



BIN ZHANG

Nankino Universitetas, Kinija
Nanjing University, China

*Prano Dovydaičio premijai
For the Award of Pranas Dovydaitis*
<https://doi.org/10.24101/logos.2023.14>

Gauta 2022 11 15

ČIURLIONIO MUZIKALUMU DVELKIANTI TAPYBA: BEIEŠKANT HARMONIJOS

Čiurlionis' Musical Painting: In Search of Harmony

SUMMARY

The article is based on the notion that the perception and understanding of beauty transcends the boundaries of culture, time, and space. When we look at the “oriental features” of Čiurlionis’ painting from the point of view of Chinese aesthetics, we find that his paintings in general on a deeper level resonate with the philosophy of Chinese music. The article compares Čiurlionis’ “Rustling of the Forest” with the Chinese Song Dynasty landscape painting “Wind in Pines Among a Myriad Valleys” and analyzes the common feature of these two works - the music of nature and the flow of qi-energy. Based on the tradition of East Asian aesthetics, the article claims that Čiurlionis and Chinese literati painters are in many ways similar. Čiurlionis does not separate music and painting in his art but expresses the freedom of nature in an individual way, creates a cultural matrix in which he integrates the Lithuanian tradition and his own perception and mindset.

SANTRAUKA

Straipsnis yra paremtas nuostata, kad grožio pajauta ir supratimas peržengia kultūros, laiko ir erdvės ribas. Pažvelgę į Čiurlionio tapybos „rytietiškus bruožus“ iš Kinijos estetikos tradicijos perspektyvos, pastebime, kad jo tapyba gilesniame lygmenyje susisieja su kinų muzikos filosofija. Straipsnyje Čiurlionio paveikslas *Miško ošimas* lyginamas su kinų Song dinastijos peizažo tapybos kūriniu *Pušų vėjas aibėje slėnių*, išryškinant abiem šiems kūriniams būdingą bruožą – gamtos muzikos ir *qi*-energijos sklaidą. Remiantis Rytų Azijos estetikos tradicija, teigiama, kad Čiurlionis ir kinų vadinamieji intelektualai (išsilavinę menininkai tapytojai) yra labai panašūs. Čiurlionis savo mene nesupriešina muzikos ir tapybos, verčiau individualiai išreiškia gamtos laisvę, sukuria kultūrinę matricą, kurioje integruoja Lietuvos tradiciją su savo paties suvokimu ir mąstysena.

RAKTAŽODŽIAI: Čiurlionis, kinų estetika, peizažo tapyba, harmonija, muzikalumas, ritmas.

KEY WORDS: Čiurlionis, Chinese aesthetics, landscape painting, harmony, musicality, rhythm.

I.

Čiurlionio tapybos estetinio gėrėjimo si ir supratimo ištakos – muzika. Jau prof. V. Landsbergis ir daugybė kitų Čiurlionio kūrybos tyrinėtojų taikliai pastebėjo, kad Čiurlionis visada pirmiausia buvo muzikas profesionalas (Landsbergis 1986: 17). Muzika davė pradžią jo kūrybai, taip pat lydėjo jį visose profesinės ir dvasinės veiklos srityse. Daugumos jo tapybos kūrinių spalvinė gama, simboliai ir semantinės prasmės yra pagrįsti muzikinio mąstymo logika bei struktūra. Čiurlionis atvėrė gelminius lietuvių liaudies meno sluoksnius, skirtingus gamtos pasaulio įvaizdžius savo peizažuose, taip pat atskleidė humanistinę meno tradiciją per muzikinės raiškos dimensijas. Taigi muziką galime traktuoti kaip universalų esmingiausių Čiurlionio meno bruožų supratimo ir interpretacijos raktą, nes būtent muzikinis pasaulio suvokimas suteikia abstraktiems jo tapybos aspektams iš gamtos perimtą ritmiškumą, muzikalumą ir žmogaus vienybės su gamtos pasauliu suvokimą, kuris labiausiai susieja Čiurlionio tapybos stilių su estetinėmis ir meninėmis Rytų Azijos¹ dailininkų idėjomis.

