam ir jaučiančiam savo vertę žmogui, anot Nietzsche's, lieka vienintelė nepažeidžianti jo orumo išeitis – *žūtibūtinė kova su prarastu ir susvetimėjusiu pasauliu*, nenurimstantys gyvenimo prasmės ieškojimai. Šiame kupiname egzistencinio dramatiškumo iššūkyje lemčiai ir glūdi svarbiausias filosofo *tragiško optimizmo* patosas.

Taip vėlyvuosiuose Nietzsche's veikaluose susiformavo kompleksas idėjų, priartinančių jį prie Kierkegaard'o ir egzistencialistų gvildenamos problematikos. Su egzistencinės pakraipos mąstytojais jį sieja išskirtinis dėmesys žmogaus būties problemoms, introspekcijai, polinkis į ribinių situacijų aprašinėjimą. Gyvenimas jam, paties filosofo prisipažinimu, tapdavo lengviausiu tuomet, kai jis reikalaudavo didžiausios jėgų įtampos. Nietzsche linko ir į žmogaus unikalumo išryškinimą, atsiribojimą nuo masės, siekė išryškinti savosios egzistencinės patirties unikalumą. „Egzistencializmas be Nietzsche's, – yra nurodęs V. Kaufmannas, – būtų beveik tas pats, kas tomizmas be Aristotelio, tačiau vadinti Nietzsche'ę egzistencialistu taip pat netikslu, kaip kad Aristotelį vadinti tomistu“ [Kaufmann, 1968, p. 22]. Šis ryšys atsirado dėl aršios spekuliatyvinės filosofijos kritikos, siekimo išryškinti žmogaus būties unikalumą neatsiejant jos nuo gyvenimo ir kūrybos, pasaulėžiūros pantragizmo, polinkio į krizinių žmogaus būties situacijų apmąstymą, filosofinės problematikos ontologizavimą, dėmesio nihilizmui, asmenybės psichologijai.

Greta Schopenhauerio stipriausią poveikį egzistencinei Nietzsche's mąstyse nos pakraipai turėjo Dostojevskis, kurio kūrybą jis atrado 1887 m. per prancūziškus vertimus. „Dostojevskis, – prisipažįsta Nietzsche, – yra vienintelis psichologas, iš kurio aš šį tą išmokau: jis priskirtinas prie gražiausių mano gyvenimo sėkmių dar labiau negu Stendhalio atradimas. Šis *gilus* žmogus buvo dešimteriopai teisus, kai niekino paviršutiniškus vokiečius“ [Nietzsche, 2000, p. 132].

Egzistencinio subjektyvios valios prioriteto skelbimas Nietzsche's filosofijoje neatsiejamas nuo apmąstymų apie kūrybinę žmogaus paskirtį. Filosofą vis labiau domina dvasinė žmogaus prigimtis ir asmenybės realizavimo būdai. Jis atiduoda duoklę prancūzų filosofijos tradicijai, kurią traktuoja kaip išskirtinę. Jis klausia: o kur dar kitur šiandien rasi psichologų? Čia jaučiama Pascalio, Montaigne'io, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort ir kitų prancūzų esė žanro meistrų įtaka, nes skaitydamas jų veikalus jis mokėsi subtilios žmogaus dvasios analizės, jautraus psychologizmo. Nietzsche domėjosi psichologija, todėl jo pasaulėžiūra kupina psychologizmo. Neatsitiktinai savo dvasinėje išpažintyje *Ecce Homo* jis pirmiausia prisipažįsta apie savo visa aprėpiantį „psichologo smalsumą“. Pamėgtas pasaulio, meno, asmenybės kūrybinės veiklos pažinimo instrumentas jam yra introspekcija. „Aš, – rašė Nietzsche, – panašus į seną, nesugriaunamą pilį, kurioje daug užslėptų rūšių ir pusrūšių; į slapčiausias jos požemių dalis aš dar nepatekau, į giliausius rūsius dar nenusileidau. Ar jie nėra po visu pastatytu statiniu? Ar iš pačių gelmių aš negaliu pakilti į žemės paviršių įvairiomis kryptimis? Ar per visus slapčiausius kelius mes negrižtame į pačius save?“ [Lou Salomé, 2000, p. 307].

Pascalis ir Montaigne'is imponuoja Nietzsche'į savo „nepriekaištingu sąžiningumu“, dvasingumu, žmogaus būties tragiškumo apmąstymais. Tačiau kitaip negu Pascalio veikaluose, kur žmogaus būties tragizmas siejamas su vienišumu Visatos begalybėje, Nietzsche's koncepcijoje dėl visko kaltas siaubas, kurį patiria žmogus, susidūręs su dionisišku būties chaosu. Atmesdamas Pascalio potraukį transcendentalumui, Nietzsche perima jo idėją apie būtinybę žmogui įveikti savo paties ribotumą, stoti į stojišką kovą su pačiu savimi ir kartu iškilti aukščiau instinktų ir savo egoistinio aš. (Ši idėja vyrauja jo krikščioniškosios pasaulėžiūros ir metafizinio mąstymo kritikoje, yra svarbus „Zaratustros“ leitmotyvas.) Neabejotinas šios stojiškosios idėjos ryšys ir su filosofo asmeninės egzistencijos problemų refleksija. Taigi visų svarbiausių vertybių, kuriomis vadovaudamasis turi gyventi ir kurti žmogus ir nuo kurių priklauso asmenybės tobulėjimas, Nietzsche ieško ne anapus, transcendentiniame pasaulyje, o tiesioginėje egzistencinėje asmenybės patirtyje. Jis ragina žmogų įveikti savyje viską, kas jame žmogiška, pernelyg žmogiška dėl naujo, aukštesnio „viršžmogiško“.

Vadinasi, Nietzsche iškyla kaip vienas įtaigiausių Vakarų kultūros ir mąstymo tradicijos kritikų, lyginamosiomis studijomis siekusių priartinti kitų, neeuropinių, civilizacijų vertybes. Jis įtaigiai aprašė tradicinių Vakarų civilizacijos vertybių krizės, vulgarėjimo, masinės sąmonės stereotipų įtakos augimo, kūrybinės energijos nuosmukio procesus ir siekė įtvirtinti naujus „visų vertybių perkainojimo“ principus. Filosofas daug nuveikė nuvainikuodamas Vakarų mąstymo tradicijoje klestėjusius metafizinio mąstymo principus, išplėtojo savitą filosofinės raiškos stilių, kuris ženkliai skyrėsi nuo

anksčiau viešpatavusio vokiečių filosofijoje akademinio žargono. Jautriai atskleidęs savo meto kultūros, filosofijos ir meno raidos prieštarumą šis „nemalonių tiesų filosofas“, kaip jis save vadino, į savo filosofijos centrą iškėlė „neklasikiniam“ mąstymui būdingas gyvenimo ir valios galiai sąvokas, kurioms suteikė egzistencinį pobūdį. Apoloniškojo prado (spekuliatyvinė filosofija, asketiška moralė, schematizuotas mokslas, racionalus protas) sureikšminimas, Nietzsche's požiūriu, atplėšias žmogų nuo „gyvenimo“ versmių ir užslopinąs nuo iracionalios valios priklausantį gyvybingąjį dionisini kultūros pradą.

Savo paskutinio veikalo *Ecce homo* paskutinėje dalyje Nietzsche taikliai apibrėžė save kaip etapinį krizinės epochos mąstytoją kupiną didžios sprogstamosios galios. „Aš žinau savo lemtį. Kada nors su mano vardu bus siejami prisiminimai apie kažką siaubingą – apie krizę, kokios niekuomet nebuvo žemėje, apie giliausią sąžinės koliziją, apie sprendimą, priimtą prieš viską, kuo iki šiol tikėjo, ko reikalavo, ką laikė šventu. Aš ne žmogus, aš dinamitas [...] Aš labai bijau, kad manęs kada nors nepaskelbtų šventuoju... Aš nenoriu būti šventuoju, greičiau juokdariu... Galbūt aš ir esu juokdarys... *Visų vertybių perkainojimas* – tai mano formulė, aukščiausios žmonijos savimonės aktas, kuris manyje virto kūnu ir genijumi“ [Nietzsche, 1990, t. 2, p. 762].

XX a. pradžioje kilo galinga Nietzsche's idėjų įtakos banga, kuri peržengė visas ribas. Mąstytojas tapo intelektualų ir meninės inteligentijos dievaičiu. Egzaltacijos kupiną susižavėjimą Nietzsche's idėjomis kėlė jo mąstysenos metaforiškumas ir universalumas, galimybė pritaikyti jas įvairioms kultūros sritims. „Jo įtakos Vokietijoje, – rašė K. Jaspersas, – negalima lyginti su jokios kitos filosofijos poveikiu. Galima manyti, kad jo autoritetu remiasi kiekvienos pasaulėžiūros šalininkai“ [Jaspers, 1935, p. 23–24]. Nietzsche's idėjos veikė tolesnę gyvenimo filosofijos raidą, egzistencializmo, psichoanalizės, masinės kultūros ir postmodernizmo teoretikus. Filosofinės ir poetinės kūrybos susipynimas Nietzsche's veikaluose darė poveikį intelektinei egzistencinės pakraipos eseistikai, Deleuzo ir Guattari postmoderniosios situacijos interpretacijai, Foucault „valdžios metafizikos“ teorijai ir Derrida dekonstrukcijos metodologijai.

1994

H. BERGSONO „GYVYBINIO POLĖKIO“ FILOSOFIJA

Intelektinės biografijos peripetijos. Žymus prancūzų mąstytojas Henri Bergsonas (1859–1941), prisidengdamas žavinga gyvenimo tekamumo ir intuityvaus pasaulio pažinimo skraiste, plėtojo ankstesnės „neklasikinės“ filosofijos principus. Jo veikaluose išryškėjo ne tik reakcija į racionalistinių tendencijų išsigalėjimą, tačiau ir siekimas atgaivinti metafizikos principus. Prancūziškojo intelektualizmo simbolis P. Valéry Bergsono asmenyje regėjo „paskutinį didįjį vardą europinės inteligentijos istorijoje“ (*la dernière grand nome de l'histoire de l'intelligence européenne*) [Études bergsonniennes. Hommage à Henri Bergson (1859–1941), PUF, 1942, p. 4].

Sklandžiai reiškiamos filosofinės mintys, orientacija į dvasinius epochos poreikius padarė Bergsoną tikruoju XX a. Vakarų kūrybinės inteligentijos mesiju. Filosofo skelbiamas *kūrybinės evoliucijos* principas buvo traktuojamas kaip universalus istorijos, kultūros ir meno raidos dėsnis, pajėgiantis išlaisvinti žmogų iš merkantilios tikrovės prieštaravimų, o intuityvaus prado prioriteto – prieš intelektinį „gyvenimo“ pirmumo ir absoliučios individo laisvės teigimas imponavo kūrybinei inteligentijai. Filosofas sureikšmino intuityvų pažinimą ir tapo įtakingos intuityvizmo filosofijos pradininku. Bergsono veikalai ir didelį susidomėjimą sukėlusios paskaitos *Collège de France*, kur jis profesoriavo 1900–1914 m., tapo svarbiu Paryžiaus dvasinio gyvenimo įvykiu. Anot E. Gilsono, Bergsono šlovės apogėjaus metu „Prancūzija visam pasauliui buvo tarsi pačios filosofijos balsas“ [Gilson, 1967, p. 6].

Bergsonas buvo iš Lenkijos kilusios ir LDK teritorijoje išsiskleidusios žydų giminės Berek Sohn (Jakubowicz) palikuonis, kurios dalis gyveno ir LDK teritorijoje. Jo protėviai vertėsi komercine veikla, prosenelis buvo įtakingas Varšuvos bankininkas ir visuomenės veikėjas. Tėvas Michaelis Bergsonas – garsus pianistas įvairių operų, fortepijonių etiudų, serenadų autorius, Ženevos konservatorijos profesorius, o vėliau rektorius. Būsimasis filosofas gimė ir augo Paryžiuje, vaikystėje kalbėjo lenkų ir prancūzų kalbomis, buvo auklėjamas pagal Lenkijos ir LDK teritorijoje išplitusį hasidų tikėjimą.

Dešimt metų Henri mokėsi prestižiniame *Condorcet* licejuje, kur gavo puikų klasikinių senųjų kalbų, retorikos, filosofijos, matematikos išsilavinimą, šeimoje daug muzikavo. Vėliau filosofijos žinių sėmėsi Paryžiaus *École normale supérieure*, kur jo filosofijos profesorius buvo įtakingas prancūziškojo spiritualizmo ideologas E. Boutroux, o kartu mokėsi J. Jaurès, Ch. Péguy ir É. Durkheimas.

Baigęs studijas Bergsonas pagal Prancūzijoje nusistojusias tradicijas iš pradžių dirbo pedagoginį darbą provincijos licejuose; pradėjo Anžere, o vėliau persikėlė į Kler-

mon-Feraną, kur dėstė filosofiją Pascalio licėjuje. Čia parašė dvi daktarines disertacijas – *Données immédiates de la conscience* („Tiesioginiai sąmonės duomenys“) ir lotynų kalba *Quid Aristoteles de loco senserit* („Aristotelio vietos idėja“). 1888 m. gavo kvietimą į Paryžių dėstyti *Louis le Grand*, o po metų – *Henri IV* licėjuose bei *Collège Rollin*. Nuo 1900 m. ėjo profesoriaus pareigas prestižiniuose *Ecole normale supérieure* ir *Collège de France* aukštosiose mokyklose, kur jo paskaitos sukėlė didžiulį akademinės Paryžiaus visuomenės susidomėjimą.

Pripažinimą filosofui suteikė originalūs veikalai *Matière et mémoire* („Materija ir atmintis“, 1896), *Le rire* („Juokas“, 1900), *Introduction à la Métaphysique* („Įvadas į metafiziką“, 1903), išspausdintas 1903 m. *Revue de Métaphysique et morale*, ir ypač programinis veikalas *L'évolution créatrice* („Kūrybinė evoliucija“, 1907), kuriame apibendrina savo daugiamečių filosofinių apmąstymų rezultatus. Po „Kūrybinės evoliucijos“ paskelbimo įtakingas filosofas E. Le Roy pareiškė, kad šis Bergsono veikalas „ateityje bus vertinamas kaip vienas būdingiausių, vaisingiausių ir reikšmingiausių savo epochos kūrinių“ [Le Roy, 1912, p. 3]. Iš tikrųjų ši knyga filosofui atnešė pasaulinę šlovę. Jos idėjos buvo plačiai komentuojamos įvairiose pasaulio šalyse. Tarptautinį pripažinimą įgavęs filosofas daug keliavo, kaip atvykstantis profesorius 1911–1915 m. skaitė paskaitas prestižiniuose Anglijos, Ispanijos, JAV universitetuose.

1914 m. Bergsonas tapo vadinamojo „nemirtingųjų klubo“ Prancūzų akademijos narys. Jis buvo didelis Prancūzijos patriotas, neatsitiktinai Pirmojo pasaulinio karo metu atliko svarbias diplomatinės užduotis JAV ir Didžiojoje Britanijoje. Trečiojo dešimtmečio pradžioje prasidėjo naujas Bergsono kūrybinės evoliucijos tarpsnis, kuomet viena po kitos pasirodė dvi svarbios jo knygos *L'énergie spirituelle* („Dvasinė energija“, 1920), *Durée et simultanéité* („Trukmė ir simultaniškumas“, 1921), kuriose toliau plėtojamos „Kūrybinėje evoliucijoje“ išsakytos idėjos. 1922 m. filosofas buvo išrinktas *Commission internationale de Coopération intellectuelle* (Tarptautinės intelektualinio bendradarbiavimo komisijos), kuri vėliau transformavosi į UNESCO organizaciją, pirmuoju prezidentu. Nuo 1925 m. progresuojant ligai, prikaustytas sunkaus reumatizmo prie lovos jis savo tektais aktyviai dalyvavo tarptautiniame intelektualiniame gyvenime, susirašinėjo su įvairių tautų intelektualais, siekė užmegzti glaudesnius ryšius tarp Vakarų ir Rytų mokslininkų bei rašytojų.

1927 m. Bergsonui skiriama Nobelio literatūros premija. Laureato kalboje jis įžvalgiai pastebėjo, kad „devynioliktame amžiuje įvyko milžiniška mechaninių atradimų pažanga, ir dažnai buvo manoma, kad šie pasiekimai, ryškiai pagerinę materialinę būklę, pakels ir žmonijos moralę. Besikaupianti patirtis, priešingai, parodė, kad technologinė visuomenės raida savaime netobulina tos visuomenės moralės ir kad gali iškilti pavojai, jeigu gausėjant materialinėms žmonijos gėrybėms jų nelydės atitinkamos dvasinės pastangos“ [Kalba Nobelio premijos laureatai, 1997, p. 39].

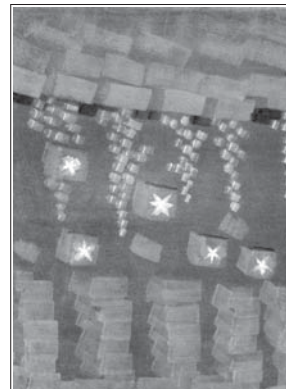
Ketvirtą dešimtmetį, stiprėjant totalitarizmo ir fašistinės ideologijos tendencijoms, Bergsono dėmesio centras vis labiau persikelia į socialinių, moralinių ir religinių problemų plotmę. Jį labiausiai jaudina žmonijos socialinės pažangos ir intelektualo atsakomybės už pasaulyje vykstančius procesus problemos. Šie interesų pokyčiai atsispindėjo dviejose paskutinėse jo paskelbtose knygose – *Les deux Sources de la morale et la religion* („Du moralės ir religijos šaltiniai“, 1932), *La Pensée et Mouvant. Essais et conférences* („Mąstymas ir judėjimas. Esė ir pranešimai“, 1934).

Savo veikaluose Bergsonas rėmėsi naujausiais mokslo pasiekimais ir siekė padaryti įnašą į tuo metu sparčiai besiplėtojančias įvairias humanitarinių ir socialinių mokslų sritis. Šiuo aspektu žvelgiant „Materija ir atmintis“ yra jo įnašas į psichofiziologiją, „Juokas“ – į estetiką, „Kūrybinė evoliucija“ – į biologiją, o „Du moralės ir religijos šaltiniai“ – į sociologiją, etiką ir religijotyrą.

Bergsono veikalus katalikų bažnyčia įtraukė į uždraustų knygų sąrašą. Gyvenimo pabaigoje, žvelgdamas į nueitą kelią, filosofas prisipažino, kad galėjo rašyti apie daug ką kita, tačiau knygos jam visuomet buvo nepasitenkinimo, protesto išraiška; rašė dėl to, kad „protestuotų prieš tai, kas atrodo klaidinga“. Filosofas savo moralinėse ir religinėse nuostatose buvo vientisas principingas žmogus, todėl, nepaisant skaudžių antisemitinių išpuolių, niekuomet neišsižadėjo savo kilmės bei protėvių religijos. Viename savo 1937 m. dvasinių testamentų Bergsonas rašė, kad vis labiau evoliucionuoja į katalikybę, kurioje regėjo logišką judaizmo pasekmę. Tačiau matydamas pastaraisiais metais išplisčiančią antisemitizmo bangą, kuri grasina užplūsti pasaulį, jis sako: „Norėčiau likti tarp tų, kuriuos rytoj persekios“.

Paskutiniai Bergsono gyvenimo metai buvo aptemdyti progresuojančios ligos ir totalitarizmo įtakos augimo Europoje. Tuomet jame stiprėjo nusivylimas tradicinėmis Vakarų civilizacijos vertybėmis, filosofas paguodą rasdavo klasikinėje muzikoje: daug kartų pergrodavo tuos pačius pamėgtus kūrinius, kurie jam teikė dvasinę ramybę. Paskutiniais gyvenimo metais jis ruošėsi rašyti vainikuojantį veikalą skirtą bendrosios ir muzikinės estetikos problematikai, kuri jam visuomet buvo ypač artima. Tačiau ši svaja taip ir liko neįgyvendinta. Šių tyrinėjimų pradmenys ir juodraščiai, kaip ir kiti neužbaigti jo tekstai, vykdant testamentą, buvo sunaikinti. Filosofas, peršalęs registracijos eilėje prie nacių komendatūros, mirė nuo plaučių uždegimo 1941 m. sausio 4 d. vokiečių okupuotame Paryžiuje.

Idėjinės ištakos. Bergsono filosofija formavosi pozityvizmo ir evoliucionizmo idėjų klestėjimo laikais, kuomet Prancūzijoje ryškėjo antiracionalistinės pakraipos koncepcijų pakilimas. Mąstytojo kūrybinė veikla aprėpė daugiau nei pusę šimtmečio intensyvios Vakarų filosofinės minties tarpsnį. Todėl nenuostabu, kad jautraus išoriniams povei-



H. Bergson

kiamis mąstytojo koncepcijoje atspindėjo dvasiniai epochos ieškojimai. Nors Bergsonas neigė priklausomybę konkrečiai filosofinei tradicijai ar kryptčiai, tačiau jo filosofija pagrindinėmis nuostatomis, intonacijomis artimiausia iš Schopenhauerio idėjų išsirutuliojusiai „gyvenimo filosofijos“ tradicijai, kurios žymiausi apologetai buvo Nietzsche, Dilthey'us, G. Simmelis.

Bergsono „gyvybinio polėkio“ filosofija – tai savotiškas Schopenhauerio, Nietzsche's, Plotino, neoplatonizmo, Pascalio, J.-J. Rousseau, romantinės, prancūziškojo spiritualizmo ir Rytų filosofijos sąskambis, atsiradęs sujungus subtilias psichologines ir mokslines sąvokas. XIX a. pabaigoje ryškėjanti pozityvizmo bei mechaniškojo materializmo krizė paveikė Bergsoną. Nusivylęs pozityvistinėmis griežto moksliskumo nuostatomis, jis pasuko „gyvenimo filosofijos“ pirmtakų pramintais keliais. Didžiausią įtaką Bergsono nepasitikėjimui racionalaus proto galimybėmis, mokslu, teorija, praktine veikla turėjo romantinis panestetizmas ir Schopenhauerio „gyvenimo filosofijos“ leitmotyvai. Tačiau, skirtingai nei daugelis pirmtakų, Bergsonas vertino praktinius mokslo laimėjimus, kartu neigdamas mokslo sugebėjimą teoriškai pažinti tiesą.

Dėl Schopenhauerio idėjų įtakos Bergsonas vos nebuvo apkaltintas plagijavimu. Iš tikrųjų daugelis pagrindinių šio mąstytojo idėjų (pasaulio sukūrimo teorija, gyvenimo samprata, intuityvizmas, kontempliacijos teorija, dviejų kontempliacijos formų – erdvinės ir laikinės priešprieša, racionalaus ir intuityvaus pažinimo išskyrimas, elitiškumas) nenurodant šaltinio yra perimtos iš Schopenhauerio. Intuityvizmo pradininkui artima „pasaulio kaip valios ir vaizdinio“ interpretacija, egzistenciniai Schopenhauerio filosofijos motyvai, mokymas apie tikrosios ir netikrosios būties sklaidą, metafizinis voliuntarizmas, orientalistiniai motyvai.

Svarbiausia Schopenhauerio filosofijos kategorija *valia*, veikiant Nietzsche's idėjoms, Bergsono veikaluose transformavosi į egzaltuotą nerimastingą „gyvybinį polėkį“ (*élan vital*) ir „trukmę“ (*durée*). Teigdamas, kad tikroji būtis būdinga gyvybingam polėkiui, kūrybai, trukmei, žmogų supantį pasaulį Bergsonas aiškina kaip vaizdinių visumą. Tikrovė jam neatsiejama nuo ją suvokiančios sąmonės. Jo koncepcijai būdinga sąmonės ribų išplėtimo tendencija, jos radikalus atskyrimas nuo materijos, autonomizavimas ir psichologizavimas. Kruopščiai įvairių sąmonės procesų aprašinėjimui ir analizei jo veikaluose teikiamas išskirtinis dėmesys.

Kartais atrodo, jog Schopenhauerio filosofijos leitmotyvai Bergsono veikaluose yra labiau pritaikyti epochos dvasiniams poreikiams. „Neklasikinei“ filosofijos tradicijai Bergsonas suteikė didesnę nerimo jausmą, negu tai buvo darę Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche. Jo mąstysenai būdingas kažkoks liguistas mėgavimasis viskuo, kas nuolat keičia savo pavidalą, beveik nefiksuojama. Netgi jo požiūris į pažinimą nuolat susipina su kupiniais intuityvumo estetiniais elementais, kurie akimirksniu griaua nuo-

seklia loginės minties sklaidą. Schopenhaueriui artimas ir literatūrinis Bergsono filosofijos aspektas, minties įtaigumas, įvaizdžių vaizdingumas ir jautrus psychologizmas.

Schopenhauerio įtakos Bergsono filosofijoje susilieja su Jenos romantikų idėjomis, iš kurių jis pasisavina daugelį pamatinių savo filosofijos principų. Jį žavi Novalio „universalumas“, F. Schlegelio apmąstymai apie „gyvenimo filosofiją“, meno iškėlimas virš tikrovės ir suartinimas su gyvenimu, meno ir filosofijos susiliejo leitmotyvas, meninis kosmoso sandaros aiškinimas. Bergsonas perima romantikams būdingą susižavėjimą Plotino filosofija, poeto intuicijos svarbos iškėlimą, filosofijos ir meno suartinimą, meno iškėlimą virš mokslo, filosofijos susiaurinimo į meno filosofijos problematiką tendenciją, išpuolius prieš abstraktų racionalistinį filosofavimo būdą, kuris nutolina žmogų nuo gyvybingųjų „gyvenimo“ versmių pažinimo, gamtos kontempliacijos, kvietimą glaudžiau bendrauti su universalia gyvenimo stichija. Jis plėtoja romantinę meninio genijaus išskirtinumo idėją, atplėšia meninį pasaulio pažinimą nuo mokslinio ir sureikšmina jo svarbą.

Orientalistinės įtakos. Orientalistiniai Bergsono filosofijos motyvai tiesiogiai siejosi su Schopenhauerio, švietėjų ir romantikų orientalizmo poveikiu. Jis domėjosi įvairiais Rytų tautų filosofijos, religijos, etikos ir estetikos aspektais, brahmanizmo, džainizmo, budizmo, jogos, daoizmo ir konfucianizmo mokymais. Filosofo tekstuose aptinkame daug subtilių Rytų ir Vakarų religijų bei mąstymo tradicijų lyginamųjų išvalgų. Schopenhauerio iškveptas jis gilinasi į indų filosofijos ir religijos tradicijas. Indų religijose jis regėjo daug panašumų su graikų požiūriais, ritualais. Jį itin domino indų mąstymo tradicijoje išryškėjusios išsivadavimo kelių paieškos ir saviti jų požiūriai į gyvenimą. „Todėl brahmanizmas, budizmas ir netgi džainizmas stiprėjančia jėga skelbė valios gyvenimui slopinimą, ir šis kvietimas pirmiausia buvo kaip kvietimas protui, visi trys mokymai skiriasi tik didesniu ar mažesniu intelektualumo laipsniu [...] Viskas, kas budizme išreiškiama žodžiais, gali besąlygiškai būti traktuojama kaip filosofija; tačiau svarbiausia – tai galutinis apreiškimas, intuicija, transcendentinė ir proto, ir žodžio atžvilgiu“ [Bergson, 1994, p. 242]. Filosofas taikliai pastebėjo, kad indų mąstymo tradicijoje susiduriame ne tik su abstrakčiais teoriniais požiūriais, tačiau ir su konkrečia praktine gyvenimo patirtimi, ko taip dažnai stinga graikų ir iš jos išsirutuliojusiai Vakarų mąstymo tradicijai.

Bergsoną, kaip ir prancūzų švietėjus, domino etinės senovės kinų teorijos, kuriose jis išžvelgė etnocentrizmo apraiškas. „Kinijoje, pavyzdžiui, atsirado ganėtinai išaukštinti moraliniai mokymai, tačiau kinai nesiekė suformuluoti visai žmonijai skirtų įstatymų“ [Ten pat, p. 82]. Tačiau dvasiškai jam artimiausios Tolimųjų Rytų intuityviosios filosofijos kryptys. Jo koncepcijoje viešpatauja daoizmo ir čan filosofijai būdingas žmogaus ir jį supančio gamtos pasaulio mikro- ir makrokosmo vienovės leitmoty-

vas, kuris nuolatos iškyla įvairiuose tekstuose. Žmogus čia vaizduojamas kaip harmoninga esybė atspindinti darnią Visatos sandarą.

Filosofui, kaip ir daoizmo bei čan adeptams, būdingos antiracionalistinės nuostatos ir intuityvaus tikrovės pažinimo sureikšminimas. Šis intuicijos prisilietimas prie metafizinės pasaulio esmės, anot Bergsono, nenusakomas žodžiais. Mintis apie principinį tikrosios būties neišsakomumą, apie prarają tarp žodžio ir juo išreiškiamos esmės priartina Bergsoną prie daoizmo, čan, dzen filosofijos, kuri ignoruoja racionalią mąstysenos reikšmę ir priartėja prie intuityvaus pažinimo, paties gyvenimo traktavimo kaip savotiškos meno formos.

Jo veikaluose taip pat nuolatos kartojasi minėtoms kryptims būdingas kalbos ribotumo leitmotyvas, mintis apie jos nesugebėjimą išreikšti jautriausius gyvenimo, kūrybinių dvasios polėkių, trukmės, jautriausių žmogaus išgyvenimų aspektus. „Vadinasi, griežtai apibrėžtas šiurkštus žodis, kaupiantis stabilius, bendrus ir, vadinasi, beasmenius mūsų išpūdžių elementus, užgožia arba, mažiausiai, maskuoja švelnius, sunkiai fiksuojamus mūsų individualios sąmonės išpūdžius“ [Bergson, 1959, t. 2, p. 96]. Todėl kai tik siekiame šiurkščiais žodžiais išreikšti mūsų giliausią „Aš“, tuomet žodžiai iškart atskleidžia savo bejėgiškumą, nes virsta tik nublankusiais išsakomos esmės šešėliais prarandančiais išsakomos esmės individualumą ir virstančiais beasmenėmis konkrečioje visuomenėje įsigalėjusiomis konvencijomis. Todėl filosofas teigė, kad kalba išsirutuliojo iš erdvės intuicijos, kuri sudaro prielaidas įvairioms socialinio gyvenimo formoms atsirasti. Jos savo ruožtu atskleidžia neautentiško išorinio pasaulio objektyvumą. Erdvėje vienas šalia kito išsidėstę daiktai neišvengiamai veikia sąmonę, versdama ją operuoti objektyvų daiktų pasaulį tiesiogiai atspindinčiomis nejudriomis kategorijomis. Kalba, prisitaikydama prie sąvokinio mąstymo, perima jam būdingą nelankstumą, mechaniškumą ir išorinius daiktus atitinkantį statiskumą. Iš čia kyla „radikalus kalbos bejėgiškumas“ susidūrus su „daiktų“ pasauliui priešingais jautriausiais žmogaus sąmonės pokyčiais, jo psichikos funkcionavimo subtilybėmis, trukmės įvairove ir daugiasluoksniškumu.

Klasikinės filosofijos kritika. Bergsono veikaluose ryškėja „neklasikinei“ filosofijai būdinga reakcija prieš klasikinei tradicijai būdingą mokslinio pažinimo sureikšminimą ir visuotinumą principus. Jis atsiriboja nuo hegeliškojo filosofijos istorijos kaip mokslo traktavimo ir kalba apie būtinybę vadovautis ne išorinėmis pseudomokslinėmis klasikinio mąstymo schemomis, o iš vidaus pažinti konkrečios filosofinės sistemos santykius su ankstesnėmis ar savo meto koncepcijomis, vadinasi, analizuoti filosofijos idėjų istoriją ne kaip abstrakčią sistemų istoriją, o kaip gyvą mąstymo istorijos srautą.

Naujų filosofinių koncepcijų atsiradimą Bergsonas siejo su tradicija, iš kurios jos išsirutulioja, kadangi mintis, siekianti atverti naujas pažinimo erdves, remiasi anksčiau susiformavusiomis idėjomis ir kategorijų aparatu, neišvengiamai veikiančiu kiekvieno

konkreto mąstytojo požiūrius, o, vadinasi, ir mąstymo raidą. Kita vertus, filosofo idėjų ryšį su konkrečia epocha Bergsonas traktuoja kaip regimybę, kadangi jis „galėjo atsirasti daug amžių anksčiau; jis susidurtų su kitokia filosofija ir mokslu; jis keltų kitas problemas; kitaip formuluotų savo mintis; tikriausiai, nei vienas skyrius iš knygų, kurias jis parašytų, nebūtų toks; ir vis dėlto jis pasakytų tą patį“ [Bergson, 1934, p. 123].

Bergsonas kritikavo programines ankstesnės mechanistinės pasaulėžiūros, racionalizmo ir pozityvistinės filosofijos nuostatas, jų šalininkams būdingą schematizuotą mąstymo būdą, nepajėgiantį pažinti sudėtingų besiskleidžiančių laike gyvenimo procesų. Programiniame veikalė „Kūrybinė evoliucija“ jis rašė: „Glaustai tariant, klasikinė tikslingumo koncepcija duoda mums ir perdėm daug, ir perdėm mažai. Ji perdėm plati ir perdėm siaura. Aiškindama gyvenimą remdamasi intelektu, klasikinė koncepcija labai susiaurina jo prasmę; intelektas tuo pavidalu, koku regime, atsirado raidos procese; jis išsiskyrė iš kažko platesnio, arba, tiksliau išsireiškus, jis atspindi tik plokštuminę tikrovės projekciją, turinčią reljefą ir gelmę“ [Bergson, 1981, p. 52].

Nors mokslas siekia tikslumo, tačiau į tyrinėjamus reiškinius jis pirmiausia žvelgia jų *pasikartojimo* aspektu ir siekia juos racionaliai išskaidyti, todėl iš jo regos lauko nuolatos išslysta unikalūs besikeičiantys laike gyvenimo procesai. Kritikuodamas racionalistinės filosofijos principus Bergsonas įrodinėjo, jog šios schematiškos teorijos gali būti pritaikomos tik inertiškos materijos lygmenyje, o sudėtingesni (gyvybiniai) reiškiniai išankstinėms abstrakčios minties konstrukcijoms iš esmės nepaklūsta. Bet koks gyvenimo skaidymas, analizavimas abstrakčiomis proto kategorijomis čia aiškinamas kaip sąmoningas jo iškraipymas ir nuskurdinimas.

Vadinasi, klasikinės filosofijos išpuoselėtame moksliniame pasaulėvaizdyje Bergsonas regi jau iškreiptos, dirbtinės schemos įsikūnijimą. Schematizuota racionalistinė filosofija, asociatyvinė psichologija, anot Bergsono, aiškindamasi sąmonės procesus kaip įvairių vieną kitą keičiančių būsenų seką, matuojamą kiekybiniais metodais, nepajėgia perteikti ir aprašyti subjektyvaus žmogaus gyvenimo pilnatvės, daugiamatiškumo. Vadovaujantis racionalistiniu požiūriu visa subjektyvios sąmonės ir individualaus žmogaus gyvenimo raiškos sritis (čia psichologiškai suvokiamos žmogaus gyvenimo peripetijos išslysta kaip gyva ir nuolat kintanti realybė, kurioje nėra nieko amžina, o būdinga begalinis kitimas, judėjimas, atsiradimas nauja) niveliuojama, grubiai iškraipoma. Todėl sudėtingas subjektyvių sąmonės būsenų, jų nuolatinės kaitos laike pasaulis, filosofo požiūriu, iš principo negali būti pažintas abstrakčiomis mokslinių sąvokų konstrukcijomis.

Bergsonas prabyla apie būtinybę sukurti kokybiškai naują į gyvenimo problemų pažinimą nukreiptą filosofiją, kurioje *pažinimo teorija* susijungtų su *gyvenimo teorija* ir šis susijungimas, jo manymu, padėtų išspręsti didžiąsias filosofijos problemas daug tikresniu ir artimesniu tiesioginiam patyrimui metodu. „Gyvenimo teorija, kuri nėra pa-

remta pažinimo kritikos, priversta priimti jai proto teikiamus požiūrius tokius, kokie jie yra: ji gali tik įjungti faktus į išankstinius jiems paruoštus rėmus, pripažindama juos galutiniais. Taip ji gauna simbolizmą, galbūt patogų pozityviajam mokslui, tačiau ne tiesioginį savo objekto suvokimą. Kita vertus, pažinimo teorija, neatskleidžianti proto vietos bendroje gyvenimo raidoje, negali paaiškinti, kaip susidarė sąmonės kategorijos ir kaip galėtume jas išplėsti arba peržengti jų ribas. Pažinimo teorijos ir gyvenimo teorijos tyrinėjimai turi susijungti ir tuomet jie begalo stums vienas kitą į priekį“ [Bergson, 1981, p. IX].

Tikrasis autentiško filosofavimo tikslas Bergsonui yra unikalus, nepakartojamas dvasinis turinys, kuris visuomet buvo ne perdėm racionalizuotos filosofijos, o būtent meno objektas. Iš čia kyla *nuolatinis filosofijos ir meno suartinimas bei požiūris į meną kaip į savotišką autentiškos filosofijos idealą*. Šis giminiškumas pirmiausia matyti jau Schopenhauerio išryškintame principiniame filosofinio ir meninio pažinimo *nenaudingume*, nutolime nuo praktinių gyvenimo aspektų bei orientacijoje į moksliniam pažinimui svetimą *kontempliatyvų* požiūrį į pasaulį, kuris padeda atskleisti giluminius gyvenimo aspektus. Ir pagaliau neabejotinas filosofinio ir meninio pažinimo artimumas įrodo, jog pagrindinis jų pažinimo instrumentas yra *intuicija, pažįstanti suvokiamus daiktus ir reiškinius iškart bei jų visumą*.

Skirtingai nuo mokslo, pretenduojančio į „visuotinę“ ir „beasmenę“ tiesą, filosofijos tikslu Bergsonas laiko individualaus prado išryškinimą. Čia ir atsiskleidžia filosofijos giminingumas menui. Šis ryšys pastebimas iš praktinių gyvenimo aspektų ignoravimo, t. y. nesuinteresuotumo nuostata, kontempliatyviu požiūriu į pasaulį, siekimu vientisai atskleisti dinamiškus giluminius būties pjūvius.

Darosi suprantama, kodėl konkreiti filosofinė koncepcija Bergsono veikaluose traktuojama *ne kaip objektyvaus pasaulio aprašinėjimas, o jautriausių asmenybės dvasios polėkių, vidinių išgyvenimų išraiška, t. y. ne kaip sisteminio akademinio mokslinio darbo vaisius, o tarsi unikalus nuo kūrėjo dvasios neatsiejamas meno kūrinys*. Vadinasi, Bergsonas, kaip ir romantiškai bei ankstesnė „neklasikinė“ filosofijos tradicija, skelbia meną autentiškos filosofijos idealu. Todėl ir kiekviena filosofinė teorija ar sistema čia vaizduojama kaip *visiškai unikalus išbaigtas meno kūrinys, o ne bendros idėjų istorijos raidos momentas, kokia yra bet kuri mokslinė koncepcija*.

„Filosofija, kaip aš ją suprantu, – rašė Bergsonas, – yra artimesnė menui negu mokslui. Ji pernelyg ilgai buvo vertinama kaip aukščiausias mokslas. Tačiau mokslas pateikia tik nebaigtą arba fragmentišką tikrovės paveikslą, suvokdamas jį per dirbtinius simbolius. Menas ir filosofija, priešingai, susilieja intuicijoje, išreiškiančioje jų esmę. Netgi sakčiau, kad filosofija yra žanras, kur įvairūs menai reiškia skirtingas jo rūšis“ [Bergson, 1959, t. 2, p. 354]. Teigdamas, kad filosofinės intuicijos pavyzdžiai gan reti ir

sunkiai apčiuopiami, Bergsonas nuolatos kreipiasi į meną, kuriame intuicija turi neribotą raiškos galimybes. Kadangi filosofija, kaip ir menas, daugiausia dėmesio skiria individualiam pradui, tai savo tikrovės pažinimo forma ji priartėja prie meno ar netgi su juo susilieja. Taigi Jenos romantikų leitmotyvas apie filosofinio ir meninio mąstymo susiliejimą tampa fundamentalia Bergsono mąstysenos idėja.

„Pozityviosios metafizikos“, kaip „gyvenimo filosofijos“, kontūrai. Nors Bergsonas nedviprasmiškai atmeta mechanistines ir pozityvistines nuostatas, tačiau santykyje su metafizika jo veikaluose jaučiamas ir tam tikras dviprasmiškumas. Netgi kritikuodamas tradicinę metafiziką jis žvelgia į metafiziką kaip į *autentišką intymų intuityvios prigimties filosofavimo būdą*. Todėl jo vadinamoje „pozityviojoje metafizikoje“ išlieka daug senosios klasikinės metafizikos elementų įvilktų į naujausios filosofijos rūbus ir modernų kategorinį aparatą. Savosios „pozityviosios metafizikos“ pastatą jis kuria ant grynosios psichologijos fundamento. Todėl jo „gyvybinio polėkio“ filosofijoje, lyginant su „neklasikinės“ filosofijos pirmtakų koncepcijomis, ženkliai auga subjektyvizmo ir tuo metu sparčiai besiplėtojančios psichologijos įtaka. Metafiziniame mąstyme, jo įsitikinimu, nieko negalima *įrodyti*, o tik *įteigti*.

Šiuo aspektu itin svarbus Bergsono santykis su Kanto filosofija, kuri jam yra autentiškos metafizikos ir intuityvaus mąstymo svarbos teorinio pagrindimo atspirties taškas. „Viena svarbiausių ir giliausių „Grynojo proto kritikos“ idėjų, – rašė jis, – glūdi štai kur: jei metafizika ir galima, tai besiremianti regėjimu, o ne dialektika [...] Tai aiškiai parodė Kantas. Man atrodo, kad tai didžiausia paslauga, kurią jis padarė spekuliatyviajai filosofijai. Jis galutinai nustatė, jog metafizika įmanoma tik remiantis intuicija. Ir tik įrodęs, kad tik intuicija gali būti metafizikos pagrindas, jis prideda: ši intuicija neįmanoma“ [Bergson, 1946, p. 155].

Kantas savo požiūriu į metafiziką, kaip į tikrą filosofiją ir vainikuojančią žmogaus proto kultūros dalį, tarsi atveria „pozityviosios metafizikos“ teorinio pagrindimo kelią, tačiau netikėtai jo pabaigoje sustoja ir žengia atgal. Polemizuodamas su Kantu, Bergsonas nori paneigti jo tezę apie metafizinės intuicijos negalimumą. Pagrindinė Kanto klaida, jo manymu, ta, kad jis nesuprato, jog norint priartėti prie intuicijos esmės „visai nebūtina peržengti sąmonės ir jausmų ribų“ [Ten pat, p. 271]. Kadangi metafizinė intuicija yra neįmanoma mokslinės sąmonės plotmėje ir jos neįmanoma logiškai išrutulioti iš mąstymo istorijos, todėl Bergsonas, siekdamas išsaugoti metafizikos statusą, nekorektiškai suteikia intuicijai ypatingas, vos ne mistines galias. Tikrasis bergsoniškosios intuicijos tikslas – „metafizikos gelbėjimas“.

Bergsono „pozityviosios metafizikos“ koncepcijoje savitai susipina senosios metafizikos paneigimo ir naujos, kupinos romantinio panestetizmo dvasios „neklasikinės“ neometafizikos kūrimas. Kaip minėjome, būtent romantikų (Novalis, F. Schlegelis) ir

Schopenhauerio panestetizmas lėmė daugelį bergsoniškos neometafizikos bruožų ir suteikė jai artimą „gyvenimo filosofijos“ tradicijai estetizuotą pavidalą. Esminis Bergsono sureikšmintos gyvenimo metafizikos skirtumas, lyginant su ankstesne „neklasikinės filosofijos“ tradicija pirmiausia išryškėja subjektyvizmo ir psychologizmo tendencijų stiprėjime. Todėl jo „gyvybinio polėkio“ filosofija nuolatos gravituoja į subjektyviosios ontologijos ir gyvenimo filosofijos problemų plotmę.

Bergsonas tęsia Schopenhauerio nubrėžtą „gyvenimo filosofijos“ liniją praturtindamas ją daugybe naujų subtilių atspalvių. „Gyvenimo filosofiją“ jis traktuoja kaip organizuotą harmoningą pasaulio interpretaciją. Pamatinė šios filosofijos sąvoka *gyvenimas* mąstytojo veikaluose įgauna ypatingą paslankumą, nerimastingumą ir daugiaprasmiškumą. Plačiausia prasme ji tapati kosminiam vitališkam, nuolatos atsinaujinanti „gyvenimo polėkiui“, kuris įkūnija kūrybinį gamtinį pradą, skatinantį įvairius natūralius evoliucijos procesus. Gyvenimas čia iškyla kaip *pasizyminti imanentiniu aktyviu substancija, kuriai nereikalingi išoriniai veiksniai*. Tai pirmą kartą materija sutapatinama su būties sąvoka ir svetima mirčiai ir ne-būčiai. Kita vertus, ji būdama gyvybinius procesus formuojanti kosminė vitalinė jėga apibrėžia intuityviai suvokiamą „gyvenimiškojo pasaulio“ ir būties pilnatvę. Ir pagaliau individualios sąmonės lygmenyje ji iškyla kaip unikalus savo turiniu dvasinis komunikacinis išgyvenimas.

Gyvenimas Bergsono, kaip ir Nietzsche's, koncepcijoje siekia didėti, praturtinti save, išplėsti savo įtakos sritį erdvėje ir laike. Tačiau gyvenimo srautas savo kelyje nuolatos susiduria su įvairių išorinių jėgų poveikiu ir pasipriešinimu, kuris itin ryškus individualaus gyvenimo plotmėje. Įvairūs evoliucijos subjektai praktiniame gyvenime neretai praranda pirmą kartą kūrybinės evoliucijos impulsus, gęsta, sukasi ratu, dėl to atsiranda įvairių fliktacijų, grįžimo atgal. Vis dėlto vitališkas nenutrūkstantis gyvenimo srautas išsaugoja vientisumą ir jungia savyje, nepaisant jokių trukdžių, neišvengiamą tolesnės raidos potencialą. „Žvelgiant šiuo aspektu *gyvenimas atrodo kaip srautas judantis iš vienos užuomazgos į kitą tarpininkaujant išsivysčiusiam organizmui*. Viskas vyksta taip, tarsi pats organizmas yra tik pumpuras, išskleidžiantis ankstesnę užuomazgą, kuris siekia prasitęsti naujoje užuomazgoje. Šio proceso esmė – nuolatos besiskleidžiantis neregimas pažangos procesas, kuris susideda iš regimų vienas kitą keičiančių organizmų pastangų per trumpą jų gyvenimo laiką“ [Bergson, 1981, p. 27].

„*Gyvybinis polėkis*“ ir „*trukmė*“. *Gyvenimą* suvokdamas kaip nenutrūkstamą iracionalaus vitalinio „gyvybinio polėkio“ fliktaciją ir nesąmoningą pasaulinių procesų pagrindą, Bergsonas atskiria jį nuo materialių reiškinių ir apibūdina kaip trukmę (*durée*) arba konkretų laiką. Skirtingomis šio iracionalaus prado pasireiškimo formomis Bergsono filosofijoje tampa instinktas, sąmonė, atmintis, laisvė, dvasia. Šių giluminių gyvenimo sluoksnių, jo užslėptųjų aspektų pažinimo instrumentą filosofas regi intui-

cijoje, kurią traktuoja kaip betikslį instinktą, siekiantį suvokti save, gyvenimiškųjų procesų įvairovę, mąstyti apie gyvenimo tikslus, plėsti jo erdves iki begalybės.

Bergsonas perima Plotino emanacijos teoriją ir aistringą „gyvenimo filosofijos“ pradininko Nietzsche's vitalizmą, siekimą atskleisti individualios būties perspekty-



vas. Jis paskelbia „gyvybinio polėkio“ arba „trukmės“ pažinimą pagrindiniu filosofijos tikslu. Trukmė – tai maksimaliai išplėsta gyvenimo sąvokos metafora, daugiamatės sąmonės modelis, savotiškas mistinis tikrovės valdovas, subjektyviai interpretuojamų gyvenimiškųjų procesų substancija. Viena laiško filosofas prisipažįsta: „trukmės intuiciją aš vertinu kaip savosios doktrinos šerdį“ [Bergson, 1959, t. III, p. 456].

Trukmės kategorija iš tikrųjų čia iškyla kaip sistemiškai organizuojanti Bergsono „kūrybinės evoliucijos“ neometafizikos šerdis. Ankstyvuosiuose veikaluose ši sąvoka buvo siejama su individualios sąmonės raiška, rodė atskiro individo psichikos tėkmę. Vėliau filosofas gerokai išplėtė šios sąvokos prasmę, priskirdamas jai ne tik subjektyvius, bet ir visus objektyvius reiškinius. Taigi pirmąją gyvenimo, gyvybinio polėkio ir jo pažinimo instrumento intuicijos idėjos Bergsono koncepcijoje virsta *trukmės*, kaip psichologinio subjektyvaus laiko, samprata. Ji svetima statiskam mokslinio pažinimo laikui ir išsiskiria ypatingu dinamiškumu, paslankumu, skatinančiu įvairių sąmonės būsenų, praeities, dabarties susipynimą ir naujų vidinio gyvenimo formų sklaidą. Trukmė, būdama Bergsono subjektyviosios ontologijos pagrindas, sudaro esminį „gyvenimo psichologijos audinį“ ir lemia konkretaus individo gyvenimo bei sąmonės savitumą. Iš to, kaip aiškinama trukmės intuicija, matyti šios sąvokos giminystė su metafizine Schopenhauerio valios interpretacija. Kaip ir Schopenhauerio valia, Bergsono trukmės intuicija nusakoma muzikos ypatybėmis: muzika yra adekvati, apčiuo-

*H. Bergsono
mėgstama
Paryžiaus
dalis*

piama begalinio judėjimo ir tėkmės forma. Trukmės intuityvume (kaip ir muzikoje) yra įvairių užslėptų galimybių.

Remdamasis Plotino emanacijos teorija Bergsonas pirmiausia iškelia gyvenimo tėkmės srautą, kuris atsiranda konkrečiu momentu ir konkrečiame erdvės taške, o vėliau skverbiasi per įvairius kūnus, skaidosi į įvairias rūšis, individus, neprarasdamas gyvybinės energijos įgauna vis didesnį intensyvumą. „Gyvybinis polėkis“ tarsi po grąžtos sprogimo skleidžiasi pulsuodamas įvairiomis evoliucijos kryptimis, iš pradžių skildamas į dideles, o vėliau į vis mažesnes dalelytes. Žmonės yra menkutė, mikroskopinė, sudedamoji šio galingo gyvybinio srauto dalis, galinti tik intuityviai suvokti šio gyvybės pirminio potencialo sprogimo ištakas.

„Gyvybinio polėkio“ ištakos, anot Bergsono, yra sąmonė arba viršsąmonė („taip suprantamas Dievas neturi nieko išbaigta; jis yra nesibaigiantis gyvenimas, veiksmas, laisvė“). Gyvenimo ir materijos sąveika lemia evoliucijos procesus; šių procesų istorija tai – organiško gyvenimo siekimas išsivaduoti iš pasyvaus materijos inertiškumo (fotosintezės procesai augaluose, nuolatinės maisto paieškos gyvūnų pasaulyje, intelekto aktyvumas žmoguje). Nepaisant nuolatinio energijos eikvojimo, irimo, transformacijų ji neišnyksta ir skatina naujus sudėtingesnius „kūrybinės evoliucijos“ procesus.

Daugiamačiuose praradusiuose vientisumą evoliucijos procesuose ilgainiui greta augalų ir gyvūnų pasaulio atsišakojimų išryškėja naujos instinktyvaus ir intelektualinio pažinimo linijos. Intelektinių pažinimo formų sklaida čia traktuojama kaip viena pasaulio evoliucijos linijų, inicijuojamų kūrybiško gyvenimo polėkio. Todėl žmogus „kūrybinės evoliucijos“ koncepcijoje traktuojamas kaip logiška instinktyvių skruzdžių ar bičių gyvenimo formų tąsa. Instinktas ir intelektas čia iškyla kaip du išsiskiriantys tos pačios gyvenimo problemos sprendimo keliai, kurie niekuomet nesusilieja grynu pavidalu.

Vadinasi, „gyvybinis polėkis“ ir „trukmė“ čia traktuojami kaip daugybę užslėptų potencialų ir tūkstančius įvairiausių gyvenimo apraiškų bei tendencijų jungiantys kūrybiniai pradai. Siekdamas atskleisti šių kategorijų esmę ir veiklos principus Bergsonas nuolatos apeliuoja į muziką, jai būdingą lakumą, lankstumą, paslankumą, geriausiai perteikiantį iracionalią ir tapsmą ir įvairias laike besiskleidžiančias organinio bei subjektyvaus gyvenimo metamorfozes orientuotą *durée* prigimtį. Paslaptinga intuityvaus pažinimo galia padeda įvairioms apmirusioms gyvenimo formoms įgauti naują gyvybingumą, pasinerti į pasaulio, reiškinių, žmogaus būties ir jo sąmonės procesus giliau bei išvysti gyvenimiškuose procesuose srautą, susidedantį iš daugybės kombinacijų, įvairių ritmų žaismo, perteikiančio gyvenimo procesų dinamizmą ir įvairovę. Todėl mąstytojas, siekiantis perteikti konkrečią trukmės kilmę, jau nebegali remtis grubiu tradicinės klasikinės filosofijos kategorijų aparatu, o privalo ieškoti autentiškos išraiškos instrumentų gretimoje literatūros stichijoje; pasitelkti rašytojui būdingą stilistinę įvairovę, didesnį

savokų paslankumą, sugebėti žodžiams suteikti ypatingą paslankumą, išnaudojant vos ne muzikalios frazės vibracijos ir žodžių skambesio, t. y. vaizdinių ir ritmų kaitos, galimybes.

„Kūrybinėje evoliucijoje“ filosofas, nuolatos apeliuodamas į dinamiško kinematografinio tikrovės fiksavimo metodo galimybes, sako, kad, užuot priartėję prie vidinio daiktų kūrimosi, išikuriame nuošalyje, kad dirbtinai vaizduotume jų tapsmą. Mes tarsi fiksuojame tikrovės akimirkų nuotraukas, ir kadangi jos būdingos tai tikrovei, pakanka jas sunarstyti išilgai kokio nors abstraktaus vienpusiško nematomo kūrimosi, glūdinčio pažinimo aparato esmėje, „idant būtų pamėgdžiota tai, kas būdinga pačiam kūrimuisi“. Tikroji gyvybinio polėkio raiškos sritis, anot Bergsono, yra anapus vulgaraus materialumo ir nepaklūsta racionaliam pažinimui, kuris naikina ir schematizuoja visa, kas gyva. Ją galima suvokti tik gilaus emocinio transo, išgyvenimo arba tiesioginiu intuityvaus pažinimo būdu.

Sąmonės samprata. Polemizuodamas su evoliucinių teorijų šalininkais Bergsonas teigė, kad materialiems daiktams būdingas erdviškumas, o trukmė, sklaida laike yra sąmonės procesų sritis. Jis paneigė klasikinėje filosofijoje viešpatavusį mokymą apie sąmonės substancionalumą, pažintinių loginių mąstymo aspektų sureikšminimą ir išplėtojo naują indeterministinį sąmonės modelį, kuriame lygiagrečiai skleidžiasi daugybė skirtingų sluoksnių, aprėpiančių didžiulę skalę nuo paviršutiniškų intelektualių tarnaujančių praktiniams visuomenės poreikiams iki gelminių, ikirefleksyvių, neiškraipytų intelekto ir kalbos poveikio. Iš čia kilo teorija apie spontanišką nenutrūkstamą sąmonės procesų sklaidą laike; įvairios dabarties ir praeities būsenos siejasi į bendrą sąmonės srautą, kurio sklaidai iš principo svetimas stabilumas. Sąmonės procesai čia iškyla kaip grynai dinamiški ir laisvi pagal kilmę. Todėl laisvė tampa išskirtinės svarbos sąmonės faktu, lemiančiu pirmąją individo laisvę.

Bergsonas aiškiai brėžia skiriamąją ribą tarp *Homo sapiens* ir *Homo faber* ir pagrindiniu sąmonės bruožu laiko jos „sugebėjimą kurti dirbtinius daiktus, pavyzdžiui, instrumentus padedančius kurti kitus ir taip iki begalybės plėtojant gamybą“ [Bergson, 1981, p. 141]. Sąmonėje jungiasi įvairūs laikiniai, t. y. praeities, ateities ir dabarties, suvokimo pjūviai. Atmintis čia traktuojama kaip sąmonei tapatus reiškinys, apimantis gausybę to, ko niekuomet nepajėgs suvokti mūsų protas. Ji fiksuoja visą praslinkusį žmogaus gyvenimą apskritai, darydama nuolatinę atranką, pateikdama dabarčiai konkrečius praeities fragmentus. Suvokimas tarsi apibrėžia sąmonės ribas, vienus reiškinius ištraukdamas į dabarties avansceną, o kitus išstumdamas į saugyklas. Šie dinamiški su laiko struktūromis susiję sąmonės procesai yra „trukmės“ ir jos santykių su sąmonės ištakomis, viršsąmone, pasąmone, intuicija, sapnais, išgyvenimais ir kitais gyvenimo aspektais santykių sritis.

Intelektų ir intuicijos dichotomija. Bergsonas bet kokią racionalų šios srities pažinimą traktuoja kaip „metafizinį“. Intelektualus pažinimas įgyvendinamas nejudriomis

statiškomis bendromis sąvokomis. Intelektas, remdamasis jo sukurtu mokslo galimybėmis, padeda žmogui atskleisti fizinių procesų paslaptis, tai yra atveria realaus fizinio pasaulio įvairovę, o gyvenimo kaip gyvo ir nuolatos besikeičiančio reiškinių esmę jam yra nepasiekiamo. Pirmasis intelektualinio pažinimo aspektas yra jo *simboliškumas* – požiūris į tikrovę kaip tam tikrų simbolių visumą, o antrasis – siekimas išreikšti judėjimą. Intelektinio pasaulio pažinimo ribotumą įveikia praktinių interesų neturintis tiesioginis išgyvenimas – *intuicija*, atskleidžianti suvokiamą objektą iškart ir visumoje.

Vadinasi, intelektas ir intuicija čia iškyla kaip du „išsiskiriantys, tačiau vienodai vertingi vienos problemos sprendimo sprendimai“ [Ten pat, p. 144], priešingi sąmoningos veiklos keliai. Savo intuicijos koncepcijoje Bergsonas tęsė romantinę ir iracionalią tradiciją. Jau romantikai ir ankstyvasis Schellingas iškėlė aristokratinę genialios menininko intuicijos teoriją. Schopenhaueris ją perėmė ir susiejo su savo pažinimo teorija, gyvenimo ir kūrybos koncepcija, pabrėždamas intuicijos sugebėjimą atskleisti paslėptą pasaulio reiškinių bei daiktų esmę. Ši intuicijos teorijos bruožą perėmė ir išplėtojo Bergsonas, kuris traktavo intuiciją kaip tiesioginio kontakto su daiktais, gyvenimo esme kaip trukme instrumentą. „Intuicija, – rašė jis, – tai regėjimas, vos atskiriantis save nuo suvokiamo objekto, kartu tai yra ir žinojimas, kontaktas ir netgi sutapimas, kuris objekto pavidalu gali turėti mūsų pačių esmę, būti panašus į mus subjektas ir netgi įgauti materialų pasaulį atitinkantį mūsų trukmės suvokimą“ [Bergson, 1966, p. 35–36].

Kitaip negu Schellingas ir Schopenhaueris, kurie, būdami artimai susiję su vokiečių klasikinio idealizmo tradicija, teigė intelektualinę intuicijos pobūdį, Bergsonas, Nietzsche's veikiamas, rutuliojo iracionalios alogiškos intuicijos teoriją. Intuicijos sąvokai jis suteikė meninį turinį ir priskyrė jai priešingas racionalumui savybes. „Intuicija, – rašė Deleuze'as, – yra bergsonizmo metodas. Intuicija nėra nei jausmas, nei įteigimas miglotos simpatijos, bet išplėtotas vienas labiausiai išplėtotų filosofijos metodų. Jis turi savo griežtas taisykles, kurias sudaro tai, ką Bergsonas pavadina „aiškumu“ filosofijoje. Neabejotina, kad Bergsonas pabrėžia tai, jog intuicija, kokią jis metodiškai įsivaizduoja, yra jau trukmė“ [Deleuze, 1966, p. 1].

Bergsonas išskyrė dvi skirtingas intuicijos formas: *filosofinę* ir *meninę*. Filosofinė – tai prisilietimas prie žmogaus gyvenimo kūrybos esmės. Laiške J. Höffdingui filosofas rašė: „Filosofinė intuicija, skleidamasi ta pačia kryptimi kaip ir meninė intuicija juda daug toliau: ji ima gyvenimiškuosius reiškinius iki jų išsiskaidymo vaizdiniuose, tuomet, kai menas orientuojasi į vaizdinius“. Pažindama tikrovės dėsningumus, meninė intuicija juda ta pačia linkme kaip ir filosofinė, tik ji lengviau prasiskverbia pro fenomenalaus pasaulio skraistę ir pateikia vientisai suvoktą vaizdinių pasaulį. Ji siekia individualiai suvoktame pasaulyje atskleisti visuotinius reiškinių dėsnius ir kartu alogiškais meno priemonėmis įteigti juos suvokėjui.

Socialinė teorija. Laikydamas žmonių visuomenę ne tik socialine organizacija, bet ir gamtiniu organizmu, Bergsonas išskiria du visuomenės socialinės organizacijos tipus: „atvirą“, sociokultūrinį su jam būdinga kūrybiška „dinamiška“ morale ir „uždarą“, artimą primityviam gamtiniam pasauliui su „statiška“ morale. Šis požiūris labai susijęs su bendrosiomis filosofinėmis Bergsono nuostatomis į „individualią“ būtį kaip „tikrąją“ vidinę, kūrybišką asmenybės saviraišką ir „socialinę“ – „paviršutiniškąją“, kurioje reiškiasi nuasmeninta „netikroji“ būtis.

Pagrindinis uždaras visuomenės ir joje besiformuojančios kultūros, meno požymis – besąlygiškas asmenybės pajungimas visuomenės interesams. Jai ir būdinga griežta subordinacija, disciplina, socialinių institutų diktuojamų normų panaudojimas visuomenės stabilumui išsaugoti. Esminiu uždaros visuomenės tipo moralės, kultūros ir meno požymiu tampa dvasinis asmenybės terorizavimas, jos laisvės apribojimas, aklo pareigos jausmo skiepijimas. Visa tai įgyvendinama mechaniškai diegiant stereotipinius, žmogaus mąstyseną, kūrybiškumą ir individualumą niveliuojančius elgesio principus, savo kilme artimus besąlygiškiems refleksams.

Apibūdindamas atviros visuomenės tipą, Bergsonas ne apeliuoja į materialias visuomenės struktūras, o remiasi psichologine socialinių reiškinių analize. Intuicijos sukeltuose simpatijos ryšiuose ir kūrybinėje veikloje jis mato jėgą, padedančią įveikti susvetimėjimą, socialinį konformizmą ir sudarančią prielaidas susiformuoti atviroms visuomenėms. Pastarųjų dvasinio gyvenimo normų įprasminimojais tampa „didžiosios moralinės asmenybės“. Vidinis gilusis žmogaus sąmonės lygmuo atvirame visuomenės tipe neatskiriamas nuo intelektualinės intuicijos, padedančios asmenybei išryškinti savo didžiai individualų „aš“, pajusti save kaip visavertę kūrybinę esybę, surasti autentišką ryšį su išoriniu pasauliu. Suabsoliutindamas kūrybinę žmogaus prigimtį ir jo būties unikalumą, Bergsonas izoliuoja asmenybę nuo socialinių ryšių ir esmingiausiu „tikrosios“ būties atviroje visuomenėje bruožu įvardija introspekciją. Asmenybės laisvė čia suvokiama kaip nevaržomas individo siekimas savo kūrybinius siekius sąmoningai pajungti dvasiniams atviros visuomenės poreikiams.

Bergsono, kaip ir daugelio jo pirmtakų koncepcijose, kūrybos problemos įgauna universalią prasmę. Filosofas netgi pasaulį traktuoja kaip milžinišką kosminį, kupiną vitališko polėkio meno kūrinį, o daugelį savo kategorijų (trukmė, gyvybinis polėkis) aiškina kaip skirtingas viską aprėpiančio kūrybinio prado išraiškos formas. Bergsono veikaluose netgi išryškėja savotiškas kūrybinio akto, dvasios dinamizmo kultas. „Bergsono filosofijoje, – rašė N. Loskis, – vertinga tai, kad jo intuicija visuomet yra nukreipta į aukščiausią gyvenimą – kūrybą, pažangą, laisvę, ir tai suteikia jo kūriniams šviežumo, žvalumo ir gyvybingumo“ [Loski, 1922, p. 108]. Kūrybinis pradas atitraukia žmogų nuo kasdieninių rūpesčių, perkelia jį į kitą, „tikrąją“ realybės suvokimo plotmę. Čia tarsi

išnyksta dirbtinis mūsų asmeninio „aš“ santykis su „netikruoju“ pasauliu ir atsiskleidžia dramatiška vidinio gyvenimo tėkmė, mąstančiam žmogui padedanti pažinti tikrovę, suvokti jos esmę ir kartu tobulėti.

Kūrybos ir meno filosofija. Kūrybinį pradą žmoguje Bergsonas vertino kaip aukščiausią vertybę. Pats filosofas buvo labai emocionalus vientisas įsijaučiantis į kūrybos procesą žmogus ir autentišką kūrybą traktavo kaip visišką kūrėjo įsitraukimą į kūrybos procesą, kuomet, pavyzdžiui, knygą rašančiam autoriui jau nebėra kada rūpintis laiko tėkme, planu, kompozicijos subtilybėmis. Visa tai kūrybingai asmenybei, jo požiūriu, ateina savaime, jei ji įsigyvena į temą, seka jos ašį ir pagrindinę jį užvaldžiusios idėjos plėtojimosi kryptį. Čia itin svarbu pagrindinės idėjos ir visumos jausmas, be to labai sunku parašyti netgi vieną prasmingą eilutę. „Kiekvienoje reikšmingoje filosofijoje, – sakė jis 1926 m. pirmajame dialoge su P. Theillard de Chardinu, – yra kažkas nežinoma, giluminio, ką būtina užvaldyti. Svarbiausia apčiuopti šį vidinį gyvenimą ir judėti į priekį, būti sąžiningu ir nepasiduoti madingų teorijų poveikiui“ [Guiton, 1970, p. 407].

Menininko kūrybinis aktas čia aiškinamas kaip nuolatinis sąmonės ribų, kūrybinės erdvės plėtimasis, atskleidžiant naują, dar nežinoma, nenumatyta. „To, ką pamatė menininkas, – rašo Bergsonas, – mes, be abejo, nematysime, bent jau visai to paties, bet jeigu jis matė teisingai, jo pastangos praskleisti uždangą verčia mus sekti juo. Jo kūrinys – tai pamokomas pavyzdys. Pamokymo efektyvumas tiksliai matuojamas kūrinio tiesa“ [Bergson, 1981, p. 124–125].

Vadinasi, tiesoje glūdi įtikinimo galia, ji netgi verčia pakeisti nuomonę – tai ir yra jos atpažinimo ženklas. Kuo reikšmingesnis kūrinys ir kuo gilesnė jame išvelgiama tiesa, tuo stipresnio poveikio galima iš jo tikėtis ir kartu šis poveikis turės tuo didesnę tendenciją tapti universalium. Taigi universalumas glūdi poveikyje, o ne priežastyje. Taigi kūrybinis aktas Bergsonui yra visiškai unikalus, iš principo neprogramuojamas reiškinys, kurio tikslas – priartinti suvokėją prie meninės tiesos ir įteigti ją. Kadangi intelektas, besiremiantis racionaliais principais, yra svetima nežinomybės ir įtaigos sričiai, taigi kūrybinis pradas reiškiasi nesąmoningoje iracionalioje menininko prigimtyje, jo vidinių dvasios jėgų sklaidoje.

Kaip ir ankstyvasis Schellingas, meno filosofiją Bergsonas laiko tobuliausią filosofijos forma. Jis rutulioja teoriją apie kūrybinę ir meninę pasaulio prigimtį. „Argi pasaulis nėra, – klausia jis, – nepalyginti turtingesnis meno kūrinys nei didingiausias menininko kūrinys?“ [Bergson, 1966, p. 113]. Kadangi pasaulis sukurtas remiantis estetiniais principais, vadinasi, ir menas neabejotinai geriau nei mokslas gali atskleisti jo vidinę prasmę. Gretindamas filosofiją su menu, Bergsonas ne tik neigia mokslui būdingą objektyvumą, bet ir filosofijos autentiškumą pabrėžtinai sieja su asmeniškumu. Kiekvieną mokslininko sukurtą filosofinę sistemą ar koncepciją jis traktuoja ne kaip objekty-

vių būties dėsnių ar pažinimo sričių apibendrinimą, o tik kaip jų kūrėjo asmenybės išraišką ar individualų meno kūrinį. Tuo galima paaiškinti, kodėl Bergsonas yra abejingas vienos ar kitos filosofinės teorijos pretenzijoms į tiesą.

Meno ištakos, Bergsono požiūriu, yra mitologijoje slypintis kūrybinis pradas. Menas jam yra tobuliausia kūrybinės veiklos autentiško kontakto su būtimi ir gyvenimo polėkio raiškos forma, padedanti praskleisti gyvenimo esmę slepiantį šydą. Žvelgdami į mus supantį pasaulį, Bergsono nuomone, mes nematome pačių daiktų, o dažniausiai apsiribojame tik prie jų priklijuotų etikečių skaitymu. Šį paviršutinį tikrovės suvokimą dar labiau sustiprina kalba, kuri atskleidžia žmonijai išorinio pasaulio objektyvumą ir kartu tarnauja praktiniams visuomenės tikslams. Tačiau giluminė būties esmė, trukmės pasaulis, aprėpiantis ne tik objektyvius reiškinius, bet ir subtilias psichines realybes (žmogaus gyvenimą, įvairius žmogaus sąmonės pasireiškimus), nepaklūsta išankstinėms nuostatoms. Tai, ką kalba pajėgia išreikšti grubiomis sąvokų konstrukcijomis, nuslysta tik daiktų ir reiškinių paviršiumi, virsta neapibrėžtu tikrovės šešėliu.

Tuo tarpu tikrasis menas atitrūksta nuo bendrų nusistojusių pažiūrų. Siekdamas išryškinti tai, kas nepakartojama, jis geriau negu filosofija ar psichologija pajėgia fiksuoti jautriausius žmogaus vidinio gyvenimo poslinkius, atgaivinti tūkstančius asociacijų, siejančių jį su išoriniu pasauliu. Menas tarsi pašalina visa, kas slepia tikrovę, trukdo mums stoti akistaton su ja pačia. „Menas, – sako Bergsonas, – yra tiesioginis tikrovės regėjimas. Bet šis percepcijos grynumas implikuoja visišką naudos principo atsisakymą, ypatingą įgimtą pojūčių ir sąmonės nesuinteresuotumą, tam tikrą gyvenimo numaterialinimą, žodžiu, tai, kas visuomet buvo vadinama idealizmu. Nesileidžiant į žodžių žaismą galima pasakyti, jog kūrinio realizmas – tai dvasinis idealizmas ir kad tikrai per idealumą randamas ryšys su tikrove“ [Bergson, 1981, p. 120].

Bergsonas toliau plėtojo elitarinius romantikų, Schellingo, Schopenhauerio ir Nietzschės meno filosofijos motyvus, aukštinančius genijaus išskirtinumą. Jo pirmtakų mokymai apie genijų, anot Asmuso, išsirutulioja Bergsono filosofijoje į teoriją „besąlygiškai skelbiančią kūrybą elito ir nedaugelio dvasios išrinktųjų privilegija“ [Asmus, 1963, p. 197]. Estetinę intuiciją laikydamas tik dvasios išrinktiesiems būdingu sugebėjimu jis iškelia kūrybingą asmenybę aukštai virš paprastųjų mirtingųjų, masės ir, kaip ir Nietzsche, kelia jo veiklai visiškai kitus vertinimo kriterijus. Iš aristokratiškojo individualizmo pozicijų aukštindamas išrinktąją menininkų, filosofų kastą jis kartu kalba ir apie būtinybę atlaidžiau vertinti jų žmogiškąsias silpnybes.

Įprastas eilinis žmogus paskendęs smulkių kasdieniškų gyvenimo įvykių ir rūpesčių tėkmėje, anot Bergsono, nepajėgia adekvačiai vertinti jį supančio pasaulio reiškinius, įvairias žmogaus kūrybinio darbo apraiškas, suvokti jų estetinę vertę ir grožį. Todėl tik praslinkus kuriam laikui gamta sukuria išskirtines asmenybes, pajėgiančias pakilti

virš vulgaraus „gyvenimo“ stichijos. Ši genijaus gyvenimo samprata priešinga kitam įprastiniam pragmatiškam jo aspektui, kuris siejasi su smulkmeniškais „praktinio žmogaus“ gyvenimo interesais, blaškymusi drumzliname ir paviršutiniškame kasdienio gyvenimo atliekų sraute. Nutolimas nuo tikrojo gyvenimo neišvengiamai pastūmėja asmenybę į kitą banalų polių, kuriame nebėra vietos autentiškos tiesos, gėrio, grožio sklaidai.

Menininkui būdingą tiesioginį pasaulio suvokimą Bergsonas, kaip ir Schopenhaueris, sieja su unikalia menininko asmenybe, jos atitrūkimu nuo įprastų gyvenimo ryšių. Žvelgdamas į daiktą, menininkas mato jį „ne naudos požiūriu, o dėl jo paties, tai yra suvokia jį dėl suvokimo vien tik savo malonumui“ [Bergson, 1966, p. 149]. Menininko asmenybėje gamta įprasmina tokį kontempliatyvų žmogaus tipą, kuriam svetimi smulkmeniški pragmatiško gyvenimo principai. Išsilaisvinęs iš stereotipinių mąstymo formų, nuo naudos ir įprastų socialinių ryšių, jis yra pajėgus išvysti daugybę paprastam žmogui nematomų daiktų bei reiškinių. Tačiau kūrybinė menininko prigimtis, anot Bergsono, dažniausiai reiškiasi tik vienu pojūčiu ir jį atitinkančia meno rūšimi, tai yra ta linkme, kuria gamta užmiršo susieti percepciją su poreikiu. Tai lemia skirtingus menininkų polinkius.

Kiekvienos meno rūšies individas siekia atskleisti gamtą skirtingomis priemonėmis: tapyboje – vaizdiniais, poezijoje – žodžiais ir asociacijomis, muzikoje – ritmu, architektūroje – formų kalba ir pan. Aukščiausiu menu, galinčiu tobulai pasiekti šį tikslą, Bergsonas skelbia muziką, kurios iracionalią, nuolatos besikeičiančią laikę prigimtį prilygina trukmei. Muzikalumą, ritmo jausmą filosofas laiko būtinu visoms kitoms meno rūšims. Jis netgi rašytojams rekomenduoja taip įsijausti į savo kūrybos procesą, kad pamirštų sąmonę kaustančius žodžius ir justų vientisą ritmingą minčių srautą.

Meninės kūrybos eigoje Bergsonas pirmiausia įžiūri iracionalios kūrėjo dvasios pasireiškimą. Jo sukurtas menas nepriklauso nei nuo epochos, nei nuo gimimo vietos, nes jis išsako tik tai, kas užkoduota menininko sieloje. „Menas visuomet yra tai, kas individualu. Tai, kas nutapyta drobėje, dailininkas yra matęs tam tikroje vietoje, tam tikrą dieną, tam tikrą valandą, jis yra matęs spalvas, kurių nebematys. Ką dainuoja poetas – tai jo ir tikrai jo dvasios būseną, kuri niekada nepasikartos... Šie jausmai individualizuoti. Kaip tik dėl to jie būdingi menui, nes bendrybės, simboliai, netgi tipai, jei norite, yra nuvalkioti mūsų kasdienio suvokimo dalykai“ [Ten pat, p. 123–124].

Pagal šią individualistinę, determinizmą neigiančią koncepciją menininkas kurdamas ignoruoja visas visuomenėje nusistojusias vertybines nuostatas, epochai būdingus stilistinius bruožus, gyvenamojo meto požymius. Veikiamas vidinių dvasios impulsų, jis, negalvodamas nei apie kūrybos planus, nei apie technikos subtilybes, atskleidžia savo unikalią dvasią. Tačiau meninės kūrybos procesas – ne vien intuityvių veiksmų, bet ir intelekto veiklos rezultatas. Visą sudėtingą meninės medžiagos atrinkimo, grupavimo

ir kūrybinio pertvarkymo darbą menininkas vėliau kreipia kita linkme. Intuityviai apčiuopdamas naują dvasios sklaidos kryptį, jis paklūsta vientisai emocijai, kuriai intelektas irgi neabejotinai padeda surasti savitas adekvačias muzikinės saviraiškos priemones [Bergson, 1932, p. 270].

Ši dialektišką meninės kūrybos proceso interpretavimą tikriausiai galima paaiškinti tuo, kad jaunystėje Bergsonas žavėjosi pozityvistiniu racionalumu, kuris veikė ir vėlesnę filosofo pasaulėžiūrą. Netgi brėždamas intuityvios filosofijos kontūrus, plėtodamas meninės kūrybos subjekto, meninio pasaulio pažinimo, intuicijos teorijas, jis visą laiką stengėsi, kiek tai leido jo išankstinės iracionalios nuostatos, išsaugoti savo koncepcijos ryšius su to meto „pozityviųjų mokslų“ laimėjimais. Filosofas tikėjo, kad griežtų metodologinių principų taikymas turi garantuoti patikimus rezultatus. Šis pažintinis optimizmas yra specifinis Bergsono mąstysenos bruožas, išskiriantis jį iš kitų „neklasikinės“ filosofijos šalininkų.

Vadinasi, Bergsono išplėtotą „kūrybinės evoliucijos“ teorija oponuoja XIX a. pabaigoje didžiulį populiarumą igavusioms evoliucinėms teorijoms, joms būdingoms mechanistinėms nuostatoms ir priežastingumo principo svarbos iškėlimui. Priešingai evoliucinių teorijų determinizmui, filosofas pirmiausia iškėlė laisvės principą. Pasaulyje besiskleidžiantys procesai čia aiškinami kaip laisvės raiška, o gyvenimas besiskleidžiantis materialiaame pasaulyje yra tiesiogiai susijęs su šia laisve.

Taigi Bergsono „gyvybinio polėkio“ filosofija tęsė romantinės ir „neklasikinės“ filosofijos tradicijas, teikdama prioritetą spontaniškai gyvenimo interpretacijai. Savo vitalinėje „gyvybinio polėkio“ koncepcijoje filosofas išsaugojo tradicinį „neklasikinės“ mąstymo tradicijos neapibrėžtumą, polinkį į poetinį mąstymo stilių. Pagrindine savo filosofijos kategorija ir būties substancija skelbė išplėstą gyvenimo sąvoką, įvardytą kaip trukmė, gyvybinis polėkis. Kitas svarbus jo koncepcijos bruožas – meninės intuicijos, meninio pažinimo, kūrybinės fantazijos sureikšminimas. Bergsono filosofijoje išryškėjo du skirtingi tikrovės pažinimo būdai: pirmasis – mokslinis, praktinis, schematizuojantis ir iškraipantis tikrovę, antrasis – meninis, būdingas tik išskirtinėms asmenybėms, pajėgiančioms intuityviai suvokti tikrąją reiškinių esmę. Intuicija čia yra priešingas diskursyviai loginiam absoliutus žinojimas apie mus supantį pasaulį, gyvenimą, trukmę. Jai būdingas visiškas subjekto ir objekto susilieėjimas bei vientisas tiesioginis pasaulio esmės pažinimas.

Menas Bergsono veikaluose aiškinamas ir kaip ypatinga dvasios būseną, kuri reiškiasi aktyvių asmenybėje slypinčių jėgų prislopinimu ir dvasinės rimties ugdymu. Ši dvasios būseną artima savitai hipnozės formai, kuri siūloma iš šalies, siekiant įteigti tikrovės vaizdinį ar jausmų visumą. „Meno poveikyje, – aiškino Bergsonas, – galima aptikti daug subtilesnio pavidalo ir dvasingesnės formos tas pačias priemones, kuriomis

pasiekama hipnozės būseną“ [Bergson, 1982, p. 11]. Vadinasi, menas – tai ne menininko vidinės dvasios išraiška, bet savotiška įtaiga, „užkrėtimas“. Šiuo aktu įteigiama ne objektyvus reiškinių turinys, tik subjektyvi emocija.

Bergsono sąmonės, kūrybinės evoliucijos sampratos idėjos, mokymas apie sąmonę kaip daugiasluoksnį įvairių išgyvenimų ir prisiminimų srautą, išsiskiriantį daugybe įvairiausių atspalvių turėjo didžiulę įtaką vėlesnės filosofinės, estetinės minties, literatūros ir meno raidai. Jo idėjų įtakos pėdsakai jaučiami psichoanalizėje, pragmatizme, fenomenologijoje, egzistencializme, neotomizme (W. James, E. Husserlis, Schelleris, Teiyard de Chardinas, E. Cassireris, Maritaigne'is, Ortega y Gassetas, Heideggeris, A. Toynbee, C.G. Jungas, W. Reichas, J. Piaget, Malraux, H. Readas, R. Ingardenas, M. Dufrenne'as).

James prisipažįsta, kad jam išsivaduoti iš intelektualizmo įtakos didžiausią poveikį turėjo Bergsono idėjos, kurios visiškai sunaikino tiesmuką racionaliojo proto kultą. „Aš, – rašė jis, – dėkingas Bergsono filosofijai, kadangi savo ruožtu atsisakiau nuo intelektualinio metodo ir įprasto metodo, kad logika pateikia adekvatų atsakymą, kas gali būti ir kas ne“ [Ganžan, 1914, p. 121].

Fenomenologijos pradininkas iš Bergsono perėmė psichofiziologinio paralelizmo idėją, t. y. griežtą laiko kaip fizinio tikrovės aprašinėjimo atskyrimą nuo vidinio žmogaus gyvenimo procesų. Husserlis teigė, kad būtent jo mokyklos šalininkai „buvo tikrieji bergsonizmo sekėjai“. Schelleris jo svarbą išvelgė naujo žmogaus santykio į pasaulį ir dvasią įtvirtinime.

Itin stiprus Bergsono idėjų poveikis filosofinės eseistikos ir literatūros srityje. Anot puikaus šios srities žinovo R. Abouro, Prancūzijoje netgi galime kalbėti apie aiškiai regimos literatūrinio bergsonizmo krypties gyvavimą, kuri, viena vertus, plėtojasi lygiagrečiai Bergsono intuicijoms ir yra jam dvasiškai artima, o kita vertus, tiesiogiai kyla iš jo kūrinių. „Nuo Bergsono laikų, – rašo jis pasikeitė aplinka; rašytojai tapo itin jautrūs vidinio gyvenimo pokyčiams ir trukmės poveikiui, o ypač todėl, kad dabar skaito ne taip, kaip anksčiau; skaitytojas susigyveno su simpatijos jausmu, gelminiu gyvenimo „aš“, vaizdiniu, kūryba. Pagaliau prancūzų literatūroje Bergsono įtaka lenkia rašytojus ir jo balsas pasiekia mus visus kaip raginimas pajusti tikrąją dvasios džiaugsmą“ [Abour, 1955, p. 422–423].

Jo intuicijos, dvasinio prado iškėlimo tendencijos, meninės erdvės ir laiko koncepcijos idėjos stipriai veikė įvairių moderniojo meno krypčių – kubizmo, futurizmo, dadaizmo, siurrealizmo, abstrakcijos, konstruktyvizmo estetikos sklaidą meno srityje (E. Werharnas, M. Meterlinckas, C. Debussy, M. Proustas, J. Joyce, W. Woolf, N. Sarrot, W. Kandinsky, J. Braque, Ch. Gris).

1992

RYTŲ IR VAKARŲ DICHOTOMIJOS ATSPINDŽIAI C. G. JUNGŲ MĄSTYSENOJE

Jungo aktualumas. Šveicarų mokslininkas Carlas Gustavas Jungas (1875–1961) – vienas iškiliausių XX a. mąstytojų, kurio idėjos buvo plačiai pripažintos pasaulyje ir itin paveikė psichologijos, lyginamosios kultūrologijos, filosofijos, estetikos bei meno raidą. Jo originalios teorijos sekėjams buvo slėpiningų žmogaus psichikos bei kultūros reiškinių pažinimo priemonė. Jos itin išpopuliarėjo dėl universalaus mąstymo, leidusio taikyti jas įvairioms gyvenimo ir kultūros sritims.

Plėtodamas Freudo „gelminės psichologijos“ (*Tiefenpsychologie*) nuostatas Jungas atskleidė naujus žmogaus psichikos klodus, praplėtė žinias apie sudėtingą sąmonės pasaulį, padėjo suvokti jo galią, ypatingą svarbą kasdieniam žmogaus gyvenimui ir kūrybai. Mokslininkas vengė sistemiskų teorinių konstrukcijų, jam būdinga daugialypė mąstysena, paini terminija. Paslaptingi psichikos personažai, nuolatinės aliuzijos į įvairias šalutines mokslo sritis, kitų civilizacijų mitologiją, religiją, psichologiją, filosofiją nuolat trikdė jo skaitytojus, ir jį aršiai kritikavo oponentai. Perdėm emocionalūs kritikai pamiršta, kad pagrindinis Jungo „pažinimo archeologijos“ objektas yra sudėtingi, sunkiai fiksuojami, iracionalūs, be paliovos kintantys psichikos procesai, kuriuos galima sisteminti tik pagal pačius bendriausius bruožus, darant nuolatinės išlygas.

Neatsitiktinai Jungas nuolatos kalba apie žmogaus psichikos pažinimo sudėtingumą, didžiulės mįslingos nepažįstamos sąmoninės jos dalies egzistavimą, sąmonės trapumą ir pažeidžiamumą. „Tie, – rašė gyvenimo pabaigoje Jungas, – kurie neigia sąmonės buvimą, faktiškai teigia, kad mūsų nūdienės žinios apie psichiką yra galutinės. Tačiau toks požiūris yra toks pat neteisingas, kaip ir spėjimas, kad žinome absoliučiai viską apie Visatą. Mūsų psichika neatsiejama mus supančio pasaulio dalis, jos paslaptys neišsenkamos. Todėl tiksliai jų apibūdinti negalima, galima tik teigti, jog jos egzistuoja, ir kiek įmanoma stengtis aprašyti jų funkcionavimą“ [Jung, Franz, 1964, p. 23]. Šis žmogaus psichikoje vykstančių procesų mįslingumas, jų pažinimo sunkumas vertė mokslininką sąmoningai atsiriboti nuo vienareikšmių teorinių schemų ir išvadų.

Savo daugialypę kultūrinę bei mokslinę veiklą Jungas tiesė savitarpio supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų kultūrinių tradicijų. Jo, kaip ir vėlyvojo Heideggerio, gyvenimo, pasaulio suvokimo ir mąstymo stilius giminiškas daoistų pasaulėžiūros nuostatoms. „Jungą, – teigė artimiausia jo mokinė bei kolegė M. L. von Franz, – žavėjo daoizmas, ir jis gyveno remdamasis daoizmo filosofija“. Jai pritaria ir kitas kolega – K. A. Meieris:

„Taip, jis buvo daoizmo šalininkas, o žmonės šiandien nesupranta, kad jo priešybių psichologija iš esmės yra daoistinė“ [Rosen, 1966, p. 20].

Gyvenimas ir kūryba. Jungas gimė 1875 m. Kesvile greta Bazelio Rytų kalbas studijavusio filologijos daktaro šeimoje. Jo tėvas, atsisakęs akademinės karjeros, pasirinko evangelikų reformatų pastoriaus gyvenimą. Sūnus, baigęs mokyklą, studijuoja gamtos mokslus ir mediciną Bazelio universitete. 1902 m. apgynęs disertaciją „Apie vadinamųjų okultinių reiškinių psichologiją ir patologiją“, išvyksta tobulintis į Paryžiaus universitetą ir *Collège de France*, kur, vadovaujamas P. Janet, gilinasi į psichopatologinius reiškinius. Nuo 1900 iki 1909 m. dirba asistentu, vėliau gydytoju E. Bleulerio vadovaujamoje didžiausioje Europoje Ciuricho universiteto psichiatrinėje klinikoje, o 1907–1913 m. dėsto Ciuricho universitete.

Ankstyvuosiuose veikaluose Jungas aiškina okultinius fenomenus, mediuminę patirtį, kaip savitą psichinės patologijos apraišką. Jis tiki, kad eksperimentinis mokslas atskleis okultinių reiškinių „mįslingumą“ ir ypatingą sąmonės reikšmę žmogaus gyvenimui bei kūrybinei veiklai. Tyrinėdamas „laisvųjų asociacijų“ metodo galimybes, jis susidomi Freudo psichoanalitine simbolinės sapnų interpretacijos metodologija, kuri jam yra patikima gelminių žmogaus psichikos klodų pažinimo priemonė.

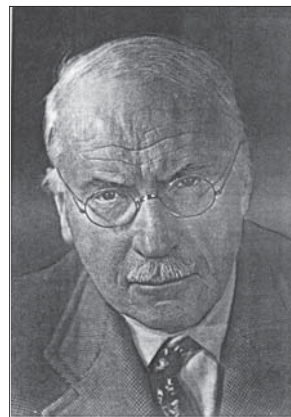
1907 m. Jungas asmeniškai susipažįsta su Freudu ir jo vadovaujamoje Vienos psichoanalitikų mokykloje greit tampa originalių veikalų, paveiktų klasikinės psichoanalizės idėjų, autorius. 1909 m. Jungas lydi Freudą į JAV, kur skaito paskaitas Klarko universitete. Netrukus jis – psichoanalizės draugijos žurnalo *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen* redaktorius, o 1911 m. išrenkamas pirmuoju Tarpautinės psichoanalitikų draugijos prezidentu.

1912 m. išleista knyga *Wandlungen und Symbole der Libido* („Libido virsmai ir simboliai“) parodė, kad subrendęs mokslininkas nuo klasikinės psichoanalizės atsiribojo. Šiame veikalė išplėta psichoterapine praktika pagrįsta mąstymo raidos istorija yra metodologinis tolesnio skverbimosi į žmogaus psichikos gelmes pagrindas. Jungą netrukus ištinka tokia stipri dvasinė krizė, kad, pasak jo paties, jis „buvo priartėjęs prie beprotybės“. Jis nebedėsto Ciuricho universitete, atsisako psichoanalitinio žurnalo redaktoriaus pareigų, nutraukia asmeninius santykius su Freudu ir jo vadovaujama mokykla, pasitraukia iš psichoanalitikų asociacijos veiklos. Mokslininkas ilgam užsi-sklendžia ir tarsi iš vidaus žvelgia į sąmonės gelmes. Jį trikdo neįprasti regėjimai, fantazijos, alogiški vaizdiniai. Tiriant asmenines psichologines reakcijas bei psichinius ligonius, palaipsniui ryškėjo savarankiškos analitinės Jungo psichologijos kontūrai.

1916 m. Ciuricho „psichoanalitikų klube“ susiburia Jungo mokiniai ir šalininkai. Nuo šiol analitinės psichologijos mokykla jau atvirai polemizuoja su ortodoksinės psichoanalizės šalininkais. 1921 m. išleistas programinis Jungo veikalas *Psychologische*

Typen („Psichologiniai tipai“), kuriame plėtojamos introversijos ir ekstrasijos bei sąmonės teorijos, jį išgarsina pasaulyje.

Atokioje Ciuricho ežero pakrantėje Bolingene nusipirkęs žemės sklypą, Jungas stato atsiskyrėlio namą – vadinamąjį Bokštą. Čia, sąmoningai atsisakęs civilizacijos teikiamų patogumų – elektros, vandentiekio, telefono, jis it atsiskyrėlis daoistas semia iš šaltinių vandenį, kapoja židiniui malkas, kūrena krosnį, gamina maistą, mėgaujasi natūralaus gyvenimo ir gamtos grožiu. „Kartais man susidaro išpūdis, – rašo Jungas, – kad įtraukiu į save erdvę ir mane supančius daiktus. Aš gyvenu kiekviename medyje, bangų pliuskenime, debesyse, gyvūnuose, kurie ateina ir išeina, – kiekvienoje esybėje. Nieko nėra Bokšte, kas nesikeistų dešimtmečiais, su kuo aš nejausčiau bendrumo. Čia viskas turi savo istoriją, o tai – ir mano istorija. Čia nusidriekia ta riba, už kurios atsiveria bekraštė sąmonės karalija. [...] Bolingene mane supa tyluma, ir aš gyvenu *in modest harmony with nature*. Mintimis skrieju atgal į amžių gelmes ir priešingai – į tolimą ateitį. Čia jau nebepatiriu kūrybos kančių, nes kūrybos procesas darosi panašus į žaidimą“ [Jung, 1992, p. 224].



C.G. Jung

Iš savo citadelės Jungas periodiškai leidžiasi į ilgai trunkančias ekspedicijas: aplanko Alžyrą, Tunisą, Kongą, Meksiką, gyvena tarp pueblo genties indėnų, Afrikos masajų, tyrinėja šių genčių mitologiją, tikėjimus, senuosius ritualus. Jį itin domina senieji kinų ir indų filosofiniai, religiniai, alchemijos, astrologijos tekstai. 1928 m. kartu su garsiu vokiečių orientalistu R. Wilhelmu jis imasi studijuoti daoistų gyvenimo knygą bei alchemijos traktatą *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch* („Aukso žiedo paslaptis“), 1935 m. rašo psichologinį komentarą *Das tibetanische Totenbuch* („Tibeto Mirusiųjų knyga“). Po trejų metų įgyvendina seną svajonę – išvyksta į Indiją ir Ceiloną.

Gausi ekspedicijose po įvairias pasaulio šalis surinkta medžiaga sustiprina kultūrologinę Jungo tyrinėjimų orientaciją. Jis įsitikina, kad giliausius žmogaus psichikos lygmenis atskleidžia ne psichoterapinė praktika, o senieji tikėjimai, alchemija, astrologija, telepatija, numerologija, parapsichologija, metapsichozė ir kitos „periferinės“ pažinimo sritys, kurios teikia itin vertingos medžiagos gelminiams psichikos procesams pažinti.

Ketvirtajame dešimtmetyje Jungo idėjų įtaka Vakarų Europoje ir JAV auga. 1933 m. jis išrenkamas atkurtos Tarptautinės psichoanalitikų draugijos prezidentu. Mokslininkas tampa Harvardo (1936) ir Oksfordo (1938) universitetų garbės daktaru, skaito paskaitas įvairiose šalyse, eina psichologijos profesoriaus pareigas Ciuricho universitete (1933–1941), o nuo 1942 m. – Bazelio. 1948 m. Ciuriche įsteigiamas koordi-

nuojantis analitinės psichologijos mokslinis centras – vadinamasis „C. G. Jung-Institut“, 1951 m. pasirodo svarbus Jungo tyrinėjimus apibendrinantis veikalas *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte* („Ajonas. Simbolių istorijos studijos“), po ketverių metų pradedamas reguliariai leisti *Journal of Analytical Psychology*, o 1958 m. įsteigta Tarptautinė analitinės psichologijos draugija. Šeštajame dešimtmetyje Jungas tampa vienu įtakingiausių plataus komparatyvistinio sąjūdžio, ieškančio sąlyčio taškų Rytų ir Vakarų civilizacijų vertybių sistemų, idealų, idėjų, įkvėpėjų.

Teorinės ištakos. Jungo pasaulėžiūra formavosi itin veikiamą romantinės iracionalistinės tradicijos ir įvairių Rytų filosofinių bei psichologinių teorijų. Kitaip nei Freudas, kuris rūpestingai slėpė savosios teorijos ištakas, pvz., neabejotiną Schopenhauerio ir Nietzsche's idėjų poveikį psichoanalitinei sąmonės teorijai, Jungas jomis rėmėsi atvirai. Filosofinė lektūra jau nuo mokyklos laikų veikė dvasinius Jungo interesus. Jis ilgai blaškėsi tarp potraukio filosofijai ir medicinai. Jau sulaukęs brandaus amžiaus, teigė: „Nors stiprėja mano moksliniai interesai, nuolatos grįžtu prie filosofinių knygų“ [Jung, 1946, p. 333].

Jungas įdėmiai studijuoja Montaigne'io, Descartes'o, Kanto, Schellingo, Schopenhauerio, E. von Hartmanno, Nietzsche's, Dilthey'aus, T. Lippso, Bergsono, G. Lebono, J. M. Charcot, Freudo veikalus. Jo pasaulėžiūrą veikia Indijos, Tibeto, Kinijos, Japonijos filosofijos, psichologijos, religijos, mitologijos, daoizmo filosofijos, joga, psichologijos ir meditacinės praktikos studijos. Jungas savo komparatyvistinėmis studijomis diegė Vakaruose kokybiškai naują tradicinių Rytų civilizacijų sukurtų vertybių sampratą. Nuo 1916 m. iki gyvenimo pabaigos jis piešė mandalas. Rašydamas straipsnius apie daoistų traktatą „Aukso žiedo paslaptis“ (1928), psichologinius komentarus „Tibeto Mirusiųjų knygai“ (1935), „Tibeto Didžiojo išsilaisvinimo knygai“ (1939), įvadą „Permainų knygai“ „Mandalos ir *Mysterium Coniunctionis*“, analizuodamas daoizmo ir dzen tekstus, jis išryškino Rytų ir Vakarų mąstymo principų bei psichologijos skirtumus. Psichoanalizės laimėjimus jis vertina kaip pradžiamokslį, palyginti su Rytų psichologijos tradicinių sistemų principais.

Iš Schopenhauerio Jungas perima įsitikinimą, kad visuose pasaulio reiškiniuose bei žmogaus psichikoje slypintis iracionalusis pradas nulemia sąmonės veiklą ir sukuria fenomenalų vaizdinių pasaulį. Dualistinė Schopenhauerio teorija Jungo koncepcijoje jungiama su Schellingo sąmoninių kūrybos impulsų, mito, simbolinio mąstymo aukštinimu. Šie iracionalistiniai motyvai papildomi von Hartmanno veikale *Philosophie des Unbewußten* („Sąmonės filosofija“, 1869) išplėtotomis idėjomis, kurios teigia absoliutų sąmonės prioritetą sąmoningos veiklos atžvilgiu.

Didelį poveikį Jungo pasaulėžiūrai padarė dramatiški Nietzsche's gyvenimo prasmės ieškojimai, pabrėžtinai asmeninis mąstymo stilius, jautrus psichologizmas.

Archetipiniame Nietzsche's „senojo išminčiaus“ (Zaratustros) vaizdinyje, pantragiškame pasaulio suvokime, orientacijoje į Rytus, samprotavimuose apie vadinamąją „savastį“, kaip galingą sąmonės stichijos valdovą ir nuolatinę daugybės iracionalių valios impulsų kovą, Jungas tarsi randa tai, kas patvirtina slapčiausias jo mintis. Jis taip pat perima Bergsono teiginius apie archajiškus atavistinius prisiminimus, artimą *kūrybiniam polėkiui (élan vital)* psichinės energijos aiškinimą, intelekto ir intuicijos priešpriešą, kuri Jungo veikaluose virsta dviejų pagrindinių mąstymo tipų teorija. Bergsono idėjos Jungo apmąstymuose jungiamos su L. Lévy-Brühlio svarstymais apie iracionalų mito prelogizmą ir *kolektyvinių vaizdinių (representations collectives)* pasaulį. Ši sąvoka Lévy-Brühlio koncepcijoje reiškia mitologinei sąmonei būdingas simbolines figūras ir vaizdinius. Jungo veikaluose ji virsta „archetipu“ arba „archetipiniu vaizdiniu“.



Ciuricho
vaizdas

Jungas ir Freudas. Daugelis pamatinių Jungo idėjų tiesiogiai išsivystė iš Freudo mokslo, su kuriuo jis nuolatos polemizavo, apmąstydamas daugelį ortodoksinės psichoanalizės idėjų. Skverbiantis į Jungo koncepcijos esmę dažnai galima susidaryti įspūdį, kad svarbiausias jos atsiradimo impulsas yra neigiamas panseksualinės froidizmo orientacijos ir kitų pamatinių klasinės psichoanalizės nuostatų vertinimas. Kita vertus, plačiai paplitę Jungo idėjinio atsiribojimo nuo Freudo aiškinimai „ambicingu“ mokinio charakteriu, psichologiniu nesutapimu, „pavydu“ mokytojo šlovei ar pastarojo „intelektualiniu pranašumu“ yra perdėm primityvūs. Šių dviejų didžių mąstytojų išsiskyrimo priežastys yra daug rimtesnės. Jos aiškinamos ne tik skirtingu temperamentu, pasaulėžiūros principais, gyvenimo ir mąstymo stiliumi, tačiau ir daugeliu principinių konceptualių nuostatų, kurios natūraliai paskatino Jungą atsiriboti nuo klasikinės psichoanalizės.

Kitaip nei ekstravertas Freudas, kuris atkakliai siekė pripažinimo, svajojo apie pasaulinę šlovę, liguistai išgyveno netgi nereikšmingas nesėkmes, introvertas Jungas daug atsainiau vertino išorinį reikšmingumą. Iš esmės skiriasi ir jų mąstymo stiliai. Freudui būdingas racionalus mąstymas, skrupulingumas, polinkis į sistemiską mokslinę analizę, galutinės formuluotės, paskutinių tiesos instancijų ieškojimas. Netgi pa-

grindinių pasąmonės pažinimo uždavinį jis sieja su jos pajungimu protui. Fanatiškai tikėdamas racionalaus proto, mokslo galia, Freudas paverčia savąją psichoanalitinę teoriją nepajudinama dogma. Jungas yra intuityvistas, plačios humanitarinės ir kultūrologinės orientacijos mąstytojas. Jo kūrinuose aiškiai pastebima neigiama reakcija į vienos tiesos monopolį, polinkis į poetinį mąstymo stilių. Labiausiai jis domisi mįslingais reiškiniiais, sąmoningai vengia galutinių formuluočių, vienareikšmių atsakymų į keliamas problemas. Dvidešimties tomų Jungo raštų rinkinyje neaptiksime nė vieno stambaus akademinio veikalo. Visas jo knygas sudaro paskaitos, straipsniai, esė, kurias jungia bendras pavadinimas. Šio amžiaus pradžioje, kai filisterių sąmonę šokiruojančias Freudo idėjas atkakliai ignoravo akademiniai sluoksniai, Jungas, nepaisydamas kolegų nepitarimo, spaudoje pripažino išskirtinius psichoanalizės pradininko nuopelnus. Freudas iškart įvertino moralinę jauno šveicarų mokslininko paramą ir tikėjosi, kad jis bus naujas atsidavęs ortodoksinės psichoanalizės šalininkas. Šias viltis tarsi pateisino 1907 m. vasario mėnesį Vienoje įvykęs pirmasis jų susitikimas, kuris baigėsi 13 valandų trukusiu dialogu. „Freudas, – praslinkus daugeliui metų, prisiminė Jungas, – iš tiesų buvo pirmas žymus mano sutiktas mokslininkas. Niekas iš tuometinių mano pažįstamų negalėjo jam prilygti. Jame nebuvo nieko trivialaus. Tai buvo nepaprastai inteligentiškas, išvalgus ir visais atžvilgiais išskirtinis žmogus. Tačiau mano pirmieji išpūdžiai po susitikimo buvo migloti; aš kažko negalėjau suprasti“ [Jung, 1992, p. 153–154].

Jau pirmaisiais glaudaus bendradarbiavimo metais Jungą baugino dogmatiškas Freudo požiūris į dvasios problemas, nes visose žmogaus veiklos ir kūrybos srityse jis išvelgdavo užslopinto seksualumo apraiškas. Seksualumą psichoanalizės pradininkas aiškino kaip „lemtingą žmonijos prakeiksmą, kuriam pasipriešinti mes bejėgiai“. Kai 1910 m. Vienoje Freudas kreipėsi į savo mokinį primygtinai prašydamas niekuomet neišsižadėti panseksualinės teorijos, teigdamas, kad tai „aukščiau už viską“ ir ją „būtina paversti dogma, neįveikiamu bastionu“, tai neišvengiamai sukėlė Jungo pasipiktinimą.

Netrukus Jungo ir Freudo požiūriuose į pamatines „gelminės psichologijos“ problemas išryškėjo esminiai skirtumai, nulėmę jų mokslinių bei gyvenimo kelių išsiskyrimą. Freudas *libido* aiškino kaip vien lytinio potraukio išraišką, o Jungas žvelgė plačiau ir interpretavo ją kaip psichinę energiją apskritai. Gvildendamas neurozės priežastis, greta seksualinių motyvų aptiko atvejų, kuriuose buvo svarbiausi kiti veiksniai: socialinės adaptacijos problemos, dėl tragiškų aplinkybių atsiradusi depresija, prestižo sumetimai ir t.t. Dėl to skirtingai jie aiškino psichinių patologijų, ypač šizofrenijos, šaltinius. Freudas, remdamasis panseksualine teorija, jas tiesiogiai siejo su lytinių instinktų slopinimu ir erotinio dėmesio perkėlimu iš išorinio objekto į vidinį asme-

nybės pasaulį, o Jungas išvelgė ne tik seksualines, bet ir kitas ne mažiau svarbias priežastis, skatinančias konkrečias psichines patologijos formas. Iš esmės skyrėsi ir jų požiūriai į neurozės atsiradimą, kurį Freudas siejo su kraujomaišos fantazijomis ir vadinamuoju Edipo kompleksu, o Jungas jų ieškojo nūdienos problemose, vaikiškas fantazijas interpretuodamas tik kaip šalutinį neurozės veiksnį.

Pagaliau esminių skirtumų matome Freudų ir Jungo sapnų teorijose. Sapnus laikydamas svarbiu psichikos pažinimo šaltiniu, Freudas pradėjo nuosekliai tyrinėti pasąmoninį psichikos foną. Jis paneigė plačiai paplitusį požiūrį apie atsitiktinę sapnų kilmę ir ieškojo juose ištumtų pasąmoninių potroškių, nuslopintų norų simbolinių apraiškų. Psichoanalizės pradininkas išskyrė *nuslėptą* ir *aiškų* sapno turinius. Pirmasis sudaręs tikrąją sapno esmę, nes jame simbolių kalba pasireiškia slėpiningi, dažniausiai seksualinės kilmės pasąmonės norai ir siekiai. Aiškus turinys, aktyviai sąveikaudamas su šviežiais „dienos likučiais“ – sapno atsiradimą stimuliuojančiais išgyvenimais, maskuoja tikrąjį sapno turinį ir, dėl vaizdinių „koncentracijos“, „perstūmimo“ ar „vaizdin-gumo“ apgavęs budrią sąmonės cenzūrą, prasiveržia iš sąmonės į sąmonės sritį. Šiomis teorinėmis prielaidomis Freudas rėmėsi psichoterapinėje praktikoje bei aiš-kindamas įvairias kūrybinės veiklos formas, nes sapnai, jo nuomone, naudojami analo-giškais metodais, kaip ir politikai, rašytojai, dailininkai, siekiantys maskuoti savo tik-ruosius siekius ir mintis.

Nors sapnų teorijoje Jungas žengia Freudų pramintais keliais, tačiau sapnai jam yra ne tik sąmonės šifrai, kurių paslaptinę simbolinę kalbą besiaiškinant galima įminti daugybę žmogaus psichikos mįslių, tačiau pirmiausia kompleksinė ir labai savita individualios sąmonės išraiška. Todėl jam atrodo svarbiausia sapnų atliekama kom-pensacinė funkcija, sapnuose nuolat atgimstančios pirmąsios asociacijos, kurias Freu-das vadina „praeities liekanomis“. „Aš, – pabrėžia Jungas, – jau teigiau mintį, kad sapnai atlieka kompensacinę funkciją. Ši prielaida reiškia, kad sapnai – tai įprastas psichinis reiškinys, kuriame sąmoningai nesuvoktos reakcijos ir spontaniški impulsai perduodami sąmonei“ [Jung, Franz, 1964, p. 67]. Todėl sapnus Jungas vadina durimis, pro kurias įžengiama į giliausius ir slaptiniausius dvasios klodus, tą kosminę sąmo-nės naktį, kai dvasia atsirado gerokai prieš nušvintant *ego* sąmonei. Sapnai atlieka kompensacinę sąmoningo gyvenimo papildymo funkciją, o neurotinių sutrikimų atve-jais rodo iškrypimą iš normalaus psichinės veiklos kelio.

Akivaizdu, kad Jungo sapnų teorijoje suformuluota keletas pamatinių teiginių: pirmiausia, sapnai turi prasmę; antra, jie – simbolinė sąmonės pasaulio išraiška; trečia, atlieka kompensacinę funkciją; ketvirta, leidžia pažinti archajiškus sąmonės impulsus ir pirmąsias vaizdinius. Nors šios išvados artimos klasikinei psichoana-lizei, tačiau Jungo koncepcijoje ryškėja iš esmės naujas požiūris į simbolinės sapnų

reikšmės interpretaciją. Simbolinį sapnų turinį Freudas aiškino kaip sąlygiškai atsitiktinius vaizdinius, kuriems būtina racionali interpretacija. Jungas simboliniuose sapnų vaizdiniuose išvelgė gelminių sąmonės impulsų pasireiškimą archetipų pavidalu. Kiekvienas jų priklauso nuo konkrečios situacijos randa savitą simbolinę sąmonės vaizdinių išraiškos kalbą. Šiuo požiūriu simbolinė sapnų kalba yra artima kūrybinei menininko fantazijai, kurią skatina taip pat sąmonė.

Pagrindiniai psichikos personažai. Be filosofinių, psichologinių teorijų bei asmeninės psichoterapeuto praktikos, Jungo koncepciją formavo gilinimasis į kitų civilizacijų mitologiją, religiją, psichologiją, filosofiją bei periferines mokslo sritis, ypač alchemiją. Studijuodamas senuosius alchemijos traktatus, jis suprato, kad alchemija istoriškai yra suaugusi su gnosticizmu ir tiesiogiai sieja praeitį su dabartimi. „Savo šaknimis siekdama viduramžių natūrfilosofiją, – rašo Jungas, – alchemija tapo tiltu, pirmiausia jungiančiu praeitį – gnostikus, o paskui – ateitį, šiuolaikinę sąmonės psichologiją. Pastarąją pradėjo Freudas, pirmiausia įtraukdamas klasikinius gnostikų motyvus – seksualumą, o kita vertus, ir griežtą tėvišką autoritarizmą. Gnostiniai Jahvės ir Dievo-Kūrėjo motyvai vėl pasikartojo Freudo mite apie tėviškąjį pradą ir su juo susijusį *super ego*. Froidistiniame mite jis yra demono, kuriančio iliuzijų, aistrų ir nusiylimų pasaulį, pavidalo“ [Jung, 1992, p. 204–205].

Jau pirmaisiais XX a. dešimtmečiais, analizuodamas neurozėmis ir šizofrenija sergančių ligonių vizijas, sapnus, Jungas atkreipė dėmesį į pacientų sąmonėje nuolat besikartojančius archajiškus motyvus, panašius į tuos, kurių pasitaiko įvairių civilizacijų folklore, mitologijoje, religiniuose vaizdiniuose ir kosmogoniniuose mituose. Tai pastūmė mokslininką keliauti į Ameriką, Afriką, Rytų šalis. Įvairių pasaulio regionų mitologija, religiniai vaizdiniai Jungui tik patvirtino, kad iš tikrųjų *žmogaus sąmonė savęs nesukuria, o išsiplėtoja iš pirmąkart nepažįstamų sąmonės gelmių*. Pabūsdama ji natūraliai brėžia ribas tarp to, kas jai pažįstama, ir to, kas nežinoma.

Sąmonės lauko teoriškai apibrėžti neįmanoma, nes ji sugeba nuolatos skleistis. Tačiau empiriškai sąmonė visuomet igauna ribas, susidurdama su kažkuo *nežinoma*. Tai kažkas, ko mes nežinome ir kas dėl to nėra susiję su *ego* – sąmonės centru. „Nežinoma“ aptinkame dvi objektų grupes: išorinius, kuriuos suvokiame jutimo organais, ir vidinius, pažįstamus tiesiogiai. Pirmoji grupė „nežinoma“ įkurdina išoriniame pasaulyje, o antroji – vidiniame. Pastaroji ir yra sąmonės erdvė.

Archajiškų sąmonės pirmavaizdžių reikšmė psichiniam žmogaus gyvenimui Jungui galutinai paaiškėjo ėmus nagrinėti Rytų mitologiją, religiją, psichologiją, filosofiją, ypač susipažinus su garsaus vokiečių sinologo Wilhelmo daoistinio traktato „Aukso žiedo paslaptis“ (1929) vertimu ir komentarais. Kinų ir indų filosofijose jis randa sąmonės bei sąmonės, tikrovės ir psichinių procesų reliatyvumo pagrindimą. Nors sąmo-

nė ir sąmonė yra tarsi opozicinės psichikos struktūros, tačiau riba tarp jų yra reliatyvi, sąlygiška, nefiksuojama. Sąmonės ir pasąmonės santykiai Jungo koncepcijoje, kaip ir garsiojoje *Yijing* („Permainų knygoje“) bei daoizmo filosofijoje, siejami su procesais, kurie nuolatos keičiasi, pereina vienas į kitą ir reiškia veikiau „judėjimą“, „tendenciją“, „procesą“ nei fiksuotą būtį.

Visa tai, ką žmogus žino, tačiau apie tai šią konkrečią būties akimirką negalvoja, ką suvokė julsėmis, ką mąstė, kas potencialiai slypi jame ir gali prasiveržti į sąmonę, Jungas priskiria pasąmonės turiniui. Itin svarbią pasąmonės dalį sudaro iš sąmonės išstumtų liguistų nuotaikų, idėjų, fobijų, emocinių išgyvenimų visuma, kuri ir yra individualios pasąmonės turinys. „Visų šių išstumtų turinių visumą, – aiškina Jungas, – vadinu individualia sąmonė. Tačiau sąmonėje galime įžvelgti ne tik individualiai įgytų, bet ir paveldimų savybių – tai instinktai, kurie skatina veikti. Jie neturi sąmoningos motyvacijos, tačiau yra stumiami būtinybės... (šiame gelminiame *psychē* lygmenyje taip pat aptinkame ir archetipų). Instinktai ir archetipai sudaro *kolektyvinę sąmonę*. Vadinu ją ‘kolektyvine’ todėl, kad, kitaip nei individuali sąmonė, ji sudaryta ne iš individualių ir itin ar ne itin unikalių, tačiau iš universalių ir nuolatos pasikartojančių turinių“ [Jung, 1967, t. 8, p. 153].

Vadinasi, kaip žmogaus kūnui būdinga vienoda visiems žmonėms anatomija, nepriklausanti nuo rasinių ar tautinių skirtumų, taip ir žmogaus psichikai būdingas *tam tikras visai žmonijai bendras tokios pačios kolektyvinės sąmonės lygmuo*, kuris paaiškina įvairiose civilizacijose nuolatos pasikartojančių motyvų bei simbolių giminiškumą. Jų kamienas bendras, jie glūdi tokios tolimos praeities, kokią tik įmanoma įsivaizduoti, gelmėse. Kolektyvinės sąmonės kategorija tapo ne tik Jungo „analitinės psichologijos“, kultūrologijos, estetikos, psichoterapinio metodo, bet ir viena fundamentaliausių XX a. „gelminės psichologijos“ bei visos humanistikos sąvokų.

Tarp sąmonės ir pasąmonės santykių pirmenybę Jungas besąlygiškai teikia sąmonei. Jau ankstyvajame straipsnyje „Aš santykis su sąmonė“ (1902) sąmonė aiškinama kaip sąlygiškai savarankiška psichinė struktūra. 1924 m. Londone skaitytose paskaitose, išleistose pavadinimu „Analitinė psichologija ir auklėjimas“, ji vaizduojama kaip vyraujanti psichinės struktūros grandis, nulemianti pagrindinius psichikos procesus. Toks požiūris būdingas ir vėlesniems veikalams, kuriuose sąmonės ir jos pagrindinių personažų pasaulio aprašymas darosi pastebimai konceptualesnis ir sudėtingesnis.

Sąmonę Jungas aiškina kaip „vėlyvą sąmonės palikuonę“, išaugusią bekraščiame sąmonės pasaulyje. Iš čia kyla ir vaizdingas sąmonės palyginimas su menkute sala bekraščio, gilaus ir audringo vandenyno stichijoje. Taigi Jungas atmeta Freudo požiūrį į sąmonę, kaip į sąmonės veiklos produktą. Sąmonę jis skirsto į *individualią*,

kuri yra subjektyvios psichikos išraiška, apimanti gyvenime ilgainiui pamirštamą turinį, ir *anitasmeninę*, arba *kolektyvinę*, kurios turinys yra bendras visai žmonijai gelminis psichikos sluoksnis (*Seelenschicht*). Šiam žmogaus psichikos lygmeniui nebūdingas individualus savitumas. Kuo giliau skverbiamės į psichikos gelmes, tuo jos elementai universalesni, bendri visiems.

Kolektyvinė sąsąmonė, pasak Jungo, pasireiškia trimis skirtingais lygmenimis: 1) *paviršutiniu* – šeimos, 2) *viduriniu* – nacionaliniu arba rasiniu, 3) *gelmini* – bendražmogišku. Giliausi psichikos sluoksniai, pamažu virstantys vis labiau gelminiais ir miglotesniais, ilgainiui praranda individualų savitumą ir darosi kolektyvine sąsąmone.

Jungo pasirinktas terminas analitinė liudija, kad jis tęsia froidistinę sąsąmonės pažinimu pagrįstos „gelminės psichologijos“ tradiciją. Analitinę psichologiją jis traktuoja ne kaip pasaulėžiūrą, o kaip savo metodais artimą menui mokslą, padedantį suprasti žmogaus psichikos struktūrą bei pagrindinius jos elementus.

Kitaip nei Freudo veikaluose, kuriuose psichika vaizduojama kaip atvira stabili sistema, maitinama somatinių potraukių ir impulsų, Jungo teorijoje ji virsta uždara autonomine, turinčia savus energijos išteklius ir funkcionuojančią kompensacijos principu.

Pagrindiniais psichikos (*psychē*) elementais Jungas laiko sąmonę (*ego*), kaukę (*persona*), šešėlį (*Schatten*), dvasios vaizdinį (*anima, animus*), individualią sąsąmonę su jai būdingų kompleksų visuma ir kolektyvinę sąsąmonę, kurios turinį sudaro archetipų pasaulis. Visi šie sąsąmonės ir sąsąmonės dėmenys, sudarantys psichiką, ne tik papildo vienas kitą, bet ir nuolat sąveikauja. Į vienovę juos jungia Savastis (*das Selbst*), kurios harmonija su Aš (*Ich*) yra galutinė asmenybės dvasinės raidos pasekmė.

Tikriausiai jokių abejonių nėra dėl sąsąmonės struktūrų išskirtinumo Jungo koncepcijoje. Žmogaus gyvenimo kelias prasideda ir baigiasi paslaptingoje sąsąmonės stichijoje. Vaikystės pakopoje sąsąmonė neturi problemų, nes jų esmės vaikas nesuvokia. Jis tarsi dar ne visai gimęs kaip asmenybė, todėl yra priklausomas nuo tėvų ir juo rūpinamasi. Antroji – tai jau išsivysčiusio *ego* komplekso pakopa, kai asmenybė suvokia save, kaip Visatos centrą. Trečioji – dar vienas sąsąmonės stiprėjimo tarpsnis, kuriam būdingas savo problemų suvokimas ir asmeninių pozicijų pasaulyje įtvirtinimas. Pagaliau senatvėje žmogus, tarsi apsukęs būties ratą, vėl tampa priklausomas nuo kitų ir problema kitiems. Jis kaip vaikystėje, tik atvirkščia kryptimi, grimzta į sąsąmonės pasaulį.

Remdamasis „nuostatos“ kategorija, Jungas plėtoja savitą psichologinių tipų teoriją. Pagal asmenybės orientaciją į *išorinį* ar *vidinį* pasaulį jis išskiria du sąlygiškai stabilius psichologinius tipus: *ekstravertišką*, kuriam būdingas pozityvus santykis su objektu, ir *introvertišką*, pasižymintį negatyviu santykiu. Be šios, jis sukuria ir kitą klasifi-

kaciją, remdamasis pagrindinėmis psichikos funkcijomis, kurios įvairiomis sąlygomis išlieka nepakitusios. Tai 1) *mąstymas*, 2) *emocijos*, 3) *pojūčiai* ir 4) *intuicija*. Ta funkcija, kuri labiausiai išryškėja ir įsivyrąja asmenybės psichikoje, galiausiai nulemia funkcinę psichologinę asmenybės tipą. Kita, priešinga vyraujančiai, nustumia į sąmonės sritį. Kitos dvi pagalbinės funkcijos iš dalies pasiskirsto sąmonės ir sąmonės srityse.

Svarbus Jungo „sąmonės archeologijos“ veiksnys yra *asmenybės tapsmo* (*Persönlichkeit*) ir *individuacijos* teorijos, atskleidžiančios palaipsnių asmenybės atsiskyrimą nuo masės ir savęs, kaip autonomiškos esybės, suvokimą.

Asmenybės tapsmą mąstytojas sieja su savojo unikalumo suvokimu ir išsiveržimu iš neautentiškos būties lygmens. Atsigręžimas į save – tai visuomet *vienatvė* (*Vereinsammung*), individualaus gyvenimo kelio pasirinkimas. Tačiau iš neautentiško į autentišką būties lygmenį pereiti neįmanoma nesuvokus savojo pašaukimo ir iš esmės neatsisakius socialinio gyvenimo bei mąstymo stereotipų. Todėl, suvokęs savąją esmę, žmogus yra vienišas.

Dviejų pastarųjų šimtmečių Vakarų filosofijai būdingą vienpusį racionalių proto sureikšminimą mokslininkas traktuoja kaip destruktivią jėgą, sunaikinusią žmogaus gebėjimą suvokti simbolius ir dieviškumo idėjas. Dėl to jis prarado ryšius su Visata ir tapo uždaras. Pats žmogus virto mikrokosmosu ir kosmoso vaizdiniu, o jo dvasia jau nebėra organiška visa aprėpiančios *anima mundi* – pasaulinės dvasios – dalis. „Ankstesniais amžiais, – patetiškai rašo Jungas, – kai instinktyviems vaizdiniais buvo atviras kelias į sąmonę, žmogaus protas nesunkiai galėjo surasti sau vietą reikiamoje psichinėje schemoje. Tačiau „civilizuotam“ žmogui tai nepasiekama. Jo „pasislinkusi“ sąmonė prarado pagalbinių impulsų valdymo priemones, kylančias iš instinktyvumo ir sąmonės [Ten pat, p. 94].

Iš neautentiškos į autentiškos būties lygmenį pereinama ir tampama asmenybe palaipsniui, patyrus keletą skirtingų dvasinės evoliucijos etapų. Pirmasis – kai asmenybė atsiriboja nuo socialinės „kaukės“, kuria ji dangstosi gyvendama tarp visuomenės. Saugodama asmenybę nuo socialinių konfliktų, lengvindama bendravimą, kaukė kartu kelia pavojų susitapatinti su masine visuomene. Kauke Jungas vadina tamsųjį sąmoningos asmenybės veiklos (*ego*) antrininką, tai, „kuo žmogus nėra, tačiau jis pats ir kiti žmonės jį laiko“.

Šalia kaukės psichikai svarbūs kai kurie neigiami žmogaus bruožai bei polinkiai, paveldėti iš žilos praeities ir nustumti į sąmonės sritį. Šią psichinę instanciją Jungas vadina *šešėliu*. Tai – nuslopinta, gyvuliška, primityvi, nusikaltėliška asmenybės pusė, kuri slepiasi po išorine dorovingumo kauke ir sieja asmenybę su istoriniais žvėriškais sąmonės polinkiais. „Tačiau *šešėlis*, – rašo von Franz, – nėra pati sąmonė, o tik nepažįstamos arba menkai težinomos *ego* savybės ir požymiai – tie jo aspektai,

kurie veikiau priklauso asmeninei sričiai ir galėtų būti suvokiami. Kai kurios savybės, būdingos *šešėliui*, taip pat gali formuotis iš kolektyvinių įtakų, atsirandančių versmėse, esančiose už individo asmeninio gyvenimo ribų“ [Ten pat, p. 168].

Archetipų teorija. Greta *šešėlio*, kuris yra tarsi mūsų tamsusis antrininkas, gilesniame kolektyvinės sąmonės lygmenyje funkcionuoja sąmonės kontrolei nepa-klūstantys pirmapradažiai mitologiniai vaizdiniai, pavadinti archetipais. Šį terminą Jungas perėmė iš Augustino veikalų. Jo interpretacijoje ryškūs Freudo samprotavimų apie „archajišką mitologinį sąmonės pobūdį“ ir Lévy-Brühlio „kolektyvinių vaizdinių“ teorijų elementai. Tačiau Jungo archetipo sąvoką tik netiesiogiai galima sieti su „kolektyviniais vaizdiniais“, nes archetipas yra toks vaizdinys, kurio dar nepalietė sąmonė ir kuris išsaugojo archajišką ikisąmoninį savo pirmapradiškumą. Pabrėždamas mitologinį archetipinių vaizdinių pobūdį, Jungas įvairiuose veikuose juos vadiną skirtingai: „pirmapradažiais archajiškais vaizdiniais“, „pirmapradažiais pavyzdžiais“, „archajiškomis atgyvenomis“, „struktūrinėmis vaizdinių prielaidomis“, funkcionuojančiomis kolektyvinės sąmonės gelmėse.

Vadinasi, jo archetipai – universalus pirmapradažių vaizdinių kompleksas, kuriame nuolat pasikartoja tipiškos schemos, formos, idėjos, kylančios iš žmonijos priešistorės. Šiuo požiūriu archetipai artimi instinktams. Juos neabejotinai sieja tam tikri ryšiai, nes archetipų atsiradimas žmogaus sąmonėje yra instinktyvios veiklos pasekmė. Tačiau archetipai – tai ne paveldėti instinktai, o *polinkis (predispozicija)* į tipišku idėjų ir instinktų sklaidą. „Archetipai, – teigia Jungas, – yra tendencija (polinkis) kurti tokias motyvo išraiškas (pavaizdavimus). Išraiškos gali skirtis detalėmis, tačiau nenukrypsta nuo pagrindinio modelio [...] Jų kilmė nežinoma; jie atsiranda bet kuriuo metu ir bet kuriame pasaulio krašte“ [Ten pat, p. 67–68]. Jungas nuolat pabrėžia metaforišką, tai yra simbolinį, o ne alegorinį, kaip Freudą, archetipų pobūdį.

Po Antrojo pasaulinio karo Jungo archetipų teorija darosi pastebimai sudėtingesnė. Archetipus jis skirsto į dvi skirtingas rūšis: „archetipas pats savaime“ (*Archetypus per se*) ir „archetipinis vaizdinys“ (*archetypische Vorstellung*). Pirmasis apibūdina „igimtas psichines funkcijas“, „instinktyvų polinkį“, t. y. tarsi *potencialų tam tikrų psichinių struktūrų pasireiškimą*, o antrasis – *realų šių psichikos galimybių atsiskleidimą vaizdinių pavidalu*. „Archetipas pats savaime“ artima instinktui sąvoka, atspindinti konkrečių psichinių vaizdinių spontaniškumą: jų detalės gali skirtis viena nuo kitos, tačiau esminės struktūros yra tokios pačios. Šie archetipiniai vaizdiniai kyla iš sąmonės gelmių visur ir visada. Tipiškiausiais archetipiniais vaizdiniais Jungas laiko pirmaprades abstrakčiai formalizuotas būties struktūras – *mandala, dao, archetipus anima, animus, šešėlis, Savastis, motina, tėvas, vaikas, senas išminčius, sena išmintinga moteris, pranašas* ir t. t. Šie ikiistorinių laikų vaizdiniai, išskylančios sapnuose ir sąmonėje, sudaro ir mitologijos, religijos, meno esmę.

Seniausiais archetipais, apibendrinančiais ne tik konkrečiai tautai ar rasei, o visai žmonijai būdingus mitologinius ir kosmogoninius vaizdinius, Jungas laiko abstrakčius mandalos ir dao simbolius.

Mandalos archetipas, reiškiantis ratą, diską, esmę, yra vienas seniausių sakralinių hinduistinės, budistinės, lamaistinės mitologijos simbolių ir skirtingų pavidalų aptinkamas įvairiose Rytų civilizacijose. Nepaprastai imli, dažnai užšifruota simbolinė geometrinė jo struktūra išreiškia pagrindinius būties dėsnius. Sudedamieji mįslingi mandalos elementai dažnai atlieka slaptos ezoterinės kalbos, specifinio simbolinio „kodo“ funkciją. Jie ne tik vizualiai įkūnija konkrečias būties formas, kosmines jėgas, pagrindines stichijas, bet ir rodo tą „kelią“, kuriuo plėtojamos konkrečioje mandaloje simboliais užšifruotos doktrinos. Vizualioje mandalos struktūroje Jungas išvelgė pagrindinio savo teorijos archetipo „Savastis“, kurį interpretavo kaip svarbiausią asmenybės savivokos simbolį, analogą.

Kitas seniausias archetipas – *dao*, kinų filosofijoje simbolizuojantis metodą, dėsningumą, natūralų daiktų kelią, suvokiamas kaip visų būties procesų, daiktų pradžia, Visatos kūrėjas, spontaniškas visa aprėpiantis kosmoso, gamtos reiškinių, visuomenės ir žmogaus būties dėsnis. Jis įkūnija pirmąją *yin* (moteriškojo, tamsaus, pasyvaus) ir *yang* (vyriškojo, šviesaus, aktyvaus) pradų dualizmą ir kartu nedalomą visų būties procesų vienybę.

Kitaip nei abstraktūs *mandalos*, *dao* simboliai, kiti du vidiniai sąmoninės psichikos personažai – *anima* ir *animus* – visuomet personifikuojami priešingos lyties asmenų sąmonės srityse. Šie šešėlio užnugaryje veikiantys archetipai žmogui nuolat kelia daug ypatingų problemų, nes jie yra žmogaus dvilytiškumo simboliai. *Animus* – apibendrintas vyriškumo vaizdinys, pasireiškiantis moters dvasioje, o *anima*, priešingai, – moteriškumas, įvairiomis formomis išskylantis vyro psichikoje. Reliatyvų ir paslankų jų santykį Jungas vaizdžiai palygina su *dao* harmonija, kai klampus moteriškasis pradas *yin* (*anima*) ir vyriškasis aktyvus *yang* (*animus*) nuolat kaitaliojasi ir vienijasi. „Kiekvienas vyras turi savyje amžiną moters vaizdinį – ne kokios nors konkrečios moters, bet tam tikrą moteriškumo vaizdinį. Šis vaizdinys iš esmės yra visos praeities patirties sąmoninis [...] tiesioginis atspindys, arba archetipas“ [Jung, 1976, Bd 17, p. 224].

Vadinasi, *anima* ir *animus* archetipai pasižymi projekcijos savybe, sukeliančia vyro ar moters sąmonėje kurios nors priešingos lyties asmenybės bruožus. Konkretų simbolinį pavidalą šie archetipai įgauna jau vaikystėje ir vaiko psichikoje dažniausiai siejasi su priešingos lyties tėvų vaizdiniais. Vyro lytinės brandos metu motinos vaizdinys palaipsniui išstumiamas į sąmonės periferiją ir jo vietą užima apibendrintas archetipinis moters vaizdinys su būdingais šiai lyčiai požymiais. „Jau viduramžiais,

– rašo Jungas, – buvo manoma, kad kiekvieno vyro viduje slypi moteris“. Ši mintis atsirado daug anksčiau, nei fiziologai atskleidė kiekviename iš mūsų dėl ypatingos hormoninės sistemos sandaros egzistuojančius vyriškuosius ir moteriškuosius pradus. Tą kiekvienam vyrui būdingą pradą pavadinau *anima*. Jo esmė yra prierašumas bendraujant su aplinkiniais, ypač moterimis. Šis jausmas kruopščiai slepiamas nuo visų, kartu ir nuo savęs paties“ [Jung, Franz, 1964, p. 31].

Animoje savitai susilieja ir susipina daugelis archetipinių, iracionalių, chaotiškų, kaprizingų, jausminių, erotinių vaizdinių, viliojančių ir gundančių vyrus (Ieva, madona, pelenė, princesė, laumė, undinė, sirena ir t. t.). Šie pavojingi, magiški numinoziniai vaizdiniai, besimaskuojantys įvairiais drabužiais ir pavidalais, visuomet siekia paspėsti žabangas, apžavėti, suvilioti vyrą, pajungti sau jo erotinę energiją ir toliau tęsti gyvenimo ratą.

Von Franz, tarsi plėtodama kierkegardiškąją asmenybės dvasinės evoliucijos pakopų koncepciją, *animos* dvasingumo augimą iliustruoja keturiais skirtingais moters vaizdiniais. Pirmąją, žemiausiąją, vien instinktų pakopą simbolizuoja promotė Ieva, kuri sugundo vyrą ir išvilioja iš rojaus. Antrąją, dvasingesnę, pakopą įkūnija Helenė iš Goethe's „Fausto“. Tai romantinė ir estetinė pakopa, kuriai dar būdingi seksualumo bruožai. Trečioji pakopa – Mergelė Marija, pakylėjanti meilę iki dvasinės ištikimybės aukštumų. Kinijoje analogiški vaizdiniai yra deivė Kuan Yin ir „Mėnulio dama“, apdovanojanti išrinktuosius poezijos, muzikavimo sugebėjimais ir nemirtingumu, Indijoje – Šaktė, Parvatė, Ratė, o islame – Muhammado duktė Fatima. Pagaliau ketvirtąją, dvasingiausią, pakopą simbolizuoja *Sapientia* – aukščiausioji išmintis, siejama su tobuliausiu šventumu ir tyrumu. Jai artimas ir mitologinis Sofijos vaizdinys, simbolizuojantis skaidrų dieviškosios sielos veidrodį, begalinę išmintį.

Analogišką vaidmenį moters sąmonės gelmėse atlieka *animus* archetipas. Moteryje vyrauja minkštumas, juslingumas, migloti jausmai, emocijos, iracionalumas, todėl ją labiausiai žavi priešingos vyriškosios savybės: drąsa, ryžtingumas, jėga, intelektas. Priklausomai nuo dvasinių moters poreikių sąmonės gelmėse *animus* iškyla įvairiais herojaus, galingo karžygio, liekno jaunuolio, princo, išmintingo valdovo, religinio pranašo, asmenybės, pasižyminčios ypatingu intelektu, vaizdiniais.

Pirmoje *animus* sklaidos pakopoje dar vos pastebimos dvasinės veiklos užuomazgos, nes vyrauja šiurkšti fizinė jėga ir išorinis grožis. Tai jaunų, nesubrendusių mergaičių herojai (Tarzanas, kino aktorius, sportininkas, estrados dainininkas). Kitoje pakopoje *animus* pasireiškia romantinio herojaus ar veiklaus žmogaus, sugebančio planuoti savo veiksmus, pavidalu. Trečioje pakopoje atsiranda „žodžio skleidėjas“, itin individualizuotos, intelektualios, žavinčios dvasingumu profesoriaus ar religinio veikėjo asmenybės. Galop ketvirtąjoje *animus* įkūnija „prasmę“ – virsta vien tik dvasinių

ar religinių vertybių skleidėju, kurio dėka gyvenimas įgauna naują prasmę. Šią pakopą ryškiausiai atspindi didžiųjų religijų įkvėpėjai ir pranašai.

Jungas nuolatos pabrėžia *anima* ir *animus* archetipų archajiškumą, jų, kaip ir kitų sąmonės personažų, sugebėjimą įgauti šviesių ir negatyvių, tamsių tonų. Susiformavę daug anksčiau nei visuomenės moralės kategorijos, pareiga, sąžinė, jie iškyla virš konvencinių gėrio ir blogio nuostatų. Tai neabejotinai gamtiniai archetipai, kurie sujungia galingus instinktus ir biologines sąmonės energijas. Juose tarsi materializuojasi žmogaus prigimtyje, jo sąmonės gelmėse sunkiai įvardijamų erotinių potroškių pavidalu užkoduota didžioji išmintis, skatinanti gyventi.

Nuoseklus asmenybės individuacijos procesas per kitus archetipus atskleidžia subjekto esmę sudarančią *Savastį*. Pastaroji, įkūnydama žmoguje dieviškąjį pradą, taip pat pagindiniu Jungo archetipu, susijusiu su vientisos asmenybės tapsmu. „Savastį galima apibūdinti kaip vidinį reguliuojantį centrą, besiskiriantį nuo asmeninės sąmonės, kurią galima suprasti tik tyrinėjant savo sapnus. Jie šnabžda mums, kad Savastis yra centras, nuolatos nukreipiantis asmenybės vystymąsi ir brendimą“ [Ten pat, p. 162].

Individuacijos procesas Jungo koncepcijoje – tai į psichinę vienovę nukreipta būtis, skatinanti ypatingą sąmonės struktūrų integraciją, kuri padeda sukurti psichologinę individualybę. Individualizacija nusako homogeninės būties tapsmą, o kiek „individualybė“ išreiškia mūsų giliausią, galutinį ir su niekuo nepalyginamą nepakartojamumą, tiek ji siejasi su *Savasties* tapsmu. Todėl individualizaciją galime vadinti keliu į save arba savęs realizavimu. Kiekvienas žmogus gimdamas tarsi gauna savąją *Savasties* raidos programą, numatančią galimas asmenybės psichologijos tapsmo kryptis ir orientyrus, o išoriniai aplinkos veiksniai tik išryškina bei atskleidžia genetinį asmenybės kodą. Paveldimas individualybės psichinės struktūros lygmuo yra *šimtų tūkstančių metų transpsichinės sąmonės evoliucijos patirtis, kuri visuomet stipriai veikia kiekvienos konkrečios asmenybės individualizavimą, jos mintis, jausmus ir poelgius*.

Vadinasi, *Savastis* yra pagrindinis, sistemiškai organizuojantis „archetipų archetipas“, simbolizuojantis asmenybės vientisumą ir sujungiantis į visumą visus kitus archetipus. Tai yra svarbiausia ir sudėtingiausia psichikos struktūros sąvoka, mūsų gyvenimo tikslas, nes ji yra tobuliausia tos lemtingos kombinacijos, kurią vadiname individualybe, išraiška. *Savasties* simboliai yra ratas, kvadratas, kūdikis, mandala. Sapnuose, mituose, pasakose ji pasirodo aukštos socialinės padėties asmenybių (valdovo, herojaus, pranašo, mesijo) pavidalais.

Orientalistinė ir komparatyvistinė problematika. Jungas visuomet daug dėmesio skyrė Rytų kultūroms ir komparatyvistinei problematikai. Jo lyginamosios Rytų ir Vakarų mentalitetų, psichologijos, mąstymo principų studijos griauja eurocentrinio mąstymo stereotipus, atskleidžia nepagrįstas vakariečių pretenzijas į vienintelę tiesą

ir savųjų mąstymo principų bei vertybių sistemos universalumą. Todėl jis ragino kolegas netaikyti mechaniškai vakarietiško mąstymo principų ir klišių kitoms civilizacijoms tyrinėti. Rytų ir Vakarų civilizacijų kultūros formas laikydamas vienodai vertingomis, Jungas skverbėsi į indų, kinų, japonų, tibetiečių mentaliteto ypatumus. Jis atkreipė dėmesį į skirtingą „psichinės realybės“ aiškinimą. Rytų tradicijos savitumą jis siejo su introvertiškumu ir požiūriu į psichinę realybę, kaip į pagrindinę esmės savybę, o Vakarų tradiciją – su ekstravertiškumu ir atsainiu sudėtingų psichinių reiškinių vertinimu. Jo nuomone, „ekstravertiškumą galima laikyti Vakarų „stiliumi“, kuris introvertiškumą traktuoja kaip nukrypimą nuo normos, patologiją, kažką smerktina“ [Jung, 1967, p. 6].

Lyginamosiomis Rytų ir Vakarų mentalitetų, psichologijos, mąstymo specifiškumo studijomis Jungas stipriai paveikė pokario metais ir ypač šeštajame dešimtmetyje išsigalėjusias „dichotomines“ komparatyvistines kultūrologijos, filosofijos, estetikos, menotyros koncepcijas. Jų šalininkai, perdėm tiesmukai priešpriešindami „vakarietiškąjį“ ekstravertiškumą, racionalizmą, analitiškumą, objektyvumą, logikos kultą, materializmą, individualizmą, optimizmą, siekimą užvaldyti materialųjį pasaulį „rytietiškajam“ introvertiškumui, misticismui, sintetizmui, kosmouniversalizmui, jausmingumui, subjektyvumui, intuityvizmui, idealizmui, pesimizmui, polinkiui į introspekciją, kontempliaciją, empirinio pasaulio ignoravimui ir t. t., kartu nepagrįstai kinų siena atskyrė Rytų ir Vakarų pasaulius. Vėlesnės kartos komparatyvistai jau atsisakė abstraktaus anaip tol ne vientisų Rytų gretinimo su Vakara ir, be universalijų, ėmėsi konkrečių problemų ir aspektų analizės, pradėjo idėmiau žvelgti ne tik į tai, kas skiria, tačiau ir kas jungia Rytų bei Vakarų šalių koncepcijas, kokios yra paralelės tarp tam tikrų nacionalinių tradicijų, mokyklų, analogiškų epochų ir teorinės minties raidos etapų. Lyginamosios Jungo studijos skatino komparatyvizmo ir postmodernizmo ideologus domėtis „neklasikiniais“, „periferiniais“, „marginaliniais“ kultūros reiškiniais.

Tęsdamas Durkheimo ir Lévy-Brühlio tradiciją, civilizacijos sąvoką Jungas var-tojo glaudžiai siedamas su visuomenės kategorija. Jo požiūriuose į civilizaciją matyti antiracionalistinės nuostatos, gyvenimo filosofijos tradicijai būdingas siekimas suartin-ti kultūrą su gyvenimu, pamatinėmis žmogaus būties problemomis. Kaip ir Schopen-haueris bei Nietzsche, jis kalba apie istorijos procesų iracionalumą, žmogaus ištūmimą į jam priešišką, kupiną tragizmo pasaulį. Dėl to atsiranda istoriosofinių ir eschatologi-nių motyvų.

Kita vertus, Jungo koncepcijoje jaučiamas ir monadologinių teorijų poveikis. Kiekvieną civilizaciją jis laikė sąlygiškai uždaru kultūros vertybių ir simbolių pasauliu. Jame yra sava kultūros elementus kurianti šerdis, kuri lemia konkrečios civilizacijos kultūros kosmoso savitumą. Kultūrą mąstytojas tyrinėjo dažniausiai kaip jos santykį su individu, todėl traktavo kaip individo ar jų grupės kūrybinės veiklos ir integracijos į

socialinį gyvenimą produktą. Kultūrinė veikla skatina individualizaciją, t. y. atsiranda pusiausvyra tarp sąmonės ir pasąmonės. Vadinasi, kultūros tikslas – padėti žmonijai interpretuoti archetipinę simboliką ir kartu skatinti individualizavimo procesą.

Vakarų civilizacijos ir mąstymo stilius rėmėsi besąlygišku subjekto primato pripažinimu, dėl to subjektas supriešinamas su jį supančiu pasauliu. Ši properša atsispindėjo ir Vakarų filosofijoje, kuri pasaulį radikaliai atskiria nuo pažįstančiojo subjekto. Tai nulėmė *išorinį* Vakarų kultūros pobūdį, jos subjektų domėjimąsi išoriniu pasauliu. Ekstravertiška Vakarų civilizacijos orientacija yra vienas ryškiausių jos liguistumo požymių. Europietis tapo išorinio gyvenimo stiliaus vergu ir jis „nemirs, kol neužkės savo gobšumu viso pasaulio“ [Ten pat, p. 63]. Dėmesys išorinėms vertybėms yra pragaištingas, kadangi neteisingai suprantamas asmenybės gyvenimas, mąstymas, veikla, sudaromos prielaidos manipuluoti visuomenės sąmone ir stiprinamas totalitarizmas.

Jungui būdingas nusivylimas „dieviškuoju Vakarų civilizacijos išrinktumu“ ir dėmesys tradicinėms Rytų kultūroms, kuriose jis regi atsvarą besaikiam Vakarų racionalizmui, pragmatizmui, nekritiškam susižavėjimui mokslo ir technologijos galimybėmis, skatinančioms natūralių instinktų silpnėjimą ir atotrūkį nuo gyvybingųjų būties versmių.

„Mūsų intelektas, – rašė Jungas, – sukūrė naują, viešpataujantį virš gamtos pasaulį ir apgyvendino jį pasibaisėtinomis mašinomis“ [Jung, 1964, p. 101]. Technologijos triumfas ir „gamtos užkariavimas“, kuriuo taip didžiavosi Vakarų civilizacijos apologetai, Jungo nuomone, virto šiuolaikinio žmogaus tragedija, grasina jo egzistencijai. Kultūros sekuliarizacija, religijų krizė panaikina tradicinėms civilizacijoms būdingą gamtos „sakralumo“ ir „neliečiamybės“ aurą, išgena iš miškų, kalnų, upių dieviškas viršgamtinės jėgas, kurios vertė žmones pagarbiai žvelgti į „dievų apgyventą“ gamtos pasaulį.

Jungo krikščioniškosios Vakarų civilizacijos krizės apmąstymuose daug savitai transformuotą Nietzsche' s kultūros filosofijos motyvų. Vakarų civilizacijos krizę jis tiesiogiai siejo su krikščioniškosios pasaulėžiūros ir simbolinio mąstymo krize. Simboliai, jo supratimu, atskleidžia žmogui sakrališkumą ir kartu saugoja nuo susidūrimo su galinga archetipų energija.

Sudėtingų bažnytinių struktūrų atsiradimas apribojo simbolinę ankstyvosios krikščionybės prasmę ir sukėlė atsaką. Krikščionių bažnyčios tradicijai stiprų smūgį sudavė protestantizmas, kuris vietoj bažnyčios autoriteto iškėlė Šventojo Rašto autoritetą ir suteikė kiekvienam jo savitos interpretacijos teisę. Protestantizmas savo ruožtu skatino racionalizmo tendencijų stiprėjimą ir audringą industrijos bei technikos plėtotę. Psichinė energija, kuri anksčiau buvo aukojama apsauginėms sienoms kurti, „išsivadavo“ ir nukrypo savais pažinimo bei merkantilizmo keliais. Todėl Europa sukūrė de-

monus, kurie pradėjo niokoti didžiąją Žemės rutulio dalį. „Dabartinis mūsų gyvenimas pajungtas dievui, kurio vardas intelektas. Jis mūsų didžiausia ir liūdniausia iliuzija. Intelkto dėka įtikiname save, užkariaujame gamtą“ [Ten pat]. Jungas demaskuoja neigiamas Vakarų racionalizmo stiprėjimo pasekmes; „dvasia“, kuri anksčiau buvo visa ko versmė, nekritiškai aukštinant racionalizmo ir žmogaus proto galią, tapo „intelektas“, teoriškai grindžiantis nepasotinamą bedvasio žmogaus egoizmą. Šis vienpusis racionalizmo kultas atbukino šiuolaikinio žmogaus sugebėjimą jausti dvasinių vertybių bei kultūros simbolių prasmę. Ankstesniais amžiais, anot Jungo, kuomet instinktyviems vaizdiniais buvo atviras kelias į sąmonę, žmogaus protas galėjo nesunkiai rasti sau vietą reikiamoje psichinėje schemoje. Tačiau „civilizuotas“ žmogus jau nepajėgia to pasiekti. Jo „pasislinkusi“ sąmonė prarado pagalbinių impulsų perpratimo priemones, kylančias iš instinktyvumo ir pasąmonės.

Krizinę šiuolaikinės Vakarų civilizacijos padėtį Jungas vaizdžiai lygina su vėlyvosios antikos saulėlydžiu, kai buvo išgirstas klyksmas „Didysis dievas Panas mirė“, ir antikos pasaulio religija nugrimzdo į praeitį. Tuomet graikai ir romėnai pasidavė Rytų religijų įtakai, siekdami užpildyti prarastus sakralinius simbolius. Todėl ir šiandien, kai Vakarai dramatiškai išgyvena daugelio Vakarų civilizacijos pamatinių vertybių krizę, naujų simbolių ir religinių idealų ieškojimui Rytuose jiems yra dėsningi.

Kokia yra tikroji Vakarų civilizacija, Jungas netikėtai suprato, kalbėdamasis su įžvalgiu pueblo genties indėnų vadu Ohvio Bianco – pastarasis atkreipė šveicarų mąstytojo dėmesį į europiečių veidus. Žiūrėk, – sakė jis, – kokie žiaurūs atrodo baltieji žmonės. Jų lūpos plonos, nosys smailios, veidai išvagoti gilių raukšlių, akys kažko ieško. Ko jie ieško? Baltieji visuomet kažko nori, jie visuomet neramūs ir nekantrūs. Mums atrodo, kad jie pamišę. Į Jungo klausimą, kodėl jam atrodo, kad baltieji yra pamišę, indėnų vadas atsako: „Jie teigia, jog mąsto galva“; indėnų supratimu, turėtų mąstyti širdimi.

Jungui tarsi pasitvirtino teiginys, kad, norint suvokti daiktus kritiškai, tikslinga į juos žvelgti iš šalies, kitos tautos pozicijų, ypač dėl tokių subtilių psichologinių požiūrių. Šis indėnas mokslininkui taikliai atskleidė tuos neigiamus Vakarų civilizacijos ir jos kultūros skleidėjų bruožus, su kuriais esame suaugę ir dažniausiai neregime. Tuomet, – prisipažįsta Jungas, – jis visai kitaip, tarsi pašalinis nesuinteresuotas stebėtojas, įvertino Vakarų civilizacijos istoriją: Cezarį, Pompėjų, Augustiną, Karolį Didįjį ir jo pagonių krikštą, plėšiančias ir žudančias kryžiuočių gaujas, Ch. Columbus'ą, H. Cortésą ir konkvistadorus, ugnimi bei kalaviju tiesusius kelią krikščionybei. „Visą tai, ką vadiname kolonizacija, misionieryste, civilizacijos sklaida ir pan., turi kitą pavidalą – plėšraus paukščio, kuris žiauriai ir atkakliai ieško grobio toli nuo savo lizdo, – prigimtinę savybę, būdingą piratams ir banditams. Visi šie ereliai ir kiti grobuonys, kuriais puošiame savo herbų, tiksliai atspindi tikrąją mūsų prigimtį“ [Ten pat, p. 252].

Analogišką išvadą aptinkame ir indų mokslininko K. Panikaro knygoje *Asia and Western Dominance* („Azija ir Vakarų vyravimas“, 1954), kurioje krikščionių misionierių veikla tiesiogiai siejama su imperialistine Vakarų civilizacijos ekspansija. Dėl jų skleidžiamos ne tik krikščionybės, tačiau ir Vakarų civilizacijos pranašumo idėjos, pretenzijų, kad krikščionybė įkūnija absoliučią ir galutinę tiesą, Rytų tautos atmetė Vakarų kultūrinio pranašumo mitą.

Jungas, kaip ir tradicionalizmo ideologai (R. Guénonas, A. Coomaraswamy, S. H. Nasras, T. Burckhardtas), nuosaikiai vertino mokslinės-techninės Vakarų civilizacijos pažangą, kadangi drastiškas atotrūkis nuo gaivinančių tradicijos versmių vadinauosius laimėjimus neretai paverčia šiurpiais pralaimėjimais. Jungas, kalbėdamas apie Rytų ir Vakarų civilizacijų skirtumus, teigė, jog Vakarų kultūra iš natūralios raidos kelio išklydo tuomet, kai daugelis tradicinių Rytų civilizacijų dar turėjo ryšį su pamatinėmis kultūros, religijos ir meno vertybėmis.

