



AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

Vilniaus Gedimino technikos universitetas

TARPKULTŪRINĖ KOMUNIKACIJA: RYTŲ AZIJOS DAILĖS POVEIKIS IR FENOMENOLOGINIŲ IDĖJŲ SKLAIDA POSTIMPRESIONIZMO ESTETIKOJE

Cross-cultural Communication: Influence of East Asian Art and Phenomenological Background of Postimpressionism Aesthetic

SUMMARY

The author analyzes specific topic of cross-cultural communication between modernist painters of late XIX-early XX centuries and East Asian aesthetic, unveil Oriental influences in works of chosen European painters. Many Impressionist and Post-Impressionist painters were attracted with Japanese prints, collected them and created various graphic work as well as the oil paintings that in their composition, color, and imagery were directly influenced by Japanese *ukiyo-e* prints. In this paper the main attention is focused toward the works of Cezanne and van Gogh whose apart quite superficial influence of colorful prints also has something common with much more subtle Chinese and Japanese ink painting and aesthetic of Daoism. The author argues that tradition of Daoism as well as Chinese and Japanese ink landscape painting helps to understand direct, pre-reflective look, perceiving a depth of surrounding world and things as they present themselves that could be seen on the artworks of Cezanne and van Gogh. Typical for those painters overpassing of various preconceptions, suspending of traditional viewpoint and ability to get astonished by simple and rude beauty of nature caused that phenomenological philosophers as Heidegger and Merleau-Ponty get interested and thoroughly analyzed their artworks.

SANTRAUKA

Straipsnyje svarstomos priežastys, dėl kurių XIX–XX a. sandūroje modernizmo menininkai ėmė kryptingai domėtis Rytų Azijos mąstymo tradicijomis bei estetikos principais, parodoma, kaip tos tradicijos paveikė jų kūrybą. Įvairūs impresionizmo ir postimpresionizmo menininkai domėjosi japonų *ukiyo-e* estampais, juos

RAKTAŽODŽIAI: komparatyvistika, Rytų Azijos dailė, modernizmas, postimpresionizmas, daoizmas.

KEY WORDS: Cross-cultural communication, East Asian painting, modernism, Postimpressionism, Daoism.

kolekcionavo, kopijuodavo bei parafrazuodavo savo kūryboje. Daugiausia dėmesio skiriama Cezanne'o ir van Gogho kūrybai, kurioje greta gana paviršutiniško ir fragmentiško domėjimosi spalvotais japonų estampa is žvelgiamos ne tokios akivaizdžios, tačiau daug gilesnės sąsajos su daoistų mąstymo tradicija bei kinų ir japonų peizažine tušo tapyba – juos sieja artima pasaulėžiūra, ypač pozityviosios tuštumos samprata, tiesioginis, ikirefleksyvus santykis su gamta, gebėjimas prasiskverbti prie pačių daiktų, perteikti nesužmogintą, utilitariniu, praktiniu žvilgsniu neprijaukintą tikrovę. Grindžiama mintis, kad Cezanne'ui ir van Goghui būdingas gebėjimas suskliausti išankstines nuostatas ir prasiskverbti prie „pačių daiktų“ ir lėmė, jog šių dailininkų kūrybinio palikimo susidomėjo tokie fenomenologinės filosofijos atstovai kaip M. Heideggeris ir M. Merleau-Ponty.

ĮVADAS

XIX–XX a. sandūros Vakarų Europoje, ypač Paryžiuje, tuomet tapusiam avan-gardo Meka, menininkų dėmesį vis dažniau patraukdavo neeuropinė kultūra. Tokį susidomėjimą skatino modernizmo dailininkų programinis siekis atsisakyti ikimodernistiniam menui būdingo realizmo. Ši tendencija ypač sustiprėjo pirmaisiais XX a. dešimtmečiais, kai per Europą persirito banga manifestų, raginančių įveikti, atmesti ar net sunaikinti visą tradicinį meną¹. Tokią situaciją puikiai atspindi garsusis *Futuristų manifestas*, kuriame raginama niekinti bet kokią *mi-metinę*, t. y. į tikrovės atvaizdavimą orientuotą, meno sampratą. Savais būdais su realizmu mene kovojantys ekspresionistai, kubistai, abstrakcionistai, siurrealistai, primityvistai, konceptualistai įkvėpimo ėmė ieškoti būtent neeuropinėje dailėje. Minimalistinė kinų ir japonų dailė, primityvusis Afrikos ir Okeanijos menas įkvėpdavo ieškoti naujų meninės išraiškos priemonių ir padėjo įtvirtinti kokybiškai skirtingas estetines kategorijas. Būtent iš Rytų Azijos, ypač kinų ir japo-

nų, estetikos ir dailės modernistai perėmė tuštumos, Nesaties, nutylėjimo, pauzės, tuščios neužtapytos erdvės sampratą, jų veikiami pradėjo vertinti minimalizmą, atsitiktinumą, asimetriją. Rytų Azijos meno kūriniai ir estetikos principai Vakarų postimpresionistus ir kitus modernizmo atstovus paskatino žavėtis tuo, kas slėpinga, nenusakoma, perteikiama tik per užuominas.