Qiyun 氣韻 yra svarbus Rytų Azijos, ypač kinų *wen ren*², tapybos meno vertinimo kriterijus. *Qiyun* sąvokos *yun* 韻 idėja yra tiesiogiai perimta iš muzikos.³ Lygiai taip pat nuo senų laikų „tapybos kūrinio muzikalumas“ buvo viena iš svarbiausių Rytų Azijos tapybos siekiamybių, ypač kalbant apie subtilią kinų *wen ren hua* 文人画 – išsilavinusių menininkų – tapybos tradiciją. Rytų tapybos „muzikalumo“ teorija yra persmelkta

daoistinės, konfucianistinės ir čanbudizmo estetinėmis idėjomis. Žvelgiant iš filosofinio požiūrio taško, muzikinės estetikos „harmonijos“ *he* 和 sąvoką taip pat galima suprasti kaip aukščiausią tapybos kūrybos lygmenį.

Harmonija *he* 和 yra aukščiausia Rytų Azijos estetikos siekiamybė, bet ji būdinga ne tik kinų, bet ir korėjiečių bei japonų dailei. Daugelyje netgi ankstyvųjų Čiurlionio tapybos kūrinių gamtos ritmai nuostabiai sujungiami su muzikos grožiu. Be to, jei mes, tyrinėdami Čiurlionio tapybą, išsivaduosime iš pernelyg didelio noro suprasti, kaip menininko muzikinis mąstymas susisieja su tapybos vaizdiniais, pavyzdžiui, kaip muzikinė tema, melodija, lygmenys ir vidinė logika atliepia tapybos simbolius, spalvas bei kompoziciją, ir pamėginsime pereiti nuo Vakarų meno istorinio diskurso prie rytietiškosios perspektyvos, tai pamatysime, kad Čiurlionio tapyba pati savaime turi akustinių bruožų, o daugelyje jo kūrinių galime išvelgti „harmonijos grožio“ *hexie zhi mei* 和諧之美 kaip estetinio idealo vaizdavimą. Ši radikalaus perspektyvos pokyčio galimybė yra paremta tokiomis prielaidomis:

1. Lietuvos kultūros meno tradicija skiriasi nuo krikščioniškosios tradicijos savo iki XX a. pradžios Dzūkijoje išlikusiomis archajiškomis kultūros, mitologijos, folkloro formomis, kurioms taip pat būdingi ir tam tikri rytietiški bruožai.
2. Pats Čiurlionis buvo paveiktas įvairių Rytų meno tradicijų, tačiau galiausiai

brandžiamame kūrybinės evoliucijos etape savo iniciatyva pasitelkė Rytų Azijos estetikos paradigmą, siekdamas kūrybiškai išreikšti savo universalistinę pasaulėjautą, artimą kosminei sąmonei.

3. Čiurlionio atrama į muzikinę dimensiją tam tikru aukštesniu lygmeniu rezonuoja su tradicine kinų *wen ren* meno tradicijos estetika ir peizažo tapyba.

Kinų stebėtojo pirmasis išpūdis, pažvelgus į Čiurlionio kūrinis, – tai tam tikras *déjà vu* pojūtis, jausmas, „neva tai jau kažkur mačiau“ arba „nors ir tolima, bet toks stiprus artumo jausmas“. Čiurlionio kompozicijos, vaizdai, simboliai ir kiti elementai, be abejonių, patyrė Rytų Azijos meno srovių, ypač *ukiyo-e* (浮世絵 – „nepastovaus pasaulio paveikslų“), stiliaus įtakas. Tačiau, be šių įtakų, artumo pojūtis, jausmas, kad tai pažįstama, taip pat kyla iš Čiurlionio ir Rytų Azijos estetikos grožio sąskambio tam tikrame Gilesniame, galbūt dvasiniame lygmenyje. Čiurlionio kūrinį kontempliuojantis kinas, net ir nelabai susipažinęs su Lietuvos istorijos bei kultūros kontekstu, remdamasis savo estetinė patirtimi ir pagava, gali natūraliai patirti „teptuko sąmonę“ *bi yi* 筆意, „energijos ritmą“ *qi yun* 氣, „erdvės sielą“ *kong ling* 空靈 bei harmoniją *he xie* 和諧. Mano manymu, šis artumo pojūtis apima bent tris pagrindinius Čiurlionio tapybos bruožus. Galima juos taip apibūdinti:

- 1) „tarp panašumo ir nepanašumo“ – *sì yǔ bú sì zhī jiān* 似與不似之間;

Manome, kad nešališkas tyrinėtojo žvilgsnis į Čiurlionio – ypač brandžiąją sonatinio periodo – tapybą iš tradicinės kinų muzikinės estetikos perspektyvos gali atvesti prie naujų kūrybinių atradimų ir lietuvių menininko tapybos interpretacijų. Remdamiesi pamatinėmis kinų estetikos *he* 和, *qi* 氣 ir *yun* 韻 sąvokomis, mes galime visai kitaip pažvelgti į Čiurlionio gamtos grožį aukštinančius turtinigus meninės erdvės klodus.