Todėl dažnus trivialius teiginius esą Rytų tautos perdėm remiasi tradicinėmis kultūros vertybėmis Jungas atmeta kaip nepagrįstus. Tradicija jo koncepcijoje aiškina ma kaip gyvybingoji, neišsenkanti autentiškos kultūros versmė. Vakarų civilizacija perdėtai domisi naujovėmis, ir tradicinių kultūros vertybių pamynimas yra esminių kultūros principų, vertybių ignoravimas bei neišvengiamos krizės požymis.

Jungo krikščioniškosios Vakarų civilizacijos krizės apmąstymuose yra daug savi-tai perprastų Nietzsche's kultūros filosofijos motyvų. Vakarų civilizacijos krizę jis tiesiogiai siejo su krikščioniškosios pasaulėžiūros ir simbolinio mąstymo krize. Simboliai, jo nuomone, atskleidė žmogui sakrališkumą ir kartu apsaugojo nuo susidūrimo su galinga archetipų energija.

Stebėdamas įvairių suvulgarinto orientalizmo formų sklaidą Vakarų pasaulyje Jungas įspėja, kad daugybė madingomis tapusių kvaziorientalizmo kryptių nekyla iš giluminių kultūros versmių, ir yra dirbtiniai reiškiniai, nebūdingi autentiškiems Rytų šaltiniams. „Vakarietiškas mėgdžiojimas – tragiškas, kadangi psichologinių šaknų neliečiantis supratimas yra toks pat sterilus, kaip dabar madingos Nju Meksiko eskapados, palaimingos poetų jūrų salos ir Centrinė Afrika, kur rimtai žaidžiamas „pirmykštiškus“, be to, kartu Vakarų kultūros žmogus slapčia bando išvengti jam iškylančių uždavinių, savojo *hic Rhodus, hic salta*. Esmė ne ta, kad imituojama ir net propaguojama tai, kas yra organiškai nepriimtina, bet tai, kad viduje tūno tūkstančių negalių kamuojama Vakarų kultūra, nuolatos grąžinanti tikrąją europietį į jo vakarietišką kasdienybę, prie jo santuokos problemų, neurozių, beprotiškų socialinių ir politinių idėjų bei visos jo pasaulėžiūros dezorientacijos“ [Jung, 1994, p. 152–153].

Pagrindinė šiuolaikinio Vakarų žmogaus vienatvės ir vidinės nesantarcės priežastis – tiesioginio ryšio su gamta ir kolektyvine pasąmone praradimas. „Plėtojantis

mokslui, žmogus jautė savo atitolimą nuo kosmoso, nes jo ryšiai su gamta nutrūkę, o emocinis „pasąmonės ryšys“ su gamtos reiškiniiais prarastas“ [Jung, Franz, 1964, p. 95]. Jungas, kaip ir daugelis įtakingiausių postmodernizmo ideologų, yra aršus Vakarų racionalizmo, begalinio tikėjimo racionalaus proto galia kritikas.

Technologijų, racionalizmo triumfas ir gamtos užkariavimas, kuriuo taip didžiavosi Vakarų civilizacijos apologetai, Jungo nuomone, virto dabartinio žmogaus tragedija. Jo intelektas sukūrė naują, viešpataujančią gamtoje pasaulį, apgyvendino jį pasibaisėtinomis mašinomis, griaušančiomis žmogui būtino natūralaus gyvenimo pamatus, atsirado tradicinę pakeitusi moderni kultūra, kurioje nebeliko vietos perdėm racionalizuoto žmogaus veiksmus kontroliuojantiems dievams; į pastaruosius jis galėtų kreiptis ieškodamas etinių savo gyvenimo ir veiklos orientyrų.

Didžiosios pasaulio religijos išseko, kadangi „iš miškų, kalnų, upių ir žvėrių pasaulio išnyko viršgamtinės jėgos (pasirodydavusios anksčiau laiku), o dievažmogiai išnyko pasąmonės gelmėse ir ten (kaip mums norisi manyti) gyvena bešlovė egzistavimą tarp kitų praeities prietarų. Dabartinis mūsų gyvenimas pajungtas dievui, kurio vardas intelektas. Jis – mūsų didžiausia ir liūdniausia iliuzija. Intelkto dėka įtikinome save, kad užkariavome gamtą. Tačiau tai – tik šūkis, ne daugiau, kadangi ‘gamtos užkariavimas’ skatina planetos gyventojų perteklių ir sukelia papildomų politinių rūpesčių, nes žmonės tęsia ginčus ir pasiekia pranašumą kito atžvilgiu kaip visuomet. Apie koki gamtos užkariavimą tuomet galima kalbėti?“ [Ten pat, p. 101].

Vadinasi, dviejų pastarųjų šimtmečių Vakarų kultūrai būdingą vienpusį racionalaus proto sureikšminimą mokslininkas traktavo kaip destruktivią jėgą, sunaikinusią žmogaus gebėjimą suvokti simbolius ir dieviškumo idėjas. Dėl to jis prarado ryšius su Visata ir užsisklendė savyje. Pats žmogus virto mikrokosmosu ir kosmoso vaizdiniu, o jo dvasia jau nebėra organiška visa aprėpiančios *anima mundi* – pasaulinės dvasios – dalis. „Ankstesniais amžiais, – patetiškai rašė Jungas, – kai instinktyviems vaizdiniais buvo atviras kelias į sąmonę, žmogaus protas nesunkiai galėjo surasti sau vietą reikiamoje psichinėje scheme. Tačiau „civilizuotam“ žmogui tai nepasiekiamo. Jo „pasislinkusi“ sąmonė prarado pagalbinių impulsų valdymo priemones, atsirandančias iš instinktyvumo ir pasąmonės“ [Ten pat, p. 94].

Jungas, kaip ir Nietzsche, Bergsonas, Ortega y Gassetas, Heideggeris, atsiri bojo nuo masinės sąmonės recidyvų. Tęsdamas iracionalistinės kultūros filosofijos tradiciją Jungas išskyrė du esmiškai skirtingus kultūros tipus: *kolektyvinės* ir *aristokratų visuomenės*. Pastarojoje į pirmąjį planą iškyla gyvybiški asmenybės interesai, jos kultūrinio ir individualaus dvasinio gyvenimo aspektai. Kolektyvinėje visuomenėje vyrauja universalus pradas, masinės kultūros vertybių hierarchija. Ji užgožia individualybę ir ištumia ją į kolektyvinės visuomenės kultūros periferiją, skatina kultūros totalitariz-

mą, diktatorišką santykį su individu. Masinė visuomenė Jungui yra neautentiškos būties stichija, kurioje viešpatauja nuasmenintas „žmogus-masė“. Tokio žmogaus bruožai – atšiauri kaukė (*persona*), ekstravertiškumas ir perdėtas racionalizmas. Šiuolaikinis „civilizuotas“ (skaityk: standartizuotas) Vakarų žmogus nesupranta, kaip racionalizmas (sunaikinęs jo gebėjimą suvokti simbolių ir dieviškumo idėją, pasmerkę psichinio pragaro valdžiai), suardė anksčiau viešpatavusių dvasinių vertybių hierarchiją ir Vakaruose pradėjo visuotinę moralinę bei dvasinę dezorientaciją, keliančią realų pavojų visam pasauliui.

Simbolio ir meninės kūrybos teorijos. Pagrindinė sudėtingo archetipų pasaulio apraška Jungo koncepcijoje yra simboliai, kurie aiškinami kaip *pasąmonės kalba*, pagrindinė jos kūrybinės prigimties raiškos forma. „Ženklas, – aiškina jis, – visuomet yra mažiau nei idėja, kurią jis žymi, o simbolis visuomet išreiškia daugiau nei akivaizdi ir tiesioginė jo reikšmė“ [Ten pat, p. 55]. Kita vertus, simbolis virsta ir šifru, padedančiu asmenybei išlaptinti savąją būtį. Vadinas, asmenybės ir jos kūrybinės veiklos pažinimo pamatas – simbolių pasaulis. Kūrybos esmę Jungas aiškina kaip amžiną psichinį dėsni, susijusį su pilnatvės ilgesiu ir siekiu suvaldyti pasąmonę. Šis dėsniškas neatsiejamas nuo kūrybingos asmenybės gebėjimo kurti simbolius. Kiekvienas kūrėjas, pats to nesuvokdamas, spontaniškai simbolių kalba išreiškia pasąmonės gelmėse slypinčius archajinius vaizdinius, archetipus.

Plėtodamas Freudą idėjas, Jungas prabyla apie simbolinės sapnų kalbos giminybę su menininko fantazijos polėkais, kurie taip pat kyla iš pasąmonės versmių. Kitaip nei Freudas, kuris, pabrėždamas seksualumo svarbą, simbolių kūrimą laikė primityvios mąstysenos išraiška, Jungas išvelgė kūrybinei žmogaus dvasiai būdingą dvilypumą. Simbolis organiškai jungia pasąmonę ir sąmonę, kūnišką ir dvasinį, realųjį ir idealųjį pradus. Gebėjimą kurti ir suvokti vaizdinius jis teigia esant vertingiausia žmogaus savybe, apibūdinančia jo kūrybines galias.

Menas Jungui pirmiausia yra filosofijos, o ne psichologijos pažinimo objektas, nes meninės kūrybos kilmė yra „transcendentinė problema, kurios psichologija negali išspręsti, o tik aprašyti“. Didelės meno teikiamos galimybės psichikos problemoms pažinti skatina psichologo dėmesį teorinėms meno problemoms. Kitaip nei daugelis teoretikų, iš gretimų mokslų perėjusių prie meno problemų, jis niekuomet neniekino moderniojo meno, nes jame išvelgė harmoningų klasikinio meno formų irimą, tiesioginį nestabilios laiko dvasios požymį ir nujautė artėjančią visuotinę katastrofą.

Jungas tęsia romantinės bei iracionaliosios meno filosofijos tradiciją. Jam svarbiausia – meninės kūrybos subjekto, pasąmonės meninės kūrybos ištakos, jos proceso, talento ir psichopatologijos santykių problemos. Jėnos romantikų ir Schopenhauerio idėjų veikiamas, jis teigia kūrybą esant visiškai svetimą paviršutiniškai filisteriškai

sąmonei. Jungas išvelgia savotišką kūrėjo dvilypumą; pirmiausia, tai kažkas ypač žmogiška, asmeniška, kita vertus, – beasmenis kūrybinis pradai.

Remdamasis psichologinių tipų teorija, kaip minėjome, Jungas skiria du pagrindinius asmenybės tipus – *ekstravertišką*, orientuotą į išorinį pasaulį, ir *introvertišką*, besiorientuojantį į savo vidinį pasaulį, ir keturis šalutinius – sensorinį, intuityvų, mąstantį, emocinį. Tikrajam menininkui būdingas introvertiškas intuityvus pasaulio suvokimas, padedantis prasiskverbti pro išorinį būties sluoksnį į reiškinių esmę. Intuityvaus introvertiško tipo menininkas natūraliai priima kolektyvinės sąmonės archetipus. Tad jautrumas archetipinėms simbolinėms formoms ir sugebėjimas jas perteikti meno kūriniais yra neatsiejami tikro menininko bruožai.

Skvarbiu psichologo žvilgsniu Jungas siekia suvokti vidinį menininko pasaulį, meno kūrinių prielaidas. Menininko „gyvenimas dėsninai yra pilnas konfliktų, nes jame nuolatos grumiasi dvi jėgos: paprastas žmogus, visai teisėtai siekiantis laimės, pasitenkinimo ir saugaus gyvenimo, ir beatodairiška kūrybinė aistra, kuri, iškilus reikalui, pamina po kojom visus asmeninius norus. Dėl to daugelio menininkų asmeninis gyvenimas ir yra taip nepaprastai jų nepatenkinantis, netgi tragiškas; taip atsitinka ne dėl neaiškių likimo vingių, o dėl jų asmenybių žmogiškojo nepilnavertiškumo, dėl nepakankamo sugebėjimo prisitaikyti. Retai tepasitaiko kūrybingų žmonių, kuriems netektų brangiai sumokėti už dieviškąją didžiojo sugebėjimo kibirkštį“ [Jungas, 1980, p. 183].

Plėtodamas iracionalistų idėjas, Jungas savo meninės kūrybos koncepcijoje teigia besąlygišką sąmonės biologinių ir valios impulsų prioritetą prieš sąmonę. Meno kūrinys tarsi kaupia energiją iš sąmonės gelmių. „Pačia giliausia prasme, – rašo Jungas, – rašytojas yra instrumentas, jis menkesnis už savo kūrinį, tad mums nėra ko tikėtis, kad jis tą kūrinį paaiškina. Viską, ką galėjo, jis padarė kurdamas. Aiškinimą jis turi palikti kitiems žmonėms bei ateičiai. Didis kūrinys yra kaip sapnas, kuris, nepaisant jo akivaizdumo, niekuomet pats savęs nepaaiškina ir nėra vienareikšmis“ [Ten pat, p. 185].

Gvildendamas meninės kūrybos kilmę, Jungas prabyla apie du skirtingus menininkų tipus: *psichologinį* ir *vizionieriškąjį*. Pirmasis kurdamas apsiriboja tik gyvenimo paviršiuje esančiais ir sąmonės suvokiamais reiškiniais. Pirmapradė tokios kūrybos medžiaga kyla iš nuolat besikartojančių žmonių sielvartų ir džiaugsmų, ji maitina žmogaus sąmonę, kuri tą medžiagą įvairiai interpretuoja ir pateikia poetine forma. Tačiau toks gyvenimo paviršiumi slystantis ir emocinius išgyvenimus, psichologines reakcijas aprašinėjantis menas nepriartėja prie tikrosios gelmės, nes pasilieka „psichologiškai suvokiamų struktūrų lygmenyje“.

Visiškai kitoks, daug gilesnis tikrovės suvokimas būdingas antrajam, „vizionieriškajam“ („aiškiaregio“), menininko tipui, prasiskverbiančiam pro išorinį sąmonės

būties klodą ir prisiliečiančiam prie gelminių „kolektyvinės sąmonės“ versmių. Kurdamas jis suvokia visą laiko bekraštybę ir sukuria menines vertybes, reikšmingas visoms epochoms.

Atmesdamas pernelyg tiesmukiškas psichopatologines koncepcijas, Jungas vis dėlto išvelgia tam tikrų analogijų tarp genialių menininkų kūrybos ir psichinių ligonių fantazijų. Ši giminystė pasitelkiama aiškinant du menininkų psichinės struktūros tipus: *neurotinį* ir *šizofreniškąjį*. Pirmojo tipo menininkai kuria abstrakčius sintetinius vaizdinius, kuriuose aiškiai vyrauja juslinis pasaulio suvokimas. Ryškiausiai šio tipo menininku Jungas laiko P. Picasso, kuriam būdingas ryškus polinkis į fragmentiškumą, linijų ir vaizdinių deformavimą. Antrojo tipo atsiriboja nuo juslinio pasaulio suvokimo; meninė jų mąstysena „sutrikusi“, alogiška. Šį kūrėjo tipą atskleidžia J. Joyce'o kūriniai, chaotiška jų vaizdinių sistema, kurioje menininkas visiškai išnyksta, linksta į absurda, nepalaužia balansavęs tarp realybės ir nerealybės, grožio ir bjaurumo.

Ryškius tikrovės deformacijos elementus ir kūrybos bei psichinėmis ligomis sergančių žmonių vaizdinių giminystę Jungas aiškina begaliniu menininkų atsidavimu savo pašaukimui. Kūryba atima gausybę gyvybinės energijos, deformuoja asmenybę, gyvenimo būdą ir priartina menininką prie psichinių ligonių, gyvenančių savo iliuzijų pasaulyje. Kita vertus, Jungas mėgina nubrėžti liniją, skiriančią menininką nuo psichinio ligonio, sakydamas, kad „negalima meno kūrinio kildinti iš „kompleksų“, kaip kildinama neurozė“.

Vadinasi, Jungas buvo vienas įtakingiausių XX a. mąstytojų, kurio idėjos stipriai paveikė įvairias humanistikos sritis. Noras geriau pažinti giluminius kolektyvinės sąmonės raiškos kultūroje procesus skatino mokslininką itin domėtis Rytų tautų išplėtotomis kultūros, mąstymo formomis, psichologijos, meditacijos sistemomis. Jis, kruopščiai lygindamas, tyrinėjo budizmo, daoizmo, čan, jogų mokymuose įtvirtintus psichinės praktikos, darbo su sąmone mechanizmus, išryškino Rytų ir Vakarų tautų mąstymo, kultūros tradicijų panašumus bei skirtumus. Jo idėjos turėjo didžiulę įtaką tolesnei komparatyvizmo ideologijos bei metodologijos plėtotei. Kita vertus, šis „sąmonės pasaulio archeologas“ atskleidžia daug slėpiningų asmenybės psichologijos ir jos kūrybinės veiklos aspektų, skatina domėtis „marginalinėmis“ problemomis.

M. HEIDEGGERIO RYTŲ IR VAKARŲ MĄSTYMO PRINCIPŲ VIENOVĖS IEŠKOJIMAI

Heideggerio mąstysenos savitumas. Egzistencinės kultūros filosofijos šalininkų (G. Marcelis, Heideggeris, Jaspersas, Buberis, N. Berdiajevas, J. P. Sartre'as) apokaliptinės krizės nuojautos konfrontavo su išsigalėjusiomis kultūrologinės minties tradicijomis. Pastarosios išpažinėjų požiūris į kultūros problemas buvo neįprastas, kadangi egzistencinės pakraipos mąstytojai nesidomėjo tradicinėmis sistemingai gvildenamomis kultūros filosofijos problemomis, metodologiniais kultūros ir įvairių jos dėmenų pažinimo klausimais. Užuoť nuosekliai akademiškai tyrinėję kultūros problemas jie emocionaliai apmąstė tas, kurios tiesiogiai siejosi su pamatiniais žmogaus būties klausimais.

Egzistencinė kultūros filosofija yra greičiau pasaulėžiūra, individualus konkretaus mąstytojo santykio su kultūra nagrinėjimas; ji neatsiejama nuo tragiškų naujausios Vakarų civilizacijos istorijos įvykių, sukrėtimų, apokaliptinių krizės, pabaigos nuojautų. Pirmojo pasaulinio karo absurdiškumas, nežmoniškumas ir beprasmiškos aukos paliko gilų rėžį intelektualio elito sąmonėje, vertė abejoti istorijos, proto, antropocentrinio požiūrio į pasaulį ir Vakarų civilizacijos šlovintų idealų prasmingumu. Todėl egzistencinė kultūros filosofijos šalininkai atkreipė dėmesį į Vakarų kultūros, sąmonės krizės, krizinių situacijų, žmogaus diskomforto kultūros simbolių pasaulyje problemas.

Martinus Heideggeris (1889–1976) – įtakingiausia XX a. egzistencinės pakraipos filosofijos asmenybė. Jis išsiskyrė ne tik aukštu intelektualio mąstymo lygiu, mišlingumu, savo teorinių konstrukcijų sudėtingumu, bet ir fundamentalių filosofijos istorijos tekstų, literatūros paminklų pažinimu bei originalia jų interpretacija. Paskelbęs svarbiausius savo veikalus, jis tapo visuotinai pripažintu XX a. filosofijos klasiku, vienu iš paskutinių didžiųjų vokiečių filosofijos tradicijų tęsėju. Šis ryšys pirmiausia matomas iš siekimo išsaugoti filosofinio mąstymo universalumą, pirmą pradijo santykį su būtimi filosofinėms disciplinoms diferencijuojantis. Tai būdinga ir mąstytojo kultūros filosofijai, kurioje daugelis tradicinių šio mokslo problemų perkeliama į kitą – ontologinės mąstysenos – plotmę.

Heideggerio tekstus nagrinėti nelengva, nes pagrindinių jo sąvokų dėl archajiškumo ir savitumo beveik neįmanoma tiksliai išversti į kitą kalbą. Filosofo mąstysena daugialypė, kupina netiesioginių, neretai be galo painių minčių perėjimų, kuriose slypi savita logika, nuoseklumas. Greta įprastinės filosofinės kalbos čia nereti netikėti

minties blykstelėjimai, primenantys čan mąstytojų poetų „praregėjimus“, lemiančius tam tikrą neišsakymą.

Skaitant giliamintiškus Heideggerio apmąstymus apie būties prasmę, kartais susidaro išpūdis, jog jis sąmoningai vengia galutinių formuluočių ir vienprasmių atsakymų į savo veikaluose keliamus klausimus. Mąstytojas net yra prisipažinęs, kad jo keliami klausimai nepaprastai sudėtingi ir įprastiniam suvokimui, tiesą sakant, neprieinami. Kadangi jo filosofinė kalba labai savita, jaučiasi esąs niekieno nesuprastas, nes kiekvienas minties pokytis, išreikštas įprastinėmis sąvokomis ir perkeltas į kitą mąstymo struktūrą, praranda savo autentiškumą ir virsta visai kuo kitu, negu jis buvo pradinėje nuojautoje.

Heideggeris gimė Meskirche netoli Badeno. Mokydamasis Freiburgo universitete, suartėjo su neokantininku G. Rickertu, kuriam pasiskyrė savo pirmą savarankišką veikalą apie Dunso Scotto filosofiją. Vėliau jį patraukė fenomenologijos pradininko E. Husserlio idėjos, ir tapo jo mokiniu. Apgynęs disertaciją, 1914 m. Heideggeris gavo privatdocento vietą Freiburgo universitete. Nuo 1923 iki 1928 m. ėjo Marburgo universiteto profesoriaus pareigas. Tuo metu jį veikė Kierkegaard'o, Nietzsche's ir Dilthey'aus idėjos. Tai matyti 1927 m. paskelbtame programiniame veikale *Sein und Zeit* („Būtis ir laikas“). Šioje knygoje išdėstyti „fundamentaliosios ontologijos“, netrukus įgavusios platų tarptautinį pripažinimą egzistencinės filosofijos vardu, principai.

1928 m., N. Hartmanno padedamas, Heideggeris grįžo į Freiburgo universitetą, kur profesoriavo iki 1951 m. 1930 ir 1933 m. jis buvo kviečiamas dirbti Berlyno universiteto rektoriumi. Jo atsisakymas liudija filosofo nenorą ištirpti didmiesčio šurmulyje, prarasti tiesioginį ryšį su provincialiu gamtos pasauliu, kurio „vientisoje“ erdvėje jis gyvena ir mąsto. 1933–1934 m. jis ėjo Freiburgo universiteto rektoriaus pareigas. Tuo metu ėmė keistis jo pasaulėžiūra, gilėjo konfliktas su fašizmo ideologija. Filosofas ilgam užsisklendė ir, išskyrus rinkinį apie Hölderlino poeziją, nieko nespausdino. 1936–1937 m. paskaitose ima ryškėti jo vėlyvosios kultūros ir meno filosofijos principai, kuriuos išplėtojo svarbiausiuose antrojo dvasinės raidos laikotarpio veikaluose: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* („Hölderlino poezijos aiškinimai“, 1944), *Platons Lehre von der Wahrheit* („Platono mokslas apie tiesą“, 1947), *Holzwege* („Klystkeliai“, 1950), *Unterwegs zur Sprache* („Smelkiantis į kalbą“, 1959), *Nietzsche* („Nietzsche“, 2 t., 1961), *Die Kunst und der Raum* („Menas ir erdvė“, 1969).

Metafizinio mąstymo kritika. Heideggeris perėmė ir savitai transformavo daugelį Kierkegaard'o ir Nietzsche's veikaluose iškeltų idėjų. Svarbiausios jo knygos – „Būtis ir laikas“ – tikslas – sukurti naują sistemingą ontologiškai pagrįstą filosofiją,



M. Heidegger

kuriai svarbiausia ne tiek žmogaus, kiek apskritai būties ontologija. „Kiekviena ontologija“, „netgi“ jeigu ji remiasi turtinga ir tobulai suręsta kategorijų sistema, – rašė Heideggeris, – lieka akla ir klaidinga savo nuostatomis, jei tik iš anksto neišsiaiškina būties prasmės ir neižvelgia šiame aiškinimesi fundamentalaus savo uždavinio. Kadangi būtis skleidžiasi tik per žmogų, kaip būtybę, vadinasi, būtį pažinti įmanoma tik remiantis konkrečios žmogaus būties analize, kuria ir turi prasidėti apmąstymai apie būtį.

Mąstydamas apie žmogaus būties prasmę, Heideggeris, kaip ir Kierkegaard'as, Bergsonas, „tikrajai“ žmogaus būčiai (*eigentliche Dasein*) priešpriešina netikrąją būtį (*uneigentliche Dasein*). Pastarąją būties apraišką lemia klaidingas asmenybės gyvenimo būdo pasirinkimas. Aukodama savąjį unikumą, ji renkasi išorines vertybes ir virsta susvetimėjusiu, nuasmenintu subjektu *Das Mann*, praradusiu savo individualybę, atsakomybės jausmą už savo mintis ir veiksmus. Šis suvidutinėjęs standartizuotas žmogus, sutapatindamas būtį (*das Sein*) su esamybe (*Seinde*), skęsta pilkoje kasdienybėje ir virsta akla masinės sąmonės stereotipų auka.

Tačiau greta „netikrosios“ būties yra ir „tikroji“, kurios esmė – suvokti savosios egzistencijos „laikinumą“, kuris padeda mąstančiam žmogui suprasti kasdienės būties menkavertiškumą, įveikti mirties baimę, pajusti laisvės ilgesį bei rasti jėgų kitai gyvenimiškai pozicijai pasirinkti. Šis „šuošis į būtį“ padeda jai išsiveržti iš metafizinio mąstymo ir pajusti tiesioginį sąlytį su būtimi.

Klausimas apie „būties prasmę“ Heideggerio veikaluose yra neatsiejamas nuo metafizikos įveikimo ir europinės mąstysenos „posūkio“ į „būties“ suvokimą. Pastaroji nuostata aptinkama visuose svarbiausiuose filosofo kūriniuose. Metafizikos sąvoka Heideggerio veikaluose tiksliai neapibrėžiama. Ji dažniausiai vartojama apibūdinti tam tikrą filosofinę tradiciją, mąstymo būdą, klaidingos pasaulėjautos ir praktinės žmogus veiklos tipą. Ši apibrėžtis taip pat taikoma ištisai epochai, kuriai būdingas ryšių su būtimi praradimas, asmenybę niveliuojančių tendencijų stiprėjimas, kultūros, humanistinių idealų, mokslo, religijos, meno išsigimimas.

„Metafizika, – rašė Heideggeris, – išsivaizduoja esamybę, kaip būtį, ir kartu mąsto esamybės būtį. Tačiau ji nemato tarp jų [esamybės ir būties. – A. A.] esančių skirtumų. Metafizika nekelia klausimo apie pačios būties tiesą. Todėl ji niekuomet nesidomi, kaip žmogaus esmė siejasi su pačios būties tiesa. Metafizika iki šiol ne tik nekėlė šio klausimo. Jis apskritai neprieinamas metafiziniam mąstymui“ [Heidegger, 1947, p. 70]. Metafizikai primesdamas „būties užmarštį“, filosofas teigė, jog būties prasmę suvokti įmanoma tik iš esmės įveikus metafizinės mąstysenos ribotumą ir sukūrus tokį iš principo naują antimetafizinio ontologinio pasaulio regėjimą, kurio esmę sudarytų kūrybingas būties suvokimas. Būties jėga slypi iracionalioje pirmapradžėje kūrybinėje jos kilmėje. „Būties užmarštis“ metafizikos vyravimo epochoje ir nihilizmo stiprėjimas buvo kūrybi-

nio būties pašaukimo užmaršos išdava. Vėlyvajam Heideggeriui tobuliausia būties kūrybiškumo raiškos forma, be filosofijos, tampa menas. Genialiais meno kūriniais kūrybinė „būties“ kilmė tarsi prasiveržia pro netikrą metafizinės kultūros ir jos respektabilių, tačiau abejotinų vertybių sluoksnį savo išgrynintu bekalbiu būties spindesiu.

Apibūdindamas pagrindinius savo požiūrio pasikeitimo motyvus, Heideggeris rašė: „Aš ne dėl to pakeičiau savo požiūrius, kad išmainyčiau juos į kitus, o todėl, kad ką tik dariau anksčiau, buvo tik judėjimas į priekį. Tai, kas lieka mąstysenoje, yra kelias. Minties vystymosi keliuose slypi ne tik tai, kad galime judėti į priekį ir atgal, bet



*Meskirchas.
Senovinis
raižinys*

ir tai, kad kelias atgal gali vesti į priekį“ [Heidegger, 1960, p. 96]. Taigi filosofas iš principo atsisakė sisteminio mąstymo principų ir svarbiausių „Būtyje ir laike“ iškeltų idėjų bei sąvokas perkėlė į naują meninį suvokimą. Menas dabar tampa tobuliausia būties esmės suvokimo forma. Susidomėjimas menine poetine problematika nulėmė filosofijos ir meno susiliejamą, pačios kalbos pasikeitimą, kuri dabar galutinai praranda akademiškumą bei įgauna rafinuotą meninę formą.

Kitaip negu ankstyvuosiuose veikaluose, kuriuose vyravo egzistenciniai Kierkegaard'o motyvai ir senovės graikų filosofijos sureikšminimas, dabar į pirmą planą iškyla Nietzsche's ir daoizmo bei dzen idėjos. Būtent dėl naujai suvoktų Nietzsche's, Hölderlino idėjų bei Tolimųjų Rytų filosofijos ir meno tradicijų Heideggeris pasuko „kita“ – nesisteminio poetinio būties išmąstymo – kryptimi. Pats Heideggeris teigė, jog idėjų prasmės atskleidimas jo sąmonėje rutuliojosi kartu su „būties tiesos“ ieškojimais. Nietzsche's veikaluose Heideggeris išvėlgė ne tik Vakarų metafizikos pabaigą, nihilistinės pasaulėžiūros kritiką, bet ir „naujos“ mąstysenos užuomazgas.

Heideggeris siekė suvokti moderniosios Vakarų kultūros krizės, stiprėjančio nihilizmo priežastis, kurio ištakas, kaip ir Nietzsche, aptiko graikų filosofijoje. Jos racionalizaciją, diferenciaciją į atskiras pažinimo sritis ir mąstymo vientisumo „skilimą“ filosofas aiškino kaip pagrindines žmogaus nutolimo nuo gyvybingųjų būties šaknų ir neautentiško metafizinio mąstymo, pradėjusio išgalėti nihilizmui, priežastis. Skirtinai nei Nietzsche, kuris nihilizmą laikė tik laikina „patologiška tarpine būseną“, ku-

met produktyvios kultūros jėgos dar nesukaupė pakankamai jėgų arba dekadansas irgi delsia, Heideggeris jį interpretavo kaip į naujųjų amžių įtakos sferą įtrauktą tautų „pasaulinį istorinį judėjimą“, lemiantį neišvengiamą katastrofą.

Heideggerio neoistorizmo deklaracija yra nukreipta prieš XX a. pradžioje kultūrologijoje įsigalėjusį istorizmą. Istorizmą ir nihilizmą būtų galima įveikti, teigė filosofas, jei žmogus sugebėtų atsiriboti nuo klaidingo metafizinio mąstymo ir sugrįžtų į vientiso mąstymo ištakas, išgirstų būties balsus. Toks mąstymo vientisumas pirmiausia būdingas poetiniam mąstymui, o žvelgiant plačiau – menui apskritai. Meno kūrinys – visi būties, kultūros aspektai; jis atveria pasaulį. Todėl būties esmės ir kultūros pasaulio pažinimo problema iš esmės yra meno problema. Darosi suprantama, kodėl universalizuota meno filosofija Heideggerio koncepcijoje perėmė kultūros filosofijos funkcijas. Menas esąs kaip kultūros kosmoso šerdis, kuri ryškiausiai atspindi esmingiausius kultūros bruožus.

Jis, kaip ir Nietzsche, laikė save mąstytoju, žvelgusiu į pasaulį iš „kito“ taško ir tiesiančių kelią „būties tiesai“ atskleisti. Jis toliau plėtojo Nietzsche' s pradėtą metafizinės filosofijos, krikščionybės, to meto kultūros, masinės sąmonės stereotipų, nihilizmo kritiką, kėlė „vertybių perkainojimo“ idėją ir ikisokratinėje filosofijoje ieškojo būties mąstymo sujungimo būdo. Su Nietzsche jį siejo tapatus filosofijos tikslų suvokimas, sisteminio mąstymo principų atsisakymas, kūrybiškumo, kalbos, mito reikšmės aukštinimas, požiūris į mokslą, kaip į kultūrinių vertybių irimo produktą, ir tragiškojo optimizmo koncepcijos patosas.

Siekdamas atsiriboti nuo metafizinio mąstymo principų, jis dar nuosekliau negu Nietzsche atsisakė daugelio visuotinai pripažintų klasikinės Vakarų filosofijos terminų, kuriuos jis dabar kvalifikavo kaip „metafizinius“: ontologija, egzistencija, transcendentija, hermeneutika ir t. t. Netgi filosofijos terminą savo vėlesniuose veikaluose jis pakeitė mąstymo apibrėžtimi.

Atsiribodamas nuo metafizinės filosofijos terminijos ir kurdamas savo ezoterinių situacinių kategorijų sistemą, išsaugančią glaudesnę ryšių su daiktų ir reiškinių būties kilme, Heideggeris kartu stengėsi išryškinti metafizikos vyravimo laikotarpiu pamirštą filosofijos „kaip tiesos ieškojimo“, funkciją. „Filosofija, – teigė jis, – yra tik tada filosofija, kai ji žino, „kuria“ kryptimi keliauja“ [Heidegger, 1956, p. 33].

Vienoje savo knygų Heideggeris prisipažįsta, kad jis neteigia, jog tas kelias ar klystkėlis, kuriuo jis pasuko savo filosofijoje tarsi didžiulėje girioje, yra vienintelis tikras kelias. Kaip ir Nietzsche, ir daoizmo filosofai, jis mano, jog filosofo paskirtis yra kelti aktualius žmogaus būties klausimus, bet nebūtina pateikti galutinių atsakymų. Su Nietzsche jį siejo meno kūrybinės kilmės ir jo svarbos aukštinimas daugelio tradicijų kultūrinių vertybių krizės sąlygomis, požiūris į meną, kaip į aukščiausios būties tiesos pasireišimo formą ir jėgą, padedančią įtvirtinti tarp visuomenės naujas dvasines vertybes.

Rytų filosofijos įtaka. Vėlyvosios Heideggerio filosofijos esmę sudarė ne visuomet aiškiai matomas daugelio ankstesnės iracionaliosios filosofijos tendencijų suliejimas su Tolimųjų Rytų teorinės minties (daoizmo, čan, dzen) apie meną tradicijomis. Jėnos romantikų Nietzsche's, Bergsono koncepcijose Rytų filosofinio bei meninio mąstymo principai buvo nagrinėti daugiausia prabėgomis (išimtimi iš dalies galima laikyti teorines Schopenhauerio konstrukcijas), o Heideggerio veikaluose matyti kokybiškai naujas daug nuoseklesnis Tolimųjų Rytų mąstysenos principų suvokimas. Netgi pats filosofo gyvenimo bei mąstymo būdas, vertybinės orientacijos daug kuo primena daoizmo, čan šalininko gyvenimą.

Heideggerio vėlyvoji filosofija atspindi XX a. kultūrai būdingą Rytų ir Vakarų mąstymo principų susiliejamą. Antrajame savo dvasinės raidos etape mąstytojas labai domėjosi filosofinėmis Tolimųjų Rytų teorijomis, ypač daoizmo, čan ir dzen tekstais. Jis įdėmiai nagrinėjo klasikinių kinų ir japonų filosofinių tekstų vertimus į vokiečių kalbą, gilinosi į M. Buberio 1921 m. paskelbtą Zhuangzi filosofijai skirtą studiją. Perskaitęs garsiąją D. T. Suzuki knygą *Zen Buddhism* [„Dzenbudizmas“, 1956] Heideggeris teigė, kad joje aptiko tai, ką norėjo išsakyti visuose savo darbuose.

Tolimųjų Rytų filosofija jis susidomėjo taip, kad, Freiburgo universitete suradęs kinų tautybės kolegą, jo padedamas 1946–1947 m. žiemą kruopščiai analizavo ir vertė pagrindines jį itin dominusio klasikinio daoizmo filosofijos teksto *Laozi* dalis. Heideggerį tarsi užbūrė hieroglifinio rašto filosofinės minties perteikimo išskirtinumas. Todėl jis gilinosi į kinų ir japonų kalbų sandarą, atsidedęs gvildeno klasikinių kinų ir japonų filosofijos tekstų vertimus į įvairias Europos kalbas, aiškinosi pamatinių daoizmo, čan ir dzen filosofijos kategorijų savitumą. Mąstė apie lyginamųjų Rytų ir Vakarų filosofinių studijų perspektyvas, ką pozityvaus gali duoti krizę išgyvenančiai Vakarų filosofijai pažintis su „atvirais“ ir „neklasikiniais“ Tolimųjų Rytų mąstymo principais. Jo mintys apie filosofinį pažinimą, kaip klaidžiojimą keliais ir klystkeliais, tiesiogiai siejasi su Laozi, ir ypač su Zhuangzi, filosofinio pažinimo samprata. Daug labai artimų sąsajų su klasikinio daoizmo ir dzen filosofija atsiranda vėlyvuosiuose Heideggerio teiginiuose apie tiesą, grožį, nebūtį, išmintį ir išminčių, kurio ryškiausias bruožas – tylėjimas. Šie tyrinėjimai turėjo stiprų poveikį filosofo poetinio mąstymo stiliaus formavimuisi.

Vėlyvuosiuose veikaluose jis nesusiekinėja Vakarų kultūros ir mąstymo tradicijos, jos neiškelia virš kitų. Ši komparatyvistinio sąjūdžio esmę sudaranti idėja artima ir Heideggeriui, kuris pasitelkė Vakarų ir Rytų mąstymo tradicijas. Veikiamas daoizmo ir dzen filosofijos, jis siekė keisti išsigimstančią metafizinę Vakarų filosofiją. Neautentiškos Heideggerio Vakarų filosofijos kritika, autentiško mąstymo tikslų formulavimas, „kelio“, tuštumos, tylos, Nieko, meditatyvinio ir poetinio mąstymo, mąstymo ir

būties vienovės iškėlimas gana glaudžiai tiesiogiai susiję su pamatiniais klasikinio daoizmo ir dzen tekstais [Poggeler, 1987, p. 52–53].

Brandžios Heideggerio filosofijos artimumas daoizmo ir dzen tradicijoms matyti iš pagrindinio tikslo – nauju požiūriu nagrinėti būties „kelius“ (*dao*). Tobuliausia šio uždavinio sprendimo priemonė daoizme, čan, dzen koncepcijose ir vėlyvuosiuose šio mąstytojo veikaluose yra menas. Todėl jis taip pat neigia spekuliatyvųjį mąstymą, nuojautą priešpriešina protui, renkasi simbolinį mąstymo stilių ir situacines kategorijas. Heideggeris, kaip ir Tolimųjų Rytų mąstytojai, iškelia tuštumos, Niekio sąvokų svarbą. „Tuštuma, – jis tarsi kartoja daoistų mintis, – yra tas pat, kas ir Niekas, tai yra tokia esatis, kurią stengiamės mąstyti kaip kažką kita bet kokios čia-esaties ir čia-nesaties atžvilgiu“ [Heidegger, 1992, p. 378].

Tuštumos ir Niekio apibrėžimus filosofas traktuoja kaip būties atsiskleidimo prielaidą. Niekas yra kūrybos pradžia, tai, nuo ko viskas prasideda. Menamame dialoge su japonu jo lūpomis tarė: „Mes dar ir dabar stebimės, kaip europiečiai minėtame pranešime [Heideggerio „Kas yra metafizika?“ – A. A.] interpretuojamą Nieką galėjo aiškinti nihilistiškai. Mums tuštuma yra aukščiausias įvardijimas to, ką jūs norėtumėte pasakyti žodžiu ‘būtis’“ [Ten pat]. Tuštuma savo kilme ir pilnatve, galimybėmis artima tylėjimui ir buvimui, dalyvavimui būties sraute.

Heideggeris, kaip ir daoizmo, čan šalininkai, ieško gamtos ir žmogaus vienio, teigia meditaciją, introspekciją, poetizuoja paprastumą. Kuo paprastesnis ir mažiau išpuoštas daiktas ar reiškiny, tuo betarpiškiau ir patraukliau jame „sušvinta pati save slepianti būtis. Tokio pobūdžio šviesa suteikia kūriniui savo spindėjimą. Kūriniui suteiktas spindesys yra grožis. Grožis yra būdas atsiskleisti tiesą ir atvirumą“ [Heideggeris, 1980, p. 237]. Šie filosofo žodžiai tarsi kartoja Laozi, Zhuangzi ir dzenbudistų traktatuose dėstomas mintis. Heideggeriui, kaip ir daoizmo, čan, dzen išpažinėjams, grožis slypi žmogų supančioje gamtoje, jos kasdieniškoje poetikoje, menininko tikslas – jį pamatyti. Pamatyti čia reiškia sukurti, nes „praregėjimas“ laikomas kur kas sudėtingesniu uždaviniu nei praktinis įgyvendinimas.

Kita svarbi Heideggerio idėja, susijusi su Tolimųjų Rytų koncepcijomis, glūdi teiginyje, jog neišsakytoje idėjoje slypi giliausia mintis, grožis, principinis būties neišsakomumas. Vadinasi, jam, kaip ir daoizmo bei čan sekėjams, nepaprastai svarbi kalbos ir principinės būties tiesos neišsakomumo problema. Estetinė užuomina, neišsakymas, tuštuma čia įgauna ypatingą prasmę, nes atveria kelią būties esmei pažinti. Daoizmo, čan ir dzen meno teorijos, kaip žinoma, *non finito*, tai yra neišsakymo, neišbaigtumo, užuominos, principą vertina ne kaip individualią menininko ar mąstytojo kūrybos manierą, o kaip apskritai autentišką būties tiesos raiškos formą. Kadangi žmogaus būtis niekuomet negali būti išsakyta iki galo, taigi žmogaus dvasios kūriny

neišvengiamai atspindi šį „neišsakomumą“. Neišsakymas, tyla, skirtingai nei slystantis reiškinių paviršiumi verbalinis bendravimas, įgauna išskirtinę prasmę, nes priartina prie jų esmės pažinimo.

Tylėjimas, meditacija Heideggerio, kaip ir daoizmo, čan, dzen išpažinėjų veikaluose, yra ne tik išminties simbolis, tačiau ir prasmingiausias atsakymas. Išorinis atsakymo nebuvimas yra viena iš atsakymo formų, apibūdinančių vidinį žinojimą ir aukščiausios išminties, tiesos, grožio perteikimo neįmanomumą verbaliu raiška. Iš čia atsirado ir filosofo meditacijos, neišbaigtumo, tylėjimo kultas. Tylėjimas – jam savotiška „įžanga į kalbą“. Jis įsitikinęs, jog svarbiausia būties „tiesos“, minties grožio esmė, kad ir kaip besistengtume, lieka neišsakyta. Tačiau ją iš dalies galima perteikti užuomina, pauze, tyla. Vadinas, būties esmė gali byloti ir be kalbos. Tokios bekalbės būties bylojimo pavyzdys yra muzikos, dailės, architektūros ir kitokio meno kūriniai. Juose tarsi išsiveržia iracionalus „būties“ protestas prieš žmogus kūrybiškumą varžančias jėgas.

Meno filosofija. Heideggeris kritiškai vertino ankstesnės teorinės minties apie meną raidą. Savąja meno filosofijos koncepcija jis mėgina paneigti „išgyvenimo estetikai“ būdingą subjekto ir objekto priešpriešą bei jutimišką požiūrį į meną. Naujųjų amžių filosofijoje įtvirtintą subjekto priešpriešą objektui mąstytojas laiko pagrindine būties pakeitimo esamybe, priežastimi, nulėmusia tą „subjektyvistinį pasaulėvaizdį“, kurio pagrindu formavosi meno, kaip visiškai atsieto nuo subjekto jutiminio išgyvenimo objekto, estetinės esmės aiškinimas.

Siekdamas išgelbėti filosofiją nuo „nuosmukio“ ir „priartėti prie būties“, filosofas perėmė seną romantinę meno, kaip paties gyvenimo, Heideggerio terminijoje – „būties“ raiškos idėją ir filosofiją, meną ir gyvenimą sujungė į vientisą ontologinį meninį reiškinį. Todėl meno kūrinys virto savita istorinių būties struktūrų kodavimo ir raiškos forma. Nesilaikydamas „išgyvenimo estetikos“ principų, jis ne tik norėjo įveikti atotrūkį tarp meno ir gyvenimo, subjekto ir objekto, mąstymo ir būties, bet taip pat sutapatinti būtį su tiesa, o pastarąją traktuoti kaip būties atsiskleidimą. Toks ontologinis meno filosofijos funkcijų aiškinimas yra logiška mokslo apie meną pajungimo „fundamentaliosios ontologijos“ problemoms spręsti išdava.

Heideggeris, siekdamas atskleisti meno kūrinį slypinčią „būties prasmę“, rėmėsi Schleiermacherio ir Dilthey'aus hermeneutinio aiškinimo teorija, kurios tikslas – padėti tyrinėtojų išsiskverbti į slaptus meno sluoksnius ir atskleisti juos supratimui. Bet kurį supratimo aktą filosofas aiškino kaip nuolatinį judėjimą į priekį, būties perspektyvų bei galimybių parodymą. Kadangi būties struktūros gerai suvokiamos per poetinę meninę kalbą, svarbiausias supratimo objektas yra archajiški prasminiai kalbos klodai, kuriuose tyrinėtojas aptinka gyvenimo, pasaulio ir objektyvios būties apskritai sandorą.

Konkrečios kultūros vertybių ir simbolių pasaulį, Heideggerio nuomone, pirmausia kuria kalba, kuri „yra būties namai“. Kiekviena kultūra, kaip ir kalba, yra sąlygiškai uždara sistema, turinti savąjį „pasaulio paveikslą“. Lygindamas vokiečių ir japonų kalbas, mąstytojas įrodinėja, kad kiekviena iš šių kalbų pasižymi savita būties struktūra, todėl formuoja visiškai skirtingus uždarus pasaulėžiūros ir kultūros tipus, kurių svarbiausi bruožai iš principo nepaklūsta jokiems „bendriems“ pažinimo bei vertinimo kriterijams.

„Neseniai, – rašė jis esė „Iš japono ir klausinėjančiojo pašnekesio apie kalbą“, – kalbą pavadinau – gana bejėgiškai – būties namais. Jeigu žmogus, padedamas savo kalbos, gyvena nuolat klausiamas būties, tada galbūt mes, europiečiai, gyvename visai kitame name negu Rytų Azijos žmogus. [...] Tad pokalbis tarp vieno ir kito namo yra beveik neįmanomas“ [Heideggeris, 1992, p. 366]. Kultūros ir meno autentiškumas čia siejamas su jos „unikalumu“ ir su spontaniška tų „kūrybinių“ tendencijų sklaida, kurios joje slypi dar neišsakyta forma.

Tobuliausia kalbos forma Heideggeriui yra menas, tiksliau, aukščiausios, jo požiūriu, meno rūšies poezijos kalba, kuri gali adekvačiai atskleisti tiesioginį ryšį tarp žodžio ir daikto. Tikras filosofinis mąstymas ir tikra poetinė kūryba, anot mąstytojo, išauga iš tų pačių šaknų, todėl ir juos apibūdinantys žodžiai *denken* ir *dichten* turi bendrą šaknį. Genetinis filosofijos bei poezijos artimumas filosofui, kaip ir daoizmo, čan, dzen mąstytojams, darosi sudėtingas, norint žodžiais pasakyti tai, ko niekuomet negalima pasakyti autentiškai.

Kadangi menas poetine kalba sukuria konkrečios kultūros raidos modelį, padeda „pažvelgti“ į būties esmę, „įsiklausyti“ ir pajusti joje tai, ko negalima suvokti jokių kitu būdu, vadinasi, „poetinis“ pradas glūdi kiekviename meno kūrinyje. Visi menai, pasak filosofo, – savotiška „propoezija“.

„Pati kalba iš esmės yra kūryba. Kadangi kalba – toks reiškiny, kuriuo tik ir atsiveria žmogui esamybė, kaip esamybė, todėl poezija, kūryba siauresne prasme, yra iš esmės pirmapradė kūryba. Kalba ne todėl kūryba, kad ji – pirmykštė poezija, bet poezija būdinga kalbai, nes šioji saugo pirmapradę kūrybos esmę. Tuo tarpu tai, kas statoma ir tapoma, visais laikais reiškiasi pasakymo ir pavadinimo viešumu. Kalba nugali architektūrą ir tapybą ir joms vadovauja. Užtat pastarosios turi savo kelius ir būdus, kuriais tiesa įsitvirtina kūrinyje. Jos taip pat yra savotiška poezija – šviesa, sklandanti iš esamybės, kuri jau nejučiom atsiskleidė kalboje“ [Heideggeris, 1980, p. 249].

Kūrybos teorija. Šis poezijos iškėlimas virš kitų menų tiesiogiai siejosi su požiūriu į mitą, kaip sinkretišką, bet kokios meno rūšies pagrindą. Heideggerio, kaip ir Schellingo, Nietzsche's, veikaluose menas virto savotišku kūrybišku mitu. Mitas davė kūrėjui galimybę perprasti pirmapradę kultūrą, kuriai būdinga mąstymo ir būties,

subjektyvių ir objektyvių pradų vienovė, bei atskleisti užslėptą etimologinę kalbos prasmę. Meną Heideggeris suvokė kaip „poetinę tiesos projekciją“. Aiškindamas poetinių Hölderlino, R. M. Rilke's, G. Traklio, S. George'o kūrinių prasmę, jis siekė parodyti, kaip visiškai individuali kalba įrodo būties tiesą. Filosofo nuomone, kiekvienas tikras menininkas bei mąstytojas privalo sukurti savo kalbą, kuri padėtų jam išreikšti savąjį nepakartojamą santykį su būties tiesa. Dėl to ir pats Heideggeris siekė kurti savo filosofinę kalbą ir ją tobulino.

Heideggeriui kūrybos problema buvo itin svarbi. Jo, kaip ir Nietzsche's, koncepciją būtų galima pavadinti universalia kūrybos filosofija, nes šie mąstytojai tikėjo, jog kūryba – tai žmogaus būties įprasminimas, asmenybės galių įgyvendinimo galimybė. Meno esmė esanti kūryba – „tiesos globojimas“. „Tiesa pasireiškia kaip esamybės šviesuma ir uždumas, kai ji yra kuriama. Kiekvienas menas, leidžiantis pasireikšti esamybės tiesai, iš esmės yra kūryba. Meno, apimančio meno kūrinius ir menininkus, esmė yra tiesos išikūnijimas. Iš kūrybinės meno esmės išplaukia, kad jis esamybės viduje iškerta atvirą vietą, kurios viešumoje *viskas yra kitaip, negu paprastai*“ [Ten pat, p. 247].

Vadinasi, kūryba padeda meno kūrėjui bei jo suvokėjui išsiveržti iš kasdienybės ir priartėti prie tos egzistencinės būties tiesos, kurią menininkas įprasmina genialiu savo kūriniu. Kurdamas jis nemėgdžioja supančio pasaulio įvairovės, o visuomet kuria naują, į nieką nepanašią tikrovę. „Tiesos įteisinimas kūrinys, – rašė Heideggeris, – yra sukūrimas tokios esamybės, kurios prieš tai dar nebuvo ir po to daugiau nebus. Tada sukūrimas iškelia tą esamybę į tokią viešumą, kad kūrėjas nušviečia tik tą atvirą viešumą, kurioje jis pats pasirodo. Kur kūrimas kuria tik esamybės viešumą, tik tiesą, ten tai, kas sukurta, yra kūrinys. Toks kūrimas yra kūryba“ [Ten pat, p. 241].

Kūrybą jis suvokia kaip visiškai iracionalų aktą, kurio negalima paaiškinti protu, nes jame slypi vidiniai žmogaus sąmonės impulsai, naujas nepakartojamas „pavėluotas istorinės žmogus būties likimas“. Iš šių žodžių gali susidaryti klaidinga nuomonė, jog Heideggeris kūrybos sampratą aukština meninės kūrybos subjektą. Tačiau tai tik iliuzija, nes filosofo pažiūroms jis yra visiškai nereikšmingas. Menininkas jam – tik bevalis aukščiausios kūrybinės būties jėgos pasireiškimas.

Hermeneutinė meno kūrinio interpretacija. Ši kūrybos samprata tiesiogiai siejasi su jo hermeneutiniu meno kūrinio analizės metodu, kurio tikslas – priversti prabilti meno kūrinį. Filosofui svarbiausia ne saviti meno kūrinio bruožai ar meninės technikos subtilybės, o ta tiesa, kurią mums „išsako“, „byloja“ būtis per meno kūrinį. Vadinasi, kitaip negu tradicinė meno filosofija, kuri meno kūrinį gvildeno kaip menininko kūrybinės veiklos rezultatą, Heideggeris šią problemą tyrinėjo kitaip. Svarbiausiu teiginiu – „meno kūrinys yra tiesioginė būties tiesos sklaida“ – jis tarsi nubrėžė „hermeneutinį ratą“ – horizontą, savo mąstysenai. Atkakliai ieškodamas, keldamas klausimus, abejo-

damas, užsimindamas jis nuosekliai atskleidžia meno kūrinys slypinčius būties pėdsakus. Šis kelias toks svarbus, jog filosofas, gyvendamas meno filosofijos problemas, dažnai virsta gyvenimo prasmės, autentiško santykio su būtimi ieškotoju.

Priešpriešindamas „netikram“ moksliniam tiesos pažinimui „tikrąjį“ meninį, Heideggeris teigė, jog meno kūrinys, parodydamas mums pasaulį, daro jį matomą ir kartu atskleidžia būties prasmę. Tiesa tikrame meno kūrinys ne pažištama, o atsiskleidžia kaip visiškai nepriklausomas nuo subjekto norų pačios būties faktas.

„Tiesa yra esamybės kaip esamybės atvirumas. Tiesa yra būties tiesa. Grožis nepraeina pro šalį šios tiesos. Ši tiesa įsikūnija kūrinys, ji pasireiškia. Tas pasireiškimas – toji tiesos būtis kūrinys ir kūrinio pavidalu – yra grožis. Šitaip grožis priklauso tiesai, yra jos savastis. Jis nėra reliatyviai prie jos pritapęs ir nėra vien tik tai jos objektas. Grožis glūdi formoje, bet vien todėl, kad tik tai forma švietė iš būties, iš esamybės esamumo“ [Ten pat, p. 253]. Ši būties tiesos sklaida vyksta ne sprendimo (mokslas), o čia-būties – sąmonės atvirumo (menas) srityje, kuri yra didžiai asmeninio pobūdžio.

Heideggerio apibrėžtas hermeneutinės meno kūrinio interpretacijos ratas, kuriame paveikslas „prabyla apie savąją būties tiesą“ ir mėgina ją „atskleisti“, gan artimas Nietzsche’o filosofijoje rutuliojamai meno esmės sampratai. Tiesa, pirmasis savo siekimu „susieti“ meno kūrinį su laiko dvasia, konkretaus menininko būtimi yra nuoseklus. Norėdamas pabrėžti šią gan aiškią ir kartu neišmatuojamą gilią tiesą, jis rezga sudėtingą teorinių konstrukcijų ir filosofinių sąvokų tinklą, kurių tikslas – universalizuoti Nietzsche’o „tragiškumo“ kategoriją ir perkelti ją į „būties“ problemų gyvdenimo plotmę. Jo teiginys: „Tikras menas – visuomet tragiškas“ Heideggerio veikaluose virsta artima Nietzsche’i mintimi, kad „tikras menas neatsiejamas nuo būties sklaidos“. Šis „tragiškumo“ susiliejimas su būties problemomis rodo naują dvasinę, ideologinę bei meninę padėtį, kurioje yra atsidiūręs tragišką XX a. Vakarų kultūros raidos patirtį apmąstantis filosofas. Todėl ontologinėje savo filosofijoje Heideggeris nagrinėja dramatišką pasaulinių karų patirtį, žmogaus būties, susvetimėjimo problemų svarbą, stiprinančią totalitarizmo ideologijos spaudimą asmenybei, masinės kultūros recidyvus.

Filosofas, teigdamas, kad meno kūrinys atveria pasaulį, mitologine poetine forma kartu aiškino, jog pasaulis – ne tam tikra atskirų daiktų visuma, o sudėtingas istorinis, žmogiškasis kontekstas, kuriame telpa tiek tautų, tiek kiekvieno žmogaus gyvenimas. Pasaulis ir Žemė – tai sąvokos, atskleidžiančios meno kūrinio būtį. Tai, į ką kūrinys paniro ir kuo paniręs jis tapo, vadinama Žeme. Ji ryškina ir slepia. Žemė niekur nesiveržia, nepavargsta, nenuilsta. Ant Žemės ir Žemėje kuria istorinis žmogus savo gyvenimą pasaulyje. Kūrinys, rodantis Pasaulį, yra padarytas iš Žemės.

Pasaulio ir Žemės santykius filosofas vaizdžiai grindė architektūros kūrinio graikų šventovės pavyzdžiu. Ji tiesiog stovi slėnyje tarp tarpeklių išraižytų uolų ir atvėrė

pasaulį žmonėms, kartu ji vėl grąžina Žemėn. Ji nieko nevaizduoja, joje nėra nieko dirbtinio, suskaidyto. „Pastatas apgaubia Dievo figūrą ir leidžia jai per atvirą kolonadą žvelgti į šventąją vietovę. Šventovės dėka šventovėje įsikuria dievas. Šitas Dievo buvimas jau pats savaime praplečia šventosios vietovės ribas. Tačiau šventovė ir jos aplinkuma nėra neribota. Šventovės pastatas jungia ir telkia aplink save į vieną visus tuos kelius ir takus, kuriais vaikščioja gimimas ir mirtis, nelaimė ir palaima, pergalė ir gėda, ištvermė ir žlugimas, kuriais eidama kiekviena žmogiška būtybė gauna savąją lemtį. Tų atvirų galimybių svaiginanti erdvė yra šios istorinės tautos pasaulis. Iš jo ji išeina ir į jį sugrįžta, vykdydama savo paskirtį“ [Ten pat, p. 226].

Vadinasi, būti kūriniu – tai „rodyti“, „atskleisti“ erdvę, pasaulį. Antikinė šventovė filosofo interpretacijoje ir atlieka šią funkciją, ji padeda ją supantiems daiktams įgauti savąją prasmę, o žmonėms išvysti pačius daiktus. Šiame graikų šventovės aprašyme Heideggeris išdėsto savąją žmogaus-menininko likimo „įtrauktumo“ į tam tikrą erdvę, daiktų ir gyvenimiškųjų santykių sistemą koncepciją. Meno tiesos jis neatsieja nuo konkrečios istorinės menininko būties.

Ši idėja rutuliojama viename iš paskutinių filosofo veikalų – „Menas ir erdvė“, kuriame itin jautriai suskamba tragiški žmogaus būties „šaknų“, žmogų prigludžiančios erdvės – „gimtinės“ ieškojimo motyvai. Erdvė, kurioje egzistuoja žmogus ir jį supančių daiktų pasaulis, itin intymūs. Ji siejasi su atvirybe, padedančia žmogui išsiveržti iš susvetimėjusių bei dehumanizuotų metafizinių vertybių pasaulio ir įteisinti savąją būtį. Erdvė yra tai, kas skleidžiasi, plinta, išlaisvina žmogų nuo jų varžančių ribojimų, suteikia kūrybos laisvę, susieja konkrečią žmogaus būtį su jos „buveine“ konkrečioje gimtinės erdvėje. Vadinasi, erdvė Heideggeriui yra išlaisvinimas tos vietos, kurioje rutuliojasi tikrasis žmogaus likimas, atsiranda ir formuojasi autentiškas žmogaus santykių kompleksas su jį sukūrusia „savąją“ žeme, daiktų pasauliu, arba atvirkščiai – reiškiasi „bešaknė“ netikroji būtis, neturinti tėvynės ir gyvybingų kūrybinių šaknų.

Heideggerio kultūros filosofija tarsi vienija daugelį pagrindinių iracionalizmo idėjų. Filosofo atsisakymas sisteminio mąstymo principų ir pasirinkimas nekategoriško poetinio-meninio mąstymo atitiko ankstesnės ontologiškai orientuotos filosofijos (Jėnos romantikai, jaunasis Schellingas, Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, Bergsonas) raidos logiką. Pajutusi stiprėjančius susvetimėjimo ir „egzistencinės krizės“ požymius, ši pakraipa atsisakė racionaliai moksliskai aiškinti tikrovės pažinimą bei meno būties problemas ir ontologinius aspektus ėmėsi vienpusiškai absoliutinti.

Ontologizuoti kultūros ir meno filosofiją bei grįsti solidžiomis filosofinėmis teorijomis Heideggerį pirmiausia paskatino į XIX a. pabaigos –XX a. pradžios teorinės minties eklektiškumas, empiriškumas, psichologizmas bei metodologinis nenuoseklumas. Kita vertus, filosofas ėmėsi nagrinėti gilėjančią vakarietiškos sąmonės krizę, žmo-

gaus būties ir asmenybės kūrybinės laisvės problemas, žmogaus susvetimėjimo ir nivi-
liacijos požymius, tradicinių kultūrinių vertybių naikavimo pasekmes.

Dėl to atsirado humanistinis Heideggerio siekimas išsiveržti iš šio vulgarių
vertybių pasaulio ir įtvirtinti „tikruosius“, turinčius būties prasmę idealus ir dvasines
vertybes (jų simbolis tapo tikro meno kūrinys). Ši nuostata – tai mąstytojo noras įveikti
vakarietiškoji pragmatizmą, utilitarizmą, praplėsti tradicinę eurocentrinę mąstyseną,
atmesti mąstymo stereotipus ir pasiūlyti būdus Rytų ir Vakarų kultūros tradicijų deri-
niui. Šio derinio atsparos taškas yra mitas, archajinė sąmonė, pasižymintys sinkretiška
poetine dvasia, mąstymo ir būties vientisumu. Vadinasi, kelias, vedantis „į priekį“, į
dvasingos kultūros ir meno atgimimą, filosofo manymu, yra „žingsnis atgal“.

Meno paskirtį Heideggeris sieja su būties struktūrų įprasminimu, su nauja
ieškojimu kūryboje, kultūroje, gyvenime. Filosofas nuolatos pabrėžė aktyvią meninės
veiklos įtaką žmonių sąmonei, poelgiams, jos gebėjimą suteikti žmogaus gyvenimui
prasmę, konsoliduoti pagrindines kultūros raidos tendencijas bei nukreipti jas ir netgi
ištisu tautų likimą tam tikra linkme. Meno kūrinių mąstytojas vadino vaizdiniu, kuriame
ne atsispindi tikrovė, o „ryškėja“, „skleidžiasi“, „atsiveria“ būties tiesa.

Heideggeris, teigdamas, jog tikrame meno kūrinyje glūdi pačios būties atgarsis
ir atsiveria „istorinis kelias“, kuriuo eina ir pavienis žmogus, ir ištisos tautos, jis ne tik
protestavo prieš masinės kultūros vienadieniškumą, išsigimimą, bet ir siekė priversti
žmones susimąstyti, pajusti pareigą išsaugoti tikrąsias dvasines vertybes. Pagrindi-
niais kultūros raidos skatuliais jis laikė ne materialius, o dvasinius reiškinius (meną,
filosofiją). Atskleidamas žmonėms istorinę būties tiesą ir formuodamas savitą pasau-
lio regėjimo būdą, menas nulėmė tolesnę žmonijos istorijos vystymąsi. Dėl to atsirado
ir teiginys, kad visuomet, kai atsiranda menas, t. y. kai pasirodo pradžia, istorija pavei-
kiama – ji tik prasideda arba prasideda iš naujo. Vadinasi, Heideggerio kultūros filoso-
fija – mitologizuota istorijos filosofija, kuriai menas pirmiausia yra varomoji istorijos
jėga. Kita vertus, jis tampa priemone atskleisti šio proceso prasmę, kuri išryškėja
atsiveriant istoriniam būties kodui meno kūrinys.

Heideggeriškoji Nietzsche's ir klasikinių daoizmo, čan, dzen tekstų reinterpret-
tacija labai paveikė postmodernųjį mąstymą ir jo nulemtas kultūrologines koncepcijas,
kurios, atmetusios Platono binarizmą, pasirinko Tolimųjų Rytų filosofijai būdingą mąs-
tymo „atvirumą“, reliatyvizmą, poetinio mąstymo stilių. Nuo tada Rytų filosofijos ele-
mentai darėsi organiškai postmoderniojo mąstymo dalimi.

1990

J. ORTEGA Y GASSETO RACIOVITALIZMAS

Ortega y Gasseto fenomenas. Tarp XX a. dvasios valdovų ispanų mąstytojas José Ortega y Gassetas (1883–1955) yra viena paskutinių mirstančios humanistinės Vakarų civilizacijos asmenybių. Tai pasaulinio garso filosofas, kultūrologas, estetikas, meno filosofas, kritikas, sociologas, masinės kultūros teoretikas, eseistas ir aukštuomenės žmogus. Šis „ispanų kultūros grandas“, kaip vadina jį amžininkai, pavergdavo erudicija, vertinimų taiklumu, žaisminga ironija.

Visuotinai pripažinto ispanakalbės kultūros patriarcho, „didžiojo mokytojo ir auklėtojo“, Ortega'os idėjos ir įvairiapusė veikla daro ilgalaikį poveikį Vakarų intelektualams. Jo idėjos itin plačiai sklinda Ispanijoje ir Lotynų Amerikos šalyse, į jas išklausė daugelis žymiausių filosofų, kultūros veikėjų, menininkų. Intensyvi kultūrinė Ortega veikla yra pavyzdys daugeliui šių šalių intelektualų bei menininkų, skatina ispanakalbių menininkų veržimąsi į pirmaujančias pozicijas pasaulinėje kultūroje.

Ortega y Gassetas gimė 1883 m. gegužės 9 d. Madride įtakingo žurnalisto šeimoje. Intelektuali aplinka, kurioje augo būsimasis filosofas, nuo vaikystės ugdė jo polinkį į humanitarinius mokslus. Būdamas septynerių metų, jis susidūrė su M. Cervanteso herojais, kurie, paties filosofo prisipažinimu, stipriai veikė jo mąstyseną. Mokykloje uoliai studijavo senąsias graikų ir lotynų kalbas, literatūrą, domėjosi filosofijos ir meno istorija. 1898 m. įstojo į Madrido universiteto Filosofijos ir filologijos fakultetą, kurį 1902 m. sėkmingai baigė. 1906 m. gavęs Ispanijos vyriausybės stipendiją išvyko į „filosofų šalį“ Vokietiją ir tęsė studijas Berlyno, o vėliau Marburgo universitetuose. Vokietijoje susidomėjo Dilthey'aus, H. Coheno, K. Fiedlerio, A. Rieglio idėjomis, skaitė Aristotelio, Platono, Kanto, Hegelio, iracionalistų bei kultūros filosofų veikalus. Filosofinė vokiečių tradicija darė didelę įtaką idėjinei Ortega'os evoliucijai. Dar gyvendamas Vokietijoje, savo straipsnius jis skelbė ne tik Ispanijoje, bet ir Lotynų Amerikoje, ypač Argentinoje, kurioje jo idėjų poveikis ne mažiau ryškus nei tėvynėje.

1910 m. Ortega grįžo į Madrido universitetą ir tapo metafizikos profesoriumi. 1914 m. buvo išrinktas Karališkosios moralės ir politinių mokslų akademijos nariu. 1923 m. Ortega įsteigia ir redaguoja žurnalą *Revista de Occidente* – vieną autoritetingiausių kultūrinės bei meninės krypties leidinių pasaulyje. Tuomet ir pats pradėjo bendradarbiauti spaudoje kaip filosofas, literatūros ir meno kritikas. Ketvirtųjų Ispanijos Respublikos metinių proga Ortega apdovanotas *Grand Gordon* ordinu, o kitas žymus ispanų filosofas bei eseistas Miguelis de Unamuno tapo Madrido garbės pilie-

čiu. Ortega buvo vienas Respublikos gynėjų sąjungos organizatorių ir iki gyvenimo pabaigos išliko frankizmo priešininkas. Prasidėjus pilietiniam karui, 1936 m. jis emigravo. Ilgą laiką gyveno Prancūzijoje, Argentinoje, Portugalijoje.

1948 m. vienas talentingiausių Ortega'os mokinių Julianas Mariás Madride įsteigė Humanitarinių mokslų institutą ir pavadino savo mokytojo vardu. Sugrįžęs iš tremties, Ortega šį institutą paverčia svarbiu žmogaus asmenybės problemų tyrinėjimo centru. 1949 m. mąstytojas tapo Marburgo universiteto garbės daktaru (*Honoris Causa*), o kiek vėliau tokį titulą jam suteikė ir Glazgo universitetas. Sulaukęs 70 metų amžiaus jis atsisveikino su Madrido universiteto Filosofijos katedra ir atsidėjo moksliniam darbui. 1954 m. jam įteiktas J. W. Goethe's aukso medalis. Ortega y Gassetas mirė 1955 m. spalio 18 d. ir buvo plačiai pagerbtas daugelio šalių spaudos.

Puikaus literatūrinio stiliaus meistro Ortega'os veikaluose nėra klasikinei filosofijai būdingo sistemingumo. Jis nesiekė nei sukurti vientisos filosofinės sistemos, nei tapti akademiniu mąstytoju. Tiksliausiai jo filosofinių ieškojimų esmę, anot paties mąstytojo, apibūdina frazė *amor intellectualis*, t. y. intelektualinė aistra. Filosofo mąstymo stilius savitas, kupinas proto energijos, jautrumo žmogaus būties ir jo kūrybinės realizacijos problemoms. Įvairiais savo dvasios raidos tarpsniais jis domėjosi ir kultūros filosofija, ir „gyvenimo filosofija“, ir filosofine antropologija, ir meno filosofija. Esminiais savo mąstysenos bruožais jis bene artimiausias egzistencinės filosofijos tradicijai (Schopenhaueris, Kierkegaard'as, Nietzsche, de Unamuno, Heideggeris), kurioje vyrauja asmeninė autoriaus pozicija. Ortega'os mąstyseną veikė ir formalistinės meno filosofijos idėjos (Fiedleris, Rieglis), ypač fiedleriškasis elitarizmas, formalizmas ir „meninio regėjimo“ koncepcija. Jis, kaip ir Fiedleris, Nietzsche, S. Mallarmé, Valéry, įrodinėja, kad Vakarų kultūrą gali išgelbėti tik elitiškumas, todėl būtina sukurti naują elitinę kultūrą, kuri ryžtingai atsiribotų nuo masių ir tiesmuko realizmo.

Regėdamas stiprėjančias asmenybės, humanistinių idealų, kultūros ir meno niveliacijos, technokratijos tendencijas Ortega ieškojo būdų šiems procesams paveikti. Racionalistinės pasaulėžiūros išgalėjimą jis laikė viena pagrindinių filosofijos, kultūros ir meno krizės priežasčių ir pasisakė prieš vienpusišką racionalizmo kultą: jis teigė, kad besaikis žavėjimasis protu pernelyg ilgai vyravo siekiant atsiriboti nuo kasdienių žmogaus būties ir kūrybos problemų.

Pažinti svarbias žmogaus problemas galima tik sukūrus naują, „raciovitalinę“, filosofiją, kuri suvienytų racionalųjį (protas) ir spontaniškąjį (gyvenimas) pradus. Todėl savo raciovitalinėje koncepcijoje apibendrina įvairių filosofinių tradicijų idėjas: egzistencinio mąstymo (Kierkegaard'as, de Unamuno, Heideggeris), „gyvenimo filosofijos“ (Nietzsche, Dilthey'us, Spengleris), fenomenologijos (Husserlis), intuityvizmo (Bergsonas) ir psichoanalizės (Freudas).

Nors buvo plačiai paplitusi nuomonė, kad Ortega yra besąlygiškas elitinės ideologijos šalininkas, jis neneigė plačiųjų liaudies masių galimybės dalyvauti kultūrinių ir meninių vertybių kūrimo bei vartojimo procese, nes, kaip ir Malraux, H. Readas, Dufrennas, tikėjosi, jog kultūros ir meno priemonėmis visuomenę galima pakeisti, pašalinti jos skaudulius. Toks požiūris vertė jį aktyviai dalyvauti įvairiame šviečiamajame darbe ir Ispanijos politinio švietimo lygoje. Viename jos dokumente Ortega pabrėžė, kad pirmiausia kreipiasi į mažumą, kuri dėl šiuolaikinės visuomenės sanklodos yra daugiau išprususi, kultūringa, sąmoninga, atsakinga. Jis ragino tą mažumą glaudžiau bendradarbiauti su nelaimingomis, nepriteklių kenčiančiomis masėmis.

Žurnalas *Revista de Occidente* priartino ispanų kalbą vartojančių šalių filosofus, menininkus, literatūros ir meno teoretikus prie pasaulinių kultūros aktualijų. Publikuojamiems straipsniams Ortega skyrė daug dėmesio. Pirmojo savo raštų dvitomio pratarmėje jis nurodo savo kultūrologinį *credo*: kiekvienai nacionalinei kultūrai būtina nuolat plėsti savo dvasios horizontus, gilintis į svarbiausius kitų kultūrų laimėjimus. Mąstytojas apgailestaudamas teigia, kad daugelis dvasinių vertybių ispanų tautai yra svetimos ir čia dar „karaliauja kasdieniškos ir vulgarios vertybės“ [Mesnard, 1957, p. VIII]. Šis niūriuos kultūrinės tėvynės aplinkos suvokimas ir vertė jį daug dėmesio skirti tokiai intelektualiai priemonei, kaip žurnalas. Jame nuolat buvo informuojama apie svarbiausius kultūrinius bei meninius procesus, vykstančius Prancūzijoje, Vokietijoje ir kitose šalyse, skelbiama naujausių verstinių filosofijos, estetikos, kultūrologijos, meno kritikos publikacijų.

Kultūrologinė problematika. Įvairiais dvasinės raidos tarpsniais kultūrologinei problematikai Ortega buvo itin atidus. Knygoje *El tema de nuestro tiempo* („Mūsų laikų tema“, 1923) kultūrą jis aiškina kaip idėjų apie pasaulį ir žmogų, kurios esmiškai skiriasi nuo mokslo idėjų, sistemą. „Mokslas, – rašo jis, – yra mąstymo sugebėjimas, ieškantis tiesos dėl pačios tiesos. Jis nėra biologinė intelekto funkcija, kaip kitos vitalinės potencialios“ [Ortega y Gasset, 1999, p. 194]. Vadinasi, mokslo idėjas žmogus žino, o kultūros idėjomis gyvena kiekvieną savo būties akimirka. Kita vertus, mokslo tiesos yra anoniminės, nepriklausomos nuo žmogaus kultūros – įgauna prasmę tik tapdamos gyvenimo veiklos dalimi.

„Kultūra užsimezga gyvoje subjekto gelmėje ir, kaip ne kartą sakiau, yra gyvenimas *sensu stricto*, spontaniškumas, subjektyvumas. Mokslas, etika, menas, religinis tikėjimas, juridinė norma po truputį tolsta nuo subjekto ir įgyja savitą konsistenciją, nepriklausomą vertę, prestižą, autoritetą. Artėja tokia akimirka, kai visa tai sukūręs gyvenimas lenkiasi, paklūsta ir tarnauja savo kūriniams. Kultūra objektizavosi ir už-



J. Ortega y Gasset

ėmė priešingą ją sukūrusiam subjektyvumui poziciją. Objektas, „ob-jectum“, „Gegenstand“ reiškia prieš-pastatytas, patvirtinantis save ir oponuojantis subjektui savo dėsni, tvarką bei valdymą. Taip kultūra pasiekia savo viršūnę. Tačiau ši gyvenimo prieš-prieša, šis subjekto atstumas privalo turėti ribas. Kultūra išlieka tik nuolat patirdama gyvybinę subjektų įtaką. Jei ši apytaka sutrinka, kultūra atitolsta, greitai išdžiūsta ir hieratizuoja. Taigi esti kultūros užuomazgos valanda – lyrinė ir kultūros sustingimo valanda – hieratinė. Esti besiformuojanti ir jau sukurta kultūra“ [Ten pat, p. 182–183].

Į „gyvos“ autentiškos kultūros vardą, Ortega'os nuomone, gali pretenduoti tik tiesiogiai su esmingiausiais vidiniais žmogaus poreikiais susijusi kultūra, kuriai reikštis šiuolaikinėje Vakarų civilizacijoje vis sunkiau.

Mokslininkas priekaištauja, kad Vakarų žmogus iki šiol gyvena vergaudamas senovės graikų skoniams ir įpročiams. Viena kitą keičiančių sąvokų *raison* (*pranc.*; protas, intelektas, protingumas, sveikas protas), vėliau *švietimas* ir pagaliau *kultūra* su-reikšminimas lėmė visų sąvokų išsigimimą bei nekritišką mąstymo sugebėjimų dievinimą. Sunkiausia iš visų grandinių yra „besaikis racionalaus proto“, *intelektualizmo* aukštinimas ir požiūris į kultūrą, mąstymą, kaip į savitikslius ir savaime pakankamus dalykus. Iš čia atsirado klaidingas požiūris į žmogaus gyvenimą, kaip į kultūros tarnaitę, kadangi kultūra buvo grindžiama gyvenimo prasmė. Toks tikrųjų *kultūros* ir *gyvenimo* santykių iškreipimas pastarąjį šimtmetį buvo idėjų, knygų, meno kūrinių perprodukcijos priežastis, sukėlusį katastrofišką *kultūrinę infliaciją*. Dėl kapitalistinio gamybos dėl gamybos principo Vakarų civilizaciją užtvindė daugybė kvazikultūrinių surogatų ir išryškėjo Vakarų kultūros krizė. „Dabartinė Europos kultūra, turinti tikslą būti vienintelė racionali, racija pagrįsta kultūra, jau nėra gyvybinga ir proto sukurta, o mitiškai pritaikyta“ [Ten pat, p. 179–180].

Ortega'os veikaluose matyti vadavimasis iš dogmatizuotos XIX a. kultūros filosofijos, domėjimasis neeuropinėmis civilizacijomis, todėl yra daugybė aliuzijų į įvairius Rytų civilizacijų aspektus. „Nustokime vadinti barbariškoms neeuropinėms kultūras, pradėkime gerbti jas kaip sau lygiavertę reakciją į susidūrimą su kosmosu. Kinų perspektyva yra tiek pat teisėta, kiek ir vakariečių“ [Ten pat, p. 244]. Aiškindamasis europinės kultūros raidos perspektyvas, filosofas plėtoja Schopenhauerio ir Nietzsche'š koncepcijomis pagrįstą Rytų bei Vakarų civilizacijų, mąstymo tipų, religijų lyginamosios analizės tradiciją. „Palyginus Vakarų ir Azijos – indų, kinų – gyvenimą, stebina nestabili europiečio ir itin nuosaiki rytiečio dvasia. Ši pusiausvyra rodo, kad Rytų žmogus bent jau didžiausioms gyvenimo problemoms yra radęs tinkamiausias realybės formules. Europietis atvirkščiai – lengvabūdiškai vertina paprasčiausius gyvenimo veiksnius, išgalvoja keisčiausių jų interpretacijų, kurias būtina periodiškai keisti“ [Ten pat, p. 245].

Ortega įrodinėja, kad naujaisiais amžiais Vakarų civilizacijoje suklestėję mokslas, moralė, menas, teisingumas sudarė pagrindinę kultūros sąvokos prasmų aplinką, kurioje ji *reiškėsi kaip vidinis gyvenimo veiklos produktas. Visos šios kultūros sritys yra iš esmės gyvenimo veiklos, nuostabios ir dosnios gyvenimo emanacijos, kurias kultūra vertina kaip atsietas jas sukūrusio ir maitinančio integralaus gyvenimo proceso dalis. Šia mintimi atskleista pamatinė Ortega'os kultūros filosofijos nuostata priversti kultūrą tarnauti gyvenimui. „Žmogaus gyvenimas, – aiškina jis, – išskirtinė tikrovė, apie kurią pirmiausia reikia pasakyti, kad ji yra radikali tuo požiūriu, jog būtent su ja santykiaujamos visos kitos tikrovės; visos jos – tikros arba galimos – joje vienaip ar kitaip ryškėja“* [Ortega, 1955, p. 9].

Ispanų mąstytojas kritikuoja porenesansinėje Vakarų kultūroje išsigalėjusią vienašalę perdėto racionalizmo tendenciją, siekimą priderinti savo įsitikinimus prie proto skelbiamos tiesos. Iš čia atsirado Vakarų, ypač XIX a., žmonėms būdingas naivus tikėjimas kultūra, kuri Ortega traktuoja kaip sąmonės gelmėse įsitvirtinusią „milžinišką kolektyvinę fikciją“. Toks požiūris svetimas rytiečiui, kuris „įpratęs neskirti kultūros nuo gyvenimo, nes šioji turinti būti gyvybinga; vakariečio elgesyje mato radikalią, visapusišką apgaulę ir bendraudamas su europiečiu negali nuslėpti paniekos“ [Ortega, 1999, p. 181].

Žmogaus gyvenime jis išskiria du svarbius aspektus: *kultūrą ir spontaniškumą*, kurie tik Vakarų Europos civilizacijoje išsiskyrė į du skirtingus polius. Indų ir kinų civilizacijose priešingai, pavyzdžiui, mokslas bei moralė niekada nesiekė tapti nuo spontaniško gyvenimo nepriklausomomis jėgomis ir jį valdyti. Todėl Rytų mąstymas, priešingai nei objektyvumą ir racionalizmą vertinantis vakarietiškas, niekuomet neatitrūko nuo subjekto. Tai lėmė rytietiškam mąstymui būdingą didžiai asmeninę orientaciją, dėmesį praktinio žmogaus gyvenimo problemoms. „Neneigiu požiūrio, kad Rytų gyvenimas yra tobulesnis už Vakarų, tačiau jiems kultūra yra akivaizdžiai „mažiau“ [svarbi] nei mūsų kultūra mums, ji ne taip radikaliai atitinka šio termino prasmę, kurią jam suteikiame mes. Europos šlovė ir galbūt tragedija yra tai, kad ši transcendentali gyvenimo dimensija sulaukė paskutinių pasekmių. Rytų išmintis ir moralė niekada neprarado tradicinio pobūdžio“ [Ten pat, p. 183].

Ortega pabrėžia, kad bodėjimasis praeities menu yra grynai europinis reiškiny, priešingas Rytų kultūrose viešpataujančioms tradicionalistinėms nuostatoms, sėkmingai gyvavusioms keliolika šimtmečių ir tebegyvuojančioms dabar. Klasikiniam Tolimųjų Rytų menui būdingas vaizdinių neišbaigtumas, neišsakymas sukuria neaprepiamas erdves interpretacijai, žadina meno suvokėjo aktyvumą bei kūrybingumą. Vadinamąjį tapybinį primitivizmą jaunieji Vakarų menininkai perėmė iš pirmykščio ir Rytų tautų meno, remdamiesi rytietiška *non finito* teorija. Pirmykščiame mene, Ortega'os manymu, juos žavėjo tradicijos nebuvimas arba nežymus jos pasireiškimas. Tai

yra polėkis jaunos sielos, ieškančios tradicinių, visuotinai priimtų normų neužgožtų kelių. Ši vaiko arba naiviomis akimis suvokta tikrovė moderniosios kartos menininkui tampa protestu prieš Vakarų egocentrizmą, išsigalėjusį europinėje sąmonėje nuo renesanso laikų.

Naujausiuose Vakarų civilizacijos procesuose Ortega išvelgė *per amžius susiklosčiusių tradicinių gyvenimo formų irimą, posūkį nuo naujaisiais amžiais išsigalėjusių socialinio gyvenimo, mąstymo, kūrybos nuostatų į naują, dar nepažįstamą kultūrą*. Savo gyvenamąjį laikotarpį filosofas traktuoja kaip chaotišką pereinamąjį tarpsnį, kurio krizės konvulsijose dar tik ryškėja ateities pliuralistinės kultūros apmatai. Joje turėtų išsigalėti daugybės skirtingų požiūrių, kūrybos principų įvairovė.

Aiškindamasis naujų civilizacijos procesų esmę, filosofas nagrinėja įvairius individualaus gyvenimo socialinių santykių, mokslo, filosofijos, estetikos, meno aspektus ir Vakarų civilizacijos krizę apibūdina „masių sukilimu“. Į istorijos areną įžengia menkos kultūros, tačiau kupinos kosminių ambicijų, išklabinusių hierarchines Vakarų civilizacijos socialinio gyvenimo ir kultūros sanklodos. Todėl nūdienėje Europos kultūroje „nyksta herojai, o lieka tik choras“. Pastarąjį šimtmetį Vakaruose išgalinti liberali demokratija, technikos pažanga skatino spartų materialinės gerovės, prekių srautų ir gyventojų skaičiaus augimą. Tačiau šie palankūs civilizacijos raidai veiksniai netrukus išaugino „piktybės gėles“ – masių sukilimą, naikinantį tas demokratines socialinio gyvenimo, kultūros formas, per kurias jos atsirado.

Masinės kultūros kritika. 1930 m. paskelbtoje knygoje *La rebelión de las masas* („Masių sukilimas“) Ortega gvildena XX a. Vakarų civilizacijos paradoksą, kai kultūra, sparčiai plisdama platyn, daro didžiulę prarają tarp intelektualinės mažumos kuriamų dvasinių vertybių ir daugumos vartotojų „masinės kultūros“ produktų. Šiame veikale toliau konkretizuojamos kultūrologinės Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono, Spenglerio ir Heideggerio idėjos. Jame ne tik atskleidžiama stiprėjanti Vakarų kultūros bei meno krizė, tačiau ieškoma ir išeities.

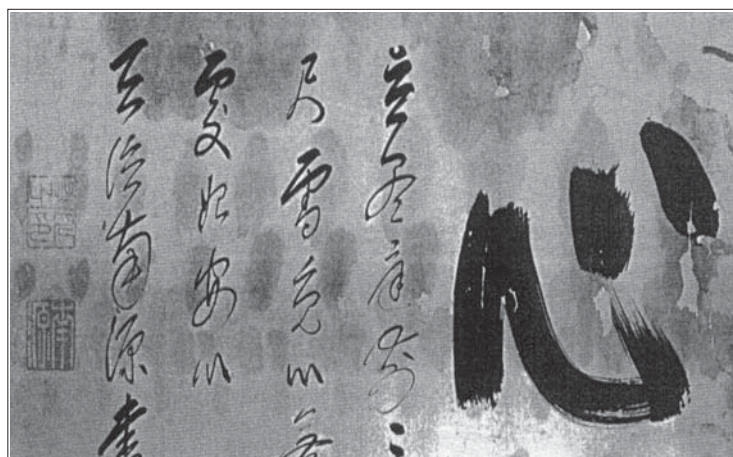
„Šių dienų Europos visuomenės gyvenimą lemia vienas itin svarbus faktas: visa valdžia – masių rankose. Kadangi jos dėl savo prigimties nesugeba tvarkyti netgi savo likimo, tai ką jau kalbėti apie visą visuomenę. Vadinasi, Europa dabar išgyvena pačią giliausią krizę“ [Ortega y Gasset, 1993, p. 19]. Vakarų civilizacijos krizę apibūdindamas kaip neginčijamą postulata, Ortega mėgino nubrėžti demarkacinę liniją tarp elitinės „dvasios genijų“ kultūros ir „masinės kultūros“, t. y. „tikrąją“ kultūrą atriboti nuo „vulgarios technokratinės civilizacijos sukurtos“ masinės („žmogaus-masės“) kultūros.

Būtina pažymėti, kad žmogaus-masės sąvoka Ortega'os veikaluose neturi nieko bendra su proletariatu ar valstietija, nes masinės kultūros vartotojais, anot filosofo, tampa visų socialinių luomų žmonės, besiremiantys vulgariu skoniu ir masinės

psichologijos stereotipais. Visą žmonijos kultūrą filosofas vertina kaip atskirų „dvasios genijų“ veiklos rezultatą. Masės jam – tai amorfinė jėga, nesugebanti išsiveržti iš savo ribotumo. Visuomeniniame gyvenime masinės sąmonės stereotipai slegia mąstančius žmones ir neišvengiamai verčia juos susvetimėti bei užsisklęsti. Tačiau kai kritiškai mąstanti asmenybė galutinai pasirenka „save“ ir paskęsta introspekcijoje (Kierkegaard'o motyvas), tuomet jai atsiranda galimybė pasitraukti iš „netikrojo“ visuomeninio egzistavimo ir pasinerti į kur kas gilesnę individualią egzistenciją. Šis įsigilinto į save procesas, Ortega'os manymu, yra svarbiausia asmenybės išraiška, galutinis laisvojo pasirinkimo rezultatas. Tik kurdama dvasingą kultūrą – savotišką harmoningą „antipasaulį“ ir priešpriešindama jį rūščiai realybei (Heideggerio motyvas), žmonija, anot filosofo, gali surasti pozityvią išeitį iš dvasinės krizės.

Aukščiausia žmogaus paskirtis, pasak Ortega'os, – kurti kultūrą, kurios lygį jis sieja su visuomenės išsivystymu. Kultūra čia traktuojama kaip „gyvų idėjų sistema“, vienintelis patikimas stabilų dvasinių vertybių prieglobstis. Kuriant kultūrinės, ypač meninės, vertybes, filosofas regi galimybę asmenybei išsiveržti iš neautentiškos būties į aukščiausiųjų dvasinių vertybių pasaulį. Kultūra – tai kūrimas tokių dvasinių vertybių, kurios lemia gyvenimo prasmę. Norint gyvenimą keisti, reikia ne skverbtis į jį, o bėgti nuo jo į kultūrą, nes jos pokyčiai tiesiogiai veikia gyvenimą. Ribotos filisterinės sąmonės žmonių gyvenime kultūrinės ir meninės vertybės atlieka „paviršutinišką“ vartotojišką vaidmenį, o intelektualiam elitui jos itin svarbios. Šias vertybes perkėlusį į savo vidinį pasaulį, intelektualiai asmenybė paverčia jas neatsiejama dvasinio gyvenimo dalimi ir kartu plėtoja savo asmenybės unikalumą.

Ortega'os manymu, kultūra barbariškėja dėl vieno civilizacijos ciklo su kultūros vertybių sistema pabaigos ir perėjimo į kitą neišvengiamumo. Tai savotiškas apsiavimas nuo apmirusios kultūros liekanų. Barbarybė pakeitė antiką nauja barbarybe, vėliau atsirado renesansas, kuris pakeitė labai komplikotą ir rafinuotą vėlyvųjų viduramžių kultūrą. „Žmogus nutolo nuo savęs. Kultūra išsiskleidė tarp jo ir realaus



Cordoba –
maurų ir ispanų
kultūros centras.
Senovinis
raižinys

pasaulio [...]. Žmogui belieka vienintelė išeitis – nusikratyti ją, bėgti nuo jos“ [Ortega y Gasset, 1970, p. 88].

Šiuolaikinė pramoninė Vakarų civilizacija, Ortega'os nuomone, įžengia į analogišką XV a. sukrėtimų tarpą, kai išryškėjo nauji kultūros procesai, nulėmę vėlesnę Vakarų civilizacijos raidą. Nūdienę globalinės kultūros krizę su 1400–1650 m. Vakaruose atsiradusiais civilizacijos lūžiais sieja tai, kad šimtmečiais vyravusios tradicinės vertybės prarado prasmę, ir žmogų netikėtai apėmė dvasinis nesvarumas. Dėl to buvo prarastos mąstymo ir prasmingos veiklos perspektyvos. Esminiai kultūros pokyčiai įgauna katastrofos pobūdį. Vakarų civilizacijos krizės priežastis – masių sukilimas, hierarchinių kultūros principų ir normų erozija. Ten, kur nėra normų, pilietinių įstatymų kontrolės, galimybės apeliuoti į aukščiausiuosius teisingumo, proto principus, nėra erdvės kultūrai.

Ortega'os kritikos strėlės krypta į pirmaisiais XX a. dešimtmečiais Europoje atsiradusį totalitarizmą, pakeitusį „teisingumą jėgos principu“. Totalitarizmo išgalėjimą jis vertina kaip nekvestionuotą Vakarų civilizacijos krizės požymį, griauinantį jos pamatus. Totalitarizmo galios stiprėjimas čia tiesiogiai siejamas su kultūros masiškėjimu, intelektualinio elito terorizavimu. Standartizuotos masinės sąmonės atstovai, atmetę per amžius nusistovėjusius hierarchinius visuomenės valdymo principus, ryžtasi nesugebėdami vadovauti socialiniams ir kultūros procesams.

Visuomeniniame gyvenime mąstytojas pastebi aktyvų žmonių, besiorientuojančių į žemiausias masinės kultūros formas, brovimąsi į visas kultūros ir meno sritis. Savo kultūros filosofijos uždaviniu jis laiko *principinį dvasingos intelektualinės kultūros atribojimą nuo niveliuojančio masinės kultūros poveikio*. Perimdamas pagrindines Nietzsche' s masinės kultūros kritikos idėjas, jis su nežymiais pakitimais išsaugoja Spenglerio autonominių kultūrinių ciklų kaitos schemas, kultūros ir civilizacijos priešpriešos idėją. Periodiška kultūrinių ciklų kaita čia aiškinama laipsnišku mokslo, technikos, civilizacijos tobulėjimu, iš vidaus griauinančiu kultūros pamatus.

Demaskuodamas Spenglerio „nerūpestingą optimizmą“, teigiantį, kad technika ir mokslas gali plėtotis netgi tuomet, kai susidomėjimas pagrindinėmis kultūros nuostatomis blėsta, Ortega pareiškia, jog technika ir mokslas pradeda nykti tada, kai žmonės „nustoja domėtis kultūra be išskaičiavimų, dėl jos pačios, dėl pagrindinių kultūros principų“. Analogiški procesai, filosofo įsitikinimu, vyksta ir visose kitose kultūros srityse, taigi ir mene. Polemizuodamas su Spengleriu, mąstytojas pirmiausia siekia įveikti tragišką jo „faustiškosios kultūros“ žuvimo fatališkumą.

Ortega optimistiškiau nei Spengleris, Berdiajevas, Sedlmayeris žvelgia į Vakarų Europos civilizacijos likimą. Jis viliasi, kad, be „masių sukilimo“ ir kultūros niveliavimo, vyksta kitas uždaros elitinės kultūros tapsmo procesas. Taigi XX a. Vakarų kultūros

krizę apibūdindamas kaip neginčijamą postulatą Ortega brėžia ryškų brūkšnį tarp elitinės ir „dvasios genijų“ kultūros, t. y. „tikrąją elito“ kultūrą atskiria nuo vulgarios technokratinės civilizacijos sukurtos masinės („žmogaus-masės“) kvazikultūros.

Šiuolaikinėje „techninėje eroje“ išgalėjus racionalistinei pasaulėžiūrai, anot Ortega'os, Vakarų kultūroje įsivyravo miesčioniška masinė ideologija. Ją platina eiliniai technokratai, liumpeninteligentai, įvairių socialinių luomų individai, neturintys atsakomybės, minties gelmės. Būdami abejingi dvasinės kultūros likimui, savo kosminėmis ambicijomis jie tironizuoja viską, kas kultūroje tikra, išskirtina, verta pagarbos. Stiprėjantis kultūros „masiškėjimo“ procesas, destruktivus „žmogaus-masės“ brovimasis į kultūrą čia suvokiamas kaip ryškus jos išsigimimo požymis. Filosofas tikslina, jog „žmogus-masė“, vulgaraus „kolektyvinio mąstymo“ reiškėjas, tai ne darbininkų masė, proletariatas. Masė Ortega'i – „tai žmonių be ypatingos kvalifikacijos integralas“, tiksliau, pilka vidutinybė, praradusi individualybę, niekuo nesiskirianti nuo kitų panašių subjektų, įprasminančių „bendrą tipą“. Šis beveidžių žmonių tipas – neišprusimo ir intelektualinio bukumo įsikūnijimas, dažniausiai pasižymintis beribiu tikėjimu savo nuostatų teisingumu, – visur siekia įtvirtinti trivialius savo gyvenimo principus. Todėl kiekvienas, kuris atrodo ir mąsto ne taip, „kaip visi“, rizikuoja tapti šios visuomenės išstumtuuju, atsilikėliu.

Vadinasi, žmogaus nuasmeninimas, svarbiausių humanistinės kultūros vertybių menkinimas modernios Vakarų civilizacijos yra vertinamas kaip tiesioginė „žmogaus-masės“ tironijos pasekmė, primityvaus miesčioniško jo skonio ir gyvenimo normų išdava. Ortega sako, kad visa, kas dabar vyksta visuomeniniame ir asmeniniame gyvenime iki pačių giliausių bei intymių dalykų (išskyrus iš dalies mokslą), yra nerimta ir nepastovu. Negalima tikėti tuo, kas yra skelbiama, reklamuojama, iškeliamą bei liaupsinama, visa tai taip greitai išnyksta, kaip ir atsiranda... Visi šie reiškiniai neturi šaknų... Tai ne kūryba, kurią turi skatinti giluminė gyvenimo esmė: šie reiškiniai nesukelti vidinio impulso, tikrosios būtinybės. Vienu žodžiu – visa tai yra apgaulė.

Gvildendamas masinės kultūros apraiškų ir abejotinų jos vertybių skverbimąsi į grynąją kultūrą, Ortega pastebi, kad tose socialinėse struktūrose, kuriose vyrauja šios kvazivertybės, žmonės jau nesąmoningai renkasi „masinės psichologijos“ stereotipus, niveliuotą masinės sąmonės lygį. Šie stereotipai kelia pavojų tikrosios kultūros kūrėjams. Visą žmonijos kultūros ir meno istoriją filosofas aiškina išimtinai kaip pavienių intelektualų, „dvasios aristokratų“ veiklos rezultatą. Kultūra ir visuomenė jam visuomet pasižymi tam tikru elitiškumu, nes ji tik tiek yra visuomenė, kiek yra aristokratiška, ir nustoja būti visuomenė, kai praranda aristokratiškumą.

Visuomenė – tai iracionalus „netikrų“ socialinių santykių pasaulis. Žmogaus būtis jame vaizduojama kaip egzistencinė „drama“, apibūdinama tragiškomis katego-

rijomis, artimomis Heideggerio „fundamentaliojoje ontologijoje“ plėtojamoms sąvokoms. Perėmęs dramatiškus egzistencinės filosofijos leitmotyvus, Ortega, skirtingai nei Heideggeris, orientuojasi ne į žmogaus būties „laikinumą“, „baigtinumą“, bet ieško būdų visapusiškai atskleisti asmenybės kūrybiškumą. Filosofas įsitikinęs, kad mąstantis žmogus tik pasirinkdamas egzistencinę gyvenimo poziciją, kurdamas savitą autentiškos kultūros „antipasaulį“, priešingą kvazikultūrinių reiškinių lavinai, gali rasti dvasinį išsigelbėjimą ir kartu – jo orumo nepažeidžiančią išeitį iš gyvenimo dramos. Jo gyvenimo sąvoka yra platesnė negu kultūros, vadinasi, kiekviena kultūra iš esmės yra klaida, nes gyvenimas negali būti išreiškiamas vien kultūrinėmis vertybėmis. Todėl filosofas formuoja savitos, pabrėžtinai estetizuotos kultūros-žaidimo taisykles, simbolizuojančias intelektualios sąmonės bėgimą nuo žiaurios tikrovės ir egzistencijos skaudulių į aukščiausių dvasinių bei meninių vertybių pasaulį. Tokios kultūros modelis jam atrodo esąs modernusis XX a. pradžios menas. Taip Ortega nuosekliai pereina iš kultūros filosofijos problematikos į estetikos ir meno filosofijos problematiką.

Estetika ir meno filosofija. Ortega'os estetikos ir meno filosofijos kontūrai ryškėja jau ankstyvosiose esė „Džokonda“ (1911), *Estética en el tranvía* („Estetika tramvajuje“, 1913), *Meditaciones del Quijote* („Meditacijos apie Don Kichotą“, 1914), *Ensayo de estética a manera de prologo* („Esė estetinėmis temomis prologo forma“, 1914), *Sobre el punto de vista en las artes* („Apie žiūrėjimo tašką mene“, 1924). Pastarosiose trijose jau aiškiai matyti daugelis būsimojo „Meno dehumanizavimo“ (*La deshumanización del arte*, 1925) leitmotyvų. Šiuose veikaluose regima reakcija į psychologizmą meno teorijoje ir išsigimstančias antrosios XIX a. pusės realistines bei natūralistines meno kryptis. Ironizuodamas psichologines koncepcijas, filosofas priduria, kad jeigu meno reikšmę lemtų jo poveikis mūsų jutimo organams, tuomet geriausiomis meno priemonėmis taptų kutulys ir svaigieji gėrimai.

Ankstyvieji Ortega'os meno tyrinėjimai remiasi literatūrocentrizmu. Analizuodamas literatūros pokyčius, jis santūriai vertina realistinę literatūrą. Filosofas, kaip ir Nietzsche, iškelia Dostojevskio fenomeno reikšmingumą, nes jis „išsigelbėjo iš tos visuotinės laivo katastrofos; tai nepavyko srovės nešamam praeito amžiaus romanui“ [Ortega, 1999, p. 361]. Nesąmoningas, neramus Dostojevskio personažų charakteris, anot Ortega'os, padaro jo kūryboje rašytoją svarbesnį nei romanai. Jis iškelia mintį, kad skiriamasis „tikros“ asmenybės ir meno bruožas yra tragiškumas, nes tik jis tapčiai įtvirtina absoliučią asmenybės vertę. Kritikuodamas realistinės tradicijos literatūrą dėl jos perdėto dėmesio siužetui, paskutine reikšminga romano žanro manifestacija Ortega vadina M. Prousto epopėją „Prarasto laiko beieškant“. Šiuolaikinio romano esmę, jo akimis, sudaro ne veiksmas, bet grynas išgyvenimas – personažų veikloje, jų tarpusavio santykiuose ir aplinkoje.

Polemiką su psichologine pažiūra į meną Ortega tęsia veikale „Esé...“. Jausmai, emocijų išraiška, – teigia jis, – tai ne pagrindinis meno tikslas, kurio siekia menininkai. Meno kūrinys neišreiškiamas realus jausmas, kuris yra tik ženklas, išraiškos būdas. Don Kichotas, aiškina jis, – ne realus žmogus, o nepriklausomas estetiškas objektas, gyvenantis savoje aplinkoje, kitokioje nei fizinė ir psichologinė estetinio pasaulio aplinka.

Plėtodamas šią mintį, Ortega lygina kalbos ir meno funkcijas. Kalba aprašinėja, apibūdina daiktus, o menas išraiškos forma juos įgyvendina. Ši meninė išraiška reiškiasi ambivalentiškai: 1) iliuzijos sukūrimo ir 2) įgyvendinimo formomis. Vadinasi, menas yra „sukūrimas“ savitos, visiškai nepriklausomos nuo tikrovės meninės vertybės arba naujo daiktiškumo. Kita vertus, meno „irealumas“ irgi dvilypis: 1) jis nerealus, jo objektas yra kažkas nauja, iš esmės besiskiriantis nuo tikrovės, 2) šis naujas estetiškas objektas neišvengiamai lemia tikrovės panaikinimą.

Šią mintį Ortega aiškina *meno kūrinį traktuodamas kaip sąmonės būsenos įprasminimą*. Filosofo įsitikinimu, niekas negali tapti sąmonės objektu tol, kol neįgauna konceptualios idėjos pavidalo. Norėdamas aprašyti jaučiamą skausmą, rašytojas turi pasitraukti iš jutimo į „pašalinio stebėtojo poziciją“, t. y. tapti tokiu asmeniu, kuris pajėgia savo skausmą analizuoti iš šalies. Taip pirmą kartą „aš jaučiu skausmą“ virsta autonomišku vaizdinu. Tęsdamas fenomenologinius apmąstymus, Ortega pažymi, kad pati statula visuomet skiriasi nuo to statulos vaizdinio, su kuriuo menininkas suranda vidinį ryšį. Vadinasi, *menas, kaip sąmonės kūrybos padarinys, visuomet yra irealus*.

Išsiaiškinęs meno kūrinio „irealumo“ problemą, mąstytojas pabrėžia esminį skirtumą tarp mokslinės ir meninės kūrybos. Kiekvienas tikras menininkas, teigia jis, yra nepakeičiamas. O mokslininkas visuomet gali būti pranoktas kito mokslininko. Moksle vertę įgauna tai, kas gali būti pakartota, o mene tai, kas unikalų.

Meno istoriją Ortega aiškina kaip nuolatos besikeičiančių meninių stilių raidos istoriją, kai nauji stiliai keičia jau neturinčius galimybių plėtotis. Meninių stilių kaitą lemia ne tik dvasiniai, socialiniai pokyčiai, tačiau ir grynai vidiniai meno raidos procesai. Pavyzdžiui, europinės tapybos raidą nuo Giotto iki filosofo gyvenamojo meto moderniosios tapybos straipsnyje „Apie žiūrėjimo tašką mene“ Ortega traktuoja kaip laipsnišką rutuliojimąsi nuo realaus apimtinio tikrovės objektų vaizdavimo subjektyvaus menininko dvasios būsenų įprasminimo link. Gvildendamas *Quattrocento* epochos italų ir flamandų tapytojų kūrybą, atkreipia dėmesį į jų tapomų objektų „apčiuopiamą daiktiškumą“. Vėlesniuose Raffaelio, El Greco, P. de Ribera'os, M. da Caravaggio ir kitų dailininkų kūriniuose jis pastebi laipsnišką perėjimą nuo artimo žiūrėjimo prie tolumo ir stiprėjančią čia išmąstomų struktūrų bei subjektyvių menininko dvasios būsenų svarbą.

Vakarų tapybos pokytį, Ortega'os manymu, paskatino impresionizmas, kurio šalininkai, tarsi ignoruodami taktilinius materialius regimų daiktų požymius, ima vertinti savo vidinį pasaulį ir pateikia jo „impresiją“. Atradęs tapomų daiktų turį, P. Cézanne'as savo paveiksluose regimą pasaulį konstruoja iš pirminių geometrinių formų – kubo, cilindro, kūgio. Kartu jis toliau interiorizuoja subjektyvius menininko suvokimus. Klasikinio modernizmo tapybą Ortega aiškina kaip iš esmės naują pasaulėvoką, gražinančią meną į tikrąjį kelią. Šiam menui būdinga „stiliaus valia“. Taigi stilizuoti – vadina si, deformuoti realybę, derealizuoti. Mene „nėra kito būdo dehumanizuoti, išskyrus stilizavimą“ [Ten pat, p. 488]. Naujieji tapytojai *tapo ne regimą pasaulį ar gyvą modelį, bet pirmiausia menininko idėją, jo vaizdinius apie regimąjį pasaulį*. Ekspresionistai, kubistai, abstrakcionistai *nuo daiktų pereina prie „grynų“ idėjų, schemų, simbolių kūrimo*. Taigi porenesaninės Vakarų tapybos istorija Ortega'os koncepcijoje modeliuojama taip: iš pradžių tapomi daiktai, paskui išpūdžiai ir pagaliau idėjos, t. y. dėmesys pirmiausia sutelkiamas į išorinę tikrovę, vėliau į tai, kas subjektyvu, ir galiausiai į tai, kas intrasubjektyvu. Šie trys etapai identiški Vakarų filosofijos etapams.

Meno dehumanizacijos teorija. Pagrindiniame meno filosofijos problemas gvildeinančiame veikale „Meno dehumanizavimas“ Ortega siekia teoriškai apmąstyti Vakarų Europos dailės raidą nuo impresionizmo iki pirmųjų XX a. dešimtmečių. Jo meno dehumanizavimo koncepcija glaudžiai siejasi su ankstesne iracionalistinės meno filosofijos (Schopenhaueris, Nietzsche) tradicija. Pirmieji meno dehumanizavimo teorijos požymiai matyti Schopenhauerio voliuntarizme. Skelbdamas subjektyvių menininko polėkių, užslėptų jo instinktų prioritetą, iracionalizmo pradininkas kartu išstumia iš kūrybos daugelį tradicinių meno vertybių. Su jo vardu siejamas dehumanizuotam menui būdingas pasaulėžiūros tragizmas, panieka masėms, tikrovės ignoravimas, formos prioriteto skelbimas, siekimas įprasminti metafizines idėjas, atspindinčias pasaulio esmę. Schopenhaueris atskiria meno kūrinio formą nuo materialaus pagrindo ir priartina ją prie abstrakčios idėjos. Taip atsiranda mintis, kad „formos esmė suvokiama abstrakčiai ir intelektualiai“.

Meno dehumanizavimo idėjos rutuliojamos Kierkegaard'o „egzistencinės krizės“ filosofijoje. Ankstesnę racionalistinės meno filosofijos tradiciją kaltindamas „impersonalumu“, autentiškos kūrybos atramos tašku jis vadina mąstančio individo subjektyvumą [Kierkegaard, 1960, p. 474]. Tikras menas, jo įsitikinimu, turi ne atspindėti realų pasaulį, o išreikšti didžiai individualią menininko patirtį, žvelgti į pasaulį „iš vidaus“, iš vienišo, esančio priešišrame jam pasaulyje autsaiderio poziciją. Dehumanizuoto meno sampratą formavo Kierkegaard'o neįveikiama kūrybinė asmenybės krizė, jo potraukis mitologinėms (kvazimitologinėms) konstrukcijoms, aukščiausios realybės aprašinėjimas iracionaliais metodais (simbolizmas), griežčiausio subjektyvumo kultas. Jo, kaip ir Nietzsche's, veikaluose aukštinama pasaulio disharmonijos idėja,

kurios subjektyvus atspindys yra „skilusi“ sąmonė, praradusi ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis.

Meno dehumanizavimo idėjos toliau plėtojamos reliatyvistinėje Nietzsche's koncepcijoje. Savąja radikalia „vertybių perkainojimo“ programa jis siūlo iš naujo dvasios genijų meno pašalinti visas „žmogiškas, perdėm žmogiškas“ realybes ir mene įtvirtinti

„antžmogiškus“ idealus, kuriems svetimas sentimentalumas ir minkštakūniškumas. Išlaisvinęs meną iš tikrovės „pančių“ ir meno kuriamą iliuziją paskelbęs aukščiausia vertybe, jis kovoja dėl naujo „dehumanizuoto“ genijų meno, kuris ignoruoja vulgarių masių skonį. Jo nuomone, tik menas, esantis „kitoje gėrio ir blogio pusėje“,



J.B. Martínez
del Mazo.
Saragosos vaizdas

gali sukurti naują dvasios genijų kastą. Nietzsche ryžtingai atmeta išsigimstančio realistinio meno tradicijas ir aukština subjektyvią genijaus valią, formos reikšmę, teigia principinį meninės kūrybos akto spontaniškumą. Naujosios modernistų kartos menininkai perėmė iš jo įsitikinimą esą žmogaus būties tragiškumas neišvengiamas, tezę, kad „tikrojo“ meno tikslas – vaizduoti ne realų pasaulį, o menininko vidinį pasaulį. Taigi Nietzsche's koncepcijoje formuojama nauja meno dehumanizavimo programa, nukreipta prieš dekadentines XIX a. pabaigos tendencijas.

Įkvėpti maištingų šio mąstytojo idėjų, modernistinės kartos menininkai ryžtingai atmeta realistinio meno principus ir pradeda kurti „dehumanizuotą“ meną.

Tolesnė teorinės minties ir meno praktikos raida pastebimai keičiasi. Šios dvi intelektinės veiklos sritys tarpusavyje sąveikauja, ir – tai itin svarbu – nuo šiol besiformuojančios meno filosofijos koncepcijos patiria stiprų moderniajame mene vykstančių procesų poveikį. Audringa ekspresionizmo, kubizmo, futurizmo, dadaizmo, abstrakcionizmo evoliucija kelia teorinio apmąstymo būtinybę.

Veikale „Meno dehumanizavimas“ Ortega mėgina filosofiskai interpretuoti moderniojo Vakarų meno procesus. Naujasis menas išstumia vertybes – tai jis traktuoja kaip tikro dvasingo meno atgimimo požymį. Priešnuodis šioje koncepcijoje – „dehumanizavimas“, kuris turėjo apsaugoti tikrąją elitinę dvasios genijų kultūrą nuo destruktivaus masinės kvazikultūros poveikio. Dehumanizavimo esmė – kurti ne savitą originalų meną, o formuoti ypatingą kontempliatyvių intelektualų kastą, kuri, kultūros ir meno

padedama, sugebėtų išsaugoti dvasingumą. Kontempliatyvumas filosofui – tikrojo egzistavimo modusas ir didingo aukštai iškilusio virš pilkumos meno stilius.

Analizuodamas XIX a. pabaigos – XX a. pradžios didžiųjų meno reformatorių Picasso, Mallarmé, Prousto, Joyce'o ir kitų kūrybą, Ortega teigia, jog ryškiausias jų meno bruožas yra „naujas estetiškas jutimiškumas“, t. y. neigiamas šiuolaikinio menininko požiūris į „žmogiškąją realybę“. Jame irgi vengiama gyvų formų, siekiama, kad meno kūrinys būtų tik meno kūrinys, aukštinama žaidybinė jo kilmė, ironiškumas, vengiama visokio melo ir atsiribojama nuo transcendencijos. Šį naują meninės kūrybos stilių, kuris formuojasi kaip tiesioginė reakcija į individo depersonalizaciją, jis pavadina „meno dehumanizavimu“. Tradicinės pakraipos menas siekė sukurti tokią pačią ar tobulesnę tikrovę, perteikti jos iliuziją, o naujasis dehumanizuotas menas sutelkia dėmesį į grynai estetines vertybes, pabrėždamas meninio objekto nerealumą ir sąlygiškumą. Vadinasi, naujieji menininkai, sąmoningai vengdami tiesmukai atspindėti tikrovę, siekia išplėsti meno pasaulį vaizduotės sukurtais sąlygiškais formomis, simboliais, metaforomis.

„Paprasti žmonės mano, kad pabėgti nuo realybės lengva, o tuo tarpu šitai yra sunkiausias dalykas pasaulyje. Lengva apibūdinti ar nupiešti dalyką, kuris visiškai neturi prasmės, kuris yra negražus: šitam pakanka be sąryšio sudėlioti žodžius arba nubrėžti netvarkingas linijas. Tačiau gebėti sukonstruoti kažką, kas nėra „natūralios tikrovės“ kopija ir vis dėlto turi tiek substantyvumo, yra pats didžiausias menas“ [Ortega, 1999, p. 486]. Tikrovė čia traktuojama kaip savotiškas cerberis, trukdantis menininkui pabėgti į kitą – grynųjų meninių vertybių pasaulį. Taigi, atsiribodamas nuo realistinio meno tradicijos, Ortega teoriškai pateisina abstrakciją besiremiančias moderniojo meno kryptis. Pažymėtina, jog jis, kaip ir de Unamuno, nepaisant daugkartiinių bandymų atsiriboti nuo kraštutinių moderniojo meno apraiškų, objektyviai tapo vienas autoritetingiausių moderniojo meno teoretikų.

Jeigu modernizmas yra ne visai menas, teigia Ortega, tai vis tiek jis išsaugoja tikrojo meno reikšmę tiems, kurie geba suvokti grynąsias estetines vertybes. „Dehumanizuotas“ menas visai netapatus „modernizmui“. „Dehumanizuotas“ yra bet kuris didis meninis stilius (nepriklausomai nuo epochos), kuris neleidžia, jog kūrinio šerdis slypėtų žmogui svarbiose vertybėse. Vadinasi, analizuodamas meno dehumanizavimą, ispanų filosofas žengia daug toliau negu jo pirmtakai – teigia principinį „menišką“ ir „žmogišką“ nesuderinamumą. Jo nuomone, jeigu neįmanomas grynas menas, tai reikia bent siekti iš „dehumanizuoto“ meno pašalinti tas žmogiškąsias realijas, kurios dominavo romantiniame ir natūralistiniame mene.

Realizmą (daugiausia XIX a.) filosofas atmeta kaip nemenišką reiškinį, pagrįstą tik išoriniu siužetiniu pradų ir tolimą gelminei meno esmei. „Visa meninė XIX amžiaus kūryba, – rašo jis, – buvo negryna. Estetinių elementų menininkai palikdavo minimu-

mą, beveik ištisai savo kūrinius užpildydavo prasimanymais apie žmogiškąją realybę. [...] Kaip tik tai padės suprasti, kodėl XIX amžiaus menas buvo toks populiarus: jis buvo skiriamas įvairiaspalvei masei, be to, tokiu mastu, kad tai jau buvo nebe menas, bet paties gyvenimo fragmentas. Reikia atsiminti, kad visose epochose, kuriose egzistavo du skirtingi meno tipai, vienas mažumai, o kitas daugumai, pastarasis visada buvo realistinis“ [Ten pat, p. 478].

Suartindamas pagrindines XIX a. meno sroves (realizmą, romantizmą, natūralizmą) ir priskirdamas jas bendrajai realistinio meno tradicijai, Ortega priešpriešina jas naujam menui. Realistinės tradicijos menas, remdamasis išgyvenimu, daugiausia dėmesio sutelkia į tikrovės atspindėjimą, o naujasis dehumanizuotas menas krypsta į grynai estetinių muzikalių formų kūrimą. Naujajame mene tikrovė sąmoningai iškraipoma, pakeičiama sąlygine schema, simboliu, metafora. Čia triumfuoja grynai individualus stilius, vengiama emocijų, sentimentalumo, siekiama išsaugoti nuotolį tarp tikrovės ir kuriamos naujos meninės realybės. Kai meno apvalymas nuo žmogiškojo prado pasiekia tokį lygį, jog šis vos pastebimas, tuomet, Ortega'os manymu, susiduriame su tokiomis meninėmis vertybėmis, kurias įvertinti pajėgs tik tie, kurie pasižymi itin subtiliu meniniu skoniu. Tai bus menas menininkams, o ne masei. Tai bus kastos, o ne demokratiškas menas“ [Ten pat].

Taigi naujasis menas žmones skirsto į dvi priešingas grupes: į tuos, kurie jį supranta, mažumą, ir į tuos, kurie yra nusiteikę priešiskai – absoliučią daugumą. Pastarieji, susidūrę su naujojo meno apraiškomis, jaučiasi bejėgiai, užgauti, nes toks menas jų suvokimui neprieinamas. Todėl instinktyviai kyla neigiama reakcija miesčionims, susidūrusiems su naujuoju menu („ten, kur pasirodo naujosios mūzos, – sako Ortega, – masė stojasi piestu“). Vadinasi, naujojo meno nepopuliarumas Ortega'os koncepcijoje atlieka sociologinę funkciją ir įtvirtina atotrūkį tarp dviejų priešingų polių: „tikrai estetinio“, tapusio menininkų ir dvasinio elito nuosavybe, ir „netikrojo“, paliekamo masei. Fiksuodamas jų atitrūkimą, filosofas ragina dvasinį elitą sutelkti jėgas ir nepasiduoti utilitaristinės pasaulėžiūros spaudimui.

Taigi Ortega savitai interpretuoja daugelį aktualių XX a. kultūros ir meno raidos problemų. Jis, kaip ir Nietzsche, suvokia realią, totalitarinės ideologijos, utilitarizmo išsigalėjimo, gyvenimo racionalizacijos ir standartizacijos kultūrai ir menui keliamą grėsmę; regi didėjančią atotrūkį tarp naujausių autentiškų kultūros, meno formų ir masinės sąmonės poreikių. Veiksminga ispanų mąstytojo kova su agresyvios masinės kultūros įtaka, žmogaus laisvės ribojimu dėl dvasingo meno padėjo daugeliui Vakarų intelektualų suvokti kultūros masiškėjimo grėsmę. Ortega'os idėjos turėjo stiprią įtaką Ženevos kritikų mokyklai, kontrkultūros, postmodernizmo teoretikams, daugeliui žymiausių XX a. mąstytojų, meno teoretikų bei menininkų.

A. MALRAUX RYTŲ PASAULIO NOSTALGIJA

Posūkis į Rytus. André Malraux – legendinė XX a. asmenybė, žavėjusi amžininkus savo talento įvairiapusiškumu. Žymus meno filosofas, įtakingas prancūzų egzistencialistas, pasaulinio garso rašytojas, visuomenės veikėjas savo gyvenimu įkūnijo mąstymo ir būties vienybės idėją. Daugeliui Malraux kūrybos gerbėjų įvairiuose pasaulio kraštuose jis tapo didžiosios humanitarinės prancūzų kultūros bei tikro inteligento, jaučiančio atsakomybę už savo veiksmus ir supantį pasaulį, simboliu. Vienas subtiliausių mūsų šimtmečio neeuropinių tautų meno žinovų pasižymėjo unikalios erudicija. Jo skirtingų epochų ir civilizacijų meno paminklų vertinimai išsiskyrė neįtikėtinu taiklumu ir įtaigumu. Filosofo idėjos turėjo didžiulį poveikį pokario Vakarų inteligentijai, padėjo jai kitaip pažvelgti į pasaulinės kultūros ir meno raidos istoriją, ypač į neeuropinių civilizacijų meno laimėjimus.

Malraux gimė 1901 m. lapkričio 3 d. Paryžiuje. Jau vaikystėje atsiskleidė jo potraukis humanitariniams mokslams, literatūrai ir vaizduojamajam menui. Šių sugebėjimų sklaidai buvo palankus intelektualus šeimos bei Paryžiaus – pripažinto pasaulinės kultūros centro klimatas. Tarp humanitarinės prancūzų inteligentijos XX a. pradžioje buvo itin populiarios Schopenhauerio, Nietzsche' s ir Bergsono idėjos. Jas dažnai girdėjo ir Malraux tėvų salone. Gyvenimo pabaigoje *Les Antimémoires* („Antimemuaruose“, 1967) jis prisimena: „Mano tėvas labiausiai vertino Nietzsche' ę ne todėl, kad jis pasižymėjo aiškiaregiškumu, o dėl proto dosnumo, kurį išvelgė“ [Malraux, 1967, p. 37].

Iš Schopenhauerio, Nietzsche' s, Bergsono veikalų imlus jaunuolis perėmė susižavėjimą Rytų kultūromis, meno kultą, intencijos, kūrybiškumo aukštinimą, pasaulėžiūros tragizmą ir egzistencinio mąstymo užuomazgas. Baigęs licėjų, jis įstojo į garsiąją *l'École des langues orientales* (Rytų kalbų mokyklą) ir pasinėrė į archeologijos, orientalistikos, sanskrito bei kinų kalbų studijas. Jis buvo nuolatinis *Guimet* Rytų meno muziejaus ir *L'École de Louvre* lankytojas. Kartu išitraukė į literatūrinį Paryžiaus gyvenimą, kur prisiliejo prie dadaistinės ir siurrealistinės pakraipos rašytojų bei poetų. 1921 m. dvidešimtmetis jaunuolis paskelbė pirmąją kupiną avangardinių motyvų knygą *Lunes en papier* („Mėnuliai popieriuje“), kurioje savitai susipynė tikrovė ir fantazija, išryškėjo polinkis į pakylėtą stilių. Jau pirmojoje knygoje išsakė svarbų vėlesnei jo meno filosofijai teiginį, kad tik lygindami galime suvokti meno reiškinius.

1923 m. vasarą pagaliau išsipildė Malraux svajonė, ir jis išvyko į Kambodžą, kur tyrinėjo užmirštus khmerų civilizacijos architektūros paminklus. Trumpam grįžęs

į Prancūziją, jis netrukus vėl susiruošia į Indokiniją (1924–1925) ir Tolimuosius Rytus, kur 1925–1927 m. aktyviai dalyvavo Kinijos revoliucijoje ir pirmą kartą susidūrė su didžiosios kinų civilizacijos meno laimėjimais. 1926 m. jis išleidžia knygą *La tentation de L'Occident* („Vakarų pagunda“), kurioje kelia Rytų ir Vakarų kultūrų sąlyčio problemas. Tarsi tęsdamas Nietzsche's mintis, jis mąsto apie Vakarų civilizacijos krizės priežastis, svarsto, kodėl joje nyksta dvasinės vertybės, daugelį šimtmečių buvusios absoliučios.

Šiuolaikinę Vakarų civilizaciją Malraux vertina kaip pirmą nereliginą, praradusią autentišką tikėjimą civilizaciją. Jo kūriniuose vis daugiau dramatiškų egzistencinių motyvų, žmogaus būties absurdiškumo apmąstymų, teigiamas neišvengiamas asmenybės konfliktas su ją supančiu pasauliu ir būtinybė kilti į stoisą kovą už savųjų idealų įtvirtinimą. Ankstyvuosiuose publicistiniuose Malraux straipsniuose ir esė meno klausimais jau rutuliojasi svarbiausia jo meno filosofijos idėja: *menas – vienintelis Absoliutas, lemties įvaldymo priemonė, suteikianti žmogaus būčiai prasmę*. Filosofas daug kalba apie kūrybinę žmogaus prigimtį, išskirtinę meno svarbą kultūrai ir žmogaus gyvenimui. Jo veikaluose savitai reiškiasi XX a. maištininkų egzistencinės krypties intelektualų – naujo Absoliuto ieškojimai.



A. Malraux

Savo orientalistiniais romanais *Les conquérants* („Nukariautojai“, 1928) ir *La voie royale* („Karališkasis kelias“, 1930) Malraux greit išgarsėjo Prancūzijoje. Pasaulinę šlovę jam suteikia Goncourt'ų premija apdovanotas egzistencinės pakraipos romanas *La condition humaine* („Žmogaus dalia“, 1933), apysaka *Le temps du mépris* („Paniekos metai“, 1935) ir romanas *L'Espoir* („Viltis“, 1937). Malraux tapo visuotinai pripažintu prancūzų egzistencializmo šaukliu, prie jo netrukus prisidėjo bendražygiai Camus ir Sartre'as. Visose Malraux knygose ryškūs jo biografijos pėdsakai: aktyvus dalyvavimas Kinijos revoliucijoje, tarptautinėse brigadose pilietiniame Ispanijos kare, kare su hitlerine Vokietija ir partizanų junginiuose. Tai suteikia jo kūriniams autentiškumo ir įtaigumo. Išleidęs romaną *La lutte avec l'ange* („Kova su angelu“, 1943) rašytojas tarsi užbaigia prozininko karjerą ir įžengia į naują dvasinės evoliucijos pakopą: jis ima domėtis meno filosofijos klausimais. Tiesa, pirmąsias savo *La psychologie de l'art* („Meno psichologijos“) ištraukas pradėjo skelbti jau 1937 m. žiemą.

Malraux visuomet kovojo už humanistinius idealus, prieš asmenybės žemimą, jos laisvės apribojimą. Nors prijautė komunistams ir kartu su jais kovojo Kinijoje bei Ispanijoje, tačiau niekuomet neslėpė neigiamo požiūrio į totalitarizmo ideologiją; vertino asmenybės laisvę, atsiribojimą nuo visokių dogmų. Ch. De Gaulle'is, metęs iššūkį fašizmui, Malraux manymu, tapo kovojančios ir būsimos Prancūzijos vedliu.

1945–1946 m. Malraux buvo informacijos ministru jo vyriausybėje, o nuo 1958 iki 1969 m., kol De Gaulle'is pasitraukė iš prezidento posto, ėjo kultūros ministro pareigas. Dirbdamas šį darbą, siekė įtvirtinti tradicinį Prancūzijos prioritetą kultūros ir meno srityse. Malraux įgyvendino didžiulę istorinių paminklų restauravimo, naujų muziejų statybos, steigimo, reorganizavimo programą, reiškėsi estetinio auklėjimo srityje, globojo populiarių kultūros, meno, filosofijos, menotyros knygų leidybą. Jis daug nuveikė stiprindamas UNESCO organizacijos autoritetą, buvo didelių konferencijų, simpoziumų, kongresų taikos gynimo, kultūros, estetinio auklėjimo ir menotyros klausimais rėmėjas.

Meno filosofijos ištakos. Malraux save laikė ne estetiku, o meno filosofu. Puikiu stiliumi parašyti jo eseistikos veikalai išsiskiria asmenine meno samprata, kurios esmė – didžiai savita filosofuojančio subjekto saviraiška. Kaip ir Kierkegaard'o bei Nietzsche's tekstuose, čia susiduriame su tiesos, grožio išgyvenimu, jautriausiais minties pokyčiais, situacinėmis kategorijomis. Pokario metais Malraux paskelbė devynias meno filosofijos problemas gvildenančias knygas, kurių temos glaudžiai siejasi su ketvirtajame dešimtmetyje menotyriniuose esė, romanuose ir publicistiniuose straipsniuose plėtojamomis idėjomis. Pagrindinės Malraux meno filosofijos idėjos pirmą kartą sujungiamos į visumą „Meno psichologijoje“ (1947–1950), susidedančioje iš trijų tomų: *Le musée imaginaire* („Įsivaizduojamasis muziejus“, 1947), *La création artistique* („Meninė kūryba“, 1948) ir *La monnaie de l'absolu* („Absoliuto kaina“, 1950). Vėlesniuose veikaluose šias knygoje išsakytas mintis, idėjas, temas plėtoja bei konkretina. „Meno psichologijos“ pavadinimas metaforiškas. Joje negvildenamos teorinės meno psichologijos problemos, nenusakoma meno psichologijos vieta kitų kūrybą tyrinėjančių mokslų atžvilgiu. Knygoje išreikštas Malraux požiūris į pamatinės meno būties, istorinės raidos ir suvokimo problemas. „Meno psichologija“ nepasižymi kompozicijos, stiliaus, minties vientisumu, tačiau joje jau aiški pagrindinė mąstytojo meno filosofijos kryptis. Nemaža reikšminga šios knygos teksto dalis vėliau buvo įtraukta į programinį Malraux meno filosofijos veikalą *Les voix de silence* („Tylos balsai“, 1951).

Kitos svarbiausios Malraux menotyros knygos: *Saturne* („Saturnas“, 1950), *La musée imaginaire de la sculpture mondiale* („Įsivaizduojamasis pasaulinės skulptūros muziejus“ trys tomai, 1952–1954), *La statuaire* („Skulptūra“, 1952), *Des bas-reliefs aux grottes sacrées* („Nuo bareljefų prie Šventųjų grotų“, 1954), *La monde chrétien* („Krikščioniškasis pasaulis“, 1954) ir *La métamorphose des dieux* („Dievų metamorfozės“, 1957). Visose juose menas įvardijamas *aukščiausia dvasine vertybe, padedančia įveikti žmonių susvetimėjimą ir grąžinančia pasauliui harmoniją*.

Apie teorines Malraux meno filosofijos ištakas kalbėti sunku, nes jo veikaluose beveik neaptinkame tiesioginių nuorodų į autorius, kuriais jis rėmėsi. Kritiškai vertin-

damas ankstesnės meno filosofijos pasiekimus, į pirmtakų idėjas jis žvelgė kaip į savosios koncepcijos žaliavą. Stipriausią poveikį Malraux pasaulėžiūrai turėjo egzistencinės pakraipos mąstytojai, Bergsono intuityvizmas, H. Focillono, Rieglio, H. Wölfflino formalizmas, Husserlio fenomenologija, Prousto „prisiminimų“ ir vidinio išgyvenimo koncepcija, M. Dvořako teorija apie meno kūrinįje įkūnytų formų sugebėjimą kalbėti vis naujais balsais, geštaltpsichologijos mokymas apie suvokimo ir atminties procesus, taip pat paskiros E. Souriau, Ortega y Gasseto, Jungo idėjos.

Iš „neklasikinės“ filosofijos šalininkų Malraux perėmė pasaulėžiūros pantragizmą, nepasitikėjimą racionalaus proto galia, požiūrį į meną, kaip į aukščiausią būties esmės suvokimo priemonę, naikinančią moksliniam pažinimui būdingus prieštaravimus. Tęsdamas Schopenhauerio, Nietzsche's ir Bergsono mokymus apie meninės intuicijos sugebėjimą prasiskverbti pro paslaptinę „Majos skraistę“ (Malraux veikaluose – pro „regimybės“ sluoksnį) į būties esmę, Malraux dar labiau iškėlė meninio pažinimo reikšmę ir meną prilygino Absoliutui.

Su Nietzsche Malraux sieja „Dievo mirties“ ir tuometinės Vakarų kultūros krizės konstatavimas, mintis apie neišvengiamą sąmonės krizę, tragiškas optimizmas, mokymas apie prometejišką žmogaus kovą su lemtimi. Jis pabrėžė egzistencinį tikro meno pobūdį, jo sugebėjimą suteikti žmogaus būčiai prasmę, plėtojo mokymą apie meną, kaip apie „tylos balsų“ pasaulį, kuris glaudžiai siejosi su Heideggerio požiūriu į meną, kaip į „bekalbį būties bylojimą“, ir su Camus – kaip į „nesąryšingą pasaulio tylėjimą“.

Vėlyvajam Heideggeriui Malraux artimas poetiniu filosofavimo stiliumi, Rytų kultūros aukštinimu, vertinimu meno kūrinio, kaip tokio menininko ekspresijos rezultato, kuriame „skleidžiasi“, „atsiveria“ būties tiesa. Tačiau Malraux ne taip, kaip ankstyvasis Heideggeris, kurio meno filosofijoje vyrauja „žvilgsnis atgal“ ir vienpusis graikų kultūros aukštinimas, ryžtingai pasisako prieš visas kanoniškas meno bei grožio formas ir aukština įvairių epochų, civilizacijų, tarp jų ir šiuolaikinio meno formų atvirumą bei sakralinę kilmę.

Malraux meno filosofijoje taip pat jaučiamas stiprus Focillono knygos *La vie de formes* („Formų gyvenimas“, 1931) poveikis. Iš jos filosofas perėmė mokymą apie autonomišką meninių formų kaitą ir metamorfozes, požiūrį į stilių, kaip į istoriškai besikeičiančių „formų ansamblį“. Šiuos mokymus suvienijo su prancūzų realiosios estetikos šalininko Souriau teorija, teigiančia, kad menas, kalbėdamas meninių formų kalba, sukuria „įsivaizduojamą meno pasaulį“, besiplėtojantį pagal savo imanentinius dėsnius. Iš čia išsirutuliojo garsioji „Įsivaizduojamojo muziejaus“ koncepcija.

Archeologijos studijos ir dalyvavimas archeologinėse ekspedicijose turėjo tiesioginį poveikį Malraux meno filosofijai, kuriai būdingas išskirtinės meno reikšmės

kultūrai pripažinimas. Susidūrimas su skirtingų kultūrų bei civilizacijų meninės kultūros „fragmentais“, „nuolaužomis“ plėtojo jo fantaziją, intuíciją, be kurių neįmanoma atkurti trūkstančių meninės kultūros pjūvių. Todėl Malraux meno filosofija skrupulingą konkretaus meno kūrinio tyrinėjimą savitai susiejo su intuícija, netikėtomis asociacijomis, skirtingų kultūros bei meno tradicijų sugretinimu. Tai būdinga ne tik „Įsivaizduojamajam muziejui“, bet ir kitiems jo veikalams.

Būtent archeologija skatino Malraux domėtis kitų neeuropinių civilizacijų menu, kėlė pagarbą tolimų epochų meno paminklams, paženklinantiems nenumaldomos laiko tėkmės, irimo pėdsakais. Būdamas subtilus įvairių civilizacijų meno istorijos žinovas jis kovojo su primityviu eurocentrizmu, siekė objektyviai rekonstruoti pasaulinės kultūros ir meno raidos istoriją. „Istorinio Vakarų didingumo sąvoką, – rašė jis, – galima taikyti tik gan ribotam laikotarpiui. Karolis Didysis – tai tik nežymus, paprasčiausias imperatorius, palyginti su Čingischanu arba Timūru, užkariavusiu pusę Azijos ir dviejų dienų mūšyje sutriuškinusiu turkų kariuomenę, kuri prieš tai nugalėjo krikščionis mūšyje prie Nikopolio. Venecijos šlovė nublanko Marco Polo, kai Kinijoje jis išvydo daugiau nei milijoną gyventojų turintį miestą. Kokie atrodo karališkieji XVI a. Valua rūmai, palyginti juos su Persijos karalių, Kinijos ir Japonijos imperatoriaus rūmais? Paryžius – vis dar siaurų gatvių labirintas, o Ispahane persų architektai tiesia plačius prospektus, apjuostus keturiomis medžių eilėmis, projektuoja karališkąją aikštę, savo dydžiu nenusileidžiančią Konkordo aikštei. Netgi Versalis – gana neįspūdingas statinys, kai jį lygini su uždraustuoju Pekino miestu. Viskas pasikeitė tik per pastarąjį šimtmetį“ [Malraux, 1989, p. 87–88].

Be Kinijos, Malraux itin domėjosi Japonijos kultūra, menu ir mirties filosofija, kurioje išvėlgė autentišką japonų dvasios išraišką. Jis lankėsi šioje šalyje tris kartus ir puikiai išmanė įvairias kultūros sritis. Pirmą kartą 1931 m. lankydamasis šioje šalyje susižavėjo senąja Japonijos sostine 1600 šventyklų miestu Kiotu, o vėliau labiau vertino įstabų miestą-parką Nara, kurioje kaip niekur kitur išliko poetiška naujos besimezgančios VII a. civilizacijos dvasia. Jį domino ne tik gerai pažįstama architektūra, kaligrafija, spontaniškoji tapyba, Noh, bunraku teatrai, tačiau ir įvairios aukštą meninį lygį pasiekusios taikomųjų menų formos.

Malraux buvo vienas pirmųjų didžiųjų meno teoretikų, suvokusių išskirtinę muziejų ir vizualiai suvokiamos kultūros bei reprodukovimo svarbą ateities kultūros istorijai. Jis tarsi nuspėjo tolesnes teksto kultūros regresijos, degradacijos ir vaizdo kultūros įsivyravimo tendencijas. Muziejų atsiradimas, jo požiūriu, esmiškai pakeitė mūsų pasaulinės dailės istorijos viziją. Šių vos prieš kelis šimtmečius atsiradusių meno kūrinių saugyklų vaidmuo dabartiniam meno vertybes suvokiančiam žmogui tapo neišmatuojamai svarbi. Muziejuose greta išdėstyti įvairių civilizacijų žmogaus sukurti daiktai ne tik įgauna nau-

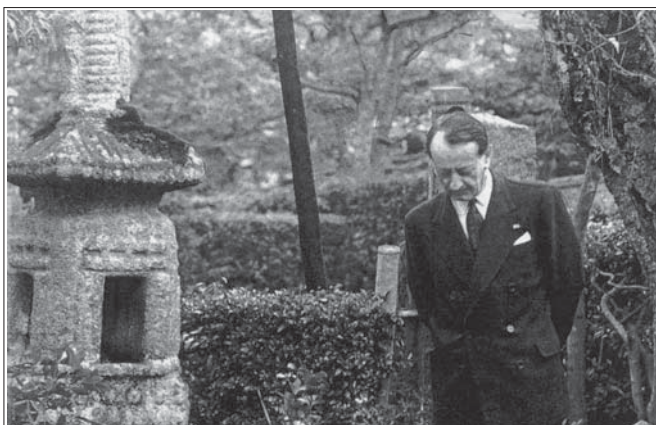
jas jiems iš pradžių neskirtas funkcijas, tačiau ir padeda atkurti realią pasaulinės kultūros ir meno raidos istoriją.

Gausiai iliustruotose Malraux menotyros knygose yra daugybė profesionaliai parinktų aukšto meninio lygio egiptiečių, indų, kinų, japonų, khmerų, inkų, actekų, Asirijos, Babilono, Persijos, Afrikos ir kitų tautų menininkų kūrinių reprodukcijų, kurios puikiai atspindi pasaulio dailės raidos istoriją.

Egzistenciniai motyvai. Malraux meno filosofijos esmėje slypi pantragiška pasaulio ir žmogaus būties samprata. Po „Dievo mirties“ ir žlugus tikėjimui absoliučia racionalaus proto galia tuometinėje Vakarų kultūroje vienintelėmis patikimomis autentiškomis vertybėmis jis vadina genialius meno kūrinius, kurie išgryninto pavidalo atsiranda desakralizuotų vertybių pasaulyje. Menas, filosofo manymu, aukščiausios dvasinės vertybės. Jis suvokiamas kaip naujas metafizinis Absoliutas, kurio esmė giliausiai atsiskleidžia ne literatūriniu žodžiu, o tapybai ir skulptūrai būdingų meninių formų kalba. Nuo tų laikų, kai žmogus užgimė vienui, ji suteikia galimybę šią kalbą suprantantiems pajusti giluminį tarpusavio sąryšingumą. Menas Malraux koncepcijoje yra traktuojamas kaip žmogaus revanšas. Beveik visų didžiųjų praeities meno kūrinių gyvybingumą esą lemia kiekvieno jų dialogas su kažkuo dvasiai aukščiau. Visuose šiuose dialoguose dieviškasis pradas traktuojamas tik kaip žmogiškojo viršūnė.

Taigi harmoningas meno pasaulis, kuriam būdingas vidinis išbaigtumas, egzistencinių motyvų kupinoje Malraux meno filosofijoje įvardijamas kaip savotiška *niūrios tikrovės kompensacija, kaip patikimas žmogaus prieglobstis nuo jam svetimo chaotiško išorinio pasaulio baisumų*. Menas – prometėjiškos kovos su lemtimi simbolis. „Visos meno formos, – rašė Malraux, – tai kova su likimu, įsitikinimu, kad kosmosas žmogui abejingas ir jam grasina“ [Malraux, 1948, p. 144]. Įprasmindamas nuolatinę žmogaus kūrėjo kovą su likimu, menas čia įgauna „antilikimo“ (*antidestin*) prasmę.

Malraux nuolatos pabrėžia principinį meno autonomiškumą tikrovės atžvilgiu ir teigia, kad *meną kuria gyvenimas, tačiau menu tampa tik tuomet, kai išslysta iš jo įtakos*. Realizmo terminas Malraux meno filosofijoje įgauna neigiamą prasmę ir yra „neautentiškos“ kūrybos sinonimas. Tikras menininkas – tikrovės oponentas, varžovas, ku-



A. Malraux
Kōrōji
šventyklos sode
Japonijoje.
1960

ris savo kūrinuose *tikrą pasaulį keičia aukštesne autonomiška menine tikrove*. Menininkas vaizduoja ne tai, „kas yra tikrovėje, o tai, ką nori matyti, kas verta vaizduoti“ [Ten pat, p. 156]. Nagrinėdamas pagrindinius praeities meno raidos etapus ir moderniojo meno pokyčius, tikrojo meno bruožu Malraux vadina ne realistinį išorinio pasaulio vaizdavimą, o menininko sugebėjimą *išreikšti žmogaus padėtį pasaulyje*. „Didžiosios skulptūros epochos menkai rūpinosi realizmu, – rašė Malraux, – ir buvo priešingos iliuzijai. Seniausių istorinių civilizacijų skulptoriai kūrė formas, kurių nepajėgs paaiškinti nei gyvenimo mėgdžiojimas, nei žiūrovo pasitenkinimas; dieviškasis pradas nebuvo panašus į žmogiškąjį ir nesirūpino tuo, kad patiktų“ [Malraux, 1952, p. 41].

Skelbdamas besąlygišką „raiškos“ pirmenybę „vaizduojamojo“ prado atžvilgiu, Malraux tiesiogiai siejasi su egzistencine religinės pakraipos meno filosofija, kurioje menas aiškinamas kaip giliausių žmogaus būties struktūrų, religinių jausmų išraiška, kaip intymus priartėjimas prie sakralinių vertybių. Menas religingam žmogui įgauna ypatingą prasmę, kadangi *duoda jam vienintelę galimybę konkretaus vaizdo forma išvysti Dievą*. „Kiekviena žmogiškoji realybė yra tik regimybė, žvelgiant iš to tikrojo pasaulio pozicijų, kurį aptinka ir išryškina religinis menas“ [Malraux, 1957, p. 4]. Kita vertus, menas priartina žmogų prie aukščiausių vertybių esmės suvokimo, tiesiogiai veikia žmogaus mąstyseną, veiksmus, gyvenimo nuostatas, plėtoja jo kūrybiškumą.

Anot Malraux, būti, vadinasi, dvasiškai kurti. Visa, kas trukdo kurti, jo meno filosofija priskiria metaforiškai likimo sąvokai. Kūryba, kaip ir Nietzsche's veikaluose, jam – *ontologinės būties pagrindas, pagrindinė tikros egzistencijos, laisvės, artėjimo prie Absoliuto prielaida*. Ją traktuoja kaip išskirtinį žmogaus, suvokusio individualios būties „baigtinumą“ ir savo kūrybos vaisių „amžinumą“, požymį, *kaip vienintelį tikrai žmogaus aktą, nukreiptą prieš išorinio pasaulio iracionalumą*. Tačiau kūryba – tai ne tik būdas asmenybei išsilaisvinti iš iracionalių ją varžančių pasmerkimo lemčiai jėgų, bet ir nuolatinis asmenybės dvasinių galių atskleidimas. Kuriančio menininko valia iš chaotiškų mus supančio pasaulio formų sukuria kokybiškai naują formų vienybę. „Kad ir koks sudėtingas bei išskaidytas menas, netgi V. van Gogho ir A. Rimbaux'o kūrinuose, palyginti su chaosu ir gyvenimu, jis tampa „vienybė““ [Malraux, 1951, p. 322].

Remdamasis O. Rodino mintimi, kad „linijos ir atspalviai menininkams tėra užslėptų realybių simboliai“, Malraux plėtojo teoriją apie *ezoterinį tikrojo meno pobūdį, užšifruotą jo kalbą, „paslaptingą galią“, tarnavimą „kitam“, nepasiekiamam filisterinei sąmonei, pasauliui*. Todėl priartėti prie giluminės meno esmės įmanoma tik įvaldant ezoterinę „tylos balsų“, t.y. linijų, formų, žodžių, kalbą. „Menas, – teigė Malraux, – yra tai, kas sudaro linijų, garsų, žodžių, žmogiškosios išraiškos kalbą, o ne tai, kas tik faktiškai veikia“ [Ten pat, p. 518].

Menininkas ir kūryba. Čia Malraux, tęsdamas romantinę ir iracionalią meno filosofijos tradiciją, neabejotinai jautriai prisiliečia prie slapčiausių meninės kūrybos bei autentiško meno kūrinio radimosi versmių. Kas gi iš tikrųjų yra menininkas ir jo kūrybos produktas tikrąją ciniško postmodernistinio reliatyvizmo nenuvalkiota prasme? Pirmiausia – būtina autentiško meno kūrinio atsiradimo prielaida tikriausiai yra ne bet koks, tačiau išskirtinėmis kūrėjo galiomis apdovanotas meninės kūrybos subjektas, kuris klasikinėje estetikoje įvardijamas talentu, genijumi ar neutraliau – menininku. Tačiau, mums rodos, Malraux itin taikliai užsimena apie tokios asmenybės sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio, girdėti kitiems negirdimus balsus, regėti kitiems neregimas spalvas, o svarbiausia – sugebėti autentiškai atskleisti gelmines savo mintis ir dvasios polėkius.

Todėl kaip ir Nietzsche, Ortega y Gassetas, Malraux *atriboja uždarą „tikrųjų“ menininkų, „suvienytų pagal paslaptingos valdžios požymį“, pasaulį nuo platesnio – „nemeninio“*. Menininkų kasta, pasižymėdama vidiniu regėjimu ir klausa, pajėgia perprasti giluminę būties bei reiškinių esmę, o „nemenininkai“ yra pasmerkti paviršutiniškai „perpasakoti“ gyvenimo įvykius, siužetus. Jiems svetimas „vidinis regėjimas“, be kurio neįmanoma kurti tikrojo meno. Ši dichotomija Malraux koncepcijoje išryškėja ir suvokiant meną, nes asmenybės, neišsiugdžiusios „vidinio regėjimo“, gali suvokti tik išorinį „vaizduojamąjį“ arba „pasakojamąjį“ meno kūrinio sluoksnį, *nepajėgdamos prisiliesti prie jame slypinčios gėlmės, kurią suvokia tik menininkai ir intelektualai*.

Kovodamas su dogmatiškais realizmo, natūralizmo apraiškomis, meną apribojančiais jau neveiksmingais kanonais, Malraux, veikiamas estetinių Rytų teorijų, aukština neužbaigtumo, eskiziškumo, estetiškos užuominos, t.y. *non finito* principo, reikšmę. Savo pažiūras jis paremia Ch. Boudelaire'o teze, kad „genialus eskizas išraiškingesnis nei išbaigtas kūrinys“. Malraux įsitikinęs, jog tikras meno kūrinys jungia principinį neišsakomumą, nežinomybę, nuolatinę minties pulsavimą. „Kiekvieną didį meną, – rašė jis, – skatina tas, kurio prasmė išslysta ir žūsta tuomet, kai prarandama nežinomybė“ [Malraux, 1952, p. 44].

Jau 1934 m. paskelbtame esė „Menininko pozicija“ Malraux suformuluoja tezę apie neišvengiamą prieštaravimą tarp menininko ir jį supančio pasaulio. Šį prieštaravimą jis įvardija svarbia menininko formavimosi prielaida. Kaipgi vyksta menininko tapsmas? Ankstyvąjį menininko formavimosi etapą Malraux sieja su jį sužavėjusio menininko stiliaus mėgdžiojimu, iš kurio perimami paskiri dvasiškai artimiausi stiliaus bruožai. Šis pasirinkimas, polinkis į vieno ar kito meistro kūrybą siejamas su lemtimi, giluminiu menininko ryšiu su transcendencija. „Kiekvieną genijų remtis tiesioginiais pirmtakais skatina, be abejo, tai, kad jų atradimų fermentas dar neišnaudotas“ [Malraux, 1951, p. 317]. Tačiau, netgi mėgdžiodamas svetimą stilių, tikras meni-

ninkas nesąmoningai siekia nutraukti ryšius su juo ir suformuoti savitą pasaulio regėjimą. Kai menininko ryšys su jį sukūrusia tradicija nutrūksta ir suvokiama aukščiausia meno paskirtis, tuomet įvyksta „kokybinis šuolis“ ir klostosi savitas stilius. „Menininką, – aiškina Malraux, – formuoja ne jaunystės periodas, o konfliktas su kitomis su-brendusiomis asmenybėmis, ne jo dar nepakankamai suvoktas pasaulis, o kova su kitų primestomis pasauliui formomis“ [Ten pat, p. 279].

Kita svarbi menininko tapsmo prielaida – tai visiškas atsidavimas idėjai, kūrybos aistrai, galingam dvasios polėkiui kurti naujas menines formas. Be šio polėkio, kuris pajungia menininką sau ir tarsi vaiduoklis jį persekioja, neįmanoma būti tikru kūrėju. „Visi didieji tapytojai, – rašė Malraux, – buvo apimti aistros vidinį pasaulį paversti tapybiniu“ [Ten pat, p. 580]. Tačiau, kita vertus, kiekviena epocha nubrėžia menininkui tam tikras ribas, kurias, įtvirtindamas savąjį stilių, jis išplečia arba peržengia. „Kad ir ką teigtų menininkas, jis niekuomet nepajungia pasaulio tam, kuo jį pakeičia. Dailininko valia keisti pasaulį yra neatskiriama nuo jo prigimties“ [Ten pat, p. 322].

Vadinasi, menininko kūrybos aktas Malraux meno filosofijoje aiškinamas kaip natūralus jo būtinybės kurti pasireiškimas. „Kai viduramžių meistras išdrožė nukryžiuotąjį, o egiptiečių skulptorius iškalė portretinę mirusiojo statulą, jie kūrė tai, ką šiandieną pavadintume fetišais arba sakralinėmis figūromis; jie negalvojo apie meną, netgi neįtarė apie jo buvimą. Nukryžiuotojo figūra jiems pakeitė Kristų, skulptūrinis portretas – mirusįjį. Mintis, kad juos kada nors demonstruos greta viename muziejuje, kad būtų palygintos linijos ir apimtis, jiems būtų pasirodžiusi šventvagiška“. Čia Malraux taikliai pastebi, kad praeityje skirtingų civilizacijų sukurtiems konkrečias funkcijas atliekantiems daiktams ir objektams vėlesnių kartų žmonės, laikydami juos meno muziejuose, suteikė visiškai naują šiuolaikišką meno kūriniiui prasmę ir pavertė materialiai apčiuopiamu rekonstruojamos konkrečios šalies ar epochos meno istorijos faktu.