Modernizmo estetikoje ir dailėje vykusios tarpkultūrinės komunikacijos kelia įvairių klausimų. Kas į XIX–XX a. sandūros Europą atnešė Rytų vėjus ir kaip jie paveikė Vakarų dailės transformacijas? Kodėl modernistai susidomėjo Rytų Azijos menu ir kaip jų kūryboje pasklido orientalistiniai siužetai? Kuo Cezanne'o ir van Gogho tapybos forma, stilius ir siužetai artimi Rytų Azijos menui? Ar artima ir kuo jų pasaulėžiūra bei žvilgsnis į tikrovę? Remiantis komparatyvistiniu ir fenomenologiniu metodais bus ieškoma atsakymų į šiuos ir panašius klausimus, nagrinėjama globalėjančiame pasaulyje aktuali tarpkultūrinio dialogo problematika.

RYTŲ AZIJOS DAILĖS IR ESTETINIŲ PRINCIPŲ ĮTAKA BEI ATSPINDŽIAI

Visą modernizmo kultūrą ženklina naujų idėjų, temų bei meninės išraiškos priemonių ieškojimas. Modernizmo filo-

sofai, rašytojai ir dailininkai kūrybinio įkvėpimo dažnai ieškodavo būtent neeuropinėse tradicijose. Tad neturėtų stebinti



Pav. 1. Japonų Satsuma paviljonas Pasaulinėje parodoje (Paryžius, 1867)



Pav. 2. Kinų paviljonas Pasaulinėje parodoje (Paryžius, 1867)

ti XIX a. Europoje išaugęs susidomėjimas Rytų kultūra. Pabandykime trumpai apžvelgti prancūzų susidomėjimą Rytų Azijos menu, kuris žavėjo ir įkvėpdavo ne vieną modernizmo dailininką. Mokslininko ir archeologo Emilio Guimet pastangomis XIX a. septintame–aštuntame dešimtmečiais Paryžiuje buvo surengta turtinga indų, kinų ir japonų dailės ir skulptūros kolekcija, vėliau tapusi garsaus *Guimet muziejaus* pagrindu. 1867 m. Paryžiuje vykusioje Pasaulinėje parodoje (*Exposition Universelle*) didelį susidomėjimą sukėlė Japonijos ir Kinijos paviljonai, kuriuose buvo demonstruojami įvairūs vaizduojamosios ir taikomosios Rytų Azijos dailės kūriniai. Augantis susidomėjimas Rytų Azijos menu lėmė, kad 1878 m. Paryžiuje surengtoje pasaulinėje parodoje buvo eksponuojama dar gausesnė įvairių indų, kinų ir japonų vaizduojamosios ir taikomosios dailės kūrinių kolekcija. Dailės kritikas Ernestas Chesneau teigė, kad ši paroda liudija gyvą susidomėjimą Rytų Azijos, ypač japonų, daile, kuri žavi spalvų įvairove ir netikėtomis kompozicijomis². Ne tik reguliariai Paryžiuje rengiamose pasaulinėse parodose, bet ir mažesnėse, lokalinėse parodose buvo demonstruojami tokie kinų ir japonų taikomosios dailės kūriniai kaip keramikiniai indai, interjero dekorai, pertvaros bei širmos ir tapybos darbai, ypač japonų *ukiyo-e* medžio raižiniai (estampai). Parodose lankytojai greta masiškai po Europą pasklidusių dekoratyvinių raižinių galėdavo pamatyti ir daug subtilesnius bei meniškesnius monochrominės kinų ir japonų *sumi-e* tušo tapybos ir kaligrafijos darbus, kurie atskleidė japonų estetikos ir dailės ištakas tūkstantmetėje kinų kultūroje.

Pažvelkime, kas siejo ankstyvuosius modernizmo menininkus su egzotiška Rytų Azijos daile. Postimpresionizmo ir simbolizmo menininkai žavėjosi kinų ir japonų meno kūriniais, ypač japonų medžio raižiniais, jų spalvomis bei išraiškingumu, pamėgo japonų paveikluose populiarius siužetus, naudojo japonams būdingą tapybos techniką ir orientalistinius motyvus. Labiausiai modernizmo dailininkai pradėjo domėtis dekoratyviniais spalvotais japonų medžio raižiniais, kurių pavadinimas (*ukiyo-e*) verčiamas kaip „kintančio, nepastovaus pasaulio paveikslai“. Japonų estampų kolekcijas buvo sukaupę tokie menininkai kaip Claude'as Monet, Henri Matisse'as, Pierre-Auguste'as Renoiras bei Henri Toulouse-Lautrecas, kurių kūryboje gausu orientalistinių motyvų, japonų medžio raižiniams būdingų gyvenimo džiaugsmo nuotaikų ir hedonistinių motyvų, iš kurių ypač populiarios buvo meilės, švenčių, šokių, kurtizanių kasdienybės siužetai³. Šiame straipsnyje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į tokius postimpresionistus kaip Paulis Cezanne'as ir Vincentas van Goghas, kuriuos su Rytų estetika ir daile siejo ne tik stiliaus ir siužeto plotmės, perimtos iš medžio raižinių, bet ir jų pasaulėžiūroje esama panašumų su kinų ir japonų mąstymo tradicijomis ir monochrominės tušo tapybos estetika.