II.

- 2) „muzikos ir energijos ritmo tekmė“ – *yīnyuè yǔ qìyùn de liúdòng* 音樂與氣韻的流動;
- 3) „kosminės harmonijos holistinė estetika“ – *yǔzhòu héxié de zhěngtǐ měixué* 宇宙和諧的整體美學.

Šios ypatingos estetinės pajautos – tai tarsi pagrindinės *dimensijos*, sudarančios muzikos ir estetikos esmę.

Žodis *muzika* kilęs iš graikų ir romėnų mitologijos literatūros, devynių mokslo ir menų dievybių vardo – *mūzos*. Galbūt jau iš pat pradžių, nuo senų laikų, muzika, kaip meno forma, įkūnijo dieviškumo ir racionalumo spindesį. Ypač po Renesanso, Baroko, Klasicizmo epochų harmonijos kontrapunkto ir melodijos evoliucija įnešė į muzikos meną vis daugiau abstraktaus racionalumo. XIX a. Hegelis teigė, kad muzika, „kaip ir architektūra, turi savyje kiekybės santykį, atitinkantį supratimą... Be to, jos pagrindas yra tvirtas tonų, jų jungties ir jų eilės atitikimas dėsniams“ (Hėgelis 1997: 112. Kitaip tariant, kuriant muziką, kaip ir architektūrą, reikia remtis griežtu racionalumu ir struktūra.

Tačiau kinų tradicinės muzikos samprata labiau remiasi kitokia gamtine ir kosmine pasaulėžiūra. Vadovaujantis kinų rašmenimis, „muzikos“ samprata susideda iš dviejų skirtingų „garso“ *yin* 音 ir „melodijos / džiaugsmo“ *yue* 樂 hieroglifų. Etimologiškai kinų rašmuo „garsas“ *yin* 音 yra kilęs iš rašmens „kalba“ *yan* 言, taigi reiškia garsą kaip žmogaus balsą. O „melodijos / džiaugsmo“ rašmuo *yue* 樂 buvo vaizduojamas kaip siūbuojantis ant medinės platformos būgnas, mušamas per aukojimo ceremoniją. Šioje *yue* 樂 rašmens prasmėje glūdi visi visatos garsai, taip pat žmogaus dvasios ir pasaulio reiškinių komunikacija (Yu, 1999). Būtent dėl to Han dinastijos laikotarpiu (202 B.C – 220 A.D) sukurtame konfucianistiniame veikale *Ritualai Liji* 禮記, skyriuje *Muzika Yueji* 樂記 rašoma:

„Kad ir kur atsirastų garsas, jis gimsta iš žmogaus širdies *ren xin* 人心. Žmogaus širdis sujuda, nes reiškiniai *wu* 物 ją sujudina. Atsiliepdama į reiškinį, ji sukruta, todėl garsas *sheng* 聲 duoda pradžią formai. Garsas atitinkdamas sukelia pokyčius. Pokyčiai sukuria taisykles, kurias vadiname garsu *yin* 音. Kintančių garsų deriniai sukuria melodiją, o kartu su šokiu tai vadinama muzika.“ (Wang, 2016)



Skyriuje *Muzika Yueji* 樂記 garsai diferencijuojami į tris kokybiškai skirtingus lygmenis: paprastas garsas *sheng* 聲, balsas *yin* 音 ir muzika *yue* 樂. Gamtoje visur ir visada esantys garsai įvardijami

„garsu“ *sheng* 聲, tai, ką žmonės patiria pasaulyje, kuo išreiškia savo jausmus, vadinama „balsu“ *yin* 音. Kai „garsas“ *sheng* ir „balsas“ *yin* vienas kitam darniai atliepia, turime „melodiją“, dėl kurios pasiekiamo „muzikos“ *yue* 樂 kokybę. Todėl muzika išreiškia ne tik žmonijos klausos diapazono sritį, bet ir negirdimą sritį, nes negirdimoji sritis per įvairiausius virpesius gali paliesti dvasią arba psichiką. Todėl „balsas“, kaip *yin* 音, išreiškia žmonių jausmus, o dėl „muzikos“, kaip *yue*, siekiama kosminio lygmenų darnos.