Gilindamasis į meninės kūrybos esmę Malraux skiria dvi kūrybos formas: 1) „autentišką kūrybą“ (*création*), kuri išsiveržia iš gyvenimo stichijos įtakos ir tiesiogiai išreiškia giliausius menininko kūrybinius polėkius, ir 2) „produkciją“ (*production*), kuri išsirutulioja iš gyvenimo ir lieka visiškai nuo jo priklausoma. Skiriamasis autentiškos kūrybos bruožas – jo ikūnytos darnos „kokybė“, t. y. *menininko pasirinktų meninės išraiškos priemonių įtaigumas ir meistriškumas*. Kiekvieną tikrą paveikslą ar skulptūrą Malraux aiškina ne kaip vaizdinių sistemą, o kaip *paties kūrybinio akto ikūnijimą, kurio metu kaip aktyvaus menininko sąmonės įsiveržimo į pasaulį ir chaoso transformavimo rezultatas objektyvizuojama gyvenimiškoji kūrėjo drama*.

Meno kūrinys ir stilius. Į meno kūrinį Malraux žvelgia kaip į daiktą, kuris gali patekti į palėpes ar muziejus, tačiau kuris tuo pat metu reiškia ir dramatiško likimo

suvaldymą, susidūrimą su laiku, amžinybe. „Kiekvienas šedevras slepia nirštantį ar burnojantį suvaldytą likimą. Iš jo menininko paskatos semiasi jėgų, kad, gimęs vienu, rasti ryšį su Visata ir suteiktų kūriniams žmogiškas intonacijas; didžiuosiuose praeities meno kūriniuose glūdi nenugalimas, sutramdęs mirtį vidinis išnykusių civilizacijų balsas. Šventa daina, kurią dainuoja išlikęs gyvas, bet ne nemirtingas balsas, išskyla aukščiau nenumaldomo mirties orkestro garsų“ [Ten pat, p. 628]. Vadinasi, istorinis laikas tėra „išorinė“ meno kūrinio atsiradimo prielaida. „Kūrinį kuria laikas, tačiau meno kūrinis jis tampa tik tuomet, kai išslysta iš jo įtakos“ [Malraux, 1957, p. 32], o jo vertę ir dvasinį turinį nulemia kiti veiksniai. Kokie?

Norint atsakyti į šį klausimą, reikia aiškintis Malraux požiūrį į skiriamuosius tikro meno kūrinio ir šedevro požymius. Tikras meno kūrinys nuo šedevro skiriasi tik *kokybe*. Šedevrais filosofas vadina tokius aukščiausius meninės kūrybos produktus, kuriuose giliausiai įprasminamas žmogiškasis genijus. „Šedevras, – rašė Malraux, – atrodo iš anksto numatytas, pasiekiamas kaip tam tikrų patikslinimų rezultatas, tačiau giluminė jo esmė niekuomet neperprantama, ir šedevras tampa tuo, ką galima pažinti tik remiantis jo paties būtimi“ [Malraux, 1951, p. 453]. Pagrindiniai šedevrų bruožai – *ypatingas stiliaus koncentruotumas, sugebėjimas priešintis tradicijoms, kanonams, eklektizmo ignoravimas, orientavimasis į būties esmės išraišką, besąlygiškas subjektyvios menininko valios vyravimas tikrovės atžvilgiu*.

Labai svarbi Malraux meno filosofijoje įvairiapusė stiliaus sąvoka. Jos turinys priklausomai nuo konteksto įgauna skirtingą prasmę. Neretai ji sutapatinama su menu. Stilius kartais įgauna vos ne metafizinę, artimą Absoliutui prasmę arba traktuojamas kaip kondensuota tam tikro meno raidos periodo, epochos, kultūros ar konkretaus menininko kūrybos išraiška. Tačiau dažniausiai apibūdinamas kaip *integrali tam tikrų formalių meno struktūrų visuma*.

Stilius, anot Malraux, atsiranda kartu su menu, ir raiškus jo braižas regimas jau Altamiro freskose. Be stiliaus neįmanomas nei menas, nei istorinė jo raida. „Stiliaus ieškojimai, – perfrazuodamas H. Focilloną, rašė Malraux, – tai meno gyvenimas“ [Malraux, 1952, p. 43]. Istorinė meninių stilių raida Malraux meno istorijos filosofijoje pateikiama kaip meno judėjimas Absoliuto esmės pažinimo linkme, kaip koncentruotas meninis pasaulio esmės suvokimo būdas ir menininko įsijungimo į kosminę stichiją priemonė. „Kiekvienas didis stilius – tai priartėjimas prie jautrios mūsų gyvenimo perspektyvos, amžinybės pasaulio“ [Malraux, 1948, p. 154]. Vadinasi, stilius suvokiamas kaip jungiamoji grandis tarp konkrečios asmenybės, epochos dvasinių polėkių ir transcendentalios amžinybės. Absorbuodamas kosmines jėgas, Visatos energiją, per stilių menininkas įgauna galingos meno pajungimo savo valiai energijos. „Pavergti meną – vadinasi, pirmiausia primesti jam stilių, tiksliau pasakius, tokius stiliaus ieško-

jimus, kurie yra meno gyvenimas, pakeisti sąlygotumus, kadangi menas pajėgia atlaikyti tūkstančius prievartos būdų, o miršta tik nuo vieno“ [Malraux, 1952, t. 1, p. 43]. Malraux aukština meninio stiliaus grynumo ir originalumo reikšmę, nuolatos pabrėžia, jog tikras stilius ir realizmas yra visiškai skirtingi dalykai. Joks meno kūrinys, kryptis, mokykla neįgauna meninės vertės ir negali pretenduoti į reikšmingą vaidmenį meno istorijoje, kol neprabyla išraiškina meninių formų kalba, kol neatsisako išorinių schemų ir neįgauna stiliui būdingo vientisumo. Vadinas, surasti savo vietą pasaulyje galima tik įtvirtinus originalų stilių. Šiuo požiūriu menas yra tai, *kas skatina formas virsti stiliumi*.

Nors Malraux nesprenžia meno istorijos problemų, tačiau jo veikaluose aptinkama vientisa epochinių stilių raidos koncepcija. Tyrinėdamas jų kaitą, menotyrininkas rėmėsi Focillono „formų gyvenimo“ teorija ir Rieglio mokymu apie „meninės valios“ (*Kunstwollen*) veiklos daugiakryptiškumą. Pagrindine varomąja meninių stilių istorinės kaitos jėga Malraux įvardijo nesąmoningą menininkų siekimą įveikti nusistovėjusias meninės iliuzijos perteikimo formas ir kurti naujas. Kiekvienas talentingas menininkas, įtvirtindamas individualų stilių, ne tik atskleidžia naujus meno horizontus, bet ir duoda galingą impulsą vėliau kursiantiems menininkams, kurie vėl grąžina į dialektinio stilių konflikto būseną. Šis nuolatinis ankstesnės tradicijos paneigimas yra pagrindinė nenutrūkstamos meno raidos priežastis.

Gvildendamas pasaulinės dailės istoriją, Malraux skiria dvi istoriškai susiformavusias meninės išraiškos formas: 1) *simbolinę*, būdingą Egipto, Graikijos, Asirijos, Kinijos, Japonijos menui, ir 2) *iracionaliąją*, įsitvirtinusią krikščioniškame Vakarų mene. Pagrindinis jų skirtumas tas, kad simbolinis menas remiasi abstrakčia simbolių kalba, o iracionalusis – dieviškojo prado įkūnijimo žmoguje idėja. Pasaulinio meno raidos istorijoje Malraux skiria ir tokius periodus, kurie nepajėgia išreikšti „aukščiausių būties tiesų“. Tai senovės Graikijos menas po Periklio epochos, Romos menas ir porenesansinis Vakarų Europos menas, aprėpiantis ilgą tarpą iki impresionizmo, kuris atgaivina tikrojo meno dvasią.

Šiuolaikinio meno teorija. Šiuolaikinio meno eros pradžią Malraux siejo su E. Manet „Olimpija“ (1863); kai meninėje Vakarų Europos sąmonėje išryškėjo esmiškai naujas požiūris į praeities meną. Anksčiau Vakarų literatūroje ir tapyboje viešpatavęs vergiškas tikrovės mėgdžiojimas nustumiamas į antrą vietą, o *išsiveržia paties menininko kūrėjo figūra*. Išskirtinis dabartinio meno bruožas – *dėl subjektyvaus menininko regėjimo nustojusi gyvuoti objektyvi tikrovė*. Dėl to keičiasi požiūris į siužeto svarbą. Dabar paveikslas reikšmingas pats, o „gyvenimo vaizdavimas keičiamas jo aneksija“. Didžio Vakarų dailės reformatoriaus P. Cézanne'o kūrinuose siužetas darosi vis mažiau reikšmingas, ir tai lemia ne skrupulingas detalių „išpiešimas“, kaip flamandų tapytojų kūrinuose, ir

ne meilė natiurmortui. Tiesiog šitaip Cézanne'as duoda *valių saviraiškai*. Toks siužeto nunykimas, kuris vėliau bus abstrakčiosios tapybos pagrindas, reiškia darantis reikšmingesnę ne meno kūrinio grafiką, o svarbiu tampančiam pačiam menininkui. Šiuolaikinis dailininkas abstrakcionistas, anot Malraux, savąjį mitą kuria lygiai taip pat, kaip didis rusų psichologinio romano meistras F. Dostojevskis savąjį – šitaip ir reikia suprasti J.W. Goethe'ės posakį, kad kiekvienas rašytojas rašo pilną savo raštų rinkinį. Galima pasakyti, kad Picasso „visą savo gyvenimą iš esmės tai ir darė“. Radikalus šiuolaikinio meno atotrūkis nuo tikrovės ir troškimas atskleisti vidinį menininko pasaulį, Malraux nuomone, reiškia, kad menas vėl, kaip ir religinės pasaulėžiūros vyravimo laikais, susigrąžina prarastą sakralinę prasmę ir virsta „aukščiausiosios tiesos ieškojimu“, vertybe, suteikiančia „prasmę žmogaus būčiai“. Dabartinio meno stilių filosofas vadina *intelektualiausiu iš visų, kurie tik gyvavo per visą meno raidos istoriją*.

Šiuolaikiniam menui suteikdamas sakralinę prasmę ir gretindamas jį su didingiausiais religinio meno raidos etapais, jų dvasinę giminystę Malraux mato tikrovės, kaip „regimybės“ (*l'apparence*), paneigimą. „Cézanne'o genijus paneigia „regimybę“ lygiai taip pat, kaip ir šventieji menai (*arts sacrées*)“ [Malraux, 1957, p. 30]. Tačiau religiniam menui svarbu transcendentinis pasaulis, o šiuolaikinis menininkas ieško Absoliuto. „G. Braque'o natiurmortas, kaip ir bizantiečių miniatiūra, priklauso kitam pasauliui ir yra paslėpto Dievo atspindys, kurį nori pavadinti tapyba ir kuris vadinasi menu. Religinis išraiškos būdas gali erzinti, tačiau nėra jokio kito. Šis menas ne Dievo, o Absoliuto įkūnijimas“ [Malraux, 1951, p. 598]. Modernusis menas nuo religinio taip pat skiriasi sąmoningu atsiribojimu nuo filisterinės sąmonės, „prakeiktumu“ ir pasaulėžiūros tragiškumu. Šiuolaikiniai dailininkai užmezga dialogą *tik su tapyba ir nekreipia dėmesio į vartotoją*, jie kalba tik su tais, „kurie perima jų vertybines nuostatas“. Pabrėždamas principinį dabartinio meno „tragiškumą“ ir „prakeiktumą“, menininko sąmonės skilimą, jo susvetimėjimą mąstytojas laiko svarbiu autentiškos kūrybos stimulu. Netgi į praeities meną jis į žvelgia iš pantragizmo pozicijų.

Moderniojo meno išsialėjimas XX a. kultūroje, meno kūrinių reprodukovimo ir meno leidinių išplitimas, anot Malraux, ne tik keičia tradicinę požiūrį į meną, tačiau ir duoda galimybę vaizduotei atkurti muziejų, kuriame į nedalomą visumą jungiasi daugelis skirtingose epochose ir įvairių civilizacijų sukurtų meno šedevrų. Įsivaizduojamasis muziejus – tai ne vaizduojamojo, o kaip tik sakralinio meno muziejus, nes visuo-



A. Malraux tarptautiniame rašytojų kultūros gynimo kongrese. 1935

se šedevruose slypi tos pačios dieviškosios prigimties pėdsakai. Todėl ir šiuolaikiniai intelektualai meldžiasi „ne medyje įkūnytam Kristui, o meno kūriniais, vadinamiems nukryžiuotaisiais“. Įsivaizduojamajame muziejuje „romaniškasis nukryžiuotasis ir egiptietiškoji mirusiojo statula gali tapti šiuolaikiniais kūriniais“ [Malraux, 1957, p. 3]. Vadinasi, atsiskleidžia giluminis ryšys tarp skirtingose epochose ir įvairių civilizacijų sukurtų šedevrų, kurie *kaip lygus su lygiu užmezga tarpusavio dialogą, kadangi egiptiečių, indų, kinų, japonų, actekų, graikų, viduramžių ir šiuolaikinių tikrųjų menininkų kūrinuose slypi tas pats sakralinis pradas, kuris sulygina juos amžinybės atžvilgiu*. Konkrečiame ar vaizduotės sukurtame muziejuje šie kūriniai subtiliai jaučiančiam grožio esmę intelektualui pakeičia tradicinę šventovės funkciją, nes padeda jam patirti katarsį ir priartėti prie aukščiausiųjų dvasinių vertybių. „Vaizduojamojo meno muziejus, – rašė Malraux, – primena tas neišnaudotas galimybes, kurias galime perimti iš praeities. Šiame muziejuje į vieną vietą surinkti žmogaus gyvenimo pilnatvę atskleidžiantys kūrybos fragmentai, taip pat šių kūrinių gyvavimas liudija dvasios polėkio nenugalimumą. Kiekvienas šedevras čia traktuojamas kaip savotiškas pasaulio nugalėjimas, o jo pamoka ir kiekvieno menininko pergalė prieš savąjį vergiškumą – tik dalelė didžiulėje meno triumfo dėl nugalėto žmogaus likimo panoramoje.

Paskutinio Malraux „Meno psichologijos“ tomo – „Absoliuto kaina“ – pavadinimas didžiai simbolinis. Jis atskleidžia šio subtilaus intelektualo egzistencinę dvasinių ieškojimų prasmę. Menas jo meno filosofijoje tampa pagrindiniu dvasingumo prieglobsčiu, jausmų ugdymo, autentiško dvasinio žmonių bendravimo mokykla. Jis gražina tą giluminį intelektualų žmonių sąryšingumą, kuris pažeidžiamas „pasitraukus Dievams“ (Nietzsche's motyvas). Vadinasi, Malraux meno filosofija – tai *mėginimas pakeisti tradicinę religijos funkciją nauja menine intelektualų religija, kurios aukščiausiasis dievas – metafiziškai traktuojamas menas*. Jis turi padėti sutrumpinti liguistą pereinamąjį žmonių kelią į žmogaus būties prasmės suvokimą.

Tik mesdama tragiško nusivylimo kupiną prometėjišką iššūkį lemčiai bei „išsi-pirkdama“ teisę į tikrą būtį, asmenybė gali išsiveržti iš ją supančio netikro pasaulio stichijos ir tenkintis savo prometėjiškos kovos duotybe. Pagrindinis šios tragiškos žūt-būtinės kovos, kančių ir praradimų krūvis Malraux tragiškojo optimizmo koncepcijoje *tenka išrinktajai menininkų ir subtiliai jaučiančių meninės vertybes intelektualų kartai, kuri pasi-aukodama atskleidžia kelius į laisvę ir padeda žmonijai įgyvendinti jos kūrybines galias*.

1990

MENTALITETO TYRINĖJIMAI PRANCŪZIJOJE

Mentaliteto sąvokos prasmė. Garsių Prancūzų sociologijos ir *Annales* mokyklų šalininkai visapusiškai išplėtojo pamatinę dabartinės mentaliteto istorijos, kultūrologijos, sociologijos, antropologijos, etnopsichologijos, socialinės psichologijos ir apskritai humanistikos kategoriją mentalitetas (nuo pranc. *mentalité* – galvosena; mąstysena, mentalitetas; psichologija (individualioji), gelminis kolektyvinės ir individualios sąmonės lygmuo, jungiantis sąmonės sritį). Šią prancūzų humanistikoje išsikristalizavusią kategoriją ir jai būdingas prasmes sunku tiksliai perkelti į kitas kalbas, nors angliškuose tekstuose jau išvirtino *mentality*, o vokiškuose *Mentalität* sąvokos, kurios, tęsiant prancūziškąją tradiciją, siejamos su pasaulėjauta, mąstymo nuostatomis, kolektyviniais vaizdiniais, mąstymo sandara, vaizduote ir pan. Ši apibrėžtis dabartinėje humanistikoje taip pat siejasi su kultūriniu archetipu, tautiniu charakteriu, liaudies dvasia ir kt.

Mentalitetas – tai istoriškai susiformavusių individo arba socialinės grupės psichologinių nuostatų, mąstysenos, jausmų ir pasaulio suvokimo principų visuma, kuri atsirado veikiant konkrečioms kultūros tradicijoms, socialinei ir gamtinei aplinkai, o vėliau pasidarė sąlyginai stabilus ir kultūrinę dinamiką lemiantis psichologinis veiksnys. Atskleidamas stabilias psichologines vidinio žmogaus pasaulio nuostatas, mentalitetas kultūros istorijoje tapo svarbia jungiančia žmones į socialines grupes ir istorines bendrijas jėga. Mentaliteto savitumas yra tai, kad jis ne tik itin stabilus, tačiau ir reiškiasi gelminiu sąmonės vaizdinių lygmeniu, individui dažnai to nesuvokiant. Todėl mentalitetas yra tarsi tarp sunkiai apibrėžiamos kolektyvinės sąmonės ir kolektyvinės sąmonės.

Praeityje vyravusių istorinių mentaliteto formų tyrinėtojas nagrinėja ne tik filosofines, religines, etines, estetines konkretaus meto koncepcijas, bet ir kitokią ne mažiau sudėtingą įvairių subjektyvių kultūros istorijos aspektų substanciją, kuriai veikiant, atsiranda konceptualus pasaulio suvokimas. Jam svarbiausia atskleisti dėl konkretaus kultūros istorijos tarpsnio ir konkrečios visuomenės kultūros tradicijų poveikio spontaniškai besiformuojantį žmonių pasaulėvaizdį bei su juo susijusių mąstymo nuostatų, pasaulio regėjimo būdų, kultūros vertybių bei simbolių visumą. Todėl mentaliteto tyrėjas aklai nepasitiki išlikusiais istoriniais tekštais, šaltiniais, dokumentiškai fiksuotais žmonių pareiškimais, o skverbiasi į gelminius konkrečios epochos sąmonės ir sąmonės klodus, kurie šifruojami nagrinėjant mentaliteto istorijos šaltinius – testamentus, civilinius aktus, teismo procesų užrašus, tikybos vadovėlius ir kt. Netikėtu požiūriu – atkreipiant dėmesį tuos

kultūros, psichikos bei mąstymo aspektus, kurių šaltinių autoriai dažniausiai nenorėdavo atskleisti arba net sąmoningai stengėsi nuslėpti.

Į kultūrologinius tyrinėjimus sąvoka *mentalitetas* perėjo iš É. Durkheimo Prancūzų sociologijos mokyklos, L. Lévy-Brühlio etnologinių primityviojo mąstymo studijų ir *Annales*, arba vadinamosios naujojo istorijos mokslo (L. Febvre'as, M. Blochas), mokyklos pradininkų žodyno, nors šioje srityje irgi darbavosi J. Huizinga, Ch. Blondelis ir kiti mokslininkai.

Vadinasi, mentalitetą nuosekliai pradėjo nagrinėti su įtakingais prancūzų periodiniais leidiniais *L'Année sociologique*, *Revue de synthèse*, *Annales* bendradarbiaujantys mokslininkai, kurie, polemizuodami su metodologinėmis pozityvizmo nuostatomis, ėmėsi tyrinėti visuomeninę sąmonę, bendrąją psichologiją, sąmoningumo istoriją.

Mentaliteto sąvokos ištakos – XX a. pradžios Durkheimo ir jo mokinio M. Mausso „kolektyvinių vaizdinių“ tyrinėjimuose. Analizuodami ankstyvasias – civilizacijos istorijos ištakose – susiformavusias mentaliteto savybes Durkheimas ir Maussas, pradedant 1906 m. darbais, nuolatos pabrėžia ypatingą vadinamųjų kolektyvinių vaizdinių (*représentation collectives*) svarbą. Pastarieji tampa pamatine Durkheimo mokyklos kultūros sociologijos sąvoka. Šie mokslininkai manė, kad pirmykštėms tautoms būdingos mentaliteto formos yra universalios ir esmiškai nesiskiria nuo pažangesnių tautų. Kolektyvinių vaizdinių sąvoka jų koncepcijoje tiesiogiai siejasi su ne mažiau abstrakčiomis kolektyvinio subjekto, visuomenės kategorijomis, kurios susieja visas žmonijos civilizacijos istorijoje išsirutuliojusias visuomenės ir mąstymo formas. Lygindami jas, regį tik kiekybinį, o ne kokybinį skirtumą.

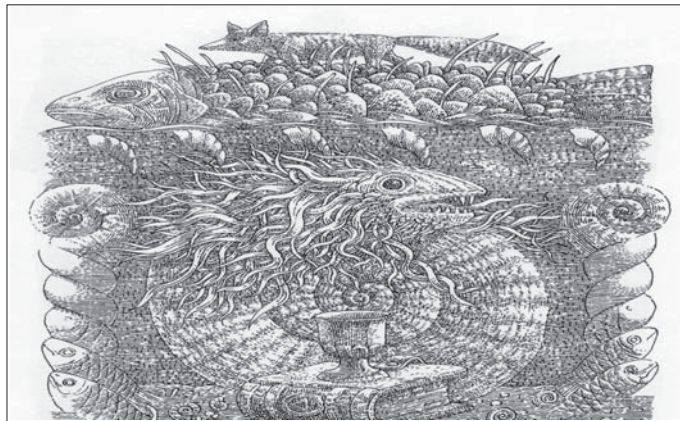
Kito Durkheimo mokinio – Lévy-Brühlio – veikale *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* („Mentalinės primityvių visuomenių funkcijos“, 1910) šis terminas vartotas nagrinėjant etnologines problemas; mokslininkas kartu jį įtvirtino kaip pamatinę kultūros ir humanitarinių mokslų kategoriją. Labai artimą jam mentaliteto sampratą lygiagrečiai plėtojo įtakingas prancūzų psichologas Blondelis. Savo lyginamosiose mentalitetų studijose jis atkreipė dėmesį, kad, tyrinėjant dvi tolimas erdves ir laiko atžvilgiu visuomenės bei jų mentalitetą, skirtumai iškart krinta į akis. Tačiau jei jie artimi, tuomet gali prireikti ilgų tyrinėjimų netgi esminiems skirtumams nustatyti.

Į sąvokos *mentalité* sklaidą humanitarinėje kultūroje dar 1921 m. dėmesį atkreipė vienas subtiliausių XX a. pradžios psichologinės literatūros meistrų M. Proustas. Anot vieno jo romano *A la recherche du temps perdu. La côté de Germantes* („Prarastojo laiko beiėškant. Germantų pusėje“) herojaus, ji reiškia tą patį, kaip ir „mąstymo būdas“, tačiau niekas nežino, ką šiuo žodžiu norima pasakyti: tai kažkas naujausia, kaip sakoma, „paskutinis klyksmas“ [Proust, 1953, p. 330].

„Mentalitetas, – anot J. Le Goffo, – turėjo netikėtą pasisekimą. Terminas mentalitetas iš prancūzų kalbos išplito beveik į visas, jis įėjo į kasdienę vartoseną ir

užplūdo vadovėlius. Daugelis istorikų, tarp kurių buvo mentaliteto tyrinėjimo novatorius Georges Duby, priešingai – šios sąvokos atsisakė dėl jos neapibrėžtumo, taip pat todėl, kad imta siekti paversti ją esmine priežastingumo sąvoka istorijoje, nekreipiant dėmesio į ekonomiką, socialinius santykius, politiką ir pan.“ [Interviu..., 1993, Nr. 2, p. 162].

Pastaraisiais dešimtmečiais mentalitetas tapo pagrindine sparčiai besiplėtojančios mentaliteto istorijos, kurios šalininkai pasitelkia istoriją, etnologiją, antropologiją, sociologiją ir socialinę psichologiją, sąvoka. Nors originali prancūziškoji sąvoka *histoire des mentalités* į lietuvių kalbą turėtų būti verčiama *mentalitetų istorija*, tačiau, atsižvelgiant į lietuviškoje humanistikoje susiklosčiusią tradiciją ir pagal analogiją



su tokiais terminais, kaip kultūros istorija, religijos, filosofijos, dalyko požiūriu pasirenkamas lietuvių skaitytojui priimtinesnis *mentaliteto istorijos* terminas.

„Mentaliteto istorija, – rašė J. Revelis, – veikiau yra ne viena istorinių tyrinėjimų disciplinų, o platus, galbūt ir nevienalytis, istorijos interesų bei reagavimo laukas. Kaip nė viena kita šiuolaikinės istoriografijos sritis, mentaliteto istorija nepasiduoja apibūdinti arba griežtai sisteminama. Ji itin populiari dėl sąvokos prasmės lauko neapibrėžtumo, dažniausiai nulemiančio daugybę jos taikymo galimybių. Prancūzijoje, kur ji atsirado bei ilgą laiką buvo vartojama, o vėliau ir užsienyje, susiduriame su daugybe mentaliteto istorijos interpretacijų; praktinis šios kategorijos vartojimas yra labai įvairus. Visos interpretacijos turi bendrą keliamų klausimų apimtį, tačiau skirtingas, net prieštaringas, jų kėlimo būdas lemia nevienodus atsakymus“ [Revel, 1986, p. 301].

Vokiečių mentaliteto istorijos tyrinėtojo P. Dinzeltacherio nuomone, „*mentaliteto istorija* nagrinėja sąmoningas, o ypač nesąmoningas gaires, pagal kurias žmonės susikuria kiekvienai epochai būdingus vaizdinius, kurie lemia jų jausmus ir veiklą. Ji gilinaisi į tam tikrų istorinių kolektyvų socialinę žinią bei tiria pažinimo būdų ir vaizdinių pasaulių, formuojančių istorinę būtį intersubjektyviame lygmenyje, raidą“ [Dinzeltacher, 1998, p. IX].

L. Lévy-Brühlis: mentaliteto tyrinėjimai. Durkheimio ir Mausso veikaluose išsirutuliojusią mąstymo tipų analizės tradiciją tęsė įtakingas prancūzų filosofas, sociologas, socialinis antropologas ir etnografas Liusenas Lévy-Brühlis (1857–1939). Jis gimė Paryžiuje, išsilavinimą gavo prestižinėje mokykloje. Vėliau dėstė filosofiją įvairiuose

Annales
mokyklos
istorikai:
G. Duby, E. Le
Roy Ladurie,
F. Furet,
M. Agulhon

provincijos licejuose. Apgynęs daktaro disertaciją, 1899-aisiais pradėjo dėstyti Sorbonos universitete. Nuo 1904 m. vadovavo Šiuolaikinės filosofijos istorijos katedrai, po 1908 m. gavo profesoriaus vietą, netrukus tapo Sorbonos Etnologijos instituto vadovu.

Ankstyvajame mokslinės raidos laikotarpyje Lévy-Brühlis domėjosi XVII–XIX a. filosofijos istorija ir etika. Jis skelbė F. H. Jacobi, G. W. Leibnizo, J. S. Millio, A. Comte'o koncepcijų analizės studijas. Vėliau, dėstydamas Sorbonos universitete, patyrė stiprų tuo metu labai populiarios Durkheimo vadovaujamos Prancūzų sociologijos mokyklos įtaką. Imtis gvildinti mąstymo tipus paskatino garsaus prancūzų sinologo E. Chavannes išverstas kinų Han dinastijos istoriko, mąstytojo Sima Qianio (Ssuma Chien) fundamentalus 5 tomų veikalas „Istorijos užrašai“ (Chavannes E. *Les mémoires historiques de Se-ma Tsien*, Paris, 1895–1905, Vol. 1–5), kuris jį apstulbino visiškai svetimu vakariečių tradicijai mąstymo, idėjų ir faktų dėstymo stiliumi.

Mokslininkas ėmėsi lyginti civilizacijos istorijos ištakose aptiktas mentaliteto struktūras ir mąstymo tipus. Gausios iš skirtingų civilizacijos arealų surinktos etnografinės medžiagos duomenis 1910 m. paskelbė veikale *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* („Mažiau išsivysčiusių visuomenių mąstymo funkcijos“), o vėliau ir daugelyje kitų, plėtojančių jame gvildentas idėjas. Svarbiausi jų yra *Mentalité primitive* („Pirmykštis mąstymas“, 1922), *L'âme primitive* („Pirmykštė dvasia“, 1927), *La mythologie primitive* („Pirmykštė mitologija“, 1935) ir *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* („Mistinis pirmykštės visuomenės patyrimas ir simboliai“, 1938). Šie veikalai Lévy-Brühlui atnešė pasaulinį pripažinimą. Kaip rodo išvardytų knygų pavadinimai, kultūros problemas mokslininkas nagrinėjo remdamasis mažiau išsivysčiusių visuomenių mentaliteto tipais. Jis ne tik įvedė, tačiau ir įtvirtino *mentalité* terminą prancūzų humanistikoje.

Lyginamųjų Lévy-Brühlio civilizacijos ir kolektyvinio mąstymo studijų pagrindas – pozityvistinės Comte'o ir sociologinės Durkheimo mokyklos metodologijos principai. Imdamasis kritinės savo pirmtakų idėjų analizės jis priminė Comte'ą, kuris „Pozityviosios filosofijos kurse“ ragino mokslininkus, gvildenančius civilizacijos istorijos logiką ir aukščiausias mąstymo funkcijas, pasitelkti lyginamąjį metodą: „Ši idėja buvo didžiai vaisinga, tačiau jos vaisiai subrendo ne iškart, jos neaptinkame nei Comte'o, nei juolab tiesioginių jo sekėjų veikaluose. Comte'ui ją įgyvendinti sutrukdė sociologinė teorija, kuri iš tikrųjų buvo ne sociologija, o istorijos filosofija“ [Lévy-Brühl, 1930, p. 6]. Comte'o lyginamieji civilizacijos istorijos tyrinėjimai, pagrįsti evoliucine trijų pakopų schema, yra metodologiškai nenuoseklūs, nežengtas dar vienas labai svarbus žingsnis lyginamosios istorinės mąstymo tipų analizės link: „Comte'as įsitikinęs, kad jo trijų pakopų dėsnis tiksliai atspindi vienalytę intelektinę žmonijos raidą, vadinasi, ir bet kurios atskiros visuomenės raidą. Todėl jis netaiko lyginamosios aukštųjų mąstymo procesų analizės skirtingoms visuomenėms“ [Ten pat, p. 6–7].

Lévy-Brühlis kritikuoja H. Spencerio, E. B. Tyloro, J. Frazerio, F. Boaso, B. Malinowskio teorijas; šie, būdami skirtingų pažiūrų, teigė, kad psichikos ir mąstysenos skirtumai civilizacijos istorijoje yra kiekybiniai, o ne kokybiniai. Šitai akivaizdžiai pagrindžia Tyloro įsitikinimas, jog menkai išsivysčiusių visuomenių mąstymas paklūsta tiems patiems logikos dėsniams, kaip ir mūsų. Savo pirmtakų samprotavimą esą visose civilizacijose tėra vienintelis ir universalus visoms epochoms bei tautoms būdingas mąstymo tipas Lévy-Brühlis įrodinėjo esant nesuderinamą su lyginamosios skirtingų visuomenių mąstymo tipų analizės faktais. „Filosofai, psichologai ir logikai, neišgilinę į lyginamojo metodo galimybes, – rašė jis, – remiasi bendru postulatu. Jie įsitikinę, kad žmonių sąmonė visuomet ir visur vienoda, t. y. gyvuoja vienintelis mąstančio subjekto tipas, proto operacijose paklūstantis universaliems psichologijos bei logikos dėsniams“ [Ten pat, p. 319–320].

Remdamasis lyginamąja etnografinė skirtingų epochų ir civilizacijų medžiaga Lévy-Brühlis įrodinėjo, kad, nusižengiant moksliniam teisingumui, pirmykštį mąstymą galima tapatinti su vaikų ar neurotikų mąstysena. Todėl mokslininkai turi atsakyti plačiai paplitusio požiūrio į civilizuotą žmogų kaip pagrindinį ir išskirtinį savo svarba tyrinėjimo objektą. Civilizacijos procesus, žmogaus mąstymo dėsningumus galima pažinti lyginant ir sisteminant ankstyvasias mąstymo formas bei Durkheimo mokykloje tyrinėtus kolektyvinius vaizdinius (*représentations collectives*).

Lévy-Brühlis toliau plėtojo Durkheimo ir Mausso idėjas. Jis rėmėsi biologijoje plačiai paplitusiais lyginamosios rūšių analizės pavyzdžiais ir ragino, tiriant kultūrą ir mentalitetą, nesiremti nepagrįstu kolektyvinio mąstymo pagal tuos pačius nekintamus logikos ir psichologijos dėsnius tipų aiškinimu. „Jei iš tiesų yra visuomenių, kurios savo sandara skiriasi taip pat, kaip bestuburiai gyvūnai nuo stuburinių, tuomet lyginamasis kolektyvinio mąstymo tyrinėjimas mokslui apie žmogų yra taip pat svarbus, kaip biologijai – lyginamoji anatomija ir fiziologija“ [Ten pat, p. 16.]

Pripažindamas visiems žmonėms būdingą tam tikrą „aukštųjų proto funkcijų“ egzistavimą Lévy-Brühlis skyrė du pagrindinius mentaliteto tipus: *mistinį pirmykštį ir loginį civilizuotą*, atsiradusį Viduržemio jūros civilizacijoje bei suformavusį racionaliąją filosofiją, taip pat pozityvųjį mokslą. Šiuos du mąstymo tipus skiria ne kiekybiniai, o esminiai kokybiniai nesutapimai. Todėl nors plačiai paplitę pirmykščių žmonių mąstysenos aiškinimai, remiantis šiuolaikinio žmogaus mąstymo struktūra, nuostatomis, atrodo teisingi, yra pasmerkti nesėkmei.

Palyginęs pirmykščio ir civilizuoto mąstymo tipus Lévy-Brühlis padarė išvadą, kad pirmykščių žmonių sąmonė yra „visiškai socializuota“. Todėl ankstyvosios civilizacijos asmenybė patyrė galingą visiškai nepriklausomų nuo individualios psichikos kolektyvinių vaizdinių poveikį. Sąmoningame žmogaus gyvenime viskas, ko negalima paaiškinti natūralia organizmo reakcija į išorinius dirgiklius, neišvengiamai yra socialinės kilmės.

Pirmykščio mąstymo prigimtis pirmiausia yra *mistinė* (pranc. *mystique*) ir *prologinė* (*prélogique*). Kita vertus, jis paklūsta pamatiniam *dalyvavimo* (*participation*) dėsniui, kuris valdo kolektyvinius vaizdinius.

Tad glaustai panagrinėkime šias pamatines Lévy-Brühlio kultūros ir mentaliteto tipų teorijos sąvokas. Pirmykščių žmonių mąstymą mokslininkas interpretuoja kaip mistinį ir prologinį, kadangi jam svetimas mums įprastas sąvokinis. Jis taip pat nepaklūsta formalios logikos dėsniams, neatspindi objektyvių daiktų, reiškinių, o įgauna sakraliai fetišizuotas ir mitologines prasmes, kurias sukuria įvairūs žmonių kolektyvai. „Daugelis akivaizdžių faktų rodo, kad pirmykštis mąstymas nuo mūsų skiriasi. Jis yra visiškai kitaip orientuotas. Jo procesai vyksta kitais būdais. Ten, kur ieškome antrinės priežasties, ieškome stabilumo, pirmykštis mąstymas pagrįstas išimtinai mistinėmis priežastimis, kurių poveikį jaučia visur. Jis laisvai daro prielaidą, kad ta pati esybė tuo pat metu gali būti dviejose ar keliuose vietose“ [Ten pat, p. 4].

Todėl pirmykščiai žmonės natūraliai tapatino, jungė, siejo tai, ką dabartinis žmogus aiškiai skiria, pavyzdžiui, žmogų ir jo šešėlį, žmogų ir jo vardą. Ir, priešingai, jie skyrė tai, ką mes siejame. Pavyzdžiui, vakariečiams mirtis – kai sustoja širdis ir kvėpavimas, o Fidži salų gyventojams – tai vėlesnis dvasios atsiskyrimas nuo kūno. Kita vertus, šiuolaikinio žmogaus sąmonė aiškiai skiria daikto sąvoką, jausmą ir elgesį, kuriuo į jį reaguojame, mums visuomet daugiau ar mažiau aišku, kas yra objektyvu ir subjektyvu. O pirmykštėje sąmonėje nėra aiškos takoskyros tarp subjektyvaus ir objektyvaus, sapnai tokie pat realūs, kaip ir žmogų supantys tikrovės objektai. „Ši lyginamoji analizė, – rašė Lévy-Brühlis, – atskleidžia ir mūsų pačių mentaliteto ypatumus. Ji verčia pripažinti, kad loginė mąstančiojo subjekto vienybė, kurią dauguma filosofų aiškina kaip duotybę, yra tik *desideration* (lot.; kažkas siekiama), tačiau ne faktas. Netgi mūsų visuomenėje dar galutinai neišnyko vaizdinių provaizdžiai ir asociacijos, paklūstančios dalyvavimo dėsniui. Jie išlieka daugiau ar mažiau nepriklausomi, daugiau ar mažiau nyksta, tačiau neišgyvenami kartu su provaizdžiais, kurie paklūsta logikos dėsniams“ [Ten pat, p. 320]. Todėl protinė žmonių veikla civilizacijos istorijoje išlieka sociali ir racionali.

Vadinasi, visuose žmogų supančiuose daiktuose ir mįslinguose reiškiniuose pirmykštė sąmonė išvelgė ne objektyvias jų savybes, santykius, o įvairias juos valdančias mistines jėgas, būdingas ne tik konkrečiam daiktui ar reiškiniui, bet ir kitiems asociatyviai su jais susijusiems. Pirmykštį mąstymą įvardydamas prologiniu (ignoruojančiu prieštaravimus) Lévy-Brühlis pabrėžė, kad šis terminas nereiškia nelogiškumo, antilogiškumo, o yra visai kitaip suręstas ir, skirtingai nei šiuolaikinis, nesiremia formalios logikos reikalavimais.

Todėl jį „pirmykštį loginį“, galima vadinti savotišku šiuolaikinio loginio mąstymo pirmtaku. Vėlyvuosiuose darbuose teoretikas įrodinėjo, kad prologinio ir loginio mąstymo

tipai ne atskirti vienas nuo kito neįveikiama kinų siena, o sudaro skirtingas mentaliteto struktūras, kurios gyvuoja, papildydamos viena kitą, toje pačioje visuomenėje ir dažnai, galbūt visuomet, toje pačioje sąmonėje. Rudimentų pavidalo prologinis mąstymas išlikęs ir šiuolaikinio žmogaus mentaliteto struktūrose, yra aktyvus moralinėje, religinėje sąmonėje bei kūryboje.

Vadinasi, pirmąsias mąstymas, užuot paklusęs formaliai logikai, remiasi universaliu dalyvavimo (*participation*) dėsniu, pagal kurį vyksta įvairių savybių perdavimas, perkėlimas, keisčiausi pokyčiai. Todėl visi mūsų pasaulio objektai ir reiškiniai pirmąsioje sąmonėje galėjo būti ne tik savimi, tačiau ir kažkuo kitu, vienu metu esančiu skirtinguose teritorijos ir laiko atžvilgiu pasauliuose, patiriančiu, mūsų akimis žvelgiant, neįtikėtinus virsmus. Pirmąsiam mąstymui buvo svarbiausia kolektyviniai vaizdiniai. Šią pamatinę Durkheimio mokyklos civilizacijos sociologijos sąvoką Lévy-Brühlio gerokai praplečia: „Kolektyvinius vaizdinius bei jų asociacijas, slypinčias šio mąstymo esmėje, valdo dalyvavimo dėsnis, o jie yra neutralūs loginiam prieštaravimui“ [Ten pat, p. 302].

Taigi kolektyviniai vaizdiniai yra kažkas kita, nei mums įprastas sąvokinis mąstymas. Čia galima kalbėti apie vadinamąsias ikisąvokines (pranc. *prénotion*) mentaliteto formas, savotiškas mitologemas, ideogemas, ypač stabilius provaizdžius, nuolatos kuriamus mūsų sąmonės. Nuo individualios sąmonės jie nepriklauso, ir papročiais, tikėjimais diegiami asmenybei nuo pirmųjų sąmoningo gyvenimo metų. Būdami nepanašūs į šiuolaikinio žmogaus mąstymą, kolektyviniai vaizdiniai rodė menkai diferencijuotą sąmonę, tiesiogiai susijusią su emocinėmis ir motorinėmis reakcijomis, žaibiškai parodomomis elgesiu. Čia suvokimas ir jausmas, objektyvu ir subjektyvu, aišku ir slėpinga siejasi bei susipina tarpusavyje. Todėl sapnai pirmąsiam žmogui buvo taip pat tikri, kaip ir gyvenimo faktai. Kita vertus, kolektyviniai vaizdiniai funkcionavo tarsi užsiskleisdusios monados, nepasiekiamos pažinti empiriškai. Ir pagaliau jų valdomas žmogus buvo kurčias sveikam protui. Pastarosios pirmąsio mentaliteto ypatybės būdingos tik kolektyviniams vaizdiniams, o ne apskritai menkai išsivysčiusių tautų mąstymui.

Vadinasi, iš lyginamosios mąstymo tipų analizės Lévy-Brühlio daro tokias išvadas. Pirmiausia – mentalitetas ir psichika kinta kartu su kultūrine žmonijos istorijos kaita. Antra, ankstyvasis mąstymo tipas, palyginti su šiuolaikiniu moksliniu, kokybiškai skiriasi anksčiau nurodytais požymiais: jis yra *mistinis, prologinis, paklūsta dalyvavimo dėsniui*, kuris valdo kolektyvinius vaizdinius.

Šios Lévy-Brühlio pažiūros ilgainiui pasikeitė iš esmės; tai matyti ir iš lyginamosios įvairių civilizacijų mentaliteto tipų analizės. Ankstyvosiose mokslininko lyginamajai mentalitetų analizei skirtose studijose neeuropinių civilizacijų mąstymo tipai priešpriešinami vakariečių moksliniam. Todėl nors tradicinis kinų mokslas pasižymi stulbinančiu enciklopediškumu, fizikos, chemijos, fiziologijos, medicinos ir kitų sričių laimėjimais, Lévy-Brühliui tai rodo raidos sąstingį.

Indijos civilizaciją, sukūrusią specifines mąstymo tradicijas, savitą artimą vakarietiškai gramatiką, algebrą, logiką, metafiziką, jis vertina palankiau. Tačiau vis dėlto, kalbėdamas apie mąstymo tipus, indų mentalitetą mokslininkas prilygina Egipto ir Meksikos civilizacijų mentalitetui. Nors minėtose civilizacijose vaizdiniai virsta sąvokomis, tačiau išsaugo pirmąją *prologinį* ir *mistinį* pavidalą. Dėl to jie neįgauna konceptualios formos ir lieka neprieinami gamtos mokslams.

Paskutiniaisiais gyvenimo metais Lévy-Brühlio jau nepriešino pirmųjų ir šiuolaikinio mentaliteto, paneigė prologinio mąstymo hipotezę ir perdėm tiesmukišką Vakarų ir nevakarų civilizacijų mąstymo tipų priešingumą. Atsižvelgdamas į kolegų ir orientalistų kritiką jis plėtojo visų per civilizacijos istoriją susiformavusių tautų, etninių grupių mentaliteto nevienalytiškumo, heterogeniškos kilmės teoriją. Todėl įvairiose kultūrose sąveikauja įvairūs mąstymo tipai, kurių santykis nulemia konkretaus mentaliteto savitumą.

Lyginamosios Lévy-Brühlio mąstymo tipų ir pirmųjų sąmonės studijos darė įtaką vėlesniems kultūros antropologijos, lyginamosios religijotyros, mitologijos, „giluminės psichologijos“, *Annales* mokyklos tyrinėjimams. Jo idėjos veikė F. Gräbnerį, W. Schmidą, R. Thurnwaldą, L. Febvre'ą, E. Cassirerį, C. G. Jungą, R. H. Lowie'ą, E. E. Ewans-Pritchardą ir daugelį kitų mąstytojų.

Pirmoji Annales mokyklos (Febvre'as, Blochas) karta. *Annales* mokyklos pradininkų veikalais pradedami sistemingi mentaliteto istorijos tyrinėjimai; mentalitetas apibūdinamas kaip savita konkretaus kultūros istorijos tarpsnio tarp socialinių struktūrų vyraujančių stabilų pasaulėžiūrinių, aiškiai neišreiškiamų nuostatų ir vertybinių orientacijų visuma, kuri atskleidžia tarsi nematomą visuomeninės sąmonės lygmenį, lemiantį įvairių kultūros formų savitumą.

Annales mokyklos pradininkai siekė suartinti istoriją ir psichologiją. „Istorijos faktai iš esmės yra psichologijos faktai“, – rašė Blochas. Jam pritarė ir Febvre'as, kuris šiai problemai skyrė vieną svarbiausių savo programinio veikalo *Combats pour l'histoire* („Mūsų dël istorijos“) skyrių. Jame mokslininkas teoriškai grindė glaudesnio mokslinių disciplinų bendradarbiavimo idėją, tikėdamasis pažangos. Jis vadovavosi teiginiu, kad reikšmingi moksliniai atradimai dažniausiai vyksta mokslų sandūroje. „Jei iš tiesų yra taip, – rašė Febvre'as, – neverta ilgai įrodinėti, jog psichologija, t. y. mokslas, tyrinėjantis mentalines funkcijas, būtinai turi artimai sąveikauti su sociologija, mokslu, nagrinėjančiu socialines funkcijas, ir ne mažiau svarbūs jos nuolatiniai santykiai su daugeliu sunkiai apibrėžiamų disciplinų, kurių visuma tradiciškai vadinama Istorija. Tačiau dabar dël šių ryšių galima tik apgailestauti ir su tuo reikia iškart susitaikyti“ [Febvre, 1991, p. 97].

Siekdamas geriau apibrėžti mentaliteto savitumą, Febvre'as įvedė papildomą psichinio, arba protinio, aprūpinimo (*outillage mental*) sąvoką, kuri turėjo akivaizdžiai parodyti, kad kiekvienai konkrečiai civilizacijai ir epochai būdingas savitas istoriškai

konkretus jos poreikius atitinkantis psichologinis aparatas. Taip buvo tiesiamas labai svarbus vėlesnei mentaliteto istorijai kultūros istorijos, sociologijos ir psichologijos suartinimo kelias.

Febvre'as mėgo sakyti, kad istoriko darbo esmė – pirmiausia tiksliai suformuluoti problemas. Jo manymu, kultūros istorijai glaudžiai sąveikaujant su sociologija bei psichologija, civilizacijos istorikui atsirado galimybė atkurti kultūros istorijoje vyrausias mentaliteto struktūras ir tuo pačiu geriau pažinti įvairius jos raidos etapus.

Tačiau abiejų *Annales* mokyklos pradininkų požiūris į mentaliteto svarbą Vakarų viduramžių kultūros istorijai pastebimai skyrėsi. Savo dviejų tomų knygoje *La société féodale* („Feodalinė visuomenė“, 1939) Blochas įvairiapusiškai tyrinėjo labai svarbius socialinius santykius tarp senjoro ir vasalo, arba valdovo ir pavaldinio, ir tik trumpai aptarė atskirų socialinių sluoksnių bei grupių mentalinių nuostatų savitumą, vadinasi, nuošalyje liko ne mažiau svarbios su viduramžių mentaliteto savitumu apskritai susijusios socialinės psichologijos problemos. Nenuostabu, kad Febvre'as aršiai kritikavo perdėtą savo draugo koncepcijos „sociologizmą“ dėl nepakankamo dėmesio tyrinėjamos epochos žmonių jausmams, dvasiniams jų išgyvenimams, atskleidžiantiems viduramžių mentaliteto savitumą. Febvre'as, priešingai, siekė jį pažinti išsamiai.

Kita vertus, Febvre'as iš pradžių rėmėsi elitinės kultūros samprata ir traktavo ją kaip procesą, kuriame dalyvauja visuomenės elitas. Vėliau jis sukilo prieš tradicinę „aristokratiškąją“ istorijos koncepciją, kuri, pagrindiniais istorijos kūrėjais laikydama tik ant aukščiausios socialinės hierarchijos pakopos esančias asmenybes, nagrinėjo išimtinai valdovų, kunigaikščių, vadų ir karžygių reikšmę istorijai. Taigi iš istorijos proceso eliminavo bevardes praeities žmonių mases, kurios, pasižymėdamos tam tikrais konkrečiam metui būdingais kolektyvinės psichologijos bruožais, jo įsitikinimu, ir buvo pagrindiniai istorijos veiksniai. Tačiau, interpretuodamas kultūros istorijos procesus, pripažįsta elitinę kultūros kilmę, kadangi pagrindiniai kultūros istorijos subjektai – dvasinės kultūros istorijos kūrėjai poetai, rašytojai, mąstytojai, religiniai veikėjai, kurie savo veiklos produktais civilizacijos istoriją pakylėję į aukštesnę raidos pakopą.

Evoliucinės civilizacijos teorijos principus išpažįstantis Febvre'as siekė apibrėžti svarbiausius konkrečios epochos *in corpore* mentaliteto bruožus, jų perdėtai nedetalizuodamas. Ankstesnių epochų, pavyzdžiui, viduramžių, žmonių mentalitetas, palyginti su dabartiniu logišku ir racionaliu, iš esmės skiriasi tik „alogiškumu“.

Skirtingai nei Febvre'as, kuris, tyrinėdamas mentaliteto istoriją, pirmenybę teikė psichologiniams aspektams, jo bendražygis Blochas, veikiamas Durkheim'o idėjų, sureikšmino sociologinę ir antropologinę problematiką. Šios mokslininko nuostatos matyti dviejose knygoje – *Les Rois thaumaturges* („Karaliai stebukladariai“, 1924) ir *La société féodale* („Feodalinė visuomenė“, 1939). Jis daugiausia gvildeno vidinį konkrečios epochos kultūros dėmenų sąryšingumą ir juos lygino su kitų epochų kultūros sandais. Blochas

atsiribojo nuo Febvre'o teorijai būdingo siekimo įrodyti, kad tam tikras mentalitetas būdingas konkrečiai epochai, – jis stengėsi atskleisti visuomenės sluoksnių ir grupių mentaliteto ypatumus. Ši nuostata pasirodė didžiai vertinga ir vėliau išsivyravo *Annales* mokyklos šalininkų mentaliteto istorijos tyrinėjimuose.

Vadinasi, nors sąmonė ir įvairūs psichologiniai jos ypatumai pirmiausia siejasi su dvasiniu individo pasauliu, tačiau *Annales* mokyklos kūrėjai suprato, kad individuali sąmonė yra sudedamoji vienam ar kitam metui tipiškos kolektyvinės sąmonės, kuri sieja daugeliui individų būdingus kultūrinės tradicijos, kalbos, tikėjimo, gyvenimo būdo, įpročių ir pan. elementus, dalis. Pastarųjų visuma žmogui daro lemiamą poveikį, ir formuojasi konkretaus laikotarpio žmonių bei įvairių socialinių sluoksnių mentalitetas.

Senieji įvairių kasdienio gyvenimo sričių dokumentai: magistratų užrašai, testamentai, teismų procesų ir gydytojų išrašai, prekybos sutartys, amatų dirbtuvių sąskaitos, mirties liudijimai, vienuolynų administracijos užrašai, mokykliniai, tikybos vadovėliai ir gausybė kitų yra svarbūs mentaliteto istorijos šaltiniai. Juose aptikti psichologiniai bruožai kruopščiam mokslininkui gali padėti atskleisti tos epochos gyventojų mentalitetą, gyvenimo būdą, fobijas ir pan.

Mentaliteto struktūrų taikymas kultūros istorijos tyrinėjimams neabejotinai pagilino konkrečios civilizacijos ar epochos pažinimą, atskleidė tas kultūros ir socialinės psichologijos ypatybes, kurių nepaisė klasikinės XIX a. kultūros istorijos tyrinėtojai. *Annales* mokyklos pradininkai, ėmęsi mentaliteto istorijos, padarė perversmą kultūros studijose, nes atskleidė mokslui visai naują „pažinimo archeologiją“, neginčijamai įrodė, kad psichologinė mentaliteto sandara kultūros istorikui gali padėti patikimai atkurti konkrečios epochos kultūros istoriją ir ją perprasti. Norint perprasti sudėtingiausius mentaliteto sandus, reikėjo iš esmės keisti metodologiją, t.y. iš kai kurių humanitarinių ir socialinių mokslų perimti naujas kompleksines metodologines prieigas bei metodus. Vadinasi, naujas požiūris į kultūros istoriją skatino metodologijos naujoves. Mokslininkai suprato, kad įvairios disciplinos gali padėti geriau suvokti mentaliteto atspindimas visokias žmogaus veiklos sritis.

Annales mokyklos pradininkai savo veikalais ne tik kreipė vėlesnius kultūros tyrėjus į daug sudėtingesnę kultūrologinę, istorinės antropologijos ir kultūros psichologijos problematiką, tačiau ir privertė tobulinti metodologinį instrumentarijų. Klasikinį pavidalą įgavo naujosios *Annales* mokyklos kartos lyderių R. Mandrou, G. Duby, J. Le Goffo, E. Le Roy Ladurie, J. Delumeau ir kitų kultūros istorikų veikalai: kultūros tyrimams taikyti nauji kompleksiniai metodologiniai principai, instrumentai, pateikta kitokia sąvokos mentalitetas interpretacija. Mandrou mentaliteto istoriją aiškina kaip „pasaulio regėjimo istoriją“ (*vision du monde*), Duby ją sieja su „kolektyvine vaizduote“ (*imaginaire collectif*) ir kartu teigia, kad „mentaliteto bei ideologijos istorijos neįmanoma

perprasti nuodugniai neišnagrinėjus ekonominių, politinių ir socialinių struktūrų“ [Duby, 1974, p. 211]. V. Vovelle ją vadina „mentalinių struktūrų inercijos jėga“.

E. Braudelio idėjų poveikis mentaliteto istorijos tyrinėjimams. Gilų režį mentaliteto istorijos tyrinėjimuose paliko *Annales* mokyklos antrosios kartos lyderis, vienas žymiausių Vakarų civilizacijos istorikų Fernand'as Braudelis (1902–1985). Jis rašė ir didžiulius, kruopščiai dokumentuotus empirinius istorinius veikalus ir conceptualias glaustas teorines bei metodologines studijas. 3 tomų veikle *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-e–XVIII-e siècle* („Materialinė civilizacija, ekonomika ir kapitalizmas. XV–XVIII amžius“, 1967–1979) nagrinėjami įvairiausi Vakarų ir Rytų civilizacijų kasdienio gyvenimo ir sąmoningumo istorijos reiškiniai. Svarbiausieji mentaliteto istorijos darbai sudėti į knygas *L'apport de l'histoire des civilisations* („Įnašas į civilizacijų istoriją“, 1959), *Écrits sur l'histoire* („Rašiniai apie istoriją“, 1969) ir *Grammaire de civilisations* („Civilizacijų gramatika“, 1987). Pradinis pastarosios knygos tekstas pirmą kartą buvo paskelbtas kolektyvinėje S. Baille'o, Braudelio, R. Philippe'o monografijoje *Le monde actuel, histoire et civilisations* („Šiuolaikinis pasaulis, istorija ir civilizacijos“, 1963).

Braudelis vengė vokiečių kultūros filosofijai būdingo spekuliatyvumo, aiškinant civilizacijų bei sąmoningumo istorijos raidą ir grindžiant vienodas morfologines jų struktūras. Nenorėdamas daryti abstrakčių apibendrinimų, jis „stebėjo“ civilizacijų kaitą, jų vidinių struktūrų bei išorinių konfigūracijų įvairovę. Sudėtingos mokslininko „civilizacijų gramatikos“ konstrukcijos tiesiogiai išsirutuliojo „iš apačios“, t.y. stebint konkrečius civilizacijos istorijos faktus ir teoriškai juos apibendrinus. Siekiant kryptingai tyrinėti civilizacijų genezę, funkcionavimą ir sąmoningumo istorijos sklaidą, Braudelio nuomone, pirmiausia reikia atsakyti moksle įsigalėjusių eurocentrinių požiūrių, apibrėžti civilizacijos sąvoką bei jos taikymo ribas ir vartoti tik mokslinius terminus. Civilizacijos teorijos terminiją jis papildė mentaliteto istorijai labai svarbiomis naujomis globalinės istorijos ir ilgo laiko tarpsnio (*la longue durée*) sąvokomis.

Braudelis, kaip ir žymiausi prancūzų istorikai Blochas, Febvre'as, Le Goffas, Duby, kruopščiai gvildeno neretai atrodančius nereikšmingus ir kasdienes faktus, domėjosi ne svarbiausiomis konkrečios tautos kultūros problemomis ir iš viso to sukūrė visuotinius istorinių procesų raidos modelius. „Istorinė makroteorija (visos žmonijos raidos teorija), – teigė jis, – gali tapti tik civilizacijos teorija, jei ją laikysime vientisa, savaime besirutuliojančia sistema, apimančia nacionalinius istorinio proceso dėmenis“ [Braudel, 1987, p. 45].

Mokslininkas pakeitė ankstesnį civilizacijų tyrinėtojų požiūrį į laiko sampratą. Civilizacijos sąvoką jis susiejo su *ilgu laiko tarpsniu* – universaliausią ir originaliausią *Annales* mokyklos kategoriją. Civilizacijų tyrinėjimuose remtasi tradiciniu kalendoriniu laiku – jis buvo suvokiamas kaip savotiška ašis, ant kurios teoretikui tereikėjo sunerti istorinius faktus. Braudelis tvirtino, jog įvairiems socialiniams reiškiniams ir žmonių mentalitetui

būdingos savos laiko struktūros ir savi ritmai. Ilgo laiko tarpsnio sąvoką veikė marksistinė formacijų teorija. Kategorija žymi ilgus istorijos tarpsnius, kai bręsta procesai, nulemiantys esminius socialinius, mentaliteto ir civilizacijos pokyčius; pastarųjų atžvilgiu kiti įvykiai virsta nereikšmingais, trukdančiais objektyvesniam platesniam požiūriui.

Kiekviena civilizacija yra ir tam tikra „kultūrinė zona“, „gyvenamoji vieta“, savotiška niša, kurioje savitai sugyvena bei funkcionuoja daugybė įvairiausių kultūros ir mentaliteto istorijos reiškinių: pavyzdžiui, namai, jų stogai, špiliai, tarmės ar jų grupės, kulinariniai skoniai, tikėjimas, meilės būdas, kompasas, popierius, spausdinimo presas ir t. t. Šitai ir yra tam tikros civilizacijos sukurtos kultūros repertuaro visuma. Kaip tik ši „visuma“ Braudelui yra civilizacijos atpažinimo „forma“.

Pagal visos civilizacijos turi savus dvasinius centrus, arba „šerdis“, ir savo ribas, pakraščius. Tyrinėjant civilizacijas, būtina atsižvelgti į tai, jog jose vykstantys procesai yra daugiasluoksniai, ypatingą dėmesį reikia atkreipti į nedidelius kultūrinius arealus, marginalines kelių civilizacijų įtakų zonas, kuriose paprastai išryškėja būdingiausios sąveikos bei įtampos. Kalbėdamas apie didžiųjų civilizacinių organizmų sudėtingumą Braudelis pasitelkia morfologinę „vakarietiškosios“ civilizacijos analizę ir vaizdingai įrodo, kaip didieji civilizaciniai organizmai skaidosi į mažesnius civilizacinius vienetus. „Vadinamoji „vakarietiškoji“ civilizacija, – rašo jis, „Civilizacijų gramatikoje“, – yra kartu Jungtinių Amerikos Valstijų „amerikietiškoji civilizacija“ ir Lotynų Amerikos, taip pat Rusijos ir, žinoma, Europos. Europa savo ruožtu susideda iš daugelio civilizacijų: lenkų, vokiečių, italų, anglų, prancūzų ir t. t. Tačiau šios nacionalinės skyla į dar smulkesnes „civilizacijas“: škotų, airių, kataloniečių, siciliečių, baskų ir t. t.“ [Braudel, 1987, p. 44–45].

„Globalinės istorijos“ idėja nėra mėginimas vienu ypu aprėpti visų civilizacijų istoriją. Ją galima taikyti ir tiriant mentaliteto istorijai svarbų mažesnį objektą ar menkesnę problemą, tik svarbu nepažeisti visuomeninio gyvenimo vientisumo, sandų sąryšingumo, nesuskaityti žmogaus į *homo religiosus*, *homo oeconomicus*, *homo politicus* ir kitokius pavidalus.

„Globalinė istorija“ apima laikines istorinių reiškinių charakteristikas, daugialypumą, vidinį sąryšingumą. Išskiriamos keturios didžiausios civilizacijoje gyvuojančios sistemos – *ekonominė*, *socialinė*, *politinė*, *kultūrinė*, kiekviena jų skaidoma smulkiau. „Anot šios schemas, globalinė istorija – arba, tiksliau, istorija, linkstanti į globališkumą, siekianti totalumo, tačiau niekuomet jo nepasiekianti, – yra tyrinėjimas mažiausiai šių keturių sistemų, vėliau jų tarpusavio santykių, jų sąveikos, jų daugialypumo“ [Braudel, 1978, t. 2, p. 409].

Kadangi kiekviena civilizacija išsiskiria savitu kultūrinių vertybių „repertuaru“, „ansambliu“ arba „visuma“, vadinasi, jos istorija yra daugybės atskirų istorijų – kalbos, rašto, mentaliteto, mokslo, meno, teisės, institucijų, pojūčių, prietarų, technikos, kasdienio gyvenimo ir t. t. – darinys. Kiekviena šių dalinių istorijų sukuria savas taisykles, vidinę kalbą, savitą raidą, tad civilizacijos istorija nėra mechaniška suma, ji yra kažkas daugiau [Braudel,

1969, p. 256–257]. Dėl to Braudelis ypač pabrėžė daugelio mokslų studijavimo reikšmę: „Šiuolaikiniai žmogų tyrinėjantys mokslai šiandieną kelia vis tą patį klausimą: kokia kiekvieno jų vieta neaprepiamame senų ir naujų tyrinėjimų sraute, nes jaučiama, jog jau atėjo laikas tuos mokslus susieti į visumą“ [Ten pat, p. 41]. Jis ragina užmegzti glaudesnius ryšius tarp istorijos ir žmogaus veiklą nagrinėjančių mokslų, skatinant civilizacijas atsisakyti tų „pasenusių humanitarinių mokslų nuostatų, kurios tapo Prokrusto lova“. Glaudūs santykiai tarp skirtingų žmogų tiriančių mokslų padeda ne tik suformuluoti vieną civilizacijos koncepciją, bet ir įvairiapusiškiau ištirti įvairius civilizacijos ir mentaliteto istorijos aspektus, remiantis geografija, sociologija, ekonomika, kolektyvine psichologija ir kitais mokslais.

Braudelį itin domino sudėtingos civilizacijų santykių problemos. Jis siekė suvokti slėpinį sąveiką, keblius „skolinių“ ir „atmetimų“ atvejus. Skolinys ir atmetimas yra pagrindinės civilizacijų gramatikos sąvokos, atskleidžiančios civilizacijų sąveikos dėsnius. Vertybės, elementai, mikroelementai nuolatos cirkuliuoja. Civilizacijos, atiduodamos savo pasiekimus, iš kitų civilizacijų kartu skolinasi socialiai svarbius dalykus. Šie dinamiški dvasinių ir materialinių vertybių mainai niekuomet nenutrūksta, nors jų intensyvumas keičiasi. Daugelis vienos civilizacijos elementų, asimiliuojamų kitos, prisitaikydami įgyja naujų bruožų, nebūdingų skolinusiui civilizacijai. Taip vis daugėja civilizacijos vertybių.

Vietinei civilizacijai ir civilizacijoms sąveikaujant ne tik skoliniai, bet ir dvasinės bei materialinės vertybės kartais atmetamos. Tai lemia konkrečių kultūros zonų ir civilizacijų mentaliteto „slenksčiai“, arba „spynos“, kurie tarsi tikrina įtakų perėmimą. Pavyzdžiui, dėl šios priežasties netgi vientisoje Vakarų Europos civilizacijoje atsirado dvi skirtingos kultūros zonos, atskirtos Reino ir Dunojaus. Vienoje – ištikimybė Romai, kitoje – reformacijai. Įvairių civilizacijų kultūrologija ir mentalitetas dar labiau skiriasi, todėl įtakos atmetamos labai dažnai, ir natūraliai kyla iš konkrečios civilizacijos vertybių sistemos. Tačiau tam tikri ideologiškai neutralūs civilizacijų bruožai – mokslo ir technikos laimėjimai – yra itin „užkrečiami“ ir greit perimami. Braudelis, priešingai nei ciklinių koncepcijų šalininkai, buvo įsitikinęs, kad civilizacijos neišnyksta be pėdsakų, o visuomet perduoda kitoms, jas keičiančioms, tam tikrą dalį savo geriausių dalykų.

Braudelio nuomone, lyginant civilizacijas, būtina atsižvelgti į materialinius aspektus. „Jei pamirštama karo reikšmė, iškart suvienodinamas visas socialinis, politinis ir kultūrinis (religinis) peizažas. Ir patys mainai praranda prasmę, nes neretai jie nelygiaverčiai. Todėl Europos negalima suprasti be jos vergų ir jai tarnaujančių ekonomikų. Kaip negalima suprasti ir Kinijos, neprisiminus jos teritorijoje gyvavusių klajoklių kultūrų, save jai priešinusių, ir šalia jos esančių šalių, kurios gyveno jos veikiamos bei pavergtos. Visa tai reikšminga materialiniam gyvenimui“ [Braudel, 1979, t. 1, p. 117].

Taigi, atmetęs tiesinės ir ciklinės civilizacijų raidos sampratą, mokslininkas visapusiškai išplėtojo daugybės vietinių civilizacijų taikaus sugyvenimo idėją. Lyginamąjį meto-

dologiją jis pavertė pagrindiniu civilizacijos ir mentaliteto istorijos procesų tyrinėjimo principu. Reikšmingiausius Vakarų civilizacijos pasiekimus, jos vidines struktūras, išorines konfigūracijas, vietą pasaulinės kultūros istorijoje jis tyrinėjo per santykius su analogiškais kitų, neeuropinių, civilizacijų morfologinėmis, mentaliteto bei materialinėmis struktūromis. Itin pabrėžė ekonominių ir materialinių veiksnių įtaką civilizacijos procesams.

Skirtingai nei ankstesnių istoriosofinių civilizacijos koncepcijų šalininkų (Spengleris, Toynbee), kurie nepajėgė išsivaduoti iš apriorinių ankstesnės metafizinės kultūros filosofijos idėjų įtakos, Braudelio teorijos ir empirijos ryšys yra organiškas. Būdamas autoritetingas konkrečių civilizacijų specialistas, pamatinius savo lyginamosios metodologijos principus jis ne tik sugebėjo paremti tvirta empirine medžiaga, tačiau ir suvokė būtinybę lyginamąsias kultūros ir mentaliteto istorijos studijas gerokai praplėsti.

R. Mandrou mentaliteto istorijos tyrinėjimai. Febvre'o ir Blocho iškeltas metodologines mentaliteto istorijos tyrinėjimo idėjas plėtojo kiti *Annales* mokyklos antrosios ir trečiosios kartos korifėjai Duby, Le Goffas, Mandrou, Le Roy Ladurie, Chaunu, F. Furet, M. Agulhon, P. Ariés bei daugelis kitų istorinės antropologijos šalininkų. Šeštojo dešimtmečio viduryje Mandrou ir Duby, Febvre'o idėjų veikiami, mentaliteto sampratą plačiai taikė istoriniams tyrinėjimams. Tuomet akivaizdžiai padaugėjo lyginamųjų mentaliteto teorijų studijų, pagausėjo aliuzijų į neeuropines civilizacijas.

Prisimindamas tuos laikus, Duby rašė: „noriu paaiškinti, ką vadinome mentalitetu: tai jaudri sistema (būtent sistema), tapusi istorijos objektu. Tačiau visi jos elementai yra susiję tarpusavyje; tai sistema vaizdinių ir požiūrių, kurie įvairiose grupėse, sudarančiose visuomeninę formaciją, sąveikauja skirtingai, tačiau visuomet sudaro vaizdinių apie pasaulį bei jų vietą šiame pasaulyje esmę, vadinasi, lemia žmonių poelgius. Nagrinėti šias nelabai aiškias ir besikeičiančias laiko atžvilgiu sistemas gana sunku, būtinus duomenis tenka rinkti po trupinėlį iš visokių šaltinių. Tačiau buvome įsitikinę, kad visi visuomenės santykiai tiesiogiai ir dėsningai priklauso taip pat nuo tokios vaizdinių sistemos (kurią įtvirtina švietimo sistema), kaip ir nuo ekonominių veiksnių. Štai kodėl sistemingai gvildenome mentalitetą“ [Duby, 1991, p. 52].

Sparčiai stiprėti mentaliteto istorijos įtaką pokario Prancūzijoje skatino keletas veiksnių, pirmiausia – išgalėjusi psichoanalizė ir jos lyderio J. Lacano požiūris, kad būtina nagrinėti mentaliteto sąmonės struktūras. Kita vertus, nusivilta anksčiau viešpatavusia ekonomine civilizacijos procesų interpretacijos teorija, darė poveikį etnologijos, socialinės antropologijos, struktūralistinės koncepcijos, kurių šalininkai sureikšmino mentaliteto tyrimus.

Sociologinės Durkheimio mokyklos metodologijos principus su Febvre'o mentaliteto istorijos psychologizacija sujungė trečiosios *Annales* mokyklos kartos mokslininkas, Prancūzijos XVI–XVII a. istorijos specialistas Robertas Mandrou. Jis buvo artimiausias Febvre'o mokinys, jo kūrybinio palikimo saugotojas, tvarkytojas ir nepaskelbtų darbų

rengėjas spaudai. Febvre'as pavedė Mandrou ir tuo metu Aix en Province universitete Pietų Prancūzijoje dėščiusiam Duby glaustai parašyti prancūzų civilizacijos istoriją.

Mandrou veikalai *Introduction à la France moderne (1500–1640). Essai de psychologie historique* („Įvadas į moderniąją Prancūziją (1500–1640). Istorinės psichologijos studijos“, 1961) ir *Magistrats et sorciers en France au XVII-e: Une analyse de psychologie historique* („Magistrato pareigūnai ir raganiai XVII a.: Istorinės psichologijos tyrinėjimai“, 1968) tapo klasikinėmis mentaliteto istorijos studijomis. Mokslininką itin domino socialiniai ir psichologiniai šios epochos ypatumai, todėl ir mentaliteto problemų tyrinėjimus jis perkėlė į socialinės istorijos sritį. Mentaliteto ypatybes gvildeno remdamasis istorija: siekė atskleisti, kaip esminiai civilizaciniai, ekonominiai pokyčiai veikia mentalitetą, formuoja naujus religinius jausmus, žmogų supančią aplinką, požiūrį į greta esančius žmones, ryškėjancio naujo kapitalistinio gamybos būdo ir su juo susijusias vertybinių orientacijų sistemas, lemiančias esminius naujųjų laikų žmogaus mentaliteto pokyčius.

Mandrou pradėjo tirti negausias socialines grupes – šeimos, kaimo bendruomenės – kurias išskirstė pagal socialinės hierarchijos (aristokratai, buržua, amatininkai, valstiečiai) lygmenis. Gilindamasis į įvairius istorinius šaltinius, mokslininkas atskleidžia ne tik bendrus minėtos epochos mentaliteto bruožus, bet ir savitus būdingus konkrečiai socialinei grupei. „Kiekviena istorinė psichologija, kiekviena mentaliteto istorija neabejotinai yra socialinė istorija. Tačiau kartu ji yra ir kultūros istorija“ [Mandrou, 1961, p. 353].

Mandrou kartu su kitu įtakingu prancūzų mentaliteto istorijos tyrinėtoju Ph. Ariés'u ilgainiui pradėjo leisti rinkinį „Civilizacijos ir mentalitetai“.

G. Duby įnašas į mentaliteto istoriją. Daugelis Mandrou koncepcijos aspektų savitai atsiskleidė Prancūzijos Akademijos nario Georges Duby (g. 1919) veikaluose. Iš pradžių Bezansono ir Aix en Province universitetuose dėstė viduramžių kultūros istoriją. 1970 m. sugrįžęs į Paryžių ėjo prestižinio Collège de France profesoriaus pareigas, redagavo *Le Moyen Âge* bei *Études rurales* žurnalus, aktyviai dalyvavo televizijos laidose, rašė į spaudą. Nors jis atmetė Braudelio siūlymą dirbti *Annales* redakcijoje, tačiau savo idėjomis ir metodologiniais principais tiesiogiai siejosi su programinėmis *Naujojo istorijos mokslo* nuostatomis.

Ankstyvuosiuose veikaluose Duby nagrinėjo įvairias viduramžių kultūros socialines, ekonomines bei agrarines problemas – luominių santykių, šeimos ir giminystės ryšius. Jis rėmėsi pirmosios *Annales* mokyklos kartos ir Braudelio idėjomis. Pasaulinį pripažinimą mokslininkui pelnė išsamūs veikalai iš kultūrologijos srities *Saint Bernard. L'Art cistercien* („Šventasis Bernardas: cistersų menas“, 1976), *Le Temps des cathédrales. L'Art et société 980–1420* („Katedrų epocha. Menas ir visuomenė 980–1420“, 1976).

Pirmoji Duby specialybė – geografas, todėl nuodugnai nagrinėjo kraštovaizdžio poveikį žmonių sąmonei bei kultūros savitumui. Šiuo požiūriu jis tarsi plėtojo dar O. Speng-

lerio pastebėtą glaudų konkretaus kraštovaizdžio ir jame gyvenančių žmonių mentaliteto bei kultūros ryšį. Landšaftą Duby aiškino kaip daugybės skirtingų veiksmų padarinį. Vieni jų materialūs fiziniai, nulemti gamtos: dirva, klimatas, augalai; kiti yra ne materialios kilmės, o atsiradę dėl kultūros poveikio. Gimininiai ryšiai, tikėjimai, papročiai, mitybos įpročiai, politinės aplinkybės ir gausybė kitų kultūrinių veiksmų veikia kraštovaizdį, o per jį – ir mentalitetą.

Siekdamas išsaugoti nepriklausomumą, mokslininkas nesivėlė į įtakingų istorikų mokyklų ir grupuočių polemiką, o nuosekliai plėtė mentaliteto istorijos tyrinėjimus. Gilinosi į viduramžių meninės kultūros formų ir mentaliteto, mąstymo kategorijų, pasaulio suvokimo bei regos principų sąveiką.

Tirti mentaliteto istoriją mokslininką skatino visuotinio požiūrio į istoriją ir kuo platesnės įvairiapusės istorinės sintezės būtinybė [Duby, 1958, p. 765–771]. Duby įsitikinimu, būtina kompleksiskai ištirti įvairius materialios civilizacijos dėmenis, socialines struktūras ir kultūros aspektų bei mentaliteto esmę sudarančius kolektyvinius vaizdinius. Perprasti mentalitetą – svarbiausias mokslininko uždavinys.

Marksizmo metodologijos vyravimo Prancūzijoje metu, šeštajame dešimtmetyje, mokslininkas studijavo marksizmo klasikų ir jų idėjų interpretatorių Prancūzijoje veikalus. Jis siekė išvalyti marksizmą nuo karikatūrinių vulgarizavimo formų, kurios atsirado aršėjant politinei kovai ir stiprėjant „naujųjų kairiųjų“ ideologijai. Nors marksizmo reikšmę ekonominių procesų analizei pripažino, vis dėlto buvo įsitikinęs, kad vadinamosios antstatinės struktūros civilizacijos istorijai daug svarbesnės, nei įrodinėja marksizmo šalininkai. Šis supratimas paskatino Duby idėmiau nagrinėti anstatinių struktūrų, ypač mentaliteto, reikšmę kultūros istorijai. Jis, kaip ir kiti to meto mokslininkai, tyrinėdami mentaliteto istoriją, imasi istorinių-kultūrinių problemų. Taigi Duby priėjo išvadą, kad *konkrečios visuomenės gyvenimą lemia ne tik ekonominiai veiksniai, tačiau ir joje atsiradusių bei plėtojamų vaizdinių apie save visuma, nes žmonės vadovaujasi ne gyvenimo sąlygomis, o tais mentaliniais vaizdiniais, kuriuos patys sukūrė* [Duby, 1974, p. 206].

Vėliau stiprų poveikį Duby mentaliteto sampratai turėjo antropologų ir etnologų tyrinėjimai, dėl to ėmėsi studijuoti konservatyvaus kaimo gyvenimą. „Mano istorinių tyrinėjimų fonas, – teigė jis, – yra kaimas, kadangi būtent jis yra feodalinės visuomenės pagrindas. Kaimo visuomenė – tai C. Lévi-Strausso žodžiais tariant, „yra nejudri, „šalta“ visuomenė. Viduramžių valstiečių gyvenimo tyrinėjimas nesiskiria savo objektu, šaltiniais ir metodais nuo „neturinčių rašto“ visuomenių, kurias tyrinėja etnologai“ [Duby, 1991, p. 54].

Gilindamasis į viduramžių mentaliteto ypatumus mokslininkas išskyrė pamatinės socialinės hierarchijos ir hierarchinio paklusnumo idėjas, kurios gyvavo visose feodalinėse santykių sistemos porose. Tai apima žmogaus ir Dievo, valdinio ir senjoro santykius, visas bažnytinės bei pasaulietinės hierarchijos struktūras. Vadinasi, kiekvienas

individas ar socialinis vienetas yra suvokiami tik kaip socialinio makrokosmo dalis. Feodalinės epochos žmogaus mentalitete vyraavo socialinės hierarchijos pavaldumo idėja.

Duby griežtai atriboja aristokratiškąją kultūrą nuo liaudies; pastarąją laiko amorfiška, neturinčia intelektinių ir kūrybinių galių mase. Kultūra ir menas, mokslininko įsitikinimu, atsiranda tik greta valdžios ir su ja susijusiuose kultūrinės iniciatyvos centruose, o tik vėliau pasklinda tarp žemesnių socialinės hierarchijos sluoksnių, kuriuose asimiliuojami ir vulgarizuojami aristokratiškosios kultūros modeliai.

Gvildendamas įvairius „šalutinius“ atrodančius reiškinius, Duby atskleidžia daug naujų viduramžių kultūros, meno bei dvasinio gyvenimo ypatumų. Jo įsitikinimu, vertybės ir mentaliniai vaizdiniai turi savą istoriją, kuri keičiasi pagal savitus ritmus, besiplėtojančius tam tikrose globalinėse epochos struktūrose. Prie istoriškai besikeičiančių reiškinių jis priskyrė tradicinės medievistikos traktuojamus kaip istoriškai nekintamas konstantas (erdvė, laikas, seksas, mirtis, baimė ir pan.). Taigi, remdamasis istorizmo principais, mokslininkas tyrė žmogaus būties, emocinių išgyvenimų bei mentaliteto ypatumus.

Mentalitetą apibūdino kaip „vaizdinių sistemą“, kurie „yra žmogaus vaizdinių apie pasaulį, savo vietą šiame pasaulyje esmė ir, vadinasi, lemia jo veiksmus bei elgesį“ [Ten pat, p. 52].

Veikale „Katedrų epocha“ Duby atskleidžia meno ir jo išraiškos priemonių ryšius su viduramžių socialinėmis ir kultūrinėmis idėjomis. Skirtingai nei E. Panofsky, kuris, meno analizę siedamas su naujausiais humanitarinių mokslų pasiekimais, nuodugniausiai tyrinėja scholastinės filosofijos ir gotikos architektūros sąsajas, Duby nuosekliai atkuria pagrindinius brandžiųjų ir vėlyvųjų viduramžių estetinės iniciatyvos kaitos etapus. Jo veikaluose tiriamoji epocha skyla į tris sąlyginai savarankiškus etapus, susijusius su: 1) vienuolynų kultūros iškilimu (980–1130), 2) katedrų epocha (1130–1280), 3) rūmų kultūros (1280–1420) vyravimo laikotarpiu.

Pirmajam etapui būdingas kūrybinės iniciatyvos perėjimas iš Karolingų dinastijos monarchų rūmų į vienuolynus. Šis procesas itin akivaizdus po paskutinio šios dinastijos imperatoriaus mirties 987 metais. Stiprėjant feodaliniam Vakarų Europos susiskaldymui ir slopstant imperatorių valdžiai, iškyla įtakingų senjorų šatelenų (pr. *chateau* – pilis) įtaka. Kadangi pastarieji, skirtingai nuo karalių, nebuvo karūnuojami ir negalėjo įgauti magiškos sakralinės žmonių ir dievų pasaulio tarpininkų misijos, ją perėmė „Dievo tarnai žemėje“ – vienuoliai ir vienuolynai. Jie tapo naujo romaniškojo mentaliteto, estetikos ir meninės kultūros formavimosi židiniais.

XII a. viduryje, stiprėjant pasaulietinei kultūrai, kūrybinė iniciatyva pereina į Šiaurės Prancūzijos miestus, kurie pasidarė naujos – gotikinės – estetikos ir meno centrais. Pagrindiniu šios epochos simboliu tapo gotikinė katedra – įstabios menų sintezės



G. Duby

pavyzdys. Žymiausias to meto katedros – dvasingumo, techninio meistriškumo ir augančios Vakarų civilizacijos galios ženklas. Didingas virš viduramžių miestų išskylantis katedros siluetas simbolizuoja atgimstančią dvasinės ir pasaulietinės valdžios sąjungą, kurioje jau ryškėja naujų socialinių sluoksnių troškimas aktyviai dalyvauti įvairiose kultūros ir dvasinio gyvenimo srityse. XIII a. pabaigoje, stiprėjant monarchų valdžiai, kultūrinė iniciatyva pamažu pereina į rūmus, kuriuose telkiasi žymiausi menininkai, mąstytojai. XV a. pradžioje Paryžiuje baigiasi „stilistinė sintezė“, nulemta sudėtingo meno raidos proceso XIV a. įtakingiausių Europos valdovų rūmuose.

Religinį viduramžių meną Duby traktuoja kaip dvasingą viduramžių intelektualų bei teologų sukurtą simboliais kalbantį meną. Jis atspindėjo pamatinius viduramžių mentaliteto bruožus ir kartu stipriai veikė žmonių pasaulėžiūrą. Tačiau liaudis šioje kultūroje pirmiausia buvo žiūrovas ar darbinė jėga, o ne kūrėjas. Romaniškasis menas buvo aristokratiškesnis ir simboliškesnis nei jį pakeitęs gotiškasis. Pirmasis išreiškė izoliuotos vienuolynų kultūros mentalitetą, o antrasis buvo tiesiogiai susijęs su demokratiškesne besiformuojančia miestų kultūra.

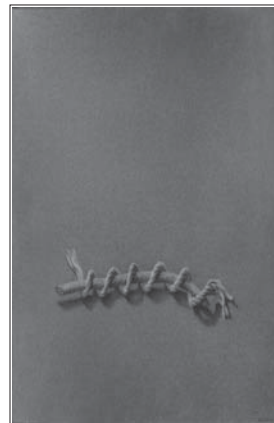
J. Le Goffo mentaliteto istorijos studijos. Kitas įtakingas prancūzų mentaliteto istorijos tyrinėtojas Le Goffas (g. 1924) išgarsėjo originaliais mentaliteto istorijos tyrinėjimais. Jis glaudžiai susiejo mentalitetą ir socialines struktūras. Nuo 1962 m. mokslininkas perėmė *Annales* redaktoriaus pareigas, o 1972–1977 m. ėjo trečiojo – po Febvre'o ir Braudelio – Aukštosios socialinių tyrinėjimų mokyklos vadovo pareigas. Tęsdamas jau susiklosčiusią viduramžių mentaliteto tyrinėjimų tradiciją, šeštojo dešimtmečio studijose, ypač programiniame veikle *La civilisation de L'Occident médiéval* („Vakarų viduramžių civilizacija“, 1964), jis aprašė tuomet naujus – antropologinius ir psichologinius – viduramžių kultūros ypatumus.

Mokslininkas atsiribojo nuo Duby veikalams būdingų elitinių motyvų ir siekė pažinti archajinius viduramžių žmogaus pasaulėžiūros bruožus, sąmonę, jo kasdienės sąmonės apraiškas, nuostatas, elgesio motyvus, mentaliteto ypatumus. Mentaliteto istorijos tyrinėjimuose jis naujausios humanistikos laimėjimais naikina įvairias mokslinio pažinimo sritis skiriančias kliūtis. Mentaliteto istoriją mokslininkas norėjo papildyti ir sustiprinti ideologijų, vaizduotės bei vertybių istorija. Gvildendamas kultūros istorijos problemas, mentaliteto istoriją itin glaudžiai siejo su intelekto istorija, daug platesne bei atviresne nei ankstesnė idėjų istorija, tačiau kartu teigė, kad mentaliteto istorija ypatinga.

„Neabejotina, – teigia Le Goffas, – kad judėjimas, kuris paskatino trečiąją *Annales* kartą domėtis mentaliteto istorija ir istorine antropologija, yra svarbus ir naujiems šios grupės nariams bei daugeliui kitų prancūzų istorikų, gvildenančių įvairias istorinės refleksijos formas, kurios sudaro tokių tyrinėjimų esmę. Čia siekimas išsaugoti naudingą sąvokos *mentalité* lankstumą ir istorinės antropologijos horizontų bekraštybę derinasi

su noru į istorinę epistemologiją įvesti griežtesnes sampratas. Kalbant apie mano poziciją, teigiu vaizduotės istorijos ir vertybių istorijos svarbą. Claude'o Lévi-Strausso struktūralizmo įtaka buvo svarbi šaltinių ir įvykių interpretacijai, tačiau kultūrinė, arba socialinė, jo antropologija dėl atsainaus jos požiūrio į laiko kategoriją turėjo tik ribotą poveikį *Annales* istorikams“ [Interviu..., 1993, Nr. 2, p. 162].

Le Goffas išplėtė tradicinį viduramžių kultūros supratimą, atskleidė naujus pamatinius to meto žmonių mentaliteto pokyčius, jų požiūrį į erdvę, laiką, anapusinį pasaulį, skaistykla, pasaulio suvokimo ypatumus, jausmų savitumą, dvasines orientacijas ir pan. Vadinasi, mokslininkas ėmėsi viduramžių žmogaus mentaliteto, jo pasaulėvaizdžio, jausmų ypatumų fenomenologinio tyrinėjimo problemos. Toks tradicinių problemų pagausinimas reikalavo naujų subtilesnių kategorijų. Todėl mokslininkas greta jau įprastos sąvokos *mentalitetas* savo veikaluose plačiai vartoja ir giminiškas kategorijas: pasaulio regėjimas, vaizduotė, juslingumas, simbolizmas ir kt. Jų tikslas – atskleisti nesuvokiamas, tradicines viršasmėnines individualios sąmonės, archajiškos sąmonės, pasaulio suvokimo ypatybes, kadangi mentaliteto sandara, būdama ypač stabili, keičiasi labai lėtai. „Mentaliteto istorija, –



J. Le Goff

teigia jis, – yra sulėtinimų istorija istorijoje“ [Le Goff, 1974, p. 82].

Savo įvairiapusiais mentaliteto istorijos tyrinėjimais Le Goffas siekė įtvirtinti aktyvią ir kūrybingą praeities kultūros istorijos tyrinėtojo poziciją. Jis pabrėžia istoriko ir jo tyrinėjamų šaltinių sąryšingumą, savotišką funkcinę ryšį – teigia, kad pažinimo ir interpretacijos metu tyrinėtojas tarsi „konstruoja“ šaltinį, „išranda“ jį.

Kartu su ankstyvaisiais viduramžiais viešpatavusiu emocionalių pasaulio suvokimu išsiskiriančiu mentalitetu, kurio esmė – religinė-magiška pasaulio samprata, Le Goffas išskyrė kitą, naują, suformuotą XII–XIII a. sandūroje miestų kultūros, kai konkretaus žmogaus mentalitete neretai ji susimaišydavo su senąja, pažeisdama vaizdinių sąryšingumą. „Taip pat būtina suprasti, kad istoriko-kultūrologo žvilgsnis į mentaliteto ir emocionalaus pasaulio kaitą neišvengiamai skiriasi nuo idėjų ir religijos istorikų, kuriuos visose šiose transformacijose pirmiausia domina religinio tikėjimo invariantas“ [Le Goff, 1992, p. 320].

Naujo mentaliteto atsiradimas krikščioniškojoje Vakarų civilizacijoje buvo tiesiogiai susijęs su naujos, universitetinės, kultūros atsiradimu, nauju mentaliniu sustiprinimu, kurio pagrindinis veiksnys buvo knyga. Nors kultūros instrumentai buvo ir vienuolynų, ir universitetinė knyga, tačiau pastaroji pirmiausia tarnavo pažinimui bei plėtė pažinimo erdvę, padėjo įvaldyti aplinką. Taigi Vakarų kultūroje vyko dvasinio gyvenimo interiorizacija, vis svarbesnės darėsi besiplėtojančios mentalinės struktūros, parengusios psichologijos perversmą.

Le Goffui artimas idėjas plėtojo ir trečiosios *Annales* mokyklos kartos lyderis Pierre'as Chaunu, kuris programiniame veikle *Histoire, science sociale* („Istorija, socialiniai mokslai“), polemizuodamas su marksistinėmis teorijomis, prabyla apie lemiamą mentaliteto ir kultūrinių veiksnių reikšmę civilizacijos istorijai: „ekonomika pirmiausia yra priklausoma nuo socialinių, psichologinių bei kultūrinių veiksnių“ [Chaunu, 1974, p. 203]. Japonų septintojo dešimtmečio ekonominę pažangą lėmė, jo manymu, dvasinis tradicinės japonų civilizacijos sukurtas potencialas, o Europos pramoninės revoliucijos ištakas aptinka dviejose radikaliose bažnyčios reformose [Ten pat, p. 11].

Vadinasi, *Annales* mokyklos istorikai atkreipė dėmesį į istorijos subjektyvumą, gilumines mentaliteto struktūras, įvairius kolektyvinės bei individualios sąmonės ryšius, privertė įvairių humanistikos sričių mokslininkus kitaip vertinti mentaliteto svarbą civilizacijos istorijai. Remdamiesi gausia empirine medžiaga ir įvairiais požiūriais nagrinėdami konkrečios civilizacijos ar epochos mentaliteto bruožus, jie išryškino mentaliteto sąvokos prasmes, apibrėžė mentalitetą, kaip visumą tam tikrų mąstymo ir elgesio stereotipų, kurie formuojasi konkrečios civilizacijos ar kultūrinės-istorinės epochos žmonių sąmonėje bei pasaulinėje.

Tokiam požiūriui svarbiausia pasitelkti visuminį („totalinį“) ir daugiaaspektį mentaliteto sandaros tyrinėjimo principą, panašių mokslo sričių pažinimo strategiją, metodus, istorinį-kultūrinį procesus perprasti per žmogų, jo sąmonę ir pasaulį, per kasdienio gyvenimo faktus, plačiai remiantis komparatyvistinės bei „suprantančiosios“ hermeneutinės metodologijos principais. Naujų tyrinėjimo strategijų ir kompleksinių daugelio mokslų metodologijų taikymas mentaliteto istorijos problemoms nagrinėti turėjo stiprų poveikį kokybiškai naujo, sintezuojančio įvairių kultūros mokslų pasiekas, kultūrologijos mokslo tapsmui ir jo kuriamoms metodologinėms lyginamosios kultūrologijos priemonėms tobulėti.

Mentaliteto istorijos tyrinėjimai atkreipė kultūrologų dėmesį ne tik į kiekvienos konkrečios tautos charakterio, mąstymo, jausmų, pasaulio suvokimo savitumą, tačiau ir į tai, kad joje įsigalėjusios ypatingu stabilumu pasižyminčios mąstymo nuostatos savitai skleidžiasi ir sąveikauja su kitomis didžiulėmis civilizacinėmis erdvėmis. Postmodernios kartos kultūrologai subjektyvių civilizacijos istorijos aspektų tyrinėjimų tikslą siejo ne su tradiciniais viduramžių mentaliteto istorijos tyrinėjimais, o su esminių mentaliteto bruožų bei funkcijų kaita metacivilizacinėje visuomenėje, kurioje klesti įvairios civilizacinės įtakos. Jie, remdamiesi gausiais kultūros istorijos faktais, įrodinėja, kad mentalitete ilgainiui susiklosto ne visuomet racionaliai suvokiamų žinių apie žmogų supantį pasaulį visuma, kuri tampa ontologiniu raktažodžiu, paaiškinančiu metacivilizacinės epochos žmonių tapatumo, mąstymo bei elgesio ypatumus.

POSTMODERNIZMO IŠTAKOS IR „NEKLASIKINIŲ“ DISKURSŲ ERDVĖ

Norint teisingai suvokti postmodernizmo savitumą ir istoriosofinę reikšmę, pirmiausia reikia aiškintis jo atsiradimo prielaidas, apibrėžti pagrindinių idėjų lauką bei tipologinius bruožus. Ieškodami atsakymų į šias problemas, gausioje postmodernizmui skirtoje literatūroje rasime skirtingų požiūrių. Postmodernistinės kultūros, estetikos ir meno vertinimai prieštaringi dėl to, kad nepaisoma postmodernizmo sąjūdžio dvilypumo, apie kurį kalbėsime vėliau. Kiekvienas perdėm kategoriškas teiginys apie nevienarūšius postmodernistinės kultūros reiškinius natūraliai skatina antitezę, abejonę tezės teisingumu.

Viena svarbiausių autoriaus tezių yra ta, kad postmodernizmas, žvelgiant į jį iš platesnės istorinės perspektyvos ir analizuojant jo tipologinius bruožus, mąstymo, pasaulio suvokimo, kūrybos principus, meninės išraiškos priemonių skalę, *yra ne eilinis, o kokybiškai naujas universalios „planetinės“ kultūros fenomenas, iš esmės besiskiriantis nuo ankstesnių*. Pagrindiniai tipologiniai jo bruožai – tai vienareikšmių požiūrių, klasikinės Vakarų filosofijos, estetikos, meno nuostatų atsisakymas, principinis pliuralizmas, daugiastiliškumas, daugybės naujų, iš kitų civilizacijų perimtų neklasikinių mąstymo ir kūrybos principų iškėlimas, pagaliau tokia pasaulio regos taškų įvairovė, kuri iki tol buvo neįmanoma.

Polemiški apmąstymai apie mūsų nacionalinės kultūros ir meno santykius su nevienareikšmiais postmodernistinės kultūros reiškiniais yra itin aktualūs Lietuvos intelektualams bei menininkams, jaučiantiems modernumo ilgesį ir siekiantiems jį išreikšti. Meninis gyvenimas, spaudoje pasirodantys teoriniai straipsniai sukelia minčių apie gajas neišrankumo ir estetinių kriterijų praradimo tendencijas; dėl komercializuotos Vakarų kultūros įtakos vis daugiau dėmesio skiriama trumpalaikiams surogatams, o ne tikroms kultūros vertybėms. Lietuvai išsprūdus iš totalitarinės ideologijos pančių, natūraliai suvešėjo daug vienpusių stereotipinių nuomonių ir iliuzijų apie dabartinę Vakarų kultūros bei meno padėtį, o ji yra labai nevienareikšmė. Be gėstančios humanistinės kultūros apraiškų, joje daug dekadentinės kultūros požymių (liguista savirefleksija, eskapizmas, deformuotas erotikos kultas), suartinančių šiuolaikinę postmodernistinės kultūros padėtį su tais krizinės sąmonės protrūkiais, kuriuos regime vėlyvojoje antikoje, manierizme, XIX a. pabaigos dekadentizme.

Norėčiau iškelti daug kam tikriausiai paradoksaliai skambančią tezę, kad dabartinėje postmodernistinėje kultūroje yra pasikeitę tradiciniai centro ir periferijos

santykiai. Kai niveliuojasi aukštą technologijos, standartizavimo ir meno kūrinių tiražavimo lygį pasiekusių Vakarų šalių tradicinės kultūros, i pirmą eilę iškyla „neklasikinės“, marginalinės, periferinės kultūros, išsaugojusios nacionalinių, regioninių ir etninių tradicijų unikalumą. Nebeliko vieno centro (Paryžius, Roma, Viena), iš kurio idėjos bei vertybės spinduliais sklستų į šalis, tad atsirado kokybiškai nauja decentralizacija ir stebinantis kultūros polifoniškumas. Daugelį reikšmingiausių šiuolaikinės kultūros vertybių sukuria nebe Vakarų kultūros madas kadaise diktavusių tautų atstovai. *Kultūros centrų ir kūrybinės iniciatyvos decentralizacija vyksta įvairiomis kryptimis.* Dėl „pažinimo archeologijos“ (Foucault) poveikio įsigali objektyvesnis pasaulinės kultūros ir meno istorijos bei skirtingų tautų įnašas į ją suvokimas. Pasaulio centras, anot U. Eco, išsiplėtė iki visos planetos masto, koegzistuoja civilizacijos ir kultūros, esančios skirtingos raidos pakopose. Postmodernistinėje filosofijoje R. Rorty išvelgia hermeneutinį ir poetinį aktyvumą, kylantį iš šiuolaikinei Vakarų kultūrai būdingo siekimo užmegzti ryšius su egzotiškais bei praėjusių istorinių epochų kultūromis ir šitaip kurti naujas idėjas, naujus pasaulius [Rorty, 1980, p. 360].

Postmodernistinės filosofijos, estetikos ir meno iškilimas Vakaruose atspindėjo esminius globalizacijos, technologijos, mokslo, ekonomikos, masinių komunikacijų ir socialinio gyvenimo pokyčius. Jis neatsiejamas nuo XX a. pabaigoje išryškėjusios tradicinių Vakarų civilizacijos aukštinamų vertybių krizės, ideologijų bankroto, klasikinių vakarietiško mąstymo ir kūrybos principų išsekimo. Dar neseniai visoje planetoje viešpatavo Vakarų diegiama eurocentrinė pasaulėžiūra, kuri postmodernizmo epochoje išgyveno agoniją.

Silpstant klasikinėms Vakarų filosofijos, religijos, meno formoms ir jų dvasiniam pagrindui postmodernizmo kultūroje, natūraliai stiprėja kitų, „neklasikinių“, mąstymo, kūrybos principų paieškos ir absorbcija. Postmodernizmo kultūroje atsiradusią tuštumą užpildo tų civilizacijų laimėjimai, kurios pajėgia pateikti daugiausia ir įtaigiausių socialiai aktualių idėjų bei kultūros vertybių. *Formuojasi iš esmės naujas universalistinės postmoderniosios kultūros tipas, integruojantis filosofines, religines, estetines įvairių civilizacijų idėjas bei meno laimėjimus. Neabejotina, kad naujo tūkstantmečio kultūroje įvairių civilizacijų kultūros tradicijų integracija stiprės, todėl privalome mąstyti ekumeniškai.*

„Susivienijusiame pasaulyje, – rašo įtakingas kultūrologas Toynbee, – aštuoniolika nevakarietiško civilizacijų – keturios gyvos ir keturiolika užgesusių – neabejotinai dar primins save. Ir priklausomai nuo to, kaip per naujus amžius ir kartas suvienytas pasaulis ieškos pusiausvyros tarp skirtingų jų sudarančių kultūrų, vakarietiškoji ilgai nei užims tą nesvarbią vietą, kuri jai gali tekti pagal savo tikrąją vertę, palyginti su kitomis gyvomis ir išnykusiomis kultūromis“ [Toynbee, 1963, p. 101]. Žvelgdami į keletą pastarųjų šimtmečių viešpatavusią Vakarų civilizaciją, 6000 metų civilizacijos istorijos

perspektyvoje galime, nenusižengdami istorinei tiesai, metaforiškai ją palyginti su nykštuku, užlipusiu ant milžino pečių.

Tūkstantmečių sandūroje kartu vyksta keletas svarbių, turinčių istoriosofinę prasmę ir ilgalaikes pasekmes civilizacijos istorijai, procesų. Svarbiausia – žmonijos kultūros istorijoje pirmą kartą pereinama nuo sąlygiškai izoliuotų vietinių civilizacijų (egiptiečių, šumerų, indų, kinų, graikų, inkų, actekų, arabų musulmonų ir t.t.) prie vienos planetinės metacivilizacijos, kurioje sudėtingai susipina ir asimiliuojasi socialiai aktualūs skirtingų civilizacijų religijos, etikos, estetikos, meno, kasdienio gyvenimo klodai. Įsigalint postmodernizmo kultūros principams, vis labiau aiškėja, kad tai naujas *posteurocentrinės* universalios civilizacijos reiškinys.

Nesiaiškinant teorinių postmodernizmo ištakų, to sudėtingo idėjų komplekso, kuriam veikiant gyvuoja postmodernistinis skepticizmas, reliatyvizmas, intuityvizmas, nauji atviri mąstymo, kūrybos principai, neįmanoma teisingai suvokti radikalių dabartinėje Vakarų filosofijoje, estetikoje ir mene vykstančių pokyčių esmės. Postmodernizmas *in corpore* turi ilgą priešistorę, kurią, remiantis skirtingomis conceptualiomis nuostatomis, galima pradėti tyrinėti nuo šviečiamosios *époque moderne* ideologijos ištakų, ryškių jos krizės požymių XIX a. pradžioje, modernizmo genezės arba pagaliau nuo XX a. penktojo ir šeštojo dešimtmečio, kai Vakarų kultūroje, silpstant klasikinio modernizmo principams, atsiranda naujų reiškinių.

Postmodernistinės kartos mąstytojams ir menininkams būdinga klasikinių Vakarų mąstymo, kūrybos ir eurocentrinių nuostatų ribotumo kritika rėmėsi galinga „neklasikinės“ filosofijos tradicija, kuri kreipė Vakarų mąstyseną introvertiškumo, ontologizavimo, estetinių problemų sureikšminimo link ir kartu padėjo suartėti jai su Rytų tautų mąstymo bei kūrybos principais.

Neklasikinių mąstymo ir kūrybos principų sklaida vyko trimis tarpusavyje artimai susijusiomis kryptimis: 1) reakcija į *époque moderne* sukurto racionalistinės filosofijos nesugebėjimą tradiciniais metodais ir kategorijomis apmąstyti naujų krizinių reiškinių, atsirandančių įvairiose Vakarų kultūros srityse. Ši reakcija lėmė tai, kad Vakarų filosofijoje suvešėjo iracionalizmo, pesimizmo, nihilizmo tendencijos; 2) tradicinių eurocentrinių nuostatų neigimas, pasireiškiantis ir orientalistikos išsirutuliojimu į savarankišką mokslinių tyrinėjimų kryptį; 3) Vakarų mene vis didėjantis poveikis tų estetinių idealų ir meninių formų, kurie susiformavo neeuropinėse civilizacijose, marginaliniuose ir periferiniuose kultūros regionuose.

Pirmieji Vakarų kultūros krizės suvokimo, „neklasikinio“ mąstymo ir stiprėjančio socialinio pesimizmo požymiai išryškėja romantizmo idėjų iškilimo laikotarpyje ir plėtojasi kartu su orientalistika, kaip savarankiška mokslo disciplina. XIX a. pradžioje aiškėja, kad begalinis tikėjimas protu ir laiminga žmogaus būties ateitimi (t. y. didysis švietėjų projektas sukurti Proto valdomą valstybę), atsiradęs *époque moderne* ir tapęs Vakarų

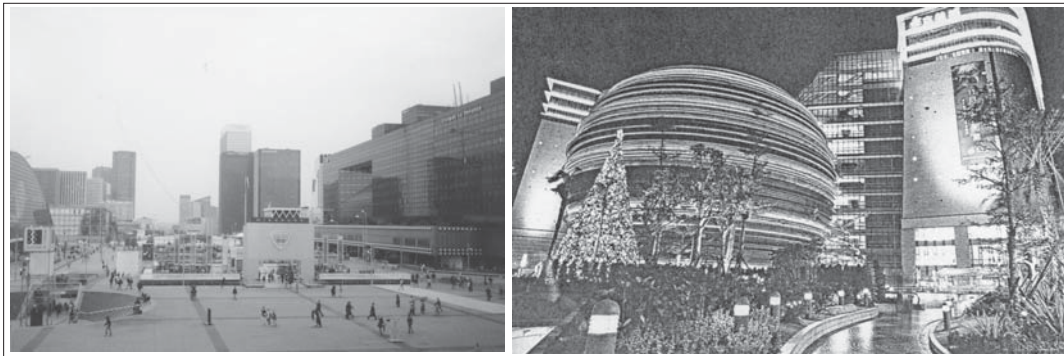
filosofijos kelrodžiu, nepateisina su juo siejamų vilčių. Pirmasis šviečiamojo racionalizmo krizę ir ribotumą įvardija Schellingas, tačiau įvairiapusiskai pagrįstą filosofinę jo kritiką aptinkame Schopenhauerio ir ypač jo sekėjo Nietzsche's veikaluose. Postmodernizmui Nietzsche artimas ne tik gilinimusi į krizinius reškinius, mąstysenos paradoksaliu, reliatyvizmu, skepticizmu daugelio tradicinių vertybių atžvilgiu, polinkiu į poetinę mąstymo stilių, indišką kilmės mokymu apie kultūros fenomenų iliuziškumą, kaukių maskaradą, tačiau ir dėmesiu tamsiajai, užslėptai asmenybės pusei, agresyviems instinktams, žvėriui žmoguje, aš antrininkui, esančiam anapus gėrio ir blogio.

Nietzsche subtiliai atskleidė vėlesnei postmodernistinei kultūrai, menui būdingas antinomijas. Tragiškos dionisinės dvasios kupiną menininką jis lygino su pikta demoniška esybe, kentauru, pusiau žvėrimi, pusiau žmogumi, pabaisa, kuri regi save tarsi iš vidaus, būdama kartu ir subjektas, ir objektas, poetas, aktorius ir žiūrovas. Kita vertus, jis suvokė ir skaidraus žaismingo apoloniškojo prado svarbą. „Jei mums [...] dar reikalingas menas, – pranašiskai psichologo užrašuose rašo Nietzsche, – tai visai kitoks menas, menas ironiškas, lengvai skrajojantis, nerūpestingas, linksmas, meniškas, spontaniškai kaip liepsna pakylėjantis į giedro dangaus aukštybes“ [Nietzsche, 1901, p. 3].

Apmąstymus apie Vakarų kultūros krizę tęsė Spengleris knygoje *Der Untergang des Abendlandes* („Europos saulėlydis“) ir R. Pannwitzas knygoje *Die Krisis der europäischen Kultur* („Europinės kultūros krizė“, 1917), kurioje tikriausiai neatsitiktinai pirmą kartą aptinkame terminą *postmodernizmas*. Šie Vakarų civilizacijai skirti *requiem* buvo įkvėpti Nietzsche's, kuris, Spenglerio žodžiais tariant, jau laikydamas raktus, atveriančius duris į šiuolaikinės kultūros padėties suvokimą, nedrįso rūsčiai tiesai žvelgti į akis ir padaryti reikiamų išvadų. Rūstus Schopenhauerio pesimizmas ir tragiškas Nietzsche's nihilizmas lemtingais 1914 m. užbaigusiam ir 1917 m. paskelbusiam savo veiklą Spengleriui atrodė perdėm „romantiški“.

Savo mokytojų „nenuoseklumą“ Spengleris siekia įveikti „Europos saulėlydyje“ plėtojama kultūros morfologija, kuri išsiskiria erudicija ir genialiais praregėjimais. Pasaulinės kultūros istorija čia iškyla *ne kaip vientisas pažangus kultūros raidos procesas, o kaip skirtingų kultūrų su skirtinga vidine dvasia ir savita vertybių sistema kaita*. Ankstyvąją jų raidos fazę, kuomet skleidžias produktyvios, gyvybės kupinos jėgos, klesti filosofija, mokslai, menai, Spengleris pavadina *kultūra*, o antrąją, susijusią su gyvybinės energijos sekimu, minties, mokslo, meno surambėjimu, milžiniškų miestų augimu, asmenybės kūrybingumą slopinančios technologijos iškilimu, – *civilizacija*. Civilizacija čia apibūdinama kaip „neišvengiama kultūrų lemtis“ [Spengler, 1923, t. 1, p. 3]. Kultūros ir civilizacijos priešprieša Spenglerio kultūros morfologijoje apibūdinama kaip antitezė tarp „gyvo organizmo“ ir „mirusios struktūros“, „kūrybos“ ir „mechaniško darbo“.

Taigi, nepaisant perlenkimų, Spengleris savo kultūros morfologijos koncepcijoje atsiskleidė kaip itin išvalgus mąstytojas, iškėlęs daug aktualių idėjų, padedančių geriau suvokti postmodernistinėje kultūroje besiskleidžiančių istoriosofinių procesų esmę. Naujausia metodika paremti kultūrologiniai tyrinėjimai patvirtina daugelį jo iškeltų



hipotezių ir rodo, kad nors didžiosios pagrindinės pasaulinės kultūros raidos tendencijas nulėmusios civilizacijos ir perimdavo kitų civilizacijų bruožus, tačiau funkcionavo kaip savarankiškas, sąlyginai užsisklendęs organizmas. Kita vertus, pastaraisiais dešimtmečiais gerokai patobulėję komparatyvistiniai tyrinėjimai liudija, kad maždaug kas 1000 metų, kaip ir teigė Spengleris, įvyksta esminė kultūros genotipų ir vyraujančių kultūroje vertybinių orientacijų kaita.

Logišką daugelio anksčiau gvildentų neklasikinės filosofijos idėjų sintezę aptinkame Heideggerio veikaluose. Būdamas pripažintas XX a. Vakarų filosofijos patriarchas ir europinės filosofijos tradicijų žinovas, jis kaip niekas kitas iš didžiųjų amžiaus mąstytojų gerai suvokia perdėm racionalizuotos mąstysenos ribotumą. Nusivylęs tradiciniais Vakarų filosofijos principais, kuriuos jis aiškina kaip „metafizinio mąstymo“, praradusio mąstymo ir būties vienovę, rezultatą, Heideggeris nukreipia žvilgsnį į Rytų filosofiją, padėjusią jam įveikti „vakarietiškos mąstysenos dvilypumą“.

Nihilistiniai ir istoriosofiniai Heideggerio filosofijos motyvai turėjo stiprų poveikį paskutinei postmodernistinio postnihilizmo bangai. Įkvėpti Nietzsche's, Spenglerio ir Heideggerio idėjų, įtakingi postmodernizmo filosofai G. Kunertas, Baudrillard'as, Deleuze'as kalba apie postnihilistinės Vakarų civilizacijos idealų, vertybių agoniją. Baudrillard'as teigia, kad šiuolaikinė būtis sukelia žmonėms nihilistinę melancholiją ir apatišką indiferenciją, nes „nelieka net menkiausios vilties, jog gyvenimo tėkmė dar gali įgauti nors kokią prasmę“. Postmodernistinis postnihilizmas yra anapus gėrio ir blogio, tiesos ir melo, grožio ir bjaurumo bei kitų dualistinių kategorijų.

Filosofinėje ir estetinėje Vakarų sąmonėje ryškėja radikalus „vertybių perkainojimas“ (Nietzsche), artimai susietas su neseniai vyrausių perdėm racionalizuotų scien-

Paryžius.

Defense

rajonas. IX

dešimtmetis

Core Pacific
City prekybos
centras

Taibėjeje.

2000

tistinių, neopozityvistinių, struktūralistinių, semiotinių, analitinės ir lingvistinės pakraipos koncepcijų krize, kai minėtosios koncepcijos jau nebepatenkina naujų dvasinių gyvenamojo meto poreikių. Kaip reakcija į scientistines koncepcijas formuojasi nauja poststruktūralistinė filosofija, kuri greit ima vyrauti postmodernizmo idėjų sklaidoje.

Tai, kad tarp įtakingiausių postmodernistinės orientacijos mąstytojų svarbiausi tampa prancūzų mąstytojai, dėsninga. *Pirmiausia jie buvo tiesioginiai liudytojai drastiškų kontrkultūros ir „naujųjų kairiųjų“ šalininkų akcijų, sukrėtusių Paryžių ir kitus Vakarų kultūros centrus. Kita vertus, būtent prancūzų mąstytojai dėl jiems būdingo dėmesio kultūros ir meno tradicijoms, stiprių akademinio mokslo tradicijų, netgi viešpataujant Vakaruose scientistinėms kryptims, išsaugojo ryškią kultūrologinę ir humanistinę orientaciją. Tuo prancūziškasis struktūralizmas iš esmės skyrėsi nuo daugelio kitų analogiškų neopozityvistinių krypčių. Sugebėjimas jautriai vertinti kultūros ir meno reiškinius padėjo prancūzams anksčiau suvokti naujų kultūros, filosofijos ir meno procesų esmę.*

Žymiausieji postmodernizmo ideologai vienpusį proto kultą ir mąstymo vientisumo praradimą traktavo kaip Vakarų mąstysenos krizę. Jie kritikavo švietėjiškąjį racionalizmą (prisiminkite garsiąją Habermaso ir Foucault polemiką dėl švietėjų racionalaus proto principais nerealizuoto „pasaulio pertvarkymo projekto“). Iš čia kyla postmodernistinei sąmonei būdingas „racionalumo“ sugretinimas su „supaprastinto mąstymo konstrukcija“ ir naujų neklasikinių, atvirų, polivariantiškų reliatyvistinių mąstymo bei pasaulio suvokimo formų ieškojimas. „Galimos visos filosofinės interpretacijos, kurios teigia ką nors suprantama ar netgi visiškai nesuprantama“ [McCarty, 1959–1960, p. 126].

Heideggeris Vakaruose vyrausią racionalizuotą mąstymo tradiciją kvalifikuoja kaip „netikrą metafizinį“ arba „kalkuliacinį mąstymą“, Adorno kalba apie „instrumentinio proto“ spaudimą, Marcuse ir Benjaminsas – apie būtinybę iverkti „melagingą mąstymą“, Ortega y Gassetas savo raciovitaline koncepcija ieško būdų sutaikyti „protą“ ir „gyvenimą“. Dufrenne'as kalba apie kūrybingą asmenybę „niokojančią logos kultūrą“. Tęsdamas šią tradiciją, Foucault prabyla apie nuožmią nuasmenintą „discipliną“ ir artėjančią naują „atviros mąstysenos“ erą. Jam artimas ir Derrida, kuris Vakarų filosofijoje vyrausį racionalizmą vadina vienpusiu nuasmenintu „logocentrizmu“.

Logocentrizmas, anot šio įtakingiausiojo šiuolaikinio Vakarų mąstytojo, persmelkia visas Vakarų kultūros, mąstysenos ir meno poras. Jis slypi religinės filosofijos (*teo-Logija*), mokymo apie būtį (*onto-Logija*), visuomeninių idealų (*teleo-Logija*) ir europinio etnocentrizmo, tapusio viena iš dogmatiškų eurocentrinių nuostatų, įsiskverbimo į Vakarų kultūrą prielaidose. Remdamasis paradoksaliomis daoizmo ir čan bei dzen idėjomis, pagrindinį savo filosofijos uždavinį Derrida sieja su ryžtinga „dekonstrukcija visų gelminių Vakarų kultūros sluoksnių, kylančių iš „logos“ mąstymo principų“ [Derrida, 1967, p. 22]. Kai sugriūva pamatinės Vakarų civilizacijos struktūros, išeities iš europinio

logocentrizmo aklavietės, jo nuomone, reikia ieškoti nefonetinį raštą vartojančiose Rytų kultūrose ir jose išplėtotuose mąstymo bei kūrybos principuose.

Taigi, norėdami įveikti Vakarų filosofinėje tradicijoje vyrausią vienpusį racionalizmą, atkurti žmogaus vienybę su gamta, postmodernistinės orientacijos mąstytojai ontologijos problemas siekia lingvistiškai interpretuoti. Jų postmodernistinis skepsis ir kriticismas skirtas daugiau nei du tūkstančius metų vyraavusioms binarinėms opozicijoms: pasaulis ir idėja, subjektas ir objektas, tiesa ir fikcija, balta ir juoda, grožis ir bjaurumas; jie ėmė priešinti joms naujus „neklasikinius“ požiūrius ir estetinius kriterijus. Negatyvia pamatinių Vakarų mitologemų dekonstrukcija jie siekia išvaduoti naująją postmodernistinę filosofiją, estetiką, meną nuo perdėm racionalizuotos Vakarų metafizikos įtakos. Todėl postmodernizmo mąstytojai atmeta tradicinę racionalistinę filosofijos kalbą, bet kokias uždaras sistemas, orientuojasi į rytietišką poetinį mąstymo stilių, individualias, unikalią patirtį išreiškiančias situacines kategorijas. Remdamiesi daoizmu, čan, dzen idėjomis, postmodernizmo ideologai norėtų sukurti universalią šiuolaikinę „nemetafizinę metafiziką“, arba metateoriją, kuri būtų pagrindinis metodologinis orientyras kokybiškai naujai, postmodernistinės epochos reikalavimus atitinkantiai kultūrai, filosofijai, estetikai ir meno praktikai.

Gvildendami postmodernistinio meno genezę, vieni teoretikai pabrėžia aiškų jo opoziciškumą klasikinėms šviečiamosioms naujųjų laikų (*époque moderne*) meno tradicijoms, kiti – klasikiniam modernizmui, tretį regį jame reakciją į komercializuotas vėlyvojo modernizmo formas. Yra ir daug kitų požiūrių. Pavyzdžiui, anglų postmodernistinės architektūros teoretikas Ch. Jenckas postmodernizmą traktuoja kaip naują stilių, keičiantį modernizmą. Prancūzų teoretikas J.-F. Lyotard'as, tokį požiūrį pagrįstai laikydamas perdėm vulgariu, postmodernizmą apibūdina kaip *šviečiamosios racionalistinės Vakarų estetikos ir meninės tradicijos neigimą*. „Postmodernizmas, – rašo jis, – atsiranda ne po modernizmo ir ne prieš jį, o slaptu pavidalu skleidžiasi modernizme“ [Lyotard, 1986, citatos tekstas yra knygos viršelyje].

Postmodernizmas iš tikrųjų yra tai, kas chronologiškai eina po modernizmo, tačiau tai ne paprastas atsakas į modernizmo korifėjų sukurtą vertybių sistemą ir pasaulio regėjimo, mąstymo, kūrybos principus, o epochinis perversmas, radikali kultūros paradigmos ir dvasinių orientyrų kaita, kurios reikšmės dar nesuvokėme. Esminiai postmodernizmo kultūros pokyčiai turi ne lokalinę, o globalinę istoriosofinę prasmę. Esame naujaisiais amžiais Vakarų Europos civilizacijoje susiklosčiusios pasaulėžiūros, klasikinės filosofijos, estetikos, meno idealų irimo liudininkai.

Taigi, kalbėdami apie esminę klasikinės Vakarų kultūros, ypač meno formų, transformaciją epochų sandūroje, turime aiškiai suvokti, kad tai, kas vyksta dabartinėje postmodernizmo kultūroje, mene, nėra eilinis stilius, o kokybiškai naujas civilizacijos lūžis. Jis susijęs su perėjimu nuo klasikinių eurocentrinių mąstymo ir kūrybos principų, nekritiškai laikytų vieninte-

lais galimais bei teisingais, prie daug universalesnių, „neklasikinių“, atvirų, polilogiškų, jungiančių aktualiausių visų žmonijos kultūrą formavusių civilizacijų ir tautų kultūros simbolius bei kodus.

Dabartinės metacivilizacinės postmodernizmo kultūros lūžio esmė – perėjimas nuo linijinės vienakryptės knyginės civilizacijos sukurtos teksto kultūros prie teleekranų ir kompiuterių monitorių su nauja virtualia tikrove diegiamos vaizdo kultūros. Ryškiausias postmodernizmo kultūros bruožas – pastaruosius kelis tūkstančius metų viešpatavusios teksto kultūros recesija, degradacija ir kaip niekuomet anksčiau galinga vaizdo kultūros ekspansija.

Šios naujos kultūros, aktyviai veikiančios postmodernistinę sąmonę ir tikrovės suvokimą, esmė – ne linijinis tekstas, o ekrano erdvėje nuolatos besikeičiantis vaizdų srautas. Tai ir personažų kalba, animacinis modeliavimas, rašytiniai tekstai, regimi ir girdimi vaizdai, ir daugybė kitų komponentų. Esminis vaizdo kultūros skirtumas, jei lyginsime ją su knygine teksto kultūra, priartinantis ją prie pirmapradės žmonijos kultūros, yra informacijos įvairumas ir asmeninis kontaktas, autentiškas bendravimas su kalbančiu ekraninio teksto partneriu.

Visuomeninės sąmonės struktūra, tikrovės suvokimas, mąstymo stilius, netgi turinys priklauso nuo informacijos priemonių. Pavyzdžiui, rankraštinė ir knyginė kultūra ugdo universalų požiūrį į pasaulį, ir tai neabejotinai patvirtina pati kultūra bei jos suvokimas. O audiovizualinės komunikacijos priemonės (teleekranai ir kompiuterių monitoriai su virtualiosios realybės pasauliu, mirgantys nuolatos besikeičiančiais regimais, girdimais vaizdais) skatino mozaikiškai žiūrėti ir į pasaulį. Taip prarandamas knygų civilizacijos, klasikinio humanitarinio išsilavinimo išpuoselėtas kūrybos fundamentalumas, stiprėja standartizacijos ir niveliavimosi tendencijos.

Naujojo tūkstantmečio kultūrą, nepaisant mūsų pagarbos knygai, tikriausiai nulems tolesnis sunkiai nuspėjamas vaizdo kultūros plėtojimasis, o knygos ateitis tampa miglota. Šis globalinis perėjimas nuo teksto prie vaizdo paaiškina, kodėl, silpstant klasikiniam Vakarų mąstymo ir kūrybos principams, metacivilizacinėje postmodernizmo kultūroje toks stiprus hieroglifinės kultūros zonoje (Kinija, Japonija) susiformavusių „neklasikinių“ mąstymo ir kūrybos principų poveikis. Šios kultūros esmėje slypintis hieroglifas yra sintetinė vizualinė struktūra, daugiakryptės laisvai formuojamos vaizdo kultūros modelis, idealiai atitinkantis naujos postmodernizmo metacivilizacinės kultūros poreikius.

Postmodernizmo idėjų išigalėjimo epochoje esame vieno svarbiausių Vakarų civilizacijos istorijoje kultūros ir meno lūžių liudytojai, lūžio, radikaliai keičiančio daugelį per amžius nusistovėjusių europinio meno nuostatų ir kūrybos principų. Net paviršutiniškas žvilgsnis į dabartinius procesus atskleidžia, Spenglerio žodžiais tariant, gyvybinės energijos siekimo ir perėjimo iš gyvos „kultūros“ į surambėjusios technokratinės „civilizacijos“ stadiją požymius. Neatsitiktinai postmodernizmo filosofai, plėtodami Schopenhauerio, Nietzsche's, Spenglerio, W. Benjamino, T. Adorno, Heideggerio motyvus, prabyla apie postnihilizmo epochą,

kurioje desakralizuojama daugelis „amžinųjų“ Vakarų civilizacijos iškeltų idealų, stabų, susvyruoja švietėjų *époque moderne* ideologijai būdingas tikėjimas absoliučia racionalaus Proto galia ir šviesiomis žmogaus būties perspektyvomis. „Postmodernistai, – aiškina J.-P. Sartre'o ir J. Derrida mokiny, įtakingiausias Jeilio mokyklos amerikietiškojo dekonstruktyvizmo ideologas P. de Manas, – *époque moderne* metafiziką kritikuoja pirmiausia todėl, kad tokios kategorijos, kaip Gėris, Vienis, Tiesa, daugiau nepajėgia paremti kultūros“ [De Man, 1979, p. 119]. Jam pritaria ir I. Hassanas, kuris konstatuoja, kad pamatinės sąvokos Dievas, Valdovas, Žmogus, Protas, Istorija, Valstybė negrįžtamai praranda savo prasmę [Hassan, 1987, p. 442]. Vakarų vartotojiškoji *époque moderne* civilizacija supriešino žmogų ir gamtą, tyliai žūčiai pasmerkė miškus, paukščius, gyvūnus, sukūrė nužmogintą akmeninių džiunglių ir jas supančių „buities šiukšlių“ pasaulį. Nietzsche su jam būdinga karčia ironija teigė, kad mūsų civilizacijai „pavyko tik menki dalykai“. Įtakingi postmodernizmo filosofai postnihilistinę Vakarų civilizaciją laiko nenatūraliu negyvu organizmu (J. Beuysas, Kunertas, Baudrillard'as, Deleuze'as), kuriame išnyksta gyvybinė energija, kūrybinis dvasios polėkis, sugebėjimas kurti reikšmingas vertybes.

Pagrindinės meno revoliucijos Vakaruose, anot Sartre'o, pastaraisiais dešimtmečiais skleidžiasi išimtinai meninės formos srityje. „Naujojo romano“ ideologas A. Robbe-Grillet atvirai prisipažįsta: „Neturiu ką pasakyti. Jaučiu tik poreikį kurti formas“ [Robbe-Grillet, 1963, p. 51]. Šiuolaikinėje postmodernistinėje literatūroje stiprėja hermetizacijos, psichologizavimo, subjektyvizmo tendencijos, laipsniškai išstumiamas klasikinės literatūros herojaus vaizdinys, jį pakeičia „esybė be kontūrų, neapibrėžtas, nefiksuojamas ir neregimas anoniminis Aš“ [Sarraute, 1975, p. 58]. Svarbiausieji muzikinio avangardo pasiekimai taip pat susiję su radikaliais meninės išraiškos pokyčiais, griaušančiais tradicinį muzikos supratimą.

Analogiškai keičiasi ir vaizduojamoji dailė: šeštojo dešimtmečio pabaigoje susiformavusi poparto estetika ir vėliau suklestėjusios įvairios konceptualiojo meno kryptys (performansai, kūno menas, videomenas, artefakto menas ir kt.) visiškai keičia tradicinį požiūrį į tapybą. Veikiamos poparto „daiktiškumo“ ir konceptualizmo išaukštinto „idėjos“ kulto, griūva daugelis pertvarų, skiriančių meno rūšis, keičiasi tradicinis požiūris į tapybos funkcijas, pobūdį, silpsta jos vyraujanti pozicija meno rūšių hierarchijoje. Po triukšmingos poparto ir konceptualiojo meno epopėjos, įtvirtinusios asambliažo, instaliacijos reikšmingumą, klasikine prasme suvokiama tapyba buvo nustumta į antrąjį planą. Netgi nauja galinga prieš poparto daiktiškumą nukreipta spontaniškos tapybos krypčių reakcija (prancūzų „naujoji konfigūracija“, italų „transavangardas“, vokiečių „naujieji laukiniai“) aštuntajame dešimtmetyje nepajėgia tapybai sugrąžinti prarastų pozicijų.

Tradicinių vakarietiškojo meninės kūrybos formų išsekimo požymiai, išryškėję jau penktąjį ir šeštąjį dešimtmetį, pasiekia kulminaciją kontrkultūros ir „naujųjų kairių-

jų“ judėjimo bangoje, 1968 m. audringai praslinkusioje per Prancūziją ir kitas Vakarų šalis. Maištaudami prieš komercializuotas klasikinio modernizmo formas, kontrkultūros šalininkai, griaudami jas, panaikino ribas, skiriančias meną nuo antimeno, ir kartu tarsį nubrėžė demarkacinę liniją tarp vėlyvojo modernizmo bei naujojo meno, pavadinto postmodernizmu.

Daugelio, kaip atrodė, amžinų Vakarų civilizacijos idealų destrukcija, drastiškos kontrkultūros šalininkų akcijos Prancūzijos ir kitų Vakarų šalių intelektualų sąmonėje sukėlė sąmyšį, nusivylimą tradicinėmis Vakarų civilizacijos vertybėmis. Išgalintis nihilizmas imtas suvokti kaip galutinis civilizacijos sukurtų dvasinių vertybių ir kultūros žlugimas.

Stambiausiuose tarptautiniuose kultūrologų, filosofų, estetikų, meno istorikų forumuose svarbiausi tampa įkūrūs krizės, pabaigos, mirties motyvai. Tarsi atgaivindami Nietzsche's ir Spenglerio pranašystes, filosofai vėl prabyla apie Vakarų Europos civilizacijos saulėlydį, „postnihilizmo“ epochą, „Vakarų filosofijos pabaigą“, „estetikos krizę“, „meno mirtį“... Robbe-Grillet ir N. Sarraute'as samprotauja apie „literatūros saulėlydį“, herojaus mirtį, Foucault ir Barthes'as sako, kad kartu miršta ir pats autorius, kuris yra tam tikras mediumas, anoniminių kalbos tekstų retransliatorius. P. Boulezas, Stockhausenas, Cage'as, Ligeti, Ferrari vieningai kalba apie klasikinės Vakarų muzikos tradicijos pabaigą. Pranašysčių apie artėjančią tradicinės tapybos „mirtį“ irgi galime surasti gausybę. „Šiandien, – sako vienas įtakingiausių šiuolaikinių estetikų Dufrenne'as, – mirtis madinga: ji tiesiog apžavėjo dabartinius mąstytojus. Mirtis suvokiama ne kaip atsitiktinis faktas, o kaip anoniminis procesas“ [Dufrenne, 1976, t. 2, p. 162].

Šie pesimistiniai eschatologiniai ir istoriosofiniai motyvai rodo, kad intelektualai ir menininkai *nesąmoningai pajuto ir reflektavo artėjančią konkretaus Vakarų civilizacijos ciklo, jo mąstymo kategorijų, meninių vertybių sistemos pabaigą, kurią suabsoliutinę aiškino kaip kultūros ir meno krizę apskritai.*

Iškyla natūralus klausimas: ar iš tikrųjų dabartinė Vakarų kultūra, filosofija ir menas, įžengę į naują kompiuterinę ir masinės komunikacijos priemonių erą, išgyvena globalinę krizę? Į šį sudėtingą klausimą, jei omenyje turime klasikinius Vakarų kultūros, filosofijos, estetikos, meno principus, turime atsakyti teigiamai. Nors sunku paneigti ir tokį paradoksalų dalyką, kad greta krizės visada skleidžiasi reikšmingi kultūros ir meno reiškiniai, kuriuos skatina krizės apraiškos, atveriančios kultūros, meno ir žmogaus būties skaudulius. Tačiau, gvildendami postmodernizmą, turime kalbėti ne apie kultūros ir meno krizę apskritai, o *apie labai konkrečių, atrodžiusių amžinomis ir nekinšančiomis, klasikinės Vakarų kultūros mitologemų agoniją ir atsiradimą naujų „atvirų“ mąstymo, kultūros, meno formų, stipriai veikiamų egzotiškųjų, Rytų, ir marginalinių kultūrų.*

POSTMODERNIZMAS IR MODERNIZMAS

Norėdami adekvačiai suvokti esminių pokyčių, vykstančių dabartiniame mene, prasmę, turime aiškintis postmodernizmo ir jo artimiausio *alter ego* – modernizmo santykius. Daugumoje studijų, gvildenančių šią problemą, perdedamas neigiamas postmodernistų požiūris į modernizmą. Iš tikrųjų viskas yra daug painiau. Postmodernistinės kartos menininkai, savo programiniuose pareiškimuose neigiantys estetinius modernizmo principus, kurdami vis dėlto aktyviai remiasi modernizmo ikonografija, plastiniais principais ir kitais komponentais, tiesa, maskuodami ir ištirpindami juos kitose vaizdinėse sistemose. Taikliu Hassano pastebėjimu, modernizmas ir postmodernizmas nėra atskirti didžiąja kinų siena, kadangi „istorija rašoma ant to pačio lapo, o kultūra išlieka laidi praeičiai, dabarčiai ir ateičiai“ [Hassan, 1982, p. 264].

Ankstyvajame postmodernistinio meno stiprėjimo etape spontaniškai viena kitą keičiančias ir tarpusavyje polemizuojančias naujojo meno formas menotyrininkai vadino trumpalaikėmis, chaotiškomis, pretenduojančiomis į naujumą meno srovėmis. Tačiau netrukus postmodernistinio meno principai poststruktūralizmo ir dekonstruktyvizmo estetikoje (Foucault, Barthes'as, Derrida, Lyotard'as, J. Lacanas, Deleuze'as, Guattari, De Manas ir kiti) gavo teorinį pagrindą ir susiklostė į daugmaž vientisą conceptualią idėjų sistemą. Radikalių postmodernistinio meno formų skverbimasis į dabartinę Vakarų kultūrą keičia požiūrį į modernizmo „revoliucingumą“, kuris postmodernistinių novacijų akivaizdoje virsta akademišku reiškiniu, logiškai įsijungiančiu į ankstesnę porenensansinę *époque moderne* meno tradiciją. Modernizmas, anot B. O'Doherty – tai „greičiau priedas prie tradicijos, nei jos atsisakymas“ [O'Doherty, 1971, p. 19].

Įsigalint estetišiems postmodernizmo principams, vis labiau aiškėja, kad tai kokybiškai naujas stadijinis postmodernistinis, arba posteurocentrinis, meninės kultūros fenomenas. Postmodernizmas iš tiesų yra tai, kas chronologiškai eina po modernizmo, tačiau tai ne paprasta reakcija į modernizmo korifėjų sukurtų vertybių, simbolių sistemą ir meninio pasaulio regėjimo principus, o epochinis perversmas, radikali kultūros paradigmos ir dvasinių orientyrų kaita, kurios reikšmės dar nesuvokėme. Taigi dabartinėje kultūroje išryškėję radikalūs poslinkiai turi ne lokalinę, o globalinę istoriosofinę prasmę. Esame naujaisiais amžiais Vakarų kultūroje susiklosčiusios perdėm racionalizuotos klasikinės filosofijos, estetikos ir meno idealų irimo ir naujos universalios metacivilizacinės kultūros atsiradimo liudytojai.

Palyginti su ankstesnėmis epochomis, postmodernistinis menas susiformavo visiškai kitoje postmodernistinės civilizacijos kultūrinėje erdvėje, perkrautoje kultūri-

nių simbolių, meninių vertybių, teorinių konstrukcijų, kuri teikia naujų kūrybinės fantazijos galimybių. Dabartinio menininko akiratyje yra ne tik visų epochų ir civilizacijų „įsivaizduojamas meno muziejus“ (Malraux), leidžiantis kurti jau artefektų interpretacijos lygmeniu, bet ir naujausi kompiuterinės eros pasiekimai. Kuriamos iš esmės naujos daugiaplanės sintetinės meno formos, siekiama atnaujinti meninės išraiškos priemonių skalę, eksperimentuojama remiantis naujausiomis technologijomis, tyrinėjant dinamines, akustines medžiagų savybes, pasitelkiant fiziologinius ir percepcinius regėjimo ypatumus. Menininkai siekia atskleisti archajinių kultūros tekstų, žodžių, garsų propoeziją, tamsiąsias, ezoterines, slaptąsias reiškinių ypatybes. Rytų estetikos pavyzdžiu ieškoma „nulinio kultūros taško“, nuo kurio viskas prasideda, skelbiamas principinis kūrybos proceso atvirumas, – meno vartotojas suvokimo procese pats turįs pripildyti meno kūrinį individualaus turinio. Iš čia kyla kultūros ženklų simboliškumo ir sąlygiškumo sureikšminimas, principinis reliatyvizmas, žaidimo ir spontaniško kūrybinio polėkio iškėlimas.

Tokia jau likimo ironija, kad, nepaisant aistringų postmodernizmo šalininkų siekimo paneigti klasikinio modernizmo korifėjų iškeltų vertybių ir idealų sistemą, naujasis sąjūdis perėmė savo pirmtako dvilypumą. Postmodernizme, kaip ir modernizme, ryškėja du pagrindiniai skirtingos orientacijos poliai, kurių erdvėje skleidžiasi šis daugialypis judėjimas. Pirmasis polius – *populiarusis*, arba *ezoteriškai formalistinis*, kuriame vyrauja susižavėjimas idėjos ir formos naujumu, „koncepcijos“ savitiksliškumu. Hipertrofuotas žaismo kultas (kultūros klodais ir „tekstais“ plačiąja prasme), susijęs su formaliais ieškojimais ir pragmatiškais vartotojiškos visuomenės bei masinės sąmonės poreikiais. Ši labiau išorinius efektus vertinanti pakraipa iš popkultūros perėmė meno desakralizaciją, orientaciją į masinį meną, nemenišką, neretai šokiruojantį, kasdienišką buitinių kontekstą, dėmesį paslėptai, tamsiajai *ego* antrininko pusei, už klasikinės etikos, estetikos ribų esantiems nešvankiems, šokiruojantiems reiškiniams; o iš kontrkultūros – polinkį į destruktivias akcijas, klasikinės kultūros idealų dekanonizavimą, drastišką destrukciją. Jos šalininkų kūrybą stipriai veikia „negatyvios estetikos“, „antiestetikos“ ir dekonstruktyvizmo estetikos idėjų įtaka, jie siekia paneigti tradicinį požiūrį į protą, humanizmą, dvasingumą, seksą ir parodyti naują realybę, atpalaiduotą nuo stereotipinių prietarų. Tai nesibaigiančio naujumo idėjos paieškos.

Antrasis polius – *intelektualus*, *humanistinis*, arba *ieškantis*. Jo šalininkai, atmetę savo pirmtakams modernistams būdingą pasaulėžiūros tragizmą, estetinėmis meno vertybėmis siekia agresyvaus technokratizmo ir masinės kultūros terorizuojamam mąstančiam žmogui grąžinti jį priglaudžiančią etninę, tautinę, vietinę tradiciją. Tik nuolatos turėdami omenyje šį principinį postmodernistinės kultūros ir meno dvilypumą, jo orientavimąsi į skirtingus idealus, galime suprasti ir paaiškinti daugybę postmodernizmo paradoksų.

Skirtingai nei klasikinio modernizmo išpažinėjai, kurie, remdamiesi pirmaprade žmogaus būties tragiškumo idėja, meta iššūkį nusistovėjusioms vertybėms, postmodernistinės kartos menininkams būdingas konformizmas – jie tarsi atsisako tikslų pertvarkyti pasaulį bei atsakomybės už savo kūrybos pasekmes. Modernistai siekia išreikšti save, palikti kūrinuose individualybės, dramatiško dvasios klyksmo ar savito stiliaus pėdsakus, o postmodernistai, nuvertindami subjektyvų pradžią, siekia manipuliuoti antriniais kultūros „tekstais“, „nuolaužomis“, suteikti galimybę atsiskleisti objektyviai kasdienybei, pačioms medžiagoms, jų natūralioms formoms, savybėms. Modernistai įnirtingai neigė senąją meną, aukštino naujus estetinius, meninius idealus ir vertybes. Jų estetišėse nuostatose ir kūryboje ryškus maksimalizmas, priešprieša tradicijai, domėjimasis ateitimi.

Postmodernistai modernistinės sąmonės radikalizmui, išskyrus bekompromisinę racionalizuotą „logos kultūrą“ su jos griežtais standartais atmetimą, priešpriešina programinių indiferentiškumą ir toleranciją. Atmesdami modernistinę principą *tabula rasa*, jie atsisako radiklios pasaulėžiūros ir siekia įteisinti istorinį požiūrį į praeities meną, įtraukdami ir modernizmą. Tai lemia principinę postmodernistinės pasaulėžiūros pliuralizmą. Ji nepripažįsta jokių vyraujančių filosofinių, estetinių, meninių požiūrių. U. Eco sąmojingai pastebėjo, kad žodis postmodernizmas buvo sugalvotas siekiant apibrėžti „visuotinę kultūrinę poliglotizmą“. Postmodernistinis „visaėdiškumas“ lemia ir jo eklektišką pobūdį, metastiliškumą, *pasireiškiantį visų epochų ir stilių lygiateisiškumo teigimu. Iš čia kyla postmodernistiniame menui būdingas polinkis į įvairių meninių formų, stilių, idėjų, diskursų hibridizaciją.*

Postmodernizmui būdingas *retrospektyvizmas*, siekis atmesti tarptautinį modernizmo stilių, permąstyti istoriškai susiklosčiusios meninės kultūros daugiasluoksniškumą, panaudoti jos patirtį, nacionalinius, lokalinius „kodus“ bei „tekstus“ ir kurti ikonografiją, kuri apima neregėtą elementų kiekį iš kitų – neeuropinių civilizacijų bei marginalinių ir neklasikinių kultūros, taip pat meno raidos periodų.

Dėl kultūros „persisotinimo“ įvairiais simboliais ir ženklais postmodernistiniame mene auga menininkų dėmesys euristiniam pradui. Čia, kaip ir daoizmo, čan, dzen tradicijų mene, *pats kūrybos procesas vertinamas labiau nei kūrybos rezultatas.* Konceptualumas, aukštas teorinės refleksijos lygis, glaudus ryšys su estetika, meno teorija tampa būdingiausiais postmodernistinio meno bruožais. Tai lemia išskirtinį menininkų dėmesį įvairioms intelektualinėms, improvizacinėms bei žaidybinėms meno formoms, konceptualios idėjos sklaidai. Todėl ezoteriniam postmodernizmui būdingas tekstinių struktūrų žaismas, nuolatinis balansavimas tarp fikcijos ir tikrovės, beveik patologiškas siekimas desakralizuoti ir dekanonizuoti išgalėjusius prietarus, išankstines nuostatas, amžiais nusistovėjusias vertybes, išsilaisvinti iš visų normatyvinės estetikos standartų ir „muzikuoti“ grynais formomis, idėjomis, konceptais.

Kita vertus, dėl totalinio susižavėjimo konceptualumu, pasak Derrida'os, kūriniai taip „apauga“ filosofiniais ir kritiniais komentarais, kad kalbėti apie meno kūrinius tradiciniu požiūriu jau nebėra prasmės. Ch. Butleris postmodernistinės saviraiškos formoms skirtoje esė cituoja „Juodosios tapybos“ (1972) autoriaus B. Lou komentarą savo kūriniams: „Niekas daugiau nebežiūri į pačią tapybą, kadangi savo dėmesį yra priversti perkelti į nupieštos idėjos suvokimą. Nuo šios akimirkos žiūrovas jau pasineria į konceptualaus meno atmosferą, ir kūryba – tai perėjimas nuo paveikslų ant sienos prie konceptualaus meno galvoje“ [Butler, 1980, p. 64]. Manipuliavimas estetinėmis ir meninėmis vertybėmis, konceptais postmodernistinėje kultūroje pasiekia tokius milžiniškus mastus ir tampa tokia galinga masinės komunikacijos priemonėmis žmonių sąmonę veikiančia jėga, kad turime pripažinti, jog pildosi Kierkegaard'o ir Nietzsche's pranašystės žmogaus egzistenciją ateityje tapsiant estetiška. Iš tiesų postmodernistinio meno fikcijų sukuriamą realybę daugeliui žmonių, paklūstančių masinės komunikacijos priemonių poveikiui, tampa realesnė nei tikrovė.

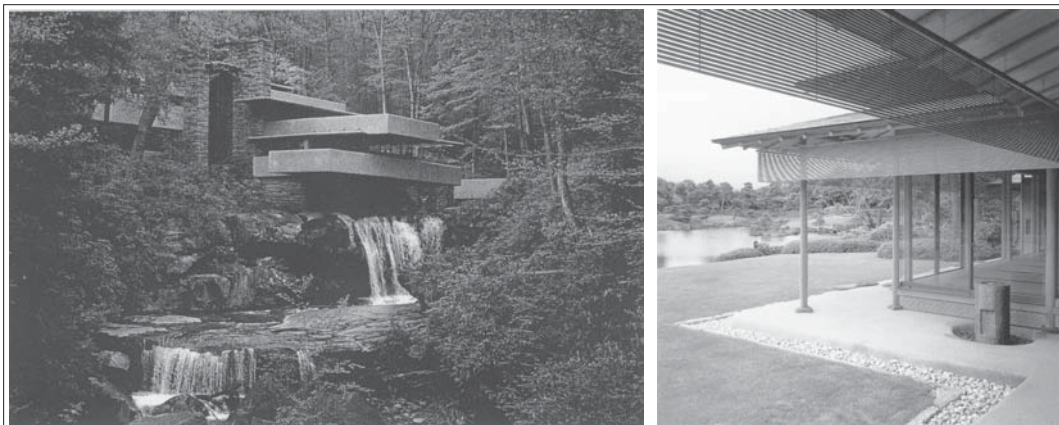
Postmodernizme atgimsta modernistinei sąmonei būdingas polinkis į groteską, ironiją, savęs parodijavimą. Tačiau postmodernistiniam groteskui svetimi modernistų pamėgti klounados, bufonados (Picasso, E. Heckelis), išorinio pasaulio absurdiškumo ir žmogaus būties tragizmo, žmogaus nesugebėjimo rasti savo vietą pasaulyje motyvai (Kafka, Joyce'as, E. Kirchneris, Ch. Soutine'as).

Postmodernistai dažniausiai abstrahuojasi, nusišalina nuo groteskiškos situacijos, vaizduoja ją ne „iš vidaus“, o iš pašalinio stebėtojo pozicijų, paversdami pačią padėtį ir joje veikiančius herojus, antiherojus, intelektines struktūras, citatas postmodernistinių manipuliacijų objektu (J. L. Borgesas, Eco, J. Faulzas). Postmodernistinis groteskas yra daugiaprasmis, bauginantis, jame nuolatos juntamas iššūkis stereotipams, natūraliems normos ir nenormos santykiams. Tai šizofreniškas sujauktų estetinių vertybių pasaulis, kupinas dviprasmybių, arogancijos, nuolatinio savęs parodijavimo. Jame išnyksta tradicinis etinių kategorijų poliariškumas, atotrūkis tarp fikcijos ir tikrovės, sapno ir realybės. Tai puikiai išreikšta garsiojoje Zhuangzi alegorijoje apie žmogų, susapnavusį, kad jis yra drugelis, ir vėliau jau nebežinantį, ar jis yra drugelis, kuris susapnavo, kad jis žmogus, ar atvirkščiai.

Postmodernistiniam groteske keistai susipina ironiškas kaukių maskaradas ir destruktivi savyje užgniaužto juoko galia. Tai ne kvatojantis, „išsikraunantis“ F. Rabelais groteskas, o „užsisklendęs savyje“, apnuodijantis žmogų ir jį supantį pasaulį. Jam vienodai būdingas agresyvus nihilizmas, apoloniškas sąmonės skaidrumas ir visiškas jo paralyžius. Pastarosios, mano nuomone, simptomiškiausios, postmodernistiniam groteskui būdingos absurdo sureikšminimo pavyzdys yra S. Becketto pjesė *En attendant Godot* („Belaukiant Godo“). Jos herojai, dvasinio paralyžiaus aukos, nepajėgia

mąstyti, imtis atsakomybės, jie nežino, kur eiti, nedrįsta pajudėti iš vietos, nes laukia nurodymų iš viršaus.

Atmesdami tarptautinį modernizmo stilių, jam būdingą kosmopolitizmą, humanistinės orientacijos postmodernistai atsisuka į užmirštas vietines, marginalines,



nacionalines, etnines tradicijas. Postmodernistinė estetika, naujai pažvelgusi į etninės kultūros reikšmę didžiosiose tradicinėse Rytų civilizacijose, suprato etninės kultūros savitumo svarbą. Pripažįstama, kad būtent ji skatina giliuosius kultūros procesus, daro įtaką autentiškos meno kultūros sklaidai.

Perimdami kritinį modernistinės estetikos patosą, humanistinės krypties postmodernistai dažnai apeliuoja į šiuolaikinės Vakarų visuomenės, kultūros „patalogiškumą“, eksploatuoja modernistų pamėgtus krizės, mirties, nuosmukio ir pan. motyvus. Liguistai reflektuodami karčią destruktivių kontrkultūros tendencijų protrūkio patirtį, jie siekia naujai permąstyti spalvingos modernistinio meno raidos pamokas ir taikyti modernizmo pasiekimus „naujo postmodernistinio jausmingumo“ išraiškai. Šiuo aspektu žvelgdami į postmodernizmą, atrodo, galėtume sutikti su Hassanu, teigiančiu, kad postmodernizmo estetika ir menas kuriama „senųjų prarastųjų idealų griuvėsiuose“. Tačiau toks požiūris į postmodernizmą yra perdėm vienpusis, nes ignoruoja daugelio kokybiškai naujų, jau minėtųjų „neklasikinių“ ir rytietiškų kūrybos principų atsiradimą.

1994

*Frank Lloyd Wright.
Kaufmanno
vila. 1936*

*Makuhari
Kaihin parkas.
Kaneo Nomura
architektų
grupė.
1990*

POSTMODERNIZMAS IR ESTETINIS RYTŲ RELIATYVIZMAS

Vėlyvojoje Heideggerio ir poststruktūralistinėje prancūzų filosofijoje matyti postmodernistinei sąmonei būdingas Rytų ir Vakarų mąstymo principų susiliejimas. Anot D. Halliburtono, Heideggeris, veikiamas Rytų filosofijos, suformavo tokį „poetinio mąstymo“ modelį, kuris tapo pagrindiniu postmodernistinės sąmonės požymiu. „Šis mąstymas, – rašo Halliburtonas, – paveikė ne tik kolegas filosofus T. Adorno, O. Beckerių, J. Derrida, M. Dufrenne'ą, M. Foucault, K. Jaspersą, E. Leviną, M. Merleau-Ponty ir J.-P. Sartre'ą, tačiau ir kultūrologą M. Bense'ą, sociologus A. Schutzą ir L. Goldmana, rašytojus M. Blanchot, A. Machado, J. Nollsoną, O. Pază ir W. Persey“ [Halliburton, 1981, p. VII].

Didžiųjų vokiečių klasikinės filosofijos tradicijų skeptro saugotojo Heideggerio ir įtakingų prancūzų postmodernistinės filosofijos ideologų posūkis nuo racionalistinių mąstymo principų į rytietišką poetinį mąstymo stilių yra didžiai simptomiškas reiškinys. Stiprėjančios dvasinės krizės sąlygomis, ypač po vakuumo, atsiradusio po destruktivos kontrkultūros bangos, imama ieškoti naujų idealų, naujų mąstymo ir kūrybos principų; daugelio filosofų, intelektualų ir menininkų žvilgsniai natūraliai krypsta į Rytus, kur surandama alternatyva negatyvioms Vakarų kultūros apraiškoms bei dvasinio atsinaujinimo šaltinis.

Tūkstantmetėmis Rytų kultūros, filosofijos, estetikos, meno tradicijomis remiasi daugelis įtakingiausių šio meto dvasios valdovų – Heideggeris, Malraux, Jungas, Hesse, Sartre'as, Foucault, Derrida, Barthes'as, Eliade, Dufrenne'as, Toynbee, Marcuse, Buberis, Munro, McLucasas, J. Kristeva ir kiti. Ši reikšmingiausia postmodernistinio orientalizmo banga reiškiasi galingu komparatyvistiniu sąjūdžiu kultūrologijoje, filosofijoje, estetikoje, menotyroje; jo šalininkai siekia nutiesti savitarpio supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų pasaulių idėjų bei idealų. Anot komparatyvistinio judėjimo šalininkų, autentiškų Rytų filosofinių, estetinių, literatūrinių šaltinių publikavimas turi „atskleisti vakariečiams rytietiškos mąstysenos specifiškumą ir išsiaiškinti planetinės filosofijos galimybes sintezuojant Rytų ir Vakarų idėjas ir idealus“ [Philosophy East and West, 1988, p. 255].