Cezanne'as, kaip ir daugelis tuometinių menininkų, susipažino su spalvotais japonų medžio raižiniais bei su daug subtilesne monochromine tušo tapyba, kurios pavyzdžių buvo eksponuojama dailininko aplankytose parodose bei puošė populiaraus rašytojo E. Zola namus, kuriuose Cezanne'as buvo dažnas svečias. Įvairialypę japonų medžio raiži-



Pav. 3. Katsushika Hokusai. Suva ežeras Shinano provincijoje. Iš serijos 36 Fuji kalno vaizdai (1830)

nių įtaką liudija ir Cezanne'o drobės. Veikiausiai būtent šių margaspalvių estampų paveiktas dailininkas atsisako kontūro, o objektus ėmė vaizduoti cilindro, rutulio, kūgio pavidalais, išgaunamais pasitelkus spalvines dėmes, o ne linijas. Ne tik siekdamas įveikti impresionistų susižavėjimą trumpalaikiais šviesos blyksniais ir paviršniais efektais, bet ir susižavėjęs japonų raižinių abejingumu šviesos efektams, Cezanne'as demonstratyviai atsiriboja nuo šviesos problematikos. Viename iš laišku Emiliui Bernardui jis netgi pareiškia, kad „šviesa dailininkui apskritai neegzistuoja“⁴. Perspektyva, iš kurios šis dailininkas regėjo gamtą, neretai primena kinų bei japonų paveiksluose taikomą perspektyvą. Pavyzdžiui, į tolumoje esantį kalną jis mėgo žvelgti iš aukštai esančios perspektyvos, šitaip demonstruodamas kinų me-

nininkams būdingą erdvės traktavimą, kurį Guo Xi vadino „platumos toluma“⁵. Būtent tokia perspektyva dažnai taikoma Cezanne'o mėgstamo japonų dailininko Katsushika Hokusai estampuose, pavyzdžiui, paveiksle *Suva ežeras Shinano provincijoje*, kuriame ramus švytintis ežeras, pirmajame plane regima trobelė ir pušis bei fone atsiveriančios kalvos pavaizduoti iš aukštos perspektyvos, tarytum iš paukščio skrydžio.

Cezanne'o atkakliai tapyti šv. Viktorijos kalno peizažai stilistiškai ir kompoziciškai primena Hokusai raižinius, kuriuose įvairiais metų laikais, skirtingomis oro sąlygomis ir įvairiais rakursais įamžintas japonų šventasis Fuji kalnas. Kaip ir japonų *ukiyo-e* graviūrose, tapydamas peizažus, Cezanne'as medžius dažnai komponuodavo pirmame plane taip, kad jų viršutinę dalį tarytum nukirpdavo



Pav. 4. Paul Sezanne. Šv. Viktorijos kalnas (1885–1887)



Pav. 5. Katsushika Hokusai. Ejiri prielauka Surugos provincijoje. Iš serijos 36 Fuji kalno vaizdai (1830)



Pav. 6. Vincent van Gogh. *Tėtušis Tanguy* (1887)

paveikslo rėmas, o tarp medžių šakų atsiverdavo antrame plane esantis peizažas. Taip suklostytos skirtingos paveikslo plotmės atveria gelmę, daugia-prasmiškumą, o kažkur anapus paveikslo rėmo besistiebianči dangaus link paveikslo karūna yra tarytum užuomina, nutylėjimas.

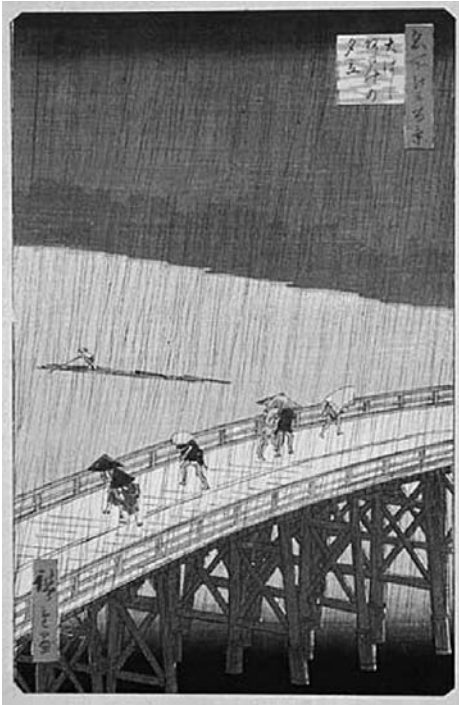
Dar išsamiau su Rytų Azijos menu buvo susipažinęs van Goghas. Jis su japoniškais motyvais susidūrė devintojo dešimtmečio Paryžiuje. Iš gimtojo Arlio 1888 m. laiškuose broliui Theo dailininkas rašė, kad čia, ramiojoje Pietų Prancūzijos provincijoje, jaukiame gamtos prieglobstyje jis gyvena tarytum Japonijoje, o patį Provansą vadino „tapytojo rojumi“ ir „tobula Japonija“. Nors ilgainiui van Goghas liovėsi tapatinti Provansą su Japonija, jis nenustojo domėtis japonų daile. Šis dailininkas aistringai kolekcionavo japonų raižinius, kuriais