Šiuolaikinės kinų kalbos žodis muzika *yin yue* apima ir fizikinę, ir psichinę tikroves. Atitinkamai Rytų mene *laiko* sąvoka apima ne tik fiksuotą objektyvų fizikinį laiką, bet ir laiką atitinkančius dvasios arba psichologinio pasaulio ritmus. Šis laisvas ir nuo fizinio pasaulio nepriklausantis laikas eina išvien su „muzika“ *yue*, sukurdamas nepriklausomai judantį erdvėlaikį, o darna *he* 和 išreiškia šio erdvėlaikio estetiškes kokybes. Labai panašiai apie tai yra kalbėjęs rusų poetas A. Blokas: jis tvirtino, kad muziką galima suprasti kaip lygiagrečiai su žmonijos kultūra egzistuojančią kitą dimensiją (Blok 1919). Žmonija, nukreipdama savo pojūčius į gamtą, atitrūkdama nuo konvencionalaus racionalumo, gali patekti į šį muzikos matmenį. Tokio pobūdžio Rytų Azijos ir Vakarų panašumai gali tapti savarankiška perspektyva, leidžiančia kitaip pažvelgti ir galbūt giliau suprasti Čiurlionio kūrybą. Taigi kaip galėtume pasitelkti šią muzikos, kaip *yue* savarankiškos dimensijos, sampratą, gilindamiesi į Čiurlionio tapybą?

III.

Darnos *he* 和 samprata kinų tradiciniame mąstyme yra labai aukštai vertinama. Ji kyla iš muzikos virpesių, kurie suprantami kaip teorinis visų reiškinių ir daiktų rezonavimo pagrindas. Be to, apskritai kinų filosofijos raidos istorijoje muzikos samprata tapo aukščiausio ir pamatinio visatos principo *Dao* 道 estetinė savybe. Kinų mąstyme darna *he* 和 virto filosofijos, estetikos, kosmologijos ir politikos bendrai siekiamu aukščiausiu tikslu (Zhang ir Vaitkevičius 2020). Han dinastijos laikotarpiu susiformavusiame *Chenwei* 讖緯 mokyme Konfucijaus mokyklos pasekėjai sukūrė *xing feng xuan qi* 省風宣氣 doktriną, kurioje jie integravo darnos *he* 和, *qi*-energijos 氣 ir vėjo *feng* idėjas į vieną visumą ir, vadovaudamiesi visų reiškinių rezonanso *wan wu gan ying* 萬物感應 samprata, praplėtė įvairių meno formų ribas. Jie pabrėžė, kad visų meno išraiškų

formų šaltinis yra darnos *he* 和, *Dao* 道 ir *qi*-energijos 氣 filosofija, todėl meninėje kūryboje galima patirti tekančios *qi*-energijos judėjimą, pastebėti vėjo *feng* 風 kryptį ir siekti aukščiausio tikslo – darnos *he* 和.

Toliau pereikime prie konkrečių tapybos kūrinių aptarimo. Palyginkime Čiurlionio darbus su straipsnio pradžioje minėtos Song dinastijos (960–1279) *wen ren hua* išsilavinusių menininkų peizažo tapybos tradicijos kūrinius. Pameginkime, remdamiesi *wen ren* pakraipos tapybos interpretacija, apčiuopti ir paaiškinti Čiurlionio tapyboje glūdinčią *qi*-energijos bei vėjo elementų dinamiką. Kaip Čiurlionis tapo „dangaus fleitos melodija“ *tian lai zhi yin* 天籟之音⁴ ir „darnos grožį“ *he xie zhi mei*? Pradėkime nuo Čiurlionio kūrinio *Miško ošimas* ir Song tapytojo Li Tang *Slėnio pušų garsų* sugretinimo. Nors abu tapytojus skiria



tūkstantmetis, jų kūrinių estetinė raiška turi esminių panašumų.