Šeštajame ir septintajame dešimtmetyje į Vakarus plūsteli galingas įvairios orientalistinės literatūros srautas, didžiulį susidomėjimą sukelia Konfucijaus, Laozi, Zhuangzi, Taoyuanming, Wang Wei, Tu Fu, Murosaki Shikibu, Sei Shonagon, Zeami, Bashō vardai. Postmodernistinė sąmonė stipriai veikia Tolimųjų Rytų poezija, peizaži-

nės tapybos estetika, kaligrafija, architektūra, taikomoji dailė, dizainas, „Permainų knyga“, daoizmo, čan, dzen, tantrizmo, sufizmo ir kitų krypčių idėjos. Komparatyvizmo sąjūdis ne tik galutinai diskredituoja eurocentrines idėjas, bet ir keičia postmodernistinę sąmonę.

„Visai šiuolaikinei dizaino koncepcijai, interjerui, meno funkcionavimui kasdienio gyvenimo srityje ir net architektūroje, – rašo E. O. Reishaueris, – mano nuomone, didesnę poveikį turi japonų estetiškos tradicijos nei Vakarų. Kitaip tariant, žmonės visur pradeda regėti daiktus japonų akimis. Keramikai visame pasaulyje nesislėpdami seka japoniškais pavyzdžiais, kurie remiasi viduramžiais Japonijoje viešpatavusiais skoniais. Peizažinis sodų menas tapo nuo pradžios iki galo japonų menu. Musō Kokushi (dzen vienuolis, garsus sodų meistras, gyvenęs 1275–1351 m.) idėjos apie architektūros bei kraštovaizdžio santykius dar labai gyvos ir šiandieną; Versalio projektuotojai dabar jaustųsi esantys visiškai svetimame pasaulyje. Šiuolaikiniam menui daug artimesnis Sesshū nei jo amžininkas Raphaelis [...] Literatūros srityje tradicinės poetinės formos *tanka* bei *haiku* išsaugojo savo reikšmingumą Japonijoje ir turi stiprią įtaką poezijos sampratai visame pasaulyje“ [cit. pagal: Goregliad, 1983, p. 6].

Postmodernizmo filosofija, estetika, menas yra Vakaruose įvykusio praregėjimo pasekmė – *kad europinė kultūra, kurios atstovai dažniausiai iš aukšto žvelgė į kitas kultūras, civilizacijas, ne tik nėra „ideali“ ir „vienintelė teisinga“, tačiau ir jos sukurtų vertybių hierarchijos pasaulis pasirodė esantis mažiau stabilus nei tradicinėse Rytų civilizacijose. Vadinasi, Europoje susiformavę mąstymo principai, meninės kūrybos formos, estetiški idealai, vertybių hierarchija nėra universalūs, vieninteliai galimi, kaip teigė eurocentrinės pasaulėžiūros šalininkai. Todėl humanistinės postmodernizmo krypties puoselėtojai, atsiribodami nuo eurocentrinių nuostatų, siekia išplėsti tradicinių vakarietiško mąstymo, kūrybos, meno formų amplitudę, praturtinti ją kitų civilizacijų pasiekimais, sugrąžinti kontrkultūros traumotiems Vakarams dvasinių vertybių pasaulį, išlaisvinti kūrybinės asmenybės jėgas ir padėti jai pabėgti nuo nuasmenintų, standartinių kultūros formų.*

Žlugus eurocentrinei pasaulinės kultūros vizijai, graikų filosofija, kaip ir jų menas, praranda šventosios karvės įvaizdį. Kultūros, filosofijos, meno tradicijos, susiformavusios Graikijoje ir Vakarų Europoje, į marginalizmą besiorientuojančiai postmodernistinei sąmonei ne tokios aktualios ir įdomios kaip „neklasikinės“ neeuropinių tautų, ypač Tolimųjų Rytų, kultūros. „Mūsų aklas sekimas graikais baigėsi, graikai ne klasikai, jie tiesiog archajiški“, – taip apibūdina naują sąmonėjimą vienas žymiausių vakarietiškojo intelektualizmo simbolių Ortega y Gassetas.

Nepaisant gaivinancio Rytų poveikio postmodernistinei sąmonei, tenka pripažinti, kad neretai šis poveikis buvo paviršutiniškas, kadangi skleidėsi ir filisterinės sąmonės lygiu. Rytų kultūros, filosofijos, estetikos, meno principų profanacija dar nie-

kuomet anksčiau nebuvo įgavusi tokių mastų. Vis dėlto šiame globaliniame postmodernistiniame orientalizme galime išvelgti visai epochai būdingą pasaulėžiūrą, susijusią su neklasikinių mąstymo ir kūrybos principų paieška, arba, Foucault žodžiais tariant, „epistemą, lemiančią šiuolaikinės Vakarų civilizacijos pobūdį“.

Dvasinių orientyrų kaita aiškiai pastebima septintojo ir aštuntojo dešimtmečio Paryžiaus bei kitų Vakarų kultūros centrų gyvenime, kur buvo surengtos išsamios retrospektyvinės indų, kinų, japonų, arabų, ikikolumbinių civilizacijų meno parodos. Kitu svarbiu postmodernistinės ikonografijos formavimosi veiksmu tampa 1981 m. Pompidou centre Paryžiuje eksponuota paroda „1919–1939 m. naujieji realizmai (tarp revoliucijos ir reakcijos)“ bei daugelis kitų vėlesnių analogiškos orientacijos parodų. Tokios parodos, be intensyvaus kitų civilizacijų neklasikinių meninės kūrybos principų skverbimosi, skatino dėmesį senoms realistinėms meno formoms ir stiliams, kurie atrodė negrižtamai prarasti. Tarp naujųjų menininkų auga dėmesys figūrinei tapybai, dokumentikai, konkretiems faktams. Greit šie „vertybių perkainojimo“ požymiai pasirodo Milane, Kelne, Kaselyje, Niujorke, Londone, Venecijoje ir kituose Vakarų kultūros centruose. Perėjimas nuo tradicinių Vakarų meno formų prie naujų postmodernistinių, išsiskiriančių daug didesniu meninės išraiškos priemonių platumu ir įvairove, mąstysenos atvirumu, ryškėja daugelyje šio periodo vaizduojamosios dailės, literatūros, muzikos, teatro gyvenimo reiškinių. Atidžiau nagrinėjant tipologinius postmodernistinio orientalizmo bruožus, gelminius įkvėpimo šaltinius iškart į akis krinta esminiai orientacijų pokyčiai. XIX a. – XX a. pradžios Vakarų intelektualų idealas dažniausiai buvo įvairios indų kultūros apraiškos, o XX a. pabaigoje įsivyrėjant *vaizdo* kultūrai išskirtiniai tapo tradicinės kinų ir japonų filosofijos, estetikos, meno principai.

Iš Tolimųjų Rytų estetinių teorijų postmodernistai perėmė pozityvią „nieko“, „tuštumos“, „pirmapradės tylos“, „pauzės“, „neužpildytos tuščios erdvės“ interpretaciją, tikrojo grožio ir principinio tiesos neišreiškiamumo idėjas. Šios daoistinės, čandzen idėjos tiesiogiai siejasi su vėlyvojo Heideggerio mintimis, kad „tylėjimas yra savotiška įžanga kalbai“, o „niekas – kūrybos pradžia“, su Sartre'o požiūriu į tuštumą, kaip į „būties nebūtį“, „gryną egzistenciją“, „nieką“, gyvenimo pilnatvės ir įvairovės šaltinį. Tylos, pauzės muzikoje ir teatro mene akimirkas, neužpildytas erdves tapyboje postmodernistai skelbia estetinė prasme svarbiausiais meno kūrimo elementais, potencialiai apimančiais visą pasaulio ir žmogaus patirties įvairovę. Jie ne tik suvokė, bet ir sugebėjo savo kūriniuose išpūdingai panaudoti emocinę tylumos, pauzės, tuštumos poveikio galią, jų sugebėjimą sukurti ypatingą meditacinę aplinką.

Postmodernistinė architektūros ir dizaino koncepcija patyrė labai stiprų ir įvairiapusį tradicinės japonų architektūros bei dizaino, japoniškojo modulio poveikį. Įsi-

vyravo naujas požiūris į pastato ir jį supančio gamtovaizdžio santykius, atsirado tradiciniams japonų statiniams būdingos plokštuminės erdvės, santūrus lakoniški interjerai, visuose pasaulio kraštuose išplito japonų dizaine viešpatuojančios neryškios spalvos, japoniškųjų sodų stilių elementai, ypač vertinamos natūralios medžiagos.



Japonizmo estetika paveikė šiuolaikinį postmodernistinį teatrą, kuriame, kaip ir apskritai humanistinėje postmodernistinio meno kryptyje, susiduriame su kokybiškai nauju daug nuoseklesniu ir įvairiapusiškesniu *noh*, *kabuki*, *bunraku* teatrinės estetikos, aktorių ruošimo principų perpratimu. Tradicinio japonų teatro laimėjimai ne tik organiškai įauga į postmodernistinio teatro estetiką, tačiau ir keičia, praplečia jo sampratą bei gausina meninės išraiškos galimybes.

Naujos kartos režisieriai, atmetę tarptautinį modernistinį teatro stilių, jam būdingą kosmopolitizmą, formaliųjų aspektų sureikšminimą, įkvėpimo ir dvasinio atsinaujinimo šaltinių ieško neklasikiniuose japonų teatrinės estetikos principuose. Juos itin domina atviros, žaidybinės, intuityviosios, spontaniškos, kupinos simbolikos, improvizacijos, grotesko kūrybos formos, keičiančios įsisenėjusius mąstymo stereotipus. Dėl to japonai išskirtinai vertina tradiciniam teatrui būdingą estetinį švarumą, susikaupimą, savitus sceninės erdvės padalijimo ir transformacijos principus, organišką menų sintezę, subtilią kaukės reikšmę, išmoningą balansavimą tarp tikrovės ir iliuzijos, sudėtingą psichologinę aktorių treniruotę, meditacijos metodus, padedančius organiškai įsitraukti į kūrybinį procesą ir paveikiai išnaudoti savo kūrybines galias. Ypač populiarus iš dzen estetikos perimtas *non finito*, tai yra estetinės užuominos, neišsakymo, principas. Jis teigia, kad bet koks išbaigtumas pažeidžia natūralią gyvenimo procesų tėkmę ir todėl siejasi su sąstingiu, mirtimi. Neišbaigtumo poetika skatina atvirą diskursą, subtilias estetines užuominas, nuolatinį žaismą simbolinėmis prasmėmis, kaukėmis, ženklais, vienareikšmiškumo vengimą.

Jikoin šventyklos sodas. XVIII a.

Vidinis Yoshida rezidencijos sodas. Kiotas. XVII a.

Jau C. Saint-Saënsas pranašavo, kad funkcinė harmonija besiremianti muzika pasmerкта žūti. Grįždama prie archajinių dermių, prancūzų kompozitoriaus nuomone, neišvengiamai pateks Rytų muzikos sąskambių įtakon, kuri atvers naują erą muzikos istorijoje. Šios pranašystės pradėjo pildytis iškilus avangardinės muzikos lyderiams Cage'ui, Boulezui, Xenakiui, Ligeti, Ferrari, S. Gubadulinai, Ph. Glassui ir daugeliui kitų, kurie atsisakė daugelio klasikinės muzikos principų ir ieškojo naujų meninės išraiškos priemonių. Tylos, intervalo, pauzės kultas postmodernistinėje muzikoje tapo ypač populiarius.

Cage'as, Ligeti, Ferrari, remdamiesi dzen estetika, kuria „meditacinę tylos muziką“, netgi visai „tylinčius“ opusus, rytietiškus mikrointervalus Xenakis jungia su „tylos zonomis“. Šie kompozitoriai daro įtaką daugybei postmodernistinės muzikos kūrinių, kuriuose svarbiausią vietą užima muzikinės kalbos meditatyvumas, o pagrindinėmis išraiškos priemonėmis tampa daugiareikšmiai intervalai, pauzės.

Orientalizmo įtaka itin matyti vieno žymiausių šiuolaikinių kompozitorių ir muzikos teoretikų Cage'o kūryboje, kurio pasaulėžiūrą veikė daoizmo, dzen ir poparto estetika. Jaunystėje jis studijavo Los Andžele ir, vadovaujamas R. Buchlingo, A. Schönbergo, Paryžiuje gilinosi į Tolimųjų Rytų muzikos, folkloro, tapybos, kaligrafijos, filosofinių-estetinių idėjų pasaulį, Kolumbijos universitete klausė D. T. Suzuki paskaitų apie dzen filosofiją.

Ankstyvuosiuose, 1939–1950 m., kūriniuose Cage'as remiasi Schönbergo ir A. von Weberno dvylirkagarsės kompozicijos metodu, aktyviai pasitelkdamas egzotiškus muzikos instrumentus, bei Indijos, Indonezijos, Afrikos, Lotynų Amerikos, Tolimųjų Rytų muzikos ritmus ir tembrų atspalvius. Penktajame dešimtmetyje kompozitorius tampa vienu ryškiausių neoavangardinės muzikos kūrėjų ir teoretikų. Jis aktyviai eksperimentuoja, naudoja „koliažinę polistilistiką“, aleatorinės ir konkrečiosios muzikos elementus. Šiuo metu jo kūryba remiasi tylos sureikšminimu, ironija, paradoksaliu muzikiniu mąstymu, plačiai improvizuojama, yra psichologinio šoko elementų, pasityčiojama iš naivių klausytojų, siekiama „išgirsti“ ir priversti skambėti muziką, kuri „visuomet yra“ kasdieniškų mus supančių garsų pasaulyje.

Palyginti su daugelio ankstesnių Vakarų kompozitorių (I. Stravinskio, B. Bartoko, B. Briteno, O. Messiano, R. Malipiero) orientalizmu, Cage'o kūryboje japonizmo estetikos poveikis yra daug stipresnis ir nuosekliau teoriškai pagrįstas. Dėl Tolimųjų Rytų estetikos įtakos jis susidomi meditacine muzikos prigimtimi, tylos ir kasdieniškų mus supančių garsų meninės išraiškos galimybėmis. Muziką vertina be jokių išankstinių nuostatų. Jo teorijos esmė – tezę apie „neindividualų“ naujosios muzikos stilių. Garsai, jo įsitikinimu, „turi būti patys savimi“, į jų pasaulį visai nebūtina brautis žmogaus sąmonei.

Teorinius savo meditacinės muzikos principus Cage'as grindžia daoizmo (Zhuangzi) ir dzen estetikos postulatais, dėl to sukuria teoriją apie visą persmelkiančią būties muziką, kurioje išnyksta skirtumai tarp muzikos garsų ir mus supančio turtingo garsų (konkrečios muzikos) pasaulio. Kompozitorius taip pat remiasi Zhuangzi mintimi, kad praeitis



ir dabartis jungiasi vientisame būties sraute, todėl menininkas neturi ilgėtis praeities, o siekti aprėpti dabartį. Vadinasi, pagrindinis jo tikslas – pajusti šį būties vientisumą, įsiliesti į jo srautą ir taip glaudžiai sutapti su supančiu pasauliu, kad meno kūrinys spontaniškai lietuši iš pasąmonės gelmės.

Nuolatos pabrėždamas gelminį kūrėjo ir suvokėjo ryšį su supančių garsų pasauliu, Cage'as siekia išryškinti astralinę muzikos prigimtį. Žmogų supantį garsų pasaulį jis traktuoja kaip universalių būties dermių, visą aprėpiančios kosminės „sferų harmonijos“ pasireiškimą. Todėl ir kiekviename mus supančių garsų sąskambyje jis regi kurios nors iš šešiasdešimt keturių „Permainų knygos“ heksagramų kombinacijų išraišką, atspindinčią tik šiai konkrečiai būties akimirkai, situacijai būdingą kosminių stichijų poveikį. Mus supantis pasaulis keičiasi, – teigia Cage'as, – ir menininkas privalo atspindėti jo pokyčius [Revue d'Esthétique, 1968, p. 11].

Vadinasi, Cage'o harmonijos teorijos pamatu tampa „Permainų knygos“ heksagramos ir dzen estetikos principai, kuriais remdamasis kompozitorius nustato pagrindines muzikos kūrinio dermes, sudėtingus garsų ir intervalų santykius. Jis kartu iškelia išskirtinę tylos, pauzės, neišsakymo reikšmę harmonijos teorijai. Ši *non finito*, tylos, pauzės, estetinės užuominos koncepcija geriausiems Cage'o kūriniams suteikia meditacinį pobūdį, ypatingą mįslingumą, minties gelmę. Kompozitorius pabrėžia muzikos savaimingumo, netikėtumo, intuityvumo, alogiškumo reikšmę, siekia išryškinti žmogaus dvios vienybės su supančiu pasauliu idėją, panaikinti bet koki dualizmą tarp praeities ir dabaties, intuicijos ir proto, tradicinių muzikos dermių ir supančių kasdienybės triukšmų, Rytų ir Vakarų muzikos pasaulių. Didžiulį populiarumą įgavę Cage'o dzen estetikos principai per jo mokinius ir sekėjus greit plito įvairiose postmodernistinio meno srityse.

Kumamoto
žemės ūkio
institutas.
Ojukai-
Furukawa
architektų
grupė. 1992

Asakura Isokichi
muziejus.
Architektas –
Yoshiro Ikehara.
1993

Tokijo
tarptautinis
parodų centras.
Architektų
grupė. 1998

Postmodernistinėje estetikoje ir mene savitai transformuojasi dzenbudistinė dharmų teorija, traktuojanti žmogų supantį pasaulį kaip vientisą spontanišką būties srautą, kuriame kiekviena akimirka paklūsta nenutrūkstamos kaitos procesui. Ši teorija skatina kurti neilgalais, greit prarandančius savo pirmą pavidalą, yrančius, kaip ir viskas šiame laikiname pasaulyje, kūrinius. Greta nuolatinio pasaulio kintamumo idėjos postmodernistiniame mene išskirtinė reikšmė, kaip jau buvo sakyta, tenka iš „Permainų knygos“ perimtai „atsitiktinumo“ teorijai, kuri postmodernistinėje estetikoje gauna principinę prasmę ir tampa konceptuali aleatorinės muzikos, „spontaniškos tapybos“, „psichinio automatizmo“, „formos jausmo“, pagrindu. Pavyzdžiui, aleatorinės muzikos kūrėjai plačiai naudoja atsitiktines „Permainų knygos“ heksagramų kombinacijas, pasirinkdami pagrindinę būsimą kūrinių temą, „garsų masių“ ir intervalų santykius, kuriais remiasi improvizacinėje kūryboje.

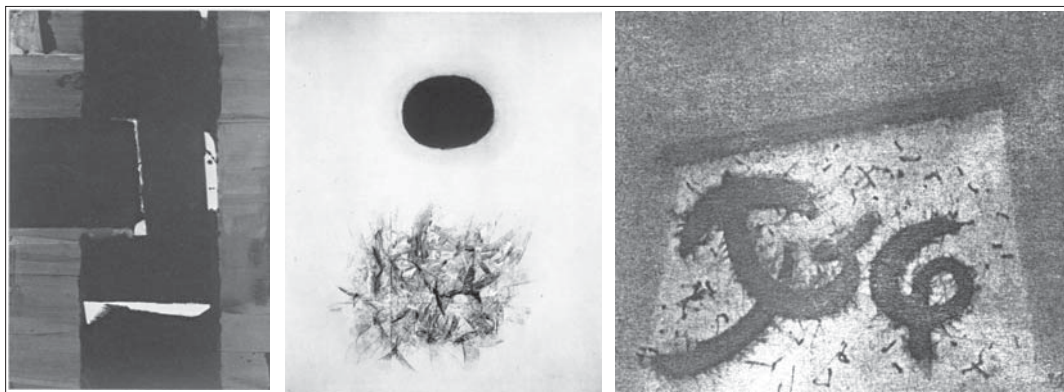
Vakaruose kartu ryškėja kokybiškai naujas tradicinės Tolimųjų Rytų dailės suvokimo etapas: susidomėjimas klasikine japonų graviūra galutinai nuslopsta – intelektualams ir dailininkams svarbesni spontaniškosios tapybos mokyklų *fengliu*, *wenrenhua*, *sumi-e*, *bunjinga* (*nanga*), ypač *zenga*, *haiga* principai bei artima joms kaligrafija. Pamatiųjų Tolimųjų Rytų bei Vakarų estetikos ir meno principų sugretinimas padeda vakariečiams suvokti spontaniškosios tapybos ir kaligrafijos kryptį rafinuotumą, išskirtinę estetinę vertę ir tikrąją jų vietą pasaulinio meno istorijoje. Vakarų dailininkai išvysta juose siekiamo autentiškumo ir artistizmo idealą.

Naujomis orientalizmo formomis, susijusiomis su abstrakčių spontaniškosios lyrinės abstrakcijos, veiksmo, gesto, tašizmo ir kitų dailės mokyklų išsilaikymu, prasidėjo naujas esminis Vakarų tapybos išsilaikymo iš daugelį amžių vyraavusios figūrinės tapybos etapas: tradicinės mimezės principu paremtas estetines koncepcijas pamažu išstumia vis giliau besiskverbianti į estetinę Vakarų sąmonę rytiškos (spontaniškos menininko saviraiškos, tuštumos, erdvės, neišsakymo, kaligrafizmo, ženkliskumo, spalvos, ritmo, linijos ir pan.) sampratos. Ieškantiems dvasinio atsinaujinimo menininkams ir menotyrininkams jos pasirodė didžiai autentiškos bei patrauklios.

Orientalizmo tendencijų išsilaikymas postmodernistinėje tapyboje siejasi su A. Massono sekėjų įtakingų *École de Paris* meistrų G. Mathieu, H. Hartungo, P. Soulages, B. Dubuffet, H. Michaux, J.-M. Atlano, ispano A. Tapiés ir daugelio kitų tapytojų kūryba. Visus šiuos tapytojus sieja pagarba Tolimųjų Rytų dailės tradicijoms, aukšta intelektualinė kultūra ir pabrėžtinai subjektyvus intuityvus pasaulio suvokimas.

Tolimųjų Rytų spontaniškosios tapybos mokyklų ir kaligrafizmo įtaka išryškėjo daugelyje abstrakcijos linkme besivystančių Vakarų neoavangardinio meno kryptų ir mokyklų, iš kurių pirmiausia vertėtų išskirti lyrinę abstrakciją, abstraktųjį ekspresio-

nizmą, tašizmą, tellurizmą, veiksmo tapybą, transavangardą ir *Cobros* grupuotę. Lyrinės abstrakcijos bei veiksmo tapybos šalininkai žavėjosi spontaniškomis Tolimųjų Rytų tapybos mokyklomis, džen meditacinės psichologinės treniruotės principais ir virtuališką teptuko valdymo techniką, tašizmo šalininkai perėmė *zenga* ir *haiga* mokyklų



meistrams būdingą dailininko kūrybinės energijos išlaisvinimą ir dėmesį absoliučiai spontaniškam meninės kūrybos procesui.

Paryžiuje kaip geometrinės abstrakcijos (*l'abstraction géométrique*) opozicija susiformavo įtakingiausia Tolimųjų Rytų spontaniškosios tapybos ir kaligrafijos inspiaruota abstrakčiojo meno kryptis, vadinamoji lyrinė abstrakcija (*l'abstraction lyrique*), kurios estetiški principai iš esmės nulėmė daugelio kitų postmodernistinio orientalizmo tendencijų sklaidą.

École de Paris tarptautinėje dailininkų bendrijoje išryškėjo nauji, palyginti su ankstyvuojų klasikinio modernizmo raidos tarpsniu, orientalizmo sklaidos bruožai. Paryžiaus dailininkai labiausiai domėjosi spontaniškosios Tolimųjų Rytų tapybos ir kaligrafijos tendencijomis, kurios įgavo įvairiausių pavidalus lyrinės abstrakcijos estetiką išpažįstančių dailininkų kūryboje, kurioje svarbiausias tapo meninės kūrybos akto spontaniškumas.

Prancūzų dailininkų kūryboje išryškėję orientalizmo paveikti spontaniškosios tapybos ir kaligrafizmo principai sparčiai plito JAV ir kitose šalyse. Abstrakčiąją tapybą kitoje Atlanto vandenyno pusėje skatino dailininkai emigrantai iš Prancūzijos. Retrospektyvinės jų kūrinių parodos sutelkė JAV abstrakčios pakraipos menininkus, tarp kurių susižavėjimas džen estetika, abstrakcija ir kaligrafizmu tapo vos ne epidemija.

Spontaniškus rytietiškos estetikos principus JAV, kaip ir Prancūzijoje, skelbė plačios intelektualinės erudicijos dailininkai. Orientalizmo poveikis išryškėjo dviejose pagrindinėse JAV susiformavusiose abstrakčiojo meno mokyklose: 1) vadinamojoje

*P. Soulages.
Tapyba. 1959*

*A. Gottlieb.
Brink. 1959*

*M. Tobey.
Kaligrafiskas
piešinys sumi-e
technika. 1957*

Ramiojo vandenyno pakrantės ir 2) Niujorko. Pirmosios mokyklos branduolį sudarė M. Tobey (1890–1976), M. Rothko (1903–1970) ir R. Motherwellis (g. 1915). Ne mažiau Tolimųjų Rytų estetikos ir japonizmo poveikis žymus Niujorko abstrakčiosios tapybos mokyklos grupuotei, į kurią įėjo A. Gorky, W. de Kooningas, J. Pollockas, A. Gottliebas, F. Kline'as, B. Newmanas.



A. Kiefer.
Meisterzingeriai.
1981

Bene labiausiai orientalizmo įtaka paveikė amerikietiškojo tašizmo šalininką Pollocką, kuris susižavėjo kaligrafizmo tendencijomis. Jam, kaip ir džen tradicijos meistrams, svarbiausia ne galutinis rezultatas, o pats ekstazės ir mistinės paslapties kupinas tapymo procesas, jo pėdsakai laike ir konkrečiuose meno kūrinuose. Jis, kaip ir Mathieu, atsisakė tradicinės tapybos atgyvenos molberto ir tapė tiesiogiai ant grindų gu-linčios drobės, rečiau pakabintos ant sienos. Pollockas perėmė džen meistrams būdingą tradiciją, kurie pradėdavo tapyti po trumpos psichologinės treniruotės ir neilgo vidinio susikaupimo. Paskui kūrybos procese dailininkas elgdavosi tarsi mūšyje: spontaniškai braukdavo linijas ir taškydavo dažus neretai netgi be teptuko paveikslu erdvėje.

Pollocko veiksmo tapybai nebūdingas agresyvumas ir destruktivumas. Spontaniškame kūrybos akte jam svarbiausia subjektyvios menininko dvasios būsenos, jautriausių dvasios pokyčių, įvairių linijinių struktūrų harmonijos ir ritmingos sąveikos išraiška. Jis, kaip ir Mathieu, tapė didžiulius paveikslus ir į JAV daile įvedė gigantomanijos tradiciją. Ją noriai rėmė meno dileriai, kadangi didžiulio formato paveikslai tiko didžiulėms JAV architektūros ansamblių erdvėms. Pollocko veiksmo tapyba kitoje Atlanto vandenyno pusėje buvo savotiškas prancūziškojo tašizmo analogas.

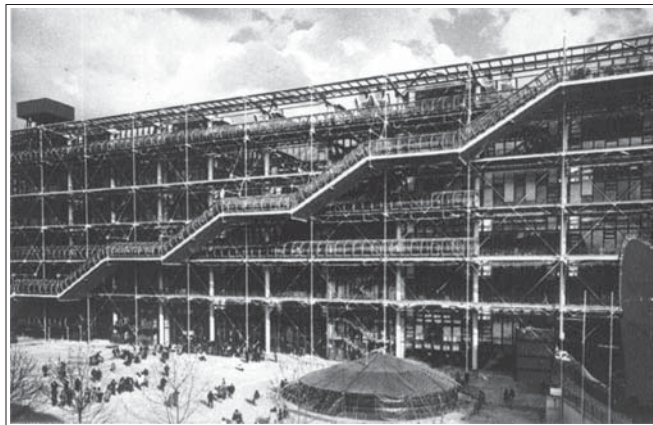
Postmodernistinėje dailėje ryškėja sąmoningas menininkų atsisakymas nuo siužetinių kolizijų, spalvų, vaizdinio turtingumo, antraeilių detalių ir dėmesio koncentravimas tik į kelias pabrėžtinai lakoniškas linijines, tonines ar plastines struktūras. Minimalistinės tendencijos aiškiai pastebimos džen kaligrafijos veikiamoje Newman, Rothko „kontempliatyviojoje“, arba „meditacinėje“, tapyboje, milžiniškos apimties Kline'o paveiksluose, kuriuose, kaip ir džen meistrų darbuose, išpūdingai panaudojama kaligrafiškos tapymo manieros principai, plačios tuštumos, vadinamosios „nemataterialaus tapybinio jausmingumo“ zonos.

Skulptūroje ir architektūroje asketiškos estetikos įtaka reiškiasi menininkų potraukiu natūralioms medžiagoms, faktūroms, struktūroms, spalvoms, neperkrautai detalėmis funkcionaliai erdvei. Pastatų interjeras ir eksterjeras yra glaudžiai susiję, architektai neretai – pavyzdžiui, Pompidou centro pastate Paryžiuje, – sąmoningai „apnuogina“ pastato konstrukciją, lifthus, eskalatorius, įvairias funkcines arterijas. Postmodernistinės architektūros pastatai, kaip ir Tolimųjų Rytų architektūrinėje estetikoje, rūpestingai įkomponuojami į kraštovaizdį ir architektūrinį kontekstą.

Orientalistinės estetikos principų poveikis stipriai jaučiamas conceptualiajame mene, kurio šalininkai remiasi džen estetika, traktuojančia individualų aš ir patį meninės kūrybos objektą kaip iliuzinį reiškinį. Iš čia

kyla conceptualiojo meno ideologo J. Kosutho raginimas naujai pažvelgti į patį kūrybos procesą ir meno kūrinį. Remdamiesi džen idėjomis apie mus supančių daiktų nerealumą, conceptualistai, pavyzdžiui, garsus korejiečių kilmės kompozitorius, instaliacijų autorius ir videomeno pradininkas korejietis Name Jun Paikas teigia, kad kūrybinė menininko dvasia reiškiasi ne realių meninių objektų, o „grynų idėjų“, arba „konceptijų“, kūrimu. Tai lemia išskirtinį conceptualistų dėmesį meninio sumanymo formavimosi procesui, išreikštam jų kūriniuose įvairiomis ženklinėmis ar vaizdinių sistemomis. Taigi Rytų estetiškos idėjos čia susipina su poststruktūralistinės estetikos principais.

Svarbi vieta tenka palimpsesto kryptčiai, kurios pavadinimas kilo iš senų išblukusių rankraščių, antrą kartą panaudotų rašymui, pavadinimo. Šios kryptties šalininkai ant šiek tiek nuplauto seno meno kūrinio rašto sluoksnio kloja naujus tapybinius sluoksnius, ženklus, išgaudami skirtingų „tekstų“, kultūros klotų, tradicijų sąveiką. Taip išreiškiama postmodernistinė meno kūrinio daugiasluoksniškumo ir nuolatinės praeities, dabarties ir ateities sąveikos idėja, kuri įgyvendinama cituojant, kartojant tekstus, jų pėdsakus, simbolius, ženklus. Palimpsesto principą iki tikro meno aukštumų iškėlė žymus vokiečių dailininkas A. Kieferis – jis dažnai remiasi Rytų kaligrafijos principais, naudoja įvairius biblinių tekstų fragmentus, pasitelkia sudėtingiausias natūralias medžiagas, kad autentiškiau perteiktų praeities kultūros „tekstų“ daugiasluoksniškumą.



Georges Pompidou nacionalinis meno ir kultūros centras. Architektai – R. Piano ir R. Rogers

Ypač populiarius postmodernistiniame mene iš daoizmo ir dzen estetikos perimtas *non finito*, t. y. estetinės užuominos, neišsakymo, principas. Jo esmė – bet koks išbaigtumas pažeidžia natūralią gyvenimo procesų tėkmę ir todėl asocijuojasi su sąstingiu, mirtimi, dėl to aukštinama atviras diskursas, neišsakymas, estetinė užuomina, nuolatinis žaismas simbolinėmis prasmėmis, ženklais, vengiama vienareikšmių atsakymų. Pabrėžiama intuicijos ir improvizacijos svarba. Postmodernistai siekia perimti tradicinius rytietiškos meditacijos metodus, padedančius menininkui natūraliai įsitraukti į kūrybos procesą ir tikslingai panaudoti savo kūrybines galias.

Taigi, glaustai aptarę įvairius postmodernistinės kultūros, filosofijos ir meno aspektus, galime teigti, kad šio sudėtingo reiškinių nevienalytiškumas ir prieštaringumas lemia *tarpinę* jo būseną tarp senos klasikinės kultūros vertybių ir simbolių sistemos (įtraukiant į ją ir modernizmo), kurios jis atsisako, ir naujos, tiesiogiai susijusios su metacivilizacinės, kurios jis mato tik kontūrus. Postmoderniosios kultūros procesai vyksta ir dar toli iki loginės pabaigos. Viena vertus, joje ryškėja neklasikinės Vakarų klasikinės kultūros formų reinterpretacijos, išsekimo požymiai, originalumo badas ir kompiliatyvios kultūros suklestėjimas, o kita vertus, karštligiška naujų mąstymo, kūrybos paradigmų paieška. Todėl netikslinga daryti perdėm kategoriškų išvadų apie galimas jos pasekmes žmonijos kultūros istorijai. Tačiau jau šiandien yra akivaizdūs kai kurie neabejotini postmodernistinės epopėjos rezultatai: suduotas smūgis eurocentrinei pasaulinės kultūros, filosofijos ir meno raidos vizijai, etnocentrizmo ideologijai, įdėmiau pradėta žvelgti į įvairias vadinamąsias periferines ir marginalines kultūros formas, išsiplėtė dėl globalizacijos susiaurėjusio pasaulio regėjimo horizontai, žengti svarūs žingsniai kultūrinio pliuralizmo, žmogiškosios kultūros formų įvairovės suvokimo, estetinių idealų decentralizacijos kryptimi, „svetimą“ suvokiant kaip „savą“, išsivaduojant iš įvairių mąstymo konvencijų ir stereotipų, griauinant dirbtines įvairius mokslus ir meno rūšis skiriančias ribas, estetizuojant daugelį kultūros sričių, iškeliant euristinio prado svarbą.

Lietuva:
Tarp Rytų ir Vakarų pasaulių



ISTORINIAI LIETUVIŠKOSIOS RYTŲ RECEPCIJOS IR ORIENTALIZMO POKYČIAI

Lemtis ar užslėpta istorinės raidos logika nubloškė lietuvius, „paskutinius Europos pagonis“, į Žemės plotą tarp Rytų ir Vakarų pasaulių. Čia ir buvo ta dvasinė „užslėpto istorijos proto“ (Hegelis) suformuota erdvė, kurioje skleidėsi kūrybinė mūsų tautos energija, jos kultūros ir būties tragizmas, nuolat tvyrojo nutautimo ir išnykimo grėsmė, kita vertus, glūdėjo savitų tautos dvasios polėkių, įstabių sutartinių ir unikalios medinės liaudies skulptūros tradicijos ištakos. Šimtmečiais lietuvių kultūra bendravo su kitų kaimyninių tautų kultūromis, patyrė jų poveikį ir pati veikė jas.

Analizuojant istorines lietuviškosios Rytų recepcijos metamorfozes aiškėja išskirtinė Oriento idėjos reikšmė ieškant lietuviškojo kultūrinio tapatumo, kadangi intelektualiam Lietuvos elitui Rytai neretai buvo ne tiek „kitas“ tolimas egzotiškas pasaulis, kiek kažkas dvasiškai artima, tarsi stebuklingas veidrodis, kuriame jis ieškojo savosios, kitokios nei racionalių krikščioniškųjų Vakarų, žmogaus fizionomikos ir mentaliteto ištakų, siekė pažinti save, perprasti savosios kultūros privalumus bei trūkumus. Todėl daugeliui iškiliausių mūsų intelektualų ir menininkų Rytai netgi nebuvo, kaip daugeliui vakariečių, savęs pažinimas per „kitą“, kadangi Oriento vizijos iškildavo kaip romantinių svajų pasaulis, kažkas primiršta, glūdintis pasąmonės gelmėse. Nuolatos Lietuvoje kylančios diskusijos apie kultūrinės orientacijas į Rytus ar į Vakarus, spontaniški siekiai atsiriboti nuo krikščioniškosios Vakarų civilizacijos įtakos leidžia suvokti nenuneigiamą Oriento idėjos ieškant lietuviškojo kultūrinio tapatumo svarbą. Ji neretai buvo priemonė, padedanti atskleisti pagoniškojo baltiškojo substrato reikšmę lietuvių kultūros istorijai ir įtvirtinti savąjį identitetą.

Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikos problemos lietuviams itin svarbios. Mūsų protėviai į Europą atėjo tikriausiai iš Azijos žemyno, todėl kalboje, mitologijoje, tautosakoje, dailės dirbiniuose, sutartinėse ir įvairiose archetipinėse kultūros formose išliko daug sąsajų su tradicinėmis Rytų kultūros formomis. Lietuvių sukurta didžiausia Europoje valstybė – Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė – buvo atsakas į grobuonišką teutonų ordiną ir krikščioniškosios Vakarų civilizacijos ekspansiją. Tačiau valstybės valdovai, išplėtę ekspansiją į Rytus, nesugebėjo lietuvių kalbos paversti oficialia valstybine administracine ir rašto kalba. Ji gyvavo tik kaip žemesniųjų liaudies sluoksnių bendravimo priemonė. Tolydžio mažėjant lietuviškojo etnos apgyventoms teritorijoms lietuvių kalbos nevartojimas administraciniame valstybės valdyje, švietimo sistemoje ir kilmingųjų gyvenime nulėmė tragišką valstybės ir tautos istoriją.

[illegible]

*Sandomežo mūšis
1656 03 25.
Raizīnys.
XVII a. II pusē*

Lietuvoje, kaip ir kitose Europos šalyse, Rytų tautų kultūromis imta domėtis dar misionieriškojo orientalizmo laikais. Tuomet iš LDK teritorijos į Rytų kraštus vyko piligrimai ir misionieriai, kurie skleidė žinias apie aplankytas šalis. Vieną geriausių tokių aprašymų paliko Mikalojus Radvila Našlaitėlis. Jo 1582–1583 m. kelionės po Palestiną, Egiptą, Siriją, aprašytos lotynų kalba ir išspausdintos Braunsberge (išspausdintos veikalė „Kelionė į Jeruzalę“, 1601) susilaukė didžiulio skaitytojų susidomėjimo įvairiose Europos šalyse, vertimų ir naujų leidimų.

Apie Rytų kraštus Lietuva ypač troško daugiau žinoti švietimo bei romantizmo ideologijos klestėjimo laikais, kuomet Europoje išplito *chinoiserie* mada, dvaruose dygo

„kiniški“ kambariai, sodai, poilsio paviljonai, buvo aistringai kolekcionuojamas kinų porcelianas, meno kūriniai ir įvairūs mažmožiai. Tuomet LDK didikų Radvilų, Sapiegų, Pacų, Chodkevičių, Tiškevičių, Oginskių ir kitų dvaruose, M. Počobuto, A. Bronickio ir kitų mokslininkų namuose kaptos Rytų tautų meno bei įvairių dirbinių kolekcijos.



*M. Tiškevičius
savo kabinete
Romoje 1897 m.*

Paskiruose dvaruose netgi rengiami teatralizuoti renginiai su egzotiškais rytietiškais kostiumais. Šios tradicijos išliko gyvybingos, kaip liudija išlikusios grafo B.H. Tiškevičiaus fotografijos, net iki XX a. pradžios. Vienoje 1903 m. fotografijų – B. H. Tiškevičius ir jį lydinti perimant iš tėvo dvaro valdymą iškilminga procesija, pasidabinsi teatralizuotais kinų mandarinų ir jų tarnų kostiumais. Grafo M. Tiškevičiaus padovanotos Luvrai egiptologijos kolekcijos yra šio muziejaus pasididžiavimas, o daugelis kitų svarbių LDK didikų rinkinių įvairių negandų išdraskyti arba atsidūrė kitų šalių muziejuose bei rinkiniuose.

Tradiciškai tuometinės Vakarų kultūros kontekste sąlyty su Rytų kultūromis XIX a. savo kūryba įprasmino LDK teritorijoje gimę romantikai, kurių kultūrinio tapatumo paieškas įtvirtino unikalūs lietuvių bei lenkų kultūros sąveikos išugdyto poeto Adomo Mickevičiaus orientalizmas. Vilniaus universitete vadinamojo romantinio orientalistinio klestėjimo laikais pradėjo formuotis akademinių orientalistikos studijų užuomazgos, tačiau sukilimai ir po jų uždarytas universitetas nutraukė Lietuvoje besimezgančius mokslinius tyrimus, o Rytų tautų kultūros tradicijomis besidominantys mokslininkai pasklido po įvairius Vakarų Europos ir Rusijos mokslo centrus.

Neabejotinai reikšmingiausias lietuviškajai to meto orientalistikai buvo arabistikos pradininkas Lietuvoje ir Rusijoje Juzefas Senkovskis (1800–1858). Šiam Antagalonų dvare Molėtų apylinkėse gimusiam kilmingos šeimos palikuoniui susidomėjimą Rytai įskiepijo dėdė G. Grodekas ir J. Lelevelis. Studijuodamas Vilniaus universitete 1819 m. jis išvyko į Konstantinopolį, Siriją, Egiptą, kur mokėsi arabų, persų, turkų kalbų, gilinosi į Artimųjų Rytų tautų kultūros istoriją. 1821 m. Senkovskis grįžo į tėvynę ir 1822 m. tapo Vilniaus universiteto profesoriumi, dėstė Rytų kalbas. Tačiau netrukus, kai iš Sankt Peterburgo universiteto dėl dekabristų palaikymo iš savo pareigų buvo atleisti S. de Sacy mokiniai arabų ir turkų kalbų katedrų profesoriai J. F. Demagne ir F. B. Charmoy, jis buvo paskirtas ordinariniu šio universiteto profesoriumi. 25 m. vadovavo Rytų kalbų katedrai, dėstė arabų ir turkų kalbas. Plačia humanitarine erudicija garsėjęs Senkovskis daugiausia dėmesio skyrė pedagoginiam darbui ir literatūrinei veiklai; buvo puikus pasakotojas ir žodžio meistras. Jis garsėjo orientalistinių motyvų kupiniais grožinės literatūros kūrinių, savo kelionių aprašymais, arabų literatūros vertimais, negausiomis teorinėmis ankstyvosios arabų poetikos studijomis.

1828 m. dar visiškai jaunas Senkovskis buvo išrinktas Sankt Peterburgo Mokslų akademijos nariu korespondentu.

Pavienių lietuvių inteligentų antrojoje XIX a. pusėje skatinamas tautinio sąmoningumo procesas ir atgimstančios istorinės reminiscencijos (romantikų atgaivinti migloti prisiminimai apie šlovingą istorinę Lietuvos praeitį) XX a. pradžioje Oriento idėjai suteikė vos ne globalinę istoriosofinę ir egzistencinę prasmę. Nuodugniau domėtis Rytų kraštais lietuvių skatino ne tik tautinio atgimimo ideologijos stiprėjimas, bet ir plačiai paskludusios teorijos apie lietuvių tautos ištakas Indijoje bei lietuvių kalbos artimumą sanskritui. Iš 1904–1905 m. Rusijos ir Japonijos karo grįžtantys žmonės paskleidė daug kiniškų, japoniškų ir kitų Tolimųjų Rytų tautų egzotiškų dirbinių, kurie irgi akino visuomenę gilintis į Rytų kultūras.

XX a. lietuviškajame orientalizme ir su juo glaudžiai susijusiose tautinio tapatumo paieškose išskirtini keturi pagrindiniai periodai, kurie tiesiogiai siejosi su istorinėmis pervartomis. Pirmasis aprėpė XX a. pradžią, spaudos draudimo panaikinimo ir pirmuosius nepriklausomybės įtvirtinimo metus. Antrasis – du nepriklausomos Lietuvos valstybės gyvavimo dešimtmečius, kai buvo klojami modernios lietuvių tautinės kultūros pamatai. Trečiasis – per pusę amžiaus užsitęsusios sovietinės okupacijos metus. Pastarasis skyla į du tarpsnius: pirmasis – stalininio kulto represijų ir po jų atsiradusios inercijos metas, antrasis – vadinamasis atšilimo laikotarpis, baigęsis antruoju nepriklausomybės atgavimu. Pirmajame tarpsnyje buvo veiklesni emigracijoje gyvenę ir kūrę intelektualai bei menininkai, o antrajame jau ženkliai pagyvėjo kultūriniai procesai Lietuvoje. Ketvirtasis periodas – nūdiene, išsiskirianti sparčia orientalistikos ir komparatyvistinių studijų plėtote.

Tačiau grįžkime į amžiaus pradžią, kuomet, panaikinus lietuviškosios spaudos draudimą, pasidarė itin svarbios nepriklausomybės atgavimo ir būsimos nepriklausomos Lietuvos kultūrinės orientacijos problemos. Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse, karo metu ir ypač pirmaisiais pokario metais daugelio tradicinių Vakarų civilizacijos vertybių diskreditacijos sąlygomis kilo būtinybė ieškoti naujų gyvybingų dvasinio įkvėpimo šaltinių. Tuomet Lietuvoje, kaip ir kitoje Baltijos jūros pusėje esančioje Suomijoje,



Ceremonija, kurios metu grafas B.J. Tiškevičius perima dvaro valdymą iš savo tėvo B.H. Tiškevičiaus. Raudondvaris, 1903. B.H. Tiškevičiaus nuotrauka

daugelio žvilgsniai nukrypo į Rytus ir tarp lietuvių intelektualų bei menininkų užsiplieskė chaotiškos ir neretai atitrūkusios nuo tikrovės diskusijos: kuri kryptis būtina atgimstančiai lietuvių kultūrai – Rytų ar Vakarų. Suomų elitas dėl azijietiško ugrofinų kilmės teorijų vis labiau „artėjo“ prie Rytų ir įkvėpimo šaltinių ieškojo net tolimojoje Japonijoje, lietuvių žvilgsniai taip toli nesiekė. „Ginčai dėl lietuvių kultūros orientacinių gairių ir iliuziniai jos projektai, nekeisdami stichiško kultūros proceso, maitinamo požeminių intakų (atavistiniai pasąmonės reiškiniai, mitologiniai vaizdiniai, etinės normos, prisirišimas prie tam tikros spalvų gamos), išryškino ir apibrėžė geopolitinę situaciją, kurioje buvo skirta gimti ir plėtotis nacionalinei kultūrai. Lietuvių menininkai įsisąmonino, kad jiems lemta egzistuoti „ties dviejų pasaulių riba“, kurti Rytų ir Vakarų skersvėjuose“ [Kubilius, 1983, p. 66].

Šiuo pasirinkimo metu nedaugelis, tačiau iškiliausių lietuvių kultūros asmenybių, iš kurių išskirtini M.K. Čiurlionis, M. Dobužinskis, P. Rimša, S. Šalkauskis, Vydūnas, V. Krėvė, J. Baltrušaitis tėvas, Maironis, J.A. Herbačiauskas, B. Sruoga ir kiti nukreipė žvilgsnius į Rytus, kur ieškojo savitų lietuvių kultūros sąlyčio su didžiosiomis Rytų tautų kultūromis būdų. Visų jų kūryba siejosi ne tik su dėmesiu įvairiems Rytų tautų kultūros aspektams, tačiau ir tautinio apsisprendimo idėja, kuri buvo pamatinė jų gyvenimiškosios pozicijos nuostata. Tai, kad orientalizmas grindė ryškiausių to meto lietuvių kultūros žvaigždžių pasaulėjautą, nėra nieko nuostabaus, nes tai buvo giliausios, įvairiausiškai išsilavinusios asmenybės, kurios daug keliavo, matė, galėjo lyginti ir geriau suvokė to meto aktualijas bei lietuvių kultūros uždavinius. Daugelis darbavosi skirtinguose kultūros baruose, tačiau juos vienijo artimos pasaulėžiūros nuostatos, atvirumas kitoms kultūroms ir noras integruoti jų vertybes bei simbolius į savąją kultūrą.

Ryškiausiai šios glaudžiai su kultūrinio tapatumo problema susijusios orientalistinės paieškos atsiskleidė Čiurlionio, Vydūno ir Krėvės kūryboje. Juos siejo orientalistiniai motyvai, tautinis angažuotumas, universalistinės nuostatos, filosofinis kūrybos pobūdis, tačiau skyrė pradiniai keliai ir tos Rytų kultūros formos, į kurias jie orientavosi. Pasaulinės meninės kultūros nagrinėjimas jiems neatsiejamas nuo atvirumo Rytams ir posūkio į tautinio meno tradicijas. Visiems jiems orientalistinės idėjos, lietuvių liaudies dailė, muzika, tautosaka buvo atgimstančio tautinio meno pagrindas.

Neoromantinis ir simbolistinis Čiurlionio orientalizmas, tiesiogiai susiliejęs su tautinėmis meno tradicijomis, buvo nulemtas jo pasaulėjautai būdingo universalizmo ir tiesiog neįtikėtino to meto valstietiskajai lietuvių kultūrai imlumo rafinuotai Tolimųjų Rytų dailei, kuri, jo manymu, galėjo praturtinti tuometinės dailės meninės išraiškos priemones. Čiurlionis buvo įsitikinęs, kad autentiškiausias įvairių tautų ir epochų menas sukurtas liaudies; ir šis suvokimas ypač išryškėjo jo brandžioje kūryboje. Jį įkvėpė Rytų civilizacijos ir lietingas ūkuose paskendęs neryškios žalumos lietuviškas

kraštovaizdis, liaudies meistrų kūryba ir senovinės dainos. Čiurlionio *lietuviškumas* skleidžiasi ne išorine forma, siužetais, o gelminiuose jo spalvų, harmonijos, melodijų sluoksniuose.

Kito Oriento idėjų propaguotojo – Vydūno – potraukis indų filosofijai atsirado kaip atsakas į vokiškąjį pragmatizmą ir racionalizmą. Jis domėjosi įvairiomis humanistikos sritimis – filosofija, religija, etika, sociologija, filosofijos, literatūros, meno istorija, laisvo klausytojo teisėmis studijavo Greifswaldo (1896–1898), Halės (1899), Leipcigo (1900–1902), o po 1912 m. – Berlyno universitetuose, kuriuose klausė garsių profesorių W. Schuppe's, A. Riehlio, W. Wundto, J. Völkelto, H. Harnacko, E. Tröltscho, K. Lamprechto ir kitų paskaitų, kurie atvėrė jam pasaulinės kultūros formų įvairovę.

Kita vertus, Vydūnas buvo stipriai paveiktas eklektiško teosofinio orientalizmo idėjų ir noro surasti naujus dvasinius idealus, padedančius atgaivinti tautinę lietuvių savimonę ir niveliuotas autentiškos tradicinės kultūros formas. Indų klasikinėje filosofijoje (kurią interpretavo veikiamas Shopenhauerio ir teosofinės tradicijos – aukštino kančią, žmogaus moralines nuostatas ir vidinę drausmę) Vydūnas rado svarbius etinius orientyrus, kurie esą padėtų jo pavergtai tėvynei atgimti dvasiškai. Jo tautinės kultūros koncepcijos kūrimo apmatai išryškėjo studijose „Mūsų uždavinys“ (1911), „Tautos Gyvata“ (1920) ir programiniame veikle *Sieben Hundert Jahre deutsch-litauischer Beziehungen* („Vokiečių ir lietuvių santykiai per septynis šimtus metų“, 1932). Pastarojoje knygoje vokiečių ir lietuvių santykius atskleidžia kaip „didžiulę dramą“ ir pirmą kartą juos pavaizduoja aiškiu požiūriu. Jam itin svarbi Rytprūsiuose niveliuojama tėvynės sąvoka: „Tėvynė žmogui tiek daug reiškia tikriausiai todėl, kad jis čia viską patyrė pirmąsyk: pasiaukojamą motinos meilę, rūpestingą tėvų gerumą. Čia pirmąsyk išgirdo žmogaus balsą. Čia motinos širdingumas, tėvo mąslumas pirmąsyk leido jam patirti žmogų. Taigi Tėvynėje žmogų pirmąsyk apsiautė saulės spinduliai, apgobė nakties tamsa, čia jam pražydo pirmasis pavasaris, nuvyto pirmasis ruduo ir nukūpėjo vešli vasara, su baltais sparnais išaušo žiema [...] Išties, tėvynė – tai erdvė tam tikrame laike. Tačiau su ja suvienija žmogaus prigimties ypatumai. Tėvynėje savo jaunystės erdvėje žmogus pradeda įsisavinti savo būtį. Sąmonei bręstant išauga žmogaus gyvenimo turinys, išauga visas pasaulis. Tėvynėje augimo ir tapsmo pradžia“ [Vydūnas, 2001, p. 68].

Tėvynės atradimo ir dvasinio tautos atgimimo pagrindas, Vydūno manymu, kultūros lygio kėlimas, susipažinimas su Rytuose tūkstantmečiais puoselėtomis etinėmis vertybėmis. Tai, pasak jo, padės įtvirtinti tradicinės lietuvių kultūros formas, tautinio gyvybingumo bei humanistinius idealus. Rytų filosofija šioje tautinio atgimimo koncepcijoje iškilo kaip pagrindinis etinis kelrodis ir dvasinių vertybių katalizatorius.

Krevę susidomėti Rytai paskatino neoromantinis orientalizmas. Jis – viena sudėtingiausių ir universaliausių pirmosios XX a. pusės lietuvių literatūros asmeny-

bių, kokybiškai naujos filosofinės prozos ir dramaturgijos pradininkas. Jaunystėje kaip ir daugelis tautiškai apsisprendusių lietuvių intelektualų jis evoliucionavo nuo lenkų kalba rašytos poezijos prie tautinių idealų. Orientalizmo tendencijos jo kūryboje tolydžio stiprėjo nuo indoeuropeistikos studijų Kijevo universitete. Jis netgi rašė mokslines sanskritologijos studijas („Indoeuropiečių protėvynė“, 1909, „Budos Pratjekabudos vardų kilmė“, 1913) ir Baku universitete nuo 1912 m. skaitė budizmo istorijos paskaitas. Gyvendamas Baku greta didingų XII a. architektūros paminklų, jis tiesiogiai susidūrė su didžiųjų Rytų civilizacijų kultūros pėdsakais, kurie skatino jį gilintis į indologines ir zoroastrizmo studijas. Su indiškuoju idealizmu Krėvė siejo pamatinės pasaulėžiūrinės nuostatos, kurios persmelkė rašytojo pasaulėjautą. Neatsitiktinai ne tik jo iš šlovingos Lietuvos istorijos iškylantys dramatiniai herojai Šarūnas, Skirgaila, bet ir liaudiški personažai turi daug ryškių Rytų išminčių bruožų.

Po nepriklausomybės atgavimo orientalizmo plėtotė lenkų okupuotame Vilniuje ir „laikinojoje sostinėje“ esmiškai skyrėsi. Pirmoje XIX a. pusėje klestėjęs Vilnius tapo Lenkijos provincija, o Kaunas – atgimusios Lietuvos kultūrinio gyvenimo centru, kuriame sparčiai plėtojosi tautinės kultūros procesai. Daugelis amžiaus pradžioje iškilusių intelektualų ir menininkų (išskyrus Čiurlionį, kuris mirė 1911 m.) toliau plėtojo savo orientalistines idėjas. Trūkstant specialistų laikinojoje sostinėje nebuvo galimybių dėti pamatus sistemingoms orientalistinėms studijoms. Tiesa, atkūrus Kauno universitetą jame buvo dėstoma sanskritų kalba ir skaitomos pažintinės Rytų kraštų kultūros istorijos paskaitos, studentai supažindinami su Egipto kultūra bei hieroglifiniu raštu. Šioje srityje buvo aktyviausi R. Mironas, M. Rudzinskaitė-Arcimavičienė ir Baltrušaitis sūnus. Mironas iš sanskritų kalbos vertė klasikinius indų civilizacijos tekstus, o Rudzinskaitė-Arcimavičienė netgi pradėjo leisti nedidelės apimties knygų seriją „Senovės Rytai“, kurių nuo 1932 iki 1936 metų pasirodė penki leidiniai. Nuo 1933 iki 1939 m. Kauno universitete visuotinę ir Rytų tautų meno istoriją dėstė puikų menotyrinį pasirengimą turintis J. Baltrušaitis sūnus. Tačiau šis reto talento menotyrininkas per dvi trumpai dirbo pedagoginį darbą ir neturėjo specializuotos deramai parengtos auditorijos, kuri pajėgtų tęsti jo orientalistines bei komparatyvistines studijas. Kita vertus, jis kaip originalus pasaulinio lygio menotyrininkas galutinai susiformavo tik išvykęs iš Lietuvos. Todėl jo poveikio laukas tarpukario Lietuvoje buvo nedidelis.

Greta pirmosios Lietuvos nepriklausomybę atkūrusios kultūrininkų kartos orientalistines idėjas plėtojo ir nauja atviresnė visuomenė susiformavusi intelektualų bei menininkų karta. Suartėję su Vakarų civilizacija ir regėdami daugybę neigiamų jos apraiškų, vis labiau suvokė, kad lietuvių tautai dėl geopolitinės šalies padėties lemta gyventi ir kurti tarp Rytų ir Vakarų pasaulių. Kita vertus, suvokdami materialėjančios Vakarų civilizacijos raidos vienpusiškumą, jie jautė romantikų idea-

lizuotų dvasingų Rytų tautų kultūros ir meno vertybių pažinimo alkį (K. Jurgelionis, V. Mykolaitis-Putinas, K. Binkis, V. Mačernis).

Glaudėjantys kultūriniai menininkų ryšiai su įvairiomis šalimis, ypač Prancūzija, skatino prancūziškojo orientalizmo idėjų sklaidą. Būtent vadinamieji Paryžiaus pilgrimai, t. y. gabiausi įvairių sričių jauni specialistai, mokslininkai, menininkai (J. Mikėnas, J. Miltinis, L. Truikys, J. Baltrušaitis sūnus, R. Mironas, A.J. Greimas ir daugybė kitų), siunčiami su valstybės stipendijomis į pagrindinius Prancūzijos mokslo ir meno centrus arba vykstantys ten savo iniciatyva, formavo naują požiūrį į Rytų tautų kultūras ir skatino įvairių prancūziškojo orientalizmo elementų integraciją į lietuviškąją kultūrą bei meną. Deja, daugelis naujų labai svarbių mūsų kultūrai reiškinų per trumpą – vos du dešimtmečius aprėpiantį nepriklausomybės laikotarpį nespėjo išsiskleisti, kadangi kokybiškai nauji svarbiausi pokyčiai daugelyje nepriklausomos Lietuvos kultūros ir meno sričių pradėjo ryškėti tik po 1936 m. Šį vaisingą Rytų tautų kultūros tradicijų integracijos procesą nutraukė pirmoji sovietinė okupacija, prasidėjęs Antrasis pasaulinis karas ir antroji sovietinė okupacija sujaukė kultūrinį gyvenimą, daugelį kūrėjų išsklaidė po platų pasaulį nuo stalininių tolimo Sibiro konclagerių iki Amerikos bei Australijos. Tačiau sėklos buvo pasėtos ir, nepaisant praradimų, suluošintų likimų, jos ilgainiui tiek Lietuvoje, tiek emigracijoje davė vaisių.

Daugelis iškiliausių kultūrininkų, augusių arba subrendusių jau nepriklausomoje Lietuvoje, po Antrojo pasaulinio karo savo orientalistines idėjas plėtojo tėvynėje (L. Truikys, J. Miltinis, J. Mikėnas) arba emigracijoje (J. Baltrušaitis sūnus, E. Levinas, M. Schapiro, V. Kavolis, J. Mačiūnas, J. Mekas, M. Gimbutienė, A. Lingys ir vėliau šį sąrašą papildė T. Venclova, J. Jurašas, A. Švėgžda) jau aukštesniu teorinės ir meninės refleksijos lygiu. Itin sudėtingoje socialinėje, psichologinėje padėtyje atsidūrė okupuotoje Lietuvoje likusi ir pokario metų represijų nugenėta nepriklausomybės laikais išaugusi Rytų tautų kultūros tradicijas propaguojanti intelektualų ir menininkų karta. Jos, kaip ir daugelio sovietinėje imperijoje kūrusių intelektualų, orientalistiniai siekiai pirmiausia siejosi su atsiribojimu nuo šalyje viešpatavusių ideologinių nuostatų arba tyliu pasipriešinimu oficialiai sovietinei vertybių sistemai.

Orientalizmo idėjų sklaidai vadinamaisiais atšilimo metais Lietuvoje stipriausią poveikį turėjo trys Paryžiaus pilgrimai: scenografas L. Truikys, režisierius J. Miltinis ir skulptorius J. Mikėnas, kurie kiekvienas savitai skleidė rytietiškas įtakas Lietuvos mene. Intelektas, išsilavinimas ir talento galia padarė juos ryškiomis to meto Lietuvos meninio gyvenimo žvaigždėmis.

Neabejotinai intelektualiausias ir rafinuočiausias tarp Oriento idėjas skleidusių menininkų buvo Truikys, kuris mąstė ir kūrė daug aukštesniame nei jo amžininkai menų sintezės bei sudėtingų kompozicijos problemų lygmenyje. Didžiulis nuostolis

lietuvių kultūrai buvo tai, kad šio labai profesionalaus, reiklaus sau aštraus kritinio proto menininko valdžios struktūros ir kolegų neįsileido į Vilniaus dailės institutą. Tačiau iškilių Truikio asmenybės orientalizmas skleidėsi per jo kūrinius ir negausius mokinius J. Balčikonį, R. Songailaitę-Balčikonienę, V. Daujotą, A. Miškinį, Br. Leonavičių, R. Dichavičių ir kitus. Ši įtaka pirmiausia reiškėsi per Balčikonį, kuris aistringai kolekcionavo Rytų dailės kūrinius ir ilgai vadovavo Dailės instituto Tekstilės katedrai, kuri iki šiol stabiliai išsaugo aukštą profesionalizmo lygį.

Mikėno gyvenimas buvo kupinas likimo vingių. Gimė Latvijoje, Pirmojo pasaulinio karo metu su šeima pasitraukė į Rusiją, mokėsi Voronežo gimnazijoje, vėliau Odesos hidrotechnikume, po karo grįžęs į Lietuvą įstojo į Kauno meno mokyklą, kurioje išryškėjo jo neeilinis piešėjo ir skulptoriaus talentas. Tobulinimasis Ch. Despiau, M. Gimondo'o, H. Bauchard'o ir M. Šuchajevio studijose Paryžiuje (1926–7), Paryžiaus aukštojoje dekoratyvinės dailės, Nacionalinėje meno mokykloje, *Académie Julian* (1928–31) ir privačiose studijose (1932–4) ženkliai praplėtė Mikėno senovės Rytų civilizacijų ir pasaulinės skulptūros istorijos pažinimo horizontus. Dailininko kūriniams būdingas Egipto, Asirijos ir Persijos skulptūros monumentalumas, rimtis, formos aptakumas ir glaustumas susiliejė su modernistinės bei lietuvių liaudies skulptūros tradicijomis.

Mikėno orientalizmas ženkliai skyrėsi nuo kito Paryžiaus dailės mokyklos auklėtinio P. Rimšos metalo inkrustacijų, kuriose jaučiama stipri *art nouveau* tradicijai būdingo japonizmo įtaka – įmantrios linijos, efektingos detalės. Monumentalus Mikėno orientalizmas yra tarsi atsakas į Rimšos japonizmo manieringumą. Akivaizdu, kad Mikėno talento sklaidą gerokai apribojo dogmatiškos socialistinio realizmo nuostatos, prie kurių jis buvo priverstas taikytis dėstydamas Dailės institute, tai niveliavo perspektyvias jo kūryboje matomas orientalizmo tendencijas. Tačiau Mikėno kūryboje išsivertinusi Artimųjų Rytų ir lietuvių liaudies meno tradicijų sintezė plačiai išsiskleidė vėlesnėje lietuvių skulptūroje, ypač reto talento monumentalisto G. Jokūbonio ir jo mokinių kūryboje. Šiandien, nenusižengdami tiesai, galime teigti, kad tai tikriausiai gyvybingiausia ir estetiniu požiūriu vaisingiausia lietuvių monumentaliosios skulptūros tradicija, jau gerokai primiršusi savo tikrąsias ištakas.

Sudėtingiausias iš mūsų aptariamų lietuviškojo orientalizmo šalininkų buvo Miltinis, kadangi jis neretai sąmoningai nutylėdavo daugelio pamatinių savo režisūrinio darbo principų ištakas. Tai buvo pirmas lietuvių režisierius profesionalas tiesiogiai susipažinęs su estetiniais moderniojo Vakarų Europos ir Tolimųjų Rytų teatro principais. Tradiciniu japonų teatru anksčiau labai domėjosi A. Sutkus, kuris dar 1920 m. paskelbė studiją „Apie japonų teatrą“. Tačiau Miltinio pažintis su Rytų teatro principais buvo daug įvairiapusiškesnė. Iš Kauno atvykęs jaunas ir imlus naujovėms Miltinis Paryžiuje pakliuvo į spalvingą didmiesčio teatrinio gyvenimo sukurtą svarbaus prancūzų teatro

atsinaujinimo metu. Tuomet jame išryškėjo stiprios tradicinio Rytų, ypač japonų *noh* teatro estetikos ir aktorių rengimo principų įtakos. Šioje srityje itin svarūs J. Copeau ir Miltinio mokytojo Ch. Dullino nuopelnai. Pirmasis savo vadovaujamo teatro *Vieux-Colombier* darbo praktikoje taikė daug tradicinio Tolimųjų Rytų teatro elementų. Orientalistinių nuostatų laikėsi ir jo artimas jaunystės bičiulis Dullinas, kuris teigė, kad reformuoti Vakarų teatrą jį paskatino tradicinio Rytų teatro kilmės ir istorijos studijos. Kadangi Miltinis mokėsi pas Dulliną, todėl Rytų teatrinės estetikos įtaka jam ne visuomet buvo tiesioginė; ji sklido per Dullino, jo bendražygių Copeau, L. Juvet, A. Artaud, studijų draugų J. Vilar, J.-L. Barrault bei kitų prancūzų teatro reformatorių kūrybą, kurių maištą prieš prancūzų klasikinio teatro principus, polinkį į santūresnį vaidybos stilių, tylos, pauzės, neišbaigtumo sureikšminimą, asketiškas sąlygiškas dekoracijas ir kostiumus paveikė galinga Rytų teatrinės estetikos įtaka. Miltinis taip pat žavėjosi Rytų teatro ir meno principus propagavusių P. Claudelio ir A. Malraux idėjomis.

Grįžęs į Lietuvą Miltinis artimai bendravo su Truikiu, netgi kurį laiką gyveno jo bute. Kalbėdamas Miltinis dažnai vartodavo ne visuomet kitiems suprantamus orientalistinius motyvus, pavyzdžiui, jo pamėgtos alegorijos apie kinų mandariną ar meškerioją bačkoje, „kuris daro viena, o mintys skraido kitur“ buvo kiniškos kilmės.

Įvairios įtakos Miltinio sąmonę ir estetiką veikė savotiškai. Po studijų Paryžiuje jis užsidegė savojo filosofinio intelektualiojo teatro ir glaudaus aktorių bendraminčių kūrimo idėja, svajojo suformuoti savitą aktorių rengimo sistemą. Akivaizdu, kad šias vizijas skatino paryžietiškojo gyvenimo patirtis ir orientalistinė Dullino estetika; jo įkurtas *Atelier* teatras, kaip ir tradiciniai Tolimųjų Rytų teatrai, buvo teatras-mokykla, besiremianti savitais aktorių rengimo principais. Nenuostabu, kad Miltinio kuriamo intelektualiojo teatro modelio pagrindu tapo orientalistinės Dullino estetikos nuostatos, kurios tvirtai įaugo į jauno lietuvių režisieriaus sąmonę ir kūrybinę praktiką.

Miltinis perėmė daug Dullino rytietiškos kilmės aktorių ugdymo principų. Savąjį teatrą ir aktorių kolektyvą jis dešimtmečiais brandino intelektualiu repertuaru. Jam, kaip ir Tolimųjų Rytų teatro kūrėjams, teatras – šventa vieta, turinti atskirtą nuo profaniškojo lygmens sakralinę erdvę. Miltinis, kaip ir *noh* teatro kūrėjai, propagavo vienuolišką uždara, asketišką, tik teatrui pasišventusių žmonių gyvenimo būdą, atsiřibojimą nuo išorinio pasaulio, saikingą mėgavimąsi žemiškais džiaugsmiais. Todėl teatre nėra vietos jį griaunantiems kivrčams, apkalboms, intrigoms, narcisizmui, viskam, kas demoralizuoja kūrėją, skatina dvasinį surambėjimą ir sąstingį. Tikras teatro menas reikalauja ypatingos iřtikimybės, pasiřventimo, savo gyvenimo pajungimo ypatingam ritmui ir nuostatoms. Disciplina ir nuolatinis mokymasis, meistriškumo gludinimas – Miltinio teatrinės sistemos pagrindas. Pats režisierius, kaip tai įprasta *noh* teatre, mokė pirmiausia asmeniniu pavyzdžiu, buvo sau labai reiklus, drausmin-

gas, asmeninio gyvenimo neturėjo. Kūrybą traktavo kaip nuolatinį procesą, iškėlė savidrausmės, griežto režimo, fizinio grūdinimosi, dvasinio tobulėjimo ir vidinio susikaupimo svarbą.

Studiją Miltinis, kaip ir *noh* teatras, laikė nepaprastai svarbia sudedamąja teatro dalimi. Būsimasis aktorius čia nuo paauglystės (jis svajojo apie jaunuolių nuo 13 m. priėmimą į studiją prie trupės) atlikdamas įvairius darbus ir stebėdamas teatrinio meno dirbtuvę turėjo natūraliai perimti profesines paslaptis ir nuosekliai bei kryptingai tobulėti. Kalbėdamas apie aktoriaus meno tobulinimo svarbą režisierius nuolatos pabrėžė instinktų ir intelekto jungties, pamėgdžiojimo, kalbėjimo glaustumo, tylos, pauzės, vidinio susikaupimo, dėmesio intonacijoms, intuicijos plėtojimo, įsiklausymo į partnerius, neišsakymo, spontaniškumo ir improvizacijos svarbą. „Intonacija, – sakė jis, – aktoriaus filosofija“. Jo pedagoginėje praktikoje, kaip ir *noh* teatro tradicijoje, aktoriui repeticijos virsta pamokomis. Prie Miltinio teatro įkurtoje studijoje, kaip ir tradiciniame Indijos ir Tolimųjų Rytų teatre, išskirtinis dėmesys buvo skiriamas profesinių paslapčių ir bendros humanitarinės kultūros perpratimui. Studijoje, be specialiųjų disciplinų, buvo dėstoma literatūra, estetika, vaizduojamasis menas, muzika, teatro istorija, filosofija, viešpatavo sveika ir natūrali konkurencija, silpnesni turėjo užleisti vietą stipresniems. „Noriu, – sakė jis, – kad mūsų kolektyvas būtų permanentiškai jaunas, gyvas, veiklus, atsakingas ir konkrečiai rezultatyvus“.

Miltinio daug dešimtmečių nuosekliai kultivuoti orientalistiniai aktorių rengimo, jų atsiribojimo nuo išorinio pasaulio principai, svajonės sukurti meditacinį „tylos“ teatrą, kuriame „aktoriai išeis į sceną, susės prie stalo ir tylės, bendraus tylėdami, o visa salė puikiausiai supras, apie ką jie tyli“, ir daugelis kitų rytietiškos kilmės idėjų dėl režisieriaus autoriteto suleido gilią šaknį Lietuvoje ir pasklido J. Jurašo, E. Nekrošiaus, J. Vaitkaus, S. Varno, G. Padegimo, P. Budrio ir kitų lietuvių teatro režisierių bei aktorių E. Mikulionytės, B. Marcinkevičiūtės kūryboje. Vienas nuosekliausių Miltinio orientalistinių idėjų tęsėjų Lietuvoje buvo talentingas latvių pantomimos teatro režisierius M. Tenisonas apie 1968 m. subūręs unikalų tais laikais fanatiškai pasišventusių kūrybai pantomimos teatro aktorių kolektyvą. Deja, šis pasaulinio lygio teatras, sukūręs daugybę labai brandžių tiek plastinės formos, tiek idėjos įkūnijimo požiūriu spektaklių, Lietuvoje nesusilaukė deramo visuomenės bei kultūrą kuriojančių institucijų supratimo ir dėmesio.

Sovietiniais laikais akademinėms orientalistikos ir komparatyvistinėms studijoms Lietuvoje nebuvo palankių sąlygų, kadangi jos buvo sutelktos trijuose pagrindiniuose centruose – Maskvoje, Leningrade, Ulan Udėje. Kita vertus, į Rytų kultūrų studijas tradiciškai pasinerdavo žmonės, oficialios ideologijos atžvilgiu nusiteikę opoziciškai. Todėl orientalistikos mokyklos TSRS veikė lyg elitinės ezoterinės bendrijos,

sukūrusios savitą mokslinį mikroklimatą ir gyvenančios pagal savas taisykles bei vertybines nuostatas. *Orientalistika, antitarybiškumas ir nonkonformizmas sovietinėje imperijoje buvo glaudžiai susiję dalykai*. Todėl bet kokie su orientalistika susiję reiškiniai ir Lietuvoje buvo nepaprastai prižiūrimi partinių ir „saugumo“ organų.

Orientalizmas Lietuvoje, kaip ir visoje sovietinėje imperijoje, septintajame–devintajame dešimtmetyje tapo svarbia opoziciškumo ir nusišalinimo nuo marksistinės ideologijos apraiška. Tuomet susidomėjimas Rytų tautų filosofija, religijomis, menu tarp intelektualų ir menininkų tapo populiarėjančiu bėgimo nuo niūrios bei nepriimtinos tikrovės būdu. Dideli budistinės literatūros klodai septintajame dešimtmetyje buvo „aptikti“ Vilniaus universiteto ir Mokslų akademijos bibliotekose: XIX a. pabaigos – XX a. pradžios rusų mokslininkų versta budistinė literatūra, pirmųjų porevoliucinių metų orientalistikos studijos bei Rytų tekstų vertimai, kai kurios XIX a. pabaigos tęstinės studijos. Daugėjo per tarptautinius bibliotekų mainus ir „samizdato“ kanalus gaunamos bei sparčiai tiražuojamos margos Vakarų, taip pat rusų kalbomis orientalistinės literatūros – A. Wattso, D.T. Suzuki, R.H. Blyth, M. Uedos, A. Coomaraswamy ir kitų knygos, iš kurių autentiškumu išsiskyrė buriatų budologo B. Dandarono (1914–1974, artimo V. Sezemano draugo, praleidusio kartu daug metų sovietiniuose konclageriuose) „samizdato“ rusų kalba išleistos knyga *Мысли будиста* („Budisto mintys“).

Tuomet daugelio jaunų ieškančių gyvenimo prasmės lietuvių intelektualų, dailininkų, rašytojų Rytų pasaulio ir budistinės kultūros pažinimo keliai nusidriekė į tolimą Buriatiją, tvirčiausią budizmo citadelę sovietinėje imperijoje. Buriatijoje viešpatavusios budizmo formos ir žmonių gyvenimo būdas buvo artimos toms, kurios šimtmečiais gyvavo Tibete. Dar nuo studijų Maskvos universitete laikų vasaras praleisdavau Buriatijoje ir puikiai pažinojau šį reto grožio kraštą bei jo žmones.

Kadangi nuo 1979 m. faktiškai vadovavau Lietuvos orientalistų asociacijos veiklai ir buvau užmezgęs ryšius su įvairiais sovietinės imperijos orientalistikos centrais, padėdavau keliaujantiems į budistines Buriatijos šventyklas, vienuolynus rekomendacijomis ir išsamiais tolimose kelionėse į nepažįstamus kraštus praverčiančiais paaiškinimais. Ši daugelio lietuvių iš Kauno, Vilniaus, Šiaulių piligrimystės į Rytus ir sudėtingų jų santykių su „saugumo“ organais istorija šiandien praktiškai nežinoma, išskyrus nedidelį dalyvių, ir reikalauja nuodugnesnių tyrinėjimų.

Nepaisant nepalankių sąlygų ir represijų, nuo kurių nukentėjo ypač su Buriatijos centrais bendravę lietuviai, septintojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje ženkliai suaktyvėjo orientalistų veikla: jie plėtė ryšius su pagrindiniais TSRS orientalistikos centrais, iš kurių plaukė orientalistinės literatūros srautas. Lietuvoje daugėjo entuziastų, besidominčių įvairiais Rytų kultūrų aspektais, radosi žmonių, kurie suvokė būtinumą dėti pagrindus profesionalioms orientalistikos studijoms. Įsikūrusios Orien-

talistų asociacijos vadovai stengėsi užmegzti mokslinius ryšius, suvienyti įvairiose Lietuvos institucijose dirbančius ir Rytų kultūromis besidominčius žmones.

Orientalistinės įtakos, sustiprėjus užsienio ir „samizdato“ tiražuojamos literatūros srautui, labiausiai paveikė to meto literatūrą ir filosofiją. Orientalizmo poveikis atšilimo laikotarpio literatūrai ir poezijai – atskira tema, reikalaujanti tyrinėti išsamiai. Oriento įtakos pavyzdžių regime intelektualaus E. Mieželaičio filigraniškai nušlifetuose poetiniuose cikluose „Indiška mozaika“, „Archajiškas lotosas“, „Ramajanos atgarsiai“, „Palmės šešėlis“ (knyga „Aleliumai“, 1974), „Indiškas ornamentas“, „Indiškas ametistas“, „Indiški reportažai“, „Mahabharata“, „Indiškas anachronizmas“ („Monodrama“, 1976), didžiuliame skyriuje „Dar kartą Indija“ (knyga „Pasaka“, 1980) ir kituose kūriniuose, įkvėptuose kelionių po įvairius Indijos regionus išpūdžių.

Nuo aštuntojo dešimtmečio literatūroje ir ypač poezijoje rytietiško įtakų kryptys esmiškai pakito. Jos dažniausiai sklido per populiarėjančius Vakarų ir nonkonformistinėje rusų poezijoje (opozicijoje sovietinei ideologijai buvę iškiliausi rusų poetai vertė daug didžiųjų kinų ir japonų poezijos klasikų eilių) Tolimųjų Rytų klasikinės poezijos vertimus. Nuo šiol lietuvių poezijoje išplinta orientalistiniai motyvai ir glaustos Tolimųjų Rytų poetinės formos, kurios paveikė S. Gedos, T. Venclovos, V. Bložės, A. Dabulskio, K. Platelio, G. Patacko, D. Kajoko, J. Juškaicio, V. Rubavičiaus, A. Andriuškevičiaus ir kitų poetinio mąstymo stilių, stiprino polinkį į minties glaustumą, metaforiškumą ir asociatyvumą.

Išsamiau reikėtų kalbėti apie S. Gedos orientalizmo fenomeną, kaip jo pasaulėjautą ir kūrybą veikė pažintis su didžiaisiais poetiniais Rytų tautų tekstais, jų studijos, vertimai, variacijos Rytų poezijos temomis bei motyvais. Geda savo didžiai profesionaliais vertimais atskleidė lietuvių skaitytojui įstabios hebrajų „Giesmių giesmės“ ir kitų pamatinių Rytų tautų poetinių tekstų žavesį, poetinės minties skaidrumą, naujas poetinės išraiškos galimybes. Ilgalakis darbas su didžiųjų Rytų tautų poetinių tekstų vertimais stipriai paveikė Gedos poeziją, pavertė intelektualėse, pakeitė požiūrį į žodį, jautriausius prasmų atspalvius.

Ne mažiau svarbūs ne visuomet aiškiai regimi pokyčiai vyko filosofijos srityje, kadangi atskirose aukštosiose mokyklose pradėti rengti Rytų tautų filosofijos, estetikos, etikos istorijai skirti kursai arba jų dalys bendresnėse programose. Ilgainiui filosofai ėmėsi iniciatyvos organizuoti Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikos problemoms skirtas konferencijas, kurių poveikis orientalistinių pajėgų konsolidacijai Lietuvoje buvo labai reikšmingas. Šie forumai paliko ryškų pėdsaką to meto kultūriniame gyvenime ir paskatino profesionalios orientalistikos ir komparatystikos plėtrą.

Orientalistų asociacija kartu siekė įgauti didesnę nepriklausomumą nuo centro: rengė steigti akademinę orientalistikos studijų centrų bei Rytų tautų meno

muziejų senojoje Kauno mečetėje ir sudaryti Rytų tautų menui skirtas ekspozicijas įvairių miestų muziejuose.

Kokybiškai naujas orientalizmo ir akademinės orientalistikos formavimosi etapas prasidėjo iškart atgavus nepriklausomybę. Atsivėrę keliai į Rytų šalis ir galimybė jose tobulintis turėjo tiesioginį poveikį naujausios lietuviškosios orientalistikos ir komparatyvistikos raidai, o svarbiausia – ilgai lauktai jos institualizacijai. Pamažu įkurti orientalistinių studijų centrai Vilniaus, o vėliau – Kauno Vytauto Didžiojo ir Klaipėdos universitetuose. 1993 m. Kultūros ir meno institute mano pastangomis buvo įkurta probleminė orientalistinių ir komparatyvistinių studijų grupė, kurią sudarė artimiausi mokiniai. Netrukus ji virto Komparatyvistinės kultūrologijos, estetikos ir meno teorijos skyriumi, tapusiu pagrindiniu šios srities mokslinių tyrimų centru.

Lietuvoje tolydžio gausėjo žmonių, mokančių sanskrito, kinų, japonų, arabų, tibetiečių ir kitas Rytų kalbas, išmanančių tų kultūrų specifiką bei verčiančių pamatinius didžiųjų neeuropinių civilizacijų tekstus. Tuo pat metu buvo rašomos ir ginamos disertacijos. Taigi padėtis pamažu keitėsi; tai liudija ir svarbių specializuotų žurnalų *Acta Orientalia Vilnensis*, *Indra*, knygų serijų *Rytų klasika*, *Bibliotheca Orientalia*, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos, Estetikos istorija. Antologija* pirmojo tomo *Senovės Rytai / Antika*, dviejų *Religijos istorijos antologijos* tomų, D. Švambarytės parengto *Japonų–lietuvių kalbų hieroglifų žodynas*, *Laozi* ir daugelio kitų svarbių leidinių atsiradimas, iš originalo kalbų verstų klasikinių Rytų civilizacijų tekstų skelbimas, vertingų publikacijų srautas *Logos*, *Humanistica*, *Darbai ir dienos*, *Filosofija*, *sociologija*, *Liaudies kultūra*, *Metai*, *Naujoji Romuva*, *Krantai*, *Kultūros barai*, *Šiaurės Atėnai* ir kituose leidiniuose. Vilniaus universitete savo veiklą plečia Orientalistikos ir lyginamųjų civilizacijų studijų centras, Kultūros, filosofijos ir meno institute, Vilniaus universitete, Vilniaus dailės akademijoje, Kauno Vytauto Didžiojo ir Klaipėdos universitetuose buriasi jauni Rytų civilizacijų, filosofijos, estetikos, meno istorijos ir civilizacinės komparatyvistikos specialistai.

Pastarąjį dešimtmetį į darbą Rytų kultūrų pažinimo baruose įsitraukė pirmoji nepriklausomybės metais subrendusi profesionalių orientalistų ir komparatyvistų karta (A. Beinorius, L. Poškaitė, D. Švambarytė, V. Jaskūnas, I. Diemantaitė, V. Vidūnas, K. Firkovičiūtė, G. Čepulytė, A. Kugevičius, V. Korobovas, R. Sondaitė, A. Niunkaitė-Račiūnienė ir kiti), kuri savo tyrinėjimus grindžia autentiškais Rytų kalbomis parašytais šaltiniais ir gerai jaučia pasaulinio mokslo aktualijas.

Padaugėjo ir nuosekliau besigilinančių į komparatyvistinius tyrinėjimus bei Rytų tautų kultūros tradicijas mokslininkų (A. Prazauskas, B. Kuzmickas, V. Kubilius, V. Bagdonavičius, A. Uždavinsys, T. Sodeika, R. Batūra, T. Bairašauskaitė, A. Zalatorius, A. Danielius, D. Butkus, V. Narvilas, A. Bukontas, R. Neimantas, L. Donskis, Č. Kalenda, R. Tamošaitis, A. Gelūnas, V. Rubavičius, G. Beresnevičius, K. Seibutis, A. Stepukonis,

N. Kardelis, S. Juknevičius, D. Stančienė, G. Vyšniauskas, L. Kondratas, A. Snitkuvienė, R. Andriušytė-Žukienė, L. Laučkaitė-Surgailienė, V. Tumėnas, V. Gruodytė, D. Tamošaitytė, E. Velička, R. Motiekaitis, O. Žukauskienė, A. Kapočiūtė, R. Guzevičiūtė, D. Razauskas ir kiti), menininkų (A. Švėgžda, L. Gutauskas, L. Katinas, B. Kutavičius, O. Balauskas, V. Bartulis, A. Gurskas, D. Matulaitė, Br. Leonavičius, R. Orantas, P. Normantas, J. Ivanauskaitė, J. Stauskaitė, D. Mažeikytė, R. Kepežinskas, D. Dokšaitė, A. Gelūnas, R. Čėponis, G. Pranckūnas, J. Kurtinaitienė, E. Sapranavičiūtė, S. Kruopis, A. Lomonosovas, R. Kamičaitis, J. Adlytė ir kiti). Dabar jau yra visai kitos galimybės – savo akimis išvysti ir tiesiogiai prisiliesti prie Rytų tautų kultūros vertybių. Spartų orientalistikos išitvirtinimą Lietuvos kultūroje rodo ir atgimusios Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikai skirtos bei nuo 2000 m. Vilniaus universiteto Orientalistikos studijų centre rengiamos kasmetinės konferencijos „Azijos studijos: tyrinėjimai ir problemos“.

Per nepriklausomybės atgavimo metus orientalistikos ir komparatyvistinių studijų prestižas Lietuvoje labai išaugo. Dabartinėje humanistikoje vyraujančios komparatyvistinės metodologijos principai aktyviai skverbiasi į lietuviškąjį mokslinį diskursą; jie ypač populiarūs tarp jauniausios mokslininkų kartos, kuri jautriai reaguoja į įvairių civilizacijų kultūros vertybių ir simbolių sąveikos procesus. Augantį susidomėjimą orientalistika ir lyginamosiomis civilizacijų studijomis rodo didžiausi konkursai Lietuvoje į orientalistikos specialybę Vilniaus universitete.

Gvildenant pastarųjų dešimtmečių orientalistinių temų apraiškas Lietuvoje nuolatos kyla klausimas, ar atsitiktinis Švėgždos, Normanto, Ivanauskaitės ir daugelio kitų lietuvių intelektualų bei menininkų išskirtinis dėmesys toli nuo mūsų esančiai egzotiškai bei atskirtai nuo pasaulio Tibeto kultūrai? Žinant tragišką mūsų tautos kovos dėl nepriklausomybės istoriją visiškai suprantamas daugelio lietuvių solidarumas su priespaudą išgyvenančiomis Tibeto ir Ičkerijos tautomis. Akivaizdu, kad šių menininkų kūryba yra daug sudėtingesni ir reikšmingesni nepriklausomybę atgavusios Lietuvos reiškiniai, nei daugelis tai įsivaizduoja Lietuvoje. Platus požiūris į pasaulį padėjo jiems išsivaduoti iš lietuviškojo provincialumo, nevisavertiškumo kompleksų, pajusti atsakomybę už skriaudžiamas pasaulyje tautas. Jų domėjimasis pasaulinės kultūros aktualijomis, savitas jų interpretavimas ir siekimas jas įtraukti į Lietuvos kultūros fondą liudija apie nepriklausomybę atgavusios mūsų kultūros pakylėjimą į naują raidos etapą. Šie ir jiems artimi žmonės, nepaisant gausių oponentų, gyvenančių senos tautinės ir perdėm supaprastintai interpretuojamos tautinės mitologijos svaigulyje, pasipriešinimo, keičia modernų lietuviškąjį mentalitetą, atveria jam naujas vertybines orientacijas bei pažinimo erdves.

1997, 2002

M.K. ČIURLIONIO KŪRYBA MODERNISTINIO MENO KONTEKSTE

Naujoviškumas ir marginalizavimo priežastys. Dabartinėje menotyroje, veikiant postmodernistinei ideologijai, vis labiau domimasi naujais neklasikiniais požiūriais. Jais remiantis reinterpretuojami svarbiausi praeities meno istorijos reiškiniai. Įsigalėjusių vertybių hierarchijai ir visuotinai pripažintiems meno istorijos teiginiams imamos priešinti unikalios meno idiomos, jų komparatyvistinė ir hermeneutinė analizė. Naujos neklasikinės metodologinės nuostatos atkreipia dėmesį į tuos meno reiškinius, kurie dėl įvairių priežasčių buvo išstumti į oficialiosios Vakarų meno istorijos paribius. Beje, nors pasaulėžiūrinio pliuralizmo tendencijos stiprėja, kultūrinio centrizmo pasitaiko ir XXI a. pradžioje.

Kita vertus, esminės postmodernizmo naujovės keičia tradicinį požiūrį į modernizmą – moderniojo meno revoliucingumas blėsta, ir herojiška jo epopėja virsta logiška antroje XIX a. pusėje viešpatavusių neoromantinių srovių tąsa. Šitai padeda geriau suvokti Čiurlionio ir kitų modernistinio meno kūrėjų santykius su anksčiau viešpatavusiomis neoromantinėmis srovėmis.

Klasikinei menotyrai (daugiausia dėmesio skyrusiai turiningiesiems meno kūrinio aspektams, ikonografinių elementų tyrinėjimui, formaliajai analizei) pereinant prie kontekstinės, besiremiančios įvairių mokslų nuostatomis, sudėtinga komparatyvistine metodologija, esmiškai keičiasi ir menotyrininko santykis su tyrimo objektais. Svarbiausiu dalyku tampa ne aprašinėti meno kūrinius ar raidos procesus, konstatuoti faktus, o aiškintis jų atsiradimo priežastis, motyvus, užslėptas tendencijas. Prie kūrinio ir kūrėjo artėjama nagrinėjant jo konteksto, sukūrimo aplinkybes, pamatines tyrinėjamojo laikotarpio mąstymo bei pasaulio suvokimo kategorijas.

Įvairiaaspektė meno reiškinių analizė neleidžia daryti vienareikšmių išvadų – šitai yra vienas svariausių šiuolaikinės menotyros metodologijos laimėjimų. Tokia metodologija perspektyvi tyrinėjant sudėtingas Čiurlionio kūrybos santykių su XX a. pradžios meno srovėmis problemas. Skirtingų regos taškų ir įvairios analizės lyginimas padeda geriau suvokti jo novatoriškų siekių daugiamatiškumą. O juk neatsitiktinai Čiurlionio kūryba nuo pat jos teorinės refleksijos pradžios buvo daugelio mokslo sričių specialistų – filosofų, estetikų, menotyrininkų, psichologų – tyrinėjimo objektas.

Studijos pavadinimas rodo, kad gvildinsime daug problemų, apimančių polemiskus Čiurlionio kūrybos santykius su įvairiomis tuo metu vyravusiomis meno srovė-

mis. Nors jauną dailininką veikė simbolizmas, secesija, *jugendas*, *art nouveau* ir kitos neoromantinės kryptys, tačiau nuodugniausiai nagrinėsime Čiurlionio reikšmę abstrakcionizmo, metafizinės tapybos ir siurrealizmo raidai, aptarsime daug ginčų kėlusį Čiurlionio ar W. Kandinsky prioritetą abstrakčiojo meno genezei, jo sąsajas su metafizinės tapybos pradininko G. De Chirico kūryba.



M.K. Čiurlionis

Anot subtilaus Čiurlionio kūrybos tyrinėtojo A. Rannito, „būdamas tikriausiai pirmasis abstrakcionistas, ypatingos sonatinės tapybos formos kūrėjas ir transcendentinis simbolistas, *art nouveau* dailininkas ir siurrealizmo pirmtakas Čiurlionis gali būti laikomas vienu įdomiausių modernizmo epochos menininkų“ [Rannit, 1984, p. 64–65]. Iš tikrųjų imlų naujovėms lietuvių menininką stipriai paveikė šis radikalios Vakarų meninės sąmonės transformacijos tarpsnis ir pavertė jo kūrybą didžiai problemišku XX a. pradžios meno reiškiniu.

Čiurlionio kūrybą nagrinėti ir nustatyti jo vietą XX a. modernistinio meno istorijoje galima įvairiai. Pasirinkome du pagrindinius būdus.

Pirma – pamažu atkurti jo meninės evoliucijos kelią, pagrindines menininką veikusias įtakas, dvasinius interesus, sparčiai besikeičiančius ir ne visuomet garsinamus bei suprantamus jį supantiems žmonėms estetinius požūrius, visa apimančius potroškus, t. y. *mėginti suvokti Čiurlionį per išorines įtakas, jį veikusius dvasinius sąjudžius, meno kryptis ir aiškintis, kaip jos keitė estetines jo pažiūras, kūrybos programas ir meną*. Tačiau svarbu pabrėžti, kad įtakos Čiurlionio nevaldė – nuo 1906 m. jis labai savitai taikydavo prie savo estetikos.

Antras, patikimesnis, – *kruopšti formalioji, ikonologinė ir komparatyvistinė analizė, atsižvelgiant į įvairių neoromantinių ir moderniųjų muzikos, dailės ir literatūros krypčių kontekstą*. Gvildenant Čiurlionio kūrybą pagal tradiciją pernelyg daug dėmesio buvo kreipiama į visokius ideologinius ir beletrizuotus jo ankstyvojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ tarpsnio aspektus. Taigi *literatūriškumas* dažnai užgoždavo *formalią stilistinę jo kūrybos analizę*, buvo primirštama pamatinė menotyros aksioma, jog „menas pirmiausia yra konkrečios meno rūšies formų kalba“. Be formalios stilistinės ir lyginamosios Čiurlionio kūrybos analizės neįmanoma teisingai suprasti jo kūrybos sąlyčių su įvairiomis neoromantizmo ir moderniojo meno kryptimis, jo kūrinių ir idėjų reikšmės modernistinio meno raidai.

Kritiška, paremta dokumentais ir patikimais liudijimais Čiurlionio kūrybos, įvairiausių ją veikusių įtakų, meno krypčių analizė padeda atmesti senas ideologines klišes, išvalo dailininko kūrybos interpretaciją nuo gausybės susiklosčiusių legendų, nuostatų, kvazimitologijos, kuri išmones pavertė nekvestionuojama tiesa ir labai susiaurino jo novatoriškų siekių skalę. Visa tai trukdė matyti Čiurlionį tarp svarbiausių modernistinio meno reformatorių.

Gvildendami Čiurlionio reikšmės modernistinio meno istorijai problemas, turime perprasti tuometinę Vakarų kultūros aplinką ir aiškintis jo santykius su įvairiais dvasiniais sąjūdžiais. Menininko kūryba formavosi XIX–XX a. sandūroje – tuo metu filosofijoje, estetikoje, muzikoje, dailėje ir literatūroje ryškėjo naujos tendencijos. Tuo pat metu plito orientalizmo idėjos, neoromantinis menas virto modernizmu, kuris įvairiose meno srityse skleidėsi skirtingais ritmais. O lietuvių menininkas buvo imli ir atvira įtakoms asmenybė – ji labai paveikė naujausios filosofijos, psichologijos, estetikos, orientalizmo kryptys, meno srovės, kurios skatino jį kurti naujoviškai.

Pokyčius lėmė ir didėjanti Schopenhauerio, Nietzsche's meno filosofijos įtaka; ji teigė naują meno ir menininko idealą. Čiurlionio menininko idealas formavosi veikiamas romantinės bei „gyvenimo filosofijos“ tradicijų ir perėmė daug joms būdingų požiūrių į menininką, jo misiją bei kūrybą. Jose regimas ir modernistinei sąmonei būdingas maksimalizmas, nusistatymas prieš išsiginčijantį XIX a. pabaigos meną. Šio menininko asmenybėje, gyvenime ir programinėse kūrybos nuostatose matyti dvasinio prado prioriteto iškėlimas ir materialinių vertybių niekinimas. Jo amžininkų liudijimu, jis „spinduliavo vidinę šviesą“ ir „visi šalia jo stengėsi būti geresni“. Su tuo siejosi jautrumas, trapumas ir kartu atšiaurus išdidumas, tylus savo kūrybos vertės suvokimas, nenoras prekiauti savo paveikslais. Kita vertus, tai atviras grožiui, lengvai pažeidžiamas ir kartu tvirtų etinių ir humanistinių nuostatų menininkas.

Čiurlionis buvo itin reiklus sau, nuolat degė naujais sumanymais, siekė tobulumo įvairiose srityse ir nesitenkino pasiektu. Jam buvo svarbiau naują idėją iškelti, suvokti jos esmę nei įgyvendinti praktiškai. *Tai paaiškina daugelio jo dailės, muzikos, literatūros kūrinių neišbaigtumą, kurį galime traktuoti ir kaip sąmoningą nuostatą, kadangi neišsakyme, estetinėje užuominoje jis regėjo visa ko pradžią, galingą būties potencialą.* Kita vertus, Čiurlionis buvo klasikinis atsidavusio menui introverto tipas (šiuo požiūriu jis labai primena garsiuosius Tolimųjų Rytų „Meno kelio“ adeptus, kurie atsiribodavo nuo titulų, išorinių būties formų ir pasišvėsdavo kūrybai, gamtos kontempliacijai ir įprasminimui). Tokiems žmonėms menas yra aukščiausia vertybė. Mėginant apibūdinti Čiurlionio asmenybę ir jos vietą modernistinio meno kontekste, labiausiai tinka *universalumo* bei *novatoriškumo* sąvokos. Jo asmenybę sudaro ne tik universalumas, maksimalizmas, gaivališkas savo kūrybinių galių suvokimas, bet ir vidinis prieštaringumas – jis mėgina visiškai įgyvendinti savo sumanymus ir sykiu suvokia, jog tai – nepasiekiamas idealas. Šitai ir lėmė vidinį jo gyvenimo bei kūrybos dramatiškumą. Kaip tik universalumas ir jautrus reagavimas į naujausius modernios meninės sąmonės pokyčius daro Čiurlionį europinio lygio kūrėju. Menininkui būdingas universalumas ir novatoriškumas siejo įvairias kūrybinės saviraiškos formas. Priešingai paplitusiems požiūriams jis niekuomet nemetė muzikos – kartu ir tapė, rašė. Jam, kaip daugeliui universalistų, būdinga ir filosofinė refleksija.

Nors lietuvių muzikoje Čiurlionis buvo pomaleriškos epochos neoromantikas, tačiau jo, kaip ir B. Bartoko, kūryboje liaudies muzikos taikymas derinosi su potraukiu konstruktyviam mąstymui, polifonizmui, moderniems sąskambiams, muzikinėms arabeskomis. Šiuo atžvilgiu Čiurlionio muzika, kaip ir tapyba, artima novatoriškiems to meto kompozitorių ieškojimams. Dešimt metų anksčiau nei A. Schönbergas jis kūrė kompozicijų serijas, atviras neišbaigtas muzikines formas. *Non finito* principas Čiurlioniui buvo ne manieringumo ar arogancijos apraiška, o kaip ir jo brandžioje, Tolimųjų Rytų estetikos paveiktoje tapyboje, natūrali asmenybės principinio neišsakomumo pasekmė.

Čiurlionis turėjo neabejotiną literatūrinį talentą. Literatūra buvo trečioji jo meninės saviraiškos sritis, dar reikalinga išsamių mokslinių tyrinėjimų. Iš jo tekstų matyti laki vaizduotė, mąstymo poetiškumas, ekspresija, emocinė įtaiga, jusliškai spalvinga frazė, o paskiri fragmentai liudija įdomius ir perspektyvius modernius kompozicijos bei formos ieškojimus. Kaip šio teiginio pavyzdį galime pateikti jo prozos kūrinio „Reconvalescento užrašai“ pradžią: „Daktaras paslėpė laikrodą dešinės akies voke, kairiaja mirktelėjo ir pasakė man, jog esu visai sveikas ir drąsiai galiu išeiti į gatvę“ [Čiurlionis, 1960, p. 200]. Ši citata rodo artimumą literatūrinio modernizmo estetikai. Be abejonės, jei jo literatūriniai gabumai būtų buvę plėtojami, jis ir literatūroje būtų nuveikęs nemaža.

Pažymėtina, kad Čiurlionio muziko, literato ir ypač labiausiai mus dominančio dailininko kūrybinė evoliucija buvo neįtikėtina greita, ryžtingas posūkis į specifinės modernios dailės problematiką išryškėjo tik 1906–1907 m. žiemą ir baigėsi 1909 m. Per šiuos kelerius metus jis nuėjo sudėtingą kelią, kuriame nesunkiai įžvelgsime tiesioginius sąlyčio taškus su abstrakcionizmu, metafizine tapyba, poetiniu siurrealizmu, o 1909 m. paskiruose darbuose – ir artimus bruožus *art nouveau* stilistikai.

Sudėtingoje XX a. pradžios modernistinio meno raidoje yra ryškių menininkų autsaiderių, kurių novatoriški ieškojimai, idėjos tiesiogiai ar netiesiogiai veikė modernistinę sąmonę ar atvėrė naujus meno raidos kelius. Vienas tokių buvo Čiurlionis, kuris *savo novatoriška kūryba pralenkė laiką. Jis, kaip mįslingas sfinksas, užminęs daug mįslių ir nužymėjęs naujus modernistinio meno raidos kelius, švystelėjo tarsi kometa Rytų Europos kultūros horizonte, sukeldamas daugybę ginčų. Perdavęs savo idėjas, atradimus amžininkams, po I pasaulinio karo jis dėl susiklosčiusių istorinių aplinkybių ilgam išnyksta iš meninio gyvenimo bei nugrimzta į užmarštį. Daugelį jo naujoviškų atradimų vėliau išplėtos kitų tautų menininkai ir jie tvirtai įeis į moderniojo meno istoriją.*

Aiškinantis Čiurlionio meninių ieškojimų vietą modernistinio meno kontekste natūraliai kyla polemiski klausimai: 1) Kodėl tokio masto ir talento asmenybė, neabejotinai labai pažangi, nepelnytai atsidūrė Vakarų meno istorijos paribuose? 2) Ar įmanoma menininką grąžinti į teisėtai jam priklausančią vietą herojiškojo modernistinio meno epopėjoje? (Suprantama, perrašyti jau kanonizuotą modernistinio meno istoriją, kuri

apaugo sava mitologija bei gausybe komentuojančių epigoniškų tekstų, yra labai sudėtingas uždavinys). 3) Kur glūdi Čiurlionio genijaus originalumas ir kaip jo kūryba sąveikavo su novatoriškomis to meto modernistinio meno tendencijomis?

Objektyvių ir subjektyvių veiksnių, kurie apsunkino Čiurlionio įrašymą į kanonizuotą modernistinio meno istoriją, buvo daug. Išskirsime kelis svarbiausius.

Geografinės lokalizacijos atžvilgiu Čiurlionis kūrė nuošalyje nuo pagrindinių modernistinio meno traukos ir talentų sankaupos centrų. Tai buvo viena pagrindinių jo „marginalizavimo“ priežasčių, lėmusių menininko išstūmimą į modernistinio meno istorijos paraštes. Čiurlionis du kartus buvo tik per žingsnį nuo įsijungimo į du svarbius modernistinio meno epicentrus. Pirmas kartas, kai jis, ieškodamas bendraminčių ir savo novatoriškų ieškojimų pripažinimo, 1908 m. rudenį trumpam išvyko į Sankt Peterburgą ir suartėjo su lyderiais įtakingo *Мир искусства* sąjūdžio, kuris nors ir nebuvo grynai modernistinis, tačiau labai padėjo iškilti rusų avangardui. Ši kelionė padėjo jam išgarsėti Rusijoje.

Antroji galimybė, kuri neabejotinai būtų užtikrinusi jam svarbią vietą modernistinio meno istorijoje, buvo 1910 m., kai jį pakvietė dalyvauti programinėje parodoje *Neue Künstlervereinigung München*, kuri netrukus virto garsiąja *Der Blaue Reiter* grupute. Tačiau likimas Čiurlioniui vėl buvo negailestingas, tuomet jis jau sunkiai sirgo ir negalėjo dalyvauti šioje svarbioje modernistinio meno istorijai parodoje.

Čiurlionis aiškiai suvokė, jog jo idealai ir siekiai nepritampa prie gyvenamojo meto, vulgarios sąmonės skonio. Nelyg Schopenhauerio piešiamas genijus, jis savo meto kultūrinėje aplinkoje neretai buvo traktuojamas kaip ateivis iš kitos planetos. Kita vertus, jam būdingas stiprus tautinis angažuotumas, nenumaldomas noras visomis galiomis įsijungti į lietuvių meno atgimimo sąjūdį neskatinant veržtis į internacionalinius moderniojo meno talentų susibūrimo centrus, atveriančius kelius į meno istoriją.

Nors prieš I pasaulinį karą pomirtinės parodos atnešė ilgai lauktą šlovę ir genijaus vardą – Čiurlionis tapo vienu plačiausiai komentuojamų Rusijoje menininkų, – tačiau likimas jam ir po mirties vis dėlto nebuvo palankus. Čiurlionį pagrįstai galima priskirti prie vadinamųjų *peintres maudits*, t. y. likimo prakeiktųjų dailininkų, kurių gyvenimo tragizmas kūrybai suteikė ypatingą autentiškumą. Prasidėjus I pasauliniam karui, didžiuma Čiurlionio kūrinių buvo išgabenta į Maskvą. Rusijoje išplieskė revoliucijos ir pilietiniai karai. Planuotos jo kūrybai skirtos Viač. Ivanovo, I. Bilibino, M. Larionovo, o vėliau ir R. Rolland'o monografijos dėl įvairių priežasčių dienos šviesos neišvydo. Karas, revoliucijos sukrėtimai sujaukė ir pakeitė žmonių bei ištisų tautų likimus. Ivanovas emigravo į Italiją, Bilibinas ir Prancūzijos kultūros ministerijos užsakymą gavęs Larionovas neturėjo galimybės rinkti būtinų medžiagų. 1919 m. Čiurlionio kūriniai sugražinami į nepriklausomybę atgavusią Lietuvą, kuri visą tarpukarį gyvena karo padėties su Lenkija sąlygomis. Trumpą nepriklausomybės tarpsnį nutraukia sovietinė aneksija,

II pasaulinis karas ir antroji sovietinė Lietuvos okupacija. Viešpatauja Stalino kultas, ir „formalistas Čiurlionis“ iki šeštojo dešimtmečio netgi neeksponuojamas.

Tik VII dešimtmetyje Lietuvoje ir Tarybų Sąjungoje vėl susidomima Čiurlionio kūryba. Jam skirtų knygų ir straipsnių sraute formalūs jo kūrybos aspektai bei sąsajos su modernizmu buvo sąmoningai nutylimos. Netgi šių eilučių autoriaus pranešimas, skirtas šioms problemoms ir perskaitytas jubiliejinėje 100-mečiui skirtoje konferencijoje, po jos išleistoje knygoje buvo tik perpasakotas, apgludinant aštresnius kampus ir išvadas. Užsitęsęs Lietuvos izoliacijos nuo išorinio pasaulio procesas ilgam ištūmė Čiurlionį iš užsienio menotyros horizonto, kadangi jo originalai užsienio menotyrininkams iki nepriklausomybės atgavimo buvo sunkiai prieinami.

Išskyrus pirmuosius apie jį rašiusius rusų menotyrininkus, po mirties iškėlusius Čiurlionio genialumą, iš gausybės apie jį rašiusių užsienio menotyrininkų tik nedaugelis buvo matę jo kūrinių originalus. Ši aplinkybė paaiškina Vakarų menotyrinėje literatūroje aptinkamų vertinimų paviršutiniškumą, daugelį netikslumų, šiurkščių klaidų, kurios jau daug dešimtmečių keliauja iš vienų leidinių į kitus.

Peržvelgę gausią, tačiau ne visuomet deramą lygio ir nuosekliai motyvuotą, neretai gandais ir įsitvirtinusiems vertinimais paremtą čiurlionianą, regime, kad skirtingi autoriai lietuvių dailininko darbus priskiria įvairioms kryptims – simbolizmui, *art nouveau*, abstrakcionizmui, siurrealizmui, metafizinei tapybai, fantastiniam menui, vadiną jį mistiku, genijumi, rafinuotu tapybos meistru, mėgėju, tautiškai angažuotu dailininku ir pan. *Tokioje Čiurlionio kūrybos interpretavimo įvairovėje dingsta jos savitumas. Jo kūryba siejama su daugybe srovių, o galiausiai atsiduria meno istorikų sukurptose meno raidos schemų marginalijose, kaip epizodinė vos ne vaiduokliška figūra, neturinti aiškiai apibrėžto materialumo ir nekintamos vietos moderniojo meno istorijoje.* Šią objektyvią Čiurlionio kūrybos tyrinėjimo XX a. modernistinio meno kontekste padėtį galima paaiškinti ne tik anksčiau minėtais veiksniais, tačiau ir savitais modernizmo raidos bruožais Rytų Europos šalyse.

Kitaip nei Vakarų Europoje, kur modernistinio meno kryptys plėtojosi nuosekliai, perimdamos bei rutuliodamos ankstesnius laimėjimus, Rusijos imperijoje vyravo įsisenėjęs natūralistinis realizmas, ir naujoji dailė ėgavo daug radikalesnes formas. Šiuo atžvilgiu viena svarbiausių Rytų Europos dailės asmenybių buvo Čiurlionis, kuris kūrybos impulsų ieškojo Varšuvoje, Leipcige, Vilniuje, Sankt Peterburge ir Dzūkijos gamtoje; savo naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimais buvo naujosios dailės ir muzikos avangarde.

Čiurlionio kūrybai neabejotinai svarbi Rytų Europos avangardinio meno raida. Patekęs į Sankt Peterburgą tuo metu, kai rusų menas ėmė remtis nauja modernistų estetika, Čiurlionis tapo vienu tų muzikų ir tapytojų, kurie tiesė naujus kelius. Svečiuodamasis pas rusų meno kritikos patriarchą A. Benua, Čiurlionis susipažino su „Šiuolai-

kinės muzikos vakarų“ organizatoriais A. Nuroku ir P. Nuveliu, kurie rengė modernių Europos ir Rusijos kompozitorių kūrinių koncertus. Jie susidomėjo Čiurlionio muzika. Po koncerto, kuriame buvo atliktos Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“, „Miške“ ir fortepijoninės preliudijos, parašytoje recenzijoje kompozitorius vadinamas radikalaus muzikinio modernizmo pradininku. „Mums atrodo, – rašo recenzentas, – kad vienas būdingiausių modernizmo požymių yra ne tiek kraštutinis harmonijos rafinuotumas, būdingas visiems modernistams, kiek formos neaiškumas ir neapibrėžtumas. Šiuo atžvilgiu ribų dar neperžengė Metneris, tačiau neabejotinai peržengė Čiurlionis savo fortepijoninėmis preliudijomis“ [G.G., 1909, Nr. 69].

Tačiau Čiurlionio naujumas dar ryškesnis buvo tapyboje. Novatoriškos, kupinos muzikalumo ir netikėtų formalių ieškojimų Čiurlionio tapybos atsiradimas Rytų bei Centrinės Europos dailėje buvo netikėtas ir per ankstyvas. Pripratę prie siužetinės tapybos žiūrovai ir kolegos, susidūrę su Čiurlionio abstrakčias arabeskas primenančiais paveikslais, kurie griovė įsisenėjusias nuostatas apie besąlygišką siužetiškumo svarbą ir kėlė jaunajai menininkų kartai kokybiškai naujus formalius uždavinius, dažniausiai reagavo neigiamai, nes daugelyje nebuvo suvokiami jo sintetiniai siekiai. „Atsimenu, su koku akmeniniu skeptiškumu daugelyje būrelių buvo sutikti Čiurlionio kūriniai, – rašo N. Rerichas. – Surambėjusios širdys negalėjo būti sujaudintos nei formų iškilmingumo, nei giliai išmąstytų tonų harmonijos, nei puikios minties, kurios buvo kupinas kiekvienas šio tikro menininko kūrinys. Jis iš tiesų pasižymėjo kažkokiu įgimtu įkvėpimu. Iš karto Čiurlionis sukūrė savitą stilių, savitą tonų koncepciją ir ją atitinkančią harmoningą struktūrą. Tai buvo jo menas, jo sritis. Kitaip jis negalėjo mąstyti ir kurti. Jis buvo ne novatorius, bet naujas. Tokią gamtos dovaną reikėjo visomis išgalėmis remti. O buvo kaip tik atvirkščiai“ [Rerich, 1936, p. 36].

Rafinuoti *Мир искусства* grupuotės nariai buvo tie nedaugelis, kurie iškart intuityviai suvokė Čiurlionio talento išskirtinumą. Nepaprastai greitai pasiekęs brandą ir sukūręs savitą tapybos bei muzikos stilių, Čiurlionis taip ir nepajėgė pralaužti beveik visiško nesupratimo. Tik ankstyva, vos 35 m. sulaukusio menininko, mirtis 1911 m. iškart pakeičia požiūrį į jį, – ateina pripažinimas ir šlovė. Pirmieji genijumi jį paskelbė minėtos grupuotės nariai. Dabar tai atrodo visai natūralu. Praslenka jo pomirtinių retrospektyvinių parodų Vilniuje, Sankt Peterburge, Maskvoje banga, apie jį rašo iškiliausi rusų meno kritikai, rašytojai, filosofai, kultūros veikėjai.

Benua straipsnyje Čiurlionį pavadina tokiau „likimo prakeiktu genijumi, kurie yra tikri genijai, mitų kūrėjai, sukuriantys didingos ir žodžiais nenusakomos reikšmės kūrinius“. 1912 m. *Мир искусства* ir „Apollon“ redakcijos iniciatyva Sankt Peterburgo konservatorijoje surengiamas didžiulis jam skirtas koncertas ir mokslinė konferencija, kurioje pranešimus skaitė žymūs Rusijos meno kritikai bei menotyrininkai. Tais pačiais

metais pasirodė pirmoji jam skirta B.A. Lemano monografija (antras leidimas – 1916 m.), išėjo puikiai iliustruotas jam skirtas žurnalo „Apollon“ (1914, Nr. 3) numeris, kuriame išspausdintos solidžios jo kūrybos studijos. Autoritetingiausias rusų filosofas N. Berdiajevas knygoje *Кризис культуры* („Meno krizė“, 1918) Čiurlionio ir Picasso kūrybą laiko dviem ryškiausiomis XX a. moderniojo meno tendencijomis [Berdiajev, 1918, p. 9]. Čiurlionio vardas įgauna platų pripažinimą tarp radikalai nusiteikusių jaunų menininkų, kurie jo kūryboje išvelgia naujas vaizduojamosios dailės perspektyvas.

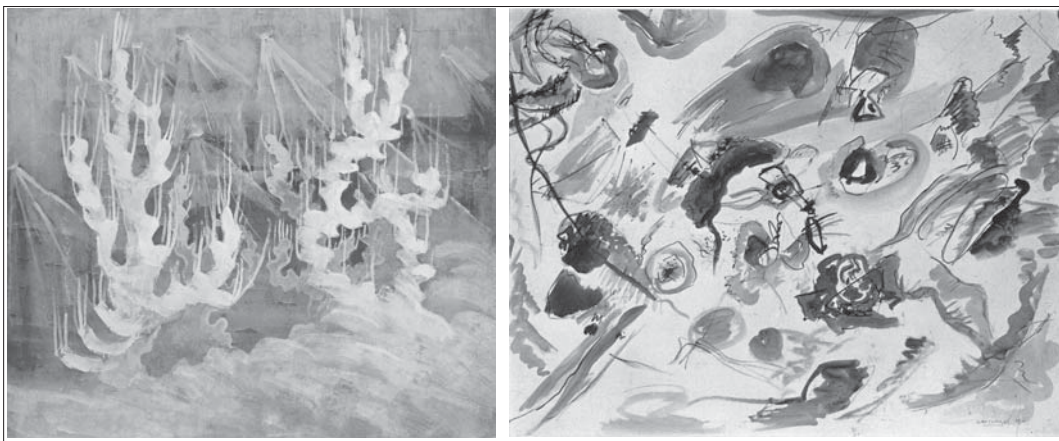
Čiurlionis yra klasikinis tragiškos modernizmo krypties menininkas. Pasaulėžiūros tragizmu, maksimalistiniais siekais, begaliniu atsidavimu menui ir dramatiškais savo vietos pasaulyje ieškojimais jis artimas Schönbergui, A. Bergui, G. Rouault, A. Modigliani, Ch. Soutine'ui, F. Kafka'ui. Čiurlionis, kaip ir kitas Lietuvoje brendęs genijus Soutine'as, atsidūrė panašioje padėtyje. Tačiau likimas Soutine'ui buvo palankesnis, kadangi jis apsigyveno Paryžiuje.

Čiurlionis ir Kandinsky: abstrakcionizmo genezės problema. Prieš imdamiesi išsamiau analizuoti Čiurlionio tapybos santykius su konkrečiomis modernistinio meno kryptimis ir aptarti jas reprezentuojančių personalijų kūrybą turime pateikti kelias metodologiškai svarbias pastabas ir glaustai apžvelgti lietuvių menininko kūrybos periodizacijos problemą. Lyginamoji Čiurlionio ir jo amžininkų kūrybos analizė yra problemiška dėl kelių priežasčių: 1) daugeliui žymiausių modernistinio meno kūrėjų būdinga sudėtinga dvasinė evoliucija, sąlyčiai su įvairiomis meno srovėmis; 2) kiekviena kryptis buvo tik laikinas skirtingų individualybių aljansas. Todėl *tikslinga daugiau kalbėti apie konkrečių pamatinių kūrybos principų, formalių stilistinių bruožų giminiškumą nei apie mitinę, tikrovėje niekuomet neegzistavusią griežtą stilistinę vienovę.*

Kita vertus, tapytojo Čiurlionio stilius sparčiai keitėsi. Jis greit nuėjo sudėtingą kūrybinės evoliucijos kelią nuo ankstyvųjų simbolistinės estetikos įtakoje sukurtų kūrinių prie savito sonatinės tapybos stiliaus. Jo tapybinėje evoliucijoje galima išskirti tris ar net keturis sąlyginai savarankiškus tarpsnius: 1) ankstyvąjį „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ (1903–1906), kuriame vyrauja simbolistinė ikonografija ir literatūriškas vaizduojamųjų siužetų traktavimas; 2) „naujų plastinės išraiškos priemonių ieškojimo ir individualaus stiliaus formavimosi“ (1906–1907) ir 3) „sonatinį“, kuriame išryškėja ir ketvirtasis – „metafizinis siurrealistinis“, su artimomis De Chirico metafizinei tapybai apraiškomis.

Kadangi ankstyvasis „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ poetikos vyravimo tarpsnis rutuliojasi veikiamas XIX a. pabaigoje viešpatavusios simbolistinės estetikos ir yra nelyg jo sąsajų su modernistine tapyba interliudija, todėl jį paliksime nuošalyje ir iškart pereisime prie antrojo tarpsnio, kuriame ryškus specifinių modernistinės tapybos problemų laukas. Tuo metu sukuriami artimi vėliau pradėjusiam gyvuoti abstrakcionizmui ir poetiniam siurrealizmui paveikslai.

1906 m. kelionės po Centrinės Europos miestus metu jis turėjo galimybę susipažinti su naujausiomis Vakarų dailės tendencijomis. Apsilankęs Prahos, Dresdeno, Miuncheno, Vienos ir kitų miestų muziejuose naująją dailę jis apibūdina šitaip: „Mūsų XX a. pradžia reiškiasi chaotiškai, tūkstančiai dalykų, kuriuos esu matęs, padarė man vieną



įspūdį, kad tapyba veržiasi, nori sudaužyti ligšiolinius rėmus, tačiau juose lieka“ [Čiurlionis, 1960, p. 196]. Kaip matome, Čiurlionis santūriai vertina naujosios dailės laimėjimus, tiksliai fiksuoja padriką XX a. srovių formavimosi procesą. Tikriausiai suvokimas, jog naujasis menas nesugeba „išsiveržti už savo rėmų“, ir pastūmėjo ieškoti naujų plastinių saviraiškos formų.

Dailininko jau nebeapatenkina jo perdėm eklektiška literatūrinio psichologinio tarpsnio tapyba ir 1906–1907 m. tapytuose cikluose „Žiema“ ir „Vasara“ panaudoja naujas meninės išraiškos priemones spalvos, erdvės, formos, ritmo srityse. Spalvos ir plastinės formos išsilaisvina iš ankstyviesiems paveikslams būdingo literatūriškumo. Ritmingu spalvinių akordų žaismu, stiprėjančiu polinkiu į dekoratyvumą Čiurlionis siekia suteikti savo paveikslams intonacijas ir išryškinti muzikinės ritmikos bei spontaniškos improvizacijos elementus. Realūs objektai čia taip metaforizuoti, kad praranda savo medžiagiškumą. N. Worobiowas ir V. Sezemanas, apibūdindami šiuos „numedžiagintus“ Čiurlionio paveikslų elementus, vadina juos „optine metafora“, kurios būdingiausias bruožas – „daugiareikšmiškumas“ [Sezemanas, 1970, p. 410]. Ankstesniuose paveiksluose šios metaforos atlieka tik epizodišką, pagalbinę funkciją, o nuo 1906–1907 m. žiemos įgauna išskirtinę svarbą.

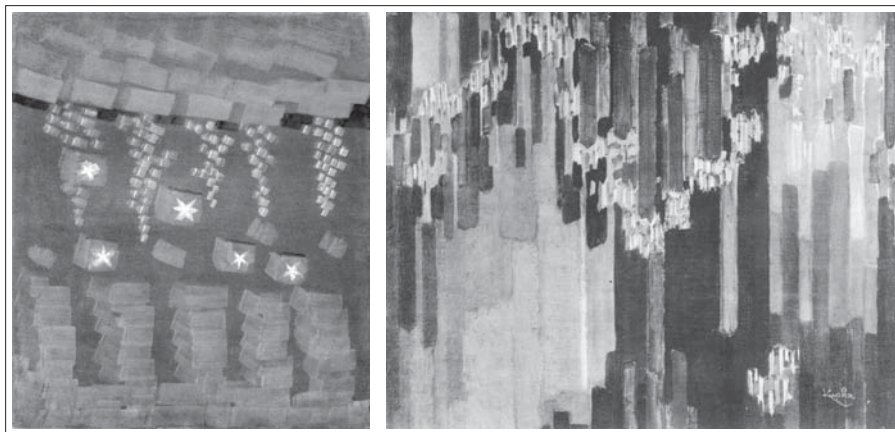
Daugelis menotyrininkų atkreipė dėmesį, kad to meto Čiurlionio paveiksai panašūs į abstrakcijas pradėjusių kurti F. Kupka, Kandinsky, P. Klee, F. Picabia, R. Delaunay ir kitų modernistinės tapybos korifėjų kūrinius. Kyla klausimas: kuo galima

M.K. Čiurlionis.
Ciklas
„Žiema. IV“.
1906–1907

V. Kandinsky.
Pirmoji
abstrakti
akvarelė. 1910

paaiškinti tokią tikslingą dailininko evoliuciją? Tikriausiai tuo, kad nuo šiol Čiurlionio polinkis į menų sąveiką darosi akivaizdesnis, jį lydintys plastiniai ieškojimai dažnai (kaip ir Picasso kūryboje) plėtojasi kartu su atradimais.

Čiurlionio kūrybos prioriteto abstrakčiojo meno genezėje problemą iškėlė Ch. Wie-



M.K. Čiurlionis.
Ciklas „Žiema.
VII“.
1906–1907
F. Kupka.
Vertikalės.
1911–1912

gand straipsnyje *Russian arts* („Rusų menas“), kuriame lietuvių dailininkas traktuojamas kaip pirmasis tiesiogiai gamtos nemėgdžiojantis tapytojas. Čiurlionis čia kaip posūkio taškas

moderniojo meno raidoje ir skelbiamas Kandinsky sekusių abstrakčios krypties dailininkų pirmtaku [Wiegand, 1946, p. 874]. Šis straipsnis tampa svarbia vėlesnės moderniosios Čiurlionio kūrybos interpretacijos pradžia. Tačiau pirmasis nuosekliai Čiurlionio prioritetą įtvirtinti ėmėsi autoritetingas jo kūrybos žinovas A. Rannitas, pasitelkęs svarius argumentus.

Dar 1949 m. Antrajame tarptautiniame meno istorikų kongrese Paryžiuje jis tarp kongreso dalyvių išplatino savo studiją *M.K. Čiurlionis. 1875–1911. Pionnier de l'art abstrait* („M.K. Čiurlionis. 1875–1911. Abstrakčiojo meno pradininkas“, 1949), kuriame, remdamasis lyginamąja abstrakčiojo meno pirmtakų kūrybos analize, teigė besąlygišką Čiurlionio pirmumą abstrakčiojo meno genezėje. Kongreso metu kilusiuose debatuose šiuo polemisku klausimu pasisakė du garsūs meno istorikai: įtakingas prancūzų ekspresionizmo istorikas W. George'as ir šveicarų šiuolaikinio meno bei architektūros teoretikas S. Giedeonas, vieninteliai kongreso dalyviai (be Rannito), matę lietuvių dailininko kūrinių originalus. George'as pareiškė, kad šiuolaikiniame prancūzų mene nerasime nei vieno dailininko, kuris tiek formaliu, tiek ir filosofiniu požiūriu būtų taip drąsiai eksperimentavęs ir ieškojęs, kaip Čiurlionis. Giedeonas savo ruožtu pabrėžė, kad Čiurlionio tapyba pasižymi visuotinio ir viršlaikiškumo bruožais, o Kandinsky menas geriausia prasme yra tik tam tikro meno raidos periodo ornamentika [Rannit, 1979, p. 4].

Pagrindiniu istoriniu Čiurlionio nuopelnu Rannitas įvardija tai, kad naujų meninės išraiškos formų paieškomis jis pirmą kartą atvėrė trumpiausią kelią į abstraktųjį

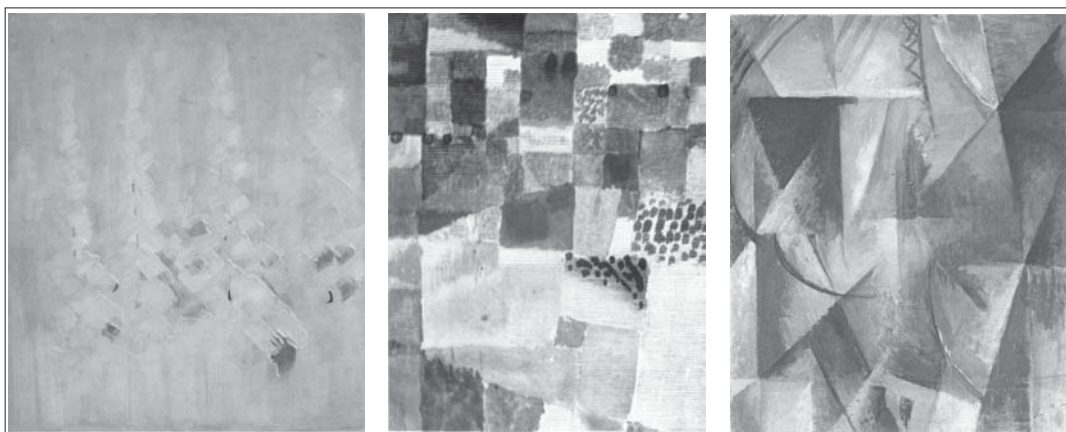
meną, kuriuo vėliau pasuko Kandinsky, Kupka, Klee ir daugelis rusų bei Vakarų moderniojo meno kūrėjų. Grįsdamas tiesioginio Čiurlionio poveikio Kandinsky'ui idėją, Rannitas traktuoja du 1906–1907 m. žiemą sukurtus „Žiemos“ ciklo paveikslus, „kaip pirmuosius klasikinius abstrakčiojo meno pavyzdžius“. Kartu Rannitas apeliuoja į L. Zahno – pirmosios mokslinės Klee kūrybai skirtos monografijos autoriaus – mintį: „Be teoretiko Kandinsky nebūtų abstrakčios Klee tapybos, taip pat kaip be Čiurlionio, abstrakčiojo meno pradininko, nebūtų Kandinsky'o. Būtent Čiurlionis, o ne Kandinsky atskleidžia abstraktų meną šiuolaikine šio žodžio prasme“ [Rannit, 1949, p. 13–14]. Rannito poziciją vėliau parėmė ir Paryžiuje gyvenęs rusų dailininkas bei meno kritikas J. Anenkovas, kuris straipsnyje *Les temps héroïques. Les débuts de l'art abstrait en Russie* („Herojiniai laikai. Abstrakčiojo meno pradžia Rusijoje“) ir kitose publikacijose teigė, kad pirmus abstrakčius paveikslus anksčiau už Kandinsky, Kupka, Mondriano, Malevičiaus, Picabia ir kitų tapytojų, 1906–1907 m. sukūrė Čiurlionis ir kad jo tapybą bei muziką siejanti tapyba buvo gerai žinoma visiems rusų dailininkams [Anennkov, 1953, p. 16–17].

Ilgainiui į polemiką apie Čiurlionio vietą abstrakčiojo meno genezėje ir svarbą įsitraukė daug garsių moderniojo meno istorikų: W. Haftmannas, G. Hanfmannas, W. Grohmannas, M. Glavurtičius, R. Schmitzleris, D. Valier, J. Bowltas, R. Rosenblumas, W. Marcade'as, A. Nakovas, G. di Milia ir kiti. Gausybėje knygų ir straipsnių, kuriuose keliamos Čiurlionio įnašo į moderniojo meno genezę problemos, išskirtini keli pagrindiniai labiau išankstinėmis (Kandinsky'o ar Čiurlionio kūrybos šalininkų) nuostatomis negu kruopščia šaltinių, faktų ir lyginamąja formalių paveikslų aspektų analize paremti teiginiai. Kaip tik jos jau daugiau nei penkiasdešimt metų eina iš vienos abstrakčiojo ar moderniojo meno istorijos studijos į kitą.

Vokiečių moderniojo meno istoriko Haftmanno nuomone, tapybos atžvilgiu Čiurlionio paveikslų negalima laikyti visiškai abstrakčiais, nors juose vaizduojami objektai yra perimti ne iš realios tikrovės, o iš įsivaizduojamo kosminio pasaulio. Muzikalų pobūdį šioms vizijoms suteikia abstraktus ornamentinis akompanimentas. Gvildendamas Čiurlionio tapybos ryšius su moderniuoju XX a. pradžios menu, Haftmannas pažymi, kad „Čiurlionio ieškojimai buvo gerai žinomi rusų avangardistams, taip pat ir Kandinsky'ui, kurį domino pati muzikalios tapybos kūrimo idėja, tačiau jam nebuvo reikalingas formalus lietuvių dailininko kūrinių aspektas, jų perdėm romantiškas turinys“ [Haftmann, 1954, p. 206–207].

Italų meno istorikas C. Belloli pagrindiniu Čiurlionio kūrybos nuopelnu laikė tai, kad jis savo tapybiniais ieškojimais sugebėjo atskleisti abstrakčiojo meno galimybes ir šitaip per gausius Rusijos išeivius (kurie, kaip žinoma, darė stiprią įtaką Vakarų moderniojo meno raidai) netiesiogiai paveikė formaliąją Vakarų tapybą.

Pokario Vakarų čiurlionianai būdinga sena tarp Rannito ir N. Kandinskajos (antrosios dailininko žmonos N. Andrejskajos, kurią vedė praslinkus šešeriems metams po Čiurlionio mirties 1917 m. Suomijoje) užsimezgusi diskusija, išdėstyta G. Pönseno, Zahno knygoje *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache* („Abstraktusis menas – universali kal-



M.K. Čiurlionis.
Ciklas „Žiema.
VI“.
1906–1907

P. Klee. *Motiv
aus Hamammet.*
1914

R. Delaunay.
Kompozicija.
1912–1913

ba“, 1958) įvairiais pavidalais atgyjanti daugelyje vėlesnių veikalų. Kandinskaja teigia, kad Čiurlionis nebuvo nuoseklus abstrakcionistas (su šiuo teiginiu galima sutikti), o Kandinsky esą niekuomet neregėjęs ir nežinojęs lietuvių dailininko kūrinį. Rannitas, remdamasis Ivanovo, J. Baltrušaičio tėvo, J. Anenkovo, taip pat paties Kandinsky'o teiginiais, įrodinėja priešingai.

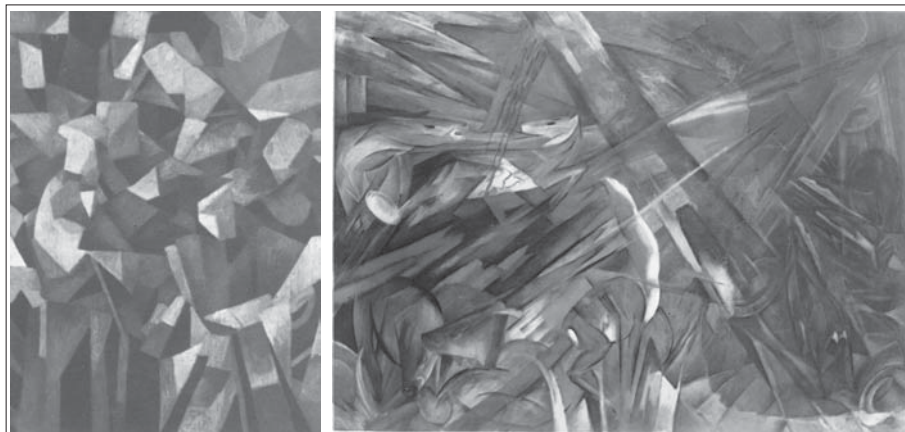
Akivaizdu, jog Kandinsky buvo vienas intelektualiausių, įvairiapusiškai išsilavinusių XX a. menininkų. Jis labai domėjosi įvairių tautų daile, kadangi nuo 1901 m. svajojo organizuoti tarptautines dailininkų sąjungas ir rengti parodas. Nuo 1908 m., susipažinęs su *Mup uckyccmθa* grupuote, Čiurlionis savo darbus pradėjo eksponuoti reprezentacinėse Rusų dailininkų sąjungos parodose. 1908 m. nuvykęs į Sankt Peterburgą jis susipažino su įtakingais rusų dailininkais ir meno kritikais. Jo, kaip reto talento dailininko, šlovė kilo kaip tik toje aplinkoje, kurioje būdavo ir Kandinsky. „Pirmoje 1910 metų pusėje ir viduryje, – rašo D. Sarabjanovas, – W. Kandinsky domėjosi *Mup uckyccmθa* dailininkais: palaikė nuolatinį ryšius ir, gyvendamas Miunchene, bendravo kaip žurnalo korespondentas“ [Kandinsky, 1989, p. 37].

Vargu ar atsitiktinis buvo ir 1910 m. rudenį išsiųstas oficialus kvietimas Čiurlioniiui dalyvauti minėtoje *Neue Künstlervereinigung München* parodoje. Jos idėjinis vadas, kaip žinoma, buvo Kandinsky. Tačiau sunkiai sergantis Čiurlionis tuo metu jau negalėjo pasinaudoti šiuo kvietimu. Paroda įvyko rugsėjo pradžioje, sukėlė didžiulį meno kritikų susidomėjimą, kadangi joje pakviestos dalyvavo jau garsėjanti prancūzų modernistinio

meno žvaigždės Picasso, G. Braque'as, R. Delaunay. Toks reiklus autentiškai kūrybai Kandinsky nebūtų siuntęs kvietimo dailininkui, kurio kūrybos vertės nežinojo.

Gvildenant šį painų, detektyvo vertą moderniojo meno istorijos epizodą, vertėtų prisiminti, kad 1909–1910 m. įvairiuose rusų meno leidiniuose, taip pat autoritetingiau-

siam „Apollon“ spausdintos Čiurlionio tapybą komentuojančios recenzijos ir jo paveikslų iliustracijos. Su šiuo žurnalu tuomet glaudžiai bendradar-



biavo Kandinsky, kuris skelbė savo „Laiškus iš Miuncheno“ („Apollon“, 1909, Nr. 1; 1910, Nr. 4, 7, 8, 11). Žurnalo redaktoriaus S. Makovskio straipsnyje *Художественные итоги* („Meninės išdavos“) Čiurlionio ir Kandinsky pavardės pirmą kartą atsiduria greta. 1910 m. nuo spalio iki gruodžio mėnesio Kandinsky lankėsi Maskvoje ir Sankt Peterburge, kur bendravo su Čiurlionio kūrybą gerai pažinojusiais dailininkais bei meno kritikais.

Sunku dabar pasakyti, kuomet ir kieno dėka Kandinsky pirmą kartą sužinojo apie lietuvių dailininką bei susipažino su jo kūryba. Potencialių informacijos šaltinių buvo daug, kita vertus, šių dailininkų gyvenimo ir kūrybinės linijos kryžiuodavosi. Be minėto Sankt Peterburgo *Мир искусства* dailininkų ir „Apollon“ redakcijos, buvo ir keletas kitų svarbių veiksmų, skatinusių Kandinsky domėtis meno procesais baltų kraštuose. Jo senelė iš motinos pusės buvo kilusi iš baltų kraštų, o senelė iš tėvo pusės, kurią jis nuolatos prisimindavo, kalbėdamas „apie rytietiškas savo kūrybos ištakas“, buvo buriatė, kilusi iš Kinijos pasienyje esančio svarbaus prekybos centro Kiachtos. Antra vertus, nereikėtų pamiršti, kad šiek tiek jis gyveno Estijos mieste Tartu. Be to, viena artimiausių jo draugių bei bendražygių Mariana Verefkina buvo kilusi iš Lietuvos, o jos brolis, Kauno srities gubernatorius, anot patikimų dokumentuotų šaltinių, nesėkmingai mėgino įsigyti Čiurlionio kūrinius. (Šiuos ryšius dabar tyrinėja menotyrininkė L. Laučkaitė-Surgailienė).

Apie kitą įdomų galimų ryšių šaltinį užsimena E. Roditi savo studijoje *Les peintres russe de Montparnasse* („Montparnaso rusų tapytojai“, 1973). Remdamasis Vilniaus dai-

F. Picabia.
Procesija
Sevilijoje.
1912

F. Marc.
Gyvūnų lemtis.
1913

lės mokyklos auklėtinių Soutine'o, M. Kikoine'o, P. Kremegne'o ir J. Lipschitzo rato liudininkais, jis teigia, esą artimiausi Kandinsky'o draugai Verefkina ir A. von Javlenskis daug vasarų kartu praleisdavo Lietuvoje ir bendravo su Vilniaus dailininkais tuo metu, kai jau kilo Čiurlionio žvaigždė ir jis jau dalyvavo Lietuvos dailės gyvenime [Roditi, 1973, p. 52].

Maskvos meno akademijos mokslinis sekretorius akademikas A. Sidorovas, daug metų artimai bendravęs su Kandinsky, sako, kad jis dažnai užsimindavo „apie savo norą nugalėti Čiurlionį“. Anot vokiečių tapytojo F. Ose, kartą jo personalinę parodą aplankė Kandinsky. Kuomet pokalbio metu Ose paminėjo Čiurlionio pavardę, Kandinsky pasakė, kad regėjo jo paveikslus ir žavėjosi. Čiurlionį jis vadino reto talento tapytoju. Būtent iš Kandinsky'o Ose tuomet pirmą kartą sužinojo apie ankstyvą lietuvių dailininko mirtį.

Taigi manyčiau, kad Kandinsky ne tik žinojo Čiurlionio kūrybą, tačiau toji netgi paveikė jo abstrakčiojo tapybos stiliaus susiklostymą. Čiurlionio įtaka išryškėja tapybos ir muzikos suartinimo tendencijoje, potraukyje į realių objektų dematerizaciją, spontaniškame žaisme vingriomis linijomis ir spalvinėmis dėmėmis.

Skaitydamas teorinius Kandinsky apmąstymus kartais susidarai įspūdį, kad jis tarsi apibendrina Čiurlionio ieškojimų patirtį. 1906–1907 m. Čiurlionio kūriniuose ir muzikinių pavadinimų Kandinsky tapybinėse improvizacijose matyti siekis įveikti akademinės ir natūralistinės tapybos apribojimus. Šiuo atžvilgiu jų kūryba yra dvasiškai artima. Abu jie žavėjosi Tolimųjų Rytų daile, juos sieja potraukis aiškioms harmoningoms formoms. Vakarų menotyrinėje literatūroje plačiai paplitęs Čiurlionio „intuityvistų“ priešpriešinimas „racionalistui“ Kandinsky'ui yra abstrakti teorinė konstrukcija, kuria galima remtis aptariant ankstyvuosius literatūrinio-psichologinio simbolizmo paveikslus, tačiau netinkama analizuojant brandžias tapybines jo sonatas, kurioms būdinga loginis minties plėtojimo nuoseklumas ir iš griežtų muzikinės kompozicijos formų kylantis apoloniškojo mąstymo aiškumas. Kandinsky, kaip ir Čiurlionis, dažnai tapydavo tempera, jų kūriniuose siejasi intuityvumas, spontaniškumas ir racionalus mąstymas. Reikšminga, jog net Kandinsky evoliucija nuo simbolinių vaizdinių prie „muzikalios abstrakcijos“, perėjimas prie temperos technikos, netgi paveikslų pavadinimai („Tvanas“, „Žaltys“, „Raitelis“) tiksliai kartoja Čiurlionio paveikslų pavadinimus ir byloja artimus siekius.

Tai buvo menininkai vadavę tapybą iš natūralizmo įtakos, jie žavėjosi Rytų daile, siekė tapybą suartinti su muzika, mąstė vaizdinių ir simbolių kalba. Tačiau brandžiojo Čiurlionio kūryboje vyravo subtilus grafinis piešinys, meninės formos aiškumas, abstrakčios arabeskinės formos, Tolimųjų Rytų peizažinei tapybai būdinga rafinuota koloritinė kultūra, o Kandinsky po 1908 m. vis labiau žavėjosi fovizmu ir jam būdingu spalvos išlaisvinimu, vėliau pasuko į racionalistinį geometrizavimą. Jugoslavų moderniojo meno

istorikas Glavurtičius, tyrinėdamas rusų avangardinio meno istoriją, padarė išvadą, jog Kandinsky „iš Čiurlionio kūrinių galėjo įsitikinti, kad spalvos ir geometrinės linijos turi magišką galią ir ezoterinę reikšmę“, o jis kūrė abstrakčiojo meno ir siurrealizmo sandūroje, todėl siejosi abstrakcionizmo, siurrealizmo ir realizmo elementai [Glavurtič, 1967, p. 1319].



Nevertėtų pamiršti, kad daugelio pirmosios abstrakčiojo meno bangos dailininkų kūryboje išryškėjo bendros to meto meno raidos tendencijos. Jei manytume pagrindinę pirmą abstrakčiojo meno bangą iškilus 1910?–1914 m. (Kandinsky – 1910?, Klee, F. Marcas – 1911, Kupka, Picabia, Delaunay, Larionovas – 1912), tai Čiurlionio prioritetą su jo abstrakčiais 1906–1907 m. paveikslais vargu ar kelia abejonių. Tačiau iškyla sudėtingas klausimas dėl abstraktumo kriterijaus, kadangi moderniojo meno istorikai vieningos nuomonės neturi. Kita vertus, ribos tarp to, kas vadinama terminais pusiau abstraktu ir abstraktu, yra ganėtinai paslankios. Pagaliau Čiurlionis, atskleidęs abstrakcijos galimybes, jų nesureikšmino, o kūrybiškai panaudojo muzikaliai sonatinei tapybai kurti.

Lipschitsas Čiurlionį pavadino pirmuoju dailininku siurrealistu. Spontaniškais naujų meninės išraiškos priemonių ieškojimais, būdingais antrajam kūrybos tarpsniui, jis yra artimesnis į abstrakciją besiorientuojantiems poetinio siurrealizmo šalininkams (A. Massonui, P. Klee, J. Miro), o vėliau tapytais paveikslais – De Chirico metafizinei tapybai ir natūralistinės simbolizmo tendencijas plėtojančiam M. Ernstui. Čiurlionis, atmetęs literatūrinio-psichologinio simbolizmo estetiką, ima tapyti novatoriškus artimus Klee poetiniam siurrealizmui paveikslus, kuriuose ryšku meninio mąstymo spontaniškumas ir jautrūs tonų bei linijų santykiai.

Pavyzdžiui, paveiksluose „Naktis“ (1906), „Kalnai miglose“ (1906), cikluose „Kibirkštys“ (1906), „Vasara“ (1907–1908) ir „Gėlės“ (1907–1908) regime daug artimų „psichinio automatizmo“ metodui elementų, pirmiausia ypatingą tapymo manieros spontaniškumą, nesivadovavimą racionalių protu, tikrovės formų imitavimą. Paveikslai yra

P. Klee.
Be pavadinimo.
1914
M. Ernst.
Visas miestas.
1936
J. Miro.
Tapyba. 1925

tarsi Tolimųjų Rytų spontaniškosios tapybos kryptims *fengliu, wenrenhua, zenga, bunjinga* ar H. Bergsono estetikai būdingo „gyvenimiškojo srauto“, dvasinio elemento, nemotyvuotos kūrybinės veiklos išraiška. Čia Čiurlionio kūryboje išryškėja erdvės ir laiko atskyrimas, kadangi laikas – tai vidinės žmogaus kūrybinės veiklos apraiška, o erdvė yra už mūsų ribų ir egzistuoja objektyviai.

Siurrealistai iš romantikų ir simbolistų perėmė Rytų pasaulio nostalgiją, Rytai jiems siejosi su išsvajotu vizijų ir absoliučiai laisvos spontaniškos kūrybos pasauliu. Buvo manoma, kad išvaduoti spontaniškas menininko kūrybos galias ir patekti į viršrealybės pasaulį gali padėti rytietiška meditacija. Todėl neatsitiktinai 1925 m. žurnale *La révolution surréaliste*, Nr. 3, buvo išspausdintas T. Lessingo laiškas Tibeto Dalai Lamai. Tolimųjų Rytų daile, ypač spontaniškąja tapyba, žavėjosi aukštos intelektualės kultūros dailininkai Klee, Miro, Picabia ir Massonas. Pastarajam A. Bretonas priskyrė „psichinio automatizmo“ išradimą. Klee visą gyvenimą įdėmiai studijavo ir kaupė Tolimųjų Rytų dailės kūrinius, o Miro itin domėjosi Japonijos menu. Kelionė į šią šalį, dailininko teigimu, „paliko neišdildomą pėdsaką jo kūryboje“. 1924 m. Ernstas irgi išvyko semtis kūrybinio įkvėpimo Tolimuosiuose Rytuose. Peizažinė kinų ir japonų tapyba taip paveikė Čiurlionį, kad jį ėmė traukti abstrakcija ir poetinis siurrealizmas.

Su peizažinės Tolimųjų Rytų tapybos tradicija Čiurlionį sieja *panteizmas, kosmo-universalizmas, meditatyvumas, polinkis į filosofiskumą, menų sąveikos, paprastumo poetikos ir simbolinės tapybos kilmės iškėlimas, gamtos grožio pajautai, erdvės bekrasčių aukštinimas, potraukis neužpildytiems plotams, siekimas tarsi išeiti iš paveiklo rėmų, vaizdavimas „iš paukščio skrydžio“, kaligrafijos elementų naudojimas tapyboje, arabeskinų formų dekoratyvumo išryškinimas, stilizacija, aukšta koloritinė kultūra, potraukis laike besirutuliojantiems motyvams, spontaniškoms vingrioms linijoms, ritmingų pakartojimų sureikšminimas, non finito – neišsakymo, estetiškos užuominos principas.*

Siurrealistų, kaip ir Čiurlionio, kūrybai būdingas ypatingas meninės raiškos spontaniškumas, artimas įvairioms sapno, transo, hipnozės, psichozų būsenoms, kurios padeda tiesiogiai priartėti prie viršrealybės, panaikina atotrūkį tarp sapno, svajos ir kūrybos, susilpnina sąmonės kontrolę ir išlaisvina kūrybines sąmonės jėgas, nemotyvuotus veiksmus, padėdamas sukurti netikėtus vaizdinių ir simbolių derinius. Siurrealizmo poetika kilo iš metafizinės tapybos ir iracionalizmo estetikos, tik čia buvo daug stipresnis psichanalitinių teorijų poveikis, „potraukis giluminiams sąmonės sluoksniams, dėmesys turinčių psichinių patologijų požymių žmonių ir vaikų piešiniais. Jungas pastebėjo, kad dailininką ir psichinius ligonius sieja „nepasotinama kūrybinė fantazija, skverbimasis į paslaptinę sąmonės pasaulį, įvairias nežinomybės ir fantazijos sritis“. Fantazijos rodo vidinę asmenybės būseną, giliausius sąmonės klotus ir atskleidžia viršrealybę, arba, siurrealistų žodžiais tariant, „giliausią metafizinę tikrovę“, kuri naikina tradicines mums įprastas prasmes ir turinius.

Vadinasi, antrojo tarpsnio Čiurlionio paveikslams ir piešiniams būdingas ypatingas kūrybos betarpiškumas, išorinėmis schemomis nesukaustytas piešinys, kuris randasi lyg ne kuriant, o žaidžiant. Paveikslai pasižymi abstrakcionizmo ir poetinio siurrealizmo ypatybėmis – kūrybos proceso spontaniškumu, minkštomis linijomis, laisva tapymo maniera. Tačiau dailininko stilistika netrukus keičiasi. Paskutinio „metafizinio“ tarpsnio paveikslų vaizdinių pasaulis yra artimesnis ne poetiniam siurrealizmui, o metafizinės tapybos poetikai, kurioje fantastinės ir realios peizažo bei architektūros detalės sukuria paslaptį aurą.

Čiurlionis ir metafizinė De Chirico tapyba. Dabar nuodugniau aptarsime Čiurlionio kūrybos santykius su metafizine tapyba. Nors apie ją prabėgom užsimena daugelis moderniojo meno istorikų, tačiau iki šių dienų ji menkai tetryrinėta, kadangi pagrindinis tyrinėjamas objektas visuomet buvo garsiosios tapybinės „sonatos“, sukurtos veikiant peizažinės Tolimųjų Rytų tapybos estetikos ir menų sintezės idėjoms. Tačiau trečiajame, „sonatiniame“, tarpsnyje galime išskirti dvi pagrindines tendencijas: racionalią apoloniškąją, susijusią su *sonatomis*, ir mišlingą *metafizinę siurrealistinę*. Su simbolizmo estetika glaudžiai susijusių pusiau siurrealistinių motyvų pasitaikydavo ir anksčiau, tačiau jie buvo artimesni abstrakcijos linkme evoliucionuojančiam poetiniam Klee siurrealizmui, o vėlyvuosiuose paveiksluose išsivirauja realistiškesni vaizdiniai ir dekoratyvios architektūrinės formos.

1908 m. vasaros ir rudens mėnesiais nutapius brandžiausias „Jūros“, „Vasaros“, „Žalčio“, „Žvaigždžių“ sonatas, Čiurlionio tapyboje pradedant paveikslais „Miestas. Preliudas“, „Angelas. Preliudas“, „Tvirtovė“, „Aukuras“, „Auka“, „Nojaus arka“, „Demonas“, „Rojus“, parduotais „Baladė“ („Juodos saulės pasaka“), „Egipto vartai“ ir „Griuvėsiais“ bei kitais, ryškėja nauja pakraipa. Šie ir ankstyvieji simbolistinėmis svajomis pagrįsti paveikslai išoriškai panašūs, tačiau esama ir esminių skirtumų, kuriuos lėmė natūralizmo ir pesimizmo stiprėjimas, baugių pavakarių sutemų, prietemos, nakties motyvų išsiviravimas. Vėlyvuosiuose paveiksluose vėl atsiranda „sonatinėje“ tapyboje išnykusios sodrios žalia, mėlyna, rusva, alyvinė spalvos. Tiesa, paveikslų kompozicijos, tapymo technika yra daug rafinuotesnė. Ima vyrauti stambios formos, didingumas ir dekoratyvumas. Daugelis paveikslų kompoziciniais sprendimais primena dideles freskas. Spalvos čia įgauna itin svarbią simbolinę prasmę ir tampa vos ne pagrindine įvairių asociacijų, ypatingos metafizinės atmosferos kūrimo priemone.