Pav. 7. Vincent van Gogh. *Autoportretas su aprišta ausimi* (1889)

buvo apkabinėtos visos jo studijos sienos. Tai byloja tiek van Gogho laišakai, tiek jo studijoje nutapyti portretai, kurių fore regimi margaspalviai egzotiški japonų grafikos darbai: dailininkas nutapė keletą paveikslo *Tėtušis Tanguy* (1986–1988) variantų – šiose drobėse pirmame plane pavaizduotas garbaus amžiaus vyras sodriai mėlynais drabužiais ir šiaudine skrybėle, o jam už nugaros – japonų medžio raižinių darbai: garsus Fuji kalnas, gėlėtais kimono pasipuošusios geišos, žydinčios sakuros šakelės ir t. t. Paveiksle *Autoportretas su aprišta ausimi* (1889) antrame plane regimas japonų estampas su kimono pasipuošusiomis moterimis, pramogaujančiomis Fuji kalno papėdėse.

M. Sullivanas, kruopščiai analizavęs japonizmo sklaidą Vakarų dailėje, teigia, kad japonų raižiniai padarė didelę įtaką van Gogho tapymo stiliaus susiformavi-



Pav. 8. Kairėje – Utagawa Hiroshige estampas *Staigi liūtis ir didysis tiltas Atakės provincijoje* (iš serijos *Šimtas Edo vaizdų*, 1856–1856), dešinėje – Vincento van Gogho *Tiltas lietingą dieną* (1887)

mui: „būtent šios graviūros ir Pierre’o Loti japoniško stiliaus romanas *Ponia Chrizantema* (1987) suformavo šio dailininko sąmonėje Japonijos kaip nuostabios grynų, paprastų formų ir švytinčių spalvų šalies įvaizdį.“⁶ Aliejinės tapybos technika Van Goghas padarė kopijas iš Hiroshige raižinių ciklo *Šimtas Edo vaizdų* (1856–1858), kuriuose pavaizduoti vaizdai su žydinčiomis sakuromis ir stauga prapliupusiu vidurvasario lietumi, užklupusiu žmones, kertančius seną medinį tiltą. Kopijuodamas japonų darbų, van Goghas, kritikų teigimu, išgaudavo išraiškingus spalvinius efektus, tačiau aliejinė technika jam neleido pasiekti estampams būdingo lengvumo, grakštumo

ir dekoratyvumo⁷. Kinų ir japonų estetikos principų sklaidą Vakarų dailėje tyrinėjęs M. Sullivanas teigia, kad van Goghas žavėjosi japonų gebėjimu tapyti greitai, vos keliais potėpiais ir darė prielaidą, kad japonai sugeba šitaip tapyti todėl, kad jų jausmai yra skaidresni ir paprastesni⁸. Pamėgdžiodamas japonų techniką, savo tušo darbus jis netgi tapydavo japonų nendrės plunksnelėmis. Nepaisant didelio ir nuoširdaus susižavėjimo japonų dailės siužetais ir meninio atlikimo technika, galima sakyti, kad formaliame, stilistiniame lygmenyje postimpresionistų santykis su Rytų Azijos estetika ir daile buvo gana paviršutiniškas ir fragmentiškas.