Zhuangzi veikalo skyriuje *Reiškiniių išlyginimas Qi wu lun* 齊物論 minimos konkrečios „dangaus fleitos“ ar „dangaus muzikos“ *tian lai* 天籟 apraiškos: „Žemė atsidūsta *qi* iškvėpimu, kurį vadiname vėju *feng*... Lengvas vėjelis sukuria mažą darną, o viesulas – didelę“ (Guo, 2015). Grojanti dangaus fleita muzikiniame laike ir erdvėje pasireiškia kaip *qi*-energija, vėjas *feng* ir darną *he* – tai trys pradai, kurie sąveikauja vienas su kitu, vienas į kitą pavirsta ir vienas kitą palaiko. Kartu dangaus fleitos melodija *tian lai* yra tiesioginė darnos *he* ir gamtos muzika, kinų tapybos mene atspindinti aukščiausią kūrinių muzikinę kokybę. Peizažas, arba kiniškai vadinama „kalnų ir vandens“ tapyba, kaip tyros gamtos egzistencija, išreiškia kosmoso galybę ir beribiškumą, kuriame nėra žmonių pasaulio garsų ir kuris nėra susijęs su žmonių civilizacija bei kultūra,

besiskleidžiančia laike. Gamta ir visas kosmosas yra anapus žemiškojo žmonių pasaulio, jie savarankiškai egzistuoja dangiškosios melodijos erdvėlaikyje.

Li Tang *Slėnio pušų garsų* paveikslas nutapytas, remiantis būtent tokiomis idėjomis. Šiame, kaip ir kituose panašiuose kinų Šiaurės Song laikotarpio paveiksluose, regis, vaizduojami kalnų ir upių peizažai, bet iš tiesų *Slėnio pušų garsai* nurodo į dangiškosios fleitos melodiją *tian lai* 天籟. Kuriant tokio pobūdžio kalnų ir upių peizažų muziką, vadovaujamosi tekančia kosmoso *qi*-energija – ji slypi neužpildytuose paveikslo plotuose ir, sekdamą viršuje, dešinėje, skriejančiais debesimis, lėtai teka žemyn, užkliudo kalnų pušų giraičių viršūnes, groja kūrinių „pušų vėjo“ *song feng* 松風 pagrindinę melodiją. Tekanti *qi*-energija sujudina pušines stygas, sukurdamą garsų pirmąjį paveikslo lygmenį. Viršuje prasidedantis tekėjimas pasislepia miško krioklio vandenyse bei kalnų olose,



sudarydamas antrąjį muzikinį lygmenį, kurį galima išgirsti, bet kurio negalima pamatyti. *Feng*-vėjo ir *shui*-vandens linijos susijungdamos bendrauja, taip po *he*-darnos idėjos skraiste sukuriama tyros gamtos garsų ir spalvų prisodrinti muzikiniai lygmenys. Nors paveikslas teturi dvi – juodą ir baltą – spalvas, tačiau būtent jos yra *yin* ir *yang* dviejų pradų energijos žaismas. Kalnų akmenys – tai *yang* energija, debesų garai – tai *yin* energija, pušų vėjas ir kalnų olos persmelkti *yin* ir *yang* energijos, arba jie patys ir išreiškia *yin* ir *yang* energiją. Taip sukuriamas tekančios ir įvairiai sąveikaujančios *yin* ir *yang* energijos žaismo harmonija *he* 和. Šie trys pradai-elementai – *qi*-energija, vėjas *feng* 風 ir harmonija *he* 和 – organiškai susilieja paveiksle *Pušų vėjas dauglyje slėnių* *Wan he song feng tu* 萬壑松風圖, kone tobulai išreiškdami kosmoso muziką *tian lai* 天籟, taip pat įkūnija muzikos harmoniją.

Profesorius Andrijauskas knygoje *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas* taikliai pastebėjo, kad gamtos ir kosminių procesų metamorfozes atspindinti ir tapusi „universaliumi estetinės būties, meninės kūrybos orientyru ir aukščiausia vertybe, harmonija kinų estetikoje įgauna pagrindinės kategorijos, formuojančios kinų estetikos sąvokų sistemą, statusą [...] ir persmelkia kinų mąstytojų ir menininkų požiūrius į estetinius idealus, meno kūrinčius, jų estetinę vertę, vidinę sandarą ir pan.“ (Andrijauskas 2015: 67). Todėl filosofine prasme gamtos procesų pratęsimą – laiko ir erdvės judėjimo vientisumą estetikoje išreiškiame per „harmoniją“ *he* 和. Kai kinai, vadovaudamiesi