Apie dvidešimt kūrinių aprėpiančioje metafizinės pakraipos grupėje skaidrios, kupinos ekstaziškumo, saulėtos šviesos ir grožio nostalgijos kompozicijos „sugyvena“ su niūriais legendiniais, kupiniais paslapties grėsmės dramatiškais fantasmagoriškais motyvais. Šie paveikslai savo dvasia yra daug artimesni metafizinės tapybos tradicijai. Pavienių motyvų ir nuotaikų sąsajos su De Chirico kūryba, kuri irgi plėtojosi kiek nuošaliau nuo klasikinio modernizmo, tiesiog stebina.

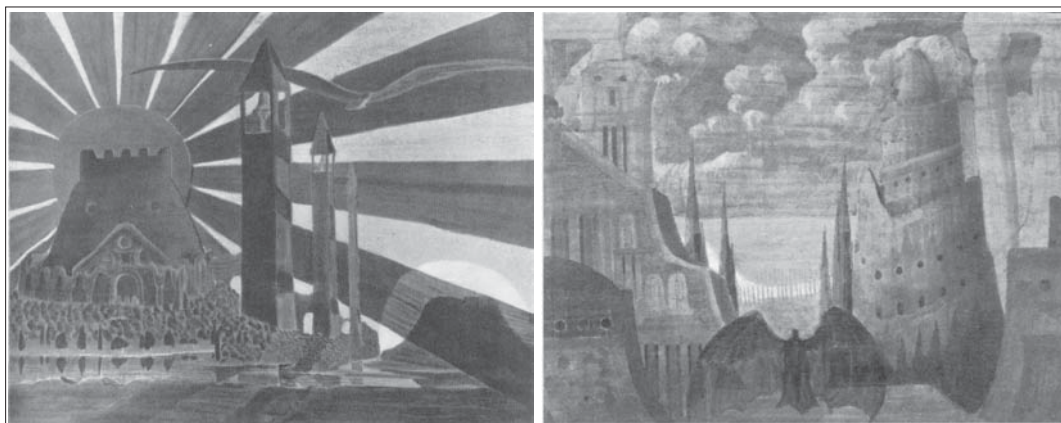
Pirmą kartą apie naujas Čiurlionio kūrybos tendencijas 1910 m. prabilo Benua, aptardamas tris jo paveikslus – „Baladė“ („Juodosios saulės pasaka“), „Kapinės“ ir „Rojus“. Jie menotyrininkui sukėlė kankinančius ir košmariškai saldžius pojūčius. Šių temų pateikimą Benua traktuoja kaip neregėtai keistą, niūrų, baisų, nelyg beprotišką kliedesį apie mirtį. „Rojuje“ jis išvelgė dailininko dvasinę tragediją – „sielos maldą ant nevilties ribos“.

Naujos metafizinės pakraipos kūrinių pasirodymą fragmentiškai aptaria savo paskutinėje Čiurlionio kūrybai skirtoje monografijoje Rannitas, kuris metafizinės tapybos terminą vartoja kalbėdamas apie konkretų jo kūrybos tarpsnį ir sąsajas su lygintina De Chirico, C. Carra ir G. Morandi kūryba. „Šis terminas, – aiškina jis, – gali būti vartojamas įvardijant plačią kryptį, kuri periodiškai iškyla meno istorijoje ir yra paranki filosofinėms bei religinėms interpretacijoms“ [Rannit, 1984, p. 72]. Rannito akimis, Čiurlionis yra stiprus ir originalus metafizikas, keliantis savo kūriniuose platoniškąjį klausimą: „Kas yra būtis?“. Tačiau toks perdėm platus sąvokų metafizinis menas ir fantastinis menas traktavimas Rannito netenkina. Stengdamasis nusakyti Čiurlionio vietą XX a. dailės kontekste, jis pasitelkia specifiškesnes sąvokas – *art nouveau*, abstrakcionizmas ir siurrealizmas.

Kas paskatino Čiurlionį sukurti šiuos metafizinio paslaptingumo kupinus paveikslus, iki šiol lieka mįslė. Galime tik spėlioti. Gvildenant Čiurlionio metafizinės tapybos kūrinių atsiradimo ištakas tikslinga prisiminti amžių sandūrai būdingą apokaliptinių ir istoriosofinių nuojautų kupiną intelektualų aplinką. Dailininkas brendo tuo metu, kai nepaprastai išpopuliarėjo teosofija, egiptomanija, imta domėtis įvairiomis ezoterinėmis Rytų doktrinomis, Rytų civilizacijų mitologija ir kultais. Jis įdėmiai studijavo senovės Egipto, Indijos, žydų ir Babilono civilizacijų mitologiją, kosmologiją, spalvų simboliką, senovės indų mokymus apie sielų reinkarnacijas. Mokydamasis Leipscigo konservatorijoje, klausėsi W. Wundto paskaitų. Jį neabejotinai veikė šio mokslininko plėtojama *Einführung* (įsijautimo) teorija, psichinio pasaulio kitoniškumo idėja ir ypač mokymas apie individualią bei kosminę valią, kurio atspindžius regime garsiajame „Rex“ (1909) ir daugelyje kitų metafizinio laikotarpio paveikslų.

Ne tik paveiksluose, tačiau ir laiškuose yra apokaliptinių fatališkos grėsmės nuojautų, kurios paveiksluose išreiškiamos tamsos ir nakties simboliais, juodais paukščiais, vorais, sunkiais audros debesimis ir pan. Dar 1902 m. iš Leipscigo rašytame laiške esama jo vėlyvajai tapybai būdingų motyvų: „Mėgstu tylą, bet šiandien negaliu jos pakęsti. Atrodo, lyg kažkas sėlintų. Baisu. Atėjo man į galvą mintis, kad toje tyloje glūdi svarbi paslaptis. Tarpais atrodo, kad toji tyli ir tamsi naktis – tai kažkokia milžiniška baidyklė. Išsikėtojo ir lėtai lėtai alsuoja. Plačiai atvertos sustingusios didžiulės akys, o jose abejingumo gelmė ir kažkokia svarbi paslaptis“ [Čiurlionis, 1960, p. 146].

Jau „Zodiako“ cikle, taikliu Worobiowo pastebėjimu, dailininkas nejausdamas jokių techninių problemų ima tapyti paslaptingas „nakties landšafto misterijas“ [Worobiow, 1938, p. 21]. Šiame lakoniška erdvine kompozicija, ypatingu plastiniu ir emociniu vientisumu pasižyminčiame cikle išryškėja vėlyviesiems metafizinio tarpsnio paveiks-



lams būdinga statikos, rimties ir paslaptingo amžinybės ilgesio kupina žvaigždžių pasaulio atmosfera. Ją sukuria vieningi tonai, šaltos spalvos ir statiškos horizontalės.

Vienas būdingiausių, pasižyminčių emocionalių įtaigumu, šio tarpsnio paveikslų yra I. Stravinskio įsigyta ir tikriausiai žuvusi pilietinio karo metu „Baladė“ („Juodosios saulės pasaka“, 1909). Apie paveikslą spalvas nieko konkretaus pasakyti negalime, tačiau išlikusios reprodukcijos byloja kompozicijos vientisumą, originalų ir įtaigų pesimistinių motyvų traktavimą, kontrastingą tamsaus ir šviesaus pasaulių atskyrimą. Svarbiausias juodos saulės motyvas rodo pesimizmo stiprėjimą. Juoda spalva čia yra nakties, blogio, destruktivių jėgų, gyvybingumą praradusios tylos spalva, kadangi, sugerdami visas kitas gyvenimo spalvas, ji simbolizuoja mirtį, neigimą, nusivylimą, yra šviesių gyvenimo spalvų kontrastas.

Tarsi atsvara pesimistiniams metafizinio periodo paveikslams – gelsvos spalvos „Nojaus arka“ (1909), „Rojus“ (1909), „Pilis“ (1909) ir kiti paveikslai, kuriuose viešpatuoja saulės ir vasaros spalvos. Geltona spalva siejasi su tauriausiu metalu auksu ir simbolizuoja dieviškąją valdžią, galią, šviesą, šilumą. Šiuose paveiksluose viešpatuoja dieviškasis pasaulis.

Vėlyvuosius Čiurlionio ir metafizinės tapybos meistrų paveikslus lyginti sunku, kadangi šią grupuotę sudarė skirtingo stiliaus menininkai, kuriuos dažniausiai jungė ne tiek formalūs tapybos bruožai, kiek estetinių ir pasaulėžiūrinių nuostatų artimumas. Todėl čia labai svarbios pamatinės teorinės nuostatos. Pradėdami išsa-

M.K. Čiurlionis.
„Baladė“
(„Juodosios
saulės pasaka“).
1908

M.K. Čiurlionis.
„Demonas“.
1908–1909

mesnę lyginamąją analizę glaustai pristatysime metafizinės tapybos kūrėją ir žymiausią jos atstovą De Chirico.

Jis gimė 1888 m., trylika metų vėliau nei Čiurlionis, Graikijoje, italų kilmės geležinkelių inžinieriaus šeimoje. Šios šalies kraštovaizdis labai veikė jo kūrybą. Praslinkus daugeliui metų jis nuolatos grįžta į praeitį, paveiksluose atgaivina subjektyvias vaikystės vizijas. Būsimasis dailininkas iš pradžių mokėsi Atėnų dailės akademijoje, dailės studijas vėliau tęsė Miunchene, kur jį veikė iracionalizmas, teosofija, mistinis simbolizmas (M. Klingeris, A. Böcklinas, F. Hödleris, P. de Chavannes). Grįžęs į Italiją Florencijoje 1910 m. nutapė pirmąjį metafizinės tapybos peizažą, o netrukus persikėlė į Paryžių, kūrė neprisidėdamas prie pagrindinių moderniojo meno grupuočių. Prasidėjus karui 1915 m. grįžo į tėvynę. Feraroje su Carra, broliu A. Savino įkūrė *Scuola metafisica*, 1919 m. paskelbė programinį manifestą „Metafizinis menas“.

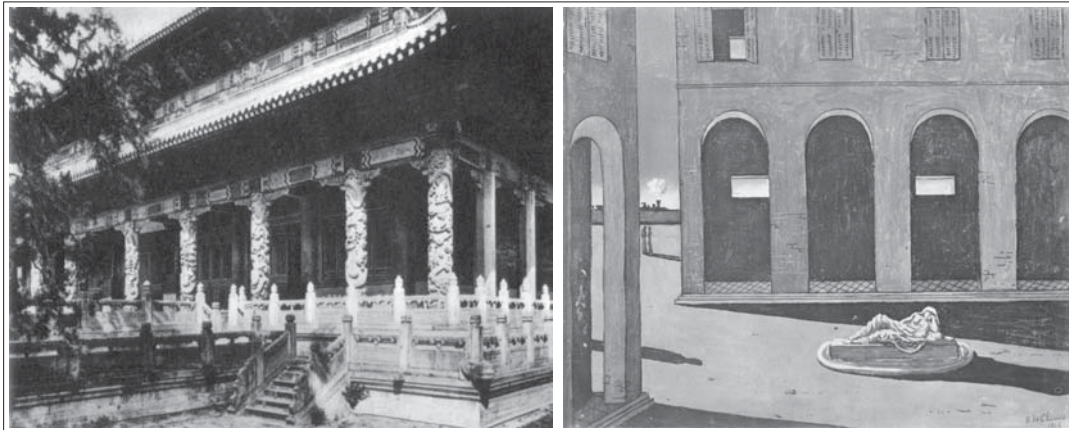
Teoriniu metafizinės tapybos pagrindu tapo Schopenhauerio, Nietzsche's, B. Croce's ir S. Freudo meno filosofija, iškėlusį sąmonės, sapnų, fantazijos, intuityvaus pažinimo svarbą. Dailininkas rėmėsi Schopenhaueriu, kuris ragino prisiskverbti pro regimybės skraistę, pasinerti į gelminį nelaikinį absoliučių metafizinių idėjų pasaulį, skulptūrų nestatyti ant aukštų pjedestalų, kad aikštėse jos tarsi gyventų tarp praeivių. Nietzsche's veikalai italų tapytojui buvo tarsi keista ir gili poezija, skatinusi kitaip žvelgti į menininko ir meno uždavinius. Būtent Schopenhauerio ir Nietzsche's meno filosofija De Chirico paskatino pasirinkti metafizinės tapybos pavadinimą.

Veikiamas iracionalizmo De Chirico kuria keistus kupinus mistinio paslaptingumo peizažus. Tikrovė, jo požiūriu, turi slėpinį ir anapusinę metafizinę prasmę, kuri slypi po daiktų ir gamtos reiškinių išore. Šis metafizinis transcendentinių idėjų pasaulis yra pasiekiamas tik viršjusline menininko intuityva. Gelminės nepaklūstančios laiko poveikiui metafizinės pasaulio ir reiškinių esmės pažinimą meno priemonėmis dailininkas įvardija pagrindiniu metafizinės tapybos tikslu. Ši tapyba, anot H. Reado, „iš esmės buvo naujo pobūdžio romantinio peizažo mokykla, pagrįsta A. Böcklino ir M. Klingerio kūryba, tiksliai naudojanti jau ne jutiminius, o nerišlius ir nesusietus sapno vaizdinius“ [Read, 1994, p. 46].

Ankstyvuosiuose De Chirico paveiksluose viešpatauja jo pamėgta rudens Viduržemio jūros pakrantėje atmosfera, kuomet giedrą dieną po pietų dėl žemesnio saulės sukimosi lanko šešėliai tampa ilgesni nei vasarą ir sukuria paslaptingą nostalgijos žavesį. De Chirico, kaip ir vėlyvasis Čiurlionis, susitelkia į mįslingą metafizinę būtį. „Vienas keisčiausių jausmų, kuriuos mums paliko priešistorė, – rašo De Chirico, – tai pranašystės jausmas. Jis gyvuos visuomet. Šis jausmas yra tarsi amžinas Visatos beprasmiškumo liudijimas“ [De Chirico, 1960, p. 479].

Plėtodamas Schopenhauerio idėjas De Chirico savo meno kūriniiais ir teoriniais išvedžiojimais siūlo tolintis nuo išorinio pasaulio sumaišties į laiko veikimui nepaklūstan-

čių „aukščiausių absoliučių idėjų“ ir „grynų“ metafizinių vertybių pasaulį, kur viešpatauja amžinas grožis. Jis analogiškai Čiurlioniui ieško nežemiškos spalvos simbolikos, pajėgiančios perteikti metafizinę būties esmę. „Paveikus meno kūrinys, – aiškina jis, – atsiranda iš slapčiausių ir atokiausių menininko dvasios gelmių, iki kurių neprasiskverbia joks upelio



čiurlenimas, joks paukščių čiulbėjimas, joks lapų šlamesys“ [Ten pat, p. 479]. Metafizinės tapybos pradininkas siekia išvaduoti tapybą nuo išorinio realaus, jusliškai suvokiamo pasaulio kišimosi, „nuo visų sužetų, visų idėjų, viso mąstymo ir visų simbolių“.

Tikras metafizinis menas, anot De Chirico, remiasi paslaptینگomis mistinėmis asociacijomis apie „pasaulį be gyvybės“, kuriame statulos ir architektūros elementai byloja žmogaus būties apraiškas. Štai ką dailininkas sako apie savo kūrybos ištakas: „Prisimenu tuos keistus, stiprius išpūdžius, kurie liko perskaičius seną knygą „Pasaulis iki tvano“, kai buvau vaikas. Paveikslas vaizdavo tretinės epochos peizažą, kuomet žmogaus dar nebuvo. Metafiziniu aspektu dažnai mąščiau apie šį keistą žmogiškojo prado nebuvimo reiškinių“ [Ten pat].

Pabrėžtinai statiška, kupina rimties ir mistinio paslaptingumo metafizinė De Chirico tapyba buvo nukreipta prieš futuristinį gyvenimiškojo srauto, dinamizmo kultą. De Chirico, kaip ir vėlyvasis Čiurlionis, skverbiasi pro išorinio regimo pasaulio skraistę ir vaizduoja sustingusį nelaikinių „daiktų savyje“ pasaulį, slypintį už juslinio pažinimo ribų. Skirtingai nei futuristai, kurie, sureikšminę judėjimą, perteikia naujo spartėjančio gyvenimo tekamumą, metafizinės tapybos pradininkas pasaulį vaizduoja be gyvybės, kuriame viešpatauja tik žmogaus būties atspindžiai. „Paveikslas, – sako dailininkas, – turi visuomet išreikšti gilius jausmus, o gilus, vadinasi, keistas, keistas – nepažįstamas. Kad meno kūrinys būtų tikrai nemirtingas, būtina iš jo pašalinti visa žmogiška“ [Histoire de la peinture moderne, 1950, p. 104].

M.K. Čiurlionis.
„Tvirtovė.
Pasaka“. 1909
G. De Chirico.
„Italijos aikštė“. 1912

Iš tiesų metafizinėje De Chirico tapyboje žmogiškajam pradui vietos nėra. Žmogų, kaip nevertą tikrojo metafizinio meno esybę, De Chirico paveiksluose pakeičia praeities architektūros ansamblių fragmentai, mįslingos skulptūros ir keisti manekentai, sukeliantys lūkestį, nerimastį. Šiuo požiūriu De Chirico ir Čiurlionio pozicijos išsiskiria, kadangi lietuvių dailininkui radikali meno dehumanizacija nebūdinga. Čiurlionis, kaip ir peizažinės Tolimųjų Rytų tapybos meistrai, savo brandžiuose kūriniuose žmogų traktuoja kaip neatsiejamą jį priglaudžiančios didingos gamtos dalį. Metafizinės pakraipos paveiksluose žmogaus vaizdins išnyksta metafizinių kosminių stichijų žaisme. Jo vietą užima angelų, demonų ir apibendrintas Visatos valdovo paveikslas. Toks įsiterpęs tarp „sonatų“ 1909 m. pradžioje Čiurlionio nutapytas didžiausias paveikslas „Rex“. Jis kupinas mįslingumo, apokaliptinių ir istoriosofinių motyvų, apmąstymų apie slėpinį Visatos centrą, kosminių procesų esmę, pagrindines juose veikiančias septynias sferines jėgas. Skaičius septyni čia simbolizuoja Visatos sandaros paslaptį ir pažinimą. Šis etapis paveikslas išsiskiria Čiurlioniui nebūdingu didingumu, simetrine kompozicija, sudėtingais įvairių planų santykiais.

Čiurlioniui artimiausi ankstyvieji De Chirico metafizinės tapybos peizažai buvo nutapyti veikiant neoromantiniam misticizmui. Jie primena kupinas liūdesio, nerimo ir ilgesio haliucinacijas. Vizualinį Čiurlionio ir De Chirico paveikslų artimumą iš dalies galima paaiškinti tuo, kad juos sukurti paskatino analogiškos įtakos. Juk Čiurlionis taip pat žavėjosi iracionalizmo filosofija, Böcklino, Klingerio kūryba, tai patvirtina 1906 m. laiškai, kuriuose dalijamasi išpūdžiais iš Vakarų ir Centrinės Europos muziejų. Vėliau italų dailininką paveikė konstruktyvūs geometriniai Picasso kubizmo elementai, kurie nulėmė keistą žmones pakeičiančių manekėnų traktavimą („Gatvės paslaptis su melancholija“, 1914, „Hektoras ir Andromacha“, 1917). Šie paveikslai skiriasi Čiurlioniui svetimu schemiškumu ir perdėm dekoratyviu plokštuminiu fono traktavimu, nebuvimu erdviškumo, kuris yra neatsiejama lietuvių dailininko tapybinės koncepcijos dalis.

De Chirico su Čiurlioniu sieja miesto tema ir gausus įvairių architektūros elementų panaudojimas. Lietuvių dailininko kūriniuose ypač išraiškingos fantastiškai interpretuojamos architektūrinės detalės: miestų bokštai, akvedukai, tiltai, vartai, įvairių šventyklų ir pilių siluetai, o italų – minėtus motyvus papildo sustingusios skulptūros. Vertikalūs miestų bokštų siluetai yra ypatinga Čiurlionio poetikos dalis. Jis domėjosi įvairių Rytų civilizacijų ir Vakarų viduramžių architektūros formomis, kurių reminiscencijos įamžintos metafizinio tarpsnio paveiksluose. Keliaudamas po Europą jis žavisi gotikiniais Prahos bokštais. „Praha, – rašo jis, – labai gražus ir įdomus miestas. Visa nusmaigstyta senais gotikos bokštais; ypačiai senoji miesto dalis (kaip paprastai būna) yra tiesiog pasakiška. Nepaprasto gražumo juodi, amžių aprūkyti vartai, milžiniškom šventųjų statulom papuoštas tiltas, gatvės vietomis tokios siauros“ [Čiurlionis,

1960, p. 194]. Neišdildomą išpūdį jam paliko „pasakiško grožio“ miestas Niurnbergas. „Kuo daugiau bokštų, tuo puikesnis miestas, kuo daugiau visokių meistrų, tuo galingesnis amžius“ [Ten pat, p. 196].

Be realistiškų miestų etiudų, Čiurlionis 1909 m. tapė įvairias fantastines metafizines kompozicijas, turinčias aliuzijų į Rytų civilizacijų, Vakarų Europos viduramžių miestų ir Vilniaus bokštų siluetus. Šios tendencijos atsiskleidė sutemas perteikiančiame blausaus dulkosvoro kolorito paveiksle „Miestas. Preludai“, kurio centre skrieja Lietuvos herbo raitelį primenantis jojikas. Kitame nebūdingame dailininkui niūrių rudų spalvų paveiksle „Tvirtovė“ regimos aliuzijos į senovės Rytų architektūros formas. „Demone“ landšafto ir architektūrinės detalės yra tarsi slėpiningųjų demoniškujų jėgų buveinės. Šaltos tamsiai mėlos paslaptingos spalvos sukuria baugią fantasmagoriją, tarsi pranašaujančią stiprėjančių blogųjų jėgų spaudimą. Abu šie dailininkai skverbiasi pro regimybės skraistę į kitą – metafizinių vertybių – pasaulį ir artėja prie baugių nakties, beveik košmariškų sapnų pasaulio. Čia Čiurlionio pamėgta žalia spalva dabar simbolizuoja ne atgimstančią gamtą, pavasarį, džiaugsmą, gyvenimo ciklo nenutrūkstamumą, nemirtingumą, o sumaišytą su mėsa įgauna naują mistinę prasmę – vidinį gamtinio ir viršgamtinio pasaulių sąryšingumą.

Galima kalbėti apie savitą šių menininkų požiūrį į fantastinio asociatyvaus mąstymo teikiamas galimybes. Čiurlionis pabrėžia vaizduojamojo pasaulio skaidymą į kelis sugretinamus ir tarpusavyje oponuojančius prasminius planus. Jis, kaip ir M. Chagallas, savo metafizinės pakraipos kūriniuose išryškina paradoksalią fantastinį pasaulį ir svajos intensyvumą. Realistiniame kontekste panaudodamas netikėtus fantastinius ir siurrealistinius elementus dailininkas tarsi išplečia įprastinius erdvės ir laiko rėmus, keičia juos pagal meninius principus. Šis realaus ir fantastinio pasaulio sugretinimas teikia jo kūriniams ypatingą daugiaprasmiškumą ir giliamintiškumą. De Chirico apskritai abejoja empirinio mus supančio pasaulio realumu ir kiekvieną daiktą siūlo vertinti pagal tai, kokias mįslingas mintis ar asociacijas jis sukelia suvokėjui skverbiantis į vidinę nepaklūstančią laiko poveikiui metafizinę jo esmę. Šiuose apmąstymuose matyti platoniškojo amžino grožio kupino idėjų pasaulio atspindžiai.

Glaustai apžvelgę paskutinio – „metafizinio“ – tarpsnio Čiurlionio paveikslus ir palyginę su metafizinės tapybos pradininko De Chirico kūryba galime teigti, kad jokie kiti XX a. pradžios Vakarų dailininkai taip intensyviai neplėtė ir neatskleidė iki surrealizmo suklestėjimo fantastinio metafiziškai traktuojamo pasaulio erdvių kaip Čiurlionis, Chagallas ir De Chirico. Kiekvienas jų rado savitą simbolinę ir plastinę kalbą. Tiek Čiurlionio, tiek De Chirico peizažų, aikščių erdvėse, architektūrinėse paslaptinių pastatų formose skleidžiasi kitokios metafizinės tikrovės estetikos principai, tikrojo ir netikrojo pasaulių susidūrimo antinomijos, paslaptingos rimties be gyvybės ženklų trage-

dija. Abiejų dailininkų paveikslai kupini paslaptingos, baugios rimties, tarsi laukiant, jog kažkas šiame anapus regimos tikrovės esančiame metafiziniame pasaulyje turi atsitikti.

Šį neįprastą mistinį paslaptingumą Čiurlionio ir De Chirico kūrinuose sukuria įvairūs gamtos elementai, architektūriniai fantastinių ir realių bokštų, pilių, arkadų siluetai, irealios, turinčios didžiasimbolinę prasmę, spalvos. De Chirico paveiksluose viešpatuoja Viduržemio jūros baseino kultūros pasaulis su jam būdingais statiškais antikos architektūros elementais, o Čiurlionio kūryboje – aliuzijos į senųjų Rytų civilizacijų pasaulį arba tiesiog fantastiškai transformuoti įvairių praeities architektūros stilių rudimentai, kurių fone veikia nežemiškos mitologinės esybės.

Taigi Čiurlionis buvo universalistas daugeliu šio žodžio prasmių: gyvenimiškųjų išpūdžių, įtakų imlumo, intelektualinių siekių ir asmenybės kūrybinės raiškos formų įvairiapusiskumu, nenoru apsiriboti viena meno rūšimi, konceptualizuota schema, metodu, kryptimi. Jis tarsi liana vijosi apie didįjį Pažinimo medį ir siekė perteikti įvairias kūrybinės saviraiškos formas. Kūrė muziką ir tapė, pasižymėjo poetine mąstysena ir turėjo neabejotiną literato talentą, pastabumą, raiškų stilių, kuris nespėjo išsiskleisti. Tai buvo reti tik didiems menininkams būdingi bruožai. Jis nesitenkino pasiektu ir nuolatatos ieškojo, drąsiai paneigdamas tai, ką darė vakar. Novatoriška jo kūryba nepaisė savo apribojimų ir tiesiogiai siejosi su vėliau atsiradusiu klasikiniu modernizmu.

Čiurlionis anksčiau nei Schönbergas, Kandinsky, Klee ir kiti modernistinio meno korifėjai atskleidė serijinės kompozicijos muzikoje, abstrakčiosios dailės, poetinio siurrealizmo ir metafizinės tapybos galimybes vaizduojamojoje dailėje. Unikalaus talento dėka lietuvių menininkui pavyko ne tik pajusti naujas meno raidos tendencijas, tačiau ir nelyg aplenkus laiką sukurti savitą tapybos bei muzikos stilių, nubrėžti naujas dailės ir muzikos sklaidos perspektyvas, kurios tuo metu dar tik ryškėjo kaip užuomazgos, o vėliau tapo neatsiejama modernistinės sąmonės dalimi.

Kita vertus, Čiurlioniui būdingas universalizmas, nepaisant sąlyčio su minėtomis kryptimis, objektyviai neatitiko modernistinio meno skaidymosi į įvairias sroves tendencijos. Dėl to jis nepaisė atskirų meno krypčių, metodų principų apribojimų ir iškilo virš jų, nenorėjo lįsti į praradusią gyvybingumą žalčio išnarą, kadangi tai yra ne universalisto, genijaus, o vidutinybių, epigonų kelias. Jis siekė įveikti siaurus kūrybingą asmenybę, jos spontaniškus kūrybinės dvasios polėkius varžančius apribojimus.

Ir pagaliau jo kūrybą itin paveikė priešinga internacionaliniam modernizmo stiliui suartėjimo su lietuvių liaudies meno tradicijomis tendencija. Ir tai vyko natūraliai, dėl glaudaus ryšio su nuo vaikystės jį supusiu landšaftu, psichoetniniais lietuvių mentaliteto, tautosakos ypatumais, įgavusiais Čiurlionio muzikoje ir dailėje modernų pavidalą.

1985, 1993

TOLIMŲJŲ RYTŲ DAILĖS ATSPINDŽIAI M. K. ČIURLIONIO TAPYBOJE

Čiurlionio orientalizmo ištakos. Brandaus Čiurlionio dailės stiliaus neįmanoma suvokti nepatyrinėjus aiškiai regimų didžiųjų Rytų civilizacijų mitologinės simbolikos, tapybinės estetikos ir dailės tradicijų įtakos. Šioje glaustoje studijoje, remiantis komparatyvistinės metodologijos principais, nagrinėjami jo tapybos ryšiai su Rytų šalių dailės tradicijomis. Lyginama Čiurlionio ir Tolimųjų Rytų tradicinė tapyba, atskleidžiami pasaulėžiūros, mąstymo, kompozicinių, plastinių problemų sprendimo panašumai bei skirtumai. Menininko estetinių pažiūrų ir dailės analizė yra pagrindas įrodyti, kad lemiamą poveikį formuoti brandžiam „sonatinio“ periodo tapybos stiliui turėjo pažintis su Tolimųjų Rytų dailės tradicijomis, kuri padėjo dailininkui sukurti savitą, „muzikalią tapybą“ stilių.

Čiurlionis buvo atviras autentiškai kūrybai ir imlus įvairioms įtakoms; jo pasaulėžiūros interesai aprėpė daugiau žinių, nei matyti iš daugumos dailininko kūrybai skirtų menotyrinių studijų. Jau nuo vaikystės jis domėjosi Rytų civilizacijomis, o su Rytų tautų dailės kūriniiais pirmą kartą susidūrė paauglystėje kunigaikščio M. Oginskio rūmuose, kai grojo jo rūmų orkestre. Vėliau Rytai tapo neatsiejama jo pasaulėžiūros, dvasinių interesų ir kūrybos dalimi.

Nors didžiųjų Rytų ir Vakarų civilizacijų per šimtmečius susiklosčiusios meninės kultūros formos labai skirtingos, tačiau Vakaruose atsiranda asmenybių, kurios, pajutusios kitokio Rytų meno žavesį ir autentiškumą, pajėgia atsiriboti nuo įprasto mąstymo ir, peržengusios savos kultūrinės tradicijos ribas, integruoja neeuropinių meno tradicijų vertybes. Stimulų būna įvairių: dvasinis artimumas konkrečioms pasaulėžiūros nuostatoms, pasaulio ar meninio regėjimo formoms, asmeniniai siekiai ir pan.

Čiurlionis jautė būtinybę išsiveržti iš ribotos eurocentrinės pasaulio vizijos įtakos. Romantikų, Schopenhauerio, Nietzsche's, O. Wilde'o ir R. Tagore's orientalistinių motyvų paveiktas, europinę kultūrą Čiurlionis suvokė kaip sudedamąją plačios pasaulinės kultūros dalį ir kurdamas rėmėsi didžiųjų Rytų civilizacijų kultūros vertybėmis. Dailininkas domėjosi hebrajų, Asirijos, Persijos, Egipto, Babilono, Indijos, Kinijos, Japonijos kultūromis; gilinosi į jų kosmologiją, mitologiją, epus, legendas, filosofiją, religines sistemas, astrologiją, meną. Universaliojoje pasaulėžiūroje nuolat mainosi įvairių civilizacijų simboliai, mitologiniai, religiniai motyvai, išryškinami jų bendri pagrindai, giminiškumas. Tai liudija sudėtingas iš įvairių Rytų civilizacijų perimtas dailininko mitologinių įvaizdžių, simbolių ir metaforų žodynas.

„Bičiulystėje“ (1906–1907) pavaizduotas paslaptingas rytiečio ar inko, nešančio saulę, profilis tarsi simbolizuoja pagarbą dailininko santykį su neeuropinių civilizacijų kultūros vertybėmis. Apsilankęs Sankt Peterburgo Ermitaže ir Aleksandro III muziejuje, laiške Sofijai Čiurlionis entuziastingai rašo: „Yra tokių senų asirietišκών plytų su tokiais baisiais sparnuotais dievais, kuriuos (nežinau iš kur), bet rodosi man, kad pažįstu puikiai ir kad tai yra mano dievai. Yra egiptiečių skulptūrų, kurias baisiai mėgstu“ [Čiurlionis, 1973, p. 49]. Ieškodamas savito meninės saviraiškos stiliaus, jis negalėjo likti nuošalyje nuo amžiaus pradžioje Europoje plačius mastus įgavusio orientalizmo ir jo dėmens „japonizmo“ – poveikio, kuris turėjo ir didžiųjų kinų dailės tradicijos pėdsakų.

Susidomėjimas Rytų daile Vakaruose pasiekė kulminaciją, kai pagilėjo tradicinių kultūros vertybių krizė, atsirado nepasitenkinimas klasikineis meninio mąstymo principais. Įsigalėjus įvairioms neoromantizmo kryptims (simbolizmas, *Art nouveau*, *Modern style*, *Jugendstil*, *Sezession*, *Style 1900*, *Stile Liberty*, *Stile floreale*), kitaip nei romantikų laikais, jau neapsiribojama literatūriniu rytietišκών siužetų atpasakojimu. Postimpresionistinė dailė stengiasi suvokti tapybinės Tolimųjų Rytų estetikos esmę. Kinų ir japonų dailės muzikalumu žavėjosi A. V. Beardsley, H. de Toulouse-Lautrecas, M. Deni, O. Redonas, J. Ensoras, F. Ropsas, J. Whistleris, G. Klimtas, A. Benua, J. Lansere, M. Dobužinskis, F. Kupka, W. Kandinsky, O. Kokochka, A. Kubinas, P. Klee ir daugelis kitų garsių to meto dailininkų. Pavyzdžiui, Vienos secesijos lyderis Klimtas buvo aistringas Tolimųjų Rytų dailės kolekcininkas, turėjo puikią japoniškų estampų ir kinų paveikslų kolekciją. Rytų dailės kūrinius taip pat rinko Beardsley, Toulouse-Lautrecas, Deni, Redonas, Whistleris, Klimtas, Benua.

Neoromantikus domino ne tik metafiziniai, bet ir formalieji dekoratyviniai kinų bei japonų dailės bruožai, kurie perimami ne tik iš vaizduojamosios dailės, tačiau ir iš keramikos, lako dirbinių, širmų tapybos bei kitų taikomosios dailės sričių. Mėgindami atskleisti simbolinę vaizduojamųjų reiškinių esmę, jie studijuoja tradicinei Tolimųjų Rytų dailei būdingą meninio mąstymo atvirumą, aukština improvizacinį pradą, erdvės bekraštybės iliuziją, renkasi rafinuotą ornamentiką, abstrakčių ritmingų arabeskinų formų ir linijų stilizaciją. Iš *ukiyo-e* raižybos, tuo metu populiarios Vakaruose, dailininkai perėmė netikėtus kompozicinius sprendimus, muzikalias grafines schemas, vingrias dinamiškas linijas, lapidarišką stilių; iš širmų tapybos – Tolimųjų Rytų dailei būdingus asimetriško komponavimo principus, arabeskinas formas, atskirų detalių didinimą, formų kartojimą, neišbaigtumą (t. y. *non finito* principą) ir tuščius plotus paveiksluose, kurie siejosi su muzikinėmis pauzėmis.

Simbolistai pamėgsta linijinį piešinį (*ligne symbolique*, *ligne sezession*, *Schallwelle der Linie*) ir piešinį *en négatif*, kuris formuojasi kaip japonų *katagami* mokyklos įtaka ir paplinta grafikoje, knygos iliustracijoje, vinjetės žanre. Tapyboje ir grafikoje klesti stilizacija, vertinamas grafiškumas, muzikalumas. Tapyba darėsi vis dekoratyvesnė: atsirado daugybė iš

japonų dekoratyvinės dailės perimtų plokštuminių stilizuotų gyvūnų, paukščių, plaštakių, laumžirgių, vabzdžių, gėlių elementų, kurie papildė nuolatinio judėjimo, kaitos, augimo koncepciją. Panašūs formalizuoti iš gamtos perimti dekoratyvūs motyvai išplito tarp įvairių meno sričių ir pamažu tolo nuo jų pirmapradžių japoniškų ištakų vaizduojamojoje dailėje. Deja, daugelis tradicinės Tolimųjų Rytų dailės savybių į Vakarų tapybą buvo perkeliamos mechanškai, ne visuomet jaučiant Tolimųjų Rytų tapybos estetikai būdingą rafinuotumą.

Čiurlionio laiškuose, pasisakymuose, paveiksluose ir amžininkų prisiminimuose yra daug aliuzijų į Rytų civilizacijas. Tai nieko nuostabaus, nes orientalizmas buvo neatšiejama jo dalis, itin svarbi estetinėms dailininko pažiūroms ir kūrybai. Rytų poveikį Čiurlionio kūrybai lėmė įvairūs veiksniai. Pirmiausia – nuo romantizmo ideologijos išsigalėjimo laikų Rytų civilizacijos buvo traktuojamos kaip Vakarų kultūros lopšys. Čiurlionis neabejotinai žinojo populiarias teorijas apie Rytus, kaip Vakarų kalbų, mitologijos, religijų, meno formų ištaką ir romantikų išsvajotą dvasingumo priebėgą.

Kita vertus, kalbant apie intelektualią pirmojo XX a. dešimtmečio aplinką, kupiną daugybės prieštarų dvasinių ir meninių ieškojimų, susijusių su modernizmo ideologijos bei meno praktikos atsiradimu, nevertėtų pamiršti esminių mokslo orientalizmo pokyčių, to meto dvasios valdovų Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono „posūkio į Rytus“ įtakos. Šie iškylūs meno filosofai, kaip ir jų idėjų veikiami teosofinio sąjūdžio šalininkai, aukštino Rytų filosofijos, religijos, mitologijos svarbą. Toje intelektinėje terpėje, kurioje brendė Čiurlionis, šios idėjos buvo didžiai gyvybingos.

Trečia, daugelis įtakingų rusų, lenkų, o vėliau ir lietuvių kultūros sąjūdžio narių plėtojo mesianistines idėjas, traktuojančias jų kultūras kaip tiltus, siejančius Rytų ir Vakarų civilizacijų pasaulius. Čiurlionį jaudino lietuvių kultūros sąjūdyje plintančios idėjos apie analogišką lietuvių kultūros misiją, lietuvių kalbos sąsajas su indoeuropiečių kalbų ištaka sanskritu, vadinasi, ir su Rytų civilizacijomis.

L. Gira teigė, kad Čiurlionis net būsimuosius Tautos namus įsivaizdavo su ryškiais rytietišku stiliu elementais. „Matei juk Tamsta mūsų klėtis – svirnelius – koks jų kraigu, stogų panašumas į indų ir kinų bažnyčias, rodos, paimtos ir atvežtos čia iš tolimiausių Azijos kraštų“ [Gira, 1911, Nr. 1, p. 6]. Ir pagaliau svarbiausias veiksnys tikriausiai buvo tas, kad unikalia nuojauta pasižymintis Čiurlionis rafinuotoje ir jam dvasiškai artimoje Tolimųjų Rytų tapybos tradicijoje išvelgė daug idėjų bei formalių plastinių principų, padedančių jam įgyvendinti „muzikalios tapybos“ idėją.

Daugelyje Čiurlioniui skirtų studijų – V. Ivanovo, B. Lemano, S. Šalkauskio, I. Šlapelio, A. Rannito, V. Landsbergio, I. Kato, G. Kazokienės, N. Tumėnienės ir R. Andriušytės – užsimenama apie dailininko kūrybos ryšius su Rytų kultūromis, išvardijami, o neretai ir aptariami aiškiai jo paveiksluose regimi hebrajų, Artimųjų Rytų ir Indijos civi-

lizacijų simboliai bei ikonografiniai elementai. Tačiau, išskyrus pasvarstymus apie neabejotiną Hokusai įtaką, daug svarbesnė Čiurlionio ir Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos santykių problema iki šiol lieka už akademinės menotyros ribų.

Pirmosios Čiurlionio kūrybai skirtos monografijos autorius Lemanas nukreipia tyrinėtojus vėliau tradicine tapusia linkme. „Saulės, šio ugnies centro, viliojančio mus į nežinomas Visatos erdves, kultas, nuostabi idėja vieno prado, jungiančio ir įdvasinančio jam pavaldžią sistemą, paskatino Čiurlionį studijuoti Persijos bei Egipto senovę ir traukia jį dar toliau – prie pačių minties versmių – prie šešių Indijos religijos bei filosofijos sistemų“ [Leman, 1912, p. 12]. Kitas įtakingas rusų meno teoretikas Viačeslavas Ivanovas, analizuodamas lietuvių dailininko kūrybą, kalba apie įgimtą ar paveldėtą lietuvių tautos animizmą, kuris, „matyt, tipiška dera su nuolankiu indiškos kontempliacijos abejingumu ir indišku melancholišku nepatiklumu bet kokiai „realybei““ [Ivanov, 1914, Nr. 3, p. 20].

Šią tradiciją perėmė ir lietuviškoje čiurlionistikoje vėliau įtvirtino Šalkauskis, kuris, plėtodamas mesianistines V. Solovjovo idėjas, teigė, kad ties dviejų pasaulių, t. y. Rytų ir Vakarų krikščioniškųjų kultūrų, riba besiskleidžiančios lietuvių kultūros uždavinys yra jų sintezė. „Vydūnas, užaugęs vokiečių vakarietiško aktyvizmo atmosferoje, pajuto smarkią trauką prie stebėtojiško Rytų idealo, tokio tolimo laiko ir erdvės požiūriu. Čiurlionis, susidūręs Lenkijoje su Vakarų kultūros individualizmu, nepaprastai simpatizavo kosminiam Rytų filosofijos dvasios universalizmui“ [Šalkauskis, 1995, t. IV, p. 173].

Artimųjų Rytų ir Indijos meno tradicijų poveikis buvo natūralus ankstyvajam „literatūrinio-psichologinio simbolizmo“ periodui, kuomet jo kūryboje vyravo simbolizmo estetika bei buvo jaučiama stipri simbolizmo „literatūriškumo“ įtaka.

Simbolistinio orientalizmo paveiktuose Čiurlionio paveiksluose archetipiniai vaizdiniai susipina su baltiškaisiais ir įvairiais itin populiariais to meto ezoteriniuose mokyimuose hebrajų, egiptiečių, babiloniečių, persų, vedų ir krikščionių mitologijos simboliais bei įvaizdžiais. Tai jo paveiksluose iškylantis Saulės, Pasaulio gyvatės (žalčio), galingo paukščio, žuvies, luoto, tilto ir centrinis Pasaulio medžio simbolis, kuris dėl įvairių modifikacijų tampa sakraliniu kalnu, Šventykla, Gyvybės, Pažinimo, Vaisingumo medžiais, Visatos stulpu, kosmine ašimi – simbolizuojančia vidinį *axis mundi*, Dangaus, Žemės, Vandens ir Pragaro sąryšingumą. Lėtai augantis vertikalus medis čia, be *axis mundi* simbolikos, yra jėgos, didingumo, dinamiškos gyvybinės energijos išraiška, priešpriešinama statiskam akmens gyvenimui. Medis ir akmuo kartu simbolizuoja mikrokosmosą, nuolatinį būties virsmus. Kylančios medžių šakos ir vertikalios kitų augalų linijos – judėjimas į dangų, amžinybė, gyvenimo tėkmė, o visad žaliuojantis medis – amžinas gyvenimas, nemirtingumas, metantis lapus medis – nuolat atsinaujinantis pasaulis, cikliškas prisikėlimas ir atgimimas. Gamtos apraiškomis Čiurlionis neretai teikė asmeni-

nius bruožus, pabrėžė jos intymumą. Daugelis jo paveiksluose vaizduojamų gamtos reiškinių, objektų, gyvūnų įgauna antropomorfinį, t. y. sužmogintą, pavidalą (netgi kalnai tarsi gyvos esybės).

Iš Artimųjų Rytų ir Indijos civilizacijų perimti simboliniai vaizdiniai, mitologiniai ir religiniai motyvai, ikonografiniai elementai Čiurlionio kūriniuose papildyti abstrakčia iš Rytų mitologijos nusižiūrėta geometrinių ženklų, skaičių, spalvų simbolika – Saulės ženklu apskritimu, simbolizuojančiu būties pilnatvę, gyvybę, tobulybę, trikampiui – aukščiau – išmintį, keturkampiu – stabilumą. Ankstyvuosiuose paveiksluose taip pat regime įvairius rytiesiškos kilmės ornamentus, archajiškų rašmenų imitaciją, natūralistinius motyvus, reikšmingas spalvas ir juslinį tapomų formų traktavimą („Laidotuvių simfonija“ (1903), „Ožiaragis“ (1904), „Rytas“ (1904), „Tvanas“ (1904–1905), „Pasaulio sutvėrimas“ (1905–1906)). Šiuose paveiksluose vyrauja kultūrinės Senojo Testamento erdvės simboliai. Gausūs rytiesiški elementai – architektūriniai siluetai, detalės, ornamentinės struktūros ir simboliai – aiškesni ne Čiurlionio tapyboje (čia jie pridengiami dailininkui būdinga simboline apibendrinta forma, spalviniais sprendimais), o piešiniuose.

Posūkis į Tolimųjų Rytų dailę. Aplankęs pagrindinius Vidurio Europos kultūros centrus Čiurlionis vis mažiau domisi Artimaisiais Rytai ir Indija, daugiau – Tolimaisiais Rytai. 1906–1907 m. žiemą dailininkas pradėjo antrąjį savo kūrybinės raidos tarpsnį – ėmė ieškoti naujos plastinės kalbos, todėl perdėm literatūriškas simbolistinis rytiesišku motyvų ir ikonografinių elementų traktavimas sumenko. Jam reikšmingiausia tampa subtili, dvasiškai artimesnė Tolimųjų Rytų dailės tradicija, daug įdėmiau Čiurlionis stebi nuolatos besikeičiančios gamtos grožį bei kitaip interpretuoja jos metamorfozių temas.

Vienintelis čiurlionistas, kurio veikaluose aptinkame argumentuotą aliuzijų į Čiurlionio ryšius su tradicine kinų daile, yra Rannitas, kuris apsiriboja fragmentiškais samprotavimais apie analogišką „dvasinį sąskambį“ su kūrybine Visatos energija, jos dinamizmo raiška tradicinėje kinų ir Čiurlionio tapyboje. Menotyrininkas taikliai pastebi, kad „kinų tapytojams būties dinamizmo perteikimas buvo absoliutus ir pastovus principas. Dao, visų daiktų ir būties procesų aktyvumo pagrindas, buvo suvokiamas kaip jėga, reguliuojanti visuotinį spontaniškumą“ [Rannit, 1984, p. 77].

Čiurlionio kūriniuose jis taip pat regi objektyvios ir nekintamos dvasios pėdsakus: ji yra už dabarties, suvokiama kaip darbų šaltinis ir tikslas, kurio padedamas, menininkas pertvarko chaosą ir reguliuoja savo būtį. Rannitas pasitelkia garsaus Tsing (Jing) epochos teoretiko ir dailininko Mu Qi (261–303) prisipažinimą, kad jis „gali kvadratiname popieriaus lape sutalpinti begalybę“, ir jo mąstymus, jog tikro menininko mintis bei kūryba susilieja su absoliučia Mintimi ir skleidžiasi visiškai laisvai. „Panašiai, – teigia Rannitas, – ir Čiurlionio siela per jo meną susilieja su didžiąja kosmine dvasia, ir kūrybingumas trykšta iš jo tarsi nesustabdomas vandens srautas. Šiuo momentu

kūrybos procesas įgauna ypatingą spontaniškumą, ir jo tapybos darna, harmoningumas tampa vidinės pilnatvės išraiška“ [Ten pat].

Kuomet Čiurlionis pirmą kartą išvydo Tolimųjų Rytų dailininkų kūrinius bei kaip rutuliojosi jo pažintis su šia savita dailės tradicija, tikslų duomenų neturime. Su tradicinės kinų ir japonų tapybos meistrų kūriniais ar jų kopijomis dailininkas galėjo susipažinti dar studijuodamas Leipcigo konservatorijoje ar Varšuvos dailės mokykloje. Tikriausiai šių paveikslų reprodukcijas jis pirmiausia išvydo gilindamasis į neeuropinių tautų dailės istoriją, kadangi Tolimųjų Rytų daile XIX–XX a. sandūroje Vakaruose buvo itin domimasi – apie ją rašyta daugelyje meno žurnalų ir populiariausių prancūzų, vokiečių, rusų kalbomis išleistų visuotinių dailės istorijų. To meto jų reprodukovimo lygis sudarė galimybę pajusti aukštą koloritinę jos kultūrą, erdvės begalinumą, plastiškos lanksčios linijos žavesį ir ypatingą meninės formos glaustumą.

Pirmaisiais naujojo šimtmečio metais Čiurlionis neabejotinai matė japonų dailės kūrinius, eksponuotus Varšuvoje, *Zachęta* galerijoje, A. Kriwulto meno salone ir kitose parodose, tačiau tuomet japonų dailė jam nebuvo tokia aktuali, kaip ateinančiame dvasinės raidos etape, kai iškilo naujos plastinės kalbos problema. Japonų dailės savitumas tuomet jau buvo aptarinėjamas meno kritikų ir įvairių jaunųjų dailininkų grupuočių.

Pirmą patikimą dokumentinį liudijimą apie dailininko pažintį su Tolimųjų Rytų daile aptinkame tik 1906 m. kelionių po Vakarų ir Vidurio Europos kultūros centrus metu. 1906 m. rugsėjo 1 d. laiške iš Prahos jo mecenatei ir artimai draugei B. Wolman, vardydamas šio miesto muziejuose regėtus kūrinius, pamini japonų „panneaux“, arnotus ir audinius [Čiurlionis, 1960, p. 195].

Ši aliuzija į japonų „panneaux“ nepaprastai svarbi, kadangi mėgstamiausias japonų širmų ir pertvarų tapybos žanras buvo peizažinė tapyba. Didžiosios kinų peizažinės tapybos tradicijos, šiek tiek pakitusios, Japonijoje išliko gyvybingos iki XIX a. pabaigos. Kita vertus, nevertėtų pamiršti, kad *Мир искусства* būrelio nariai Sankt Peterburge, prie kurių šliejosi gyvendamas šiame mieste Čiurlionis, buvo Tolimųjų Rytų dailės gerbėjai, aktyviai ją propagavę savo kūryboje ir įvairiuose periodiniuose leidiniuose.

Nenuostabu, kad būtent 1906–1907 m. Čiurlionio kūrybą itin veikia Tolimųjų Rytų dailė. Pirmiausia tai tarpsnis, kuomet dailininkas aplanko daug svarbių Europos kultūros centrų, muziejų, galerijų ir turi galimybę kritiškai įvertinti tuometinės Vakarų dailės klasikinio modernizmo priešaušrį bei sugretinti jo laimėjimus su Tolimųjų Rytų daile. Informaciją apie Rytų dailę jis rinko ne iš antrinių šaltinių, o analizuodamas bei lygindamas Tolimųjų Rytų ir Vakarų dailės galimybes kūrybos siekiams įgyvendinti. Antra, tai svarbaus lūžio metas: Čiurlionis imasi abstrakcijos ir poetinio siurrealizmo.

Toks imlus grožiui menininkas, koks buvo Čiurlionis, išvydęs svaiginančių erdvių ir neišsakymo poetikos kupinus gamtos grožį aukštinančius Tolimųjų Rytų dailininkų

kūrinius, negalėjo neįsijoti dvasios giminystės, vidinio artistizmo ir galingų jėgų jame susikaupusių panteistinių vizijų saviraiškai. Skirtingai nei daugelis pirmtakų ir amžininkų, kurie pirmiausia kreipė dėmesį į išorinius ir išpūdingus Tolimųjų Rytų dailės aspektus, Čiurlionis žvelgė giliau ir jos dvasią suvokė intuityviai.

Nuo 1906 m. Čiurlionio tapyboje atsiranda naujų Tolimųjų Rytų dailės tendencijų. 1906–1907 m. žiemą tapytuose paveiksluose matyti spontaniškosios dailės elementų. Tikriausiai iš pradžių stipriausią poveikį jam turėjo dekoratyvinė ir spontaniškoji japonų širmų bei pertvarų tapyba, apie kurią dailininkas užsimena laiške iš Prahos. Vertėtų priminti, kad populiariausi jos siužetai yra metų laikai ir įvairūs gamtos motyvai. Ciklai „Kibirkštys“ (1906), „Žiema“ (1906–1907), „Pavasaris“ (1907–1908), „Vasara“ (1907–1908) ir paveikslai „Naktis“, „Kalnai miglose“ (abu 1906) patvirtina išsivysčiusias spontaniškas tendencijas.

Čiurlionis, kaip ir Tolimųjų Rytų dailininkai, tarsi siekia perteikti vidinį „dvasios dvelksmą“, gelminius sielos polėkius, nevengdamas natūralių dažų nutekėjimų. Paskiriems iš minėtų paveikslų artimi spontaniški Kioto mokyklos meistrų Kōetsu ir Sōtatsu tapymo principai, koloritinė gama ir motyvai. Tai dar geriau matyti paveiksluose „Gėlės“ (1907–1908), „Pavasaris“ (1908). Glaudžiai susiliejęs su gamta, apimtas transo būsenos dailininkas sukuria kompozicijas. Jose atsiranda tipiskų Tolimųjų Rytų dailei krioklių, vandens srautų, trapių plonyčių medžio šakelių, drugelių, dekoratyvių drugių, ištapytų žolių stiebelių motyvų, neryškių tarsi spalvotu tušu išlietų dėmių. Dekoratyvumas pirmiausia išgaunamas formaliomis meninės išraiškos priemonėmis, stilizuotu, turinčiu kaligrafiškumo elementų piešiniu, muzikaliomis arabeskinėmis formomis, gyvybingumo kupinomis vingriomis linijomis, emocine spalvos, tonų, pustonių galia.

Tolimųjų Rytų dailė tapo raktu, atvėrusiu Čiurlioniui duris į kokybiškai naują muzikalią brandaus „sonatinio“ periodo tapybą: jis kitaip perteikė plastinę kalbą, kompozicijos, erdvės, meninio laiko ir menų sąveiką, spalvinę paveikslo kultūrą; ėmė vadotis iš literatūriškumo, daiktiškumo balasto, suvokti naujų erdvių sprendimų, vingrios linijos, kaligrafiško piešinio, ritmo, arabeskinų formų, neužpildytos erdvės ir pan. galimybes. Išvydęs japonų raizybos meistrų kūrinius, Čiurlionis sugebėjo išsivystyti gilius Tolimųjų Rytų tapybos klodus, su kuriais siejasi rafinuočiausi pasaulinės tapybos raidos puslapiai.

„Sonatiniame“ tarpsnyje Tolimųjų Rytų dailės poveikis yra daug įvairiapusiškesnis. Į Čiurlionio atmintį įstringa kinų ir japonų dailei būdingi nauji kompozicijos, perspektyvos sprendimai, dulksvas koloritas. Iš jo paveikslų nyksta ryškios spalvos, pamažu išsivyrėja santūri, blausi tarsi pro ūkus ir rūkus regima šviesa, atsiranda didžios simbolinės prasmės kupini neužpildyti paveikslų plotai, temos plėtojamos subtilia kelių santūrių tonų gama.

Čiurlionio tapyboje išsivyrėja Tolimųjų Rytų dailininkų pamėgtas peizažo žanras, kuris esmiškai skiriasi nuo vakarietiškos natūralistinės ir neoromantinės peizažo sampratos. Dailininkas nemėgdijo tikrovės, peizažas interpretuojamas metaforiškai, apeliuojama

į metafizines gamtos pasaulio prasmes. Jis tapo ne realią, o idealią subjektyvia sąmone pagrįstą tikrovę: poetizuoja žmogaus nesudarytą pirmąją gamtos grožį ir darną.

Paveiksluose atsiranda Tolimųjų Rytų peizažinei tapybai būdingi motyvai: statūs lyg bokštai aptrupėję kalnai, grakštūs aukšti mediniai tiltai, lygūs tarsi veidrodis vandens paviršiai, valtelės, tinklai, išdidinti ir vėtros palenkti medžiai, daugybė japonų dekoratyvinei širmų bei pertvarų tapybai būdingų augalų, gėlių, skrendančių drugelių motyvų. Tolimųjų Rytų dailė skatina Čiurlionį įtvirtinti naują „sonatinį“ tapybos stilių – jam būdingas elegantiškas linijinis piešinys, jautrūs tonų santykiai, ornamentiškas, grafiškos struktūros.

Teiginį apie Tolimųjų Rytų tapybinės estetikos įtakos augimą patvirtina įdėmios Hiroshige peizažų bei Hokusai paveikslo „Banga“ studijos ir savita reinterpretacija „Jūros sonatoje“, kuri rodo, kad Čiurlionio kūrybai buvo svarbesnis ne *ukiyo-e* raizybai būdingas piešinio raiškumas bei spalvų intensyvumas, o Hokusai ir Hiroshige kūriniuose išlikęs didžiajai kinų ir japonų peizažinei tapybos tradicijai būdingas santūrumas, formos rafinuotumas, neryškūs tonai ir vidinis artistizmas.

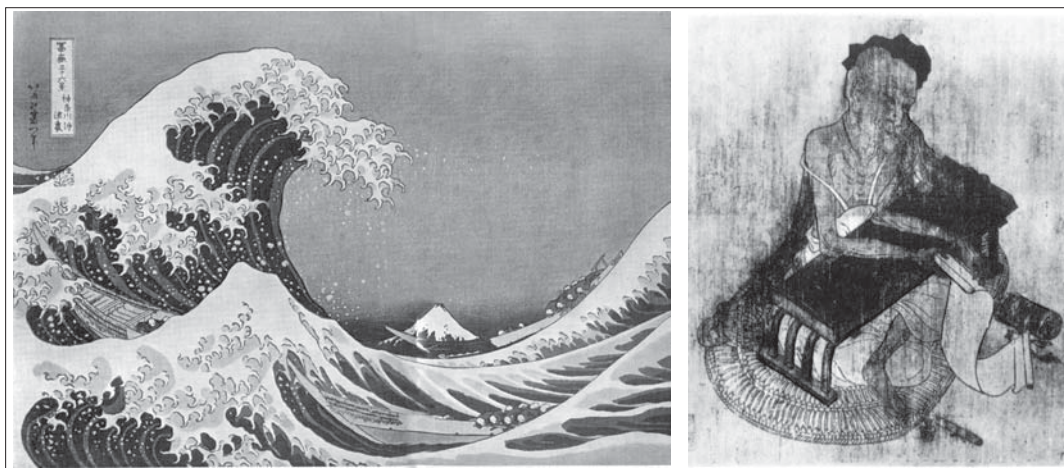
Neabejotiną Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos estetikos veika matyti iki šiol nė vieno menotyrininko plačiau neapartame orientalizmo pagrindu sukurtame paveiksle „Vasaros sonatos. Allegro“ (1908), kurio antrame plane gana aiškus tipiškas orientalistinis peizažas – toli vandens platybėse stūksančių stačių kalnų siluetai, salos ir plaukiojančios džonkos. Paveikslas išsiskiria subtiliu peizažinei Tolimųjų Rytų tapybai būdingu koloritu ir jautriu grafišku piešiniu. Jis, kaip ir minėtas Hokusai „Bangos“ įkvėptas paveikslas, pasirašytas dailininko inicialais MKČ. Net pasirašymo ideograma stilizuoja ma pagal hieroglifinių ženklų stilistiką, o jų vieta yra tiksliai kinų ir japonų dailininkams įprastoje vietoje. Ar tai atsitiktinis sutapimas?

Šie du brandūs, vieninteliai autoriaus pasirašyti tapybos darbai, kuriuose regimos aiškos citatos iš Tolimųjų Rytų dailės, akivaizdžiai byloja apie naujus estetinius „sonatinio“ periodo orientyrus. Be minėtų motyvų, tiesioginių aliuzijų į Tolimųjų Rytų dailę regime ir kituose šio laikotarpio paveiksluose, pavyzdžiui, „Saulės“ sonatos „Scerzo“ dalyje vaizduojami kalnai, juos jungiantys tiltai, vandens erdvės ir dekoratyvūs pasikartojantys gėlių bei peteliškių elementai. „Pavasario“ sonatos „Scerzo“ dalyje matyti peizažinėje tapyboje ir japonų raizyboje plačiai paplitęs galingas lietaus srautas, „Žalčio“ sonatos „Andante“ – lygių vandens erdvių ir dekoratyvių peteliškių vaizdiniai, skaidri tapymo maniera bei subtilus dulksvas koloritas, o „Rojuje“ – tiltai ir akvedukai, nutiesti per vandens erdves.

Neturint patikimų dokumentuotų šaltinių, sunku tiksliai pasakyti, kas iš kinų ar japonų tapytojų buvo pagrindinis Čiurlionio įkvėpimo šaltinis, kadangi panašius motyvus tapė kinų tapytojai Mu Qi, Hsia Kouei, Ni Zanas, Ma Yuanas, Ma Linas, japonai

Shūbunas, Shukō, Sesshū, Hokusai, Hiroshige ir daug jų įtakingų kinų *wenrenhua*, japonų *haiga*, *bunjinga* (*nanga*), *ukiyo-e* mokyklų sekėjų.

Čiurlionį su Tolimųjų Rytų tapybos tradicijomis sieja daug esminių pasaulėžiūros ir kūrybos nuostatų. Pirmiausia universalizmas, kuris skleidėsi keliais aspektais – kūry-



binės raiškos formų įvairovė, siekimu išryškinti vidinį menų sąryšingumą. Menininkui būdingas universalumas ir novatoriškumas siejo įvairias kūrybinės saviraiškos formas. Priešingai paplitusiems požiūriams, jis niekuomet neužmetė muzikos, dar ir tapė, kūrė literatūrą. Jam, kaip ir daugeliui universalistų, taip pat būdinga filosofinė refleksija.

Juk Tolimųjų Rytų tapybos korifėjai Wang Wei, Mi Fu, Su Shichas, Ikkyū Sōjūnas, Shūbunas, Sesshū, Schukō, Taiga, Busonas, Gyokudō bei kiti, kaip ir Čiurlionis, buvo universalios asmenybės, vienu metu užsiimančios įvairiais menais. Kita vertus, Čiurlioniui būdingas universalizmas sudarė palankias sąlygas peržengti perdėm siaurų estetiinių nuostatų, koncepcijų, meno stilių ribas ir pozityvius jų elementus įtraukti į universalią estetinę sistemą, natūraliai pereiti nuo vienos meno rūšies prie kitai meno rūšiai būdingų išraiškos priemonių.

Čiurlionio ir Tolimųjų Rytų tapybinės estetikos sąsajos. Čiurlionio asmenybėje, pasaulėžiūros ir estetikos nuostatose daug Tolimųjų Rytų menininkams artimų interesų bei bruožų. Jis buvo subjektyviai sąžiningas, nuolatos degė naujais sumanymais, siekė tobulumo ir nesitenkino pasiektais rezultatais. Buvo jautrus, pažeidžiamas, aukštino dvasines vertybes ir kartu kupinas orumo, savo kūrybos vertės suvokimo, tvirtų etinių ir humanistinių nuostatų. Iš čia kilo kūrybinės asmenybės principinio neišbaigtumo idėja ir savikritiškumas. Kaip ir Tolimųjų Rytų tapytojai, jis buvo įsitikinęs, kad vientisos kompozicijos kūrimas yra tarsi Visatos modelio pakartojimas, kurį pasiekia tik geras ir kilnus

Hokusai.

„Banga“

M. K. Čiurlionis.

„Jūros sonata.

Finale“. 1908

žmogus. Čiurlionį su Tolimųjų Rytų menininkais suartina ir vienatvės poetizavimas. „Vienatvė, – teigia jis, – yra didelis mokytojas ir bičiulis“ [Čiurlionis, 1973, p. 50].

Iš tėvo pasakojimų apie nuolatinės klajones miškais, paupiais, ežerų pakrantėmis, klausymosi apie paukščių balsus, žvėrių ir žuvų įpročius, anot sesers, visi vaikai, o ypač vyriausias sūnus Konstantinas, perėmė meilę gamtos grožiui, įvairiausioms jos apraiškoms, pomėgį klaidžioti po reto grožio Dzūkijos miškus. Gamta Čiurlioniui, kaip ir Tolimųjų Rytų tapytojams, buvo autentiškos būties stichija. Gyvos gamtos simbolis jam yra žalia spalva ir jo tekstuose iš sąmonės gelmių iškylanti žalumos sąvoka. Jis nuolat jaučia jį priglaudžiančios ir harmonizuojančios žalumos ilgesį.

„Neapšviestas žmogus, žiūrėdamas į esančius aplink jį gamtos gražumus, – rašo Čiurlionis straipsnyje „Lietuvių dailės paroda“, – neišreiškia balsiai savo pasigėrėjimo, kaip tai kiekviename žingsnyje daro vadinamoji inteligentija, bet šitai nereiškia, kad neatjaučia saulės tekėjimo ir nusileidimo gražumo, kad neatskiria giedros vaivorykštės nuo sunkaus debesio, upelio ūžimo nuo paukščių čiulbėjimo, tolumo griausmo murmėjimo nuo pilno paslapčių ir rimtumo pasakojimo tamsaus iš senatvės miško. Sodietis klauso ir žiūri tyliai, niekas jo nemokina: žiūrėk, kaip tai gražu. Jis patsai žino. Ir gėrasi gamta, bet taip pat saviškai: suformuoja dainas, o jose yra viskas, visi gamtos grožybių turtai; pastebėti, papasakoti, išvardyti, ir išvardyti sušvelnintai...“ [Ten pat, p. 279].

Čiurlioniui, kaip ir daugeliui Tolimųjų Rytų tapybos meistrų, būdingas itin skaudus nenumaldomai bėgančio laiko suvokimas, ypatingas reiklumas sau, ryškus autentiško ir neautentiško būties lygmens atskyrimas, nuolatinis gyvenimo prasmės ieškojimas, išryškėjęs dar ankstyvajame jo kūrybinės raidos etape. 1902 m. Leipcige jis rašo: „Viskas žūna, praeina. Ateitis pavirto praeitimi, ir kas joje – puvenos, kvailybė. Tiek daug kalbama ir mąstoma apie gyvenimą. Gyvenimas... O! gyvenimas... Kurgi jisai, parodyk? Ar tai tas gyvenimas? Ko jis vertas? Gražiausios idėjos truputį paskambės ore, žmonės pasiklausys, pasiklausys, pagirs, net atmintinai išmoks, o kiauiliškas gyvenimas velkasi savo tvarka. Nuolat kalbame ką kita, darome ką kita. Tiek žodžių! Tai vaizdiniai įvairių kilnių ir gražių dalykų... Kur tie dalykai? Argi mes turime dvilypį gyvenimą: vienas šlykštus – tikrovėje, o kitas, gražusis, kilnusis – tiktai žodžiuose, ore? Kodėl negalima gyventi vien tik tą kitą gyvenimą? Kodėl jis yra toks nepagaunamas? Ko gi aš noriu? Noriu būti kitoks, noriu, kad būtų kitaip, noriu kitokio gyvenimo. Nežinau kelio“ [Čiurlionis, 1960, p. 151–152].

Vėliau, pajutęs savo meninį pašaukimą, Čiurlionis tarsi virsta klasikiniu atsidasusio menui introverto tipu, kuriam autentiškas gyvenimas neatsiejamas nuo visiško pasišventimo kūrybai. Šiuo aspektu jis primena neodaizmo, čan, dzen estetiką išpažįtančius kinų *fengliu* („vėtros ir srauto“), *wenrenhua* (intelektualų) ir japonų *haiga*, *zenga*, *bunjinga* mokyklų šalininkus, plėtojusius Meno kelio, t. y. gyvenimo pašventimo menui,

ideologiją. Minėtų Tolimųjų Rytų mokyklų menininkai atsiribodavo nuo titulų, visų išorinių būties formų ir pašvėsdavo savo gyvenimą menui, juos supančios gamtos grožiui kontemplančiai bei įprasminčiai.

Tradicinėje Vakarų dailėje vyrauja dėmesys žmogiškajam pradui, pabrėžiamas jo viešpatavimas gamtai, o Čiurlionio kūryboje, kaip ir Tolimųjų Rytų kūrėjų, – priešingai: žmogaus susiliejimas su jį supančia gamtos stichija ir įsiklausymas į slėpininguosius jos šifrus. Čiurlioniui ir Tolimųjų Rytų dailėi svetimas antikinis mimezės principas, t. y. išorinio pasaulio mėgdžiojimas, tikrovės imitavimas, vergiškas jos kopijavimas. Jo meninės kūrybos koncepcijos esmė – rytietiški kontempliacijos ir meditacijos, t. y. vidinio regėjimo – principai, paaiškinantys archetipinį daugelio Čiurlionio vizijų pobūdį, jo paveikslų gelmę ir metaforiškumą.

Dailininkui svarbiausia atskleisti ne išorinę, o gelminę dvasinę tapomų objektų bei reiškinių esmę. Atmesdamas moderniojoje Vakarų kultūroje vyravusį neįveikiamą radikalų dvasios ir materijos, dieviško ir žmogiško, idealaus ir realaus, grožio ir bjaurumo ir pan. supriešinimą, Čiurlionis savo kūryba siekia išryškinti priešybių vienybę bei darną. Jis plėtoja savitą dvasios ir materialaus praeinančio pasaulio skirtingumo koncepciją. Įsijausdamas į meninės kūrybos objektą bei atsiribodamas nuo išorinio pasaulio, jis ne tik perteikia gamtos ir Visatos harmonijos, principinio neišsakomumo idėją, tačiau kartu ir fiksuoja vidinę realybę – nuoseklią konkrečių išgrynintų sąmonės būsenų kaitą.

Tolimųjų Rytų kultūroms labai būdingos panestetizmo tendencijos. Čia menas neretai iškeliama aukščiau kitų dvasinės veiklos formų, todėl perima religijos ir filosofijos funkcijas. Jis traktuojamas kaip giliausių žmogaus dvasios polėkių, minčių ir jausmų išraiška, nukreipta į gamtos ir Visatos paslapčių pažinimą. Vertėtų priminti, kad peizažinės kinų ir japonų tapybos meistrai kosmosą suvokė kaip „gyvą realybę“ ir svarbiausiu tapybos tikslu skelbė autentišką menininko dvasios polėkio bei kiekvieno vaizduojamojo objekto gyvybinės pulsacijos perteikimą, kuris siejamas su reikalavimu dailininkui įsijausti į Visatos ritmus ir kuriant leisti jiems plisti po kūną. Jei dailininkas pajėgia įsijausti į vaizduojamojo objekto dvasią ir perteikti dvasinę kūrėjo energiją, vadinasi, jis vertas tikro menininko vardo.

Klasikinėje Vakarų dailėje kompozicinė vienybė pasiekama išryškinant atskirų paveikslo dalių pusiausvyrą kompozicinės ašies atžvilgiu, o Tolimųjų Rytų tapytojams ir brandžiam Čiurlioniui (išskyrus „Rex“, 1909) gražu asimetriška kompozicija, natūralus pusiausvyros pažeidimas, išlaisvinantis menininko kūrybiškumą ir teikiantis peno vaizduotei. Pusiausvyros ir simetrijos sureikšminimas nulėmė statišką Vakarų klasikinės dailės pobūdį, o tradicinei Tolimųjų Rytų dailėi būdingas sąmoningas pusiausvyros pažeidimas, asimetriškas komponavimo principas padėjo išgauti didesnę dinamiškumą bei skatino išryškinti meninio lauko struktūrų emocinio poveikio galią. Tolimųjų Rytų mene

ir Čiurlionio tapyboje svarbi vertikalė, nuolatinis vaizdinių ir linijų kilimas aukštyn, nors neretai ji pinasi su horizontaliomis struktūromis, kurios tikriausiai siejasi su plokštumi- niu Lietuvos lygumų kraštovaizdžiu.

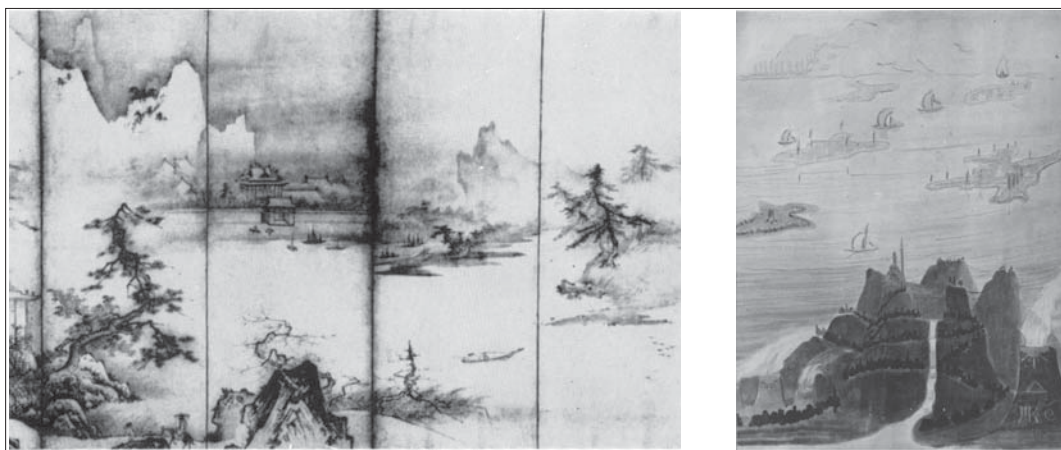
Čiurlioniui ir Tolimųjų Rytų dailei būdingas filosofinis požiūris į tapybą. Lietuvių dailininko, kaip ir daoizmo, čan, dzen tapybinės estetikos šalininkų, kūriniai yra „idėjų tapyba“, kuri atsiranda dailininkui intymiai bendraujant su gamta, išiklausant į jos rit- mus ir nuolatinis pokyčius. Čia vyrauja intuityvus tikrovės suvokimas, didžios papras- tumo poezijos ieškojimas.

„Idėjų tapyba“ reikalauja iš suvokėjo aktyvių intelektinių pastangų, įsijautimo, netgi savotiškos meditacijos, skatinančios mąstyti. Dailininkas savo paveikslais tarsi ska- tina suvokėją įsijausti į simbolių pasaulį ir aktyviai išgyventi asmeninį santykį su vaizduo- jamuoju objektu, priartėti prie kūrėjo dvasios būsenos. Žiūrovas turi būti vertas dailinin- ko kūrybinių pastangų, transformuojant pirmą pradžią chaosą į darną. Aukščiausias tikro kūrinio vertinimo kriterijus Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos meistrams yra kūrinio sugebėjimas priversti suvokėją mąstyti. Toks požiūris artimas ir Čiurlioniui, kurio „idėjų tapyboje“ yra sąlygiškumo, simbolinio mąstymo, vaizduojami reiškiniai stilizuoti.

Nors vaizdines paveikslų struktūras Čiurlionis plėtoja nuosekliai, matyti Tolimų- jų Rytų dailei būdingas neišsakymas, estetinė užuomina, neišbaigtumas. Dailininkui bu- vo svarbiau naują idėją iškelti, suvokti jos esmę, nei įgyvendinti praktiškai. Tai paaiškina daugelio jo dailės, muzikos, literatūros kūrinių neišbaigtumą, kurį galime įvardyti ir sąmoninga conceptualia nuostata, kadangi neišsakyme, estetinėje užuominoje jis regėjo visa ko pradžią, galingą būties jėgą. Neužpildytos erdvės Čiurlionio, kaip ir Tolimųjų Rytų tapytojų, kūriniuose virsta reikšminga sudvasinta, meditacine realybe, vidine rimtimi, dvasios neužpildymu, pauze, tyluma. Nuodugnai išnaudodamas emocinę tuštumos, neužpildyto ploto galią, Čiurlionis kartu siekė darnos su kitomis vaizdinėmis struktūro- mis, siekė išsaugoti kompozicinių sprendimų vientisumą. Tai mąsli tapyba: būtina įsijausti, medituoti, giliau mąstyti – tada laipsniškai bus suvokiamos, interpretuojamos sudeda- mosios kūrinio dalys, o vėliau – ir visuma.

Brandus Čiurlionis daugiau tapė tempera ir pastele popieriuje arba šias techni- kas maišė viename kūrinyje. Meninės išraiškos priemonėmis Tolimųjų Rytų dailei arti- mesnės jos nei aliejinė tapyba. Pamėgta tempera padėjo dailininkui išgauti Tolimųjų Rytų tapybai būdingą švelnų plastišką kontūrinį piešinį, tonų ir pustonių skaidrumą, prislopintą dekoratyvumą, jautrius arabeskinų formų ir minkštų linijinių struktūrų santykius. Čiurlionio paveiksluose, kaip ir peizažinėje Tolimųjų Rytų tapyboje, hori- zonto linija driekiasi nepaprastai aukštai, kadangi vaizdas pateikiamas dažniausiai iš paukščio skrydžio regos taško. Ciklinės kompozicijos nuolatos kaitaliojasi erdvės ir laiko atžvilgiu.

Dailininko pasaulėžiūra ir kūryba pagrįsta panteizmu, žmogaus vienovės su jį supančiu pasauliu idėja. Dauguma jo kūrinių atsirado paskatinti meditacijos, išiklausymo į slėpiningus gamtos šifrus, susikaupimo, idėmiai gilinantis į konkretų gamtos reiškinį. Tai ir yra jo artimumas Tolimųjų Rytų tapybos estetikai. Šis artimumas pirmiausia



matyti iš darnių žmogaus ir gamtos santykių. Čiurlionis, kaip ir Tolimųjų Rytų tapytojai, žmogaus dažniausiai nesureikšmina. Jis – organiška gamtos, nedalomos Visatos procesų stichijos, nesibaigiančio gyvenimiškųjų virsmų srauto dalis.

Šis kosminis universalizmas, kuriame aš ištirpsta gamtos bekraštybėje, jungia rytietiškas žmogaus būties laikinumo ir principinio neišsakomumo idėjas. Čiurlionio paveikslų objektai paklūsta natūraliems gamtos ritmams; akivaizdus žmogaus būties laikinumas ir iliuzoriškumas, palyginti su didinga kosmoso bei gamtos amžinybe – tokia jo samprata susiformavo po ilgų Rytų mitologijos studijų. O cikle „Zodiakas“ (1907) išigali išskirtinis dekoratyvumas, aukšta spalvinė kultūra, formos lakonizmas. Minėtos savybės vėliau išplėtojamose „Žvaigždžių sonatoje“ (1908) ir didingame „Rex“ (1909).

1908 m. dailininkas ima domėtis jam dvasiškai artimesne santūria ir aukštos toninės kultūros peizažine Tolimųjų Rytų tapyba, kurios įtaka itin stipri sonatų cikluose. Čiurlionis jai artimas nepaprastai išplėtotu erdvės pojūčiu, siekimu perteikti kosmoso platybėms būdingą beribiškumą. Erdvė yra pamatinė jo brandžios tapybinės estetikos kategorija, esmiškai išskirianti Čiurlionį iš tuometinių Vakarų dailininkų ir suartinanti jį su Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos tradicija. Jau ankstyvuosiuose kūriniuose matomas susižavėjimas gamtos metamorfozėmis ir jų poetizavimas ilgainiui perauga į idėmų gamtos tyrinėjimą, todėl jis sureikšmina įvairias detales, perteikdamas tapybinę erdvę ir gelmę; meistriškai panaudoja skirtingus planus, išgaudamas peizažinei Tolimųjų Rytų tapybai būdingą atmosferos skaidrumą („Vasara. II“, 1907–1908). Savotišku himnu erdvei

*Shubun.
„Metų laikai“.
Peizažas.
Fragmentas.
XV a. vidurys*

*M. K. Čiurlionis.
„Vasaros sonata.
Allegro“. 1908*

galime laikyti ciklą „Zodiakas“. Į erdvės svarbą Čiurlionio kūriniais pirmasis dėmesį atkreipė V. Čudovskis. „Erdvė, – rašė jis, – tai pirmą kartą Čiurlionio meno stichija, būties galimybė. Erdvė – gyvenimo galia. Čiurlioniui tuščia erdvė, kaip ir platuma, buvo toks tikras vaizdavimo reiškinys, kaip daugeliui menininkų masė ar daiktiškumas. Jis – genialus neišnaudotų galimybių šauklys“ [Čudovskis, 1914, Nr. 3, p. 53].

Čiurlionis, kaip ir Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos meistrai, peizažą laiko natūralia visa apimančia, su kosmoso sandara glaudžiai susijusia sistema. Jam artimas čan ir dzen tapytojų požiūris į tapybą, kaip į malda, susikaupimas, sugestyvumas, spontaniškumas, dvasios polėkių išlaisvinimas. Čiurlioniui, kaip ir peizažinės tapybos meistrams, peizaže svarbiausi dalykai yra erdviškumas ir nuotaika. Šiuo požiūriu pirmas reikšmingas kūrinys, tarsi pradėjęs vėlesnį „sonatinį“ periodą, yra diptikas „Liūdesys“ (1906–1907), kuris spalvine kultūra, švelniu piešiniu ir erdvių traktavimu labai primena minimalistinius čan peizažus.

Su dvasiškai artimiausia čan ir dzen peizažinės tapybos tradicija dailininką sieja ekstaziška meilė gamtai, aukšta toninė kultūra, santūrumo, rimties, prislopinto neryškaus grožio poetika, asketiškas didingumas, elegiška vienatvė, neišsakymo nuotaika, slėpiningo grožio ieškojimas. Asketiškos čan ir dzen dailininkams būdingos neužpildytos erdvės, paprastumo grožis ir aristokratizmas įamžinta ypač grafikos kūrinuose. Brandžios sonatinės Čiurlionio tapybos koloritas primena didžiųjų Sung ir Yuan epochų peizažinės tapybos korifėjų Hsia Kouei, Ma Lino, Ma Yuano kūrinius.

Peizažuose Čiurlionis naudojo judančią požiūrio tašką kaitą, komponavo daugiau asimetriškai, vengė aiškių kompozicinių ašių. Čiurlionį ir Tolimųjų Rytų tapytojus sieja ir erdvės reikšmingumo pabrėžimas, siekimas perteikti plačių erdvių išpūdį. Šios sąsajos itin įtaigios daugelyje „Zodiako“ paveikslų (1907), cikle „Pavasaris“ (1907–1908), triptike „Raigardas“ (1907–1908) ir pirmuose dviejuose „Vasaros sonatos“ paveiksluose – „Allegro“ ir „Andante“ (1908). Erdvės bekraštybę perteikiančiose kompozicijose itin svarbūs įvairių erdvių planų santykiai. Sureikšmintos aukštyn judančios linijos ir vertikalės ne tik pabrėžia dvasinio prado svarbą, tačiau ir perteikia gamtos didingumo idėją.

Čiurlionio paveikslų ciklams taip pat būdingas paslankus regos rakursas, duodantis galimybę suvokėjui laisvai klajoti regimų peizažų erdvėje, kalvomis, miškais, keliais, takeliais. Šis pamatinis peizažinės tapybos principas, glaudžiai susijęs su vaizdo pateikimu iš paukščio skrydžio regos taško, Čiurlionio cikluose yra ne mažiau ryškus, kaip Tolimųjų Rytų peizažinėje tapyboje, kur dažniausiai vaizduojami didingi, apaugę miškais kalnai, raižomi tarpeklių, upių ir upelių. Nors plokščias lygus lietuviškas kraštovaizdis niveliuoja paslankaus regos rakurso ir pasaulio vaizdavimo iš paukščio skrydžio efektą, tačiau Čiurlionio kūryboje („Himnas“ (1906–1907), „Miestas. Preljudas“ (1908–1909), „Angelas. Preljudas“ (1908–1909), „Piramidžių sonata. Allegro“ (1908), „Aukuras“

(1909) ir daugelyje kitų paveikslų) jis pajėgia sunaikinti dėl paveikslų rėmų atsiradusius erdvės apribojimus, kadangi suvokėjo vaizduotė nuklysta už regimo pasaulio ar peizažo.

Čiurlionio paveikluose, kaip ir Tolimųjų Rytų peizažinėje tapyboje, ypatingą svarbą įgauna erdvės gelmės ir jos bekraštybės perteikimo problema, kurią pirmieji pasaulinės tapybos istorijoje ėmėsi spręsti didieji kinų peizažinės tapybos meistrai. Tsin epochos peizažinės tapybos kūrėjai Tsung Pingas (375–443) ir Wang Wei (415–443) nužymėjo, o vėliau bendravardis Tang epochos tapybos korifėjus Wang Wei (699–756) tapybos istorijoje įtvirtino naujus erdvinės perspektyvos principus ir daug nuveikė kuriant erdvės gelmės iliuziją.

Jų sukurta peizažinės tapybos koncepcija, išplėtotą didžiųjų kinų Sung, Yuan ir japonų Muromachi bei Momoyama epochų tapybos meistru, išskėlė visai vėlesnei Tolimųjų Rytų peizažinei tapybai, ypač neodaizmo, čan ir dzen tradicijai būdingą klaidžiojimo paveikslo erdvėje idėją, turinčią omenyje ir menamą už konkrečius paveikslo ribų besidriekiančią erdvę (nes kinai ir japonai paveikslą traktavo kaip organišką gamtos, Visatos harmonijos dalį, kurios neleistina išplėsti iš nedalomo nenutrūkstamo būties virsmų srauto. Štai kodėl Tolimųjų Rytų dailininkų paveikslai neturėjo juos ribojančių rėmų – jie prieštarauja vientisos būties koncepcijai).

Taigi vakariečiai į pasaulį žvelgė tarsi per atviras duris ar langą, o Tolimųjų Rytų dailininkai pirmiausia siekė perteikti erdvės bekraštybės, jos begalinės sklaidos įvairiomis kryptimis iliuziją. Iškėlusi nuo Leonardo da Vinci laikų optikos, mokslinio pažinimo svarbą, Vakarų tapyba siekė, kad gamta tarnautų mokslui ir žmogui, o kupina begalinės pagarbos žmogaus rankų nepaliestam gamtos grožiui Tolimųjų Rytų tapyba, priešingai, siekė išsaugoti pirmąją sakralizuotos gamtos grožį ir taurumą. Moksliniais principais pagrįsta erdvinė Vakarų perspektyva erdvę ir konkretų regimo pasaulio fragmentą tarsi apribojo griežtais rėmais, verčiančiais į pasaulį žvelgti iš vieno vienintelio griežtai fiksuoto regos taško, o Tolimųjų Rytų dailininkai, nors daug anksčiau nei Vakaruose – jau VIII a. – žinojo tokios perspektyvos galimybes, tačiau atitinkamai su regione vyravusiomis filosofinėmis ir pasaulėžiūros koncepcijomis išskėlė panoraminės erdvės ir daugiataškės perspektyvos prioritetą.

Todėl peizažinėje Vakarų tapyboje tarsi fotokadre, apibrėžiančiame erdvę, aiškiai regime daug žmogaus paliestos gamtos, o Tolimuosiuose Rytuose – tyrą bekraštės erdvės miškų, kalnų ir vandenių simfoniją, simbolizuojančią gamtos amžinybės paslaptį, apie kurią galima prasmingai kalbėti tik subtilių užuominų, simbolių ir neišsakymų kalba. Nekyla jokių abejonių, kad būtent pastaroji panteistinė gamtos pasaulio ir erdvės begalinumo koncepcija vyravo Čiurlionio kūryboje. Tuo nesunku įsitikinti įdėmiau analizuojant paveikslus „Vasara. II“ (1907–1908), „Vasaros sonata. Allegro ir Andante“ (1908), „Piramidžių sonata. Allegro ir Scerzo“ (1908, 1909?) ir daugelį kitų. Juose dailininkas atsiribojo nuo klasikinėje Vakarų tapyboje viešpatavusios erdvinės perspektyvos sam-

pratos ir perėmė peizažinei Tolimųjų Rytų tapybai būdingą panoraminę perspektyvą iš paukščio skrydžio taško. Esminį Čiurlionio koloritinės kultūros skirtumą, palyginti su Rytų kūryba, lemia daugeliui lietuvių dailininkų būdingas žalio tono vyravimas, atsiradęs dėl Lietuvos kraštovaizdžio ypatumų.

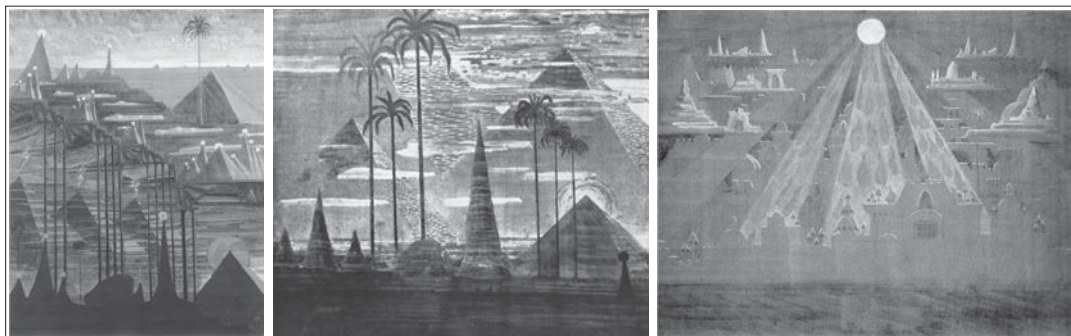
Pasižymėdamas meninės saviraiškos universalumu ir turėdamas turtingą muzikinę kūrybos patirtį, Čiurlionis, kaip ir didieji kinų bei japonų peizažinės tapybos meistrai (Ma Yuanas, Ma Linas, Hsia Kouei, Ni Zanas, Wu Chienas, Shūbunas, Sesshū), siekė tapybos muzikalumo, vaizduojamuosius objektus pajungti natūraliems gamtos ritmams. Todėl „sonatinio“ periodo Čiurlionio paveiksluose vaizdinės struktūros skleidžiasi ne tik panoraminėje erdvėje, tačiau ir laike. Pirmenybė teikiama ciklinei temų plėtotei. Čiurlionio cikluose ir Tolimųjų Rytų tapybos ritinėliuose bei cikliniuose paveiksluose, dažniausiai vaizduojančiuose metų laikų kaitą, vaizdinių seka, kaip ir muzikoje bei literatūroje, suvokiama laiko požiūriu. Skiriasi tik motyvų plėtojimo kryptis: Rytuose vaizdinės kūrinio struktūros rutuliojasi iš dešinės į kairę, o Čiurlionio paveiksluose atvirkščiai. Tačiau abiem atvejais suvokimo procesą sieja tai, kad ciklo dalies arba fragmento suvokimo laukas yra apribotas tik tam tikra žvilgsniui ir meditaciniam suvokimo procesui aprėpiama erdve.

Paveikslų vaizdinės struktūros komponuojamos horizontaliai arba vertikalčiai. Čia itin svarbios lanksčios muzikalios linijos bei dekoratyvios dinamiškai pasikartojančios arabeskinės formos, kurios tarnauja ritmui ir pasižymi nuoseklia pagrindinių temų bei motyvų plėtote. Daugelis Čiurlionio „sonatinio“ periodo ir Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos ciklų (žr.: Sesshū „Metų laikai“) tarsi atkuria muzikinės temos pradžią, ekspoziciją ir finalą, o kai kurie, kaip ir dramos kūriniai, turi aiškiai išreikštą kulminacinį tašką.

Nuosekli pagrindinių temų ir leitmotyvų ekspozicija įvairiuose ciklų paveiksluose reikalinga todėl, kad suvokėjas psichologiškai pasiruoštų ir išsijautęs sugebėtų kūrinių „perskaityti“ kaip vientisą, besiskleidžiantį laiką, galėtų įvertinti estetines savybes, simbolines prasmes, netikėtus minties vingius, naujų motyvų įvedimus ir meistriškus plastinius sprendimus. Nepriklausomai nuo vaizduojamų motyvų svarbos, prasminio krūvio, sudėtingumo ar paprastumo, jei suvokėjas nori perprasti jų subtilybes, turi tai daryti palaipsniui pereidamas nuo paveikslo prie paveikslo pagal dailininko programuojamą meninio laiko tėkmę, kurioje veikia savi nepaklūstantys objektyviai laiko tėkmei subjektyvaus suvokimo dėsniumai.

Toks laikinis muzikinio komponavimo principas (kadangi siužetiškumo svarba brandžiuose „sonatinio“ periodo Čiurlionio kūriniuose, palyginti su ankstyvaisiais „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ periodo paveikslais, blėsta) dailininkui duoda galimybę nepastebimai įtraukti suvokėją į meno kūrinio supratimo procesą ir vesti jį paskui save. Naudodamas įvairius pagreitinimus bei sulėtinimus, priklausomai nuo plastinio

ciklo paveikslų įtaigumo, pagrindinių temų ir leitmotyvų plėtojimo reikšmingumo, jų poveikio sankaupos ar išretinimo, jis atveria suvokėjui slapčiausius dvasios polėkius, ragina jį dialogui su dailininko plėtojamomis mintimis, nuotaikomis, emociniais išgyvenimais. Įsijautimas į daugelio „sonatinio“ periodo Čiurlionio ciklų vaizdinių ir simbolių



pasaulį primena nuoseklų muzikinių temų bei motyvų raidos ekspoziciją, reikalaujančią iš suvokėjo išgyventi laiko sraute per daugybę tarpinių fazių nuo pradžios, plėtotės, kulminacijos iki pabaigos.

Paskiruose paveikslų cikleose Čiurlionis sumaniai naudoja Tolimųjų Rytų tapyboje plačiai paplitusį ciklo paveikslus jungiančio horizontalaus linijinio motyvo principą. „Raigarde“ – tai per tris triptiko dalis vingiuojantis upelis, o „Žvaigždžių sonatoje“ – dekoratyvi žvaigždžių tako juosta.

Ciklų sudedamųjų dalių vientisumas išgautas daugiau naudojant vieno kolorito, asimetriškos kompozicijos, dekoratyvių ritmiškai pasikartojančių detalių, neužpildytų plotų emocinio poveikio galią, nei tiesmukai derinant vaizduojamųjų motyvų, spalvinių zonų santykius. Pauzės, neužpildyti paveikslų plotai čia įgauna ypatingą reikšmę, kadangi pabrėžia meditacinę tapybos pobūdį. Kiekviena ciklo dalis turi savitą tik jai būdingą toninę gamą, dvasinę nuotaiką ir nuosekliai plėtoja pagrindinius ciklo leitmotyvus, ženklindama temos pradžią, ekspoziciją, kulminaciją ir pabaigą. Kaip ir Tolimųjų Rytų dailėje, ciklas neretai užbaigtas išpūdingu kupinu vitališkos energijos motyvu, primenančiu skambų muzikinį akordą prieš finalą. Perteikiant laiko tėkmės iliuziją labai svarbūs skirtingų planų santykiai, ritminė jų kaita, sulėtinimai, pagreitinimai, pulsacijos, sukuriančios sklaidos laike išpūdį.

Čiurlioniui ypač sekdavosi įgyvendinti muzikalios tapybos siekius, kai jis rasdavo tokią adekvačią grafinę-plastinę formą, kuri atitikdavo vaizduojamosios dailės specifiką. Subrendęs dailininkas nepasiduodavo paviršutiniškam spalvos žavesiui. Jis, kaip ir Tolimųjų Rytų peizažinės tapybos meistrai, idėjas rutuliojo derindamas subtilius tonus ir pustonius. Dėl Tolimųjų Rytų tapybos estetikos įtakos „sonatinės“ Čiurlionio

*M.K. Čiurlionis.
„Piramidžių
sonata“.
Allegro
Andante
Scherzo.
1909*

tapybos formos rafinuotos, jautrūs spalvų ir formų santykiai. Šiuo atžvilgiu „Jūros sonata“, be abejo, yra vienas tobuliausių pasaulinės dailės istorijoje tapybos ir muzikos sąveikos pavyzdžių.

Taigi brandaus „sonatinio“ periodo Čiurlionio muzikinės tapybos stiliaus formavimuisi didžiulę, galbūt ir lemiamą įtaką turėjo dailininko pažintis su Tolimųjų Rytų tapybos tradicijomis. Vėlyvuosiuose jo kūriniuose iš ankstyvojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ periodo orientalizmo išlieka labai nedaug, nes, veikiamas rafinuotos Tolimųjų Rytų dailės, formuojasi esmiškai naujas požiūris į koloritinę kultūrą, jautrų grafišką piešinį ir kitus formalius meninio stiliaus aspektus. Čiurlioniui, kaip ir Tolimųjų Rytų dailininkams, daiktų matas bei tapybinės koncepcijos atsparos taškas buvo ne žmogus, o gamta. Jis pabrėžė intymų meditacinį, t. y. pasyvų menininko santykį su gamta (stebint), vaizdavo laukinės, žmogaus nepalietos gamtos grožį, pirmenybę teikė vaizdams, apmąstomiems iš toli, paslankaus regėjimo, arba paukščio skrydžio, taško.

Su peizažinės Tolimųjų Rytų tapybos tradicija Čiurlionių sieja panteizmas, kosmouniversalizmas, meditatyvumas, polinkis į filosofiskumą, menų sąveikos, paprastumo poetikos ir simbolinės tapybos kilmės iškėlimas, dėmesys nuolatos besikeičiančiam kasdienės gamtos grožiui, erdvės bekraštybės aukštinimas, potraukis erdviųjų planų santykiams, neužpildytiems plotams, siekimas peržengti paveiklo rėmus, vaizdavimas iš paukščio skrydžio aukštumų, kaligrafijos elementų naudojimas tapyboje, arabeskinų formų dekoratyvumo išryškinimas ir stilizacija, aukšta koloritinė kultūra, potraukis laikiniams besirutuliojantiems motyvams, spontaniškoms vingrioms linijoms ir ritmingų pakartojimų sureikšminimas, *non finito*, t. y. neišsakymo, estetinės užuominos principas.

Čiurlionio paveiksluose, kaip ir peizažinėje Tolimųjų Rytų tapyboje, kompozicinės struktūros dažniausiai skleidžiasi panoraminėje erdvėje ir laike. Jos sudaromos remiantis muzikiniu laikiniu pagrindinių temų, leitmotyvų, linijinių struktūrų bei arabeskinų formų plėtojimo principu. Čia itin svarbu dekoratyvumas: lanksčios linijos, kaligrafijos elementai, stilizuotos dinamiškai pasikartojančios arabeskinės formos, ritmo pagreitinimai ir sulėtinimai, padedantys išgauti muzikalumą.

Kompozicinės ir plastinės „sonatinio“ Čiurlionio periodo kūrinių meninės išraiškos priemonės tiesiogiai siejasi su pamatiniais Tolimųjų Rytų dailės principais ir yra labai artimos muzikiniam kontrapunktui. Patyrusiam stiprią peizažinės Tolimųjų Rytų tapybos estetikos įtaką Čiurlioniui svarbu ne žaismas formomis, erdvinėmis, ritminėmis struktūromis, o nuoseklus siekimas įtvirtinti aktyvią menininko kūrėjo valią, pajungti ją sudėtingoms menų sintezės problemoms įgyvendinti. Daugelis vėlyvųjų „sonatinio“ periodo tapybos paveikslų išsiskiria plastinės kalbos tobulumu, subtilia tonų ir pustonių gradacija.

1997

S. ŠALKAUSKIO RYTŲ IR VAKARŲ SINTEZĖS KONCEPCIJA

Stasys Šalkauskis – viena ryškiausių pirmaisiais XX a. dešimtmečiais iškilusio ne-gausaus lietuvių intelektualinio elito asmenybių, kurio sąmonėjimas buvo tipiškas to meto savo tautos kultūrą puoselėjantiems žmonėms. Jo pasaulėžiūra formavosi veikiamą lenkų ir rusų kultūrų. Mokydamasis lietuviškos spaudos draudimo metais jaunystėje jis menkai mokėjo literatūrinę lietuvių kalbą. „Aš, – prisipažįsta jis, – tik tiek temokėjau lietuvių kalbos, kiek buvau pats ar su draugų pagalba pramokęs iš Petro Kriaušaičio „Lietuviškos kalbos gramatikos“, išleistos Tilžėje 1901 m. Šiek tiek buvau pasipraktikavęs rašydamas 1907 ir 1908 m referatus Maskvos studentų lietuvių draugijai ir truputį bendradarbiaudamas 1911 ir 1913 m. „Ateityje“. Vis dėlto 1913 m. rudenį, t.y. lygiai prieš 25 metus, mano kalba ir rašyba buvo labai primitivios“ [Šalkauskis, 1993, t. III, p. 341–342]. Nepaisant minėtų aplinkybių Šalkauskis tapo lietuvių kultūros filosofijos klasiku, išplėtojusiu originalią lietuvių tautos kultūros atgimimo ir jos vietos civilizacijos istorijoje koncepciją. Ji pagrįsta romantine Lietuvos istorijos mitologija, kuri žadino tautinį sąmoningumą ir klojo pamatus modernios nepriklausomos Lietuvos atgimimui, jos vietos tarp Europos tautų įtvirtinimui.

Šalkauskio požiūriams į lietuvių tautos vietą Rytų ir Vakarų krikščioniškųjų kultūrų susidūrimo erdvėje neabejotinai turėjo poveikį nuo 1908 m. daugkartinės kelionės gydymosi tikslais, o vėliau gyvenimas viename didžiųjų pasaulinės civilizacijos centrų Samarkande. XX a. pradžioje, kai ten gyveno filosofas, jis buvo egzotiškas Rusijos imperijos pakraščių miestas, kuriame didingų rytietiškos architektūros paminklų griuvėsiai bylojo apie šlovingą praeitį miesto, kuris, anot A. Toynbee, XV a. buvo pagrindinis tuometinio civilizuoto pasaulio centras. Viena iš Samarkando 1914 m. kovo 14 d. rašytų laiškų „Draugijos“ redaktoriui A. Dambrauskui filosofas prabyla *apie geografinę bei istorinę tarp Rytų ir Vakarų krikščioniškųjų pasaulių lietuvių tautos misiją*. „Būdami išprausti vidurin tarp lenkų, Vakarų pirmaprados nešėjų, ir rusų, nešėjų Rytų pirmaprados, ir pasisavinę tuodu bendražmogiškos kultūros sudėtinium, – rašė jis, – lietuviai galėtų savo tautiškajame gaivale sutverti organiškąją judviejų sintezę ir tokiu būdu garbingai patarnauti visai žmonijai. Bešališkumo, aplamai imant, labai nedaug kaip Vakaruose, taip ir Rytuose, todėl stovintiems nuošaliai lietuviams lengviau būtų pasiekti sintezės negu kam kitam, o čia dar pats likimas versta priverčia pasisavinti abudu kultūros krypsniu, kitaip gresia visiškas žlugimas“ [Ten pat, p. 377–378].

Kitas šios koncepcijos materializavimo etapas – 1916 m. Fribūro studentų draugijai *Lituania* perskaitytos dvi paskaitos „Tautinė lietuvių idėja“, kuriose aiškiai regimi

1919 m. prancūzų kalba paskelbto programinio veikalo *Sur les Confins de deux mondes* („Dviejų pasaulių takoskyroje“) pagrindai. Ši knyga yra pirmas reikšmingas modernios lietuvių intelektualų savimonės manifestas, apmąstantis skaudžias Lietuvos kultūros istorijos, santykių su kaimyninėmis tautomis ir valstybėmis peripetijas, šalies geopolitinės padėties kaitą bei brėžiantis naujos modernios Lietuvos artimiausių dešimtmečių raidos viziją. Šią knygą filosofas rašė 1917 m., kai Pirmojo pasaulinio karo išplėskusiame chaose ryškėjo pokarinės Europos ir naujų į nepriklausomybę žengiančių valstybių kontūrai.

Minėtame veikle išplėta Šalkauskio daug diskusijų sukėlusį lietuvių kultūros kaip Rytų ir Vakarų krikščioniškųjų kultūrų sintezės koncepcija ne tik priklauso panašioms XX a. pradžioje Centrinėje ir Rytų Europoje kuriamiems kultūrologiniams projektams, tačiau ir atitinka to meto mokslinio diskurso lygį. Apgailestaujama, kad ji nesusilaukė platesnio tarptautinio atgarsio. Būta objektyvių priežasčių: pirmiausia – panašią teoriją apie analogišką rusų tautos misiją jau buvo išrutulioję įtakingi rusiškojo mesianizmo ideologai N. Danilevskis, kuris gvildeno šią problemą civilizaciniu aspektu, ir tiesioginis Šalkauskio įkvėpėjas V. Solovjovas, Rytų ir Vakarų kultūrų sintezę skelbęs išskirtine rusų tautos misija ir sutelkęs šiai problemai religinį pobūdį. Kita vertus, mutacijos ir transformacijos išgyvenančios Rusijos imperijos ir Pirmojo pasaulinio karo suirutės žaizdas gydančios Vakarų Europos intelektualai tarpukario metais buvo susitelkę ties „Europos saulėlydžio“ ir kitomis užgriuvusiomis naujomis problemomis, todėl Šalkauskio Rytų ir Vakarų sintezės idėja bei lietuviškojo kultūrinio tapatumo ieškojimai buvo suvokiami kaip mažiau aktualūs vietiniai atgimstančių paribio Europos valstybių kultūrinės orientacijos uždaviniai.

„Tačiau Rytų ir Vakarų sintezės idėjoje, – pagrįstai rašė A. Sverdiolas, – glūdi daug didesnis teorinis potencialas negu tas, kuris iki šiol yra išryškėjęs atsiliepiant į ją. Šalkauskiui pavyko svariai suformuluoti teorinę problemą, su kuria susiduria ir galynėjasi žmonės, apie jo pastangas neturintys jokio supratimo arba turintys labai paviršutinišką. Kaip tik todėl galima teigti, kad Šalkauskio mintys lieka aktualios: ir tuomet, kai jų niekas neprakalbina, jos tylomis „dalyvauja“ kultūros projektų svarstymuose, nes turi ką pasakyti, negana to – gali įvertinti tokio pokalbio dalyvius“ [Šalkauskis, 1995, t. IV, p. 5].

Pagrindines Šalkauskio knygos „Dviejų pasaulių takoskyroje“ temas styguojanti ašis yra sureikšmintą sintezės idėja, kurią filosofas suvokia ne kaip mechaniską dviejų skirtingų kultūros tipų, gyvenimo būdų, religijos formų, mąstymo tradicijų suplakimą, o kaip dviejų skirtingų pradų pusiausvyrą, jų išskirtinumo priešpriešą. Sinezės kategorija Šalkauskio veikaluose aptariama įvairiais kultūrologiniais, istoriniais, geopolitiniais, religiniais, etniniais bei kitais aspektais ir priklausomai nuo konkretaus konteksto įgauna skirtingą prasmę. Gvildeniant įvairius Rytų ir Vakarų sintezės aspektus lietuvių kultūroje pagrindinis jos turinys atsiskleidžia į pirmąją eilę išylančiose

autoriui būdingose universalistinėse nuostatose. Todėl knygos tekste visokiais atžvilgiais aptarinėjamos tautinių ir universalių kultūros dalykų santykių problemos.

Nors Šalkauskio koncepcijoje ir išlieka daug romantizuotos Lietuvos istorijos mitų elementų, kurie atsiskleidžia sureikšmintoje sintezės idėjoje, tačiau jie pritaikomi naujai pirmaisiais XX a. dešimtmečiais išryškėjusiai situacijai. Filosofas remiasi savita Lietuvos geopolitinės padėties ir jos istorijos interpretacija. Istorinė herojinio Lietuvos valstybės periodo misija, filosofo manymu, būti amortizatoriumi tarp Rytų ir Vakarų pasaulių, o galingos mongolų–totorių ekspansijos metu – ir Vakarų skydu. Pažymėtina, kad sąvoka Rytai Šalkauskio veikaluose yra nevienareikšmė; ji vartojama kontekstualiai ir įvairiomis prasmėmis. Dažniausiai ši kategorija vartojama tradicine prasme, kalbant apie senąsias Rytų civilizacijas ir apie kraštus, pavyzdžiui, Rusiją, nusidriekusią į Rytus nuo istorinės ir etnografinės Lietuvos žemių.

Plėtodamas sintezuojančios lietuvių tautos kultūros misijos tarp Rytų ir Vakarų pasaulių idėją filosofas ypatingą dėmesį teikė įvairiems etniniam kultūros tradicijų ir tautinio charakterio, temperamento, gyvenimo būdo ir pan. savitumo aspektams, kuriuos tiesiogiai siejo su tuomet paplitusiomis lietuvių kalbos ir priešistorinėmis lietuvių tautos rytietiškos kilmės teorijomis. Tai skatino to meto kultūrologijoje išpopuliarėjusias dichotomines teorijas, priešpriešinančias azijinį kontempliatyvumą, intuityvizmą europiniam veiksmui, racionalumui ir pan.

Plačių užmojų kupina filosofo koncepcija rėmėsi klasikiniu Hegelio triados principu: tezė, antitezė ir sintezė. Ši konstrukcija mokslininko veikaluose įgyvendinama įvairiais ne visuomet vienodai išrutuliotais morfologiniais lygmenimis, iš kurių svarbiausi yra šie: abstraktus teorinis Rytai – Vakarai – Lietuva, geopolitinis, kai aptariama Lietuvių tautos bei valstybės vieta tarp Rytų ir Vakarų pasaulių, istorinis, kai ši schema perkeliama į istorijos procesų interpretaciją, ir kultūrologinis, kai, pradiniu tašku imant Lietuvos kultūrą, rekonstruojama istoriškai besikeičiančių kultūrinių įtakų dinamika, pagrindiniai vektoriai ir turiningieji aspektai, kurių apibendrinimas ir interpretacija suteikia teorijai loginį išbaigtumą.

Savo programinę knygą Šalkauskis pradeda klausimu: „Kas gi iš tikrųjų yra Lietuva?“ Ir atsako retorine formule – „istorinių paradoksų šalis“, kurios gyventojai anksčiau nė kitos tautos išėjo iš Azijos lopšio, o į Europos gyvenimo sceną įžengė vėliau nei kitos. Skiriamasis lietuvių tautos mentaliteto bruožas esąs prierašumas tradicijoms. „Ši tauta, didžiulio prierašumo tradicijoms įsikūnijimas, išsaugojo ryškų senovės Rytų antspaudą savo kalboje, religijoje, papročiuose“ [Ten pat, p. 31]. Lietuvių kultūroje filosofas regi gryniausią iš greta esančių tautų Rytų kultūros tradicijų, religijos, mentaliteto



S. Šalkauskis

ypatumų paveldą ir teigia, kad lietuvių tautos dvasia „remiasi senovės Rytų pradmenimis“: sakykim, panašūs mitai, o senovės žynių luomas – į indų brahmanus ir galų druidus; vaidilų ir vaidilučių statusas ir funkcijos – į vedizmo epochos žynių kastą, šventosios ugnies kulto panašumas senovės Indijoje ir Lietuvoje.

Rytų ir Vakarų kultūrų sintezės idėja pirmiausia atsirado dėl savitos geopolitinės lietuvių tautos padėties bei jos valstybingumo, istorinių santykių su greta gyvenusiomis tautomis interpretacijos. Kita vertus, ši konstrukcija yra paremta ir savita globalinių tarpkultūrinių įtakų Centrinėje bei Rytų Europoje samprata, teze apie nuolatinę lietuvių tautos ir jos sukurtos valstybės balansavimą tarp Rytų ir Vakarų pasaulių. Iš tikrųjų lietuvių kultūros istorijoje galime išvelgti kelis paradigminius pokyčius, kuomet kultūrinė iniciatyva pereinavo tai iš vienos, tai iš kitos tautos, dariusių didžiausią įtaką lietuviškojo etno ir jaunos Lietuvos valstybės socialiniam bei kultūriniam gyvenimui.

Šalkauskio iš E. Hellio ir J. de Maistre'o tekstų perimtos stereotipinės Rytų ir Vakarų civilizacinių pasaulių priešpriešos schemos (pasyvūs Rytai, besiremiantys instinktu, jausmais, vaizduote, intuicija, ir aktyvūs Vakarai, besiremiantys protu ir valia) panašios į Hegelio eurocentrizmą, kuris buvo suleidęs gilią šaknis kultūrologinėse XX a. pradžios teorijose. Tačiau Šalkauskiui svetimas primityvus eurocentrizmas, jo teiginiai argumentuoti, jis vengia daugeliui amžininkų būdingų kraštutinumų.

Filosofas siekia atskleisti savitus abstrakčiai traktuojamų Rytų ir Vakarų kultūrų tipologinius bruožus. Dėl to teigia, kad „iš esmės Rytai pasižymi didesne gaivališko kūrybiškumo energija ir pajėgumu, o Vakarai – didesniu darbo organizuotumu ir ištverme. Kadangi jų susilieėjimas yra tobulumo sąlyga, tuo paaiškinama abipusė Rytų ir Vakarų trauka vienu prie kitų, ir čia reikia matyti vieną iš priežasčių, dėl kurių susidarė istoriniai santykiai tarp Rytų ir Vakarų“ [Ten pat, p. 73]. Jis taip pat nesusieja nei vienos iš šių kultūros tradicijų pranašumų ir jų poveikį pasaulinės civilizacijos istorijai traktuoja dialektiškai. Iš pradžių milžiniška kultūrinė banga ritosi į Vakarus, o paskui pasisuko atgal.

Lietuva irgi patyrė šias dvi kultūrinės raidos fazes; sukurstyta kaimynų išsižadėjo savo neveiklumo ir ėmė bendrauti su kitomis tautomis, ypač rusų, lenkų ir vokiečių. Paskui veikiama grįžtamosios bangos „atsigręžė į save ir darbuojasi laikydamos pirmųjų Rytų pradmenis su įgytaisiais Vakarų pradmenimis. Šiandien lietuvių tauta ir išgyvena šį periodą; tą dieną, kai ji įžengė į šią fazę, prasidėjo jos atgimimas“ [Ten pat, p. 74].

Įžengė į istorijos areną, anot Šalkauskio, lietuviai susidūrė su „dviem paprastai priešiškom tautų grupėmis – slavais ir germanais“. Šios priešpriešos sureikšminimas padėjo filosofui konstruoti savąją Lietuvos valstybės istorinės raidos schemą, kurioje nuo pat pradžių išskirtinis dalykas yra santykiai su slaviškomis tautomis. Lietuviai iš tikrųjų iš pradžių užmezgė santykius su Rusija, paskui su Lenkija, bet niekada visiškai nenusigręžė nei nuo vienos, nei nuo kitos. Vadinas, *pirmiausia jie patyrė stiprų bizantiškosios rusų civiliza-*

cijos poveikį, kuri tuomet geriausiai atitiko dvasinę lietuvių tautos būklę. Lietuvių temperamentas, pasak Šalkauskio, rytietiškas, todėl jis buvo palankus kiekvienai kultūrai, ateinančiai iš Rytų. Vadinas, savo kultūrinį ir dorovinį vystymąsi grįsdama Rusijos ir Bizantijos kultūra, lietuvių tauta ėjo trumpiausiu ir tiesiausiu kultūros vertybių bei simbolių pasaulio pažinimo keliu.

Jogailos aljansas su Lenkijos karalyste ir krikščionybės priėmimas buvo radikalus kultūros paradigmų lūžis, kurio esmė – naujas posūkis į Vakarų kultūrą. Tai tiesiogiai siejosi su Rytų civilizacijų transformacijomis ir Rusijos karinės bei politinės galios augimu. Nusikračiusi totorių įtakos Maskvos kunigaikštystės centralizuojama Rusija stiprėjo ir plečia ekspansiją į vakarus, kur jos geopolitiniai interesai susiduria su Lenkijos ir Lietuvos. Sustiprėjus Rusijos ir Lenkijos konkurencijai dėl įtakos slavų pasauliui, Lietuva tapo pagrindine karinių susidūrimų vieta.

Ilgainiui dėl geografinės padėties Lietuva tapo rusų ir lenkų kovos dėl viešpatavimo slavų pasaulyje kovos lauku. Iš tikrųjų padėtis tarp šių galingiausių slaviškųjų etnosų ir jų nuolatinė kova dėl hegemonijos slavų pasaulyje stipriai paveikė lietuvių mentaliteto ir kultūros raidą.

Tačiau lietuvių tautos kultūros istorijai didžiulį poveikį turėjo ne tik slavai, bet ir plečiantys savo ekspansiją į Rytus germanai, sukūrę vakarietišką organizuotą jėgą. Įsteigę kalavijuočių ir kryžiuočių ordinus jie nuolatos grasė prievarta ir savo karine ekspansija paskatino lietuviškųjų genčių valstybinę konsolidaciją. Atsakas į germanų iššūkį buvo karingos Lietuvos valstybės atsiradimas, kuri siekė susikurti sau tvirtesnę placdarmą rytinėse slavų apgyventose teritorijose. Kita vertus, dėl Lietuvos valstybės veržimosi į Rytus ir siekio išplėsti savo įtaką Rusijos žemėse nuolat kovojo su totoriais. Taigi Lietuvos teritorijoje „išryškėjo vienas aktualiausių ir nuožmiausių Rytų ir Vakarų pasaulių susidūrimas“. Milžiniška LDK teritorija ir nuolatinės kovos prie rytinių, pietinių ir vakarinių valstybės sienų mažino gyventojų skaičių bei materialius išteklius ir skatino būtinybę ieškoti stabilų bei ilgalaikių sąjungininkų.

Iš esmės sąjunga su Lenkija Lietuvai buvo pragaištinga – dėl to suiro Lietuvos valstybė ir buvo prarasta nepriklausomybė, o vėliau ir padalyta Abiejų Tautų Respublika. Vadinas, lietuvių ir lenkų aljansas ir bendras gyvenimas pasibaigia katastrofa, abi šalys išnyksta iš Europos žemėlapių ir pereina į naują savo būties fazę – jas valdo ir niokoja ją pasidalijusios Rusija ir Prūsija.



LDK žemėlapis.
Braižė
T. Makowski.
Raižė H. Gerrits.
1635–1650

Gvildendamas lietuvių tautos kultūros istorinės raidos problemas mokslininkas pagrįstai atkreipė dėmesį į elito vaidmenį, kurio konjunktūriška kultūrinė orientacija turėjo pragaištingas pasekmes vėlesnei lietuvių tautos egzistencijai. Vos sukurta lietuvių valstybė pastūmėjo aukštutines klases prie rusų civilizacijos, visai neseniai perimtos iš graikiškųjų Rytų. Tai lėmė rusiškosios kultūros tradicijų skverbimąsi į įvairias socialinio ir kultūrinio gyvenimo sritis. Tačiau netrukus, pasikeitus politinei konjunktūrai, „iškėlusios savo interesus virš valstybės interesų, šios klasės atsigręžė į lenkų civilizaciją, atėjusią iš lotyniškųjų Vakarų“ [Ten pat, p. 38]. Šios tendencijos tolydžio stiprėjo viešpataujant lietuviškai Jogailaičių dinastijai Lenkijos ir Lietuvos unijinėje valstybėje.

Kol Lietuva turėjo savivaldą, *nors sulenkėjusi, bajorija suvokė savo autonomiškumą ir priklausomybę LDK kultūros tradicijai, tačiau kai nepriklausomybė buvo prarasta, o kalba uždrausta, ji galėjo atvirai prisidėti prie Rusijos opozicijoje esančios lenkų aukštuomenės arba rinktis daug sunkesnę kelią – prisiminti savo tautą, šviesti ją, kelti jos sąmoningumą ir rengtis atgauti nepriklausomybę*. Tačiau tenka pripažinti, kad didžioji Lietuvos bajorijos dalis nuėjo pirmuoju keliu, todėl tauta liko be taip reikalingo intelektualinio elito.

Istorijos eigoje išryškėjusios konformistinės lietuvių tautos elito nuostatos moderniaisiais laikais buvo perimtos inteligentijos arba, kitais žodžiais tariant, ne visuomet tautos interesus suvokiančios šviesuomenės, kurios funkcijas lietuvių tautos kultūroje Šalkauskis interpretuoja rusiškosios kultūrologinės minties požiūriu. Pamatinis inteligentijos bruožas – sąmonės universalumas ir savo kultūrinės misijos suvokimas. Tautos tapimas nacija yra tiesiogiai siejamas su kultūros procesus sistemiškai organizuojančia sąmoninga inteligentijos veikla. Liaudis čia atlieka pasyvaus amorfiško materialaus prado vaidmenį, kuriam sąmoningumą įkvepia ir pagrindinius socialinės raidos būdus nurodo geriausia tautos dalis – inteligentija, suvokianti atsakomybę už jos ateitį. Būtent jai tenka uždavinys „pakelti tautinę civilizaciją į aukštesnį lygmenį pritaikant liaudiškas formas universaliam žmogaus dvasios turiniui. Sutelktinis kūrybinis potraukis sukuria formos individualumą; individuali sąmonė parūpina universalų turinį“ [Ten pat, p. 27]. Apskritai Šalkauskis remiasi lietuvių inteligentijos sąmoningumu, mano jį esant adekvataus tautos reagavimo į istorijos iššūkius pagrindu.

Platūs istoriniai filosofo ekskursai siekia parodyti, kad tarpininko tarp Rytų ir Vakarų pasaulio padėtis nulėmė ne tik Lietuvos elito, bet ir tautos mentalitetą. „Tik verčiami būtinybės ir skaudžios patirties abu principai – Vakarų individualizmas ir Rytų impersonalizmas – ėmė siekti santaikos, kad sukurtų naują tautinį gyvenimą. Dabar dviejų civilizacijų sintezės problema iškyla dar didesniu mastu“ [Ten pat, p. 109].

Šis sintezės procesas išryškėjo XIX a. romantizmo klestėjimo laikais, kai Vilnius tapo intensyvios kultūrinės raidos centru, savo kūrybine energija pranokusiu netgi lenkų sostinės. *Romantizmo ir tautinio sąmoningumo ideologijos pakilimas bei suklestėjimas LDK*

teritorijoje, kad ir kaip paradoksalu, o kartu ir didžiai dėsninga, subrandino geriausius vaisius ne lietuviškai, o kaip tik lenkų kultūrai, kadangi savo vertingiausius intelektualinius ir moralinius išteklius lietuviai atidavė kaimynų kultūrai. „Mickevičius, kurio genijus yra lietuvių dvasios žiedas, ir šiandien tebėra šviesiausia jų civilizacijos žvaigždė. Kaip kitados, Jogailaičių laikais, Lietuvos materialinė raida padėjo pagrindą lenkų galybei, taip jos intelektualinė raida, kurios paskutinę ribą žymi Mickevičius, padėjo lenkams iškelti jų kultūrą į tokį lygį, kurio patys vieni jie nebūtų galėję pasiekti“ [Ten pat, p. 110]. Šalkauskis, norėdamas išryškinti savąjį požiūrį, kelis kartus cituoja A. Mickevičiaus išsargumą, kad „lietuvių tautoje slypi visų slavų klausimų raktas“.

Romantizmo ideologijos paskatinti nepriklausomybės atgavimo sąjūdžiai ir sukilimai praktiškai parodė, kad lietuvių pastangos XIX a. sukurti tautinę civilizaciją per valstybę eilinį kartą sužlugo. Todėl po šių nesėkmingų bandymų dar labiau sustiprėjo svetimųjų slaviškųjų – rusų ir lenkų – kultūrų įtaka, o paskui ir jų viešpatavimas. Tautos šviesuomenės svajos apie tautinį lietuvių atgimimą realų pagrindą įgavo tik Pirmojo pasaulinio karo metais, kuomet pradėjo griūti Europoje viešpatavusių imperijų sienos. Šiomis sąlygomis tautinis lietuvių atgimimas ir tautiniai nepriklausomybės idealai palietė ženkliai nenuatautuso lietuviškojo etnosą dalį.

Analizuodamas istorinius Lietuvos valstybės raidos dėsningumus filosofas atkreipia dėmesį, kad iš pradžių dėl vieno Rytų, o paskui dėl Vakarų viešpatavimo jos gyvenime radosi vis didesnis griaujamųjų veiksmų skaičius, ir tai valstybę pradžiai. Lietuvių atgimimas pirmiausia ir buvo atoveiksmis į perdėtą arba Rytų, arba Vakarų įtakos vyravimą. Iš čia kyla ir programinė filosofo nuostata – „dviejų skirtingų pradų visuotinė sintezė tautinėmis lietuvių civilizacijos formomis“.

Vadinasi, plačiais potėpiais tapomas lietuvių tautos ir Lietuvos valstybės istorinės raidos paveikslas filosofui tėra fonas konkrečioms dabarties, t.y. atgimstančios Lietuvos, problemoms spręsti. Blaivus skausmingos istorinės praeities apmąstymas skatina Šalkauskį ne tik kritiškai aptarti tradicinius santykius su slaviškomis tautomis, bet ir suvokiant tai, kiek lietuvių tautai kainavo skoliniai iš rusų ir lenkų civilizacijų, ragina atsikratyti svetimų kultūros formų, neatmetant to, kas šiose kultūrose yra universalu ir pozityvu. Būtent pozityvių kultūros elementų sulydimas į visumą ir tampa vienu svarbiausių



Lietuvių
informacijos
biuro Lozanoje
darbuotojai.
1917

Šalkauskio sintezės teorijos aspektų; teorijos, kurioje išskirtinis dėmesys teikiamas kultūriniam angažuotumui ir uoliam darbui siekiant įgyti aukštesnę kultūrą.

Aptardamas įvairius nepriklausomybės atgavimo projektus filosofas, nepaisydamas daugybės lenkų politikų reveransų demokratijos ir tautų laisvo apsisprendimo teisėms, prabyla apie tradicinių unijinių lenkų požiūrių į Lietuvos ateitį pragaištingumą ir ragina Lietuvos intelektualinę elitą nekartoti skaudžių praeities klaidų; aiškiai atsiriboti nuo Lietuvai pražūtingo naujo suartėjimo su Lenkija, kurios gyventojų skaičiaus persvara gali neigiamai veikti tautinės kultūros atgimimo procesus. Šalkauskio siejamos viltys su būsimu nepriklausomos Lietuvos ekonominiu ir kultūriniu pakilimu praktiškai pasitvirtino. Dabar, vertindami nueitą kelią, galime teigti, kad tarpukaryje vos dvidešimt metų gyvavusios nepriklausomos Lietuvos ekonominis ir kultūrinis pakilimas, tautinio sąmoningumo stiprėjimas padėjo tvirtus pamatus sunkiems, vos ne pusę šimtmečio trukusiems sovietinės okupacijos išbandymams ir antrajai nepriklausomybės atgavimo bangai, grąžinusiai Lietuvą į nepriklausomybę.

Apibendrinamas daugelio šimtmečių istorinę patirtį ir remdamasis daugybės įvairių istorinių, kultūrinių, geopolitinių, socialinių ir kitų veiksmų analize filosofas įrodinėjo, kad lietuvių tauta galės normaliai gyventi ir plėtotis tik tada, jeigu jai pavyks suldyti įvairius Rytų ir Vakarų kultūrų pradus į vieną tautinę lietuvių sintezę bei „nustatyti išorinę pusiausvyrą bent vietinę ar dalinę, tarp germanų ir slavų pasaulių“ arba kitais žodžiais tariant, „jei nusistovės pusiausvyra Rusijos ir Vokietijos tarpusavio santykiuose; nes Lietuvos teritorijoje susiduria abiejų galybių materialiniai interesai“ [Ten pat, p. 164].

Filosofo įžvalgumą patvirtina ir dabartiniai sparčios Lietuvos integracijos į Europos Sąjungos ekonominę ir kultūrinę erdvę procesai, kurie itin išryškina geopolitinės Lietuvos valstybės padėties svarbą ir tiesioginę jos ekonominės gerovės priklausomybę nuo pusiausvyros ir stabilumo tarp Rytų ir Vakarų pasaulių. Iš tikrųjų, norint, kad *lietuvių tauta gyvuotų ir klestėtų, politikai privalo išnaudoti šalies geopolitinės padėties privalumus ir išlaikyti pusiausvyrą tarp Rytų ir Vakarų ekonominių, politinių bei kultūrinių interesų, kadangi tokiomis sąlygomis ji tampa svarbiu tarptautinės politikos ir ekonomikos veiksmu. Istorija rodo, kad kai Lietuvos elitas suvokdavo sumanaus balansavimo tarp Rytų ir Vakarų teikiamus privalumus ir sugebėdavo jais pasinaudoti, tuomet šalis ir jos kultūra nuosekliai plėtodavosi, o kai ši pusiausvyra buvo pažeidžiama, ištikdavo krizės ir įvairūs kolapsai.*

Šalkauskio kultūros filosofija, nekreipiant dėmesio į kai kurias pasenusias XX a. pradžios Vakarų kultūrologinei minčiai būdingas nuostatas, ir šiandien svarbi, kadangi yra unikalus lietuviškojo universalizmo reiškiny, skatinantis lietuvių intelektualus įdėmiau vertinti pasaulinės kultūros raidos procesus ir adekvačiai reaguoti į jų metamus iššūkius.

1995

RYTAI IR VAKARAI J. BALTRUŠAIČIO KOMPARATYVISTINĖJE MENOTYROJE

Baltrušaičio fenomenas. Žymaus lietuvių poeto sūnus Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) yra vienas įtakingiausių šiandieną plačiai pasklidusios komparatyvistinės menotyros pirmtakų. Nors didžiąją gyvenimo dalį jis praleido Prancūzijoje ir daugumą veikslų paskelbė prancūzų kalba, tačiau nuolatos pabrėždavo savo priklausomybę lietuviškai kultūrai. Po Antrojo pasaulinio karo jis aktyviai įsitraukia į kovą dėl Lietuvos nepriklausomybės (nuo 1950 m. – Lietuvių europinio sąjūdžio komiteto vicepirmininkas, o nuo 1960 m. – generalinis sekretorius). Dėl to jo vardas ir kūriniai ilgam išstumiami iš mūsų kultūros. A. J. Greimas taikliai pastebėjo: „Jeigu per pastaruosius trisdešimt metų meno istorikas Baltrušaitis žinomas į Rytus nuo Berlyno, kaip poeto Baltrušaičio sūnus, tai į Vakarus nuo Berlyno poetas Baltrušaitis žinomas kaip meno istoriko Baltrušaičio tėvas“ [Greimas, 1991, p. 229].

Pasižymintį nepaprasta humanitarine erudicija Baltrušaitį, kaip ir J. Strzygowski, A. Warburgą, labiausiai *domino netelpantys į įprastines menotyros schemas „neklasikiniai“ Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos aspektai, marginalinės menotyros problemos, dažniausiai liekančios oficialaus akademinio mokslo nuošalėje. Jis metė iššūkį akademinėje menotyroje nusistojusioms „amžinosioms tiesoms“, įsisenėjusiems eurocentriniais mitais, skverbėsi pro išorinius reiškinius, iškėlė dažnai nepastebimus problemų aspektus, keistus, mįslingus meno reiškinius, „išvirkštines“ jų puses.*

Kalbėdamas apie Baltrušaičio nuopelnus menotyros mokslui L. Grodeckis pabrėžė, kad „J. Baltrušaitis atnaujino mūsų viduramžių meno viziją ir pažinimą: jis turėjo retų savybių – griežčiausias mokslinis skrupulingumas ir laki vaizduotė, išskirtinis dėmesys faktams ir mąstymo originalumas, kuris iškėlė gelmines tyrinėjamų reiškinių prasmes bei leido joms trykšti. Europoje jis yra tikrasis Henri Focillono sekėjas“ [Bibliographie Henri Focillon, 1963, p. 5].

Būsimasis menotyrininkas gimė 1903 m. Maskvoje garsaus poeto simbolisto, vertėjo, įtakingo Lietuvos diplomato šeimoje. Tėvas bendravo su daugeliu žymiausių rusų avangardinės pakraipos menininkų, vadovavo Maskvos rašytojų organizacijai (1920–1922), ėjo Lietuvos pasiuntinio pareigas Maskvoje (1922–1938). Šeimoje (namų mokytojas buvo Borisas Pasternakas) ir gimnazijoje Vokietijoje, gavęs įvairiapusį humanitarinį išsilavinimą, talentingas jaunuolis išvyko tęsti studijų į Paryžių, kur Sorbonoje vadovaujamą Focillono pasinėrė į viduramžių meno istorijos ir archeologijos studijas.

Gyvenimo saulėlydyje mintimis grįždamas į jaunystės laikus Baltrušaitis prisiminė susitikimą Sorbonoje su garsiu metru Focillonu, kuris nulėmė intelektualinę jo biografiją. Atvykusį į Paryžių jį domino teatro istorija, viduramžių teatro simbolika ir gestai. Tačiau pažintis su Focillonu jo interesus pakeitė. Jaunuoli sužavėjo profesoriaus elgesio ir kalbėjimo maniera, bendravimo nuoširdumas, formalistinis metodas absoliučiai atitikęs jo ieškojimus.

Kaip menotyrininkas pradėjo nagrinėti romanišką ornamentinę stilistiką, anksčiau krikščionišką architektūrą ir skulptūros ikonografiją, meno formų ištakas ir evoliucijos dėsnumus, vėliau ėmėsi lyginamųjų Rytų ir Vakarų dailės tyrinėjimų. Jį domino rytietiškos Vakarų Europos viduramžių dailės šaknys, tie įnašai ir vaizdiniai, kurie šimtmečiais dirgino viduramžių menininkų vaizduotę. Ypatinę dėmesį jis skyrė fantastiškumo apraiškoms gotikos mene: kruopščiai analizavo rytietiškos kilmės bestiarijus, floralines ir zoomorfines figūras, mitologinius vaizdinius, išplitusius viduramžių kapitelių reljefuose, katedrų rožėse, auksakalystės dirbiniuose, vitražuose, iliuminacijose ir tapybos kūriniuose. Galiausiai susidomėjo paslaptingomis optinėmis iliuzijomis, anamorfozėmis, t. y. tokių iškreiptų perspektyvų, kurios tik iš nenormalaus, netikėto regėjimo taško „atveria“ vaizduojamus meno kūrinyje objektus. Jį žavėjo tai, *kas yra netradiciška, nukrypsta nuo vyraujančios tradicijos, normos, kur skleidžiasi perkrovos, konvulsijos, neklasikiniai kūrybinės minties polėkiai, ribinės situacijos*. Be Vakarų Europos viduramžių ir Rytų šalių dailės tradicijų, jis gvildeno renesanso, švietimo, romantizmo epochų meną ir estetines teorijas.

Praslinkus beveik pusei šimtmečio nuo mokslinės veiklos pradžios, Baltrušaitis pripažino, kad jo mokslinė karjera visuomet išsiskyrė ekscentriškumu, kadangi jis domėjosi neįprastais, mįslingais reiškiniiais, juos ir tyrinėjo. Tačiau šiandien, konstatuoja jis, tai jau „nebėra marginalinės mokslo temos, kokios jos buvo tuomet, kai domėjausi aš“.

Pagrįsta komparatyvistine metodologija ir gausiais lyginamosios ikonografijos pavyzdžiais paremtomis išvadomis Baltrušaitis paneigė daugelį oficialioje akademinėje menotyroje įsigalėjusių pažiūrų, atmetė banalias vadovėlines tiesas ir ragino naujai bei išankstinių nuostatų pažvelgti į realią senojo pasaulio civilizacijos ir meno istoriją, kurioje tradicinis Rytų ir Vakarų supriešinimas tampa svetima istorinei tikrovei teorine abstrakcija.

Operuodamas tūkstančiais įvairių meno kūrinių, pasitelkęs puikiai dokumentuotą ikonografiją, šaltinius, žinias iš įvairių humanitarinių, tikslųjų ir netradicinių mokslų Baltrušaitis įrodinėjo Rytų šalių kultūros ir meno poveikį Vakarams. Sugretindamas Rytų civilizacijose aptiktus architektūros ir dailės motyvus, menotyrininkas atskleidė vidinę jų raidos logiką skirtinguose kultūros arealuose. Jis pirmasis įrodė, kur slypi romaniškajame, gotikos, renesanso mene esančių dekorų elementų, „apversto pasaulio“ vaizdinių, fantastinių mitologinių personažų, pabaisų, floralinių ir zoomorfi-

nių struktūrų ištakos. „„Fantastiniuose viduramžiuose“ bei „Prabudime ir stebukluose“, – sako jis, – aš pagrindžiau savo tezę ir atlikau tikslius palyginimus. Prieš mane to niekas nedarė. Teisybė, mano darbai gadina kraują ne vienam meno istorikui. Jie norėtų, kad Vakarai būtų „gryni“, tik „vakarietiški““ [Peltonen, 1990, p. 1].



Baltrušaitis buvo uždaro fanatiškai pasišventusio savo profesijai mokslininko tipas, vengiantis išorinio gyvenimo šurmulio, bendravimo su spauda, smalsiais jo talento gerbėjais. Ižengęs į jo butą Paryžiaus Porte d'Orleans rajone tarsi pakliūvi į jau išnykusių eruditų pasaulį, kuriame keistai maišosi įvairūs egzotiški mažmožiai, veidrodžių karalystė, senoviški foliantai, manuskriptų kopijos, netikėčiausios knygos, daugybė iš tolimų ekspedicijų atvežtų fotografijų, architektūros ir skulptūros detalių piešinių.

Šiame uždareme atribotame nuo profaniškosios būties pasaulyje šeimnininkas buvo savo stichijoje. Jo mintys skrajojo įvairiomis civilizacijomis, epochomis, dabartis pynėsi su archajiškos praeities įvaizdžiais, simboliais, metaforomis. Į retai įleidžiamus į savo šventovę svečius jis žvelgė įdėmiais išminčiaus akimis, lėtai kalbėjo lietuviškai įpindamas neįprastus žodžius, retkarčiais nuspalvindamas pokalbį žaisminga ironija.

Ši santūri užsisklendusi savyje asmenybė buvo kupina nerodomo išdidumo ir savo veikalų įnašo į menotyros idėjų istoriją vertės suvokimo. Jis visuomet ėjo savais keliais ir todėl išsikovojo išskirtinę vietą Prancūzijoje ir apskritai XX a. Vakarų kultūrologijoje bei menotyroje. Pabrėždamas neklasikinę savo mokslinių interesų, požiūrių į pamatines civilizacijos istorijos ir menotyros problemas orientaciją, jis buvo vienišius. Netgi būdamas mylimiausias neginčijamo Prancūzijos menotyros patriarcho Focillono mokinytis ir žentas jis nesiekė įsitvirtinti kaip menotyros dėstytojas Paryžiaus universitetuose. Jis norėjo išsaugoti nepriklausomybę nuo akademinų būrelių ir institucijų, kurios mėgstančiam vienatvę Baltrušaičiui atrodė svetimos tikram menotyrininko pašaukimui. Kaip ir Strzygowski, Warburgas Baltrušaitis buvo perdėm savita, netradiciniais moks-

J. Baltrušaičio
butas
Porte d'Orleans
Paryžiuje

liniais interesais užsiimanti asmenybė, nesiskaitanti su pripažintais autoritetais ir mokslo tiesomis, todėl nenuostabu, kad jis neturėjo tiesioginių mokinių, o amžininkus bei jauną tyrinėtoją kartą daugiau veikė savo darbais, metodologinėmis nuostatomis.

Jau ankstyvuosiuose veikaluose Baltrušaitis neigė XX a. pradžioje prancūzų menotyroje išsigalėjusią ikonografijos ir atribucionizmo sureikšminimą. Atmesdamas aprašomosios perdėm suliteratūrintos menotyros principus mokslininkas derino platų civilizacinį ir daugelio disciplininių požiūrį su kruopščia formaliųjų stiliaus aspektų analize.

Didžiąją gyvenimo dalį Baltrušaitis nerašė populiarių menotyrinių straipsnių periodikai. Tik išskirtiniais atvejais, vykdamas į kongresus, skelbdavo tezes. Nenoriai tik gyvenimo pabaigoje spaudžiamas savo knygų leidėjų duodavo interviu. Visą intelektualinę energiją jis skyrė brandžių knygų rašymui; medžiagos rinkimas neretai užtrukdavo dešimtmetį. „Užbaigtą knygą, – sako jis, – visiškai pamirštu“.

Teorinės ištakos ir metodologijos savitumas. Apie Baltrušaičio komparatyvistinės menotyros ištakas ir metodologinius principus žinoma maža, kadangi veikaluose, interviu jis nedaug arba tik prabėgomis užsimena apie menotyrininkus (išskyrus pagarbinius žodžius Focillonui), veikusius jo pasaulėžiūrą. Kita vertus, specialių metodologinių studijų mokslininkas nerašė – komparatyvistinės metodologijos principus plėtojo veikaluose. Palyginus ankstyvasias ir vėlyvasias jo knygas iškart matyti, kaip sudėtingėja tyrinėjimų strategija, pagrindinių problemų formulavimas, tobulėja metodologinės priemonės, padedančios kuo tiksliausiai įgyvendinti keliamus tikslus.

Be Focillono, stipriausią poveikį jo pasaulėžiūrai turėjo menotyrininkai, sukilę prieš eurocentrinės meno istorijos vizijos ribotumą ir atkreipę dėmesį į įvairius Rytų civilizacijų meno poveikio aspektus Vakarams (E. Viollet-le-Ducas, A. Springeris, L. Courajodas, J. Strzygowskis, E. Mâle'is, M. Pottier, M. Berenheimeris, M. Brehier). Tiesioginę aliuziją į šią tradiciją ir jam dvasiškai artimiausią Strzygowskį aptinkame knygos *Art sumérien, art roman* („Šumerų menas, romantiškasis menas“) įvade: „Strzygowskis, – rašė jis, – konstravo plačias sistemas, gvildenančias vakarietiškojo ir Rytų pasaulių sąveikas. Visi šie tyrinėjimai daug geriau nei kiti apnuogino izoliuotus arba nenutrūkstamus kontaktus ir santykius tarp romaniškojo ir senovės Azijos meno“ [Baltrušaitis, 1934, p. 5–6]. Baltrušaitis vertino Strzygowskio, su kuriuo, kaip ir E. Panofsky'u, draugavo Focillonas, argumentuotą eurocentrinių mitų kritiką, unikalią erudiciją, neklasikinį požiūrį, universalias teorijas, naujai traktuojančias sudėtingas Rytų ir Vakarų civilizacijų, meno tradicijų sąveikos problemas.

Baltrušaičio pasaulėžiūrą ir metodologines nuostatas tikriausiai veikė Warburgo nagrinėjami mįslingi ne svarbiausi meno istorijos reiškiniai, taip pat kruopšti formalistinės *pure visibilité* meno teorijos šalininkų (C. Fiedleris, A. Rieglis, A. von Hildebrandas) formaliųjų aspektų analizė, Rieglio ornamentikos tyrinėjimai ir „loginės stilistinių

formų raidos“ idėjos. Su vokiečių meno istorikų tyrinėjimais jis susipažino dar mokymdamasis Vokietijoje.

Baltrušaičio komparatyvistinės metodologijos nuostata – meno istorijos problema gvildinti civilizaciniu ir lyginamuoju požiūriu. Priklausomai nuo nagrinėjamo objekto sudėtingumo jis darė kitokią komparatyvistinę analizę, kaitaliojo kultūros ir meno istorijos tyrinėjimo aspektus, rėmėsi įvairiomis metodologinėmis priemonėmis. Savo meno istorijos raidos vizijoje, taikliu J.-F. Chevrier pastebėjimu, jis nesirėmė programiniame Focillono veikalė *Vie des formes* („Formų gyvenimas“, 1934) išplėtotą evoliucine biologine schema, išskiriančia skirtingus meno stilių raidos „laikotarpius“, arba „būsenas“: „eksperimentinis“, „rafinuotumo“, „baroko“. Priešingai – paskutiniuose Focillono tekstuose apibrėžiamas ir aiškinamas tęstinumo bei atgimimo sąvokas jis naujoviškai išplėtojo [Chevrier, 1989, p. 59].

Meno istorijos raidą Baltrušaitis siejo su civilizacijos procesais. Jo metodologija rėmėsi nuostata, *jog vieno meno istorijos stiliaus pasikeitimas kitu dar galutinai nepanaikina anksčiau vyravusių, kurie latentinio, t. y. užslėpto, pavidalo išlieka naujuose stiliuose ir formose*. Dėl dramatiškų civilizacijos krizių, pasikeitusių tarpcivilizacinių ryšių senosios stilistinės formos netikėtai atgimsta, išsiskleidžia užtvindydamos esamas. *Šie periodiškai regimi meno istorijoje senų stilistinių formų atgimimai ir susipynimai su naujomis yra pirmiausia meno istorijos procesų tęstinumo pagrindas, o kita vertus, padeda išlikti archajiškoms pirmąpradėms meno formoms, nors ir pakitusioms*.

Vadinasi, meno istoriją Baltrušaitis aiškino ne tik kaip nenutrūkstamą meno formų gyvenimą ir kaitą, bet ir kaip jų prasminių reikšmių raidą, kurios savitumas ir pagrindiniai bruožai nulemti konkrečios civilizacijos. Todėl meno istorija virsta formų reikšmių istorija, kurią lemia konkrečiai civilizacijai ir kultūrai būdingi mąstymo bei tikrovės suvokimo principai.

Akivaizdu, kad Baltrušaičio studijoms būdingas išskirtinis dėmesys kriziniams kultūros ir meno istorijos etapams, suiručių, pereinamosioms civilizacinių pasaulių susidūrimo epochoms, kuomet senų civilizacijų griuvėsiuose ir konvulsijose ima rasti nauji meno stiliai ir formos. Teorines Baltrušaičio nuostatas Greimas komentuoja taip: Mūsų civilizacijos meno istorija, iš toliau į ją pasižiūrėjus – atrodo kaip žmogaus proto kova su pačiu savimi. Gotika, klasicizmas – tai šviesios, besišypsiančios žmonijos išraiška; romaniškasis menas, barokas – tai nerimo, fantazijos, patamsių, besaikiškumo epochos. Jurgio Baltrušaičio veikalai iškels aukštai, parodys ir įrodys, kad ši šviesos ir tamsos realizmo ir irealizmo (ar siurrealizmo) dialektika nėra tikrai istorinės evoliucijos išraiška, kad atvirkščiai – besijuokiančios, savimi pasitikinčios ir patenkintos žmonijos veidas dažnai tik kaukė, pridengianti jos baime, jos pamišimus, jos klaidėjimus. „Meno istorija, pagal Jurgį Baltrušaitį, atidengia šį slaptą žmonijos pasikalbėjimą su savo pasąmone“ [Greimas, 1991, p. 234].

Baltrušaičio tyrinėjimai artimi šiuolaikinei humanistikai ne tik išskirtiniu dėmesiu kriziniais, marginaliniams įvairių civilizacijų kultūros reiškiniams, tačiau ir pasitelkimu įvairių, netgi šalutinių mokslų žinių. Savo studijoms taikė civilizacijos teorijos, kultūros istorijos, meno istorijos, estetikos, vaizduotės psichologijos, perspektyvos teorijos, geometrijos ir daugelio kitų disciplinų duomenis bei metodus.

Komparatyvistinė metodologija, nuodugnūs skirtingų civilizacijų ir epochų meno paminklų tyrinėjimai išugdė ypatingą reiklumą teiginių dokumentavimui, ikonografini ir hipotezes patvirtinančiai iliustracinei medžiagai.

Siekdamas mokslines hipotezes patvirtinti Baltrušaitis vyko į tolimas archeologines ekspedicijas, darė šimtus fotografijų, jį dominančių objektų piešinių, naujai vertino žinomus meno istorijos faktus. Itin daug laiko jis skyrė patikimai dokumentinei medžiagai rinkti: jos ieškojo senų vienuolynų archyvuose, įvairiose bibliotekose ir muziejuose (domėjosi rašiniiais, manuskriptais), antikvariatuose. Menotyrininkas rėmėsi įvairiomis mokslinio pažinimo sritimis, kruopščiai tyrinėjo jį dominančių civilizacijų, kultūrų, epochų kontekstus, kultūrų įtakas. Savo teiginius ir išvadas jis siekė taip patvirtinti ikonografinio meno kūrinių analize ir dokumentuotais šaltiniais, kad neliktų dviprasmybių.

Įtakingiausias dabartinis prancūzų meno istorikas A. Chastelis, Baltrušaičio veikalų analizei paskyręs keturias kritines esė, teigia, kad kiekvienai temai gvildinti jis pasirenka kelis svarbiausius tekstus arba dokumentus, kurie tarsi nušviečia pagrindinę jo darbo kryptį ir kuriais remiantis galima pagrįsti daugelį meno vaizdinių [Chastel, 1992, p. 123.]

Chastelio žodžius patvirtina prieš pasirodant knygai *Le miroir* („Veidrodis“, 1978) laikraštyje *Le Monde* paskelbtas interviu, kuriame menotyrininkas pripažįsta, kad, pradėdamas rašyti knygą, jis ieško tokių šaltinių ir tekstų, kurie gerai pagrindžia jo temą ar problemą. Šaltiniai jam padeda susidaryti aiškią būsimo darbo viziją. Gilindamasis į šaltinius ir pagalbinę medžiagą, jis neretai išvysta visiškai kitokį problemos vaizdą. Tačiau teisingai pasirinktas kelias hipotezes patvirtina, tyrimai plėtojami, kol pagaliau pasiekiamas pagrindinis tikslas.

Pasižymėdamas reiklumu menotyriniam tekstui ir siekdamas minties tikslumo Baltrušaitis ypatingą dėmesį skiria savo veikalų literatūriniam stiliui, ilgai ir pedantiškai jį tobulina. „Aš, – sako jis, – perdirbu savo tekstus kaip patrakęs, perrašinėju ir redaguoju juos tol, kol jie tampa skaidrūs... Pats rašymas (kuris yra esminis dalykas) užima maždaug tiek pat laiko kiek medžiagos rinkimas, dokumentacijos paieška“.

Kita vertus, tikriausiai niekas iš didžiųjų XX a. menotyros šulų taip rūpestingai nepateikė iliustracinės medžiagos. Jo veikaluose plėtojamos komparatyvistinės tezės, sugretinimai, iškeltas ikonografijos ir iliustracijos reikšmingumas. Daugelis tiksliai pasirinktų iliustracijų ir autoriaus atliktų piešinių jo gausiai iliustruotose studijose išpūdin-

gai panaudojami vidinei dėstomos medžiagos logikai atskleisti ir tiesiogiai priklauso nuo teksto, autoriaus minties sklaidos: „Iliustracijos, – aiškino Baltrušaitis, – man reikalingos ne knygai „puošti“, nors kiekviena jų džiugina žvilgsnį. Jų paskirtis – rodyti daiktus ir todėl jų pasirodymo ritmika tiesiogiai priklauso nuo teksto. Iliustruoti vien dėl iliustracijos man neįdomu, susižavėjimas puošnumu paakina, mano nuomone, daugelį leidėjų paaukoti dėl efekto tekstą ir nuo to nukenčia daugelio jaunųjų tyrinėtojų knygos“.

Romaninio stiliaus tyrinėjimai. Vadovaujamas Focillono Sorbonos universitete Baltrušaitis ėmėsi viduramžių meno istorijos ir archeologijos studijų. Pasižymintis nepaprastu darbštumu, smalsumu ir požiūrių originalumu jaunuolis itin greit darė pažangą. Įvertinęs šias studento savybes, profesorius nukreipė jį į romaniškosios skulptūros ir architektūros ornamentinės stilistikos tyrinėjimus.

Prancūzų menotyroje tuo metu užsiplieskė ginčai apie romaniškojo stiliaus savitumą ir prasidėjo nuodugnesni jo ištakų tyrinėjimai. Paskiri mokslininkai iškėlė hipotezę apie jo ryšius su Rytų civilizacijų dailės tradicijomis. Focillonas buvo universalų interesų menotyrininkas, aistringas Tolimųjų Rytų meno gerbėjas ir žinovas, paskelbęs solidžias japonų menui skirtas studijas. Suvokdamas eurocentrinių požiūrių ribotumą jis visokeriopai skatino savo mokinius dirbti šia kryptimi. Iš brandžiausių mokinių, kurių tyrinėjimai rutuliojosi lygiagrečiai su metro ir juos papildė, prisimena Focillono mokiniai F. Henry ir G. Marsch-Micheli, pirmiausia išsiskyrė Baltrušaitis. Jo veikalams būdingas sistemingas ir nepriekaištingas įvairių metodų taikymas tyrinėjant romaniškąjį stilių, kuriame žmonių ir gyvūnų figūros įkomponuotos į palmės lapo formos architektūrines detales, geometrines struktūras ir pan. Jau ankstyvasis išsiskiriantis tikslumu veikalas apie Gruzijos ir Armėnijos viduramžių dailę, paskelbtas po kelionės į šias šalis, pasižymėjo puikia fotografine dokumentacija [Henry, Marsch-Micheli, 1944, p. 39].