FENOMENOLOGINIŲ IDĖJŲ SKLAIDA VAIZDUOJANT
NESUŽMOGINTĄ TIKROVĘ IR VIDINĮ DINAMIZMĄ

Tačiau greta išorinių stiliaus panašumų Cezanne'o ir van Gogho kūryboje esama vidinių panašumų, kylančių iš Rytų Azijos menininkams ir daoizmo, čan, dzen teoretikams artimos pasaulėžiūros, tiesioginio, ikirefleksyvaus santykio su gamta, požiūrio į savo kūrybą kaip į „gamtos sukeltą stiprų pojūtį“⁹. Šiuo aspektu Cezanne'as ir Van Goghas yra artimi fenomenologams, kurie siekė atmesti išankstines nuostatas, užčiuopti „pačius daiktus“ ir užfiksuoti gelminius tikrovės sluoksnius. Tad dėsninga, kad vientisumo ir išraiškiningumo nestokojanti jų kūryba patraukė Heideggerio, Merleau-Ponty ir kitų fenomenologų dėmesį, buvo vertinama kaip užbaigta ir prasminga visuma, ženklas, nurodantis save patį. Cezanne'as ir van Goghas gebėdavo įveikti kasdienį, praktišką santykį su pasauliu, kuris tarsi „prijaukina“ regimą aplinką, daiktus verčia matyti per parankiškumo prizmę ir taip paverčia juos savaime suprantamais įrankiais, todėl neįstengia prasiskverbti prie paties daikto, negali jo išvelgti tokio, koks jis yra pats savaime. Fenomenologiniu žargonu tariant, jie atlieka sąmonės redukciją, o kasdienį, praktišką žvilgsnį „suskaldo, tarytum erdvės lukštą“¹⁰. Vakarų dailėje veikiausiai būtent Cezanne'as ir van Goghas vieni pirmųjų taip aiškiai suvokė, kad kiekvienas fenomenas yra kažkas *kita* ir kažkas *daugiau* negu jo regimas paviršius. Todėl jie siekė atskleisti tuos klodus, kurie yra paslėpti nuo kasdienio patyrimo, bandė užčiuopti ir užfiksuoti dalykus tokius, kokie jie yra savo neiš-

semiamoje realybėje, patys savyje. Atsisakydami įprastų, kasdienių mąstymo klišių, jie atveria pirminį pasaulį, kuriame bergždžiai ieškotume žmogiškųjų reikšmių. Tai lemia, kad gamta jų drobėse gali atrodyti tarytum neturinti jokių savybių, nejauki ir bauginanti.

Tad Cezanne'o paveiksle *Didžioji pušis*, A. Šliogerio teigimu, nėra jokio išorinio judėjimo, o dangus panašėja į „ledo luitą ar melsvo molio masę“ ir taip dailininkas sugeba pavaizduoti „nesužmogintą gamtą“ ir atskleisti „tikrąją būtį.“¹¹ Todėl tokie peizažai kaip Cezanne'o *Didžioji pušis* ir van Gogho *Kiparisai* yra neekspresyvūs, tarytum nieko nesakančios, o gamta jose atrodo tarsi visiems laikams sustingusi į kristalus. Tačiau įdėmesnis žvilgsnis parodo, kad viską čia persmelkia vidinis dinamizmas. Būtent toks prasmės skurdumas, anot Šliogerio, lemia Buvimo perteklių¹². Suvokėjui gali susidaryti įspūdis, kad per Cezanne'o drobės byloja pats Buvimas. Siekdamas užčiuopti daiktą tokį, koks jis esti savo realybėje, paslėptoje nuo žmogaus žvilgsnio, šis dailininkas atsisako realistinės dailės, derina skirtingas perspektyvas, tačiau šitaip anaiptol nepanaikinama tikrovė, bet veikiau atvirkišciai – ji perteikiama dar autentiškiau.

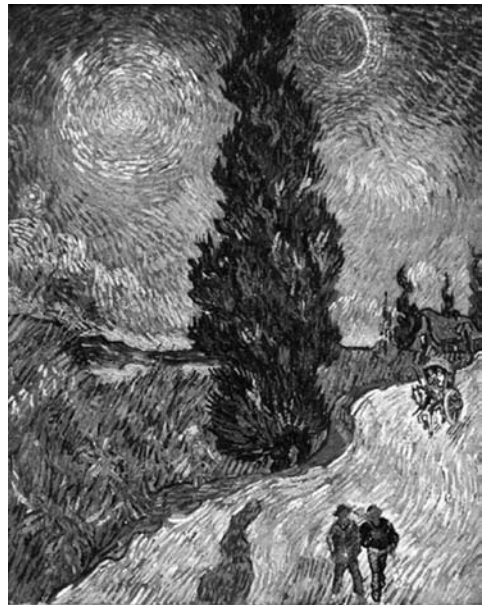
Tokie kūriniai gali kelti nerimą, atrodo nejaukūs, bauginantys. Gamta Cezanne'o drobėse yra neprijaukinta, neturi jokių savybių: „Peizažuose neregime jokio vėjo, vanduo nebanguoja, o sušaldyti objektai atrodo tarsi svyruotų kažkur ties pasaulio pradžia“, – teigia Mer-