tokia samprata, grožisi Čiurlionio menu, jie savaime regi Čiurlionio tapybos kūrinčius kaip tam tikrą meninių vaizdinių sistemos visumą. Jie žavisi šioje visumoje harmonijos *he* 和 skambėjimu, nesištingdami išskirti tapybą ir muziką į du poliūs. Nors būtent brandžiajai Čiurlionio sonatinei tapybai būdingas muzikinio vientisumo pojūtis, vis dėlto manau, kad juo pasižymi ir kai kurie ankstyvojo Čiurlionio kūriniai, pavyzdžiui, paveiksle *Miško ošimas* apribotoje miškas vaizduojamas lyg arfa, kuria groja vėjo dievybės ranka, taip pat subtiliai perteikiamas muzikos pojūtis. Pagrindinis skirtumas nuo *Dešimties tūkstančių pušų* paveikslo tas, kad Čiurlionis, paveiksle tapydamas gamtos garsus, dar pasikviečia didžiulę ranką, kuri suteikia „dievybės – žmogaus“ dimensiją ir leidžia mums kone išgirsti paveiksle skambančias stygas. Čia ypač įdomu tai, kad, jeigu apverčiame Čiurlionio *Miško ošimą* veidrodiniu principu iš kairės į dešinę, tai, analizuodami *qi*-energijos ir vėjo dinamiką, pastebime, jog abiejų paveikslų kompozicijos yra be galo panašios.

Pagrindinę muzikinę šio paveikslo temą kuria arfos stygos, sudarytos iš tiesių kaip teptukas pušų, o pasvirusių pušų kontūrai, segmentuodami erdvę, natūraliai veda stebinčiojo žvilgsnį į vaizdinio centre tekančią *qi*-energiją – dievišką, galbūt Perkūno, ranką. Susikoncentravusi *qi*-energija sukelia vėją, sujudina gamtinės arfos stygas, kartu groja pagrindinį viso paveikslo muzikos akordą. Šiam akordui atliepia viršuje svyruojančios šakos bei kairėje, apačioje, tyvuliuojantis ežeras – jie kartu su

arfos stygomis sukuria antrąjį muzikinį lygmenį, dangišką muziką grojantį ansamblį. Tokio paveikslo pirmiausia reiktų klausytis širdimi, o ne vien tik grožėtis juo akimi. *Miško ošimo* muzika yra neapribojama paveikslo rėmais, nes pats paveikslas išreiškia kosminius virpesius, kurie užpildo tamsą akimi nematomu gyvenimu: jį sudaro dvelkiantis vėjelis, medžių lapai, ežero vanduo, vėjo dvasia – visa tai sužadinama dieviška ranka. Bendrai atliekama muzikinė simfonija, susiliedama į visumą, išreiškia harmonijos grožį. Remiantis Rytų Azijos estetika, tai ir yra dangiškosios muzikos manifestacija.

Nors šiuos meno kūrinius – *Dešimties tūkstančių slėnių pušų vėjas* ir *Miško ošimas* – skiria didelis geografinis atstumas ir laikas, tačiau jų kompozicija labai panaši, ir, kas dar svarbiau, šiuose kūriniuose džiaugsmui išreikšti pasitelkiami itin panašūs simboliniai įvaizdžiai. Gamtos muzika, pranokstanti žmogaus civilizacijos skalę, per *qi*-energijos ir vėjo tekėjimą išreiškia erdvės virpesius, o per harmonijos grožį perteikia kosmoso atspindžius. Vadinasi, siekis surasti menines harmonijos išraiškas peržengia kūrėjo gyvenamąjį laikotarpį ir kultūros ribas. Šis siekis slypi tikro tapytojo viduje, todėl jo gilus dvasinis polėkis ir nuoširdūs jausmai išsilieja konkrečių meninių formų bei spalvų pavidalu.

Apskritai kalbant, Vakarų mene dažnai akcentuojama, kad svarbu tobulinti asmeninį profesionalumą, o kinų tradiciniame mene dėmesys sutelkiamas į skirtingų kategorijų integravimą, pabrėžiama savotiška kiniškosios „kultūrinės

matricos“ suteikiama visuminė pajauta. Kiniškai „kultūrinei matricai“ būdinga pamatinė samprata, kad dangus *tian* 天 ir žemė *di* 地 turi vieną pradžią, *yin* ir *yang* yra vieno Dao išraiška, dešimt tūkstančių reiškinių „išteka“ iš vieno šaltinio, kitaip tariant, visos šios kategorijos, taip pat ir muzika su tapyba, kaip meno formos, kyla iš žmogaus širdies.