Siekdamas išplėtoti ir teoriškai pagrįsti iškilusias hipotezes Baltrušaitis 1927–1928 m. tėvo padedamas (kuris tuo metu buvo Lietuvos pasiuntiniu Maskvoje) gavo leidimą archeologiniams ir menotyriniams tyrinėjimams Armėnijoje ir Gruzijoje. Ši kelionė ir joje surinkta bei apibendrinta Vakaruose beveik nežinoma medžiaga pranoko visus lūkesčius. Jaunasis menotyrininkas Užkaukazėje aptiko daugybę ankstyvosios krikščioniškosios architektūros ir skulptūros elementų, detalių, formų, kuriuose slypėjo romaniškojo ir gotikos stiliaus užuomazgos.

Šių tyrinėjimų rezultatus apibendrinio 1929 m. paskelbta pirmoji Baltrušaičio knyga *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* („Armėnijos ir Gruzijos viduramžių meno tyrinėjimai“). Joje pasitelkus gausią iliustracinę medžiagą buvo išryškinta Rytų meno įtaka Vakarų viduramžių menui. Lyginant konkrečias architektūrines ir skulptūrines formas, ornamentines struktūras, konstruktyvius principus, simbolius atskleidžiamos

sąsajos, jungiančios Rytų ir Vakarų kultūras. Knyga iškart susilaukė mokslininkų dėmesio ir buvo apdovanota *Pris Bordin Extraordinaire Academie des Inscriptions et Belles Lettres*.

Tuo metu menotyrininkai daug polemizavo apie gotiškos smailiosios arkos kilmę. Vieni plėtojo jos konstrukcinės kilmės teoriją, kiti teigė, kad gotiškam skliautui funkcinė kilmė svetima, kadangi jis nieko neremia, o yra grynai ornamentinis meninis architektų sprendimas. Treti kėlė hipotezes apie rytietišką gotikos arkos kilmę. Baltrušaitis buvo susipažinęs su Strzygowskio veikalais, aukštinančiais Armėnijos ir Gruzijos kultūros bei formų svarbą.

Tyrinėdamas įvairius viduramžių ir vėlesnių epochų šaltinius Baltrušaitis įsitikino, kad Armėnija bei Gruzija palaikė glaudžius kultūrinius ryšius su Bizantija ir krikščioniškuoju Vakarų pasauliu. Be sirų, tai buvo seniausios krikščioniškosios tautos sukūrusios ankstyviausias krikščioniškosios bažnytinės architektūros, skulptūros, bažnyčių dekoru formas. Armėnai šimtmečiais darė didžiulę įtaką Bizantijos valstybei, jos valdančiamajame elite buvo daugybė aukštų armėnų kilmės pareigūnų, menininkų. Pavyzdžiui, armėnų architektas Tiridatas, įstabių armėnų šventyklų autorius, padėjo rekonstruoti šv. Sofijos kupolą. Armėnų ir gruzinų įtaka buvo stipri ir Italijoje, nes, sakykim, Ravenoje, kvartale, vadinamame „Armėnija“, gyveno gausi Armėnijos išeivių grupė. XI–XII a. armėnų ir gruzinų architektai, tapytojai dirbo Konstantinopolyje, Jeruzalėje, Aleksandrijoje, prekybininkų buvo gausu Ispanijos, Prancūzijos, Olandijos miestuose.

Taigi glaudūs armėnų ir gruzinų kultūriniai ryšiai su Vakarų Europa viduramžiais nekėlė jam abejonių. Baltrušaitis, nuodugniai ištyrinėjęs kultūrinius saitų, ankstyvosios armėnų ir gruzinų krikščioniškosios architektūros principus, iškėlė naują požiūrį į smailiosios arkos kilmę. Remdamasis išsamia Užkaukazės architektūros analize jis įrodinėjo, kad minėta arka armėnų ir gruzinų architektūroje pirmiausia turi aiškiai apibrėžtą konstrukcinę funkciją. Ji ne tik suremia skliautą, tačiau ir atlieka dekoratyvinę funkciją, kurios svarba ilgainiui nustelbė konstrukcinę. Armėnijoje ir Gruzijoje išsigalėjusios architektūrinės formos, Baltrušaičio nuomone, per daugelį iš Užkaukazės kilusių architektų ir dekoratorių, dirbusių Bizantijoje bei Artimuosiuose Rytuose, pasisklido į Vakarus. „Mane, – sako Baltrušaitis, – nustebino nepaprastas gruzinų ir romaninių skulptūrų panašumas. Tai buvo Viduriniais Rytai, savotiškas tiltas tarp Rytų ir Vakarų. Šiuos išoriškai nepanašius pasaulius jungė tos pačios išraiškos formos. Tūkstančių metų senumo detalėse buvo žymu kai kurie abstraktūs romaninio stiliaus dariniai. O gotikos mene, kurį „oficialioji“ istorija laiko „triumfuojančių Vakarų išraiška“, iš tiesų apstu orientalizmų. Prasidėjus gotikos dekadansui, vėl pasirodė romaniniam stiliui būdingos fantazijos. Bet dabar kelias vedė ne tik į Vidurinius Rytus, o net į Kiniją. Vėl grįžo nerami, bjauri, fantastinė, egzotiška, kupina keistybės romaninė dvasia“

[Peltonen, 1990, p. 1]. Kelionė į Užkaukazę uždegė mokslininką tolesnėms romaniškosios dailės ir lyginamosioms Rytų bei Vakarų meno studijoms.

Rytietišką ankstyvosios krikščioniškosios architektūros šaknų lyginamuosius tyrimus Baltrušaitis aprašė knygoje *Le Problème de l'ogive et l'Arménie* („Smailioji architektūrinio skliauto arka ir Armėnija“, 1936) ir *L'Église cloisonnée en Orient et en Occident* („Pertvaromis padalytos šventyklos Rytuose ir Vakaruose“, 1941), kuriose plėtojamos pirmoje knygoje iškeltos hipotezės.

Remdamasis lyginamąja daugybės architektūros paminklų analize, Baltrušaitis įrodinėjo, kad „krikščioniškosios eros pradžioje Viduržemio jūros regiono architektūra plėtojosi veikiamą dviejų pagrindinių įtakos srautų: pirmiausia helenistinio pasaulio, išsaugojusio savo vieningumą, o kita vertus prabundančios Azijos“ [Baltrušaitis, 1941, p. 7]. Taigi krikščioniškosios eros pradžioje išryškėjo ne tik didžiosios achmenidų, tačiau ir apskritai daug platesnis ir įvairiapusiškesnis skirtingų Rytų civilizacijų bei kultūrų meno tradicijų atgimimas. Prieš klasikinę antikos kultūrą atsitiesęs ir daug senesnes tradicijas turintis Rytų civilizacijų pasaulis turėjo lemiamą reikšmę formuojantis krikščioniškajai Vakarų civilizacijai, kurios bažnytinės architektūros ir meno formose „pastebimas azijietiškos kilmės elementų vyravimas“ [Ten pat, p. 7].

Taip dėl Rytų ir Vakarų bažnytinės architektūros tradicijų sintezės krikščioniškuose Vakaruose atsirado naujų bažnyčių statymo metodų, kuriuose jungėsi ir suderintos skirtingos skliautų bei kupolų planavimo sistemos. Veikiami lemiamos rytietiško bazilikų stiliaus įtakos sukurti mišrių bažnyčių tipai iš anksčiausiai krikščionybę pripažinusios oficialiaja religija šalių (Sirija su sostine Edesa, Armėnija, Gruzija) pamažu plito iš barbarybės į civilizaciją pereinančioje krikščioniškoje Vakarų Europoje.

Baltrušaičiui paskelbus pirmąją knygą Vakarų menotyroje buvo įtvirtinti gotikos, klasicizmo, o H. Wölfflino ir Vienos menotyros mokyklos šalininkų veikaluose – baroko meno stiliaus savitumas ir pripažinta jų estetinė vertė. Visus meno paminklus, sukurtus iki gotikos stiliaus suklestėjimo, akademinė menotyra buvo įvardijusi primityvaus barbarų meno apraiškomis.

Romaniškojo meno stiliaus specifiškumo ir estetinės vertės mokslinio pagrindimo nuopelnas priklauso Focillonui ir Baltrušaičiui, kurie tą pačią savaitę 1931 m. paskelbė dvi pamatines romaniškojo meno stiliui skirtas knygas. Jose teoriškai įrodytas romaniškojo stiliaus meno formų organiškumas ir aiškinamas jų santykis su anksčiau bei vėlesne Vakarų Europos meno raidos tradicija. Focillono knygoje *L'art des sculpteurs romans* („Romaniškųjų skulptorių menas“) vyrauja formalus požiūris. Todėl romaniškasis stilius čia apibūdinamas kaip vientisa geometrinių formų sistema. Baltrušaičio disertacijoje *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* („Ornamentinė romaniškosios skulptūros stilistika“) tyrinėjama romaniškojo stiliaus savitumo, orna-

mentinės skulptūros formų įvairovės ir evoliucijos dėsniai, šio stiliaus įtraukimas į vientisą viduramžių meno formų plėtotę. Ši disertacija-knyga buvo apdovanota *Prix Bordin Academie des Beaux-Arts*.

Gyvenimo pabaigoje Baltrušaitis teigė, kad disertacijoje glūdėjo visos jo vėlesnėse knygos plėtojamos idėjos. Šiame tekste, sako jis, „viskas jau buvo“. Jame nujaučiama, kad „iš pažiūros taisyklingame ir harmoningame pasaulyje slypi bjaurumo ir disharmonijos pradai. Disertacijoje jau buvau ant bjaurių legendų, optinių iliuzijų slenksčio. Savo knygoje pacitavau garsųjį Oscaro Wilde'o posakį: „Metafizinė tiesa yra kaukių tiesa!“ Ten, tarp tiesos ir kaukių, aš sudėjau beveik viską, kas mane domina. Visada domino“. Iš tiesų disertacijoje ne tik buvo atskleistos rytietiškos romaniškojo stiliaus, ornamento ištakos, meno formų metamorfozės, raidos dėsningumai, bet ir stilizacijos poveikis viduramžių kultūroje vyrausiam fantastiškumui, įvairioms tikrovės deformacijoms.

Gilindamasis į romaniškajame mene slypėjusias ornamentinės stilistikos ištakas, plačiai paplitusias floralinių, zoomorfinių vaizdinių, stilizuotus ornamentus mokslininkas aptiko juose nepaprastai daug rytietiškos kilmės elementų. Užkaukazėje (Gruzijoje ir Armėnijoje), Ispanijoje tyrinėtuose romaniškuose skulptūriniuose reljefuose ir ornamentuose radęs gausybę artimų motyvų jis ėmėsi lyginamųjų Vakarų ir Rytų civilizacijų dailės studijų. Jo pagrindinis tikslas – atskleisti ryšius tarp Vakarų Europos viduramžių ir Rytų šalių dailės, romaniškosios, o vėliau ir gotikos dailės genezės, įtakų, atgimimų, apskritai istorinių pokyčių.

Siekdamas patikrinti jau Blondelio ir Schopenhauerio iškeltą hipotezę, kad Vakarų viduramžių architektai ir dailininkai pagrindinius estetinius, techninius bei meninės kūrybos principus per Ispanijos maurus perėmė iš arabų musulmonų civilizacijos, Baltrušaitis nuvyko į Ispaniją ir Katalonijoje šalia Barselonos tyrinėjo gerai išlikusį romaniškojo vienuolyno architektūros ansamblį, kurio ornamentinėje skulptūroje aptiko daugybę rytietiško motyvų. Šių tyrinėjimų rezultatus paskelbė tais pačiais 1931 m. išleistoje knygoje *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Valles* („Sant Cugat dell Valles kapiteliai“).

Aptikęs gijas, siejančias Vakarų ir Rytų civilizacijų meno formas, Baltrušaitis pradėjo kryptingai formuoti kompleksinės komparatyvistinės metodologijos principus. Jis vis tvirčiau tikėjo, kad akademine menotyroje vyraujantis mechaniskas Rytų ir Vakarų civilizacijų dailės tradicijų atskyrimas ir supriešinimas tėra ideologiškai ydinga teorinė konstrukcija svetima tikrovei. Nors daugelis meno formų bei stilių išoriškai skirtingi, Rytų ir Vakarų meno istorija yra vientisa ir nedaloma.

Lyginamosios stabiliausių ornamentinių struktūrų studijos buvo atliktos Užkaukazėje, įvairiuose Prancūzijos viduramžių dailės židiniuose ir Ispanijoje, ir aptikti labai artimi archajiški rytietiškos kilmės motyvai tarsi patvirtino hipotezę apie tą pačią

jų kilmę. Amžiaus pradžioje plintant difuzionistinėms kultūros ratų teorijoms, civilizacijos ir meno istorikai pradėjo ieškoti pirmapradžių senojo pasaulio civilizacijos židinių. Tuomet civilizacijos istorikų žvilgsniai nukrypo į šumerų civilizaciją: ją įvardijo kaip pagrindinį židinį, iš kurio į įvairias puses sklido kultūros ir meno laimėjimai.



*Romaniškosios
skulptūros
elementai
tapyboje.
Van Eyck.
„Nekaltoji
Mergelė su
kūdikiu“. 1433*

Paskirų ikonografinių elementų ir siužetų giminiškumas, pastebėtas romaniškoje, Užkaukazės, sasanidų, bizantiečių, koptų, islamiškajame mene, Baltrušaičiui tarsi liudijo vientiso dailės raidos srauto tęstinumą, kurio ištakos galėjo slypėti pirmapradėje šumerų civilizacijoje [Baltrušaitis, 1934, p. 5].

1933 m. Baltrušaitis išvyko į Artimuosius Rytus, kur kruopščiai tyrinėdamas Persijos ir Mesopotamijos regione išlikusius architektūros bei skulptūros fragmentus siekė patikrinti iškiliusias hipotezes apie įvairiuose regionuose skirtingu metu klestėjusio bestiarijaus ištakas. Jau Strzygowski ir Mâle'is pastebėjo kai kurių viduramžių dailės ikonografinių elementų artimumą Artimųjų Rytų dailės tradicijoms. Strzygowski netgi spėjo, kad jų ištakos slypi Sirijos ir Anatolijos regionuose.

Lygindamas daugybės skirtingų Persijos ir Mesopotamijos regione gyvavusių civilizacijų bei kultūrų architektūros ir skulptūros fragmentus Baltrušaitis archajiškiausiuose šumerų meno motyvuose, zoomorfiniuose vaizdiniuose, ornamentinėse struktūrose, geometrizuotose figūrinėse kompozicijose aptiko tas pirmaprades formas, motyvų užuomazgas, iš kurių vėliau išsirutuliojo įvairios jų kombinacijos, atpažįtamos Rytų ir Vakarų tautų mene.

Sugretindamas analogiškus Rytų ir Vakarų dailės motyvus Baltrušaitis įrodinėjo, kad „romaniškoje ir Azijos šalių skulptūroje gyvūnus vaizduojančios kompozicijos išsiskiria analogišku piešiniu“. Keturkojai paukščiai, fantastiniai gyvūnai, jų kūnų kontūrai perteikiami tokiomis pačiomis lenktomis linijomis. Vakaruose ir Rytuose regimos ne tik bendros jų vaizdavimo schemas, tačiau dažnai ir vienodos anatomicinės detalės, analogiški gyvūnai. Pavyzdžiui, mitinis pusiau žuvies ir pusiau žmogaus vaizdinys

aptinkamas tuo pačiu metu daugelyje rytietišκών antspaudų ir Saint-Jacques de Compastelle Ripoll ansamblio dekore [Ten pat, p. 15–16].

Lyginamas įvairiuose Artimųjų Rytų regionuose aptinkamas figūrinės kompozicijas ir išgalvotų bei realių gyvūnų vaizdinius su analogiškais romaniškaisiais Baltrušaitis teigė, kad ornamentinis romaniškojo meno stilius yra artimesnis paskiriems šumerų meno motyvams nei Persų sasanidų dinastijos valdomų Rytų krikščionių arba islamiškajam menui, kuris yra tarsi tarpininkas tarp Rytų ir Vakarų civilizacijose plėtojamų meno formų.

Pirmapradžiai šumerų civilizacijos mene susiformavę motyvai, perėję per persų, koptų, bizantiečių, aralų ir kitų tautų kultūras, ilgainiui atkeliavo į romaniškąją Vakarų Europos daile, kurioje patyrė sudėtingus virsmus. Iš svetur atėjusios formos, mitologinių ir realių gyvūnų vaizdiniai jungėsi su vietiniais ir sukūrė savitą romaniškosios dailės vaizdinių sistemą, kuri laikui bėgant iš esmės keitėsi. Senos formos buvo perkurtos, įtvirtintos ir taip atsirado naujų meno vaizdinių kupinas romaniškasis meno stilius. Šis gerai dokumentuotas lyginamosios Rytų ir romaniškosios dailės ikonografinės analizės veiklas tarsi apėmė pirmąjį menotyrininko dvasinės evoliucijos etapą, kuriame išryškėjo komparatyvistinės metodologijos principai. Jame remiantis lyginamąja konkrečių meno pavyzdžių analize atskleidžiamas romaniškojo stiliaus raidos paralelizmas archajinėms šumerų civilizacijos meno raidos fazėms.

1933 m. išgarsėjęs Sorbonos auklėtinis sugrįžta į Lietuvą, Kauno Vytauto Didžiojo universitete dėsto meno istoriją, o nuo 1937 m. eina profesoriaus pareigas. Čia jis paskelbia vienintelį veikalą lietuvių kalba – dvitomę „Visuotinę meno istoriją“ (1934, 1939). Dėstydamas Kaune jis tobulina lietuvišką menotyros terminiją, periodiškai lankosi įvairiose Vakarų Europos šalyse, skaito paskaitas Paryžiaus universitete, Warburgo institute Londone.

1939 m. jis tampa Lietuvos pasiuntinybės Paryžiuje patarėju kultūros reikalams ir vasarą užbaigia prancūzų kalba parašytą studiją, skirtą lietuvių liaudies menui, kurią praslinkus dešimtmečiui, 1948 m., Miunchene paskelbia anglų kalba – *Lithuanian Folk Art*.

Karo metais ir ypač po Focillono mirties emigracijoje Baltrušaitis tęsė jo mokslinį ir organizacinį darbą. Baltrušaičių bute Port d'Orleans vadinamojoje *Academia Virginiana* kiekvieną trečiadienį rinkdavosi Focillono mokiniai, sekėjai ir draugai, iš kurių pirmiausia išskirtini garsūs menotyrininkai Ch. Sterlingas, Ch. Seymouras, Ch. Tolnay, O. Beneschas, E. Windas, F. Saxlis, A. Chastelis, L. Grodeckis ir kiti. Daugelis jų vėliau bėgdami nuo nacių prisiliėjo prie Warburgo instituto Londone arba emigravo į JAV. *Academia Virginiana* būrelyje vykstančios mokslinės diskusijos buvo svarbios aktualiausių menotyros idėjų ir metodologinių principų sklaidai. 1943 m., sustiprėjus okupacinės valdžios represijoms prieš nepaklusnius fašizmo ideologijai prancūzų intelektualus, šio menotyrininkų būrelio veikla nutrūko. Po Focillono mirties jo mokiniai išsisklaido po įvairius

prestižinius universitetus, jų ryšiai nutrūksta. Prancūzijoje pasibaigia Focillono mokyklos besąlygiško viešpatavimo metas ir daugelis jo mokinių pasuka savais keliais.

Fantastinės gotikos studijos. Po Antrojo pasaulinio karo Baltrušaitis nutraukė archeologines ekspedicijas ir, užsisklendęs savo namuose Paryžiuje, įtemptai dirbo. Prasidėjo brandžiausias jo mokslinės veiklos periodas, kuomet, išskyrus trumpalaikes atvykstančio profesoriaus paskaitas Paryžiaus, Kelno, Kolumbijos, Jeilio, Vašingtono, Harvardo, Amsterdamo, Utrechto, Leidenio ir kituose universitetuose, mokslininkas visą energiją skyrė veikalams rašyti, kurie netrukus jį išgarsino kaip originaliausią amžiaus menotyrininką.

Jau 1937 m. Antrajame tarptautiniame estetikų ir meno teoretikų kongrese perskaitytame pranešime bei po dvejų metų paskelbtoje knygoje *Cosmographie chrétienne daus l'art du Moyen Âge* („Krikščioniškoji kosmografija viduramžių mene“, 1939) Baltrušaitis įtikinamai atskleidė viduramžių žmogaus krikščioniškosios pasaulėžiūros savitumą, kur viskas pasižymi nepaprastu vientisumu, aiškiu išbaigtumu. „Viduramžių žmogaus mąstysenoje nėra griežtų ribų tarp idealumo ir realumo, čia viskas jungiama į vientisą pasaulėvaizdį, kuriame kartu su realia gamta taip pat realiai egzistuoja ir dangus, ne tik su žvaigždėmis, planetomis, bet ir su angelais. Visi šie skirtingi elementai glaudžiai susiję vienas su kitu ir paklūsta tiems patiems principams“ [Baltrušaitis, 1939, p. 51].

Šis krikščioniškajai viduramžių pasaulėžiūrai būdingas vientisumas ir vidinis atskirų jos dalių sąryšingumas, sutvirtintas teologinėmis doktrinomis, aprėpia visus viduramžių žmogaus buities aspektus, taip pat jo kuriamą meno pasaulį. Visas platus viduramžių kultūros ir meno pasaulis „praturtintas teologinėmis spekuliacijomis išlieka susietas su pamatiniais formaliais elementais. Jis skleidžiasi ir abstrakčiame statinyje, kur viskas yra geometrija, kartu ornamentine ir simboline. Vieną kartą apibrėžtas jis nesikeičia“ [Baltrušaitis, 1937, p. 93].

Viduramžių meno stilių ir formų kaita iki pat renesansinio sąjūdžio pakilimo neturi esminio poveikio krikščioniškajai viduramžių pasaulėžiūrai, kuri išsaugoja vientisumą, tiesiogiai veikdama ir meninę sąmonę. Tai lemia tų pačių kanoniškų vaizdinių kompozicijos sistemų, simbolių, metaforų išsigalėjimą, analogiškas jų metamorfozes, tą patį žaismą skirtingomis netgi fantastiškiausiomis temomis ir motyvais.

1955 m. išspausdinta pagrindinė knyga – *Le Moyen Âge fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique* („Fantastiniai viduramžiai, antikos mažmožiai ir egzotizmai gotikos mene“) pradėjo naują brandų Baltrušaičio kūrybos tarpsnį: per penkmetį jis paskelbė keturias fundamentalias studijas. „Fantastiniai viduramžiai“ ir su jais glaudžiai susijusi knyga *Réveils et prodiges, le gothique fantastique* („Prabudimai ir stebuklai“, 1960) tęsė jau ankstyvuosiuose romaniškajam menui skirtuose darbuose ir Focillono „Vakarų mene“ išryškėjusias tendencijas, o du kiti svarbūs veikalai – *Anamorphoses ou perspectives curieuses* („Anamorfozės, arba Iškreiptos perspektyvos“, 1955) ir *Aberrations*,

quatre essais sur la légende des formes („Aberacijos, keturios esė apie formų legendą“, 1957) – tai visiškai originalios studijos, neturinčios tiesioginio ryšio su Focillono veikalais.

Vienas svarbiausių Baltrušaičio įnašų į menotyros istoriją siejosi su programiniu veikalu „Fantastiniai viduramžiai“, kuris ne tik stebino naujų idėjų gausumu, netikėtais sugretinimais, tačiau ir užpildė daug spragų Vakarų dailės tradicijos ištakų tyrinėjimuose. Be ankstyvųjų romaniškosios dailės ornamentinės stilistikos evoliucijos dėsniams ir ikonografijai skirtų studijų, „Fantastinių viduramžių“ koncepcijai atsirasti įtakos tikriausiai turėjo kito Focillono mokinio – Sterlingo 1931 m. paskelbta studija *Le Paysage dans l'art Européen de la Renaissance et dans l'art chinois, L'Amour de l'Art*, 1931, kurioje tyrinėjamas Tolimųjų Rytų dailės poveikis renesanso peizažo raidai. Joje irgi užsimenama apie įvairių kinų kilmės pragaro pabaisų, mitologinių įvaizdžių skverbimąsi į gotikos meno ikonografiją.

Remdamasis lyginamąja ir struktūralistine metodologija „Fantastiniuose viduramžiuose“ Baltrušaitis siekė atskleisti gotikos mene slypėjusių egzotizmą ir fantastinių vaizdinių ištakas. Komparatyvistiniu požiūriu gvildendamas sudėtingas civilizacinių įtakų, skolinių, meno formų difuzijos problemas jis aiškiai atskyrė įnašo sąvoką nuo integracijos. Pavyzdžiui, kalbėdamas apie fantastines gotikos meno formas, menotyrininkas pripažino, kad nepriklausomai nuo to, ar jos yra helenistinės, islamiškos, indiškos ar kininės kilmės, visi šie skirtingi įtakų ir skolinių srautai susipynė tame pačiame meno formų raidos kelyje ir būtent jų skirtingos metamorfozės sudarė gotikos vaizdinių pasaulį.

Pasitelkęs lyginamąją fantastinių vaizdinių, slibinių, velnių, pabaisų, sudarytų iš gyvūnų ir žmonių-jungčių, analizę kinų, indų civilizacijose ir Vakarų Europos gotikos mene, Baltrušaitis įrodinėjo, kad gotikos fantastinių vaizdinių ištakos yra už antikos ribų. „Viduramžių menininkai, – rašė jis, – niekuomet neatsisako fantastiškumo. Jie nuolatos sugrįžta prie fantastiškumo galimybių – tai atgaivindami ankstesnes formas, tai praturtindami jas naujomis vaizdinių sistemomis. Jie neatmeta plataus antikinio ir egzotiško pasaulio vaizdinių spektro, ilgą laiką maitinusio jų vaizduotę. [...] Į šį pasaulį įsijungia islamiškasis pasaulis, kuris plėtodamasis nuo XI amžiaus pateikdavo vis kitus motyvus. Galiausiai Rytai, netikėtai atsivėrę iki Kinijos, nuo šiol ženklina keleto didžiųjų civilizacijų raidą“ [Baltrušaitis, 1981, p. 7].

Fantastinių gotikos dailės vizijų ištakas menotyrininkas aptiko trijų skirtingų kultūros tradicijų įnašuose (kurios maišydamosi tarpusavyje sukūrė vientisą spalvingą viduramžių meno vaizdinių paveikslą). Pirmiausia tai helenistinis graikų ir romėnų dailės palikimas, kuris, nepaisant asketiškos ankstyvosios krikščionybės ideologijos nusistatymo prieš pagoniškąją antikos kultūrą, buvo stropiai išsaugotas brangakmeniuose, mone-tose, medaliuose ir vėliau transformuotas panaudotas viduramžių meno vaizdiniais.

Antrasis daug svarbesnis įnašas buvo islamiškosios civilizacijos, žavėjusios savo rafinuotumu, spindesiu ir didybe. Arabų musulmonų civilizacijos meno įnašas gausės-

nis ir įvairiapusiškesnis. Iš jos krikščioniškoji Europa perėmė abstrakčios ornamentikos principus ir gausybę fantastinių gyvūnų vaizdinių. Islamiški įnašai išsiskyrė ornamentškumu, ypatingu meno formų sudėtingumu, stiliaus rafinuotumu ir aštrumu. Per arabų musulmonų civilizaciją, savotišką Rytų ir Vakarų civilizacijų sąveikos tarpininę, aprėpusią milžinišką teritoriją nuo Ispanijos iki Kinijos, Vakaruose pasklido indiški ir kiniški įvaizdžiai bei meno formos.

Iš Kinijos ir Indijos per arabų, o vėliau mongolų imperijas sklindančios įtakos atnešė į Vakarus naujus realių ir mitologinių gyvūnų įvaizdžius, naujas floralines ir zoomorfines hibridiškas formas, nakties ir tamsos stichijų pasaulį, pilną pabaisų, slibinų demonų, kurie papildė krikščioniškas pragaro vizijas. Taigi netikėtai iki Kinijos atsivėrę Rytai užtvindė gotikos meną pragaro ratų personažais, deformuotomis būtybėmis, fantastiniais padarais iš žmonių ir įvairių gyvūnų, žuvų kūnų dalių.

Vadinasi, meninė antikos, arabų, indų ir kinų kultūra, susiliedama su romaniškaisiais įvaizdžiais, formavo vientisą fantastinių gotikos meno vaizdinių pasaulį, priversdami vėlesnių amžių žmones visiškai užmiršti jų kilmę. „Kontaktuodami ir plėsdami savo ribas viduramžiai stiprėjo. Jiems būdingas gebėjimas asimiliuoti kitas įtakas neprarandant ištikimybės saviesiems idealams. Perimdami ir sintezuodami daugelį nevienarūšių formų, jie kartu tapo vis paslaptingesni ir tobulesni. Vakaruose gotikos menas skleidėsi nenutraukdamas ryšių su išoriniu pasauliu. Jis kartu atgaivino senąsias meno versmes“ [Baltrušaitis, 1982, p. 8]. „Fantastiniuose viduramžiuose“ preciziškai atliktuose lyginamuosiuose Rytų ir gotikos meno įvaizdžių tyrinėjimuose Baltrušaitis nuosekliai atskleidė vidinę stilistinių formų istorinių metamorfozių bei kaitos logiką ir pateikė labai pagrįstas išvadas. Todėl gotikos stiliaus originalumas ir vientisumas vėlesnių amžių civilizacijos bei meno teoretikams atrodė visiškai organiškas ir nediskutuotinas.

1960 m. paskelbtame veikale „Prabudimai ir stebuklai“ Baltrušaitis toliau plėtojo „Fantastinių viduramžių“ idėjas ir leitmotyvus. Tai – neabejotinai vienas conceptualiausių pasižyminčių tikslia komparatyvistine metodologija veikalų. Neatsitiktinai Chastelis teigė, kad jame „stulbinamas J. Baltrušaičio lankstumas ir erudicija pasiekė viršūnę sprendžiant sudėtingas problemas. Vienu metu derindamas ikonografijos subtilybes ir formalius aspektus, jis vadovavosi metodu, kuris dabar pasiekė įstabią brandą“ [Chastel, 1992, p. 124]. Lygindamas tūkstančius gotikos meno pavyzdžių gotikos reljefuose, katedrų rožėse, taikomosios dailės kūriniuose, iliuminacijose, tapyboje su ankstesnėmis romaniškojo stiliaus formomis jis siekė esmiškai pakeisti tradicinėje menotyroje išgalėjusią gotikos meno viziją ir atskleisti jo ryšius su kitomis civilizacijomis.

Tradicinis XX a. pradžios menotyroje išgalėjęs požiūris į gotikos meną teigė visiškai naujos meninės kultūros tipo atsiradimą. Todėl gotika buvo aiškinama kaip esminis Vakarų civilizacijos lūžis, nes rodo perėjimą iš konservatyvių viduramžių į modernią

civilizaciją. Baltrušaitis tokius požiūrius traktuoja kaip nepagrįstą kraštutinumą. Jis, kaip ir Panofsky, pabrėžė nuoseklią viduramžių meninės kultūros formų raidą ir laipsnišką perimamumą. Antras savitas Baltrušaičio požiūris tiesiogiai siejasi su ankstesniuose veikaluose plėtojamos komparatyvistinės metodologijos principais – iškeliančios gotikos meno formų ryšius su Rytų civilizacijomis ir romaniškosios dailės tradicijomis.

Skirtingai nei daugelis ankstesniųjų meno istorikų, pabrėžusių gotikos meno formų stabilumą ir nepaslankumą, Baltrušaitis nuolatos kalbėjo apie nerimastingą gotikos dvasį, jos meninių formų paslankumą ir dinamizmą. Remdamasis ankstesnėmis Vakarų ir Rytų dailės tradicijomis gotikos stilius plėtojosi, periodiškai atnaujindamas savo esminius elementus, kurie susipynė tarpusavyje ir sukūrė neregėtas hibridines formas. Gotikos stiliaus tapse Baltrušaitis ypatingą dėmesį skyrė ankstesnių stilistinių formų „atbudimo“ mechanizms, kuriuos sudarė du pagrindiniai procesai: 1) ciklinės revoliucijos, kurios grindė formų biologiją, ir 2) istorinių ritmų kaita, kurioje paskiri formų uždelsimai siejosi su visuotinių atgimimų fazėmis.

Šios dvi viena kitą keičiančios ir tarpusavyje kovojančios sistemos istorijos eigoje padėdavo išsaugoti ne tik tradicinių meno formų tęstinumą, tačiau ir naujas jų modifikacijas. „Antikos imperijų laikų meno laimėjimų išsaugojimas Rytų ir Šiaurės Rytų Europos meno židiniuose perdavė Ile-de-France provincijai viduramžių humanizmo daigus, kurie, pasodinti tinkamu metu ir derlioje žemėje, visiškai kitaip pasuko raidą ir pakeitė Vakarų veidą. Romaniškųjų laimėjimų išlaikymas periferijoje iki XIII a. neliko be pėdsakų, antikos grynumo susilpnėjimas sudarė sąlygas gausiam romaniškųjų elementų įsisavinimui. Praeities elementai ir atbudimai seka vieni kitus ir persipina, apjungdami skirtingus požiūrius. Peržengęs klasicizmo stadiją, gotiškasis pasaulis, sudarytas pradžioje iš vien tik priešybių romaniškajam pasauliui, dabar pats pritaria daliniam romaniškojo meno renesansui. Rimties ir pabrėžtinio grakštumo tarpsnį seka perkrautų ir konvulsyvių formų drama bei farsas“ [Baltrušaitis, 1988, p. 333].

Prabudimus ir romaniškųjų bei rytietišųjų meno formų potvynius gotikos mene Baltrušaitis aiškino kaip dėsningą viduramžių meno evoliucijos pasekmę. Prabudimai čia iškilo kaip „užslopintos sąmonės išsilaisvinimas“, kuris išryškėjo tuomet, kai daugelis viduramžių žmogaus sąmonę slegiančių grandinių atsileido ir artėjant prie 1300 m. evoliucijos vyksmas daugelyje sektorių pagreitėjo ir suvienodėjo. Lyginant anksčiau vyravusias romaniškąsias ir atsirandančias naujas gotikos formas skulptūrinėje dekoracijoje išryškėjo dinamiškėjimo bei atsinaujinimo požymiai.

Taigi Baltrušaitis išrutuliojo vėliau mokslininkų plačiai diskutuotą romaniškojo stiliaus elementų transformacijų ir atgimimo vėlesniame gotikos stiliuje teoriją. Jo dėmesio centre atsidūrė tradicinių XII a. romaniškojo stiliaus formų atgimimo gotikos mene problemos. Kalbėdamas apie romaniškojo stiliaus įtaką gotikai, jis išskyrė dvi

esmiškai skirtingas fazes: 1) tiesioginę romaniškojo meno tąsą ir 2) atgimimą tikrąja šio žodžio prasme. Lygindamas romaniškojo meno formų tąsos atvejus skirtinguose viduramžių meno sklaidos regionuose ir nevienodais morfologiniais lygmenimis jis parodė, kad jos plėtojasi netolygiai, skirtingais ritmais, vienur, pavyzdžiui, pagrindiniame gotikos meno židinyje *Ile-de-France*, tarsi švystelėdamos, o labiau nutolusiuose civilizacijos regionuose – lėtesniu ritmu.

„Skulptūrinėje dekoracijoje viskas juda, viskas atsinaujina. Figūrų ašys lūžta ir dauginasi. Jų tūriai didėja ir skaidosi. Veidų bruožai pagyvėja, virsta šaržuotais ir dramatiškais. Tačiau šiame formų išbujojime kiekvienu momentu atsistato visi tie metodai ir schemos, temos ir vaizdiniai, kurie valdė XII amžiaus meną ir kurie išliko įvairiuose regionuose ir skirtinguose pavidaluose“ [Baltrušaitis, 1988, p. 335].

Kalbėdamas apie „atbudimus“ ir „stebuklus“ fantastiškos gotikos vaizdinių sistemoje menotyrininkas nuolatos remiasi anksčiau išsiskleidusiu romaniškosios dailės simbolių ir vaizdinių pasauliu. Romaniškasis pasaulis Baltrušaičiui yra viršžmoniškas. Jis išsirutulioja tarsi Apokalipsė, žvėries ženkle, apreiškimo ir paslapties siaube. Jis – spekuliacija, geometrija, skaičių simbolika. Patys griežčiausi samprotavimai ir apskaičiavimai sukelia jame galingus vaizduotės polėkius, siautėjimus. Visi žemės pavojai, visos pabaisos susirenka jo prieglobstyje. Gotikos menas, ieškantis aiškumo ir skaidrumo, randa žmogiškąsias proporcijas ir saikus. Todėl jis nesąmoningai siekia apriboti romaniškųjų fantazijų polėkius, atkurti gamtos, žmogaus ir dvasios harmoniją.

Naujas susiformavęs *Il-de-France* regione gotikos meno stiliaus formų ir vaizdinių pasaulis, Baltrušaičio nuomone, neišsirutulioja tiesiogiai iš prieš tai Vakarų Europos civilizacijoje vyrausio romaniškojo stiliaus. Jo atsiradimo aplinkybės yra daug sudėtingesnės. „Jis įsitvirtina griaudamas tai, kas buvo prieš jį, tačiau jame galima atpažinti kitą, bauginantį ir iškankintą veidą, ir jo formų sistemos nėra visos natūralios, nei visiškai naujos. Jos turi ir pasakiškąją pusę, kurios esmėje slypi atradimai ir stebuklai, kurie plėtojasi lygiagrečiai „realizmo“ išgalėjimui. Fantastiniai motyvai nuolatos atgimsta būtent tose srityse, iš kur jie buvo beveik visiškai išstumti“ [Ten pat, p. 7].

Gvildendamas pagrindines Vakarų Europos viduramžių dailės raidos tendencijas Baltrušaitis atkreipia dėmesį, kad ji ne visuomet „plėtojasi ta pačia kryptimi ir tuo pačiu greičiu“. Lyginamuoju aspektu tyrinėdamas ornamentinę romaniškosios skulptūros stilistiką, jis išskiria daugybę romaniškosios architektūros ir dailės paminklų, kurie netgi turėdami visus specifinius šiam stiliui būdingus bruožus yra chronologiškai gerokai peržengę tradiciškai menotyrininkų brėžiamas šios epochos ribas.

Gotiško stiliaus genezėje Baltrušaitis aptiko daugybę susipynusių skirtingų anksčiau viduramžių kultūroje klestėjusių meno formų, pradedant antikines formas atgaivinančiomis karolingiškoms, protoromaniškomis ir baigiant daugybę iš įvairių Rytų kraštų

atkeliausių meno formų. „Gotikajame mene, – rašė jis, – beieškant fantastiškumo versmių teko įvesti du skirtingus pjūvius, vieną horizontalinį, kitą – vertikalinį. Egzotizmu paženklinėti viduramžiai yra sudaryti iš išorinių to laikmečio įnašų, kurių gijos nusi-driekia iki Tolimųjų Rytų, prie kurių prisideda graiko-romėniškosios keistenybės, XIII a. atpažįstamos įvairiose brangenybėse ir monetose“ [Ten pat, p. 8].

Savitas gotikos dailės, turinčios daugybę atgimstančių meno formų, bruožas, Baltrušaičio manymu, įvairių praeities meno formų susiliejimas į vieną organizmą, kuriame net ir rytietiški elementai įgavo organišką pavidalą. Atgimusios romaniškos, karolingiškos ir rytietiškos formos jau tapo kokybiškai naujo atsiradusio iš giliausių Vakarų kultūros klotų naujo gotikos stiliaus elementu. „Atgimusios romaniškosios formos tai – ne romaniškasis menas. Atgimusios karolingiškosios formos tai – ne karolingiškasis menas. Judančio pasaulio fone besiskleidžiančios ciklinės revoliucijos pasireiškia kaskart vis naujuose registruose. Fikcijos išsibrovimas į tikrovę ir tikrovės į fikciją apibūdino vainikuojan-tį viduramžių periodą. Atsinaujinusios toje pačioje žemėje, abidvi autonomiškos siste-mos galų gale susilieja, užkariaudamos naujus irealius pasaulius. Aiškiaregių karalystė-jė atbudimas nėra gyvenimo sapno pertrauka, o jo tąsa“ [Ten pat].

Iškreiptų perspektyvų ir optinių iliuzijų pasaulyje. Visiškai savitą Baltrušaičio menotyrinių studijų lauką sudarė keturios vėlyvosios knygos: *Anamorphoses* („Anamorfo-zės“, 1955), *Aberrations* („Aberacijos“, 1957), *La Quête d'Isis* („Izidės beieškant“, 1967) ir *Le Miroir* („Veidrodis“, 1978). Juose nagrinėjo paslaptingas *apgaulingų perspektyvų, optinių iliuzijų, sąmoningų deformacijų, veidrodžių atspindžių, žmonių veidų, siluetų, panašėjančių į žvėries galvas, pasaulį, kuris glumino, veikė savo kerinčia galia, tačiau tradicinė menotyra jį atkakliai ignoravo.*

Remdamasis fenomenologiniais ir hermeneutiniais metodais, Baltrušaitis siekė pažinti šį keistą menininko išmonės sukurtą pasaulį, išsiaiškinti, kas slypi anapus sąmo-ningų menininko sukurtų deformacijų (aberacijų), iškreiptų perspektyvų, vadinamųjų anamorfozių, t. y. tokių perspektyvų, kuriomis remiantis tapybos kūrinį galima perpras-ti tik iš nenormalaus paprastai įstrižo regos taško.

Hermeneutiškai skverbdamasis į sudėtingą perspektyvos dėsnių pasaulį Baltrušaitis parodė, kad šis galingas tikrovės iliuzijų kūrinio instrumentas, kurio moksliniai pagrindai Vakaruose buvo padėti pereinamajame iš vėlyvųjų viduramžių į renesansą etape, gali būti ir ne vien realistinių meno tendencijų įtvirtinimo veiksnys, tačiau ir naujų fantastinės vaizduotės polėkių plitimo priemonė, galinti suteikti gerai pažįsta-miems daiktams, objektams daug naujų netikėtų atspalvių, sukuriančių mįslingumą, nerealumą. Vadinasi, rakursų, šviesos projekcijų kaita paremta griežtais geometrijos principais virsta sudėtingu haliucinacijų ir stebuklingų efektų kūrimo menu.

Fantastiškumo ir „apversto apsaudio“ vaizdinių studijos romaniškajame ir goti-kos mene paskatino Baltrušaitį gilintis į fantastines išraiškos formas gotikos, renesansi-

niame ir postrenesansiniame mene, kuriame viduramžiais klestėjusias architektūrą, ornamentinę bei dekoratyvinę skulptūrą pamažu ėmė stumti tapyba, grafika, piešinys su jiems būdingomis meninės išraiškos priemonėmis. „Gotikos pasaulio pažinimas yra neišbaigtas be legendinių perspektyvų vaidmens pažinimo“ [Baltrušaitis, 1957, p. 95]. Tačiau pogotikinėse epochose jų svarba nepalyginamai reikšmingesnė. Tuo nesunkiai galime įsitikinti nagrinėdami sąmoningų deformacijų, optinių iliuzijų, paslaptingo veidrodžių pasaulio atspindžius didžiųjų XV–XVIII a. Vakarų tapybos meistrų kūriniuose; šito, beje, menotyrininkai iki Baltrušaičio netyrinėjo.

Baltrušaičio atliktą sudėtingą aberacijų ir anamorfozių gelminių dėsnių bei mechanizmų pažinimo triūsą Chastelis pagrįstai sugretino su Freudo „metapsichologijos“ programa ir įvardijo metamorfologijos terminu [Chastel, 1992, p. 122]. Dar savo, kaip menotyrininko, karjeros pradžioje mokslininkas domėjosi neįprastais meno reiškiniiais. Vėliau, stengdamasis perprasti mišlingus fantastinius romanikos ir gotikos meno vaizdinius, ieškojo įvairių stebuklingumo efektus perteikiančių meninių išraiškos priemonių. Jį pavergė daugybės mišlingų linijų ir geometrinių figūrų kupina geometrija, iškreiptų perspektyvos linijų magija pajėgianti suteikti įprastiems daiktams netikėtus pokyčius, konfigūracijas. „Tarp tiesos ir kaukių, – sakė Baltrušaitis, – visada yra kažkas netikra. Klaidinga perspektyva, apgaulingas mąstymas, melaginga legenda. Tai, kas atrodo normalu, iš tiesų taip tik atrodo. Vienas vaizdas atsiduria virš kito ir jį iškraipo. Šiame reiškinyje yra kažkas ydinga. Todėl man ir patiko žodis „iškreiptas“, nes jis išreiškia proto aberaciją, iliuzinius triukus bei anamorfozes“ [Peltonen, 1990, p. 4]. Menotyrininkas pradėjo kaupti knygas, tapybos, grafikos, piešinių reprodukcijas, senovinius perspektyvos traktatus, geometrijos studijas, viską, kas siejosi su sudėtingais aberacijų ir anamorfozių mechanizmais įvairiose civilizacijose bei epochose.

„Anamorfozė nėra aberacija, kurioje tikrovė užkariaujama per sąmonės viziją. Ji yra optinė apgaulė, kurioje skleidžiasi tariamas sąmonės užtemimas“ [Baltrušaitis, 1996, p. 7]. Tačiau tiek aberacijų, tiek anamorfozių suklestėjimas Vakarų Europos dailėje tiesiogiai siejasi su iš Rytų civilizacijų sklindančiomis įtakomis, Rytų menininkams būdingu siekimu sukurti iliuzijos, stebuklo, magijos efektus. Iš Rytų atkeliavusius tikrovės deformacijos, optinių iliuzijų kūrimo principus, kurių pagrindinis tikslas buvo sukurti optinius iliuzijų efektus, Vakarai papildė matematikos ir geometrijos principais, kartu klodami mokslinį pamatą naujoms perspektyvos sistemoms įsigalėti.

„Perspektyva meno istorijoje, – rašė J. Baltrušaitis, – dažniausiai aiškinama kaip realistinis veiksnys, suteikiantis [meno kūriniai] trečiąją išmatavimą. Tai pirmiausia meistriškai panaudojama dirbtinė priemonė, kuri gali patarnauti įvairiems tikslams. Čia ji pirmiausia traktuojama fantastiškumo ir iškrypstančių perspektyvų aspektais, atskleidžiant jos dėsnių logiką“ [Ten pat]. Postrenesansinės epochos tapytojų kūriniuo-

se plačiai naudojamos anamorfozių, t. y. iškreiptų perspektyvų, principas siejosi su sąmoninga vaizduojamų objektų deformacija, kuomet žvilgsnis, aprėpdamas paveiksluose pavaizduotas keistas objektų formas, kūrinių galėjo suvokti tik iš tam tikro dažniausiai įstrižo regos taško.

Klasikinis tokio optinių iliuzijų kūrimo pavyzdys yra Baltrušaičio mėgstamas H. Holbeino Jaunesniojo paveikslas „Pasiuntiniai“ (1558). Jo kompozicijos šerdis – dviejų didžiūnų atsirėmusių į stalą portretai, kuriuos supa išdėstyti įvairūs astronominiai prietaisai ir muzikos instrumentai. Šis paveikslas buvo kuriamas konkrečiu užsakymu ir turėjo kabėti tarp dvejų šoninių durų. Perkėlimas iš autentiškos erdvės į muziejaus aplinką sukėlė suvokėjams papildomų problemų. Žvelgiantis iš įprastinio regos taško muziejuje žiūrovas prie pasiuntinių kojų regi kažkokį nesuprantamą pailgos formos objektą. Tačiau pažvelgus iš įstrižos perspektyvos šis mįslingas objektas atsiskleidžia, tampa visiškai aiškus ir „perskaitomas“. Tai kaukolė simbolizuojanti mirtį ir alegoriškai primenanti valdžios bei galios trapumą.

1967 m. paskelbtame veikale „Izidės beiėskant (Įvadas į egiptomaniją)“ Baltrušaitis, atsiribodamas nuo tradicinių XIX a. klestėjusių spekuliacijų „piramidologijos“ temomis, į „egiptomaniją“ pažvelgė erudito komparatyvisto žvilgsniu. Izidės kulto apraiškų tyrinėjimus jis pradėjo nuo slaptų ikirevoliucinės Prancūzijos masonų ložių, vėliau persikėlė į Vokietiją, britų salas, gvildeno egiptomanijos sklaidą Indijoje ir Kinijoje.

Dabartis šioje knygoje keiėčiausiai siejosi su iš tolimos istorinės praeities atsirandančių mitų, legendų, meno vaizdiniais. Baltrušaitis parodė, kad jau graikai, perėmę daugelį pamatinių Egipto civilizacijos laimėjimų, šią šalį laikė egzotiška, kupina mįslingų reiėskinių žeme. Izidės kultas, išplitęs Mažojoje Azijoje ir Graikijoje jau VII a. pr. Kr. kartu su Egipto pirklių ekspansija, išigalėjo tarp antikos meno vaizdinių. Vėliau Karakalos pastangomis jis pasklido ir Romos imperijos pakraėėčiuose Galijoje. Kiekviena epocha formavo savitą egiptomaniėkųjų meno vaizdinių pasaulį. Itin įdomių egiptomanijos paveiktų vaizdinių metamorfozių Baltrušaitis aptiko arabų, indų bei kinų civilizacijose, ir vaizdžiai parodė naujos sociokultūrinės aplinkos poveikį tradicinių idėjų bei vaizdinių kismui.

Taigi Baltrušaitis sūnus tapo vienu didžiųjų XX a. pabaigoje suklestėjusios komparatyvistinės menotyros pirmtakų, sukilusių prieš tradicinėje Vakarų menotyroje vyravusias eurocentrines nuostatas. Savo gerai dokumentuotuose veikaluose jis nuosekliai atkūrė daugelį iki jo beveik nežinotų pasaulinės kultūros ir meno istorijos puslapių: atskleidė buvus glaudžius Rytų ir Vakarų šalių meno tradicijų ryėsius, tarpusavio įtakas. Pasitelkdamas įvairias komparatyvistinės metodologijos prieigas, lyginamuoju ir struktūralistiniu požiūriais jis tyrinėjo įvairias Šumero, Egipto, Irano, Armėnijos, Gruzijos, arabų musulmonų, antikos, Vakarų Europos viduramžių ir vėlesnių laikų meno formas, iš-

ryškindamas ne tik regioninį jų ypatingumą, bet ir meno formų giminiškumą, panašius analogiškų problemų sprendimo variantus.

Menotyrininko karjerą pradėjęs romaniškosios dailės ornamentinės stilistikos studijomis Baltrušaitis nesitenkino aprašomosios ir ikonografinės menotyros teikiama galimybėmis. Jis vadovaujasi Focillono nuostatomis, pabrėžiančiomis konkrečių meno formų raidos dėsningumų pažinimo svarbą. Tačiau, meno formas gvildendamas morfologiškai, jų kaitoje pirmiausia išvelgia ne biologinio formų gyvenimo apraiškas (kaip teigė jo mokytojas Focillonas), o istorinę ir morfologinę juose slypinčių „prasmių“ kaitą, kuri niekuomet nėra atsitiktinė, o paklūsta griežtiems formų raidos dėsniams. Jos konkretų turinį lemia civilizacijos pobūdis ir unikali kultūrinė istorinė situacija. Todėl tarp skirtingų civilizacijų, epochų sukurtų pasaulėvaizdžių ir dėl jų atsiradusių meno stilių visuomet yra tiesioginis ryšys.

Romaniškosios ornamentinės stilistikos ištakų tyrinėjimas netikėtai atskleidė Baltrušaičiui praktiškai nepažįstamą Rytų civilizacijų įnašą. Tai išplėtė jo tyrinėjimus laiko ir geografiniu požiūriais, paakino nagrinėti sudėtingas civilizacijų įtakas, skolinius, difuziją, skatino ieškoti naujų metodologinių priemonių, padėsiančių perprasti sunkias meno formų sąveikos problemas, meno stilių kaitos priežastis ir dėsningumus.

Tyrinėdamas įvairius Rytų ir Vakarų meno tradicijų sąveikos aspektus jis atmetė aprašomąsias stiliaus sampratas dėl naujo požiūrio į stilių, kaip į morfologinių formų sistemą. Jis teoriškai grindė tezę apie ypatingą pirm pradžių ornamentinių, floralinių, zoomorfinių struktūrų „stabilumą“ ir savitus jų mutacijos bei kaitos dėsningumus kiekvienoje civilizacijoje bei kultūros raidos cikle. Šių struktūrų stabilumo priežastį jis regėjo „glaudžioje temos ir formos sąveikoje“ [Baltrušaitis, 1939, p. 59].

Visuminis kompleksinis lyginamasis požiūris į meno formų ir stilių dėsningumus padėjo Baltrušaičiui „Fantastiniuose viduramžiuose“ bei „Prabudime ir stebukluose“ pasitelkti archeologijos, etnologijos, civilizacijos istorijos, estetikos, geometrijos bei kitų humanitarinių, tikslųjų mokslų laimėjimus ir atskleisti daugelio Rytų civilizacijose susiformavusių mitologinių, fantastinių įvaizdžių patekimą į meninę Vakarų Europos kultūrą. Išryškindamas keisčiausias meno formų ir stilistinių struktūrų metamorfozes mokslininkas kiek galėdamas siekė atsiriboti nuo subjektyvių, dokumentiškai neparemtų išvadų.

Baltrušaičio tyrinėjimams būdingas skvarbus žinovo žvilgsnis; jo veikalai išsiskiria plačia kultūrologine erudicija, išskirtine kompetencija apie skirtingų civilizacijų raidos dėsningumus. Pagrindinį jo pranašumą, palyginti su kitais komparatyvistinės menotyros šulais, lemia griežta metodologija, puiki tezių dokumentacija, vengimas nepagrįstų teorinių išvadų.

RYTIETIŠKI L. TRUIKIO SCENOGRAFIJOS MOTYVAI

Truikio savitumas. Liudo Truikio (1904–1987) orientalizmo fenomenas yra unikalus ir kartu – nors tai ir paradoksalu – tipiškas savo kultūrai angažavusio ir istorinių aplinkybių užsklęsto siauroje erdvėje menininko pavyzdys. Dabar galime tik abstrakčiai samprotauti, kokia jo vieta būtų šiuolaikinės scenografijos istorijoje, jei būtų kūręs atviraime totalitarinės ideologijos nesuvaržytame pasaulyje ir estetiniu požiūriu palankesnėje kultūrinėje aplinkoje. Po M.K. Čiurlionio jis – stipriausiai paveiktas Rytų kultūros ir meno tradicijų įtakų europinio lygio lietuvių dailininkas, kurio kūryboje rytietiški motyvai natūraliai įaugo į jo klasikinės Vakarų scenografijos reformavimo koncepciją.

Dailininkas gimė 1904 m. spalio 10 d. prie padavimais apipinto Platielių ežero Plungės rajono Pagilaičių vienkiemy. Baigęs Telšių gimnaziją 1923 m. atkeliavo į Kauną mokytis tik ką įkurtoje Kauno meno mokykloje. Čia vadovaujamas A. Varno ir J. Vienožinskio 1928 m. baigė tapybą. Dar mokydamasis pradėjo reikštis kaip dailininkas, sistemingai kūrė savaitines Valstybės teatro afišas. Dirbo Šiaulių dramos teatro (1931–1932) ir nuo 1932 m. aštuonerius metus Kauno Valstybės teatro dailininku. Vėliau tobulinosi Berlyne (1934–1935) ir Paryžiuje (1937), kur puikiuose muziejuose turėjo galimybę tiesiogiai susipažinti su daugybe jį pavergusių didžiųjų Rytų civilizacijų meno kūrinių. Tuomet užsiplieskė aistra kolekcionuoti Rytų dailės kūrinius visą gyvenimą. Tik grįžęs iš japonizmo pavergto Paryžiaus 1937 m. dailininkas ėmėsi kurti G. Puccini „Madam Bateflai“ scenografiją. Šis pastatymas skatino nuodugniau studijuoti tradicinę japonų kultūrą ir dailę, kurių pėdsakai aiškiai regimi jo „kūrybinėje laboratorijoje“, gausybėje įvairių japoniškų motyvų interpretacijų išlikusių eskizuose.

1941–1949 m. Truikys dėstė Kauno taikomosios ir dekoratyvinės dailės institute, buvo vienas iš instituto Dailiosios tekstilės katedros organizatorių, jos vedėjas, dėstytojas, docentas, fakulteto dekanas. Dvejus metus nuo 1947 iki 1948 m. buvo Lietuvos Operos ir baleto teatro vyriausiasis dailininkas, 1953–1959 m. dėstė Kauno dailės mokykloje, 1969–1975 m. dirbo Valstybinio dailės instituto Kauno vakariniame skyriuje.

Mano santykis su šiuo menininku didžiai asmeninis. Likimas pirmą kartą suvedė su juo dar vaikystėje, kai kaimynystėje Griunvaldo gatvėje gyvenusio skulptoriaus P. Rimšos dėka pakliuvau į Truikio butą, kuris atvėrė Rytų dailės ir nepažįstamo Kauno tarpukario meninės inteligentijos pasaulius. Tuomet slopinamos primirštos nepriklausomybės laikų dvasią ir reliktus matydavau dviejose vietose – Čiurlionio sesers V. Čiurlionytės-Karužienės, gyvenusios Kęstučio gatvėje, ir Truikio butuose. Paliegusios

Čiurlionytės bute tarsi skrajojo jos didžiojo brolio dvasia, apie kurio gyvenimo ir kūrybos peripetijas visuomet sukosi pokalbiai, o Truikio ir jo gyvenimo draugės praeityje garsios Kauno operos solistės Marijonos Rakauskaitės svetainės atmosferą formavo daugybė egzotiškų įvairių Rytų tautų skulptūros, tapybos, grafikos kūrinių, kilimų, nuolatos iš unikalių plokštelių sklindantys muzikos garsai, kurie tarsi pabrėžė šių asmenybių išskirtinumą, jų estetinio skonio rafinuotumą provincialėjančioje „laikinojoje sostinėje“. Kauno kultūrinio gyvenimo fone tai buvo viena iš nedaugelio man žinomų kultūros oazių, kurioje dar pulsavo pasaulinės ir tarpukariu puoselėtos kultūros dvasia. Rytų dailės kūrinių kupinas Truikio butas liudijo ne tik šios rytietiškos dailės svarbą dailininko pasaulėjautai, bet ir gilų jos vertės suvokimą. Be egiptologijos salės Čiurlionio muziejuje, orientalizmas čia gyvavo labiausiai.



Elegantiško ir gerai įvairiose meno filosofijos srityse nusimanančio tarsi iš kito negrižtamai nuslinkusio į praeitį pasaulio atėjusio Truikio išskirtinumas mums, Kauno dailės mokyklos auklėtiniais, glūdėjo jo povyzoje, galantiškose manierose, santykiuose su žmonėmis, subtilioje ironijoje, sugebėjime susikurti ypatingą artistiško ir nepriklausomo žmogaus aurą. Mane visuomet žavėjo jo aštrus kritinis protas, taiklios metaforos, mąstymo aiškumas ir vos ne filosofinis aktualiausių meno problemų teorinės refleksijos lygis. „Visa aplinka, – sakė jis, – turi tarnauti harmonijai, kuri kelia žmogaus dvasią. Kūryba turbūt ir yra tam, kad kilstelėtų žmogų nuo žemės. O chaosas kuria žmonių sąmonėje tamsą, tai yra šalina nuo harmonijos kelio“. Jo apmąstymai įvairiais Rytų, klasikinio Vakarų ir šiuolaikinio meno klausimais yra verti rimtų akademinių studijų. Konceptualumas, nepaprastas darbštumas ir aiškus savo tikslų suvokimas padėjo jam įsitvirtinti meno pasaulyje.

Stebėdamas Truikio žemaitišką atkaklumą ir bekompromisiškumą, kai būdavo kalbama apie principinius dalykus, aršius autoironijos, kritinės refleksijos ir savianalizės priepuolius, nuolatinį nepasitenkinimą pasiektais rezultatais, retą reiklumą sau ir cecho broliams, suvoki, kiek daug jam kainavo brandžiausios harmonijos kupinos scenografijos. Anot jo kūrybos proceso liudininkų, dešimtys dailininko mėtų „ne tai“, „ne taip“, „baisu“, „siaubas“, „juk skandalas“ lydėjo darbą dirbtuvėse ir rezultata. „Atėjau, kad mirčiau iš gėdos“, – murmėjo sėsdamas į savo vietą žiūrovų salėje premjeros vakarą.

V. Ciplijauskas.
„L. Truikys ir
M. Rakauskaitė“.
1974

Neretai susidarydavo įspūdis, kad jis, nepaisant maksimalizmo ir kūrybingai asmenybei būdingų spontaniškų išpuolių prieš nusistojusias socialinio gyvenimo normas, visus to meto apribojimus, sugebėjo išlikti nepaprastai nuosekliu laisvu menininku (analogų tuometinėje Lietuvoje neregėjau), o kartu ir labai vienišu. Man iki šiol liko mįslė, kaip nonkonformistas Truikys, pasirinkęs tokį gyvenimo būdą, turėdamas neįprastus požiūrius, vertybines nuostatas, sugebėjo išvengti daugybės savo dvasios brolių likimo Sibiro konclageriuose. Apie jo atsainų požiūrį į Tarybų valdžią tarp Kauno meninės inteligentijos ir dailės mokyklos auklėtinių sklido legendos.

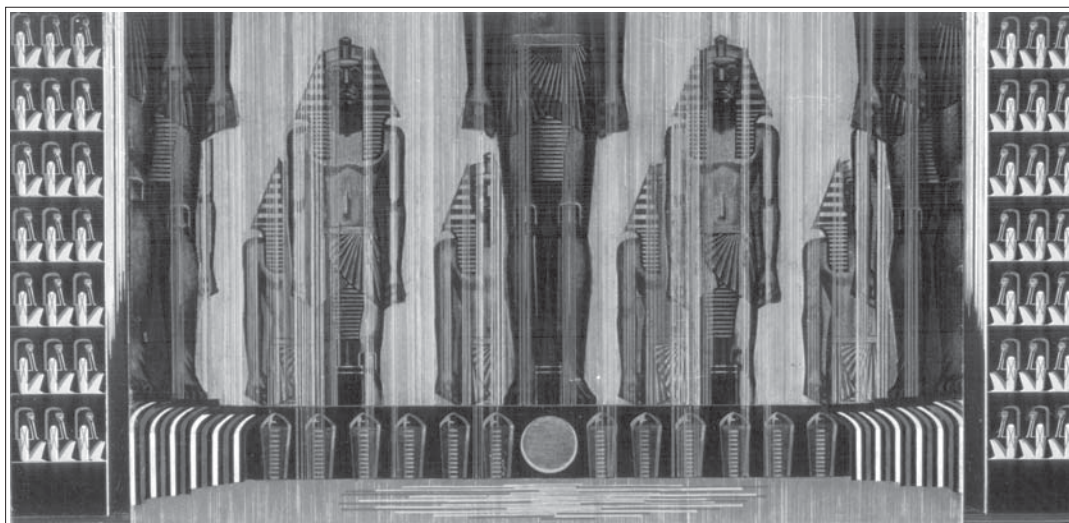
Mokantis Kauno dailės mokykloje Truikys mums buvo išskirtinis autoritetas ir tikro menininko idealas, spontaniškas bendravimas su juo buvo didelė šventė. Vėliau studijuodamas Maskvos M. Lomonosovo universitete beveik kas mėnesį trumpam grįždavau į gimtąjį Kauną ir retkarčiais užsukdavau į jo namus. Iki šiol puikiai prisimenu vieną ryškų susitikimą, kai su šio universiteto Rytų kalbų instituto armėnų kilmės turkų profesoriumi ir puikiu dailininku Ž. Ichmalianu (kurio tapybos ir grafikos darbų parodą 1970 m. organizavau Vilniuje) jo pakviesti Kauno muzikiniame teatre žiūrėjome J. Karnavičiaus operos „Gražina“ spektaklį. Truikio scenografija svečių nustebino labai aukštu meniniu lygiu. Tai buvo itin akivaizdu regint properšą tarp jo vizualinio sprendimo ir solistų, orkestro lygmens (būtina pripažinti, kad šis atotrūkis ir reiklumas sau bei kolegoms Truikiui visuomet kainavo daug sveikatos, skausmingų išgyvenimų, kėlė kūrybinius konfliktus (sužlugo jau pradėti arba įpusėti operų R. Wagnerio „Lohengrinas“, „Tanhöizeris“, P. Čaikovskio „Jolanta“, G. Bizet „Carmen“, G. Puccini „Angelika“, G. Verdi „Trubadūras“ ir kiti pastatymai).

Spektakliui pasibaigus, po pirmų nuoširdžių svečio susižavėjimo kupinų žodžių iškart tarp pašnekovų užsimezgė ypatingas dvasinis ryšys. Po vakarienės „Tulpėje“ visa naktis nepastebimai praslinko kalbantis dailininko bute. Ichmalianas buvo retos humanitarinės ir meninės kultūros žmogus, artimas garsaus turkų poeto N. Hikmeto draugas, daug metų už politinę veiklą praleidęs kalėjimuose, emigracijoje Kinijoje, Prancūzijoje ir kitose šalyse. Jo plačios žinios apie senąsias Rytų civilizacijas, taiklūs profesionalo tuometinių meno raidos procesų vertinimai sujaudino Trukį, kuris tuomet itin skausmingai išgyveno savo kultūrinį izoliuotumą. Jų pokalbiai sukosi apie Rytų meno tradicijų aktualumą bei profesionalams itin svarbias grynai plastines, formalias su vidine meno architektonika susijusias problemas. Jautei, kad taip netikėtai atsivėręs bendrauti Truikys Kaune stigo lygiaverčių dialogo partnerių, bendraminčių, savo sintetinių siekių supratimo, ilgėjosi platesnių erdvių.

Nors Truikys pirmiausia išgarsėjo kaip didis scenografijos meistras, kūręs dekoracijas ir kostiumus muzikos bei dramos spektakliams, tačiau jis buvo įvairiapusis menininkas, kuris aktyviai reiškėsi aliejinės tapybos, akvarelės, estampo, freskos, teatro

afišų srityse, o 1939 m. netgi sukūrė Benediktinų bažnyčios altoriaus projektą. Jis taip pat paliko daug įvairių sričių menininkų portretų, šaržų, spontaniškų gamtos etiudų pieštų pieštuku, tušu, anglimi, sangvinu, pastele.

Pirmo tarptautinio pripažinimo Truikys susilaukė 1937 m. tarptautinėje parodoje Paryžiuje – gavo diplomą ir aukso medalį už A. Račiūno operos „Trys talismanai“



pastatymo Valstybės teatre maketą. 1979 m. jam suteiktas Lietuvos nusipelnusio meno veikėjo garbės vardas, 1980 m. skirta Lietuvos valstybinė premija, 1986 m. suteiktas liaudies dailininko vardas.

G. Verdi. „Aida“.
V paveikslų
dekoracijos
eskizas. 1975

Mokytojai ir klasikinės Vakarų scenografijos reformavimo programa. Šio savito menininko kūryboje harmoningai jungėsi sintetiniai Čiurlionio siekiai, vidinis muzikalumas, suvokimas, kad tikras menas pirmiausia yra muzikalių formų kalba, universalizmas, potraukis didžiosioms Rytų tautų meno tradicijoms, subtili XX a. moderniojo meno pajauta ir gilus geriausių lietuvių liaudies meno tradicijų suvokimas. Jo kūryba kupina savitai susipynusių didžiųjų Rytų civilizacijų ir lietuvių liaudies dailės motyvų. „Kaip tapytojas, – prisipažįsta jis, – augau M.K. Čiurlionio ir naujojo meno kūrėjų mintimis, kad ateities menas neišvengiamai bus formų, muzikos, spalvų, gal ir judesių sintezė, kuriai atsirasti realios priemonės yra operos scenoje. Aiškiai mačiau, kaip libretą iliustruojančios dekoracijos ir dramos dekoratyviniai atradimai savo formų sąskambiais ir muzika sukelia tik chaosą“ [Truikys, 1979, p. 7]. Truikys yra nuosekliausias Čiurlionio sintetinių siekių tęsėjas Lietuvos dailėje, puikiai suvokiantis savo didžiojo pirmtako idėjų suvulgarinimo pavojų ir todėl niekuomet paviršutiniškai jo neimitavęs. Jis pasuko Čiurlionio nubrėžtos paieškos formų ir muzikinės sintezės

keliau, tačiau traukiškoje scenografijos koncepcijoje išryškėjo kitos plastinės ir muzikinės architektūros galimybės.

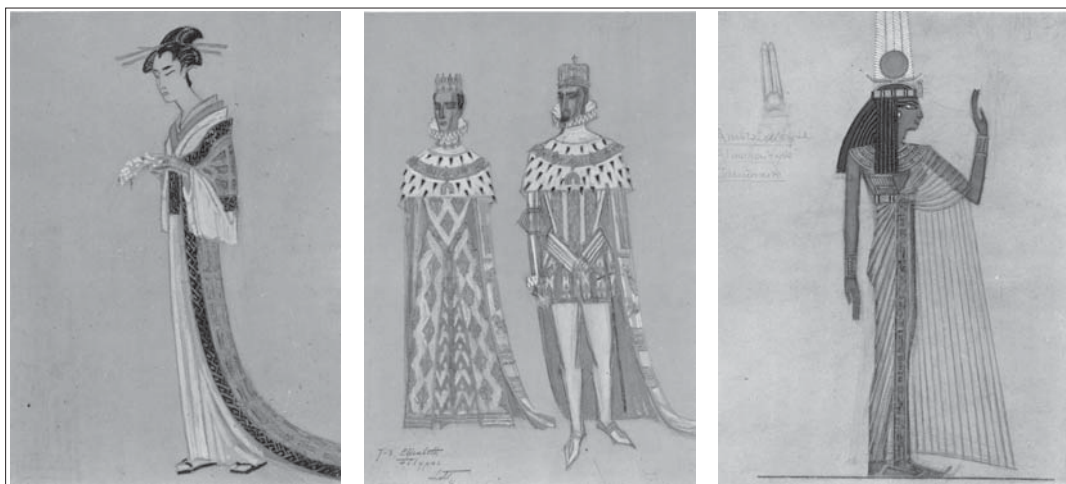
Be Čiurlionio, didžiulę įtaką jo menų sintezės koncepcijai turėjo kitas Čiurlionio amžininkas ir bičiulis, kaip ir visi *Mup uckyem̃a* nariai, labai domėjęs Rytų daile M. Dobužinskis. Jis pirmasis Lietuvoje siekė įdiegti naują teatrinio meno koncepciją, kurioje svarbiausia tapo scenografijos autorius ir harmoningos dailės bei muzikos sintezės ieškojimai. „Mstislavui Dobužinskiui aš daug už ką dėkingas, nors nesėdėjau jo mokinio suole. Mačiau daug didžių pasaulio meistrų, bet niekas kitas tiek daug man nėra davęs“.

Minėtos Dobužinskio kūryboje gyvavusios kryptys nauju plastinės formos lygmeniu buvo įgyvendintos Truikio kūryboje. Tačiau, skirtingai nei Dobužinskis, kuris menų sintezės problemą sprendė veikiamas XX a. pradžios literatūrinės estetikos, išskeldamas iliustratyvaus prado, siužetiškumo svarbą, Truikys *jau perėjo į kokybiškai aukštesnę menų sintezės įgyvendinimo pakopą. Jo ieškojimų ir atradimų centras persikėlė į kitą vidinės kūrinio esmės, arba, kitais žodžiais tariant, į grynai formalių substancionalios meno kūrinio esmės ir muzikalios architektūros problemų plotmę.* Jis, anot taiklaus E. Gedgaudo pastebėjimo, „kiekvieną spektaklį vis stipriau motyvuoja savo principą – būti pirmuoju kompozitoriaus partneriu ir svajoja apie „orkestruotės tąsą“ dekoracijose“.

Truikys jau savo, kaip scenografo, karjeros pradžioje dar ketvirtojo dešimtmečio viduryje, laikydamasis Dobužinskio nuostatų, anot jo paties, aiškiai regėjo operos scenoje vykstančią „gaidžių kovą“, kur muzikos, režisieriaus bei dekoratoriaus keliaiėjo savomis skirtingomis kryptimis ir dėl plastinių formų neorganizuotumo disonansų su spektaklio muzika scenoje vyravo chaosas. „Šiandien, – konstatavo jis, – visame pasaulyje opera tampa bespalvė, neturinti pastatyme savo muzikinio charakterio. Juk opera – tai ne drama, kurioje dekoracija sudaro ansamblį su aktoriaus vaidybos priemonėmis. O kuklūs dramos dekoracijų pasiekimai, taikomi ir operai, tai tik muzikos niveliavimo įrankis. Bet keliai... Keliai į muzikinę operos dekoracijų formą atviri. Tik kas imtųsi valdyti tas muzikines formas, šiandien nė viename pasaulio kampe, išnaršykite kaip norit – esu tikras – nerasit. Žinoma, ieškoti ieško. Kitas dalykas, koks tų ieškojimų kriterijus ir pagaliau rezultatas“.

Suvokdamas moderniajame teatre išryškėjusios krizės požymius jaunas ambicingas mokslų Vokietijoje ir Prancūzijoje paragavęs dailininkas nusibrėžė savąją klasiikinės Vakarų scenografijos reformavimo programą, kurios pagrindinis tikslas – praktinis vientisos ir organiškos scenografijos koncepcijos, paremtos menų sintezės idėja, įgyvendinimas. „Verždamasis tarnauti mūsų kultūrai, 1935 m. iškėliau savo gyvenimo uždavinį iki amžiaus pabaigos rasti konkrečius vaizduojamojo meno ir muzikos sintezės pagrindus vien tam, kad mūsų mažytis kraštas pirmas ištartų tą ateities žodį, kurio nerandama nuo mūsų šimtmečio pradžios“ [Truikys, 1979, p. 7]. Šis ambicingas

jauno talentingo kūrėjo suformuluotas uždavinys pareikalavo daugelio dešimtmečių užsitęsusio įtempto darbo metų, kurie buvo kupini ir svaigių skrydžių, ir daugybės nusivylimo, kūrybinių kančių akimirkų. Dailininkas žengė į priekį nuosekliai, perprasdamas vis naujas meninės išraiškos galimybes. Jo kūrybinėje evoliucijoje aiškiai regimas tobulėjimas, grynėjantis pamatinių menų sąveikos principų suvokimas.



Dailininko pasaulėjautą ir kūrybą formavo du pagrindiniai šaltiniai – Rytų tautų ir lietuvių liaudies meno tradicijos, su kuriomis jis buvo tvirtai suaugęs gimtojoje Žemaitijoje, o ten jo jaunystės metais dar buvo išlikę daugybė įstabių liaudies meno pavyzdžių. Tęsdamas Čiurlionio ir Dobužinskio kūrybos tradicijas Truikys pasitelkė įvairių Rytų tautų ir epochų stiliaus elementus, senųjų Artimųjų Rytų civilizacijų Egipto, Babilonijos, Asirijos, Persijos architektūrai ir dailei būdingus formas monumentalumą, įvairių architektūrinių, skulptūrinių, grafinių formų muzikalumą, savitą plokštuminės ornamentikos interpretaciją.

Kelyje į harmoningą menų sąveiką. Iš tradicinės Tolimųjų Rytų dailės jis perėmė formas, linijas, spalvos rafinuotumą, simbolinių formų sureikšminimą, polinkį į stilistinę grynumą, arabeskes muzikalias formas. Dailininko scenografijose ypač svarbus paskiriems kinų ir japonų peizažinės tapybos meistrams būdingas dinamiškų ekspresyvių įstrižų gyvenimą ir būties stichijas simbolizuojančių linijų susidūrimas su apačioje esančiomis rimtį, stabilumą bei amžinybę įkūnijančiomis horizontalėmis. Truikiui būdingas simbolinis ir metaforiškas plastinės kalbos stilius, išskirtinis dėmesys ornamentinėms ritmo, linijų struktūroms, jų pasikartojimams. „Juk linija, – sako jis, – gali skambėti būdama ir tokia kaip kinų ir japonų. Kaip Dobužinskio, kuris visą amžių mokėsi kalbėti gyva, lanksčia linija“.

Kostiumų eskizai.

G. Puccini.
„Madam Butterfly“.
1934–1935

G. Verdi.
„Don Carlos“.
1959

G. Verdi.
„Aida“.
1975

Dailininko netenkina tradicinės klasikinėje ir modernistinėje Vakarų scenografijoje viešpatavusios nuostatos, perdėtas jos dėmesys siužetiškumui, butaforijos ir išorinio teatrališko iškilmingumo, spindesio kultas. Jis kitokios – santūrios, vidinį žmogaus pasaulį gvildenančios estetikos šalininkas, įkvėpimo ieškantis neklasikinėse įvairių neeuropinių civilizacijų kultūros ir meno tradicijose. Dailininkas siekia perprasti pirmaprades simbolines senųjų Rytų civilizacijų formų bei stilių prasmes, pasitelkti griežtų geometrinių formų, ornamentinių ir ritminių struktūrų teikiamas galimybes.

Veikiamas minimalistinės ir santūrios tradicinės Rytų estetikos jis savitai transformavo tradicinį Vakarų operos teatrališkumą, suteikė scenografijai išskirtinę sintetinę funkciją, vidinį dramatizmą, formos sterilumą. Iš Rytų dailės jis perėmė stiliaus griežtumą, monumentalumą, atsisakė nuo išorinių detalių gausos, spindesio. Jį visuoimet žavėjo Egipto ir Tolimųjų Rytų dailei būdingas stiliaus paprastumas, išskirtinis dėmesys imliems simboliams bei metaforoms, sąlygiškai erdvės traktuotei.

Vienas didžiausių dažniausiai kritikų nepakankamai įvertintų Truikio nuopelnų lietuviškai scenografijai – jos išvadavimas iš literatūriškumo ir pigios butaforijos įtakos. Jis visą gyvenimą nuosekliai žengė šiuo svarbiu keliu. Dailininko scenografijose išnyksta įprastinei teatro butaforijai būdingos gremėzdiškos architektūrinės detalės, kurios blaško žiūrovo dėmesį, ardo sceninės erdvės vientisumą ir trukdo atlikėjams laisvai judėti scenoje. Čia viešpatuoja Tolimųjų Rytų teatrinei estetikai būdingas vizualumas, sąlygiška erdvė ir ypatingas estetinis sterilumas.

Tradicinės epochą apibūdinančias architektūros detales čia keičia glaudžiai su plėtojamomis temomis susijusios simbolinės ir beveik abstrakčios ritminės struktūros, kuriomis stengiamasi simboliškai perteikti bendrą spektaklio nuotaiką ir pagrindinių herojų nuotaikas, išgyvenimus. Informaciją apie konkrečią epochą, jos charakterį, papročius, gyvenimo būdą jis, kaip ir Tolimųjų Rytų teatro kūrėjai, perteikia labai abstrakčiai – ne literatūriškai, o simbolių formų ar paskirų išraiškingų bei imlių detalių kalba. Teatrinės erdvės „išvalymas“ nuo visų buitinių, neestetinių, neturinčių tiesioginio ryšio su meno substancija, jo grynai estetinėmis architektūrinėmis, plastinėmis savybėmis jam padėjo atverti kelius kokybiškai naujai sintezei su muzikiniais spektaklio elementais. „„Don Carlos“, – sako jis, – atmečiau visą buitį. Palikau tik tuos elementus, kurie yra sąskambyje su muzika. Juk reikia skaitytis su pačiu veikalu. Kostiumai taip pat turi sietis. Jie – organiška visos scenografijos plastinių formų dalis“. Būtent estetinis sterilumas, visų buitiškų, literatūrinių meno esmę apribojančių aspektų atmetimas, muzikalumas, ritminių ir formalių ornamentinių struktūrų sintetinės kilmės išryškinimas padėjo Truikiui pakylėti scenografiją į naują kūrybos pakopą ir tapti reikšminga dabartinės scenografijos asmenybe. Vadinasi, scenografija dailininkui turi orientuotis į tokias abstrakčias linijas, spalvas ir kitas išgrynintas plastines

formas, kurios galėtų harmoningai santykiauti su muzikos garsais ir neardytą pastatymo vientisumo. „Reikia mokytis kalbėti abstrakčiomis formomis, priemonėmis. Artimiausia tam yra muzika. Jau senovės Egipte buvo žinoma, kad muzikos pradmenų turi visi menai“. Scenografijos tikslas – papildyti orkestruotę, sustiprinti emocinę muzikos poveikio galią.

Truikys buvo logiškos konstruktyvios mąstysenos šalininkas, sukūręs vientisą muzikalios scenografijos sistemą, kurioje pagrindinis erdvinės architektonikos įvaldymo principas yra sudėtingų muzikalių ritminių ir ornamentinių struktūrų sintezė, paremta kontrasto principu. „Paaiškinti tą labai sudėtingą ir visiškai naują kelią tik keliais žodžiais neįmanoma. Vaizduojamojo meno formų ir muzikos sintezė yra tų menų kūrybinis jungimas, Orfo žodžiais tariant, „muzikavimas“. Kaip pavyzdį galima nurodyti simfoninį orkestrą, kur skirtingi instrumentai groja skirtingas melodijas, bet koks falšavimas netoleruojamas. Šiuo atveju operos dekoracija turi būti kaip orkestro dalis, aktyvi instrumentuotė, gali formuoti visą veikalo dvasią iki neribotų galimybių, arba blogu atveju – viską paversti chaosu“ [Ten pat, p. 8].

Menų sintezės problemų iškėlimas į savo kūrybinių ieškojimų centrą vertė dailininką gvildinti kompozicijos problemas, kurių dažnai būta tuometinės dailės periferijoje. Truikys puikiai suprato kompozicijos problemų svarbą meninei kūrybai ir buvo vienas nuosekliausių kompozicijos dėstymo šalininkų Lietuvoje. Jis teigė, kad iš muzikos atėmus kompoziciją joje nieko neliktų. „Tikroji kompozicija sukurama ne daiktų išdėstymu, o jų pavertimu spalvų, linijų ir jų krypčių bei susikirtimų harmonija. Kompozicija – tai konkreti plastinių formų kalba: linijų, spalvų ir kitų elementų sąskambis, darna“.

Dailininkas įsitikinęs, kad disonanso jėga yra daug stipresnė nei harmonijos. Todėl aukščiausios harmonijos jis ieško per nuolatinis priešybių susidūrimus ir jų neutralizavimą. Iš čia kyla geriausiems jo scenovaizdžiams būdingas konstruktyvus polifoniškas spalvinis mąstymas, ypatingas formos monumentalumas, vidinis dramatismas, savita plastinių formų ir muzikalumo jungtis, ekspresyvi kontrastingų spalvos derinių, ritminių struktūrų kaita erdvėje ir laike. „Menų sintezė – ateities kūrybos neišvengiamybė, nes mokamai harmonijos pagrindais organizuotų aplinkos formų ir garsų jėga didi, kelianti žmogaus dvasią. Pasigaminęs muzikos ir formų sąskambiams tirti priemones, kartu su savo draugu, buvusia mūsų operos primadona Marijona Rakauskaite, dirbome „laboratorinį“ sintezės darbą. Vienas iš sintezės kelių – akordų harmonijos sritis yra jos atradimas (parodoje 1966 m. „Traviata“, 1978 m. „Don Carlos“)“ [Ten pat].

Įgyvendinant šiuos sintetinius siekius ritmas tampa pagrindine organizuojančia Truikio scenografijos sistemos grandimi. Ritmas, – pabrėžia jis, – yra viskas. Su-

reikšmindamas muzikalias ritmines struktūras dailininkas tarsi siekia įveikti sceninės erdvės statiškumą ir įnešti į spektaklius būties dinamiškumą. Dėl to išskirtinių dėmesį skiria įvairių plastinių ir geometrinių formų kompozicijos problemoms, imlioms metaforoms bei ekspresyviems didžiulę simbolinę prasmę turinčių vertikalių, įžambių ir horizontalių formų santykiams. Rytietišku architektūrinių formų rimtis ir iškilmingumas yra labai svarbi sudedamoji brandžiausių jo scenografinių sprendimų dalis. Jau gyvenimo pabaigoje apmąstydamas savo ieškojimų ir atradimų kelius dailininkas sako, kad „po keturiasdešimt metų ieškojimų, liksdamas konkrečius formų ir muzikos sintezės elementus ir priemones, matau naujus kūrybos kelius“ [Ten pat].

Truikys yra sukūręs apie pusšimtį įvairių dramos ir muzikos spektaklių scenografijų, iš kurių, kaip reikšmingiausias jo individualios scenografijos koncepcijos tapsmui, pirmiausia išskirčiau 1959 m. Vilniaus Operos ir baleto teatre pastatytos Verdi operos „Don Carlos“ scenografinį sprendimą, 1966 m. Kauno muzikinio teatro „Traviatos“ scenografiją ir 1968 m. Kaune pastatytos J. Karnavičiaus operos „Grażina“ scenografiją. Tęsdamas Dobužinskio scenografijos tradicijas Truikys pavertė dailininką vienodai reikšmingu, kaip režisierius, spektaklio atlikėjai, asmeniu, formuojančiu pagrindinį vizualinį spektaklio sprendimą, jo subtilias sunkiai aprašomas šio sudėtingo sintetinio meno kaip vientiso organizmo struktūras. Vadinasi, Truikys yra vienas iš nedaugelio didžiųjų scenografijos meistrų, metusių iššūkį anksčiau viešpatavusiai teatrinėje Vakarų estetikoje aktoriaus ir režisieriaus teatro koncepcijai. Šiuo požiūriu Truikio teatrinio meno koncepcija daug artimesnė Rytų tautų teatro meno tradicijoms, ypač tradiciniam japonų noh ir kabuki teatrui, kurio svarbiausia sistemiškai organizuojančia teatrą šerdimi tampa vizuališkumas.

Truikio scenografijoje išskirtina Verdi kūrybos – jo garsiųjų operų „Otello“, „Aida“, „Don Carlos“, „Traviata“ – plastinė interpretacija. Įvairiose scenografijose atsisleidė daugialypiai dailininko kūrybos aspektai. Melodramatiškas „Traviatos“ siužetas nulėmė jos scenografinio sprendimo intymumą ir kameriškumą, siekimą vaizdinių kalba išreikšti žmogaus būties tragizmą, dėl to scenografijoje ir kostiumuose atsirado vyraujantys dramatiški ritminių struktūrų ir įstrižų, ir horizontalių linijų bei formų santykiai.

Nors išskirtinių dėmesį Truikys teikė kompozicijos problemoms, niekuomet nesureikšmino racionalaus proto galimybių, jokių sustingusių kūrybos formulių, kanonų ir didžiai vertino kūrybine patirtimi paremtą intuityvų pažinimą. Jausdamas nuolatinį nepasitenkinimą pasiektais rezultatais, paneiginėjo tai, kas atrasta, judėjo į priekį, buvo kelyje į naujo, nepažįstamo atradimą, išgyveno kūrybines kančias, neretai ištisomis savaitėmis vaikščiojo susikrimtęs, kalbėjo, ginčijosi pats su savimi. „Taisyklių, kano-
nų neturiu. Nustatyti ką nors labai nelengva. Pastaruoju metu veikalo kompoziciją esu

visai nustūmęs į šoną. Žiūriu tiesiog į pačią muziką. Protas čia turbūt medinis instrumentas kietam granitui kalti. Kaldamas protu per dešimtmečius gali vieną kartą ir nukalti, o jeigu ugnis yra, tai gali padaryti monumentaliai... Kūriau „Don Carlos“. Gyvenimo negandos sutrukdė – patyriau dvasios sukrėtimą. Kiek atsigavęs pradėdau vėl dirbti – žiūriu, kad nebematau, ką reikia daryti. Absoliuti tuštuma vietoj intuicijos. Neturiu ką veikti. Ir pradėjau protu padarytus eskizus varyti atgal. [...] Įsivaizduojat, šitokiu „džiaugsmu“ gyventi septynis mėnesius. Laimė, įvyko atgimimas... Sėdau prie darbo, žiūriu, kad aš vėl viską matau. Visą, ką buvau pribjaurojęs, numečiau. Iš naujo pradėjau... Ugnis grįžo. Kitaip neįmanoma – būčiau nepadaręs“. Daugeliui savo šią dieną stebinančių harmonija ir vientisumu kūrinių jis kūrė šimtus eskizų, negailėjo jėgų, atliko didžiulį parengiamąjį darbą, eksperimentavo, iš esmės keitė jau atrodžiusią išbaigtą bei praktiškai įgyvendintą koncepciją. Šis kūrybinių siekių maksimalizmas, nuolatinis darbas su savimi ir sukūrė savitą Truikio scenografijos pasaulį. „Pagaliau jaučiuosi pavargęs dar nieko neatlikęs... Specialistai pataria imtis plunksnos ir viską išdėstyti, bet tiek čia daug subtilybių... Plunksna – taip, bet kad mano teptukas dar daugiau yra nutylėjęs...“

Apibendrinant apmąstymus apie Truikio fenomeną ir jo kūrybos savitumą persekioja įkyri mintis, kad jo asmenybės universalumas, nuolatinės aliuzijos į Rytų civilizacijų pasaulius ir sintetiniai siekiai, nepaisant ritualinių proginių formulių ir joms būdingos banalios retorikos, iš esmės taip ir liko deramai nesuprasti ir neįvertinti nei Lietuvoje, nei juo labiau užsienyje. Subtilus Truikio menų sąveikos, kompozicijos ir spalvos jausmas turėjo poveikį jį supusiems mokiniams J. Balčikonui, R. Songailaitei-Balčikonienei, V. Daujotui, A. Miškinui, B. Leonavičiui, R. Dichavičiui ir kitiems. Daugelis nesupranta, kad aukštas dabartinės lietuvių scenografijos ir teatro lygis, jo sugebėjimas išsiveržti iš siauro provincialumo yra pagrįstas ir Truikio asmenybės bei jo skelbtų estetinių principų įtaka. Nors ne visuomet tiesioginis poveikis lietuviškajai scenografijai ir teatro raidai didžiulis, Truikys – neabejotinai vienas iškiliausių lietuvių menininkų – taip ir liko marginaliniu, jubiliejų progomis prisimenamu jau istoriniu reiškiniu, audringo visuomenės politizacijos proceso nustumiamu į mūsų socialinio gyvenimo pakraštį.

1996

V. KAVOLIO RYTŲ IR VAKARŲ CIVILIZACIJŲ KOMPARATYVISTINĖS STUDIJOS

Lyginamoji žymiausio XX a. pradžios Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikos tyrinėtojo Šalkauskio ir amžiaus pabaigos Vytauto Kavolio (1930–1996) idėjų analizė liudija apie esminius Lietuvos intelektualinio elito savimonės pokyčius šiame kupiname sukrėtimų amžiuje. Šalkauskio kurtą Rytų ir Vakarų kultūrų sintezės Lietuvoje projektą lėmė aktualūs nepriklausomybę atgavusios tėvynės kultūrinės orientacijos poreikiai, o Kavolio pirmiausia siejosi su nepriklausomybės atgimimo daigų ugdymu, intelektualinės laikysenos strategijų bei perspektyvų paieška sovietinės okupacijos sąlygomis. Lietuviškoji problematika, vyravusi Šalkauskio studijose, ilgai gyvenusio emigracijoje Kavolio tyrinėjimuose natūraliai susipynė su plačiomis civilizacinės komparatyvistikos studijomis.

P. Sorokino ir T. Parsons'o mokiny, ilgametis Dickinsono kolegijos sociologijos ir lyginamųjų civilizacijų studijų profesorius, *Comparative Civilizations Review* (Lyginamųjų civilizacijų studijų žurnalas) vyr. redaktorius Kavolis buvo viena svarbiausių dabartinės civilizacinės komparatyvistikos asmenybių, įtakingas XX a. pabaigos lyginamųjų civilizacijos studijų teoretikas ir metodologas, siekęs išryškinti įvairių civilizacijų bei kultūros tradicijų vertę. Gimęs Kaune jis subrendo jau emigracijoje. Tai retas atviro įvairioms civilizacijoms, mąstymo formoms lietuvių intelektualo tipas ir vienodai reikšmingai nagrinėjęs aktualias lietuvių kultūros ir pasaulinės civilizacijos problemas. Jo veikalam būdinga ypatinga tolerancija įvairiems netgi oponentų požiūriams, mąstymo atvirumas. Tekstuose darniai susipynė platūs teoriniai apibendrinimai, sumanios išvalgos ir preciziškumas bei metodologinis detalių gvildenimo nuoseklumas.

Asmenybės universalizmas ir mokslinių interesų įvairiapusiškumas paskatino Kavolį domėtis daugeliu mokslinio pažinimo sričių ir disciplinų studijomis. Mokslininkas buvo literatūrologijos, sociologijos, kultūros sociologijos, meno sociologijos, kultūros psichologijos, civilizacinės komparatyvistikos, mentaliteto (sąmoningumo) istorijos ir kitų sričių žinovas. Jo knygoje bei straipsniuose regimas perėjimas iš vienos mokslinio pažinimo srities į kitą ir nūdienos humanistikai būdingas tradicinių mokslų ribų nepaisymas. Čia tikriausiai slėpėsi vienas svarbiausių jo idėjų šiuolaikiškumo bruožų. Jis kratėsi įsitvirtinusių mąstymo schemų ir ieškojo naujų autentiško pažinimo būdų, giliai skverbėsi į tyrinėjamų reiškinių esmę.

Pagrindinis Kavolio mokslinių tyrinėjimų objektas, kuriam jis skyrė visas jėgas ir parašė vertingiausias darbus, buvo lyginamosios civilizacijų studijos, arba vadinamoji

civilizacinė komparatyvistika. Jis tapo vienos įtakingiausių jos krypčių – civilizacinės sociologijos – pripažintu lyderiu visame pasaulyje. Į šią problematiką jis ėjo nuosekliai nuo pirmųjų dailės sociologijai skirtų darbų. Dar 1973 m. Kavolis su grupe įvairių mokslo sričių bendraminčių atgaivino kadaise A. Toynbee'o įkurtą ir jau neveiklį *International Society for the Comparative Study of Civilizations* (Tarptautinė lyginamųjų civilizacijų studijų draugija) ir aktyviai pradėjo lyginamąsias civilizacijų studijas. Jis perėmė atsakingas šios draugijos žurnalo *Comparative Civilizations Review* vyr. redaktoriaus pareigas.

Šis darbas – vertinga patirtis: išsiplėtė bendraminčių ratas, mokslinių interesų sritis, mokslinė veikla įgavo aiškesnį kryptingumą, vertė domėtis įvairiuose pasaulio kraštuose sparčiai besiplėtojančiomis ir labai populiariomis komparatyvistinėmis metodologijomis bei tyrinėjimų strategijomis. Dėl vaisingos Honolulu komparatyvistikos centro veiklos lyginamosios Rytų ir Vakarų civilizacijų studijos VII dešimtmetyje ypač paplito anglosaksiškos kultūros kraštuose ir pamažu virto viena veiksmingiausių ir sparčiausiai besiplėtojančių moderniosios humanistikos sričių, kurioje buvo skelbiama daugybė vertingų publikacijų, apleidžiamos naujausios įvairios pažinimo strategijos bei metodai. Iš meno ir kultūros sociologijos prie universalesnių civilizacijos tyrinėjimo problemų perėjęs Kavolis *civilizacijų analizę* ir su ja glaudžiai susijusias lyginamąsias civilizacijų studijas traktavo kaip *bendrąją socialinių bei humanitarinių mokslų metodologiją*.

Apie žurnalą susispietę mokslininkai siekė suartinti bendrus socialiniams ir humanitariniams mokslams būdingus principus bei remdamiesi jais pereiti prie lyginamosios įvairių Rytų ir Vakarų civilizacijų kultūros aspektų analizės. „Buvo lyginama, pavyzdžiui, įvairių civilizacijų ir įvairių laikų blogio samprata, tvarkos ir netvarkos samprata bei jų santykis ir kita. Šios teorinės atramos taškas buvo kultūrinė konfigūracija – tam tikros privalomos ribos, tarp kurių realizuojamas žmonių elgesys, atsiranda ir pranyksta visuomenės bei kitos formacijos. Valstybės imperijos suirsta ir vėl kuriamos, o išlieka Vakarų civilizacija, Indija ar Kinija, kurias visuomet atpažįstame. Išlieka tam tikra kategorijų sistema, jausmų struktūra, kurios tęsiasi šimtmečius, apima milijonus žmonių ir tampa labai bendrais rėmais, kurių viduje žmonės funkcionuoja, interpretuoja ir reguliuoja savo elgesį ir už kurių jie negali išeiti – tie rėmai lemia, kas esi“ [Kavolis, 2000, p. 25].

Nuo šiol lyginamosios civilizacijų studijos, įvairios kultūros teorijos ir istorijos problemos tapo pagrindiniais jo moksliniais tikslais. Nors darbai apima daug šiuolaikinių kultūrologinių disciplinų, mokslininkas atsiriboja nuo universalumo ir labai paplitusios šiuolaikinėje humanistikoje kultūros teorijos sąvokos. Kalbėdamas apie pagrindinę savo mokslinių tyrinėjimų kryptį jis aiškina: „Vengiu *kultūros teorijos* sąvokos, nes norė-



V. Kavolis.
1963

čiau likti arčiau prie empirinių duomenų, toliau nuo bet kokios teorinės sistemos. Man šiek tiek abejotinos atrodo *kultūros mokslo* keliamos asociacijos, o *kultūros studijos* – ne visai mano darbo metodai. Man artimiausia civilizacijos analizė“ [Kavolis, 1996, p. 7].

Lyginamoji Kavolio Rytų ir Vakarų civilizacijų analizė pamatinėmis metodologinėmis nuostatomis tiesiogiai siejasi su prancūzų sociologijos mokyklos (Durkheimas, Maussas, Dumont'as) ir Weberio įtvirtinta sociologine civilizacijos prieiga, kuri būdinga vadinamosios civilizacinės komparatystikos arba jai artimos civilizacinės sociologijos šalininkams. Išskirtinis šių civilizacijos studijų pakraipų bruožas – atskleisti sociologinių aspektų ir pažinimo priemonių reikšmę. „Civilizacinė prieiga, – aiškina Kavolis, – išsiskiria iš kitų sociologinės minties mokyklų, pirmiausia savo tyrimo objektu laikydama simbolines konstrukcijas, kuriose suvokiamas socialinis vyksmas. Šitos konstrukcijos teoriškai gvildenamos, siekiant aptikti juose glūdintą empirinį specifiškumą bei jų istorines trajektorijas; visa tai daroma lyginamojoje perspektyvoje, išryškinančioje rėmus, iš kurių istorijoje veikiantys žmonės ir semiasi koncepcijų savo veiksmui, tikslams ir galiausiai sau patiems pagrįsti.

Civilizacinės sociologijos šalininkai aiškinasi, kaip aukščiau minėtos simbolinės konstrukcijos „išsiskverbia“ į civilizaciją (didžiausią suvokiamą sociokultūrinio tyrimo vienetą) ir išsiskleidžia joje, o sykiu – kaip žmonės jomis naudojasi veikdami tiek įprastinėmis gyvenimo aplinkybėmis, tiek kritiniais savo istorijos momentais. Civilizaciniai sociologai teigia, jog šioji prieiga yra būtina, siekiant adekvačiai suprasti didžiuosius sociologinius procesus – tokius kaip politinės transformacijos, religinės ir ekonominės „pasaulio racionalizacijos“ bei antimodernistinės reakcijos į juos – ir pokyčius savęs supratimo sferoje [BL, 1995, Nr. 6, p. 144].

Mokslininkas rėmėsi principine įvairių Rytų ir Vakarų civilizacijų sukurtų simbolių reikšmių sistemų lygiavertiškumo idėja. „Jeigu manysime, kad [civilizacinės analizės] problema yra ryšys tarp esmiškai skirtingų reikšmės sistemų, kontroliuojančiu principu taps semiotinis universalizmas, [t. y.] prielaida, kad visos kultūrų rūšys ir įvairybės turi teisę egzistuoti, nebūtinai manant, kad jos privalo būti suvoktos kaip lygiai gilos ir visa apimančios“ [Kavolis, 1987, p. 9].

Pagrindinį savo tyrinėjimų objektą *civilizaciją* Kavolis skirtinguose tekstuose aiškina įvairiai, mėgindamas kuo tiksliau apibrėžti esmingiausius šio sudėtingo sociokultūrinio reiškinio požymius. Viena tekste civilizaciją jis apibūdina kaip „kultūrinį universumą“, turintį savo organizaciją, skirtingus dėsnius, skirtingas prielaidas, kitame – kaip *didžiausią simbolinę struktūrą, kurią galima atpažinti žmonijos patirtyje* [Kavolis, 1996, p. 8]. Šiuose apibrėžimuose ryškūs prancūzų sociologijos mokyklos ir Braudelio įtakos pėdsakai. Civilizacija Kavolio studijose iškyla kaip „didžiausias sociokultūrinis darinys“, kuris įvairiais būdais siekia prasmingai suvokti visą pasaulį, visa, su kuo civilizacinis organizmas susiduria ir

kiekvienam jo elementui siekia surasti deramą vietą. Kalbėdamas apie civilizacijas mokslininkas pirmiausia turi omenyje pačias bendriausias suvokiamas ir visuomeninėmis veiklos formomis įgyvendinamas simbolinių struktūrų sąrangas. *Civilizacija*, vertinant šiuo požiūriu, reiškia daug aukštesnį abstraktaus suvokimo lygmenį nei *kultūra*.

Aptardamas giminišką civilizacijai kultūros sąvoką Kavolis pabrėžia, kad kultūra yra spontaniškas, nuolatos kintantis procesas, jis natūraliai sklinda pliuralistine forma, iš karto daugeliu pavidalų, kurie vienas kitam prieštarauja. Kita vertus, kultūra mokslininko tekstuose įvardijama „žmonijos dvasinio tobulėjimo apraiška“. Skirtingai nuo siauriau apibrėžtų literatūros, dailės, religijos, mokslo ar teisės istorijų, kultūros istorija pirmiausia nagrinėja humanistines vertybes įtvirtinančių bendradarbiavimo formų simbolinio reguliavimo metamorfozes.

Tiek civilizacijos, tiek mažesnius sociokultūrinius organizmus kultūras mąstytojas pirmiausia apibūdina kaip simbolines formas, kurios egzistuoja – tačiau ne izomorfiškai ir anaip tol ne kaip viena kitos atspindžiai – tiek visuomenėje, tiek kultūroje. Dėl to atmetamas tradicinis požiūris į kultūrą, kaip į vertybių sistemą, kadangi aksiologinis požiūris paverčia ją vientisa, uždara, homogenine, visiems privaloma ir nekintama, o kultūros aiškinimas kaip simbolinių formų bei praktikos paverčia ją *atvira* ir *rišlia* įvairių komponentų sistema, padedancia imtis įvairių morfologinių sluoksnių, panaudoti ją savo tikslams, laisvai rinktis įvairias jos galimybes. Kultūra, anot Kavolio, palaipsniui įsiskverbia į visuomenę arba atsiranda iš sąveikų – rišlių socialinio elgesio formų, prasmingų socialinių struktūrų orientacijų. Taip civilizacijų analizėje atsiranda metodologiniu požiūriu išskirtinė *koherentiškumo* – rišlumo, susietumo, sąryšingumo – sąvokos svarba, nes bet koki socio-kultūrinį organizmą mokslininkas pirmiausia įvardija jį sudarančių elementų visuma.

Kavolis kritiškai vertino ankstesnės civilizacinės komparatyvistikos korifėjų Spenglerio ir Toynbee'o veikaluose aptinkamą bendrybių sureikšminimą. „Civilizacijų kaip visumų lyginimai dažniausiai būna nevaisingi, šio metodo, kuriuo naudojosi Oswaldas Spengleris ar Arnoldas Toynbee, jau esame beveik visai atsisakę kaip teoriškai ir empiriškai bevaisio. Tačiau kaip pasirenkamas siauras tyrinėjimo aspektas – sunkus klausimas. Pradžios klausimas visuomet neatsakomas. Gali žinoti, kad procesas tampa nenugalimas, kai negali atsispirti, bet iš kokių šaltinių jis gauna impulsą, paprastai lieka nežinoma. Yra tam tikras rezonansas tarp medžiagos ir metodo: pajunti, kad vienas metodas bus vaisingesnis, nagrinėjant tam tikrą medžiagos ansamblį, surandi ryšį tarp substancijos ir formos, medžiagos ir metodo. Tai intuicijos, gal ir patirties dalykas, panašiai kaip meninėje kūryboje“ [Ten pat, p. 26–27].

Nors civilizacija ir kultūra Kavoliui yra įvairias gyvenimo sritis aprėpianti bei visiškai *rišli* tikrovė, tačiau jam nepriimtina klasikinėje civilizacijos teorijos tradicijoje pradedant Danilevskiu, Spengleriu ir baigiant Dumont'u bei S.N. Eisenstadtu įsigalėjusiu

sios visuotinės schemos, kalbėjimas apie civilizacijas, kultūras apskritai, siekimas kiekvienoje civilizacijoje ar civilizacijos modelyje išvelgti esminį jos dėsningumus organizuojantį principą. Dėl to polemizavo su įtakingais lyginamųjų civilizacijos studijų specialistais Dumont' u ir Takiye Sugiyama Lebra, kurie bandė atsekti istorinius organizuojančio principo pokyčius. Kavolis atmeta galimybę visuminę simbolinę civilizacijos struktūrą paaiškinti vieninteliu principu. Vienos ar kitos konkrečios visuminės simbolinės civilizacijos struktūros iškėlimą jis sieja su konkrečiais lyginamojoje civilizacijų analizėje keliamais uždaviniais. Kiekvienas konkretus uždavinys reikalauja skirtingų tyrinėjimo programų, prieigų, pažinimo strategijų ir metodų.

Civilizacijų ir kultūrų kaip visumų lyginimas čia suvokiamas kaip iš praeities paveldėtas anachronizmas. Kadangi bet kokios universaliosios ir totalitarinės nuostatos nepagrįstos mokslinei analizei būtinu konkretumu ir preciziškumu lyginamajai civilizacijų analizei, nedaug vertos. Suprantama, kodėl savo lyginamojoje civilizacijų analizėje, nors ir nevengdamas būtinų bendresnio pobūdžio apmąstymų, mokslininkas pirmenybę teikia ne vientisų struktūrų, o lyginamiesiems atskirų problemų, detalių, aspektų tyrinėjimams. Jei pasirinkta tyrinėti detalę ar aspektas iš tiesų yra svarbus, tuomet nuosekliai įgyvendinta lyginamoji analizė gali atskleisti labai svarbius anksčiau nežinotus visumos aspektus. Mokslininko susitelkimas į reikšmingas detales leidžia tiksliau vertinti simbolines konstrukcijas ir su jomis susijusių sąmonės struktūrų bei jaosenos būdų pokyčius laiko atžvilgiu, suvokti civilizacijos procesų esmę.

Kavolis aiškiai atskiria modernų civilizacinės analizės lygmenį su jam būdingų modernių strategijų ir metodų visuma nuo vadinamosios klasikinės tradicijos lyginamųjų civilizacijos tyrimų. Pirmasis – civilizacinės analizės lygmuo – apibūdina simbolines formas, kurios pagrindžia tiek „kultūros sistemas“, tiek „socialines struktūras“, taip pat skiriamąsias jų savybes konkrečiose specifinės kultūros atkarpose tam tikrais laiko tarpais ir skirtingose specifinės visuomenės gyvenimo srityse. Civilizacijos analizė skiriasi nuo „klasikinės tradicijos“ lyginamųjų civilizacijų tyrimų, apibūdindama „ne tik (ir ne tiek) civilizacijas kaip visumas, tačiau ir bet kurį sociokultūrinį reiškinių – nuo didelės iki mažos apimties, iki vidinės sandaros detalių“ [Kavolis, 1995, p. 1]. Vadinasi, civilizacinės analizės laukas yra savitas ir kartu labai platus. Į jį įeina įvairių civilizacijos ir kultūros tipų simbolių formų gausos tyrinėjimas, jų morfologinė analizė, šių tipų istorinės kaitos priežasčių ir varomųjų jėgų, socialinių pokyčių veiksmų aiškinimasis. Civilizacijų analizė apima ne tik simbolių formų ir organizacijų gausą, bet ir problemišką reikšmių bei praktikų ryšį.

Kavolis kaip ir „Analų“ mokyklos civilizacijos istorikai bei idėjų istorijos specialistai išskirtinį dėmesį teikia metodologijai, aiškiam paties tyrinėtojo pozicijų apibrėžimui tiesiogiai susijusiam su mokslinio pažinimo proceso savirefleksijos ypatumais. „Kultūrinės psichologijos“ pratarinėje jis atkreipia dėmesį į šį svarbų civilizacinės komparatyvistikos as-

pektą. „Žvelgiant į civilizacijų komparatyvistikos perspektyvą gali atrodyti, jog psichoistorinė analizė yra geriausia iki šiol sukurta savikritikos priemonė. Tai reiškia, kad studijuojant įvairiuose civilizacijų modeliuose vykstančius psichoistorinius procesus iš dalies patikrinami ir paties tyrinėtojo spontaniški polinkiai bei priešiškos nuostatos“ [Ten pat, p. 10].

Taigi jis puikiai suvokia aktyvios mokslininko pozicijos, jo subjektyvių nuostatų, tyrinėjimo rakursų pažinimo svarbą netgi tokių globalinių socialinių superstruktūrų, kaip lyginamosios civilizacijų analizės pažinimo objektas, srityje. Tokiai metodologinei nuostatai ypač svarbu ne tik pats pažinimo objektas, bet ir tradicinės pažinimo teorijos šalikėlėje nuolatos atsидuriantis klausimas, kaip savo tyrinėjimo objektą įsisavina civilizacijos teoretikai ir koks yra jų realus indėlis artėjant prie civilizacijų savivokos. Civilizacinis metodas reikalauja visas tyrinėjimo detales išplėsti iki plačiausių simbolinių rėmų, atpažįstamų istorijoje ir žmonijos patirtyje. Lyginamosiose civilizacijų studijose civilizacinis metodas virsta lyginamuoju, kurį civilizacijų analizei galima veiksmingai panaudoti pripažįstant substancinį įvairių civilizacijų skirtingumą ir aiškiai apibrėžiant galimo susikalbėjimo bei sąveikos plotmes. Kalbėdamas apie moralinių kultūrų lyginamųjų studijų uždavinius jis pastebi, kad lyginamoji metodologija remiasi įsitikinimu, jog „žmonijos kaip visumos moralinės patirtys sudaro vieną studijų lauką, kuriame lokalesni tyrimai įgyja reikšmę santykyje su mūsų atsirandančiu supratimu, kaip žmonija per savo skirtingas sudėtines dalis kreipiasi į universalų poreikį rasti patikimas teisingumo veiksmo normas“ [Kavolis, 1993, p. VIII].

Gvildendamas šiuolaikinės metacivilizacinės kultūros raidos problemas mokslininkas išskiria šias pagrindines civilizacijas – Rytų Azijos, Pietryčių Azijos, budistinę, Indijos, islamo, Afrikos ir Vakarų, tačiau kai imasi įvairių praeities civilizacijų tyrinėjimų, jis dažnai lygina paskirus indų, kinų, japonų, arabų civilizacijų aspektus. Vienu svarbiausių metacivilizacinės kultūros uždavinių jis laikė vientiso multicivilizacinio diskurso kūrimą, kuriame problemos galėtų būti formuluojamos remiantis skirtingų civilizacijų perspektyvomis.

Taigi savo įvairialype moksline, organizacine, įtakingo lyginamųjų civilizacijos studijų žurnalo redaktoriaus veikla Kavolis padarė svarų įnašą į daugelio kultūrologinių disciplinų raidą. Tačiau neabejotinai svarbiausias tarptautiniu mastu jo įnašas į lyginamąsias Rytų ir Vakarų civilizacijos studijas, kuriose jis greta savo amžininkų Eisenstadto ir Dumont'o įtvirtino naujus metodologinius civilizacinės sociologijos principus, modernias tyrinėjimo strategijas ir padėjo savo amžininkams bei sekėjams įvairiausiškai vertinti civilizacijos procesus. Lietuvos intelektualinę elitą jis pirmiausia veikė garsiai nedeklaruojama meile tėvynei, nepriklausoma laikysena, mąstymo atvirumu, atsiribojimu nuo tautinio uždaro, ksenofobijos, šovinizmo.

J. MAČIŪNO ORIENTALIZMAS IR FLUXUS ESTETIKOS PRINCIPAI

Mačiūno vaidmuo Fluxus sąjūdyje. Greta M.K. Čiurlionio tikriausiai plačiausią tarptautinį pripažinimą ir šlovę pelnęs lietuvis yra pagrindinis įtakingo postmodernistinio sąjūdžio *Fluxus* ideologas Jurgis Mačiūnas (George Maciunas, 1931–1978). Šio universalaus menininko kosmopolito ir impresarijaus, kuriam svetimas konservatyvusis lietuvių mentalitetas, veikloje susipynė novatoriškumas, konceptualumas, subtilus ironijos jausmas ir meno akcijų organizatoriaus talentas.

Mačiūnas gimė 1931 m. Kaune, karo pabaigoje su šeima pasitraukė į Vokietiją, trejus metus ten lankė lietuvių gimnaziją, vėliau emigravo į JAV. Čia, skatinamas motinos Leokadijos Sakauskaitės-Mačiūnienės, buvusios Valstybės teatro baletų trupės solistės, 1949–1954 m. studijavo architektūrą, grafinį dizainą ir muzikologiją. Baigęs dirbo architektu braižytoju, vertėsi kitais laikiniais darbais, penkerius metus gilino meno istorijos ir muzikologijos žinias.

Modernumą ir kitų civilizacijų kultūros laimėjimus vertinęs Mačiūnas, priešingai daugumai lietuvių išeivijos menininkų, nesirėmė tautine tradicija. Jis formavo savą laisvos kūrybinės minties *Fluxus* (lot. *fluxus* – nepastovus, nepatvarus, besikeičiąs) vardą įėjusią į meno istoriją tarptautinę menininkų bendriją, kurios šalininkai padėjo įsigalėti naujam postmodernistiniam menui. Išeivijoje savo kūrybos siekiais Mačiūnui artimiausias buvo kitas avangardinio meno lyderis Jonas Mekas ir kitas jo bendražygis, aktyviai dalyvavęs *Fluxus* veikloje, Almus Šalčius.

Fluxus terminą Mačiūnas pirmą kartą pasitelkė kurdamas tarptautinio įvairių sričių ir šalių menininkus vienijančio žurnalo projektą, kurį pavadino „naujausiu meno, antimeno, muzikos, antimuzikos, poezijos, antipoezijos ir pan. tarptautiniu žurnalu“. Šio ambicingo projekto taip ir neįgyvendino, nes daug jo kūrybinės energijos atėmė tarptautinio menininkų sąjūdžio vienijimas. Mačiūno kūrybinė ir organizacinė veikla iš pradžių plėtojosi Vokietijoje ir JAV, ilgainiui apėmė Japoniją, Prancūziją, Daniją, Olandiją, Švediją, Ispaniją, Čekoslovakiją ir kitus kraštus.

Per pirmuosius *Fluxus* sąjūdžio tapsmo metus postmodernistinio meno raidai Mačiūnas buvo svarbus tiek, kiek futurizmui – F. T. Marinetti, o siurrealizmui – A. Bretonas. Mačiūnas buvo plačios erudicijos menininkas, nestokojantis naujų idėjų ir projektų. Jam daug svarbiau buvo pati idėja nei praktinis jos įgyvendinimas. Remdamasis džen estetikos idėjomis, aukštinančiomis kūrybos universalumą ir glaudų meno ryšį su

pasauliu, Mačiūnas teigė vidinį visų kūrybos formų sąryšingumą; siekė panaikinti meno rūšių, žanrų ribas, suartinti meną ir gyvenimą, menui suteikti japonų tradicinei kultūrai būdingą vizualinį universalų dizainerišką pobūdį. Rašė estetinius manifestus, organizavo koncertus, leido ir apipavidalino *Fluxus* antologijas, periodiką, kūrė hepeningus, akcijas, performansus, conceptualius vaizdinius, objektus, muzikinius ir literatūrinius pokštus, nukreiptus prieš „grynąjį“ profesionalųjį meną, siuntinėjo laiškus, programinius dokumentus, kitokią medžiagą į įvairias pasaulio šalis siekdamas suteikti šiam iš pradžių efemeriskam sąjūdžiui conceptualų apibrėžtumą ir tarptautinį pobūdį.

Fluxus ilgainiui tapo plačiai išsišakojęs, japonizmo estetikos veikiamas tarptautinis menininkų sąjūdis ir, nurungęs neveiklį klasikinio modernizmo estetiką, įtvirtino naujos vizuališkumą iškeliančios postmodernistinės estetikos principus, susilpnino tiek poparto estetiką, tiek įvairias viešpatavusias lyrines abstrakcijas, abstrakčiojo ekspresionizmo, tašizmo, veiksmo tapybos bei kaligrafizmo pakraipas. *Fluxus* šalininkų kūryba išryškino esminį japonizmo idėjų sklaidos lūžį, kadangi pirmą kartą *Fluxus* veikloje aktyviai dalyvavo ne tik Vakaruose, bet ir Japonijoje gyvenantys dailininkai, kurie tarsi sudarė atskirą šio tarptautinio sąjūdžio dalį. Itin aktyviai reiškėsi garsioji Japonijos menininkų grupė *Gutai*, kuri skelbė neišsenkamas spontaniško veiksmo galimybes. Nuo 1962 m. dalis šios grupuotės menininkų sukūrė „*Gutai teatro meno*“ (*Gutai theatre art*) grupę, kurios kuriamose akcijose spektakliuose buvo jungiami įvairių meno rūšių elementai.

Fluxus estetika atspindėjo postmodernistiniam menui būdingas eschatologines nuovargio nuojautas, tradicinių Vakarų kultūros, mąstymo ir meninės kūrybos formų krizę: maištą prieš klasikinius Vakarų mąstymo ir kūrybos principus, alternatyvų vakarietiško racionalizmui ir pragmatizmui ieškojimą, tradicinės meno sampratos ribų išplėtimą, jos veržimąsi į naujas anksčiau laikytas „nemeninėmis“ sritis. Antra vertus, imta iš esmės kitaip vertinti tradicinį požiūrį į pamatinės būties ir kūrybos kategorijas – tvarką, chaosą, nebūtį, nieką, tuštumą, tylą, kūrybą, meną, irimą, efemeriskumą, žaidimą, pokštą ir pan. Svarbiausios darosi metakalbos, simuliakro, kontekstų, situatyvumo ir kitos problemos.

Praslinkus keliems dešimtmečiams po herojiškos *Fluxus* epopėjos nenutyla ginčai, kas tai buvo: ar spontaniška chaotiškai besiformuojančio postmodernistinio meno šalininkų kova su išsigimstančiu klasikiniu modernizmu, nukreipta prieš jo komercializavimą, revoliucingo patoso praradimą ir integravimą į oficialiąją Vakarų kultūrą, ar tiesiog intelektualiai naujos kartos menininkų, sukilusių prieš kanonizuoto klasikinio



J. Mačiūnas
Vupertalyje,
Vokietija.
1962

modernizmo estetinius principus, laikysena, konceptuali estetinė nuostata, siekusi plačiau įtraukti Tolimųjų Rytų estetikos principus į Vakarų kultūrą?

Norėdami atsakyti į šiuos klausimus pirmiausia turime aiškintis estetiškes Mačiūno pažiūras, meninės kūrybos principus, suvokti pagrindinius motyvus, skatinusius iš esmės pertvarkyti japonizmo labai paveiktą klasikinę Vakarų estetiką ir meną. Antra, atskleisti šio menininko pasaulėžiūrą formavusias įtakas, reikšmingiausius jo kūrybinės raidos veiksnius. Ir pagaliau apibūdinti tipologinius *Fluxus* estetikos bruožus, jo vietą postmodernistinio meno istorijoje.

Savitos *Fluxus* estetikos užuomazgos atsirado 1960 m. pabaigoje, tačiau oficialiai jis buvo įformintas 1962 m. pradžioje Vokietijoje. Nors prieš tai JAV, anot Mačiūno, „buvo daroma viskas, ką vėliau darė Fluxus, tik ne šiuo pavadinimu“. Dar studijuodamas Niujorko *New School* elektroninės muzikos kursuose Mačiūnas suartėjo su džen estetikos principus išpažįstančiais jaunais Johno Cage'o sekėjais La Monte Youngu, George'u Brechtu, Yoko Ono, Jacksonu Mac Low, Alu Hansenu, Allanu Kaprowu, Dicku Higginsu, kurie kartu su Nam Jun Paiku, Takato Saito, Yoshi Wada, Benjaminu Pattersonu, Benu Vautier, Robertu Filliou, Henry Flyntu, Alison Knowles ir kitais sudarė *Fluxus* sąjūdžio branduolį. „Susipažinau su visais minėtais žmonėmis nuėjęs į Richardo Maxfieldo kursus. [...] John Cage vienerius metus turėjo kursą *New School*. Kitais metais Richardas Maxfieldas dėstė elektroninės muzikos kursą, kur aš ir sutikau La Monte Youngą – jis lankė tuos pačius užsiėmimus. Man buvo įdomu, ką jis daro. Jis supažindino mane su kitais – ir taip sudarėme AG galerijos programą; ir tuo pačiu metu jis darbavosi Yoko Ono galerijoje. Taigi beveik tuo pačiu metu mes turėjome AG galeriją ir Yoko Ono loftą“ [Mačiūnas, 1966, p. 18]. Taip prasideda naujas jo gyvenimo tarpsnis, kuriam darė įtaką japonizmas, tiesiogiai susijęs su džen estetikos veikiama prieštarais avangardinio meno procesais.

1962 m. Mačiūnas atvyko į Vokietiją: rūpinosi JAV oro pajėgų leidybos dizainu. Čia, remdamasis savo amerikietiškos veiklos įgūdžiais ir Nam Jun Paiko patarimais, užmezgė ryšius su vietinio muzikos avangardo dalyviais – pradėjo savarankišką naujojo meno organizatoriaus veiklą. Svarbiausia jam buvo neoavangardinės eksperimentinės muzikos akcijos ir teatrališkai organizuoti renginiai. Vokietijoje tuomet buvo itin populiarios socialinės ir politinės idėjos, todėl ankstyvajame *Fluxus* veiklos etape jos iš dalies susilpnino džen estetikos įtaką. Kita vertus, nuo 1958 m. dėl nuolatinių Cage'o ir Nam Jun Paiko renginių japonizmo įtaka vokiečių muzikos bei avangardinio meno sąjūdžiams jau buvo ganėtinai stipri. Ją skatino ir lyrinės abstrakcijos bei kaligrafizmo suklestėjimas Paryžiuje, kurį palaikė daugelis vokiečių avangardinės pakraipos menininkų.

Fluxus epopėja. Ankstyvajame *Fluxus* sąjūdžio sklaidos etape didžiausiais centrais tapo Niujorkas ir Vokietijos miestai Vysbadenas, Darmštatas, Diuseldorfas,

Kelnas, Berlynas, kadangi septintojo dešimtmečio pabaigoje JAV ir Vokietija buvo pagrindinės šios tarptautinės menininkų grupuotės šalininkų nuolatinio ir laikino gyvenimo vietos – čia jie rinkosi, kūrė bendrus projektus, akcijas, koncertus. 1962–1963 m. *Fluxus* festivalius, akcijas bei koncertus Mačiūnas rengė Vysbadene, Kopenhagoje, Paryžiuje, Londone, Diuseldorfe, o 1963 m. jo veiklos centras persikėlė į Niujorką.

1962 m. rugsėjo mėnesį Vysbadeno miesto muziejuje įvyko pirmasis „FLUXUS – tarptautinių naujosios muzikos spektaklių“ festivalis, trukęs visą mėnesį. Iš įvairių šalių atvykę menininkai savaitgaliais pristatinėjo publiką neįprastumu šokiravusius performansus, arba vadinamuosius Veiksmo muzikos spektaklius, ir hepeningus. Žiūrovai susidomėjo ir „konkrečios muzikos kompozicijomis“, kuriose skambėjo magnetofono juostose įrašyti džen estetiką paremti avangardinės muzikos kūriniai. Festivalio pabaigoje rodyti avangardiniai, neretai paradoksalia estetika paremti eksperimentiniai filmai, kuriuose svarbiausia buvo ne siužetas, o formalūs aspektai. Tais pačiais metais prasidėjo *Fluxus* žygis po Europą, jo pradžia tapo keturiolika koncertų Vysbadene, vienas Londone, šeši Kopenhagoje ir septyni Paryžiuje. Netrukus šios akcijos pasisklido kitose Europos šalyse, JAV ir Japonijoje.

Mačiūnas organizavo „konkrečios muzikos“ koncertus, rengė *Fluxus* apibūtinančių žodynus, manifestus, įvairius sąrašus, reklaminius ir informacinius bukletus, konceptualiojo meno kūrinius, veiksmo tapybą, performansus, hepeningus, leido eksperimentinius *Fluxus* filmus, sudarinėjo vadinamąsias *Fluxus* dėžes, antologijas, kūrė „politinį meną“, pašto bei minimalistinį meną, naują muziką, ruošė radijo pjeses. Literatūrinius tekstus ir *Fluxus* sąjūdžio dokumentaciją jis spausdindavo ant ilgų siaurų, suklijuotų ir susuktų į ritinėlius lapų, kuriuos vėliau, kaip ir japonai, tarsi didžiausias brangenybes ar vertingiausias meno kūrinius laikė specialiose medinėse dėžutėse.

Orientalizmo labai paveiktoje *Fluxus* estetikoje savitai siejosi socialinis angažuotumas, antieurocentrizmas, antimeno idėjos bei džen estetikos tradicijai būdingas siekimas panaikinti mąstymo ir būties dualizmą. *Fluxus* pirmtakais Mačiūnas laikė rusų porevoliucinio avangardo LEF socialiai angažuotus menininkus, džen tradicijos meną, *De Stijl*, Bauhauzo, D. Suzuki, M. Duchampo, L. Russolo, E. Sati, Cage'o, Mathieu, Y. Kleino, J. Pollocko, Nam Jun Paiko estetiškes idėjas ir meninės kūrybos principus. Dėl to *Fluxus* manifestams bei akcijoms būdingas maištingas protestas prieš meną, kaip profesiją, meno komercializavimą, nužmoginimą, autentiško kūrybinio prado jame panaikinimą, meno, gamtos ir socialinio gyvenimo suartinimo idėją. Mačiūnas bei jo bendražygiai meną traktuoja kaip vieną iš žmonių autentiško bendravimo būdų. Savo autentiško meno koncepcijoje jis iškelia kūrybiškumą ir novatoriškumą, sugebėjimą nepaisyti įsigalėjusių taisyklių.

Pradžioje veikiamas socialiai angažuotų rusų avangardistų, futuristų radikalaus pasaulio bei meno pertvarkymo ir džen estetikos idėjų, Mačiūnas aukštino konkretų meną, kadangi jis nėra linkęs į dirbtinumą, iliuzionizmą ar abstrakciją. Todėl atsiranda konkretaus meno idėja, o jo seniausiu prologu įvardijama abstrakti kinų kaligrafija ir hieroglifų raštas. Savotišką pastarojo analogą Mačiūnas regi Cage'o, P. Shaefferio ir P. Boulezo „konkrečioje muzikoje“.

Pirmosiose Mačiūno ir *Fluxus* akcijose vyravo muzika bei vizualinis teatralizuotas vyksmas, bet netrukus grupuotės veikla aprėpė visas įmanomas meno sritis, siekdama išryškinti vidinį menų sąryšingumą. Savo veikloje Mačiūnas rėmėsi pamtine Cage'o suaktualinta džen estetikos idėja, kad mus supančiame pasaulyje viskas tarpusavyje susiję. Vadinasi, perdėm ryškus Vakarų meno tradicijoje išsivyravęs meno ir gyvenimo, meno rūšių bei žanrų atskyrimas yra dirbtinis ir neatitinka jų prigimties bei šiuolaikinių meninės kultūros, kur glaudžiai siejasi įvairios meno rūšys ir formos, poreikių. Mačiūnas apeliavo į antimuziką ir antipoeziją, teigė, kad ateina grynosios tradicinės dailės ir tapybos pabaiga, o ją keičia labiau su gyvenimu susiję konkretūs dalykai.

Dėl to intelektualams skirta Schönbergo dodekafonija buvo vertinama neigiamai, o abstraktusis menas – dekadentiškas, atgyvenęs menas, atsiribojęs nuo socialinių tikslų. „*Fluxus tikslai*, – rašė Mačiūnas 1963 m. laiške Tomui Schmitui, – yra socialiniai (ne estetiniai). Jie siejasi su 1929-ųjų [sic!] LEF grupe Tarybų Sąjungoje (ideologiškai) ir su laipsnišku dailių menų (muzikos, teatro, poezijos, grožinės literatūros, tapybos, skulptūros ir t. t.) eliminavimu. Tai motyvuojama siekiu sustabdyti beprasmį medžiagų ir žmogiškųjų resursų švaistymą [...] suteikti kūrybai socialiai konstruktyvų pavidalą. Tokie yra taikomieji menai (industrinis dizainas, žurnalistika, architektūra, inžinerija, grafiniai-spaustuviniai menai, leidyba ir pan.) [...] Vadinasi, *Fluxus* kategoriškai pasisako prieš meno objektą kaip nefunkcionalią prekę, skirtą parduoti, ir užtikrinančią menininko pragyvenimą. Laikiniai jis gali atlikti pedagoginę funkciją, mokydamas žmones meno nereikalingumo ir kartu paties nereikalingumo“ [Fluxus..., 1988, p. 24].

Tačiau vėliau Mačiūno pasaulėžiūroje stiprėjo Bauhauzo, *De Stilj* ir kiek mažiau dadaizmo estetikos įtaka. *Fluxus*, kaip ir *De Stilj*, Bauhauzas, iš esmės buvo konstruktyvus, socialiai orientuotas sąjūdis, apėmęs daug futurizmui ir dadaizmui būdingų ironiškų, eksperimentinių elementų, skatinančių žmogaus kūrybinę veiklą. Šios grupuotės šalininkų akcijose išryškėjo iš futurizmo ir dadaizmo perimtas modernumo ilgesys, epatažas, šokiravimas, bruitizmas, fotomontažo, meno konteksto sureikšminimas ir kitos idėjos, kurios pynėsi su iš džen estetikos perimtomis paprastumo, spontaniškumo, konceptualumo idėjomis, tikėjimu, kad mene svarbiau naujai, netikėtai išvysti idėją, išryškinti kūrybos proceso unikalumą, nei praktiškai ją įgyvendinti.

Mačiūno orientalizmas ir dzen estetikos įtaka. Ilgainiui kitas įtakas Mačiūno pasaulėžiūroje išstūmė Cage'o nuostatos ir Vakarų Europoje bei JAV plačiai pasklidusios paradoksalios dzen estetikos idėjos. Mačiūno tekstuose tarsi *idée fixe* nuolatos skamba Japonijos vardas, čia aptiksime daugybę aliuzijų į daoizmo, dzen, *fūryū*, *bunjin-ga*, *haiga*, *noh* estetiką, D. Suzuki, Cage'o idėjas, meninės formos glaustumo, neišbaigtumo aukštinią. Eurocentrinių mąstymo, kūrybos formų paneigimas, globalizavimas Mačiūno koncepcijoje suvokiami kaip svarbiausi naujojo meto reikalavimus atitinkančio meno bruožai, o tik po to eina žaidybiškumas, paprastumas, muzikalumas, neapibrėžtumas, improvizacija ir kitos jo ypatybės.

Manifestuose ir laiškuose Mačiūnas kritikuoja klasikinio modernizmo estetikai būdingą maksimalizmą, menininko išskirtinumo, jo subjektyvaus prado, sielos atsivėrimo sureikšminimą, o teigia postmodernistinei estetikai būdingo meno ir nemeno susiejimo, beasmenio, išvalyto nuo subjektyvumo, individualumo, kūrinio idėjas.

Viename manifestų Mačiūnas teigė, kad *Fluxus* „atsisako meno ir nemeno atskyrimo, menininko būtinumo, išskirtinumo, ambicijų sureikšminimo, bet kokių pretenzijų, susijusių su svarba, retumu, įkvėpimu, įgūdžiais, sudėtingumu, gelme, didingumu, institucine ir vartojimo verte. Jis siekia monostruktūrinių, neteatrinių, nebarokinių, neasmeninių kokybių, kokias turi paprastas natūralus įvykis, objektas, žaidimas, galvosūkis ar triukas“ [Fluxus Codex, 1988, p. 131]. Šią dzen estetikai būdingą natūralumo iškėlimo ir savojo *aš* suvaldymo koncepciją Mačiūnas dar aiškiau formuluoja 1964 m. kovo mėnesį rašytame laiške bičiuliui ir bendražygiui Benui Vautier: „Nusivylęs stebiu tavo DIDĖJANČIĄ MEGALOMANIJĄ. Kodėl neišbandžius dzen metodo – suvaldyk ir visiškai eliminuok savo *ego* (jei gali), nieko nepasirašinėk – nieko sau nepriskirk – nuasmenink save. Tai būtų tikroji *Fluxus* kolektyvinė dvasia. Deeuropinizuok save. Tik niekam (skirtingai nei Japonijoje) čia nepavyksta to padaryti“ [Ten pat].

Cage'o ir dzen estetikos idėjas plėtojantis Mačiūnas nesiekė išorinio kūrybos reikšmingumo ir vadovavosi dzen teze, kad autentiškas menas „nereikalauja išorinio reikšmingumo ir gali būti kuriamas visur, netgi turgaus aikštėje“. Todėl pirmoji 1963 m. kovo 11–20 d. surengta *Fluxus* paroda įvyko labai neįprastoje vietoje – Vupertalio *Galerie Parnass* virtuvėje: buvo eksponuojama garsioji Nam Jun Paiko „Muzikos ekspozici-



J. Mačiūnas,
W. Vostell,
T. Schmit,
F. Trowbridge,
B. Klintberg,
A. Köpcke,
D. Spoerri ir
Nam June Paik
Higinso kūrinių
„Constellation
No. 7“
Diusseldorfo
dailės
akademijoje
atlikimo metu.
1963

cija. Elektroninis televizorius“. Šioje parodoje skaitytame pranešime Mačiūnas pabrėžė labiausiai norįs, kad pakistų muzikos suvokimas, o „garsas iš tiesų yra konkretus ir glaudžiai susijęs su ta giminiška medžiaga, kuri jį sukuria“ [cit. pagal: *L'Aventure de l'art au XX siècle*, 1992, p. 602].

1962 m. vasarą paskelbtame manifeste „Neodada muzikoje, teatre, poezijoje, mene“ Mačiūnas išplėtojo *Fluxus* estetikai būdingas konkretašio menininko ir konkretašio meno idėjas. Jis teigė, jog svarbiausia tikrai konkretašio menininko užduotis yra „sukurti *konceptą* arba *metodą*“, pagal kurį nepriklausomai nuo jo gali būti sukurta konkreti kompozicija ar forma, kurios, kaip ir matematikos sprendime, grožis pirmiausia slypi metode.

Toliausius žingsnius konkretizmo link Mačiūnas siejo su klasikines vakarietiškosios meno sampratos atmetimu (kadangi joje išvėlgė formos kūrimo ar metodo dirbtinumą) ir vadinamosios antmeno koncepcijos išvėlgimu. „Siekdami glaudesnio bendrumo su konkrečia tikrove ir artimesnio jos supratimo, meno nihilistai ar antimenininkai (tokius apibūdinimus patys jie paprastai neigia) arba kuria antmeną, arba linksta į niekiškumą. Antmeno forma nukreipta pirmiausia prieš meną kaip profesiją, prieš dirbtinį atlikėją ir publikos arba kūrėjo ir žiūrovo, arba gyvenimo ir meno atskyrimą; ji nusistačiusi prieš dirbtines paties meno formas, modelius ar metodus; ji prieš tikslo, formos ir prasmės išbaigtumą mene; antmenas yra gyvenimas, gamta, tikroji realybė – jis yra vienas ir apima viską. Lietus yra antmenas, minios šurmulyš yra antmenas, čiaudulys yra antmenas, drugelių skrydis ar mikrobų judėjimas yra antmenas. Jie tokie pat gražūs ir lygiai tiek verti žinojimo, kaip ir pats menas“ [*Fluxus...*, 1988, p. 27].

Mačiūnas, kaip ir Cage'as, ragina menininkus atsiriboti nuo klasikinio Vakarų meno nuostatų ir naujai, be ideologinių ir emocinių prietarų, pažvelgti į mus supančių kasdienių garsų pasaulį, suvokti jų estetinę vertę. „Žmogaus kalba arba garsai, kurie skleidžiasi žmogui valgant, – teigė Mačiūnas, – yra konkretesni nei dainavimo menas“ [*L'Aventure...*, 1992, p. 602].

Daugelį *Fluxus* idėjų vienijamų jaunų kompozitorių, dailininkų, teatralų siejo bendra avangardinė nonkonformistinė intelektualinė laikysena. Nors neabejotinas šio sąjūdžio lyderis Mačiūnas siekė šį sąjūdį padaryti organizuotą, tačiau niekuomet jis nebuvo tvirta grupuotė su griežta formalia naryste, menininkų grupuotė klasikine šios sąvokos prasme. Jie nerengė formalių susirinkimų – tai buvo daugiau laikinas ryškių individualybių aljansas, jų dvasinės giminystės pasireiškimas, tarnavęs kūrybai. Todėl šio savanoriško sąjūdžio dalyviai vėliau nuėjo savais keliais.

„Dada buvo tvirta grupė su griežta naryste. *Fluxus* – ne. Žinai, tai greičiau toks daiktų darymo būdas. Tokia pokštinių grupė. Jeigu paklaustumei tokio žmo-

gaus kaip George Brechtas „ar tu – fluxistas?“ , jis tik nusijuoktų. Tai labiau artima dzen, o ne dada. Paklausus dzen vienuolį, ar jis dzenbudistas, vargu ar išgirsi atsakymą – „taip, aš dzenbudistas“. Jis atsakys ką nors keisto, kaip pagaliu per galvą trenks. Taigi tai nėra racionali grupė. Jos ypatybės nelengva apibrėžti vienu sakiniu. Tai – humoras, stiprus funkcionalizmas; manau, kad tai – labai konkretu; čia slypi didžiulė John Cage'o įtaka, taip pat Duchampo ir galbūt truputis – Yves Kleino ir Beno Vautier. Panašūs dalykai muzikoje; vėl – konkretizmas, kur humoras gali išvirsti į absurda, absurdo teatrą ar panašius dalykus. Apie monomorfizmą – tu minėjai monomorfizmą – tai svarbus dalykas, ir jį reikia pažymėti. Čia slypi skirtumas nuo hepeningo. Supranti, hepeningas yra polimorfiškas, o tai reiškia, kad vienu metu vyksta daug įvykių“ [Mačiūnas, 1996, p. 29].

Dzen idėjų kupinos Cage'o estetikos ir kūrybos originalumas, naujumas patraukė Mačiūną ir tapo jam savotišku *Fluxus* veiklos idealu. Tai buvo daugelio pamatinių *Fluxus*, o vėliau ir postmodernizmo estetikos idėjų, skelbiančių dzen kūrybinio veiksmo neprogramuotumą, alogiškumą, atsitiktinumą, improvizacijos, būtinybę kūrybos procese, reikalavimą pamiršti visa, kas buvo išmokta, pagrindas. Cage'ą Mačiūnas laikė „reikšmingiausiu šio amžiaus ir naujojo meno evoliucijos“ menininku, naujos muzikos inspiratoriumi, stipriai veikusiu muzikinę kultūrą tų šalių, kuriose tik jis apsilankydavo.

Interviu su Larry Milleriu jis teigė: „Prasideda nuo 1948. Nuo 1946 iki 1948 jis buvo apsisotojęs Prancūzijoje ir ten sutiko Boulezą, Schefferį, ir, pažiūrėk – 1948 Schefferis įkuria konkrečios muzikos studiją, aišku, neminėdamas John Cage'o. Tuomet jis vyksta į Italiją, paskui į Darmštata, paskui į Kelną, ir kur tik jis nuvyktų, ten gimsta nedidelė grupelė ar studija – visos daugiausia elektroninės muzikos. Tačiau didžiausią įtaką tuo metu jis padarė konkrečiai muzikai. Naudodamas įvairius kasdienio gyvenimo garsus naujai muzikai kurti. Tai jis pradėjo 1939“ [Ten pat, p. 15].

Cage, aktyviai bendradarbiaudamas su garsiu Rytų šokio meno propaguotoju šokėju Merce'u Cunninghamu, poetu Charles Olsonu ir dailininku Robertu Rauchenbergu, 1952 m. sukūrė spektaklį, kuris, jungdamas įvairių menų elementus, laužė įprastinius meno kanonus. Vyksmas vyko žiūrovų salės viduje; čia buvo surengtas sintetinis vizualinis spektaklis, kuriame pynėsi rodomų filmų, paskaitos, muzikos, šokio, tapybos, radijo garsų ir kiti elementai.

Be Cage'o, Mačiūnas pripažįsta ir kito įtakingo japonizmo idėjų propaguotojo – Mathieu – reikšmę. „Čia, – sako jis, – lygiagrečiai skiriamas dėmesys tam, ką pavadinsiu hepeningais arba akcijomis, atliktomis dviejų žmonių: John Cage'as su savo pirmuoju hepeningu 1952 metais ir Georges Mathieu, kuris tais pačiais metais atliko savo pirmą hepeningą, pavadindamas jį „Boudine mūsų“. Įdomi šalutinė japoniška linija

nusidriekia Georges Mathieu kelionė į Japoniją, kur po jo akcijos atsirado „Gutai“ grupė. Georges Mathieu labai prisidėjo prie „Gutai“ grupės atsiradimo“ [Ten pat, p. 16].

Jau pirmasis Mačiūno paskelbtas manifestas liudijo, kad jo įkurtas sąjūdis pirmiausia buvo nukreiptas prieš gyvybingumą praradusį komercializuotą vėlyvąjį modernizmą. Jis skelbė naujo socialiai angažuoto ir atitinkančio aktualius visuomenės poreikius meno ideologiją, siekė įtvirtinti vieningą socialiai ir politiškai organizuoto meno frontą. Šios idėjos atitiko tuomet Vakaruose, ypač Prancūzijoje, vyravusių kairiosios pakraipos menininkų ir intelektualinio elito laikyseną bei idealus.

Tačiau neabejotinai vienas svarbiausių Mačiūno tikslų, kaip rodo *Fluxus* manifestai, buvo IŠGRYNTI PASAULĮ NUO „EUROPANIZMO“, t. y. nuo eurocentrizmo ideologijos, ir įtvirtinti universalius įvairių tautų bei civilizacijų socialiai aktualius estetinius ir meno principus. Jo eurocentrizmo kritika buvo nukreipta prieš klasikinius Vakarų estetikos bei meno principus. Mačiūnas buvo naujo metacivilizacinės eros menininko prototipas, žmogus, kupinas didžios pagarbos įvairių civilizacijų meninės kūrybos formoms, atkakliai kovojęs su bet kokiomis eurocentrizmo ir rasizmo apraiškomis. Pakako garsiam vokiečių kompozitoriui K. H. Stockhauzenui niekinamai atsiiepti apie džiazą, kaip apie juodukų muziką, ir po šios rasistinės frazės jis galutinai prarado Mačiūno pagarbą.

Mačiūno suburti *Fluxus* šalininkai siekė sujungti socialiai aktualias įvairių tautų ir kultūrų meninės raiškos formas, išryškinti nesisteminę vidinę įvairių kūrybos sričių, meno rūšių bei žanrų sąryšingumą, juose slypintį „neprogramuojamą spontaniškumą“, iškelti mene kūrybinio prado svarbą, suteikti galimybę reikštis ne tik tradicinėms, pretenduojančioms į „išliekamumą meno istorijos ir muziejų lentynose“, bet ir efemerinėms, greit išnykstančioms formoms. Vadinamieji vieši *Fluxus* koncertai, akcijos, parodos dažniausiai buvo ne visai vieši, o vykdavo pusiau privačioje aplinkoje, neretai niekur prieš tai neskelbus.

Formuodamas konceptualias estetiškes *Fluxus* nuostatas, Mačiūnas pabrėžė grupuotės nukreiptumą prieš naujaisiais laikais nusistovėjusią moderniąją vakarietišką meno sampratą, menų hierarchijoje iškeliančią dailiuosius menus (muziką, teatrą, poeziją, tapybą, skulptūrą ir pan.) ir siekė išryškinti taikomųjų menų bei dizaino svarbą. Jo manifestuose, laiškuose yra daug šeštojo dešimtmečio intelektualams būdingų istoriosofinių, nusivylimo tradicinėmis Vakarų civilizacijos vertybėmis, mąstymo ir kūrybos principais motyvų, suvokimas, kad civilizacijos istorijoje vyksta esminis lūžis, kuris labai paveiks postmoderniosios epochos raidą.

„Fluxus, – rašė Kenas Friedmanas, – atsirado tuomet, kai keitėsi pasaulėžiūros. Era, kurią kažkada anglakalbiame pasaulyje vadinome Elžbietos epocha, baigėsi tik dabar. Nors dar nežinome jos pavadinimo, ryškėja nauja era. Ribiniai būviai ekolo-

ginėse sistemose duoda pradžią įdomioms gyvybės rūšims. Pereinamaisiais istorijos laikotarpiais atsiranda įdomių kultūros formų. Tokios asmenybės, kaip Marcelis Duchampas ir Johnas Cage'as, pagrįstai laikomi *Fluxus* pirmtakais, tačiau dar svarbiau idėjos. Revoliucinės rusų meno grupės, pvz., LEF, kai kuriems iš mūsų, labiausiai Mačiūnui, darė didžiulę įtaką. Kitiems svarbiausia buvo De Stilj ir Bauhauzo filosofija. Mintis, kad gali būti kartu menininkas ir gamintojas, architektas ar dizaineris, tapo svarbiausia mūsų požiūryje į savo veiklą ir reikšmę visuomenėje. Svarbu dirbti ir gamyboje, ir muziejuje, sugebėti keisti pozicijas ir kartu reikštis abiejose srityse“ [Friedman, 1996, p. 290].

Anarchiška ir skandalinga, eiliniam meno vartotojui menkai suprantama, *Fluxus* sąjūdžio šalininkų veikla netenkino estetinių komercializuotos Vakarų visuomenės skonių. Jį nuosekliai finansiškai rėmė tik keletas avangardinį meną palaikančių galerijų, muziejų, mecenatų ir paskiros įtakingesnės dailės pasaulio asmenybės. *Fluxus*, paties Mačiūno prisipažinimu, pasiglemžė jo finansinius išteklius, kadangi 90 procentų uždirbtų už grafikos dizainą pinigų jis išleisdavo sąjūdžio veiklai.

Mačiūnas ir *Fluxus* šalininkai kūrybą suvokė labai plačiai – kaip spontanišką kūrybinės dvasios raišką, kurioje įvairiomis ir netikėtomis formomis atsispindi žmogaus mąstymo intensyvumas, kasdienybės poelgių logika bei paradoksai, nyksta sunkiai matoma riba tarp meno ir gyvenimo. Žmogaus gyvenimas ir spontaniškas kūrybinės dvasios polėkis susilieja į vientisą kūrybą. *Fluxus* šalininkai, kaip ir džen Meno kelio išpažinėjai, kūrybą traktavo kaip savitą gyvenimo, požiūrių į žmogų supantį pasaulį, mąstymo būdą, spontanišką atsaką į rutininio gyvenimo logiką. Jiems būdingas pasaulio regėjimo „atvirumas“, netikėtos reakcijos į kasdieniškiausius gyvenimo reiškinius, gebėjimas juose išvelgti ypatingą prasmę ir poetiką. Kūryboje jiems, kaip ir džen šalininkams, svarbiausia netikėtas atradimo džiaugsmas.

Mačiūnas, kaip ir *wenrenhua* (*bunjinga*) mokyklų šalininkai, iškelia meno kūrimą dėl meno, o ne dėl pinigų, jis neturi turėti prekinės paklausos ar mistifikuojamos vertės, kadangi tai yra vienas jo sutrądymo būdų. Mačiūnas, kaip ir tradicinė japonų estetika, skelbia meno ir kasdienio gyvenimo, buities suartėjimą, atsiriboją nuo Vakarų estetikoje ir meno tradicijoje vyravusios meno, kaip pamėgdžiojimo, koncepcijos, kurią pakeičia antimimetinėmis estetinėmis nuostatomis, spontaniškais veiksmiais, akcijomis, nonkonformistiniu požiūriu į tradicines vertybių sistemas, klasikinį



J. Mačiūnas.
Fluxkit. 1964

Vakarų kultūros palikimą, ieško alternatyvų tradicinėms racionalistinėms meninės kūrybos koncepcijoms.

Neatsiejamas *Fluxus* estetikos bruožas buvo priešinimasis bet kokioms kūrybinę asmenybės laisvę ribojančioms struktūroms, rutinai, biurokratinėms institucijoms, išsekusioms mąstymo ir kūrybos formoms, jų parodijavimas, provokavimas, pasityčiojimas. Kaip akivaizdų šios tezės pavyzdį galime pateikti tipiską postmodernistiniam menui akciją, kurią Mačiūnas pristatė 1975 m. Niujorke, kai plačiai išreklamavo renginį *Fluxfest Presents: 12! Big Names!* („Fluxfestivalis pristato: 12! Didieji vardai!“), kuriame gausiai susirinkę žiūrovai vietoj lauktų išymybių ekrane išvydo tik ekrane didelėmis raidėmis užrašytus jų vardus.

Fluxus šalininkai rėmėsi dzen estetikos idėja apie meną, ne kaip apie komercializuotą, institucializuotą, išbaigtą ir vientisą objektą, o kaip apie procesą, vyksmą, kuris skleidžiasi konkrečią būties akimirką ir, atspindėjęs visuomet unikalią, nepakartojamą kultūrinę-socialinę situaciją, baigiasi ir išnyksta. Todėl postmoderniajame mene aktualiėja subjektyvumas, svarbiausia darosi perteikti tas sąmonės būsenas, išgyvenimus, kurie atsiranda žmonėms kūrybiškai bendraujant.

Ankstyvajam grupuotės veiklos etapui būdingas hepeningų svarbos sureikšminimas. Stiprėjant priešpriešai tarp įvairių respektabilumą įgavusių klasikinio modernizmo ir apskritai tradicinio meno formų, *Fluxus* sąjūdyje darėsi aktualesni vėliau tapę vientisa, dzen estetikos principais pagrįsta kūrybos forma, vizualiniai reginiai, kuriuose pirmiausia išryškinamas meno efemeriškumas, spontaniškumas, gebėjimas paveikti suvokėjo sąmonę. Mačiūnas ir jo bendražygiai kūrė daugybę improvizuotų, dažniausiai tarpusavy nesusijusių vizualiai suvokiamų veiksmų gatvėse ir kitoje kasdienėje aplinkoje, siekdami sukurti atsitiktinio, netikėto įvykio išpūdį, įtraukti į savo kūrybos procesą publiką ir panaikinti ribas tarp meno bei gyvenimo. Dėl to *Fluxus* menininkai teigė, kad „menas ir yra gyvenimas“, kadangi jis atsiranda iš gyvenimo ir atsiliepia į įvairius jo poreikius.

Grupės veikloje itin svarbios buvo iš hepeningų išsirutuliojusios improvizuotos su realiu gyvenimu susijusios vadinamosios akcijos. Jų esmė – tiesioginis meninės kūrybos proceso perteikimas teatralizuotomis meninės išraiškos priemonėmis, pasitelkiant reginių, vyksmų, garsų ir pan. galimybes. Netrukus *Fluxus* veikloje ėmė vyrauti performansas – iš anksto apgalvotas, conceptualus veiksmas, kurio pagrindinė meninės išraiškos priemonė – paties menininko kūnas, jo išorė, gestai. Šiuos vaidinimus dažniausiai atlikdavo kamerinėje aplinkoje arba galerijose ir fiksuodavo foto- arba videopriemonėmis. Šiuo aspektu *Fluxus* poveikis postmodernistinio meno raidai buvo neginčijamas.