leau-Ponty ir pabrėžia, kad būtent šitaip dailininkas perteikia pavaizduotų daiktų esmę¹³. Kasdienius daiktus ir gamtą Cezanne'as bei van Goghas regėjo tiesioginiu, ikirefleksyviu žvilgsniu, kurio neiškreipia nei protas, nei emocijos. Tad gamta jų paveiksluose nėra pavaldi žmogui – tai laukinė, nesukultūrinta ir neprijaukinta gamta, kuri gyvena savuoju, paprastam mirtingajam sunkiai suprantamu gyvenimu. Tikrovė Cezanne'ui buvo pirminė mokslo atžvilgiu, todėl jis tapė pirmą pradžią, nesukultūrintą pasaulį, nesuaprašino patyrimo ir refleksijos, nedarė perskyrų tarp jausmų ir mąstymo, tvarkos ir chaoso. Daiktus jis regėjo neatsiejamai nuo tapsmo ir kaitos proceso, pagaudavo juos būtent tą akimirka, kurią jie įgyja formą, taip jis, Merleau-Ponty žodžiais tariant, tarytum „perteikdavo tvarkos gimimo mįslę“¹⁴. Galime teigti, kad Cezanne'o kūrinuose užfiksuotas Esaties gimimas iš Nesaties, Buvimo atsiradimas iš Nebuvimo, pirmą pradžio Chaoso ir tuštumos virtimas visa pasaulio įvairove. Toks pasaulis yra nuolatiniame gimimo ir tapsmo sukūryje, jis lieka paslaptingas ir iki galo neišsakomas. Taip reginčių tikrovę menininkų kūrinių yra kupini to, ką Merleau-Ponty vadino stebuklingu „apvainikavimu“. Tokio „apvainikavimo“ neįmanoma pasiekti sąmoningai, jis išgaunamas tik susklausius visas išankstines koncepcijas, pasiklojus tiesiogine nuojauta ir žvelgiant į daiktus nauju žvilgsniu. Paslaptinę „apvainikavimą“ turinčiose drobėse per daiktus tarytum byloja pats Buvimas, atsiveria gelminės pasaulio ir pačių daiktų struktūros. Tokį pavaizduotų daiktų įtaigumą lemia autentiškas, ikirefleksyvus ir vientasis dailininko žvilgsnis.



Pav. 9. Paul Cezanne. *Didžioji pušis* (1890–1895)

Gamta van Gogho peizažuose vibruoja vidiniais, paslaptینگais ritmais, yra gyva, dinamiška. Įtaigiai, sodriomis spalvomis nutapyti šio dailininko peizažai atrodo tarytum virpantys, užburia, traukia žvilgsnį ir kelia paslaptinę nerimo jausmą. Į pasaulį van Goghas žvelgia ne analitiko-tyrinėtojo ar atsainaus, nesu-



Pav. 10. Vincent van Gogh. *Kelias su kiparisais ir žvaigždė* (1900)



Pav. 11. Vincent van Gogh.
Žvaigždėta naktis (1889)

teresuoto stebėtojo žvilgsniu, bet veikiau aistringai, tiesioginiu žvilgsniu, kuris kupinas egzistencinio nerimo, kančios, tragiškumo, neįmanomybės troškimo ir autentiško susižavėjimo netgi smulkiausia detale. Tad jo peizažai tarytum užfiksuoja, sustabdo amžiną daiktų tėkmę ir, atvirksčiai, parodo pačios kaitos esmę. Dėsninga, kad būtent šiuose peizažuose A. Šliogeris išvelgė iš naujo įsiliepsnojusią Herakleito ugnį: „Po Herakleito nesama tikslesnio Tikrovės įvykio portreto už tą, kurį regime „Žvaigždėtoje naktyje“, kur mus apstulbina dangaus šviesulių fejserija, žvaigždė kaip įvykis; Kiparisuose, kur į dangų veržiasi juodos liepsnos liežuviai – medis kaip ontotopinės gigantomachijos scena ir nepranokstamas įvykio portretas.“¹⁵

Taigi tikrovė, kuri regima vientisu, neskaldančiu žvilgsniu ir suvokiama procesualiai, kaip nuolatinis sukūrys ir tėkmė, yra būdinga ne tik geriausiems kinų peizažams, bet tokiems Vakarų dailininkams kaip Cezanne'as bei van Go-

ghas. Jie tikrovę suvokė ne kaip duotybę, bet veikiau kaip nuolatinį tapsmą. Būtent šių postimpresionistų peizažuose išryškėjo kinų monochrominei peizažinei estetikai tokia artima pasaulėžiūra.

Cezanne'o ir van Gogho drobėse, kaip ir kinų monochrominiuose peizažuose, vaizduojama laukinė gamta, žmogus nebepriešinamas gamtai, bet veikiau tampa organiškai jos dalimi, ir galiausiai siekiama perteikti ne išorinį vaizduojamo peizažo panašumą, bet veikiau užčiuopti vidinę jo dvasią. Taigi būtent šių postimpresionistų peizažuose pirmą kartą išryškėjo itin gilūs ir esminiai panašumai į kinų peizažinę estetiką. Paminėtina, kad tie panašumai nėra teoriškai konceptualizuoti. Mat sekuliarus teorinio impresionizmo ir abstrakcionizmo ieškojimų kontekstas iš esmės skiriasi nuo kosminės-mitinės ir maginės-socialinės daoistų gyvenimo tikrovės, kuri implikuoja skirtingus simbolius jos kontekste sukurtiems peizažams. Tad beprasmiška būtų kurti objektyvius mitus,



Pav. 12. Vincent van Gogh.
Batai (1885–1886)

kurie padėtų moksliskai paaiškinti skirtingame kultūriniam kontekste sukurtus meno kūrinius. Tačiau nei Cezanne'as, nei van Goghas to ir nebando daryti – jie tiesiog pateikia konkrečias situacijas. Todėl, Martino Heideggerio teigimu, van Gogho atkakliai tapyti batų vaizdai yra neatsiejami nuo juos dėvinčio valstiečio būties, kurią atveria tų batų senumas ir į jų odą įsigėrusi dirvos drėgmė bei sodrumas¹⁶. Taigi tokie menininkai kaip Cezanne'as ir van Goghas nebando kurti objektyvaus mito, o veikia parodyti, kad kiekvienas reiškinys gimsta ir egzistuoja tik tam tikroje situacijoje.