Čiurlionis mūsų aptartų estetinių ir menotyrinių problemų kontekste labiau susisieja ne su Vakarų, o su turtinga kinų meno tradicija. Šis autorius sujungia tapybą ir muziką į vieningą visumą, kartu įtraukdamas į savo meninių vaizdinių ir simbolių sistemą giliausius lietuvių tautos mitologijos, kalbos, liaudies muzikos sluoksnius. Praturtindamas šią sintezę savo vaizduotės polėkių – o galbūt vidinės tikrovės patyrimo – sukurtais gamtos pasaulio vaizdiniais, jis savo muzikalia tapybos koncepcija sukuria visiškai naują individualią „kultūrinę matricą“, arba mentalinę erdvę. Čiurlionis, pradėjęs savo kūrybinės evoliucijos kelią nuo muzikos, dėl minėtosios individualios „kultūrinės matricos“ prisodrina savo muzikalios sonatinės tapybos kūrinius gamtos sakralumo, begalinės laisvės pojūčio ir ypatingos širdies šilumos. Panašios kokybės šiluma skleidžiasi kinų Song ir Yuan dinastijų valdymo laikų spalvinėje gamoje, labai artimoje *wen ren hua* išsilavinusių menininkų peizažinės tapybos tradicijai. Čiurlionio muzikalumu ir poetiškumu dvelkiantys tapybos kūriniai, kuriuose aukštinamas žmogaus gamtos pasaulio grožis, tampa subtilia objektyvaus pasaulio ir lakios vaizduotės polėkių sankirta.

IV.

Ar Čiurlionio kūryba – tai muzikos tapyba, ar tapybos muzika? Kitaip tariant, ar Čiurlionis siekė nutapyti muziką, ar jo tapyba pati savaime ir yra savotiška muzika? Šie du skirtingi klausimai – dvi skirtingos prielaidos – išreiškia skirtingas kūrybą maitinančias estetines versmes. Jei akcentuosime, kad Čiurlionis siekė nutapyti muziką, stengsimės išsiaiškinti, kaip jo paveikslų kompozicijos atspindi muzikines sąvokas. Tačiau jeigu pasirinksimė antrąją prielaidą ir remsimės pamatinėmis Rytų Azijos estetikos kategorijomis, tada žvelgsime į muzikos paveikslus per harmonijos *he* 和 kategoriją ir Čiurlionio kūryboje rasime muzikiniam laikui bei erdvei būdingų savybių. Čiurlionis, kurdamas savo tapybos kūrinius, regis, nesirūpino dėl to, kaip objektyvusis pasaulis ar racionali logika realiai veikia tai, ką jis tapo. Atrodo, jam labiau rūpėjo, kaip iš pačios muzikinės kalbos prigimties, meninės jos išraiškos galimybių, kompozicijos principų gali spontaniškai skleistis įvairios harmonijos apraiškos. Jis stengėsi kurti individualų savo paties muzikinio laiko ir

erdvės, budistų žodžiais tariant, „kito kranto“, pasaulį.

Šia prasme Čiurlionio meninės kūrybos nuostatos yra labai artimos kinų ir japonų estetinei sąmonei, jos dera su Rytų Azijos *wen ren* tapybos principais, kylančiais iš tradicinės kinų muzikos estetikos. Juos galima interpretuoti kaip *qi*-energijos – vėjo – harmonijos trijų aspektų vienovės estetiką. Čiurlionis ir *wen ren hua* tradicijos šalininkai muzikiniėje erdvėje plėtoja tapybos drobes, tapo savo dvasinį pasaulį, tam tikru mastu ignoruodami perdėm racionalias meninės išraiškos formas arba sąmoningai nekreipdami į jas dėmesio. Jiems taip pat nė motais, kaip jų kūrybą vertins meno pasaulio „ekspertai“. Mes, dabartiniai meno mylėtojai, muzikalioje Čiurlionio tapyboje regime savitus kūrybinius proveržius, būdingus ir Rytų Azijos, ir Vakarų meno tradicijoms, ypač pastebime aukščiausias universalias muzikos estetikos, gyvenimo kelio, kosminės darnos raiškos formas, savo originaliais polėkiais peržengiančias siauras vienos kultūros ar vieno laikotarpio ribas.