1978 m. po sunkios vėžio ligos mirus Mačiūnui, *Fluxus* sąjūdis neteko pagrindinio generatoriaus ir pamažu rimstančiomis bangomis ištirpo galingai išsiskleidusio ir

meno dilerių bei kritikų palaikymą įgavusio postmodernistinio meno sraute. Istorinis Mačiūno vaidmuo jau buvo atliktas. Kadaise respektabilią publiką šokiravusios akcijos ir koncertai tapo Vakarų postmodernistinės kultūros kasdienybe.

Daugelį Mačiūno idėjų bei kūrybos principų Vokietijoje plėtojo Josephas Beuys, kuris daug nuveikė *Fluxus* idėjas populiarindamas Europoje. Didžiulį atgarsį turėjo 1966 m. spalio mėnesį Kopenhagoje *Gallery 101* ir Berlyne *Rene Block Gallery* jo surengtos akcijos EURAZIJA, kurios tarsi turėjo įprasminti *Fluxus* ideologo skelbiamą Rytų ir Vakarų pasaulių, estetinių principų ir meno suartėjimo idėją, viso Eurazijos žemyno nuo Kinijos iki vakarinių Europos pakraščių politinio bei dvasinio jungimosi idėją. Remdamasis 1922 m. Vienoje Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikai skirto kongreso metu perskaitytu R. Steinerio pranešimu jis teigė intuityvaus dvasingo „Rytų žmogaus“ ir racionalaus „Vakarų žmogaus“ apjungimo būtinybę, regėdamas plačias abiejų pusių dvasinio praturtinimo galimybes. Be šių teorinių tam metui būdingų universalių nuostatų, Beuys, kaip ir kiti *Fluxus* estetikos šalininkai, plačiai rėmėsi džen estetikos principais, kūrė daugybę spontaniškai improvizuotų kompozicijų.

Taigi Mačiūnas buvo ne tik universalus menininkas kūrėjas, bet ir įtakingas postmodernistinio meno teoretikas, impresarijus, ideologas, daug nuveikęs integruojant į postmodernizmo kultūrą tradicinės Tolimųjų Rytų estetikos bei meno elementus. Stiprią japonizmo įtaką Mačiūno ir *Fluxus* šalininkų kūryboje, be bendros postmodernistinio meno krypties į orientalizaciją, nulėmė tai, kad nuo pat šio sąjūdžio pradžios jo branduolį sudarė Cage'o mokiniai ir jiems dvasiškai artimi džen estetika vadovavęsi menininkai.

Mačiūno konsoliduotas *Fluxus* sąjūdis sukilo prieš vartotojiškos visuomenės ideologijos apribojimus, sustiprėjusį meno komercializavimą ir naujų fetišų kūrimą. Jis atspindėjo besikeičiančią meno padėtį komercializuotoje visuomenėje, meno suartėjimą su kasdieniu gyvenimu, jo vizualizaciją, dinamiškumą, funkcijų, meninės kalbos kaitą, sudėtingus naujų meno formų sintezės ir hibridizacijos procesus, elitinės ir masinės kultūros suartėjimą. *Fluxus* sąjūdis labiausiai ieškojo naujų „neklasikinės“ japonų estetikos ir technogeninės revoliucijos inspiruotų, neretai eklektiškų, sintetinių, sinas-tezinių meninės kūrybos formų, buvo pasišovęs naikinti tradicinių meno rūšių ir žanrų ribas, atmesti klasikinės grynojo meno formas, siekė, kad menas taptų neatsiejama gyvenimo dalimi. Mačiūnas ir jo bendražygiai jautė ypatingą potraukį conceptualiam, kupinam minimalizmo bei paprastumo poetikos menui. Šios estetinės nuostatos veikė įvairius minimalistinius sąjūdžius.

A. ŠVĖGŽDOS RYTETIŠKAS MINIMALIZMAS

Kūrybos ištakos. Nepaisant marginalizmo nulemtą tragiškai susiklosčiusio likimo, Algimantas Švėgžda (1941–1996) – neabejotinai viena reikšmingiausių ir vienišiausių XX a. intelektualiosios lietuvių dailės asmenybių. Šis „paskutinis lietuvių pagonis ir pirmasis XXI amžiaus europietis“, kaip jis save vadino, buvo atviras pasauliui menininkas, kuris, be dailės, domėjosi filosofija, psichologija, civilizacijos istorija, literatūra, muzika, senosiomis Rytų ir kitomis neeuropinėmis kultūromis. Kita vertus, tai buvo giliai mąstanti, užsisklendusi savo vidinių išgyvenimų pasaulyje ir kupina vidinės rimties asmenybė, labai mylėjusi Lietuvą, jos gamtą, gyvūniją, žoles, vabzdžius bei siekusi savo kūryba pakilti virš siaurai suprasto tautiškumo. Teorinės savo kūrybos refleksijos lygiu ir apmąstymais apie kūrybos proceso subtilybes lietuvių kultūroje, mano akimis žvelgiant, su juo galėtų varžytis tik Truikys, Miltinis ir V. Žalakevičius.

Be aliejinės tapybos, akvarelės, savo pasaulėjautai išreikšti dailininkas pasitelkdavo įvairias priemones: piešė alieje kreidute, kinišku tušu, spalvotais pieštukais, plačiai naudojo įvairiomis grafikos technikomis, kūrė spalvotas litografijas, ofortus. Akylus analitinis išžiūrėjimas į įvairius kasdienio gyvenimo objektus susiliejo su rytietišku įsijautimu ir įsiskverbimu į jų esmę. „Mano darbai – rašė jis kataloge, išleistame F. Barleto, – tai bandymas pirštais prisiliesti prie DIDŽIOSIOS PASLAPTIES. Tad neieškokite manęs pas romantikus, kuriems gamta – tai tik aukštų idealų tarnaitė, nėra manęs ir pas siurrealistus, pasiklydusius Froido dvasinėse gilumose, toli esu ir nuo superrealistų, pasaulį reginčių per ciklopišką fotoaparato akį“ [Švėgžda, 1993, p. 23].

Siekiant suvokti šio dailininko kūrybos savitumą ir jo vietą lietuvių dailės istorijoje būtina nagrinėti ne tik plastinius grynai formalius jo dailės aspektus, tačiau ir neįprastai daug dėmesio skirti pamatinėms conceptualioms filosofinėms bei pasaulėžiūrinėms nuostatoms, be kurių neįmanoma adekvačiai suvokti jo kūrybos esmės. Meninė forma brandžioje dailininko kūryboje yra suaugusi su sinkretiška pagoniška ir rytietiška gyvenimo filosofija.

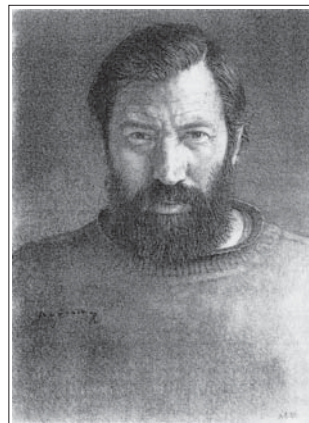
Dailininkas gimė Kelmėje mokytojos ir dailininko scenografo šeimoje. Apie savo į Sibirą išvežtą tėvą žinojo tik iš artimųjų pasakojimų, fotografijų ir likusių pavienių daiktų, kurie vėliau jo kūryboje tapo reikšmingais būties simboliais. Vaikystė prabėgo Rozalimo miestelio apylinkėse, kur lankė mokyklą, ir Smilgiuose – globojamas senelės leido skaidrias vasarų dienas. Apie šį savo gyvenimo tarpsnį, kaip apie kažką jam nepaprastai reikšmingą, retkarčiais jis užsimindavo pokalbiuose, apibūdindamas to-

kiais imliais vaizdiniais: „Mano vaikystės pasaulis buvo aiškus. Į rytų pusę sirpo vyšnios, į pietus, už horizonto, bažnyčios varpai skambėjo, į vakarus didelė raudona saulė leidosi už miško, iš šiaurės, iš už didelio sodo, naktį ateidavo vilkai ir pikti žmonės. O viduryje šito pasaulio buvo mano motinos molinė krosnis, kurioje traškėjo beržinių malkų ugnis. Vakaraus verpimo ratelio daina pynėsi su tyliais maldos žodžiais į vieną paprastą gyvenimo išmintį, kaip toji lininė virvelė mano rankose. O iš po plataus ažuolinio suolo žvelgė į mane šventos praeities žalčio akys“ [Algimantas Švėgžda, 1994, p. 3].

Baigęs mokyklą 1961 m. Švėgžda įstojo į Vilniaus dailės institutą studijuoti tapybos; pirmus du kursus jam dėstė Vl. Karatajus, paskui – A. Gudaitis, kurio griežtai akademinė pedagoginei sistemai studentas priešinosi visomis išgalėmis. Algiiui dvasiškai artimiausias buvo tiesiogiai nedėstęs J. Švažas, kuris įdėmiai stebėjo ir globojo gabesnius studentus. Apie jo netiesioginį poveikį savo gyvenimo, kūrybos ir pedagoginėms nuostatoms Algis kalbėjo pagarbiai. Jį žavėjo Švažo susikaučimas, gebėjimas bendrauti su žmonėmis, intymumo ilgesys, jautrumas meno naujovėms, specialių kompozicijos uždavinių formulavimas studentams, siekimas atskleisti pastarųjų individualybę, taip pat įvairias aktualias plastines tapybos galimybes. Švėgždai buvo artimas jo daiktiskumo svarbos tapant iškėlimas, tai, kad kurti jį skatino ne tiek gyvenimas, tikrovė, kiek nauji, nematyti įtaigūs meno kūriniai. „Mano dailės mokslai senajame Vilniuje buvusio vienuolyno gotiškuose koridoriuose dalinosi į dvi puses: į nuobodžią akademiją ir laisvę žadantį Polį Cézanne'ą“ [Švėgžda, 1993, p. 23].

Švėgžda dažnai pabrėždavo Cézanne'o artimumą, žavėjosi L. Kranacho, Rembrandto, Leonardo da Vinci, Veermeerio, Van Eicko ir vadinamųjų mažųjų olandų kūryba. „Tik po ilgų klaidžiojimų atradau senus meistrus. Ne besipuikuojantis savimi Düreris, o geraširdis darbštuolis Kranachas liepė vėl iš naujo mokytis. Po to – olandai. Rembrandtas ir mano mylimas mokytojas Leonardas da Vinci“. Cézanne'as neatsitiktinai Švėgždai nuo studijų iki gyvenimo pabaigos išliko toks svarbus, kadangi jis, kaip ir didieji Tolimųjų Rytų tapybos meistrai, buvo ne tik dailininkas, bet ir mąstytojas. Konstruktyvus jo mąstymas buvo aiškiai regimas kompozicinėje paveikslų struktūroje, erdviniuose ir plastiniuose sprendimuose, kurie Algiiui imponavo. Iš lietuvių dailininkų Švėgždai svarbiausi buvo intymūs Čiurlionis ir V. Eidukevičius, kurių kūryba ir gyvenimo nuostatos jį įkvėpdavo. Šie du iškilę virš savo meto perdėm natūralistinės lietuvių tapybos konteksto dvasingi ir poetiški dailininkai buvo jo ilgalaikių kruopščių studijų objektai.

Diplomuotas dailininkas iškart pasinėrė į kūrybinį gyvenimą, ėjo Dailininkų sąjungos Jaunųjų dailininkų susivienijimo pirmininko pareigas, rengė parodas, ak-



Autoportretas

tyviai dalyvavo kultūriniame gyvenime, menininkų diskusijose, parodų aptarimuose. Nuo 1972 m. kartu su K. Dereškevičiumi, A. Kuru ir A. Šalteniu jis dalyvavo vadinamosios ketveriukės parodose, tačiau Švėgžda buvo iš esmės kito – intelektualaus kameriško meditacinio – tipo dailininkas. Jis jautė gilesnio filosofinio pasaulio pažinimo alkį ir tuo ryškiai išsiskyrė tarp amžininkų. Jo kūryba savo filosofinėmis ir universalistinėmis, naikinančiomis tautinių uždarumą, inspiracijomis nuėjo visai savitu Rytų filosofija pagrįstu keliu, ir tai pavertė dailininką vienišiumi. „Esu tiesiog kitoks. Kitokiu keliu einu. Ir galima to mano kitoniškumo nesuprast, nepriimt, blogai išsiaiškint“ [Septyni obuoliai, 1993, p. 27]. Kelerius metus Švėgžda dirbo Vilniaus dailės mokyklos mokytoju, o 1978 m. Valstybinis dailės institutas pakviestė dėstyti Piešimo katedroje. Tuomet jis jau buvo garsėjantis dailininkas, kurio kūryba kėlė kontroversiškas diskusijas.

Ankstyvoji Švėgždos kūryba siejosi su savito stiliaus formavimusi, kurio negalima įvertinti vienareikšmiškai. Pirmieji kūriniai paveikti ekspresionistinės figūrinės lietuvių dailės tradicijos, ypač Gudaičio įtakos, kurią jis savitai transformavo – panaudojo dekoratyviosios stilizacijos ir fotorealizmo elementus. Siekdamas įsitvirtinti meno pasaulyje dailininkas blaškėsi, skausmingai ieškojo savo kelių, buvo priverstas eiti į kompromisus, taikytis prie tuo metu viešpatavusios konjunktūros. Tai matyti ne tik iš jo ankstyvųjų drobių problematikos, bet ir siužetų traktavimo. Tačiau, pradėdant „Autoportretu su moliūgu“ (1977), „Kėdė“ (1977), „Džinsais“ (1978), „Langu“ (1978) ir kitais paveikslais, ryškėja nonkonformistinės tendencijos, jis atsisako nuo išorinės retorikos ir imasi naujo konceptualaus kasdienybės objektų traktavimo.

Regėdamas didžiulę properšą tarp ankstyvųjų ir vėlesnių kūrinių (kuriais dailininkas metė iššūkį konjunktūros reikalavimams) ankstyvojo jo kūrybinės evoliucijos etapo plačiau nenagrinėsiu. Juolab kad Švėgžda, žvelgdamas į jį iš nueito kelio aukštumų, pats nedviprasmiškai nuo jo atsiribojo. Prieš mirtį dailininkas netgi pageidavo, *kad ankstyvieji jo paveikslai nebūtų rodomi. Reiklus sau menininkas, kaip tai įprasta Tolimuosiuose Rytuose, išsižadėjo savo praeities darbų, jaunystės paklydimų ir ėmėsi įtvirtinti savitą meditatyvos minimalistinės tapybos koncepciją.*

Posūkis į Rytus. Jį labai paveikė tarp Tolimųjų Rytų menininkų paplitęs posakis, kad „tikrasis meistriškumas atsiskleidžia apsiribojus minimaliausiomis meninės išraiškos priemonėmis“. Šis sąmoningas meninės išraiškos priemonių apribojimas, kūrinių intymumas ir kameriškumas tiesiogiai siejosi su orientalistinių idėjų įtakos augimu, esminiais dailininko pasaulėžiūros pokyčiais, gyvenimo filosofija, vertybinėmis ir meninėmis nuostatomis. Todėl mus pirmiausia domina Rytų filosofijos, estetikos ir meno poveikis Švėgždos kūrybai, kuris pradėjo ryškėti viduriniame ir visa jėga išsiskleidė vėlesniame – jau Vokietijoje – kūrybinės evoliucijos etape.

Prisiminimai – keistas dalykas, nepaklūstantis įprastinei laiko ir vaizdinių tėkmės logikai. Iš būties srauto jie išplėšia tik paskirus sąmonės gelmėse įstrigusius bendravimo su Algiu tais svarbiais jo intelektualinei biografijai lūžio metais fragmentus. Man tai buvo itin sudėtingas kupinas psichologinio teroro gyvenimo tarpsnis, todėl ir prisiminimai ne visuomet šviesūs. Aš nebuvau Algio nei vaikystės, nei studijų draugas, todėl ir mūsų santykiai buvo kitokie, nulemti daugiau dvasios ir pasaulėžiūrinių nuostatų giminytės. Susipažinome 1977 m. kovą praslinkus vos mėnesiui nuo darbo pradžios Dailės institute, kai aš atvykęs iš Maskvos Lomonosovo universiteto pradėjau skaityti ideologijos sargų nepasitenkinimą ir įtarimus sukėlusias Rytų filosofijai, estetikai ir menui skirtas paskaitas. Švėgžda užėjo į katedrą ir prisistatęs pakvietė skaityti paskaitą apie Rytų filosofiją ir meną mokytojams bei dailininkams Vaikų dailės mokykloje Konarskio gatvėje, kur tuomet mokytojavu. Po paskaitos ilgai užsitęsusiame diskusijose iškart tarp mūsų užsimezgė glaudus dvasinis ryšys. Tuomet jis kažkodėl padovanojo man puikų P. Repšio grafikos darbą ir palydėjo į stotį. Tai buvo man nepaprastai svarbios draugystės pradžia.

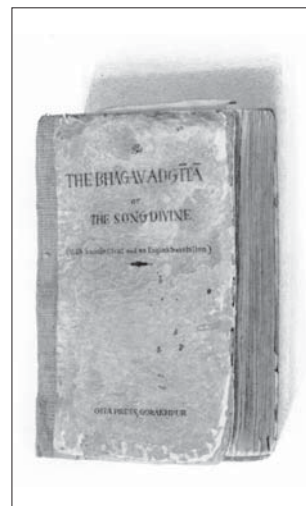
Po metų, kai Algis pradėjo dėstyti Dailės institute, mes jau sąmoningai pasirinkome dirbti tas pačias savaitės dienas – susitikdavome trečiadieniais bei ketvirtadieniais, kai atvažiuodavau iš Kauno skaityti paskaitų. Jis ženkliai išsiskyrė nepriklausomu charakteriu, asmenybės gelme, tvirtais garsiai nedeklaruojamais įsitikinimais ir sugebėjimu be išorinio patoso ginti savo požiūrius, nors tuomet institute iš tikrųjų buvo daug autoritetingų asmenybių, kurioms einant senoviniais koridoriais studentai pagarbiai išsitiesdavo ir įsiklausydavo į jų žodžius. Švėgžda pasižymėjo retomis savybėmis: laisvam žmogui būdingu charakterio nenuolankumu dėl principinių dalykų, turtinga vaizduote, sumaniomis įžvalgomis, gebėjimu glaustai kalbėti ir klausyti. Mus suartino meilė Čiurlioniui, Dzūkijos gamtai, Rytų kultūroms, daoizmo gyvenimo filosofijai, pagarba pagoniškomis lietuvių tautos kultūros tradicijoms ir tai, kad po stažuočių užsienyje mes atsidūrėme visiškai analogiškoje totalinio psichologinio teroro situacijoje, todėl vienas kito dvasinę būseną puikiai supratome. Jis ir architektas profesorius V. Brėdikis buvo dvasiškai neabejotinai artimiausi žmonės, kuriais absoliučiai pasitikėjau tais nelengvais laikais.

Abu daug dėmesio skyrėme darbui su studentais. Jis vadovavo SMD, o aš – Estetikos būreliui, kurių branduolį sudarė tie patys maištingiausi ir naujovių labiausiai trokštantys studentai, todėl renginiai dažnai vyko kartu. Prie šių bendraminčių nuolatosis šliejosi „vaikščiojantis Sokratas“ – nuolatinis saugumiečių galvos skausmas J. Mikutis, kuris žerdavo išminties perlus dažnai vykstančiuose studentų darbų aptarimuose. Algis mylėjo studentus, kadangi jie – Lietuvos ateitis. Studentai irgi šliejosi prie jo. Neretai dėstytojas būdavo perdėm atviras, o vėliau pats dėl to kentėjo.

Turėjau atsivežęs per aštuonerių metų studijas sukaupią tuo metu geriausią Lietuvoje moderniojo ir Rytų meno knygų kolekciją bei šimtus senovinės ir XX a. klasikinės muzikos plokštelių. Žingeidžiam Algiui tai buvo nepaprastai svarbus pažinimo šaltinis, į kurį jis aistringai pasinėrė: nuolatos imdavo įvairioms modernizmo kryptims, iškiliausiems moderniojo meno, kinų ir japonų klasikinės dailės meistrams skirtus albumus. Jį domino labai daug kas: Rytų filosofija, psichologija, civilizacijų istorija, filosofinė eseistika, tuomet tarp intelektualų populiarūs rusų kalba išspausdinti filosofiniai Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono, Camus, B. Russelio filosofiniai veikalai, įvairios Lomonosovo universitete leistos psichologijos ir psichoanalizės klasikų antologijos, S. Radhakrishnano „Indų filosofija“, S. Chatterjee ir D. Datta „Įvadas į indų filosofiją“, „Senovės kinų filosofijos“ antologijos dvitomis, literatūriniai M. Bulgakovo, O. Mandelštamo, A. Belyj veikalai, mano profesoriaus universitete A. Zinovjevo užsienyje publikuoti aršiai sovietinę sistemą išjuokiantys pamfletai ir kitos tuomet „samizdato“ tiražuojamos knygos. Jis labai susijaudino išvydęs vos degtuko dėžutės dydžio per 500 puslapių Vakaruose išleistą A. Solženycino „Archipelag Gulag“, kurios beveik buvo neįmanoma skaityti be didinamojo stiklo. Ši knyga tikriausiai dėl tragiško tėvo likimo emocionalų Algį sukrėtė ir ilgam paliko slogų įspūdį. Pokalbiai nuo filosofinių, menotyrynių temų, Lietuvos intelektualų padėties, aktualaus meninio gyvenimo klausimų nuolatos nukrypavo į apmąstymus apie lietuvių tautos likimą ir atrodžiusias tolimas Nepriklausomybės perspektyvas. Jam tai buvo svarbiausias dalykas, dėl kurio buvo pasiruošęs paaukoti gyvybę.

Kadangi mano biblioteka tuo metu iki 1980 m. buvo Kaune, greta S. Žuko taikosios dailės mokyklos, jis, kaip ir daugelis kolegų bei artimiausių vyresniųjų kursų studentų, savaitgaliais atvažiuodavo ir praleisdavo ištisas dienas sklaidydamas įvairius meno albumus, ypač pamėgtą didžiulę H.H. Arnason „Moderniojo meno istoriją“, įvairius *Flammarion*, *Hazan*, *Albin Michel*, *Thames and Hudson* ir *OGEJ* leidyklų leidinius skirtus modernizmo kryptims ir didiesiems moderniojo meno meistrams. Tuo pat metu dažniausiai klausydavome G. da Palestrina, C. Monteverdi, G. da Venosa, O. di Lasso ir kitų madrigalistų, anglų virdžinalistų, Franšois Couperin klavesinui skirtus kūrinius, G. Mahlerio, A. Bergo, P. Hindemito, B. Bartóko, Čiurlionio kūrinius. Tačiau vis dėlto daugiausia jį traukė vizualiojo meno istorija. Netgi mažo formato moderniojo meno teorijai skirtose knygose Algis kruopščiai ieškodavo jam rūpimų dailininkų reprodukcijų. Šios knyginės meno istorijos studijos jam buvo labai svarbus kūrybinės laboratorijos šaltinis. Keliones į Kauną Algis dažniausiai derindavo su apsilankymu greta esančiame Čiurlionio muziejuje, į kurį, kaip atlikdami savotišką ritualą, eidavome nuolatos. Po vizitų manęs laukdavo didžiulis knygų tvarkymo darbas, kadangi jį sudomindavo patys netikėčiausi dalykai, kurie reikalavo lentynas perkratyti iš esmės. Pasiskolintas knygas neretai duodavo pasiskaityti kolegoms bei studentams ir aš ilgai laukdavau, kol grįždavo.

Kai mūsų „šviečiamoji“ veikla pasiekdavo visažinančius „kompetentingus organus“, o tai iškart pajusdavome įvairiais signalais, jis būdavo kupinas nevilties, tyliai niršdavo ir sakydavo, kad baisu gyventi, kai negali pasitikėti net artimais žmonėmis. Su „saugumu“ ne visuomet savo valia bendradarbiavusių vadinamųjų „draugų“ ir prisišliejusių studentų išdavystės ji psichologiškai labai slėgė ir neabejotinai buvo viena pagrindinių jo prislėgtos psichologinės būsenos bei ligos sunkėjimo priežasčių. Aš jį puikiai supratau, kadangi tais nykiais laikais, ypač iškart, kai grįžau iš Prancūzijos, irgi patyriau, ką reiškia „saugumo“ letena. Tai, kas daugeliui anksčiau atrodė mįslinga ir buvo apgaubta daugybės legendų, iš tikrųjų, kai matai praėjus daugeliui metų, buvo labai paprasta. Tie, kurie po stažuočių Vakaruose ėjo į kompromisus, greit darė svaiginančias karjeras, o kurie buvo nenuolankūs, nevarė vadinamosios „kontrpropagandos“ prieš „supuvusius Vakarus“, atvirai kalbėjo, ką matė ir nenorėjo meluoti, susidūrė su galinga kagėbistų malimo ir psichologinio teroro mašina, prieš kurią atsilaikyti be praradimų buvo tikrai nelengva. Algis pasirinko antrąjį kelią ir turėjo brangiai už tai sumokėti...



Galutinis posūkis į Rytus, daoizmo filosofiją ir jos šlovinamą santykį su gamta, tai tikrai nedvejodamas galiu teigti, kadangi tuo metu buvau greta ir labai artimai su juo bendravau, Švėgždai buvo vienas iš įmanomų būdų išgyventi, susikurti savitą harmoningą antipasaulį, kuris padėtų išlaikyti didėjančią nepriimtinos sovietinės tikrovės spaudimą tais labai nelengvais nenuolankiems žmonėms metais, kai visagalis „saugumas“ siekė kontroliuoti viską. Tai tikroji ir pagrindinė priežastis paaiškinanti, kodėl brandaus Švėgždos pasaulėjautai ir kūrybai didžiulę įtaką turėjo Tolimųjų Rytų, ypač daoizmo, čan, dzen gyvenimo ir kūrybos filosofija, paprastumo poetikos, minimalizmo reikšmės, autentiško santykio su gamta, pasauliu iškėlimas.

Šio „vargšo Robinzono nugyventoj Europoj“, kaip jis apibrėžė savo vietą, kūryba dvelkia nusivylimu Vakarų civilizacija, kurios didžiašias vertybes jis regi negrižtamoje praeityje. Algiui itin artima pasirodė žmogaus sąlytį su gamta aukštinanti Laozi filosofija ir jos veikiamą Tolimųjų Rytų dailę. Pirmieji šios įtakos požymiai išryškėjo jau pirmaisiais mūsų pažinties metais.

Puikiai pamenu, kokią išpūdį Švėgždai padarė 1979 m. rudenį mano pakviestos garsios Tolimųjų Rytų filosofijos ir meno specialistės prof. E. Zavadskaivos, su kuria Vilniuje jis labai norėjo asmeniškai susipažinti, paskaitos. Jis netgi greta sėdėjo, kai Dailės institute užrašinėju su ja interviu. Po profesorės paskaitų Algis pasiskolino dvi jos knygas – *Восток на Западе* („Rytai Vakaruose“, 1970) ir *Эстетические проблемы живописи древнего Китая* („Senovės Kinijos estetinės tapybos problemos“, 1975), kurių paraštes

*Ciklas
„Išminties
ieškojimas“.
II dalis. 1984*

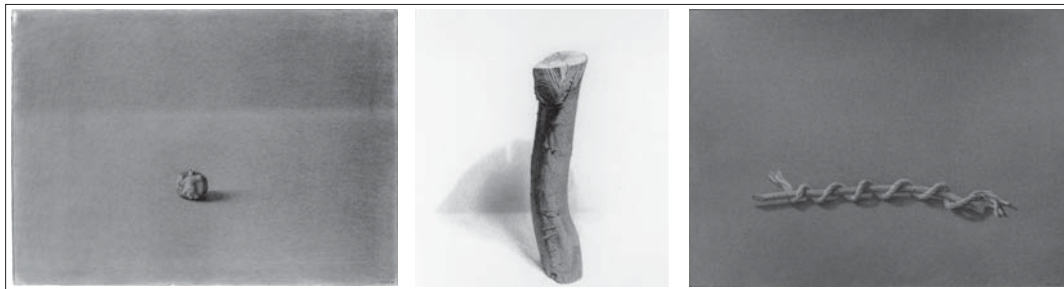
išmargino keisčiausiais ženklais. Tuomet daoizmo filosofija pradėjo tiesiogiai veikti jo pasaulėjautą. Pastebėjau, kad dalyvaudamas darbų aptarimuose ar apskritai pokalbiuose jis, nenurodydamas šaltinių, vis dažniau remdavosi pamatiniais daoizmo filosofijos teiginiais. Gausybę tokių aliuzijų Rytų filosofijos žinovas nesunkiai aptiks ir Algio tekstuose, apmąstymuose įvairiais gyvenimo ir kūrybos klausimais.

Kitas svarbus Švėgždos orientalizmo ir savitos minimalistinės estetikos formavimosi etapas siejosi su Vilniuje vykusiomis Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikai skirtomis konferencijomis. Pamenu, kai paskutinę vienos konferencijos dieną reprezentacinėje Vilniaus universiteto salėje jis tyliai atsisėdęs kampe išbuvo nuo ryto, išskyrus trumpą pietų pertrauką, iki vėlyvo vakaro. Įdėmiai klausė pranešimų (o klausyti tikrai mokėjo), tačiau stipriausią išpūdį jam paliko ne oficialioji akademinė konferencijos dalis, o kai, išsiskirščius gausiai klausytojų auditorijai, liko tik artimiausi bendraminčiai. Sovietinėje imperijoje antitarybiškumas ir orientalistika buvo glaudžiai susiję dalykai. Suplaukę į Vilnių susitikti ir glaudžiau dvasiškai pabendrauti iš įvairių Maskvos, Leningrado, Buriatijos ir kitų orientalistikos centrų orientalistai, kurių dalis pranešimų netgi neskaitė, o tik atvyko susitikti su bendraminčiais, pradėjo Tolimųjų Rytų intelektualams įprastu *renga* stiliumi improvizuoti. Vienas pateikdavo poetinę temą, o kitas žaibiškai ją pratęsdavo ir vėl, ir vėl... Pasibaigus konferencijai, kai jauėjome į namus, emocionalus Algis susijaudinęs ištara: „pirmą kartą suvokiau, kas tai yra dvasiškai artimų žmonių bendravimas. Stebėdamas juos jaučiau, kaip iš malonumo plaukas nosies gale piestu stojasi“.

Šuolis į Vakarus ir universalizmo stiprėjimas. Neabejoju, kad kitas nepaprastai svarbus Švėgždos intelektualinės biografijos faktas, nulėmęs vėlesnį gyvenimo kelią ir stipriai paveikęs dailininko pasaulėžiūrą bei kūrybines nuostatas, buvo 1980 m. išvykimas į stažuotę Anglijoje, lankymasis Prancūzijoje ir Olandijoje. Jis grįžo labai pasikeitęs ir, praslinkus pirmajam entuziazmo kupinam mėnesiui, vis *labiau jautė vienišumą, vidinį nepasitenkinimą, tai buvo pirmieji bręstančios neišvengiamos krizės ir konflikto su oficialiąja ideologija požymiai. Algis išvydo kitoki, laisvą nuo ideologinio teroro, pasaulį ir tai jam tapo kosminės reikšmės įvykiu, nuojauta, kad toliau gyventi taip, kaip gyveno anksčiau, nebeįmanoma.* Iš šio sąmonės nušvitimo jis jau niekaip negalėjo išsivaduoti, nes daugelis mūsų pokalbių neišvengiamai grįždavo būtent į šį tašką.

Kita vertus, kelionės į Europos kultūros centrus, lankymasis didžiuosiuose Londono, Paryžiaus bei Olandijos muziejuose, tiesioginis ryšys su didžiųjų praeities meistrų kūriniais (apie tai jis nuolatos emocionaliai kalbėjo) atskleidė jam pasaulinio meno formų įvairovę ir atkreipė dėmesį į plastines meno problemas, padėjo geriau suvokti dailininko profesijos subtilybių įsisavinimo svarbą. Nuo šiol jis daug plačiau žvelgė į pasaulį, atsikratė provincializmo, žodžiai tapo svaresni, meno reiškinių vertinimai taiklesni, kūryba vientisesnė, kontempliatyviai išgyventa.

Išvydęs pasaulinės kultūros ir meno vertybes Švėgžda siekė prakirsti Lietuvos kultūrinės izoliacijos sieną, tačiau jo pastangos iškart atsimušė į galingą siekusio visa kontroliuoti „saugumo“ sieną ir jis jautė didėjančią psichologinį spaudimą. Algis vis labiau blaškėsi, užsisklėsdavo, kartais atrodydavo, kad jis yra tarsis užspėstas į kampa



ir jaučia didžiulį vidinį diskomfortą. Apie šį daug nervų ir psichologinės įtampos pareikalavusį tarpsnį jis rašė: „Britų taryba pakvietė mane ir paklausė – ko aš pageidaučiau. Aš ir rėžiau: politinė prasme galit vaidinti, kad nepripažįstat Lietuvos, bet kultūrą tai galėtumėt remti, antraip Sovietai mus visai atskirs nuo Europos ir pasmaugs. Ir jie žengė atsakomąjį žingsnį – atvežė į Respublikinę biblioteką Anglijos žinynų parodą ir padovanojo mums. Tada nusprendėm atsidėkodami organizuoti Čiurlionio parodą Edinburge. Visi ryšiai buvo užblokuoti ir aš, ieškodamas kelių į Europą, atsidūriau... saugume. Jau pradėjau vaikščioti atsargiai, dairydamasis, ar nelekia plyta ant galvos. Pristatė saugumietis ir ėmė mane po truputį tardyti. Bandžiau aiškinti, kad paroda – tai kultūros, nieko bendra su politika neturintis dalykas. Jau anksčiau sirgau, o tie rūpesčiai visai mane pagriaužė... Supratau, kad išgelbėt mane gali tik užsienis. Prisimindavau Angliją, ir viltis, kad joje vėl galėčiau atsidurti, palaikė man gyvybę“ [Lietuvos aidas, 1991 10 31].

Slegiamas sunkios inkstų ligos ir kovodamas dėl gyvybės Švėgžda pakilo į kovą su tuometine biurokratine sistema ir 1982 m. po daugybės bevaisių pastangų jis, grąsindamas valdžiai skandalingu nusižudymo aktu, vis dėlto gavo leidimą išvykti į Angliją, o vėliau dėl finansinių sunkumų persikėlė į Vokietiją, kur po 1983 m. atliktos inkstų transplantacijos operacijos gyveno ir kūrė Berlyne iki pat mirties 1996 m. Atsiribojus nuo išorinio pasaulio šurmulio, Vokietijoje prasidėjo naujas – svarbiausias – jo kūrybinės evoliucijos etapas, kuomet jam jau nebereikėjo taikytis prie konjunktūros reikalavimų. Algis nuolatos jautė artėjančios mirties ir dabar jau VDR saugumo (*Stazi*) alsavimą, kurio darbuotojas nuolatos gyveno kamyniniame bute ir kontroliavo korespondenciją bei santykius su žmonėmis. Pasikeitusios gyvenimo sąlygos padėjo jam ir mąstant, ir kuriant išsigryninti, atsiriboti nuo nereikšmingų ir imtis esminių dalykų.

„Mano japoniškas sodas“. III. 1987

Iš „Medžio“ ciklo. 1990

„Tibeto broliams“. 1991

Dėmesys Rytams neišblėso ir Švėgždai išvykus gyventi į Vokietiją – artimai bendravo su Vydūno mokiniu prof. V. Falkenhahnu. Tačiau pastarajam nepavyko Algio nukreipti į indų civilizacijos plotmę. Jo dovanota Bhagavadgītā įamžinta 1984 m. Švėgždos sukurtame didingas indų mąstymo tradicijas simbolizuojančiame „Išminties ieškojimo cikle“, kuriame viešpatauja Tolimųjų Rytų dailei būdingi kompozicijos principai. Čia svarbiausios konkretaus atrodančio kasdieniško objekto santykių su didžiule erdve problemos. Nors Švėgždą domino daugybė įvairių Rytų tautų kultūros reiškinių, tačiau pirmenybę neabejotinai teikė daoistinei Laozi filosofijai. Kai pasiklystu, sakė jis, į KELIĄ vėl atveda kinas Laozi.

Iš Rytų filosofijos idėjų įkvėptos kūrybos pradėjo sklisti ypatinga šviesa ir šiluma. Dailininkas nuosekliai judėjo laipsniško apsivalymo nuo viso neesminio metafizinės ir simbolinės meno prasmės iškėlimo keliu. Rytai, gyvenant jam egzilyje, tapo savotiška atgaiva, bėgimu nuo ne visuomet malonios naujos tikrovės, prie kurios reikėjo taikytis. Tai buvo nelengva, kadangi viskas brangiausia liko Lietuvoje. Tuomet dailininko kūryboje itin išryškėjo minimalistinės Rytų estetikos ir meno įkvėptos tendencijos, kurios akivaizdžios 1987 m. sukurtame cikle „Mano japoniškas sodas“, kuriame sąmoningai atsiribojama nuo daugiažodžiavimo ir efektyviai išnaudojama neužpildyto ploto, didelės tuščios erdvės emocinio poveikio galia. Jo dėmesys sutelktas į česnako galvutę ar granato vaisių, kurie įgauna naują estetinę prasmę jį supančiame fone ir sukuria ypatingą meditacinę nuotaiką.

Švėgžda labai mylėjo Lietuvą, buvo prisirišęs prie kraštovaizdžio, tačiau kaip brandus žmogus humanistas skaudžiai išgyveno ne tik dėl to, kas vyko tėvynėje, bet ir supančiame pasaulyje. Tai liudija jo sąmoningas atsiribojimas nuo eurocentrinės ir rasistinės pasaulėžiūros. „Europietiškas egocentrizmas yra didelė XX amžiaus nelaimė. Kvailas yra įsitikinimas ir prisiėmimas pareigos nešti civilizaciją kitiems kraštams. Tai rasistinis požiūris. Šia prasme kaip dailininkas jaučiuosi sąžiningai gyvenęs. Niekam neprimetu savo meno ir savo filosofijos“ [Švėgžda, 1993, p. 27].

Brandžiam Švėgždos kūrybinės evoliucijos etape universalios nuostatos ir neblėstantis dėmesys skriaudžiamoms neeuropinėms tautoms įgavo išskirtinę svarbą. Tragiškoje lietuvių tautos dėl laisvės istorijoje jis regėjo daug paralelių su kitomis engiamomis ir niekinamomis tautomis. Dėl to buvo stiprus solidarumo jausmas. Tuomet, kai visas pasaulis triukšmingai minėjo Amerikos atradimo jubiliejų, jis mąstė apie vietinių šio žemyno gyventojų indėnų tragediją ir kūrė jiems skirtą ciklą „Amerikos čiabuviams“, kuriame nėra jokios patetikos, tik paprasti asketiški indėnų kasdienio gyvenimo buitį simbolizuojantys atributai. „Aš norėjau būti šamanu ar orakulu ir piešdamas 16 paveikslų ciklą tik apie vieną galvojau: „Stenkitės, mano raudonieji broliai, ir kaukitės už savo dvasios laisvę ir teisingumo medį [...]“ 1995 metais sužinojau, kad mano širdies šauks-

mas buvo išgirstas, kaip tolimas aidas. 1995 metais pirmą kartą susirinko čiabuvių genčių (dar išlikusių) pagony kunigai į Majų šventyklą pagerbti Motiną žemę ir Tėvą Saulę pamaldomis. Tai pradžia. Niekas nėra amžina ir JAV ne amžina, ji susinaikins pati, iš savęs, primityvumo bomba ir ši sena Amerikos žemė vėl susilauks tikrųjų gyventojų“.

Stebėdamas dramatišką kovą už laisvę Lietuvoje Švėgžda su neslepia simpatija prabyla apie Tibeto liaudį, jos kovą už laisvę. Laisvė jam yra pamatinė kategorija, autentiško gyvenimo ir nuolatinės kūrybos erdvės plėtimosi simbolis. Ji nuolatos ir įvairiomis konotacijomis reiškiasi jo gyvenimo filosofijoje ir kūryboje. Savo laisvės ilgesį ir solidarumą su nepriklausomybės siekiančia tibetiečių tauta jis parodo 1991 m. sukurta 16 paveikslų cikle „Tibeto piemenims“, kuriame rytietiškas santūrumas, minimalizmas, išjautimas į kasdienybės objektus pasiekia kulminaciją. Jis, kaip ir daoizmo ir čan tradicijų menininkai, per mažytę detalę, kelis didžiulėje erdvėje įkomponuotus pagaliukus siekia išreikšti jų dominančių reiškinių esmę. „Berlyne norėjau kažkaip pratęsti savyje dialogą su kovojančiu už laisvę Tibetu, ir taip gimė idėja tapyti paveikslus, bet tokius paprastus, tokius aiškius. Aš norėjau „nuskristi“ į juodą Tibeto piemens jurta ir jam tyliai pakuždėti: „Žiūrėk, tai tavo ugnis, tai tavo virvelė, tai tavo pagaliukas, argi tai ne tavo namai, argi ne tavo tėvynė, argi tai taip mažai? Tikėk, ateis laisvė, tikėk visa savo siela, visais savo troškimais – laisvė ateis““.

„Tibeto piemenims“ skirto ciklo atsiradimas neatsiejamas nuo kūrybinių kančių, sudėtingos būsimos kūrinio vizijos sukonkretinimo. „Būna ir labai nykių žiemos vakarų, kai nežinau ko griebtis, nes mano siela negirdi pasaulio. Akys mato, bet siela negirdi. Tačiau vieną dieną staiga tas maudulys praeina, viskas tarsi savaime prieš akis susidės – tuomet žinau, kad tai yra tikra. Taip buvo, kai dariau „Tibeto piemenų“ ciklą. Iš visų daiktų pasirinkau virvutę ir pagaliuką. Skačiau Tibeto pasakas, budistinę literatūrą, stengiausi būti pats ramus, stengiausi taip kaip tibetiečiai gyventi. Visą žiemą, kol dirbau tą ciklą, Tibeto piemenys man buvo broliai, su kuriais mentališkai bendravau“ [Švėgžda, 1993, p. 23].

Sąsajos su Tolimųjų Rytų estetika. Su Rytai brandaus periodo Švėgždą suartino gyvenimo, kūrybos ir mąstymo vieningumas. Viena interviu, kalbėdamas apie savo kūrybą, jis, kaip ir didieji Tolimųjų Rytų dailės meistrai, prabilo apie tapybos, filosofijos bei gyvenimo susijungimą į viena. Jam tarsi daoizmo, čan, dzen adeptams būdingas panteistinis požiūris į pasaulį, gamtos kultas, akylas įsižiūrėjimas į kiekvieną netgi menkiausią gamtos ir gyvūnijos apraišką, ir išvelgimas joje didžiulės prasmės bei poezijos. Jo, kaip ir Tolimųjų Rytų menininkų kūriniuose, žmogus ne sureikšminamas, bet traktuojamas kaip sudedamoji didingo gamtos pasaulio dalis. „Kai aš pasakau klausiantiems, kad esu XXI amžiaus dailininkas, tai visai nešposiju. Į gamtą teks sugrįžti, tik vieni eis su naujom idėjom į ją, kiti bandys rasti, ką prieš porą šimtų metų

pametę. Aš eisiu pirmyn į gamtą. Ne analizuoti jos struktūros ar anatomijos, bet paliesti plačiosios padangės išminties. Ji yra kiekviename lapelyje. Aš ateinu į savo pradžią. Aš atpažįstu save kiekvienoje molekulėje“ [Ten pat, p. 46–47]. Dailininko dėmesio centras vis labiau slenka į atrodančias kasdienes ir nereikšmingas gamtos apraiškas, gėlių žiedus, medžio gabalėlius, vaisius, vabzdžius, į kuriuos jis tarsi žvelgia per padidinanąjį stiklą ir preparuoja.

Švėgždos interviu, laiškuose ir kituose rašytiniuose tekstuose aptinkame daugybę puikių meninės kūrybos procesų aprašymų, kuriuose iškeliamas visiškas menininko atsidasavimas kūrybos procesui. „Pradėjęs dirbti aš esu ne aš, o tas paveikslas, tas obuolys, aš išeinu iš paties savęs ir užmirštu, kad man skauda kepenis, tulžį... Tarsi narkotikas koks. Tapyba man yra tai, kas tikra, kas šviečia, kas atitinka tą dieną, kas atitinka mano nuotaiką... Ir jeigu dar paveikslas pavyksta, būna neapsakomai gera“ [Ten pat, p. 25].

Švėgždos menas – tai gilios kontempliacijos, išžiūrėjimo ir tylos sureikšminimo menas. Jis, kaip ir daoizmo bei dzen tradicijos menininkai, stengėsi atsiriboti nuo išorinio pasaulio, rinkosi vienvietę, asketišką gyvenimo būdą. „Matai, – rašė jis laiške, – man daug nereikia. Uždarytų mane į kalėjimą, tai aš nusiaučiau batą ir paišyčiau koją visą laiką“. Jis rėmėsi daoistiniu *wu wei*, t. y. neveikimo, arba, tiksliau, aukščiausios dvasinės veiklos principu. „Nieko nereikalauju, nesiveržiu į priekį, neturiu agresyvaus santykio ir nesuvaldomo noro žūtibūt išgarsėt. Nesu ėdamas tos aistros, šitie dalykai mane, ačiū Dievui, aplenkė“.

Švėgždos, kaip ir Tolimųjų Rytų menininkų, koncepcijos atramos taškas – požiūris į nieką, kaip į būties potencialą, visa ko pradžia. „Priartėjimas prie DIDŽIOJO NIEKO, – teigia jis remdamasis daoizmo filosofija, – yra visiems išminčiams lemtas“ [Švėgžda, 1996, p. 5]. Šis niekas jam, kaip ir daoizmo adeptams, simbolizavo būties pilnatvę, harmoningą žmogaus santykį su jį supančiu gamtos pasauliu, kuriame nėra nieko amžina, viskas juda, keičiasi, įgauna naujus pavidalus.

Pagoniškas Švėgždos panteizmas, įdėmus aplinkos stebėjimas, jos sudvasinimas natūraliai siejosi su daoizmu, čan ir dzen pasaulėžiūrai būdingu požiūriu į gamtos, gyvūnijos, augalų, netgi daiktų pasaulį. Todėl jo paveiksluose vaizduojamas objektas įgauna visiškai kitokią ontologinę prasmę, kadangi jis atskleidžia Visatos harmoniją, visa apimančios būties tiesos dalį ir atsiranda ypatingas vaizdinio simboliškumas, jo prasmių daugiaplaniškumas.

Persirgęs hiperrealizmo liga Švėgžda puikiai suvokė perdėm pedantiško realistinio tikrovės vaizdavimo ribotumą, tai, kad meno esmė glūdi žodžiais neapsakomuose metafiziniuose aspektuose. Todėl ilgainiui jis vis daugiau kalba apie neišbaigtumo, įnešančio į pasaulio procesus gyvybę, svarbą, ypatingą dėmesį skiria asketiškoms me-

meninės išraiškos priemonėms, gilinasi į svarbiausius su vidine dailės kūrinio architektūra susijusius formų, erdvės, apšvietimo ir fono santykius, siekia jautriai perteikti įvairių šviesos atspindžių ir tonų vibracijas.

Jis vertino neišbaigtumą („nebaigti paveikslai būna tokie tikri – nors dar tik pradėti, bet jau su didžia tiesa“ [Švėgžda, 1993, p. 25]), minimaliausias meninės išraiškos priemonės. Dailininko kūrybai būdingas paprastumo ir natūralumo estetinis, kasdieninių gyvenimo reiškinių, daiktų sureikšminimas. Jo paveiksluose savitai susipynė polinkis į analitinį mąstymą, racionalų formos suvokimą, hiperrealistinį tikrovės traktavimą su Tolimųjų Rytų tradicinei dailei būdingu giliu įsijautimu į kuriamąjį objektą. Kaip teigė dailininkas, jis siekė kuo labiausiai apvalyti formą nuo visų neesminių detalių ir jai modeliuoti išnaudodavo šviesos ir šešėlio bei skaidrios lesiruotės teikiamas galimybes.

Santykis su Čiurlioniu. Gvildenant Švėgždos kūrybos fenomeną atskirai, reikalaujanti išsamesnių studijų problema – jo santykiai su Čiurlioniu, kuris mums abiem buvo ne tik svarbus, tačiau ir tikro autentiško menininko, aukščiausia šio žodžio prasme, simbolis. 1979–1980 m. žiemą, tikriausiai tai buvo gruodžio pabaigoje ar sausio pradžioje, per trumpas pertraukas tarp semestrų, egzaminų ir studentų darbų peržiūrų mes pagaliau ankstyvu traukiniu išvykome į seniai planuotą kelionę po Druskininkus ir Veisiejus, kadangi dėl persilimams jautrių inkstų ir baimės peršalti Algis vengė keliauti žiemą. Buvo neįtikėtina graži nešalta diena, tokios ilgai išlieka atmintyje. Po ritualinio apsilankymo prie Čiurlionio namelio, krintant retoms snaigėms, pasiryžome pėsčiomis nuo Druskonio ežero nueiti Čiurlionio keliu į Raigardo slėnį. Vaizdas tiesiog kerėjo, niekuomet negalvojau, kad žiema gali būti tokia graži, o Algis iškart į tai atkreipė dėmesį ir nuolatos aikčiojo. Šio užsitęsusio pasivaikščiojimo pabaigoje, tarsi tarp kitko, jis tarė: „Dabar aš visai kitaip pradedu suvokti asketiškus Čiurlionio žiemos motyvus vaizduojančius grafikos darbus, kurie tiesioginiame sąlytyje su Dzūkijos gamta įgauna visai kitą prasmę“. Jį taip pat sužavėjo Ančios ežero ir Veisiejų parko grožis, ypač medžių kamienų siluetai. Vėlai vakare grįždami į Vilnių aptarinėjome Čiurlionio spalvų ir formų lietuviškumą, jo kūrybos santykius su Dzūkijos miškais, kraštovaizdžiu, orientalistinius jo kūrybos motyvus.

Čiurlionis Švėgždai ilgainiui, ypač emigracijoje, tapo ištisu kosmosu, nuolatininiu etiniu bei estetiniu kelrodžiu, kuris rikiavo jo mintis, kūrybą, svarstymus apie kūrybą, menininko paskirtį. Čiurlionio gyvenimo kelias, jo požiūriai į pasaulį, kūryba jam tapo tikro menininko ir autentiškos kūrybos pavyzdžiu. „Kai atvykstu į Lietuvą, – sako jis, – stengiuosi pasiekti Kauną ir pasekti Čiurlionio keliu. Menas? Oi, nežinau. Jau seniai nežinau, kas yra tasai menas, kuo jis skiriasi nuo gyvenimo, išminties ir Tiesos. Žmogus ant slenksčio šaukštą drožia ir glosto. Katytę lakina, morkas darže sėja. Staltiesę lygina, į lietu per langą žiūri, blynus kepa, princesę ant laikraščio kampo paišo. Aš neži-

nau, kas yra menas. Bet jau pradėdau suprasti, kas yra gyvenimas. Ir jeigu pamilsį jį, susiliesi su juo, tapsi saule, žole, pienu, kuri katytė laka, bulvės lupena ar pabučiavimu, tada viskas, ką bedarytumei, yra Tiesa. O kur yra Tiesa, ten ir Išmintis. Kur yra Išmintis, ten yra Gėris, kur yra Gėris, ten yra Meilė, kur yra Meilė, ten yra Tiesa. Niekaip nerandu vietos menui..." [Švėgžda, 1996, p. 5].

Čiurlionio ir Tolimųjų Rytų meno artumą Švėgžda pirmiausia išvelgė tiesioginiame žmogų supancio pasaulio grožio suvokime atviromis akimis, atsiribojime nuo išorinių ir neesminių dalykų. „Čiurlionio kelias yra tarsi nekalto vaiko kelias. Žaidžia pievose. Ir mirties šešėlį jis pamiršta, o gal tiesiog žino, kad nėra ko juo rūpintis, jis ateis ir išsives atgal. Jo kelias yra tarsi Rytų išminčių kelias, pavadintas DAO, TAO, DZEN. Tik neskubėkit manęs bart. Visi žodžiai yra tik žodžiai: Rytai–Vakarai, manotavo, tikras–netikras, savas–nesavas. Mes esame daugiau negu savi. Mums yra žinoma daugiau, negu atsimeiname. Ir visi šiame pasaulyje keliaujame tuo pačiu patirties ratu. Tik ne kiekvienam lemta kelią atrasti. Dauguma mūsų blaškomės pasiklydę, iš baimės ir nevilties keikdami pasaulį ir save ir draskome veidą besibraudami per erškėčius" [Ten pat].

Dailininkas puikiai suvokė ir lietuviškas pagoniškas, ir rytietiškas savo brandžios kūrybos ištakas, o Rytų filosofija buvo savotiškas raktas, padedantis įsiskverbti į savo meninių vaizdinių pasaulį. „Kas studijuoja budistinę kultūrą, tie lengviau mano paveikslus suvokia ir natūraliau priima. Nes yra du skirtingi keliai: europiečiai nori imituoti Dievą – aš esu Dievas ir aš kuriu pasaulį. O rytiečiai pasaulio nekuria, jie eina į pasaulį, kuris jau yra sukurtas" [Švėgžda, 1993, p. 25]. Gili filosofinė refleksija, conceptualus teorinis savo kūrybos principų pagrindimas, atvirumas gyvenimo išpūdžiams, be jokių išankstinių dogmų, prietarų ėjimas į gamtos pasaulį, žavėjimasis jo įvairove, nuolatos besikeičiančiu ir kaip rasos lašeliai išnykstančiu aromatu, kasdieninių daiktų, gamtos objektų, dažnai nepastebimų briaunų ir atspalvių atskleidimas sudarė brandžios Švėgždos kūrybos esmę ir pavertė jį viena reikšmingiausių lietuvių dailės asmenybių.

Prieš pat mirtį norėdamas likti ištikimu savo gyvenimo filosofijai Švėgžda per 1000 paveikslų padovanojo įvairiems Lietuvos muziejams. Dovanojimo rašte aiškino savo nuostatą: „Pasaulyje daug gražių pavyzdžių, kai, menininkui mirus, giminaičiai jo kūrybinį palikimą, bibliotekas ir t.t. dovanoja savo kraštui ar miestui [...] Džiaugiuosi neapsakomai, kad teko sulaukti nepriklausomos Lietuvos. Mes visi turime jai padėti, kuo galime. Todėl aš ir dovanoju Lietuvai savo paveikslus, sukurtus gyvenant Vokietijoje" [Aš vargšas, 1996, p. 50]. Dailininkas mirė 1996 m. liepos 4 d. Berlyne, o jo pelenai pagal Rytų tradicijas ir dailininko valią buvo išbarstyti virš Šventosios upės.

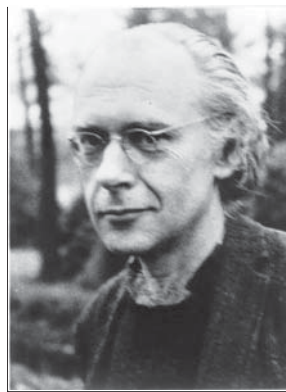
1996–1997

ŽVILGSNIS Į Ž. MIKŠIO GRAFIKĄ

Mūsų išeivijos dailės grįžimas į savosios kultūros lopšį tapo reikšmingu pastarųjų metų Lietuvos dvasinio gyvenimo reiškiniu. Istorinių kataklizmų atplėšti, neretai patys vertingiausi dailės kūriniai pamažu grįžta į savo ištakas ir tampa mūsų sąmonėje neatsiejama dabartinės lietuvių kultūros dalimi.

Dailės muziejuje veikusi retrospektyvinė Paryžiuje gyvenančio Žibunto Mikšio grafikos paroda prisidėjo prie pokarinės lietuvių grafikos raidos istorijos atkūrimo. Čia eksponuoti dailininko kūriniai – nuo lakštinės grafikos iki miniatiūrinių ekslibrisų – labai vientisi. Autoironiški kultūrinės potekstės Mikšio kūriniai sukelia susitikimų spalvingame Paryžiaus gatvių šurmulyje prisiminimus, rankraščiais ir knygomis apkrautame dailininko bute. Lakių prisiminimų sraute Mikšys išlieka ne tik vienu žymiausių mūsų išeivijos grafikų, o pirmiausia – įvairiapuse asmenybe, istoriku, puikiu literatūros, teatro, dailės ir daugelio kitų humanitarinės kultūros sričių žinovu, gebančiu profesionaliai vertinti įvairius kultūrinio ir meninio gyvenimo reiškinius. Dailininkas įdėmiai seka Lietuvos kultūrinio, politinio ir meninio gyvenimo raidą, literatūrinės publikacijas, susirašinėja su daugeliu mūsų kultūros darbininkų. Jausdamas meilę tėvynės kultūrai, istorijai, kalbai, jis nesisrūpina materialine gerove, o visa geriausia iš savo sukurtų turtų siunčia į Lietuvą. Jo dovanotų Vilniaus universiteto bibliotekai knygų ir meno kūrinių skaičius ištis išspūdingas.

Tarp dabartinės lietuvių grafikos Mikšio kūryba išsiskiria intelektualumu, elegancija, vidiniu dramatismu, užslėpta ironija. Jo subtilių išraiškingų linijų, simbolių, metaforų pasaulis sunkiai aprašomas, nepaklūsta įprastoms schemoms, į kurias kritikai nesąmoningai siekia išprausti kiekvieną dailininką. Grafiko kūryba neatsiejama nuo jo asmenybės, jo gyvenimo ir kūrybos filosofijos. Tremtis, pokario metų sunkumai sugriautoje Europoje, dvasinė izoliacija, prisitaikymas svetimoje kultūrinėje aplinkoje – tai dramatiškas kelias, kurį turėjo įveikti karo audrų nublokšta didelė lietuvių meninės inteligentijos dalis Vakaruose. Itin skaudžiai šie istorijos lūžiai įsirėžė Mikšio kartos menininkų širdyse, kurių jaunatviškas maksimalizmas užaštrino tragišką „šaknų“ praradimą. Išrautiems iš gimtųjų vietų jaunuoliams teko išgyventi praradimų skausmą, anksti pajusti žmogaus būties laikinumą. Vienas Mikšio kūrybos leitmotyvų išsirutulioja iš šios pantragiškos dailininko jaunystėje vyravusios pasaulė-



žiūros, egzilio lemties, verčiančios mąstantį ir atsakomybę už savo tautos likimą jaučiantį menininką gilintis į save, suvokti savosios būties bei kūrybos paskirtį.

Daugeliui Lietuvoje kuriančių Mikšio kartos grafikų sentimentaliai idealizuo-
jant gamtą, patriarchalinį kaimą, jam, priešingai, kūrybinio įkvėpimo teikia grynai



Senamiestis.
Fasadai

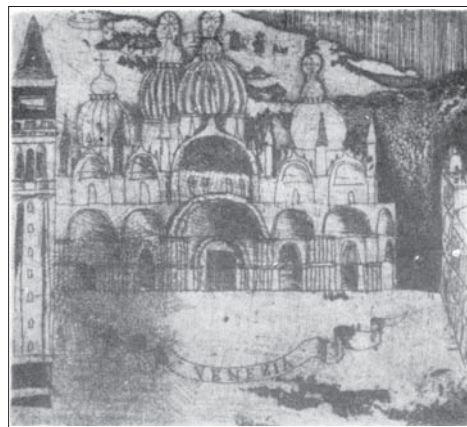
miestiškos kultūros atributai: iš vaikystės gerai pažįstamas teatrinių įvaizdžių, knyginės kultūros, „įsivaizduojamojo meno muziejaus“ pasaulis. Dailininkui svetimas išorinis iliustratyvumas. Jo grafika pabrėžtinai intelektualiai, uždara, ypač intymi. Joje išorinio pasaulio refleksiją akimirksniu nustelbia asmeninis dramatinis gyvenimo patirties lyrizmas. Čia vyrauja giliųjų žmogaus būties ištakų, aukštų etinių idealų ieškojimo, jautrūs paprasčiausiuose reiškiniuose slypinčios dvasingumo poetikos motyvai. Savo slapčiausias mintis, jausmus dailininkas atskleidžia sudėtingais poetiniais simboliais, metaforomis, estetinėmis užuominomis. Tarsi mėgindamas grąžinti „prarastąjį jaunystės rojų“, pabėgti nuo nenumaldomos laiko tėkmės, būties disharmoniškumo, jis, kaip biblinis Agasferas, gyvena

savo teatralizuotų vizijų pasaulyje, kuriame pinasi skirtingų epochų įvaizdžiai, keičiasi nervingi trapūs herojai, miestų siluetai, padedantys atgaminti pasąmonėje tikresnę už tikrovę „prarastojo laiko“ pasaulį. Šis žmogaus, išrauto iš jo pirmaprads erdvės, leitmotyvas Mikšio grafikoje rutuliojasi veikiamas Vakarų kultūros ir meno simbolių. Nuolatinė dailininko apeliacija į „artefaktą“, urbanizuotos Vakarų humanistinės kultūros sluoksnius neužgniaužia jo tautinio savitumo, kuris glūdi kituose, gilesniuose, jo kūrinių struktūriniuose pjūviuose.

Ankstyvuosiuose Mikšio kūriniuose nesunku pastebėti lietuvių grafikos tradicijų, moderniosios dailės kryptių ir didžiųjų XX a. individualybių įtakos pėdsakus. Pats dailininkas teigia, kad pagrindinės jo kūrybos ištakos Lietuvoje – po lemtingo susitikimo su L. Karsavinu jis galutinai atsidavė menui. Gimtajame Kaune dailės pagrindų mokė skulptorius A. Janulis. Vėliau, 1944 m. karo audros nublokštas į Vokietiją, 1946–1949 m. studijavo Dailės akademijoje Štutgarte ir privačioje K. Genzidienio dramos akademijoje. Daug keliavo po Vakarų Europos šalis, JAV, kol 1962 m. nuolatinė gyvenimo vieta pasirinko Paryžių.

Ankstyvuosiuose, V dešimtmetyje Vokietijoje sukurtuose linoraižiniuose, ryškiausia pirmosios vokiečių ekspresionistų grupuotės *Die Brücke* („Tiltas“) narių E.L. Kirchnerio, E. Heckelio, K. Schmidto-Rottluffo įtaka. Mikšiui artimas šių menininkų būties suvokimo tragizmas, dvasios maištingumas, groteskiškas tikrovės deformavimas. Dėl to išskirtinį dėmesį skiria ekspresyviai kompozicijai, kampuotoms formoms,

kontrastingai laužytai linijai. Vėliau trumpalaikis susižavėjimas abstrakcija pastebimai sušvelnino, veikiant ekspresionizmui, pabrėžtiną sukurtų kūrinių atšiaurumą, formų sunkumą ir padėjo atskleisti dekoratyvioje plastiškoje linijoje bei pustoniuose slypinčias galias. Neginčydamas dailininko teiginio: „Faktiškai ir esu ekspresionizmo produktas. Išaugau daugiau ar mažiau iš ekspresionizmo“, norėčiau pasakyti, kad, kalbant apie brandžiuosius oforto ir akvatintos technika sukurtus kūrinius, ekspresionizmo terminą reikia vartoti itin apgalvotai. Čia tiksliau būtų kalbėti ne apie ekspresionizmą, kaip tam tikrą XX a. pradžioje atsiskleidusią menininko asmenybės saviraiškos formą. Paryžiuje sukurta brandžioji Mikšio grafika daug artimesnė ne klasikiniam vokiečių *Die Brücke* ir *Der blaue Reiter* („Mėlynojo raitelio“) grupių ekspresionizmui, o Vienos ekspresionistams (E. Schiele, O. Kokoschka), kai kuriems *l'École de Paris* šalininkams ir ypač prancūziškajam neoklasicizmui.



Tikriausiai iki karo Kaune matyta „nemirtinga“ prancūzų moderniojo meno paroda, pikasai, matisai padėjo dailininkui persiorientuoti į romantiškąją kultūrą, kuriai būdinga meninių formų minkštumas, elegancija, aukšta plastinė kultūra. Paryžiaus dailė, netgi žvelgiant plačiau, *la milieu culturelle française*, atitiko dailininko dvasios polėkius ir padėjo atsiskleisti jame slypinčioms jėgoms. Gyvenimas intelektualioje aplinkoje išugdė artistizmą, autoironiją, ypatingą meninio mąstymo aštrumą, sugebėjimą orientuotis žmonijos sukauptų kultūrinių vertybių pasaulyje. Giliau suvokęs meno uždavinius, dailininkas pradėjo kalbėti nauja dvasinga kalba. Jo kūryba ilgainiui vis labiau intelektualėja, tampa filosofiškesnė, intymesnė. Pamėgta oforto technika įgalina idealią dvasios jautrumo, sielos artistizmo raišką, atskleidžia jam glaudusio stiliaus, metaforiško mąstymo ir grakščios nervingos linijos teikiamas galimybes.

Venecija

Brandžioje Mikšio grafikoje matyti stipri humanistinė pasaulėjauta, siekimas įtvirtinti nefalsifikuotas, dvasingas vertybes. Dailininko kūryboje nuolatos skamba etinis imperatyvas, apmąstymai apie meilę, ištikimybę, ilgesį, draugystę ir kitas amžinąsias žmogaus būties temas. Tai skatino ir principinį Mikšio gyvenimiškosios pozicijos, kūrybos antikonformizmą, nepakantumą žmogaus vertę žeminantiems kompromisams. Jo kūryboje jaučiama menininko atsakomybė už tai, kas vyksta pasaulyje. Todėl brandus Mikšys yra ekspresionistas tik tiek, kiek jis išreiškia savo individualų pasaulio regėjimą, bendražmogiškų vertybių, humanistinių idealų svarbą.

Iš šio konteksto kyla ir tokia mintis: „Beieškodamas žemės po kojomis, – rašo jis, – turi pripažinti, kad ekspresionizmas buvo teisingas – reikia sekti, kelti skandalą, kad

daug kas yra ne taip, kaip turėtų būti. Daug dalykų ir geriausiai galima pasakyti tyliai (ir tyliausiai)". Vertingiausiuose Mikšio kūriniuose jausmai iš tiesų neatskleidžiami, prislopinti, jis kalba užuominomis, niuansais, nutylėjimais. Jis tarsi kviečia jo kūrybos suvokėjus pasiekti kitą, giluminį, būties lygmenį, kuriame paprasčiausi gyvenimo reišk-



Chimera

Exlibris.

Petras Klimas

*Exlibris. ŽM
(dagys)*

kiniai įgauna ypatingą reikšmę, poetiką. Šis reiškinių esmės, jų metafizinės prasmės ieškojimas, principinis imitacijos principo neigimas skatina dailininką naudoti savitas meninės išraiškos priemones. Kurdamas naują, polemizuojančią su tikrove meninę tikrovę, jis siekia sąlygiškumo, dekoratyvumo, stilizacijos, mėgsta tarsi nereikšmingomis detalėmis išreikšti universalias būties problemas. Mikšio kūriniuose aktyviai panaudojama neužpildyta erdvė, tuščias baltas lapo plotas, kuris neretai įgauna itin svarbią kompozicinę ir emocinę prasmę. Šios nespecialistui atrodančios nereikšmingos detalės vaizdžiai apibūdina subtilų dailininko skonį ir aukštą kompozicinę kultūrą.

Mikšio grafikai būdingas meninės mąstysenos glaustumas. Savo kūryboje dailininkas vengia tiesmukų vaizdinių sąsajų su daiktine situacija, išorinės butaforijos, aprašinėjimo; matyti susikaupimas, ypatingas stiliaus glaustumas, mąstymo metaforiškumas. Mikšio metaforų pasaulis labai savitas. Jame susipynę daugelio kultūrinių ir meninių tradicijų įvaizdžiai. Šalia daugybės meno pasaulio simbolių jo kūriniuose vyrauja archetipiniai motyvai: moteris – gyvybės ir grožio šaltinis, moters veidas, ranka, medis, gėlė, knyga, žvakė, mitologiniai gyvūnai. Šie archetipiniai vaizdiniai yra labai stabilūs. Grafikas suteikia jiems alegorinę prasmę, ypatingą intymumą, lyrinį psichologiškumą, nuolatos sieja juos su žmogų supančia ir jį priglaudžiančia uždara namų-sienų urbanizuota erdve. Meninio mąstymo metaforiškumas čia reiškiasi esminių vaizduojamųjų reiškinių požymių perkėlimu į individualizacijos sritį. Kartu pabrėžiamas metaforiniuose vaizdiniuose įkūnyto turinio neišsakomumas, daugiareikš-

miškumas. Tokia mąstysenos nuostata leidžia dailininkui ne slysti reiškinių paviršiumi, o įsigilinti į jų esmę.

Kitas svarbus brandžios Mikšio grafikos bruožas, susijęs su metaforiškumu, yra asociatyvumas. Dailininko sukurtame uždareme simbolių, metaforų pasaulyje me-



ninio mąstymo asociatyvumas skatina spontanišką kūrybinės fantazijos sklaidą. Sąmonėje iškilęs vaizdinys paprastai žadina kitų simbolių, archetipinių struktūrų grandinę, kurių ryšys gali pasirodyti atsitiktinis (Trio: Ex Libris Vacys Milius + In spe + Ex Libris Vladas Jakutis; Trio: Ex hereditate + Moteris ir slibinas + Ex libris Vladas Jakutis). Dailininkas tarsi žaidžia jau sukurtomis meninėmis formomis, perfrazuoja, netikėtai sugretina vienus ir tuos pačius motyvus, simbolius, žmonių figūras, žmogaus kūno dalis, architektūrines detales. Daugeliui dailininko kūrinių būdingas groteskiškas pasaulio suvokimas, autoironija, netgi polinkis save parodyti (Ex Libris Ž. M. /dagys/). Tokia pasaulio suvokimo forma būdinga intelektualiams XX a. menininkams, pajutusiems tradicinių idealų bešakniškumą ir suvokiantiems pasaulį kaip radikalią tragikomediją. Groteskiniuose Mikšio įvaizdžiuose atsispindi tragiška pasaulėjauta žmogaus, nepajėgiančio gyventi sujauktų filisterinių vertybių pasaulyje.

Grafiko kūryboje vyrauja subjektyvus pasaulio suvokimas, vidinis tikrovės regėjimas. Dailininkas priklauso kategorijai menininkų, kūryba modeliuojančių savo egzistenciją. Daugelyje geriausių jo kūrinių matyti tyli, įvaldyta ir simboliais užšifruota asmeninė drama. Jo kūriniai atsiranda panašiai, kaip rašomi „intymūs dienoraščiai“, kuriuose vyrauja emocionalus tikrovės suvokimas ir kur pasaulis atgimsta ypač betarpiškai. Nesiekdamas pigaus formų ir linijų išraiškingumo, išorinių efektų, savo mintis jis rutulioja subtilioje monochrominėje gamoje, pabrėžia estetinę tonų, pustonių, jautrių nervingų grafinių struktūrų vertę. Netgi vaizduodamas savo mylimų miestų fasadus, juos sužmogina, įkvepia gyvybę. Paryžiui ir Venecijai skirti kūriniai – tarsi glaustos

Dirbti ir paskui mokyti

*Exlibris.
„Ventinela
mano Venecija“*

*Senamiestis.
Trys namai*

novelės, kupinos neišsakytos paslapties, ekstaziškos meilės, liūdesio, kančios, tvyrančios tarp senų miestų sienų, architektūrinių ansamblių. Geriausi jo miestų temos kūriniai – Senamiestis („Vieux quartier: Facades“), 1965; „Senamiestis III, arba Vieux quartier: Hotel (rectangulaire en hauteur)“, 1984; „Nerealioji Venecija“, 1978, ir „Miestas



G. Büchnerio
pjesės
„Leonce ir Lena“
personażai.
Guvernante
Leonce
Lena
Karalius Peteris

ant vingiuotos linijos“, 1988 – labai artimi tikrovei, tačiau dėl vaizdinių glaustumo, jautraus linijinio piešinio peržengia atspindimas tikrovės ribas ir įtvirtina pabrėžtinai subjektyvaus pasaulio regėjimo pirmenybę. Charakteringi miestų fasadai, architektūrinių ansamblių siluetai prabyla apie istorinę atmintį, žmogaus būties prasmę. Tarsi žaisdamas skirtingais miesto architektūros motyvais, urbanizuotos kultūros simboliais, Mikšys įteisina artefakto ir aktyvios kūrėjo valios nepriklausomumą tikrovės atžvilgiu.

Labai svarbi Mikšio grafikai plastiška linija, padedanti išreikšti turtingus jausmus. Dailininko linijų ir formų magija įtaigi bei išraiškinga. Linija, įsiveržusi į baltą popieriaus erdvę, tarsi simbolizuoja pirmą menininko valios siekimą valdyti būties netvarką. Lanksti, nervinga, neretai trūkinėjanti Mikšio linija skleidžia energiją skirtingomis kryptimis, atspindi dailininko nuotaikas, temperamentą, jo dvasios polėkius. Neretai neoklasicistinė linija („Natiurmortas ir žvakė“) praranda savo santūrumą ir virsta trapia, dramatiška, kartu išsaugodama prancūziškos elegancijos ir žaismingumo atspalvius („Ex hereditate“, „Menininkų namai“, 1973). Išraiškingos spontaniškos linijos padeda dailininkui išsamiai apibendrinti kuriamą meninį vaizdinį, formuoja pagrindinę kameriško Mikšio grafikos pasaulio aplinką, pavergiančią žiūrovą meninių formų muzikalumu.

Muzikaliausiame cikle, sukurtame pagal G. Büchnerio „Leonce ir Lena“, itin išryškėja dailininko asmenybės artistizmas. Ši „teatralizuota“ Mikšio grafikos raiška

susijusi ne tik su rafinuota kultūrine Paryžiaus atmosfera, bet ir su vaikystės išpūdziais iš dailininko motinos, aktorės ir režisierės, aplinkos. Spalvingas teatrinių įvaizdžių pasaulis, netikėtų simbolių, metaforų sugretinimas, liūdesio ir džiaugsmo kaita, tylus žodžių skambesys, situacijų dramatismas, nuolatinis balansavimas tarp svajos ir



tikrovės teikė plačias galimybes žmogaus būties laikinumui apmąstyti. Daugelis Mikšio kūriniuose pavaizduotų žmogaus siluetų, kūno detalių, veidų, gestų tėra sąlygiški teatrališki simboliai, padedantys tiksliau išreikšti subjektyvias kūrėjo nuotaikas, dvasios būsenų kaitą. Šis artistizmo kupinas ironiškas, teatro poetikos paveiktas požiūris į pasaulį ryškus ir miniatiūriniuose kūriniuose, ekslibrisuose, neretai sukurtoose remiantis tais pačiais lakštinės grafikos principais (Duetas: S. Pilka + Virga, „Moteris-mėnulis“).

Reikšmingą Mikšio kūrybos dalį sudaro oforto ir akvatintos technika sukurti ekslibrisai. Čia itin raiškiai atsiskleidžia dailininko skonis ir elegancija. Jo ekslibrisuose organiškai susilieja vaizdinio-asociatyvinio mąstymo raidinės bei linijinės struktūros. Menininką pavergęs vaizdinys adekvačiai plastiškai įkūnijamas emocionaliame šriftinių struktūrų audinyje (Ex libris Ona Šimaitė). Linija, piešinys ir virtuoziškai įkomponuoti šriftiniai tekstai, suaugdami į vientisą struktūrą, mažosios grafikos kūriniuose ne tik išsaugoja meninio vaizdinio vientisumą, dekoratyvumą, bet ir kelia savotišką įtampą, asociacijų grandinę, kuri skatina suvokėją skverbtis į simbolius, ieškoti giluminių kūrinių prasmų (Ex libris RGM, Ex libris Marie Jose Igolen).

Baigdamas apmąstymus apie savitą Mikšio simbolių, metaforų pasaulį, noriu tikėti, kad dažniau susitiksime parodų salėse su tiek dešimtmečių „išstumtais“ iš mūsų sąmonės žymiausiais lietuvių išeivijos menininkais ir kad artimiausiu laiku turėsime sistemingų tyrinėjimų, pateikiančių vientisą tėvynėje ir išeivijoje besirutuliojančios lietuviškos dailės panoramą.

Exlibris Antanas Mončys

Exlibris ŽM (ranka)

Exlibris Eleonora Ž.

BŪTIES TIESOS IEŠKOJIMAI A. ŠLIOGERIO „TYLIOJO GYVENIMO FRAGMENTUOSE“

Iš pastaruoju metu pasirodžiusių filosofinių studijų fundamentalumu išsiskiria prieš dešimtmetį parašyta Šliogerio knyga „Būtis ir pasaulis“*, kurią kartu su V. Drėmos, B. Radzevičiaus, V. Kisarausko, V. Antanavičiaus, V. Vildžiūno, P. Repšio, A. Švėgždos, S. Gedos, O. Balakausko, B. Kutavičiaus bei kitų mūsų kultūros įžymybių kūriniams galime laikyti vienu autentiškų negausios mūsų nonkonformistinės, arba „išstumtosios“, kultūros reiškinių. Nebuvo manoma ją skirti oficialiajai kultūros vartojimo rinkai, todėl formavosi, tyliai konfrontuojant su totalitarinio pasaulio stipriųjų valia – prieš oficialiosios ideologijos nuostatas. Daugelis, norėjusių likti ištikimi savo idealams, kūrybiniam pasauliui ir siekusių nuoširdžiai tarnauti savo tautai, buvo priversti užsisklęsti savyje ir kurti tik bendraminčiams. Tai ir sukuria svarbiausius nonkonformistinės kultūros bruožus – jos maksimalų sukaupumą, intymumą ir autentiškumą.

Šiuo vidiniu sukaupumu bei joje slypinčia tylią sprogstamąją jėgą mane labiausiai ir domina recenzuojamoji knyga, kurią įvardiju geriausia iš visų Šliogerio veikalų. Kuo ji svarbi paties filosofo ir lietuvių filosofijos raidai? Tikriausiai tuo, kad, būdama autentiškas savo gyvenamojo meto dvasinės rezistencijos dokumentas, 1) padeda natūraliai išsiskverbti į Šliogerio „mąstymo laboratoriją“, atkurti jo kelių filosofijos istorijos labirintuose, 2) paaiškina, kaip, kuomet ir kodėl dvasinėje mąstytojo raidoje įvyko kokybinis lūžis, nulėmęs kokybiškai naują jo kalbą, 3) atskleidžia, kokios idėjos, filosofinės tradicijos tai neabejotinai veikė.

„Būtis ir pasaulis“ – labai savita knyga: čia glūdi įvairios egzistencinę prasmę turinčios temos, idėjos, leitmotyvai. Ji, kaip ir daugelis Kierkegaard'o, Nietzsche's, Prousto, Kafka'os veikalų, parašyta intymaus dienoraščio forma. Nors jos sandara išoriškai nesisteminga ir fragmentiška, yra gan vientisa. Tie patys leitmotyvai, apmąstymai apie žmogaus būties prasmę kartojasi gana dažnai. „Būtis ir pasaulis“ iš tiesų yra „tyliojo gyvenimo fragmentų“ vėrinys, atsiradęs autoriui atsiribojus nuo išorinio pasaulio šurmulio ir pasinėrus į kitą būties suvokimo plotmę. Šis sudėtingas fragmentinių apmąstymų, tobulai nugludintų aforizmų audinys galėjo būti pateiktas ir kitaip. Tačiau sudėtingos knygos kompozicijos problemos – tai paties filosofo prerogatyva, ir tik jam spręsti, ar reikėjo „išvalyti“ prieštaravimus, padaryti ją nuoseklesnę. Manychiau, kad šiam veika-

* Arvydas Šliogeris. *Būtis ir pasaulis: Tyliojo gyvenimo fragmentai*. V.: Mintis, 1990, 572 p.

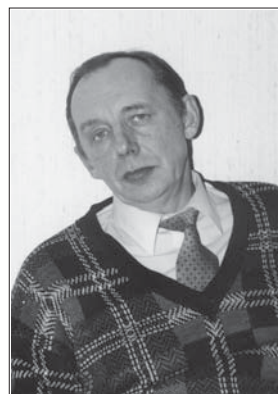
lui ir teikia žavesio būtent toks pavidalas. Vėlesnių kartų skaitytojai tikriausiai bus dėkingi už tai, kas tekste liko „neišvalyta“.

„Tyliojo gyvenimo fragmentuose“ yra filosofo dialogų su kitais mąstytojais, polemizuojama su klasikinių, daugiausia egzistencinės pakraipos, tekstų teiginiais, apmąstoma filosofijos paskirtis, jos tikslai, žmogaus būties ir kūrybos prasmės, pažinimo ribos, žmogaus vieta pasaulyje. Skaitytojui, pripratusiai prie „skaidrių“ vienareikšmių filosofinių tekstų, „Būtis ir pasaulis“ atrodo tarsi mįslingas *Yijing* (garsiosios kinų „Permainų knygos“) tekstas: jame netrūksta išvalgių ir giliaprasmių pastabų, imlių poetinių metaforų, netikėtų minties nuokrypių. Šliogeris, būdamas XX a. intelektualinės kultūros šalininkas, operuoja iš skirtingų kultūrinių tradicijų perimtais įvaizdžiais, idėjomis, net dviprasmybėmis, tarsi provokuodamas skaitytoją aktyviai sekti slapčiausių jo minčių zigzagais.

„Būtyje ir pasaulyje“ matyti sudėtingos, o neretai ir dramatiškos filosofinės mutacijos, ieškojimų, blaškymosi ir atradimų pėdsakai. Svarbiu bruožu laikyčiau „minties judėjimą“, dvasinį aktyvumą, savitą mąstymo būdų ieškojimą, mėginimą išsiveržti iš marksistinės filosofijos dogmų į „kitą“ egzistencinio mąstymo plotmę. Gvildendamas Schopenhauerio, Kierkegaard'o, Nietzsche's, Jasperso ir Heideggerio idėjas mėgina pateikti savitas tradicinių egzistencinės ontologizuotos filosofijos plėtojimų temų variacijas.

Savosios „filotopijos“ – t. y. „mąstymo, nukreipto į atvirumo vietą“ – pagrindu Šliogeris įvardija ne būties ir mąstymo tapatybę, o iš Kierkegaard'o ir Hegelio polemikos išsirutuliojusį būties ir pažinimo nepriklausomybės principą. Jis, kaip ir Heideggeris, teigia, kad būties kategorija, kuria operavo klasikinė Vakarų filosofija, iš tikrųjų reiškė „ne būti“, o „tarsi būti“. Tradicinę išorinio pasaulio pažinimu besiremiančią Vakarų filosofiją Šliogeris, kaip ir Heideggeris, vadina „būties užmarštimi“. „Tradicinė filosofija, – rašo Šliogeris, – apmąstė būties *kategoriją*, tačiau tos kategorijos gyvenimo vieta buvo ne ta pati būtis, o tai, kas būties atžvilgiu yra transcendentiška. Būties atributai buvo priskiriami prie pažinimo, todėl būties *kategorija* eksplikavo ne būties, o pažinimo transcendentų struktūras ir buvo ne būties – savyje apmąstymas, o pažinimo savimąsta. Būties mąstymo istorija iš tikrųjų buvo pažinimo savižinos istorija. Autentiško būties mąstymo pradžia – ne būties kategorija, o toji vienintelė ontologinė vieta, kurioje ir per kurią būtis atsiveria. Tokią vietą aš vadinu *būties fenomenu*“ (išskirta autoriaus. – A. A.) (fr. 9, p. 27–28).

Taigi Šliogerio pasaulėžiūros pervartą į autentišką „būties fenomeną“ apmąstymą lėmė „išskaitymas“ ir savitas Kierkegaard'o, Nietzsche's ir ypač Heideggerio tekstų perpratimas. Gilinimasis į ontologizuotos filosofijos tekstus, jų įvaizdžius ir kategorijas bei moderniosios filosofijos sąvokų atitikmenų ieškojimas lietuvių kalboje teikia filosofui



A. Šliogeris

galimybę ne tik nagrinėti „kitas“ idėjas, tačiau ir pritaikyti jas savos gyvenimiškos pozicijos saviraiškai. Manychiau, kad pradėti didžiai asmeniškų ir nedidelės apimties esė Šliogerį paskatino verčiami klasikiniai vokiečių filosofijos tekstai, kurie stipriai paveikė jo mąstymo ir filologinę kultūrą.

„Tyliojo gyvenimo fragmentai“ – tai dramatiško filosofo susidūrimo su konkrečia tikrove padarinys. Šis „susidūrimas“ jam visada yra „konfrontacija“, išgalėjusių mąstymo schemų bei tradicinių mąstymo būdų neigimas. Atskirų būties reiškinių „išplėšimas“ iš įprastinio konteksto, fenomenologinis jų preparavimas bei aiškinimas čia visada susijęs su įdėmiu „išžiūrėjimu“ į juos ir substancionalaus turinio aptikimu. Šis būties giluminės tiesos „atsivėrimas“ verčia Šliogerį, kaip ir anksčiau suvokusį heideggeriškąsios būties filosofijos prasmę vėlyvąjį A. Maceiną, kitaip pažvelgti į „nefilosofišką“ lietuvių kalbos išgales, atsikratyti jos „nefilosofiškumo“ komplekso ir išryškinti naujas lietuvių kalbos žodžių reikšmes, prasmės įvairovę. Šliogerio pasirinkta gyva, polemiska, eseistinė, pabrėžtinai intymi filosofavimo maniera teikia jam galimybę itin įtaigiai prabilti apie opiausias žmogaus būties problemas. Geriausiuose fragmentuose, be tradicinių spekuliatyvių filosofinių kategorijų, jis vartoja ir „poetinio filosofavimo“ stiliui būdingas itin jautrias, didžiai asmenines situacines sąvokas.

Remdamasis ontologizuotos egzistencinės filosofijos tradicija, Šliogeris ne tik vaduojasi iš filosofijos „griežto moksliskumo“ mitologemų, tačiau ir paneigia marksizmo įdiegtą požiūrį į filosofijos istoriją, kaip į pažangios raidos pasekmę. Iš tikrųjų, kaip taikliai pažymėjo Jaspersas, „filosofijos istorija yra panaši į meno istoriją“, nes didingiausi jos kūriniai yra visiškai unikalūs ir nepakartojami. Vadinas, kiekvienas iškylus filosofas priklausomai nuo jo asmenybės mąsto ir iš filosofinio mąstymo gelmės kuria savitą pasaulėvaizdį. Šliogeris taip pat teigia mąstančios asmenybės egzistencinės patirties unikalumą. „Egzistencinės patirties paradoksas: ji niekada nesikartoja ir nuolat kartojasi, ji visuomet unikali ir visuomet ta pati. Kaip tik tuo egzistencinė patirtis skiriasi nuo pragmatinės ir metodizuotos“ (fr. 67, p. 80).

Tikroji filosofija Šliogerui ne mokslas, o pasaulėžiūra, didžiai asmeninės būtiškosios patirties išraiška. Filosofija jam yra mąstymas, nukreiptas į būties atvirumo vietą, kurioje įvyksta būties atsivėrimas mirtingajam. Filosofas, kaip ir egzistencialistai, nuolat pabrėžia, kad mokslinis pažinimas turi savo natūralias vientiso būties pasaulėvaizdžio suvokimo ribas. Filotopiškai suprantama filosofija, teigia jis, nėra nei išmintis, nei išminties meilė, nei pažinimo būdas, nei hermeneutika, nei fenomenologija, nei ontologija, nei, juo labiau, koks nors „mokslas“. Tai pastanga apmąstyti būties atvirumo akimirkas, t. y. egzistencinę patirtį. Filotopija nesistengia ir negali atsakyti į klausimus: kas yra būtis? kokia ji? kodėl yra? ir pan., nes būtis yra nepažini, o visi tie klausimai nukreipti į tariamą galimybę pažinti būtį.

Sąmoningai atsiribodamas nuo objektyvaus išorinio pasaulio pažinimo ir remdamasis unikaliomis egzistencinės patirties apmąstymu, Šliogeris seka Kierkegaard'u, Nietzsche ir Heideggeriu. Šie mąstytojai rutulioja nesubstancionalią žmogaus būties sampratą (asmenybė – ne fiksuota duotybė, o nuolatos atsiskleidžiančių galimybių visuma) ir ontologinę problematiką subjektyvizuoja. Jau Kierkegaard'as Descartes'o tezei *cogito ergo sum* priešpriešino savąją asmeninę tezę „Aš esu čia ir todėl mąstau, kad esu čia“. Šliogeris perima šį „subjektyvaus mąstytojo“ teiginį apie žmogaus egzistencijos pirmapradiškumą ir, veikiamas Heideggerio, unikalią egzistencinę asmenybės patirtį vadina „būties atsivėrimu“. Pastarojo mąstytojo idėjų paskatintas, Šliogeris kritikavo ankstesnę neautentišką filosofiją, tikėjo, kad tikrosios mąstysenos pradžia – ne *uždara loginė ar filosofinė sistema, o nuolatinis egzistencinės tiesos ieškojimas*. Mąstymo „atvirumas“ Šliogeriu tampa tikrosios filosofijos modusu, kuriuo remdamasis „aš“ projektuoja būties atvirumo akimirkas ir kuria savo vidinį pasaulį.

„Būtis ir pasaulis“ teikia daug peno apmąstyti ne tik dvasinę Šliogerio raidą, bet ir dabartines mūsų filosofijos plėtotės problemas, kurios nuolat kyla skaitant. Šį veikalą galima laikyti ne tiek atsaku į vulgaraus materializmo ar sociologizmo apraiškas, kiek pirmiausia į pastaraisiais dešimtmečiais Lietuvoje įsigalėjusias anglosaksiškojo neopozityvumo analitines ir kalbos filosofijos tendencijas, į lėkšto metodologizmo ir filosofijos moksliskumo kultą. Reikia pripažinti, kad šios pozityvistinės nuostatos totalinės filosofijos ideologizacijos sąlygomis buvo itin reikšmingos, nes daugeliui filosofų padėjo atsiriboti nuo ideologinių staburų ir ginti filosofinės problematikos grynumą. Tačiau pastaruoju metu vis labiau ryškėja jų neperspektyvumas, kadangi filosofijos atitrūkimas nuo gyvybingųjų savo šaknų naikina giluminį filosofinio mąstymo ryšį su pagrindinėmis žmogaus būties problemomis ir keičia pirmapradį estetinį filosofinio mąstymo pobūdį. Dabar, nusiūgus Vakarų susižavėjimui neopozityvizmu, semiotika, struktūralizmu, analitine bei kalbos filosofija ir atgyjant platesnės kultūrologinės humanitarinės orientacijos filosofijai, matyti neopozityvistinių tendencijų ribotumas ir akivaizdus rimtų kultūros filosofijos ir filosofijos istorijos studijų trūkumas Lietuvoje.

„Būtis ir pasaulis“ teikia vilčių, kad Šliogeris ir jo kolegos vis daugiau nukreips savo intelektualinę energiją šia taip reikalinga mūsų filosofijai linkme. Tai iš dalies ir patvirtina kitų filosofo parašytų knygų („Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas“, 1985, „Daiktas ir menas“, 1988) pasirodymas. Jos sukeldavo natūralų norą pasidalyti spaudoje mintimis apie gvildenamas problemas, kurios artimos ir mano interesams. Man visada imponavo Šliogerio siekimas nukreipti lietuviškąją filosofiją gvildinti aktualias ontologines problemas. Tačiau, kita vertus, išaugęs gilią pagarbą Rytų kultūrai ir filosofijai aplinkoje, negalėjau priimti jam, kaip ir kai kuriems kitiems lietuvių filosofams, būdingo vienpusiško eurocentrizmo ir neigiamo požiūrio į Rytų kultūras bei mąstymo tradicijas. Tai ir buvo pagrindinė priežastis, kodėl atsiskaciau sumanymo rašyti recenzijas apie dvi anksčiau pasirodžiusias knygas; maniau, kad tai laikinas reiškinys. Tačiau pastarąją pastabą lėmė

ne tik emocijos: gvildendami šliogeriskąjį eurocentrizmą, manau, atskleidžiame vieną pagrindinių jo filosofijos paradoksų ir net vidinį prieštaravimą.

Įdėmiai skaitydami Šliogerio knygas, įsitikiname, kad lemiamą įtaką jo filosofijai formuoti turėjo vėlyvoji Heideggerio filosofija, kurioje „posūkis“ nuo ankstyvosios „Būties ir laiko“ problematikos į naują „poetinio filosofavimo“ plotmę yra susijęs su stipriu Tolimųjų Rytų (daoizmo, čan, dzen) filosofijos poveikiu. Net pats vėlyvojo Heideggerio gyvenimo bei mąstymo būdas, vertybinės orientacijos daug kuo primena daoistų ir dzenbudistų gyvenimą. Įrodinėdamas klasikinės Vakarų filosofinės tradicijos nesugebėjimą atskleisti „būties tiesą“, teigia, kad Rytų išmintis, nedualistinis Laozi ir dzenbudistų mąstymo stilius geriausiai padeda atskleisti „kelį į būties tiesą“. Pažymėtina, kad Heideggeris tarp šiuolaikinių Vakarų filosofų – ne išimtis, o „simptomiškiausias“ reiškinys. Tradicinė Vakarų filosofijos krizė verčia ieškoti naujų neklasikinių mąstymo principų, kitų intelektualinių tradicijų. Natūralu, jog daugelio žymiausių Vakarų mąstytojų žvilgsniai krypsta į Rytų filosofiją, į jai būdingą mąstymo ir būties vienovę, amžinųjų tiesų ir autoritetų neigimą, mąstymo atvirumą. Tačiau grįžkime prie Šliogerio filosofijos, kuri, perimdama daugelį fundamentalių daoizmo ir dzen filosofijai veikiant susiformavusių vėlyvojo Heideggerio „poetinio filosofavimo“ principų, išoriškai neigia idėjas, sudarančias jo filosofijos pagrindą.

Kitas ryškus Šliogerio filosofijos leitmotyvas, su kuriuo norėčiau polemizuoti – tai „helenomanijos kompleksas“ (žr. p. 200, 201, 204, 211, 220 ir t. t.), kurį įvardyčiau kaip „svajingą romantišką iliuziją“. Toks vienpusiškas graikų kultūros ir filosofijos aukštinimas – tai ne kas kita, kaip J. Winckelmanno, J.G. Lessingo, J.W. Goethe's ir vokiečių klasikinio idealizmo kūrėjų mitas, žavinga iliuzinė tikrovė, neegzistavusi filosofinė-estetinė konstrukcija, kuri atliko šviesaus idealo misiją niūrioje prūsiškosios monarchijos tikrovėje. Šis „helenomanijos“ leitmotyvas, demaskuotas J. Burckhardto ir Nietzsche's kultūros filosofijoje, šiandien man atrodo kaip šviečiamasis anachronizmas, kuris gali būti pateisinamas tik kaip pirmąsias būties vienovės ir darnos ilgesio išraiška mūsų „suskilusiame“ sujauktų vertybių pasaulyje. Tačiau šie priekaištai yra nukreipti ne prieš idealą, kuris filosofui reikalingas, net būtinas, o prieš perdėtą tiesioginį šio idealo priešpriešinimą „neklasikiniam“ Rytams ir nuolatinį pastarųjų traktavimą dedant minuso ženklą. Nuodugniau šias lietuviškai filosofijai apskritai būdingas problemas tikiuosi aptarti atskirame straipsnyje.

Baigdamas apmąstymus apie „Būtį ir pasaulį“, norėčiau dar kartą pasidžiaugti šiuo veikalu, labai reikšmingu ne tik dvasinei Šliogerio evoliucijai, bet ir lietuvių filosofijai apskritai. Nors ir ne visiems priimtina tokia filosofavimo maniera, atskiros mintys, tačiau jo filosofija visada žadins mąstyti, polemizuoti, ieškoti tiesos. Linkiu filosofui tęsti taip reikalingą mūsų kultūrai originalaus filosofo ir itin svarbų profesionaliausio klasikinių filosofinių tekstų vertėjo darbą.

SIMBOLINIO MĄSTYMO ATSPINDŽIAI R. ORANTO GRAFIKOJE

Romas Orantas – originalus, savitos pasaulėjautos ir netradicinio grafinio stiliaus dabartinis lietuvių dailininkas. Jo kūrybą daugelis pažįsta iš įstabiai iliustruotų knygų. Greta V. Petravičiaus, Ž. Mikšio, A. Steponavičiaus, B. Žilytės, P. Repšio, B. Leona-
vičiaus, S. Eidrigevičiaus, A. Žviliaus, A. Každailio, S. Chlebinsko jis neabejotinai yra vienas reikšmingiausių knygos meno meistrų. Kita vertus, kūryba neretai viršija taiko-
mąsias iliustracinio meno funkcijas, ir geriausio pastarojo pavyzdžiai tampa filosofine
žmogaus būties interpretacija. Dailininko knygų grafika sudaro dvi konceptualiai skir-
tingas grupes: pirmoji, konvencionalioji, knygų iliustravimo, ir antroji, autorinė, suku-
rianti sąlyginai nepriklausomą nuo teksto pasaulio regėjimo raišką. Būtent su pastarą-
ja sietini svariausi dailininko pasiekimai.

Lietuvių grafikoje dailininkas sukūrė savitą simbolių ir metaforų kalbą – įvedė
naujų mitologinių vaizdinių sistemas ir pateikė pusiau siurrealistinę jų interpretaciją.
Grafikas yra miniatiūrų, piešinio meistras, puikiai jaučia formą, kuria darbų ciklus.
Virtuoziškas piešinys plunksna neretai imituoja kitas grafikos technikas, ypač metalo
raižinio linijų nepastebimumą, šitaip pridengdamas meistrystės paslaptis. Dailininkas
tarsi ne piešia, o žaidžia įvairių kultūrų, epochų simboliais, metaforomis, artefaktais,
aptiktais turtingoje žmonijos civilizacijos istorijoje. Kruopščiai kuriami tikrovės vaizdi-
niai susipina su archajiška Rytų simbolika, lietuvių mitologijos įvaizdžiais ir iš paties
autorius pasąmonės gelmių kylančiomis archetipinėmis vizijomis.

Simbolinio ir mitologinio mąstymo daugiareikšmiškumą atskleidžia nuolatos dai-
lininko paveiksluose pasikartojantis Pasaulio medžio simbolis įvairiomis modifikacijo-
mis: kaip Gyvybės, Pažinimo, Vaisingumo medis, Šventasis kalnas, Šventykla, Visatos
stulpas, Kosminė ašis, simbolizuojanti *Axis Mundi*, Dangaus, Žemės, vandens ir Praga-
ro stichijų sąryšį. Medis auga Laiko tėkmėje, jo žievėje atsiranda vis naujų rėvių,
primenančių amžių. Tikrovės ir mitologinio mąstymo permaiša išryškina netikėtas daiktų
ypatybes, stiprina jų nerealumo išpūdį. Grafikas sugeba į gerai pažįstamus daiktus ir
reiškinius pažvelgti naujai ir įtaigiai pateikti savitą interpretaciją. Jo kūrybos stilius
glaustas, metaforiškas, sąmoningai vengiama rafinuotos formos, juntamas tiesioginis
ryšys su poezija.

Orantas siekia pakilti virš perdėm tiesmuko ryšio su žeme, paprasto literatūri-
nių siužetų perpasakojimo ir veda į kitą, poetišką, kupiną mitinių įvaizdžių, meditacijų

ir dvasinių nušvitimų pasaulį. Jo kūryboje daug sąsajų su įvairiomis dvasinės kultūros sritimis, aliuzijų į senųjų Rytų civilizacijų istoriją, mitologiją, religiją, filosofiją, literatūros ir meno istoriją. Čia susilieja postmodernusis intelektualizmas, dzenbudizmo meditacijos, įvairių civilizacijų kultūros ženklų žaismas, gili pagarba lietuvių liaudies kultūros ir meno tradicijoms. Paveikslai polemizuoja su tikrove, siekia išplėsti regimo pasaulio ribas naujomis dimensijomis. Jo kuriamame pasaulyje veikia kita nei tikrovėje logika, vyrauja keista, sutemų apgaubta paslaptینگumo aplinka, kai vaizduojamų objektų kontūrai praranda apibrėžtumą. Ciklai – tarsi nakties vizijų sprogimai, paslaptis pinasi su nuodugniu ir jautriai perprantamu nuolat kintančios gamtos pažinimu.

Iliustruodamas poetų knygas Orantas siekia ne tiesmukai perteikti siužetines linijas, o pirmiausia nuotaikas, intonacijas, bendrą dvasinę apsuptį. Apie požiūrį į šį darbą byloja tokie jo žodžiai: „Tekstą vertini, galvoji, kokia nuotaika, ieškai savo santykio su ja, bendrumo sąsajų, „panašumų į save“. Esu liūdnokas vienišius. Man patinka apmąstymai, poezija, linkusi į filosofiją, būties temas, sunkiau pritapti prie meilės lyrikos tekstų“. Susidaro įspūdis, kad nors dailininkas išsiklauso į iliustruojamų poetų žodžius, tačiau, susikaupęs prie balto popieriaus lakšto, grafinėmis išraiškos priemonėmis kuria savo himnus žolės stiebeliui, sraigei, žmogui, ežerų ramybei, meilei, tylai. Būtent todėl jo iliustracijos su tekstu sąveikauja kaip visiškai savarankiškas lygiavertis partneris. Jis yra knygos bendraautoris, siekiantis išreikšti asmeninį požiūrį į pamatines žmogaus būties ir prometėjiškų kūrybinės dvasios polėkių problemas. Knygų autoriai dailininkui duoda tik pradinę paskatą, motyvus, tonaciją, kurie vėliau virsta nepriklausomu nuo literatūrinio teksto gyvenimu, neretai su juo ginčijasi ir plečia poezijos erdves, atskleidžia užslėptas kūrinio ypatybes. Kitų meno rūšių ar gamtos meditacijų įkvėpti netgi miniatiūrinių formų kūriniai gyvuoja kaip visiškai savarankiški vaizduojamosios dailės ciklai, pagrįsti tik jiems būdinga plastine kalba ir pagrindinių motyvų raidos logika.

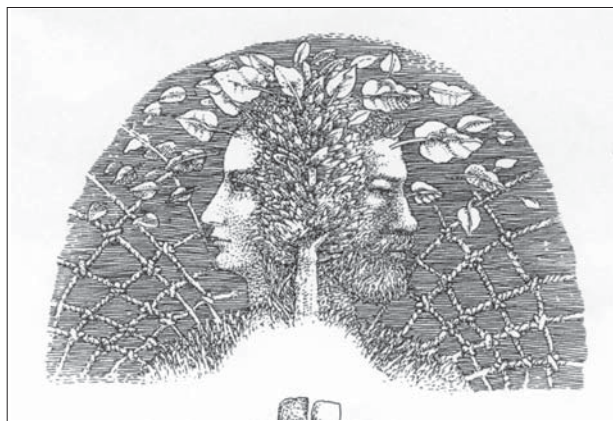
Netgi dailininko miniatiūros yra sukurtos ne tiek remiantis iliustracinio, kiek apskritai didelės apimties meno principais ir nebijo padidinimo. Šio teiginio pagrįstumu nesunkiai galima įsitikinti padidinus jo iliustracijų formatą.

Meno istorijoje galima aptikti įvairių menininkų tipų: vieni, pasitelkę skandalingas akcijas, įvairias epatažo formas, žurnalistus ir neišsemiamas žiniasklaidos galimybes, siekia dirbtinai suteikti savo kūrybai išorinį reikšmingumą bei aukštą socialinį statusą, kiti, kaip ir Orantas, tyliai kuria užsisklendę savo svajų, vizijų pasaulyje. Jie vis tobulina profesinius įgūdžius, pastabumą, perima kultūros universumo ir gyvenimo patirties išmintį. Nemažai bendravęs su dailininku, drįsčiau teigti, kad jo kūrybos ištakų gelmės slypi skausmingoje vaikystės patirtyje, kuri formavo jautrią ir pažeidžiamą sielą, o vėliau kūrinius pagrindė nepaprastu autentiškumu. Vaikystės išgyvenimų pasaulis yra tikroji menininko kūrybos pradžia, raktas atrakinti jo slėpiningų, iš pasąmo-

nės kylančių archajiškų, archetipinių simbolių pasaulį (neatsitiktinai G. Flaubert'as ir A. Rimbaud teigė, kad būtent ankstyvos vaikystės išgyvenimai lemia menininko įvaizdžių pasaulį), kuriam būdinga iracionali mitologinės sąmonės logika. Daugelio ciklų motyvai primena paslaptį, viliojančius, bauginamus sapnus ir vaikystės vizijas. Pasaulis perteiktas plačiai atvertomis vaiko akimis, kurios savaip pastebi kintančias formas, regimų daiktų atspalvius. Siurrealistiniai motyvai, asociatyvus, neretai iš pirmo žvilgsnio alogiškas pasaulio suvokimas ir įvairūs iškreipimai čia padeda dar įtikinamiau perteikti asmeninį santykį su kuriama tikrove.

Dailės abėcėlės pradmenų grafikas mokėsi Kauno dailės mokykloje (1962–1967), studijavo Vilniaus dailės instituto Grafikos katedroje (1970–1976), kur jam dėstė L. Lagauskas, A. Kučas, J. Kuzminskis, R. Gibavičius, S. Krasauskas. Po studijų kurį laiką dirbo Projektavimo institute ir, gavęs atsitiktinius užsakymus, kūrė iliustracijas įvairioms knygoms, žurnalams. Vėliau – kasdienės rutinos kupina knygų meninio redaktoriaus veikla ir kūrybinis iliustruotojo darbas. Prisimindamas studijų ir darbo leidyklose metus jis sako: „Po studijų dešimt metų blaškiausi: žurnalų, leidyklų užsakymai, knygų viršeliai, iliustracijos, – atsitiktiniai ryšiai su leidyba. Paskui mane pakvietė į „Mokslo“ leidyklą meniniu redaktoriumi. Po trejų metų perėjau į „Vagą“. Dar po šešerių – į Lietuvos rašytojų sąjungos leidyklą, kurioje dirbu dailininku iki šiol. Taigi mano nuoseklus darbas su knygomis prasidėjo maždaug prieš penkiolika metų“. Kasdienis darbas jį pamažu subrandino, jis įvaldė knygos meno subtilybes ir, tarsi turintis tvirtas šaknis medis, natūraliai išskleidė stiprias savo šakas kultūrinėje aplinkoje. Nepaisydamas vis platesnio pripažinimo ir įvairių premijų, dailininkas gyvena kuklaus, atsiribojusio nuo išorinio pasaulio triukšmo ir reiklaus sau atsiskyrėlio gyvenimą. Viename interviu jis teigia, kad personalinių parodų rengia labai nedaug. Šurmulys jam ne prie širdies. „Bet knygos iliustracija toks dalykas, kuris ir be jokių vernisažų prieinamas žmonėms. Tai nėra uždaras menas. Iš knygų esu matomas ir aš. Be to, nuolat dalyvauju knygos meno konkursuose, šalies ir tarptautinėse iliustracijų parodose.“ Jam svarbiausia ne išoriniai dalykai, o būties pojūčio autentiškumas, nuolatinis judėjimas, atsinaujinimas, „buvimas kelyje“.

Žvelgdamas į pastarojo dešimtmečio Oranto kūrinius, į jo savitą simbolių ir estetinių užuominų pasaulį, regi ne tik raiškį dvasinę kaitą, vaizduotės skrydžius,



Autoportretas su žmona. 1987

pasąmonės pragarmes, bet ir subrendusį menininką, kuris savo paveikslais rašo dar vieną didžiosios Gyvenimo knygos interpretaciją, atspindinčią jautrumą grožiui, iškalbingai bylojančią apie skaudžią vaikystės patirtį, baimę, nusivylimus, praradimus, dvejones ir paieškas. Ši visiškai asmeninė patirtis padeda regėti kitiems neregimus dalykus, girdėti kitiems negirdimą didžiąją Būties muziką. Per pastaruosius dvylika vaisingiausių grafiko veiklos metų sukurti darbai stebina pasaulėžiūros vientisumu ir vidine kūrybine jungtimi. Igimtas atvirumas kasdienio gyvenimo grožio poetikai, prasliskus dešimtmečiams, įaugo į jo kūrinius ir įgavo kone jusliškai apčiuopiamas vizualines formas.

Stengiantis suvokti Oranto grafikos reiškinių, natūraliai kyla klausimai dėl jo kūrybos vietos tarp Lietuvos dailės ir ryšių su pagrindinėmis jo simbolinių mąstymų skatinusiomis pasaulinės kultūros bei meno tendencijomis. Tai sudėtingas uždavinys, kadangi dailininkui meno istorija, pirmtakų ir amžininkų kūryba – savotiška žaliava, kurią kritiškai permąsto. Jo kūriniuose matyti paskirų lietuvių grafikos tradicijos bruožų, Čiurlionio vizijomis paremti motyvai su panteistinei Tolimųjų Rytų dailei ir siurrealizmui bei metafizinei tapybai būdingais įvaizdžiais. Vaizdinių sistemos yra kuriamos pagal kinų ir japonų dailėje išgalėjusią vertikalią arba horizontalią elipsės formą, su lietuviškąja grafikos tradicija ją sieja etnografiniai elementai, įvairių buities ir gamtos aspektų sureikšminimas. Ryšiai, siejantys Orantą su „intelektualiosios grafikos“ tradicija, akivaizdžiai rodo jį atstovaujant šiai negausiai lietuvių grafikų grupei, turinčiai individualų stilių, siekiančiai vidinio artistizmo, išskirtinio dėmesio filosofinei refleksijai, pasaulinės kultūros palikimui ir meno kūrinio formai. Siekimu jungti lietuvių dailės ir dzen dvasios dėmenis, pagarbiu požiūriu į sakralizuojamą gamtos pasaulį, dėmesingumu detalei ar, rodos, nereikšmingam daiktui, per mažybę norimu išvysti didybę Orantas tarp šiuolaikinių lietuvių grafikų artimiausias Švėgždai, o mitiniu mąstymu ir rafinuota piešinio technika kitam didžiam meistrai – P. Repšiui. Studijų metu artimiau bendraudamas su itin plačios humanitarinės kultūros asmenybe Steponavičiumi, dailininkas patyrė jo filosofinių nuostatų ir išskirtinio dėmesio įvairiems gamtos reiškiniams poveikį („man, atvykusiam Vilniun droviam vaikinukui, Algirdas buvo ir tebėra Mokytojas ne tik mene...“).

Kita vertus, esminis Oranto kūrybos bruožas yra panteizmas, ypatingas jautrumas gamtos grožiui. Jam būdingi netgi kultinės, pusiau mistinės pagarbos gamtai elementai. „Nakties pradžia prie kranto. Tyla. Tylus paslaptingas miškas anapus, – užrašo jis prie Aiseto ežero 1993 m. sukurtame darbe. – Tylus ramus dangus prisidengęs nakties skraiste. Toli toli tylios žvaigždės. Tylus sustojęs vanduo už pilkšvos nakties tamsos. Tylios dangaus ramybės atspindys. Tylu. Prie mano kranto kairėje vos čiurlena šaltinis, toli už nugaros svirpsi vabalėlis. Tyla atsispindi vandenį su nakties ramybe.

Kažkur toli dešinėj, miško gilumoj, pravirko vaikas. Ir vėl tylą.“ Autentiška kūryba dailininkui neatsiejama nuo intymaus bendravimo su gamta, kurioje jis ieško sąmonės nuskaidrėjimo, ji skatina kurti. Įvairiausios Gamtos apraiškos – medžiai, paukščiai, gyvūnai, vabzdžiai, žolės lapai – jam yra dvasingos, kupinos amžinybės ilgesio. Todėl ir kūrybos objektu tampa patys proziškiausi gamtos reiškiniai, paprasčiausios gyvybės, kuriuose grafikas regi nesuardomą Visatos darną.

Dailininką domina pirmapradžiai kosmogoniniai, archetipiniai, simboliniai gamtos pasaulio įvaizdžiai. Tarsi apstulbintas gamtos apraiškų didybės jis dažniausiai kuria ovalo formos nedidelio formato kūrinius, kurie pavergia pirmaprados nuostatos atvirumu; fiksuoja „dabar“ akyse besiskleidžiančios gamtos suvokimo intensyvumą. Kaip ir Švėgžda bei didieji čan ir dzen meistrai, dailininkas įdėmiai tyrinėja „skruzdes ant tako“ ir, vaizduodamas jas, perteikia būties filosofiją, kurioje atsiranda vietos visiems gyviems padarams, neretai įgaunantiems mįslingą mitologinį matmenį. Su Tolimųjų Rytų dailės tradicija dailininką sieja ir pagarbumas erdvei, vidinė rimtis, polinkis į meditatyvinį tikrovės suvokimą, tylos poetizavimas, minimalizmas; jis nedaug vaizduoja žmonių, jungia vaizdo ir teksto struktūras.

Nors atskirų kūrinių forma išoriškai racionali, Orantas yra dailininkas intuityvistas, turintis turtingą genetinį kodą, kuris paaiškina galingą sąsąmoninių archetipinių struktūrų sublimaciją jo kūriniuose. Sąsąmonės gelmėse slypinčios Sibire gimusio vaiko vaikystės vizijos ir skaudi patirtis skatina dailininką ieškoti harmoningo (anti)pasaulio ir jį kurti; jis remiasi iš sąsąmonės kylančiais siurrealistiniais įvaizdžiais. Galbūt tuo aiškintinas nuolatinis ieškojimas pusiausvyros tarp svajų ir rūšies tikrovės, aliuzijos į alogiškus P. Delvaux, R. Magritte'o, G. de Chirico, M. Ernsto vaizdinius, kurie natūraliai dera prie jo mitologizuotos poetikos ir daro ją mįslingą.

Be to, šis mįslingumas, matyt, iš dalies yra atsakymas į kitą klausimą, – kodėl dailininkas dažniausiai pasirenka iliustruoti poezijos arba pasakų knygas? Vargu ar tai galima aiškinti vien poetiniais jaunystės paklydimais ar išskirtine meile poetinei išraiškos formai. Priežastys slypi tikriausiai poetinio pasaulio suvokimo ir pasakos prigimtyje. Šios dvi kūrybinės raiškos formos suteikia didžiausią laisvę dailininko fantazijai, leidžia jam atitrūkti nuo varžančio „literatūriškumo“ ir pasinerti į archetipinio mitologinio mąstymo ir plastinių vaizduojamosios dailės galimybių stichiją.

Menininkų kūrybinio proceso mechanizmai yra labai skirtingi. Vieniems svarbiausia schema, planas, aiški kūrinio koncepcija, kompozicinis sprendimas, vidinių ciklo dalių sudėliojimas, kitiems sudėtingausia pati pradžia, pirminė poetinė asociacija, atspalvis, konkreti toninė sandara, kurios veikiamos vėliau skleidžiasi kitos ciklo dalys. Orantas yra pastarojo tipo menininkas. Taigi intuityvus tikrovės suvokimas yra pagrindinis dailininko meninės kūrybos procesų psichologijos principas, kuris lemia vaizduo-

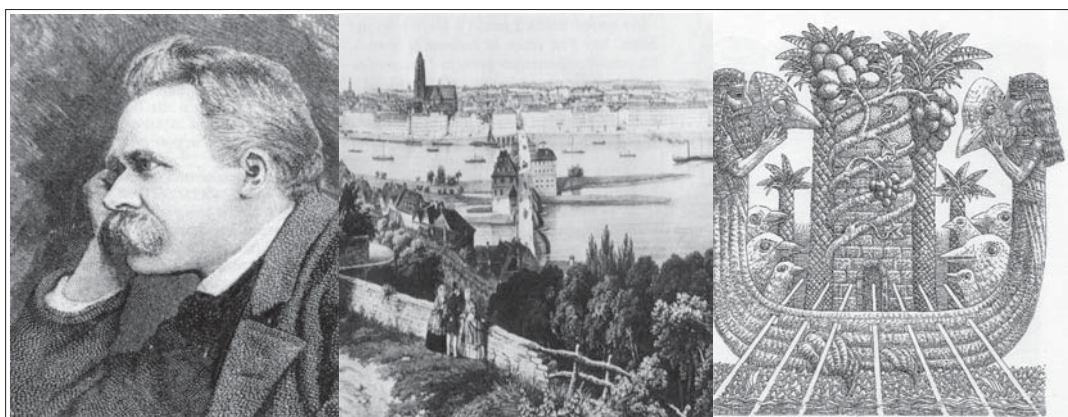
jamų motyvų pobūdį ir jų sąveikos dėsningumus. (Neretai tai būna atsitiktinis sąmonės blykstelėjimas, nuotaika, kuri sąmonėje atgaivina gyvenimo išpūdžius ir paliečia tai, kas seniai jaudino.) Sumanymas neretai kyla kaip miglota, beformė ir kartais net pačiam autoriui neaiški idėja, nuotaika, simbolių visuma. Sukaupusi pakankamai potencialą idėja balto popieriaus lape pradeda naują gyvenimą, kuris skleidžiasi ir įgauna konkretumo dirbant. Intuityvistinė dailininko prigimtis lemia ir jo ilgą parengiamąjį meninio darbo programos formavimą. „Pradžia, – prisipažįsta jis, – man būna sunkiausia. Kai skaitai tekstą, ieškai ir surandi motyvų, sąsajų, nuojautų. Prasideda dialogas su savimi, ilgokai tyliai blaškaisi viduje, ieškodamas tinkamo sprendimo. Kai jau sugalvoji, aptinki idėją, jos išraiškos viziją, – viskas vyksta gan greitai. Esu intuityvistas, nors darbas su knyga ir pati iliustracijų piešimo plunksnele technika, kaip žinote, reikalauja racionalumo“. Kūrėjas neištirpsta sąmonę užvaldžiusių vizijų miglose, bet siekia jas konkretizuoti, pateikti racionalaus mąstymo teismui, korekcijai.

Galima kalbėti apie intuityvistiniais išijautimo principais paremtą asociatyvią Oranto „artimo regėjimo estetiką“, kuomet vaizduojamas objektas būtų pateiktas tarsi pro didinamąjį stiklą. „Akys sustojo prie žilvičio krūmo, žvelgiau, kaip liaunos vytelės pinasi su vešliomis smilgomis, žemiau susipina su viksvomis ir pereina į lygią žalią pievelę, tokią žalią ir gaivią iš daugybės vienodų žolelių ir lapelių tarp mano basų kojų. Keistas matymas tos žalumos, tarsi vidinis jautimas, naujas, bet kažkada buvęs. Tylus ir stiprus. Galvojau apie tėvą“. Jis lyg vadovautųsi čan ir dzen tradicijos dailininkų principu, pagal kurį, piešiant medį, pirmiausia reikia suvokti jo idėją ir pajusti, kaip jis auga.

Pirmosiose Oranto iliustruotose knygose yra daug romantinės dvasios atšvaitų, kartais eklektiškų motyvų. Nors jaunystėje dailininkas išmėgino įvairias grafikos sritis, iliustravo ir spalvotas vaikų knygeles, tačiau jo talento jėga stipriausia monochromine gama sukurtuose grafikos kūriniuose. Kokybiškai naujas dailininko kūrybinės raidos etapas prasideda 1987 m. sukurtomis iliustracijomis V. Braziūno knygai „Suopiai gręžia dangų“, kuriose stiprėja mitologinis tikrovės suvokimas ir ryškėja brandaus dailininko stiliaus bruožai. Būtent šiose iliustracijose išsiskiria pagrindinės jo temos: žmogaus ir kosmoso, gamtos santykiai, aliuzijos į įvairius civilizacijos istorijos reiškinius, kasdienybės ir įvairių gamtos apraiškų poetizavimo tendencijos. Šioms iliustracijoms būdinga simetriška kompozicija.

(Manychiau simboliška, kad knygos atvertime dvigubame portrete atpažįstame dailininko ir tikriausiai jo *alter ego* profilius. Tai suprantama, kadangi jautrus autentiškai kūrybai menininkas pasąmone suvokė, kad pradeda naują dvasinę būtį, todėl ir palieka savo asmenybės pėdsaką.) Ne mažiau simboliška ir kita kompozicija, paremta mitologiniu Pasaulio medžio įvaizdžiu, kuris senųjų Rytų civilizacijų kosmologijoje sie-

jamas su stabilumo simboliais – stulpu, kolona, reiškiančiais Kosminę ašį, aplink kurią plyti mūsų pasaulis ir už kurios driekiasi kitas, svetimas. Antrajame ciklo paveiksle virš stulpo-taurės formos medžio ir iš šalių simetriškai pavaizduotų dviejų paukščių regime didžiulį žydintį lizdą su kiaušiniais, simbolizuojančiais būties procesų nenutrūkstamu-



mą. Kamieno forma gimdo medį apsivijusios gyvatės, senosiose Rytų civilizacijose simbolizuojančios gyvybę ir išmintį, kūno aliuzijas. Ciklo kūrinių atlikimo technika preciziška, toninė struktūra ir kompoziciniai sprendimai vientisi.

Aptartame cikle pradėti dalykai plėtojami 1989 m. sukurtose K. Platelio knygos „Luoto kevalas“ iliustracijose. Čia ryškus vidinis plastinės formos ir kompozicijos sąryšis. Meninės formos požiūriu ypač brandus penktasis paveikslas, tarsi perfrazuojantis aptartų kūrinių temas. Jame taip pat gyvuoja archetipinio mitologinio mąstymo principai, vaizduojamieji ir gyvenimiški motyvai maišosi, archajinė simbolika daugiaplanė. Paveiksle išlieka kompoziciją vienijantis Pasaulio medžio, arba simbolinės pasaulio ašies, jungiančios Žemę ir Dangų, motyvas, tačiau šie pasauliai, remiantis siurrealistinio mąstymo logika, sukeisti vietomis. Vietoj kiaušinių, įvardijančių gyvybės pradžią, jau regime už horizonto susispietusius paukščius, o stulpo-kolonos viršuje ganosi avys ir griežia smuiku jų ganytojas. Dėl originalaus kompozicinio sprendimo, toninės struktūros ir preciziško piešinio – tai neabejotinai vienas brandžiausių šio tarpsnio kūrinių, liudijančių apie savitos dailės koncepcijos ir stiliaus atsiradimą.

Minėtuose kūriniuose išryškėjusios kūrybinės tendencijos visa jėga atsiskleidė bene brandžiausiame Oranto cikle „Hebrajiškos variacijos“, t. y. dailininko iliustruotoje žydų pasakų ir legendų knygoje „Saliomono žiedas“ (1991). Jame raiški grafiko mitologinio ir simbolinio mąstymo galia. Šios civilizacijos, turinčios daugybę simbolinę prasmę turinčių ženklų, kultūros klodų, sudarė itin palankią dirvą dailininko talento saviraiš-

*Iš ciklo
„Hebrajiškos
variacijos“.
1991*

kai. Šis ciklas – tai himnas žydų kultūros istorijai, mitologijai, jame daugybė išraiškingų ikonografinių detalių. Paveikslai kupini įstabios rimties. Gali susidaryti įspūdis, kad jie sukurti vienu ypu, vienu kūrybinės dvasios polėkiu. Tačiau įdėmiau panagrinėjus sudėtingus ir originalius kompozicinius sprendimus, simbolių ir motyvų traktavimo įvairovę, pirminis įspūdis greit išsisklaido, nes matyti kruopštus ir atidus didžiulės apimties parengiamasis darbas. Meniniu požiūriu šis ciklas ypač vertingas, nes jame atskleidžiamos vaizduojamojo meno simbolinio mąstymo galimybės, išlaikytas stilistinis meninės kalbos vientisumas ir itin nuosekliai plėtojama pagrindinė tema bei leitmotyvai. Į paveikslų struktūrą prasmingai įkomponuoti hebrajiškosios mitologijos simboliai – menora, Tora, taurė, akmuo, gyvatė, žuvis, paukštis, kopėčios, vynuogės ir pan., – bei juos jungiantis pagrindinis Pasaulio medžio simbolis ir kuriama savita dailininkui būdingų vaizdinių kalba.

Lėtai augantis vertikalus medis čia (be minėtos *Axis Mundi* simbolikos) yra jėgos, didingumo, dinamiškos gyvybinės energijos ženklas, priešinamas statiskam akmens gyvenimui. Medis ir akmuo kartu žymi mikrokosmosą, nuolatinę būties kismą. Kylančios medžio šakos ir kitų augalų linijos simbolizuoja vertikalus judėjimą į dangų, amžinybę – gyvenimo tėkmę; amžinai žaliuojantis medis – amžiną gyvenimą, nemirtingumą; metantis lapus medis – nuolat atsinaujinantį pasaulį, nuolatinį prisikėlimą ir atgimimą. Greta skleidžiasi daugybė kitų vitališkųjų augalijos ir gyvūnijos galių, pagoniškųjų dievybių ir dvasių simbolių. Cikle Gyvybės medis neretai pakeičiamas statiskomis kolonomis bei apie jas aukštytyn besivejančiais vynuogių stiebais.

Kitame paveiksle Gyvenimo medis virsta menora – septynšake žvakide, savo forma primenančia žydintį medį. Menora – tai archajiškiausias, siejamas su Mozės laikais, hebrajų simbolis, meninė emblema, sakralizuota judaizmo religijos. Tai yra pamatinis simbolis, įkūnijantis žydų tautos Sandorą su Dievu. Oranto kompozicijos byloja, kad simbolinis mąstymas gali rasti adekvačią plastinės raiškos formą. Šis išpūdingas hebrajų pasakų, legendų ir mitologijos įkvėptas ciklas neatsitiktinai pelnė svarius tarptautinius apdovanojimus, dailininkas yra vienas žymiausių knyginės grafikos meistrų.

Po neilgos pauzės pasirodo du nauji ciklai (pagal lietuvių išeivijos poeziją): J. Zdanio knygai („Aušros daina“, 1993); pavadintas „Nakties šviesa“ ir „Ramybės malda“ (P. Pusdešrio „Eukalpto pavėsyje“, 1994). Juose yra ankstesniems ciklams artimų savitai transformuojamų vaizdinių. Tačiau pirmajam būdinga ypatinga vidinio dvasios nušvitimo išraiška. Paveikslai kupini paslaptingo šviesos spindėjimo, elegiškos nuotaikos. Tai tarsi nubudimas naujam gyvenimui. Čia atsiranda vėlyvuosius sonatinis Čiurlionio ciklus remianti gerai išmąstyta pagrindinių temų raidos logika, nuosekli plėtojant muzikalius motyvus. Tai neabejotinai vienas brandžiausių ir poetiškiausių dailininko ciklų.

„Eukalipto pavėsyje“ – jau visiškai kitoks, kupinas rimties ir susikaupimo; tai sustiprina paveiksluose sukryžiuotų linijų bei įvairiomis modifikacijomis atsirandančių kryžių leitmotyvai. Ciklas kupinas elegiškų nuotaikų, liūdesio, netgi rezignacijos. Kūrėjui būdingas nostalgiškas emocionalumas, sugestyvumas, sugebėjimas gyvenimo ir mirties metamorfozėse išvelgti ypatingą nuolatinio atsinaujinimo prasmę, todėl giliausias grožis jam yra santūrus, tyras, paprastas, taurus.

Oranto kūriniuose aptinkame siurrealizmui ir metafizinei tapybai būdingų įvaizdžių ir jų traktavimo principų. Todėl dailininkui artimas potraukis sustingusioms formoms, irealiam, be gyvybės ženklų, apmirusiam, kone mistiniam pasauliui, kuriame tvyro keista nuotaika. Čia pirmiausia iškyla nerealūs vaizduojamų objektų ryšiai, keičiausios asociacijos, išplaukiančios iš sąmonės gelmių ir primenančios slopius sapnus. Susvetimėjimo ir mistiškumo atmosferą gilina nuolat naudojami siurrealistiniai komponavimo principai. Siurrealistinę poetiką ir motyvų traktavimą kiek sušvelnina vieningas grafinės kalbos audinys.

Simbolizmo estetikos įkvėpto ir savo dvasia artimo ankstyvojo literatūrinio-psichologinio simbolizmo periodo Čiurlionio kūriniams yra 1995 m. išleistos J. Strielkūno knygos „Žirgo maudymas“ iliustracijos. Tamsiuose, liūdesio nuotaikų kupinuose paveiksluose vyrauja simbolistinei estetikai būdingas nežemiškų vertybių ieškojimas. Liepsnojančių žiedų, simbolinių laiptų, vedančių į žvaigždėto dangaus skliauto aukštybes įvaizdžiais, elegiškomis apibendrintomis žmonių figūromis dailininkas siekia išreikšti metafizinį, racionaliai nepaaiškinamą gelminį daiktų ir reiškinių ryšį. Ciklas sukurtas simbolizmo ir siurrealizmo poetikai būdinga mistinio paslaptینگumo gama. Čia taip pat labai svarbus vaidmuo tenka intuičiai, improvizacijos, žaismo pradui. Žvelgiant į ciklo paveikslus, susidaro įspūdis, kad dauguma juose nuolatos išskylančių vaizdinių išplaukia iš sąmonės gelmių kaip nostalgiški, dailininką persekiojantys motyvai.

Nors ir išsaugojęs paslaptینگumo atmosferą, tačiau visiškai kitoks, prisodrintas dzeniško panteizmo, pagarbos gamtai yra M. Martinaičio meilės lyrikos albumą „Atmintys“ (1994) iliustruojantis ciklas „Atspindžiai“. Kūrinių forma primena santūrių tonų didžiųjų Sung ir Yuan kinų bei Muromachi ir Momoyama peizažinės tapybos meistrų paveikslus. Šį įspūdį sustiprina Tolimųjų Rytų dailininkų pamėgtas siužeto perteikimas horizontalaus ovalo formos kūriniiais. Igyvendinant šį sumanymą dailininkui įtakos galėjo turėti gretimos meno rūšys, ypač poezija, gamtos kontempliacija ar filosofiniai apmąstymai. Ciklo ištakose slypi neaiški paslaptinga užuomazga, tai gali būti kelios poetinės parafrazės, muzikos garsai, atspalviai, šviesos pluoštas, vaikystės prisiminimai ir vizijos. Pirmuosiuose paveiksluose tarsi migloje dar tik ryškėja būsimo ciklo užuomazgos, rikiuojasi neaiškūs vandens erdvių ir tolumoje dunksančių miškų kontūrai, kurie palaipsniui įgauna vis konkretesnį pavidalą. Artėjant į pabaigą šios

nuotaikų, atmosferų, atspalvių užuomazgos materializuojasi į konkretesnius simbolius ir vaizdinius, dažniausiai turinčius giluminę asmeninę prasmę.

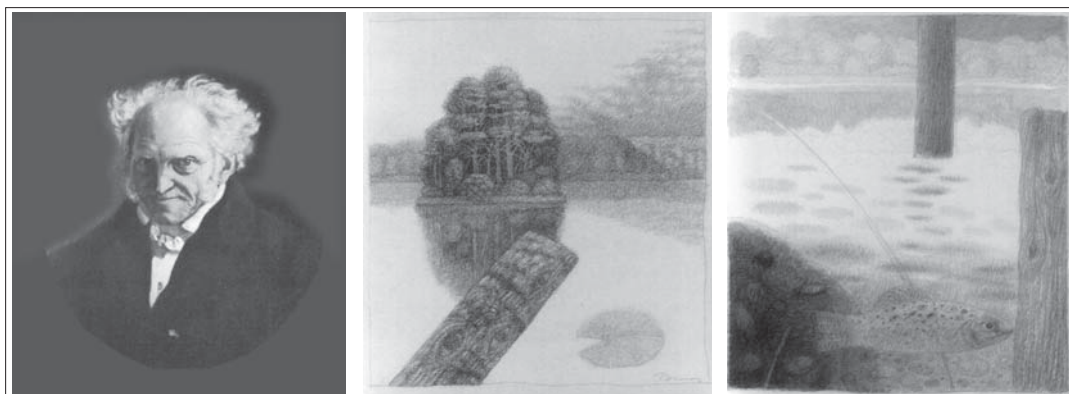
Meilės tema perteikiama erdviais dangaus ir jūros susiliejimais, ežero krantų atspindžių susidvejinimu, miškų paslaptimi, ilgesingais lietaus srautų įvaizdžiais. Vaizduodamas įprastus mus supančios gamtos reiškinius, dailininkas tarsi atskleidžia netikėtai naujas jų būsenas. Dailininko požiūris į paprasčiausias gamtos pasaulio apraiškas yra meditacinis, jį vienodai žavi neapbrėptos jūros platybės, didingos miškų erdvės ir visiškai mažyčiai lapai, žolės stiebeliai, įkūnijantys Vieningos Gamtos ir Būties Stichijos įvairovę. Cikle vyrauja asketiškas didingumas, paprastumo estetikos grožis ir taurumas. Dailininkui svetimos įmantrios ir efektingos plastinės formos, mintis ir nuotaiką jis perteikia jautriais tonais ir pustoniais. Jo vaizdinių kalba švelni, šilta, tylių užuominų, perteikianti ilgesio atmosferą.

Vienas svarbiausių pastarųjų metų dailininko kūrinių yra ciklas „Daiktų vizijos“, iliustruojantis Gedos knygą „Valkataujantis katinas“ (1998). Šio talentingo poeto žaismingi, asociatyvūs, metaforiški tekstai teikė plačias galimybes dailininko saviraiškai, inspiravo surrealistinį kūrybinį sumanymą. Čia regime keisčiausias daiktų, gyvūnų ir augalų pasaulio elementų transformacijas, fantastinių ir pabrėžtinai natūralistinių įvaizdžių sampynas. Kone fotografinis atskirų elementų „daiktiškumas“ teikia paveikslams paslapties ir mišlingumo. Daugelis vaizduojamų objektų yra nenatūraliai atskirti vienas nuo kito, o vėliau taip pat sujungti ar sugretinti, šitaip jie praranda įprastinius ryšius ir iškyla neįprastose situacijose. Nevaldomų fantazijų kupinas surrealistinis pasaulis pasižymi mistiniu daugiareikšmiškumu. Ireali ir surrealistinė kūrybinė įžvalga lemia savitą „grožio ir bjaurumo“ dialektiką, tarp šių kategorijų ribos neretai tampa reliatyvios arba netgi supriešinamos ir bjaurumas perima grožio funkcijas. Ciklas išsiskiria puikia atlikimo technika, filigranišku piešiniu.

Paskutiniai Oranto darbai rodo, kad jis žengia į naują, skaidresnės ir rafinuotesnės kūrybos tarpsnį, kuriame siekia atsikratyti viso nereikalingo balasto, perkrovimų. Savo meninius sumanymus jis vis dažniau siekia išreikšti išgrynintomis minimaliausiomis išraiškos priemonėmis. Tai matyti iš naujausių jo darbų, kuriuose meistriškai žaidžiama juodraštiniais tektais, prasmingai įvedamos grakščios lengvų spontaniškų štrichų zonos, faksimilių, kaligrafijos elementai, išnaudojamos neužpildytos erdvės ir estetinės užuominos galimybės. Taip sukurtos iliustracijos A. Puškino „Lyrikai“ (1999), V. Kukulo „Aštuoni gėli vakarai“ (1999), A. Zotovo „Be ornamentų“ (1999) ir D. Kajoko „Mirti reikia rudenį“ (2000).

Iš jų išsiskiria A. Zotovo knygą iliustruojantis ciklas „Krantai“, kuris sukurtas besizvalgant iš valties viename Aukštaitijos ežere. „Mėgdavau vakarop išplaukti į patį ežero vidurį ir nuo vandens ilgai stebėti krantus. Dienos skuba ir nuovargis pamažėl

ištirpsta vakaro ramybėje ir tyloje. Dangus, žemė, vanduo tarsi susilieja į vieną ir vientisą. Krantai išnyksta susijungusioje erdvėje... Iliustruoti tekstai turi sąsają su kranto (vilties, ženklų, ribos) idėja. Galų gale mano amžius – penkiasdešimt nugyventų metų – jau artėjimas prie kranto. Kažkoks apibendrinimas, Gyvenimo apmąstymai, kai



pradedi jausti krantą". Tai erdvės, šviesos, liūdesio ir ramybės prisodrinti paveikslai, kuriuose žavi stiliaus skaidrumas ir muzikalus žaismas skirtingais lygmenimis. Šiame spontaniškos kūrybinės energijos įkvėptame cikle ypatingą reikšmę įgauna improvizacinė dailininko prigimtis. Improvizacija, kaip spontaniškas meninės sąmonės siekimas iš netvarkingo chaoso sukurti vientisą, turinčią savo vidinę logiką vaizdinių sistemą, teikia galimybę atsirasti naujiems netikėtiems sprendimams, leidžia suldyti į neskaidomą visumą kontempliuojamo objekto suvokimą ir asmenines vizijas. Ciklą plėtoje transformacijos kartais būna tokios esminės ir sudėtingos, kad keičiasi požiūris į pagrindinių temų ir motyvų traktavimą. Viskas piešiama tiksliais meistriskais štrichais, todėl išsaugoma vientisa elegiška tonų ir pustonių gama. Nekyla abejonių, jog, būdamas kelyje, šis savitas lietuvių grafikos kūrėjas greit džiugins mus savo naujais kūrybinės dvasios polėkiais.

2001

*Iš ciklo
„Krantai“*

RYTŲ PILIGRIMO P. NORMANTO POETIKOS PASAULIS

Egzotiškas ir kupinas romantinio paslaptingumo Rytų pasaulis seniai traukia daugelį Vakarų menininkų ir intelektualų... Sąvoka Rytai, sako prancūziškojo intelektualizmo simbolis P. Valéry, yra tarsi „brangenybė“. Rytų ilgesį lemia ne tik Azijoje glūdinčios civilizacijos ištakos, unikalios kultūros, religijos, meno formos, šimtmečius gaivinusios Europą, bet ir suvokimas, jog, prisiliedami prie Rytų kultūrų versmių, sušvelniname vakarietiškoji racionalizmą, merkantilizmą, surandame tai, ko tuo metu labiausiai stinga.

Azijos kultūros Vakaruose vertinamos neretai neigiamai – regima tai, kas šoki-ruoja, išmuša iš vėžių. Tada spontaniškai kyla noras priešintis ir atmesti neįprastus reiškinius. Tai primityviausia reakcija, kurią lemia riboti mąstymo ir ideologiniai stereotipai, užsisklendimas savosios kultūros vertybių sistemoje, bijojimas „kitokių“, nepažįstamų dalykų. Kita reakcija – atsargi, lūkestinga, reikalaujanti įsijausti ir kultūras interpretuoti hermeneutiškai. Tada „svetimos“ vertybės pamažu įtraukiamos į savąją sistemą, ir tai laiduoja kultūrų dialogą. Yra ir trečia nuostata – Rytų kultūrose ieškoti kitokių vertybių, siekiant išplėsti ir praturtinti savo mąstymą, kultūrą, vertybes.

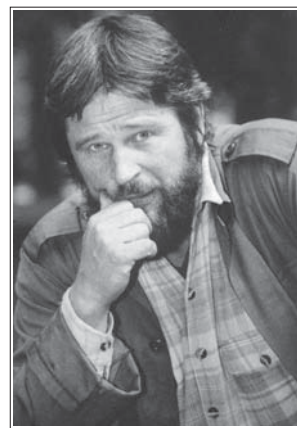
Kaip tik tokį santykį su Rytų kultūromis puoselėja keliautojas ir fotografas Paulius Normantas. Gražiai įpakuotų kultūros surogatų, *mass media* fikcijų, simuliacrų viešpatavimo laikais amžinųjų kultūros vertybių ieškančios šios asmenybės gyvenimas ir kūryba žavi vientisumu. Jis yra atgavusios nepriklausomybę, atviros pasauliui Lietuvos pilietis, jaučiantis atsakomybę už tai, kas vyksta mus supančiame pasaulyje, dvasinę žmonių būseną. Savo kūriniais, oficialiais pareiškimais, dalyvaudamas akcijose, ginančiose pavergtų tautų teises, jis protestuoja prieš pavergimą, prievartą, apeliuoja į žmonių solidarumą ir pilietiškumą.

Viename interviu po valstybinio apdovanojimo – Gedimino ordino įteikimo ceremonijos Normantas sakė: „Aš gimiau mažoje tautoje. Didelių tautų sūnūs ir dukterys gali būti ir atsargesni. Mažos tautos žmonės neturi teisės būti bailūs. Jie privalo jausti solidarumą ir moraliai paremti engiamas ir kenčiančias tautas“. Pagrindinės gyvenimo ir kūrybos nuostatos rodo Normantą esant humanistinės kultūros šalininką, tiesiantį savitarpio supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų tautų.

Normanto fotografijų ciklai tarsi išplėšia iš būties srauto esmingiausius istorinio Tibe-
to, Nepalo, Kašmyro, Kampučijos tautų, Igarkos krašto, encų, nencų, ugrų-finų ir daugelio kitų

etninių grupių gyvenimo fragmentus. Šios fotoepopėjos – ne tik lakštuose įamžinti kelionių, asmeninės patirties išpūdžiai, bet ir didžiai vertingi unikalių tautų kultūros istorijos, antropologijos, etnografijos fotomeno istorijos dokumentai. Normanto jau du dešimtmečius „rašomame“ daugelio egzotiškų Rytų tautų ir etninių grupių fotometraštyje – daug svarbių istorijos faktų, detalių, spalvingų personažų, nykstančių kultūrų pėdsakų, kuriuos labai svarbu šiandien priminti pasauliui. Tik kol kas jo metraštinės fotoepopėjos reikšmė ateičiai dar menkai suvokiama.

Sudėtingas, įvairialypis Rytų kultūros pasaulis Vakarams neretai atsiskleidavo kitaip „apversta“ vertybių sistema, kadangi abstrakčiai traktuojamuose Rytuose vakariečiai ieškodavo savų stereotipų projekcijų ir surasdavo tai, ko jiems stigo ar norėjosi regėti, įtvirtinant savąją vertybių sistemą. Šitai lėmė požiūrį į Rytus, kaip į „stebuklingą veidrodį“, padedantį išvysti ir suprasti save, pasitelkiant priešingą atvaizdą bei vertybes. Normantui nebūdinga tokia eurocentrinė nuostata. Susidūręs su Rytų tautų vertybių sistemomis, jis siekia išsiskverbti į jas, suvokti esmę.



P. Normantas

Pasiėmęs kelias fotokameras jis keliauja į tolimus Azijos kraštus, stengiasi nuotraukose užfiksuoti palikimą tų negausių „marginalinių“ tautų ar etninių grupių, kurioms itin aktualu išsaugoti tautinį ir kultūrinį tapatumą ar tiesiog išlikti. Civilizuotų pasaulių pakraščiuose, atskirtose geografinėse erdvėse gyvuojančioms kultūroms būdingas ne tik artėjimas prie kitų saviidentifikacijos centrų, bet ir nepaprastas daugelio archajiškų tradicinės kultūros formų konservatyvumas.

Per pastaruosius du dešimtmečius fotografas surengė daugybę ekspedicijų į Tibetą, Nepalą, Indiją, Kampučiją, Kiniją, Kurilų salas, Jenisejaus baseiną, aplankė visas ugrų-finų tautėles. Keliaudamas patyrė dvasios skrydžių ir visiško jėgų išsekimo bei nusivylimo akimirkų. Sugrįžęs į namus ir sutvarkęs sukaupą medžiagą, vėl rinkdavo lėšas ir rengdavosi naujai kelionei. Rytų tautų kultūros, tolimų kraštų gamta tapo jo įkvėpimo šaltiniu ir dvasinės savasties dalimi. Kelionės, „buvimas kelyje“,ėjimas vis tolyn, įveikiant ankstesnes ribas, Pauliui yra ir atsinaujinimo, ir savęs įtvirtinimo būdas.

„Vėl, – rašo jis 1993 m. liepos 11 d. dienoraštyje, – vynioju begalinį Himalajų kelio siūlą. Miglos bei sniegynai laiko apkabinę kalnų viršūnes, ir netrukus išgirstu baisiai kriokiant aukštai viršum rūkų: lyg Himalajų demonai staugtų, puotautų, kviesių tų į svečius ir mirtį. Kaip Odisėjas negaliu pajudėti iš vietos, gerai, kad plati upė skiria mane ir baisias viršūnes, kupinas nežemiškų garsų. Košmariškos ir nuostabios minutės! Daug dar kartų sustoju ir sunkiai prisiverčiu eiti toliau, nes šaukia...“ Nenusižengdami tiesai galime teigti, kad vargu ar yra koks kitas žmogus, prilygstantis Nor-

mantui į Azijos regionus surengtų ekspedicijų gausa, sudėtingumu ir iš jų atgabena-
mos unikalios tūkstančiuose fotojuostų įamžintos vaizdinės medžiagos įvairovė.

Normantas ir Rytai – neatsiejami. Į šį vitališkos dvasios kupiną Rytų piligrimą
galima žvelgti įvairiai: vienus erzina jo maksimalizmas ir bekompromisiškumas, gi-



Tibetas. 1994

nant pavergtų tautų teises, aistringa meilė
Rytų šalių kultūroms, gamtai, kitus – kon-
troversiški pasisakymai, karti ironija, tre-
čius – neįprastas sėsliam lietuviui klajonių
potraukis, įsisąmonintas kaip neišvengiamos
lemties ženklas. „Kelionė, – sako jis, – tai
pergalė prieš neviltį, nusivylimą ir mirtį“. Jis
priklauso ypatingai piligrimų vienišių,
menininkų atsiskyrėlių kastai, kurių gyve-
nimo stilius, mąstymas ir kūryba glaudžiai
siejasi. Jis kelia sau maksimalistinius reika-
lavimus – autentiškai kūrybai būtina nuo-
lat siekti vis daugiau, rizikuoti, eiti pirmyn

sunkiais keliais. Baigęs Vilniaus universitetą, pakeitė daugybę profesijų, išsiugdė
asketiškus būdo bruožus, sugebėjimą pasitenkinti mažu. Normanto idealas artimas
daoistų aukštinamam menininkui klajotojui, kuris yra atviras pasauliui, jo nuolatos
besikeičiančiam grožiui. Tokia asmenybė gyvena, mąsto ir kuria spontaniškai, atsiri-
bodama nuo socialinių dogmų, civilizacijos teikiamų patogumų, sąmonę kaustančių
schemų, negalvodama apie materialinių turtų kaupimą, atmeta tai, kas trukdo būties
pilnatvės pojūčiui, natūraliai saviraiškai.

Vengdamas puošnios retorikos Normantas savo santūriais rytietiškų fotoepo-
pėjų ciklais tarsi sugrąžina prarasto rojaus pasaulį, kuriame žmogus sugyvena su
gamta, išmokęs prisitaikyti prie jos stichijų. Jo lakštuose svarbiausia ne visuomet ma-
loni gyvenimo proza, dramatiškos kolizijos, sudėtingos gyvenimo ir mirties metamor-
fozės. „Daug metų klajodamas Himalajuose, – prisipažįsta jis, – aš supratau, kad
mirtis čia yra gyvybės pavidalas“. Šie du dalykai fotolakštuose parodomi kaip vienti-
sos būties apraiškos.

Autorius objektyvą pirmiausia nukreipia į paprastus žmones, gyvenančius sa-
voje aplinkoje. Intymiose, jautraus psychologizmo kupinose nuotraukose sąmoningai
išvengta išorinio deklaratyvumo, pigių efektų, jaučiamas potraukis į asketišką metaforų,
pustonių kalbą. Su meile ir nuoširdžiu dėmesiu jis žvelgia į išnykusių ainių kultūros
reliktus, nykstančių encų, nganasanų, nencų, votų, lyvių, vepsų, sparčiai prarandan-
čių tautinį tapatumą ir kalbą, ugrų-finų tautų pasaulį, stebi Tibeto tradicinių kultūros

formų irimą. Iš jo fotolakštų, tarsi priekaištaudami mums, žvelgia pasmerkti prarandančių ateities perspektyvas unikalių negausių tautelių „paskutiniai mohikanai“. Normanto ciklai skamba kaip *requiem išnykusioms ir nykstančioms tautoms, priekaištauojantis ir verčiantis susimąstyti apie paradoksalius civilizacijos raidos klystkelius*.

Tai – konceptualus menas, fiksuojantis unikalios kultūros reiškinius. Autorius vengia primesti savo kriterijus. Žavi ne tik įvairias kasdienio gyvenimo akimirkas sustabdžiusių fotolakštų meniškumas, sugestyvumas, subtili metaforų, simbolių kalba, bet ir brandžiai asmenybei būdingas sugebėjimas plačiai, be rasinių ir ideologinių stereotipų vertinti kitų tautų gyvenimą ir pastebėti ne tik skirtumus, bet ir giminybę bei visiems svarbias dvasines vertybes. Geriausiuose nuotraukų cikluose jis jautriai perteikia nykstančių tautų tragediją, kenčiančių žmonių skausmą, viltis, meditacijų ir dvasinio nušvitimo akimirkas. Čia netikėtai atsiveria naujos laiko ir erdvės dimensijos, „kitos“ tautos drama tampa sava, suprantama. Žvelgdamas į lakštuose įamžintų žmonių veidus, jų gyvenamosios erdvės detales, visur regi tradicinių gyvenimo normų irimo pėdsakus, atsiveriančias nebūties pragarmes.



Tibetas. 1994

Menininkas savo kūriniiais verčia susimąstyti, kokia aktuali šiandien, kultūrų niveliacijos ir standartizacijos laikais, negausių tautų išlikimo, išgyvenimo, jų kultūros lobyno išsaugojimo problema. Ši natūraliai, be išorinio patoso parodoma humanistinė pozicija yra labai svarbi šiandien, *kai sočios vartotojų visuomenės savo cinišku abejingumu, tylėjimu palaimina čečėnų, kurdų, tibetiečių ir kitų tautų genocidą, palieka iškiliausiems šių savo žmogišką orumą ginančių tautų atstovams teisę tik išdidžiai mirti*.

Normanto nuotraukose daug išvirkštinės, tamsios, paprastai nerodomos gyvenimo pusės įvaizdžių, skausmo, psichologinės įtampos, destruktijos, pasmerktumo nuojautos. Gyvenimas čia slegiamas mirties ženklų, nuolat jaučiamas jos bauginantis artumas. Fotografas yra su pažemintaisiais, skriaudžiamaisiais išgyvenančiais žmogaus būties tragizmą.

Normantas kaip tikras meistras subtiliai jaučia netikėtos kompozicijos, išraiškingos detalės svarbą, jis sugeba rasti idealų santykį su fotografuojamu objektu, matyti kitiems neregimas spalvas, tonus, pustonius, girdėti negirdimą būties muziką. Jis atsainiai žvelgia į išorines grožio formas ir po žaviu apvalkalu ieško gelminės

esmės. Pauliui labiau rūpi gyvenimo druskos pilna paprastumo estetika ir natūralus aristokratizmas.

Itin subtiliai jis perteikia gamtos grožį. Iš pirmo žvilgsnio atrodančia atsitiktine, nereikšminga detale, fragmentu jis sugeba daug pasakyti. Gamta Normanto cikluose – natūrali, žmogų priglaudžianti ir jo dvasiai artima stichija. Tibeto plokščiakalnio Himalajų ir Jenisejaus baseino žmonių gyvenimo vaizdus jis išryškina juos supančios asketiškos ir atšiaurios gamtos ypatumais. Tibeto ciklams svarbios architektūros ir interjero detalės. Pagrindiniai Normanto nuotraukų ciklų herojai (be daugelio puikių peizažų) yra žmonės, tiksliau – pasaulio skausmą sukaupusios ir išraiškingai rodančios jų akys. Akys – ne tik žmogaus sielos veidrodis, jos iškalbingiausiai byloja apie žmogaus būties trapumą ir tragiškumą.

Normanto nuotraukų albumas „Budhos vaikai: ladakiečiai-zanskariečiai, mustangiečiai, dolpiečiai“ skirtas sunkiausiai prieinamo kalnuoto Azijos regiono, kur siejasi Tibetas, Nepalas, Indija, tautų gyvenimo kasdienybei ir jas supančiai didingai gamtai. Atskirto nuo išorinio pasaulio, dar beveik nepaveikto dabartinės technogeninės civilizacijos regiono kultūros formos archajiškos ir grynios. Šeštoji per pastarąjį dešimtmetį ekspedicija po tuos kraštus pareikalavo didžiulių fizinių jėgų, rizikos ir valios. „Nesuskaičiuojama daugybė maldos vėliavų kelionėse užgrūdintus keliautojus, pasaulio piliečius kviečia užsukti į Mustango karalystę, esančią Nepale, – rašo dienoraštyje Normantas. – Tačiau 1997 m. tokių „turtuolių“ ir laimingųjų buvo mažiau nei šeši šimtai“.