Panašiai kaip ir kinų bei japonų dailininkai, Cezanne'as itin mėgo tapyti kalnus, o tiksliau vieną – šv. Viktorijos kalną. Dailininko nutapytuose šio kalno atvaizduose vaizdas apibendrintas, šalutinės detalės susklostos – šitaip tarytum pabrėžiamas skirtumas tarp tikrovės ir jos atvaizdo. Paradoksas, tačiau būtent ši distancija atvaizdui teikia neįprasto tikroviškumo, nutrina ribas tarp jo ir pa-

čios tikrovės. Cezanne'as yra vienas pirmųjų Vakarų dailininkų, kurie išdrįso taip drąsiai atmesti realistinės dailės kانونus, siekė užčiuopti vidinę daiktų struktūrą, o ne išorinį apvalkalą. Tačiau nepaisant to, o gal būtent dėl to jo peizažai atrodo ypač įtikinami ir tikroviški. Ypatingo dėmesio nusipelnė akvarelėmis pavaizduoti šv. Viktorijos kalno vaizdai, kuriuose geriau negu drobėse galima regėti skirtingus gylio lygmenis, plokštumos dengia viena kitą, o tuštuma užima ypač svarbią vietą. Kurdamas šias akvareles, Cezanne'as, kaip ir kinų dailininkai, neliedavo dažų ant viso lapo paviršiaus, bet palikdavo ir visiškai tuščių plotų, kuriuose galima įžvelgti mįslingą regimos ir neregimos tikrovės plotmių sintezę. Tuštuma ir pilnatvė, baltas popierius ir spalvų gama tarytum susilieja vienas per kitą ir šitaip atveria regimos tikrovės esmę.

Cezanne'as buvo tas Vakarų dailės pionierius, kuris pirmasis nutolo nuo realistinio tikrovės vaizdavimo, nesiekė



Pav. 13. Paul Cezanne. *Kelias vedantis į šv. Viktorijos kalną* (1898–1902)



Pav. 14. Šv. Viktorijos kalno nuotrauka

tiesiogiai kopijuoti regimo peizažo, o veikiau atvirkščiai – ėmė jį drąsiai skaidyti į spalvų dėmes. Tačiau nepaisant tokių deformacijų (o galbūt būtent dėl jų) jam pavyko labai įtikinamai perteikti šv. Viktorijos kalno vaizdus. Žvelgdami į Provanso gamtą ir į patį šv. Viktorijos kalną nustebę pamatome, kad spalvos iš tiesų skyla į tuos pačius šiltus pilkšvus, gelsvus ir melsvus atspalvius, kokius pamatome Cezanne'o drobėse, o kiparisų ir pušų spalvos, uolienos struktūra, šviesa atrodo tarytum iš šio dailininko paveikslų.

Būtent spalvos, ypač šiltų tonų atspalviai, gali pripildyti peizažą vidinio judesio ir gyvybingumo. Geriausiai postimpresionistų peizažus persmelkia vidinė įtampa, todėl Cezanne'o nutapyti šv. Viktorijos kalno vaizdai ar kiparisai van Gogho drobėse gali atrodyti judresni negu žirgai, šuoliuojantys klasikiniėje batalinėje scenoje. Tokie kūriniai tarytum atgyja, kunkuliuoja vidiniu judesiu ir atskleidžia tai, ką Merleau-Ponty pavadino „slaptaisiais judesio šifrais“¹⁷. Tokį gyvybingumą Cezanne'o ir van Gogho drobė-

se sustiprina aiškiai regimi potėpių judesiai. Ir atvirkščiai, drobės tų postimpresionistų (pavyzdžiui, Gauguino, Matisse'o), kurie tapė vientisais spalvos plotais, kuriuose nematyti potėpių judesių, atrodo nejudrios ir sustingusios. Gebėjimas perteikti vidinį dinamiškumą, kurio kupini tarytum visiškai nejudrūs peizažai, Cezanne'ą ir van Goghą priartina prie kinų ir japonų tušo tapybos meistrų, kurie peizažui judėjimo ir dinamiškumo įkvėpdavo paslaptingu „sudvasintau gyvybinio ritmo atgarsiu“ (*qi yun shengdong*), kitaip vadinamu „gyvybiškos dvasios ir Būties energijos virpėjimu“¹⁸. Suskaldydami realistinį tikrovės vaizdavimą, atsakydami šalutinių detalių ir pereidami prie apibendrinamosios tapybos, judančius objektus pakeisdami vidinio dinamiškumo kupiniais objektais, dėmesį perkeldami nuo išorinio pavidalo į vidinę regimo objekto struktūrą, postimpresionistai plėtojo naują menininko žvilgsnį į tikrovę, o jis artimesnis daoistinei, dzen pasaulėžiūrai bei Rytų Azijos monochrominei peizažinei estetikai negu ikimodernistinei Vakarų kultūrai.