Literatūra

- Andrijauskas Antanas. 2015. *Vaizduotės erdvės: Tradicinė kinų estetika ir menas* (Space of Imagination: Traditional Chinese Aesthetics and Art). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Blok Alexander. 1919. The Collapse of Humanism, *Oxford Outlook* 11, 55: 89–112.
- Guo Qingfan (郭慶藩). 2015. *Zhuang Zi komentary rinktinė* (庄子集释), 3-iasis leidimas. Pekinas: Zhonghua shuju.
- Hégelis G. W. F. 1997. *Estetika*. Šanchajus: Shangwu yishiguan.
- Landsbergis Vytautas. 1986. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga.
- Wang Wenjin (王文錦). 2016. *Ritualų knygos komentarai* (禮記譯解). Pekinas: Zhonghua shuju.
- Yu Xingwu (于省吾). 1999. *Orakulo kaulų rašmenų interpretacija* (甲骨文文字詁林). Pekinas: Zhonghua shuju.
- Zhang Bin ir Vaitkevičius Julius. 2020. The Organizing Power of Harmony in the Chinese Tradition of Thought, *Dialogue and Universalism* 3: 75–89.

Nuorodos

- ¹ Kiniškame straipsnio originale autorius tiesiog kalba apie Rytus *dong fang* 东方, tačiau lietuviškame vertime pabrėžiama, kad tai visų pirma Rytų Azijos regionas. (Vertėjo pastaba.)
- ² Čia svarbu atkreipti dėmesį į terminus *wen ren* ir *wen ren hua*, jų prasmę ir vertimus. *Wen ren* 文人 pažodžiui reikštų „kultūros žmogų“ arba „kultūros žmones“ t. y. žmones, turinčius atitinkamą išsilavinimą, mokančius skaityti, rašyti, išmanančius savo kultūrą, istoriją, meną. Tai – kinų kultūros elitas geriausia šio žodžio prasme – visapusiškai išsilavinęs *menininkas*. Jau tapo įprasta *wen ren* versti į anglų kalbą kaip „literati“. Lietuviškuose straipsniuose neretai *wen ren* apibūdinami kaip „intelektualai“, tačiau tai nėra tiksliausias vertimas, nes kinų kultūros žmonės pasikliovė ne tik intelektu, bet ir širdimi. Tai nebuvo sausus intelektualios logikos atstovai. Toliau terminas *wen ren hua* 文人画 į anglų kalbą verčiamas kaip „literati painting“, tai yra „kultūros žmonių tapyba“. Dėl Ming dinastijos meno kritiko ir tapytojo Dong Qi-chang (1555–1636) *wen ren hua* tapo gan griežtai apibrėžta kategorija, šios tapybos pradžia buvo siejama su Tang dinastija ir ypač poetu bei ta-

pytoju Wang Wei (701–761). Tačiau pastaraisiais metais kinų akademikai pamažu ima plėsti *wen ren* ir ypač *wen ren hua* sąvokos ribas. Šiame straipsnyje *wen ren* ir *wen ren hua* sąvokos taip pat traktuojamos platesne prasme: *wen ren* suvokiama kaip kultūros žmogus, visapusiškai išsilavinęs menininkas, o *wen ren hua* – kaip tokių žmonių tapyba.

- ³ Kinų muzikos teorija atsirado anksčiau nei tapybos teorija, todėl nemaža dalis tapybos ir kaligrafijos estetikos teorijų buvo sukurta, remiantis muzikos teorija. *Qiyun* 氣韻 reiškia „Qi-energijos ritmą“, kuris paprastai aiškinamas kaip „turintis perteklių, bet neišsenkantis“. Jis taip pat kilęs iš muzikos ir iš pradžių buvo sukurtas, remiantis unikalia klausos pojūčio vibracijos technika, pritaikyta styginiams instrumentams *guqin* po Han dinastijos laikų. Vėliau tobulinama technika pamažu virto estetinė koncepcija.
- ⁴ Apie gamtos, arba dangaus fleitos, muziką *tian lai* 天籟 meniškai ir filosofiškai kalbama daoizmo tradicijai priskiriamame Zhuangzi tekste, minimame šiek tiek vėliau. Ko gero, būtent Zhuangzi pavertė šiuos žodžius *tian lai* kasdienės kiniškos kalbos dalimi. (Vertėjo pastaba.)

Iš kinų k. vertė dr. Julius Vaitkevičius (杨居柳)

Nankino universitetas (南京大学), Kinija