Normantas prisipažįsta, jog nuotraukas kuria sunkiai, jos nelyg persmelktos aitriais kraujo ir prakaito kvapais. Šiuos žodžius, kalbėdami apie menininko kūrybos procesą, galime vartoti, nenusižengdami tiesai – tiesiogine ir perkeltine prasme. Daugelis nuotraukų buvo padarytos keliaujant didžiuliame aukštyje, ledynais („suskindusiomis medinėmis rankomis keičiant fotojuostas, neretai varvėdavo kraujas“). „Su Tibeto kalnais, – rašo jis dienoraštyje, – susitikau po ilgos pertraukos. Išvystos horizonte kalnų virtinės, kaip ir gražios mergaitės jaunystėje, kelia apgaulingą išpūdį. Tu veržies, skubi juos apkabinti, jie visai čia pat, bet tenka visą dieną spėriai eiti ar važiuoti, kol geriausiu atveju vakarop pasieki kalnų papėdę. O kartais tikrai kitą dieną“. Prisi-taikymas prie vietinių gyventojų gyvenimo ritmo, papročių, tiesioginis bendravimas su jais padeda Normantui įsiskverbti į tolimų Tibeto ir Himalajų tautų dvasią, suteikia jo nuotraukų ciklams ypatingą įtaigumą ir autentiškumą.

Simbolinė, o sykiu ir konceptuali pastarųjų keturių ciklų ašis yra didingas, amžino sniego kepure uždengtas šventasis Kang Rinpochės (Kailašo) kalnas Vakarų Tibete. Kalnai, uolos, plokščiakalnius ir kalnagūbrius raižantys kanjonai, slėniai, kuriuose tarpsta pabiros gyvenvietės, – tai šio Himalajų regiono mažulyčių tautelių

būties erdvė. Į horizontą užgožiančių kalnų viešpatiją užklydęs žmogus yra privertas taikytis prie aplinkos. Žmogus čia nuolatos jaučia gamtos stichijų alsavimą, kuri atpažįstame Normanto portretuojamų žmonių vėjo nugairintuose veiduose, šventyklose, daiktuose. Ikibudistinė Himalajų tautų mitologija paremta šventų kalnų ir uolų kultais. Kalnai ir uolos – tai aukščiausios dievybės, gyvenančios panašiai, kaip žmonės. Jų dieviškos esmės atspindys yra toteminiai Himalajų tautų gyvūnai – jakas, šuo, arklys, gyvatė, tigras. Net VI a. ėmęs skliti budizmas nepajėgė pakeisti archajiškų tikėjimų ir įtraukė juos į vietines budistinės religijos sistemas.

Normanto fotolakštuose pirmiausia kalba pojūčiai, jusliškai suvokiamos architektūros detalės, drabužių klostės, žmonių figūros, veidai. Net didingi Himalajų kalnų siluetai, susilieję su kosmine erdve, išlaiko jusliškumo ir medžiagiškumo elementus. Fotografas dėmesį sutelkia ne į egzotiškas etnografines detales, o į iškalbingus, rimties kupinus žmonių veidus, bylojančius apie mums nežinomus likimus. Įamžinti šį rūsčių Himalajų tautelių pasaulį, kupiną kasdienybės poetikos, – vadinasi, pratęsti jo egzistavimą ir suteikti jam istorinę prasmę.

Ypatingo autentiškumo Himalajų ir tibetietiškiems ciklams, netgi, sakyčiau, konceptualiai naują dimensiją suteikia fotolakštus papildančios sodrios mintys, poetinės parafrazės, filosofinė refleksija, intymiuose kelionių dienoraščiuose užfiksuoti akimirkos išpūdžiai. Čia akylą fotografo žvilgsnį ir kadro erdvę netikėtai praplečia filosofinė bei poetinė refleksija. Taiklaus žodžio Normantas ieško ilgai, rūpestingai, savo tekstus ir aforizmus šlifuoja tarsi akmens luitus. „Noriu, – sako jis, – kad žodis svertų bent šimtą tonų“. Šitai yra atsakingo požiūrio į gyvenimą ir kūrybą išraiška, liudijanti, jog vos ne metafizinę prasmę įgaunančios kelionės į Rytų šalis suvokiamos kaip lemtingas žmones ir tautas suartinantis triūsas.

1999



*Mustango
karalystė.
Nepalas. 1997*

J. IVANAUSKAITĖS TIBETIETIŠKAS ORIENTALIZMAS

Jurgos Ivanauskaitės „posūkio į Tibeto kultūrą“ intymumas ir dvasinė evoliucija daug kuo primena jos mokytojo Švėgždos ir bendražygio Normanto Rytų nostalgiją. Tačiau neverta šių panašumų perdėm sureikšminti, kadangi jų pradiniai taškai ir gyvenimo keliai skirtingi. Juos vienija brandžiai asmenybei būdingos humanistinės nuostatos, platesnių erdvių ilgesys, tai, kad svarbius gyvenimo tarpsnius jie praleido už Lietuvos ribų, sugebėjo giliau, tarsi iš šalies, pažvelgti į save, tėvynės kultūros privalumus bei problemiškas puses. Šios intelektualios inteligentų šeimoje išaugusios menininkės kelias į Rytus ir savo vietos pasaulyje ieškojimas kupinas daugybės išgyvenimų bei patirčių, suteikusių jos kūrybai ypatingą autentiškumą.

Tibetas Ivanauskaitei – iš tikrųjų yra ne tik „dvasinė būseną“, bet ir daug daugiau... Tai – slėpiningų svajų pasaulis, Pažadėtoji žemė, tikro tikėjimo ir autentiškos būties metafora. Neatsitiktinai jos programinė knyga „Prarasta pažadėtoji žemė“ prasideja filosofiniais apmąstymais šia tema. „Tibetas... Aš visada svajoju apie šią šalį, kaip dykumomis vedžiojamas benamis svajoja apie Pažadėtąją žemę, kaip viduramžių mistikas – apie Kristaus karalystę, kuri rasis po Apokalipsės. Sunkiausiomis valandomis primindavau sau, kad tai dar nėra liūdesio bedugnė, ji, tikroji, atsiveria tada, kai staiga užplūsta nenumaldomas niekada neregėtos šalies ilgesys. Laimingiausiomis akimirkomis žinojau, kad tai dar nėra palaimos viršūnė, ji – ten, Himalajuose, ant Pasaulio Stogo. Neįstengiau to apsaityti kitiems jokiais žodžiais, o mano veiksmai daugeliui atrodė visai nesuprantami. Todėl vieną po kito ėmiau prarasti artimus žmones. Vienatvės dykuma plėtėsi, bet ji man patiko, nes kažkuo priminė neregėtą Tibeto peizažą. Vis dažniau pasijusdavau savo žvėrišku ilgesiu (kai norisi staugti) išduodanti Lietuvą, o daugelis pažįstamų ir nepažįstamų tai man nuolat su pagieža primindavo“ [Ivanauskaitė, 1999, p. 5].

Rašytojos kūryboje daug rafinuoto intelektualizmo, slopinamų geismų galios, intymumo, noro pasislėpti nuo vulgarių pašalinių žvilgsnių, sudėtingų dvasinių procesų aprašymų, kurie yra ne tik autorės kūrybinės biografijos faktai, bet ir konkretaus meto bei regiono intelektualių dvasinių ieškojimų liudijimas. Todėl Ivanauskaitė mane domina ne tik kaip rašytoja, dailininkė, etnologė, fotomenininkė, žurnalistė, visuomenės veikėja, o pirmiausia kaip *unikalus sociokultūrinis reiškiny, intelektualiai asmenybė, kuri sugebėjo dvasiškai perkeisti save ir pakilti į kitą, svetimą filisterinei sąmonei, egzistencijos ir būties procesų suvokimo lygmenį*. Daug metų tarsi iš šalies stebėdamas jos kūrybinę evoliuciją vis

dažniau prieinu prie išvados, kad ją formavo aukšti sau ir gyvenimui keliami reikalavimai. Šios asmenybės ir nuo jos neatsiejamos kūrybos fenomeną pirmiausia sukūrė tikslinga galingos biologinės energijos sublimacija, ryžtas, valia, nuolatinis darbas su savimi, intensyvus dvasinis gyvenimas, sugebėjimas mesti iššūkį visuomenėje viešpatuojančioms konvencijoms.

Pastarųjų metų Ivanauskaitės kūryboje, interviu ir pasisakymuose įvairiomis progomis išryškėjo esminis kokybinis pokytis, virsmas asmenybe, subtiliai jaučiančia gyvenimo procesų metamorfozes, atsakomybę už tai, kas vyksta pasaulyje, kenčiančiuose ir engiamuose kraštuose. Šie pokyčiai išryškėjo visose jos gyvenimo ir kūrybinės veiklos srityse. Beje, ir pati menininkė kalba apie nuolatinį asmenybės pokyčius. „Esu įsitikinusi, kad žmogaus – kaip tekanti upė, nuolat keičiasi... Yra tam tikros pamatinės moralinės ir etinės normos, kurios lieka, tačiau kita – permainingų ir virsmų sritis“ [Lietuvos aidas, 2000 06 03, p. 22].



J. Ivanauskaitė

Garsaus literatūros kritiko Kosto Korsako anūkė, talentingo dailininko ir subtilios menotyrininkės dukra Jurga Ivanauskaitė paveldėjo puikų genetinį kodą. Ji augo prisodrintoje kultūros simbolių terpėje, knygų, meno kūrinių, pokalbių apie įvairių tautų kultūros bei meno reiškinius aplinkoje, kuri neabejotinai ją veikė. Tikriausiai šeimoje išryškėjo pirmosios dėmesio Rytams užuomazgos. „Rytai, – sako ji, – mane visada masino, nuo vaikystės žavėjaisi japonų kultūra, paskui Indijos, galiausiai atradau Tibetą. Manau, kad Europos saulė iš tikrųjų nusileido tuomet, kai apie tai paskelbė Schopenhaueris“. Ilgainiui ji persiėmė humaniškomis budistinės filosofijos idėjomis. Pripažindama genų ir vaikystėje supusios aplinkos svarbą rašytoja mano, kad gimdamas kiekvienas žmogus kartu savo dvasioje atsineša ir unikalią „programą“, nesusijusią su genais. Jai neturi įtakos vaikystės aplinka, tačiau jos poveikį jaučia labai stipriai.

Ši programa skleidėsi meniškoje M.K. Čiurlionio meno mokyklos ir Dailės instituto aplinkoje. Prisimenu Jurgą nuo studijų Dailės institute antrojo kurso. Tuomet ji man pasirodė svajinga, kupina vitališkos energijos studentė, emocionaliai reaguojanti ir užsisiklendusi savo hermetiškame vidinių išgyvenimų pasaulyje. Toks išpūdis susidarė per retus seminarus ir egzaminus, kai studentai dažnai atsiskleidžia netikėtomis mintimis. Atrodė, kad, studijuojant institute, ją, kaip ir daugelį individualybių, slėgė dėstymo rutina, tuomet gyvavę ideologiniai suvaržymai, nuobodūs akademiniai uždaviniai, kuriuos po septynerių metų mokslo meno mokykloje kartodami daugelis elitinių M.K. Čiurlionio ir Kauno meno mokyklų auklėtinių neretai pajusdavo pasibodėjimą, netgi alergiją.

Kita vertus, besimokančios Dailės institute Jurgos negalėjo neveikti septintajame ir aštuntajame dešimtmetyje jame ir Lietuvoje išryškėjusi alternatyvių mąstymo, kūrybos būdų paieška. Ją skatino maištingumu garsėjusiame institute viešpatavusi autoritetingų profesorių palaikoma laisvamanybė, tradicinės tarp pažangesnių dėstytojų ir aktyvesnių studentų vyravusios antitarybinės bei bohemiškos nuostatos, įvairių *undergroundo* kultūros reiškinių išplitimas, bitlomanijos, bitnikų, hipių ideologijos įtakos augimas, naujausių Vakarų dailės, muzikos albumų ir įvairių „samizdato“ filosofinės, religinės, teosofinės, orientalistinės literatūros knygų cirkuliavimas, kuris tuomet daug rūpesčių kėlė įvairioms ideologinėms bei represinėms struktūroms.

Dailės institute tuomet kaip jokioje kitoje aukštojoje Lietuvos mokykloje atsivėrė properša tarp oficialiosios ideologijos reikalavimų ir pažangiausių dėstytojų bei studentų pasaulėžiūrinių nuostatų. Neatsitiktinai būtent čia išplieskė daug metų užsitęsusi dramatiška pažangiausių profesorių ir dėstytojų kova su ideologiniais partinių ir „saugumo“ organų apribojimais. Dailės institutas tuomet kunkuliavo aistromis ir buvo vienas pagrindinių intelektualinės rezistencijos centrų, kuriame formavosi opozicinės nepriklausomybės atgimimo ideologijos kontūrai. Šioje maištingoje terpėje formavosi ir individualistės Jurgos pasaulėžiūra. Ji spontaniškai veržėsi iš sovietinės ideologijos ir akademinės rutinos apribojimų, jai atrodžiusio perdėm siauro kūrybinės raiškos pasaulio kameriškoje savo prigimtimi grafikoje; ieškojo sričių, kuriose galėtų laisviau reikštis, kadangi jau vaikystėje šeimoje regėjo įvairius kūrybinės raiškos kelius. Pamenu, kad dar studijuojančią antrame ar trečiame kurse Jurgą ir tapybos besimokiusį A. Skačkauską rekomendavau poetui M. Martinaičiui, kuris Rašytojų sąjungoje ir Vilniaus universitete kuravo jaunuosius rašytojus, pakviesti į kūrybinę jaunųjų literatų vasaros stovyklą prie Merkio Puvočiuose.

Alternatyvus svajų pasaulis tokiai spontaniškai kupinai galingos energijos natūrai, kokia studijų metais buvo Jurga, reikalavo sublimacijos, kuri natūraliau išsiliejo literatūrinėmis formomis nei kruopštaus pedantiško darbo reikalaujančia kameriška grafika. Nenuostabu, kad, ilgai išsitraukusi į ją užvaldžiusį ir tapusį artimesniu rašymo procesą, suaugo su juo, kaip su intymesne savo kūrybinės raiškos sritimi, nustumusia į antrąją eilę dailę. Šiuo aspektu Jurga lietuvių kultūroje ir Dailės instituto istorijoje nėra išimtis; idėmiau paanalizavę mūsų rašytojų biografijas surasite ne vieną sėkmingos migracijos iš dailės į kitas kūrybinės raiškos sritis pavyzdį.

Jurgą tuomet vis labiau veikė orientalistinės įtakos, kurios įkūnijo Pažadėtąją žemę ir tą amžiais prarastą laiką, kai pasaulis buvo vientisas. Pirmasis ryšys su Rytiais ir budistine kultūra „palikęs išpūdį“, jai, kaip ir daugeliui to meto lietuvių menininkų, buvo Buriatija. „Tai, – prisimena Jurga, – jau buvo visai kitas kraštas, kita kultūra. Supratau, kad mane visuomet trauks kraštai, kur yra mažai civilizacijos, laukinė gamta, o ne išlaidžytas komfortas“. Užbaikalės bekraščių miškų, kalnagūbrių ir stepių platybėse ji tikriausiai pirmą kartą pajuto dar neišnykusį pirmą žmogaus ir jį supančio gamtos pasau-

lio vientisumą, sugebėjimą gėrėtis gamtos grožiu, būties pilnatve, valandų valandomis kontempliuoti kalnus, debesis ar žvaigždėtą dangų. „Pirmoji kelionė į budistinę šalį – Buriatiją, – pasakoja ji, – buvo spontaniška, bet po jos jau magėjo žūtbut pasiekti jei ne patį Tibetą, tai bent jau tibetiškojo budizmo centrą Indijoje – Dharamsalą. Ten pirmą kartą nuvažiavau vienam mėnesiui, bet pirmoji kelionė mane taip užbūrė, kad vėliau (su pertraukomis) Himalajuose (Indijoje, Nepale ir Tibete) praleidau beveik 5 metus. Šiaip jau visų tų kelionių (vidinių ir išorinių) pradžia buvo susitikimas su Dalai Lama Vilniuje prie Arkikatedros, 1991 m.“ [Savaitė, 2001 02 03–04, p. 3].

Rašytoja kelionę suvokia kaip meditaciją ar kontempliaciją, o ne kaip žygį, žygdarbį ar išorinių išpūdžių medžioklę. Iš tikrųjų imliam žmogui kelionės ir kitų, ypač išsiskiriančių turtingomis tradicijomis, Rytų tautų kultūrų pažinimas neretai tampa svarbiu pasaulio ir savęs pažinimo šaltiniu. Pirmoji du mėnesius užtrukusi kelionė į Dharamsalą, kur gyvena pagrindinė tibetiečių diaspora tremtyje ir Dalai Lama atvėrė rašytojai visai kitus pavergtos Tibeto tautos kultūros istorijos aspektus. Vėliau apie dešimt mėnesių antrosios kelionės metu ji lankėsi įvairiose tibetiečių kolonijose ir vienuolynuose Indijoje, o trečiojoje apie pusmetį praleido Ladake, vadinamame „Mažuoju Tibetu“, kadaise priklausiusiame istoriniam Tibetui, o dabar įeinančiam į Indijos sudėtį. Ir pagaliau šį kelionių į Rytus maratoną vainikavo ketvirtoji – išpūdingiausia – kelionė į išsvajotą Tibetą ir lankymasis pagrindiniuose jo budistinės kultūros centruose. „Nors kelionėje, – prisimena rašytoja, – buvo ir labai sunkių akimirų, beveik nepakeliamų tiek fiziškai, tiek psichologiškai. Tačiau lygiai tiek pat buvo ir džiaugsmo – tyro, visaapimančio, beveik švento. Net ir mirdama galėsiu prisiekti, kad kelionių po Rytus periodas buvo pats svarbiausias, lemtingiausias ir laimingiausias mano gyvenime. Visą tą laiką jaučiausi sklidina ypatingo įkvėpimo. Taip atsirado trys dokumentinės knygos apie Tibeto kultūrą ir religiją, eilėraščiai, romanas „Sapnų nublokšti“, piešiniai (108 mandalos), fotografijos ir vidiniai, dvasios kūriniai, kurie išoriškai nėra niekaip išreikšti, bet man – patys brangiausi“ [Ten pat].

Tiesioginis sąlytis su Tibetu ir gyvenimas budistinės kultūros erdvėje stipriai paveikė Ivanauskaitės pasaulėjautą, išmokė kantrybės, kitokio požiūrio į pasaulį, žmones, kasdienį gyvenimą, pakeitė vertybių sistemą. Budizmo filosofija mokė valdyti emocijas, būti sąžininga sau, visuose išvelgti gerąjį pradą. Kalbėdama apie savo santykį su



*Su Dalai Lama
XIV*

Tibetu rašytoja prisipažįsta, kad jame „pirmą ir vienintelį kartą gyvenime pajutau tobulą harmoniją su savimi, su mane supančiais žmonėmis, gyvūnais, žeme, vandeniu, dangumi ir Dievu. Atrodė, tarsi fizinis ir metafizinis Tibeto peizažas specialiai man sukurtas arba aš jam sukurtas. Tai buvo su niekuo nepalyginamas absoliučios pilnatvės ir palaimos jausmas. Galėčiau sakyti – tai buvo pusę vasaros besitęsiantis katarsis“ [Lietuvos aidas, 2000.06.23]. Šis sąlytis su Tibeto kultūra ir įsijautimas toks stiprus, kad rašytoja netgi prabilo apie metafizinį kraujo šauksmą, teigė, kad jos kraujo grupė labiau būdinga Azijos, o ne Europos gyventojams. Natūralios gamtos prieglobstyje Rytuose ji patyrė tokią dvasinę palaimą, kuris nustelbia visus civilizacijos teikiamus patogumus. Kai rašytoja sako, kad „po kelionių į Tibetą moka nepakeliamos nostalgijos priepuoliais ir norėtų paskutinius gyvenimo metus praleisti ir numirti Tibete“, aš ją suprantu, kadangi panašus emocinis tarsi antrosios gimtinės ryšys mane sieja su pietine Baikalo pakrante ir tolimos Kamakuros kraštovaizdžiu.

Nenusižengdami tiesai, galime teigti, kad Ivanauskaitė, daug metų klajodama po įvairius Rytų kraštus – Buriatiją, Indiją, Nepalą, Tibetą, šiose klajonėse ieškodama Pažadėtosios žemės, išgyveno esmines dvasines metamorfozes ir atrado pati save. Kelionės, susidūrimas su kitų civilizacijų reliktais suteikė jai daug svarbių kūrybinių impulsų, padėjo susimąstyti apie nenumaldomą laiko tėkmę, amžinybę, žmogaus būties efemerškumą, atskleisti naujas atrodančių žinomais reiškinių briaunas. Savo knygose ji išmintingai moko nesureikšminti kultūrų skirtumų, nuolatos primena apie dažnai ignoruojamus, tačiau daug svarbesnius įvairių rasių, civilizacijų ir tautų žmonių panašumus. Šią tiesą ji suprato keliaudama po įvairius kraštus, bendraudama su žmonėmis, stebėdama mylinčių žmonių, tėvų ir vaikų santykius. Nenustabu, kad Tibete ji nejautė kalbos barjerų, „kadangi tibetiečiai, kaip ir daugelis Rytų tautų žmonių, yra labai iđēmūs, paslaugūs ir tarsi telepatiškai jaučia, kai reikia pagalbos“.

Dėl orientalistinių įtakų poveikio kokybiniai pokyčiai išryškėjo įvairiose Ivanauskaitės gyvenimo ir kūrybinės veiklos srityse, kurios papildė viena kitą, kadangi išplėtojo jusles, meninės intuicijos lakumą, skirtingus pažinimo kanalus. Migravimas tarp skirtingų kūrybinės saviraiškos sričių, nuostatų įvairovė neabejotinai darė teigiamą įtaką kūrybinei jos evoliucijai, kadangi padėjo giliau ir įvairiapusiškiau, skvarbiu intelektualo žvilgsniu pažvelgti į ją dominančius reiškinius bei grynai formalius su vidine architektonika susijusius meno aspektus. Augantis dėmesys literatūrinei formai, žodžio magijai („pastaraisiais metais daug galvojau apie kalbą, taip pat apie neverbalines, žodžiais neišreiškiamas įžvalgas ir atsivėrimus“) jos kūriniuose susipynė su filosofiniais apmąstymais, antropologinėmis, etnologinėmis, religijotyrinėmis žiniomis ir psichologinėmis įžvalgomis.

Ivanauskaitė plačiausiai žinoma kaip daugelio novelių, romanų ir Tibeto kultūros istorijai skirtų knygų autorė. *Jokios lietuvių rašytojos kūryboje neišsiliojo taip galingai visa*

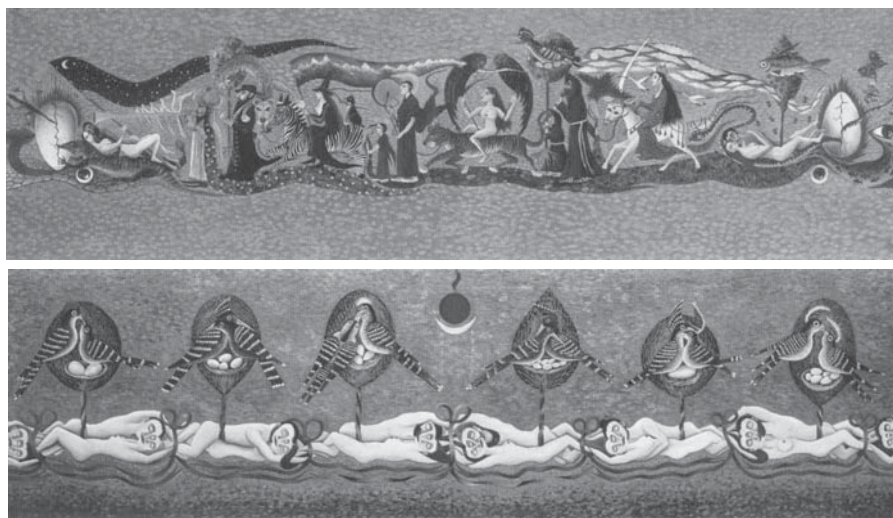
persmelkianti vos ne kosminę prasmę įgavusio moteriškojo geismo galia. Visas knygas, kaip teigia pati, parašė verčiama vidinės būtinybės. Pradėjo novelėmis ir trumpais apsakymais. Pirmasis rinkinys „Pakalnučių metai“ pasirodė 1985 m., kai Jurga dar mokėsi Vilniaus dailės institute. Išleido dar vieną novelių rinkinį – „Kaip užsiauginti baimę“ (1989) ir penkis romanus: „Mėnulio vaikai“ (1988), „Pragaro sodai“ (1992), „Ragana ir lietus“ (1993), „Agnijos magija“ (1995), „Sapnų nublokšti“ (2000). Po kelionių į Himalajus parašė tibetietiškąją trilogiją: „Išstremtas Tibetas“ (1996), „Kelionė į Šambalą“ (1997), „Prarasta pažadėtoji žemė“ (1999).

Tačiau menininkė kartu dirba ir vaizduojamosios dailės bei fotografijos srityse. 1997 m. pavasarį ji pristatė visuomenei parodą „Mandalos“, kurioje eksponavo 108 sukurtus Himalajuose darbus; jie piešti akvarele, kreidelėmis, pieštukais, flomasteriais – čia daug rafinuotos stilizacijos, savitai transformuotų indiškos miniatiūros elementų. Kai kuriuose koliažuose panaudoti Himalajų augalai. Cikle viešpatauja penkios pagrindinės įvairiuose kraštuose skirtingą simbolinę prasmę turinčios spalvos: balta, raudona, geltona, mėlyna ir žalia. Paveiksluose išskirtinę svarbą įgauna imlūs Rytų tautų ir Tibeto simboliai. Šią parodą lydėjo ir papildė 30 fotografijų. Kita fotografijų paroda – „Tibetas – Kita realybė“ 1999 m. buvo eksponuota LITEXPO parodų rūmuose. Trečioji – „Tibeto Mirusiųjų knyga“, XII tapybos darbų ciklas, buvo pristatytas 2002 m. vasarą Vilniuje ir Kaune. Jurgos dailės kūriniai ir fotografijos tarsi papildė literatūrinę kūrybą bei išplečia jos ribas.

Ivanauskaitės fotolakštuose atsispindi pasaulis, pažįstamas iš garsiųjų jau chrestomatinėmis tapusių Normanto fotografijų; atrodo, tie patys kraštai, žmonės, krašto vaizdžiai, tačiau, nepaisant neabejotino jos pirmtako plakatiškos poetikos poveikio, vis dėlto regimi esminiai skirtumai. Jurgos fotolakštuose įprasminas pasaulis yra emocionalesnis, vitališkesnis, intymesnis, jame svarbesnis vaidmuo teikiamas dinamiškai tapybiškai kompozicijai, spalvos emocinio poveikio jėgai. Kai kurie fotolakštai savo kompozicine struktūra („Natiurmortas atsiskyrėlio celėje“, „Žid šventyklos griuvėsiai Lasos mieste“) paremti tapybiškais kadravimo principais.

Įvairios Ivanauskaitės kūrybinės raiškos sritys rodo, kad ji yra „didžiajame pažinimo Kelyje“, kuris gali inicijuoti reikšmingus kūrinius. Kelionės į Rytus ir gilinimasis į budizmo filosofiją jai ne tik padėjo suprasti kitokios vertybių hierarchijos, tačiau svarbiausia – intensyvaus dvasinio gyvenimo svarbą, padėjo išsiugdyti kitokią požiūrį į civilizacijos istoriją, gamtą, žmogų, jo silpnybes, suvokti kitų tautų kultūros vertybių suvokimo ir „atvirumo“ pasauliui svarbą. Nuosirdžių ir gilių egzistencinių apmąstymų kupinų, pasineriančių į žmogaus sąmonę, tyrinėjančių sielos, kūno ir *libido*, t.y. Didžiojo geismo, išsaugančio žmonių giminę ir sukančią didįjį būties ratą, tipologiją, Jurgos knygų apkaltinimas baisiomis nuodėmėmis man atrodo daug daugiau byloja apie pačius kritikus nei apie jų „akylų“ studijų objektą.

Kai ji sako, „kad aš nelaikau savęs rašytoja“ arba kad „nesitapatinu su šia profesija“, tai ne banali arogancija. Šiuose žodžiuose yra daug skausmingai išgyventos gyvenimiškosios išminties ir tiesos, nes jos žmogaus paskirties šiame pasaulyje supratimas yra platesnis, o vertybių hierarchija kitokia nei eiliniam filisteriui. Kūryba, jos vaisiai, pripažini-



mas kiekvienam kuriančiam žmogui yra nepaprastai svarbūs, kadangi padeda patikėti savo jėgomis, išsleisti sparnus ir pakilti virš žemės, jos kasdienės buities, pasaulietinio purvo. Anot Ivanauskaitės, esminio atsiskaitymo ir būties prasmės pateisinimo valiuta jai nėra tekstai ar sukurti dailės kūriniai, „o tos aiškumo pilnatvės nušvitimo akimirkos, tas beveik neverbalizuojamas esmės suvokimas, kai pajunti gavęs atsakymą, kodėl esi pasaulyje ir kas yra Tas, be kurio tavo buvimas nebūtų įmanomas“.

Nepaisant daugybės įvairių neretai paviršutiniškų publikacijų ir vulgarios jos minčių profonacijos Ivanauskaitė, kaip ir jai dvasiškai artimi Švėgžda, Normantas, iki šiol, nepaisant didėjančio tarptautinio pripažinimo, išlieka marginaliniu ir deramai nesuprastu Lietuvoje kultūros reiškiniu. Apie tai prabyla ir pati rašytoja: „Iki šiol jaučiuosi neradusi vietos lietuvių literatūros kontekste ir su kiekviena knyga jame tampanti vis didesniu svetimkūniu. Gal tai – iškreiptas požiūris, bet jis maksimaliai aštrina vos ne kosminės vienatvės jausmą ir sukelia daugybę abejonių savimi. Kūryba man yra labai svarbi gyvenimo dalis, ir jeigu ji iš tikrųjų nieko neverta arba tik vidutiniška, tuomet kartais atrodo, kad geriau rinktis nebūti negu būti“ [Lietuvos rytas, 2000 06 23, p. 22].

Ivanauskaitės kūryboje savitai susipina racionalus mąstymas, geismo sublimacija ir lakios intuicijos polėkiai. Jai labai svarbūs asmeniniai išgyvenimai ir autentiški patyrimai. Į savo kūrinius ji žvelgia kaip į nepriklausomus nuo kūrėjo asmenybės daik-

tus ir prie savo netgi didžiai asmeninių tekstų, knygų, paveikslų, rankraščių neprisiriša. „Dažniausiai knyga, – sako rašytoja, – man įdomi ir brangi tol, kol rašau. Į skaitytojų rankas patekusi, ji tarsi liaujasi buvusi mano dalis ir man priklausyti. Gyvenime vadovaujuosi principu: svarbi pati kelionė, o ne jos tikslas“ [Ten pat]. Tai suprantama, ka-



„Tibeto
Mirusiųjų
knyga“

dangi reiklų sau kūrėją jau padaryti darbai menkai domina, jis išauga iš jų, o jie traukia atgal. Todėl neretam kyla tiesiog patologiškas noras atsikratyti juodraščių, eskizų, išbraukti juos ir žengti į priekį praktiškai įgyvendinant naujus planus. Juk budistai ir daoistai nuolatos tvirtina: nereikia perdėm prisirišti prie savęs, per daug nesureikšminti savos kūrybos, nebijoti skirtis su savo kūriniais, gėrybėmis, kadangi žmogus yra tik dulkelė begaliniame būties rate.

Kūrybines pauzes menininkui ji laiko absoliučiai būtinu dalyku, nes retkarčiais iš tikrųjų reikia sustoti apsižvalgyti ir apmąstyti tolesnius kelius, atitrūkti nuo įprastu tapusio gyvenimo būdo, minčių srauto. Ji tarsi daoizmo ir čan tradicijos menininkai teigia, kad kūrybinę energiją tikslinga naudoti ne tik tam, kas duoda apčiuopiamų rezultatų – knygoms, paveikslams, bet ir ne mažiau svarbiai meditacijai ir kontempliacijai, kuri padeda menininkui naujai netikėtai pažvelgti į jį supančius reiškinius ir išvysti juose kitiems neregimus, tačiau dažnai labai svarbius dalykus. „Kartą, – prisimena ji, – kokias dvidešimt valandų vienoje Indijos geležinkelio stotyje laukdama vėluojančio traukinio pradėjau kažką rašinėti dienoraštyje. Tas kažkas darėsi panašus į prozos gabalą, o paskui visi „Sapnų nublokšti“ tiesiog plūste užplūdo mane kaip kokia lavina. Beliko rašyti toliau, kol atsirado knyga“ [Ten pat]. Apie šios iki šiol brandžiausios knygos atsiradimo procesą ji rašė: „Ši knyga iš dalies atsirado per sapno būseną. Miegodama

sukurdavau ištisus sakinius, frazes ar pastraipas. Miegodama patirdavau ir labai keistą pojūtį – kaip mano pašamonė kuria tolesnę romano eigą ir herojų likimų posūkius. Pabudusi nieko neprisimindavau, bet, atsisėdus prie kompiuterio, tai, kas sapne buvo sukurta, palengva iškildavo į paviršių. Man net būdavo įdomu ir smalsu, kaip baigsis tas ar kitas epizodas, lyg skaityčiau svetimą knygą“ [Ten pat]. Ji kalba apie genetinį savo herojų ryšį su autore ir atitrūkimą nuo prototipų bei savarankišką jų gyvenimą.

Noras išsiveržti iš siauros erdvės, išvysti plačias svaiginančias žvelgiant iš kalnų panoramas, nauji pojūčiai ir pažintis su Rytų religijomis padėjo jai tolerantiškiau žvelgti į skirtingas religijas. Ji pakankamai subrendęs ir išmintingas žmogus, kuris suvokė, kad neverta aukštinti ar žeminti vienos ar kitos religijos, nes jos visos skirtingais keliais veda į vieną ir tą patį tikslą, todėl ir kiekvieno žmogaus valia rinktis sau dvasiškai artimiausią religinės patirties pažinimo kelią. Budizmą, kurį laiko artimiausia iš visų religijų, ji suvokia ne kaip dogmų rinkinį ar formalų išventinimą, ritualų laikymąsi, o pirmiausia nesavanaudišką meilę ir užuojautą kenčiantiems, nesitikint jokio atpildo. Budizmas ją žavi siūlomų būdų įvairove pakeisti žmogaus dvasią. Rašytoja siūlo krikščionybės adeptams, ypač hierarchams, pasimokyti iš budistų tolerancijos bei pakantumo kitoms religijoms pažiuroms.

Žavi Ivanauskaitės savidisciplina, sugebėjimas įveikti europinį egocentrizmą, lietuviškąjį tautinį uždarumą ir noras keisti save kaip unikalią asmenybę laike. Moteriai, ypač iš to uždaro pasaulio, kuriame pusę šimtmečio gyvenome, tokios metamorfozės tolygios žygdarbiui. Ji maištavo prieš pasaulyje susiklosčiusią tvarką, engiamų tautų teisių pamynimą, melagingas visuomenėje nusistojusias konvencijas ir siekė išplėsti jų ribas. Šis iššūkis pasaulio stipriesiems ir sukūrė Jurgą kaip asmenybę, pavertė jos kūrybą svarbesniu reiškiniu už siaurą nacionalinį.

Ivanauskaitė daug laiko ir energijos skiria kovai už pavergtų tautų teises. Ji sielvartauja, kad į kovotojus už Tibeto ir Čečėnijos laisvę galingiausios savo interesus ginančios valstybės žvelgia abejingai. Tibeto tragedija, kaip taikliai pastebėjo rašytoja knygoje „Išstremtas Tibetas“, nepaprastai ryškiai atspindi visos XX a. istorijos esmę. „Laisvajai spaudai tyli Tibeto kancija ir bežadis pagalbos šauksmas atrodo nepakankamai efektingi.... Ar ne tą patį spengiantį pasaulio abejingumą ilgus dešimtmečius kentė ir Lietuva?“ [Ivanauskaitė, 1996, p. 7, 9]. Rašytoja mums nuolatos primena, kad abejingumu ir tylėjimu neatleistinai išduodame tuos, kurie kenčia. Ją iš tikrųjų jaudina pavergtų ir kenčiančių tautų bei žmonių likimas. „Dabar, kai Indijos Gudžarato valstijoje įvyko žemės drebėjimas, ją apraudu kaip savo antrąją tėvynę, kurios žmonės man brangūs kaip broliai ir seserys“.

1999–2002

A. BEINORIAUS ŽVILGSNIS Į INDŲ MĄSTYMO TRADICIJĄ

Knygos įveda mus į nepažįstamus pasaulius, atveria jų savitumą, priartina prie jų ir padeda geriau juos suprasti. Mūsų Rytų kultūromis besidominčiam skaitytojui Audriaus Beinoriaus tekstai, ypač jo knyga „Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje“, suteiks daug dvasinio peno ir žinių apie Indijos mąstymo, sąmonės suvokimo bei savivokos tradicijas. Tačiau ir pirmą kartą su jomis susidūręs skaitytojas patirs atradimų džiaugsmą. Galbūt kai kurios indų klasikinės filosofijos idėjos vakarietiškujų mąstymo kategorijų aplinkoje subrendusį žmogų iš pradžių stebins neįprastumu ir sukels vidinį pasipriešinimą, tačiau gilinantis į indų mąstymo tradicijos pasaulį ir suvokiant jo vientisumą viską nustelbs šios didingos civilizacijos šviesa, savaip paryškinanti ir esminius mūsų aplinkos bruožus.

Orientalistika ir jos sudedamoji dalis indologija iš žmogaus, pasirinkusio šį mokslinio pažinimo kelią, reikalauja ypatingo atsidavimo, meilės, sistemingo darbo, vidinės drausmės ir sugebėjimo sutelkti dėmesį į konkrečius tyrinėjamos kultūros, mąstymo tradicijos aspektus. Indologas mokslininkas bręsta ilgai ir sudėtingai, nes išmokti Indijos ir pagrindines Vakarų kalbas, išstudijuoti šaltinius, filologinę bei humanitarinę Indijos kultūrą reikia daug laiko, pastangų, atkaklumo. Šios knygos autoriaus, kaip ir daugelio jo amžininkų, kelias į Rytų pasaulį ėjo skaitant Schopenhauerio, Nietzsche's, Max Müllerio, Guénono, Coomaraswamy'o, Eliade's, Jungo ir kitų Rytų tautų kultūrų pažinimo svarbą suvokusių mąstytojų knygas, kurios skatino domėtis indiškaisiais šaltiniais. Indija, jos kultūros, filosofijos ir meno pasaulis tvirtai įaugo į Beinoriaus gyvenimą ir tapo jo savastimi.

Retai kuomet darbas su mokiniu būna toks natūralus ir lengvas, kaip su „Sąmonės klasikinėje Indijos filosofijoje“ knygos autoriumi. Iš pradžių buvo nelengva įteigti būtinybę indologijos studijas pradėti ne nuo Indijos vizijos refleksijos Vakarų orientalistikoje, o nuo nuoseklaus ankstyvųjų pamatinių indų civilizacijos šaltinių filologinių ir filosofinių studijų. Taigi sunkiausias buvo pradinis žingsnis, išitraukimas į tyrinėjimą, o vėliau atsivėrusiu nauju keliu buvo žengiama vis sparčiau, kadangi užvaldė didinga Indijos kultūra, gyvos tradicijos ir senosios jos kalbos. Naujo, savu tapusio pasaulio vaizdiny nušvietė gyvenimą, suteikė jam ypatingą prasmę. Kelionės į Indijos žemę tapo natūraliu dvasiniu poreikiu ir praturtino kūrybiškumą gaivinančiomis versmėmis. Beinorius sparčiai ėjo į priekį, suvokdamas, kad rimtai studijuojant indo-



A. Beinorius

logiją reikia nuolatos grįžti prie autentiškų šaltinių ir hermeneutinės bei kontekstinės jų interpretacijos. Jis natūraliai suderino filologo ir filosofo intencijas; sugebėjo pasiūlyti į klasikinių sanskrito, pali tekstų gelmę ir per juos atskleisti indų mąstysenos, kultūros pasaulį.

Mokytojas, glaudžiai bendraudamas su mokiniais, ne tik nepastebimai veikia juos savo pasaulėjauta, mintimis, tačiau ir pats patiria jų poveikį – mokiniai imlesni naujumui, geriau jaučia intelektines savo gyvenamojo meto permainas, todėl ir vyresnius verčia koreguoti savo nuostatas, atsinaujinti.

Beinorius neabejotinai yra vienas profesionaliausių „atsiveriančios“ pasauliui Lietuvos orientalistų, kurie ryžtingai pakilo į mokslo aukštumas per pirmąją mūsų nepriklausomybės dešimtmetį. Jo darbuose jau regimas rimtas akademinis mokslui padėtos indologinės, budologinės ir komparatyvistinės specializacijos pagrindas, o potencialinės galimybės leidžia manyti, kad jis savo tyrinėjimų lauką gerokai išplėsi. Šitai daryti tiesiog būtina, nes negausios tautos mokslininkai šiuo metu privalo iškart imtis daugybės darbų, kad savajai kultūrai atvertų naujas pažinimo sritis, stiprintų ją kaip lygiavertį kultūrinio bendravimo partnerį, sugebantį savaip atsakyti į globalizacijos procesų metamus iššūkius.

Pastaruoju metu įvairiose pasaulio šalyse labai domimasi orientalistinėmis ir komparatyvistinėmis studijomis. Šiuo požiūriu minėta Beinoriaus knyga – neeilinė. Ji puikiai užpildo esamą lietuviškosios humanistikos spragą. Lietuvių kalba tokio lygio originalių indologinių studijų dar neturėjome. Tai pirmasis orientalistų veikalas, atitinkantis tarptautinius akademinius filosofinius ir filologinius tokiems leidiniams keliamus kriterijus. Tai ne „kabinatinė“ knyga, o mokslinių komandiruočių į Indiją ir daugelio metų kruopštaus darbo su autentiškais šaltiniais įvairiuose Indijos mokslo centruose rezultatas. Savo įžvalgas, filosofinių problemų interpretavimo pagrįstumą autorius turėjo progos patikrinti diskutuodamas su Indijos panditais ir su iškiliais tos srities specialistais. Savo ruožtu šis veikalas mūsų kultūroje bus tam tikras indologinių studijų pamatas bei išsamaus tyrinėjimo, sumanaus mokslinių metodų taikymo pavyzdys. Knyga išaugo iš disertacijos teksto, kuris jau pats buvo gerokai pranokęs įprastinę disertaciją. Leidinyje aprėpta didžiulė kultūrinė istorinė erdvė, jai būdinga aiški struktūra, pagrindinių temų ir leitmotyvų spektras. Problemos joje gvildenamos remiantis išsamiai dėstomos medžiagos ir šaltinių pažinimu.

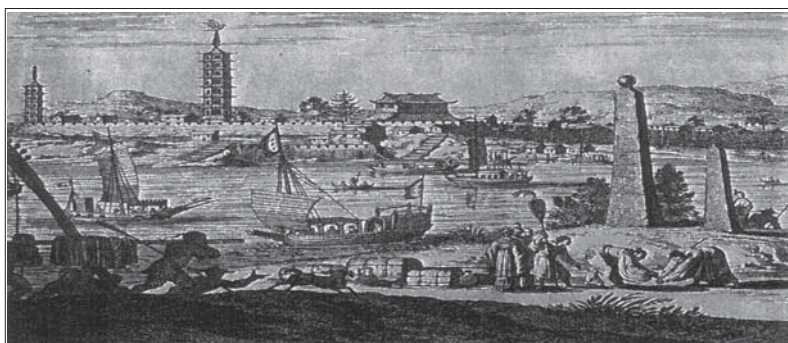
Temos pasirinkimas ir pagrindinių problemų lauko išskleidimas rodo Beinoriaus mokslinių interesų platumą, didžiulio kultūrinio istorinio tarpsnio aprėpimą. Plika akimi matyti, kad autorius įdėmiai išstudijavo daugelį klasikinių indų filosofijos tekstų ir gausią interpretacinę literatūrą. Tekstas parašytas aiškia kalba, perteikiančia indų filosofijos pasaulio savitumą. Žavi ir net stebina autoriaus erudicija, subtilus sko-

nis, gebėjimas sumaniai pasitelkti įvairius metodologinius instrumentus. Perspektyvi dviguba komparatyvistinė analizė: lyginamos indų ir Vakarų mąstymo tradicijos bei kartu dvi itin svarbios indų filosofijos koncepcijos – budistinė Vasubandhaus ir vedantiškoji Šankaros. Tokia metodologinė nuostata išplečia knygoje gvildenamų problemų lauką ir priartina skai-tytoją prie dabartinėje idėjų istorijoje vykstančios polemikos apie skirtingų mąstymo tradicijų polilogo galimybes.

Knygoje ne tik pateikiama konceptuali indų filosofijos sąmonės vizija – joje daug svarbių apmąstymų šiuolaik-
kinėje humanistikoje išsivyravusios kompleksinės komparatyvistinės metodologijos temomis, pagrįstų ir kruopščiai patikrintų duomenų. Skaitant knygą keri ramus dėstymo stilius, nešališka objektyvi analizė bei interpretacija. Pagrindinis šios studijos privalumas – nuosekli filologinė, hermeneutinė, fenomenologinė ir lyginamoji pirminių sanskrito šaltinių analizė. Beinorius priklauso tiems nedaugeliui Lietuvos mokslininkų, kurie didžiai vertina tikslų gvildenamo teksto supratimą, o ši savybė itin svarbi orientalistui, kadangi orientalizmas pirmiausia susiklostė kaip filologinė disciplina. Tokia nuosekliai įgyvendinama metodologinė nuostata padeda išvengti abstrakčių teorinių spekuliacijų ir autoriaus išvadas daro įtikinamas bei pagrįstas. Visus knygos tekstus atsakingai vertė pats autorius.

Studija liudija, kad Beinorius – jau subrendęs mokslininkas, pasižymintis plačia erudicija, būtinu filologiniu ir filosofiniu pasirengimu, gali visapusiškai plėsti ir gilinti indų filosofijos, kultūros istorijos bei lyginamąsias studijas. Jis tarsi meta iššūkį akademiniam provincializmui ir išpūdingai atstovauja Lietuvos mokslui tarptautiniu mastu. Tikiuosi, kad ši pirmoji viltinga kregždė kartu su jau išspausdintais pamatinių Rytų tekstų iš originalo kalbų vertimais taps taip reikalingos mūsų šaliai kokybiškai naujos, paremtos originalių tekstų studijomis, orientalistikos pradžia, stiprins pagarbą didingoms Rytų tautų kultūros tradicijoms.

2000



*Indų religinės
knygos puslapis.
Pala stilius.
Biharas. 1145*

LITERATŪRA

- About R. *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris, 1955.
- Aymes R. *Éssai psychopatologique sur Arthur Schopenhauer*, Bordeaux, 1930.
- Ames, 2000: Эймс Р. Методологические подходы в сравнительном исследовании, *Сравнительная философия*, Москва, 2000.
- Andler Ch. *Nietzsche, Sa vie et sa pensée*, Paris, 1920–1931, vol. 1–6.
- Andrijauskas A. *Meno filosofija*, Vilnius, 1990.
- Andrijauskas A. *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija. Rytai–Vakarai*, Vilnius, 1995 (II leid. 1996).
- Andrijauskas A. *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*, Vilnius, 2001.
- Andrijauskas A. *Tradicinė japonų estetika ir menas*, Vilnius, 2001.
- Andrijauskas A. Komparatyvistinės kultūrologijos erdvės, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2001, p. 13–88.
- Andrijauskas A. Orientalistika ir komparatyvistinės studijos, *Kultūrologija–7. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – II*, Vilnius, 2001, p. 12–168.
- Andrijauskas A. Istorinė Rytų ir Vakarų civilizacijų santykių raida, *Kultūrologija–8. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – III*, Vilnius, 2002, p. 10–194.
- Andrijauskas A. Komparatyvistinės filosofijos metodologinės metamorfozės, *Rytai–Vakarai. Kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 7–41.
- Andrijauskas A. Recherches des principes de “l’Esthétique non-classique”, XIVth. International Congress of Aesthetics “Aesthetics as Philosophy”, Ljubljana–1998, Proceedings, Part 2, Selected Papers, *Filozofski Vestnik*, 2, 1999, Ljubljana, 1999.
- Andrijauskas A. Carl Gustav Jung: gyvenimo ir mąstysenos trajektorijos, *Carl Gustav Jung. Psichoa-nalizė ir filosofija*, Vilnius, 1999, p. 355–383.
- Andrijauskas A. Civilizacijos teorijos metamorfozės ir komparatyvizmo idėjų sklaida, *Kultūra ir civilizacija*, Vilnius, 1999, p. 9–156.
- Andrijauskas A. Daoizmo idėjų pasaulis posmodernistinės kultūros kontekste, *Laozi*, Vilnius, 1997.
- Andrijauskas A. Šopenhauerio idėjų pasaulis, *Šopenhaueris A. Gyvenimiškos išminties aforizmai*, Vilnius, 1994, p. 5–27.
- Andrijauskas A. Emilio Durkheimio sociologizmo principai, *Durkheim E. Elementarios religinio gyvenimo formos*, Vilnius, 1999, p. 494–514.
- Andrijauskas A. Orientalizmas Vakarų filosofijoje ir dailėje, *Orientas–1*, Vilnius, 1991, p. 253–282.
- Andrijauskas A. Rytų pasaulio atradimas, *Krantai*, 1991, Nr. 4/5, p. 12–17, 84–85.
- Andrijauskas A. Grožis ir menas Japonijos estetikoje, *Filosofija, sociologija*, 1994, Nr. 1(13)–2(14).
- Andrijauskas A. Heian epochos estetika, *Filosofija, sociologija*, 1994, Nr. 2(14).
- Andrijauskas A. Historiosophic Value of Postmodernism and the Transformation of the Classical Western Aesthetics, *Aesthetics for the Future*, Cracow, 1996, p. 5–17.
- Andrijauskas A. Iš tapybos ir muzikos sąveikos istorijos. (Nuo romantikų iki M.K. Čiurlionio), *Menotyra*, 1988, Nr. 4.
- Andrijauskas A. Istoriosofinė postmodernizmo reikšmė ir lokalinių dailės diskursų įvairovė, *Kultūros barai*, 1995, Nr. 1, p. 26–30.
- Andrijauskas A. J. Ortegos y Gasseto kultūros ir meno filosofija, *Ortega y Gasset J. Mūsų laiko tema ir kitos esė*, Vilnius, 1999, p. 519–540.

- Andrijauskas A. Japoniškų sodų estetika, *Mokslas ir gyvenimas*, 1995, Nr. 6.
- Andrijauskas A. Japonų No ir bunraku teatrinės estetikos pasauliai, *Lėlė ir kaukė*, Vilnius, 1998.
- Andrijauskas A. Japonų Kamakuros epochos estetika ir menas, *Humanistica*, 2000, Nr. 3(9).
- Andrijauskas A. Japonų klasikinės (*ukiyo-e*) graviūros pasaulis, *100 senųjų japonų graviūrų*, Vilnius, 2000.
- Andrijauskas A. Japonų Muromachi epochos estetika ir menas, *Humanistica*, 2000, Nr. 4(10).
- Andrijauskas A. Klasikinio daoizmo estetika: Laozi, *Filosofija, sociologija*, 1996, Nr. 3.
- Andrijauskas A. Komparatyvistinės kultūrologijos vieta kultūros fenomeną tyrinėjančių mokslų sistemoje, *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, Vilnius, 1999, t. 5, p. 36–86.
- Andrijauskas A. Komparatyvistinės metodologijos principai, *Darbai ir dienos*, 1998, Nr. 8/17, p. 17–24.
- Andrijauskas A. Komparatyvizmas ir Rytų estetikos pasaulis, *Munro T. Rytų estetikos ir meno pasaulis*, Vilnius, 1997, p. 3–25.
- Andrijauskas A. Konfucijus ir konfucianizmas, *Konfucijus. Pokalbiai ir apmąstymai*, Vilnius, 1994, p. 5–55.
- Andrijauskas A. Kultūros universumas: Morfologinės analizės prolegomenai, *Kultūrologija*, Vilnius, 2000, p. 12–166.
- Andrijauskas A. Matsuo Bashō estetikos ir meno pasaulis, *Naujoji Romuva*, 1995, Nr. 6.
- Andrijauskas A. Menas ir grožis Kinijos viduramžių estetikoje, *Filosofija, sociologija*, 1991, Nr. 2.
- Andrijauskas A. Metacivilizacinės kultūros metamorfozės ir globalizacijos prieštaraivimai, *Logos*, 2001, Nr. 25, p. 6–19, Nr. 26, p. 23–33, Nr. 27, p. 13–25.
- Andrijauskas A. Mokslas Rytų ir Vakarų civilizacijų kultūros sistemose, *Humanistica*, 2000, Nr. 1(7), p. 31–50.
- Andrijauskas A. Murosaki Shikibu „Genji monogatari“, *Metai*, 1994, Nr. 12.
- Andrijauskas A. O. Spenglerio lyginamoji istorinė kultūros morfologija, *Liaudies kultūra*, 1997, Nr. 4, p. 56–65.
- Andrijauskas A. Postmodernistinė civilizacijos teorija, *Metai*, 1998, Nr. 4, p. 121–129.
- Andrijauskas A. Postmodernizmo ištakos ir „neklasikinių“ diskursų erdvė, *Miestelėnai. Miestas ir postmodernioji kultūra*, Vilnius, 1995, p. 9–32.
- Andrijauskas A. Zen estetika ir japonų meninė tradicija, *Metai*, 1994, Nr. 3–4.
- Andrijauskas A. Zhuangzi estetikos idėjų pasaulis, *Filosofija, sociologija*, 1997, Nr. 1.
- Andrijauskas A. „Permainų knygos“ idėjų pasaulis, *Metai*, 1995, Nr. 6.
- Andrijauskas, 1997: Андрияускас А. Кизис классики и поиски новой неклассической метафизики (от субъективной онтологии Киркегора и Ницше к постмодернистскому релятивизму), *Песпективы метафизики*, СПб, 1997, с. 7–15.
- Andrijauskas, 1998: Андрияускас А. Историческое значение постмодернизма и восточный эстетический интуитивизм (К вопросу об истинах постмодернистского сознания), *Коневитше О.В. Книга неклассической эстетики*, Москва, 1998, с. 15–37.
- Andriulytė-Aleksienė I. *Senjojo Egipto dailė*, Vilnius, 1968.
- Andriušytė-Žukienė R. Orientalistinis M.K. Čiurlionio kūrybos fonas, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 251–263.
- Anennkov G. Les temps héroïques. Les débuts de l’art abstrait en Russie, *Cimaise*, 1953, Nr. 2.
- Anesaki M. *Art, Life and Nature in Japan*, Rutland–Tokyo, 1973.
- Angel L. *Enlightenment East and West*, New York, 1994.
- Annales*, 1954.
- Antologija mirovoi, 1969: *Антология мировой философии*, Москва, 1969, т. 1.
- Antologija, 1997: *Антология исследований культуры*, Москва–СПб, 1997.

Arbor Mundi, 1993, Nr. 2.

Ariés P. L'histoire des mentalités, *La nouvelle histoire*, Paris, 1978, p. 167–190.

Asaad F. *Préfigurations égyptiennes de la pensée de Nietzsche*, Lausanne, 1986.

Asmus, Izbrannyje, 1971: Асмус В.Ф. *Избранные философские труды*, Москва, 1971, т. 1–2.

Asmus, Problema intuiciji, 1965: Асмус В.Ф. *Проблема интуиции в философии и математике*, Москва, 1965.

„Aš vargšas Robinzonas nugyventoj Europoj“, *Kultūros barai*, 1996, Nr. 8/9, p. 45–50.

Ateisti, 1967: *Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая*, Москва, 1967.

Bagdonavičius V. Bhagavadgitos atgarsiai Lietuvoje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 197–208.

Bagdonavičius V. Sugrįžti prie Vydūno, Vilnius, 2001.

Bahm A. *Comparative Philosophy: Western, Indian and Chinese Philosophies Compared*, Albuquerque, 1977, (1995).

Baldensperger F, Friedrich W. *Bibliography of Comparative Literature*, New York, 1960.

Baltrušaitis J. *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957.

Baltrušaitis J. *Anamorphoses où perspectives creuses*, Paris, 1996.

Baltrušaitis J. *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934.

Baltrušaitis J. *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1939.

Baltrušaitis J. *Le Moyen âge fantastique*, Paris, 1981.

Baltrušaitis J. *Le Style cosmographie au Moyen Âge, Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, vol. 2.

Baltrušaitis J. *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris, 1988.

Barthold V.-V. *La Découverte de l'Asie. Histoire de l'orientalisme en Europe et en Russie*, Paris, 1947.

Bazin G. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris, 1986.

Beinorius A. Budologijos raida kaip Rytų ir Vakarų kultūrų atspindys, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 64–71.

Beinorius A. Indiška filosofinė epistema šiuolaikinės komparatyvistinės filosofijos perspektyvoje, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2001, p. 127–144.

Beinorius A. Religija ir tekstas: žvilgsnis į hermeneutinę orientalizmo problematiką, *Kultūrologija–7. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – II*, Vilnius, 2001, p. 169–189.

Beinorius A. *Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje*, Vilnius, 2002.

Belaid S. *Nietzsche et L'Islam*, Paris, 1981.

Benua, 1912: Бенуа А. Чурлянис, *Речь*, № 39, 10.02.1912.

Berdiajev, 1918: Бердяев Н. *Кризис искусства*, Москва, 1918.

Bergson H. *Écrits et paroles*, Paris, 1959, vol. 1–3.

Bergson H. *L'évolution créatrice*, Paris, 1981.

Bergson H. *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1932, 1965.

Bergson H. *Pensée et mouvant*, Paris, 1934, 1966.

Bergson H. *Actes du colloque de Clermont–Férand 17 et 18 novembre 1989*, Paris, 1990.

Bergson. Dva istočnika, 1994: Бергсон А. *Два источника морали и религии*, Москва, 1994.

Berque A. *Le Souverain et l'artifice: les Japonais devant la nature*, Paris, 1986.

Bibliographie Henri Focillon. Compiled by Louis Grodecki, New Haven and London, 1963.

Blyth R.H. *Zen and Zen Classics*, Tokyo, 1974, vol. V.

Bloch M. *Histoire et historiens*, Paris, 1965.

Bloch M. *La Société féodale*, Paris, 1968.

- Bloch M. Pour une histoire comparée des sociétés européennes, *Revue de synthese historique*, Paris, 1928, t. XLVI.
- Bloch, 1973: Блок М. *Анология истоии*, Москва, 1973.
- Braudel F. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-e–XVIII-e siècle*, Paris, vol. 1–3, 1967, 1978, 1979.
- Braudel F. *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969.
- Braudel F. *Grammaire des civilisations*, Paris, 1987.
- Braudel F. *L'Apport de l'histoire des civilisations*, Paris, 1959.
- Braudel, 1979: Бродель Ф. *Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII в.в.*, Москва, 1979, т. 1.
- Bruner F. Une théorie de la perception dans l'Advaita Vedanta et quelques comparaisons avec la philosophie occidentale, *Revue de théologie et de philosophie*, 1975, Nr. 4.
- Burckhardt J. *Gesamtausgabe*, Stuttgart–Berlin–Leipzig, 1934, Bd XIII.
- Butler C. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-garde*, Oxford, 1980.
- Callcut M. *Five Mountains. The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Harward, 1981.
- Camus A. Nietzsche et nihilisme, *Les temps Modernes*, Nr. 70 (1951).
- Capries E. Steps to a Comparative evolutionary Aesthetics (China, India, Tibet and Europe), *East and West in Aesthetics*. Ed. by G. Marciano, Pisa–Roma, 1997.
- Carr K.L. and Ivanhoe P.J. *The Sens of Antirationalism: The Religious Thought of Zhuangzi and Kierkegaard*, New York – London, 2000.
- Chastel A. *Reflets et regards*, Paris, 1992.
- Chauchard L. *Le bouddhisme: bouddhisme zen et bouddhisme tantrique*, Paris, 1977.
- Chaunu P. *Histoire, science sociale*, Paris, 1974.
- Chaunu P. *La Civilisation de L'Europe classique*, Paris, 1984.
- Cheng F. *L'espace du rêve. Mille ans de la peinture chinoise*, Paris, 1980.
- Cheng F. *Vide et plein: le langage pictoral chinois*, Paris, 1979.
- Chevrier J.-F. *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris, 1989.
- Clair A. *Pseudonyme et paradoxe. La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, 1976.
- Clarke A. G. *Probability Theory Applied to the I Ching*, *Journal of Chin. philosophy*, Honolulu, 1987, vol. 14, Nr. 1.
- Clarke J. J. *Oriental Enlightenment. The Encounter between Asian and Western Thought*, London – New York, 1997.
- Clifford J. Sur l'orientalisme, *Cliford J. Malaise dans la culture*, Paris, 1996, p. 253–279.
- Colette J. *Kierkegaard et la non-philosophie*, Paris, 1994.
- Coli G. *Après Nietzsche*, Paris, 1987.
- Coli G. *Cahiers posthumes III*, Paris, 2000.
- Coli G. *Écrits sur Nietzsche*, Paris, 1996.
- Collins R. *The Sociology of Philosophies: A Global Theory on Intellectual Change*, Cambridge (Mass.), London, 1998.
- Comparative Philosophy. Selected Essays*, Washington, 1983.
- Conche M. *Nietzsche et bouddhisme*, Paris, 1997.
- Conquillhem G. *Le normal et le pathologique*, Paris, 1966.
- Conry Y. Combats pour l'histoire des sciences; lettre ouverte aux historiens des mentalités, *Revue de la Synthèse*, 1984, Nr. 104, p. 363–406.
- Coomaraswamy A. *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, 1956.
- Corbin H. *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Teheran, 1977.
- Courajod L. *Lecons professées à l'École du Louvre, 1887–1896*, Paris, 1901.

- Creel H.G. *Confucius. The Man and the Myth*, London, 1951.
- Creel H.G. *What is Taoism? And Other Studies in Chinese Cultural History*, Chicago–London, 1977.
- Creel, 2001: Крил Х. Г. *Становление государственной власти в Китае. Империя Западная Чжоу*, Москва, 2001.
- Čiurlionis M. K. *Laiškai Sofijai*, Vilnius, 1973.
- Čiurlionis M. K. *Apie muziką ir dailę*, Vilnius, 1960.
- Dao i daoism, 1982: *Дао и даоизм*, Москва, 1982.
- Dawson R. *Confucius*, Oxford, 1981.
- De Chirico G. *Peinture metaphysique, Panorama des arts plastiques contemporains*, par J. Cassou, Paris, 1960.
- De Man P. *Allegories of Reading*, New Haven, 1979.
- Deleuze G. *Le bergsonisme*, Paris, 1966.
- Deleuze G. *Nietzsche et philosophie*, Paris, 1962.
- Delhomme J. *Nietzsche et Bergson*, Paris, 1992.
- Demiéville P. *Choix d'études sinologiques (1925–1970)*, Leiden, 1973.
- Demiéville P. La pénétration du bouddhisme dans la tradition philosophique chinoise, *Cahiers d'histoire mondiale*, 1968, vol. 3, Nr. 1, p. 19–38.
- Derrida J. *De la grammatologie*, Paris, 1967.
- Derrida J. *Eperons: Les styles de Nietzsche*, Paris, 1978.
- Derrida J. *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.
- Deshimaru Taisen. *Le trésor du Zen de Maître Dogen*, Paris, 1986.
- Deshimaru Taisen. *Textes sacrés du Zen*, Paris, 1975–1976, vol. 1–2.
- Deutsch E. *Commentary on J.L. Mehta's Heidegger and the comparison of Indian and Western philosophy*, PEW, 1970, Nr. 20.
- Deutsch E. ed. *Culture and Modernity: East–West Philosophic Perspectives*, Honolulu, 1991.
- Dictionaire de la civilisation japonaise*, Paris, 1994.
- Diemantaitė I. Kinų ir japonų intelektualų (*wenrenhua, bunjinga*) mokyklos tapybos teorija, *Krantai*, 1998, Nr. 3, p. 18–28.
- Diemantaitė I. Laozi ir Zhuangzi idėjų transformacija *wenrenhua* – menininkų intelektualų estetikoje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2002, t. 3, p. 139–149.
- Diemantaitė I. Menininkų intelektualų sąjūdžio sklaida Kinijoje ir Japonijoje (komparatyvistinis aspektas), *Kultūrologija*–8. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – III*, Vilnius, 2002, p. 397–425.
- Dinzelbacher P. *Europos mentaliteto istorija*, Vilnius, 1998.
- Do-Dinh P. *Confucius et l'humanisme chinois*, Paris, 1979.
- Dōgen Zenji. *Gakudōyōjin–shū*, Genève–Paris, 1973.
- Donskis L. *Moderniosios kultūros filosofijos metmenys*, Vilnius, 1993.
- Drevnekitaiskaja filosofija, 1990: *Древнекитайская философия. Эпоха Хань*, Москва, 1990.
- Duby G. *Dialogues*, Paris, 1980.
- Duby G. *Histoire des mentalités, L'histoire et ses méthodes*, Paris, 1961, p. 937–966.
- Duby G. *Le temps cathédrales*, Paris, 1987.
- Duby G. *Razvitije: Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции, Одиссей–1991*, Москва, 1991.
- Dufrenne M. *Esthétique et philosophie*, Paris, 1976, t. 2.
- Dugat G. *Histoire des orientalistes de l'Europe du XII-e au XIX-e siècle précédée d'une esquisse historique des études orientales*, Paris, 1868–1870, vol. 1–3.

- Dupront A. D'une histoire des mentalités, *Revue roumaine d'histoire*, 1970, t. 9, Nr. 3, p. 381–403.
- Durkheim E. *De la division du travail social*, Paris, 1956, 1991.
- Durkheim E., Mauss M. Note sur la notion de civilisation, *L'Année sociologique*. T. XII. 1909–1912, Paris, 1913.
- Duthuit G. *Mystique chinoise et peinture moderne*, Paris, (s. a.).
- Dzen-budizm, 1993: *Дзен-Буддизм*, Бишкек, 1993.
- East and West in Aesthetics*. Ed. by G. Marciano, Pisa–Roma, 1997.
- Elberfeld R. (Hg.) *Komparative Philosophie*, München, 1998.
- Eliot Ch. *Japanese Buddhism*, London, 1935.
- Estetikos istorija. Antologija, t. 1: Senovės Rytai / Antika*. Sudarė A. Andrijauskas, Vilnius, 1999.
- Etiemble R. *Confucius (Maitre K'ung)*, Paris, 1956; 1966.
- Études bergsonniennes. Hommage à Henri Bergson (1859–1941)*, Paris, 1942.
- Febvre L. *Combats pour l'histoire*, Paris, 1965.
- Febvre, 1991: Февр Л. *Бои за историю*, Москва, 1991.
- Fink E. *La philosophie de Nietzsche*, Paris, 1968.
- Firkavičiūtė K. Liturgija ir muzika Lietuvos karaimų dievogarboje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, t. 1, p. 214–223.
- Fischer, 1897: Фишер К. *Философ пессимизма*, Одесса, 1897.
- Foucault M. *Dits et écrits*, Paris, 1994, vol. 1.
- Foucault M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
- Foucault M. *Nietzsche, généalogie de l'histoire*, Paris, 1971.
- Foucault M. *Une archéologie de savoir*, Paris, 1969.
- Foucault M., Deleuze G. Introduction générale, *Nietzsche F. Oeuvres philosophiques complètes*, t. V, 1967.
- Foucault, 1977: Фуко М. *Слова и вещи*, Москва, 1977.
- Frederic L. *Japon: Art et civilisation*, Paris, 1969.
- Freny M. *Nietzsche and Buddhism: Prolegomenon to a Comparative Study*, Berlin, 1981.
- Fung Yu-lan, 1998: Фэн Ю-лань. *Краткая история китайской философии*, СПб, 1998.
- G.G., 1909: Г.Г. Вечер современной музыки в «Салоне», *Речь*, СПб, 12.IV.1909, Nr. 69.
- Gaidenko, 1970: Гайденко П. *Трагедия эстетизма*, Москва, 1970.
- Gaižutis A. *Kultūros vertybės ir erzai*, Vilnius, 1993.
- Ganžan, 1914: Ганжан Ф. *Революция в философии: Учение Бергсона*, Москва, 1914.
- Gedgaudas E. Ugnies žymės, *Kultūros barai*, 1984, Nr. 9, p. 9–11.
- Gelūnas A. Išmokti žiūrėti: Zen tapybos suvokimo fenomenologijos etudai, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, t. 1, p. 174–183.
- Gérard R. *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Nancy, 1963.
- Giles H. A. *Chuang Tzu: Mystic, Moralist and Social Reformer*, Shanghai, 1926.
- Gilson E. *Allucation: Hommage public à Bergson*, Paris, 1967.
- Glavurtič M. Ruska moderna umetnost i revolucija, *Delo*, Beograd, 1967, Nr. 11.
- Goregliad, 1983: Горегляд В. *Ки-но Цураюки*, Москва, 1983.
- Graham A. C. *Chuang Tzu: The Inner Chapters*, London, 1981.
- Granet M. *La pensée chinoise*, Paris, 1934.
- Grigorjeva, 1979: Григорьева Т. *Японская художественная традиция: Основания Японской эстетики: Дзенбудизм, даосизм, конфуцианство*, Москва, 1979.
- Grigorjeva, 1992: Григорьева Т. *Дао и логос*, Москва, 1992.

- Grossir C. *L'Islam des Romantiques, Islam et Occident*, Paris, 1984, t. 1, 1811–1840.
- Grožio kontūrai, Vilnius, 1980.
- Guo Moruo (Kuo Mo Jo), 1961: Го Мо Жо. *Философы Древнего Китая*, Москва, 1961.
- Gusdorf G. *Kierkegaard*, Paris, 1963.
- Guzevičiūtė R. Istorinis Lietuvos bajorijos kostiumas – Rytų ir Vakarų civilizacijų priešpriešos veidrodis, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 282–293.
- Haftmann W. *Malerei der XX. Jahrhunderts*, München, 1954.
- Halliburton D. *Poetic Thinking: An Approach to Heidegger*, Chicago, 1981.
- Hamlyn D.W. *Schopenhauer*, London, 1980.
- Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus*, 2. ed., Madison, 1982.
- Hegel G. *Filosofijos istorijos paskaitos*, Vilnius, 1999, t. 1.
- Hegel, 1965: Гегель Г. *Эстетика. В четырех томах*, Москва, 1969, т. 1, 2.
- Hegel G. *Istorijos filosofija*, Vilnius, 1990.
- Heidegger M. Meno kūrinių prigimtis, *Grožio kontūrai*, Vilnius, 1980.
- Heidegger M. *Rinktiniai raštai*, Vilnius, 1992.
- Heidegger M. *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1950.
- Heidegger M. *Nietzsche*, Pfullingen, 1961, Bd 1–2.
- Heidegger M. *Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern, 1947.
- Heidegger M. *Schellings Abhandlung über das Wesen menschlichen Freiheit (1809)*, Tübingen, 1971.
- Heidegger M. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1960, (1977).
- Heidegger M. *Was ist das – die Philosophie?*, Pfullingen, 1956.
- Henry F, Marsch–Micheli G. Henri Focillon, professeur d'archéologie et du Moyen Âge, *Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1944, vol. XXVI.
- Herbert J. *Aux sources du Japon: Le shintō*, Paris, 1964.
- Herrigel E. *Le zen dans l'art*, Paris, 1970.
- Hesse, 1990: Гессе Г. *Сидхарта*, Москва, 1990.
- Hin Shun, 1950: Хин-Шун. *Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение*, Москва–Ленинград, 1950.
- Hisamatsu S. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tokyo, 1963.
- Hisamatsu S. *Zen and the Fine Art*, Tokyo, 1971.
- Histoire de la peinture moderne*, Genève, 1950, vol. III.
- Hohlenberg J. *L'œuvre de S. Kierkegaard*, Paris, 1960.
- Hübscher, 1962: Хюбшер А. *Мыслители нашего времени*, Москва, 1962.
- Hulin M. *Hegel et l'Orient: suivi de la traduction annotée d'un essai de Hegel sur la Bhagavad-gita*, Paris, 1979.
- I Ching or Book of Changes*. The R. Wilhelm Translation, New Jersey, 1974.
- Yasuda K. *The Japanese Haiku*, Ryland–Tokyo, 1975.
- Ikeda D. *Art et spiritualité en Orient et Occident*, Paris, 1989.
- Il contributo russo alle avanguardie plastiche*, Milano–Roma, 1964.
- Interpreting across Boundaries. New Essays in Comparative Philosophy*, Princeton, 1988.
- Interviu s J. Le Goffom, 1993: Интервью с Ж. Ле Гоффом, *Arbor Mundi*, 1993, Nr. 2.
- Invitation à la culture japonaise*, Paris, 1991.
- Yoshida Kenko, 1988: Кэнко Хоси. *Записки от скуки*, Москва, 1988.
- Istorija estetiki*, 1962: *История эстетики*, Москва, 1962, т. 1.
- Yuriko Nakata. *The Art of Japanese Calligraphy*, New York – Tokyo, 1973.
- Ivanauskaitė J. *Ištremtas Tibetas*, Vilnius, 1996.

- Ivanauskaitė J. *Kelionė į Šambalą*, Vilnius, 1997.
- Ivanauskaitė J. *Prarasta pažadėtoji žemė*, Vilnius, 1996.
- Izutsu T. and T. *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Tehran, 1977.
- J. Ivanauskaitė: mano herojai klonuoti iš manęs pačios, *Lietuvos rytas*, 2000.06.23.
- Jankélévitch V. *Henri Bergson*, Paris, 1999.
- Janz C.P. *Nietzsche. Biographie*, Paris, 1984, vol. 1–2.
- Jaquillard P. et Ung No Lee *Calligraphie, Peinture chinoise et l'art abstrait*, Neuchatel, 1973.
- Jaskūnas V. Indijos meninės kultūros recepcija apšvietos lyginamosiose studijose, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2002, t. 3, p. 232–247.
- Jaskūnas V. Literatūrinė Indijos paradigma ir jos vaidmuo orientalistinėje Vakarų epistemos programoje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2001, t. 2, p. 30–48.
- Jaskūnas V. XVIII–XIX a. orientalizmas Vakarų civilizacinių paradigimų transformacijos perspektyvoje, *Kultūrologija–7. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – II*, Vilnius, 2001, p. 189–210.
- Jaspers K. *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin, 1931.
- Jaspers K. *Nietzsche*, Berlin, 1936.
- Jaspers K. *Vernunft und Existenz*, Gröningen, 1935.
- Jaspers, 1991: Ясперс К. *Истоки и смысл истории*, Москва, 1991.
- Jaspers, 1986: Ясперс К. *Современная техника. Новая технократическая волна*, Москва, 1986.
- Jencks C. *The Language of Post-Modern Architecture*, London, 1980.
- Jencks C. *What is Postmodernism*, London, 1986.
- Juknevičius S. Universalios religijos problema Vivekanandos filosofijoje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 161–169.
- Jullian D. *Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens du XIX-e siècle*, Fribourg, 1977.
- Jullien F. *Le détour et l'accès (Stratégies du sens en Chine, en Grèce)*, Paris, 1995.
- Jullien F. *Proces ou création: une introduction a la pensee chinoise: essai de problematique interculturelle*, Paris, 1996.
- Jullien F. *Une sage est sans idée au L'autre de la philosophie*, Paris, 1998.
- Jung C.G. and M. L. von Franz, J. L. Henderson, e. a. *Man and his Symbols*, London, 1964.
- Jung C. G. *Die Dynamik des Unbewussten, Gesammelte Werke*, Zürich–Stuttgart, 1967, Bd 8.
- Jung C. G. *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Freiburg im Breisgau, 1992.
- Jung C. G. *Psychology and Religion: West and East*, New Hawen, 1967.
- Jung C. G. *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich, 1946.
- Jung C. G. *Über die Entwicklung der Persönlichkeit, Gesammelte Werke*, Zürich–Stuttgart, 1976, Bd 17.
- Jung C. G. *Zwei Schriften über analytische Psychologie, Gesammelte Werke*, Zürich–Stuttgart, 1974, Bd 7.
- Jung C. G. *Psichoanalizė ir filosofija*. Sudarė A. Andrijauskas, Vilnius, 1999.
- Jung, 1989: Юнг К.Г. Проблема души современного человека, *Философские науки*, 1989, № 8, с. 119–126.
- Jurga ir dabar svajoja apie meditacinę olą Himalajuose, *Sekundė–Savaitgalis*, 2001.02.3–4.
- Jurga Ivanauskaitė apie kelionę į Rytus ir save, *Lietuvos aidas*, 2000.06.03.
- Kaipayil J. *Epistemology of Comparative Philosophy: a Critique*, Rome, 1995.
- Kalba Nobelio premijos laureatai, Vilnius, 1997.
- Kalenda Č. Neorientalizmas ekologinėje Vakarų etikoje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 188–196.
- Kaltenmark M. *La philosophie chinoise*, Paris, 1972.
- Kaltenmark M. *Lao-tseu et le taoisme*, Paris, 1965.

- Kandinsky, 1989: Кандинский В.В.(1866–1944). *Каталог выставки*, Ленинград, 1989.
- Kantas I. *Sprendimo galios kritika*, Vilnius, 1991.
- Kapočiūtė A. Rytų teatrinės estetikos įtaka XX a. pradžios Vakarų teatrui, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 302–309.
- Kato Suichi. *Japon. La vie des formes*, Paris, 1992.
- Kaufmann V. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, New York, 1968.
- Kavolis V. Civilizacijos analizė kaip kultūros sociologija, *Sociologija*, 1998, Nr. 2.
- Kavolis V. *Civilizacijų analizė*, Vilnius, 1998.
- Kavolis V. *Dumont versus Eisenstadt, Baltos lankos*, 1995, Nr. 6.
- Kavolis V. *Kultūros dirbtuvė*, Vilnius, 1996.
- Kavolis V. *Moralizing Cultures*, Lanham, 1993.
- Kavolis V. Nuo dailės sociologijos iki moralinių kultūrų, *Proskyna*, 1992, Nr. 5 (23).
- Kavolis V. The Comparative Approach to Social Problems, *Comparative Perspectives in Social Problems* (ed. V. Kavolis), Boston, 1969, p. 1–38.
- Kessler M. *Nietzsche ou dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, 1999.
- Ketu S. *Création et culture, la représentation du la nature dans la peinture monochrome de l'ancien Japon (1334–1614)*, Paris, 1980.
- Kidder J. E. *Japon, naissance d'un art*, Fribourg, 1995.
- Kierkegaard and Contemporary Philosophy, Copenhagen, 1972.
- Kierkegaard S. *Journal*, Paris, 1941–1957, vol. 1–5.
- Kierkegaard S. *Baimė ir drebėjimas*, Vilnius, 1995.
- Kierkegaard S. *Balta lelija*, Vilnius, 1997.
- Kierkegaard S. *Filosofijos trupiniai, arba Truputis filosofijos*, Vilnius, 2000.
- Kierkegaard S. *Journal (Extraits), Études kierkegaardianes par J. Wahl*, Paris, 1949, (1960).
- Kierkegaard S. *L'existence*, Paris, 1967.
- Kierkegaard S. *Liga mirčiai*, Vilnius, 1997.
- Kierkegaard S. *Oeuvres complètes*, Paris, 1972–1980, vol. 1–14.
- Kierkegaard S. *Traité du désespoir*, Paris, 1973.
- Kierkegaard vivant (coloque de Cerisy la Salle), Paris, 1966.
- Kierkegaard, 1894: Киркегор С. *Наслаждение и долг*, СПб, 1894.
- Kierkegaardiana, Kobenhavn.
- Kobzev, 1983: Кобзев А.И. *Учение Ван Янмина и классическая китайская философия*, Москва, 1983.
- Kobzev, 1994: Кобзев А.И. *Учение о символах и числах в китайской классической философии*, Москва, 1994.
- Konfucianstvo v Kitaje, 1982: *Конфуцианство в Китае*, Москва, 1982.
- Konfucijus, *Aprašymai ir pašnekesiai*, Vilnius, 1994.
- Konrad, 1966: Конрад Н. *Запад и Восток*, Москва, 1966, (1972).
- Konrad, 1972: Конрад Н. *Японская литература в образах и очерках*, Москва, 1972.
- Konrad, 1973: Конрад Н. *Очерки японской литературы*, Москва, 1973.
- Konrad, 1974: Конрад Н. *Избранные труды. История*, Москва, 1974.
- Konrad, 1974a: Конрад Н. *Японская литература*, Москва, 1974.
- Konrad, 1977: Конрад Н. *Избранные труды. Синология*, Москва, 1977.
- Konrad, 1978: Конрад Н. *Избранные труды. Литература и театр*, Москва, 1978.
- Konrad, 1980: Конрад Н. *Очерк истории культуры средневековой Японии*, Москва, 1980.
- Konrad, 1991: Конрад Н. *Японская литература в образах и очерках*, Москва, 1991.

- Korobovas V. Žinojimo struktūros *Prajñāpāramitā* tekstuose ir dekonstrukcija, *Kultūrologija*–8. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos* – III, Vilnius, 2002, p. 286–295.
- Krantai, 1991, Nr. 28–29 (specialus Japonijos, Kinijos estetikai ir menui skirtas numeris).
- Krantai, 1998, Nr. 92 (specialus Japonijos kultūrai, estetikai ir menui skirtas numeris).
- Krugly stol, 1997: Круглый стол в институте АН с участием Ричарда Рорти, *Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст*, Москва, 1997.
- Kubilius V. Komparatyvistika atvirame pasaulyje, *Darbai ir dienos*, 1999, t. 8 (17), p. 7–15.
- Kubilius V. *Lietuvių literatūra ir pasaulinės literatūros procesas*, Vilnius, 1983.
- Kuczyński J. *Zamierch mieszczaństwa*, Warszawa, 1967.
- Kultūra ir civilizacija*, Vilnius, 1999.
- Kultūrologija, 1997: *Культурология. XX век. Словарь*, СПб, 1997.
- Kultūrologija. *Straipsnių rinkinys*, Vilnius, 2000, t. 6.
- Kultūros prigimtis*, Vilnius, 1993.
- Kuzmickas B. Žmogaus būties samprata krikščionybėje ir budizme, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos* – 1, Vilnius, 2001, p. 105–126.
- Kwee Swan-Liat. *Methods of Comparative Philosophy*, Leyden, 1953.
- L'Asie de 400 à 1300 dans l'histoire du développement scientifique et culturelle de l'humanité*, UNESCO, Paris, 1969.
- L'Asie orientale et méridionale aux XIX-e et XX-e siècles. Chine, Corée, Japon, Asie du Sud-Est, Inde*, Sous la dir. de H.O. Rotermond, Paris, 1999.
- L'aventure de l'art au XX-e siècle*, Paris, 1992.
- L'Impact planétaire de la pensée occidentale, rend – il possible un dialogue réel entre civilisations?*, Paris, 1979.
- L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX-e et XX-e siècles)*, Strasburg, 1996.
- L'Orient au miroir de la philosophie des lumières au romantisme allemand. Une anthologie, Textes choisis et présentés par M. Crepon*, Paris, 1993.
- Laozi, Vilnius, 1997.
- Larson G.J. and Deutsch E. ed. *Interpreting across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy*, Princeton, 1988.
- Lauckaitė-Surgailienė L. Rytų dailė XX a. pradžios Lietuvoje, *Krantai*, 1998, Nr. 3, p. 68–51.
- Le Goff, 1992: Ле Гофф Ж. *Цивилизация средневекового Запада*, Москва, 1992.
- Le Goff J. Les mentalités: une histoire ambiguë, *Faire de l'histoire*, III, Paris, 1974, p. 76–94.
- Le Roy E. *Une philosophie nouvelle Henri Bergson*, Paris, 1912.
- Les études bergsoniennes*, vol. I, IX, Paris, 1948, 1970.
- Lévy-Brühl L. *Mentalité primitive*, Paris, 1922.
- Lévy-Brühl, 1930: Леви-Брюль Л. *Первобытное мышление*, Москва, 1930.
- Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale deux*, Paris, 1973.
- Linhartova V. *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX-e au XIX-e siècle*, Paris, 1996.
- Lyotard J.-F. *Postmoderne explique aux enfants*, Paris, 1986.
- Liudas Truikys. *Parodos katalogas*, Vilnius, 1979.
- Liudas Truikys. *Parodos katalogas*, Vilnius, 1984.
- Loy D. *Nonduality: A Study in Comparative Philosophy*, New Haven, 1988.
- Loy D. On the Meaning at the I Ching, *Journal of Chin. philosophy*, Honolulu, 1987, vol. 14, Nr. 1.
- Losev, 1977: Лосев А.Ф. *Античная философия истории*, Москва, 1977.
- Losev, 1978: Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*, Москва, 1978.
- Losev, 1988: Лосев А.Ф. *Дезание духа*, Москва, 1988.

- Losev, 1993: Лосев А.Ф. *Бытие. Имя. Космос*, Москва, 1993.
- Loski, 1922: Лосский Н. *Интуитивная философия Бергсона*, СПб, 1922.
- Lou Salomé, 2000: *Лу Саломе сама о себе*, Свердловск, 2000.
- Löwith K. *De Hegel à Nietzsche*, Paris, 1969.
- Löwith K. *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du meme*, Paris, 1991.
- Löwith, 2002: Левит К. *От Гегеля к Ницше*, Санкт-Петербург, 2002.
- Lukacs G. *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin, 1954.
- Lukacs G. *La destruction de la raison*, Paris, 1958.
- MacKenzie J.M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester – New York, 1995.
- Mair V.H. *Experimental essays on Chuang-tzu*, Honolulu, 1983.
- Maliavin, 1985: Малявин В. *Чжуан-цзы*, Москва, 1985.
- Maliavin, 1992: Малявин В. *Конфуций*, Москва, 1992.
- Maliavin, 1993: Малявин В. К типологии цивилизации Востока и Запада, *Проблемы Дальнего Востока*, 1993, № 5, с. 151–159.
- Maliavin, 1995: Малявин В. *Китай в XVI–XVII веках*, Москва, 1995.
- Maliavin, 2000: Малявин В. *Китайская цивилизация*, Москва, 2000.
- Malraux A. *Antimémoires*, Paris, 1967.
- Malraux A. *La création artistique*, Paris, 1948.
- Malraux A. *La métamorphose de dieux*, Paris, 1957.
- Malraux A. *La monnaie de l'absolu*, Paris, 1950.
- Malraux A. *La musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, 1952, vol. 1.
- Malraux A. *La musée imaginaire*, Paris, 1965.
- Malraux A. *La statuaire*, Paris, 1952.
- Malraux A. *Les voix du silence*, Paris, 1951.
- Malraux, 1989: Мальро А. *Зеркало лимба*, Москва, 1989.
- Mandrou R. *Histoire sociale et histoire des mentalités: La France moderne, Aujourd'hui l'histoire*, Paris, 1974.
- Mandrou R. *Introduction à la France moderne (1500–1640): Essai de psychologie historique*, Paris, 1961.
- Mandrou R. *L'histoire des mentalités, Encyclopedia Universalis*, Paris, 1989, vol. 1, p. 479–481.
- Mann, 1955: Манн Т. *Собрание сочинений*, Москва, 1955, т. 10.
- Mann, 1986: Манн Т. *Художник и общество*, Москва, 1986.
- Marino A. *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, 1988.
- Martin J. M. *Le Shintoïsme, religion nationale du Japon, Hong Kong, 1924–1927*, vol. 2.
- Martino P. *L'Orient dans la littérature française au XVII-e et XVIII-e siècles*, Paris, 1906.
- Masanobu Takahashi. *The Essence of Dogen*, London, 1983.
- Masao Miyoshi, Harootunian H. D. (red.) *Postmodernism and Japan*, Durham, 1989.
- Maspero H. *Le taoïsme*, Paris, 1950.
- Maspero H. *Le taoïsme et les religions chinoises*, Paris, 1971.
- Masson-Oursel P. *La philosophie comparée*, Paris, 1923.
- Mauss M. *Oeuvres*, Paris, 1974, t. vol. 1–2.
- McCarty H.E. *The Problem of Philosophical Diversity, Philosophy East and West*, Honolulu, 1959–1960, vol. 9, No. 4.
- Mentalités*, Paris, 1978.
- Merleau-Ponty M. *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, 1953.

- Mesnard P. Préface, Cascales Ch. *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris, 1957.
- Méthode comparative, Foulquié P. *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, 1969.
- Myers B. S. *The German Expressionists, A Generation in Revolt*, New York, 1957.
- Miestelėnai. *Miestas ir postmodernioji kultūra*, Vilnius, 1995.
- Mikalauskas V. Lietuvos arabistika XIX–XX a., *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, t. 1, p. 224–247.
- Mistry F. *Nietzsche and Buddhism: Prolegomenon to a Comparative Study*, New York, 1981.
- Moore C. A. (ed.) *Essays in East–West Philosophy*, Honolulu, 1951.
- Morrison R.G. *Nietzsche and Buddhism. A Study in Nichilism and Ironic Affiniton*, Oxford, 1997.
- Müller-Lanter W. *Physiologie de volonte de puissance*, Paris, 1998.
- Munro T. *Rytų estetikos ir meno pasaulis*, Vilnius, 1997.
- Munsterberg H. *Zen and Oriental Art*, Rutland, 1965.
- Needham J. *Artisans et alchimistes en Chine et dans monde hellénistique*, *Pensée*, 1970, vol. 152, Nr. 1.
- Needham J. *Science and Civilization in China*, Cambridge, 1956, vol. 1–2.
- Nietzsche aujourd'hui*, Paris, 1973, vol. 1–2.
- Nietzsche F. *Apie moralės genealogiją*, Vilnius, 1996.
- Nietzsche F. *Correspondance*, Paris, 1986, vol. 1–2.
- Nietzsche F. *Correspondance. Dernières lettres*, Paris–Marseille, 1989.
- Nietzsche F. *Lettres à Peter Gast*, Paris, 1981.
- Nietzsche F. *Linksmasis mokslas*, Vilnius, 1995.
- Nietzsche F. *Rinktinių raštai*, Vilnius, 1991.
- Nietzsche F. *Samtliche Briefe*, Berlin – New York, 1987.
- Nietzsche F. *Stabų saulėlydis*, Vilnius, 2000.
- Nietzsche F. *Tragedijos gimimas*, Vilnius, 1997.
- Nietzsche F. *Werke*, Leipzig, 1897, Bd 11.
- Nietzsche in seinen Briefen*, Leipzig, 1932.
- Nietzsche, 1901: Ницше Ф. *Полное собрание сочинений*, Москва, 1901, т. 9.
- Nietzsche, 1911: Ницше Ф. *Полное собрание сочинений*, Москва, 1911, т. 3.
- Nietzsche, 1990: Ницше Ф. *Сочинения в двух томах*, Москва, 1990, т. 1–2.
- Nietzsche: cent ans de réception française*, Paris, 1999.
- Nikolajeva, 1986: Николаева Н. С. *Художественная культура Японии XVI столетия*, Москва, 1986.
- Nikolajeva, 1996: Николаева Н. С. *Япония–Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI–начало XX в.*, Москва, 1996.
- Niunkaitė-Račiūnienė A. Tradicinio žydų meno simbolika komparatyvistinėje perspektyvoje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 294–301.
- Niunkaitė-Račiūnienė A. Žydų tradicinio meno savitumas komparatyvistinėje perspektyvoje: simbolis ir archetipas, *Kultūrologija – 8. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – III*, Vilnius, 2002, p. 426–448.
- O'Doherty B. What is Postmodernism?, *Art in America*, 1971, May–June.
- Orientas – 1*, Vilnius, 1991.
- Orient–Occident: rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Paris, 1958.
- Ortega y Gasset J. *Historia como sistema*, Madrid, 1958.
- Ortega y Gasset J. *La deshumanization del arte*, Madrid, 1960.
- Ortega y Gasset J. *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sud. A. Andrijauskas, Vilnius, 1999.
- Ortega y Gasset J. *Obras completas*, Madrid, 1970.

- Ortega y Gasset J. *Triptico*, Madrid, 1959.
- Ortega y Gasset Ch. *Masių sukilimas*, Vilnius, 1993.
- Parkers G. *Nietzsche and Asian Thought*, Cambridge, 1996.
- Paulsen, 1907: Паулсен Ф. *Шопенгауэр, как человек, философ и учитель*, Киев, 1907.
- Peck J. Ed. *Culture et civilisation de la Chine*, Arles, 1997.
- Peltonen P. Mitai ir iliuzijos. Paskutinis interviu su Jurgiu Baltrušaičiu, *Šiaurės Atėnai*, 1990.X.10, Nr. 36.
- Perelomov, 1993: Переломов Л. С. *Конфуций: жизнь, учение, судьба*, Москва, 1993.
- Philonenko A. *Bergson*, Paris, 1994.
- Philosophy East and West*, Honolulu, 1988, Vol. XXXIII, N. 3.
- Pietra R. Le lavis en Chine à l'époque des Song du Sud, *Revue d'esthétique*, Paris, 1983, Nr. 5.
- Poggeler O. *West-East Dialogue: Heidegger and Asian Thought*, Honolulu, 1987.
- Poškaitė L. Kinų mąstymo situatyvumas Vakarų postmodernistinės kultūros orientalizacijoje, *Kultūrologija*–7. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – II*, Vilnius, 2001, p. 211–248.
- Poškaitė L. Šintoizmo įtaka japonų meninio pasaulėvaizdžio formavimuisi, *Krantai*, 1998, Nr. 3, p. 12–17.
- Poškaitė L. Tradicinės kinų kultūros tyrinėjimas tarpcivilizaciniame dialoge, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 72–81.
- Poškaitė L. Žmogaus tapatumo samprata klasikinėje kinų filosofijoje (konfucianizme ir daoizme), *Kultūrologija*–8. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – III*, Vilnius, 2002, p. 225–250.
- Proust M. *A la recherche du temps perdu. La coté de Germantes*, Paris, 1953.
- Raju P. T. *Introduction to Comparative Philosophy*, Carbondale, 1962, Delhi, 1992.
- Rannit A. M.K. Čiurlionis. 1875–1911. *Pionnier de l'art abstrait*, UNESCO, Paris, 1949.
- Rannit A. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis *Lithuanian Visionary Painter*, Chicago, 1984.
- Rannit A. Post scriptum dėl Čiurlionio ir Kandinskio diskusijos, *Draugas* [Chicago], 1979, Nr. 48.
- Razauskas D. Indoiranėnų mitinio vėjo atitikmenys lietuvių tautosakoje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2002, t. 3, p. 37–47.
- Read H. *A Concise History of Modern Painting*, London, 1972.
- Read H. *Trumpa modernios tapybos istorija*, Vilnius, 1994.
- Reding J.-P. La philosophie comparée, *Discours philosophique*, Paris, 1997, p. 1203–1222.
- Reich, 1936: Рерих Н. Чурлянис. (Листы дневника), *Рассвет*, 1936, с. 264.
- Revel J. Mentalités, *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, 1986.
- Revue d'études comparatives. Est–Ouest*, Paris.
- Rygaloff A. *Confucius*, Paris, 1946.
- Ril, Simmel, 1898: Риль А., Зиммель Г. *Фридрих Ницше как художник и мыслитель*, Одесса, 1898.
- Rimkus V. Japonų graviūros „Aušros“ muziejuje, *Kultūros barai*, 1970, Nr. 4, p. 18–21.
- Rytai–Vakarai. Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2002.
- Rytai–Vakarai. Komparatyvistinės studijos – II. Kultūrologija*–7, Vilnius, 2001.
- Rytai–Vakarai. Komparatyvistinės studijos – III. Kultūrologija*–8, Vilnius, 2002.
- Rytai–Vakarai. Kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002.
- Robbe-Grillet A. *Pour nouveau roman*, Paris, 1963.
- Robinet I. *Méditation taoïste*, Paris, 1979.
- Roditi E. Les peintres russe de Montparnasse, *Kikoïne*, Paris, 1973.
- Rohde, 1998: Роде П. *Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни*, Свердловск, 1998.

- Rorthy R. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1980.
- Rosen D. *The Tao of Jung: The Way of Integrity*, New York, 1966.
- Rubavičius V. Globalizacija, postmodernusis būvis ir tautinio tapatumo supratimas, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 108–118.
- Rubavičius V. Romantikų aplinka ir Wilhelmo von Humboldto komparatyvistinė lingvistinė antropologija, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2001, p. 197–213.
- Said E. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London, 1978; 1991.
- Sakalauskas T. *Monologai*, Vilnius, 1981.
- Sansom G. B. *A Short Cultural History*, Tokyo, 1977.
- Sarraute N. *L'ère de soupçon*, Paris, 1975.
- Scharfstein B.-A., Alon I., Biderman S., Daor D. and Hoffmann Y. *Philosophy East, Philosophy West: A Critical Comparison of Indian, Chinese, Islamic and European Philosophy*, Oxford, 1978.
- Scharpe E. *Comparative Philosophy: a History*, London, 1975.
- Scheler, 1994: Шелер М. *Избранные произведения*, Москва, 1994.
- Schipper K. M. *Le corps taoïste. Corps physique – corps sociale*, Paris, 1982.
- Schlechta K. *Le cas Nietzsche*, Paris, 1960.
- Schlegel, 1983: Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика. В двух томах*, Москва, 1983, т. 2.
- Schopenhauer A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, Vilnius, 1995.
- Schopenhauer A. *Werke*, Berlin, 1892, Bd 2.
- Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, 1989.
- Schopenhauer, 1993a: Шопенгауэр А. *Избранные произведения*, Москва, 1993.
- Schopenhauer, 1993b: Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление*, Москва, 1993, т. 1–2.
- Schopenhauer, 1997: Шопенгауэр А. *Об интересном*, Москва, 1997.
- Schopenhaueris A. *Gyvenimo išminties aforizmai*, Vilnius, 1994.
- Schwab R. *La Renaissance orientale*, Paris, 1950.
- Segui Shinichi. Kandinsky et l'Orient, *Hommage à Wasily Kandinsky: Cahiers d'art*, Paris, 1974.
- Seidel A. *La divinisation de Lao Tseu dans le taoïsme des Han*, Paris, 1969.
- Septyni žali obuoliai absoliuto šviesoje (A. Švėgždos mintis užrašė A. Dvilinskaitė), *Kultūros barai*, 1993, Nr. 8/9, p. 23–28.
- Sezemanas V. *Estetika*, Vilnius, 1970.
- Sima Qian, 1956: Сима Цянь. *Избранное*, Москва, 1956.
- Simmel, 1995: Зиммель Г. Конфликт современной культуры, *Культурология XX век. Антология*, Москва, 1995.
- Siren O. *Chinese Painting*, London – New York, 1956–1958, vol. 1–7.
- Sondaitė R. Mitas ir nauda Zhuangzi „Palaimingose klajonėse“, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, t. 1, p. 100–116.
- Soper A. Early Buddhist Attitudes toward the Art of Painting, *Art Bulletin*, XXXII, 2 June, 1950, p. 147–151.
- Sravnitel'naja filosofija, 2000: *Сравнительная философия*, Москва, 2000.
- Stepanianc, 1989: Степанянц М.Т. Восток и Запад: диалог философов, *Вопросы философии*, 1989, № 12, с. 151–157.
- Stepanianc, 1997: Степанянц М. *Восточная философия*, Москва, 1997.
- Stepukonis A. „Pasaulinės filosofijos“ idėja Honolulu komparatyvizmo sąjūdyje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 119–130.

- Sterling Ch. Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, *L'Amour de l'Art*, Paris, 1931.
- Stroux J. *Nietzsches Professur in Basel*, Iena, 1925.
- Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley – Los Angeles – London, 1989.
- Sutkus A. Apie japonų teatrą, *Vėja*, 1920, Nr. 3.
- Suzuki D. T. *Zen Buddhism*, New York, 1956.
- Suzuki D. T. *Zen and Japanese Culture*, New York, 1960.
- Suzuki, 1993: Судзуки Д.Т. *Дзэн-буддизм*, Бишкек, 1993.
- Sverdiolas A. *Kultūros filosofija Lietuvoje*, Vilnius, 1983.
- Sverdiolas A. *Steigtis ir sauga*, Vilnius, 1996.
- Šalkauskis S. *Raštai*, Vilnius, 1990–1994, t. 1–4.
- Šalkauskis S. *Sur les confins de deux mondes*, Genève, 1919.
- Šestov, 1964: Шестов Л. *Умозрение и откровение*, Париж, 1964.
- Šliogeris A. *Būtis ir pasaulis. Tyliojo gyvenimo fragmentai*, Vilnius, 1990.
- Šliogeris A. *Transcendencijos tyla*, Vilnius, 1996.
- Šutskij, 1993: Шутский Ю. *Китайская классическая Книга Перемен*, Москва, 1993.
- Švambarytė D. Apie kelis klasikinės japonų literatūros įvaizdžius No teatro pjesėse (pagal Sakmę apie prinčą Gendži), *Acta Orientalia Vilnensia*, 2002, Nr. 3, p. 9–27.
- Švėgžda A. *Grafika, pastelė, piešiniai, tapyba*, Kaunas, 1994.
- Švėgžda A. Čiurlionio obelys. Pastelė, Druskininkai, 1996.
- Tamošaitis R. *Kelionė į laiko pradžią*, Vilnius, 1998.
- Tamošaitis R. V. Krėvės kūrinių orientalinis aspektas, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 209–214.
- Tamošaitytė D. Rasos kategorija klasikinės indų muzikos estetikoje, *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, t. 1, p. 183–201.
- Tamošaitytė D. Rytų ir Vakarų kultūrų priešara Sri Aurobindo koncepcijoje, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 170–177.
- Tanaka Hidemichi. Reexamination of Japanese Art. Developments in the History of Style in Japan Preceded those in Western Art, Anatomy of Unknown Japan Part III, *Journal of Japanese Trade and Industry*, Special Edition, Tokyo, 2002, p. 15–19.
- Tanaka Hidemichi. Arabism in 15th Century Italian Paintings, *Tōhoku daigaku bigaku...*, Sendai, 1997, Nr. 19, p. 154–133.
- Tanaka Hidemichi. Oriental Scripts in the Paintings of Giotto's Period, *Gazette des Beaux-Arts*, 1989, Mai–Juin, p. 214–226.
- Tanaka Ichimatsu. *Japanese Ink Painting: Shubūn to Sesshū*, New York–Tokyo, 1972.
- Thorthon L. *Les Orientalistes: peintres voyageurs 1828–1908*, Paris, 1983.
- Traktat, 1991: Трактат «Шо Гуа» из «И цзин», *Человек как философская проблема*, Москва, 1991.
- Tumėnas V. Juosta ir audimas kaip simbolis lietuvių ir indų mitologinėse tradicijose: tipologinės sąsajos ir skirtumai, *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, Vilnius, 2002, p. 264–281.
- Turner B. *Orientalism, Postmodernism, Globalism*, London – New York, 1994.
- Turner B.S. (ed.) *Theories of Modernity and Postmodernity*, London – Thousand Oaks, 1995.
- Ueda Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*, Cleveland, 1967.
- Uždavinys A. Hermeneutinė Rytų–Vakarų priešpriešos problema, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2001, p. 179–196.

- Uždavinys A. Islamo civilizacijos bruožai komparatyvistiniu požiūriu, *Kultūrologija*–7. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – II, Vilnius, 2001, p. 249–272.
- Uždavinys A. Neopltoniškoji ir koraniškoji hermeneutika: panašumai ir skirtumai, *Logos*, 1999, Nr. 19, p. 104–108.
- Uždavinys A. Senovės Arabija ir arabai Rytų civilizacijose, *Kultūrologija* – 8. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – III, Vilnius, 2002, p. 251–285.
- Uždavinys A. Šventumo samprata ankstyvojoje krikščionybėje ir sufizme, *Logos*, 1999, Nr. 18, p. 79–86.
- Uždavinys A. *Versmių labirintai*, Vilnius, 2002.
- Vaitkūnas G. Vydūnas ir Rytų idėja lietuvių literatūroje, *Literatūra ir menas*, 1993.07.10–17.
- Vallin G. Elements pour un théorie de la philosophie comparée, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1978, Nr. 168, p. 157–158.
- Vallin G. Pourquoi le non-dualisme asiatique? (Eléments pour une théorie de la philosophie comparée), *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1978, Nr. 168.
- Van Gogh, 1966: Ван Гог В. *Письма*, Москва–Ленинград, 1966.
- Vandier-Nicolas N. *Esthétique et peinture de paysage en Chine (Des origines aux Song)*, Paris, 1982.
- Vandier-Nicolas N. *Le taoïsme*, Paris, 1965.
- Vandier-Nicolas N. *Peintures chinoise et tradition lettrée*, Paris, 1983.
- Venturi L. *Histoire de la critique d'art*, Paris, 1968.
- Vydūnas. *Raštai*, Vilnius, 1990–1992, t. 1–3.
- Vydūnas. *Septyni šimtai metų vokiečių ir lietuvių santykių*, Vilnius, 2001.
- Vieillard-Baron J.-L. *Bergson et bergsonisme*, Paris, 1999.
- Vytautas Kavolis: *asmuo ir idėjos*, Vilnius, 2000.
- Vostok–Zapad, 1988: *Восток – Запад*, Москва, 1988.
- Vovelle M. *Idéologies et mentalités*, Paris, 1982.
- Warburg A. *Essais florentins*, Paris, 1990.
- Watts A. *Psychotherapy East–West*, London, 1969.
- Watts A. *Le bouddhisme zen*, Paris, 1978.
- Watts A. *The Way of Zen*, New York, 1968.
- Wiegand Ch. Russian Arts, *Encyclopedia of the Arts*, New York, 1946.
- Wimmer FM. *Interkulturelle Philosophie. Theorie und Geschichte*, Wien, 1990.
- Windelband, 1905: Виндельбанд В. *История новой философии*, СПб, 1905, т. 1–2.
- Worms F. *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, 2000.
- Worobiow N. M.K. *Čiurlionis der litauische Maler und Musiker*, Kaunas – Leipzig: Pribačis, 1938.
- Zalatorius A. Orientalizmo genezė ir įprasminimas Vinco Krėvės kūryboje, *Mokslas ir Lietuva*, 1991, Nr. 1.
- Zavadskaja, 1970: Завадская Е. *Восток на Западе*, Москва, 1970.
- Zavadskaja, 1975: Завадская Е. *Эстетические проблемы живописи Древнего Китая*, Москва, 1975.
- Zhuangzi, *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos – I*, Vilnius, 2002, p. 385–399.

SUMMARY

The plan for this book and the body of its basic ideas began to form gradually while the author was delving into the problems of cultural, philosophical, and artistic interaction between the peoples of the East and the West. The texts included in this book were written at various times and under various circumstances. They span a long period of time – almost twenty years. They are connected by several fundamental subthemes that have always interested the author and that, as it were, fine-tune the conception of this book and the basic field of the problems under consideration. A comparative view of these problems determined the tripartite structure of this work and the three relatively independent lines of research: Eastern, Western, and Lithuanian. In addition, the author devoted most of his attention to the problems of cultural studies, philosophy, and art history. These texts are connected by comparative methodology, Oriental motifs, and a focus on these problems.

Consisting of three stages and three basic layers of morphological analysis, this research strategy not only determined the way in which the material was selected but also helped reveal, in a more orderly fashion, the distinctive features of Far Eastern cultural, intellectual, and artistic traditions and of the spread of Western consciousness as well as delineate how a sense of Lithuanian cultural identity spread through the reflection of Oriental phenomena and themes. This book discusses in detail how the cultural forms of specific Eastern nations penetrated into Western and Lithuanian culture and seeks to retrace the more significant individual manifestations of Orientalism, as seen by the author, in various spheres of Western and Lithuanian culture. Although many cultural, philosophical, artistic, and existential problems are treated, the discussion of each of them serves to highlight the one fundamental idea that much more connects the different civilizations, cultures, and peoples of this world than separates them.

The first part of this book is devoted to the Far East; it examines the fundamental texts of the civilizations of this region, highlights the distinctiveness of their cultural and intellectual traditions, discusses the main schools of Chinese and Japanese classical philosophy, their place and role in the history of civilization, and explores the cultural, philosophical, aesthetic, and artistic aspects of Confucianism, Taoism, Ch'an, Shinto, and Zen.

Unlike the intellectual traditions of India and the West, which experienced a strong religious influence, that of China almost always preserved its autonomy in regard to religion. Distinctive Chinese features that are immediately noticeable in comparison to other intellectual traditions are the prominence of social, political, and ethical problems, emphatic naturalism, and the exceptional attention given to the relationship between man and the natural world around him. Various schools of classical Chinese philosophy

regard the world of nature as a seamless, harmonious system that functions according to its own Taoist laws, which have been formed through the ages. This attitude gives rise to another feature of the Chinese intellectual tradition, one similar to that of India but different from that of the West: the elevation of nonbeing, i.e., The Great Emptiness, as the potency of being, which unites within itself, first of all, the dialectic of the principles of yin and yang and later also a program for the transformation of all forms of being, from which program all the processes of being unfold.

The ancient Chinese are connected with the traditional philosophical views of the Greeks and the Indians by cosmism but separated from them by the clearly expressed organicistic views characteristic of the Chinese. Characteristic of the Greeks is a spatial understanding of the world surrounding man; thinkers likewise constantly turn their gaze to the cosmos, which is pantheistically regarded as a perfect work of sculptural art, analogous to a beautiful human body. As attested by the text of the Yijing and the rich tradition that has unfolded from it, the Chinese conceive of the world as being in constant flux and metamorphoses, while for the Greeks it is fixed, static like a piece of sculpture.

The next features of Chinese intellectual tradition are holism and complexism. Chinese thinkers perceive the phenomena of the world in their totality, in a seamless yin and yang, in a stream of the five primordial elements and of the metamorphoses of other phenomena of being, in the coherence of their component parts. Everything in the world is interconnected and is in a process of constant change. These different ways of understanding reality are reflected in the fundamental philosophical categories that give meaning to the processes of the world. Western thinkers are united by their use, in various countries and linguistic traditions, of unambiguous categories taken over from the dead languages of the Greeks and Romans. In contrast to the absence of ambiguity in the European categorical apparatus, Chinese intellectual tradition is characterized by polysemy, contextuality, situationalism, and complex structural connections between various categories, philosophical ideas, doctrines, and trends.

The holistic Chinese understanding of the world is oriented toward processes and reflected in mercurial situational categories. In Greek philosophy, each specific term is usually directly connected to the manifestation and existence of a specific object. Hence, we see the absence of ambiguity in Greek categories and the importance of ontological problematics in this philosophy. In Chinese intellectual tradition, categories have more complex functions. Ideogrammatic structures encode not only primordial cosmic elements that symbolize ontological structures but also their interrelationships, which the Chinese usually imagine not as fixed but as reflecting constant processes of change in reality. And finally, in comparison to Greek and Western philosophical tradition, one is struck by the absence not only of developed idealistic theories of the Platonic or Hegelian type but also of the universal instrument of formal logic, which is

common to all Western philosophies, but which Chinese intellectual tradition replaced with numerology and principles it had developed of dialectical thought.

The Japanese, who periodically absorbed powerful impulses from Chinese civilization, went their own distinctive way, one strongly marked by the influence of Shinto, and created many unique cultural and artistic forms whose refinement often surpassed the achievements of their former teachers. In the Shinto worldview, early pagan cults born of enchantment with the beauty of nature became interwoven, in the strangest way, with a deeply thought-out philosophy of life. In contrast to other great monotheistic religions (Buddhism, Jainism, Christianity, Islam) that believe in one God but revere a founder and his teachings, Shinto never had a strict body of dogma and was not a uniform national Japanese religion because it brought together many different local tribal cults that exalted their ancestors and worshipped nature and the elements. Therefore, the concept of the way accurately reflected the indeterminacy of Shinto religious ideals and beliefs.

The idea of an omnipotent god is foreign to Shinto; the essence of its teaching consists of an affirmation of the spontaneity, unity, natural evolution, and ineffability of all the processes of existence, ancestor cults, the exaltation of the vital energy of the universe, animism, and a special reverence for nature. From these values arise the basic elements of the Shinto moral code: the requirements for cleanliness and the call to be guided in everyday life by the natural order of the processes unfolding in the world. In the cultural history of Japan, Shinto played an extraordinarily important role in consolidating national consciousness, powerfully influenced the development of all later Japanese culture, and fostered a special reverence for the world surrounding man and for the constantly changing beauty of nature.

Zen Buddhism, which took root during the Kamakura and Muromachi periods, combined purely Buddhist religious components with Shinto elements and aesthetic theories of Chinese origin. Zen teachings are characterized by esotericism. Many of the distinguishing features of Zen arise from the most important postulates of its worldview, a distinctive understanding of space, time, nonbeing, and emptiness. In Zen Buddhism, there does not exist an idea of the beginning or end of space. Here, everything intermixes and interweaves in an eternal stream of the processes of being. Beyond the boundaries of illusion, something unseen and indescribable is always taking place.

As Zen adepts developed Shinto and Taoist ideas, they ultimately instilled in Japanese consciousness an ecstatic love for nature, which is the main source of artistic inspiration and authentic creative work. For the follower of Zen, everything in nature is spiritual, full of a special awe and enchantment. For this reason, contemplation of the beauty of nature acquires, in Zen Buddhism, a universal religious, ethical, and aesthetic meaning. Zen aesthetics even considers art to be the highest form in which nature expresses itself. This panaesthetic worldview strongly influenced the

consciousness, mentality, and artistic culture of the Japanese. We can see traces of Zen influence in architecture that is sensitively integrated into its natural surroundings, in restrained interiors of soft colors, in ascetic dry gardens, in the refined tea ceremony, in the distinctive aesthetic of *nô* theater, in monochromatic *suibokuga*, *haiga*, *zenga*, and *bunjinga* painting, in the expressiveness of calligraphy, in concise haiku poetry, in ceramics that preserve elements of natural color and texture, and in other fields of applied art.

In the second part of this book, the positions of nonclassical philosophy are examined, as we discuss various aspects of the ideas of Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Heidegger, Ortega y Gasset, Malraux, and other thinkers. We reveal how Western philosophical consciousness has become ontological, aesthetic, and introverted as well as how it has come closer to the intellectual traditions of Eastern nations, and we discuss at length the shift in postmodern cultural, intellectual, and artistic forms.

Supporters of the newly forming nonclassical philosophy rebelled against the metaphysical intellectual tradition that had taken shape in the modern age and had later been dominant for several centuries in the West and sought to change its fundamental attitudes. Hence, there arose a reaction against Enlightenment rationalism and optimism; disappointment grew stronger; the importance of introspection and subjectivity came to the fore. As developed by the founders of nonclassical philosophy, the critique of “false” and “impersonal” rationalism not only meant a rejection of the traditional principles of classical metaphysics, which claimed “universality” and “universal meaning,” but also demonstrated their goal of basing their philosophy on individual human life, or in other words, personal existence with its unique inner world. With the works of these thinkers, that stage in the development of Western philosophy begins which can be called critical or nonclassical. First place is occupied by the idea of the disharmony of the world, whose subjective reflection is “split” consciousness, which has lost contact with traditional concepts of harmony, humanism, goodness, and beauty.

When speaking about the tragedy and alienation of human existence, the founders of nonclassical philosophy tied their hopes to the individual personal will, its ability to reveal its view of life, to realize creative potencies. The distinctive feature of this way of thinking is the refusal to create philosophical systems, the rejection of the principle of systematization, because the unfolding of human existence cannot be reconciled with a closed system. The true calling of philosophy, in their opinion, is “openness,” the constant search for existential truth. Nietzsche did not use the concept of existence the same way that Kierkegaard did. In his “philosophy of life,” he also sought to make the inner essence of personal “life” concrete, to think out the prospects for its existence. In forming the principles of the existential dialectic of his thinking, he

relied on mythological (quasi-mythological) constructions, strove to characterize the highest reality by using irrational methods: symbolism, mysticism, “opaque” description.

When treating the problems of individual human existence, the followers of nonclassical philosophy relied on an understanding of being as nonsubstantial (personality is not something given but a totality of constantly emerging potentials) and at the same time subjectivized their ontological problems. Thus, the strengthening of subjectivist tendencies in post-Hegelian philosophy reached the culmination of its development. “Subjective ontology,” or ontology in the narrow sense of the word, is that which we can call the spontaneous “ego,” which determines the unconscious functioning of human “existence” (Kierkegaard) or “life” (Nietzsche) in a specific individual consciousness. All individual existence is enclosed, as it were, in a subjective environment, but we cannot affirm that it – existence – is subjective.

Subjective ontology seeks to destroy the boundaries separating art and life and to combine them in a seamless absolutized aesthetic phenomenon. Unlike the philosophy of German classical idealism, whose ideal was a science that seeks to know objective truth, that of nonclassical philosophy, which exalted the importance of subjective ontology, was an art that relies on irrational intuition. Like thinkers of the Taoist or Ch’an tradition or masters of Far Eastern landscape painting, they invite one, as it were, to wander in the boundless world of the human spirit. In nonclassical philosophy, even human life is seen as a work of art.

The third part of this book is a response to the developmental processes of Lithuanian culture and art, a lively reaction to phenomena that the author finds both important and moving. This part treats various aspects of the work of M. K. Čiurlionis, S. Šalkauskis, and J. Mačiūnas as well as of people I have personally known: J. Baltrušaitis (the son), L. Truikys, J. Miltinis, V. Kavolis, A. Švėgžda, Ž. Mikšys, A. Šliogeris, P. Normantas, R. Orantas, J. Ivanauskaitė, and A. Beinorius.

An analysis of the historical metamorphoses of the Lithuanian response to the East makes clear the special role of the idea of the Orient in the modern search for a Lithuanian cultural identity. For the Lithuanian intellectual elite, the East was not so much the “other,” a distant exotic world, but rather something spiritually very near, a magic mirror, as it were, in which it sought different sources for its own human physiognomy and mentality from those of the rational Christian West as well as self-knowledge, an understanding of the strengths and weaknesses of its own culture. The discussions that constantly arose in modern Lithuania about a cultural orientation to the East or to the West and the spontaneous efforts to exclude the influence of Western Christian civilization allow one to grasp the exceptionally important function that fell to the idea of the Orient in the search for a Lithuanian cultural identity. It was often an intellectual tool that helped highlight the role of the pagan Baltic substrate in Lithuanian cultural history and to fortify one’s own identity. Indeed, the moderation characteristic

of the Lithuanian mentality, the priority given to contemplation instead of action, an emotional understanding of the world, a special awe for nature, the pagan sacralization of its various manifestations (tree, forest, spring, river, hill, grass snake), and many other things bring us close to the traditional forms of Eastern culture.

The national consciousness promoted by individual Lithuanian intellectuals during the second half of the 19th century and renascent historical reminiscences (vague memories of a glorious historical Lithuanian past revived by the Romantics) bestowed on the idea of the Orient, at the beginning of the 20th century, an almost global, historiosophical, and existential significance. In the Lithuanian Orientalism of the 20th century and in the search for a national identity closely related to it, we can distinguish several basic periods that are directly connected by historical breaks. The first one encompassed the beginning of the 20th century, from the abolition of press prohibitions to the consolidation of independence. The second – the two decades of the existence of the independent Lithuanian state, when the foundations were laid for a modern national culture. The third – the years of the Soviet occupation, which dragged on for half a century. This period is split into two different stages: the first covers the repressions of the Stalin cult and the ensuing years of inertia, and the second – the so-called thaw that ended with the second restoration of independence. During the first stage, the intellectuals and artists who lived and created in the emigration were more active, and during the second, cultural processes were already markedly more vital in Lithuania. And finally, there is the last stage, the one of restored independence, which has continued to the present day.

At the beginning of the 20th century, many of the most eminent personalities of Lithuanian culture, including M. K. Čiurlionis, P. Rimša, M. Dobužinskis, S. Šalkauskis, Vydūnas, V. Krėvė, J. Baltrušaitis (father), Maironis, J. A. Herbačiauskas, B. Sruoga, and others, turned their gaze to the East, where they sought a distinctively Lithuanian contact with the great national cultures of that region. This Orientalist search most clearly revealed itself in the works of Čiurlionis, Vydūnas, and Krėvė. Of a piece with the interest in national artistic traditions, the Orientalism of Čiurlionis was conditioned by the universalism characteristic of his worldview and by the incredible receptiveness of the Lithuanian culture of that time to the refined art of the Far East, in which he discerned new opportunities to enrich the means of contemporary artistic expression. Čiurlionis not only integrated into his own work many principles from the landscape painting of the Far East but also pioneered the development of abstraction, poetic surrealism, and metaphysical painting. Another propagator of Oriental ideas, Vydūnas, was attracted to Indian philosophy because of a reaction against German pragmatism and rationalism. In the Vedantic philosophy of India (his interpretation of which was influenced by the theosophical tradition) Vydūnas found an important ethical frame of reference to help his country achieve spiritual rebirth. Krėvė's interest in the East was determined by the influence of Neo-Romantic Orientalism. He was one of the most

complex and universal figures in Lithuanian literature during the first half of the 20th century, originated a qualitatively new philosophical prose and dramaturgy, and wrote various studies about Indological problems. Krėvė was connected with Indian idealism by fundamental attitudes that permeated his worldview and his literary heroes.

Alongside this first generation of cultural activists, who had restored Lithuanian independence, Orientalist ideas were also cultivated by a new generation of intellectuals and artists formed in a more open society. After coming into close contact with Western civilization and seeing many of its negative aspects, they understood more and more that Lithuania, because its geopolitical situation, was fated to live and create between the worlds of the East and the West. In addition, seeing the one-sided development of an ever more materialistic Western civilization, they felt a hunger to know the cultural and artistic values of spiritually rich Eastern nations idealized by the Romantics (K. Jurgelionis, K. Binkis, V. Mačernis). The increasingly close cultural contacts of artists with various countries, especially France, promoted the spread of the ideas of French Orientalism. It was precisely the so-called Paris pilgrims, i.e., the most talented young specialists, scholars, and artists of various fields (R. Mironas, J. Tysliava, J. Mikėnas, J. Miltinis, L. Truikys, J. Baltrušaitis (son), E. Levinas, A.J. Greimas, M. Gimbutas, S. Ušinskas, V. Vizgirda, L. Kazokas, and many others), who formed a new attitude toward the traditions of world culture and art.

Many of the most eminent cultural activists, people who had grown up or matured under independence, cultivated their Orientalist ideas after World War II in Lithuania (L. Truikys, J. Miltinis, J. Mikėnas) or in the emigration (J. Baltrušaitis son), E. Levinas, M. Schapiro, V. Kavolis, J. Mačiūnas, J. Mekas, M. Gimbutas, A. Lingys; this list was later supplemented by T. Venclova, J. Jurašas, and A. Švėgžda). Of the latter, some achieved great influence beyond the Lithuanian émigré community: J. Baltrušaitis as one of the founders of comparative art studies, V. Kavolis as a specialist in the comparative study of civilizations and, for many years, as the editor of the journal *Comparative Civilizations Review*, J. Mačiūnas as an ideologist for the postmodernist movement *Fluxus*, and J. Mekas as a leader in experimental film.

In Lithuania, as in the rest of the Soviet empire, Orientalism became, during 1960–1990, an important means of opposition to and escape from Marxist ideology. During this period, interest in the philosophy, religions, and art of Eastern nations became, among intellectuals and artists, a more and more popular way of fleeing from a dreary and unacceptable reality. The turning of many Lithuanian intellectuals and artists (Švėgžda, Normantas, Ivanauskaitė, and others) to Eastern cultural traditions, the distinctive interpretation of these traditions, and efforts to draw them into the fund of Lithuanian culture attest to our own rise, after regaining independence, to a new stage of development. These people and others like them are changing the modern Lithuanian mentality. They are opening up new frames of reference for our values and new expanses of knowledge.

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

- Adorno T. 214, 402, 410
Amaterasu 166, 168
Ames R. 26
Andriušytė-Žukienė R. 436, 463
Andriuškevičius A. 434
Anquetil Duperron A.H. 217, 227, 228
Antanavičius V. 556
Aristotelis 130, 228, 243, 292, 347
Artaud A. 431
Asmus V. F. 192
Augustinas 196, 206

Bagdonavičius V. 435
Bairauskaitė T. 435
Balakauskas O. 436, 556
Balčikonis J. 430, 517
Balkevičienė O. 15
Baltrušaitis J. sūnus 15, 428, 429, 487–507
Baltrušaitis J. tėvas 426, 448, 487
Barrault J.-L. 431
Bartulis V. 436
Bashō 179, 410
Batteaux Ch. 200
Batūra R. 435
Baudrillard J. 399, 403
Baumgarten A. 190, 200
Beinorius A. 15, 435, 587–589
Benjamin W. 400, 402
Benua A. 442
Berdiajev N. 334, 354, 444
Bergson H. 12, 14, 23, 188, 200, 204, 212, 214, 236, 291–310, 314, 330, 336, 352, 362, 452, 463, 540
Bilibin I. 441
Binkis K. 429
Blyth R. H. 433
Bloch M. 376, 382, 383, 385
Bložė V. 434
Böcklin A. 456, 458
Bodhidharma 147
Boulez P. 404
Brandes G. 197, 257
Braque G. 449
Braudel F. 385, 386, 520

Brėdikis V. 539
Breton A. 452, 524
Buber M. 214, 334, 339, 410
Budha 146, 166, 230, 275, 280
Budrys P. 432
Bukontas A. 435
Burckhardt J. 233, 560

Cage J. 404, 414, 415, 526–530, 532
Camus A. 259, 262, 287, 365
Carra C. 454
Cézanne P. 372, 537
Chastel A. 492, 498, 505
Chateaubriand F. R. 244, 245
Cheng F. 76, 152
Cheng Hao 138
Cheng Yi 138
Caudel P. 431
Coomaraswamy A. 433, 587
Copeau J. 431
Courajod L. 490
Creel H.G. 26, 53, 82

Čeponis R. 436
Čepulytė G. 435
Čiurlionis M. K. 15, 426, 427, 437–478, 508, 511, 537, 540, 543, 547, 548, 579

Dabulskis A. 434
Dalai Lama 581
Dandaron B. 433
Danielius A. 435
Danilevskij N. 225
Daujotas V. 430, 517
Davydov J. 10
De Chirico G. 438, 444, 451, 453, 456–460, 565
Delaunay R. 445, 449, 451
Deleuze G. 211, 272, 286, 290, 304, 399, 403
Démieville P. 97
Derrida J. 24, 75, 262, 290, 400, 403, 405, 408, 410
Descartes R. 13, 190, 191, 195, 198, 226, 243, 250, 257, 314
Deussen P. 21, 279

- Dichavičius R. 430, 517
Diderot D. 20
Diemantaitė I. 435
Dobužinskis M. 426, 462, 512, 513, 516
Dögen 171–174
Dokšaitė D. 436
Donskis L. 435
Dorival B. 10, 15
Dostojevskis F. 204, 236, 287, 356, 373
Dréma V. 556
Duby J. 377, 384, 385, 388–392
Dufrenne M. 10, 310, 400, 404, 410
Dullin Ch. 431
Dumont L. 520, 522
Durkheim E. 35, 34, 291, 326, 376–378, 383, 520

Eco U. 396
Eisai 171
Eliade M. 587
Eliot Ch. 170
Ernst M. 451, 565

Febvre L. 376, 382, 383, 385
Feng Youlan (Feng Yu-lan) 26, 54
Fichte J.G. 191, 193, 214, 216, 218, 225, 250, 264
Fiedler K. 233, 347, 348, 490
Firkovičiūtė K. 435
Fischer K. 194, 224
Focillon H. 365, 371, 487, 498
Foucault M. 75, 214, 262, 286, 400, 405, 410
Freud S. 312, 314–318, 322, 348
Fu Xi 26

Gadamer H.G. 263
Gaidenko P. 10
Geda S. 434, 556, 570
Gedgaudas E. 512
Gelūnas A. 435, 436
Gilson E. 291
Gimbutienė M. 429
Goethe J. W. 20, 21, 200, 216, 253
Granet M. 35, 76, 107, 131
Greimas A. J. 429, 487, 491
Grigorjeva T. 10
Gruodytė V. 436
Gu Kaizhi 154, 155

Guattari F. 290, 405
Guénon R. 587
Gurskas A. 436
Gutauskas L. 436
Guzevičiūtė R. 436

Hamann R. 196, 243
Hassan I. 403, 405
Hegel G. 13, 49, 125, 191–193, 196, 198, 200, 214, 216, 217, 218, 223–225, 250, 251, 253–256, 276, 422, 557
Heidegger M. 14, 24, 75, 188, 195, 214, 259, 261, 286, 310, 334–346, 348, 365, 399, 402, 410, 557, 559, 560
Herbačiauskas J. A. 426
Hesse H. 75, 410
Hiroshige 469
Hokusai 469
Hölderlin F. 244, 343
Hong Ren 147
Horkheimer M. 214
Hsia Kouei 468, 474
Huang Gonwang 156
Hui Ke 147
Hui Neng 147, 154
Husserl E. 310, 335, 348

Yoshida Kenko 183, 184

Ivanauskaitė J. 15, 436, 578–586
Ivanov Viač. 441, 463

Jaskūnas V. 435
Jaspers K. 26, 201, 214, 259, 261, 263, 290, 334, 410
Jencks Ch. 401
Joyce J. 310, 333, 359, 408
Jokūbonis G. 430
Juškaitis J. 434
Juknevičius S. 435
Jullien F. 76
Jung C.G. 24, 45, 310–333, 382, 587
Jurašas J. 429, 432
Jurgelionis K. 429
Juvet L. 431

Kafka F. 242, 259, 408, 444, 456
Kajokas D. 434

- Kalenda Č 435
 Kaltenmark M. 76
 Kandinsky W. 438, 445–450, 460, 462
 Kant I. 13, 69, 75, 191, 193, 194, 198, 200, 214, 217, 220, 250, 271, 299, 314
 Kapočiūtė A. 436
 Karsavinas L. 550
 Katinas L. 436
 Kavolis V. 15, 429, 518–523
 Kierkegaard S. 10, 12, 13, 75, 77, 86, 150, 188, 189, 193, 195, 197, 198, 200–206, 212, 234–259, 263, 269, 294, 335, 336, 348, 358, 408, 556–558
 Kirabajev N. 10
 Kisarauskas V. 556
 Klee P. 24, 445, 447, 450, 452, 460, 462
 Kline F. 24, 418
 Klinger M. 456, 458
 Kondratas L. 436
 Konfucijus 14, 26, 38, 40, 41, 43, 49–74, 81, 83, 88, 89, 116, 122, 123, 127, 131, 152, 136, 139, 140, 262, 410
 Konrad N. 10, 11, 15, 72, 137, 159
 Korobovas V. 435
 Krėvė V. 426–428
 Kruopis S. 436
 Kubilius V. 426, 435
 Kugevičius A. 435
 Kupka F. 445, 447, 451, 462
 Kutavičius B. 436, 556
 Kuzmickas Br. 435

 Landsbergis V. 463
 Laozi (Lao tzu) 11, 14, 40, 41, 52, 54, 75–83, 89, 90, 93, 96, 108, 110–118, 146, 148, 149, 151, 206, 207, 229, 262, 339, 340, 410, 544
 Larionov M. 441
 Laučkaitė-Surgailienė L. 436, 449
 Laude J. 10
 Le Bot M. 12
 Le Goff J. 376, 384, 385, 392–394
 Legge J. 49
 Leibniz G. W. 20, 49, 190, 192, 198, 243, 378
 Leonardo da Vinci 153
 Leonavičius Br. 430, 436, 517, 561
 Lévy-Brühl L. 376–381
 Levin E. 410
 Liehzi 77, 79
 Lingys A. 429
 Lyotard J.-F. 401, 405
 Loy D. 46
 Lomonosov A. 436
 Losev A. 10, 310
 Loski N. 305
 Löwith K. 194, 268
 Lu Tanwei 155
 Ma Yuan 468, 474, 476
 Ma Lin 156, 468, 474, 476
 Mačernis V. 429
 Mačiūnas J. 429, 524–535
 Mair V.H. 87
 Maironis 426
 Måle E 490
 Maliavin V. 10, 34, 38, 86
 Malipiero R. 24, 414
 Malraux A. 12, 14, 24, 214, 259, 262, 310, 362–374, 406, 410, 431
 Mandrou R. 384, 388, 389
 Mann T. 219
 Marc F. 451
 Marcinkevičiūtė B. 432
 Marcuse H. 400
 Marx K. 134
 Maspero H. 76, 146
 Masson A. 24, 416, 451, 452
 Mathieu G. 24, 416, 527
 Matulaitė D. 436
 Matuliauskas A. 15
 Mauss M. 376, 377, 520
 Max Müller F.M. 21, 587
 Mažeikytė D. 436
 Mekas J. 429, 524
 Mengzi (Mencius) 50, 126–131, 136, 139, 140
 Merleau-Ponty M. 410
 Messiah O. 24, 414
 Mickevičius A. 485
 Miškinis A. 430
 Mieželaitis E. 434
 Mikalainytė D. 15
 Mikėnas J. 429
 Mikšys Ž. 549–555, 561
 Mikulionytė E. 432

- Miltinis J. 15, 429–431
Miro Ch. 24, 451, 452
Mironas R. 428, 429
Miškinis A. 517
Montaigne M. 196, 206, 217, 236, 289, 314
Moore Ch. A. 156
Morandi G. 454
Motiekaitis R. 436
Mozi 130, 131
Mu Qi (Mu Chi) 465, 468
Murosaki Shikibu 410
- Nam Jun Paik 526, 527
Narvilas V. 435
Needham J. 29, 45
Neimantas R. 435
Nekrošius E. 432
Ni Zan (Ni Tsan) 156, 468
Nietzsche F. 10–14, 23, 75, 77, 86, 115, 150, 188, 189, 195–198, 200–202, 204–212, 225, 233, 235, 243, 260–290, 294, 301, 314, 326, 327, 331, 335, 337, 338, 342, 343, 346, 348, 352, 354, 361, 362, 365, 369, 398, 399, 402, 408, 439, 456, 461, 463, 540, 587, 556, 557, 559
Nikolajeva N. 10
Niunkaitė-Raciūnienė A. 435
Normantas P. 15, 436, 572–578
Novalis 216, 244, 249, 264, 299
- Orantas R. 436, 561–571
Ortega y Gasset J. 259, 310, 330, 347–362, 369, 400, 414
- Padegimas G. 432
Panofsky E. 391
Panwitz R. 261, 398
Pascal B. 196, 206, 217, 236, 289, 294
Patackas G. 434
Picasso P. 333, 359, 408, 444, 449
Platelis K. 434, 567
Platonas 243, 347
Plotinas 196, 302
Poškaitė L. 435
Pollock J. 24, 418
Pranckūnas G. 436
Prazauskas A. 435
Proust M. 236, 242, 310, 359, 376, 556
- Radvila Našlaitėlis Mikalojus 423
Radzevičius Br. 556
Rannit A. 446–448, 463, 465
Rauschenberg R. 24
Razauskas D. 436
Repšys P. 539, 556, 561
Ridaux Ch. 15
Riegl A. 233, 347, 365, 490
Rimša P. 426
Robbe-Grillet A. 404
Robinet I. 76
Rolland R. 441
Rorthy R. 398
Rousseau J.-J. 20, 294
Rubavičius V. 434, 435
Rudzinskaitė-Arcimavičienė M. 428
- Sagadejev A. 10
Said E. 18
Saison M. 15
Sarraute N. 310, 404
Sartre J.-P. 259, 334, 403, 410
Schelling F. 191, 193, 200, 214–216, 218, 234, 241, 276, 304, 306, 314, 342, 396
Schiller F. 200, 216, 310
Schipper K.M. 76
Schönberg A. 414, 440, 460, 528
Schopenhauer A. 11, 14, 20, 23, 115, 188–189, 193, 195–198, 200–236, 243, 251, 257, 260, 263, 269, 270, 275, 294, 301, 304, 314, 326, 331, 348, 398, 402, 439, 456, 461, 463, 540, 579, 587
Schukō Murata 469
Sei Shōnagon 410
Seibutis K. 435
Seidel A.K. 76
Senkovskis J. 424
Sesshū 469, 476
Sezemanas V. 433, 445
Shūbun 469, 473, 476
Sima Guang 138
Sima Qian (Sima Chien) 50, 52, 55, 63, 64, 72, 84, 127, 378
Snitkuvienė A. 436
Sodeika T. 435
Sokratas 57, 58, 94, 116, 243
Sondaitė R. 435

- Songailaitė-Balčikonienė R. 430, 517
 Soulages P. 24, 416
 Soutine Ch. 408, 444, 450
 Spengler O. 261, 348, 354, 388, 398, 399, 402, 521
 Spinoza B. 190, 243
 Sruoga B. 426
 Stepukonis A. 435
 Stravinsky I. 414
 Strzygowski J. 490, 493, 495, 497–499
 Sutkus A. 430
 Suzuki D.T. 24, 179, 339, 414, 433
 Sverdiolas A. 480

 Šalkauskis S. 424, 426, 463, 464, 479–486
 Šestov L. 197, 258, 259
 Šliogeris A. 15, 556–560
 Švambarytė D. 435
 Švėgžda A. 15, 429, 436, 536–548, 556

 Tai Chin 156
 Taine H. 233
 Tamošaitis R. 435
 Tamošaitytė D. 436
 Tanaka Hidemichi 15, 161, 168
 Taoyanming 410
 Tenisonas M. 432
 Tieck L. 216, 249
 Tiškevičius B.H. 424
 Tiškevičius M. 424
 Tobey M. 24
 Toynbee A. 310, 388, 396, 410, 479, 519, 521
 Truikys L. 15, 429, 508–517, 536
 Tu Fu 410
 Tumėnas V. 436

 Ueda Makoto 433
 Unamuno M. 234, 348, 360
 Uždavinys A. 435

 Vaitkus J. 432
 Valéry P. 348, 572
 Vandier-Nicolas N. 10, 15, 44, 76
 Varnas S. 432
 Velička E. 436
 Vendlova T. 429, 434.
 Vydūnas 426, 427, 435, 544

 Vigny A. 244
 Vilar J. 431
 Vildžiūnas V. 556
 Viollet-le-Duc E. 490
 Voltaire 20, 49
 Wang Anshi 138
 Wang Chong 77
 Wang Meng 156
 Wang Wei 150, 151, 153, 154, 410
 Wang Xizhi 154
 Wangyangming 140–143
 Warburg A. 490
 Watts A. 43, 48, 119, 144, 169, 433
 Wilhelm R. 49, 318
 Winckelmann J. 200
 Wolff Ch. 190
 Wölfflin H. 365
 Worobiov N. 445, 455
 Wu Daozi 153
 Wu Zhen 156

 Xia Gui 156
 Xie He 154
 Xunzi 126, 131–136

 Zalatorius A. 435
 Zaratustra 274, 285
 Zavadskaja E. 10, 15, 111, 541
 Zeami 181, 410
 Zhang Sengyou 153
 Zhang Yunyan 153, 154
 Zhou Dunyi 138, 139
 Zhu Xi 137–141
 Zhuangzi (Chuang tzu) 14, 50, 76, 80, 84–103, 148,
 149, 151, 176, 206, 207, 229, 252, 253, 262, 281,
 339, 340, 408, 410
 Zi Si (Kong Ji) 50
 Zong Bing 154

 Žukauskienė O. 436

PROFILS DE LA CULTURE, PHILOSOPHIE ET ART (ORIENT-OCCIDENT-LITHUANIE)

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières en lituanien / 5

Préface / 9

PREMIÈRE PARTIE

ORIENT: LES SOURCES DE LA PENSÉE ET DE LA BEAUTÉ

La découverte du monde oriental / 18

La tradition de la pensée chinoise dans une perspective comparatiste / 25

Le monde des symboles du Yi-King / 42

Les principes d'enseignement de Confucius / 49

Lao-Tseu et de philosophie du taoïsme classique / 75

Les „errances dans l'infini“ de Zhuangzi / 84

Les principales d'enseignement du taoïsme classique / 104

L'évolution de philosophie du confucianisme / 122

La spécificité de tradition de pensée de ch'an / 144

Les principes de l'esthétique et de l'art de ch'an / 150

Le rôle du schintoïsme dans la culture japonaise / 157

La mytologie du schintoïsme et les changements historiques / 163

La philosophie, d'esthétique et art du Zen / 169

L'art comme instrument de la translation de l'esprit du Zen / 175

La spécificité de l'esthétique et de l'art du Zen / 181

DEUXIÈME PARTIE

OCCIDENT: L'ESPACE DE LA PENSÉE ET DE LA CRÉATION NON CLASSIQUE

La formation d'une tradition de pensée non classique / 188

La transformation de la tradition de pensée classique occidentale par Schopenhauer / 213

La philosophie de la „crise existentielle“ de Kierkegaard / 234

La révision de la philosophie classique de Nietzsche / 260

La philosophie de l'élan vital de Bergson / 291
Le reflet de la dichotomie Orient et Occident dans la pensée de Jung / 311
La recherche d'une synthèse entre les traditions de pensée orientale et occidentale de Heidegger / 334
La raciovitalisme d'Ortega y Gasset / 347
La nostalgie du monde oriental de Malraux / 362
Les études de théorie de mentalité en France / 375
Les origines du postmodernisme et l'espace d'un discours non classique / 395
Postmodernisme et modernisme / 405
Postmodernisme et relativisme de l'esthétique orientale / 410

TROISIÈME PARTIE

LITHUANIE: SUR LE CONFINS DE DEUX MONDES

Les métamorphoses historiques de la compréhension l'Orient et l'orientalisme lituanien / 422
La création de Čiurlionis dans le contexte de l'art moderne du XXe siècle / 437
L'influence des traditions d'art Extrême Orient sur la création de Čiurlionis / 461
La conception de la synthèse Orient et Occident de Šalkauskis / 479
Orient et Occident dans la conception de l'histoire de l'art comparative de Baltrušaitis / 487
Les motifs orientaux de scénographie de Truikys / 508
Les études comparatives des civilisations orientales et occidentales de Kavolis / 518
L'orientalisme de Mačiunas et le principes d'esthétique de Fluxus / 524
Le minimalisme oriental de Švėgžda / 536
Le regard sur le monde graphique de Mikšys / 549
La recherche du silence de l'être dans les „Fragments de vie silencieuse“ de Šliogeris / 556
Le reflet de la pensée symbolique dans l'art graphique d'Orantas / 561
La monde poétique de pèlerin oriental de Normantas / 572
L'orientalisme tibétain d'Ivanauskaite / 578
Le regard de Beinorius à l'égard de la tradition de pensée de l'Inde / 587

Bibliographie / 590
Résumé en anglais / 606
Index des noms / 613
Table des matières en français / 618
Table des matières en anglais / 620
Table des matières en russe / 622

PROFILES OF CULTURE, PHILOSOPHY, AND ART (EAST–WEST–LITHUANIA)

CONTENTS

Contents in Lithuanian / 5

Preface / 9

PART ONE

EAST: AT THE FOUNTAIN OF WISDOM AND BEAUTY

Discovery of the Eastern World / 18

Chinese Way of Thinking from a Comparative Point of View / 25

World of Symbols in the Book of Changes / 42

Principles of the Confucius' Teaching / 49

Laozi and Classical Taoism Philosophy / 75

Zhuangzi's "Wandering Around the Boundless" / 84

Principal Teachings of Classical Taoism Philosophy / 104

Development of Confucianism Philosophy / 122

Distinctness of the Tradition of Ch'an Thought / 144

Principles of Ch'an Aesthetics and Art / 150

Role of Shintō in Japanese Culture / 157

Shintō Mythology and Its Historical Transformation / 163

Philosophy, Aesthetics, and Art of Zen / 169

Art as an Instrument for Communicating the Zen Experience / 175

Distinctness of Zen Aesthetics and Art / 181

PART TWO

WEST: THE NON-CLASSICAL REALM OF THINKING AND CREATIVITY

Formation of Western Non-Classical Thought Tradition / 188

A. Schopenhauer's Role in the Transformation of Western Classical Thought Tradition / 213

S. Kierkegaard's Philosophy of "Existential Crisis" / 234

F. Nietzsche's Revision of Classical Philosophy / 260

H. Bergson's Philosophy of <i>élan vitale</i> / 291
Reflections of East-West Dichotomy in C. G. Jung's Way of Thinking / 311
M. Heidegger's Search for a Synthesis of Eastern and Western Thought Traditions / 334
J. Ortega y Gasset's Ratiotalism / 347
A. Malraux's Nostalgia for the Eastern World / 362
Metamorphosis of the Theory of Mentality in France / 375
Genesis of Postmodernism and the Realm of "Non-Classical" Discourses / 395
Postmodernism and Modernism / 405
Postmodernism and Eastern Aesthetic Relativism / 410

PART THREE

LITHUANIA: BETWEEN TWO WORLDS

Lithuanian Reception of the East and the Historical Changes in Orientalism / 422
M. K. Čiurlionis' Works in the Context of Modernist Art / 437
Impact of the Far East Arts on M. K. Čiurlionis' Painting / 461
S. Šalkauskis' Conception of an East-West Synthesis / 479
East and West in J. Baltrušaitis' Comparative Art Studies / 487
Eastern Motifs in L. Truikys' Scenography / 508
V. Kavolis' Comparative Studies of Eastern and Western Civilizations / 518
J. Mačiūnas Orientalism and the Principles of the Fluxus Aesthetics / 524
A. Švėgžda's Oriental Minimalism / 536
A Look at Ž. Mikšys' Graphic Art / 549
Search for the Truth of Being in A. Šliogeris' Fragments of Silent Life / 556
Reflections of Symbolic Thinking in Orantas' Graphic Art / 561
Poetic World of P. Normantas the Oriental Pilgrim / 572
J. Ivanauskaitė's Tibetan Orientalism / 578
A. Beinorius Exploration of the Indian Way of Thinking / 587

Bibliography / 590

Index of Names / 606

Summary in English / 613

Contents in French / 618

Contents in English / 620

Contents in Russian / 622

ПРОФИЛИ КУЛЬТУРЫ, ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВА (ВОСТОК–ЗАПАД–ЛИТВА)

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание на литовском языке / 5

Предисловие / 9

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВОСТОК: У ИСТОКОВ МУДРОСТИ И ПРЕКРАСНОГО

Открытие мира Востока / 18

Китайская традиция мышления в перспективе сравнительного анализа / 25

Мир символов «Книги перемен» (Ицзин) / 42

Принципы учения Конфуция / 49

Лаоцзы и классический философский даоизм / 75

«Блуждания в бесконечности» Чжуанцы / 84

Основные философские учения классического даоизма / 104

Развитие философии конфуцианства / 122

Своеобразие чаньской традиции мышления / 144

Принципы чаньской эстетики и искусства / 150

Роль синтоизма в японской культуре / 157

Мифология синтоизма и его историческое развитие / 163

Философия, эстетика и искусство дзэн / 169

Искусство как средство передачи дзэнского опыта / 175

Своеобразие дзэнской эстетики и искусства / 181

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЗАПАД: ПРОСТРАНСТВО НЕКЛАССИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА

Становление неклассической западной традиции мышления / 188

Шопенгауэровская трансформация классической западной традиции мышления / 213

Философия «экзистенциального кризиса» С. Киркегора / 234

Ницшеанская ревизия классической философии / 260

Философия «творческого порыва» А. Бергсона / 291

Отражение дихотомии Востока и Запада в мышлении К. Юнга	/ 311
Поиски синтеза восточных и западных традиций мышления (М. Хайдеггер)	/ 334
Рациовитализм Х. Ортеги-и-Гассета	/ 347
Ностальгия мира Востока (А. Мальро)	/ 362
Метаморфозы теории менталитета во Франции	/ 375
Истоки постмодернизма и пространство неклассических дискурсов	/ 395
Постмодернизм и модернизм	/ 405
Постмодернизм и восточный эстетический релятивизм	/ 410

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЛИТВА: МЕЖДУ ДВУМЯ МИРАМИ

Исторические метаморфозы литовской рецепции Востока и ориентализма	/ 422
Творчество М.К. Чюрлениса в контексте модернистского искусства XX века	/ 437
Влияние дальневосточных художественных традиций на творчество М.К. Чюрлениса	/ 461
Синтез Востока и Запада в концепции С. Шалкаускаса	/ 479
Восток и Запад в компаративистском искусствоведении Ю. Балтрушайтиса	/ 487
Восточные мотивы в сценографии Л. Труйкиса	/ 508
Взаимодействие цивилизаций Востока и Запада в компаративистских исследованиях В. Каволиса	/ 518
Ориентализм Й. Мачюнаса и принципы эстетики «Флюксус»	/ 524
Восточный минимализм А. Швегжды	/ 536
Мир графики Ж. Микшиса	/ 549
Поиски истины бытия в «Фрагментах тихой жизни» А. Шлёгериса	/ 556
Отражение символического мышления в графике Р. Орантаса	/ 561
Мир поэтики восточного пилигрима П. Нормантаса	/ 572
Тибетский ориентализм Ю. Иванускайте	/ 578
Взгляд А. Бейнорюса на индийскую традицию мышления	/ 587
Литература	/ 590
Резюме на английском языке	/ 606
Указатель личных имен	/ 613
Содержание на французском языке	/ 618
Содержание на английском языке	/ 620
Содержание на русском языке	/ 622

Antanas Andrijauskas

An39 Kultūros, filosofijos ir meno profiliai: (Rytai–Vakarai–Lietuva) / Antanas Andrijauskas; Kultūros, filosofijos ir meno institutas. – Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003. – 624 p.: iliustr. – (Bibliotheca Orientalia et comparativa / redkolegija: Antanas Andrijauskas (pirmininkas)... [et al.])
Santr. ang. – Bibliogr. – Asmenvardžių r-klė: p. 613.
ISBN 9986–638–39–9

Pagrindinė knygos idėja – Rytų ir Vakarų tautų kultūros, filosofijos, meno tradicijų sąveika; tema, kuri patraukė nuo pirmųjų mokslo darbų. Knygos tekstai yra rašyti įvairiu laiku ir įvairiomis aplinkybėmis. Juos sieja keli pamatiniai autorių nuolatos dominę potemiai, kurie tarsi styguoja jos koncepciją ir pagrindinį gvildenamų problemų lauką.

Komparatyvistinis požiūris į gvildenamas problemas nulėmė trinarę darbo struktūrą ir tris sąlyginai savarankiškas tyrinėjimo linijas: *Rytų, Vakarų ir lietuviškąją*. Kita vertus, daugiausia dėmesio autorius skyrė kultūrologijos, filosofijos ir menotyros problemoms. Vadinasi, tekstus sieja komparatyvistinė metodologija, dėmesys Tolimųjų Rytų kultūroms ir orientalistiniai motyvai, taip pat kultūrologinių, filosofinių bei menotyrinių problemų lauko išskyrimas. Tokia iš trijų etapų ir trijų pagrindinių morfologinės analizės pjūvių susidedanti tyrinėjimo strategija ne tik lėmė medžiagos atrinkimo būdą, bet ir padėjo nuosekliau atskleisti Tolimųjų Rytų kultūros mąstymo ir meno tradicijų savitumą, Vakarų savimonės sklaidos ypatumus ir parodyti, kaip per Oriento reiškinių bei temų refleksiją skleidėsi vakarietiškojo ir lietuviškojo kultūrinio tapatumo suvokimas. Knygoje nuodugniai aptariamas konkrečių Rytų tautų kultūros formų skverbimasis į Vakarų ir lietuvių kultūrą, siekiama atsekti pavienes, žvelgiant autoriaus akimis, būdingiausias orientalizmo apraiškas įvairiose Vakarų ir lietuvių kultūros srityse.

Knyga skirta visiems, kuriuos domina filosofiniai, religiniai ir meniniai Rytų ir Vakarų kultūrų sąveikos aspektai.

UDK 800+13+7.01

Antanas Andrijauskas

**Kultūros, filosofijos ir meno profiliai
(Rytai–Vakarai–Lietuva)**

Redaktorė Ona Balkevičienė
Dailininkas Adomas Matuliauskas
Maketavo Daiva Mikalainytė

Išleido Kultūros, filosofijos ir meno institutas
Saltoniškių g. 58, 2600 Vilnius
Spausdino UAB „Petro ofsetas“
Žalgirio g. 90, 2600 Vilnius
Užsakymo Nr.