IŠVADOS IR APIBENDRINIMAS

Cezanne'as ir van Goghas domėjosi Rytų Azijos menu, ypač japonų estampais, kopijuodavo bei parafrazuodavo jų siužetus, įvairias detales ar netgi kūrė visiškas ir gana sąžiningas jų kopijas. Tačiau tokiais orientalistiniais motyvais jie veikiau žavėjosi paviršutiniškai – kaip rytietiška egzotika, o japonų estampų ar kitų iš Rytų Azijos atkeliavusių siužetų kopijavimą, ko gero, traktavo viso labo kaip žaidimą. Tačiau Cezanne'o ir van

Gogho kūrybos sąsajos su Rytų Azijos estetika ir daile negali būti paaiškintos tik jų susižavėjimu japonų estampuose ir kitur matytais orientalistiniais motyvais. Mat už tokius fragmentiškus išorinius stiliaus panašumus daug įdomesni yra vidiniai panašumai, kylantys iš Rytų Azijos menininkams ir daoizmo, čan, dzen teoretikams artimos pasaulėžiūros, tiesioginio, ikirefleksyvaus santykio su gamta. Cezanne'ą ir van Goghą domino

daiktai, kokie jie yra savaime, jų vidinė struktūra, solidumas, o kinų ir japonų dailininkai veikiau siekė pavaizduoti daikto trapumą, procesualumą. Tačiau tiek geriausi kinų ir japonų, tiek Cezanne'o ir van Gogho peizažai yra dinamiški, o jų gebėjimas išvelgti vaizduojamų dalykų esmę lėmė tai, kad paprasčiausi kasdieniai daiktai – obuolys, puo-

deliai, baldai, medžiai – jų drobėse alsuoja vidiniu gyvenimu. Atmesdami išankstines nuostatas ir skverbdamiesi prie „pačių daiktų“, gelminių tikrovės sluoksnių, siekdami vientisumo ir išraiškumo šitie menininkai demonstruoja fenomenologinį santykį su pasauliu, todėl jų kūryba patraukė fenomenologų (Heideggerio, Merleau-Ponty) dėmesį.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Caws Mary Ann ed. *Manifesto: A Century of Isms*. – Nebraska: University of Nebraska Press, 2001.
- ² Chesneau Ernest. *The Education of the Artist*. – Cassell, 1886, p. 301.
- ³ Apie japonų estampų sklaidą ir įtaką tarp impresionistų menininkų žr. Karin Breuer, *Japanasque: Japanese Print in the Era of Impressionism*. – Prester Verlag, 2010; Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossing Between Japan and West*. – Phaidon, p. 2007.
- ⁴ Cezanne Paul. *Letters* (ed. John Rewald). – London, 1941, p. 243.
- ⁵ Guo Xi. *An Essay on Landscape Painting*. – London: John Murray, p. 1935.
- ⁶ Sullivan Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. – London: University of California Press, Berkley, N.-Y., 1997, p. 230.
- ⁷ Rewald John. *Impressionism from van Gogh to Gauguin*. – New York: Museum of Modern Art, 1956, p. 224.
- ⁸ Sullivan Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. – Berkley, N.-Y., London: University of California Press, 1997, p. 232.
- ⁹ Tokį kūrybos apibūdinimą Cezanne'as dėsto laiške bičiuliui *Émiliiui Bernardui*, kuriam kūryba apibūdinama kaip „*une sensation forte devant la nature*“ (Aix, 1904, balandžio 15 d.).
- ¹⁰ Merleau-Ponty Maurice. *Akis ir dvasia*. Iš prancūzų k. vertė A. Sverdiolas. – Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 88.
- ¹¹ Šliogeris Arvydas. *Daiktas ir menas*. – Vilnius: Mintis, 1988, p. 99.
- ¹² Ten pat, p. 100.
- ¹³ Merleau-Ponty Maurice. *Cezanne's Doubt, The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, G.A. Johnson (ed.). – Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 66.
- ¹⁴ Ten pat, p. 64.
- ¹⁵ Šliogeris Arvydas. *Niekas ir esmė*, t. 1. – Vilnius: Apostrofa, 2005, p. 483.
- ¹⁶ Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*. Iš vokiečių k. vertė T. Sodeika, J. Jonutytė. – Vilnius: Adai, 2003, p. 29.
- ¹⁷ Merleau-Ponty Maurice. *Akis ir dvasia*, p. 100.
- ¹⁸ Siren Osvald. *Chinese Painting*, Vol. 1. – London, New York, 1956, p. 6.